

„Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt.“ Manipulation und Fälschung in der Kunst

Henry Keazor

„Dem Wahren Schönen Guten“, lautet die Inschrift im Giebel der 1880 von dem Architekten Richard Lucae fertig gestellten Frankfurter Oper, mit der das Gebäude als Ort der Künste und die Kunst mithin als Hort des Wahren, Schönen und Guten ausgezeichnet werden sollte.

„Art is a lie, a lie that makes us realize the truth“/„Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt“, zitiert Orson Welles gegen Ende seines 1973 vollendeten Films *F for Fake* den spanischen Künstler Pablo Picasso in einer Sequenz, in der sich Welles – wie wir später sehen werden: nicht zufällig – im Gewand eines Magiers präsentiert.

Auch wenn wir Anlass haben, Welles in jener Szene aus ebenfalls später noch zu sehenden Gründen zunächst nicht ganz zu trauen (immerhin präsentiert er sich hier nach eigener Aussage im Gewand eines Scharlatans), ist das Zitat in diesem Fall authentisch: „Art is a lie which makes us realize the truth“, zitiert auch der mexikanische Karikaturist, Maler, Autor und Galerist Marius de Zayas, einer der einflussreichsten Personen der New Yorker Kunstwelt in den 1910er und 1920er Jahren, Picasso im Rahmen eines „Picasso Speaks“ betitelten Interviews, das in der Zeitschrift *The Arts* vom 23. Mai 1923 abgedruckt wurde. Das vollständige Zitat Picassos lautet dabei:

We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know how to convince others of the truthful-

ness of his lies. If he only shows in his work that he has searched, and re-searched, for the way to put over lies, he would never accomplish anything.

(Also auf Deutsch: „Wir alle wissen, dass Kunst nicht die Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt – wenigstens jene Wahrheit, die zu verstehen uns gegeben ist. Der Künstler muss es verstehen, die anderen von der Wahrhaftigkeit seiner Lüge zu überzeugen. Würde er nur zeigen, dass er nach dem richtigen Weg gesucht und geforscht hat, Lügen zu vermitteln, würde er niemals auch nur irgendetwas erreichen.“)

Wir finden hier nicht nur die gegensätzlichen Pole von „Wahrheit“ und „Lüge“ thematisiert, sondern auch schon den Aspekt der Manipulation, denn Picasso spricht davon, dass der Künstler es verstehen müsse, „die anderen“, also sein Publikum, von der Wahrhaftigkeit seiner Lüge zu überzeugen, sie also – z. B. wie ein guter Zauberer – so zu manipulieren, dass sie seine Lügen glauben.

Wir haben hier also zwei auf den ersten Blick völlig konträre Aussagen: Im einen Fall wird Kunst als Hort des „Wahren, Schönen und Guten“ gesehen, im anderen Fall als Lüge, die ein Mittel sein soll, um die Wahrheit zu erkennen. Wie aber kann dies zusammengehen? Und: Hat das jenseits der von Picasso angesprochenen Überzeugungsarbeit des Künstlers bei seinen Lügen noch mehr mit Manipulation zu tun, jenseits des Umstands, dass eine Lüge immer auch Manipulation bedeutet?

Gehen wir zunächst dem Ursprung der Widmung „Dem Wahren, Schönen, Guten“ nach. Sie wird gerne auf Johann Wolfgang von Goethe zurückgeführt, der in seinem zehnstrophigen „Epilog zu Schillers Glocke“, erstmals aufgeführt am 10. August 1805 anlässlich der Gedächtnisfeier für den drei Monate zuvor verstorbenen Schiller im Lauchstädter Theater, dichtet (ich zitiere hier nur die uns interessierenden Verse):

(...)

Und festlich ward an die geschmückten Stufen
Die ‚Huldigung der Künste‘ vorgerufen.

(...)

Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,

Und hinter ihm, im wesenlosen Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

In dem Gedicht wird also gewissermaßen schon der Zweck der Formulierung, die „Huldigung der Künste“ sowie dann deren Wortlaut „des Wahren, Guten, Schönen“ geboten, die beide dann in der Inschrift der Frankfurter Oper umgesetzt wurden.

Blickt man jedoch weiter zurück in die Geschichte, so sieht man, dass Goethe selbst hier bereits eine ältere Tradition aufgreift, die – natürlich – bis in die Antike rückverfolgt werden kann: Bereits in der griechischen Antike wurde die „Kalokagathia“ (καλοκαγαθία), wörtlich die „Schön- und Gutheit“, sowohl als Bezeichnung wie auch angestrebte Eigenschaft geprägt. Gemeint war damit eine ebenso ästhetische wie ethische Vortrefflichkeit im Körperlichen und Geistigen. Hinter der „Kalokagathia“ wiederum stehen Platon zufolge als Quellen die jeweiligen Ur-Ideen des Wahren (τὸ ἀληθές), Schönen (τὸ καλὸν) und Guten (τὸ ἀγαθόν), die der Philosoph als miteinander verbunden und als auf ein einziges, absolutes Prinzip zurückgehend versteht: Da das Schöne die „Wohnung“ des Guten ist, wie es Sokrates in Platons *Philebos* formuliert, kommt also im Schönen das Gute zur Erscheinung und wird als das Wahre offenbar – Kunst kann und soll bei Platon demzufolge der Erkenntnis des Guten und der Wahrheit dienen.

