

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Koch, Gertrud  
**Die Wiederkehr der Illusion**

Der Film und die Kunst der Gegenwart  
Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag  
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2159  
978-3-518-29759-9

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 2159

Die Ästhetik der Illusion wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts verabschiedet, aber zur selben Zeit lässt der Film sie über die Hintertür wieder hinein. Von dort werden die ästhetischen Verfahren der Illusion in die anderen Künste reimportiert: Auf Opern- und Theaterbühnen, in Galerien und Museen wird mit neuen Formen der Einbindung von Film und Video experimentiert. Vor dem Hintergrund dieser zeitgenössischen ästhetischen Praxis der Entgrenzung legt Gertrud Kochs Studie die grundlegende Rolle des Films in der Illusionsästhetik frei und analysiert deren Verfahren anhand konkreter Beispiele aus dem Bereich des zeitgenössischen (Musik-)Theaters (u. a. Heiner Goebbels und René Pollesch) und der Bildenden Kunst.

Gertrud Koch ist Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Sprecherin des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«.

Gertrud Koch  
Die Wiederkehr der Illusion  
Der Film und die Kunst der Gegenwart

Suhrkamp

*Für G. R. K., der mir Hören  
und Sehen beigebracht hat.*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2159

Erste Auflage 2016

© Suhrkamp Verlag Berlin 2016

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29759-9

# Inhalt

I. Vorwort: Warum Illusion jetzt? .....	9
II. Das ästhetische Potenzial des Films zwischen ›Illudierung‹ und ›Massenbetrug‹ .....	17
II.1. Epistemische und sensuelle Aspekte der Illusionserzeugung .....	30
II.1.1. Verschiedene Arten der Illusionserzeugung .....	34
II.2. Welt- und Fiktionserzeugung – Materialisierung der Illusion .....	44
II.2.1. Weltbezug und Weltprojektion .....	54
II.2.1.1. Autonome Welten .....	55
II.2.1.2. Was kann der Film und was macht er? .....	56
II.2.1.3. Gegenständlichkeit und Projektion .....	64
II.2.1.4. Wie eine visuelle Metapher entsteht .....	66
II.2.1.5. Erstheit nach Peirce und nach dem Film .....	71
II.2.2. Fiktionserzeugung .....	75
II.2.2.1. Virtualität und ästhetische Fiktion .....	78
II.2.2.2. Relativistischer Realismus .....	80
II.2.2.3. Virtus des Mediums .....	82
II.2.2.4. Visuelle Fiktion .....	86
II.3. Glauben, Wissen, Hoffen .....	91
II.3.1. Sehen wir, dass wir glauben müssen? .....	96
II.3.2. Stil und die Krise der Narration .....	104
II.3.3. Bildmotive und Motivbilder: Die Sehnsucht nach dem Wunder .....	106
II.3.4. Schwindel und Stürze .....	110
II.3.5. Schwindel und Freiheit .....	115
Exkurs: Wo ein religiöser Modus im Ästhetischen beschworen wird, liegt ein mystischer zugrunde .....	125
II.3.6. Off/On/In – Die Stimme als Medium der Illusionsbildung: Die Stimme im Kino zwischen Transzendenz und Immanenz .....	130
II. 4. Das Kino als Massenkunst .....	156
II.4.1. Die Masse des Films .....	172

