

Andreas Becker/Martin Doll/Serjoscha Wiemer/Anke Zechner

»Einleitung«

Literaturnachweis

Andreas Becker/Martin Doll/Serjoscha Wiemer/Anke Zechner: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, Schliengen: Edition Argus 2008, S. 7-27

URL des Texts (Permalink)

http://www.mdoll.eu/publikationen_cc/MDoll_Mimikry_Einleitung.pdf

E-Mail:

post@mdoll.eu



Diese(s) Werk bzw. Inhalt von Martin Doll steht unter einer Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz. Um die Lizenz einzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Einleitung

MIMESIS AM AMAZONAS Mitten im amazonischen Dschungel begleiten Kriegstrommeln aus dem Urwald einen Kautschukdampfer. Der Schirm eines getötenen Missionars treibt am Schiff vorbei. Während die Besatzung sich auf einen Kampf vorbereitet, holt Fitzcarraldo, verkörpert von Klaus Kinski, ein Grammophon an Deck und spielt die Arie »Il sogno« aus Jules Massenets Oper *Manon*, gesungen von Enrico Caruso. Die Geisterstimme aus dem Grammophon verwandelt den bedrohlichen Wald in eine Kulisse – im Zentrum die Figur Fitzcarraldos. Die Kamera kreist für Momente um ihn herum; Schiffsbewegung und Kamerafahrt lassen den Blick schweifen. »Caruso überflutet die Wälder und Flüsse, und die Indianer sind völlig verblüfft, als Alt-Europa seine ekstatischen Kunstformen über sie schüttet. Dieser riesige Trichter des Grammophons, der Opern vom Schiffsheck herunterbrüllt, eine Orchidee der Technologie im dichten Wald des Primitiven«,¹ schreibt Michael Taussig in *Mimesis und Alterität*.

Die Zeit scheint still zu stehen, während Fitzcarraldo hinter dem Schalltrichter steht. In den ersten Sekunden mischen sich noch die Trommeln mit dem Tenor. Dann verstummen sie. Einzig Carusos Stimme ist noch zu hören: Ein erster Test für das Teatro Amazonas, ein Opernhaus im Urwald – es ist das Ziel der Mission.

Die Frage, wer beim Grammophon wen nachahmt, ist keineswegs leicht zu beantworten. Wird ein Sänger nachgeahmt, ein Hörer – oder beide? Ahmt diese mimetische Maschine (Taus-sig) den Schall nach oder die Stimme? Ist die Geisterstimme Carusos überhaupt noch eine Nachahmung? Ist es eine Kopie? Wer kommuniziert in dieser Szene mit wem? Caruso mit den Indianern?

Die fiktive Figur des Fitzcarraldo hat einen historischen Kern. Nicht nur diente die Stadt Manaus mit ihrer Oper als Vorbild für den Film.² Regisseur Werner Herzog macht auch anschaulich, wie im Spätkolonialismus die mimetischen Praxen der Indianer medial durchdrungen werden. So schreibt der Ingenieur Richard Oglesby Marsh über seine Erfahrung im Panama-Gebiet: »Nach meinen Erfahrungen in Darién würde ich niemals daran denken, ohne ein Grammophon in ein ›wildes‹ Indianergebiet zu gehen. Immer wieder sollten wir mürrischen, unfreundlichen, ja sogar bedrohenden Indianern begegnen. Dann taten wir so, als würden wir sie vollständig ignorieren. Wir holten eine Schallplatte raus und spielten sie ab. Währenddessen fuhren wir mit unseren üblichen Verrichtungen fort, bauten das Lager auf oder machten sonst irgendetwas.«³

Hier prallen keine zwei Kulturen aufeinander (›Zivilisierte‹ und ›Wilde‹), sondern es gibt offenbar eine Verschwisterung von ›Rationalität‹ und ›Primitivität‹, die in der mimetischen Maschine Grammophon zusammenläuft. Diese Technik ahmt nicht bloß nach, sie setzt sich zwischen die mimetischen Praxen und verändert sie. Sie schließt den Hörraum Italiens mit dem

¹ Michael Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg 1997, 215, im Original als: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York 2003, 203.

² Werner Herzog: *Fitzcarraldo, Peru/Deutschland* 1982.

³ Richard Oglesby Marsh: *White Indians of Darien*, New York 1934, 81, deutsche Übersetzung zit. nach Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg 1997, 209.

Amazoniens kurz und lässt Caruso beliebig oft ein und dasselbe singen. Die sedierende Wirkung dieses zivilisatorischen Pharmakons setzt schnell ein und macht deutlich, wie sehr die Technik ihr Publikum erst produziert.

MIMIKRY AM AMAZONAS Der amazonische Dschungel ist im 19. und 20. Jahrhundert das Ziel vieler Europäer. Sie kommen nicht mehr nur als Kolonisatoren, sondern auch als Wissenschaftler, Literaten oder Unternehmer. Zum zweiten Mal machen sie das Gebiet zum Objekt. Auch Henry Walter Bates (1825–1892), Biologe aus Leicester, unternimmt 1848 eine Expedition dorthin und bleibt bis 1859. Er entdeckt in dem artenreichen Gebiet nicht nur 8000 bis dato unbekannte Tierarten, sondern beschreibt als erster eine Form der Täuschung im Tierreich, bei der zwei Spezies einander ähnlich sehen, obwohl sie unterschiedlichen Gattungen beziehungsweise Arten angehören – ein Phänomen, das er Mimikry nennt. In zahlreichen Publikationen stellt Bates mit Hilfe von Farbtafeln der Wissenschaft seine überraschenden Ergebnisse vor. Diese Ähnlichkeiten gelten als Beweis für die Darwin'sche Evolutionstheorie, weil sie die Kontinuität biologischer Entwicklung aufzeigen.⁴ Insbesondere die Heliconiden-Schmetterlinge stehen im Mittelpunkt seines Interesses. In seinen *Contributions to an Insect Fauna of the Amazon Valley. Lepidoptera: Heliconidæ* von 1861 heißt es über die unerwartete Ähnlichkeit zweier Arten: »The resemblance is so close, that it is only after long practice that the true can be distinguished from the counterfeit, when on the wing in their native forests. I was never able to distinguish the *Leptalides* from the species they imitated, although they belong to a family totally different in structure and metamorphosis from the *Heliconidæ*, without examining them closely after capture.«⁵

Während für ihn die Ähnlichkeit der beiden Schmetterlingsfamilien durch Auslese erklärbar ist, irritiert ihn dieselbe zwischen einem Nachtfalter und einem Kolibri: »Several times I shot by mistake a hummingbird hawk-moth instead of a bird. This moth (*Macroglossa Titan*) is somewhat smaller than hummingbirds generally are, but its manner of flight, and the way it poises itself before a flower whilst probing it with its proboscis are precisely like the same actions of humming birds.«⁶

Bates ist umgeben von Ähnlichkeiten und ungewohnten Formen der Nachahmung und benutzt dabei den Begriff der Mimikry nicht nur für Phänomene der Pflanzen- und Tierwelt, sondern auch, um die rituellen Nachahmungspraktiken der Indianer zu beschreiben. »[T]he aborigines celebrate their own ruder festivals: the people of different tribes combining; for, in most of their features, the merry-makings were originally alike in all the tribes. The Indian idea

4 Siehe dazu Henry Walter Bates: *A Naturalist on the River Amazonas*, hg. und eingel. von David Knight, London 1863/2004 (*Scientific Travellers 1790–1877*, V), I, 260–261. Darwin selber schätzte die Bates'schen Untersuchungen. Zu den Transitionsformen von *Heliconius Melpomene* und *Heliconius Thelixiope* heißt es in Bates' Autobiographie: »No one who has studied the group has doubted for a moment that the two are perfectly and originally distinct species, like the hare and rabbit, for instance, or any other two allied species of one and the same genus. The following facts, however, led me to conclude that the one is simply a modification of the other. [...] These hybrid-looking specimens are connected together by so complete a chain of gradations that it is difficult to separate them even into varieties, and they are incomparably more rare than the two extreme forms. They link together gradually the wide interval between the two species.« Bates: *The Naturalist*, I, 257–258. Zu Bates' Publikationen siehe: *The Principal Contributions of Henry Walter Bates to a Knowledge of the Butterflies and Longicorn Beetles of the Amazon Valley*, hg. von E. Gorton Linsley, New York 1978.

5 Henry Walter Bates: *Contributions to an Insect Fauna of the Amazon Valley. Lepidoptera: Heliconidæ*, in: *Transactions of the Linnean Society*, XXIII, III (1862), 495–566, hier 504.

6 Bates: *The Naturalist*, I, 181–82.

of a holiday is bonfires, processions, masquerading, especially the mimicry of different kinds of animals, plenty of confused drumming and fifing, monotonous dancing, kept up hour after hour without intermission, and the most important point of all, getting gradually and completely drunk.«⁷ Dabei wird ihm bewusst, dass von einem rein indigenen Verhalten der Ureinwohner angesichts der Folgen der Kolonialisierung nicht mehr auszugehen ist. Die indianischen Rituale sind von christlichen durchdrungen: »All the Roman Catholic holidays are kept up with great spirit; rude Indian sports being mingled with the ceremonies introduced by the Portuguese.«⁸ Die Missionare haben die Rituale der Ureinwohner christianisiert, eine Form der Mimikry? Wenn Charles Darwin in seiner Reise eines Naturforschers um die Welt bei der Begegnung mit den Feuerländern ähnliche Erfahrungen wie Bates schildert,⁹ so thematisieren beide eine Mimikry, die keineswegs nur auf die Tierwelt beschränkt ist. Rund ein Jahrhundert später wird Taussig die Form der ›Vermischung‹ von Kulturen und Riten ebenfalls als Mimikry beschreiben. Nur ist diese für ihn unter dem postkolonialen Blickwinkel zur subversiven Wiederaneignung geworden. Mit einem verzerrenden Spiegel konfrontiert, den sie wiederum nachahmen muss, um ihn zu verstehen, erfährt die ehemalige Kolonialmacht sich selbst.¹⁰

ZWISCHEN NATUR UND KULTUR Konzepte der Mimikry haben im letzten Jahrhundert in verstärktem Maße Eingang in die Kulturwissenschaften gefunden. Sie spielen eine besondere Rolle im Diskurs der Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Post-colonial Studies.

Wenn in kulturwissenschaftlichen und ästhetisch-philosophischen Überlegungen der Begriff der Mimikry aus den Naturwissenschaften entlehnt wird, so geschieht dies nicht, um einem Biologismus das Wort zu reden. Keinesfalls geht es darum, Vorstellungen von Auslese und instinktgeleitetem tierischen Verhalten auf den Menschen zu übertragen.¹¹ Vielmehr rückt die Beschäftigung mit Mimikry die Fragwürdigkeit von Konzepten wie Identität, Ähnlichkeit, Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit ins Licht und erlaubt so, das Spannungsfeld zwischen dem Zwang vorgefundener Ordnungen und der menschlichen Freiheit, sich dazu zu verhalten, zu thematisieren, und schließlich sogar die scheinbar archimedischen Punkte und Bezugssysteme insgesamt zu hinterfragen. Rein sprachlich manifestiert sich dies bereits dadurch, dass von einem Vor-Bild erst dann gesprochen werden kann, wenn die Nach-Bildung bereits stattgefunden hat.¹²

7 Henry Walter Bates: *A Naturalist on the River Amazonas*, hg. und eingel. von David Knight, London 1863/2004 (*Scientific Travellers 1790–1877*, VI), II, 201, Hervorhebung die Verfasser.