Allerdings dürfen wir nicht dem Trugschluss erliegen, dass Platon jede Art von Kunst als schön, wahr und gut ansieht – ganz im Gegenteil: In Buch X seiner *Politeia* lässt er nämlich Sokrates hinsichtlich der Dichtung eine wichtige Unterscheidung treffen: Soweit diese eine rein nachahmende Kunst ist, wird ihr eine verderbliche Wirkung zugeschrieben, weshalb diese Art der Dichtung in Platons Idealstaat nicht zugelassen werden darf.

Begründet liegt diese These in der Ideenlehre Platons: Wie eben schon gehört, steht ihr zufolge hinter allen Dingen eine Ur-Idee – dies gilt auch für konkrete, einzelne materielle Objekte wie z. B. (so das auch von Sokrates angeführte Exempel) Stühle und Tische. Auch hinter diesen stehen als Urbilder die vollkommenen, unveränderlichen geistigen Muster, die Idee eines Stuhles bzw. Tisches, aus der sich sodann auf materieller Ebene all die in dieser Idee enthaltenen verschiedenen Manifestationen und Varianten des Stuhls bzw. Tisches heraus entwickeln lassen. Da sie alle aber nur unterschiedliche und einzelne Ausgestaltungen dieser einen, alles umfassenden,

vollkommenen Idee von einem Stuhl bzw. Tisch sind und sich zudem dabei die höhere Idee mit der niederen Materie verbunden hat, sind all diese Stühle oder Tische im Vergleich zu den dahinter stehenden Ideen defizitär: sie sind nicht mehr ganz so vollkommene und da in der Materie existierende: fehlerhafte jeweilige Realisierungen von Teilaspekten der alles umfassenden, ursprünglichen Idee.

Malt nun ein Maler einen Stuhl oder Tisch, wie er ihn sieht, so orientiert er sich nicht an der Idee des Stuhls oder Tisches, sondern an einem konkreten physischen Objekt, dessen Bild er auf seiner Leinwand darstellt. Er schafft also das bloße Abbild eines Abbildes, mithin also von etwas, das von der vollkommenen Ur-Idee des betreffenden Gegenstandes entfernt und wesentlich unvollkommener ist als diese. Indem der Maler ein solches Abbild eines Abbildes schafft, entfernt er sich noch weiter von der vollkommenen Ur-Idee, denn sein Gemälde gibt nicht nur das Abbild eines Abbildes wieder, sondern ahmt, indem es zweidimensional angelegt ist, nur das Erscheinungsbild des dreidimensionalen Stuhles nach, nicht aber diesen selbst (das Abbild des Abbildes der ursprünglichen Idee ist also noch defizitärer als deren Abbild). Dies gilt nicht nur für die Malerei, sondern für alle nachahmenden Künste, also z. B. auch für die Dichtung. Wenn Homer also in einem Epos die Taten eines Feldherrn schildert, bildet er dichterisch lediglich dessen Eigenschaften ab, die ihrerseits Abbilder der hinter ihnen stehenden Ideen sind. Auch der Dichter erzeugt also bloße Abbilder von Abbildern. Und wie bei dem Maler ist auch das so resultierende Produkt defizitär, denn an die Stelle der Taten treten bloße Worte.

Hinzu kommt, dass der einen Stuhl oder Tisch darstellende Maler kein Schreiner ist und mithin von einem Stuhl nur so weit etwas versteht, als er ihn sehen kann und weiß, wozu er dient. Genauso wenig verstehen die Dichter das, was sie schildern, da auch sie z. B. in Bezug auf die Kriegskunst keine Experten sind, auch wenn sie über Kriegstaten schreiben. Jedes Mal reduziert sich also an den dargestellten Gegenständen etwas gegenüber den jeweiligen Vorbildern, wenn diese gemalt oder geschildert werden.

Platon, der solchen Werken zudem unterstellt, dass sie auf den unvernünftigen Seelenbereich des Menschen einwirkten und an ihm fragwürdige Affekte weckten, lässt Sokrates daher nur Götterhymnen und Loblieder auf vorbildliche Persönlichkeiten akzeptieren, da sie sich über das bloße Abbilden von Gegebenem hinaus erheben

(wobei hier zu präzisieren ist, dass die Götter in der herkömmlichen Dichtung Sokrates zufolge auch verzerrt und falsch dargestellt seien:

Götter und Helden sind in diesen Mythen falsch dargestellt. (...), dass Götter einander bekriegen, verfolgen und gegeneinander fechten, ist ja auch nicht wahr.

Künstlern, welche die Götter so „menschlich“ darstellen, macht Platon zusätzlich den Vorwurf, dass sie Märchenerzähler und sogar Lügner seien, ganz abgesehen davon, dass sie den Fehler begehen, die Götter nach dem Vorbild des Menschen zu gestalten, anstatt sie als für den Menschen vorbildlich darzustellen).

Aus all diesen Gründen möchte Platon in seinem Ideal-Staat daher eigentlich keinerlei nachahmende Kunst dulden, und wenn überhaupt, dann nur eine Kunst, die nachahmungswürdige Dinge nachahmt, d. h. für ihn ist es die Aufgabe der Kunst, sittlich zu wirken und nach Möglichkeit Wahrheit zu vermitteln.

