



Abschlußarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10 Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Mimetische Wahrnehmung und die Möglichkeit der Erkenntnis im Kino

1. Gutachterin: Prof. Dr. Heide Schlüpmann
2. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann

vorgelegt von: Anke Zechner
aus: Offenbach am Main

Einreichungsdatum: 31.1.2000

Inhalt

Einleitung, Persönliches	2
1. Kracauers <i>Theorie des Films</i>	6
Der Film	8
Der Zuschauer	17
Nach dem Kino	24
2. Erster Exkurs: Mimesis, Begriffsgeschichte	32
Zweiter Exkurs: Walter Benjamin	43
3. Mimesis bei Adorno	50
4. Mimesis und Film	67
Technik	69
Fragmente	73
Natur	78
Vor und neben der Sprache	83
5. Zurück ins Kino	88
6. Literatur	91

Einleitung, Persönliches

Die Fragestellung meiner Arbeit ist aus der Diskrepanz der herrschenden Filmtheorie mit meiner eigenen Filmwahrnehmung hervorgegangen. Im Laufe meines Studiums wurde ich mit den verschiedensten theoretischen Ansätzen konfrontiert, welche die Lust am Kino auf die unterschiedlichste Weise zu erklären versuchten. Als erstes begegnete ich der psychoanalytischen feministischen Theorie. Die bekannten Thesen Laura Mulveys¹ waren damals sehr neu für mich und schienen sehr klar. Das Hollywoodkino auf den voyeuristischen, sadistischen Blick hin zu untersuchen, war zunächst sehr aufregend, schien doch der Kastrationskomplex ein verlockend überzeugendes Modell für den Umgang mit den weiblichen Charakteren im Kino. Viel Spaß machte es auch, die eher masochistischen, männlichen Phantasien im faschistischen Melodrama zu entlarven. Doch sehr bald stellte sich die Frage nach dem eigenen Blick. Die Identifikation der Frau mit dem männlichen Blick als sadistischen schien mir unzulänglich, aber das Kino, welches versuchte diesen zu umgehen, wirkte auf mich unsinnlich und gewollt.

Innerhalb der feministischen, psychoanalytischen Filmtheorie hatte es, wohl aus ähnlichen Motiven wie den meinen, einen Wechsel von der Annahme eines Kinos des rein männlichen, sadistischen Voyeurismus hin zum weiblichen Masochismus (Studlar²) gegeben, doch hatte ich diesen eher als eine konstruierte Gegenreaktion, denn als eine wirklich fruchtbare Erweiterung erfahren.

Nachdem also die Lust an der psychoanalytischen Entlarvung narrativer Strukturen vergangen war, wurde ich mit der Apparatusdebatte konfrontiert. Wieder ging es um Aufdeckung, diesmal allerdings nicht von narrativen Strukturen, sondern um die Struktur des Kinoapparates selbst. Es galt die Ideologie des Realismusanspruchs aufzudecken, welcher die Konstruiertheit der das bürgerliche Subjekt spiegelnden Zentralperspektive verdeckte. Das Kino gerann zu einem einzigen Verschleierungsprojekt, das seine Gemachtheit an keiner Stelle preisgeben konnte, um die Realismusillusion nicht zu zerbrechen. Die Projektion, der Herstellungsprozeß (Comolli³), die „unnatürliche“ Zentralpers-

¹ Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: Visual and other Pleasures. Bloomington 1989, S.14-26

² Studlar, Gaylyn: Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Frauen und Film, Heft 39, Frankfurt/Main 1985, S.15-39 (OA., engl.: 1983)

³ Comolli, Jean-Louis: Machines of the Visible. In: Teresa de; Heath, Stephen (Hrsg.): The Cinematic Apparatus. London 1980, S.121-142

pektive selbst (Baudry⁴), all dies mußte verschleiert werden, um das Subjekt als Aneignendes, Einordnendes zu bestätigen.

Ging es im Kino wirklich nur um die Beherrschung einer Objektwelt durch den Blick? Auch Baudrys Wendung hin zur Psychoanalyse, die ihn das Kino als eine Traummaschine, ein Projektionsdispositiv entwerfen ließ, der platonischen Höhle gleich, blieb letztendlich idealistisch.⁵ Das Subjekt schafft sich im Kino einen regressiven Zustand, in dem es die projizierten Bilder wahrnimmt, als würden sie geträumt, also von ihm selbst projiziert. Nirgends ein Ausweg aus der Höhle, nirgends die Konfrontation mit etwas anderem als sich selbst.

Aber war es wirklich das alte, bürgerlich männliche Subjekt, in seiner herrschaftlichen Einheit, das im Kino bestätigt und deshalb von außerhalb des Kinos entlarvt werden mußte?⁶ Woher kam dann die innige Beziehung der Frauen zu diesem Medium? Galt es nicht sogar die Kritik des Mediums selbst an dieser Ideologie des bürgerlichen Subjekts aufzuspüren, wie das schon die ersten Texte über Film, auf die Sprachkrise reagierend, getan hatten?

Mein Konflikt spitzte sich zu als es daran ging, ein Thema für meine Magisterarbeit zu finden. Trotz aller Faszination, die Filmtheorie bisher auf mich ausgeübt hatte, blieb doch keine Richtung, in die ich wirklich gehen wollte. Keine dieser Theorien schien mit meiner eigenen Kinoerfahrung soweit übereinzustimmen, daß ich ihr ein halbes Jahr meines Lebens widmen wollte. Den Höhepunkt meines Zweifels an der Filmtheorie bildete dann die Lektüre von Hartmut Winklers Dissertation,⁷ die sämtliche meiner Theorie-Erfahrungen noch einmal zusammenzufassen schien. Semiotik, Psychoanalyse, Apparatus- und Suture-Theorie; alle ließen nur die Erfahrung der vom Subjekt vorgegebenen, sprachlichen Strukturen; alle diese Theorien behaupteten, um mit Adorno zu sprechen, die Bestätigung derselben, durch die Erfahrung eines Identischen im Kino und leugneten die Konfrontation mit etwas dem Subjekt

⁴ Baudry, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: *Film Quarterly*, Vol.28, Nr. 2, 1974/1975, S.39-47 (OA., frz.: 1970)

⁵ ders.: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: *Psyche*, Heft 11, Stuttgart 1994, S.1047-1074 (OA., frz.: 1975)

⁶ Abgesehen davon, daß diese Theorien fast ausschließlich das Illusionskino Hollywoods analysierten, ohne andere oder frühere Formen des Kinos zu berücksichtigen. In diesem Zusammenhang ist auch die Untersuchung des frühen Kinos als Cinema of Attractions zu sehen, die keineswegs in die Apparaturtheorie oder psychoanalytische Deutungsmuster zu passen scheint. Vgl. Gunning, Tom: Cinema of Attractions: The early film, its spectator and the avant-garde. In: *Wide Angle*, 8.Jahrgang, Nr. 3-4, 1985, S.63-70

⁷ Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg 1992

äußerlichen, den Vorrang des Objekts. Aber war es nicht gerade dieses Andere, weshalb ich ins Kino ging? Wollte ich nicht eher weg von meinen eingefahrenen Strukturen, als mich darin bestätigen zu lassen? Weshalb diese Verzauberung der Welt auf dem Heimweg nach dem Kino?

Schließlich stieß ich auf einen anderen Text, ebenfalls von Hartmut Winkler, der die Ausschließlichkeit seiner Dissertation zurücknahm.⁸ Dieser Text betonte das mimetische Element des Films, um die Eigenheit des Mediums Film gegenüber den digitalen Medien zu behaupten und zweckentfremdete dazu, wie er meinte, den Adornoschen Begriff der Mimesis. Mimetische Anschmiegung – des Films an die Objektwelt, des Zuschauers an den Film – die Zärtlichkeit, die in dieser Bewegung lag, hatte nichts mit Aneignung, Bestätigung oder Sardonismus zu tun; auch lag sie als körperliche vor oder neben sprachlichen Strukturen, in die eingeordnet werden konnte. Und doch verweigerte sie sich auch dem reinen Konsum sinnlicher Reize, der mit der immer schneller, immer phantastischer werdenden Produktion des „großen“ Kinos den Zuschauer befriedigen soll.

Ich beschloß, dieser Spur der zärtlichen Annäherung zu folgen und stieß auf einen alten Bekannten. Ich hatte Siegfried Kracauers *Theorie des Films*⁹ zu Beginn meines Studiums kennengelernt und sofort als überholt zur Seite gelegt. Wieviel spannender waren doch die Entlarvungen der Psychoanalyse oder Ideologiekritik. Auch war ich auf die Einordnung Kracauers als naiven Realisten durch die Semiotiker hereingefallen; daß es im Kino nicht um Realität gehen konnte, schien mehr als klar. Unter dem Aspekt der mimetischen Hingabe an die Objektwelt las sich die *Theorie des Films* nun aber ganz neu und jenseits der Vorstellung eines ikonischen Realismus.

Die Lektüre derselben soll deshalb auch den ersten Teil meiner Arbeit bilden. Ich möchte direkt an Kracauers *Theorie des Films* verdeutlichen, was ich unter mimetischer Filmwahrnehmung verstehe und die Kinoerfahrung, um die es mir geht, verdeutlichen. Dem folgen zwei Exkurse, die den Begriff der Mimesis in zwei unterschiedlichen Richtungen abtasten und den Kontext meiner Begriffswahl, die ich von Adorno ableite, andeuten. Neben der Untersuchung der

⁸ ders.: Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen. [url:www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/mimesis.html](http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/mimesis.html); vom 8.4.1998. Diesen Hinweis verdanke ich Harald Hillgärtner.

⁹ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main 1985 (OA., engl.: 1960), (im folgenden: *Theorie*)

historischen Entwicklung des Begriffs, die sich vor allem als Mißbrauch oder Einengung auf abbildende Nachahmung herausstellen wird, steht der relativ eigenständige Gebrauch bei Walter Benjamin, der den Begriff in den Kreis der Frankfurter Schule einführte und das Adornosche Konzept der Mimesis überhaupt erst möglich machte. Erst nachdem ich dieses von Adorno hauptsächlich an der bildenden Kunst entwickelte Konzept dargestellt habe, werde ich wieder zum Film und zu der Erfahrung, um die es mir geht, kommen. Dazu werde ich ein Angebot eines späten Texts Adornos annehmen, welches Bezüge von Mimesis und Naturschönem zum Film herstellt, um über diese Bezüge wieder bei Kracauer zu landen.

Über meine Beschäftigung mit Adornos Mimesiskonzept bin ich allerdings auch auf Punkte gestoßen, die sich meiner ursprünglichen Fragestellung in den Weg stellten. Vor allem das Konzept des Bilderverbots schien, eine einfache Übertragung der Mimesis auf den Film unmöglich zu machen. Um dieses Problem nicht zu übergehen, mußte ich ihm schließlich mehr Platz zugestehen, als ich ursprünglich geplant hatte. Meine eigene Kinoerfahrung wird daher erst gegen Ende wieder zu ihrem Recht kommen.

1. Kracauers *Theorie des Films*

Ich möchte mich auf Kracauers *Theorie des Films* konzentrieren als Beispiel einer nicht voyeuristischen, am identifizierenden Subjekt orientierten, Filmtheorie, um an ihr die Aspekte herauszuarbeiten, die ich später als mimetische charakterisieren möchte. Diese Auswahl begründet sich natürlich auch durch den direkten Zusammenhang mit Adornos Mimesiskonzept im engen Kreis der Kritischen Theorie.¹⁰ Den Begriff der Mimesis möchte ich allerdings erst später klären; hier geht es mir um die Darstellung der konkreten Erfahrung im Kino, die ich als mimetische bezeichnen möchte und die damit verbundene Subjektkritik.

Die *Theorie des Films* wurde lange Zeit, z.B. von semiotischen Theoretikern, für überholt erklärt, durch eine vorschnelle Zuschreibung zum naiven Realismus. Diese hat sich vor allem in der neueren Lektüre Kracauers der letzten Zeit als ein Mißverständnis erwiesen – Kracauers Theorie scheint nun im Gegenteil Möglichkeiten zu bieten, nach dem festgefahrenen psychoanalytischen Diskurs, der Kino als eine Institution des männlichen Blicks, oder nach dem semiotischen Diskurs des identifizierenden Blicks, wieder einen Schritt zurück zu gehen zur abgebildeten Realität. Diese wird bei Kracauer allerdings nicht, wie ihm seine Kritiker vorwerfen, einfach abgebildet, im Sinne einer mimetischen Repräsentation, vielmehr wird ein neuer Zugang zur Realität vermittelt, der durch das Medium hindurch und nur durch seine spezifischen technischen Eigenschaften ermöglicht wird. Dieser Zugang geht durch die Körper der Zuschauer hindurch und ich möchte später dafür argumentieren, daß es sich um einen mimetischen Zugang handelt.

„Vielleicht führt der Weg heute vom Körperlichen, und durch es hindurch, zum Spirituellen? Und vielleicht hilft uns das Kino, uns von ‚unten‘ nach ‚oben‘ zu bewegen? Es ist in der Tat meine Überzeugung, daß der Film, unser Zeitgenosse, eine definitive Beziehung zu der Epoche hat, in die er hineingeboren ist; daß er unseren innersten Bedürfnissen genau dadurch Rechnung trägt, daß er – zum ersten Mal – die Außenwelt exponiert und so, nach Gabriel Marcells Worten, unser Verhältnis zu ‚dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist‘, inniger gestaltet.“¹¹

¹⁰ Gertrud Koch sieht eine Einheit im Interesse am Film, sowohl Kracauers als auch Benjamins und Adornos, als phänomenologisch auf dessen Materialität und nicht auf die Symbolik gerichtet.

Vgl. Koch, Gertrud: Psychoanalyse des Vorsprachlichen. Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der *Kritischen Theorie*. In: Frauen und Film, Heft 36, 1984, S.5-9, hier S.7

¹¹ Theorie, S.14

Um diesen Zugang geht es Kracauer, nicht um eine Ästhetik des Mediums selbst. Er gibt in einem Brief an Adorno im Februar 1949 zu, daß es sich beim Film nur um einen „Vorwand“ handle; sein eigentliches Interesse ist gerade die Erfahrung, die das Medium ermöglicht und die daraus zu ziehenden Konsequenzen.¹²

Die *Theorie des Films* wurde im amerikanischen Exil und bewußt in englischer Sprache geschrieben. Kracauer hat sich zeit seines Lebens geweigert, nach Deutschland zurückzukehren. Adorno sah in der Einschränkung durch die fremde Sprache den Grund der Mängel dieser Theorie; auch schien ihm der Wechsel zu einer systematischen Theorie unter Absehung von direkten sozialkritischen Inhalten als Assimilation an das amerikanische System, die er sich aus dem Druck des Exils erklärte.¹³ Darin stimmt er mit den meisten Kritikern überein, die alle einen grundlegenden Wechsel in Kracauers Werk mit dessen Emigration behaupten. Ich möchte aber im Sinne Patrice Petros gegen einen Wechsel plädieren, obwohl ich im Rahmen dieser Arbeit leider nicht sehr viel auf den frühen Kracauer werde eingehen können. Gerade die neue Sichtweise der Welt nach dem Krieg beinhaltet eine veränderte Subjektposition, welche den Zustand des amerikanischen Exils durchaus reflektiert und dadurch Sozialkritik betreibt. Gegen den vorherrschenden Drang zur Abstraktion in Philosophie und Wissenschaft wird die Wahrnehmung des Konkreten und dessen physische Erfahrung gesetzt. In dem erwähnten Brief an Adorno wird der Film nach Koch

„[...] als eine Art ‚force demoliteur‘ charakterisiert, die den totalisierenden Zugriff systematisch-spekulativen Denkens zurückwirft. In solchen Bemerkungen kündigt sich nicht mehr nur die alte und vom Adressaten des Briefes geteilte Vorliebe zum Mikrologischen an, sondern auch ein Interesse an neuen philosophischen Positionen, aus denen sich dem Materialismus ein neues Unterfutter schneiden läßt.“¹⁴

Rudolf Arnheim bezeichnet die *Theorie des Films* als das intelligenteste Buch, das jemals über Film geschrieben worden sei, in seiner wechselseitigen Beleuchtung von Konkretem und Kategoriellen.¹⁵ Gleichwohl macht er genau aus dieser Grundlage wiederum einen Vorwurf des Normativen, denn der Künstler als Photograph muß sich nach Kracauer der physischen Existenz unterordnen, soll zeigen, nicht schöpfen. Die Konstruktion muß der Materie untergeordnet

¹² vgl. Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung. Hamburg 1996, S.125

¹³ vgl. Petro, Patrice: Kracauer's Epistemological Shift. *New German Critique*, Nr.54, Autumn 1991, S.127-138, hier S.133f.

¹⁴ Koch: Kracauer..., a.a.O., S.125f.

¹⁵ vgl. Arnheim, Rudolf: Melancholy Unshaped. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21.3., Spring 1963, S.291-297, hier S.291

bleiben, um dem Medium zu entsprechen. Die Grundlage dieser Norm versucht Arnheim unter dem Begriff der Melancholie zu fassen.¹⁶ Diese Absage an intentionale Formung, welche die Wahrnehmung eigentlich ermögliche, käme einer Absage an das Denken gleich. Die Sucht nach dem rohen Material, das Verlieren in der bloßen Oberfläche, zeuge von einer Ermüdung der Kultur und von einem Rückzug von den Pflichten des Menschen.¹⁷ Kracauers Grundthese der *Theorie des Films* ist für Arnheim

„that a shift from man-made form to the unshaped raw material of experience would constitute a return to concrete reality, from which alone new thought could arise. It became necessary to point out that genuine realism consists in the interpretation of the raw material of experience by means of significant form and that, therefore, a concern with unshaped matter is a melancholy surrender rather than the recovery of man's grip on reality.“¹⁸

Mein Anliegen im Folgenden wird sein, zu zeigen, daß Kracauer die Probleme der unmittelbaren Wahrnehmung sehr wohl bedacht hat und daß diese sich auf der Grundlage der Annahme einer mimetischen Filmwahrnehmung umgehen lassen. Des weiteren möchte ich auch noch zeigen, daß die von Arnheim vorgeworfene Kapitulation durchaus auch seine Berechtigung hätte, gerade in einer Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, und das, durch diese Kapitulation keineswegs aus den Angeln gehobene, gleichwohl veränderte, Motiv der rettenden Kritik erläutern.

Der Film

Tatsächlich ist eine der Grundlagen des Buches eine Unterteilung in die beiden Grundbegriffe der realistischen und der formgebenden Tendenz, welche als von einander abhängig gedacht werden, aber der Darstellung der physischen Realität untergeordnet sind. Dieser Bezug zur physischen Realität ist für Kracauer allerdings auch schon im photographischen Bild begründet, dessen Eigenschaften er im Film aufgehoben sieht und mit denen er das Buch beginnt. Der Film teilt die „fotografische Einstellung“.¹⁹ Der Darstellung der allgemeinen *Grundbegriffe* folgt daher noch im ersten größeren Abschnitt des Buches

¹⁶ Auch Kracauer selbst sieht einen Zusammenhang zwischen dem Medium Photographie und Melancholie, durch die notwendige Hingabe an die tote Objektwelt. Diese Melancholie ist aber bei Kracauer die Beschreibung eines ästhetischen Zugangs zur Welt durch das Medium Photographie und nicht, wie bei Arnheim, Kracauers „pathologische“ Grundlage seiner Philosophie.

¹⁷ vgl. ebd. 294ff.

¹⁸ ebd. S.297

¹⁹ Kracauer hat in der *Theorie* die Schreibweise mit F autorisiert, ansonsten schreibt aber auch er Photographie mit Ph. Ein ähnliches Problem wird im Zusammenhang mit Benjamin auftauchen, der Schock mit Ch schreibt.

die Aufzählung der Möglichkeiten des Films, physische Realität darzustellen. Diese Möglichkeiten werden in dem nächsten Abschnitt *Affinitäten* auf Inhalte, philosophische Interpretationen, die zum Teil an Weimarer Problematiken anknüpfen, rückbezogen. Der Aufzählung und Analyse allgemeiner Merkmale folgt eine Untersuchung sämtlicher *Bereiche und Elemente* des Films, sowie unter *Kompositionen* der unterschiedlichen Genres; immer aber unter dem Gesichtspunkt des vorher Eröffneten. Hiermit hat sich Kracauer am ehesten den Vorwurf des Normativen eingehandelt. Eine Rückbindung an die speziellen materialistischen Grundlagen Kracauers erfolgt wiederum im *Epilog*, in dem sich auch die für eine mimetischen Wahrnehmung der Objektwelt über das Medium Film entsprechenden Abschnitte finden. Des weiteren wird vor allem auf den Bereich des Zuschauers einzugehen sein, während ich das Buch als Ganzes nicht besprechen möchte.

Schon in der Einführung über die photographischen Grundlagen widerspricht Kracauer der ihm zugeschriebenen Spiegeltheorie. Gerade die, dem Realismus verpflichtete, „fotografische Einstellung“ beschränkt sich nicht auf eine bloße Wiedergabe der Realität, sondern impliziert den Gestus des „Sehen-Machens“²⁰.

„In Wirklichkeit gibt es diesen Spiegel gar nicht. Fotografen kopieren die Natur nicht bloß, sondern verwandeln sie dadurch, daß sie dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen und so aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt lösen, wobei Schwarz, Grau und Weiß anstelle des Farbenspiels treten. Was aber den Vergleich mit einem Spiegel vollends unmöglich macht, sind nichteinmal so sehr diese unvermeidlichen Verwandlungen – die man außer Betracht lassen kann, weil, ihrer ungeachtet, Fotografien dennoch den Charakter von unabdingbaren Reproduktionen bewahren – es ist vielmehr die Art, in der wir die sichtbare Realität zur Kenntnis nehmen. Selbst Prousts entfremdeter Fotograf ordnet und gliedert spontan die auf ihn zuströmenden Eindrücke; die gleichzeitigen Wahrnehmungen seiner übrigen Sinne, gewisse seinem Nervensystem innewohnende Formkategorien des Wahrnehmens und nicht zuletzt seine allgemeinen inneren Anlagen drängen ihn dazu den visuellen Rohstoff im Vorgang des Sehens zu organisieren.“²¹

²⁰ Koch, Kracauer..., a.a.O., S.136

²¹ Theorie, S.40

Selbst Schnapsschüsse werden geformt; allerdings erst vom Betrachter.²² Dennoch soll diese Feststellung nicht zur Annahme verleiten, die „fotografische Einstellung“ sei wegen mangelnder Objektivität zugunsten des formgebenden Elements aufzugeben. Nur durch die Aufgabe der eigenen Unabhängigkeit werde der Photograph dem Medium gerecht, das nach einem Gleichgewicht von „Wirklichkeitstreue und formgebendem Bemühen“ verlange.²³ Dieses erreicht er durch die Wahrnehmung der Dinge, das Lesen im „Buch der Natur“.²⁴

An dieser Stelle verweist Kracauer selbst auf die Melancholie in der Photographie, als eine Form der Selbstentfremdung, welche dieses Lesen, die Identifikation mit der Dingwelt, und das Zurücktreten des Eigenen ermöglicht. Diese Tendenz ist dann für den Betrachter im menschenleeren Photo erfahrbar.²⁵

Im Zusammenhang mit dieser „fotografischen Einstellung“ stehen die vier Affinitäten des Mediums, die Kracauer aufzählt:

„Erstens besitzt Fotografie eine ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität. Aufnahmen, die uns in ihrem Wesen nach unmittelbar fotografisch anmuten, scheinen der Absicht zu entspringen, Natur im Rohzustand wiederzugeben, so wie sie unabhängig von uns existiert. Nun ist Natur besonders dort unserem Zugriff entzogen, wo sie sich in flüchtigen, rasch wechselnden Erscheinungen zu erkennen gibt, die nur die Kamera zu bannen vermag. [...] Zweitens tendiert die Fotografie im Zuge ihres Bemühens um ungestellte Wirklichkeit zur Akzentuierung des Zufälligen. [...] Drittens tendieren Fotografien dazu, die Vorstellung von Endlosigkeit zu erwecken. Dies folgt aus dem Nachdruck, den sie auf Zufallskomplexe legen, die kein Ganzes, sondern Fragmente darstellen. Gleichviel, ob es sich um Portraits oder Bilder von Vorgängen handelt, ein Foto hält dem Medium nur dann die Treue, wenn

²² Kracauer entwickelt diesen Gedanken anhand des Proustschen Beispiels des photographischen Blicks auf die Großmutter. Dieser plötzliche Blick, von aller unwillkürlichen Erinnerung befreit, reduziert sich auf das entfremdete „Datenmaterial“. Der Protagonist der Proustschen Recherche sieht seine Großmutter zum ersten mal so, wie sie ist. Der photographische, von aller Erinnerung und subjektiven Bedeutung befreite Blick zeigt ihm eine alte kranke Frau.

In einer früheren Schrift über die Photographie hatte Kracauer in diesem archivierenden Charakter das eigentliche, in seiner direkten Wiedergabe der historischen Entfremdung befreiende Moment gesehen, in dem Sinne, daß Befreiung nur durch Verdinglichung hindurch noch möglich sei. Neben dieser Möglichkeit stand aber auch der Verlust. Hier nun wird diese Einstellung relativiert und von Proust sich ein wenig entfernt. „Im Gegensatz zu Prousts Auffassung sieht der Fotograf die Dinge in und mit seiner ‚Seele‘.“ Theorie, S.41. Ich werde auf den Aufsatz später bei der Unterscheidung des Films von der Photographie durch seine mimetischen Fähigkeiten zurückkommen. Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main 1977, S.21-39

²³ Theorie, S.41

²⁴ ebd., S.42. Im Kapitel über divae Episode wird er den Filmregisseur als den wahren bezeichnen, „der mit dem Erzählen einer Geschichte beginnt, während der Dreharbeit aber so überwältigt wird von seinem eingeborenen Verlangen, die gesamte physische Realität einzubeziehen, [...] daß er sich immer tiefer in den Dschungel der materiellen Phänomene hineinwagt, auf die Gefahr hin, sich unrettbar darin zu verlieren, wenn er nicht mittels großer Anstrengung zur Landstraße zurückfindet, die er verlassen hat.“ Ebd., S.336

²⁵ Wie schon erwähnt ist diese Melancholie aber eine an das Medium gebundene, ihm entsprechende, nicht der Interpretation vorausgehende psychische, wie Arnheim vermutet.

es den Gedanken der Vollständigkeit ausschließt. [...] Viertens endlich hat das Medium eine Affinität zum Unbestimmbaren“.²⁶

Alle diese Komponenten sind nicht herstellbar, sondern müssen gefunden werden beim Lesen des Wahrgenommenen, und sind dennoch abhängig von der Art der Darstellung bei ihrer Vermittlung. Diese Vermittlung soll sich vor allem durch ihre Gewaltlosigkeit auszeichnen; keine Gewalt der Konstruktion darf die obigen Affinitäten ausschalten zugunsten der Kunst, „so daß das ins Blickfeld gerückte Rohmaterial intakt bleibt wie auch transparent gemacht wird“.²⁷ Im Gegenteil entziehen sich die Affinitäten, wie vor allem Unendlichkeit und Zufälligkeit, nicht nur der willentlichen Konstruktion, sie stellen diese auch in Frage, wie z.B. das organische Ganze eines geschlossenen Kunstwerks, oder die von einem statischen Subjekt identifizierbare Repräsentation. Daher lassen sich diese Affinitäten nicht unabhängig von Kracaues philosophischer Einstellung betrachten, die vor allem im Epilog zur Sprache kommen wird.

Zunächst aber zum Film – neben der „fotografischen Einstellung“ als Grundeinstellung zeichnen diesen seine technischen Eigenschaften aus und unter diesen, in Absetzung von der Photographie, vor allem die Montage. Auch hier interessiert Kracauer dieselbe wieder nur im Zusammenhang der Affinitäten des Films zur physischen Realität, nicht das ästhetische Mittel an sich. Dem entspricht auch die Unterteilung in die realistische und die formgebende Tendenz. Aus einer Gegenüberstellung von Lumière und Méliès geht eindeutig der Erstere als dem Medium entsprechendere hervor. Dennoch gilt auch hier, nicht die Absage an die formgebende Tendenz führt zur Reinheit der anderen.

„Seltsamerweise ist es durchaus möglich, daß ein gestellter Vorgang aus dem realen Leben auf der Leinwand eine stärkere Illusion der Realität erweckt, als dies der originale Vorgang tun würde, wäre er direkt von der Kamera aufgenommen worden.“²⁸

Gemäß der „fotografischen Einstellung“ gilt also für die filmische nur, daß sie ihren Mitteln gemäß die physische Realität darstellt. Gegenüber der Photographie hat der Film durch verschiedene technische Verfahren die Möglichkeit der Darstellung der Realität in der Zeit, woraus sich andere registrierende und enthüllende Funktionen als in der Photographie und damit auch andere Affinitäten ergeben. Unter den registrierenden Funktionen zeichnet sich vor allem die Bewegung aus, welche nur von der Kamera

²⁶ Theorie, S.45f.

²⁷ ebd., S.50

²⁸ ebd., S.62

eingefangen werden kann und welche Kracauer in drei Gruppen unterteilt: die Verfolgungsjagd als Höchstmaß physischer Bewegung, den Tanz als Integration der Tänzer in die physische Realität durch ihre Bewegung und die aus der Reglosigkeit entstehende Bewegung, welche die Wirkung derselben verstärkt. Ebenfalls in diesen Zusammenhang der registrierenden Funktionen

setzt Kracauer nun aber auch gerade die leblosen, unbeweglichen Gegenstände, welche durch die Kamera ein Eigenleben bekommen, auch ohne sich zu bewegen.²⁹

Neben diesen registrierenden Funktionen sind aber auch die enthüllenden von Wichtigkeit.

„Sie tendieren dazu, Dinge zu enthüllen, die man normalerweise nicht sieht; ferner Phänomene, die das Bewußtsein überwältigen; schließlich gewisse Aspekte der Außenwelt, die ‚Sonderformen der Realität‘ genannt werden mögen.“³⁰

Gerade diese enthüllenden Funktionen sind es, die neben der sich der Identifikation entziehenden Bewegung, für die Annahme einer mimetischen Wahrnehmung wichtig sein werden, denn etwas Unbekanntes kann nicht sofort verstehend eingeordnet werden und wird zunächst erfahren.³¹ In seiner Konzentration auf Grenzfälle der Wahrnehmung entzieht sich Kracauer der Codierung. Zu diesen Grenzfällen gehören die Sichtbarmachung der zu kleinen oder zu großen Dinge und die enthüllende Vergrößerung im allgemeinen, die ein Gesicht zu einer leblosen Kraterlandschaft werden lassen kann. Die Betrachtung eines Paares Hände in Großaufnahme, läßt deren Funktion vergessen.

„Vom übrigen Körper abgetrennt und riesig vergrößert, werden sie zu unbekanntem, von eigenem Leben erfüllten Organismen. Großaufnahmen – das heißt Bilder aus nächster Nähe – verwandeln ihre Objekte dadurch, daß sie sie vergrößern.“³²

Das Große, eine Landschaft oder eine Menschenmasse, kann durch den film-spezifischen Wechsel von Totale und Naheinstellung nähergebracht werden. Am Beispiel der Flugaufnahmen zeigt Kracauer dagegen eine Entfremdung auf, die keinerlei Nähe mehr möglich macht und keinen bisherigen Wahrnehmungscodes entsprechen kann; die Welt wird fremd.³³

Die enthüllende Funktion der Darstellung der Bewegung konzentriert sich auf das Flüchtige, sonst kaum Wahrgenommene; das für unsere Wahrnehmung zu Langsame, jetzt durch Zeitrafferaufnahmen festgehaltene; und andererseits auf

²⁹ Adorno wird in seinen *Filmtransparenten* die Reglosigkeit in Antonionis Filmen der grundsätzlichen Beziehung des Mediums zur Bewegung, die er von Kracauer vertreten sieht, gegenüberstellen. Hier sei schon vorweg auf die Relativierung der Bewegung auch bei Kracauer verwiesen.

³⁰ ebd., S.77

³¹ Lethen sieht Kracauer hier im Zusammenhang der Postmoderne, die sich von Semiotik und deren universeller Codierung wieder absetzen will. Vgl. Lethen, Helmuth: Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre. In: Kessler, Michael; Levin, Thomas Y. (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen. Tübingen 1990, S.195-228

³² Theorie, S.79

³³ Nach Lethen entzieht sich Kracauer durch die Konzentration auf solche Grenzfälle dem Vorwurf, daß Wahrnehmung immer schon in Rastern funktioniert, wir nur schon Bekanntes wahrnehmen. So kann er die These der Wahrnehmung der reinen Materialität besser belegen.

die zu schnellen Bewegungen, die erst in Zeitlupenaufnahmen sichtbar werden. Zu den gewöhnlich unsichtbaren Dingen gehören aber auch die durch kulturelle Normen normalerweise unbeachteten Ausfallserscheinungen, die nicht wahrgenommen werden, weil sie sich den üblichen Codes entziehen. Diese können auch vom Kameramann unbemerkt in den Film gelangen und entziehen sich so der Konstruktion.³⁴

„Die Rolle, die kulturellen Normen und Traditionen bei dieser Ausschaltung unseres Wahrnehmungsvermögens spielen, tritt anschaulich in einem Bericht hervor, der die Reaktionen afrikanischer Eingeborenen auf einen an Ort und Stelle gedrehten Film schildert. Nach der Vorführung redeten die Zuschauer, denen allen das Medium noch neu war, lebhaft über ein Huhn, das ihnen angeblich aufgefallen war, wie es Körnchen aus dem Schlamm aufpickte. Der Filmregisseur hatte selbst nichts dergleichen bemerkt und vermochte auch nach mehreren Vorführungen das Huhn nicht zu entdecken. Hatten die Eingeborenen es nur geträumt? Erst als er den Film noch einmal Meter für Meter durchging, gelang es ihm, das Huhn ausfindig zu machen: es tauchte für einen flüchtigen Augenblick in der Ecke eines Bildes auf und verschwand dann auf Nimmerwiedersehen.“³⁵

Das Huhn wurde nicht wahrgenommen, weil es für unseren Alltag keine Bedeutung hat und doch ging es in das Filmmaterial ein, da sich dieses, wenigstens zum Teil, der Intention der Produzenten entzieht. Filmische Ausfallserscheinungen dagegen, die nur im Alltag unbeachtet sind, im Film dagegen plötzlich Aufmerksamkeit gewinnen, sind zum Beispiel die ungewöhnlichen Komplexe durch Fragmentierung, die plötzlich neue Relationen zwischen Figuren öffnen. Viel Aufmerksamkeit richtet der Film auch auf Abfälle.³⁶ Die Handlung von filmischen Spielfilmen läßt der Kamera genug Raum neben der Handlung, „die ihr angeborene Neugier zu befriedigen und als Lumpensammler zu fungieren“.³⁷ Neben diesen Abfällen wird gerade das Allzuvertraute des täglichen Lebens nicht wahrgenommen und tritt erst durch die Kamera in das Bewußtsein.³⁸

Die herausragendste enthüllende Funktion hat der Film bei Phänomenen, die eigentlich zu intensiv oder grausam für unser Bewusstsein sind, so daß wir sie

³⁴ vgl. Lethen, a.a.O., S.196

³⁵ Kracauer, a.a.O., S.86; die Schilderung stammt von Maddison.

³⁶ Hier ist eine Parallele zur Kracauerschen Philosophie zu sehen, die sich auch um Abfälle kümmert, sie einsammelt, archiviert und einen Platz zuweist. Wie eine Art „Lumpensammler“ (Theorie, S.87) kümmert er sich um das, was sonst nicht beachtet wird, wie z.B. den Film oder die Angestelltenkultur. Vgl. Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin. Rheda-Wiesenbrück. Darin: Siegfried Kracauer – „Exemplarische Fälle der Moderne.“ S.117-180, hier S.123

³⁷ Unfilmisch sind dagegen Filme, die durch zu gut konstruierte Handlung keinen Platz für die Betrachtung von Resten mehr lassen. Theorie, S.87

³⁸ Allerdings wird der Alltag dadurch auch fremd wie die Proustsche Großmutter. Filme „entfremden unsere Umwelt, indem sie sie exponieren“, z.B. durch ungewöhnliche Kamera-Einstellungen. Ebd., S.88

erst durch eine Vermittlung ertragen und ansehen können. Im Gegensatz zur Schaulust, die Walter Serner³⁹ schon auf die Gladiatorenkämpfe zurückführt, geht es hier um Bewußtwerdung. Der Film macht sichtbar, was sonst in innerer Erregung untergehen würde.⁴⁰

Neben diesen Phänomenen stehen noch die Sonderformen der Realität, wie z.B. extreme Gemütszustände, deren Verzerrung sich durch Kamera und Schnitt vermitteln läßt. Diese spezifischen Sichtweisen auf die Welt sind zwar nur über die Form vermittelt und doch geben sie auf ihre nur durch den Film mögliche Art und Weise die Wirklichkeit wieder.

Die mit den Grundeigenschaften des Films zusammenhängenden Affinitäten sind im wesentlichen mit denen der Photographie identisch. Ein Unterschied, der gerade für seine mimetischen Fähigkeiten von Bedeutung ist, ist die eben besprochene Möglichkeit der Darstellung von Bewegung und der daraus hervorgehenden Affinität zum „Fluß des Lebens“.⁴¹ Der Eindruck der ungestellten Realität und des Zufälligen werden zweifellos ebenfalls durch die Darstellung der Bewegung verstärkt. Die Affinität zur Endlosigkeit hängt dagegen mit der Beweglichkeit von Kamera und Schnitt zusammen, die Wanderrouen durch „das Kontinuum physischer Realität“⁴² begehen. Auf diese Art und Weise des Ortwechsels und des Nebeneinanders erschließt der Film den räumlichen Zusammenhalt, die „Solidarität des Universums“.⁴³ Kontinuität, Gleichzeitigkeit, die Bewegung von Ursache zu Wirkung, die Annäherung an einen Gegenstand als Bewegung, die Auflösung sich bewegender Phänomene zu rhythmischen Strukturen; alle diese Bewegungen nähern sich der solidarischen Einheit an, jenseits jeglicher Narration.

