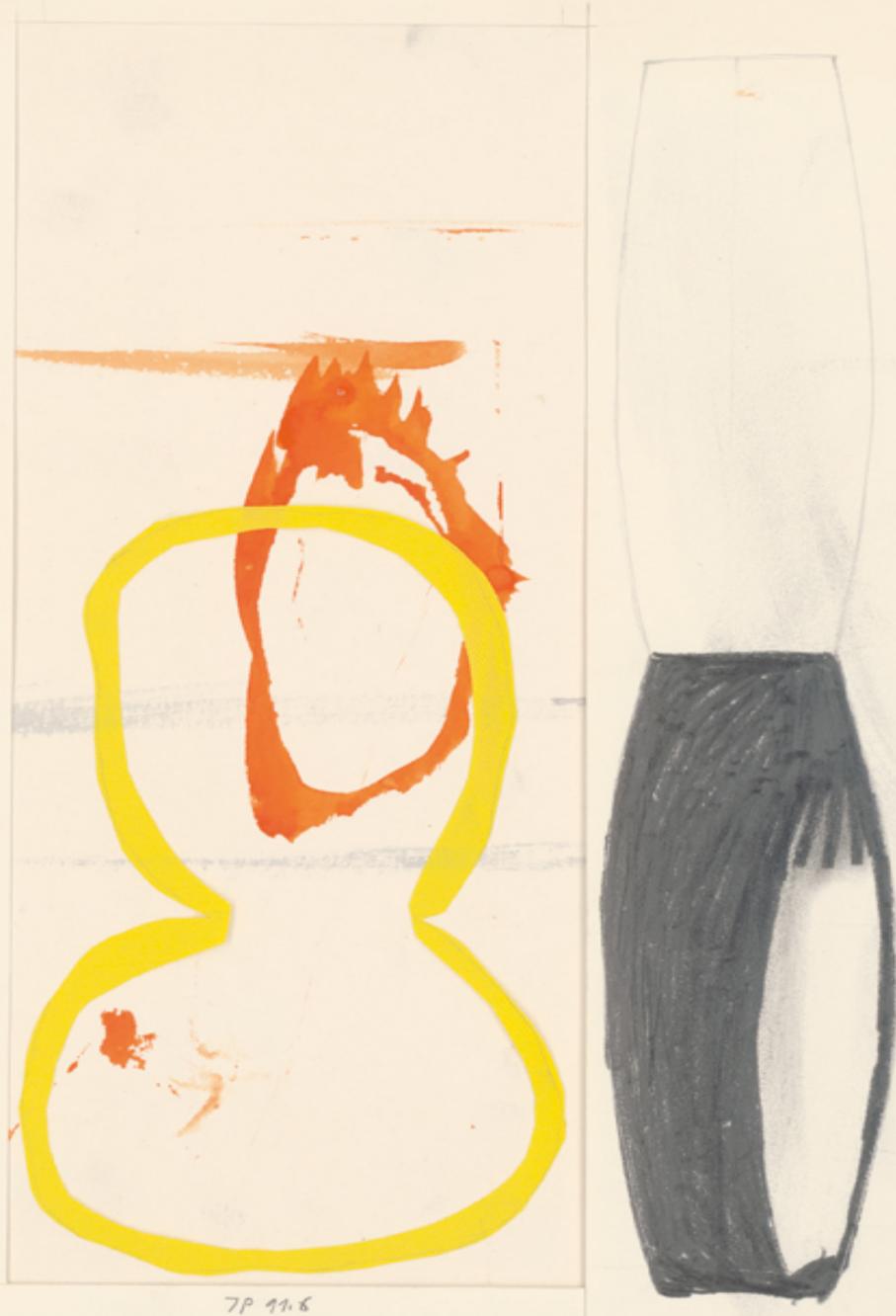


Karl Heinz Bohrer
Ist Kunst Illusion?



*EDITION AKZENTE
HANSER*

Edition Akzente
Herausgegeben von
Michael Krüger

Karl Heinz Bohrer
Ist Kunst Illusion?