Wir sehen also, dass es auch bei Platon selbst innerhalb des Bereichs der Künste schon das Trügerische und Lügnerische geben kann, das hier vom Wahren, Schönen und Guten unterschieden werden muss. Denn, wie wir sehen, vollzieht bereits der antike Philosoph eine dezidierte Differenzierung: Es gibt Kunst, die – weil sie auf Unkenntnis und Unfähigkeit beruht bzw. weil sie das Unvollkommene nachahmt – als „unwahr“ abgelehnt wird. Und es gibt Kunst, welche für die Wahrheit steht bzw. deren Erkenntnis sie befördert. Natürlich ist mit der Inschrift in der Frankfurter Oper nur eben diese Kunst gemeint, aber wir sehen, dass es sich schon bei Platon nicht etwa so einfach verhält, dass einfach alle Kunst als dem „Guten, Wahren und Schönen“ verpflichtet angesehen werden kann.

Doch selbst bei der von Platon als gut angesehenen, da nicht einfach nachahmenden Kunst liegt der Fall etwas komplizierter, als es zunächst scheinen mag.

Denn wenn der Philosoph verlangt, dass Künstler nur nachahmungswürdige Dinge nachahmen sollten, erlegt er ihnen ja auf, jenseits der vorbildlichen Persönlichkeiten gegebenenfalls auch Dinge darzustellen, die es materiell gar nicht gibt bzw. die nicht gesehen werden können. Bereits von dem antiken Maler Zeuxis wird z. B. berichtet, dass er, als er den Auftrag erhielt, ein Bild des Inbegriffs weiblicher Schönheit, nämlich der Helena, zu malen, sich die schönsten Jungfrauen zeigen ließ, um aus ihnen wiederum die fünf schön-

ten auszuwählen. Da es in der Natur keine einzelne Frau geben konnte, die in jeder Hinsicht vollkommen war, versuchte Zeuxis, sich gewissermaßen einen Begriff vom Inbegriff weiblicher Schönheit zu machen, indem er die schönsten Frauen studierte und daraus eine Anschauung von der Idee höchster weiblicher Schönheit zu gewinnen versuchte. In der Kunsttheorie der Platon später wiederentdeckenden Renaissance bedeutete dies als Konsequenz, dass man den Künstler darauf verpflichtete, Antiken zu studieren, wenn es darum ging, vortreffliche Personen darzustellen, da man die antiken Statuen bereits als der Idee menschlicher Schönheit weitestgehend angenäherte Materialisationen des Ideals empfand.

Freilich, so dann auch der in der Spät-Renaissance erhobene Vorwurf, bedeutet dies allerdings, dass die so von Menschen geschaffene zweite Natur sich von der realen Natur entfernte, dass sie damit künstlich, gekünstelt, naturfern, zwar um die Fehler bereinigt, damit aber auch steril und sogar „unwahr“ wurde. Die Kunst, so die Kritik, entferne sich derart von der Realität, dass sie den Betrachter gar nicht mehr ansprache, da dieser in den idealisierten Darstellungen nichts mehr aus seiner eigenen Existenzsphäre wiedererkennen könne. Im besten Fall, so könnte man sagen, stellt diese idealisierte Kunst uns den immensen Abstand vor Augen, der zwischen unserer fehlerhaften, banalen Alltagsrealität und dem klafft, was wir uns als Ideal vorstellen oder wünschen mögen. Ein Paul-Klee-Zitat ein wenig herbeibiegender könnte man also sagen: Um einen solchen, von uns zu erkennenden Kontrast zu ermöglichen, soll Kunst dann nicht mehr das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen. Dies wäre also eine erste, mögliche Lesart des Picasso-Zitats: Kunst zeigt uns die Welt nicht, wie sie ist, sondern sie kann sie uns zeigen, wie sie sein könnte – sie könnte uns eine idealisierte Welt „vorlügen“, damit wir aus dem Kontrast zwischen Realität und Ideal die Wahrheit unserer Entfernung von diesem Ideal erkennen.

Und die Manipulation?

Sie spielt bei all dem eine wichtige Rolle, wie ich an einem Beispiel der Renaissance verdeutlichen möchte:

In seiner Biografie des Renaissancekünstler und Architekten Filippo Brunelleschi – übrigens der ersten umfangreicheren Biografie eines einzelnen italienischen Künstlers, die in der Frührenaissance verfasst wurde – berichtet der Humanist, Architekt und Mathematiker Antonio di Tuccio Manetti, Brunelleschi habe um 1410 ein inte-

ressantes, auf korrekte linearperspektivische Darstellung bezogenes Projekt durchgeführt. Manetti schreibt:

Und diesen Fall der Perspektive zeigte er zum ersten Mal auf einer Tafel von etwa einer halben Elle im Quadrat, auf der er eine Darstellung der Außenansicht des Baptisteriums von San Giovanni in Florenz geschaffen hatte. Und er hat diesen Tempel so gezeichnet, wie man ihn auf einen Blick von außen sieht. Anscheinend hat er beim Zeichnen ungefähr drei Ellen innerhalb der Mitteltür von Santa Maria del Fiore gestanden. Und das Bild hat er mit so viel Fleiß und Schönheit geschaffen, und so genau in den Farben des weißen und schwarzen Marmors, dass kein Miniaturenmaler es besser hätte malen können: (...) und er nahm einen polierten Spiegel als Hintergrund, so dass die Luft und der natürliche Himmel von ihm reflektiert wurden und auch die Wolken, die auf diesen Spiegel fielen und vom Wind getrieben wurden, wenn er wehte. Bei diesem Bild sorgte der Maler dafür, dass er nur einen Platz bestimmte, von wo aus man es betrachten konnte, sowohl was die Höhe und Tiefe, als auch, was die Seiten und die Entfernung angeht. Und damit man keinen Fehler bei seiner Betrachtung begehen konnte, da sich an jedem Ort die Erscheinung für das Auge ändern muss, hatte er ein Loch in die Tafel gemacht, auf der dieses Bild war, das sich in der Abbildung des Tempels von San Giovanni genau an jener Stelle befand, wohin das Auge blickte vom Platz innerhalb der Mitteltür von Santa Maria del Fiore, an dem er beim Zeichnen gestanden hatte. Und dieses Loch war so klein wie eine Linse auf der Seite des Bildes und erweiterte sich kegelförmig auf der Rückseite bis zur Größe eines Dukaten. Er wollte, dass das Auge des Betrachters auf der Rückseite sei, dort, wo das Loch groß war, und mit einer Hand sollte man das Bild zum Auge führen und mit der anderen Hand, der Tafel gegenüber, einen Spiegel halten, von dem das Bild reflektiert wurde. (...) Zusammen mit den erwähnten anderen Umständen, dem Spiegel, der Piazza und so weiter schien es bei der Betrachtung von diesem Punkt, als wenn man das Baptisterium wirklich und wahrhaftig sähe. Und ich habe es in Händen gehalten und mehrmals zu meiner Zeit gesehen.

Was Manetti hier beschreibt, ist das Pendant zu dem von Leon Battista Alberti 1426 in seinem Traktat *De Pittura* formulierten Konzept des Tafelbildes als „finestra aperta“, als „offenes Fenster“. Möglich wurde es durch die Wiederentdeckung der Beherrschung der perspektivischen Darstellung, die es dem Maler nun erlaubte, die Bildoberfläche nach Art eines Fensters oder gerahmten Durchblicks in eine andere Welt zu gestalten, in die man hineinschauen kann, ohne die Betrachteten zu stören. Brunelleschis Betonung des Umstandes, dass man bei dem Experiment Original und Nachahmung visuell zur Deckung bringen soll, hat dabei zwei Aspekte: Zum einen geht es ihm darum, wie er schreibt, dass ‚man so keinen Fehler bei der Betrachtung des Bildes macht‘, d. h. dass man dafür sorgt, dass der richtige Kontext gewählt und die richtige Entfernung für die Betrachtung des Bildes eingenommen wird, von dem es ja heißt, dass es einen konkreten Platz gebe, „von wo aus man es betrachten konnte, sowohl was die Höhe und Tiefe, als auch, was die Seiten und die Entfernung angeht“. Und um diesen richtigen Platz korrekt finden zu können, soll der Vergleich von Vor- und Abbild bei der Justierung behilflich sein.

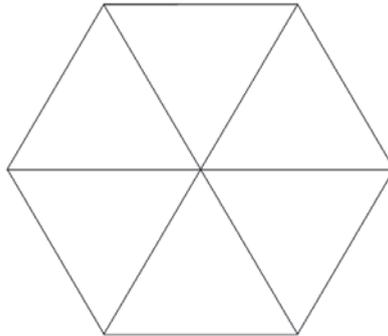


Abb. 1: Darstellung eines Sechsecks, das auch als in die Ebene projizierte Darstellung eines transparenten, in isometrischer Parallelperspektive gesehenen Würfels aufgefasst werden kann.

Das somit ermöglichte Erlebnis eines direkten Wechsels zwischen Vor- und Abbild hat jedoch zudem noch den Effekt, dass dem Betrachter deutlich gemacht wird, wie überzeugend und täuschend echt das Abbild gelungen ist: Zieht man den Spiegel weg, ändert sich das wahrgenommene Bild nicht wesentlich, nur, dass das Gebäude nun

real und nicht mehr gemalt ist. Dies zeigt, wie sehr die Augen, der Blick und das Bewusstsein des Betrachters manipuliert werden können: Aus bloßen Linien konstruieren sie die vom Maler intendierte Bildtiefe und suggerieren Raum, wo eigentlich nur Fläche ist (vgl. Abb. 1, die man einmal als ein planes Sechseck verstehen kann, das im Inneren von sich kreuzenden Linien durchzogen wird, welche die Ecken des Gebildes miteinander verbinden – oder aber, zum anderen, als in die Ebene projizierte Darstellung eines transparenten, in isometrischer Parallelperspektive gesehenen Würfels).

Nicht zuletzt auch aufgrund dieser Manipulation des Seherlebnisses wurde der Malerei – je nach Standpunkt – zum einen eine Überlegenheit über die anderen Künste attestiert, u. a. auch, da sie sich an das in diesem Verständnis: edelste Sinnesorgan des Menschen, das Auge, richtet und dieses dahin zu bringen vermag, Dinge zu sehen, die gar nicht real sind.



Abb. 2: Edgar Müller: Erstes Werk aus der Projektserie „Unconditional Love“, Teplistan – Moskau, August 2010.