„Das wahre Material ist demnach nicht bloß Leben in der Dimension artikulierter Bedeutungen, sondern Leben unterhalb der Bewußtseinschwelle – ein Geflecht von Eindrücken und Ausdrücken, das tief in physische Existenz hinabreicht.“⁴⁴

³⁹ Serner, Walter: Kino und Schaulust. In: Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929, Tübingen 1978, S.55-58

⁴⁰ ebd. S.92. Gertrud Koch schreibt in *Athenes blanker Schild. Siegfried Kracauers Reflexe auf die Vernichtung* über die verdeckte Thematik des Holocaust in dieser Vorstellung. Die Thematik kehrt unter der Überschrift „Das Haupt der Medusa“ im philosophisch, theologischen Abschnitt der *Errettung der physischen Wirklichkeit* wieder. In: Dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt/Main 1992, S.127-142

⁴¹ Theorie, S.95

⁴² ebd., S.100

⁴³ ebd., Kracauer übernimmt den Begriff von Lacay, der von den Ortswechseln in Reisefilmen sagt, „daß sie ‚das Universum nach allen Richtungen hin erschließen und uns seine ins Endlose gehende Solidarität erlassen lassen.““ Laffay: „Les grands thèmes de l'écran“, La revue du cinema, April 1948, Bd.II, Nr. 12:7, S.9f., hier zitiert auf S.100

⁴⁴ ebd., S.104

Dieses „Leben“ vermittelt sich, so möchte ich Kracauer interpretieren, mimetisch. Gerade die Bewegung läßt den Zuschauer mit der Einheit des Universums verschmelzen, das heißt, sich als Teil einer Objektwelt erfahren und nicht als Ursache, bzw. als diese Welt beherrschendes Subjekt.

Die Bewegung in der Zeit verstärkt auch die photographische Affinität zur Unbestimmbarkeit, denn selbst das zunächst noch Bestimmbare kann sich verändern durch wechselnde Zusammenhänge.

„Naturobjekte sind also von einer Vieldeutigkeit, die eine Fülle verschiedener Stimmungen, Emotionen, unartikulierter Gedankengänge auslösen kann; mit anderen Worten, sie haben eine theoretisch unbegrenzte Zahl psychischer und geistiger Entsprechungen. [...] Dies weist auf Phänomene hin, die sich in doppelter Richtung vollziehen. Es sind nicht nur die gegebenen physischen Objekte, die als Anreize wirken; auch die psychologischen Vorgänge bilden Keimzellen, die ihrerseits physische Entsprechungen haben. Unter dem Einfluß des Schocks, den Prousts Erzähler erleidet, wenn er eine *madeleine* in seinen Tee tunkt, wird er leiblich und seelisch zu Orten und Szenen und ins Innere von Namen zurückversetzt, deren viele sich auf überwältigende Bilder äußerer Dinge beziehen. Der generelle Begriff ‚psychophysische Entsprechungen‘ erstreckt sich auf all diese mehr oder minder ineinander verfließenden Beziehungen zwischen der physischen Welt und der psychologischen Dimension im weitesten Sinne des Wortes – einer Dimension, die an jenes physische Universum angrenzt und noch aufs engste mit ihm verknüpft ist.“⁴⁵

Auch hier beschreibt Kracauer ein mimetisches Verhältnis des Subjekts zur Welt, in dem die Grenzen keineswegs klar gesetzt sind. Die Unbestimmbarkeit der filmisch dargestellten Realität macht diese physisch erfahrbar, indem sie über physische Entsprechungen in den eigenen körperlichen Bezug zur Welt integriert wird und Ähnlichkeiten herstellt. Hieraus ergibt sich die Problematik des Films, die Handlung gleichzeitig vorantreiben zu müssen, aber die notwendige Unbestimmbarkeit nicht einschränken zu dürfen.⁴⁶ Die Bilder unbestimmter physischer Realität beschreibt Kracauer deshalb als in die Handlung eingefügt, in der sie ihre eigene freischwebende Existenz führen, die Objekte lebendig werden und „befähigt, alle ihre psychologischen Entsprechungen herzugeben“.⁴⁷ Diese werden im Alltag, in dem die Wahrnehmung zweckrationalen Regeln folgen muß, so nicht wahrgenommen.⁴⁸

„Aus dem eben Gesagten ergibt sich, daß filmische Filme eine umfassendere Wirklichkeit beschwören als jene, die sie faktisch abbilden. Sie weisen in dem Maße über die physische Welt hinaus, in dem die Aufnahmen oder Aufnahmefolgen, aus denen sie bestehen, vielfältige Bedeutungen mit sich führen.“⁴⁹ Dank dem fortwährenden Zustrom der so auf den Plan

⁴⁵ ebd., S.105f.

⁴⁶ Ich werde im Zusammenhang mit Adorno auf das notwendige Nebeneinander der mimetischen voridentischen Strukturen und der semiotischen Handlung eingehen.

⁴⁷ Theorie, S.108

⁴⁸ Auf die Entbundenheit des Kinos von diesem Denken, als ein vom Zwang zur Selbstbehauptung befreiter Raum, weist vor allem Schlüpmann hin. Vgl. Schlüpmann, Heide: Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Basel, Frankfurt/Main, S.60f.

⁴⁹ Für Benjamin besteht das mimetische Vermögen in der Belehnung mit Bedeutung. Ich komme im Exkurs über Benjamin darauf zurück.

gerufenen psychophysischen Korrespondenzen deuten sie auf eine Realität hin, die passenderweise ‚Leben‘ genannt werden mag. Dieser Begriff, wie er hier benutzt wird, bezeichnet eine Art von Leben, das noch, wie durch eine Nabelschnur, aufs engste mit den materiellen Phänomenen verbunden ist, aus denen seine emotionalen und intellektuellen Gehalte hervorgehen.⁵⁰

Der Film nun hat auf Grund seiner Beziehung zu Bewegung und Endlosigkeit die Möglichkeit, nicht nur dieses materielle Leben, sondern auch dessen Fluß einzufangen.

„Der Begriff ‚Fluß des Lebens‘ umfaßt also den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren. Das heißt aber, daß der Fluß des Lebens vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obwohl er definitionsgemäß auch in geistige Dimensionen hineinreicht.“⁵¹

Kracauer wählt als bezeichnendes Bild für diesen Strom aber kein erhabenes oder fließendes Bild der Natur, sondern gerade das entfremdete der modernen Großstadtstraße. Die vorüber eilende Masse erscheint als eine Kontinuität an Möglichkeiten in der Vielzahl der untergehenden Einzelschicksale, deren herausragender Protagonist der Flaneur ist.⁵² Allerdings verwandelt sich hierdurch die Metapher des Stroms in einen rauschhaften, davontragenden. Wie sich der Flaneur an den Massen in der Straße berauscht, wirkt auf den Zuschauer das Kino.

Über die folgende breite Auffächerung der Bereiche und Element und der verschiedenen Formen der Komposition möchte ich nun hinweggehen; ich komme im Rahmen der Mimesisthematik auf Einzelaspekte zurück. Bevor ich aber mit dem Epilog fortfahre, der den philosophischen Hintergrund Kracauers und weitere Anknüpfungspunkte für eine Theorie der mimetischen Filmwahrnehmung aufmacht, möchte ich einen Blick auf das Zuschauerkapitel unter den Elementen werfen und bei dieser Gelegenheit auch Miriam Hansens Untersuchung der Vorstudien⁵³ berücksichtigen.

⁵⁰ Theorie, S.109

⁵¹ ebd.

⁵² Auch hier liegt ein wichtiger Anknüpfungspunkt an Kracauers frühe Schriften und ebenso Walter Benjamins Schriften über Baudelaire. Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt/Main 1992, S.101-149

⁵³ Hansen, Miriam: „With skin and hair“: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940. In: Critical Inquiry, Vol.19, Nr.3, Spring 1993, S.437-469

Der Zuschauer

Im Zuschauerkapitel geht es um die spezifische Weise des Films, die Zuschauer zu affizieren. Dabei hebt Kracauer hervor, daß der Film nicht, wie andere Medien, über eine Symbolsprache den Intellekt des Zuschauers anspricht.

„Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“⁵⁴

Die Affizierung erfolgt über die Wiedergabe der konkreten physischen Materialität und der Bewegung im Film, die beim Zuschauer körperliche Reaktionen auslösen.

„Erstens registriert der Film physische Realität um ihrer selbst willen. Und gepackt vom Realitätscharakter der Bilder auf der Leinwand, kann der Zuschauer nicht umhin, auf sie so zu reagieren, wie er auf die materiellen Aspekte der Natur im Rohzustand reagieren würde, die durch diese fotografischen Bilder reproduziert werden. Sie sprechen sein Sinnesvermögen an. Es ist, als ob sie ihn durch ihre bloße Gegenwart dazu drängten, sich unreflektiert ihre unbestimmbaren und oft amorphen Formen zu assimilieren.“⁵⁵

Diese Assimilierung möchte ich mimetisch nennen. Der Zuschauer schmiegt sich den wahrgenommenen Formen körperlich an, ohne darüber nachzudenken. Dabei ist es wichtig, der semiotischen Kritik an Kracauer entgegenzuhalten, daß diese Assimilation nicht durch eine ikonische Repräsentation ausgelöst wird, sondern eher durch eine Präsentation des Materiellen, die durch das Medium physisch erfahrbar wird.⁵⁶ Präsentiert wird auch nicht die „Wirklichkeit“ der normalen Wahrnehmung, sondern vom Bewußtsein befreite „Naturreste“, die so zum ersten Mal erfahrbar werden.⁵⁷

Ebenfalls assimilierend wirkt die andere Grundlage des Films, seine eigene maschinelle und die damit zusammenhängende Darstellung von Bewegung, oder auch die zusätzliche Bewegung durch Kamera und Schnitt.

„Nun scheint ihr Anblick einen ‚Resonanz-Effekt‘ zu haben, der im Zuschauer kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches auslöst. Jedenfalls wirkt objektive Bewegung physiologisch stimulierend.“⁵⁸

Diese Bewegung ist es vielleicht sogar, die erst die Erfahrung der Materialität überhaupt möglich macht, denn sie saugt den Zuschauer in den Film hinein und findet „Widerhall in körperlichen Tiefenschichten“,⁵⁹ den Sinnesorganen.

⁵⁴ Theorie, S.216

⁵⁵ ebd.

⁵⁶ vgl. zum Begriff der Präsentation Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis/London 1993, S.30f.

⁵⁷ vgl. Morsch, Thomas: *Somatische Theorien des Kinos*. Unveröffentlichtes Manuskript, Magisterarbeit an der Ruhr-Universität Bochum 1996, S.75f.

Ich werde darauf im theoretischen Zusammenhang des Photographieaufsatzes zurückkommen.

⁵⁸ Theorie, ebd.

⁵⁹ ebd.

Zusätzlich wird die organische Reaktionsfähigkeit gerade durch die oben dargestellten „sonst verborgene[n] Wirklichkeitsbereiche, darunter räumliche[n] und zeitliche[n] Konfigurationen“,⁶⁰ beansprucht. Der Schnitt, sonst zum Beispiel von Benjamin als Entsprechung zur entfremdeten Wahrnehmung der Moderne gesehen, wird hier positiv, neben den anderen enthüllenden Funktionen des Films, als Anregung der natürlichen Neugierde bewertet.

„All dies begünstigt organische Spannungen, namenlose Erregungen. [...] Das Ich des Kinobesuchers, das die Quelle seiner Gedanken und Entscheidungen ist, zieht sich von der Szene zurück.“⁶¹

Diese Tendenz macht Kracauer an einer Unterscheidung des Kinobesuchers vom Theaterbesucher fest, der sich zu jeder Zeit als distanzierendes, eigenständiges Subjekt erfährt, während der Kinozuschauer sich in das Geschehen hinein auflöst.

„Filme tendieren dazu, das Bewußtsein zu schwächen. Sein Rückzug vom Schauplatz mag durch die Dunkelheit gefördert werden. Dunkelheit verringert automatisch unseren Kontakt mit der Wirklichkeit, indem sie uns viele umweltliche Gegebenheiten vorenthält, die für sie angemessene Urteile und andere mehr geistige Tätigkeiten unentbehrlich sind. Sie schläfert den Geist ein.“⁶²

Ein ebenfalls wichtiger Faktor für diese rauschartige Wirkung ist die Anwesenheit anderer in diesem dunklen Raum.⁶³ Kracauer schließt sogar den Aspekt der Kinosucht aufgrund der eben beschriebenen Eigenschaften nicht aus. Die Süchtigen

„gehen nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen oder angenehm unterhalten zu werden; wonach sie wirklich verlangen, ist, einmal vom Zugriff des Bewußtseins erlöst zu werden, ihr Ich im Dunkeln zu verlieren und die Bilder, wie sie gerade auf der Leinwand einander folgen, mit geöffneten Sinnen zu absorbieren.“⁶⁴

Warum Kracauer diese Süchtigen als „Habités“ abtut, da sie doch eigentlich seine eigene Faszination auf den Punkt bringen, sei dahingestellt. Wichtig ist mir, daß es sich bei dieser Sucht nicht nur um eine regressive Flucht vor den Ansprüchen des Ichs handelt, sondern um eine Möglichkeit, diesen zugunsten anderer Formen der Erfahrung zu entkommen.⁶⁵

⁶⁰ ebd., S.217 (Erg. A.Z.)

⁶¹ ebd.

⁶² ebd., S.217f.

⁶³ Leider geht Kracauer hier nicht auf die Rolle des Kinos als sozialen Raum ein.

⁶⁴ ebd., S.218

⁶⁵ Allerdings beruht auf diesem Rausch auch eine Gefahr des Mediums, das für Propaganda anfällig macht, die Ideen über unbewußte Adressierung an den Körper vermitteln kann; ein Problem, das auch für Adorno in seinen *Filmtransparenten* ausschlaggebend sein wird, um den körperlich-mimetischen Eigenschaften die bewußtmachende Montage entgegenzusetzen. Problematisch ist für mich hier der Bruch durch den Wechsel zu einer Theorie des Unbewußten, in der Inhalte vermittelt werden über körperliche Vorlieben, während es eben noch gerade die sinnlichen Fähigkeiten waren, die ein neues Terrain der Materialität jenseits aller Inhalte erschlossen. Muss hier nicht noch eine dritte Ebene eingezogen werden? Auf jeden Fall spielt bei der Beeinflussung das formgebende Moment eine stärkere Rolle, als bei den einfach

In diesem Zusammenhang ist auch der Traumcharakter des Films zu sehen. Bezeichnenderweise werden die „populären Wünsche“, die sich in Hollywoodproduktionen ausdrücken, von Kracauer in seiner *Theorie des Films* nicht wie in seinen ideologiekritischeren Schriften untersucht, da diese sich vor allem in der Handlung manifestieren.⁶⁶ Die Traumartigkeit liegt hier auch nicht wie bei Baudry in der Struktur der Kinohöhle und deren Realitätseffekt,⁶⁷ sondern in der unmittelbaren, materiellen Beziehung zum Objekt. Filme erscheinen als Träume, die

„uns durch die krasse und ungeschminkte Gegenwart natürlicher Gegenstände überwältigen – als hätte die Kamera sie gerade eben dem Schoß der Natur abgewonnen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten. In der jähen Unmittelbarkeit und schockierenden Wahrheitstreue solcher Aufnahmen liegt etwas, das ihre Identifizierung mit Traumbildern rechtfertigt.“⁶⁸

Diesem Eindruck entsprechen auch die „Veränderungen von Zeit und Raum“ durch den Schnitt. Die Traumartigkeit löst wiederum eine Bewegung zu den Objekten hin aus. Der berauschte Zuschauer treibt „auf die Objekte zu und in sie hinein“. Diese mimetische Verschmelzung, das träumende Irren durch das „Labyrinth seiner vielfältigen Bedeutungen und psychologischen Entsprechungen“, ist notwendig für die Erfassung des Gesehenen.⁶⁹

„Die materielle Realität, wie sie im Film sich darstellt, verlangt von sich aus, daß [der Zuschauer] sich endlos um sie bemühe.“⁷⁰

Diese Bemühung benötigt eine neue Sensibilität, die auch als passive und zerstreute beschrieben werden kann. Dennoch ist es gerade dieses amöbenartige Geschöpf, welches in seinem endlosen Grübeln die Fähigkeit besitzt,

„unter Anspannung all seiner Sinne ein undeutliches Murmeln [zu hören]. Bilder beginnen zu tönen und die Töne werden wieder zu Bildern. Wenn dieses unbestimmbare Murmeln – das Murmeln des Seienden – zu ihm dringt, dann mag er dem unerreichbaren Ziel am nächsten gekommen sein.“⁷¹

technischen Momenten, denn die Art der Beeinflussung durch Kamerawinkel oder Licht für Propaganda ist ein bewußt eingesetztes formgebendes Moment. Gleichzeitig zeugt die Vielzahl der Möglichkeiten des Ausdrucks eines einzigen Gesichts wieder von den Möglichkeiten der Bedeutung. Kracauer sieht die Unmöglichkeit von objektiven Wiedergaben ohne Bedeutung sehr wohl. Dennoch, und hier nimmt er in gewissem Sinne die Apparatusdebatte vorweg, werden die Bilder als objektive wahrgenommen, durch den rauschhaften Zustand im Kino.

⁶⁶ Ich meine hier zum Beispiel die Träume der kleinen Ladenmädchen. Vgl. Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders.: Das Ornament der Masse. A.a.o., S.279-294

⁶⁷ In Baudrys Höhle werden die Kinobilder als Projektionen des Subjekts, wie sie dieses im Traum herstellt, erfahren; das heißt, die fremden Bilder werden als die eigenen angenommen. Vgl. Baudry, *Metapsychologische...*, a.a.O.

⁶⁸ Theorie, S.224

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ ebd. (Erg. A.Z.)

⁷¹ ebd., S.225. Gertrud Koch sieht hier eine Ähnlichkeit zur Existentialontologie. Ich würde eher Verbindungen zum Adornoschen Rauschen ziehen. Ein Unterschied wäre allerdings in der Bewertung von Ich-Schwäche anzusiedeln. Vgl. Koch, Kracauer..., a.a.O., S.135

Die andere traumartige Wirkung des Films führt eher vom Film weg, wird aber durch den Zustand des reduzierten Bewußtseins ermöglicht. Bilder lösen Assoziationsketten aus, die vom normalen Bewußtseinszustand verdrängt werden würden. Kracauer setzt diese auch in Beziehung zu den unwillkürlichen Erinnerungen Prousts. Da sich die beiden Bewegungen durch den traumartigen Charakter des Films aber nicht ausschließen, sondern ergänzen, ergibt sich eine Art Schaukelbewegung des Zuschauers

„zwischen Versenkung in sich selbst und Selbstaufgabe. Zusammen bilden die beiden ineinander verschlungenen Traumprozesse einen einzigen Bewußtseinsstrom, dessen Inhalte – Katarakte undeutlicher Fantasien und unausgeformter Gedanken – noch von den körperlichen Sensationen zeugen, aus denen sie hervorgehen. Dieser Bewußtseinsstrom stellt in gewissem Sinne eine Parallele zum ‚Strom des Lebens‘ dar, dem das Interesse des Mediums gilt.“⁷²

Aus diesen Strömen erklärt Kracauer auch die Befriedigung, die der Zuschauer im Kino erlangt. Befriedigt wird sein „Hunger nach ‚Leben‘“⁷³. Ähnlich dem Flaneur Benjamins sucht er nach dem Vergänglichen, Fließenden im Kino, jenseits aller Handlung. Alles muß für diese Erfahrung offen bleiben, eine zu starke Fixierung auf eine bestimmte Handlung raubt die Möglichkeiten des Lebens.

„Gerade durch sein Bemühen um Kamera-Realität gestattet der Film besonders dem einsamen Zuschauer, sein schrumpfendes Ich – schrumpfend in einer Umwelt, in der die bloßen Schemen der Dinge die Dinge selbst zu verdrängen drohen – mit Bildern des Lebens als solchem zu füllen – eines schimmernden, vieles meinenden, grenzenlosen Lebens.“⁷⁴

Für die notwendige Aufwertung des Lebens als eigenständigen Wert macht Kracauer zwei Tendenzen verantwortlich, die uns zu seinen frühen Schriften zurückführen: die Zerstörung von Glauben und Werten durch das Auftreten der Massengesellschaft, welche neben einem Verlust auch eine Befreiung ermöglicht hat, das Leben nun jenseits aller normativen Verstellungen zu sehen, und den Verlust der konkreten Erfahrung durch das abstrakte Denken der Wissenschaften. Der Film ermöglicht die Wiederannäherung an „die Art von Realität, die sich nicht messen läßt.“⁷⁵

⁷² Theorie, S.226

⁷³ ebd., S.228 Nach diesem suchen Hoffmansthal zufolge vor allem die arbeitenden Massen im Kino, Kracauer selbst macht lediglich ein entfremdetes Gefühl der Isolierung verantwortlich.

⁷⁴ ebd., S.231

⁷⁵ ebd., S.230. Ein dritter Punkt den Kracauer aufmacht widerspricht meiner Meinung den beiden ersten. Er beschreibt eine Wiedererweckung kindlicher Allmachtsgefühle, die seiner Meinung nach, die Überforderung des Subjekts in der modernen Umwelt spiegele. Dieses Gefühl steht doch aber dem eben beschriebenen passiven Selbstverlust an die Objekte gegenüber. Allerdings kann im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* auch die kindliche Allmacht in ihrer Entsprechung zu magischen Verhalten als Mimesis beschrieben werden.

Das Zuschauerkapitel zeigt, daß es Kracauer in der *Theorie des Films* auch um eine Theorie des Subjekts ging. Allerdings ist seine Beschreibung des Filmzuschauers nur sehr versteckt eine Kritik am herrschaftlichen Subjekt; sehr indirekt scheint die Eigenschaft der Bewußtseinsschwächung im Kino als etwas wirklich Befreiendes und das im Kino Gesuchte als eine, nur dort mögliche, tatsächliche Erweiterung. Miriam Hansen hat in ihrer Untersuchung *With Skin and Hair* die wesentlich präsentere Subjektkritik in den frühen Skizzen aus dem Marseiller Exil zur Theorie aufgezeigt. Ihrer Meinung nach liegt der Wechsel vom Subjekt hin zur physischen Realität in der, zwischen den Skizzen und dem Buch liegenden, Aufdeckung des Holocaust begründet, welche die Hoffnung auch auf ein verändertes Subjekt zunichte machte.

„The utopian motif of the last-minute rescue is generalized into a more modest project of redemption, of film’s task to pick up the pieces in the petrified landscape of ‚physical reality‘.“⁷⁶

Doch auch diese Reste der einzig übriggebliebenen Materialität und der Zugang zu ihr über Bewußtseinsschwächung vermitteln noch die ursprüngliche Vielschichtigkeit der Argumentation. Die Skizzen stellen das „normative“ Endprodukt in Frage und in ihrer Kritik am identischen Subjekt eine Brücke zu den frühen Schriften dar.

„The link between the unpublished material from the forties and early fifties and Kracauer’s earliest writings on film suggest that even in the book in 1960 he approaches the cinema from the problematic of the *subject*, as both a practical critique of bourgeois fictions of self-identity and a discourse for articulating the historical state of human self-alienation [*Selbstentfremdung*].“⁷⁷

Die stärkere Konzentration auf den Körper des Zuschauers, die Benjamins Schockkonzept ähnelt, ist nach Hansen auch im Zusammenhang der Auseinandersetzung Kracauers mit Benjamins Vorstellungen der Innervation zur Zeit der Verfassung der Skizzen zu sehen. So betrachtet Kracauer dort viel mehr als im späteren Buch das frühe Kino und dessen physiologische Präsentation von Sensationen, die das Bewußtsein des Zuschauers sprengen durch den Angriff auf seine Identität.

Die zweideutige realistische Einstellung der Beziehung zur Objektwelt, die später zur Verurteilung des Buchs geführt hat, ist in den Skizzen noch vom Realismus unabhängig. Statt der Gegenüberstellung Lumières und Méliès erfolgt dort die Grundlegung der Beziehung zur physischen Realität über die Herleitung von Marey und Muybridge. Es ist die kognitive Funktion der

⁷⁶ Hansen, Miriam, *With Skin...*, a.a.O., S.468

⁷⁷ ebd., S.444

Photographie, deren Vermittlung der reinen intentionslosen, da sonst nicht sichtbaren, Materie den Zuschauer schockartig erreicht.⁷⁸ Unabhängig von einem realistischen Programm ist diese Materialität dann auch nicht, als anti-illusionistisch zu verstehen.

„This process of materialization presumes a cognitive interest directed, paradoxically, against the imposition of conscious, intentional structures on the material world. This world, however, is not an untouched, objective reality out there, but rather an alienated historical reality, a reality that comprises both human and nonhuman physis. For Kracauer, the materialist gaze reveals a historical state of alienation and disintegration, giving the lie to any belated humanist efforts to cover it up and thus promoting the process of demythologization. This is why Kracauer, even in the later book, insists on the ‚photographic approach‘. He does so in full awareness of the many ways in which photographic images are constructed and manipulated“.⁷⁹

Die „fotografische Einstellung“, deren Vermittlung von Materialität, hängt nicht mit Ikonizität und auch nicht mit bestimmter Narration zusammen. Hansen bringt sie in Zusammenhang mit der spezifischen Zeitlichkeit der Photographie, die Kracauer schon in seinem frühen Aufsatz *Die Photographie* als Entfremdung⁸⁰ charakterisiert hatte.

„If he seeks to ground his film aesthetics in a medium of photography, it is not because of the iconicity of the photographic sign, the referential illusion it creates, but because of its temporality, the arbitrary moment of the snapshot or ‚instantaneous photograph‘ [*Momentaufnahme*] an the deferred-action status of all its meanings. For Kracauer, the politicophilosophical significance of photography does not rest with the ability to reflect its object as real but rather with the ability to render it strange.“⁸¹

Stand aber im Photographieaufsatz nach Hansen noch etwas auf dem Spiel, bestand noch die Hoffnung auf Veränderung durch Bewußtwerdung der eige-

⁷⁸ Muybridge hatte zum Beispiel mit Hilfe der Photographie nachweisen können, daß ein Pferd im Galopp alle vier Beine vom Boden abhebt; eine Tatsache, die für das menschliche Auge sonst nicht sichtbar, da zu schnell, ist. Diese kognitive Funktion, die Wahrnehmung des sonst nicht Sichtbaren, läßt sich nicht mit der Auffassung eines, Kracauer später zugeschriebenen, naiven, der menschlichen Wahrnehmung entsprechenden, Realismus vereinen.

⁷⁹ Hansen, ebd., S.453

⁸⁰ bzw. der Widerspiegelung der realen Entfremdung, die Kracauer auch als Stillstand der Geschichte im Kapitalismus begreift. „Da sich die Natur in genauer Übereinstimmung mit dem jeweiligen Bewußtseinsstand verändert, kommt das bedeutungsleere Naturfundament mit der modernen Photographie herauf. Nicht anders als die früheren Darstellungsarten ist auch diese einer bestimmten Entwicklungsstufe des praktisch-materiellen Lebens zugeordnet. Der kapitalistische Produktionsprozeß hat sie aus sich herausgesetzt. Dieselbe bloße Natur, die auf der Photographie erscheint, lebt sich in der Realität der von ihm erzeugten Gesellschaft aus. Es läßt sich durchaus eine der stummen Natur verfallene Gesellschaft denken, mit der nichts gemeint ist; wie abstrakt immer sie schweige.“ Kracauer, *Die Photographie*, a.a.O., S.37

Mülder-Bach sieht diesen Stillstand als einen der Aufklärung, der gerade durch die Photographie hindurch wieder angekurbelt werden soll. Vgl.: Mülder-Bach, Inka: *Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der „Oberfläche“*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jahrgang 61, Heft 2, Juni 1997, S.359 - 373, hier S.367 Zur Entzeitlichung der kapitalistischen Gesellschaft vgl. auch dies.: *Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers*. In: Kessler, Michael; Levin, Thomas Y. (Hrsg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Tübingen 1990, S.249-266, hier S.252f.

⁸¹ Hansen, *With Skin...*, a.a.O., ebd.

nen Materialität und des allgemeinen Zustands der Entfremdung,⁸² kann es in der endgültigen Fassung der *Theorie des Films* nicht mehr um eine Rettung des Subjekts durch Bewußtwerdung und darüberhinaus um die Bildung eines kollektiven Subjekts, sondern nur noch um die Rettung der Dingwelt durch den archivierenden Charakter der Photographie gehen. Mit Auschwitz ist das „Vabanque-Spiel der Geschichte“⁸³ verloren, die Konzentration auf die physische Realität ist die Reaktion eines Überlebenden.

Dennoch wird dieser Zugang zur Dingwelt nur über ein „anderes“ Subjekt des Kinos ermöglicht, das fähig wird, diese durch die Technik des Films mimetisch aufzunehmen.

„If film makes us confront this hystorical physis, it does so not only on the level of representation and subject matter but, more fundamentally, on the level of reception, through the ways in which it engages the viewer as subject.“⁸⁴

Im Zuschauerkapitel sind Strukturen dieses anderen Subjekts ansatzweise aufgeführt, die Destabilisierung und Krise des historischen bürgerlichen Subjekts im Kino allerdings nur noch sehr indirekt im Epilog zugelassen, während sie in den vor der Aufdeckung des Holocaust geschriebenen Skizzen wesentlich deutlicher sind. Hier wird auf andere Weise zwischen dem archivierenden Charakter der Photographie und dem Film unterschieden, durch die körperliche Affizierung des Zuschauers im Kino.

Beyond photography, however, the material structure of film – the discontinuity of individual frames and shots – predisposes it to enter into the ‚region of shock,‘ ‚the dark depths of material dimension, where push and pressure rule beyond the reach of meaning‘ (M, 2:2, 1:35). If the subject of bourgeois theater is reaffirmed by a unity of vision and continuity of consciousness, the cinema undermines such fictions by its direct attacks on the viewer’s senses: ‚The ‚ego‘ of the human being assigned to film is subject to a *permanent dissolution*, is incessantly exploded by material phenomena‘ (M, 1:32). Hence the cinema, like psychoanalysis, raises the question – and suggests the possibility – of a form of subjectivity that is not predicated on the unty and self-identity of the bourgeois individual.“⁸⁵

⁸² Dort hieß es: „Das naturbefangene Bewußtsein vermag seinen Untergrund nicht zu erblicken. Es ist die Aufgabe der Photographie, das bisher noch ungesichtete *Naturfundament* aufzuweisen. [...] Das photographische Archiv versammelt im Abbild die letzten Elemente der dem Gemeinten entfremdeten Natur. Durch ihre Einmagazinierung wird die Auseinandersetzung des Bewußtseins mit der Natur gefördert. [...] Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturbestands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet. [...] Dem Bewußtsein läge also ob, die *Vorläufigkeit* aller gegebenen Konfigurationen nachzuweisen, wenn nicht gar die Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestands zu erwecken.“ Die Möglichkeit dieser Neuordnung oder das endgültige Verstummen sieht Kracauer als Vabanque-Spiel der Geschichte. Kracauer, *Die Photographie...*, a.a.O., S.38f.

⁸³ Schlüpmann, Heide: Auf der Suche nach dem Subjekt des Überlebens. Zur Theorie des Films. In: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Frankfurt/Main 1998, S.105-120, hier S.107 und Koch, Athene..., a.a.O.

⁸⁴ Hansen, *With Skin...*, a.a.O., S.458

⁸⁵ ebd., S.458

Dieses Zuschauermodell, das ich als mimetisches beschreiben würde, entzieht sich dem distanzierten und einheitlichen Charakter durch seine Körperlichkeit. Der Zustand der Zerstreuung, der die Aufnahme der materiellen Reize möglich macht, läßt sich nicht mit dem herrschaftlichen Voyeurismus der psychoanalytischen Filmtheorie oder der Apparatustheorien beschreiben, obwohl er deren Subjektbezogenheit vorwegnimmt. Die konkrete Materialität entzieht sich dem einordnenden Subjekt, sie unterläuft dieses und seine Register von Sprache und Narration.⁸⁶ Es gibt kein Objekt der Repräsentation, denn „the material dimension crucially includes the subject and the subject’s relation to the Other.“⁸⁷

Nach dem Kino

Zurück zur *Theorie des Films* - der philosophische Hintergrund für die positive Einordnung eines mimetischen, dezentrierten Zuschauers wird hier konkreter auf die zu erfahrende Objektwelt bezogen. Im Epilog knüpft Kracauer an das *Zuschauerkapitel* direkt wieder an und stellt sich die Frage erneut, mit der er dort geschlossen hatte: Welchen Wert hat das Kinoerlebnis, wenn der Zuschauer nicht mehr träumt; was bleibt von dem rauschartigen Zustand, wenn das Kino verlassen wird? „Welchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt?“⁸⁸ Diese Fragen hängen wiederum direkt mit der philosophischen Bedeutung des Kinos und seiner spezifischen Kritik des herrschaftlichen Subjekts zusammen.

„Ein großer Teil des Materials, das den Kinobesucher betäubt und erregt, besteht zweifellos aus Bildern der äußeren Welt, krassen physischen Schauspielen und Details.⁸⁹ Und diese Betonung des Äußerlichen geht Hand in Hand mit einer Vernachlässigung der Dinge, die wir gewöhnlich für wesentlich halten. [...] Das Kino scheint zu sich selber zu kommen, wenn es sich an die Oberfläche der Dinge hält.“⁹⁰

Dieses Beharren auf der Oberfläche ist gerade der Punkt, der Kracauers Philosophie mit dem Kino verbindet. Schon in seinen frühen Schriften hatte er der

⁸⁶ Dazu schreibt Morsch: „Kracauer postuliert eine Rezeptionsweise, die nicht von der übergreifenden Sinnstiftung der Handlungs- und Bedeutungsmuster getragen wird, sondern ihr Augenmerk auf die konkrete Materialität richtet, an die sie sich fast mimetisch anschmiegt und von der sie sich affizieren läßt.“ Morsch, a.a.O., S.78.

Morsch betont diese Erfahrung der Materialität gegenüber Hansens Reduktion der Filmrezeption bei Kracauer auf die Zerrüttung des Zuschauersubjekts, die diese vor allem in den Gewalttexten vollzieht. Diese Positionen schließen sich aber nicht gegenseitig aus. Hansen vermeidet die Einengung auf Zerrüttung auch selbst durch die historische Einordnung des zu zerrüttenden Subjekts als das Bürgerliche. Vgl. ebd., S.80

⁸⁷ Hansen, *With skin...*, a.a.O., S.452

⁸⁸ *Theorie*, S.371

⁸⁹ Hier ist meiner Meinung nach ein Überrest der Tendenzen des frühen Kinos hin zur Sensation zu erkennen, wie sie Hansen nur in den Skizzen zu finden meint.

⁹⁰ ebd.

Oberfläche mehr Beziehung zur Erkenntnis zugetraut als den totalitären Erklärungssystemen, da die Oberfläche und die Reste des Alltags von diesen gerade unberücksichtigt blieben. In *Die Wartenden* hatte Kracauer eine Krise der Werte und Glaubensinhalte durch das wissenschaftliche, entzauberte Weltbild diagnostiziert und sich geweigert, das Leiden an dem Verlust des Metaphysischen, dem „*Vertriebensein* aus der religiösen Sphäre“, ⁹¹ welche als einzige den ganzen Menschen umschloß, durch einfache Trostpflaster zu flicken. So hatte er neben die zwei Möglichkeiten auf den Werteverlust zu reagieren, den *prinzipiellen Skeptiker*, der auf das Bedürfnis nach Werten mit genereller Skepsis und Vorantreiben der Entzauberung reagiert, und den *Kurzschluß-Menschen*, der sich auf einen Versuch die Lücke zu schließen nach der anderen wirft, seine eigene Position des *Wartenden* gestellt, der sich vor allem durch sich zurücknehmende Offenheit auszeichnet. Dieser versucht sich zur Welt der *Wirklichkeit* jenseits von Wertesystemen zu wenden, welches nur über ein gesamt menschliches Ich, das heißt in seiner ganzen Alltäglichkeit und Leiblichkeit, geschehen kann. ⁹²

Den Vorwurf gegen das Kino auf seine Oberflächlichkeit bezogen – es verhindere die Konzentration auf die wahren Werte – muss der Wartende zurückweisen. ⁹³

„Dieses Argument wäre aber nur haltbar, wenn die Glaubensinhalte, Ideen und Werte, die das innere Leben ausmachen, heute dieselbe Autorität besäßen, die ihnen in der Vergangenheit zukam, und wenn sie infolgedessen auch jetzt noch genauso selbstverständlich, machtvoll und real wären wie die Ereignisse der materiellen Welt, die der Film uns vorführt.“ ⁹⁴

Im Gegenteil, lassen sich die Phänomene der realen Welt nur erfassen, „wenn sie der Bedeutungen entkleidet werden, die gemeinhin dazu dienen, sie zu identifizieren“. ⁹⁵ Angesichts des Verfalls der gemeinschaftlichen Werte und der zunehmenden Entzauberung der Welt durch die positive Wissenschaft kann der

⁹¹ Kracauer, Siegfried: *Die Wartenden*. In: *Das Ornament der Masse*, a.a.O., S.106-119, hier S.107

⁹² „Infolge der Überspannung des theoretischen Denkens sind wir dieser Wirklichkeit, die von leibhaften Dingen und Menschen erfüllt ist und deshalb konkret gesehen zu werden verlangt, in einem entsetzlichen Maße ferngerückt.“ Ebd., S.118.