Carl Hanser Verlag

ISBN: 978-3-446-24854-0

Alle Rechte vorbehalten

© Carl Hanser Verlag München 2015

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Jürgen Partenheimer, Die Versammlung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Satz: Angelika Kudella, Köln

Unser gesamtes lieferbares Programm und viele andere Informationen

finden Sie unter www.hanser-literaturverlage.de

Erfahren Sie mehr über uns und unsere Autoren auf

www.facebook.com/HanserLiteraturverlage oder folgen Sie uns auf Twitter:

www.twitter.com/hanserliteratur

Datenkonvertierung E-Book: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Inhaltsverzeichnis

Ist Kunst Illusion?

Der romantische und nachromantische Illusionsbegriff – Referenz und Selbstreferenz

Ovids Grausamkeit

Baudelaires Abgrund

Politische Krise und Ästhetik der Tragödie

Kohlhaas' Rache: Kein moralischer Disput, sondern imaginative Intensität

Die Grenzen der Geschichte

Nachweise

Anmerkungen

Ist Kunst Illusion?

Die Frage klingt überaltert, fast archaisch: Sie ist es aber nicht. Platon hatte erklärt, die Dichter würden lügen, notwendigerweise, denn sie entstellten die Wahrheit um der literarischen Effekte willen. Und die Künstler seien ohnehin buchstäblich drittklassig, denn was sie abbildeten sei schon die Abbildung von etwas, das sie gar nicht selbst erfassen könnten. Zweifellos würde man heute die platonische Begründung für den Verdacht gegen die Kunst so nicht mehr wiederholen. Das aber ändert nichts an dem immer wieder erneuerten Verdacht selbst.

Es sei denn, dass man Kunst und Literatur, sollen sie denn ernst genommen werden, von vorneherein als eine andere Form der Philosophie oder der Wahrheit versteht, so wie es die idealistische Tradition immer schon gesehen hat. Dem aber stellt sich die Kategorie der »Illusion« des künstlerischen Scheins in den Weg, insofern sie das Ästhetische als ein »Phänomen« empfindet, als ein über die Abbildung der Wirklichkeit Hinausgehendes, nicht einfach sie Verfälschendes, wie es die platonische Kritik impliziert. Nicht Referenztäuschung, sondern Referenzverweigerung.

Wie heftig dieser Unterschied noch immer umstritten ist, lässt sich am Pulsschlag unseres akademischen Theoriebetriebs überall erkennen. Und besonders, wenn das Thema »Illusion« – seit dem »aesthetic turn« der achtziger Jahre präsent – auf die Tagesordnung kommt wie vor einiger Zeit auf einem Stuttgarter kunsthistorischen Kolloquium. Man kann dann erleben, wie die Stichflammen alter, nie begrabener Überzeugungen gegen den Illusionsbegriff hochschießen: Überzeugungen von der kritischen Funktion der Kunst dergestalt, dass sie unsere miserable Welt entlarve, unser entfremdetes Dasein kommentiere und, wo sie das nicht tut, auf eine Lüge hinauslaufe. Das ist die archaische Antwort auf die aktuelle Frage: Platons Fälschungsvorwurf und Hegels Wahrheitskriterium stehen dann senkrecht von den Toten wieder auf.

Dabei hatte sich schon vor vierzig Jahren am Beispiel des größten Ästhetiktheoretikers des letzten Jahrhunderts, an Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* gezeigt, dass man mit dem philosophischen oder realistischen Referenzargument gegen die Illusion nicht weit kommt: Adorno, dessen enorm entwickeltes Ingenium das Künstlerische als Ereignis betonte, schrieb diesem einerseits alle Qualitäten von Autonomie und Selbstreferenz zu und nannte seinen »Zauber«, seine »magischen Momente«, einen »Illusionsakt«.