Man denke hierbei z. B. an aktuell wieder so beliebte illusionistische Bilder wie die Street-Art-Bilder des Amerikaners Kurt Wenner oder die des Deutschen Edgar Müller (Abb. 2), oder aber auch an ein Werk wie Diego Velázquez' Gemälde *Las Meninas* von 1656, heute im Prado zu Madrid (Abb. 3), vor dem der französische Schriftsteller Théo-

phile Gautier (in seinem 1864 im Rahmen des Buches *Les dieux et les demi-dieux dans la peinture* erschienenen Aufsatz „Don Diego Velasquez de Silva“) ausrief: „Mais où est donc le tableau?“, also: „Wo ist denn nun das Gemälde?“, da das Gemälde sich mit seinem täuschenden Realismus als Gemälde vergessen macht.



Abb. 3: Diego Velázquez: *Las Meninas*, Madrid, Prado, 1656.

An diese Idee, dass sich das Bild aufgrund seines täuschenden Illusionismus wie ein Stück begehrter Realität ausnimmt, schließt der Topos des „In das Bild Hineingehens“ an, bei dem das im Gemälde Dargestellte so realistisch wirkt, dass man in Gedanken meint, in das Bild hineingehen zu können – eine Idee, die in so unterschiedlichen

Filmen wie Akira Kurosawas *Dreams* von 1990 und in Dario Argentos *The Stendhal Syndrome* von 1996 interpretiert wird: Spaziert in Kurosawas Film ein Museumsbesucher in die von ihm bewunderten und sich plötzlich belebenden Gemälde Vincent van Goghs hinein, so wählt sich Argentos Thriller einen Namen zum Ausgangspunkt, mit dem jene psychosomatische Störungen bezeichnet werden, die im zeitlichen Zusammenhang mit einer kulturellen Reizüberflutung auftreten können. Zu den Symptomen des nach dem französischen Schriftsteller Stendhal benannten und 1979 erstmals wissenschaftlich von der italienischen Psychologin Graziella Magherini beschriebenen Syndroms zählen Panikattacken, Wahrnehmungsstörungen und wahnhaftige Bewusstseinsveränderungen, wie sie Stendhal in seinem 1817 erschienenen Buch *Neapel und Florenz: Eine Reise von Mailand nach Reggio* nach einem Besuch in der Kirche Santa Croce in Florenz als eigene Erfahrung beschrieben hat.



Abb. 4: Screenshots aus: Dario Argento: *The Stendhal Syndrome* (*La Sindrome di Stendhal*), Italien 1996 (Medusa Film Mailand).

Eine von Magherini 1989 veröffentlichte Studie, in der sie mehr als hundert für das Stendhal-Syndrom typische Krankheitsfälle von Touristen in der Kunstmetropole Florenz beschrieb, machte das Syndrom dann international bekannt. Argentos Film lehnt sich zwar an das Buch an, interpretiert die dort festgehaltenen Wahrnehmungsstörungen jedoch in freier, visuell packender Art und Weise, wenn er die Hauptfigur, die Kommissarin Anna Manni, in den Florentiner Uffizien von immer lebendiger erlebten Bildern bedrängen und

schließlich in das früher Pieter Bruegels d. Ä. zugeschriebene Gemälde *Landschaft mit Ikarussturz* hineinstürzen und in unterseeische Tiefen tauchen lässt (Abb. 4; das um 1555–68 zu datierende Bild hängt eigentlich in Brüssel in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, wird allerdings aufgrund technischer Untersuchungen inzwischen eher als eine frühe, gute Kopie von unbekannter Hand nach einem verlorenen Original Bruegels diskutiert).

In gewisser Weise folgt diese Art von illusionistischer Malerei damit dem von dem römischen Dichter Tibull formulierten Prinzip des „ars est celare artem“, d. h. die Kunst besteht gerade darin, ihre eigene Kunsthaftigkeit vergessen zu machen, indem sie den Betrachter die an ihm vollzogene Manipulation vergessen macht: Er vergisst vorübergehend geradezu, dass er vor einem Gemälde steht und wird, mental überwältigt, in dessen Bilderwelt hineingezogen.

Aus einer einem solchen Verständnis entgegengesetzten Position wird der Malerei andererseits genau diese Art der Manipulation zum Vorwurf gemacht und in Opposition zu der angeblich „ehrlicheren“ Skulptur gebracht, die bzw. bei der man nicht betrügen könne, da alles an ihr durch den Tastsinn überprüfbar sei: „taktil“ wird bei einem solchen Denken mit einer für jeden möglichen Objektivierung, „optisch“ hingegen mit täuschbarer Subjektivität gleichgesetzt.

Die Kunst, so könnte man Picassos Ausspruch vor diesem Hintergrund nun auch lesen, manipuliert unseren Sehsinn so, dass er eine künstliche, unwahre, wenn man so will: erlogene Wirklichkeit wahrnimmt, innerhalb derer uns eigentlich abwesende Dinge überzeugend vor Augen gestellt werden können, über die wir eine jeweils als solche aufgefasste „Wahrheit“ erkennen (z. B.: religiöse Bilder mit ihren jeweiligen Lehren oder auch politische Überzeugungen).