Vgl. dazu auch Schlüppmann, Heide: *Phänomenologie des Films*. In: dies.: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Basel, Frankfurt/Main 1998, S.37-53, hier S.38

⁹³ Allerdings werden in der *Theorie des Films* die Reaktion auf die Krise der Glaubensinhalte anders aufgespalten: in den vernunftgläubigen, aufklärerischen Liberalismus und den Versuch der „Rehabilitation eines gemeinsamen Glaubens“. Ersterer kann aber auf Dauer durch die Indifferenz der Wissenschaft zu keinen neuen Werten führen und zweitere ähnelt eher einer anti-rationalistischen Verdrängungsleistung zugunsten eines inneren Bedürfnisses. *Theorie*, S.377

⁹⁴ *Theorie*, S.372

⁹⁵ ebd.

Film im Gegenteil gerade in seiner Oberflächlichkeit noch als einziges Mittel gesehen werden, wieder zu den Inhalten des inneren Lebens zu kommen auf dem „Umweg“ über die Materie, auf die sich auch die Wissenschaft konzentriert.

„Das andere, weniger beachtete Merkmal unserer Situation kann kurz als Abstraktheit definiert werden – ein Ausdruck, der die abstrakte Art und Weise bezeichnet, in der Menschen aller Schichten die Welt und sich selber wahrzunehmen pflegen. Wir leben nicht nur zwischen den Ruinen alter Glaubensinhalte, wir leben zwischen ihnen bestenfalls mit einem schattenhaften Bewußtsein der Dinge in ihrer Fülle. Das ist wohl dem ungeheuren Einfluß der exakten Wissenschaften zuzuschreiben.“⁹⁶

Die unter Begriffe subsumierende und in Raster ordnende Abstraktion des wissenschaftlichen Denkens läßt keine Konkretheit, nichts Individuelles mehr übrig. Qualität ist nicht mehr erfahrbar, da nicht quantitativ erfaßbar.⁹⁷

Nicht nur durch die Wissenschaft wird das abstrakte Denken vorangetrieben, es ist vor allem die Technik, die durch ihre Mechanismen den Alltag immer mehr abstrahiert.

„Der Techniker bekümmert sich mehr um Mittel und Funktionen als um Zwecke und Arten des Seins. Diese geistige Disposition ist dazu angetan, seine Empfänglichkeit für die Ziele, Werte und Objekte abzustumpfen, denen er im Laufe des Lebens begegnet; das heißt, er wird dazu geneigt sein, sie in abstrakter Weise zu begreifen.“⁹⁸

Diese Umgestaltung von Bildern und Inhalten zu abstrakten Informationen verläuft zwanghaft, verschließt den Zugang zu aller Erfahrung; eine Entwicklung die Kracauer auch im Zusammenhang mit den Massenmedien „Rundfunk, Fernsehen usw.“ und deren Inflationierung von Information sieht. „Der Vermittlungsapparat überwältigt die vermittelten Inhalte.“⁹⁹ Die freie Verfügbarkeit über diese Informationen tilgt jegliche Qualität des Wahrgenommenen. Geistige Phänomene werden durch Psychologisierung oder Relativierung reduziert, die Information wird eingeordnet, ohne nach deren Wahrheitsgehalt oder Besonderheit zu fragen.

„Dies ist also die Situation des modernen Menschen. Er enträt der Führung bindender Normen. Er berührt die Realität nur mit den Fingerspitzen.“¹⁰⁰

⁹⁶ ebd., S.379

⁹⁷ Mit seinen *Angestellten* hatte Kracauer den Versuch unternommen, Soziologie wieder an den konkreten Gegenstand anzunähern indem er sich diesem mimetisch anschmiegte. Auch hier spricht er von einer Vernachlässigung des Qualitativen zugunsten der Quantität. Vgl. Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*. Schriften Bd.1, Frankfurt/Main 1971, S.205-304 und auch ders.: *Soziologie als Wissenschaft*, ebd., S.7-101

⁹⁸ Theorie, S.380

⁹⁹ ebd.. Die „Qualität der Kommunikationen“ wird auf ihre Quantität, auf ihre „unbegrenzte Verfügbarkeit“ reduziert. In diesem Zusammenhang ist auch der von Benjamin beschriebene Wechsel von der Erfahrung zum Erlebnis als Informationsverarbeitung zu sehen, von dem aber bei Kracauer im Gegensatz zu Benjamin der Film gerade auszuschließen wäre, durch seine, der Abstraktion gegenüberstehenden, mimetischen Fähigkeiten und der notwendigen mimetischen Hingabe des Zuschauers an denselben.

¹⁰⁰ ebd., S.382

Abstraktion und Mangel an bindenden Werten bedingen sich gegenseitig, ihre Verknüpfung zu leugnen wäre regressiv, wie die in den *Wartenden* beschriebenen Versuche, sich zurück zur Religion zu wenden. Der Prozeß der Entzauberung ist nicht umkehrbar, wohl aber die Abkehr von der Abstraktion möglich.

„Das Heilmittel gegen jene Abstraktheit, die sich unter dem Einfluß der Wissenschaft verbreitet, ist Erfahrung – die Erfahrung von Dingen in ihrer Konkretheit.“¹⁰¹

Diese konkrete Erfahrung beschreibt Kracauer anhand von Whitehead als eine Art mimetischer Einverleibung, im Gegensatz zu abstrakter Informationsverarbeitung.

„Wenn wir ein Objekt erfahren, erweitern wir nicht nur unsere Kenntnis seiner verschiedenen Eigenschaften, sondern verleiben es uns sozusagen ein, so daß wir sein Sein und seine Dynamik von innen her begreifen – eine Art von Bluttransfusion.“¹⁰²

Sie bedarf der Schulung der ästhetischen Wahrnehmung, welche Teilnahme an Fakten und Erfahrung eines Organismus als Ganzen, und nicht nur dessen Einordnung ermöglicht.

„Was wir nötig haben, ist also, daß wir die Realität nicht nur mit den Fingerspitzen berühren, sondern sie ergreifen und ihr die Hand schütteln.“¹⁰³

Eine Hinwendung zum Leben und Abkehr von der Abstraktion kann es aber nur durch die Technik hindurch geben und nur zu den Resten der Realität, die noch verfügbar sind. Die Entzauberung und Entfremdung der Moderne hat nur Fragmente übrig gelassen - fragmentarisierte Subjekte in einer fragmentarisierten Welt.

„[...] da es dem inneren Leben an Struktur gebricht, haben Impulse aus psychosomatischen Regionen die Möglichkeit, aufzusteigen und die Zwischenräume zu füllen. [...] Wenn wir uns aber der herrschenden Abstraktheit entledigen wollen, müssen wir vor allem diese materielle Dimension ins Auge fassen, die von der Wissenschaft erfolgreich vom Rest der Welt abgelöst worden ist. Denn wissenschaftliche und technologische Abstraktionen bedingen nachhaltig unser Denken; und sie alle verweisen uns auf physische Phänomene, während sie uns gleichzeitig von deren Qualitäten weglocken. Daher die Dringlichkeit, genau diese gegebenen und doch ungegebenen Phänomene in ihrer Konkretheit zu begreifen. Das wesentliche Material ‚ästhetischer Wahrnehmung‘ ist die physische Welt mit all dem, was sie uns zu verstehen geben mag. Wir können nur darauf hoffen, der Realität nahezukommen, wenn wir ihre untersten Schichten durchdringen.“¹⁰⁴

Gerade „als Produkte von Wissenschaft und Technik“¹⁰⁵ haben nun Fotografie, und mehr noch der Film, Zugang zur gegenwärtigen Realität,

¹⁰¹ ebd., S.384f.

¹⁰² ebd., S.385

¹⁰³ ebd., S.386

¹⁰⁴ ebd., S.386f.. Heide Schlüpmann beschreibt die Theorie des Films als zwischen drei Polen angesiedelt, eine davon ist eine scheinbare Tendenz hin zur Naturwissenschaft im positivistischen amerikanischen Denken. In diesem Abschnitt sehe ich die Begründung für diese Tendenz – man kann dem positivistischen Denken nicht entkommen in dieser entzauberten Welt, also muss man sehen, wie man mit deren Resten umgeht und kann nicht nur über Film reden, „ohne die historischen Abgründe zu berühren“. Schlüpmann, Heide: Auf der Suche ..., a.a.O., S.106

¹⁰⁵ Theorie, S.387

durch ihren intentionstosen, offenlegenden Charakter. Der Zerfall der allgemeingültigen Glaubensinhalte und Erklärungsmuster hat zwar auch den Zerfall der die Beobachtung der alltäglichen Umgebung bestimmenden Ideologien bewirkt, aber dieser Zerfall hat nicht die Erfahrung der Dingwelt, frei von jeglicher Ideologie, zur Folge gehabt, sondern den abstrakten Blick der Wissenschaft. Nur der Film, in seiner gleichzeitig aktiven und passiven Annäherung an die alltägliche Umwelt, macht die Wahrnehmung derselben möglich.

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psychophysischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken die Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen. Und wir sind imstande, sie zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind.“¹⁰⁶

Es ist also dieses historische Subjekt der Moderne, das gerade durch seine Fragmentarisierung die Möglichkeit erfährt, zum ersten Mal die Welt der Dinge zu erfahren.¹⁰⁷ Ohne den Zerfall der Glaubensinhalte und dem damit verbundenen Verlust des ganzheitlichen Ichs, ist der Weg hin zur physischen Welt nicht zu gehen. Insofern wird das in den Skizzen noch angegriffene, herrschaftliche Subjekt, oder die als Ideologie entlarvte Vorstellung von diesem, hier als schon zerstört vorausgesetzt.¹⁰⁸

Dieses fragmentarisierte Subjekt des Kinos schließt auch den Filmemacher mit ein, der sich dadurch wesentlich von dem traditionellen, schöpfenden Künstler unterscheidet. Er muß sich dem Material ausliefern, sich ihm anschmiegen, statt ihm seine eigene Idee aufzuzwingen und es auszubeuten.¹⁰⁹ Natürlich muß auch er dem Material eine Form geben und mit der Präsentation des rohen Materials eine Geschichte erzählen, aber letztere darf das Material nicht völlig abdecken.¹¹⁰ Beides läuft sozusagen nebeneinander her, die unidentifizierbaren

¹⁰⁶ ebd., S.389

¹⁰⁷ Oder sollte man sagen, nach sehr langer Zeit wieder, am Ende der Geschichte der abendländischen Metaphysik und nach der Entwicklung durch die Technik hindurch? Die weiter unten entwickelte Geschichte des Begriffs der Mimesis verweist darauf.

¹⁰⁸ Schon in seiner frühen Schrift *Kult der Zerstreuung* hatte Kracauer im zerstreuten Subjekt der neuen Massen die Chance für einen neuen Zugang zur Welt gesehen. Gerade die Zerstreuung spiegelt den wirklichen, unverstellten Fragmentarisierungsprozeß der Moderne. Immer wird der passive, sich hingebende Blick des Kinobesuchers als Möglichkeit gesehen, dem Zwang zur Herrschaft und der verschleiernenden Einheit zu entkommen. Auch sieht er in ihr die Möglichkeit eines neuen Bewußtseins als Subjekt der Masse. In: ders.: *Das Ornament...*, a.a.O., S.311-320

¹⁰⁹ „Kunst im Film ist reaktionär, weil sie Ganzheit symbolisiert und derart die Fortexistenz von Glaubensinhalten vorspiegelt, welche die physische Realität sowohl anrufen wie zu decken.“ Theorie, S.391 „Die besondere Kunst, die sich in filmischen Filmen bewährt, muß auf die Fähigkeit ihrer Schöpfer zurückgeführt werden, im Buch der Natur zu lesen.“ Ebd., S.392

Formen und psychophysischen Entsprechungen bilden eine Art Unterschicht.

Das Material

„hat [...] die Aufgabe, der Story zu dienen, zu der es gehört; aber gleichzeitig affiziert es uns auch stark, vielleicht sogar in erster Linie, als ein fragmentarisches Moment der sichtbaren Realität, umgeben von einem Hof unbestimmbarer Bedeutungen.“¹¹¹

Damit unterläuft der Film die subjektzentrierte Narration und die künstliche Verstärkung herrschaftlicher Strukturen durch Bestätigung in derselben. Aufgelöst werden diese Strukturen durch eine berausende Materialität des Alltags. Eine Straße, ein Gesicht, eine Pfütze, die normalerweise nicht beachtet würden, entziehen der Handlung die Aufmerksamkeit und stehen für sich.

„[...] gerade der beliebteste Augenblick ist vergleichsweise unabhängig von den umstrittenen und wankenden Ordnungen, um welche die Menschen kämpfen und verzweifeln; er verläuft unterhalb derselben, als tägliches Leben.“¹¹²

Unterhalb dieser Ordnungen befindet sich das Netz des Alltäglichen, welches der Film ausdehnt und wieder sichtbar macht.¹¹³ Die Wahrnehmung wendet sich dem Kleinen zu, das den verstellenden, zweckrationalen Bedeutungsmustern entgeht.

Dadurch stellt der Film andererseits auch Realität und falsche Vorstellung durch entlarvende Konfrontation gegenüber und kann als Zeuge verdrängter, gefürchteter Phänomene dienen. Als dieser Zeuge ermöglicht er durch seine medialen Eigenschaften die Konfrontation mit sonst nicht ertragbaren Phänomenen.

¹¹⁰ Koch faßt die mimetische Einstellung, die der Regisseur gegenüber der physischen Realität haben muß, die ihn damit als spezifische Subjektposition mit dem mimetischen Erleben des Zuschauers verbindet, folgendermaßen zusammen:

„Daß Filme, noch weit mehr als Photographien, nicht nur durch ihre ‚realistische Tendenz‘ geprägt werden, erkennt Kracauer zwar an, aber das ‚ästhetische Grundprinzip‘ des Films fordert die Anerkennung eines spezifischen Bezugs zur physischen Welt. So könnte man vielleicht sagen, daß Kracauers Filmtheorie auf einer bestimmten Theorie des Ästhetischen basiert, die eben nicht auf den geschlossenen Charakter des Kunstwerks, sondern auf bestimmte Konfigurationen des Sensualismus als einer materialistischen Ästhetik abhebt. Die unabdingbare Reflexion auf Wahrnehmung bindet die Subjektposition des Produzenten wie die des Zuschauers als gleichbedeutend zusammen. So rekurriert Kracauer nicht nur auf die Affinitäten, sondern auch auf die Wirkungen als jenes Set von Eigenschaften, mit denen er das Medium fassen und als distinkt von anderen abheben möchte. In Differenz zur traditionellen ‚Kunst‘ ist das Spezifische des Films, daß ‚filmische‘ Filme [...] sich Aspekte der physischen Realität einverleiben, um sie uns erfahren zu lassen.“

Koch, Kracauer..., a.a.O., S.135f. (Sie zitiert hier Theorie, S.69)

¹¹¹ Theorie, S.393

¹¹² Auerbach, Erich: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946, S.493 (in der erweiterten Ausgabe S. 513), zitiert nach Kracauer, Theorie, S.394. Auerbach verfaßte fast zeitgleich mit Kracauers *Theorie des Films* und ebenso im Exil eine umfassende Arbeit über Mimesis veröffentlichte, die den Begriff in der Literaturwissenschaft wieder etablieren sollte. Zu der Ähnlichkeit zwischen der Situation der beiden Autoren und ihrer im Exil geschriebenen Werke vgl. Petro, Patrice, a.a.O., 130f.

¹¹³ Diese Kraft bezeichnet Marcel, und mit ihm Kracauer, als erlösend. Auch die Übersetzung des ursprünglich englischen Titels der Theorie läßt das Wort Erlösung zu. Vgl. zu den religiösen Implikationen von Kracauers Theorie z.B. Koch, Athene..., a.a.O.

An dieser Stelle kommt Kracauer noch einmal auf die Spiegelfunktion des Films im Zusammenhang mit der Bekämpfung der Medusa durch Perseus zurück.

„Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ‚Reflexion‘ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.“¹¹⁴

Die Gewalt wird durch den Spiegel aber nicht gebannt, Athene benutzt den abgeschlagenen Kopf weiterhin als Waffe. Die Ereignisse im Film haben keine abschreckende Funktion, sie sind Selbstzweck. Sie müssen angesehen, ertragen und erfahren werden, um in das rettende Archiv des Gedächtnisses zu gelangen.¹¹⁵

„Wenn wir die Reihen der Kalbsköpfe oder die Haufen gemarterter menschlicher Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken – und das heißt: erfahren –, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie. Diese Erfahrung ist befreiend insofern, als sie eines der mächtigsten Tabus beseitigt.“¹¹⁶

Diese materiellen Bilder werden zunächst erfahren, dann in Zusammenhänge eingefügt; nicht wie in anderen Medien, z.B. dem Theater,¹¹⁷ durch die Gedanken hin zum Empfindungsvermögen geführt. Allein das Kino ist materialistisch und nicht repräsentativ. „[...] es bewegt sich von ‚unten‘ nach ‚oben‘.“¹¹⁸

Die physiologische Wirkung der materiellen Bilder geht den Gedanken voraus. Kracauer bezieht sich hier auf Panofsky, der repräsentative Kunst mit idealistischen Denksystemen in Beziehung setzt, die der Materie eine Idee von ‚oben‘ auferlegen.

„Das Kino, und nur das Kino, wird jener materialistischen Interpretation des Universums gerecht, die, ob wir es nun mögen oder nicht, die heutige Zivilisation durchdringt.“¹¹⁹

¹¹⁴ Theorie, S.395

¹¹⁵ Nach Gertrud Koch liegt Kracauers *Theorie des Films* unterschwellig Auschwitz und das jüdische Motiv der Erlösung zugrunde, obwohl er diese Themen nicht explizit anspricht. Die Dinge müssen in Archiven bewahrt werden, damit sie am jüngsten Tag, also am Ende der Geschichte, gerettet werden können. Der Film in seinem archivierenden Charakter hat dadurch, ebenso wie die Photographie, eine erlösende Funktion – er bewahrt für die Erlösung. Die Vernichtung der Juden aber muß angesehen, damit diese Bilder ins Gedächtnis aufgenommen und bewahrt werden können. Koch sieht ein Problem in Kracauers Primat des Optischen genau hier, denn so können nur die Menschen erlöst werden, die sichtbare Reste hinterlassen haben. Vgl. Koch, Athene..., S.130ff.

¹¹⁶ Theorie, S.396

¹¹⁷ Kracauers Sicht von Theater und bildender Kunst, die von gegenwärtigen Formen in Frage gestellt wird, möchte ich hier nicht zur Debatte stellen. Vgl. aber zu einem Wandel im Theater von der klassischen Mimesis hin zu einer nicht repräsentativen, im Sinne Adornos mimetischen, postdramatischen Form: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999, S.57

¹¹⁸ Theorie, S.400

¹¹⁹ Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*. In: *Critique*, Bd.I, Nr.3:27, Jan.-Feb. 1947, zitiert nach Kracauer, ebd.

Seiner Bewegung von ‚unten‘ nach ‚oben‘ hat der Film es wohl auch zu verdanken, daß sich diese nicht in eine vorgegebene Richtung drängen läßt. Allerdings hat gerade der Fragmentcharakter der Materie das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten zur Folge – das Weben eines Netzes von Ähnlichkeiten über die ganze Welt in ihrer Alltäglichkeit. Mit diesem versöhnlichen Bild schließt Kracauer sein Buch, freilich ohne es an eine verbindliche Interpretation zu knüpfen, ist doch der Frieden dieser alltäglichen Welt nicht rein affirmativ, sondern erst als Negation eines ihm vorausgegangenen Unvorstellbaren als letzter rettender Weg verständlich.

2. Erster Exkurs: Mimesis, Begriffsgeschichte

Die Intention meiner Arbeit, den Film als mimetisches Medium darzustellen, wird vielleicht verwundern, gilt der Film doch gerade in seiner „mimetischen“ Funktion als veraltet. Mimesis, im umgangssprachlichen Sinne als Nachahmung vereinfacht, galt in der filmischen Reproduktion auf den Höhepunkt gebracht, bzw. reaktionär gegenüber den anderen Künsten wieder eingeführt. Ein kurzer Blick auf die Geschichte der Mimesis hilft vielleicht zu klären, wie viel mehr im Begriff der Mimesis enthalten ist und daß mit den mimetischen Fähigkeiten des Films keineswegs die abbildende Nachahmung einer äußeren Wirklichkeit gemeint sein muß.

Der Begriff der Mimesis stand mit seiner Definition unter Platon auch schon wieder für die Verdrängung derselben, bzw. für eine 2500jährige Begriffsverfälschung, die den Begriff einseitig in Richtung Nachahmung drängte. Als solche wurde sie natürlich in der Moderne tabuisiert;¹²⁰ eine Bewegung, die eigentlich schon mit der Neuzeit begann, in der die Natur kein einengendes Vorbild für den Menschen mehr sein durfte, da deren Nachahmung die schöpferische Freiheit des Menschen eingeengt hatte.¹²¹ Mit der Möglichkeit der Simulation von Natur, zum Beispiel in der Gentechnologie, verstärkt sich die Behauptung der Unabhängigkeit von mimetischer Nachahmung. Diese Entwicklung läuft parallel zur Ablösung der „mimetischen“ analogen Medien, die auf eine äußere, zu reproduzierende Wirklichkeit angewiesen sind, durch die digitalen, die ihre eigene Welt entwerfen.¹²²

Mimetische Darstellungen reichen in prähistorische Kunst zurück, also dem 30. bis 10. Jahrtausend vor Christi. Der Begriff taucht allerdings erst im 5. Jahrhundert vor Christi auf und ist ursprünglich mit dem Körper verbunden. Als

¹²⁰ Zum Verhältnis Mimesis und moderner Kunst vgl. Recki, Birgit: Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs. In: Kunstforum, Bd.114, Juli/August 1991, Imitation und Mimesis, S.116-126

¹²¹ Vgl. Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium Generale 10, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1957, S.266-283 und Recki, a.a.O.

¹²² Hartmut Winkler sieht nun umgekehrt, in einem erweiterten Mimesisverständnis, gerade im Mimetischen eine nicht zu ersetzende Fähigkeit des Films, die dessen Ablösung durch die neuen Medien entgegenstehen könnte. Diese Fähigkeit ist der Gegenstand meiner Untersuchung. Auf den Gegensatz zu den digitalen Medien kann ich im Rahmen meiner Arbeit nicht weiter eingehen.

Vgl. Winkler, Hartmut, Über das mimetische Vermögen..., a.a.O.; zum Problem der Reproduktion von Natur Bredekamp, Horst: Mimesis, grundlos. In: Kunstforum, Bd.114, Juli/August 1991, Imitation und Mimesis, S.278-288

körperliche Darstellung eines Seelischen sieht ihn Koller, der sich als erster wieder ausführlicher um die Begriffsentstehung kümmerte und ihn damit wieder zum Leben erweckte. Seine eigentliche Bedeutungsvielfalt erhalte der Begriff daher nur im Tanz.

„Nur im Tanz, und zwar im Tanz, der in Wort, Musik und Bewegung eine Geschichte erzählt und gleichzeitig darstellt, finden wir die natürliche Sinnfülle der Grundbedeutung von Mimesis, aus der heraus die Aufspaltung der Bedeutung, die zum weiten [...] Bedeutungsfeld führen kann, verständlich wird.“¹²³

Dieses Bedeutungsfeld beschränkt sich nicht auf das Ästhetische sondern ganz allgemein auf Darstellung, Nachahmung und Ausdruck. Koller sieht die Ursprünge der Mimesis in dionysischen Kulturen und mit Musik zu einer untrennbaren harmonischen Einheit aus Melodie, Rhythmus und Gestik verwoben. Der darstellende Tanz vermittelt eine Geschichte, einen Seelenzustand und widerspricht damit der zweiten etymologischen Bedeutung des Begriffes, der Täuschung, die nach Grassi neben der Bedeutung des Offenbarens steht.¹²⁴ Die Musiktheorie Damons, auf die sich auch Platon beruft, bezieht Mimesis einfach auf die Darstellung mit Laute und Gebärden.

Else und Sörbom haben sich ebenfalls über die sprachgeschichtliche Annäherung an die Vielfalt des Begriffs um eine Reetablierung der Mimesis bemüht. Auch wenn die Ergebnisse in Bezug auf die Musik voneinander abweichen,¹²⁵ erweitert sich der Begriff für alle drei als

„etwas lebendig und konkret mit Eigenschaften darstellen, die Eigenschaften in anderen Phänomenen ähnlich sind.“¹²⁶

Der Zusammenhang mit Musik wird andererseits noch einmal betont, wenn man die ursprüngliche Untrennbarkeit der griechischen Sprache von der *mousiké* berücksichtigt. Nach Georgiades bildeten Sprache und Musik eine Einheit im Rhythmus, die körperhaft erfahren wurde. Die Dauer der Silben war ein von

¹²³ Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954, S.38. Zitiert nach Lange, a.a.O., S.13

¹²⁴ vgl. Früchtel, Josef: Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg 1986, S.8

¹²⁵ Else und Sörbom untersuchen andere Quellen der *mimēsthai*-Wortgruppe, richten daher Kritik gegen Kollers einseitige Betrachtung des musikalischen Anteils und stellen die Konzentration auf den Tanz in Frage. Der Ursprung der Gruppe beim Wort *Mimos*, der *Mime*, verweist doch weit mehr auf den Anteil der Nachahmung an der Wortbedeutung, der aber auch nicht auf naturalistisches Nachahmen in der Kunst reduziert werden kann, sondern nachschaffenden Tanz durchaus mit einbezieht. Else konzentriert sich nach Hüttinger mehr auf den „dramatisch nachahmenden Akt“; Sörbom auf den Ausdruck der Mimesis.

Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994, S.14f.

¹²⁶ Gebauer, Gunter und Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1992, S.47

Sinn und Affekt unabhängiges stilistisches Merkmal und wurde ähnlich der Maskensprache unabhängig vom subjektiven Ausdruck wahrgenommen.

„Da der Sprache ein vorgegebener Rhythmus eignete, der dem Subjekt keine entsprechenden individuellen Freiräume ließ, vergegenständlichte sich Ausdruck über körperliche Aktionen.“¹²⁷

Damit wird der Tanz als Bedeutungszentrum der Mimesis über die pythagoräische Ausdruckslehre der „Untrennbarkeit von Logos, Rhythmus und Harmonia“¹²⁸ auf die Sprache selbst ausdehnbar.

„In der Sprache als sich äußernder griechischer Geisteshaltung vermeint man also das Wesen des Dings selbst zu erblicken. Die Substanz wird in Leiblichkeit konzentriert, sie wird mit den Sinnen greifbar.“¹²⁹

Erst mit der weiteren Differenzierung der Ausdrucksmittel im 5. Jahrhundert vor Christi wurde Mousiké von Sprache getrennt, der Vers zum Satz, und die Musik als solche entstand. Der vorher notwendige körperliche Ausdruck wurde von sprachlicher Differenzierung verdrängt.

Auch die mimetischen Rituale und orgiastischen Tänze blieben in der geschichtlichen Entwicklung zwar erhalten, wurden aber durch soziale Zuordnung zu bestimmten Festen oder Personengruppen, wie Sklaven oder Priestern stark eingegrenzt. Die Musik wurde nach zwei Rhythmen und Instrumenten in edle und unedle unterteilt, je nachdem ob und wie sie die Zuhörer zu affizieren vermochte.¹³⁰ Die Art der Musik wird in ihrer Beziehung zum Logos gesehen, welcher der Mimesis immer mehr entgegengesetzt wurde.

„Als Vokabel der Ästhetik beschreibt der ursprüngliche Mimesisbegriff den synkretischen (mousiké-) Charakter von Kunst; sein Zentrum hat er im unlöslichen Zusammenhang sinnlicher und logischer Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten. Bei den Griechen gibt es bis zur Auflösung der mousiké keine Feindschaft zwischen Logos und Mimesis. Mit diesem Differenzierungsvorgang löste der Begriff seine Gebundenheit an den menschlichen Körper und beinhaltete fürderhin ‚gegenständliche Nachahmung‘, der funktionale Mimesisbegriff war damit seiner sinnlich-körperlichen Dimension beraubt.“¹³¹

Diese Trennung in die kathartisch ansteckende Musik des Aulos (ein der menschlichen Stimme ähnliches Blasinstrument) und die reine, die Weltharmonie ausdrückende und bewußtmachende Sphärenmusik der Kithara (ein abstrakteres Saiteninstrument) findet sich dann im Zusammenhang der Platonischen Verurteilung der Mimesis gespiegelt. Aber selbst diese ist nicht so ein-

¹²⁷ Lange, Christiane: Mimesis und mimetisches Verhalten. Theoriegeschichtliche und systematische Studien zu einem Grundbegriff der Ästhetik. Dissertation, Berlin DDR 1990, S.12

¹²⁸ ebd.

¹²⁹ Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg 1958, S.44. Zitiert nach Lange, a.a.O., S.11

¹³⁰ vgl. Lange, a.a.O., S.13

¹³¹ Lange, a.a.O., S.22

seitig, wie weithin angenommen. Allerdings hat gerade die einseitige Verurteilung aus dem zehnten Buch der *Politeia* den Begriff geprägt und als naturalistische, abbildende Nachahmung vereinfacht.

Den vermutlich aus der musikalischen Ethoslehre Damons übernommenen Mimesisbegriff überträgt Platon im dritten Buch der *Politeia* auf die Dichtung, als einen technischen Begriff für die Darstellung in Dialogen, im Gegensatz zum distanzierten Bericht.¹³² Er ist der erste, der Mimesis als einen solchen Begriff definiert und durch dieses Etikett die nicht greifbare, körperlich sinnliche, das heißt praktische Seite abschneidet.¹³³ Dabei wird gerade die expressive Übertragung seelischer Zustände als negativ bewertet und damit der eben erweiterte Begriff wieder eingeschränkt als ein gefährliches, ansteckendes Potential, das im idealen Staat unbedingt unter Kontrolle gehalten werden muss und damit einer moralischen Bewertung unterliegt. Aber als eine grundlegende anthropologische Konstante anerkannt, spielt diese kontrollierte Mimesis eine durchaus entscheidende Rolle bei der Erziehung. Platon bleibt hier noch in der Tradition der Musiktheorie Damons, die Wichtigkeit von Rhythmus und Ton für die Erziehung wird berücksichtigt. Mimesis wird als Darstellung noch nicht mit täuschendem Realismus gleichgesetzt. Platons Kritik richtet sich nicht gegen Mimesis an sich aus ontologischen Gründen, sondern nur gegen eine spezielle Form der Mimesis die zur Identifikation mit dem Falschen führt.¹³⁴

Die eigentliche Verurteilung der Mimesis geschieht dann auf Grund eines ontologischen Arguments im zehnten Buch der *Politeia*. Hier überträgt Platon den Begriff auf die Malerei und schränkt ihn dadurch abermals ein; diesmal allerdings nicht moralisch pädagogisch. Über die Einengung auf die das Handwerk verdoppelnde Nachahmung in der Malerei trennt er den Begriff von der Tradition des Ausdruckvermögens und drängt ihn auf die Seite der Täuschung und des Scheins. Die dreifache Entfernung von der Idee – als Abbild einer Erscheinung einer Idee und damit als Abbild von einem Abbild – hat die Kunst so gut wie keinen Wahrheitsgehalt und somit keine Funktion im Staat. Im Gegenteil, als Vermischung von Wahrheit und Schein durch Repräsentation gefährdet sie seine Grundlagen.¹³⁵ Ausgerechnet diese Einengung oder sogar

¹³² vgl. Lange, a.a.O., S.14f.

¹³³ Die „Geschichte des Begriffs“ entspricht immer auch schon einer „gegen Mimesis gerichtete[n] Haltung“. Vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O., S.15 (Erg.A.Z.)

¹³⁴ vgl. Früchtel, a.a.O., S.9

¹³⁵ vgl. Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991, S.157

Umwertung der Mimesis auf die abbildende Nachahmung von Gegenständen sollte die Geschichte des Begriffs in der abendländischen Metaphysik von nun an bestimmen.

Im *Sophistes* macht Platon dagegen ein ganzes Spektrum der Möglichkeiten der Künste auf. Sie unterscheiden sich durch die Art der Nachahmung und ihre Objekte, die bis hin zu Verhalten oder Schicksalen reichen können. Dadurch steht der abbildende Charakter wieder neben dem darstellenden, aber auch scheinbildenden der Mimesis. Mimesis gelingt hier durchaus die „Herstellung des Neuen“.¹³⁶

Gab es im dritten Buch der *Politeia* schon eine moralische Unterteilung in gute und schlechte Mimesis, gemessen an der Art der Nachahmung der jeweiligen Künste in bezug auf den Maßstab der Wohlangemessenheit, wird im *Nomoi* wiederum die Mimesis durchaus zur Nachahmung und Vermittlung des Schönen als der höchsten Ordnung des Kosmos befähigt.¹³⁷ Diese Erweiterung der positiven Aufgabe der Kunst bekommt ihren wahren Wert allerdings als Vollendung im Leben. So werden der Mensch und die Liebe doch wieder dem falschen Schein entgeggestellt.

Die unterschiedlichen Einschätzungen der Mimesis spiegeln damit die philosophische Einschätzung der Erscheinung im Gegensatz zur Idee, ein Phänomen das Stefanie Hüttinger auf die Gefährdung der Polis zurückführt.¹³⁸ Sie verweisen aber auch auf den Übergang der gesprochenen Sprache, in ihrem ansteckenden, beeinflussenden Charakter, zur distanzierten Schriftsprache.¹³⁹ Der platonische Dialog kann als ein Versuch gesehen werden, die unkontrollierbare orale Darbietung über das Offenlegen des Denkweges, eine nicht ansteckende Art der Mimesis, einzudämmen. Hans-Thies Lehmann führt die Unterteilung der Mimesis in gute und schlechte auf die Notwendigkeit der Mimesis für den platonischen Staat zurück, bei gleichzeitiger Umgehung der identitätsauflösenden Tendenzen.¹⁴⁰ Die Mimesis auf dem Theater regt zur mimetischen Rezeption an und ist in solchem Falle hochgradig gefährlich, eine mimetische

¹³⁶ Hüttinger, a.a.O., S.25

¹³⁷ vgl. Recki, a.a.O., S.117f.

¹³⁸ vgl. Hüttinger, a.a.O., S.21

¹³⁹ vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O., S.424

¹⁴⁰ Die Gefährlichkeit der mimetischen Tragödie liegt gerade in ihrer affektverstärkenden Musik und in der Mimesis an Figuren, welche nicht die notwendige Einheit des Platonischen Subjekts repräsentieren, wie z.B. Frauen und Sklaven, oder schlechte Handlungen vollführen. Vgl. Lehmann, a.a.O., S.152f.

Ansteckung die z.B. durch die Darstellung von Lächerlichem nur durch Sklaven vermieden werden soll.¹⁴¹

Aristoteles nun bringt den Begriff in seine ursprüngliche Bedeutungsvielfalt und seinen offenbarenden Charakter durch die Unterscheidung von *natura naturans* und *natura naturata*¹⁴² zurück. Der Begriff wird von ihm zwar als Nachahmung vereindeutigt, diese bezieht sich aber auf die *natura naturans* und beinhaltet somit das Schöpfungsprinzip als Ganzes. Da er sich nicht auf die Nachahmung der Wirklichkeit als Summe alles Vorhandenen sondern auf die Nachahmung von deren Möglichkeit bezieht, beinhaltet der Begriff auch die Möglichkeit der Verbesserung der Natur, des Erfindens in sich.¹⁴³ Aristoteles unterscheidet zwischen alltäglicher Mimesis und ästhetischer, wobei die zweite nicht verdoppeln, sondern nach den Regeln der „Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit“¹⁴⁴ und damit verallgemeinernd verfahren soll. Damit wird Mimesis nicht als realistische Nachahmung vereindeutigt, sondern als Akt, dem ein anthropologischer Drang, der den Menschen auszeichnet, vorausgeht.

„Im Gegensatz zu Platons Ideenlehre ist für Aristoteles die Idee im Ding selbst, und die Kunst ahmt diese Idee in der Wirklichkeit nach. Damit konstituiert Aristoteles Mimesis als das Verhältnis von Wirklichkeit und Werk. In dieser Bedeutung liegt die paradigmatische Bestimmung des Mimesisbegriffes bis zur heutigen Zeit.“¹⁴⁵

Eine Entfernung von der göttlichen Idee durch Nachahmung ist nicht mehr möglich, wenn das ontologische Konstrukt wegfällt. Mimesis wird zu einem technischen Begriff, obwohl sie sich als allgemeine Praxis genau diesem auch wieder entzieht.¹⁴⁶ Einerseits macht sich die ursprüngliche Breite des Begriffs an den Gattungen der Poetik fest, die alle in bezug auf ihre Form der Mimesis hin untersucht werden, andererseits wird nicht nur die produktive, sondern auch die rezeptive Seite der Mimesis beachtet und sogar in ihrer extremen Form, der Lust an der Darstellung von etwas Negativem, über Katharsis einer

¹⁴¹ vgl. Hüttinger, a.a.O., S.24. Sie bezieht sich hier auf Koller, a.a.O., S.33f.

¹⁴² Diese Unterscheidung stellt der *natura naturata*, der Natur als die Summe alles Gegebenen, die *natura naturans*, die lebendige Natur im Werden, gegenüber.