III. Das illusionsästhetische Potenzial	
des Films zwischen und in den anderen Künsten . . . . .	188
III.1. Die Plastizität des Realen – Raumkonzepte und Wirklichkeitseffekte in der gegenwärtigen Bildenden Kunst . . . . .	194
III.1.1. Körper/Dinge im Raum . . . . .	194
III.1.1.1. Fred Sandback: Illusion am seidenen Faden . .	195
III.1.1.2. Donald Judd: Optische Illusion . . . . .	197
III.1.1.3. James Turrell: Lichterscheinung . . . . .	200
III.1.1.4. Gerhard Richter – die Gegenständlichkeit des Raums . . . . .	204
III.2. Realismus in der neuesten Gegenwartskunst und der Einsatz von Illusionseffekten . . . . .	209
III.2.1.1. Exterieurs: Das Innere nach außen bringen . .	216
III.2.1.2. Interieurs: Das Äußere des Inneren . . . . .	220
III.2.1.3. Realität und Realien . . . . .	227
III.2. Was wird Film, was wird Theater gewesen sein? . . .	227
III.2.1. Videophagen im Bühnenraum: Über die Präsenz des Bewegungsbildes auf dem Theater	228
III.2.1.1. Christoph Schlingensiefel, <i>Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna</i> . . . . .	233
III.2.1.2. Heiner Goebbels, <i>Eraritjaritjaka. Das Museum der Sätze</i> . . . . .	235
III.2.1.3. René Pollesch, <i>JFK</i> . . . . .	238
III.2.1.4. René Pollesch, <i>Schmeiß Dein Ego weg</i> . . . . .	241
III.2.1.5. Näher und ferner liegende Schlussfolgerungen	243
III.2.2. Die Gesten des Films, die filmische Geste – gibt es einen Gestus des Films? . . . . .	247
III.2.2.1. Die Codes der Gesten, die Gesten der Schauspieler . . . . .	247
III.2.2.2. Film und Objektsprache . . . . .	251
III.2.2.3. Die Geste als Platzhalter der Sprache . . . . .	255
III.2.3. Mimesis und Illusion: Die Operngeste und die filmische Geste in den frühen Filmen Werner Schroeters . . . . .	260
III.2.3.1. Once upon a time in the Sixties . . . . .	260
III.2.3.2. Die Neapolitanische und andere Gesten . . . . .	266

IV.Präsenzästhetik und Wiederholbarkeit:	
Zu den Paradoxien, die Illusion bewältigen kann.....	276
IV.1. Die Illusion des ewigen Lebens .....	276
IV.1.1. Warum das Kino und wie macht es das? .....	281
IV.1.2. Wie die repressive Macht zum Sterben-Machen und Leben-Lassen von der Bio-Macht des Leben-Machens und Sterben-Lassens beim Tanzen im Dunkeln eingeholt wird .....	283
IV.1.3. Re-Running an Object – Das Rendezvous mit dem Flüchtigen .....	285
Danksagung .....	296
Bildnachweis .....	297





## I. Vorwort: Warum Illusion jetzt?

Die Dialektik der modernen Kunst ist in weitem Maß die, dass sie den Scheincharakter abschütteln will wie Tiere ein angewachsenes Geweih. (Theodor W. Adorno)<sup>1</sup>

Das ineffabile von Illusion verhindert es, in einem Begriff absoluter Erscheinung die Antinomie des ästhetischen Scheins zu schlichten. (Theodor W. Adorno)<sup>2</sup>

Adorno ist sicherlich unverdächtig, einer Ästhetik der Illusion das Wort zu reden. Dennoch sieht er in seiner ästhetischen Theorie eine Spannung zwischen der unvermeidbaren Illusion im Ästhetischen und ihrer vorgeblichen Aufhebung im Schein. Das »ineffabile« Gespenst der Illusion ist ein Wiedergänger der Kunst, der auf die Logik der Kunst verweist und nicht als ihr vormoderner Antagonist zu historisieren ist.

Die ästhetische Illusion ist im Gegensatz zur epistemischen kein Phänomen der Täuschung, sondern des Erscheinens. In ihr geht es nicht um die Verhüllung von Sachverhalten, sondern darum, etwas zur Erscheinung zu bringen: das ästhetische Objekt. Produktionsästhetisch ist die Hervorbringung von Illusion gebunden an bestimmte Verfahren und Techniken der Darstellung, sie ist Teil einer Poetik des Erscheinens. Rezeptionsästhetisch ist sie gebunden an die Hervorbringung einer bestimmten Haltung zum Ästhetischen. In diesem Prozess der »Illudierung« des Betrachters wird dessen Bereitschaft vorausgesetzt, sich immersiv auf das ästhetische Objekt einzulassen, ohne sich über dessen epistemischen Status zu täuschen. Die ästhetische Illusion ist immer gewusste Illusion, die in der klassischen Formulierung von Coleridge jenen »Moment der gewollten Aussetzung des Unglaubens« hervorbringt, der sich als eine zeitlich und kognitiv partielle Illudierung verstehen lässt, in der keineswegs Realität und Fiktion verwechselt werden.