Freilich verhält es sich bei dieser, hinter der Wahrnehmung der künstlichen Wirklichkeit stehenden Manipulation im Bereich der Kunst um eine von uns zugelassene Täuschung, d. h. bei dieser Art von Kunstrezeption kommt ein Moment von Freiheit zum Tragen. Denn da wir wissen, dass es sich bei dem von uns Wahrgenommenen um ein Kunstwerk handelt (sei dies z. B. ein Gemälde oder aber auch eine in einem Buch erzählte Geschichte), haben wir die Wahl, uns auf die Täuschung ein- und die Manipulation unserer Rezeption zuzulassen oder aber sie auszuschlagen. Das Zulassen dieser Manipulation, wie es geschieht, wenn wir uns dazu entschließen, uns bewusst z. B. auf ein Gemälde oder ein Buch einzulassen, hat der britische Dichter und Kunsttheoretiker Samuel Taylor Coleridge im Jahr 1817 mit dem

Begriff der „willing suspension of disbelief“ (auf Deutsch etwas gestelzt und hölzern übersetzt als „willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit“) belegt. Vom Standpunkt der Poesie und Literatur aus schreibend, nimmt Coleridge die mögliche überirdische Natur der Protagonisten einer Handlung in den Blick und äußert die Überzeugung, dass der Leser dieser Geschichte gegenüber seine eigentlich zu erwartende, skeptische Ablehnung derselben aufgrund ihrer Fantastik und Unwahrscheinlichkeit so lange zurücksetzen würde, wie es dem Erzähler der Geschichte gelänge, dieselbe mit „human interest and a semblance of truth“ zu vermitteln. Diese von Coleridge auch als „poetic faith“ bezeichnete Bereitschaft treffen wir nun aber nicht nur in der Literatur, sondern in allen Formen an, in denen wir im Rahmen einer bestimmten, für uns klar definierten Rezeptions-Situation (bei wir meistens das Publikum sind) mit unwahrscheinlichen, fantastischen Phänomenen konfrontiert werden, von denen wir zwar wissen, dass sie nicht real sind, die wir aber innerhalb der gegebenen Situation als sozusagen um der Situation willen vorübergehend als glaubhaft akzeptieren, also unsere Skepsis wider besseres Wissen aussetzen lassen (ganz im Unterschied zur der Protagonistin des zuvor angesprochenen Films *The Stendhal Syndrome*, die nicht mehr in der Lage ist, diese Art von Distanz aufzubauen). Dies kann Rezeptionsformen wie z. B. das Kino betreffen, wo wir auch wissen, dass das uns Gezeigte nicht einer tatsächlichen Wahrheit entspricht (umso mehr, wenn es sich um Filme fantastischen Gehalts wie Abenteuer-, Fantasy oder Science-Fiction-Filme handelt), oder aber auch Zauberkunststücke (wir würden die Darbietung eines Magiers wahrscheinlich nicht genießen, wenn wir ernsthaft davon ausgingen, dass er jemanden in zwei Stücke zersägt – dennoch verfolgen wir sein Kunststück fasziniert und akzeptieren ein Stück weit die Annahme, dass er über Magie verfügt) – oder aber schließlich auch die Kunst, wo wir uns in der Malerei ebenfalls auf die Illusion des geöffneten Fensters einlassen und uns mit dem Dargestellten auseinandersetzen, anstatt es als auf eine Fläche aufgetragene Farben und Formen abzulehnen (ich verweise an dieser Stelle nur kurz auf das 1959 erstmals erschienene Buch von Ernst Gombrich *Kunst und Illusion*, wo diese wie weitere Aspekte ausführlich erörtert werden).

Freilich arbeiten Formen wie insbesondere das Kino seit einiger Zeit an einer zunehmend verstärkten Manipulation unserer Sinne, um die Illusion immer größer und das Maß an notwendig aufzubringendem „suspension of disbelief“ entsprechend geringer zu machen,

man denke an die Techniken des „Sensurround“, des 3D-Kino oder auch der „virtuellen Realität“ etc..

Just mit der Praxis der Kunstrezeption ist jedoch möglicherweise eine weitere Facette der Bedeutungen des Picasso-Zitats angesprochen, d. h., die uns eine Wahrheit ermöglichende Lüge der Kunst kann noch eine andere Form annehmen: In den 70er Jahren wurde der Versuch unternommen, Ansätze wie die der Informations- und Kommunikationswissenschaft für die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft fruchtbar zu machen, da man sich hiervon u. a. eine „Verwissenschaftlichung“ dieser Disziplinen versprach. Tatsächlich war man bestrebt, auf diese Weise für viele Themen ebenso zentrale wie basale Fragen zu klären wie z. B., wie ein Kunstwerk eigentlich genau auf den Betrachter wirkt, d. h., was an ihm wie wirkt und welche Art von Kommunikation sich zwischen ihm und dem/der BetrachterIn etabliert. Hierbei wurde auf den Zeichencharakter eines Kunstwerks abgehoben, d. h. das Kunstwerk wurde als ein Ensemble von Zeichen betrachtet, das, als Sender, dem Betrachter als Empfänger eine Botschaft vermittelt. Diesem Ansatz zufolge kommuniziert das Kunstwerk mehr oder weniger aktiv mit dem Betrachter, der die von dem Werk ausgehenden Zeichen aufzunehmen, zu entschlüsseln und zu verstehen hat. Dieser Ansatz macht einmal die bereits betrachtete, notwendige „suspension of disbelief“ plausibel, denn er lässt verstehen, dass, wenn wir in ein Museum gehen oder uns generell Kunst anschauen, wir dies nicht unvorbereitet tun: Wir treten sozusagen schon in einem dem Kunstwerk adäquaten Rezeptionsmodus vor das Kunstwerk, wir sind bereit, uns auf es einzulassen, wir sind bereit für die von ihm gesendeten Zeichen, deren Lektüre sowie deren Wirkung.