8 Ebd.

9 Charles Darwin: *Reise eines Naturforschers um die Welt*, übers. von J. Victor Carus, Stuttgart 1980, insbes. Kap. 10, 359–403, im Original als: *Voyage of the Beagle*, eingel. von Richard Dawkins, New York 2003, Kap. 10, 216–242.

10 Siehe dazu insbes. Taussig: *Mimesis und Alterität*, Kap. 6, 79–96.

11 Auch Roger Caillois kommt in einem Kommentar zu seinem Artikel über die Gottesanbeterin auf diesen elementaren Unterschied zu sprechen: »[L]e monde des insectes est celui des instincts, celui des conduites mécaniques et inévitables; le monde de l'homme, celui de l'imagination et, par conséquent, celui de la liberté, c'est-à-dire un monde où l'individu a conquis le pouvoir de se refuser à obéir sur-le-champ et aveuglément à la suggestion organique.« Roger Caillois: *Méduse et cie*, Paris 1960, 28.

12 Bei Nietzsche findet sich eine ähnliche Überlegung, wenn er davon spricht, dass Zweckvorstellungen, die vermeintlich Handlungen vorangehen, diesen nachträglich supplementiert werden: »Jede Handlung ist von dem bleichen Bewußtseinsbild, das wir von ihr während ihrer Ausführung haben, etwas unendlich Verschiedenes [...] und der Zweck selber ist ein kleines Theilchen von dem wirklichen Erfolg der Handlung. [...] Während sonst die Copie hinter dem Vorbild nachfolgt, geht hier eine Art Copie dem Vorbild voraus. [...] [D]ie Zweckvorstellung entsteht, nachdem schon die Handlung im Werden ist!« Friedrich

Dabei ist auch vor Augen zu halten, dass schon die Biologen ihrerseits den Begriff aus der kulturellen Sphäre borgten.

Etymologisch leitet sich der Begriff der Mimikry vom Griechischen *mimêsis* (Nachahmung), *mimēomai* (nachahmen) beziehungsweise *mimos* (Schauspieler, Darsteller) ab und schreibt sich direkt vom englischen *mimmickry* oder *mimickry* (dem mimischen Imitieren, Kopieren) her.¹³

In der berühmten Aristotelischen Wendung in der *Poetik* heißt es: »Die Nachahmung überhaupt läßt also, wie wir zu Anfang sagten, nach diesen drei Gesichtspunkten Unterschiede erkennen: nach den Mitteln, nach den Gegenständen und der Art und Weise.«¹⁴ Wenn er dann etwas später über die Tragödie schreibt, sie sei »Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden«,¹⁵ so könnte in Bezug zur Mimikry umformuliert werden: Die Tragödie ist eine Nachahmung einer beobachteten Handlung, die von Handelnden wiederum für Beobachter (die Zuschauer) aufgeführt wird. Stellt man die Mimesis in diese neue Konstellation von Handelnden und Beobachter, so wird die homologe Struktur deutlich, mit welcher es sowohl Biologen als auch Geistes- und Kulturwissenschaftler zu tun haben.

Wer Mimikry nur als Terminus aus dem Fachwortschatz der Biologie wahrnimmt, vergisst, dass diese Wissenschaft selbst verhältnismäßig jung ist und vor der Schwelle ihrer Ausdifferenzierung und Formalisierung auf Begriffe¹⁶ und Techniken¹⁷ aus anderen Bereichen rekurrieren musste. Dabei wurde eben zur Beschreibung der morphologischen Beobachtungen nicht selten auf Anthropomorphisierungen zurückgegriffen: Als Beispiel sei neben der bereits erwähnten *mimmickry* die Gottesanbeterin (*Mantis religiosa*) angeführt, die ihren Namen von der gebetsartigen Haltung ihrer Vorderbeine erhielt.

Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Sommer 1882, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1980, IX, 264.

¹³ Mimicry, n., in: The Oxford English Dictionary, Oxford 21989, IX, 792.

¹⁴ Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 1982, 9 (1448a).

¹⁵ Ebd., 23 (1450b).

¹⁶ Zwar fließt noch heute in die Nomenklatur einer neuentdeckten Spezies der dichterische Geist des Entdeckers mit ein, wenn auch lateinisch chiffriert. Aber eine noch so neutral sich gebende Illustration interpretiert die dargestellte Tier- und Pflanzenwelt. Es sind dies allerdings Formen der Interpretation, bei denen der Namensgeber selber vor dem Benannten zurücktritt. Oftmals werden die Begriffe der Gattung und der Art ontologisiert, so als ob diese etwas in der Natur wirklich Vorfindbares seien, de facto sind solche taxonomischen Klassifikationen jedoch ein (wie auch immer begründetes) Konstrukt der Biologie. Wie ungewohnt die taxonomischen Bestimmungen sein können, zeigt Carl von Linnés 1735 aufgestelltes ›Sexualsystem‹: »Linné verwertete ausschließlich Merkmale, die sich auf die Verhältnisse der Geschlechtsorgane beziehen, und unterschied danach in seinem Sexualsystem im ganzen 24 Klassen von Pflanzen.« Eduard Strasburger u. a.: *Lehrbuch der Botanik für Hochschulen*, 17. Aufl., Jena 1928, 300. Nur weil man die Tierarten nach bestimmten Merkmalen klassifiziert, verwundert es dann, dass eine Art das Erscheinungsbild einer anderen aufweist – eben weil das Aussehen nicht das wichtigste Kriterium für die biologische Klassifikation war. Ästhetische Merkmale scheinen dann von einer auf die andere Art »zu springen«. In der Biologie gibt es für die Botanik und für die Zoologie bestimmte Bestimmungsschlüssel und Kommissionen, die über die Vergabe der Nomenklatur wachen. Zur Botanik siehe den *International Code of Botanical Nomenclature* (für diesen Hinweis danken wir Roland Kirschner). Für die Zoologie ist die *International Commission on Zoological Nomenclature* zuständig.

¹⁷ Die Biologie wurde zu einer Wissenschaft, indem sie Photographien, Zeichnungen und Illustrationen in die Publikationen integrierte, jedoch ohne deren Status und historische Herkunft reflektieren zu können. Vorläufer dieser besonderen Abbildungstechniken finden sich in historischen Zeichnungen, die mit Hilfe der *Camera lucida* und des Netzrahmens angefertigt wurden. Siehe dazu auch Claus Nissen: *Tierbücher aus fünf Jahrhunderten*, München 1968; ders.: *Die naturwissenschaftliche Illustration. Ein geschichtlicher Überblick*, Bad Münster am Stein 1950.

Die Naturkunde muss, um die Tauglichkeit ihres Mimikry-Modells unter Beweis zu stellen, alle Ähnlichkeitsaspekte, die sich nicht auf einen Überlebensvorteil zurückführen lassen, beiseite schieben, das heißt, sie führt vorgefundene Ähnlichkeiten automatisch auf Nützlichkeit zurück. Caillois fasst diesen biologischen Utilitarismus und seine scheinbare Alternativlosigkeit folgendermaßen kritisch zusammen: Mimikry existiert, also ist sie nützlich. Oder: Mimikry ist nutzlos, dann handelt es sich um eine einfache und fachwissenschaftlich zu verwerfende Illusion des menschlichen Betrachters.¹⁸ Dass solche Bezüge von der Biologie selbst nicht reflektiert werden, spricht nicht dagegen, sowohl die beschriebenen Tier- und Pflanzenphänomene aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive zu betrachten als auch bei menschlichen Verhaltensweisen dasjenige in den Gesichtskreis zu rücken, das von der Biologie ausgeklammert wird: das Ästhetische und das Politisch-Gesellschaftliche. Dadurch dass im Lauf der Zeit verschiedenste Denker den Begriff der Mimikry aufgegriffen, ihn durchgearbeitet und weitergedacht haben, beginnt er, sich nach und nach von seiner Funktion als biologische Metapher zu lösen und eine schillernde Eigenständigkeit zu entwickeln.

Für den Lepidopterologen Vladimir Nabokov lassen sich Praxen der Mimikry auch in der Natur nicht ausschließlich mit Überlebenstechniken oder Selektionsmechanismen erklären. Er beschreibt das Phänomen in seiner Autobiographie *Erinnerung, sprich* als Ausdruck »einer künstlerischen Vollkommenheit, wie man sie gewöhnlich nur mit Gebilden von Menschenhand in Zusammenhang bringt«. ¹⁹ Die »Nachahmung herausickernden Giftes durch bläschenartige Makeln auf den Flügeln (einschließlich scheinbarer Brechungseffekte) oder durch glänzende gelbe Knötchen auf der Puppe (»Friß mich nicht – man hat mich bereits ausgequetscht, probiert und verschmäht)«²⁰ weckt sein ästhetisches Interesse, weil gerade die mitimitierten Störeffekte schwerlich durch Anpassung erklärbar sind: »Wenn ein Schmetterling wie ein Blatt aussehen muß, so sind nicht nur alle Einzelheiten eines Blattes wunderschön nachgemacht, es sind großzügig auch noch Markierungen hinzugefügt, die Raupenfraß vortäuschen. »Natürliche Auslese« im Darwin'schen Sinn konnte die wunderbare Übereinstimmung von imitiertem Aussehen und imitiertem Verhalten nicht erklären, noch konnte man sich auf die Theorie des »Kampfes ums Dasein« berufen, wenn eine Schutzmaßnahme bis zu einem Grad der Feinheit, der Extravaganz, der Aufwendigkeit getrieben war, der das Unterscheidungsvermögen des Freßfeindes bei weitem überforderte.«²¹

Die Geistes- und Kulturwissenschaften interessieren sich vornehmlich für jene Überschüsse und Möglichkeitsräume, bei denen Ähnlichkeits-Phänomene einerseits nicht monokausal erklärbar sind und andererseits auf die Ordnung, auf die sie sich beziehen, zurückwirken. Caillois spricht sogar bei denjenigen Ähnlichkeiten in der Tierwelt, die nicht mit dem Darwin'schen »Kampf um das Überleben«²² zu erklären sind, von einer Art *Mode* – einer *Mode* allerdings, die