Diese Art Intensivierung der ästhetischen Erfahrung ist als poetisches Verfahren nie zur Gänze ausgesetzt worden. Gerade un-

1 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt/M. 1977, S. 157.

2 Ebd., S. 159.

ter den aktuellen Bedingungen einer radikal sich vollziehenden Entgrenzung der Künste lässt sich beobachten, dass mediatisierte Verfahren der Illusionserzeugung zwischen den Künsten migrieren. Diesen Bewegungen, die sich in der Bildenden Kunst, dem Musik- und Sprechtheater, der Videokunst und der Fotografie beobachten lassen, korrespondieren neue ästhetische Praktiken und Verfahren. Viele dieser Praktiken basieren auf der Umsetzung der Ästhetik des Films und seiner spezifischen apparativen und rezeptiven Verfahren, ihr fällt in den neuen Erscheinungsweisen der Illusionsästhetik eine besondere Rolle zu.

Historisch hat die Ästhetik der Illusion verschiedene Ausformungen erfahren. Die philosophische Ästhetik der Illusion hatte mit Moses Mendelssohn und Diderot ihren Höhepunkt erreicht. Die ästhetischen Techniken und Verfahren zur Illusionserzeugung waren im Realismus und Naturalismus als Stil etabliert und im frühen 20. Jahrhundert verabschiedet worden. Faktisch aber wurden sie gleichzeitig diskursiv und praktisch auf die neuen apparativen Medien – erst der Fotografie, dann des Films, später des Videos und der digitalen Bildgenerierung – verschoben. Allerdings entstand mit den neuen technischen Massenmedien ein Diskurs, der das Schisma von Kunst und Massenkunst begleitet. ›Ästhetische Illusion‹ als ein integrierter Begriff philosophischer Ästhetik und Kunstpraxis erfährt eine Aufspaltung, aus der heraus der antiästhetische Illusionsbegriff der Täuschung extrahiert und im Zusammenhang mit den apparativen Medien implementiert wird.

Die illusionserzeugende Kraft scheint dem Apparat innewohnen. Damit wird die illusionistische Erzeugung des ›schönen Scheins‹ von der Kunstfertigkeit des Einzelnen abgezogen und auf den anonymen Apparat übertragen: Die Hand des Zeichners wie die des Malers scheinen durch eine Geisterhand in der Apparatur ersetzt. Die Begeisterung für das Automatische, die sich mit den futuristischen und surrealistischen Strömungen traf, schlug in die andere Richtung aus, denn der Gebrauch der Apparate wurde allzu freudig als Automatismus ohne Autor, als Produktion ohne Produzenten beschworen.<sup>3</sup> Die Grenze zwischen mimetischen Abbildun-

3 Gekoppelt wird dieser Vorgang mit der Anthropomorphisierung, zum Beispiel in der Metapher von der ›caméra-stylo‹ (wie auch später von der ›Handkamera‹), die mit der Einführung einer Subjektposition zugleich auf die auktoriale Hervorbringung rekurriert und damit wieder zurück zum Künstler/Kunstdiskurs. Eine

gen und freier Konstruktion wurde neu gezogen. Es ist überflüssig, noch einmal den Streit nachzuzeichnen, der aufkam, als es um die normative Bewertung des damals neuen Mediums Film ging, das wie die Fotografie unter den Verdacht gestellt wurde, kunstunfähig zu sein, eben weil seine Produktionsweise automatisch statt autonom sei. Der zweite Distinktionspunkt von Kunst und Nicht-Kunst band sich genau an den Illusionscharakter des Films, der ganze Welten bis ins naturalistische Detail darstellen konnte. Die Erzeugung von Illusion ist ein sensationeller Effekt und dem Kino kommt in dieser genealogischen kulturkonservativen Erzählung die Funktion zu, den schönen Schein des Ästhetischen in der Kunst durch die Überrumpelungseffekte der Maschine einer apparativen Massenkunst zu übertrumpfen.

Diese filmhistoriografische Erzählung wird freilich nur noch bedingt akzeptiert, und zwar in zwei Hinsichten: sowohl vom systematischen Gedanken einer philosophischen Illusionsästhetik her als auch von den ästhetischen Programmen und Produktionen, die sich auf präsenzästhetische Motive und leibgebundene Aisthetiken der Immersion stützen.