So sehr dieser Ansatz der so genannten „semiotisch-sigmatischen Methode“ nun aber für bestimmte Momente der Kunstrezeption und für bestimmte Aspekte und Schichten eines Kunstwerks sicherlich hilfreich und zutreffend ist (angefangen von der Rezeptionshaltung bis hin zu primär ikonografisch gehaltenen Werken, die in der Tat „gelesen“, „entschlüsselt“ und „verstanden“ sein wollen), so sehr blendet diese Herangehensweise doch bestimmte, ebenfalls zentrale Anteile der Kunstrezeption aus. Denn sie geht davon aus, dass wir quasi neutral, rein an Informationen interessiert und mithin emotional erst einmal nicht involviert vor das Werk treten und uns an ihm erst mit Gefühlen und Hinweisen versorgen.

Tatsächlich jedoch treten wir auch hinsichtlich unserer Emotionen und Erwartungen keineswegs unvorbereitet, d.h. neutral vor Kunstwerke, sondern wir tun dies meistens bereits mit einem ganzen Paket an Vorannahmen, Hoffnungen und Forderungen. Dies geschieht, wie der Aspekt des „suspension of disbelief“ schon gezeigt hat, innerhalb bestimmter, uns wohl bekannter Rahmenbedingungen, die vorab geregelt sind: In einem Museum werden uns bestimmte Objekte gezeigt, über die wir etwas wissen bzw. zu denen uns etwas mitgeteilt wird, das es uns erlaubt, innerhalb des so gestalteten und für uns überschaubaren Kontextes konkrete Vorannahmen und Erwartungen in Bezug auf das Ausgestellte zu entwickeln, mit denen im Kopf wir dann vor das entsprechende Kunstwerk treten und es innerhalb des Rahmens dieses Vorwissens rezipieren (mit dem französischen Literaturwissenschaftler Gerard Genette könnte man hier von „Paratexten“ sprechen wie z. B. der Museumswerbung, dem thematischen Rahmen einer Ausstellung, den einzelnen Beschriftungen innerhalb derselben etc.). Man könnte von einer Art „Vertrag“ oder „Vereinbarung“ sprechen, welche die Regeln ordnen, die innerhalb des Systems „Kunst“ zwischen den die Kunstwerke verwaltem Institutionen, dem Werk selbst und den RezipientInnen gelten sollen. Da wir diese Regeln kennen, können wir die innerhalb ihres Rahmens sich vollziehenden Prozesse überschauen und ein Stück weit steuern.

Man darf die so gehegten und entwickelten, mitgebrachten Vorannahmen dabei nicht unterschätzen, denn sie prägen im Wesentlichen die Art und den Charakter der sich sodann vollziehenden Rezeption: Wird mir ein Kunstwerk als absolutes Meisterwerk vorgestellt, noch bevor ich es gesehen habe, ist es eher unwahrscheinlich, dass ich es voller Verachtung oder Desinteresse wahrnehmen werde (es sei denn, die Schere zwischen Verheißenem und tatsächlich Eingelöstem klafft für die RezipientInnen zu weit). Umgekehrt wird es eher die Ausnahme darstellen, dass ein als unwichtig und marginal ausgewiesenes Objekt lange Schlangen an begeisterten Publikums-massen auf sich ziehen wird. Wir sehen also, dass diese „Paratexte“ gewissermaßen durchaus auch als eine bestimmte Form der Manipulation gesehen werden können, denn das so gerahmte Objekt wird vom Publikum durch die Brille der entsprechend gehegten Erwartungen und Vorannahmen hindurch gesehen – und nicht selten finden die Besucher so das in dem Objekt wieder, was darin zu finden sie erhofft und erwartet hatten (z. B. eine Art von „Begegnung“ mit

einem Künstler oder einer Künstlerin, der/die sich dem Publikum mittels der in seinem/ihrem Werk von seinem/ihnen hinterlassenen materiellen Spuren – seiner/ihrer Hand – wie geistigen Botschaften – seinem/ihrem Geist, der schöpferisch hinter dem Gehalt des Werks steht – mitteilen).

Ich hatte davon gesprochen, dass all dies in einer Art von zuvor klar geregelter Vereinbarung bzw. bis zu einem gewissen Grad sogar in einem impliziten Vertrag geordnet ist.

Just dies ist jedoch zugleich der große Schwachpunkt, an dem diese Art der Kunstwahrnehmung auch problematisch werden kann, denn was passiert, so können wir uns fragen, wenn das Werk, vor dem wir stehen, diesen Vertrag aufkündigt, indem es „lügt“?

Natürlich kann ein Kunstwerk nicht im wörtlichen Sinn lügen, denn entscheidend ist weniger, was es an sich darstellt, als vielmehr, als was es ausgegeben wird: Alle Werke sind zunächst einmal von jemandem oder etwas geschaffene Objekte, sind also an sich authentisch. Das Missverständnis, die Lüge, die Verstellung, die Täuschung oder die Fälschung beginnen erst in dem Moment, in dem ein Werk nicht mehr als das wahrgenommen wird, was es ursprünglich und eigentlich ist bzw. wo es als etwas ausgegeben wird, was es eigentlich nicht ist.

Man kann hierbei grob zwei Formen einer solchen mit Objekten vollzogenen Täuschung unterscheiden:

Einmal den „Hoax“ (Schwindel, Jux, Streich), bei dem zunächst eine Täuschung bewirkt wird, die allerdings von vorneherein daraufhin angelegt ist, dass sie früher oder später entweder vom Urheber selbst oder aber von seinem Publikum enttarnt wird. Denn es geht bei dem Hoax meistens darum, anhand seiner etwas zu demonstrieren. Ich möchte dazu zwei Beispiele geben.