18 Vgl. Caillois: *Méduse et cie*, 84f.

19 Vladimir Nabokov: *Erinnerung, sprich*, übers. von Dieter E. Zimmer, Reinbek 2005, 163.

20 Ebd.

21 Ebd., 164.

22 Die prospektiv gestellte Frage nach der Auslese setzt bei Platon eine Instanz voraus, die vorgibt, lediglich die Gesellschaft auf ein ideelles Ziel hin verbessern und gerechter gestalten zu wollen. Sie kehrt in der Biologie als retrospektiv entwickelte wieder, wird jedoch durch Wahrscheinlichkeiten und Umweltbedingungen »rekonstruiert«. Im Nachhinein weiß man, wer der am besten Angepasste, der Ausgelesene war. Fällt heute das Schlagwort »Survival of the Fittest«, so bringt man es unwillkürlich mit Darwin und dessen Theorie der natürlichen Selektion in Verbindung. Tatsächlich jedoch wurde es zuerst von Herbert Spencer geprägt, der es in seinen 1864 in London erschienen *Principles of Biology* verwendet. Als einer der ersten

sich zum einen über Jahrtausende hält und nicht saisonal bedingt ist, zum anderen die Art und nicht das Individuum betrifft.²³ Schon in *Mimétisme et psychasthénie légendaire* hat er die These vertreten, dass ein rein evolutionsbiologischer Ansatz übersehe, welcher schöpferischer Reichtum diesen Erscheinungen zugrunde liege. Dem stellt er die These vom »luxe dangereux« entgegen, einem gefährlichen Luxus, der mitunter sogar tödlich sein könne.²⁴ Der Begriff der Mimikry wird von Caillois später immer wieder in verschiedene Koordinatensysteme eingerückt: In *Méduse et Cie* spreizt er das Phänomen in Verkleidung (*travesti*), Tarnung (*camouflage*) und Einschüchterung (*intimidation*) auf; in *Les jeux et les hommes* fasst er in seiner Rubrizierung der verschiedenen Aspekte des menschlichen Spiels neben Wettstreit (*Agon*), Zufall (*Alea*) und Schwindel/Taumel (*Ilinx*) das Trugbild oder den Schein als Mimikry. In diesem Buch relativiert er auch seine Überlegungen in *Mimétisme et psychasthénie légendaire* als »recht phantastische« Perspektive: »Ich würde heute aus dem Mimetismus keine Trübung der Wahrnehmung des Raumes mehr machen und keine Tendenz, ins Leblose zurückzukehren, sondern [...] in dieser Erscheinung bei den Insekten ein Äquivalent für die Verwandlungsspiele des Menschen sehen.«²⁵ Das Spiel besteht dann darin, »selber zu einer illusionären Figur zu werden und sich dementsprechend zu verhalten. [...] Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um dafür eine andere vorzutäuschen.«²⁶

MIMIKRY UND MIMESIS Wenn man sich vor Augen hält, dass schon die Biologen ihrerseits den Begriff der Mimikry aus der kulturellen Sphäre entlehnten, dann erscheint das Nachdenken über Mimikry in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung weniger als Begriffsaneignung aus einem naturwissenschaftlichen Diskurs, sondern vielmehr als die Wiederaufnahme eines merkwürdig verschobenen Dialogs zwischen den Disziplinen.

Obwohl die Mimikry durchaus als Seitenzweig der Geschichte des Mimesis-Begriffs angesehen werden könnte, wird sie in der Ästhetik und Philosophie häufig als Gegenbegriff zu klassischen Mimesis-Konzepten der Nachahmung oder als deren Ergänzung und Korrektur eingesetzt. Dies hängt damit zusammen, dass »Mimesis« seit der Neuzeit verstärkt als ein Modell der Repräsentation interpretiert wurde, gebunden an eine Relation von selbstidentischem Vorbild und nachahmendem Abbild. Erst in der jüngeren Theoriegeschichte wird die Vielschichtigkeit des Mimesis-Begriffs von neuem entdeckt. So geht man heute davon aus, dass der Begriff der Mimesis, der schon im 5. Jahrhundert vor Christi auftaucht, ursprünglich viel stärker mit dem Körper und mit schöpferischem Ausdruck verbunden war. Als körperliche Darstellung eines Seelischen erhielt er seine eigentliche Bedeutungsvielfalt vor allem im Tanz, in einer harmonischen Einheit

übertrug Spencer die Evolutionstheorie auf soziale Verhältnisse und verwendete sie als Erklärungsmodell für gesellschaftliche Entwicklungen. Erst ab der 5. Auflage der *Origin of Species* von 1869 überschreibt Darwin das darin enthaltene Kapitel über die natürliche Selektion mit »Natural Selection; or The Survival of the Fittest«.

²³ Vgl. Caillois: *Méduse et cie*, 97.

²⁴ Roger Caillois: *Mimétisme et psychasthénie légendaire*, in: *Minotaure* 7 (1935), Nachdruck New York 1968, 5–10, hier 7; englisch als: *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, übers. von John Shepley, in: *October* 31 (1984), 16–32 und neu übersetzt in: *The Edge of Surrealism*, übers. von Claudine Frank und Camille Naish, Durham/London 2003, 89–103. Für die Erstveröffentlichung in *Minotaure* hat Caillois beschreibende Passagen herausgekürzt. In voller Länge wurde der Text abgedruckt in: Roger Caillois: *Le mythe et l'homme*, Paris 1938, 86–122.

²⁵ Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, 29, im Original als: *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris 1967, 63.

²⁶ Ebd. 28, frz. 61.

aus Melodie, Rhythmus und Gestik.²⁷ Die sich auf Platon berufende Bedeutungseinengung auf nachahmende Repräsentation verdrängte diese ursprüngliche Vielfalt. Mit der Definition des Begriffs begann somit zugleich eine Begriffsverfälschung, die diesen einseitig in Richtung Nachahmung verschob und ihn andererseits von seinen körperlichen Anteilen löste.²⁸ Ausschlaggebend für die weitere Entwicklung des Begriffs wurde die einseitige Verurteilung der Mimesis im zehnten Buch der *Politeia*, die einem ontologischen Argument folgte.²⁹ Über die Einengung auf die verdoppelnde Nachahmung in der Malerei trennt Platon hier den Begriff von der Tradition des Ausdruckvermögens und drängt ihn auf die Seite der Täuschung und des Scheins.

In der Neuzeit wurde der Begriff der Mimesis als nachahmendes Abbild an Repräsentation gebunden und später als solcher angegriffen. In der Romantik begann dann ein Wechsel von Mimesis als Produktionskategorie (im Sinne eines nachahmenden Abbilds) hin zum Verständnis von Mimesis als Form der ästhetischen Rezeption, wodurch der Begriff wieder sehr viel näher an seine ursprüngliche Bedeutungsvielfalt heranrückte.³⁰ Diese erweiterte Auffassung von Mimesis als Rezeptionskategorie ist wesentlich für die wiedererstarke Auseinandersetzung mit Mimesis im 20. Jahrhundert. Die Abwendung vom Begriff der Mimesis als Repräsentation geht unter anderem auch von der Beschreibung der Mimikry bei Caillois aus. Dies gilt insbesondere für die Frankfurter Schule. Allerdings gleicht Mimikry bei Adorno eher einer negativen, verdinglichen Bindung. So erscheint in der *Dialektik der Aufklärung* Mimesis in Anlehnung an Caillois als anthropologische und biologische Konstante. Die von Caillois beschriebene Mimikry an den Raum, an das Tote durch Erstarren, wird von Adorno und Horkheimer auf den Menschen übertragen, phylogenetisch und psychoanalytisch hergeleitet sowie an den Begriff der Herrschaft über die Natur und an Rationalität geknüpft. Ist es ursprünglich die Übermacht der Natur, die über den Menschen herrscht und Gewalt ausübt, gleicht dieser sich über Mimesis an das Tote derselben an und bezwingt sie durch zunehmende Rationalisierung in verschiedenen Stufen;

27 Vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.

28 Birgit Recki spricht hinsichtlich dieser verkürzenden Interpretation von einer »halbierten« Sicht auf Platon. Denn schon bei Platon kann Mimesis nicht nur im Sinne einer nachahmenden Verdopplung gesehen werden und wird keinesfalls generell verurteilt. Vielmehr finden sich bei ihm mehrere unterschiedliche Verwendungsweisen des Begriffs. Vgl. Birgit Recki: *Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs*, in: *Kunstforum. Imitation und Mimesis* (1991), 114, 116–126. Zu Platons Mimesisbegriff siehe Hermann Koller: *Mimesis*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1971, V, 1395–1399.

29 Als dreifache Entfernung von der Idee – als Abbild einer Erscheinung einer Idee und damit als Abbild von einem Abbild – hat Kunst so gut wie keinen Wahrheitsgehalt und somit keine Funktion im Staat. Im dritten Buch der *Politeia* (*Der Staat*) dagegen wendet Platon den Begriff auf Dichtung an, als einen technischen Begriff für die Darstellung in Dialogen. Platons Kritik richtet sich hier nicht gegen Mimesis an sich aus ontologischen Gründen, sondern nur gegen eine spezielle Form der Mimesis, die zur Identifikation mit dem Falschen führt. Mimesis in ihren ansteckenden und identitätsauflösenden Potentialen muss eingedämmt werden. Die Kontrolle der Mimesis wird zu einer Form staatlicher Machtausübung. So heißt es über die Wächter: »Wenn wir also unsern ersten Satz festhalten, daß uns die Wächter, von aller sonstigen Dienstleistung befreit, ganz vollkommene Diener der Unabhängigkeit des Staates sein müssen und nicht anderes treiben, was nicht darauf führt, so dürfen sie nichts sonstiges tun noch nachahmen; falls sie aber nachahmen, so müssen sie schon von Kindheit an das darauf Bezügliche nachahmen: tapfere, besonnene, fromme, freie Männer und alles Derartige, das Unfreie aber dürfen sie weder tun noch nachzuahmen geschickt sein, ebensowenig sonst etwas Schimpfliches, damit sie nicht infolge des Nachahmens etwas davon wirklich werden.« Platon: *Der Staat*, übers. von Wilhelm Siegmund Teuffel, Berlin 1950, II, 94 (395b f.).