Andererseits aber gebot ihm der tief verankerte ideologiekritische Verdacht, diese Illusion wieder zu eliminieren: Der Akt der ästhetischen Illusion durchschaue sich selbst als Schein, hebe sein »An-sich-Sein« wieder auf, zum Beispiel in der ironischen Selbstbezüglichkeit romantischer Künstler auf ihre artistische Methode. Anstatt es beim »Schein« der Kunst einfach zu belassen, kam Adorno wieder hegelisch auf das Wahrheitskriterium zurück. Und weil er dennoch fürchtete, dabei auf die idealistische Identitätsphilosophie zurückzufallen, in der das künstlerische Phänomen und die philosophische Idee eins zu eins abgeglichen werden, sprach er nicht einfach von »Wahrheit«, sondern setzte das Wort »ästhetisch« davor.

Here we go again: Ohne den windigen Begriff ging es noch immer nicht. Einerseits sollte Kunst illusionär, andererseits sollte sie es nicht sein. Das nennt man mit einem anderen der schönen englischen Worte für Verschleierungspraktiken »to eat the cake and to have it«. Adornos letztlich negatives Verständnis des Wortes »Illusion« führte dazu, dass er es nicht bei seiner ansatzweise gelungenen Analytik der Phänomenalität des Kunstwerks beließ, sondern sie in Ideologiekritik überführte: Kunst habe den »Verblendungszusammenhang« unserer Welt aufzuklären. Es war schon damals ein dogmatisches, an der ausdruckstiefen Möglichkeit moderner und antiker Kunst oder Literatur vorbeirendes Argument. Wenn man heute abermals vielerorts die Kunst nicht als Illusionsakt versteht, sondern als Aufklärung über die Realität, dann wird natürlich das Wort »Illusion« theoretisch falsch verstanden.

Was besagt es denn? Es besagt nicht, so wie es der Kunsttheoretiker Ernst H. Gombrich hinsichtlich des Tafelbilds noch verstand, dass es sich um eine vorgetäuschte Realität handle. Seit langer Zeit stimmen wahrnehmungstheoretische und phänomenologische Illusionstheorien – beispielsweise von Wolfgang Iser, Eckhard Lobsien, W. J. T. Mitchell, Bernhard Waldenfels – mit der sprachanalytischen Theorie eines Viktor Šklovskij und Jurij M. Lotman darin überein, dass Kunst sich durch den Akt der Überschreitung, Verfremdung, Annihilation des Realitätsbezugs auszeichnet.

Das versteht sich seit der romantischen Überholung der Nachahmung durch die Erfindung inzwischen fast von selbst. Aber man ist im Verständnis des Ästhetischen noch weitergegangen: Der performative Akt als solcher, das heißt die Intensität seines Erscheinens, ist genau erkannt, erneut analysiert und durch Kategorien wie »Macht des Erscheinens« (Martin Seel) oder »Präsenz« (Hans Ulrich Gumbrecht) aktualisiert worden.

Nun gibt es natürlich erhebliche Unterschiede, das Illusionäre an der Kunst in Bezug auf das Wirklichkeitskriterium zu fassen. Man kann es ohnehin, dieser kniffligen Frage ausweichend, bei einer rein bewusstseinsanalytischen Beobachtung belassen, die zwar den Überschuss des Imaginationsaktes akzeptiert, ohne dabei aber das Imaginäre des ästhetischen Objekts selbst zu behaupten. Dabei bliebe man schließlich noch immer im sicheren Hafen der kantischen Einsicht, dass ästhetische Urteile a priori subjektfundiert sind.

Wirklich riskant und herausfordernd wird die Illusionsfrage aber erst dann, wenn man nicht bloß den Illusionsakt, also die Imagination des Bildbetrachters oder des Romanlesers untersucht, sondern den Gegenstand seiner Konzentration selbst das Imaginäre nennt, also genau das annimmt, was Adorno verwarf. Natürlich wird man gar nicht umhinkönnen, dieses objektive ästhetische An-sich-Sein mit dem subjektiven Für-sich-Sein zu verschmelzen. Aber die eigentliche Zumutung für die Annahme der »Illusion« als Indikator für Kunst liegt in der objektiven Seite des Problems.