In den folgenden Kapiteln geht es um eine Revision dieser impliziten Geschichtserzählung, nach der es eine Vorgeschichte von der Verfallenheit an die Illusionsästhetik gibt, von der aus eine zukünftige Erlösung des Films aus dieser gedacht wird. Dagegen möchte ich für eine andere Erzählung argumentieren. Die Erfahrung, die den Anstoß hierzu gegeben hat, ist selbst eine historische. Dass nämlich die Techniken und Formen der Illusionsästhetik eine eigentümliche Wiederkehr erfahren an Orten, wo man dies am allerwenigsten vermuten durfte, wie zum Beispiel im post-dramatischen Theater und in der ganz jungen Kunst.

Abgesehen von diesen kunstkritischen Umwertungen geht es aber auch um eine Revision filmtheoretischer Positionen, die sich mit dem illusionsästhetischen Kern des Films auseinandergesetzt haben. Eine erfahrungsbezogene Ästhetik des Films kann nur in

ähnlich sekundäre Anthropomorphisierung erfuhr auch die Kamera und ihr Linsensystem mit der Rede vom Kameraauge. Eine Metapher, die sich später in Theorien der filmischen Identifikation niedergeschlagen hat – the camera-eye = I wurde als phonetische Metapher hierfür populär. Mit der Besetzung des Films als einem Medium der Kunst und ihrer Avantgarden wurde die apparative Verschränkung von Auge, Hand und Apparat dann aufgegriffen.

dieser doppelten Auseinandersetzung erarbeitet werden: einerseits die Ausgrenzung des Films aus den Künsten zu erhellen und andererseits die Wiederkehr filmischer Dispositive in den anderen Künsten als seine eigene Entgrenzung zu sehen. Eine Entgrenzung, die freilich oft genau in der Frei- und Wiedereinsetzung des Potentials zur Illusionsbildung besteht, die die anderen Künste vermeintlich aufgegeben haben.

Es geht dabei um eine Vermittlung zwischen den verschiedenen ästhetischen Modi der Illusionserzeugung, wie sie sich zwischen den Medien und Künsten entwickelt haben – und weniger um eine Subgeschichte des ästhetischen Nachlebens sensualistischer, körperbezogener Genres und Formen, die im Sinne des Karnevalesken Bachtin'schen Zuschnitts gegen die Zumutungen der modernen Reflexionskunst ins Getriebe der Kunst rieseln. Es geht also nicht um die Subversion der Illusionsästhetik als einer Art Aberglaube an den Zauber alter Fetische, der sich in Szene setzt gegenüber den abstrakteren Aufstufungen der Denkformen der Kunst, sondern um die Wiederkehr der Illusion, die nicht erst aus dem Unbehagen an der ›hohen‹ Kunst entstand und auch nicht schon immer ihr Anderes war, sondern darum, dass im Zentrum jeder Ästhetik ein Moment der Illusionsbildung steckt.

Dass die Kunst selbst die Illusion nicht auslöschen kann, nagt an den großen reflexiv gebrochenen Kunstwerken nicht weniger als an den ästhetischen Genres und Formen, die sich der Illusion anschmiegen und damit gerade die Differenzerfahrung, die der ästhetischen Illusion eingeschrieben ist, verkennen. Das Somatische der ästhetischen Erfahrung provoziert zum illusionsästhetischen Diskurs. Wenn Adorno schreibt, dass die »nach Wedekinds Wort körperliche Kunst [...] nicht nur hinter der vergeistigten zurückgeblieben, nicht einmal bloß deren Komplement«, sondern »als intentionslose auch deren Vorbild« sei, dann exemplifiziert er dies an Becketts Beschwörung des Clowns: »Wollen Becketts Stücke, grau wie nach Sonnen- und Weltuntergang, die Buntheit des Zirkus exorzieren, so sind sie ihm treu dadurch, daß sie auf der Bühne sich abspielen, und man weiß, wie sehr ihre Antihelden von den Clowns und der Filmgroteske inspiriert wurden.«<sup>4</sup> Die komplexe Beziehung zwischen Werk und Welt ist eine Spirale, auf der sich die

4 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 126 f.