30 Vgl. Stefanie Hüttinger: *Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden*, Frankfurt am Main u. a. 1994.

wobei der Mensch die Mimesis als Natur hinter sich lassen muss.³¹ Doch bleibt die ursprüngliche, somatische Form der Mimesis in der Kunst bewahrt und wird dadurch für Adorno zur Erkenntniskategorie, denn sie führt ein widerständiges Potential der Kritik an der instrumentellen Vernunft mit sich: »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 dem ihnen Abgezwungenen, das wohl schon in den primären Gestalten von Mimesis sich äußert. [...] Was nach den Kriterien herrschender Rationalität am ästhetischen Verhalten für irrational gilt, denunziert das partikulare 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.«³² Mimesis in der Kunst kann bei Adorno als eine Form der Abhebung von Natur, der Befreiung von Mimikry, bei gleichzeitiger Bewahrung des Somatischen als kritischem Potential gesehen werden.³³

LUXURIÖSE ÄHNLICHKEITEN UND GEFÄHRLICHE WIEDERHOLUNGEN Insbesondere in der zeitgenössischen französischen Philosophie wird Mimesis als falsches Konzept von Repräsentation vehement angegriffen.³⁴ Kategorien von Identität und Abbild werden als problematisch wahrgenommen und ihnen das Konzept des ›Simulakrums‹ entgegengesetzt. Verhält sich aber das Simulakrum nicht zu seinem abwesenden Original wie das mimikritische Subjekt zu seinem Vorbild? Tatsächlich scheint es, als ob sich unter der Hand das Konzept der Mimikry einschleicht. So wendet sich Gilles Deleuze explizit gegen das Konzept der Mimesis und gelangt zu einer Vorstellung der Wiederholung ohne ›innere Ähnlichkeit, die der Täuschung der Mimikry nahekommt. Seine Ablehnung der Mimesis bezieht sich auf ihre eingeschränkte ›platonische‹ Bedeutung: als Wiederholung eines Identischen beziehungsweise als wiederholendes Abbild einer identischen, unveränderbaren Idee. Ebenso wendet er sich gegen die Vorstellung von Ähnlichkeit als defizitärer Imitation. Aber Deleuze stellt dem Abbild das Trugbild (*simulacre*) gegenüber, setzt dem Abbild die subversive Kraft des Trugbilds entgegen und wertet damit Platon und dessen Vorstellung von Nachahmung um. Während das Abbild ein Urbild reproduziert und voraussetzt, ist das Trugbild im Gegensatz zur Reproduktion eine täuschende Wiederholung ohne innere Ähnlichkeit. Das Trugbild unterminiert die Relation von Vorbild und Abbild.³⁵

31 Die Geschichte des phylogenetischen Subjekts ist damit an die Unterdrückung der Mimesis gebunden und wird mit jedem ontogenetischen Einzelschicksal wiederholt. Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften [GS], hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981, III, insbes.: Begriff der Aufklärung, 19–60.

32 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, in: GS, Frankfurt am Main 1970, VII, 487f.; siehe dazu auch den Beitrag von Gabriele Geml in diesem Band.

33 Vgl. ebd., insbes. 86f. Zur notwendigen Bewahrung des Mimetischen auch im begrifflichen Denken vgl. ders.: Negative Dialektik, in: GS, Frankfurt am Main 1973, VI, 21 ff., 164, 193 ff. In der zunehmenden Zweckerationalität, in den Phänomenen der Kulturindustrie und in faschistischen Strukturen sehen Adorno/Horkheimer dagegen Rückfälle in regressive, zwanghafte Mimesis, das heißt in Mimikry; vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, 187 ff., 204 ff.

34 Vgl. Martin Jay: Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe, in: Auge und Affekt, hg. von Gertrud Koch, Frankfurt am Main 1995, 175–201, hier 176.

35 Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns, Frankfurt 1993, 311–324, im Original als: Logique du sens, Paris 1969.

Am produktivsten wird diese Kraft der Trugbilder in den Wiederholungen der Kunst, denn erst die Kunst entreißt den alltäglichen Reproduktionen die Differenz: »Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt (die Nachahmung ist ein Abbild, die Kunst aber Trugbild, sie verkehrt die Abbilder in Trugbilder).«³⁶ Vor allem aber bezieht das Trugbild, wie die Mimikry, in seine Ähnlichkeit immer schon den Blick des Betrachters mit ein, ist nicht allein aus einer Beziehung von Vorbild und Abbild zu erklären.

George Didi-Huberman hat die zuweilen unheimliche Eigenständigkeit der Kopie und des Simulakrums anhand Mimikry betreibender Insekten anschaulich gemacht. Nimmt man beispielsweise die berühmten Gespenstheuschrecken (nach dem griechischen Wort für Gespenst als Phasmiden benannt), so sehen diese nicht nur aus wie ein Blatt oder ein Pflanzenteil; sie hängen auch wie ein solches am Ast, lassen sich mit dem Wind hin- und herschaukeln (auch wenn keiner weht), das heißt sie ahmen scheinbar das ›Verhalten‹ von Pflanzen und Elementen nach. Vielleicht besitzen sie keine Kenntnis vom Beobachter, verhalten sich aber so, als ob sie eine solche besäßen.³⁷ »Die Phasmiden [...] zeigen ihre Macht in einer Paradoxie: Indem sie die Imitation bis zur Perfektion treiben, zerstören sie zugleich die Hierarchie, der jede Imitation unterworfen ist. Hier gibt es nicht mehr das Urbild und seine Kopie, sondern eine Kopie, die ihr Urbild verschlingt; und das Urbild existiert nicht mehr, aufgrund eines merkwürdigen Naturgesetzes genießt die Kopie allein das Privileg der Existenz. Das imitierte Urbild wird also zu einem Akzidenz seiner Kopie – ein unsichtbares Akzidenz, stets in Gefahr, verschlungen zu werden – und nicht umgekehrt.«³⁸

Auch Deleuze/Guattari finden in *Mille plateaux* ähnliche Formen der nichtidentischen Wiederholung in der Natur. Die Beispiele, die sie hier anführen, sind zahlreich, reichen vom Vogelgesang bis hin zu Phänomenen der Mimikry. Es wimmelt bei ihnen geradezu von Tieren, die sich oder ihre Umwelt verändern, sich ähnlich machen oder ihre Umwelt rhythmisch, stilistisch in einem Gefüge aufgehen lassen und territorialisieren. Dieses Bestiarium von verschiedenen Verhaltensweisen, verschiedenen Arten der Produktivität, dient ihnen als Begriffsmaschine³⁹ –

36 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1997, 364, im Original als: *Différence et répétition*, Paris 1968.

37 Schon in Aristoteles' Physik heißt es: »Allgemein gesprochen, die Kunstfertigkeit bringt teils zur Vollen- dung, was die Natur nicht zu Ende bringen kann, teils eifert sie ihr (der Natur) nach: Wenn nun die Vorgänge nach Maßgabe der Kunstfertigkeit auf Grund des ›wegen etwas‹ ablaufen, so ist es klar, daß auch die Vorgänge gemäß der Natur (dies tun). [...] Besonders deutlich wird das bei den übrigen Lebewesen, die weder aus bewußter Kunstfertigkeit noch indem sie vorher untersucht haben oder zu Rate gegangen sind, an ihr Werk gehen. Daher wissen einige die schwierige Frage nicht zu entscheiden, ob mit Verstand oder irgendeiner anderen (Fähigkeit) die Spinnen, Ameisen und dergleichen Tiere ihre Arbeit verrichten.« Aristoteles: *Physik*, übers. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987, I, 89–91 (199a).

38 Georges Didi-Huberman: *Das Paradox der Phasmiden*, in: ders.: *Phasmes*, übers. von Christoph Hollender, Köln 2001, 15–21, hier 20. Die Gefahr, die die Kopie für die hierarchische Ordnung darstellt (sei es in der Natur oder in der Kultur), ist evident. Schon Platon hat die Mimesis in *Der Staat* in den Dienst der Erziehung gestellt, weil nicht nur Dichtung Nachahmung ist, sondern wiederum als Vorbild Einfluss auf die Nachahmung nimmt, womit bereits eine Figur einer Mimesis der Mimesis angedacht ist: »Müssen wir also allein die Dichter überwachen und nötigen, das Bild der guten Sitte in ihren Dichtungen darzustellen oder überhaupt nicht bei uns zu dichten, oder müssen wir auch die übrigen Künstler überwachen und hindern, dieses Schlimmgesittete und Zuchtlose und Gemeine und Unanständige weder in Bildern lebender Wesen noch in Gebäuden noch in irgend einem sonstigen Werke der Kunst darzustellen.« Platon: *Der Staat*, übers. von Wilhelm Siegmund Teuffel, Berlin 1950, II, 102 (400e–f).

39 Nach Genosko dienen die Tiere in *Mille plateaux* als »machine for theory-thinking«; siehe Gary Genosko: *A Bestiary of Territoriality and Expression: Poster Fish, Bower Birds, and Spiny Lobsters*, in: *A Shock to*

als Möglichkeit, das Werden zu denken (ein Ähnlich-Werden ohne Vorbild): »Man könnte sagen, daß die Orchidee die Wespe imitiert, deren Bild sie auf signifikante Weise reproduziert (Mimesis, Mimikry, Köder etc.). [...] Gleichzeitig geht es jedoch um etwas anderes: nicht mehr nur um Imitation, sondern um das Einfangen von Code, des Code-Mehrwertes, um die Zunahme der Wertigkeit; es geht um wirkliches Werden, Wespe-Werden der Orchidee, Orchidee-Werden der Wespe, und jedes Werden sichert die Deterritorialisierung des einen und die Reterritorialisierung des anderen Terms, das eine und das andere Werden verbinden sich miteinander und wechseln sich in einem Kreislauf von Intensitäten ab.«⁴⁰

Hier kommt es Deleuze/Guattari also nicht so sehr auf die Differenz an, die in der Wiederholung entsteht, sondern auf Ähnlichkeit durch Transcodierung, auf die Querverbindung zweier differenzierter Serien. Mit dieser Vorstellung von Austauschprozessen wenden sie sich gegen das Darwin'sche Erklärungsmodell. Ursprüngliche Produktivität steht evolutionärer Auslese gegenüber, das Rhizom dem Stammbaum. Eine ähnliche Umdeutung biologischer Sichtweisen geschieht, wenn Deleuze/Guattari Territorialisierung als Produktion und als Ausdruck beschreiben und versuchen, damit die Lorenz'sche Vorstellung des Territoriums als Aggression zu widerlegen: Transcodierung und Territorialisierung in der Natur sind als Kunst zu betrachten – als »art brut«,⁴¹ als Ausdrucksbewegung. »Nicht nur wartet die Kunst nicht auf den Menschen, um zu beginnen, sondern es fragt sich auch, ob die Kunst, außer in verspäteter und künstlicher Weise, jemals beim Menschen ankommt.«⁴²

DAS MIMETISCHE VERMÖGEN Während für Deleuze/Guattari biologische Prozesse und Verhaltensweisen zur Möglichkeit werden, die Produktivität und den Ausdruck der Kunst ›anders zu denken‹, nimmt Walter Benjamin Phänomene der Mimikry zum Ausgangspunkt seiner sprachphilosophischen Entwürfe *Die Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen*, in denen er versucht, symbolische und mimetische Sprachfunktion theoretisch zu verbinden. Er versteht die Mimikry als ein schöpferisches Moment der Natur, welches sich im ›mimetischen Vermögen‹ des Menschen, sowohl Ähnlichkeiten zu produzieren als auch wahrzunehmen, fortsetzt: »Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten; man braucht nur an die Mimikry zu denken.«⁴³

Dabei bringt er einen deutlich erweiterten Begriff von Ähnlichkeit in Anschlag, der nicht nur bewusste, sondern vor allem auch unbewusste und gar nicht mehr wahrgenommene Ähnlichkeiten umfasst. Letztere sind »wie der gewaltige unterseeische Block des Eisbergs im Vergleich zur kleinen Spitze, welche man aus dem Wasser ragen sieht.«⁴⁴ Das mimetische Vermögen, Korrespondenzverhältnisse zwischen mimetischen Kräften und ihren Gegenständen (den mimetischen Objekten) hervorzubringen und zu erkennen, ist für ihn historisch bedingt und scheint

Thought: Expression after Deleuze and Guattari, hg. von Brian Massumi, London/New York 2002, 47–59, hier 48. Weiter heißt es dort: »The three references are, then: poster fish, guard monkey penis, Stage-maker's stage. Territoriality is, over the course of Deleuze and Guattari's readings of these animal references, turned from a presupposition tied to aggression to a form of art tied to expression.« Ebd., 50.