Hier bieten sich als Probe aufs Exempel zwei einschlägige Einfälle der beiden wohl originellsten Kunstdenker der beginnenden klassischen

Moderne an: Friedrich Nietzsche und Charles Baudelaire. Sie sind von stupender Einfachheit, und man muss sie als ein Experiment mit dem modernen intellektuellen Bewusstsein lesen. In beiden Fällen ist zwar nicht von Kunst als Illusion die Rede, aber gemeint ist genau dieses. Und zwar in herausfordernd affirmativem Sinne.

Nietzsche unterscheidet in *Die Geburt der Tragödie* einen ästhetischen von einem realen Zuschauer. Nur Ersterer verstehe die wahre Essenz der Tragödie oder der Oper Richard Wagners, weil er sich nicht am Stoff, an den Fakten des dramatisch Vorgeführten aufhalte, sondern etwas anderes, darüber Hinausgehendes sehe: nämlich das auf der Bühne dargestellte »Wunder«. Damit haben wir schon das für die akademische Szene skandalöse Schlüsselwort genannt. Das Kriterium der Entscheidung, ob es der Zuschauer wirklich sieht, ist ebenso skandalös: »ob er etwa dabei seinen historischen, auf strenge psychologische Causalität gerichteten Sinn beleidigt fühlt, ob er mit einer wohlwollenden Concession gleichsam das Wunder als ein der Kindheit verständliches, ihm entfremdetes Phänomen zulässt oder ob er irgend etwas Anderes dabei erleidet. Daran nämlich wird er messen können, wie weit er überhaupt befähigt ist, den Mythos, das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbeviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann.«

Diese Sätze, die schildern, was der »ästhetische« Zuschauer sieht, sind in vieler Hinsicht eine Zumutung für den theoretischen Leser und gehen hierin über das hinaus, was im ersten Paragraphen der *Tragödien*-Schrift Nietzsches über den dionysischen Augenblick gesagt ist. Die Zumutung liegt vor allem darin, dass das »Wunder« nicht nur die absolute Unterbrechung des Absehbaren und Erwarteten in sich beschließt. Vielmehr dass ausschließlich das Erscheinungsphänomen als solches markiert ist. Historische oder psychologische Assoziationen beim Zuhörer bzw. Zuschauer sind ausgeschlossen.

Man könnte das mit Eckhard Lobsiens Charakteristik der ästhetischen Literarizität vergleichen, die »das, was der Text in Abhebung gegen jenes diffuse kulturelle Wissen, von dem jede Kunsterfahrung ausgeht, als seinen genuinen individuellen Sachverhalt erstellt«.¹ Aber Nietzsches Gebrauch des

Wortes »Kindheit« als Metapher zeigt, wie weit er geht mit seiner Idee der Bühnenillusion: Er nimmt unser aller jugendliche Faszination vor dem aufgehenden Vorhang als Paradigma ganz ernst und beruft sich sozusagen auf das allererste Erstaunen angesichts von, sagen wir, *Peterchens Mondfahrt*.

Baudelaire hat den Illusionseffekt ebenfalls mit Blick auf die Reaktion eines Kindes für den konventionellen und weniger konventionellen Theaterbesucher noch herausfordernder in seinen Tagebüchern auf den Punkt gebracht. In *Mein entblößtes Herz* heißt es: »Was ich in einem Theater immer am schönsten fand, in meiner Kindheit und auch heute noch, das ist der *Lüster* – ein schöner, leuchtender, kristallener, reichverzierter, kreisförmiger und regelmäßiger Gegenstand. Immerhin, ich will der dramatischen Literatur nicht jeglichen Wert absprechen. Nur folgendes sähe ich gerne verändert: die Schauspieler müssten auf hohen Kothurnen gehen, sie müssten Masken tragen, die ausdrucksvoller wären als das menschliche Gesicht, und durch Schalltrichter sprechen; und endlich sollten die Frauenrollen von Männern gespielt werden. Alles in allem schien mir aber der Lüster immer der Hauptdarsteller zu sein, wenn man ihn durch das vergrößernde oder verkleinernde Ende des Opernglases betrachtet.«