Kunst sowohl in die Welt hinein- wie aus der Welt herausdrehen kann, ohne sie je ganz verlassen zu können:

Die vorkünstlerische Schicht der Kunst ist zugleich das Memento ihres antikulturellen Zuges, ihres Argwohns gegen ihre Antithese zur empirischen Welt, welche die empirische Welt unbehelligt läßt. Bedeutende Kunstwerke trachten danach, jene kunstfeindliche Schicht dennoch sich einzuverleiben. Wo sie, der Infantilität verdächtig, fehlt: dem spirituellen Kammermusiker die letzte Spur des Stehgeigers, dem illusionslosen Drama die letzte des Kulissenzaubers, hat Kunst kapituliert. Auch über Becketts Endspiel hebt verheißungsvoll sich der Vorhang; Theaterstücke und Regiepraktiken, die ihn weglassen, springen mit einem hilflosen Trick über ihren Schatten. Der Augenblick, da der Vorhang sich hebt, ist aber die Erwartung der apparition.<sup>5</sup>

Illusion wirkt selbst mit sowohl an jener Verflechtung der Künste, die in Adornos Worten, sich ›verfransen‹, als auch an ihrer Verfransung mit der Welt: »oder genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich«. <sup>6</sup> Ästhetische Illusion täuscht nicht eine Welt vor, die es nicht gibt, sondern verweist negativ auf das ihr Vorgängige der empirischen, der körperlichen Welt. Das Illusionsmoment der Kunst ist die appellative Verweisung auf ihre fehlende Materialität und wird damit zum paradoxen Zeichen für diese.

Mit anderen Worten, die zeitgenössische Rückständigkeit des Films in Bezug auf seine naturalistische Gegenständlichkeit war immer schon nur die konventionelle Hülle der Illusion, die ihre ästhetische Kraft noch im abstraktesten Experimentalfilm zur Geltung bringt. In den Ausstellungshallen der neuen Bildenden Kunst und auf den Bühnen der Theater ziehen die eingiegelte Illusionsästhetik und der Haken schlagende Hase der Avantgarden und Post-Avantgarden ihre ungleichen Runden. Es sieht so aus, als bestünde eine eigentümliche Rache der zu spät Gekommenen darin, dass sie in einer Gegenwärtigkeit präsent sind, die der linearen Dreiteilung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft widerspricht. Die Kraft zur Illusionsbildung, die der Film auch in den anderen Künsten zur Geltung bringt, ist eher eine Disposition als ein Dogma im Sinne einer normativen Aussage über die Verfasstheit der

5 Ebd.

6 Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 10, Frankfurt/M. 1977, S. 432.

Kunst. Die Disposition zur Illusionsbildung ist dem Film auf eigene Weise inhärent und deswegen scheint er eine so faszinierende subkutane Wirkung an Orten zu entfalten, wo er sich historisch nicht aufhielt.