⁴⁰ Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, 20, im Original als: *Mille plateaux*, Paris 1997.

⁴¹ Ebd., 432.

⁴² Ebd., 437.

⁴³ Walter Benjamin: *Lehre vom Ähnlichen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991, II/1, 204–210, hier 204; siehe dazu auch Walter Benjamin: *Über das mimetische Vermögen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991, II/1, 210–213; vgl. auch Anja Lemke: *Zur späteren Sprachphilosophie*, in: *Benjamin-Handbuch*, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar 2006, 643–653.

⁴⁴ Benjamin: *Lehre vom Ähnlichen*, 205.

in der ›Merkwelt des modernen Menschen‹ weitgehend zum Rudiment geschwunden. Die Entwicklung eines jeden Kindes zeigt das mimetische Verhalten noch in seinem Spiel, das auch die Mimikry an tote Gegenstände beinhaltet.

Wenn Benjamin von der ›unsinnlichen Ähnlichkeit‹ spricht, geht es ihm zunächst um diese verlorene Gabe, das heißt um dasjenige, »was einmal möglich machte, von einer solchen Ähnlichkeit zu sprechen, vor allem: sie hervorzurufen«,⁴⁵ sei es das Erkennen magischer Homologien zwischen Makro- und Mikrokosmos, beispielsweise zwischen Sternkonstellationen und menschlichen Schicksalen oder Charakterzügen im astrologischen Lesen von Sternbildern oder sei es die Nachahmung von Vorgängen am Himmel mittels archaischer Tänze. Nach Benjamin besitzen wir aber auch heute noch einen Kanon, der von diesem mimetischen Vermögen zeugt: Sprache und Schrift, die zu einem »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen« geworden sind und in die »jene mimetische Begabung, welche früher das Fundament der Hellsicht gewesen ist, [...] hineingewandert« oder transformiert ist.⁴⁶ Er würdigt dabei zwar ausdrücklich linguistische Konzepte, in denen die onomatopoetischen Aspekte der Sprache, also die lautlich-natürlichen Korrespondenzen zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem hervorgehoben werden, versucht aber, über diese Erklärungsweise »in ihrer primitivsten Form« hinaus sprachlichen Ähnlichkeiten und Analogien auf die Spur zu kommen: »Ordnet man Wörter der verschiedenen Sprachen, die ein gleiches bedeuten, um jenes Bedeutete als ihren Mittelpunkt, so wäre zu erforschen, wie sie alle – die miteinander oft nicht die geringste Ähnlichkeit besitzen – ähnlich jenem Bedeuteten in der Mitte sind. Jedoch ist diese Art von Ähnlichkeit nicht nur an den Verhältnissen der Wörter für gleiches in den verschiedenen Sprachen zu erläutern.«⁴⁷

Die magische und mimetische Seite der Sprache steht nicht im Kontrast zu deren arbiträrer Zeichenfunktion, zu den buchstäblichen Wortbedeutungen, sondern residiert im Semiotischen, aus dem »blitzartig Ähnliches mit einem Nu [...] zum Vorschein kommen kann«.⁴⁸ Es handelt sich dabei nicht um eine Erfahrung, der diese Ähnlichkeit dauerhaft, restlos und einwandfrei zugänglich wird, sondern um ein je ephemerer Gewahren oder Aufflackern von Ähnlichkeit im Akt des Lesens: »Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden.«⁴⁹ An einer anderen Stelle und in einem anderen Zusammenhang gibt Benjamin schon früher einen entscheidenden Hinweis auf diese Art des plötzlichen Aufscheinens von Ähnlichkeiten, wenn er seine Lektüreerfahrung bei Proust ins Bild der Mimikry rückt, bei welcher Ähnlichkeiten augenblickhaft im Moment ihres Schon-Verlöschtens aufblitzen, dann nämlich, wenn sie bereits anders konstelliert und darin begriffen sind, zu Gunsten eines Unterscheidbar-Werdens zu verschwinden: »Seine [Prousts] genauesten, evidentesten Erkenntnisse sitzen auf ihren Gegenständen wie auf Blättern, Blüten und Ästen Insekten, die nichts von ihrem Dasein verraten, bis ein Sprung, ein Flügelschlag, ein Satz, dem erschreckten Betrachter zeigen, daß hier ein unberechenbares eigenes Leben unscheinbar sich in eine fremde Welt geschlichen hatte.«⁵⁰

45 Benjamin: Über das mimetische Vermögen, 211.

46 Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, 208 f.

47 Benjamin: Über das mimetische Vermögen, 212.

48 Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, 209.

49 Ebd., 206.

50 Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts, in: ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main 1991, II/1, 318–324, hier 317 f.

BLICK, TABLEAU UND MASKERADE Nicht nur in der Philosophie und Ästhetik hinterlässt die Mimikry Spuren, auch in die psychoanalytische Theorie hält sie Einzug, vermittelt über Jacques Lacan. Für Lacan ist die »Erscheinung des sogenannten mimétisme« ein Extremfall,⁵¹ ein Rätsel der Natur, das er heranzieht, um die Macht des Blicks und seine Wirkung bis in die Gestalt hinein zu veranschaulichen. Die Einschreibung des Beobachtet-Werdens in die Sichtbarkeit des Organismus, die sich in den Phänomenen der Mimikry nicht nur als reflexive Sichtbarkeit, sondern auch als organische Transformationen zeigen kann, interessiert ihn hinsichtlich einer imaginären Morphologie. Welche Kraft ist es, die den Organismus Mimikry betreibender Lebewesen formt? Muss Mimikry eine formbildende Kraft voraussetzen, die über den Blick auf den Körper einwirkt, so dass er in der Entwicklung seiner Gestalt in eine bestimmte Richtung gelenkt wird?⁵²

Mimikry wird von Lacan insbesondere dort für seine Überlegungen herangezogen, wo es ihm um die Wirkung von Bildern geht. Sie ist Bestandteil seiner Untersuchung der Sphäre des Bildhaften im Psychischen, für die er den Begriff des Imaginären geprägt hat, und der Kronzeuge sowohl für die transformative Wirkung eines Bildes auf den Organismus als auch für die grundlegende Täuschung, der das Ich in der Identifikation mit seinem Spiegelbild unterliegt.⁵³ In der Mimikry werden Ähnlichkeiten erzeugt, bis sie die Unterscheidbarkeit irritieren. Bis zur Verwechslung ähnlich werden. Die Logik der Mimikry sagt: Du bist fast dasselbe, aber nicht ganz.

Für Lacan ist die Phase imaginärer Befangenheit während des Spiegelstadiums ein Entwicklungsschritt des psychischen Apparats, bei dem gerade das spezifisch Humane zu Tage tritt. Genau hier trennt sich der Mensch nämlich von seiner »natürlichen Realität«. Das Verhältnis zum Imaginären, das Lacan als eine konstitutive Spaltung des Subjekts beschreibt, die aus der Differenz zwischen halluzinierter körperlicher Einheit/Vollständigkeit im Spiegelbild und der realen Unzulänglichkeit der motorischen Entwicklung des kindlichen Organismus resultiert, bezeichnet genau die Ablösung des Menschen von der Natur, seinen Eintritt in das imaginäre Spiel der Identifikationen, durch das er zum Subjekt der Vorstellung wird. Im Spalt zwischen Realität und Spiegelbild, zwischen der tatsächlichen Ohnmacht und der imaginierten größeren Vollkommenheit des menschlichen Subjekts sieht Lacan ein gewisses »Aufspringen des Organismus in seinem Inneren«, durch das seine Beziehung zur Natur »gestört« wird. Die Szene vor dem Spiegel ist ein Bild für das Aufkeimen des reflexiven Selbstbewusstseins des Menschen während seiner Ontogenese.⁵⁴

51 Jacques Lacan: Vom Blick als Objekt klein a, in: ders.: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964), Weinheim 1987, 71–126, hier 79, im Original als: Du regard comme objet petit a, in: Le Séminaire XI, Paris 1973, 63–109.

52 »Das eigentliche Problem ist die Frage, ob wir die Mimikry einer formbildenden Kraft eben des Organismus zuschreiben müssen, der ihre Manifestationen aufweist. Wenn dem so wäre, müssten wir erfassen können, über welchen Umlauf jene Kraft in der Lage sein könnte, nicht nur der Gestalt des per Mimikry nachgeahmten Körpers, sondern auch des Verhältnisses desselben zum Milieu Herr zu werden, in dem er sich bewegt, sei's daß er sich unterscheidet oder, im Gegenteil, mit ihm eins wird.« Lacan: Vom Blick als Objekt klein a, 79.

53 »Das Imaginäre ist die Ordnung der Spiegelbilder, der Identifizierungen und der wechselseitigen Abhängigkeiten. Es ist die Dimension des Erlebens, in der das Individuum nicht einfach versucht, den Anderen zu beschwichtigen, sondern dessen Andersartigkeit aufzulösen, indem es sein Gegenstück wird.« Malcom Bowie: Lacan, Göttingen 1994, 90.

54 Vgl. Jacques Lacan: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in: ders.: Ecrits, Paris 1966, 93–100, deutsch als: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: ders.: Schriften, Olten 1973, I, 61–70.

Ausführlicher noch als im Text über das Spiegelstadium diskutiert Lacan Mimikry im Zusammenhang der ›Spaltung von Auge und Blick‹ im Seminar von 1964. Die Bahn des Sehens, formuliert Lacan in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty, konstituiert unser Verhältnis zu den Dingen. Die Spaltung von Auge und Blick verweist darauf, dass wir »im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind.«⁵⁵ Ausgangspunkt für diese Spaltung ist die Frage nach dem Subjekt der Wahrnehmung, einem sehenden Subjekt, das vom Ort seines Leibes aus den ihn umgebenden Raum erfasst. Dieses wahrnehmende Subjekt situiert sich innerhalb seines Milieus, seines Wahrnehmungsfeldes als Fleck oder Schirm, als opaker Körper, der gleichzeitig der Sichtbarkeit ausgesetzt ist und den Ort, von dem aus er sieht, selbst nicht sehen kann. Die Auswirkungen des Milieus auf diesen opaken Körper bestehen zunächst in einem Zwang, sich zu seiner eigenen Sichtbarkeit zu verhalten.