¹⁴³ Hans Blumenberg sieht in dieser Vorstellung ein Freiheitsdefizit des Menschen. Alles was er Herstellen kann ist immer schon Natur. Erst die Neuzeit bricht seiner Meinung nach mit dem Topos des Nachschöpfens indem sich der Mensch selbst zum Schöpfer aufwirft – eine Entwicklung die ihren Höhepunkt erst jetzt mit der Möglichkeit der Simulation der Natur erreicht. Vgl. Blumenberg, a.a.O., und z.B. Reck, Hans Ulrich: *Imitation und Mimesis*. Einleitung. In: *Kunstforum*, Bd.114, a.a.O., S.64-84 und Bredekamp, Horst: *Mimesis*, grundlos. Ebd., S.278-288

¹⁴⁴ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1982, S.49

¹⁴⁵ Hüttinger, a.a.O., S.26

¹⁴⁶ vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O. S.425

reinigenden, erweiternden Funktion zugeführt.¹⁴⁷ Mimesis wird dadurch nach Lange zum

„funktionalen Begriff im weiteren Sinne, der allgemeine Erscheinungen der (Kunst-) Produktion und deren Wirkung beschreibt.“¹⁴⁸

Dabei lehnt sich Aristoteles an der ganzheitlichen Ethoslehre der Pythagoreer und der *mousiké* wieder an, indem die Breite der menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten auf die Vielzahl der Gattungen übertragen wird. Die „Gesamtheit körperlich-sinnlicher Ausdrucksmöglichkeiten“¹⁴⁹ ist in dem Synkretismus des Nebeneinanders der Kunstarten enthalten. Mimesis beinhaltet immer die Einheit von Körper und Sinnen in Rhythmus und Harmonie; eine einseitige Ausdifferenzierung ist keine Mimesis im eigentlichen Sinne.

Neben dem ästhetischen steht aber bei Aristoteles in den Physikvorlesungen auch ein allgemeinerer Begriff der Mimesis im Zusammenhang der *Techne*. Die „Mimesis der *Technai*“, als allgemeine Hervorbringung, entspricht der Naturproduktion.¹⁵⁰ *Poiesis* als Erzeugen von Seiendem aus Nichtseiendem geht durch Mimesis hindurch,¹⁵¹ als Mimesis der Praxis hat sie allerdings nur Hervorbringungen zur Auswahl, die ihr Ziel in sich selbst tragen. Deshalb ahmt sie nicht einfach menschliche Handlungen nach, sondern Handlung an sich unter dem Aspekt des Ethos, welche dann einerseits auch die Musik als Ausdruck der menschlichen Psyche beinhaltet, andererseits aber keineswegs die einfache, verdoppelnde Nachahmung von Gegenständen.¹⁵²

Aus dieser Vorstellung von Mimesis als Nachahmung von Praxis folgt andererseits die Konzentration auf die Tragödie – als Mimesis von Handlung leitet sie zum direkten Nachvollzug und zum Umsetzen der Praxis im Staat an. Mimesis wird hier durchaus eine Erkenntnisfunktion zugeschrieben.¹⁵³ Nachahmung von Handlung führt zu Erkenntnis und dieses Lernen führt wiederum zu Freude an der Nachahmung.¹⁵⁴ Mimesis ist hier der

¹⁴⁷ vgl. Hüttinger, a.a.O., S.28

¹⁴⁸ Lange, a.a.O., S.18

¹⁴⁹ ebd., S.21

¹⁵⁰ ebd., S.27

¹⁵¹ vgl. Zimmermann, Norbert: Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1989, S.35

¹⁵² vgl. Lange, a.a.O., S.31

¹⁵³ vgl. Hüttinger, a.a.O., S.27f.

¹⁵⁴ Allerdings ist Mimesis gerade im Drama auf eine modellhafte, logische Handlung reduziert, die ein Ganzes vorspielt, das Gesetzen folgt und diese hinter der Welt der Erscheinung aufdeckt. Hans-Thies Lehmann weist darauf hin, daß sich Aristoteles eher auf das modellhafte

„rezeptionsästhetische Funktionsbegriff eines prozessual erwerbbares Wissens“.¹⁵⁵

Die bei Aristoteles und zum Teil auch bei Platon noch enthaltene ursprüngliche Breite des Mimesisbegriffs wird im Laufe der abendländischen Geschichte immer stärker auf Nachahmung verengt, deren täuschenden Charakter andererseits schon Platon verurteilt hatte. Diese Einengung der Mimesis auf Nachahmung und die Zuweisung eines eigenen Bereiches war nach Gebauer und Wulf für den Übergang zur Schriftkultur notwendig, um die ansteckenden mimetischen Prozesse der oralen Darbietung eindämmen zu können.¹⁵⁶ Aber selbst auf einem Höhepunkt der Einengung, dem festen zu kopierenden Regelwerk der Regelpoetik des 17. Jahrhunderts,¹⁵⁷ handelt es sich nicht um die einfache abbildende Verdopplung von Realität. Dennoch wird diese in der Moderne verurteilt und tabuisiert, ein Tabu unter welches der Film als mimetisch, verdoppelndes Medium zu fallen droht.

Interessant ist hier die Unterschiedlichkeit der Stränge der verfolgten Entwicklungen nach der Antike, die von einzelnen Autoren verfolgt werden. So konzentriert sich Stefanie Hüttinger auf die Entwicklung der theatralen Darstellung und deren Bildlichkeit. Sie untersucht zum Beispiel das jüdische Bilderverbot als einen Versuch, sich als schriftliche Kultur gegen bildhaftere Religionen abzusetzen und die Veränderungen, die durch das Christentum auftreten, welches sich zunächst durch mimetische Bilderschriften verbreitete.¹⁵⁸ So zeichnet sich das gesamte Frühzeit des Christentums durch seine bildliche Vermittlung der göttlichen Wahrheit aus. Hüttinger sieht die Gestalt Jesu als einen mimetischen Versuch, das Bilderverbot zu umgehen bei größtmöglicher Annäherung Gottes an die konkrete menschliche Gestalt. Das Mittelalter zeichnet sich dann durch ein kontrolliertes, kirchliches Nachschaffen der göttlichen Ordnung aus; Bilder und Schauspiel außerhalb der Kirche werden bekämpft.

Über die Verfolgung der Veränderungen in der Geschichte der Mimesis macht sie einen entscheidenden Einschnitt der Entwicklung in der Romantik fest: den

Drama als seine tatsächliche Aufführung bezieht. Die Mimesis des konkreten Schauspiels, die viel weniger mit Nachahmung zu tun hat, gerät dadurch aus dem Blick.

Vgl. Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, a.a.O., S.60-64

¹⁵⁵ Zimmermann, a.a.O., S.34

¹⁵⁶ vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O., S.65f.

¹⁵⁷ Die sich auf einen eingeeengten, verfälschten Aristoteles bezieht.

¹⁵⁸ vgl. Hüttinger, a.a.O., S.31ff.

Wechsel von der Nachahmung höherer Ordnungen zur mimetischen Rezeption.¹⁵⁹ Mimesis betreibt nicht der Künstler, sich an die höhere Ordnung der Schöpfung annähernd, sondern der sich auf ein Werk oder vor allem auf Musik einlassende Rezipient. In Nietzsches Tragödienbuch wird die Tragödie dionysisch, das heißt mimetisch erfahren und eben nicht als Handlung nachgeahmt. Damit wird zur ursprünglichen, körperlichen Ganzheit der Mimesis zurückgekehrt.

Gebauer und Wulf dagegen vernachlässigen das Mittelalter zugunsten einer Verbindung von Mimesis und Macht; der Macht der Repräsentation, wie sie vor allem im Barock zutage tritt. Sie ziehen eine Linie von körperlicher Darstellung über Darstellung als Macht hin zur sozialen Mimesis der realistischen Schriftsteller.

„Die Geschichte der Mimesis ist eine Geschichte der Auseinandersetzungen um die Macht über die symbolische Welterzeugung, also die Macht, andere und sich selbst darzustellen und die Welt zu interpretieren.“¹⁶⁰

So wird Mimesis im Mittelalter zur Imitation göttlicher Modelle, während sie sich in der Renaissance zum Nachschaffen antiker Vorbilder wandelt. Beide Male aber ist sie ein Gebot, dem gehorcht werden muss und das im Absolutismus in den staatlichen Inszenierungen ihren Höhepunkt findet. Von da aus ist die in der Neuzeit auftretende antimimetische Bewegung, als ein Befreiungsversuch zu sehen.¹⁶¹ Das mit dem Bürgertum entstehende schöpferische Subjekt ahmt keine natürliche, göttliche oder staatliche Ordnung mehr nach, allerdings muß es, um sich zu repräsentieren, auch Mimesis betreiben, Mimesis an sein Inneres. So legitimiert es sich wieder über das Theater.¹⁶² Dort werden Modelle des Handelns für das eigene Selbstverständnis erprobt. Mimesis wird realistisch; als Mimesis des Inneren wird der Natur insofern nachgeahmt, als Empfindungen für universell gehalten werden. Mit Kant wird schließlich die Mimesis als Einbildungskraft zur schöpferischen Kraft. Im Sinne Aristoteles wird der Natur nachgeahmt; die alte Form der Mimesis, die sich in der Moderne fortführt. Der Begriff allerdings wird, als Einengung auf realistische, bildliche Imitation, tabuisiert.

¹⁵⁹ vgl. ebd., S.56ff.

¹⁶⁰ Gebauer/Wulf, a.a.O., S.12

¹⁶¹ Blumenbergs Untersuchung der Ablösung des Nachahmungstopos durch die menschliche Arbeit habe ich oben schon erwähnt.

¹⁶² vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O., S.215ff.

Lange geht dagegen eher von einem einzigen Umbruch, der Verdrängung der körperlichen Vielfalt der Mimesis, schon mit der ersten begrifflichen Thematisierung bei Platon und Aristoteles, und der verwandelten Rückkehr der Mimesis über den Umweg der Anthropologie in die ästhetische Theorie im 20. Jahrhundert aus, weshalb sie sich nur auf diese beiden Umbrüche konzentriert. Sie will allerdings nicht wie Hüttinger auf eine mimetische Rezeption hinaus, sondern auf mimetische Überreste im alltäglichen Verhalten und auf notwendige, ästhetisch mimetische Anteile an der Kommunikation. In ihrer marxistischen Analyse konzentriert sie sich eher auf das Verhältnis von Körper und Arbeit. Körperliche Mimesis mußte im Laufe einer Veränderung der Produktionsprozesse in Manufakturen und der Mimikry an Maschinen notwendigerweise unterdrückt werden.¹⁶³

Ebenso sehen Gebauer und Wulf die körperliche Grundlage der Mimesis als den Rest, der sich für sie in allen Wandlungen des Begriffs durchhält, aber erst im 18. Jahrhundert wieder als praktische Form des Verstehens anerkannt wird. Die Entwicklung des Mimesisbegriffs geht mit einer Verdrängung des Körperlichen zugunsten einer abstrakteren Repräsentationsordnung einher. Ein neues Interesse an der Mimesis entwickelt sich daher erst mit der Aufwertung des Körpers um die Zeit der Jahrhundertwende, gleichzeitig mit der Rückkehr oraler Strukturen und der Abwendung von der Schriftkultur durch die neuen Medien Film und Grammophon. Auch ist die mimetische Nachahmung als solche, in ihrer Funktion für den Entwicklungsprozeß des Kindes, immer weiter aufgewertet worden. Die genetische Kognitionspsychologie Piagets läßt sich nicht ohne mimetisches Probehandeln denken, welches erst die Ausbildung der kognitiven Schemata ermöglicht.¹⁶⁴ Der Spaß an der Nachahmung zeichnet den Menschen aus; er ist zugleich eine Möglichkeit seine Grenzen zu erweitern, seine Umgebung zu erfahren, aber auch, diese über Mimesis zu formen.¹⁶⁵

¹⁶³ Eine Entsprechung sieht sie mit Rudolf von der Lippe in der Entwicklung vom Tanz zum Ballett im 16. Jahrhundert. Vgl. Lange, a.a.O., S.82ff.

¹⁶⁴ Iser vergleicht das Piagetsche Verhältnis von Schema und Korrektur mit der Aristotelischen *Techné*. Mimesis erzeugt sich selbst; die Wahrnehmung entspricht einer Projektion. Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1991, S.491f.

¹⁶⁵ Im Grunde ist jegliche Formung immer schon mimetisch, da sie Naturrhythmen (Dewey) wiederholt. „Anpassung und Spontanität, Abhängigkeit und selbstständige Leistung, Nachvollziehen und Neuschaffen sind selbst in der ‚einfachen‘ Nachahmung der Natur bereits auf eine Weise ineinander, die bei genauerem Verständnis wohl ein erhaltendes Licht auf das größte und nachhaltigste Faszinosum werfen kann, der Mensch an sich selbst zu begreifen hat: das

Das nichtsprachliche, mimetische Verstehen über Körperschemata entzieht sich durch seine Zeitstruktur dem festhaltenden Begriff.¹⁶⁶ Durch dieses Paradox des Begriffes der Mimesis, als ein eigentlich nicht bestimmbarer, identifizierbarer, wird er zu einem der Schlüsselbegriffe Benjamins und Adornos werden.¹⁶⁷ Für die Wiederentdeckung des Begriffs in der Frankfurter Schule wird Caillois grundlegend mit seiner Studie über Mimesis als biologisch, anthropologisches Verhalten; eine Herleitung also außerhalb der Ästhetik.¹⁶⁸ Dessen Beschreibung von biologischer Mimikry als eine an den Raum und an das Tote wird, neben Freuds Todestrieb, eine der Grundlagen für Adornos Mimesisbegriff bilden.

Verhältnis von Leib und Seele.“ Nur über mimetisches Erleben erfahre ich meinen Körper und meinen Geist als Einheit untereinander und mit der Welt. Daher die Lust am mimetischen Prozeß. Recki, a.a.O., S.124

¹⁶⁶ vgl. Gebauer/Wulf, a.a.O., S.431ff.

¹⁶⁷ „Die Paradoxie, auf die man stößt, ist folgendermaßen zu beschreiben: Das Mimetische verschwindet in dem Moment, in dem es zu einer Gegenstandserkenntnis wird, die ihrerseits, ihrer Genese nach, des Mimetischen bedürfte, um zu einer Erkenntnis überhaupt zu werden. Erkenntnis ist unzertrennbar verbunden mit dem Mimetischen, um dessen Faßbarkeit sie sich nur bemühen muß, wenn sie nicht eine bloße Verdopplung eigener starren Logik verbleiben sondern ihrem Gegenstand, der Sache, gerecht werden will.“ Choi, Seong Man: Mimesis und historische Erfahrung. Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Benjamins. Frankfurt/Main, Berlin, Bern,... 1997, S.219f.

¹⁶⁸ Caillois, R.: *Le mythe et l'homme*. Paris 1938

Zweiter Exkurs: Walter Benjamin

Der Begriff der Mimesis wurde 1938 im Pariser Exil durch Walter Benjamin in den Kreis der Frankfurter Schule eingebracht und diskutiert. In Adornos Schriften taucht er zwar erst mit der *Dialektik der Aufklärung* als definierter Begriff auf, übernommen wurde er aber von Benjamin.¹⁶⁹ Ich möchte nun kurz auf den Benjaminschen Begriff der Mimesis eingehen, der sich doch sehr von der eben aufgezeigten Geschichte des Begriffs durch den Zusammenhang der Sprachphilosophie unterscheidet. Auch möchte ich einen kurzen Ausblick auf die Schwierigkeiten, aber auch Möglichkeiten versuchen, welche die Benjaminsche Beschreibung des Mimetischen im Verhältnis zum Film entstehen läßt. Vor allem der zweite Teil dieses Exkurses kann im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden, aber beim Versuch, eine mimetische Filmwahrnehmung zu entwerfen anhand von Kracauers Filmtheorie und Adornos Mimesisbegriff, wegen der engen Bezüge der drei Ansätze nicht ganz umgangen werden.

Benjamin beschäftigt sich mit dem Exil des mimetischen Vermögens¹⁷⁰ in den beiden Aufsätzen *Lehre vom Ähnlichen* (Anfang 1933) und *Über das mimetische Vermögen* (1935);¹⁷¹ wobei der Letztere eine Umarbeitung des Ersteren und nicht nur eine Ausarbeitung ist, da die im Ersteren vorherrschenden mystischen Komponenten durch naturalistische ersetzt worden sind.¹⁷² Benjamin stellt sich in beiden die Frage, ob das mimetische Vermögen, Ähnlichkeiten herzustellen, verloren gegangen sei oder sich gewandelt habe.

Die Natur produziert Ähnlichkeiten über Mimikry. Aber aus diesem Zwang zum Ähnlichmachen ist der Mensch durch die Gabe, selbst Ähnlichkeiten zu produzieren, hervorgegangen. Alle seine höheren Funktionen sind durch das

¹⁶⁹ vgl. Lange, a.a.O., S.63f.

¹⁷⁰ Auch bei Adorno erhält sich immer der Zusammenhang von Mimesis und Exil in deren Bedeutungsumfeld (Mimesis als Exil des Nichtbegrifflichen; die Kunst als Exil des Mimetischen; usw.) Vgl. Lange, ebd.

¹⁷¹ Benjamin, Walter: *Lehre vom Ähnlichen*. In: *Gesammelte Schriften* II,1, Frankfurt/Main 1977, S.204-210 und ders.: *Über das mimetische Vermögen*. Ebd., S.210-213

¹⁷² Gershom Scholem schreibt diese Veränderung der Janusköpfigkeit der Benjaminschen Sprachauffassung zu: der Notwendigkeit des marxistischen Denkens einerseits und dem gleichzeitigen Bestehen einer mystischen Sprachauffassung.

Vgl. Benjamin, Walter: *Anmerkungen der Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser zu S.204-213 (Lehre vom Ähnlichen und über das mimetische Vermögen)*, *Gesammelte Schriften* II,3, Frankfurt am Main 1977, S.950-958, hier S.950

mimetische Vermögen bestimmt. Die Geschichte dieses Vermögens untersucht Benjamin sowohl auf seine Phylo- als auch auf seine Ontogenese hin.¹⁷³

Die Ontogenese eines jeden Kindes zeigt das mimetische Verhalten in seinem Spiel, das auch die Mimesis an tote Gegenstände beinhaltet. Dieses Verhalten soll nun aber durch die Phylogenese begründet werden. So greift Benjamin auf die schon im Trauerspielbuch¹⁷⁴ bis hin zum Barock beschriebene Erfahrung der Welt zurück, als eine von Ähnlichkeiten zwischen Mikro- und Makrokosmos.¹⁷⁵ Diese Erfahrung ist nicht mehr nachempfindbar; zusammen mit einem bestimmten Weltbild restlos verloren. Die Fähigkeit Ähnlichkeiten wahrzunehmen, welche andererseits aber erst durch die Erweckung des menschlichen Vermögens Bedeutung bekommen, ist zurückgegangen. Es müssen sich Kräfte und Objekte gewandelt haben. So konnten in früheren Zeiten Sternbilder als tatsächlich ähnlich und damit bestimmend in ihrer Nachahmbarkeit für die Geburtsstunde eines Kindes wahrgenommen werden. Die Ähnlichkeit kommt nicht durch einen rational nachvollziehbaren Vergleich zustande, sondern durch eine mimetische Form der Wahrnehmung. Wichtig ist der Zeitcharakter der mimetischen Wahrnehmung, denn:

„Der Augenblick der Geburt, der hier entscheiden soll, ist aber ein Nu. [...] Die Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden.“¹⁷⁶

Die Wahrnehmung der Ähnlichkeit läßt sich also nicht festhalten und ist gerade darin an die bedeutungsgebende Person gebunden.

Diese Ähnlichkeiten sind nun aber unsinnlich geworden; sinnlich ist keine Ähnlichkeit zwischen Sternbild und Mensch mehr wahrnehmbar. Der Kanon der Wahrnehmung von Ähnlichkeiten ist aber nicht verschwunden, sondern in die Sprache übergegangen, deren sinnliche onomatopoetische Ähnlichkeit und die Bedeutung der Nachahmung beim Spracherwerb im allgemeinen Bewußtsein vorhanden ist. Der mimetisch leibhafte Impuls ist der Ursprung eines sprachlichen Impulses geworden.¹⁷⁷

¹⁷³ vgl. Benjamins, Walter, *Lehre vom Ähnlichen*, a.a.O., S.204ff.

¹⁷⁴ Benjamin, Walter: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main 1990

¹⁷⁵ Dort ist es durch das Auseinandertreten von Zeichen und Bezeichnetem in der Ablösung des Symbols durch die Allegorie unwiederbringlich verloren gegangen. Die Übereinstimmung wird zur Beliebigkeit in der Herrschaft der Abstraktion, welche die ehemalige Möglichkeit der Einheit des Subjekts mit dem Objekt, und damit dessen Erkenntnis, verhindert. Vgl. Lange, a.a.O., S.62

¹⁷⁶ Benjamin, *Lehre...*, a.a.O., S.206

¹⁷⁷ Habermas spricht vom mimetischen Vermögen als Ursprung für „das semantische Potential“. Habermas, Jürgen: *Bewußtmachende und rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. In: Unseld, Siegfried (Hrsg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt/Main 1972, S.173-223, hier S.202

Will man allerdings die Sprache als Ganze für onomatopoetisch erklären, wie Benjamin, kommt man zur unsinnlichen Ähnlichkeit der Konstellationen der einzelnen Wörter. Deutlicher wird die unsinnliche Ähnlichkeit dagegen in der Beziehung des Schriftbildes zum Bedeuteten.

„Die neueste Graphologie hat gelehrt, in den Handschriften Bilder, oder eigentlich Vexierbilder, zu erkennen, die das Unbewußte des Schreibers darinnen versteckt. Es ist anzunehmen, daß das mimetische Vermögen, welches dergestalt in der Aktivität des Schreibenden zum Ausdruck kommt, in sehr entrückten Zeiten, als die Schrift entstand, von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist.“¹⁷⁸

Hier ergibt sich neben der unsinnlichen Ähnlichkeit des Namens mit seiner Bedeutung auch die aller unsinnlichste, am weitesten fortgeschrittenste, des Geschriebenen mit dem Geredeten. Unsinnlich sind diese Ähnlichkeiten, weil sie des Lesens bedürfen, also hergestellt werden. Die Ähnlichkeit ist keine verdoppelnde Gleichheit, die identifiziert werden könnte, kein Ikon, sondern das Bilderverbot umgehender Index. Im „synthetisch-mimetische[n] Lesen“¹⁷⁹ findet nach Schwarz eine Vermittlung von menschlichen Bedürfnissen und dem Gegenstand statt; Sinn als Übereinkunft von Mensch und Natur leuchtet auf, Ausdruck und Gegenstandsbezug sind eins – eine Möglichkeit der Beziehung zur Natur jenseits von Herrschaft tut sich auf in den unsinnlichen Ähnlichkeiten der Sprache.¹⁸⁰

„Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden. Diese, wenn man so will, magische Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungslos neben der andern, der semiotischen einher. Alles Mimetische der Sprache ist vielmehr eine fundierte Intention, die überhaupt nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten kann. So ist der buchstäbliche Text der Schrift der Fundus, in dem einzig und allein sich das Vexierbild formen kann. So ist der Sinnzusammenhang, der in den Lauten des Satzes steckt, der Fundus, aus dem erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu aus einem Klang zum Vorschein kommen kann.“¹⁸¹

Daraus ergibt sich die Zweischienigkeit des Lesens als profanes und magisches nebeneinander, das von den Ähnlichkeiten der Dinge, wie z.B. den Sternen, aus denen die Zukunft gelesen werden konnte, zu denen ihrer Essenzen in Sprache und Schrift übergegangen ist. Deren Begegnung kann allerdings nur in einem bestimmten Tempo des Lesens erfahren werden, welches das profane mit dem

¹⁷⁸ Benjamin, *Lehre...*, a.a.O., S.208

¹⁷⁹ Choi, Seong Man, *Mimesis und historische Erfahrung*, a.a.O., S.236 (Erg. A.Z.)

¹⁸⁰ vgl. Schwarz, Ulrich: *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. München 1981, S.84ff.

¹⁸¹ Benjamin, *ebd.*, S.208f.. Die Schrift scheint hier im obigen Sinne absichtlich ambivalent gehalten zu sein. 15 Jahre früher entwarf Benjamin eine Sprachtheorie des von Gott gegebenen Namens, in dem sich das Wesen der Dinge mitteilte, im Gegensatz zum wertenden, mitteilenden Geschwätz der bloßen Zeichen. Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt/Main 1988, S.9-26

magischen Lesen in einer bestimmten Zeitlichkeit, durch die Möglichkeit des flüchtigen Aufblitzen, eins werden läßt.

In der zweiten Fassung des Textes nun ist diese Form der Magie liquidiert. Das Lesen wird gerade durch diese Liquidierung mit dem Dazwischentreten der Sprache zum mimetischen Vermögen auf höchster Stufe.¹⁸² Hier entzaubert die Mimesis sogar, indem sie die Natur der Sprache näherbringt.¹⁸³ Das Zeitmoment des Lesens, welches die Wahrnehmung und Produktion von Ähnlichkeiten beim Lesen begründet, wird hier ganz sachlich auf die Verschmelzung des Semiotischen mit dem Mimetischen durch Schnelligkeit zurückgeführt. Die Frage nach dem mystischen Wissen um die Erzeugung von Ähnlichkeiten wird nicht mehr gestellt, die Beschreibung der seherischen Fähigkeiten ist der Herstellung derselben in Tanz und Kult gewichen.

Neben dem Archiv der Ähnlichkeiten in der Sprache erwähnt Benjamin in den beiden Aufsätzen die ontogenetische Wiederkehr der mimetischen Fähigkeiten bei jedem Kinde. Diese Feststellung hat Benjamin in seinem Buch *Berliner Kindheit um 1900*¹⁸⁴ durch die literarische Beschreibung eigener Erinnerungen konkretisiert. Hier ist es vor allem die Verschmelzung von Bildraum und Leibraum, die die Erfahrung des Kindes beeinflusst, bzw. diese ermöglicht.

„In der Trennung von Leibraum und Bildraum [...] erlebt das Kind die Trennung von Subjekt und Objekt; an der Grenze zwischen beiden Räumen, der Kontaktgrenze, ereignet sich Erfahrung, erlebt als leibliche Weitung. Der Leibraum kann – z.B. in der Vorstellungswelt des Kindes in den Bildraum übergehen. [...] Im Spiel produziert es Ähnlichkeit, eignet sich Erfahrung durch die Leibwerdung des Bildraums mimetisch an.“¹⁸⁵

Dieses mimetische Verhalten des Kindes steht der distanzierten Identifizierung der zweckrationalen Vernunft gegenüber, welche die Objekte einordnet und dadurch beherrscht.¹⁸⁶

Ein anderes Refugium des Mimetischen bei Benjamin ist die Kunst.¹⁸⁷ In allen drei Feldern der Mimesis, Sprache, Kinderspiel und Kunst wird die Produktion von Ähnlichkeiten durch ein lesendes Subjekt zur Grundlage der Erfahrung. Deren Möglichkeit hatte er dem Subjekt der Moderne schon im Trauerspiel-

¹⁸² vgl. Benjamin, Walter, Über das mimetische Vermögen, a.a.O., S.213

¹⁸³ vgl. Choi, a.a.O., S.97

¹⁸⁴ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*. Fassung letzter Hand. Frankfurt/Main 1989

¹⁸⁵ Lange, a.a.O., S.60

¹⁸⁶ Manuela Günther sieht daher das Kind als ein voridentisches Anti-Subjekt, welches die Authentizität des herrschenden bürgerlichen Subjekts in Frage stellt.

Vgl. Günther, Manuela: *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg 1996, S.209

¹⁸⁷ Der Madeleine-Effekt bei Proust kann als ein Beispiel mimetischen Aufblitzens der vergangenen Erfahrung in der Kunst gesehen werden. Vgl. Lange, a.a.O., S.62

buch abgesprochen, durch die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem; erst recht aber im Kunstwerkaufsatz¹⁸⁸ und in den Schriften über Baudelaire¹⁸⁹ durch den Verlust der Aura. Erfahrung wird durch Verdinglichung immer mehr zu Erlebnissen, unwillkürliche durch willkürliche Erinnerung verdrängt.¹⁹⁰ Der ständige Wechsel von Schockerlebnissen in der Gegenwart läßt Erfahrung, und damit mimetische Subjekt/Objektannäherung, nicht mehr zu.¹⁹¹

Gerade die Filmwahrnehmung wäre damit Mimesis und Erfahrung gegenübergestellt, obwohl Autoren wie Taussig¹⁹² die schockhafte Taktilität des Mediums als mimetische beschreiben. Die Aufsätze über das Mimetische und dessen Kontinuität bzw. Transformation lassen aber einige andere Möglichkeiten der Verknüpfung offen. Für Seong Man Choi zum Beispiel ist auch der Reizschutzaufbau angesichts des Schocks mimetisch; gerade in der Immunisierung durch Erlebnisse gegen Erfahrung liegt Mimesis an die entfremdeten Verhältnisse vor. Bei Baudelaire dagegen sieht Benjamin die bewußte Aufnahme des Schocks in dessen Literatur, statt ihn abzuwehren, um ihn in Erfahrung umzuwandeln.

„Das ist der paradoxe Versuch, den Chock ins Gesicht zu sehen, von ihm bewußt gebannt zu werden, mit Chock den Chock zu heilen, und daraus das Fundament für eine neue, moderne Ästhetik zu schaffen.“¹⁹³

Eine Ästhetik, die durchaus auf den Film übertragen werden kann, in dem sich der Zuschauer bewußt mit Schocks konfrontiert, die durch die veränderte Raum- und Zeitwahrnehmung entstehen.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1977

¹⁸⁹ Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt/Main 1992, S.101-149

¹⁹⁰ Die Zunahme an Reizen in der modernen Großstadt kann nur durch eine Verstärkung des Reizschutz verkraftet werden, der äußere Reize nur noch als gefilterte Informationen durchläßt, die als bewußte Erlebnisse gespeichert werden. Erfahrungen entstehen aber nur als unwillkürliche, nicht durch das Bewußtsein gefilterte. Benjamin bezieht sich hier auf Freuds Theorie der Reizabwehr aus „Jenseits des Lustprinzips“. Ebd., S.108ff.

¹⁹¹ Mimesis ist in der Moderne durch das entfremdete Subjekt/Objektverhältnis immer nur noch die Erinnerung an eine ehemalige Einheit, wie die literarischen Versuche Prousts Erfahrung als unwillkürliche Erinnerung synthetisch herstellen. Vgl. Schwarz, a.a.O., S.162f.

¹⁹² „Man kann Frazers primitive Magie der Ähnlichkeiten - und - Berührung als ein Ebenbild von Benjamins Imaginationstechnologie der Moderne verstehen, die an die Stelle der Magie zur von ihm so bezeichneten profanen Illumination führt.“ Taussig, Michael: Mimesis und Alterität: eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Hamburg 1997, S.68 (OA., engl.: 1993)

¹⁹³ Choi, a.a.O., S.183 (Schreibweise im Original)

¹⁹⁴ Allerdings muß nach Choi zwischen dem normalen Erlebnisschock, der von außen kommt und dem Schock der profanen Illumination, der unwillkürlichen Erinnerung bei Proust, unterschieden werden. „Will man nach der Benjaminschen Unterscheidung den Chock im Erlebnis, der in der Moderne zur 'Norm' geworden ist, von dem, der für die Erfahrung im emphatischen Sinne konstitutiv ist, differenzieren, könnte man sagen, daß der Chock der Erfahrung vom Innern des Erfahrungssubjekts hervorgeht, während der Chock des Bewußtseins von der Außenwelt kommt und der Sensation eigentümlich ist.“ Der Film muß zunächst, wegen der

In einer Fußnote der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes leitet Benjamin selbst den Film von Mimesis ab, indem er zwei Tendenzen derselben unterscheidet: den Schein (des Nachahmens) und das Spiel. Der Verfall des magischen Scheins der Aura macht nun einen Spielraum auf und: „Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet.“¹⁹⁵ Auch hier hat eine Transformation des mimetischen Vermögens durch die Liquidierung des Magischen stattgefunden, aber nicht zugunsten der unsinnlichen Ähnlichkeit der Sprache, sondern des spielerischen Moments.¹⁹⁶ Neben den Medien der Sprache und der Erinnerung gibt es im Film also durchaus die Möglichkeit der Mimesis und damit, wenn auch unausgesprochen, der Erfahrung. Das Mimetische ist damit nach Choi

„nicht gleichzusetzen mit der auratischen Wahrnehmung. Denn der These vom Verfall der Aura steht bei Benjamin die der Transformation des mimetischen Vermögens entgegen: die These, daß das mimetische Vermögen des Menschen im Lauf der Zeit restlos in die Sprache hineingewandert sei.“¹⁹⁷

Vielleicht ist der Film auch das geeignetste Medium für die mimetische Erfahrung, nachdem im 19. Jahrhundert die Ware und die Masse zu deren herausragenden Objekte geworden sind. Miriam Hansen hat gezeigt, daß auch im Kunstverkaufsatz, in seinen Widersprüchen, noch Möglichkeiten der Erfahrung im Film herauslesbar sind; zwar nicht über eine Wiederherstellung der Aura, aber über den kollektiven Bildraum, in dem die Entfremdung als allgemeine durch die technische Verdopplung der Negation durch den Film erfahren wird.¹⁹⁸ Gerade die schockartige Struktur der Auflösung von Raum und Zeit, welche neben der Reproduktion die Aura auflöst, ermöglicht als Weg zum entfremdeten Konkreten die Möglichkeit der kollektiven Erfahrung.¹⁹⁹ Außerdem beinhaltet der Begriff des Optisch-Unbewußten Anteile der unfreiwilligen Erinnerung und damit ebenfalls eine kollektive Erfahrung, eine Erfahrung des Alläglichen in seiner Entfremdung und seinem Illusionscharakter, obwohl das Reproduktionsmedium das unwillkürliche Gedächtnis durch seinen Archivcharakter reduziert.²⁰⁰

von außen auf den Zuschauer einströmenden Schocks, dem Ersteren zugeordnet werden. Ebd., S.201

¹⁹⁵ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter ..., 2.Fassung, in: Gesammelte Schriften I.7.1, Nachträge, Frankfurt/Main 1989, S.350-384, hier S.369, Fußnote 10; gleichlautend zitiert bei Choi, ebd., S.224

¹⁹⁶ vgl. ebd., S.223ff.

¹⁹⁷ ebd., S.238

¹⁹⁸ Hansen, Miriam: Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology“. In: New German Critique, Nr.40, Winter 1997, S.179-224

¹⁹⁹ Die moderne Erfahrung ist nur durch Verdinglichung hindurch möglich. Vgl. Günther, a.a.O., S.124

²⁰⁰ vgl. Hansen, Blue Flower..., a.a.O., S.202

„Such film practice, however, would have to desist from submerging the contradictions of second nature in mythical images of the first, itself long domesticated and enslaved, and instead lend its mimetic capability to ‚a world in which the true surrealist face of existence breaks through‘.“²⁰¹

Dieses surrealistische Gesicht der Realität, die Zunahme von Schocks, welche Erinnerung und damit Erfahrung verhindern, wird im Kino nicht nur als Trainingsplatz für die Reizabwehr erlebt. Im Kunstwerkaufsatz selbst, durch das Optisch-Unbewußte und die Innervation, vor allem aber durch die Verschmelzung von Leib- und Bildraum im Surrealismusaufsatz,²⁰² stellt Benjamin die Möglichkeit mimetischer Formen der Erfahrung dar, die zwar von einer Veränderung, nicht aber von einem Verfall der Wahrnehmung zeugen. Diese Verschmelzung kann im Kino durch die technischen Möglichkeiten des Films, wie die Auflösung des Raums und die Geschwindigkeit, nun kollektiv erfahren werden, wodurch es sich vor der traditionellen Kunst auszeichnet.²⁰³ So steigert der Film nicht nur die Schocks und dadurch die Reizabwehr, sondern er ermöglicht auch eine Annäherung an die durch Apparaturen beherrschte Gegenwart. Diese Annäherung an das Optisch-Unbewußte verläuft wiederum mimetisch über den Körper; eine der Reizabwehr entgegengesetzte Bewegung.

Dennoch möchte ich noch einmal festhalten, daß Benjamin, der den Begriff der Mimesis der Kritischen Theorie zugänglich machte, diesen vor allem der Sprache zuwies. Da die Versuche, ihn auch für eine Theorie der Filmwahrnehmung zugänglich zu machen, notwendig im Trüben fischen, möchte ich diesen kurzen Ausblick so stehen lassen und mich im Folgenden dem Mimesisbegriff Adornos widmen, der sich durch seine Entwicklung anhand der bildenden Kunst für eine Übertragung auf den Film als leichter zugänglich erwiesen hat.

²⁰¹ ebd., S.205

²⁰² Benjamin, Walter: Der Surrealismus. In: Angelus Novus. Frankfurt/Main 1988, S.200-215

²⁰³ vgl. Bratu Hansen, Miriam: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue „Gewalt-Frauenfilm“. In: Frauen und Film Nr.56/57 1995, S.25-38 und mit etwas anderem Schwerpunkt dies.: Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt/Main 1995, S.249-271

3. Mimesis bei Adorno

Während Kracauer die Mimesis nur indirekt in seiner Darstellung mimetischen Verhaltens beschreibt, wird sie bei Adorno zum grundlegenden Begriff seines Werkes.²⁰⁴ Aber bevor ich im nächsten Kapitel Adornos Vorstellung von Mimesis auf die Möglichkeit der Verknüpfung mit der Kinoerfahrung und Kracauers Theorie zurückbiegen möchte, versuche ich, den sich allseits entziehenden Begriff der Mimesis durch die Darstellung seiner Entwicklung und seiner Breite in Adornos Werk greifbarer zu machen. Hatte Kracauer die Filmwahrnehmung als eine Möglichkeit, die Erfahrung der Welt zurückzugewinnen gesehen, wird die Mimesis bei Adorno, an Erkenntnis und Wahrheit geknüpft, zur erkenntnistheoretischen Kategorie. Seine Konstruktion der mimetischen Erkenntnis ist aber ein Schritt „zurück“²⁰⁵ vor die Abtrennung der Mimesis von Erkenntnis. Die Erfahrung wird nicht der Erkenntnis gegenübergestellt, sondern deren Trennung versucht wieder aufzuheben. Der wissenschaftlichen, rein begrifflichen Erkenntnis dagegen wird der erkennende Charakter abgesprochen.²⁰⁶

Durch die Verweigerung der begrifflichen Definition entzieht sich der Begriff der Mimesis jeglicher Systematik, eine Annäherung kann nur ästhetisch und konstellativ erfolgen. Der Versuch einer Fixierung spaltet die Erfahrung wieder vom Begriff. Dieser wird zum ersten Mal in der gemeinsam mit Horkheimer geschriebenen *Dialektik der Aufklärung* explizit. Dort erscheint Mimesis zunächst in Anlehnung an Caillois als anthropologische und biologische Kon-

²⁰⁴ Beck bezeichnet sie als dessen Residualkategorie gegen das verdinglichte begriffliche Denken, für Taussig ist sie Adornos geheimnisvoller Operator. Vgl. Beck, a.a.O., S. 83; Jay, Martin: Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt/Main 1995, S.175-201 und Taussig, Michael: a.a.O.