Im Folgenden geht es mir darum, durch die Analyse der illusionsbildenden Qualitäten des Films hindurch implizit eine ästhetische Theorie zu entwerfen, für die Film das Paradigma ist. Insbesondere der Film und seine institutionalisierten Formen haben sich von Anfang an in einer *Métissage* der sozialen Sphären vermehrt. Zwischen Wissenschaft, Kunst und Unterhaltungskultur changiert das neue Medium zugleich auch in unterschiedlichen normativen Prägungen: als Experiment zur Realitätsprüfung, als materiale Erweiterung des Bildes in die Bewegung hinein sowie als massenwirksame Zerstreung stand es dem Konzept eines Fortschrittsgedankens gegenüber, das sich am präsenten Entwurf von Zukünftigem in Kunst und Wissenschaft orientierte beziehungsweise an der Neuschaffung einer populären Massenkunst. Im Spannungsverhältnis dieser Sphären wird der illusionsästhetische Rahmen des neuen Mediums vermessen. Die wissenschaftliche Seite eines Aufzeichnungsapparats, mit dem im Anschluss an die großen Bewegungsexperimente von Muybridge und Marey Zeitabläufe als Bewegungsgestalt festgehalten werden können, versprach etwas zeigen zu können, was sich dem bloßen Auge entzieht: Nun stand eine Apparatur zur Verfügung, die mehr festhielt, als das träge menschliche Auge sehen konnte. Mit diesem apparativen Vermögen hatte sich seit der Romantik ein ästhetisches Programm verbunden, das die Erweiterung des Wissens als eine Erweiterung von Bewusstseinszuständen dachte. Die Subjektivierung des Erkennens wird zur Basis einer Verschränkung von Wahrnehmen und Erkennen, in der die Illusionsbildung eine zentrale Rolle einnimmt, insofern in ihr das Vorstellungsvermögen das vollziehen muss, was sich mit den neuen Apparaten scheinbar zwanglos von alleine ergibt: ein Bild zu geben, das etwas zeigt, was man sich gar nicht vorstellen konnte, wie zum Beispiel, ob Pferde beim Galopp je einmal alle vier Beine gleichzeitig vom Boden lösen oder nicht. Die durch die Raschheit des Galopps sich entziehende Beobachtung war bis dato nur spekulativ-hypothetisch vorgestellt worden, zum Beispiel in der Malerei. In den apparativ erzeugten Bildern fällt Zeigen und Vorstellen zusammen in der Illusion, den zeitlichen Moment als

räumliche Extension sehen zu können. Astrid Deuber-Mankowsky hat in einer Studie zu Kants Illusionsbegriff diese Kippfigur von Erkennen und Illudierung rekonstruiert als eine Konsequenz aus der Umarbeitung der optischen Täuschung durch die perspektivische Konstruktion zum bewusstseinsbildenden Medium.<sup>7</sup> In Kants so genannter »Opponenten-Rede« ist die Illusion eine transzendente Gegebenheit der Bewusstseinsbildung, die sich eben aus der Perspektivität der optischen Illusion als ›objektive Illusion‹ ergibt: Diese ist nun eine Illusion, die sich trotz des Differenzwissens einstellt. An diese hängt Kant, so Deuber-Mankowsky, eine zeitphilosophische Perspektive: In dieser unentrinnbar sich einstellenden Illusion wirkt die perspektivische Projektion als zeitliche Horizontüberschreitung und verbindet sich darin mit dem Motiv der Hoffnung auf eine Zukunft, die uns als Illusion immer schon begleitet. In dieser Konstruktion kann man sich die ästhetische und die Verstandesdimension ineinander geblendet vorstellen. Die rein ästhetisch gedachte Illusion ist ›erlaubte Täuschung‹, die ihre Stärke aus der bewusst bleibenden Differenz Erfahrung von Illusionsbildung und Realitätsbezug zieht, im selben Sinne wie später Ernst Gombrich von der Partialität der Illusionsbildung als Voraussetzung ihrer ästhetischen Wirkung ausgeht.

Welches aber sind nun die funktional-teleologischen Wirkungen und Kräfte, die man der Illusion zutraut? Im 18. Jahrhundert war die Illusion moralphilosophisch ausgezeichnet worden, als Modus eines enthusiastischen Mitschwingens, das, sofern diese Entwicklung im Kunstwerk angelegt ist, in der Lage ist, Mitleid zu erwecken und damit moralische Haltungen affektiv in den Erfahrungshorizont des Illudierten zu rücken. Die moralphilosophische Grundierung wich im 19. Jahrhundert einem biologischen Argument, dass nämlich in der Illusionsbildung gerade unter Aussetzung moralischen Urteilens eine ständige Erweiterung des Zugangs zur Wirklichkeit geschult werde, die ähnlich dem ›Gedankenexperiment‹ eine Art ›Gedankenleben‹ öffne, in dem die ästhetische

7 Astrid Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Immanuel Kant bis Donna J. Haraway*, Berlin 2007. Und Astrid Deuber-Mankowsky, »Eine Aussicht auf die Zukunft, so wie in einem optischen Kasten.« Transzendente Perspektive, optische Illusion und beständiger Schein bei Immanuel Kant und Johann Heinrich Lambert«, in: Gertrud Koch, Christiane Voss, (Hg.), ... *kraft der Illusion*, München 2006, S. 103-120.