Im ›Feld des Sehens‹ überkreuzen sich das Begehren zu sehen und das Begehren gesehen zu werden. Dieses Feld übt einen Zwang aus, da das Subjekt unter der Last des Beobachtet-Werdens steht.⁵⁶ Die Position des Subjekts konzipiert Lacan daher nicht allein als Ausgangspunkt des Blicks, sondern wesentlich als Teil eines Tableaus. Der Betrachter ist ›im Bild‹, aber nicht als Punkt (Blickpunkt, Fluchtpunkt, Zentrum), sondern als Teil des Bildes beziehungsweise des betrachteten Gegenstandes. In der Logik Lacans folgt die Inskription ins Tableau aus einem Begehren des Subjekts, Teil der Anordnung, der visuellen-räumlichen Konfiguration zu werden, selbst Teil eines Bildes zu sein, in ein Bild ›einzutauchen‹.

Was ist das Tableau? Das Tableau erscheint als eine heterogene Anordnung, in der ich eine bestimmte Position einnehme und so Teil eines Bildes werde. »Ich bin im Tableau« heißt dann auch: Ich bin angeschlossen an die mich umgebende Welt, ich kann gesehen werden. Das Bild ist vor meinem Auge und kann angeblickt werden, ich aber bin im Tableau, das heißt in einer bestimmten Anordnung, die selbst eine Art Bild realisiert, aber nicht ein Bild »nur« vor meinen Augen, sondern ein Bild, von dem ich selbst ein Bestandteil bin. Der eigene opake Körper wird vor dem Tableau zum Schirm.

Schirm und Tableau verhalten sich zueinander wie Organismus und Umwelt, wie Mimikry betreibendes Lebewesen und sein Lebensraum. Mimikry interessiert Lacan als ›Inskription des Subjekts in das Tableau‹. Sie ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da sie das ›Angeblickt-Werden‹ immer schon voraussetzt und in ihr dem Gesehen-Werden eine bestimmte Gestalt verliehen wird.

In der Mimikry ›zwingt‹ der Blick beziehungsweise seine Funktion dem Körper eine bestimmte Gestalt auf, abgeleitet aus den Bedingungen seiner Sichtbarkeit. Gerade Mimikry verweist jedoch auf komplexe Strategien, sich zu verhalten, sich anzuschmiegen, aber auch den Blick umzuwenden, ihn zurückwerfen.

Teil eines Bildes zu werden bedeutet, im Erblickt-Werden als anwesend im Tableau wahrgenommen zu werden. Der Blick des Anderen aber kann diese Position erschüttern, so dass wir, mit Lacan gesprochen, ›aus dem Bild fallen‹ können. Die basalen Strategien, um im Tableau

55 Lacan: Vom Blick als Objekt klein a, 79, 81.

56 In der reflexiven Bewegung bedeutet dies, sich beim Sehen zu sehen, das heißt, das eigene Sehen als Blick zu sehen. Diese Spiegelhaftigkeit ist ein Moment, das Lacan dazu veranlasst, das Selbstbewusstsein mit der Umkehrung der Struktur des Blicks in Verbindung zu bringen: So wie der Blick, der von draußen kommt, auf ein Gesehen-Werden verweist, so ist im Bewusstsein als Selbstbewusstsein eine Instanz der Selbstbeobachtung notwendig vorhanden, die strukturell als Inversion des Blicks gedeutet werden kann. Der Blick wird in diesem Sinn von Lacan auch als »Kehrseite des Bewußtseins« aufgefasst, sozusagen als Außenseite der Innenseite. Vgl. Lacan: Vom Blick als Objekt klein a, 88, 90.

verhaftet zu bleiben, sind Maske, Einschüchterung und Täuschung. Sie lassen sich bereits aus den Phänomenen der Mimikry entziffern: Angesehen zu werden, ohne erkannt zu werden, Sehen, ohne gesehen zu werden.

Wichtig ist bei den Strategien der Mimikry, dass das Spiel von Maskerade und Täuschung, Tarnung und Verstellung nicht in jedem Fall als Kopie eines Originals, als Nachahmung eines Vorbildes verstanden werden muss. Es bedarf gar keines anderen, der nachgeahmt wird. Vielmehr gibt es ein reines Ähnlich-Werden ohne Vorbild, auf das als erstes Caillois hingewiesen hat: »[...] not similar to something, but just similar.«⁵⁷ Lacan greift diese Überlegung auf: »Immer dann, wenn es um Nachahmung geht, müssen wir uns davor hüten, sofort an einen anderen zu denken, der nachgeahmt werden soll. Nachahmen heißt ganz gewiß: ein Bild reproduzieren. Aber im Grunde heißt es, daß das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird.«⁵⁸

Insbesondere in der zeitgenössischen feministischen Forschung, der Gendertheorie und den bildenden Künsten findet die Mimikry, vermittelt über diese psychoanalytischen Ansätze, Eingang.

FAST, ABER DOCH NICHT GANZ DASSELBE Im Bereich der Postcolonial Studies rückt Homi Bhabha den Begriff der Mimikry in den Zusammenhang von Macht- und Subjekteffekten der Kolonialisierung und definiert sie zunächst »als einer der am schwersten zu fassenden und gleichzeitig effektivsten Strategien der kolonialen Macht und des kolonialen Wissens«.⁵⁹ In Anlehnung an Foucault beschreibt er damit das wechselseitige und dynamische Kräfteverhältnis zwischen Kolonialisierenden und Kolonisierten als aufgespalten zwischen einem Handeln, das einerseits ersteren die Unterdrückung des anderen sichert und das andererseits aber auch die Kolonialmacht destabilisiert. Mit anderen Worten: Die koloniale Machtausübung bringt unwillkürlich ihren eigenen Widerstand hervor. Denn die koloniale Mimikry ist für Bhabha um eine Ambivalenz herum konstruiert, er spricht auch von einem ironischen Kompromiss, da ein reformiertes Subjekt hervorgebracht werden soll, das dem Kolonisator zwar gleichen soll, aber nicht ganz darin aufgeht: Der Kolonisierte wird so zum »Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist«.⁶⁰ Es handelt sich dabei für den Kolonisierten nicht um eine Metamorphose zum Europäer, sondern um eine Mimikry an den Europäer, welche durch eine unbestimmte Differenz gekennzeichnet ist, die beispielsweise in Indien als ein Moment der kolonialen Kontrolle, als Unterschied zwischen ›Englischsein‹ (*being English*) und dessen nur durch Nachahmung erreichtem Derivat ›Anglisiertsein‹ (*being Anglicized*) aufrechterhalten wurde. Dadurch, dass ein Herrschaftssystem an dieser Differenz festhält, sichert es sich die Möglichkeit und die Rechtfertigung zur Unterdrückung der kolonialisierten Subjekte, die beinahe, aber eben nicht ganz Europäer sind.

Der Kolonialismus erzeugt damit jedoch zugleich einen immanenten Widerspruch, da er seine eigene Autorität untergräbt, indem er die Kolonialisierten zwar seiner eigenen Kultur

57 Caillois: *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, 30.

58 Lacan: *Vom Blick als Objekt klein a*, 106.

59 Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, 126, im Original als: *The Location of Culture*, London 1994; vgl. auch Castro Varela/María do Mar/Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, 89–94 und Bart Moore-Gilbert: *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London/New York 1997, insbes. 114–151 und 180–182.

60 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, 126.

angleicht und sie entsprechend ›normalisiert‹, das heisst ihnen die Internalisierung ihrer eigenen Werte und Normen aufoktroziert, ihnen dabei aber gerade durch diese Normalisierung die für diese Kultur spezifischen Freiheitsrechte vorenthält. Der koloniale Diskurs, so Bhabha, »entfernt [...] sich von seiner eigenen Sprache der Freiheit und produziert ein anderes Wissen seiner Normen.«⁶¹ Er bringt so ein ihm Ähnliches und zugleich ein ihm Anderes hervor, das er sich einerseits unterordnet, das andererseits seine Ordnung mit einem Makel behaftet.⁶² Eine solche Zwiespältigkeit bringt nicht nur binäre Trennungen innerhalb des kolonialen Diskurses durcheinander, sondern die koloniale Ordnung muss, um kolonial und machtvoll erscheinen zu können, sich selbst immanent strategisch eingrenzen, indem sie koloniale Identitäten über ihre eigenen traditionellen Werte und Normen hinweg konstruiert. Als Beispiel dient Bhabha Charles Grants Beschreibung christlicher Missionserziehung, die im Spannungsfeld agierte, das Christentum in Indien zu verbreiten sowie daran orientierte politische Reformen durchzuführen und zugleich aber dadurch möglicherweise ausgelöste Freiheitsbestrebungen zu verhindern suchte. Dies gelang schließlich mit einem ›partiellen‹ Reformprozess, der die christliche Lehre mit spaltenden Kastenpraktiken amalgamierte. Dabei musste aber gegen den missionarischen Grundsatz, jeglichen ›heidnischen‹ Glauben zu unterbinden, verstoßen werden.⁶³ Der Erfolg kolonialer Aneignung (*appropriation*) fußt also auf einer unablässigen Vermehrung ungeeigneter (*inappropriate*) Doubles, »autorisierte[r] Versionen der Andersheit«,⁶⁴ deren verschobener oder verzerrter Blick auf die koloniale Ordnung zugleich deren Ambivalenz enthüllt und damit die Macht des kolonialen Diskurses, seine Autorität bedroht. Dabei tritt auch zutage, dass die koloniale Ordnung nur partiell repräsentierbar ist und dass vor allem ihre Normen und Werte durch die kolonialen Subjekte, die sie selbst erzeugt, verfremdet und transformiert werden. Der Widerstand, den die koloniale Ordnung erfährt, geht für Bhabha somit nicht zwingend auf ein politisches Handeln selbstbewusster Akteure zurück, sondern ist Ergebnis komplexer Interdependenzen: Der Kolonialisierende bekommt im Kolonialisierten zum Teil sein eigenes Scheitern vor Augen geführt, weil dieser zu verkörpern gezwungen ist, was er verleugnet oder, anders gesagt, auf ihn zurückwirft, welche Grundannahmen seines ›zivilen‹ Diskurses er durch seine kolonialistischen Reformen und Regulierungen verletzt, wodurch dessen Identität selbst fragmentiert wird und insgesamt auf dem Spiel steht. Mimikry wird damit indirekt zum Instrument der Wiederaneignung, denn durch die Wiederholung von Seiten der Unterworfenen wird die Identität des Originals und damit die Macht der Kolonisatoren unterlaufen.