²⁰⁵ Ein tatsächlicher Schritt zurück vor die Trennung wäre regressiv. Genau wie die Aufklärung durch sich selbst hindurch gerettet werden soll, wird in der mimetischen Erkenntnis der Spalt zwischen Mimesis und rationaler Erkenntnis offengelassen als ein Konflikt, der dieselbe bedingt.

²⁰⁶ Heide Schlüppmann hat in ihrem Text über Kracauers *Theorie des Films* die Erfahrung, die ich im Kino machen kann, der wissenschaftlichen Erkenntnis gegenübergestellt und dabei für die Aufwertung der Ersteren plädiert. Ich möchte ihr in meiner Arbeit in keiner Weise widersprechen, denn auch die mimetische Erkenntnis Adornos steht der wissenschaftlichen oder bürgerlich, herrschaftlichen diametral gegenüber. Allerdings möchte ich mit Adorno und, meiner Meinung nach, auch mit Kracauer doch auf dem Erkenntnischarakter beharren, denn auch Kracauer fragt sich am Ende seines Buches, was wir nach dem Aufwachen aus dem Traum, nach der Kinoerfahrung, für unser alltägliches Leben im Kino erkennen können – und wenn es gerade die Kritik am erkennenden Subjekt sein sollte. Allerdings überwiegt während der Kinoerfahrung der Vorrang des Objekts und die Hingabe an dasselbe – das Kino arbeitet von ‚unten‘ nach ‚oben‘. Vgl. Schlüppmann, Auf der Suche..., a.a.O., S.117

stante der Mimikry. Die von Caillois beschriebene Mimesis an den Raum, an das Tote durch Erstarren, wird von Adorno und Horkheimer phylogenetisch und psychoanalytisch hergeleitet und an den Begriff der Herrschaft geknüpft. Ist es ursprünglich die Übermacht der Natur, die über den Mensch herrscht und Gewalt ausübt, gleicht er sich über Mimesis an das Tote derselben an und bezwingt sie in verschiedenen Stufen; wobei der Mensch die ursprüngliche Mimesis als Natur hinter sich lassen muß. Die Geschichte des phylogenetischen Subjekts ist an die Unterdrückung der Mimesis gebunden und wird mit jedem ontogenetischen Einzelschicksal wiederholt.

Die angstauslösende Übermacht wird zunächst durch animistischen Zauber eingedämmt. Gedanke und Objekt sind für das Subjekt noch gleich, Subjekt und Natur noch nicht gespalten. Magie ist die erste Form der bewußten Mimesis und unterscheidet sich durch diese Bewußtheit von vorgeistiger Mimikry. Es handelt sich aber noch um ein Prinzip der Verwandtschaft und der Versöhnung; das Subjekt verliert sich in der Angleichung an das Andere, das Nichtidentische.²⁰⁷ Dies beinhaltet auch, daß es noch einen, noch nicht vom Subjekt beherrschten äußeren Raum gibt. Die Mimesis bildet hier noch ein Zwischenglied zwischen Natur und Sprache, indem sie die Natur beschwört, diese jedoch nicht vereinheitlicht und verdrängt. So macht sie die Übermacht der Natur ertragbarer, ohne sie vom Subjekt beherrschbar zu machen.

Um sie dennoch zu beherrschen, wurde der Natur Aufklärung entgegengesetzt. Nicht der historische Begriff ist hier gemeint, sondern Aufklärung ist für Horkheimer und Adorno viel allgemeiner ein Versuch von Herrschaft; über die Natur, über die Angst, über den äußeren Raum. Ziel der Aufklärung ist die Einheit, das System in dem alles erfaßbar ist.

„Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung vorweg nur anerkannt, was durch Einheit sich erfassen läßt; ihr Ideal ist das System, aus dem alles und jedes folgt.“²⁰⁸

Der Grad der Naturbeherrschung entspricht spezifischen Verhältnissen von Aufklärung und Mimesis und dem entsprechenden Subjekt. Schon der Mythos ist Aufklärung, denn er versucht in seiner epischen Rede, durch wiederkehrende Muster ein System zu erklären, Natur in ein System einzuordnen.²⁰⁹

²⁰⁷ vgl. Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. In: Horkheimer, Max: gesammelte Schriften Band 5, Frankfurt/Main 1987, S.32ff. Horkheimer und Adorno kritisieren hier auch Freuds Vorstellung der animistischen Allmacht der Gedanken als kein Anderes zulassend. Vgl. dazu Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Frankfurt/Main 1956, S.81ff.

²⁰⁸ ebd., S.29

²⁰⁹ vgl. ebd., S.30

Das griechische mythenorientierte Subjekt ist ein erster Drehpunkt in der Geschichte des Subjekts, der zweite das voll rationalisierte des 18. Jahrhunderts, aus dem im nächsten Schritt das phobische, wieder der Natur unterworfenen Subjekt des Nationalsozialismus²¹⁰ und das erst über Mimikry an die verdinglichte Warenwelt Identität findende Subjekt der Kulturindustrie werden wird. Die Aufklärung führt vom mimetischen über das mythische zum metaphysischen und schließlich dem rationalen Verhalten.²¹¹ Durch die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem in der verdinglichten, begrifflichen Rationalität kehrt sich die Aufklärung, als Herrschaft über die Natur, gegen den Menschen selbst. Natur und Subjekt werden vereinheitlicht indem die Dinge unter Begriffe geordnet werden, die das Andere, die Vielheit unterschlagen. Das begriffliche Denken selbst wird zu einem Träger von Herrschaft; Identifikationsmechanismen erzwingen die Identität von Nichtidentischem. Dadurch kippt der ängstigende Raum nach innen, es gibt das beängstigende Draußen nicht mehr, die „eigentliche Quelle der Angst“.²¹² Um diesen Preis der Entfremdung wird Mimesis als begriffliches Denken wieder Angleichung an das Tote und damit Mimikry. Die eigentliche Subjektconstitution findet erst mit der endgültigen Trennung und Verdrängung von Natur und der Identifizierung mit dem Herrschaftsprinzip statt.

„Das Erwachen des Subjekts wird erkaufte durch die Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen. [...] In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge immer als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft. Diese Identität konstituiert die Einheit der Natur.“²¹³

Das Identitätsprinzip läßt nur noch eine Beziehung zwischen dem „sinnegebenden Subjekt und sinnlosem Gegenstand“ gelten,²¹⁴ durch diesen Mechanismus schreitet die Distanz zu den Objekten ständig fort. Die Sprache verliert ihren Mimesischarakter, sie macht sich nicht mehr, wie in den magischen Praktiken, der Natur gleich, sondern umgekehrt wird die Vielheit der Natur den Begriffen angeglichen. Dadurch wird nach Grohotolsky die Ähnlichkeit durch intentio-

²¹⁰ Hier verwenden die beiden Autoren das psychoanalytische Erklärungsmodell der Wiederkehr des Verdrängten.

²¹¹ vgl. Schultz, Karla L.: Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. Bern, Frankfurt/Main, New York, Paris 1990, S.19 und S.25

²¹² Horkheimer/Adorno, Dialektik..., S.38

²¹³ ebd., S.31

²¹⁴ ebd., S.33

nale Herrschaft ersetzt:

„Sprache, somit Denken, legt den Anspruch ab, der Natur ähnlich zu sein; die Mimesis, die ursprüngliche Beziehung der Verwandtschaft schrumpft damit vollends auf die der Intention. Macht im mimetischen Verhalten der Mensch der Natur sich gleich, um sie zu beeinflussen, so macht in der Ratio das Subjekt die Natur sich gleich, um sie zu beherrschen. Sprache wird zum Begriff – der Merkmalseinheit des darunter befaßten; die Unterschiedlichkeit der Dinge wird auf das ihnen Gemeinsame vereinheitlicht.“²¹⁵

In dieser Vereinheitlichung der Dinge unter die Begriffe, in der das nicht Identische abgespalten wird, kommt es gerade zu einer Spaltung von Begriff und dem eigentlichen Ding, das sich nicht unter einem Begriff fassen läßt. Der Preis, den das Subjekt dafür zahlt, ist sein Körper, seine eigene Natur, und die mit der Naturbeherrschung einhergehende Verdinglichung. Die teuer erkaufte „Identität des Selbst“ kann sich nun nicht mehr bei der Identifizierung mit dem Anderen verlieren; die Maske der Herrschaft ist starr, das fließende Selbst geht verloren.²¹⁶ Die Autonomie des bürgerlichen Subjekts existiert nicht wirklich; es ist abhängig von Herrschaft.²¹⁷

Dennoch ist die Ratio aus der Mimesis hervorgegangen, entstammt dem gleichen Impuls gegen die Angst und das Leid. Die Kritik Adornos an der begrifflichen Vernunft soll auch nicht zu Regression zur ursprünglichen Mimesis führen, denn diese ist, als Mimesis an das Tote, negativ zu sehen. Auch kehrt sie gerade in der Verdinglichung der begrifflichen Ratio als Mimikry wieder, denn die vereinheitlichende Zweckrationalität ist immer noch als ein Ausdruck der Angst zu sehen, hat diese aber verdrängt und deshalb zwanghaften Charakter. Gerade der Wille zum Wissen entsteht aus Angst.

Angegriffen werden soll nur die instrumentelle Vernunft, die ihre positiven mimetischen Anteile abgespalten und verdrängt hat und dadurch negative Mimesis betreibt, nicht Vernunft als solche. Die positiven Seiten der Mimesis aber und damit auch die Möglichkeit einer anderen Vernunft werden erst explizit in Adornos folgenden Schriften. So wird sie in der *Negativen Dialektik* zur Erkenntniskategorie und in der *Ästhetik* schließlich zum einzig möglichen kritischen Potential.

„In den Zügen eines von der Gesamtentwicklung Überholten trägt alle Kunst an einer verdächtigen Hypothek des nicht ganz Mitgekommenen, Regressiven. Aber die ästhetische Verhaltensweise ist nicht durchaus rudimentär. In ihr, die in der Kunst konserviert wird und deren Kunst unabdingbar bedarf, versammelt sich, was seit undenklichen Zeiten von Zivilisation gewalttätig weggeschnitten, unterdrückt wurde samt dem Leiden der Menschen unter

²¹⁵ Grohotolsky, Ernst: *Ästhetik der Negation. Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas*. Frankfurt/Main 1986, S.14

²¹⁶ vgl., Horkheimer/Adorno, *Dialektik...*, a.a.O., S.32

²¹⁷ vgl. Schultz, a.a.O., S.18

dem ihnen Abgezwungenen, das wohl schon in den primären Gestalten von Mimesis sich äußert. Jenes Moment ist nicht als irrational abzutun. Kunst ist seit ihren ältesten, irgend überlieferten Relikten zu tief mit Rationalität durchtränkt. [...] Was nach den Kriterien herrschender Rationalität am ästhetischen Verhalten für irrational gilt, denunziert das partikuläre Wesen jener ratio, die auf Mittel geht anstatt auf Zwecke. An diese und eine dem kategorialen Gefüge entthobene Objektivität erinnert Kunst. Daran hat sie ihre Rationalität, ihren Erkenntnischarakter.²¹⁸

Mimesis verschwindet also nicht ganz mit der Aufklärung, sie erhält sich in der Kunst. Zunächst liegt sie in dieser noch ganz offen zutage. Die frühesten Formen von Kunst lassen sich von magischen Praktiken nicht abtrennen; die Spuren dieser Mimesisform reichen, z.B. in der kirchlichen Kunst, noch sehr weit. Der mimetische Charakter der Kunst verstärkt sich dann aber gerade mit deren zunehmenden Autonomie in der Neuzeit. Sie sagt sich von Theologie los, an die ihre Entwicklung bis dahin gekoppelt war.²¹⁹ Wie die Magie schafft Kunst einen von der Wirklichkeit abgetrennten Bereich, indem es sich als autonomes Kunstwerk nicht mehr in religiöse oder gesellschaftliche, das heißt zweckrationale Praktiken einbeziehen läßt.

„Gerade der Verzicht auf Einwirkung, durch welchen Kunst von der magischen Sympathie sich scheidet, hält das magische Erbe um so tiefer fest. Er rückt das reine Bild in Gegensatz zur leibhaften Existenz, deren Elemente es in sich aufhebt. Es liegt im Sinn des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein, das zu sein, wozu in jenem Zauber des Primitiven das neue, schreckliche Geschehnis wurde: Erscheinung des Ganzen im Besonderen.“²²⁰

Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft nun, muß deren Verdinglichung in sich mimetisch aufnehmen. Als Rückfall in Magie wäre sie bedeutungslos, ein Heraustreten aus der Geschichte wäre Regression.²²¹ Die kapitalistische Gesellschaft verdeckt die Irrationalität, die in der rationalen Naturbeherrschung steckt, indem sie die Gesellschaft als Natur vorspiegelt. Damit einher geht die immer weiter zunehmende Verdinglichung des Menschen in der Tauschgesellschaft. Die abstrakt rationalen Beziehungen derselben konstituieren die Menschen und deren Bedürfnisse zum Beispiel in der Kulturindustrie.²²² Tauschwertbefriedigung ersetzt, als scheinbar natürliche und notwendige, die Wahr-

²¹⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1973, S.487f.

²¹⁹ vgl. ebd., S.292

²²⁰ Horkheimer/Adorno, *Dialektik...*, a.a.O., S.41

²²¹ vgl. ebd., S.86

²²² Spätestens hier fällt die Schwierigkeit der Übertragung des Adornoschen Mimesisbegriffs auf den Film als einen Teils der Kulturindustrie ins Auge. Tatsächlich hat Adorno zur Zeit der *Dialektik der Aufklärung* den Film in seiner Warenform als falsche Mimesis verurteilt und eine Erweiterung des Begriffs auf die Möglichkeiten dieses Mediums wäre bestimmt nicht in seinem Sinne gewesen. Dennoch lassen seine späteren Schriften zum Film einige Möglichkeiten der Verknüpfung offen, auf die ich im nächsten Kapitel, wieder im Zusammenhang mit Kracauer zurückkommen möchte. Zunächst aber werde ich den Begriff mit Adorno anhand der autonomen Kunst entwickeln.

nehmung eines Mangels, der auf die Möglichkeit der Freiheit, oder eines anderen Systems hinweisen könnte.

Die Autonomie des Kunstwerks steht damit in einem Wechselverhältnis zur Macht der Realität über das Subjekt; sie wird der Verdinglichung entgegengesetzt.²²³ Je autonomer das Kunstwerk auf der anderen Seite, desto größer wird die immanente, konstruktive Herrschaft desselben. Das Kunstwerk wird damit, gerade in seiner Autonomie, Spiegel der gesellschaftlichen Herrschaft.²²⁴ „Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete.“²²⁵ Diese Mimesis ist die einzige Möglichkeit der Kunst, der Gesellschaft etwas Autonomes entgegenzusetzen.

„Die Opposition der Kunstwerke gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese. Sie müssen dem herrschaftlichen Verhalten sich angleichen, um etwas von der Welt der Herrschaft qualitativ Verschiedenes zu produzieren.“²²⁶

Kunst ist nur autonom, wenn sie Mimesis an das betreibt, von dem sie sich unterscheiden will. Dieser widersprüchliche Charakter ist nicht nur eine Eigenschaft neben anderen, sondern Kunst kann in dieser verwalteten Welt gar keinen anderen Sinn haben, als das Spiegeln und Offenhalten dieses Gegensatzes.

„In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins.“²²⁷

Der Herrschaftscharakter der Vernunft findet sich in der Herrschaft des Konstruktiven über das Mimetische in der Kunst wieder. So ist sie gleichzeitig Mimesis an das Nichtidentische, das Andere, und dessen Beherrschung in der Form. Das nichtidentische reale Material und die geistige Form streben einander entgegen und bedingen sich gleichzeitig. Die gegen die Verdinglichung des Subjekts angehende Mimesis ist auf die rationale, subjektive Form angewiesen, in deren Einheit das Material jedoch nicht gepreßt werden kann. Die Synthesis von Materie und Form gelingt nie ganz. Aber gerade in den aufgezeigten

²²³ vgl. ebd., S.30

²²⁴ vgl. Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S.191. Auch für Jameson, der Adornos Werk innerhalb eines marxistischen Zusammenhangs sieht, liegt das Besondere desselben in der Beschreibung der „Präsenz des Spätkapitalismus als Totalität in der formalen Beschaffenheit unserer Begriffe oder der Kunstwerke.“ Jameson, Frederic: Spätmarxismus. Adorno oder Die Beharrlichkeit der Dialektik. Hamburg, Berlin 1992, S.14 (OA. engl.: 1990)

²²⁵ Adorno, Ästhetische..., a.a.O., S.39

²²⁶ ebd., S.430

²²⁷ ebd., S.292

Brüchen der Kunst, dem Zufälligen im Notwendigen, dem Unzweckmäßigen im Zweckmäßigen, liegt ihr Sinn.²²⁸

Ihre scheinbare Identität mit sich selbst, ihre „Automimesis“,

„soll dem Nichtidentischen beistehen, daß der Identitätszwang in der Realität unterdrückt. [...] Kunstwerke sind Nachbilder des empirisch Lebendigen, soweit sie diesem zukommen lassen, was ihnen draußen verweigert wird, und dadurch von dem befreien, wozu ihre dinghaft-auswendige Erfahrung sie zurechtet.“²²⁹

Daher auch ihr Wahrheitsgehalt gerade in der scheinbaren Autonomie von allem Empirischen. Durch ihre scheinbare Unabhängigkeit und der Verweigerung der Kommunikation in ihrem Rätselcharakter verweist Kunst vorahmend auf die Möglichkeit des Anderen.²³⁰ Der mimetische Ausdruck der Kunst ist nicht kommunikativ, also keine Mitteilung eines Subjekts, des Künstlers, sondern Ausdruck der Urgeschichte der Subjektivität.²³¹

In der *Negativen Dialektik* versucht Adorno dagegen Mimesis für die Erkenntnis zu gewinnen und als Möglichkeit der begriffslosen Erkenntnis in die Philosophie zu integrieren, bzw. die Philosophie durch Mimesis zu retten. Nach Lange wird nun „im mimetischen Erkennen [...] die Distanz von Objekt und Subjekt als Korrelat zur Rationalität wieder aufgehoben.“²³² Nur über Mimesis ist eine Annäherung der Ratio an die Objekte möglich. Philosophie, faßt Recki zusammen, soll das „*Nichtidentische* der Dinge, das worin sie jenseits aller begrifflichen Erfahrung *sie selbst* sind, vor dem Zugriff des Allgemeinen bewahren.“²³³ Philosophie wird ästhetisch, nähert sich in Konstellationen den Dingen an.

„Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann.“²³⁴

Nur so kann das begriffliche Denken das Besondere und Nichtidentische des Objekts erkennen, ohne es zu unterwerfen. Wie bei Benjamin wird Ähnlichkeit über die Sprache als Ganze, die zwischen Gleichheit und Verschiedenheit vermittelt, hergestellt.²³⁵

„Nicht anders vermag der Begriff die Sache dessen zu vertreten, was er verdrängte, der Mimesis, als indem er in seinen eigenen Verhaltensweisen etwas von dieser sich zueignet, ohne an sie sich zu verlieren.“²³⁶

²²⁸ vgl., ebd., S.155

²²⁹ ebd., S.14

²³⁰ vgl. Recki, Mimesis, a.a.O., S.119

²³¹ vgl. Adorno, *Ästhetische...*, S.172

²³² Lange, a.a.O., S.80

²³³ Recki, Birgit: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.* Würzburg 1988, S.161

²³⁴ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik.* Frankfurt/Main 1975, S.164

²³⁵ vgl. Früchtl, Josef, a.a.O., S.207f.

²³⁶ Adorno, *Negative...*, a.a.O., S.26

Mit der verdrängten Mimesis kommt auch das somatische Moment der Rationalität als ihr Ursprung ins Spiel.

„Die subjekt-immanente Rekonstruktion der Dingwelt hätte die Basis ihrer Hierarchie, eben die Empfindung, nicht ohne die Physis, die autarkische Erkenntnistheorie erst über ihr aufbauen möchte. Irreduzibel ist das somatische Moment als das nicht rein cognitive an der Erkenntnis.“²³⁷

Liegt der Mimesis, und auch der Ratio, Angst, Leiden und Bedürfnis zugrunde, so sind diese Empfindungen zunächst körperliche.²³⁸ Gerade dieser körperliche Schmerz, der Mangel, wurde von der Aufklärung verdrängt und ist doch seine somatische Grundlage.²³⁹

Philosophie muß ihres eigenen somatischen Ursprungs wieder gewahr werden, ihre Schwäche wieder zulassen, um sich von Herrschaft zu befreien. Mimetische Erkenntnis wäre als eine Art Rückkehr zu sehen, als Versuch sich einer Einheit von Begriff und Nicht-Identischem wieder anzunähern durch die Akzeptanz des Vorrangs des Objekts, der materiellen Grundlage und des Vorgeistigen.²⁴⁰

„Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“²⁴¹

Adornos Philosophie selbst ist vielleicht das beste Beispiel für eine mimetische Annäherung an den Gegenstand durch seinen ästhetischen Ausdruck, seine expressive Syntax.²⁴² Obwohl Jameson Adorno vorwirft, den Begriff der Mimesis ohne Erklärung heraufzubeschwören und ihm alles Besondere zuzuweisen, bis man an seine Nicht-Erklärbarkeit glaube, faßt er die mimetische Struktur der Adornoschen Sätze und die Art in der sie die Herrschaft des Begriffes brechen, sehr treffend zusammen:

„Es ist daher die mimetische Komponente des individuellen philosophischen Satzes – seine Tendenz, das Begriffliche in das Narrative zu transformieren –, die endlich den isolierten abstrakten Begriff aus seiner schlechten Identität herausprengt und ihm gewissermaßen erlaubt, zugleich von innen wie von außen gedacht zu werden: dergestalt wird ein ideativer Gehalt auf mimetische Weise in eine quasi-narrative Darstellung verwandelt.“²⁴³

²³⁷ ebd., S.194

²³⁸ Hier sind Parallelen zur Freudschen Theorie über die Entstehung des Denkens durch den Mangel zu sehen.

²³⁹ Daher auch die Idiosynkrasie gegen jeglichen Ausdruck von Schwäche (der Juden, der Frauen).

²⁴⁰ Vgl. Früchtel, a.a.O., S.141ff.

²⁴¹ Adorno, *Negative ...*, a.a.O., S.21

²⁴² „Das dialektische Denken sucht das dem Denken heterogene als Moment des Denkens selbst zu fassen.“ Der innere Widerspruch darf nicht aufgelöst werden und wird reflektiert im Stil, der versucht den Augenblick der Krise in jedem Satz festzuhalten; „einen Gedanken in eben der Sekunde festhalten, in der er sich in seine Widersprüche auflöst und verschwindet.“ Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart/Weimar 1994, S.351f. (OA. engl.: 1990)

²⁴³ Jameson, a.a.O., S.88

Das Subjekt soll sich dem Objekt anschmiegen, um in dieser Erfahrung seine Rationalität zu ergänzen. Distanz und Nähe bedingen sich wechselseitig; „ratio selbst wird im Schauer des Neuen mimetisch“.²⁴⁴ Aber die Distanz muß aufrechterhalten bleiben, um nicht in falsche Mimesis, vorgeistige Mimikry, zurückzufallen. Der Prozeß der zunehmenden Naturbeherrschung kann und soll nicht rückgängig gemacht, aber korrigiert werden. Besonders Früchtl, der die erste große Untersuchung über den bis dahin vernachlässigten Begriff der Mimesis im Adornoschen Werk veröffentlicht hat, betont den Erkenntnischarakter der Mimesis.²⁴⁵ Adorno schreibt dazu:

„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‘. Denn worauf das mimetische Verhalten anspricht, ist das Telos der Erkenntnis, das sie durch ihre eigenen Kategorien zugleich blockiert. Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt dadurch wiederum den Erkenntnischarakter, ihre Eindeutigkeit. [...] Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen; kein Vorrationales oder Irrationales“.²⁴⁶

Dieser rationale Charakter bedarf allerdings einer Rückbindung an Sprache, um zu voller Rationalität zu werden und Regression zu vermeiden. Ohne synthetisierende Rationalität kann aus Mimikry keine positive Mimesis werden, sie bleibt eine „zeitlose Folge von Schocks“.²⁴⁷ Zimmermann bezeichnet Mimesis und Rationalität als reziprokes Kategorienpaar, das sich gegenseitig bedingt. Erst deren dialektische Wechselbestimmung führt zu voller Erkenntnis.²⁴⁸ Unmittelbare Mimesis ist reiner Reflex, denn Mimesis hat immer schon einen Doppelcharakter: als Mimikry ist sie Verdinglichung durch Anpassung an den Raum; zugleich ist sie Anschmiegun an die Objekte ohne Herrschaft.

Während sich Rationalität einseitig ausdifferenziert und damit letztendlich gerade dem entfremdeten Charakter der Mimesis wieder angenähert hat, ist deren positiver Anteil als mimetischer Impuls und nichtidentischer Rest das

²⁴⁴ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.38

²⁴⁵ Für Früchtl liegt ein Anreiz der Beschäftigung mit der Mimesis in einer Annäherung zwischen postmodernen und kritischer Theorie, indem sie Rationalismuskritik, die Hinwendung zum Körperlichen und das Festhalten an Aufklärung vereint. Vgl. ebd., S.3.

Liessmann sieht in der Hinwendung zur Mimesis und dem Nichtidentischen eine Akzentverschiebung in der Adornorezeption von Gesellschaftskritik und Ausschließlichkeit der Erkenntnis in der Kunst hin zur Möglichkeit der Versöhnung. Vgl. Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetischer Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Adorno*. Wien 1991, S.60.

Auch Scheible sieht in der Mimesis die einzige positive Ergänzung zur Naturgeschichte als Verfallsgeschichte, da sie jenseits der Selbstbehauptung steht. Vgl. Scheible, Hartmut: *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Reinbek bei Hamburg 1988, S.466

²⁴⁶ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.86f.

²⁴⁷ Früchtl, a.a.O., S.35.

²⁴⁸ Vgl. Zimmermann, a.a.O., S.21

freiheitliche Potential gegen die Verdinglichung. Dieses freiheitliche Potential muß aber in der Sprache, in den Begriffen, für die Ratio fruchtbar gemacht werden und zur mimetischen Rationalität führen, um nicht wieder an Verdinglichung zurückzufallen.²⁴⁹

Die Korrektur in Kunst und Philosophie ermöglicht, durch ein Wiedererkennen des somatischen Moments in der körperlichen Anschmiegung an die Objektwelt, auch ein anderes Verhältnis des Subjekts zu dieser, in seiner Körperlichkeit, indem es sich als Teil der Natur und der Objektwelt erkennt.²⁵⁰ Die mimetische Rezeption, die das Kunstwerk erst zum Sprechen bringt, erschüttert den Rezipienten durch das Erkennen seiner eigenen Objekthaftigkeit.²⁵¹ Kunst ist daher nicht nur mimetisch in ihrem Ausdruck, sie erfordert mimetische Rezeption, mimetisches Lesen, um zum Sprechen zu kommen, auch oder gerade wenn ihre Sprache dann die der Kommunikationsverweigerung, ihre Stummheit oder ihr Rätsel ist.²⁵²

Kein positiv Gegebenes, sondern die Spur der Möglichkeit eines Anderen erscheint in der Kunst. Der Schein des Nichtseienden klagt dessen Möglichkeit ein. Mimesis in der Kunst ist damit „Vorahmung“ dessen, was sein könnte, nicht Nachahmung.²⁵³ Die Annäherung an das Nichtidentische, das Andere,

²⁴⁹ vgl., Früchtl, a.a.O., S.37f.

²⁵⁰ Hier soll die Gegenposition zu dieser Anschmiegung an das Lebendige bei z.B. Liessmann, der generell die Rolle der Distanz bei Adorno betont, nicht verschwiegen werden. „Wenn [...] an etwas sich angeschmiegt werden sollte, dann nicht an das Lebendige, sondern an jene Differenz, die zwischen Subjekt und Objekt unhintergebar gelegt ist.“ Liessmann, a.a.O., S.65 Auch Recki beschreibt die nowendige Intentionlosigkeit der Mimesis in der Kunst als Distanz. Vgl. Recki, a.a.O., S.170

Die mimetische Anschmiegung sollte nicht als tatsächliche Verwirklichung einer Einheit vom Ich mit dem Objekt mißverstanden werden, wie sie vom Faschismus als Aufgehen in der Masse vorgegaukelt wurde. Nur der Schein ermöglicht Unmittelbarkeit. Vgl. Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Frankfurt/Main 1992. Darin: Mimesis und Rationalität, S.253-257

²⁵¹ vgl. weiter unten Fußnote 268. Anhand der Ohnmachtserfahrung durch das Erhabene in der Kunst erfährt das Subjekt den eigenen Riß zwischen Naturhaftigkeit und Ratio. Ich kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht weiter auf die Thematik des Erhabenen bei Adorno eingehen.

²⁵²²⁴⁸ Wie bei Benjamin hat die Erfahrung der Kunst die Zeitstruktur des Augenblicks – in der passiven, anschmiegenden Rezeption blitzt Ähnlichkeit auf. Nur in diesem flüchtigen Zustand kann sie der Verdinglichung entgehen und Mimesis als Nachahmung des Lebendigen sich von gegenständlicher, räumlicher Imitation unterscheiden.

²⁵³ vgl. Zimmermann, a.a.O., S.120f.. Der Begriff der Vorahmung findet sich ebenso bei Recki, Mimesis, a.a.O., vgl. weiter oben Fußnote 230 und Hüttinger, a.a.O., S.70.

Adorno spricht meines Erachtens nur davon, daß die Kunst der Natur vormache. „Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um ein Geringes vesetzt, in neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden. Weniger als daß sie imitierten, machen Kunstwerke der Realität diese Versetzung vor. Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen. Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.“ Adorno, Ästhetische..., a.a.O., S.199f.

also an die unterdrückte Natur erfolgt über den nicht faßbaren Charakter ihrer Schönheit. Mimesis in der Kunst

„ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.“
 „Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur.“²⁵⁴

Gerade in ihrer Ähnlichkeit zur Natur wiederholt die Kunst auch die Abspaltung von derselben. Darin ist die Ursache der Verdrängung des Begriffs des Naturschönen²⁵⁵ in der Moderne zu sehen. Doch um den Erkenntnischarakter der Kunst zu behaupten, muß auch deren Bezug zum Naturschönen wieder aufgewertet werden.²⁵⁶

„Der Begriff des Naturschönen rührt an eine Wunde, und wenig fehlt, daß man sie mit der Gewalt zusammendenkt, die das Kunstwerk, reines Artefakt, dem Naturschönen schlägt. Ganz und gar von Menschen gemacht, steht es seinem Anschein nach nicht Gemachtem, der Natur, gegenüber. Als pure Antithesen 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 Naturschöne der Kunsttheorie unabdingbar.“²⁵⁷

Naturschönes kann wegen der Vermitteltheit der *natura naturata* als zweite Natur, nur in seiner Flüchtigkeit, dem plötzlichen Erscheinen des Nichtidentischen, zur Geltung kommen. Nur als verborgene „Natur im Naturschönen“ entzieht sie sich dem Subjekt, als nicht von ihm gemachte oder identifizierbare. Das sich entziehende Objekt bleibt ein Rest von Freiheit.²⁵⁸ Kunst ahmt diesen freiheitlichen Rest des Naturschönen in seiner Zwecklosigkeit nach. „Es leuchtet im Augenblick der Unbegreiflichkeit und Zwecklosigkeit angesichts der Natur auf.“²⁵⁹ Das ungegenständliche Naturschöne erscheint am Gegenständlichen wie Benjamins unsinnliche Ähnlichkeit des Gemeinten am Gesagten, es blitzt auf, „um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch es dingfest zu machen.“²⁶⁰

Aber Kunst ahmt dieses Naturschöne in der naturbeherrschenden Form nach, bzw. wird in der Kunst Naturbeherrschung durch Materialbeherrschung ersetzt.²⁶¹ Das Flüchtige wird in eine dingliche Form gebracht werden; dadurch

²⁵⁴ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.113, 120

Adornos Mimesisvorstellung ähnelt hier der Aristotelischen der Nachahmung der *natura naturans*. Das Prinzip der Schöpfung wird nachgeahmt; Nachahmung dadurch ungegenständlich. Das Kunstwerk ist automimetisch. Mimesis der *natura naturata* wäre Imitation toter Natur. Vgl. Zimmermann, a.a.O., S.30

²⁵⁵ und auch dem traditionellen Begriff der Mimesis
²⁵⁶ vgl. Winkler, *Über das mimetische...*, a.a.O., S.4

²⁵⁷ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.98

²⁵⁸ vgl. Zimmermann, a.a.O., S.125ff.

²⁵⁹ ebd., S.132

²⁶⁰ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.113

²⁶¹ vgl. Grohotolsky, a.a.O., S.40

ist Kunst gleichzeitig Versöhnung mit der verdrängten Natur und Wiederaufspaltung in der rationalen Form. Gerade in seiner herrschaftlichen Form, die mit dem schönen Schein zugunsten der Autonomie wieder bricht, tritt die Mimesis an das Naturschöne zutage. Nur als Naturschönes, als Spur des Nicht-identischen in der Kunst, ist Natur im Zustand der Vergesellschaftung noch wahrnehmbar. Immer schon zweite Natur, erscheint sie dennoch in ihrer Flüchtigkeit, durch die Herrschaft hindurch, als Freiheit vom Identitätsprinzip.²⁶²

„Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist. Ohne Rezeptivität wäre kein solcher objektiver Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Weniges vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.“²⁶³

Mimesis an das Naturschöne steht zwischen Autonomie und Verdinglichung, indem sie Teil hat an der Naturbeherrschung in der Konstruktion, sich ihre Schönheit derselben aber gerade entzieht. Die „Dialektik von Natur und Naturbeherrschung“²⁶⁴ in der Kunst ähnelt damit dem Verhältnis ihrer Stellung als autonom und „fait social“.²⁶⁵

„Durch Vollendung, die Entfernung von ungeformter Natur, kehrt das naturale Moment, das noch nicht Geformte, nicht Artikulierte wieder.“²⁶⁶

Kunst löst ein, was Natur als Verdinglichte, zum bloßen Rohstoff reduziert, nicht mehr vermag. Darin kritisiert sie aber auch das Naturschöne, das sie vertritt, wegen dessen falscher Unmittelbarkeit. Sie sucht keinen Zustand jenseits der Naturbeherrschung und damit Versöhnung im älteren Unfreien. Daher auch das unweigerliche Gerinnen zu Kitsch in jedem Versuch der direkten Darstellung des Naturschönen.²⁶⁷

²⁶² Lüdke, Martin: Anmerkung zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno – Beckett. Frankfurt/Main 1981, S.48f.

²⁶³ Adorno, Ästhetische..., a.a.O., S.111

²⁶⁴ ebd., S.15

²⁶⁵ ebd., S.16

²⁶⁶ ebd., S.155

²⁶⁷ vgl. ebd., S.104f.. Die Schwierigkeit des Naturschönen im Kino fällt hier sofort ins Auge, scheint doch die Möglichkeit der direkten Wiedergabe von Natur eine herausragende Charaktereigenschaft des Films. Ich werde auf dieses Problem im nächsten Kapitel zurückkommen. Vorausseilend möchte ich aber schon erwähnen, daß Adorno selbst das Medium Film in direkter Beziehung zum Naturschönen und darin einen Unterschied zur bildenden Kunst gesehen hat. Dieser Bezug läuft allerdings nicht über die Abbildung der Natur (ich habe schon weiter oben dem Film den abbildenden Charakter abgesprochen), sondern in seinem Verhältnis zum Subjekt. Der Film löst die gleiche Reaktion, die gleichen Träume aus, wie das Naturschöne.

In der Kunstrezeption erfährt das naturbeherrschende Subjekt durch die Erfahrung der Erschütterung die eigene Naturhaftigkeit.²⁶⁸ Voraussetzung dieser Erfahrung ist die passive Hingabe an das Werk, die Anerkennung des Vorrangs des Objekts.

„Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität. Solange er waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da. Daher bleibt das Naturschöne so versprengt und ungewiß wie das, was von ihm versprochen wird, alles Innermenschliche überflügelt. Der Schmerz im Angesicht des Schönen, nirgends leibhafter als in der Erfahrung von Natur, ist ebenso die Sehnsucht nach dem, was es verheißt, ohne daß es darin sich entschleierte, wie das Leiden an der Unzulänglichkeit der Erscheinung, die es versagt, indem sie ihm gleichen möchte. Das setzt im Verhältnis zu den Kunstwerken sich fort. Der Betrachter unterschreibt, unwillentlich und ohne Bewußtsein, einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu fügen, damit es spreche. In der angelobten Rezeprivität lebt das Ausatmen in der Natur nach, das reine sich Überlassen. Das Naturschöne teilt die Schwäche aller Verheißung mit deren Unauslöschlichkeit. Mögen immer die Worte von der Natur abprallen, ihre Sprache verraten an die, von welcher jene qualitativ sich scheidet – keine Kritik der Naturteleologie kann fortschaffen, daß südliche Länder wolkenlose Tage kennen, die sind, als ob sie darauf warteten, wahrgenommen zu werden.“²⁶⁹

Nur durch die Anerkennung dieser Rezeptivität kann das Subjekt seine eigene Totalität brechen. Die mimetische Kunsterfahrung bedarf der

„Selbstnegation des Betrachtenden, der im Werk virtuell erlischt. [...] nur wer seinen objektiven Kriterien sich stellt, versteht es; wer um sie sich nicht schert, ist der Konsument.“²⁷⁰

Die mimetische Rezeption, die Hingabe an das Objekt, bedarf eines starken Ichs, um nicht zu verdinglichter Mimikry zu werden. Der Selbstverlust muß bewußt herbeigeführt werden, um zu einem Selbstgewinn zu werden. Kunst ermöglicht diese Entäußerung an das Subjekt, da sie außerhalb des Zusammenhangs der Selbsterhaltung steht.²⁷¹

Nach Zimmermann ist das

²⁶⁸ Diese Erfahrung der Erschütterung des Subjekts in seiner Autonomie ist, was Adorno mit dem Erhabenen bezeichnet. Im Gegensatz zu Kant wird diese Erfahrung der Erschütterung nicht in der höheren Einheit der Vernunft wieder aufgehoben, sondern bleibt als Riß im Subjekt bestehen.

²⁶⁹ ebd., S.114. Adorno beschreibt hier die Objektivität eines tatsächlichen Naturschönen, zu dem doch Film einen privilegierten Zugang hat.

²⁷⁰ ebd., S.396

²⁷¹ vgl. Zimmermann, a.a.O., S.27

Ist nun nicht gerade das Kino das herausragende Medium für diese Selbstnegation? Wird nicht die zweckfreie Hingabe an die Objekte durch den Sog der Bilder gefördert, die zum Fallenlassen aller verhärteten Strukturen führt? Die Kinosituation scheint für die mimetische Erfahrung einzigartig geeignet. Der dunkle Raum, die Gemeinschaft fremder Leiber, die stillgestellte Motorik und der bewegliche, materielle Film, all dies bildet einen Sog, dem das bürgerliche, rationalistische Subjekt nur schwer standhalten kann. Ich komme auf diesen Bezug zum Kino im nächsten Kapitel noch einmal zurück, hier möchte ich nun zunächst auf die Probleme eines solchen Bezugs des Adornoschen Mimesisbegriffs hinweisen, die mit dessen Dialektik von Mimesis und Distanz zu tun haben. Dabei ist es wichtig, das „starke Ich“ der Psychoanalyse von der Ideologie eines vereinheitlichenden, herrschaftlichen Subjekts zu unterscheiden, das seine eigene Natur unterdrückt. Das schwache Ich der faschistischen Masse hängt dieser Ideologie an und betreibt doch gerade Mimesis im negativen Sinne. Dennoch ist wohl hier eine der entscheidenden Unterschiede zu Kracauer zu sehen, der im Kinoerlebnis eine Ich-Schwächung sieht und schätzt.

„rauschhafte Sich-Überlassen ans Werk [...] ein mimetischer Impuls, der, die Identifikation mit einem Gegenstand suchend, aus allen gängigen Wahrnehmungs- und Denkschemata herausgerissen wird, Normalzeitbewußtsein verliert, und sich wie im Nu einem gänzlich Anderen ausgesetzt sieht, vor dem er erschauernd zusammenzuckt.“²⁷²

Die Distanz wird nie ganz aufgehoben, damit Rationalitätskritik möglich wird. Das Spannungsverhältnis zwischen Subjekt und Objekt muß ausgehalten werden; es kann nicht um direkte Einwirkung gehen, auch wenn der Körper, die eigene Natur das Bindeglied zur Welt wird,²⁷³ denn gerade der körperliche Ursprung der Mimesis ist ambivalent.²⁷⁴

„Ästhetische Entäußerung an die Sache, das Kunstwerk, erheischt kein schwaches, sich anpassendes, vielmehr ein starkes Ich. Einzig das autonome vermag sich kritisch zu wenden gegen sich und seine illusionäre Befangenheit zu durchbrechen.“²⁷⁵

Die Erfahrung der Möglichkeit der Freiheit von Selbsterhaltung ist zwar rauschartig, aber nicht regressiv und damit wieder vom absoluten Rausch unterschieden, um nicht zum Konsum zu werden.

Mimesis ist sowohl auf der Seite des Kunstwerks, als auch auf der Seite der Rationalität und des Rezipienten angesiedelt und unterscheidet sich dadurch wesentlich von der, weiter oben beschriebenen, Einengung der Mimesis als Nachahmung. Cahn sieht Adornos Mimesisbegriff außerhalb einer Krise der Repräsentation, in deren Zusammenhang er die postmoderne Ablehnung des Mimesisbegriffs stellt.²⁷⁶ Adornos Mimesisbegriff betrachtet er dagegen als subversive Kritik im Zusammenhang einer Krise der rationalen Kritik und dem Zweifel an deren Repräsentation, die immer schon als solche affirmativ, da verdoppelnd ist. Mimesis ist keine nachahmende Identifikation, keine Verdopplung von Herrschaft. Als „Identifikation mit“ hebt sich Mimesis von „Identifikation von“ entscheidend ab, indem sie vom Objekt geleitet wird, und ist damit fundamentaler als Imitation. Deren Isolierung verliert das kritische

²⁷² Zimmermann, a.a.O., S.169

²⁷³ vgl. Jay, a.a.O., S.179ff.. Jay kritisiert auf Seite 180 vor allem Taussigs Lesart des Benjaminischen Schocks als Mimesis und stellt deren nicht magischen Status heraus, indem sie in der Kunst als Ausdruck von Leid gerade die scheinbare Versöhnung verhindert.

²⁷⁴ Vgl. Jay, a.a.O., S.190f..Jay verweist hier auch auf den von Früchtel dargestellten Zusammenhang der Mimesis zwischen Versöhnung einerseits und dem Todestrieb andererseits. Die Herstellung eines früheren nicht gespaltenen Zustands käme einer Regression in den Mutterleib, oder auch in den anorganischen Zustand und damit dem Tode gleich. Freud hat den Wunsch danach mit dem Todestrieb beschrieben, durch den er sich den Wiederholungszwang traumatischer Ereignisse zu erklären versucht. Vgl: Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt/Main 1992, S.191-249

²⁷⁵ Adorno, Ästhetische...,a.a.O., S.178. Dazu schreibt Zimmermann: „Im Selbstannihilationsprozeß der Entäußerung muß das Subjekt seiner selbst mächtig bleiben, wenn es sich ans Ephemere verliert (468); es setzt also Entäußerung ein ‚starkes Ich‘ voraus.“ A.a.O., S.170

²⁷⁶ Cahn, Michael: Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the modern Impasse of Critique. In: Spariosu, Mihai (Ed.): Mimesis and contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Vol.1: The Literary and Philosophical Debate. Philadelphia, Amsterdam 1984, S.27-64

Potential der Mimesis. Subversiv ist Mimesis aber vor allem auch in der Sprache, indem sie, wie bei Benjamin, neben den repräsentativen Codes herlaufend in Konstellationen aufleuchtet und damit die identifizierende Sprache unterläuft.

Das „mimetische Tabu“ der Aufklärung, das sich gegen das Animalische der Mimesis wendet und allein Kunst zum Träger derselben hat werden lassen, läßt einzig Imitation als verdinglichte Nachahmung noch zu, um einen Rückfall in mimetische, magische Verhaltensweisen zu verhindern.²⁷⁷ Mimesis wird in der Geschichte von Rationalität getrennt und als Kunst eingeschränkt.

„Die mimetische Verhaltensweise, eine Stellung zur Realität diesseits der fixen Gegenübersetzung von Subjekt und Objekt, wird durch die Kunst, das Organ der Mimesis seit dem mimetischen Tabu, vom Schein ergriffen und, komplementär zur Autonomie der Form, gerade zu dessen Träger. [...] Zugleich vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten: daß diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist; daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis mißlang – das verbannt sie ebenso in die Kunst, die mimetisch sich verhält, wie diese in der Objektivierung jenes Impulses die Kritik an ihm absorbiert.“²⁷⁸

Adorno, der die Notwendigkeit des Geschichtsprozesses und damit das „mimetische Tabu“ nicht übergehen will, sieht z.B. in der Negativität der Kunst die Möglichkeit, sowohl das Tabu als auch die Imitation zu umgehen und schließt sich darin dem jüdischen Bilderverbot an.²⁷⁹

„Das alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Daß man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich. Was an Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in der Kunst eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die Erfahrung von Natur sich sättigt. Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.“²⁸⁰

Durch das Bilderverbot unterscheiden sich Kunstwerke von Magie.²⁸¹ Sie bergen nach Jay

„indem sie sich der Nachahmung verweigern beziehungsweise dagegen sperren, gänzlich einer schlechten externen Realität angeglichen zu werden – durch die paradoxe Einhaltung

²⁷⁷ Adorno beschreibt diese Form der Nachahmung in Bezug auf die griechische Klassik, die sich gegen die noch mimetischen Mythen wendet, und die deutsche Klassik, die wiederum die griechische nachahmt. Vgl. Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.243, 441

²⁷⁸ ebd., S.169f.

Aber dazu ders. auch anders: „Wohl verbietet das Tabu von Kunst – und soweit sie definiert ist, gehorcht sie einem Tabu, Definitionen sind rationale Tabus –, daß man zum Objekt animalisch sich stellt, seiner leibhaftig sich bemächtigen will. Aber der Macht des Tabus entspricht die des von ihm betroffenen Sachverhalts. Keine Kunst, die nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt.“ Ebd., S.24

²⁷⁹ In der *Dialektik der Aufklärung* dagegen galt das Bilderverbot gerade für organisierte Handhabe der Mimesis durch die Herrschenden, deren Umwandlung zu rationaler Arbeit. Horkheimer/Adorno, *Dialektik...*, a.a.O., S.210

²⁸⁰ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.106

²⁸¹ Hier stellt sich für eine Übertragung des Mimesisbegriffs auf den Film die gleiche Frage, wie in Bezug auf das Naturschöne: wie kann der Film in seiner angeblichen Ikonizität, die ikonische Verdopplung, bzw. das Bilderverbot umgehen? Ich komme darauf im nächsten Kapitel zurück.

des jüdischen Bilderverbots, möchte man sagen – [...] die Hoffnung auf eine bessere Mimesisversion in einer Zukunft jenseits von Herrschaft und Verdinglichung.²⁸²

Dadurch wird Mimesis gerade der nachahmenden Imitation, der Repräsentation von etwas, entgegengesetzt. Kunstwerke müssen sich der Nachahmung verweigern, um sich der Verdinglichung der schlechten Realität zu entziehen.

Doch gerade weil Kunstwerke nur sich selbst nachmachen, muß der Rezipient diese wiederum nachmachen, um sie zu verstehen und auch deren Mangel, die nicht erreichbare Identität mit sich selbst zu erfahren.²⁸³ Und dieses Nachmachen ist doch wieder ein Anschmiegen und damit körperlich und passiv.²⁸⁴ Das Subjekt nähert sich dem Objekt durch ein Sich-Gleichmachen an; der körperlichen Erfahrung des in ihnen enthaltenen Schmerzes über ihr eigenes Unvermögen. Für Jay kehrt Adorno

„damit zurück zur ursprünglichen griechischen Verwendung des Begriffs [der Mimesis], beispielsweise in den Delischen Gesängen oder bei Pindar, in der Mimesis einen inneren Zustand mittels kultischer Rituale ausdrückte, anstatt die externe Realität zu reproduzieren.“²⁸⁵

Die weiter oben besprochene Einheit der Mimesis von Körper und Ratio wird zwar bei Adorno nicht wieder komplett erreicht, aber doch als Riß wahrgenommen und sich den Oppositionen wieder angenähert.²⁸⁶

Wird Adorno unverständlicherweise im allgemeinen vorgeworfen, er habe sich in Bezug auf Mimesis zu sehr auf das Sein des autonomen Werks konzentriert und dessen Wirkung vernachlässigt,²⁸⁷ hat sich Mimesis in den obigen Untersuchungen gerade als eine Form der Rezeption herausgestellt. Die Verweise auf die Nachahmung des Rezipienten, oder dessen Erschütterung angesichts des Erhabenen, zeichnen Mimesis auch und vielleicht sogar vor allem als eine Form der Rezeption aus. Schwarz betont ebenfalls die Notwendigkeit der Rezeption:

²⁸² Jay, a.a.O., S.181f.

²⁸³ vgl. Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.190

²⁸⁴ Im Gegensatz zu Benjamins unsinnlicher Ähnlichkeit bleiben Kunstwerke aber sinnlich und an Ausdruck gebunden. Die mimetische Erfahrung ist körperlich und entgegen dem Bilderverbot, bzw. an dieses umgehenden, bildlichen Ausdruck gebunden, aber immer nur in der notwendigen Verbindung zu seinem Gegenüber, der Rationalität. Cahn z.B. beschreibt auch Konstellationen als bildlich: „Configuration is the point in language where a pictorial simultaneity enters linguistic sequentiality; it achieves the transformation of a semantic, word-bound mimesis into a mimesis which belongs to the syntactic level.“ Cahn, a.a.O., S.41

²⁸⁵ Jay, a.a.O., S.179 (Erg. A.Z.)

²⁸⁶ Das Bewußtsein dieses Risses bezeichnet Adorno als trauriges. Das Leiden an der Individuation gilt ihm als Grundlage von Kritik. Vgl. Früchtel, a.a.O., S.110

²⁸⁷ So z.B. Wellmer, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Darin: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. S.9-47, hier S.30f.

„Der Wahrheitsgehalt der Werke ruht in ihnen nicht abgeschlossen und vollendet in sich selbst, sondern ist erst herzustellen. Die ästhetische Erfahrung als prinzipiell unvollendete mündet so integral in die Formen, in denen sich Gehalt kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.“²⁸⁸

Damit haben Kunstwerke keine Wahrheit, wenn sie nicht rezipiert und ihre Ähnlichkeiten mimetisch wahrgenommen werden.²⁸⁹ Der notwendige Vorrang des Objekts und die mimetische Rezeption stehen der von Adorno behaupteten Autonomie des Kunstwerks gegenüber und bedingen sich doch gegenseitig.²⁹⁰ Diese Form der mimetischen Rezeption möchte ich nun im folgenden Kapitel versuchen, von der bildenden Kunst auf das Kino zu übertragen, ohne natürlich auch sein Gegenüber, den Schein der Autonomie des Kunstwerks, auf die Ware Film hinüberretten zu können (oder zu wollen).

²⁸⁸ Schwarz, a.a.O., S.218

²⁸⁹ Nach Hüttinger dreht sich hier das traditionelle Nachahmungsverhältnis der Kunst um. Kunst ahmt nicht Natur nach, sondern vor, im Sinne von aisthesis. Nachahmung dagegen ist auf die Seite des Rezipienten übergegangen – die Realität soll Kunst nachahmen.

„Hiermit legt Adorno einen tatsächlichen Wendepunkt in der Mimesis-Diskussion fest. Als autonome Kunst ist Mimesis nicht mehr Nachahmung des Göttlichen, sondern sie ist ein Rätsel, das nur durch das mimetische, dialektische Erkennen und Enträtseln des Rezipienten zur Wahrheit führen kann. Nicht mehr die Mimesis als Kunst, sondern das mimetische Verstehen der Kunst führt zur Wahrheit.“ Hüttinger, a.a.O., S.70

²⁹⁰ Leider kann ich im Rahmen dieser Arbeit auf die Problematik von Schein und Autonomie nicht weiter eingehen. Vgl. dazu z.B. Recki, Birgit, Aura und Autonomie, a.a.O.

4. Mimesis und Film

Die Darstellungen des Bilderverbots und des mimetischen Tabus haben gezeigt, daß eine verdoppelnde Abbildung der Realität mit dem Adornoschen Begriff der Mimesis nichts gemein hat. Eine Übertragung auf den gegenständlichen Film scheint daher absurd. Doch habe ich schon in dem Kracauerkapitel versucht aufzuzeigen, wie sehr sich Film von einem abbildenden Realismus unterscheidet. Allerdings unterscheidet er sich nicht auf die gleiche Weise wie autonome bildende Kunst, die Adorno propagierte, denn nach Kracauer darf, wie gesagt, im Film nicht die Form die Materie beherrschen. Adorno wird nun in *Filmtransparente*²⁹¹ zu einem ähnlichen Ergebnis kommen. Die Aussagen über die mimetische Rezeption der bildenden Kunst scheinen sich ebenfalls mit Kracauers Beschreibung der Rezeption des Filmzuschauers, der Filmwahrnehmung, zu decken und sind gegenüber dem traditionellen Mimesisbegriff eine notwendige Erweiterung, soll er die Kinosituation umfassen.

Eine Übertragung des Mimesiskonzepts Adornos ist aber weiterhin schwierig, ruft man sich die manifeste Ablehnung der Warenstruktur der Kulturindustrie der *Dialektik der Aufklärung* ins Gedächtnis. Film als Ware wurde dort aus gesellschaftskritischen Gründen verurteilt - der Filmzuschauer betrieb negative Mimesis an die Warenwelt, um überhaupt noch eine Form von Identität zu besitzen. Kulturindustrie übte einen nicht zu umgehenden manipulativen Zwang auf den Zuschauer aus. Dadurch schien Film keinerlei Möglichkeit einer ästhetischen Beurteilung zuzulassen.

In seinen letzten Jahren aber – wohl auch unter dem Eindruck seiner Freundschaft mit Alexander Kluge – veränderte sich Adornos Stellung zum Film und ließ ihn dessen ästhetische Qualitäten unabhängig von seiner Warenstruktur betrachten. Dem Zwang zur Mimikry des Filmzuschauers, ausgelöst durch die Aufhebung des Unterschieds von Natur und Gesellschaft, wird nun in seinem späten *Résumé über Kulturindustrie*²⁹² der Trieb als „unbewußtes Mißtrauen“ entgegengesetzt.

„Nur ihr tief unbewußtes Mißtrauen, das letzte Residuum des Unterschieds von Kunst und empirischer Wirklichkeit in ihrem Geist, erklärt, daß sie nicht längst allesamt die Welt

²⁹¹ Adorno, Theodor W.: *Filmtransparente*. In: ders.: *Ohne Leitbild*. In: *Gesammelte Schriften* 10/1, *Kulturkritik und Gesellschaft* 1., Frankfurt/Main 1977. S.353-361

²⁹² Adorno, Theodor W.: *Résumé über Kulturindustrie*. In: ebd., S.337-345

durchaus so sehen und akzeptieren, wie sie ihnen von der Kulturindustrie hergerichtet ist.²⁹³

Die Annahme der Manipulation, welcher der Zuschauer nicht entgehen kann, wird nicht mehr, wie in der *Dialektik der Aufklärung*, als absolut gesetzt.²⁹⁴ Gertrud Koch erklärt diesen Wandel durch eine erneute Annäherung an die Psychoanalyse und die Entdeckung des Unbewußten als ungebändigten Rest und damit als Widerstandspotential.

„Der Riß im monolithischen Weltbild der *Dialektik der Aufklärung*, der sich hier zeigt, verdankt sich dem neuerlichen Rekurs auf das Unbewußte, das dem gesteuerten Bewußtsein opponiert. Daß in der Triebnatur ein vorgesellschaftliches Widerstandspotential gegen die totalitären Ansprüche des Vergesellschaftungsprozesses sich findet, gehört zum Grundbestand der Kritischen Theorie.“²⁹⁵

Den Anteil dieses somatischen Potentials an der subversiven Mimesis der Kunst hatte ich weiter oben dargestellt.²⁹⁶ In *Filmtransparente* nun knüpft Adorno selbst eine Beziehung vom Film zu Mimesis und dem Naturschönen, weshalb ich im Folgenden meine Gedanken über mimetische Filmwahrnehmung und den Bezug zu Kracauer entlang dieses Textes entwickeln möchte.²⁹⁷ Dabei haben sich in bezug auf den Film zwei Richtungen ergeben, von denen ich bisher nur die erste als mimetische Filmwahrnehmung verfolgt habe - ich meine den Aspekt der Bewegung im Film. Aber Adorno kann natürlich nicht über Film sprechen, ohne den spezifischen Unterschied zu den autonomen Künsten und die filmspezifische Art, das Bilderverbot zu umgehen, aus den Augen zu lassen. Diese Möglichkeit sieht er im, der unmittelbaren Mimesis an Bewegung entgegengesetzten, Schriftcharakter des Films.²⁹⁸ Gertrud Koch untersucht nun in *Mimesis und Bilderverbot* die Möglichkeit einer Annäherung

²⁹³ ebd., S.344

²⁹⁴ In Adornos eigenständigen Schriften wurde die Manipulationsthese nie so absolut vertreten. Vgl. z.B. das Kracauer gewidmete Kierkegaardbuch. Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1974

²⁹⁵ Koch, Gertrud: Mimesis und Bilderverbot in Adornos Ästhetik. Ästhetische Dauer als Revolte gegen den Tod. In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart, Heft 6, 1989, S.36-45, hier S.37

²⁹⁶ Auch die Entwicklung der Vorstellung von Mimesis von der *Dialektik der Aufklärung* hin zur *Ästhetik* kann unter dem Aspekt der Möglichkeit eines Widerstandspotentials im Unbewußten, Verdrängten gesehen werden. Allerdings läßt sich Mimesis keineswegs auf den Trieb reduzieren.

²⁹⁷ Für Miriam Hansen macht Adorno hier einen "shift of emphasis", der seine Manipulationsthese aufhebt und ein Lesen der anderen Filmtexte gegen den Strich ermögliche. Der Filmzuschauer werde nicht mehr als reiner Konsument reproduziert und habe die Möglichkeit der Differenzierung von der Totalität der Kulturindustrie.

Hansen, Miriam: Introduction to Adorno, „Transparencies on Film“(1966). In: New German Critique, Nr. 24/25, Fall/Winter 1981/82, S.186-198, hier S.186

²⁹⁸ Ich hatte weiter oben die notwendige Negativität der Kunst und den Herrschaftscharakter der Form bei Adorno aufgezeigt. Um den Film als ästhetisch akzeptieren zu können, muß er ähnliches auch bei ihm aufweisen; daher die im folgenden aufgezeigte Herrschaft der Montage über das Material.

Adornos an das Kino durch diese Extreme hindurch, deren Ergebnisse ich in meiner Arbeit nicht umgehen konnte. Dadurch haben sich in meinem Versuch einer Verknüpfung Kracauers, Adornos und der Filmwahrnehmung über den Mimesisbegriff Schwierigkeiten ergeben, die ich nicht durch Leugnung des Bilderverbots zugunsten einer, wie bisher behaupteten, einheitlichen mimetischen Wahrnehmung überspringen wollte.²⁹⁹ Es mag vielleicht verwundern, daß ich mich nun mit den Möglichkeiten des Films das Bilderverbot zu umgehen aufhalte, da ich doch vorher Mimesis sowieso als nicht bildliche Geste der Annäherung entworfen habe. Zu untersuchen sein wird aber das Verhältnis dieser Geste zu der „mimetischen“ Bildlichkeit,³⁰⁰ die dem Medium auch von Adorno vorgeworfen wurde.³⁰¹ Überraschenderweise lassen sich dann wieder vom, das Bilderverbot umgehenden, Schriftcharakter des Films Rückbezüge zu Kracauer finden.

Technik

Die Reflexion Adornos über den Film geht in den *Filmtransparenten* nicht vom Massenmedium an sich aus, sondern von den Auseinandersetzungen rund um das Oberhausener Manifest, und damit doch eher aus dem Umkreis einer Annäherung an die autonome Kunst. Dennoch betrachtet Adorno, gerade im Zusammenhang mit diesem jungen Autorenkino, den technischen Charakter des Mediums, wenn er den Unterschied zu den autonomen Künsten vor allem in der, schon von der Technik des Reproduktionsmediums Film vorgegebenen, Beherrschung der Materie sieht. Für ihn ist eine eigene Ästhetik des Kinos nicht von der künstlerischen Beherrschung der Materie zu erwarten, sondern in

²⁹⁹ Koch, Gertrud, Mimesis und Bilderverbot..., a.a.O.. Die englische Fassung „Mimesis and Bilderverbot“ in Screen enthält noch einen Einschub mit einem Vergleich Kracauers und Bazins Einstellung zur Mumifizierung. Screen, Nr.34/3, Autumn 1993, S.211-222

³⁰⁰ Bezeichnenderweise sind es oft die gleichen Autoren, die den Film als ikonisches Medium betrachten und ihn deshalb verurteilen, da er ihrer Meinung nach ein veraltetes Prinzip der abbildenden Verdopplung sei, welches sie im „traditionellen“ Sinne als Mimesis verstehen. Gegenüberzustellen sein wird also dieser Vorwurf der abbildenden „Mimesis“ an das Medium Film und mein Versuch, gerade die oben entwickelte Auffassung der Mimesis als einer, vor allem im Kino möglichen, andersartigen Annäherung zwischen Subjekt und Objekt.

³⁰¹ Gerade der materielle Gehalt der photographischen Bilder ist nach Adorno doch abbildend und damit, in seiner dinghaften Verweigerung der Konstruktion, hinter dem Bilderverbot zurückfallend.

„Die photographische Technik des Films, primär abbildend, verschafft dem zur Subjektivität fremden Objekt mehr an Eigengeltung als die ästhetisch autonomen Verfahrensarten; das ist im geschichtlichen Zug der Kunst das retardierende Moment des Films. Selbst wo er die Objekte, wie es ihm möglich ist, auflöst und modifiziert, ist diese Auflösung nicht vollständig. Sie erlaubt daher auch keine absolute Konstruktion; die Elemente, in die zerlegt wird, behalten etwas Dinghaftes“. Adorno, Filmtransparente, a.a.O., S.357

der Behauptung des Zufälligen gegen die Standardisierung der technischen Reproduktion.³⁰² Dieses Zufällige werde im technischen Medium Film umgekehrt durch „Nichtbeherrschen“ der technischen Standards erhalten. Für einen Film, der sich der Kulturindustrie entzieht, ist also das Absehen vom Zwang der technischen Standards grundlegend, während autonome Kunst niemals hinter den technischen Standard zurückfallen durfte, ohne regressiv zu werden. In der Kulturindustrie ist es gerade die technische Beherrschung, die zur Regression führt.³⁰³ Die scheinbare Nichtunterscheidbarkeit von filmischer Technik der Reproduktion und der künstlerischen Technik der Materialbeherrschung innerhalb eines Films läßt sich nicht aufrechterhalten.³⁰⁴ Ein wichtiges Beispiel ist für Adorno der „unfilmische“, das heißt die technischen Möglichkeiten nicht nutzende Chaplin, der dennoch abhängig vom filmischen Medium ist.³⁰⁵

Aus der Reproduktionstechnik³⁰⁶ lassen sich daher für Adorno keine ästhetischen Normen ableiten.³⁰⁷ Die medialen Eigenschaften können nicht notwendig mit einer bestimmten Form verknüpft werden.

„Die plausibelste, die der Konzentration auf bewegte Objekte, wird in Streifen wie Antonionis ‚La Notte‘ provokativ ausgeschaltet; ist freilich in der Statik solcher Filme als negierte aufbewahrt. Das Filmwidrige des Films verleiht ihm die Kraft, wie mit hohlen Augen die leere Zeit auszudrücken.“³⁰⁸

³⁰² Die Rolle des Zufalls bei Kracauer hatte ich oben aufgezeigt. Vgl. auch weiter oben S.10

³⁰³ Auch das Schauspiel sollte improvisiert sein, um den empirischen Zufall zuzulassen – eine weitere Parallele zu Kracauer, der vor allem das improvisierte Schauspiel des Neorealismus propagierte. Vgl. Theorie, S. 327 Die Improvisation soll bei Adorno dem medienspezifischen Schein der Unmittelbarkeit von Figuren Rechnung tragen, die autonome Distanz der Darsteller zu den Figuren ausschließt.

³⁰⁴ Durch den Mangel an Perfektion wird die repräsentative Natur des Mediums gebrochen. Vgl. Hansen, *Mass Culture...*, a.a.O., S.190

³⁰⁵ Chaplin taucht in einem anderen Text, der ihm gewidmet ist und sich ebenfalls in *Ohne Leitbild* befindet, nochmals auf. In *Zweimal Chaplin* wird dieser als mimetischer Clown beschrieben, der als geisterndes Foto innerhalb eines lebendigen Films das Banale „vor aller Kristallisation eines festen Ichs“ verkörpere. „Es ist, als bildete er das erwachsene, zweckvolle Leben, das Rationalitätsprinzip selbst zurück in mimetische Verhaltensweisen, und versöhne es dadurch. Das aber verleiht seiner leibhaften Existenz ein Imaginäres jenseits der offiziellen Kunstformen.“ Adorno, Theodor W.: *Zweimal Chaplin*. In: ders.: *Ohne Leitbild*, a.a.O., S.362-366, hier S.363 und 365. Ich komme auf diesen Zusammenhang des Mimetischen mit dem Frühkindlichen zurück; vgl. weiter unten Fußnote 374

³⁰⁶ Ich habe weiter oben mit Kracauer gezeigt, daß der Film nicht allein als Reproduktionstechnik zu fassen ist. Außerdem ist auch gerade sein technisches Verhältnis zur Welt, der photographische Abdruck, als mimetischer und damit ästhetisch zu sehen. Im Vergleich zu Kracauer macht es sich Adorno hier also zu einfach.

³⁰⁷ Hansen sieht hier eine kompliziertere Unterscheidung als die sonst übliche von filmisch und kinematographisch, wie beim frühen Metz. In dieser sind alle Eigenschaften filmisch, die mit der, dem Film eigenen Technik wiedergegeben werden und kinematographisch ist dagegen der künstlerische Umgang damit, die Codierung. Der kinematographische Teil ist bei Metz eine Untergruppe des filmischen, während er bei Adorno diesem eher dialektisch gegenüber steht. Vgl. Hansen, *Introducion...*, a.a.O., S.189f.

Obwohl Adorno sich hier auf die *Theorie des Films* bezieht, übersieht er doch, daß auch Kracauer die Bewegung der Objekte nicht als absolute Norm setzt. Gerade der Stillstand der zugrundeliegenden Bewegung, die Reglosigkeit von Objekten, verschafft diesen physische Präsenz.³⁰⁹ Das technisch einwandfreie Illusionskino lehnt Kracauer ebenfalls ab, obwohl er gleichzeitig doch „Normen“³¹⁰ für das Filmische aufzustellen scheint. Das Filmische ist aber bei ihm gerade das Nichtüberhandnehmen der Form. Technik bezieht sich bei ihm allerdings deutlicher auf die Handlung des Films; die zu perfekt beherrschte Technik der Handlung des Illusionskinos, die dem Zuschauer neben der Konzentration auf die Handlung keine Zeit zum Sehen läßt.³¹¹ „Luftdicht abgeschlossene Spielhandlungen“ lassen keine mimetische Erfahrung der Objekte mehr zu, sie sind daher „unfilmisch“.³¹²

Filmisch sind für Kracauer also Filme, die eine bestimmte Erfahrung der Objektwelt zulassen. Es geht um die Möglichkeit einer anderen Beziehung des Subjekts zu den Objekten. In der Betonung einer spezifischen subjektiven Erfahrung trifft er sich wieder mit Adorno, der eine Ästhetik des Films ebenfalls nicht auf ästhetischer Technikbeherrschung, sondern auf einer bestimmten Erfahrung des Subjekts aufbauen möchte.

„Die Ästhetik des Films wird eher auf eine subjektive Erfahrungsform rekurrieren müssen, der er, gleichgültig gegen seine technologische Entstehung, ähnelt und die das Kunsthafte an ihm ausmacht. Wer etwa, nach einem Jahr in der Stadt, für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält und dort aller Arbeit gegenüber Askese übt, dem mag unvermutet widerfahren, daß im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohlütig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen.“³¹³

Der freie Fluß der Bilder, der hier beschrieben ist, entsteht in einer Situation, die von jeglichem Zwang zur Selbstbehauptung befreit ist; nämlich einem Urlaub in den Bergen, der in seiner Abgeschlossenheit der Kinosituation ähnelt, die ebenfalls von der alltäglichen Außenwelt abgetrennt ist. In dieser befreiten Situation fließt die Bilderreihe am inneren oder äußeren Auge vorbei.

³⁰⁸ Adorno, *Filmtransparente*, a.a.O., S.355. Adorno bezieht sich hier auf die *Theorie des Films*, S.71ff.

³⁰⁹ vgl. auch weiter oben z.B. Seite 11

³¹⁰ Adorno widerspricht sich eigentlich, wenn er die von Kracauer aufgestellten Affinitäten doch anerkennt, wenn sie sich gerade in ihrer Negation zu zeigen scheinen. Allerdings basieren diese Affinitäten auf empirischer Filmwahrnehmung und sind daher nicht als Normen zu bezeichnen.

³¹¹ Diese Technik wird zum Beispiel von der Suture-Theorie beschrieben. Der Zuschauer wird in die Handlung involviert durch die Ergänzungen, die er notwendig leistet angesichts bekannter Montageformen wie Schuß/Gegenschuß. Durch diese befindet er sich ständig auf der Position der zuvor sprechenden Person.

³¹² *Theorie*, S.77

³¹³ Adorno, *Filmtransparente*, a.a.O., S.355

Etwas weiter unten in den *Filmtransparenten* betont Adorno selbst die Bewegung des Films als mimetische, „in dem das Auge mitgeschwemmt wird“ und die „diesseits von allem Inhalt“ liegt.³¹⁴ Darin trifft er sich mit den von Kracauer beschriebenen psychophysischen Entsprechungen, der körperlich, mimetischen Wahrnehmung des Films, die ich vor allem anhand des Zuschauerkapitels der *Theorie des Films* versucht habe darzustellen.³¹⁵ Im Kino ist diese Erfahrung, nun jedem und jederzeit im öffentlichen Raum zugänglich. Damit kommt über diese subjektive Erfahrung dann doch das Kollektiv auch bei Adorno ins Spiel.

„Daß die Filme Schemata kollektiver Verhaltensweisen liefern, wird ihnen nicht erst zusätzlich von der Ideologie abverlangt. Vielmehr reicht Kollektivität ins Innerste des Films hinein. Die Bewegungen, die er darstellt, sind mimetische Impulse. Vor allem Inhalt und Begriff animieren sie die Betrachter und Zuhörer, sich wie im Zuge mitzubewegen. Insofern ist der Film musikähnlich, so wie Musik in den Frühzeiten des Radios streifenähnlich war. Kaum abwegig, das konstitutive Subjekt des Films als ein Wir zu bezeichnen: darin konvergieren sein ästhetischer und sein soziologischer Aspekt.“³¹⁶

Die Kulturindustrie „enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge“³¹⁷ in der mimetischen Wahrnehmung des Kollektivs; in den Attraktionen, die deren Ideologie außer Kraft setzen. Das Subjekt kann gerade über die Kollektivität des filmischen Subjekts seine eigene Naturhaftigkeit erfahren und einen anderen Bezug zur Objektwelt bekommen.

Hansen betont den Wechsel zu einer positiven Einstellung diesem Kollektiv gegenüber. Hatte in seinen Thesen über die Kulturindustrie diese sogar den kritischen Zuschauer in ein vereinheitlichtes Kollektiv eingepaßt, wird hier nach den Möglichkeiten einer kollektiven Erfahrung gefragt, ohne eine kollektive Identität zu produzieren.³¹⁸

„Yet in ‚Transparencies,‘ Adorno himself attributes an intrinsic collectivity to film, mediated by the ‚mimetic impulse‘ of its movements, which gives it an affinity with music. He even goes so far as to speak of ‚the constitutive subject of film as ‚we,‘“ albeit a rather vague collective id/it that lends itself to ideological misuse.“³¹⁹

³¹⁴ ebd., S.359

³¹⁵ Ebenso treffen sie sich aber auch in der Betonung der Gefahr des ideologischen Mißbrauchs dieses formalen, mimetischen Moments des Films. Vgl. *Theorie*, S.218ff.

³¹⁶ ebd., S.358

³¹⁷ ebd., S. 356

³¹⁸ vgl. Hansen, Miriam: Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer. In: *New German Critique*, Nr.56, Spring/Summer 1992, S.43-73, hier S.70ff.

³¹⁹ ebd., S.70. (Schreibweise im Original)

Das Bewußtsein als Publikum und damit die Möglichkeit einer Gegenöffentlichkeit soll nach Adorno nun hergestellt und dadurch ideologische Manipulation verhindert werden. Diese Emanzipation des „kollektiven Es“ kann andererseits für ihn nur über den Schriftcharakter des Films funktionieren, der über die Montage die „apriorische Kollektivität dem unbewußten und irrationalen Wirkungszusammenhang“ entreißt.³²⁰ Deshalb setzt er den Schriftcharakter der eben beschriebenen subjektiven Erfahrung der Mimesis an Bewegung gegenüber.³²¹ Er betont, daß die Bilder des Tagtraums

„nicht kontinuierlich ineinander über[gehen], sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der Laterna Magica der Kindheit.“³²²

Fragmente

Der Fluß der Bilder, den Kracauer zum Fluß des Lebens in Beziehung setzte, ist also bei Adorno nicht kontinuierlich. Auch hier erscheint wieder das Wechselverhältnis von Mimesis und Distanz, hatte er doch einer kontinuierlichen Reizzufuhr den Erfahrungscharakter abgesprochen. Der unmittelbaren Mimesis an die Bewegung wird die Stellung der Einzelbilder und ihre Montage entgegengesetzt. Andererseits soll diese Montage wie bei Kracauer mimetisch erfolgen; „Montage, die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schrifthafte Konstellation rückt.“³²³

Andreas Rost wiederum sieht die Rolle des Innehaltens auch bei Kracauer. Erst diese mache die Wahrnehmung der Details und damit die Erfahrung der Materialität möglich.³²⁴

„Film wäre aus dem Mangel der Photographie, kein raum-zeitliches Kontinuum entfalten zu können, geboren worden. Kracauers Dialektik bleibt darin jedoch wiederum negativ, daß

³²⁰ Adorno, Filmtransparente, a.a.O., S.359.