Lust neue Erfahrungen und Adaptionen bestärke, da gerade der Eindruck der Lebendigkeit, der der illusionären Vorstellung immanent ist, eine Voraussetzung für diesen Vorgang sei.

Dass die Illusion im Laufe ihrer Begriffsgeschichte immer wieder in diese Dichotomien geraten ist, verbindet sie mit der Ästhetik und ihrer Begrifflichkeit. Dass die Illusion immer dort ins Spiel gebracht wird und auftaucht, wo zwischen Geist und Körper, Rationalität und Affekt, zwischen dem Logozentrismus der Sprache und dem Ausdrucksgebaren des Körpers starr unterschieden wird, macht sie zu einem Joker, der in vielen Farben und unter vielen Zeichen auftreten kann.

## II. Das ästhetische Potenzial des Films zwischen ›Illudierung‹ und ›Massenbetrug‹

Das fotografische und das filmische Bild haben seit jeher einen prekären Status, der ihrer Herkunft entstammt: ihrer wissenschaftlichen und ästhetischen Genese. Beiden ist dieser doppelte Gebrauch in ihre eigene Medialität des apparativen Instruments eingelassen. Der szientifische Gebrauch des fotografischen Apparates führt zu einer langen Liste an Bildtypen, die aus Praktiken wie der Aufzeichnung, der Archivierung, der referentiellen Registrierung hervorgegangen sind: Beweisfoto, diagnostisches Foto, Typensammlung, Fotokarteien von Personen etc. Sowohl im szientifischen Gebrauch wie auch in der Pressefotografie werden Fotos daraufhin betrachtet und diskutiert, ob sie der Wirklichkeit treu geblieben sind oder diese verzerrt wiedergeben. Aus diesem Anspruch leiten sich auch die Vorwürfe ab, die gegen den Fotojournalismus, die Werbefotografie und die politische Propaganda wegen retuschierter, manipulierter Fotografien erhoben werden. Diese Wahr/falsch-Unterscheidung des szientifischen Gebrauchs bedient sich eines Zeugen- und Beweismodells, das die Ko-Präsenz von Fotografen und Fotografiertem voraussetzt. Das Foto bewahrt und transportiert durch Zeit und Raum, was der Fotograf gesehen hat. Dabei werden Fotos mit einem Wahrheitswert versehen, der für das Kunstfoto nicht relevant ist, denn die Richtigkeit einer ästhetischen Darstellung entscheidet sich nicht über die Beziehung zum Referenten (ist die Person, die auf dem Foto der Überwachungskamera zu sehen ist, dieselbe Person, die bereits erkenntnisdienstlich ›behandelt‹ und in der Akte der Fahnder abgelegt wurde, stimmen Passbild und Reisender überein etc.), sondern an der Gelungenheit einer Fiktionalisierung (die ›schöne‹ Sicht, die dadurch erzielt wird, dass ein bestimmter Ausschnitt gewählt wird, ein bestimmtes Objektiv in die Kamera geschraubt wird etc. – ganz zu schweigen von der Nachbearbeitung). Die Kunstfotografie betrachtet das Foto als ästhetisches Objekt, das sich vom Referenten vollständig lösen kann, aber nicht muss, und folglich auch nicht durch eine ontologische Be-

stimmung über diesen referentiellen Realismus definiert werden kann.<sup>1</sup>

Im Film wird diese Aufspaltung mit dem fotografischen Erbe übernommen. Film reüssiert im szientifischen Bereich als Möglichkeit zur Bewegungsaufzeichnung und -beobachtung. Im extremen Zeitraffer werden dann zum Beispiel die Wachstumsprozesse von Pflanzen sichtbar, die dem bloßen Auge verborgen bleiben müssen. In dem Film *Das Blumenwunder* (1926), den die Badische Anilin und Soda Fabrik (BASF) in Auftrag gegeben hatte, hat es also »die kinematographische Wunderlampe« möglich gemacht, »unser Auge auf einen anderen Lebensrhythmus einzustellen, auf den Lebensrhythmus der Pflanzen. Vierundzwanzig Stunden sind auf eine Sekunde zusammengedrängt, und vor unseren Augen spielen sich bei den Pflanzen Bewegungen, die wir sonst kaum beobachten können, ab.«<sup>2</sup>