Die Analogie zu Nietzsches Herausstellung eines phänomenalen Bühnenausdrucks ist hier bis zur Grenze des ästhetischen Phänomenbegriffs getrieben: Das eigentlich Faszinierende, das die Sprache des dramatischen Dichters noch übersteigt, will ja nicht die Psyche des Kindes erläutern, sondern den Impact einer Erscheinung. Und diese gibt dann auch den Maßstab für das eigentliche Tragödiengeschehen: Es muss entrealisiert werden. Kein naturalistischer Ausdruck der Bühnenhelden, sondern Stilisierung all seiner Elemente zur Illusion eines puren ästhetischen Ausdrucksphänomens. Das trifft sich mit Nietzsches Auffassung, dass alle tragischen Helden nur Masken des Dionysos seien und die Tragödie nicht ein psychologisches Drama ihrer Helden, sondern die symbolische Darstellung des Mythos.

Nietzsches Nominierung des »Wunders« als Illusion ist deshalb so radikal, weil er jede Referenz zur Wirklichkeit abbricht. Das wird noch klarer, wenn

man das »Wunder« vergleicht mit Nietzsches ursprünglichem Begriff der Illusion, dem Begriff des »apollinischen Scheins« der Tragödie im Sinne einer »lustvollen Illusion«, womit die *Tragödien*-Schrift anhebt. Denn diese bezieht sich durchaus auf die Wirklichkeit: nämlich als eine Verhüllung ihrer »schrecklichen Tiefe«, des »Untergrundes des Leidens«. Der apollinische Schein der Kunst ist also ein Täuschungsakt über den wahren Charakter der Existenz. Oder: Kunst hat als Illusion eine lebenserhaltende Funktion.

Davon ist beim Bühnenwunder oder der Erscheinung des ästhetischen Ereignisses keine Rede mehr! Hier ist eine Selbstreferenz gedacht, die sich von der Referenz der apollinischen Illusion prinzipiell verabschiedet und die den Gedanken einer spezifischen, schon dort angedeuteten Selbstreferenz (»Schein des Scheins«) ausführt. Natürlich nicht systematisch. Was wir in Nietzsches und Baudelaires Sätzen vor uns haben, ist nur die originelle, ästhetischer Theorie vorausseilende, im Grunde bis heute nicht wirklich eingeholte Einsicht in die eigentümliche Ansicht künstlerischer Formenwelten. Es waren charakteristischerweise auch nicht eigentlich Theoretiker, sondern Denkkünstler, die die ästhetische »Illusion« als Phänomenereignis weitergedacht haben. So Robert Musil mit dem Projekt des »illusionistischen Buches« und Louis Aragon und André Breton mit der surrealistischen Bildtheorie. In beiden Fällen taucht ebenfalls die Kategorie des »Wunders« auf.

Es war und ist absehbar, dass Nietzsches und Baudelaires Idee von vielen akademischen und nichtakademischen Kunstfreunden als Ausdruck frivoler Subjektivität abgewehrt wird; wohl auch als Ausdruck einer frühsymbolistischen Kunsttheorie, die ihre Epoche gehabt habe, eben die der »Illusion«. Solche historistischen Relativierungen führen aber nicht weiter als eben zur Position, die ihre eigene realistische, auf Referenz bestehende Perspektive zulässt. Ist diese doch die allgemein verständliche und deshalb auch in den einschlägigen Fakultäten der Universität verbreitete. Sobald es zu den Ausdrucksqualitäten der Kunst – also nicht der Lieblingsfrage des Publikums und der Wissenschaft, was sie denn bedeute – kommt, schleicht sich, vor allem hierzulande, ein Missbehagen, eine Art apriorisch gegebenes Unverständnis ein.