AUFBAU UND THEMEN DES BANDES Die in diesem Band versammelten Texte gehen auf die Tagung »Mimikry/Mimese. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur« zurück, die das Graduiertenkolleg »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« an der Universität Frankfurt am Main im Herbst 2005 veranstaltet hat. Der vorliegende Band nimmt die Vielgestaltigkeit und Interdisziplinarität des Diskurses um Mimikry und Mimesis zum Ausgangspunkt, einige grundlegende Fragen der ästhetischen Wahrnehmung zu thematisieren. Worin unterscheiden sich

61 Ebd., 127.

62 Bhabha führt als Beispiel für diese Ambivalenz Lockes *Second Treatise of Civil Government* an, in dem das Wort Sklave sowohl »deskriptiv zur Bestimmung einer legitimen Form von Besitz« dient als auch im übertragenen Sinn für eine intolerable, »illegitime Ausübung von Macht« benutzt wird; ebd., 127.

63 Vgl. ebd., 128.

64 Ebd., 131.

Mimikry und Mimesis? Wie wird damit umgegangen, dass mit dem Begriff zugleich ein biologischer Diskurs wachgehalten wird? Welche Formen der Mimikry und verwandter Erscheinungen wie der Mimese (adaptive Tarnung) gibt es? Welche Funktion nimmt die kulturelle Mimikry ein? Wie ist die Relation zwischen Subjekt und Objekt zu analysieren? Wie kann man dabei den prekären Status der Identität zu fassen versuchen?

Die verschiedenen hier angesprochenen Grundfragen stehen in einem Spannungsfeld zwischen den sogenannten ›Hard Sciences‹ und den ›Soft Sciences‹. Es ist keineswegs das Ziel dieses Bandes, diese auf eine Position hin zu bündeln, sondern die unterschiedlichen Fachdisziplinen, die Differenzen respektierend, miteinander ins Gespräch zu bringen und so die Konstellationen von Beobachter und Beobachtetem, Blickendem und Angeblicktem in den Vordergrund zu rücken. So soll schließlich zu einem Verständnis der Einschreibung des Beobachters in das Kunstwerk und der schillernden Begriffe zwischen Tarnung, Täuschung, Fake, Fiktionalisierung und Trompe-l'œil-Effekt beigetragen werden. In dieses Gespräch miteinfließen soll auch die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Facetten der Mimikry in einzelnen kulturellen Praxen. Ist Mimikry hier eher eine defensive Taktik der ›Schwachen‹, ein Zwang, die Eigenart der anderen zu übernehmen, oder eine offensive Strategie? Dabei reicht die Spannweite der diskutierten Phänomene von rituellen Vorgängen in Besessenheitskulten⁶⁵ bis hin zu bewussten Strategien in sozialen und künstlerischen Bereichen, die an aggressive Mimikry erinnern.⁶⁶ Diese Formen kultureller Mimikry lassen sich nicht miteinander zur Deckung bringen, erzeugen aber miteinander neue Konstellationen und verändern die Konnotationen des Begriffs.

PETER BERZ klassifiziert in seinen wissenschaftshistorischen Überlegungen verschiedene Mimikry-Theorien und verdeutlicht so die Unterschiede zwischen Wolfgang Wickers triadischem Modell und Roger Caillois' dualem Erklärungsansatz. Am Ende seines Beitrags entwirft Berz schließlich die Konturen eines tetradischen Modells, das die Bedeutung des Beobachters der Mimikry in epistemologischer Hinsicht neu akzentuiert.

WOLFGANG WICKLER legt in seinem auf Berz folgenden Artikel seine klassisch gewordene Erklärung dar, die Mimikry im Tierreich als ein Kommunikationssystem versteht, welches sich durch evolutionäre Anpassung ausgebildet hat. Zahlreiche Mimikry-Fälle aus der Tierwelt werden dabei als Signalsysteme beschrieben. Wickler distanziert sich mit einer Kritik kulturwissen-

65 Michael Taussig, Jean Rouch und andere haben gezeigt, wie eng bestimmte Praktiken der Mimikry mit der Kolonialisierung in Verbindung stehen. Vor allem die Praxis der Besessenheitskulte wird in der ethnologischen Literatur als Mimesis oder auch Mimikry beschrieben. Fritz Kramer sowie Paul Stoller betonen dabei sehr viel stärker als Taussig den tatsächlichen, positiven Effekt der Wiederaneignung durch diese Mimikry. Während Kramer vor allem die persönliche ›Aneignung‹ und kathartische Verarbeitung des Kontakts mit den Fremden untersucht und die Besessenheit als Ausdruckshandlung, also Form der Kunst beschreibt, ist für Stoller nicht so sehr die Mimikry als mimetischer Spiegel ausschlaggebend, sondern der tatsächliche Zuwachs an Stärke durch die Entlehnung der kolonialistischen Macht. Rouch hat diesem Phänomen der unmenschlichen Stärke aber auch der mimetischen Ausdruckshandlung in *Les maîtres fous* ein filmisches Denkmal gesetzt. Vgl. Fritz Kramer: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt am Main 1987; Paul Stoller: *Embodying Colonial Memories. Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa*, New York/London 1995.

66 Diese Täuschungsversuche findet man sowohl in extrem rechten Randbereichen der Gesellschaft angesiedelt als auch im aktionistischen linken Widerstand. Während sich die einen dank Mimese in ein anderes soziales Feld einschleichen, um es zu unterlaufen – ihre Aktion also vom Unentdecktbleiben abhängt – geht es den anderen um Entlarvung. Die Aggression ihrer Mimikry entfaltet sich erst in dem Moment, in dem ihr Fake als solches die Absurdität der imitierten Strukturen aufdeckt.

schaftlicher und teleologischer Erklärungskonzepte von der ästhetischen Betrachtungsweise der Mimikry und macht dieser gegenüber die experimentell überprüfbareren Modelle der Naturwissenschaften geltend.

Einen eher kreativ-spielerischen Umgang mit experimentellen Anordnungen dokumentieren dagegen EYETRAP.NET in ihrem Text über die Installation *Seepferdefahrgäste*, die sie auf der Eröffnungsveranstaltung der diesem Band vorausgegangenen Tagung präsentierten. Während die Installation den Erfahrungsraum der Tagungsgäste mit dem der schwimmenden Spezies vermittelte, betreibt ihr Text Mimikry an die Atmosphäre des optisch/akustischen Versuchsaufbaus, mit dessen Hilfe die Selbstwahrnehmung und die mediale Manipulierbarkeit aquarischer Lebensformen untersucht wurden.

Wie fruchtbar die wechselseitige Durchdringung von Naturbeobachtung und Kunst sein kann, ist auch Gegenstand von DIETER E. ZIMMERS Beitrag, der unter dem Titel *Nabokov and Mimicry* die Aussagen Nabokovs als Schriftsteller und Lepidopterologen in einen gemeinsamen Zusammenhang stellt. Nabokovs skeptische Haltung gegenüber der Evolutionstheorie wird mitunter selber romanhaft verkleidet vorgetragen, so in dem Manuskript *Father's Butterflies* von 1939 (›Second Addendum to *The Gift*›).⁶⁷ Seine literarische Beschreibung der Mimikry betont die schöpferischen Momente und versteht diese im Gegensatz zur ›natural selection‹ aus der Biologie als ›aesthetic surplus‹.

Mimikry und die Produktion von Ähnlichkeit durch das technische Medium der Photographie ist das Thema von JESSICA NITSCHKE, die mit ihren Reflexionen an Überlegungen Walter Benjamins anschließt. In der photographischen Inszenierung wird der Photographierte zum Objekt: Er steht unter der Macht eines künstlichen Blicks, dem gegenüber er sich zu verhalten hat. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ähnlichkeit bei Benjamin und Roger Caillois zeigt Nitsche unerwartete Korrespondenzen zwischen beiden Autoren auf. An der Schnittstelle zwischen Selbstwahrnehmung und Anähnlichung wird ein reflexives Moment von Sichtbarkeit deutlich, das Photographie und Mimikry miteinander verbindet.

Einen je eigenen Akzent auf Fragen kultureller Mimikry und Alterität setzen die Beiträge von Andreas Becker, Eva Horn, Henning Engelke und Ute Rösenthaler. ANDREAS BECKER stellt die Figur der Alterität, als Blick des Anderen, in das Zentrum seiner Überlegungen. Am Beispiel der westlichen und der japanischen Bildkultur (anhand von Douglas Sirk und Ozu Yasujirô) zeigt er exemplarisch auf, wie sich jeweils unterschiedliche Umgangsformen mit dem Betrachter ausbildeten. Schon in der *Camera obscura* wird der Betrachter illusionistisch fingiert, und noch das Kino betreibt mit ästhetischen Mitteln eine Mimikry an einen im Bild entworfenen Beobachter. Eine solche Zentrierung fehlt in der japanischen Bildkultur – beziehungsweise wird durch einen in mehreren Sinnessphären entwickelten Raum von Möglichkeiten ersetzt – woraus sich ein unterschiedlicher Umgang mit der Darstellung des Anderen ergibt.

EVA HORNS Ausführungen entfalten sich in der vergleichenden Lektüre von Rudyard Kiplings *Kim* und T. E. Lawrences Autobiographie *Seven Pillars of Wisdom*. Anhand beider Texte werden politische Operationen verhandelt, die sich auf dem Schauplatz des ›Great Game‹,

67 Siehe zu diesen Aspekten auch Nabokovs Nachschrift zu *The Gift* (dt. *Die Gabe*), Vladimir Nabokov: *Second Addendum to The Gift*, in: *Nabokov's butterflies*, hg. von Brian Boyd/Robert M. Pyle, London 2000, 198–234, deutsch als: *Die Schmetterlingsschriften des Konstantin Godunow* (übers. von Dieter E. Zimmer), in: *Vladimir Nabokov: Eigensinnige Ansichten, Gesammelte Werke*, hg. von Dieter E. Zimmer, XXI, 501–548.

der geheimen Kolonialpolitik des British Empire, abspielten. Ein besonderer Stellenwert kommt dabei der kulturellen Mimikry zu, da für die Spione nicht nur die Auslöschung aller Markierungen der eigenen Herkunft, sondern auch eine gelungene Verschmelzung mit dem fremden kulturellen Milieu in Aussehen, Sprache und Verhalten zur Überlebensfrage wurde. Während in der Biologie Mimikry als unwillkürlicher Akt verstanden wird, reflektiert hier das mimikritische Subjekt die Einnahme einer anderen Identität, die Rolle als Rolle.

HENNING ENGELKE und UTE RÖSCHENTHALER untersuchen in ihrem Beitrag über Jean Rouchs *Les maîtres fous* das Verhältnis von filmischer Form und Besessenheit. Dabei richten sie ihr Interesse besonders auf die Beziehung zwischen den dargestellten Besessenheitskulten der Hauka und der Kolonialisierung sowie auf die mimetische Verdopplung dieses Inhalts in der filmischen Form. Der Hauka-Kult kann als rituelle Aneignung von kolonialer Macht über Mimesis (Stoller) und als kathartische Verarbeitung der Konfrontation mit dem Fremden durch die mimetische Bannung der fremden Bilder (Kramer) interpretiert werden. Gegen Taussig, für den Rouchs Film eine Form der magischen Mimesis wiederaufleben lässt, betonen die Autoren die reflexive, ästhetische Distanz des Films und stellen filmische Form und Kult in ihre spezifischen historischen Kontexte.