Richard Allen sieht hier ein Problem im Traditionalismus Adornos. Für ihn bekomme der Film nur einen ästhetischen Status, wenn er autonom werde. Die a priori intersubjektive, kollektive Erfahrung werde erst dann eine wahrhafte. Der Kollektivität der Zerstreuung wird der Erfahrungscharakter abgesprochen, worin ein entscheidender Unterschied zu Kracauer anzusiedeln ist. Allen, Richard W.: The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory. In: New German Critique, Nr.40, 1987, S.225-240, hier S.238

³²¹ Adorno übersieht, daß das Kollektiv gerade in seiner Zerstreuung die grundlegende Diskontinuität des Mediums wahrnimmt, die einer Verschriftlichung über Montage vorausgeht.

³²² Adorno, Filmtransparente, a.a.O., S.355 (Erg. A.Z.)

³²³ ebd., S.358. Mimetisch nenne ich diese Montage, da sie weder auf den Eisensteinschen Schock abzielen, noch völlige Abwesenheit des Subjekts vortäuschen soll.

³²⁴ Auch Heide Schlüpmann betont die Rolle der Einzelbilder bei Kracauer:

„Im Schatten der Behauptung des Vorrangs der fotografischen Inhalte entwickelt Kracauer eine Theorie der Montage, die konsequent von der Ästhetik der Einzelaufnahme ausgeht.“

Schlüpmann, Heide, Auf der Suche..., a.a.O., S.113

sie sich nicht rücksichtslos vom Ausgangspunkt entfernt, sondern den filmischen Erzählfluß stets daraufhin überprüft, was er an photographischem Rohstoff noch unversehrt mit sich führt.“³²⁵

Ein Konzept der Mimesis im Film, das ausschließlich auf der Bewegung im Film beruht, die den Zuschauer von sich weg führt und ihn sich verlieren läßt, ohne ihn zu etwas hinzuführen, ähnelte der masochistischen Sprengung des Subjekts durch die Reizüberflutung im Kino des Exzesses, wie es zum Beispiel Steven Shaviro propagiert.³²⁶ Der Selbstverlust kann aber nicht zum Selbstzweck werden, ohne nach Adorno unter den Verdacht der Regression, bzw. der negativen Mimesis, zu fallen.³²⁷ Die von ihm beschriebene Hingabe ist eine Anerkennung der eigenen Rezeptivität und des Vorrangs des Objekts.

Im Unterschied zu diesem reinen Selbstverlust war es mein Anliegen bisher, eine Bewegung der Wahrnehmung aufzuzeigen, die zwischen Subjekt und Objekt stattfindet und eine andere Art der Beziehung, jenseits der zweckrationalen Subjekt/Objektspaltung, ermöglicht. Diese läßt sich demnach nicht allein auf der Bewegung im Film gründen³²⁸, denn sie benötigt auch das von Adorno beschriebene Innehalten.

„Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder des inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift: nicht anders ist auch diese ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes.“³²⁹

Adorno verbindet hier, wie Kracauer in der *Theorie des Films*, photographische mit filmischen Elementen. Die Bilder müssen anhalten, bzw. voneinander abgesetzt sein, um lesbar zu werden, das heißt im Adornoschen Sinne mimetisch erfahrbar, obwohl es doch gerade die Bewegung war, die den Zuschauer in den Film hineinsog und ihn einer solchen Lesart zugänglich machte. Vielleicht könnte man sagen, daß die Bewegung im Film den Zuschauer in den Film hineinzieht, er körperlich mimetisch auf die Bilder

³²⁵ Rost, Andreas: Von einem der auszog das Leben zu lernen: ästhetische Erfahrung im Kino ausgehend von Wim Wenders' Film Alice in den Städten. München 1990, S.132

³²⁶ vgl. Shaviro, Steven, a.a.O.

Morsch kritisiert ebenfalls wegen der einseitigen Betrachtung der Zerrüttung des Zuschauers Hansens Untersuchung der Marseiller Skizzen Kracauers, die seiner Meinung nach die mediale Gewalt zu sehr betonen. Es kann nicht nur um die Zerrüttung des bürgerlichen Subjekts gehen. Das Kino ermöglicht vor allem neben dieser Zerrüttung eine andere Form der Wahrnehmung, die zu den Objekten in ihrer Konkretheit führt. Vgl. Morsch, a.a.O., S.78f.

³²⁷ Auch Kracauer hatte im Zusammenhang des Traumcharakters nicht nur die Bewegung des Selbstverlusts beschrieben, sondern diesem die freie Assoziation und „Versenkung in sich selbst“ (Theorie S.226), ausgelöst durch die Bilder, zur Seite gestellt. Der Zuschauer befindet sich zwischen diesen beiden Richtungen in einer Schaukelbewegung. Vgl. weiter oben S.20

³²⁸ Hiermit ist nur die Bewegung von Objekten und Kamera gemeint, nicht aber die notwendige Bewegung des Films.

³²⁹ Adorno, Filmtransparente, a.a.O.,S. 355

reagiert, diesen aber doch auch Zeit gelassen werden muß, um nicht zu einer objektlosen Reihe von Schocks zu werden.³³⁰

Das mimetische Verhältnis des Films zur Objektwelt ist nicht ikonisch, keine nachahmende Verdopplung, sondern indexikalischer Verweis auf Objekte in ihrer Materialität.³³¹ Wie Benjamins Graphologe aus der Handschrift, soll der Zuschauer aus der Materie der Bilder lesen. Keinesfalls bezieht sich nach Gertrud Koch dieses Lesen auf Narration oder Zeichen.

„Die Analogie zur Schrift wird phänomenologisch gesehen: nicht Sprache, sondern die Grapheme der Schrift bilden den Vergleich – in einem mimetischen Abbildungsverhältnis.“³³²

Während Koch in der Differenz zwischen dem sprachlichen Code der Handlung und der nicht identifizierbaren unsinnlichen Ähnlichkeit der Schrift den vorsprachlichen Charakter des Films begründet sieht, auf den ich später zurückkommen möchte,³³³ bezeichnet Hansen die Grapheme im Sinne Adornos als vieldeutige Rätsel.³³⁴ Diese müssen gelesen werden, womit dem Zuschauer wie bei Kunst und Literatur eine aktive Rolle zugeschrieben wird. Nur als Schrift wird die Illusion des Films, seine scheinbare Ikonizität gebrochen. Mimesis als unsinnliche Ähnlichkeit in seiner Negation der direkten Abbildung steht der objektivierenden Verdopplung der Kulturindustrie und deren fetischisierendem Starkult gegenüber.³³⁵

Aber die Kulturindustrie bildet ebenfalls ihre Hieroglyphen aus, die sich lesen lassen; allerdings in einer fixierten, symbolischen Bildersprache, die ihren

³³⁰ Andererseits kommt Adorno selbst im Anschluß auf die Wichtigkeit der Bewegung für den mimetischen Nachvollzug zu sprechen. Ich habe die Stelle S.72 schon zitiert.

³³¹ Miriam Hansen beschreibt Kracaers Vorstellung vom Archivcharakter des Films als Index der Geschichte. Der „indexhafte[n] Abdruck des historischen Prozesses“ entgeht in seiner Negativität dem Bilderverbot.

Hansen; Miriam: „Mit Haut und Haaren“. Kracaers frühe Schriften zu Film und Massenkultur. In: Cinema, Nr.37, 1991, S.133-162, hier S.139 (Erg. A.Z.)

³³² Koch, Mimesis und..., a.a.O., S.38

³³³ Sie begründet diesen gerade mit der von Kracaer beschriebenen Materialität der Dinge im Film. Vgl. Koch, Gertrud, Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen, a.a.O., S.7

³³⁴ vgl. Hansen, Mass Culture..., a.a.O., S.57

³³⁵ Interessanterweise machen Horkheimer/Adorno in der Dialektik der Aufklärung eine Ausnahme bezüglich der negativen, verdoppelnden Mimesis der Kulturindustrie. So läßt sich der Stummfilm noch nicht ganz in die unbewußte, manipulative Bilderschrift der Kulturindustrie integrieren. „Horkheimer and Adorno grant at least the potential for true mimetic experience to silent film as a medium and apparatus. For the tendency toward hieroglyphics, they argue, reached its full force only with the transition to sound: the masks of mass culture are all the more terrifying once they begin to talk, once they are naturalized by synchronized dialogue. In silent film, the alternation between written titles and images, as antithetical materials, allowed the images to retain some of their imagistic, mimetic quality. The dialectic, however, was incompatible with the culture industry's bent toward amalgamation und homogeneity.“ Hansen, Mass Culture..., a.a.O., S.55

Schriftcharakter verdrängt, Präsenz vortäuscht und dem unbewußten, regressiven Denken nahekommt.³³⁶

Auch Kracauer liest nach Hansen in seinen frühen Schriften die Wirklichkeit.³³⁷ Sie läßt sich bei ihm dagegen nur noch in den Oberflächen der von ihr ausgebildeten Ornamente, also in ihren Hieroglyphen, erfahren.³³⁸ Diese visuellen Raumbilder bilden die Träume der Gesellschaft.³³⁹ Aber gerade die Oberflächlichkeit der Massenkultur verschleiert, im Gegensatz zur bürgerlichen Kunst, nicht den Stand der Verdinglichung in der kapitalistischen Gesellschaft.³⁴⁰ Für Hansen begrüßt Kracauer

„like many Weimar intellectuals, [...] mass culture as a practical critique of the remnants of bourgeois high culture and philosophical attempts to patch up the actual state of disintegration and disorder.“³⁴¹

Gerade Vorläufigkeit und Zerfall aller festen Ordnung schienen die Möglichkeit einer Neuordnung zu bieten. Allerdings mußte diese Möglichkeit auch gesehen und genutzt werden. So sieht Kracauer das Ornament ambivalent.

„On the one hand, the anti-organic tendency of such figurations has a utopian dimension for Kracauer in prefiguring a state in which only those remnants of nature prevail that do not resist reason. On the other, the mass ornament encapsulates the dialectic of capitalist rationality (which points in the direction of the *Dialectic of Enlightenment*): instead of emancipating humanity from the forces of nature, capitalist rationality perpetuates society as mere nature and thus reverts into myth; [...]. But the answer, as Kracauer asserts here as in other contexts, is not evasion or critical rejection: „the process leads right through the middle of the mass ornament, not back from it.“³⁴²

Die Visualität des Ornaments ist zweischneidig, ist sie doch zugleich Möglichkeit der Neugestaltung und Darstellung des Kapitalismus als Natur und damit Mythos.

³³⁶ Hansen spricht von einer „complicit and a critical form of reading“, der die Opposition von „script“ und „écriture“ entspricht. „There are actually, at least, two kinds of writing, and two kinds of reading, involved in Adorno’s notion of mass-cultural hieroglyphics.“ Ebd., S.56f.

³³⁷ Dieses Lesen bezieht sich nicht auf eine symbolische Sprache, die auf etwas verweist. So wie Kracauer hier die Ornamente der Masse liest, liest später, in der *Theorie des Films* der Regisseur im Buch der Natur, das heißt mimetisch. Ich hatte dieses Lesen im Kracauerkapitel beschrieben; es stand dort als zurücktretendes Lesen vor allem der aktiven Konstruktion gegenüber. Vgl. weiter oben S.10

³³⁸ Die Konzentration auf die Ornamente der reinen Oberfläche ist bei Kracauer gerade auch als eine Reaktion auf die Schriftkultur zu sehen und den höheren Werten, auf welche diese verweist. Ich habe das Beharren Kracauers auf der Oberfläche im Zusammenhang mit den *Wartenden* thematisiert. Vgl. weiter oben S.25

³³⁹ vgl. Hansen, *Mass Culture...*, a.a.O., S.63f.

³⁴⁰ Kracauers Vorstellung vom Zerfall der Werte durch zunehmende Entzauberung und die damit zusammenhängende Vorläufigkeit aller gegebenen Konfigurationen habe ich weiter oben beschrieben. In seinem Aufsatz *Kult der Zerstreuung* war die Fragmentarisierung und der Verlust der Einheit des bürgerlichen Subjekts hinzugekommen, die in den traditionellen Kunstformen verschleiert wurden. Vgl. Kracauer, *Kult...*, a.a.O.

³⁴¹ Hansen, *Mass Culture...*, a.a.O., S.64

³⁴² ebd., S.65. Hansen bezieht sich hier auf *Das Ornament der Masse*. In: Kracauer, *Das Ornament...*, a.a.O., S.50-63, hier S.63

Eine ähnliche Ambivalenz findet sich in Kracauers frühem Photographieaufsatz, in dem das Festhalten und Archivieren der toten, intentionlosen Naturreste durch die Photographie, und damit der zerfallenden Ordnung und der Vorläufigkeit, der verschleiernnden Massenproduktion von Bildern gegenüberstand, die der Verdrängung des Todes in der kapitalistischen Gesellschaft entsprach.³⁴³ In bezug zur Photographie bekam der Film eine zweifache Funktion. Wie diese war er zum Sammler von Abfällen auserkoren, deren Negativität dem Subjekt das eigene Fundament vor Augen zu führen im Stande sei. Kracauer sah dort den Film auch als Chance der Neusortierung der toten Fragmente, eine Funktion die dessen Montage betraf.³⁴⁴ Mülder-Bach sieht das Verhältnis von Photographie und Film im Photographieaufsatz wie

„stillgestellte und neu entfesselte Entzauberung. Die fotografische Reproduktion friert die Elemente der ‚stumm‘ gewordenen Natur in dem räumlichen Kontinuum ein, das sich der Momentaufnahme ergibt. Der Film löst diese Starre, indem er den fotografischen Oberflächenzusammenhang zerschlägt und dem weiteren Zerfall freigibt.“³⁴⁵

Es ist allerdings nicht nur die Photographie, die in ihrer Verräumlichung stillstellt; sie spiegelt in ihrer Negativität nur den Stillstand der Geschichte wider und sammelt die stillgestellten Fragmente.³⁴⁶ In ihrer Funktion als Sammlung von sinnentleerten Resten verhält sie sich damit ebenfalls mimetisch. Für Koch öffnet

„gerade dieser kalte Blick [der Photographie] auf die toten Dingwelten, die durch kein aufgesticktes Monogramm Sinn aufgedrückt bekommen, [...] jenen Freiheitsspielraum, der neue Montagen der von der Geschichte abgefallenen Dinge ermöglicht.“³⁴⁷

In der *Theorie des Films* nun ist von der Hoffnung auf eine Neuordnung der toten Fragmente nur das Motiv der Rettung geblieben. Dementsprechend hat auch die Montage an Bedeutung verloren. Die photographischen Eigenschaften des Mediums Films werden jetzt der Materialität zugeordnet und vor allem

³⁴³ Dieses *Schneegestöber* von Bildern in den Illustrierten versucht den negativen Charakter der Photographie, deren Wiedergabe der eigenen entfremdeten und sterblichen Natur, zu verdecken. Es „verdrängt den Tod, die Ästhetik des Films hebt ihn ins Bewußtsein.“ Schlüpmann, *Phänomenologie...*, a.a.O., S.45

³⁴⁴ Diese Neuordnung entzieht sich nach Hansen dem Naturalismus. Gerade die Filmgroteske diene Kracauer als Gegenbild zu kapitalistischen Gesellschaft, dessen Chaos in seiner Verschiebung und Verzerrung die Scheinhaftigkeit der „Realität“ aufdecke. Vgl. Hansen, *Mit Haut und Haaren*, a.a.O., S.140.

³⁴⁵ Mülder-Bach, *Der Umschlag der Negativität*, a.a.O., S.373. Sie sieht den Aufsatz wie gesagt im Zusammenhang der Aufklärung. Allerdings führt ihrer Meinung nach erst der Film wieder dahin zurück, während Photographie nur den versteinerten Zustand entfremdeter Natur wiedergibt und damit erkenntnislos sei, ohne subjektive Neuordnung. In der späteren *Theorie des Films* und im Geschichtsbuch stehe der gleiche Aspekt unter positivem Vorzeichen, bzw. sei Subjektlosigkeit Voraussetzung für Erkenntnis. Vgl. ebd. S.371ff. und dies. Schlupflöcher, a.a.O., S.259f.

³⁴⁶ vgl. Schlüpmann, *Phänomenologie...*, a.a.O., S.43f.

³⁴⁷ Koch, *Kracauer...*, a.a.O., S.132 (Erg. A.Z.)

durch die filmimmanente, technische Bewegung ergänzt, welche die räumliche Stillstellung der Photographie verlebendigt, indem sie die Objekte wieder verzeitlicht.³⁴⁸ Erst die Verzeitlichung, ihr Eingehen in den Fluß des Lebens, ermöglicht durch die Bewegung des Films, kann zur somatischen, mimetischen Anschmiegun durch den Zuschauer führen.³⁴⁹ Gerade diese körperliche Anschmiegun vermittelt das Naturfundament des Zuschauers durch ein „sich ins Verhältnis [...] setzen zur Oberfläche der Welt und der Dinge“.³⁵⁰

Wie im Photographieaufsatz geht es in der *Theorie des Films* um Natur; nur soll diese nicht mehr in ihrer Entfremdung und Stummheit bewußt und der Rationalität zugeführt, sondern jenseits von Rationalität und Subjektivität somatisch empfunden, das Sehen und die Wahrnehmung des materiellen Seins jenseits aller falschen Sinnhaftigkeit gelehrt werden.³⁵¹ Der Film ist in seiner Reichhaltigkeit im Gegensatz zur Alltagswahrnehmung zum „Medium der Welterschließung“³⁵² geworden.

Natur

Das Empfinden der eigenen Naturhaftigkeit, die Kracauer am photographischen Blick festmacht, hatte Adorno der Erfahrung der Erschütterung durch das Erhabene zugeschrieben. Die von Kracauer beschriebenen Erfahrungen im Kino, den rauschenden Blättern oder der

³⁴⁸vgl. Koch, Gertrud, *Mimesis and Bilderverbot*, a.a.O., S.216f. Koch sieht hier eine Parallele zu Bazin, in dessen Vorstellung der zeitlichen Dauer im Film. Die filmimmanente, technische Bewegung, die Dauer gibt, rettet vor dem Tod.

Vgl. dazu auch Paech, Joachim: Rette, wer kann (). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blüminger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, S.110-124, hier S.113f.

³⁴⁹Andererseits bezieht sich gerade das Motiv der Rettung auf das des Sammelns, und damit vor allem auf die Photographie. Die Dinge werden gerettet, indem sie als Bilder in die Erinnerung eingehen und aufbewahrt werden. Gertrud Koch hat in ihrem, schon im Rahmen der Auschwitzproblematik erwähnten, Text *Athenes blanker Schild* auf das messianische Motiv der Erlösung, das in der Vorstellung der Aufbewahrung in einer Art Wartesaal bis zum Ende der Geschichte verborgen liegt, hingewiesen. In Kracauers spätem *Geschichtsbuch* hat Photographie mit Historiographie die Möglichkeit der Aufbewahrung, und damit der Rettung, gemein.

„Historiographie und Fotografie haben für Kracauer einen privilegierten Zugang zum Konkreten. Was die Errettung der Dingwelt im Bild ist, ist die Aufhebung der Dinge in den Sammlungen und Geschichten, die der Historiograph anlegt und schreibt. Dieser Prozeß der rettenden Benennung vollzieht sich durch Verdinglichung, durch die Reproduktion der Aufnahmeapparatur für die Bilder. Will der Historiker zu den historischen Phänomenen gelangen, so muß er sich ihrer versteinerten Oberfläche mimetisch anverwandeln.“

Koch, Athene..., a.a.O., S.137. Vgl. auch Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Schriften Bd.4, Frankfurt/Main 1971, S.84ff.

³⁵⁰ Koch, Kracauer...,a.a.O., S.134

³⁵¹ Gerade im zweiten Ansatz liegt ein Unterschied zwischen Kracauer und Adorno, der nicht zu leugnen ist.

³⁵² Koch, Kracauer..., a.a.O., S.133

Spiegelung in einer Straßenpfütze, passen allerdings eher auf Adornos Beschreibung des Naturschönen. Adorno selbst zieht in *Filmtransparente* eine Verbindung zwischen Film und dem Naturschönen.

„Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung. Das technische Medium par excellence ist tief verwandt mit dem Naturschönen.“³⁵³

Der Vergleich verblüfft, hatte doch Adorno das Naturschöne aller Abbildlichkeit entgegengesetzt und diese als Kitsch entlarvt.³⁵⁴ Doch ist der beschriebene Zug der Bilder ja der subjektive im Kopf; das Naturschöne damit auch abhängig vom subjektiv Erlebten, das nicht an einer objektiven Landschaft festzumachen wäre.³⁵⁵ Das Naturschöne wird also an seiner Wirkung auf das Subjekt gemessen und doch an die Objektwelt gekoppelt.³⁵⁶

Dennoch ist der Film nicht das Medium, das einen Weg zurück zu unverstellter Natur ermöglichen würde. Diese ist angesichts ihrer vollständigen Aneignung unweigerlich verloren und nur noch in Resten auffindbar. Entlarvt nun bei Kracauer die Photographie den „entlebendigen Umgang mit der Natur“,³⁵⁷ scheint im Film das Naturschöne auch an entfremdeter Natur auf. Die zweite Natur wird zur Landschaft über die filmische Vermittlung. Durch den Film wird Natur zum Objekt der Erfahrung. Kracauer hat nach Rost

„nicht so weit an Adorno vorbeigedacht [...], wenn Naturschönes als Sujet Erwähnung findet. Auch der Verdacht, hier werde Naturschönheit bloß widergespiegelt, die man sich besser direkt zu Gemüte fügen könne, verkennt das Moment konstitutiver Gebrochenheit, das Kracauer zur Natur unterhält. Seine ästhetische Erfahrung geht erst aufgrund einer *filmischen Vermittlung* dieser Naturschauspiele auf, die er im Rohzustand [...] gar nicht zu goutieren vermag.“³⁵⁸

Aber das Naturschöne ist nicht nur vermittelt, oder entsteht erst durch das Medium Film; es erscheint auch bei Kracauer nicht nur an natürlichen Objek-

³⁵³ Adorno, *Filmtransparente*, a.a.O., S.355

³⁵⁴ „Die keineswegs esoterische Reaktion, welche die lila Heide und gar das gemalte Matterhorn als Kitsch empfindet, reicht weit über derlei exponierte Sujets hinaus: innerviert wird darin die Unabbildbarkeit des Naturschönen schlechthin.“

Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.105

³⁵⁵ Andererseits ist dem Film, im Gegensatz zur Kunst, auch ein anderer Zugang zum Naturschönen gewährt, da er eben nicht Abbild ist, sondern sich in seiner Technik der Reproduktion physikalisch anschmiegen muß.

³⁵⁶ Der von Adorno beschriebene Traum hängt ja mit einem tatsächlichen Aufenthalt in abge-schiedener Bergwelt zusammen. Dazu meint er an anderer Stelle: „So wahr es ist, daß ein jegliches in der Natur als schön kann aufgefaßt werden, so wahr das Urteil, die Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen.“ Dem Naturschönen wird also auch als solches Objektivität zugeschrieben. Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.112

³⁵⁷ Schlüpmann, *Heide, Phänomenologie ...*, a.a.O., S.51

³⁵⁸ Rost, a.a.O., S.158

Rost belegt diese Annahme mit einer Stelle aus dem autobiographisch angehauchten Roman *Georg*, in der sich dieser vor dem Frühling in ein Kino flüchtet.

Kracauer, Siegfried: *Georg*. Frankfurt/Main 1995

ten, wie Blättern oder Pfützen, sondern vor allem an der vom Menschen gemachten, zweiten Natur. Kracaers bevorzugtes Motiv ist die Großstadt. Diese Landschaft der Moderne spiegelt beides, den Verlust von Werten durch Entfremdung und die Möglichkeit der Befreiung durch den Wegfall der traditionellen Bindungen. Die Kamera übernimmt die Rolle des Flaneurs, die durch steinerne Landschaften wandert und die naturhaften Reste einsammelt.³⁵⁹ Vor allem aber ist es das Unkontrollierte, Zufällige und Wechselhafte, das Kracauer anzieht.

„Das ‚Buch der Natur‘ (TdF, S.13) in dem der Filmschöpfer lesen sollte, findet sich nun aus Buchstaben großstädtischen Lebens zusammengesetzt. Obwohl Kracauer auf seine ‚materiale Ästhetik‘ (TdF, S.11) pocht, die sich nicht mit *Inhalten* unter Vernachlässigung formaler Aspekte befaßt, so findet der Inhalt oder genauer: das Sujet ‚Großstadt‘ erst über die *Form* kaleidoskopisch wechselnder Konfigurationen zum Anklang ans Naturschöne, worin der eigentliche Gehalt ästhetischer Erfahrung für Kracauer zu sich zu kommen zu scheint.“³⁶⁰

Das Naturschöne erscheint dort wo das Adornosche Nichtgemachte überwiegt, wo sich plötzlich Konfigurationen bilden, die vorher nicht geplant wurden; und das ist in Zeiten der vollständigen Aneignung der Natur eher in der Stadt mit ihren unkontrollierten Ecken, ihrer Wechselhaftigkeit und ihren Menschenmassen zu finden.³⁶¹

Gerade die herausragende Beziehung des Films zum Naturschönen als Mimesis scheint nun aber zunächst dem Bilderverbot problematisch zu widersprechen, weshalb ich vom Naturschönen an dieser Stelle noch einmal mit Gertrud Koch zurück zu den beiden Extremen von Mimesis und Bilderverbot, bzw. den zwei Richtungen der Mimesis im Film, der Bewegung und dem Stillstand, kommen möchte.

„Von Bilderverbot redet Adorno als einer nicht hintergehbaren Schranke in der Kulturgeschichte der Menschheit. Das erscheint nicht zuletzt deswegen erstaunlich, weil sich ein Primat des Bilderverbots und eine starke Auslegung des Mimesis-Begriffs auf den ersten Blick doch eher entgegenzustehen scheinen, schließlich untersagt das Bilderverbot ja

³⁵⁹ Dabei ist die Rolle der Entfremdung in der *Theorie des Films* auch ästhetisch begründet. Der Photograph muß sich mit den toten Objekten identifizieren, also von sich selbst entfremden, statt sich selbst ausdrücken zu können. Die passive Einfühlung des Lesers im Buch der Natur vergleicht Kracauer, wie weiter oben schon erwähnt, mit der eines Melancholikers. Vgl. Theorie, S.42

³⁶⁰ Rost, a.a.O., S.160.

Morsch sieht auch das Lesen im Buch der Natur als Lesen von Hieroglyphen, deren Bedeutung der Mensch vergessen hat. Diese Sprache ist aber nicht repräsentativ – „die Hieroglyphen der Sprache der Natur [sind] was sie bedeuten“. Morsch, a.a.O., S.77 (Erg. A.Z.) Die Auswahl des Begriffs halte ich aber wegen seiner negativen Konnotationen bei Adorno für mißverständlich. Kracauer selbst spricht von Ideogrammen. „Dem flüchtigen Leben entrissen, fordern sie den Zuschauer nicht nur dazu auf, in ihr Geheimnis einzudringen, sondern bestehen vielleicht noch angelegentlicher darauf, daß er sie als die unersetzbaren Bilder bewahre, die sie sind.“

Theorie, S.338

³⁶¹ vgl. Rost, ebd.

gerade die Herstellung von Ähnlichkeiten, auf der wiederum der mimetische Impuls basiert. Das rätselhafte Bild nun ist aber das Bild, das nicht auf abbildhafter Ähnlichkeit beruht, während die Kulturindustrie Bilder produziert, die den Zustand zweiter Natur der Gesellschaft abbilden, eine positive Ähnlichkeit behaupten.“³⁶²

Alle Ebenen der Mimesis im Film, Bewegung, Materialität und Montage, sind auf ihre Weise Möglichkeiten, innerhalb des scheinbar ikonischen Mediums Film das Bilderverbot zu umgehen. Das Naturschöne im Film kann daher keine verdoppelnde Abbildung sein. Ich habe oben mit Kracauer gezeigt, daß alle drei Merkmale des Films sich dem verdinglichenden Status der Nachahmung entziehen und gerade in ihrer Kombination zu einer Erfahrung der mimetischen Annäherung nicht an die dargestellte Realität, sondern an die Materialität der Objektwelt und die eigene verdrängte Natur führen.³⁶³

Vor allem die von Adorno nicht beachtete oder auch kritisierte Materialität des filmischen Bildes, könnte man sagen, führt auch zu einer Art Rätselcharakter.³⁶⁴ Hatte die kulturindustrielle Reproduktion der Außenwelt zu einer affirmativen Fetischisierung derselben, zum Beispiel im Starkult, geführt und wurde deshalb unter gesellschaftskritischem Gesichtspunkt abgelehnt, verklammert die ästhetische Betrachtung der Kinoerfahrung nach Koch

„Einzelbilder und Montage im Film über die regulative Idee vom Bilderverbot als Verschriftlichung der ‚vorgeschichtlichen‘ Einzelbilder, dessen mimetische Qualitäten noch alle Vieldeutigkeiten mythischer ‚Vorgeschichte‘ und ihrer magischen Praktiken ungeschieden enthält.“³⁶⁵

Die Konzentration auf das Filmbild als Einzelnes wird für Koch bei Adorno durch das Absehen von fließender Narration zugunsten einer verschrift-

³⁶² Koch, Mimesis und..., a.a.O., S.39. Problematisch ist hier, daß Koch den mimetischen Impuls an bildlicher Ähnlichkeit festmacht. Ich habe in meinen Exkursen über Mimesis und Benjamins unsinnliche Ähnlichkeit, aber auch an Adornos eigenem Begriff gezeigt, daß dem nicht so ist. Ich greife die Diskussion aber noch einmal auf, wegen den oben erwähnten Vorwürfen Adornos an das bildliche Medium Film.

³⁶³ Koch zeigt an der mittelalterlichen jüdischen Figur des Cherubims auf, wie das Bilderverbot durch Fragmentierung durchaus bildlich umgangen werden konnte.

„Die Modernität der Darstellungen, die Züge aufweisen, die Benjamin nicht zufällig im barocken Trauerspiel wiederfindet als Allegorie, hängt eng mit dem Verbot zusammen, die ganze Gestalt zu zeigen, deren Vollkommenheit die Ebenbildlichkeit zu Gott bedeuten würde: Fragmentierung, das Bild eben als ‚unsinnliche Ähnlichkeit‘, die gelungene Mimesis herstellt, die mit dem Bilderverbot kompatibel wäre.“ Ebd., S.42f.

³⁶⁴ Die aufdeckende Funktion der Kamera kann nichts Positives verdoppeln, da das Aufgedeckte außerhalb des Films für die menschliche Wahrnehmung so nicht gegeben ist. Auch die Auflösung eines Gesichts in der Nahaufnahme gehört hierher.

³⁶⁵ Koch, Mimesis und ..., a.a.O., S.44

lichenden Montage ermöglicht, die

„das Filmbild als einzelnes aus der intentionalen Verklammerung der geschlossen-mythischen Struktur des Erzählkinos zur Intentionlosigkeit der *objets trouvés*, eines ‚apparatenfreien Aspekts der Wirklichkeit‘ (Benjamin) kommen zu lassen. Die Theorien der Montage liefern die Theorien zur Verschriftlichung der Einzelbilder.“³⁶⁶

Auch wenn Kracauers Materialität von Schriftlichkeit unterschieden werden muß, ist es bei ihm ebenfalls die Konzentration auf von der Narration gelöste Einzelbilder, welche Materialität in ihrer Oberflächlichkeit physisch erfahrbar macht.³⁶⁷ Gerade über die „Oberflächlichkeit“ des Gezeigten, das auf nichts symbolisch verweist und für sich steht, erfährt der zerstreute Zuschauer nach Rost ein „Versinken in fremde Bereiche der Person [...], Korrespondenz mit psychosomatischen Impulsen aus der Tiefe seines Körpers“.³⁶⁸ So erfolgt im Kino keine Verdopplung der Struktur des Subjekts wie in Baudry's Höhle, deren herrschaftliche Strukturen werden gerade aufgeweicht.

Vielleicht muß man also verschiedene Ebenen der Mimesis im Film unterscheiden, wenn man versucht, den Adornoschen Begriff auf Kracauers Kinoerfahrung zu übertragen; die ursprünglichere mimetische Wahrnehmung, hervorgerufen durch die, in das Bild hineinziehende Bewegung, zusammenhängend mit der von Kracauer beschriebenen Bewußtseinsschwächung, und die Mimesis der konstellativen Kombination, die Leerstellen für unsinnliche Ähnlichkeit läßt.³⁶⁹ Man könnte dann diese doppelte Form der Mimesis auch auf zwei Sparten aufgliedern: die körperliche Mimesis des Rezipienten und die der Schrift im Film.³⁷⁰ Beide bedingen sich gegenseitig – das Kino als Ort der zweckfreien Hingabe ermöglicht die körperliche Mimesis an die gezeigten Bewegungen, das Loslassen von den eigenen festgefahrenen Strukturen und die Bewegung auf die Objekte zu. Diese werden in den stillgestellten Momenten, die den Strom unterbrechen, in ihrer Materialität erfahren und führen in Konstellationen zu unsinnlicher Ähnlichkeit. Die mimetische Wahrnehmung

³⁶⁶ ebd.

³⁶⁷ Dieses Innehalten bei Kracauer ist unabhängig von Montage und damit von Verschriftlichung, geschieht eher durch den „Hof unbestimmbarer Bedeutungen“, durch die sich das, sonst der Story untergeordnete, Materielle plötzlich wieder in den Vordergrund drängt. Theorie, S.393

³⁶⁸ Rost, a.a.O., S.143

³⁶⁹ Dabei sehe ich nicht wie Koch im zweiten nur das Bilderverbot wirken, welches die eigentliche Mimesis in eine dem Tabu angemessene Form bringt – gerade die konstellativen Leerstellen sind mimetisch in ihrer Negation. Auch als Schrift ist Film mimetisch im Adornoschen Sinne. Das Mimetische blitzt bei Adorno in der Schrift auf in der Art der Benjaminschen unsinnlichen Ähnlichkeit. Wie in der Graphologie aus der Schrift nicht nur die symbolische Bedeutung gelesen werden kann, sondern auch das Mimetische, läuft auch im Film das Mimetische neben der symbolischen Handlung her.

³⁷⁰ Dieser Unterteilung ähnelt die Kracauers in filmische und photographische Elemente.

von Bewegung ist auf die mimetische Schriftlichkeit der Einzelbilder angewiesen um nicht zu Mimikry, dem reinen Selbstverlust zu werden. Im Sinne Adornos kann nun in dieser Gegensätzlichkeit die Erfahrung im Kino als Möglichkeit der Erkenntnis bezeichnet werden, welche die verdinglichte Rationalität um intentionslose Mimesis erweitern soll.

Vor und neben der Sprache

War das Mimetische in der Philosophie im Nichtbegrifflichen zu suchen, findet es sich im Film wie in der bildenden Kunst im Nichtgegenständlichen, obwohl Adorno dem Film eine schriftartige Struktur zuweist.³⁷¹ Das Materielle Kracauers blitzt in der Narration wie das Nicht-Identische Adornos als Vorsprachliches in der Sprache³⁷² auf. Beides läuft neben der Narration des Films oder des Texts her, ist auf sie angewiesen und doch etwas völlig anderes als Sprache.

Deshalb möchte ich hier noch einmal auf die Möglichkeit der nicht- oder besser vorsprachlichen Wahrnehmung eingehen. Die Wiederkehr der nicht-intentionalen, mimetischen Wahrnehmung kann nämlich auch als ein Wiedererlernen frühkindlicher Strukturen vor dem Spracherwerb angesehen werden,³⁷³ wobei im Sinne Adornos diese, wie gesagt, niemals zur Regression und damit zur rein kindlichen Wahrnehmung führen dürfen. Das Mimetische soll in der Narration aufblitzen; Voraussetzung dafür ist die mimetische

³⁷¹ Auch die Kunst ist bei ihm schriftartig in ihrer Verweigerung zu sprechen; ihrer Dialektik der Negation. Hansen sieht allerdings durch Adornos Freundschaft mit Kluge, den Film in einen literarischen Diskurs gerückt, dem ich widersprechen würde, wenn der Film dadurch als konkrete Schrift, die sich auf eine arbiträre Sprache bezieht, eingeeengt wird. Wie in der Literatur werden nach Hansen durch die Montage die Leerstellen zum eigentlichen assoziativen Moment, das Reflexion ermöglicht. Vgl. Hansen, *Mass Culture...*, a.a.O., S.194

³⁷² Im folgenden geht es um die konkrete, vom Kind zu erlernende Sprache und nicht mehr um fließende Schrift.

³⁷³ Annette Brauerhoch sieht diese frühkindlichen Strukturen, die im Kino wiedergefunden werden, im Rahmen eines frühen Verhältnisses zur Mutter vor dem Zwang die Welt in eine symbolische Ordnung zu pressen. Auch sie wehrt sich gegen die Vorstellung der Regression. Das Subjekt soll nicht aufgelöst sondern ergänzt werden.