Als besonders sprechendes Beispiel hierfür sei ein Literaturabend mit Clemens Brentanos Lyrik erinnert, bei dem vor einigen Jahren die Zuhörerschaft von ihrer Irritation Zeugnis ablegte ob des bizarren Spieltriebs dieses sich kindhaft gebenden ersten Dichters der Romantik wider allen Ernst, in dessen wunderbaren Versen man keine Analogien zu zeitgenössischen, bis heute berühmten Philosophien heraushören kann – anders als aus den Dichtungen Novalis' oder Hölderlins. Magie der Bilder, Illusion der Wörter, Poesie der Unschuld, wie man das auch nennen mag: Brentanos intensiver Verzicht auf jedwede pragmatische Referenz, auf jedes große Thema der Zeit ist natürlich alles andere als naiv. Ganz im Gegenteil: Brentano ist zu raffiniert für das übliche problemepichte Publikum solcher Lesungen, das danach über die Moral von der Geschichte reden will.

In der Lyrik Brentanos drückt sich mehr aus als eine Kette poetisch klingender Wörter, ebenso wie Literatur Erkenntnisse enthält, vielleicht sogar tiefere als die der Philosophen. Es ist in Brentanos Lyrik eine Stimmung da, die aufgenommen sein will, in die man eindringt. Man kann ihr aber keinen Namen geben. Sie lässt gleichwohl Assoziationen zu, die bedeutungsträchtig sind. Ich glaube nicht, dass einschlägige philosophische Theorien, etwa die von Martin Heidegger, bisher etwas ästhetiktheoretisch wirklich Aufschlüsselndes zu diesem Problem gesagt haben. Und deshalb ist die unschlüssige Reaktion des Publikums verständlich, wobei im Fall der Scherzi Brentanos wohl ein spezifisches Misstrauen zu erkennen ist, was zur notorischen Unterschätzung seines Werks führte, die charakteristischerweise erst von dem auch formal so hochbegabten jungen Hans Magnus Enzensberger korrigiert wurde.

Man kann die Reaktion des Literaturhauspublikums auf die Lyrik Brentanos verallgemeinern und auch auf den Universitätsbetrieb beziehen: Literaturwissenschaftliche Kulturtheorie und kunsthistorische Bildtheorie haben gemeinsam, dass sie das Thema der Illusionsproblematik, die ihre Aktualität in den achtziger und neunziger Jahren dem »aesthetic turn« verdankte, von der Tagesordnung abgesetzt haben. Sie hatten die alte Ideologiekritik im Zeichen des Vorwurfs eines »falschen Bewusstseins« überholt durch einen noch brutaleren Matter-of-fact-Diskurs wider die

Kunst, die Kunst als Illusion. Kultur- und Bildtheorie ist an Grammatik und Metaphorik, also am Stil individueller Kunststücke nicht interessiert. Diese methodischen Shortcomings, die man hier nicht auflisten muss, haben dazu geführt, dass man eine zögerliche Rückkehr der ästhetischen oder »philologischen« Frage beobachten kann. Das ändert aber nichts an dem anhaltenden Affekt gegen das Ästhetische im Sinne der Illusion, auch wenn seit Jahren kein Sammelband ohne das ominöse Wort »Ästhetik« auskommen will.

Ein gegen die ausdauernde Relevanz der Kategorie der Illusion gerichtetes Missverständnis ist schließlich zu beseitigen: Das seit Marcel Duchamp bis zur zeitgenössischen Concept Art gegen das illusionistische Tafelbild zielende Arrangement von Realitätseffekten hat das Wirklichkeits- und Wahrheitskriterium wieder erheblich bestärkt. Entweder sehen wir in solchen materiellen Arrangements einen Hinweis auf die artifizielle Gemachtheit des Werks selbst, also einen Selbstkommentar bezüglich der Stellung des Werks zu vorangegangenen Werken (und einige Theoretiker sagen, das sei immer schon der Fall des Kunstwerks gewesen). Oder wir erkennen einen Kommentar zum modernen Leben, sei er sozial, psychologisch oder anthropologisch.