- 1 Strittig ist bereits, ob eine solche Zweiteilung überhaupt möglich ist, ob es eine stabile Referentialität im Fotografischen überhaupt geben kann oder ob diese nicht immer schon auf paratextuelle Verweise und Konventionen angewiesen ist, um Tatsachenbehauptungen zu beanspruchen. Zum Beispiel durch Beschriftung, weitere Zeugen, geografische Koordinaten, Zeitangaben etc. Unstrittig ist aber, dass mit der Fotografie das Verhältnis von Bild-Objekt-Autor eine neue Richtung bekommen hat. In der berühmten Formulierung eines der sechs Erfinder der Fotografie, Henry Fox Talbot, ist diese ein »Prozeß, durch den natürliche Objekte dazu gebracht werden, sich selbst abzubilden ohne die Hilfe des Stiftes eines Künstlers« (zitiert nach Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011, S. 14).
- 2 *Das Blumenwunder. Ein Film*. Begleitbroschüre des Vertriebs der Unterrichtsfilm-Gesellschaft m.b.H./Verlag wissenschaftlicher Film, Berlin 1925 im Schriftgutarchiv der Stiftung der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Berlin, o. S. Ich danke Ines Lindner für den Hinweis auf diesen Film und die Diskussion zu ihm. Vgl. Ines Lindner (Hg.), *gehen blühen fließen. Naturverhältnisse in der Kunst*, Nürnberg 2014, mit Beiträgen u. a. zu diesem Film.



Abb. 1-3: *Das Blumenwunder*, 1926

*Das Blumenwunder* fand eine breite Rezeption, vor allem auch bei Philosophen, die mit unterschiedlichen Argumenten auf die Illumination der »Wunderlampe« eingingen, nicht zuletzt in Abhängigkeit davon, wie stark sie davon überzeugt waren, dass die von der filmischen Technik geschaffene Illusion der pflanzlichen Bewegung etwas sichtbar mache, was wirklich am Pflanzenkörper vorhanden sei, oder ob es ein technisch induzierter Effekt des expressiven *Filmbildes* sei.

Hingerissen schreibt Max Scheler seiner Frau:

Wunderbar war ein Pflanzenfilm, indem je 24 Stunden auf eine Sekunde zusammengezogen ist (war mit Wertheimer dort); man sieht die Pflanzen atmen, wachsen und sterben. Der natürliche Eindruck, die Pflanze sei unbeseeht, verschwindet vollständig. Man schaut die ganze Dramatik des Lebens – die unerhörten Anstrengungen. [...] wenn die Ranke [...] »verzweifelt« ins Leere greift, sucht und sucht [...], bis sie sich nach Mißerfolgen umwendet [...], das erschütterte mich so, daß ich mit Mühe die Tränen zurückhielt. O wie ist das »Leben« überall gleich süß, zuckend und schmerzhaft, Liebe und wie ist alles, alles Leben eins.<sup>3</sup>

Eine Position, die in den kritischen Äußerungen Helmut Plessners ihren Widersacher fand, der es als »Verrat am Wesen der Pflanze« sah, wenn man ihr, wie im Film suggeriert, »Empfindungsfähigkeit« unterstelle.<sup>4</sup> Während Scheler sich ganz der anthropomorphisierenden Tendenz des Films hingibt und mit einem holistischen Lebensbegriff seine Emotionen begründet, hat sich für Walter Benjamin im *Blumenwunder* weniger die Welt der Blumen als die der Bilder erschlossen. In einer kurzen Rezension zu Karl Bloßfeldts *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* geht er auf das *Blumenwunder* ein, ohne den Titel zu nennen: »Ob wir das Wachsen einer Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen – in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von dem wir es am wenigsten dachten, ein

3 Max Scheler, Brief vom 3. März 1926 an seine Frau, zitiert nach Hans Werner Ingensiep, »Psychobotanik und Pflanzenfilm im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Kontexte zur Rezeption des Blumenwunders«, in: Lindner (Hg.), *gehen, blühen, fließen*, S. 167.

4 Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, zitiert nach Ingensiep, »Psychobotanik und Pflanzenfilm im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts«, S. 170.