„Die Möglichkeit des Kinos, diese Form des Sehens zu ermöglichen oder zuzulassen, bedeutet nicht etwa einen Verlust, ein ‚Sich-Verlieren‘ an die Bilder, sondern einen Gewinn, ein ‚Sich-Wiedergewinnen‘ in einem Sehen, das über Identität hinausweist und zurückreicht an die Anfänge des Blickes, als dieser noch nicht identifizierte, als das Gesehene noch keiner Symbolisierung unterzogen wurde und nicht nur diente – ebenso wenig wie dies das Kino nur tut.“ Brauerhoch, Annette: „A Mother To Me“: Auf den Spuren der Mutter im Kino. In: *Frauen und Film*, Heft 56/57, 1995, S.58-77, hier S.74.

In diesem Zusammenhang stehen auch die zahlreichen Vergleiche von Adornos Mimesiskonzept und Kristevas Begriff des Semiotischen, die im Rahmen dieser Arbeit zu weit gegangen wären. Vgl. z.B. Früchtel, a.a.O. und Morsch, a.a.O.

Einstellung des Subjekts in der Dunkelheit des Kinoraums und die Bereitschaft der Hingabe an die Bilder. Koch schreibt dazu:

„Eignet sich der Film in besonderer Weise als Darbietungsform [...] mimisch-physischer Körperausdrücke, weil er sich nicht auf die Vergrößerung und Verdeutlichung zur Geste, zur bewußten Stilisierung gezwungen sieht wie das Theater, so stellt sich darüber hinaus die Frage, ob nicht Film insgesamt die ästhetische Möglichkeit bietet, Erfahrungsformen zu ‚objektivieren‘, die ‚vor aller Kristallisation eines festen Ichs liegen‘.³⁷⁴ Der ‚Zug der Bilder‘ (Adorno), der ‚apparatfreie Aspekt der Wirklichkeit‘ (Benjamin) im Film lassen ja leicht ein symbiotisches Gefühl des Verschmolzenseins, des Aufgehens in den Bildern und ihrer Bewegung aufkommen.“³⁷⁵

Dieses Sehen im Kino liegt jenseits von Identifikation; weder werden die Objekte unter vorhandene Begriffe geordnet, noch sich mit vorhandenen Rollenschemata identifiziert. Die Erfahrung von Materialität liegt vor oder neben zu Identifikation treibenden Handlungsstrukturen.³⁷⁶ Der eigene Körper reagiert auf physische Reize der Materialität, wie das Kind vor dem Erlernen jeglicher Begrifflichkeit. Der Körper schmiegt sich an, nimmt sich als „Objekt unter Objekten“³⁷⁷ und damit seine eigene Naturhaftigkeit wahr.

Diese zweckfreie Hingabe an den Sog der Bilder wird ermöglicht durch das körperliche Erschlaffen in einem Raum jenseits von zweckrationalen Zwängen. Als Erfahrung der Entgrenzung spiegelt sie die Moderne, deren Verlust der Einheit. Somit hat gerade die Kinoerfahrung der Zerstreuung, der Selbstverlust als Kritik des scheinhaften idealistischen Subjekts, ein Wahrheitsmoment.³⁷⁸ Nach Morsch wird „die Selbstgewißheit des körperlos-transzendentalen Subjekts gesprengt“ durch die körperliche Erfahrung von konkreter Materialität vor aller symbolischen, das Subjekt bestärkenden, Ordnung und Intentionalität.³⁷⁹ Diese Erfahrung entzieht sich damit der symbolischen Einordnung in begriffliche Raster; eine Eigenschaft die Adorno im letzten Kapitel vor allem der autonomen Kunst zugeschrieben hatte. Dennoch verband er selbst in seiner *Ästhetik* die mimetische, hingebende Rezeption mit dem Film.³⁸⁰

³⁷⁴ Koch bezieht sich hier auf Adornos oben erwähnten Aufsatz über Chaplin, der in seinem Ausdruck das Frühkindliche, noch Naturhafte verkörpere. Im Sinne Plessners sieht sie dessen mimischen Ausdruck als psycho-physische Einheit, die eine vorsymbolische Sprache bilde. Vgl. Koch, *Psychoanalyse...*, S.7; vgl. auch weiter oben Fußnote 305

³⁷⁵ ebd., S.8

³⁷⁶ Natürlich möchte ich die Identifikationsstrukturen, die über die Handlung des Films produziert werden, nicht leugnen. Aber diese sind nicht grundlegend für das Kinoerlebnis und können umgangen werden, wie zum Beispiel im Experimentalfilm. Im normalen Erzählkino läuft beides nebeneinander her.

³⁷⁷ Theorie, S.139

³⁷⁸ vgl. Morsch, a.a.O., S.75ff.

³⁷⁹ ebd., S.80

³⁸⁰ vgl. Koch, *Mimesis und...*, a.a.O., S.39

„Das Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache; erst recht ist das der Fall in modernen Gebilden, die auf jenen zufahren wie zuweilen Lokomotiven im Film.“³⁸¹

Die Objektwelt im Film wird mimetisch und nicht voyeuristisch erfahren; eine Wahrnehmung, die nach Koch derjenigen des Kindes beim Blicken aus dem Kinderwagen gleichkommt; eine Wahrnehmung vor jeglicher symbolischer Ordnung, nur von unbestimmten Reizen gelenkt.

„Das Heben des Blicks, die Veränderung des Gesichtsfeldes, das tastende Gefühl bei subjektiver Kamera, der jähe Fall als optisches Erlebnis wiederholen zentrale optisch-motorische Erfahrungen der ersten mühseligen Versuche, die jeder Mensch unternimmt, wenn er aus dem Kriechen heraus den aufrechten Gang erlernt.“³⁸²

Diese Wahrnehmung des Kindes kehrt phänomenologisch in der Wahrnehmung der Materialität im Film wieder, die sich jeglicher Symbolik entzieht.³⁸³ Koch macht hier eine interessante Beobachtung, die wiederum Adorno mit Kracauer verbinden könnte, wenn sie in Anlehnung an Sartre³⁸⁴ vom Ausdrucksgehalt dieser Materialität spricht. Die „materialen Eigenschaften von Dingen“ sind „nicht beliebig symbolisch einsetzbar“;³⁸⁵ sie müssen mimetisch erfahren werden, um dann im Film zu angemessenem Ausdruck zu gelangen. Die Wahl der Objekte kann nicht, wie Adorno Kracauer vorwirft, intentionslos stattfinden, aber ihre Wahrnehmung, das Lesen „im Buch der Natur“³⁸⁶ muß intentionslos und mimetisch sein, um überhaupt diesen

³⁸¹ Adorno, *Ästhetische...*, a.a.O., S.27; gleichlautend zitiert bei Koch, ebd.

³⁸² Koch, *Psychoanalyse...*, a.a.O., S.8

Ich möchte hier einerseits auch auf die Vergleiche dieses Vorsprachlichen im Kino mit Julia Kristevas Ansatz des Semiotischen, als auch auf die Vergleiche desselben mit Adornos Mimesis hinweisen. Letzteres haben Früchtl, a.a.O. und Kai Hofmann in seiner Inauguraldissertation „Das Nichtidentische und die Struktur. Adornos strukturalistische Rettung mit Lacanschen Modellen. Frankfurt/Main 1984“ geleistet. Der Vergleich mit dem Kinoerlebnis findet sich bei Morsch, a.a.O., S.97ff., Lethen, a.a.O., S.210f. oder Brauerhoch, a.a.O., S.70ff.

³⁸³ Hervorgehoben sei hier auch noch die, bisher nicht erwähnte Rolle von nicht lokalisierbaren Geräuschen bei Kracauer, die ebenfalls eine vorsymbolische Physikalität und psychophysische Entsprechungen entwickeln. Namenlose Geräusche ohne Quelle wirken physisch, „öffnen die Sinne für Raum und Materie“, indem sie den Intellekt umgehen. Diese Geräusche werden wie die Materie unterhalb der signifikativen Ebene wahrgenommen. Diesem vorsubjektiven Geräusch kommt auf der Bildebene das „Gestrüpp insignifikanter optischer Zeichen“ gleich; zu beiden taucht der Zuschauer hinab, unter den symbolischen Ordnungen hindurch. Lethen, a.a.O., S.206f.

³⁸⁴ vgl. Koch, *Psychoanalyse...*, a.a.O., S.8.

Sie bezieht sich hier auf Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts*, Frankfurt/Main 1976, S.755f. Sartre entwirft hier eine „Psychoanalyse der Dinge“, in der diese durch ihre spezifische Stofflichkeit objektive, symbolische Bedeutung erhalten.

³⁸⁵ ebd.

³⁸⁶ Theorie, S.13

Ausdrucksgehalt zu erfahren. Dadurch erklärt sich dann die unterschiedliche Rolle von Materialien in verschiedenen Filmen, die Kracauer bestimmt nicht geleugnet hätte.³⁸⁷ Es ist dieser materielle Ausdrucksgehalt, der mimetisch erfahren wird. Nichtsprachliches, und daher Nichtidentisches wird im Film neben dem Inhalt der Narration erfahren. Es ist nicht die Handlung, an die sich der Zuschauer im Kino verliert, sondern das Nichtidentische der Dinge, das seine eigenen Strukturen erweitert.³⁸⁸ Wie in Cahns Beschreibung der Adornoschen Mimesis diese die begriffliche Sprache subversiv kritisiert, unterwandert bei Kracauer die Kamera die Narration und damit die symbolische Ordnung und das dazugehörige einheitliche Subjekt.³⁸⁹

Die Sprengung der falschen Identität des bürgerlichen Subjekts läuft dabei der Adornoschen Forderung nach einem starken Ich der mimetischen Erfahrung nicht zuwider. Es geht um ein scheinhaftes historisches Subjekt das durch die Konfrontation mit der Moderne entlarvt werden soll,³⁹⁰ denn das Aushalten des Wartens andererseits, der Vorläufigkeit ohne feste Identität, benötigt ein starkes Ich.³⁹¹

Allerdings liegt in dieser Betonung des starken Ichs ein grundlegender Unterschied zu Kracauer. Obwohl es eigentlich beiden um die Kritik des bürgerlichen Subjekts zu gehen scheint, traut Kracauer der Zerstreuung an sich schon einen Erkenntnischarakter zu, den Adorno ihm verweigern würde. Adorno dagegen unterstreicht einerseits selbst das Eigenleben des Objekts im Film, das durch die subjektlose Technik hervorgerufen wird, und kritisiert gleichzeitig Kracauers Vorstellung von der Unmittelbarkeit des Objekts als Trugschluß. Er wirft ihm den Jugendstil seiner antiformalistischen Haltung vor, welche durch die subjektive Objektwahl unterlaufen werde, unter der Hand Form und damit

³⁸⁷ Koch hat hier die unterschiedliche Konsistenz des Wassers in Tarkowskis *Stalker* und Jutta Brückners *Hungerjahren* im Blick (ebd., S.9), Adorno bezog sich oben auf Antonioni, aber auch Kracauers Filmbeschreibungen selbst lassen einen Zusammenhang zwischen Materialität und Ausdruck erkennen.

³⁸⁸ Vielleicht muß man auch gar nicht wirklich in so frühe Stadien zurückgehen, wie Koch das macht, um eine Entsprechung für diese Wahrnehmung zu finden. Benjamin zumindest beschreibt in seiner *Berliner Kindheit* noch viel spätere mimetische Erfahrungen des Kindes.

³⁸⁹ Es kann nicht um eine Leugnung der symbolischen Struktur im Film gehen, welche Kracauer von Seiten der Semiotik vorgeworfen wurde.

³⁹⁰ Also auch das der Apparatusdebatte. Der Aspekt der, das bürgerliche Subjekt bestätigenden, Tiefenperspektive wird durch die mimetische Erfahrung unterlaufen. Es kann nicht mehr um die identifizierende Einordnung gehen.

³⁹¹ Man könnte auch gegen Adorno sagen, daß der Film durch diese Sprengung seine eigene Warenstruktur unterwandert, die auf Bedürfnisbefriedigung ausgerichtet ist. Oder, sieht man auf Kracauers Begriff der Zerstreuung, ist es gerade ein unbewußtes Bedürfnis der Massen nach Zerstreuung, das der mimetischen Grenzerweiterung und damit der Vorläufigkeit entspricht.

Inhalt mitbringen müsse. Die „unmittelbare“ Beziehung zu den Objekten sei gerade in ihrer Dinghaftigkeit immer gesellschaftliches Zeichen, auch jenseits von Intention und Konstruktion.³⁹²

„Das im Film Irreduzible an den Objekten ist an sich gesellschaftliches Zeichen, wird es nicht erst durch die ästhetische Realisierung einer Intention. Die Ästhetik des Films ist darum immanent, vermöge ihrer Stellung zum Objekt, mit Gesellschaft befaßt. Keine Ästhetik des Films, auch keine rein technologische, die nicht seine Soziologie in sich einschliesse.“³⁹³

Dennoch betont auch Adorno die Vielschichtigkeit der gefilmten Objekte und läßt dadurch die Möglichkeit der Materialität neben der Handlung; diese „verschiedene[n] Schichten von Verhaltensmodellen in den Filmen übereinander“³⁹⁴ unterlaufen deren Ideologie. Wird der Film nur dem Material gerecht, unter Verzicht auf Sinn, kann man nach Adorno nicht von einer mimetischen Annäherung von Subjekt und Objekt sprechen. Diese erfolgt bei ihm auf der Ebene der Bewegung und der Konstellationen, nicht aber, wie bei Kracauer, auf der Ebene der Materialität der Objekte, obwohl sich hier, meiner Meinung nach, am direktesten vom Nichtidentischen reden ließe.³⁹⁵

Die Annäherung der beiden Autoren über den Mimesisbegriff kann vielleicht auch wegen deren emotionalen Grundeinstellung, der Liebe oder dem Mißtrauen dem Kino und der Zerstreuung gegenüber, letztendlich nicht zur Deckungsgleichheit führen; auch wenn der Begriff der Mimesis bei Adorno vieles beinhaltet, was Kracauer mit seiner *Theorie des Films* als Erfahrung im Kino beschreibt, und eine Annäherung der beiden Seiten fruchtbar bleibt.

³⁹² Andererseits wirft er Kracauer auch die Annahme vor, es bilde sich Sinn durch die intentionslose Wiedergabe der physischen Wirklichkeit. „Das rein Montierte, ohne Zusatz von Intention in den Details, weigert sich, allein aus dem Prinzip heraus Intentionen anzunehmen. Daß aus dem wiedergegebenen Material als solchem, bei Verzicht auf allen Sinn, zumal dem materialgerechten auf Psychologie, Sinn herauspringe, scheint illusionär.“ Ebd., S.358

Dieser Vorwurf Adornos ist widersprüchlich, spielt doch einerseits die Intentionslosigkeit in seinem Konzept von Kunst, zumindest in deren Rezeption, eine große Rolle. Andererseits ist auch bei Kracauer das Materielle nicht beliebig montiert. Der Regisseur muß wie gesagt im „Buch der Natur“ lesen; sich ihr anschmiegen. Die Objektwahl entsteht durch eine mimetische Annäherung von Subjekt und Objekt. Adornos Ansicht Kracauers Darstellung des Films als ein „Entdecker der Schönheiten des täglichen Lebens“ sei ein ironisches Spiel, teile ich in keinster Weise. Ebd., S.357. Auch habe ich den gesellschaftlichen Inhalt dieser Bilder bei Kracauer anhand der Photographie oben dargestellt.

³⁹³ Adorno, Filmtransparente, a.a.O., S.357

³⁹⁴ ebd., S.356 (Erg. A.Z.)

³⁹⁵ zu Adornos Kritik der filmischen Materialität vgl. auch weiter oben Fußnote 301

5. Zurück ins Kino

Der Versuch, mich dem Kino über die Texte Adornos anzunähern und deshalb auch auf dessen Vorwürfe an das Kino zu reagieren, haben mich doch weiter von meinem ursprünglichen Unterfangen, die von Kracauer beschriebene Kinosituation als eine mimetische zu darzustellen, entfernt als geplant. Dennoch wollte ich diese Umwege gehen, um nicht einfach einen Begriff Adornos für mein Anliegen zu mißbrauchen. Es war aber auch umgekehrt nicht meine Absicht, Kracauers Beschreibung diesem Begriff einfach unterzuordnen, sondern beide Autoren über denselben einander anzunähern. Dadurch wurde zum Beispiel der Umweg über das Bilderverbot nötig, obwohl der Mimesisexkurs schon gezeigt hatte, daß Mimesis eigentlich nicht mit Abbildung gleichzusetzen ist. In seiner Konzentration auf moderne Kunst hatte Adorno diese dem „anachronistischen“ Film gegenübergestellt. Jener mußte nun einerseits vom Vorwurf der verdoppelnden Bildlichkeit befreit werden und von dem eingeschränkten Mimesisbegriff der bildlichen Nachahmung, welche die Kritiker des Films als dessen mimetischen Charakter angreifen, um andererseits den erweiterten Mimesisbegriff auf das Medium Film anwenden zu können.

Da ich mich bei meinem Versuch der Annäherung des Begriffs Adornos auf die von Kracauer beschriebene Kinoerfahrung von einem Text Adornos leiten ließ, der diese Vorbehalte dem Kino gegenüber teilweise mitträgt, tauchten auch, trotz aller Nähe, gerade in der Einschätzung des Mimetischen des Mediums, Differenzen zwischen Adorno und Kracauer auf. Dennoch treffen sich beide Autoren in der Intention, die Möglichkeit einer Wahrnehmung aufzumachen, welche eine andere Beziehung zwischen Subjekt und Objekt erschließt, als die der Herrschaft eines unter Begriffe ordnenden Subjekts. Beide sehen diese Möglichkeit im Film gerade in dessen Unterschied zu den bildenden Künsten³⁹⁶ fundiert und in seiner herausragender Beziehung zum Naturschönen. Eine Annäherung der beiden durch den komplizierten Mimesisbegriff Adornos scheint mir daher schwierig, aber nicht unmöglich. Allerdings geriet durch diesen Vergleich der Film in seinen ästhetischen Qualitäten immer mehr

³⁹⁶ Auch wenn Adorno vor allem den bildenden Künsten diese Möglichkeit zuspricht, während Kracauer sie diesen abspricht, treffen sie sich doch in der Unterscheidung derselben vom Film.

ins Zentrum meiner Untersuchungen, während das Kino als solches oft aus dem Blickfeld verschwand, obwohl der Begriff der Mimesis andererseits, trotz seiner Vielschichtigkeit, nur über die Erweiterungen Adornos zur mimetischen Rezeption auf das Kino übertragbar war.

Dabei ist es doch zunächst und vor allem die Kinosituation, die sich als mimetische erwiesen hat und welche die von Kracauer beschriebene Verschmelzung mit der Objektwelt ermöglicht. Erst im dunklen Raum, der von jeglichem Zwang zur Selbsterhaltung befreit ist, verstärkt durch den stillgestellten Körper, der nicht handeln muß, kann sich der Zuschauer mimetisch hingeben und seine Subjektstrukturen fallenlassen.³⁹⁷ Die Kinosituation erlaubt jedem Subjekt, was Adorno nur dem Auserwählten angesichts der bildenden Kunst gestattet. Heide Schlüpmann sieht im Kino

„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.“³⁹⁸

Ohne die außerhalb des Kinos geltenden Zwänge der Selbsterhaltung, ohne die Kontrolle seines zivilisierten Ausdrucks, kann sich das Individuum, bestärkt durch die Teilnahme anderer, seiner Wahrnehmung hingeben – der Lust am Film, am Verschmelzen mit den Objekten, der sinnlichen Vielfalt – auch ohne sich diese über subjektive Strategien aneignen zu müssen.

Wenn ich weiter oben diese Hingabe mit Adorno wieder eingeschränkt, bzw. ihr eine andere Form der Mimesis zur Seite gestellt habe, bleibt sie doch die Grundlage meiner Lust am Kino, die allen weiteren Möglichkeiten des Umgangs mit den Bildern vorausgeht. Die reflexive Distanz, die voyeuristische Aneignung, das narzißtische Allmachtsgefühl – sie alle basieren auf einer grundlegenden mimetischen Situation, des lustvollen Verlusts an die Bilder im Kino. Natürlich genieße auch ich Tiefenperspektive oder aufregend erzählte Geschichten; natürlich beurteile auch ich Filme zunächst meistens inhaltlich. Aber es sind nicht die Geschichten, die bleiben.

Versucht man sich zu erinnern – an einen Film, den man vor langer Zeit gesehen hat – tauchen nur einzelne Bilder auf; diffuse Laute, Farben, Licht, die materielle Oberfläche von Dingen und bestimmte Bewegungsabläufe. Auch

³⁹⁷ vgl. Winkler, Über das mimetische..., a.a.O., S.6. Dieser Text Hartmut Winklers war, wie gesagt, der Auslöser für den Versuch meiner Arbeit, den Begriff der Mimesis auf die Kinosituation zu übertragen. Winkler selbst wurde von den beiden neueren Texten Schlüpmanns, Abendröthe..., a.a.O. und Phänomenologie..., a.a.O. dazu angeregt, die in seiner Dissertation vertretene These der Aneignung neu zu überdenken. Vgl. ebd., S.10, Anmerkung 38

³⁹⁸ Schlüpmann, Abendröthe..., a.a.O., S.61; gleichlautend zitiert bei Winkler, ebd., S.6

beim Wiedersehen eines Filmes, von dem man vergessen hat, daß man ihn kennt, ist es nicht die Handlung, die einem nach ein paar Minuten wieder einfällt. Ganz als käme man an einen längstvergessenen Ort zurück, betritt man plötzlich altbekannte Räume und erinnert sich an Gefühle, die der Film beim ersten Sehen ausgelöst hat, bzw. erkennt den Film erst am Auslösen derselben Reaktionen. Es wiederholt sich eine mimetische Erfahrung.

6. Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1973
- ders.: Anstelle einer Vorrede. In: ders.: Ohne Leitbild. In: Gesammelte Schriften 10/1, Kulturkritik und Gesellschaft 1, Frankfurt/Main 1977, S.291-301
- ders.: Filmtransparente. Ebd., S.353-361
- ders.: Die Kunst und die Künste. Ebd., S.432-453
- ders.: Résumé über Kulturindustrie. Ebd., S.337-345
- ders.: Zweimal Chaplin. Ebd., S.362-366
- ders.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1974
- ders.: Kompositionen für den Film. (Zusammen mit Hans Eisler) Gesammelte Schriften 15, Frankfurt/Main 1977
- ders.: Minima Moralia. Reflexionen aus einem beschädigten Leben. Frankfurt/Main 1997 (1.Aufl. 1951)
- ders.: Negative Dialektik. Frankfurt/Main 1975
- ders.: Der wunderliche Realist. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1981. S.388-408
- Allen, Richard W.: The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory. In: New German Critique, Nr.40, 1987, S.225-240
- Aristoteles: Poetik. In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982
- ders.: Physikvorlesungen. In der Übersetzung von Hans Wagner. Werke Bd.11, Berlin 1989
- Arnheim, Rudolf: Melancholy Unshaped. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 21.3., Spring 1963, S.291-297
- Auerbach, Erich: Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Auflage, Tübingen, Basel 1994. Diese Ausgabe enthält im Gegensatz zu der bei Kracauer zitierten (Bern, 1946) noch ein weiteres Kapitel von 1949: Die verzauberte Dulcinea
- Barnouw, Dagmar: Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer. Baltimore/London 1994
- Baudry, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Film Quarterly, Vol. 28, Nr. 2, 1974/1975, S.39-47 (OA., frz.: 1970)

- ders.: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: *Psyche*, Bd.48, Heft 11, Stuttgart 1994, S.1047-1074 (OA., frz.: 1975)
- Beck, Hans Ulrich: Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie. In: Recki, Birgit; Wiesing, Lambert: *Bild und Reflexion*. München 1997, S.307-348
- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*. Fassung letzter Hand. Frankfurt/Main 1989
- ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 1977
- ders.: *Das Kunstwerk...*, 2.Fassung, in: *Gesammelte Schriften VII.1, Nachträge*, Frankfurt/Main 1989, S.350-384
- ders.: *Lehre vom Ähnlichen*. In: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt/Main 1977, S.204-210
- ders.: *Über das mimetische Vermögen*. Ebd., S.210-213
- ders.: *Anmerkungen der Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser zu S.204 – 213 (Lehre vom Ähnlichen und über das mimetische Vermögen)*, in: *Gesammelte Schriften II,3*, Frankfurt am Main 1977, S.950-958
- ders.: *Der Surrealismus*. In: *Angelus Novus*. Frankfurt/Main 1988, S.200-215
- ders.: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: ders.: *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt/Main 1992, S.101-149
- ders.: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Angelus Novus*. A.a.O., S.9-26
- ders.: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main 1990
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: *Studium Generale*10, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1957, S.266-283
- Böhme, Gernot: *Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Kunstforum*, Bd.114, Juli/August 1991, *Imitation und Mimesis*, S.166-177
- Brauerhoch, Annette: „A Mother To Me“: Auf den Spuren der Mutter im Kino. In: *Frauen und Film*, Heft 56/57, 1995, S.58-77

- Bredenkamp, Horst: Mimesis, grundlos. In: Kunstforum, Bd.114, Juli/August 1991, Imitation und Mimesis, S.278-288
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Frankfurt/Main 1992. Darin: Mimesis und Rationalität, S.253-257
- Cahn, Michael: Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the modern Impasse of Critique. In: Spariosu, Mihai (Ed.): Mimesis and contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Vol.1: The Literary and Philosophical Debate. Philadelphia, Amsterdam 1984, S.27-64
- Caillois, R.: Le mythe et l'homme. Paris 1938
- Choi, Seong Man: Mimesis und historische Erfahrung. Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Bejamins. Frankfurt/Main, Berlin, Bern,... 1997
- Comolli, Jean-Louis: Machines of the Visible. In: Lauretis, Teresa de; Heath, Stephen (Hrsg.): The Cinematic Apparatus. London 1980, S.121-142
- Currie, Gregory: Film, Reality, and Illusion. In: Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Wisconsin 1996, S.325-346
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/Main 1989 (OA., frz.: 1983)
- Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart/Weimar 1994 (OA., engl.: 1990)
- Elsaesser, Thomas: Cinema – The Irresponsible Signifier or, „The Gamble with History“: Film Theory or Cinema Theory. In: New German Critique, Nr. 40, Winter 1987, S.65-89
- Feldmann, Harald; Broekman, Jan (Hrsg.): Darstellung und Sinn. Zur Bedeutung der Mimesis in Kunstphilosophie und Psychiatrie. Würzburg 1990
- Forum „Reality“. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.16, Nr.2, 1996, S.263-271
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt/Main 1992, S.191-249
- ders.: Totem und Tabu. Frankfurt/Main 1956
- Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin. Rheda-Wiesenbrück. Darin: Siegfried Kracauer – „Exemplarische Fälle der Moderne.“ S.117-180

- Früchtl, Josef: Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno.
Würzburg 1986
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft.
Reinbek bei Hamburg 1992
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt/Main 1992
(OA., frz. 1972)
- Günther, Manuela: Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion
autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin
und Carl Einstein. Würzburg 1996
- Grohotosky, Ernst: Ästhetik der Negation. Tendenzen des deutschen
Gegenwartsdramas. Frankfurt/Main 1986
- Grosklaus, Götz: Natur-Raum. Von der Utopie zur Simulation. München 1993
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen
Bilder und ihre Interpretationsresistenz. In: Recki, Birgit; Wiesing,
Lambert: Bild und Reflexion. München 1997, S.160-179
- Gunning, Tom: Cinema of Attractions: The early film, its spectator and the
avant-garde. In: Wide Angle, Vol.8, Nr. 3/4, 1985, S.63-70
- Habermas, Jürgen: Bewußtmachende und rettende Kritik – die Aktualität
Walter Benjamins. In: Unseld, Siegfried (Hrsg.): Zur Aktualität Walter
Benjamins, Frankfurt/Main 1972, S.173-223
- Hansen, Miriam: America, Paris, The Alps: Kracauer (and Benjamin) on
Cinema and Modernity. Chicago 1994
- dies.: Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of
Technology“. In: New German Critique, Nr. 40, Winter 1987, S.179-224
- Bratu Hansen, Miriam: Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als
Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg.
In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Inter-
aktion. Frankfurt/Main 1995, S.249-271
- dies. (mit etwas anderem Schwerpunkt): Gewaltwahrnehmung und femi-
nistische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue „Gewalt-
Frauenfilm“. In: Frauen und Film, Heft 56/57, 1995, S.25-38
- Hansen, Miriam: Introduction to Adorno, „Transparencies on Film“(1966).
In: New German Critique, Nr.24/25, Fall/Winter 1981/82, S.186-198

- dies.: Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer.
In: New German Critique, Nr.56, Spring/Summer 1992, S.43-73
- dies.: „Mit Haut und Haaren“. Kracauers frühe Schriften zu Film und
Massenkultur. In: Cinema, Nr.37, 1991, S.133-162
- dies.: „With skin and hair“: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940.
In: Critical Inquiry, Vol.19, Nr.3, Spring 1993, S.437-469
- Hofmann, Kai: Das Nichtidentische und die Struktur. Adornos
strukturalistische Rettung mit Lacanschen Modellen.
Inauguraldissertation, Frankfurt/Main 1984
- Hofmann, Martin; Korta, Tobias: Siegfried Kracauer – Fragmente einer
Archäologie der Moderne. Sinzheim 1997
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. In:
Horkheimer, Max: gesammelte Schriften Band 5, Frankfurt/Main 1987
- Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung
zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als
postmoderner Ariadnefaden. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York,
Paris, Wien 1994
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer
Anthropologie. Frankfurt/Main 1991
- Jameson, Frederic: Spätmarxismus. Adorno oder Die Beharrlichkeit der
Dialektik. Hamburg, Berlin 1992 (OA., engl.: 1990)
- Jay, Martin: Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe.
In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und
Interaktion. Frankfurt/Main 1995, S.175 - 201
- Jutz, Gabriele; Schlemmer, Gottfried: Zur Geschichtlichkeit des Blicks.
In: Blüminger Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches
Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S.15-32
- Kessler, Michael: Entschleiern und Bewahren. Siegfried Kracauers Ansätze für
eine Philosophie und Theologie der Geschichte. In: Kessler, Michael;
Levin, Thomas Y. (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen.
Tübingen 1990, S.105-128
- Koch, Gertrud: Athenes blanker Schild. Siegfried Kracauers Reflexe auf die
Vernichtung. In dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle
Konstruktionen des Judentums. Frankfurt/Main 1992, S.127-142

- dies.: Das Bild als Schrift der Vergangenheit. In: Mimesis, Bild und Schrift. In: Kunstforum international, Bd.128, Okt.-Dez.1994, Zwischen Erinnern und Vergessen, S.193-196 und mit gleichem Titel aber ausführlicher in: Erdle, Birgit R.; Weigel, Siegrid (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln, Weimar, Wien 1996, S.7-22
- dies.: Kracauer zur Einführung. Hamburg 1996
- dies: Mimesis und Bilderverbot in Adornos Ästhetik. Ästhetische Dauer als Revolte gegen den Tod. In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart, Heft 6/1989, S.36-45 Die englische Fassung in Screen enthält noch einen Einschub mit einem Vergleich Kracauers und Bazins Einstellung zur Mumifizierung. Mimesis and Bilderverbot. In: Screen, Nr. 34/3, Autumn 1993, S.211-222
- dies.: Nähe und Distanz: Face-to-face Kommunikation in der Moderne. In: dies.(Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt/Main 1995, S.272-291
- dies.: Das offene Geheimnis. Gerhard Richter und die Oberflächen der Moderne. In: Barenther, H.; Brede, Karola; Ebert-Sarleh, M.; Grünberg, K.; Han, Stephan (Hrsg.): Wahrnehmung, Blick, Perspektive. Kunst und Psychoanalyse. Münster 1998, S.11-25
- dies.: Psychoanalyse des Vorsprachlichen. Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der *Kritischen Theorie*. In: Frauen und Film, Heft 36, 1984, S.5-9
- Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Schriften Bd.1, Frankfurt/Main 1971, S.205-304
- ders.: Georg. Frankfurt/Main 1995
- ders.: Geschichte - Vor den letzten Dingen. Schriften Bd.4, Frankfurt/Main 1971
- ders.: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main 1977, S.279-294
- ders.: Kult der Zerstreung. Ebd.: S.311-320
- ders.: Das Ornament der Masse. Ebd., S.50-63

- ders.: Die Photographie. Ebd., S.21-39
- ders.: Die Wartenden. Ebd., S.106-119
- ders.: Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. Schriften Bd.1, Frankfurt/Main 1971, S.7-101
- ders.: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main 1985 (OA., engl.: 1960)
- ders.: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt/Main 1974, S.9-11
- ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/Main 1984
- Lang, Tilman: Mimetisches oder Semiotisches Vermögen. Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis. Göttingen 1998
- Lange, Christiane: Mimesis und mimetisches Verhalten. Theoriegeschichtliche und systematische Studien zu einem Grundbegriff der Ästhetik. Dissertation, Berlin DDR 1990
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main 1999
- ders.: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991
- Lethen, Helmuth: Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre. In: Kessler, Michael; Levin, Thomas Y. (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen. Tübingen 1990, S.195-228
- Liessmann, Konrad Paul: Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetischer Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Adorno. Wien 1991
- Lüdke, Martin: Anmerkung zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno – Beckett. Frankfurt/Main 1981
- Morsch, Thomas: Somatische Theorien des Kinos. Unveröffentlichtes Manuskript, Magisterarbeit an der Ruhr-Universität Bochum 1996
- Mülder, Inka: Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913 - 1933. Stuttgart 1985
- Mülder-Bach, Inka: Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der „Oberfläche“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 61, Heft 2, Juni 1997, S.359 - 373

- dies.: Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers. In: Kessler, Michael; Levin, Thomas Y. (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen. Tübingen 1990, S.249-266
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: Visual and other Pleasures. Bloomington 1989, S.14-26
- Paech, Joachim: Rette, wer kann (). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blüminger Christa(Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S.110-124
- dies.: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. Ebd., S.33-50
- Palmer, R. Barton: Mythos and Mimesis in Theory of Film: Kracauer's Realism re-examined. In: Studies in the Literary Imagination, Vol. XVI Nr.1, Spring 1983, S.113-122
- Peres, Constance: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos. In: Körner, Hans (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Hildesheim, New York, Zürich 1990, S.2-39
- Petro, Patrice: Kracauer's Epistemological Shift. New German Critique, Nr.54, Autumn 1991, S.127-138
- Platon: Sämtliche Werke. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1958
- Plessner, Helmuth: Philosophische Anthropologie. Frankfurt/Main 1967
- dies.: Zur Anthropologie der Nachahmung. In: Gesammelte Schriften VII, Frankfurt/Main 1982, S.391-398
- Reck, Hans Ulrich: Imitation und Mimesis. Einleitung. In: Kunstforum, Bd.114 Juli/August 1991, S.64-84
- Recki, Birgit: Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs. In: Kunstforum, Bd.114, Juli/August 1991 Imitation und Mimesis, S.116-126
- dies.: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Würzburg 1988
- Rötzer, Florian: Mediales und Digitales. Zerstreute Bemerkungen und Hinweise eines irritierten informationsbearbeitenden Systems.

- In: ders. (Hrsg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991, S.9-78
- Rost, Andreas: Von einem der auszog das Leben zu lernen: ästhetische Erfahrung im Kino ausgehend von Wim Wenders' Film Alice in den Städten. München 1990
- Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Reinbek bei Hamburg 1988
- Schlüpmann, Heide: Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Basel, Frankfurt/Main 1998
- dies.: Auf der Suche nach dem Subjekt des Überlebens. Zur Theorie des Films. In: dies: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Frankfurt/Main 1998, S.105-120
- dies.: Phänomenologie des Films. In: dies.: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Basel, Frankfurt/Main 1998, S.37-53
- Schröter, Michael: Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers. In: Text und Kritik, Heft68: Siegfried Kracauer, Oktober 1980, S.18-40
- Schultz, Karla L.: Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. Bern Frankfurt/Main New York Paris 1990
- Schwabe, Karl-Heinz: Das Ich als Konstitutionsbedingung des ästhetischen Gegenstandes. In: Recki, Birgit; Wiesing, Lambert: Bild und Reflexion. München 1997, S.81-111
- Schwarz, Ulrich: Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. München 1981
- Schweinitz, Jörg: Zur Grundlage des filmtheoretischen Denkens Siegfried Kracauers. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“, 29.Jahrgang, Nr.34, 1988, S.111-126
- Serner, Walter: Kino und Schaulust. In: Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929, Tübingen 1978, S.55-58
- Shaviro, Steven: The Cinematic Body. Minneapolis/London 1993

- Sinha, Amresh Kumar: Memory, Mimesis, Film: Readings in Benjamin, Adorno and Kluge. Dissertation New York 1995
- Studlar, Gaylyn: Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Frauen und Film, Heft 39, 1985, S.15-39 (OA., engl.: 1983)
- Taussig, Michael: Mimesis und Alterität: eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Hamburg 1997 (OA., engl.: 1993)
- Thommen, Daniel: Der Gesellschaftskritiker als Filmkritiker. In: Volk, Andreas (Hrsg.): Siegfried Kracauer – Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen. Zürich 1996, S.185-196
- Weigel, Siegrid: Die im „Stand der Ähnlichkeit entstellte Welt“. In: Erdle, Birgit R.; Weigel, Siegrid (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln, Weimar, Wien 1996, S.1-3
- Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Darin: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. S.9-47
- Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989
- Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg 1992
- ders.: Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen. [url:www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/mimesis.html](http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/mimesis.html); vom 8.4.1998
- Wuss, Peter: Siegfried Kracauer. Film als Errettung der äußeren Wirklichkeit. In: ders.: Kunstwert des Films und Massencharakter. Berlin 1990, S.386-409
- ders.: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerkes. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. Berlin 1986
- Zenck, Martin: Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. München 1977
- Zimmermann, Norbert: Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1989