Eine Form der politischen Verstellung in der aktuellen Situation der Bundesrepublik dagegen beleuchtet DIERK BORSTEL, der aus politikwissenschaftlicher Perspektive ästhetische und kulturelle Strategien aufzeigt, mit denen die rechtsextreme Szene ihren gesellschaftlichen Einfluss zu stärken versucht. Er zeigt unter anderem, wie sich die NPD in Ostdeutschland mit Jugendarbeit und kulturellen Angeboten zunächst unerkannt im Gemeinwesen verankert, um schließlich in einem zweiten Schritt ihre Ideologie zu verbreiten. Dabei geht er auch der Frage nach, ob diese Methoden mit dem Begriff der ›politischen Mimikry‹, den er einem Vordenker der ›Neuen Rechten‹ entwendet, zu fassen sind.

Einer gleichsam sozialen wie mythischen Figur spürt BURKHARDT LINDNER in den Notizen zum *Verschwinden des Bettlers* nach. Dabei stellt er mit Rückbezug auf Freud überraschende Überlegungen zur Verbindung von Mimikry und Telepathie an. Offenbar ist der Bettler schon durch seine bloße Anwesenheit befähigt, einem Gegenüber eine Reaktion zu entlocken und in jenen unnatürlichen Zustand zu versetzen, »in welchem es bereit ist, Geld herzugeben«, wie es in Brechts *Dreigroschenoper* heißt. Mimikry erscheint als Sonderfall der Telepathie. Die »telepathische Medialität des Bettlers erfahren wir ja nicht direkt, sondern erst nachträglich, indem wir bereits auf sie reagiert haben und uns fragen, was uns überrumpelt hat. Wir erfahren sie als Mimikry unseres Selbst«, so Lindner.

Dass das Nachdenken über Mimikry schon lange einen Ort im philosophischen Denken einnimmt, wird aus je unterschiedlicher Perspektive insbesondere in jenen Beiträgen ersichtlich, die sich auf die philosophische Tradition von Aristoteles über Wittgenstein bis Adorno berufen. So diskutiert RICHARD HEINRICH – anstelle einer direkten Auseinandersetzung mit dem theoretischen Gehalt der Begriffe Mimikry oder Mimesis – das Problem der Identität im Kontext von Metaphysik und Sprachlogik, mit Bezügen zu Leibniz, Wittgenstein und Goodman. Ausgangspunkt ist die Analyse eines Satzes aus Wittgensteins *Logisch-philosophischer Abhandlung*, der die Fragwürdigkeit von Identitätsaussagen zum Gegenstand hat. Die Identität eines sprachlichen Zeichens kann nicht durch irgendein Kriterium der Ähnlichkeit definiert werden. Sie kann und muss vielmehr willkürlich festgelegt werden. Eine derartige Beschwörung der Identität, so Heinrichs These, ist Teil eines Rituals der klassischen modernen Philosophie, in dem Identität als verfügbar und unabhängig von den Dingen definiert wird. Dieses Ritual ist charakteristisch

für eine Abwehr gegen die täuschende Anverwandlung und das Trugbild, durch welche das Zurückfallen der Identität auf Ähnlichkeit verhindert werden soll. Wie Heinrich aufzeigt, steht dieses philosophische Ritual in enger Verbindung zu dem von Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* beschriebenen Wechsel vom Ähnlichkeits-Epistem des 16. Jahrhunderts zum Paradigma der Repräsentation im klassischen Zeitalter.

ARBOGAST SCHMITT entwickelt, ausgehend von der klassischen aristotelischen Position, Mimesis und Mimikry als ein schöpferisches Vermögen, durch das »allgemeine Möglichkeiten in eine bestimmte Wirklichkeit umgesetzt werden«. Dieses sich verwirklichende Vermögen, bei dem die Natur sich selbst nachahmt, steht im Mittelpunkt seines Aufsatzes *Schöpferische und produktive Formen der Mimesis bei Aristoteles*.

GABRIELE GEML stellt Theodor W. Adornos Ausführungen zur Mimikry in den größeren Zusammenhang seiner Überlegungen zur zweiten Mythologie und zur zweiten Natur. Mimikry erfülle die Funktion einer odysseischen List. Ist Mimikry einerseits als verdinglichte Form der Mimesis an das Tote zu sehen, erhält sie andererseits gerade als List ein Moment der Subversion: Mimikry wird zur Konfrontation der Entfremdung mit sich selbst.

Den Abschluss des Bandes bilden Texte, die sich dezidiert mit ästhetischen Verfahren, künstlerischen Strategien und Identitätspolitiken befassen. THOMAS MORSCH lenkt im Zusammenhang filmtheoretischer Überlegungen das Augenmerk auf Prozesse der ästhetischen Wahrnehmung, in denen abseits der Repräsentationslogik eine sinnlich-körperliche Komponente virulent wird. In der spezifischen Raumerfahrung, die Caillois in seiner Diskussion des »mimétisme« als Entgrenzung des Subjekts beschrieben hat, entdeckt Morsch Korrespondenzen zu den Wahrnehmungsräumen des Films, die in ihrer ästhetischen Qualität oftmals nur in affektiver und körperlicher Weise erschlossen werden können. Am Beispiel von Kenneth Angers *Eaux d'artifice* und Ken Russells *Altered States* untersucht Morsch die mögliche Radikalität einer Aisthetisierung des Mimetischen, die den filmischen Raum über die Grenzen der anthropozentrischen Wahrnehmung hinaustreibt. Erkennbar wird so eine Dimension der Erfahrung des Kinos, die in der Unterminierung eines identifizierenden und objektivierenden Blicks die Souveränität des Subjekts der Wahrnehmung irritiert.

ANNEKA METZGER nimmt Caillois' Darstellung der dreidimensionalen Photographie und der Anpassung an den Raum, um Teil eines Tableaus zu werden, zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen. Anhand von Photographien Cindy Shermans, einer Performance von Sophie Calle und einer Videoinstallation von Eija-Liisa Ahtila stellt sie dar, inwiefern gerade die Mimikry an den Raum, durch welche sich die Künstlerinnen der Gefahr der Identitätsauflösung aussetzen und sich zum Objekt in einer Versuchsanordnung machen, zur subversiven Strategie geraten kann. Hier wird ein ästhetisches Verfahren deutlich, das den alltäglichen Zwang zur Anpassung und Selbstaufgabe durch Mimikry steigert und schließlich selbstgespiegelt zum Aufbrechen bringt.

Das Potential von Fakes als Diskurskritik in actu beleuchtet MARTIN DOLL am Beispiel der Künstlergruppe »The Yes Men«. Durch Rekurs auf Michel Foucaults Machtkonzeption gelingt es ihm zu zeigen, dass ihre Fake-Strategien nicht nur durch Täuschung, Imitation und Parodie den herrschenden politischen und ästhetischen Diskurs zu irritieren vermögen. Vielmehr lenkt seine Analyse den Blick darauf, dass durch die diskursiv-ästhetischen Interventionen der »Yes Men« die Funktionsweise von »Macht« selbst thematisch wird, so dass Machtbeziehungen in Kommunikationsbeziehungen sichtbar werden. Gerade weil Freiheitsräume jenseits von Machtbeziehungen in einer existierenden Gesellschaft undenkbar sind, gewinnt die

experimentelle Sichtbarmachung dieser Beziehungen strategische Bedeutung für deren mögliche Transformation.

HANS BERNHARD stellt in einer Art Selbstporträt seine eigene künstlerisch-politische Praktik der Mimikry vor. Seine künstlerischen Interventionen beziehungsweise die des Künstler-Duos »ubermorgen.com«, die er als digitalen Aktionismus beschreibt, konzentrieren sich auf die Aneignung und aggressive Zweckentfremdung von korporativen, juristischen und politischen Verfahrensweisen. Dafür werden im Media Hacking Systemschwachstellen genutzt, um sich – manchmal am Rande der Legalität – in die global vernetzten massenmedialen Kanäle einzuschalten.

Im Aufsatz von MONIKA SCHMITZ-EMANS geht es unter dem Stichwort ›diskursive Mimikry‹ um literarische Texte, die wissenschaftliche Problemstellungen, Methoden und Darstellungspraktiken adaptieren, und um die Frage, welche Rolle sprachliche, visuelle und andere Darstellungsstrategien dabei spielen. Anhand der fiktiven Forschungsberichte von Jorge Luis Borges macht sie deutlich, dass es – da wir es jeweils mit einem Dargestellten zu tun haben, das von der Darstellung nicht geschieden werden kann – keine Metasprache geben kann, die die verschiedenen Formen der Sprachverwendung, eine Differenzierung zwischen Nicht-Fiktion und Fiktion, zwischen wissenschaftlichen ›Tatsachen‹ einerseits und Produkten der Imagination andererseits, regulieren könnte. Daran anschließend schlägt sie vor, für die Betrachtung solcher ›diskursiver Mimikry‹ das Wittgenstein'sche Verfahren im Umgang mit Sprachspielen in Anschlag zu bringen.

Ebenfalls auf dem Feld literarischer (Meta-)Reflexion argumentiert PHILIPP ERCHINGER, indem er die Bedingungen literarischer Erzählungen problematisiert. Er untersucht mit Thomas Nashes *The Unfortunate Traveller*, Miguel de Cervantes *Don Quijote* und Laurence Sternes *Tristram Shandy* Formen der Selbstbeschreibung und Selbstthematisierung literarischer Fiktionen. Der Mimikry des Romans, durch literarische Fiktion eine ›Realität‹ entwerfen zu können, wird die Möglichkeit zur Seite gestellt, im Akt des Erzählens sogar diese (fabulierten) Grenzen zwischen Fiktion und Realität noch performativ irritieren zu können.

Den Band insgesamt beschließt eine kurze Bibliographie zur Mimikry, die ermöglichen soll, über das im vorliegenden Band Gesagte hinauszugehen und dazu anregen will, das Gebiet der Täuschung und Tarnung weiter zu erforschen.

Unser ausdrücklicher Dank gilt Christan Schmidt, dem damaligen Direktor des Zoos der Stadt Frankfurt, und Rudolf Wicker, Kurator für Fische, Reptilien und Robben, für die großzügige Kooperation und die Möglichkeit, Mimikry- und Mimese-Phänomene vor Ort studieren zu können; ferner Dieter E. Zimmer, der uns freundlicherweise den Wiederabdruck eines für unser Thema so wichtigen Textes gestattete, Haike Rausch und Torsten Grosch für die Gestaltung des Artikels von Hans Bernhard sowie den Sprechern des Graduiertenkollegs, Burkhardt Lindner und Hans-Thies Lehmann. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat den Druck dieses Bandes finanziell gefördert.

Andreas Becker
Martin Doll
Serjoscha Wiemer
Anke Zechner