Jedenfalls scheint solche unterschiedliche Wirklichkeitsreferenz jede Art von Illusionstheorie auszuschließen, deren phänomenologische, von Edmund Husserl herkommende Richtung immer schon dem Vorwurf des Ahistorischen ausgesetzt war. Bei solcher »realistischen« Perspektive schleicht sich aber ein Fehlschluss ein: Denn dort, wo Concept Art in all ihren Varianten künstlerisch wirklich relevant wird und nicht zu sozialpolitischer Propaganda oder einem bloßen Gag verkommt, handelt es sich nicht um didaktische Aufklärungskonstellationen, sondern um die Mächtigkeit eines Erscheinens. Die Wahrnehmungseffekte sind nicht unmittelbar übersetzbar in Bedeutung. Sie produzieren zunächst einmal »Illusionen«.

Ein besonderer Fall der in der Bundesrepublik vorgeführten Dominanz des antiillusionistischen Ressentiments ist das sogenannte Regietheater. Nicht als ob dieses nicht interessante Inszenierungen zustande gebracht

hätte. Dabei entscheidet und entschied sich diese Frage aber immer, ob der illusionistische Effekt vom aktualisierend-realistischen Effekt beseitigt wird oder nicht: Ob etwa die literarische Sprache der dramatischen Vorlage, sei sie antik oder klassisch-modern, zugunsten eines besseren Verständnisses für das weniger gebildete Publikum vereinfacht wird. Oder aber, mit fast noch verheerenderen Folgen, ob die Thematik des Stücks an zeitgenössische Probleme im Sinne politischer Korrektheit so weit angenähert wird, dass die Subtilität der ursprünglichen Dramatik verloren geht.

Das schlechte Regietheater, und das ist der Normalfall, aktualisiert, politisch oder moralisch, auf Teufel komm raus. Diese grotesken Simplifikationen lassen sich immer als Verlust der Illusion verstehen, siehe Nietzsches und Baudelaires Evokation des theatralischen Effekts. Die letzte Kostprobe dieses Verfalls des Kriteriums boten die negativen Kritiken, die Peter Steins letzte Klassikerinszenierung in Salzburg, *Ödipus auf Kolonos*, erfuhr. Negative Kritik ist nicht das richtige Wort, weil von einer Analyse des intellektuellen Angebots, also dem Instandsetzen des illusionistischen Verfahrens des Regisseurs, keine Rede sein konnte. Solche Kritik wurde durch die plumpe Realitätskontrolle, inwieweit denn die Gegenwart beliefert würde, verhindert.

Ähnlich verfehlen fast alle historischen Filme – allerjüngstes Beispiel die *Tudor*-Serie der BBC – den springenden Punkt. Ihre Regisseure sehen sich wegen des historisch ungebildeten Publikums gezwungen zur radikalen Aktualisierung. Das läuft in diesen Fällen auf die Akkumulation von Sex- und Mordszenen hinaus, wie sie auch der zeitgenössische Crimefilm oder Fantasyserien zeigen. Worauf es im Historienfilm ankäme, das hat Stanley Kubrick 1975 in seiner Verfilmung von William Thackerays Roman *Barry Lyndon* gezeigt: Er hat die Geschichte selbst zum Imaginären erklärt und die unendlich lange Zeit, die uns vom 18. Jahrhundert, seinen Menschen, seinen Sitten trennt, thematisiert und auf illusionistische Weise dargestellt.

Das Gegenteil davon – und ein noch relativ vornehmes Paradigma für das derzeitige Verfehlen solchen Anspruches – war Patrice Chéreaus Film *La Reine Margot* (1994), die Darstellung der Pariser Bartholomäusnacht von 1572. Zwar gelangen dem darauf spezialisierten Regisseur einige Szenen von