Die Frühling/Sommer-Ausgabe der Zeitschrift *Social Text* brachte 1996 einen Artikel von Alan Sokal, einem Physikprofessor an der New York University, der mit „Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“ überschrieben war. Das schon im Titel eine Reihe von wichtig klingenden Begriffen willkürlich zueinander in Beziehung setzende Verfahren war dabei auch symptomatisch für den so überschriebenen Text, denn Sokal ging es darum, wie er im Nachhinein zu Protokoll gab, zu sehen, „ob ein führendes Magazin für kulturelle Studien einen willkürlich mit Unsinn gepfefferten Artikel veröffentlichen würde, wenn

dieser a) gut klingen würde und b) den ideologischen Voreingenommenheiten der Redakteure schmeicheln würde“. Am Tag der Veröffentlichung bei *Social Text* enttarnte der Verfasser seinen Artikel dann in der Zeitschrift *Lingua Franca* als Hoax. Sokals Vorwurf: Wären die Redakteure gründlich, kritisch und kompetent gewesen, hätten sie vom ersten Paragraphen an merken müssen, dass der Text eine Parodie war. Die Tatsache, dass ihnen dies nicht gelungen war, las Sokal als Anzeichen eines bestürzenden Verfalls an intellektueller Strenge in den amerikanischen Geisteswissenschaften. So hatte Sokal in seinem in der Zeitschrift *Social Text* veröffentlichten Beitrag das „von der postaufklärerischen Hegemonie über die westliche intellektuelle Perspektive verhängte Dogma“ angegriffen („the dogma imposed by the long post-Enlightenment hegemony over the Western intellectual outlook“), demzufolge es eine äußere Welt gebe, die von Naturgesetzen beherrscht werde, die wir mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden nur unvollständig verstehen könnten. Sokal behauptet in seinem Artikel demgegenüber, dass die „physische Realität in letzter Instanz lediglich ein soziales und linguistisches Konstrukt sei“ („that there is an external world governed by laws of nature which we can understand imperfectly using the scientific method. [...] physical ‚reality‘ [...] is at bottom a social and linguistic construct.“).

Sokal selbst schreibt dazu:

Den ganzen Artikel hindurch habe ich wissenschaftliche und mathematische Konzepte in einer Weise angewendet, dass wenige Wissenschaftler und Mathematiker sie ernst nehmen könnten. Zum Beispiel behauptete ich, dass das ‚morphogenetische Feld‘ – eine New Age Idee von Rupert Sheldrake – eine entscheidende Theorie für Quanten-Gravitation darstelle. Diese Verbindung ist jedoch pure Erfindung; nicht einmal Sheldrake selbst behauptet so etwas. Ferner behauptete ich, Lacans psychoanalytische Spekulationen seien kürzlich bei Forschungen zur Quanten-Feldtheorie bestätigt worden. Selbst nichtwissenschaftliche Leser mögen sich hier wundern, was um Himmels Willen Quanten-Feldtheorie mit Psychoanalyse zu tun habe. Mein Artikel erklärt das mit keinerlei Argumenten. Kurz und gut: Ich schrieb einen Artikel, von dem jeder kompetente Physiker oder Mathematiker (selbst im Grundstudium oder in der Oberstufe) sofort bemerken würde, dass es ein Ulk ist. Offensichtlich fühlten sich die Redakteure von

‚Social Text‘ aber wohl dabei, einen Artikel zu Quantenphysik zu veröffentlichen, ohne jemanden zu konsultieren, der sich in dem Thema auskennt.

Die Beweggründe des Autors waren dabei übrigens auch politischer Natur, denn er wie *Social Text* standen politisch links, aber Sokal bezichtigte die Neue Linke eines „epistemischen Relativismus“, den er mit seinem Hoax anprangern wollte.

Das zweite Beispiel handelt von dem britischen Kinderbuchautor John Howard, der 2006 seine heimatliche Buchbranche foppte, indem er die Bedienungsanleitung seiner neuen Waschmaschine als Romanmanuskript bei 30 Literaturagenten und Verlagen einreichte – und hierauf durchaus freundliche Antworten erhielt: Man habe seinen Text sehr gerne gelesen, versicherten die Buchexperten, er passe nur nicht so recht in das Verlagsprogramm.

Tatsächlich jedoch hatte Howard einfach nur Sätze aus dem Originaltext der Gebrauchsanleitung zusammengestellt wie „Nach einem Stromausfall startet die Maschine automatisch wieder an der Stelle im Programm, an der sie gestoppt hatte, und setzt dann den Waschvorgang fort“ und nur lediglich hie und da ein paar Kapitelüberschriften dazwischen gestreut.

Das Ziel Howards war es, mit seiner Aktion zu belegen, dass in den meisten Verlagshäusern unverlangt eingesandte Manuskripte nicht mal mehr eines Blickes gewürdigt werden. Und in der Tat hätte sein Waschmaschinen-Buch, wäre es denn gelesen worden, sofort auffallen und alles anderes als die freundlichen Reaktionen auslösen müssen, zumal der Autor sein Werk auch noch provokant „The Tin Drum“ genannt hatte (also nach dem 1959 erschienenen Roman *Die Blechtrommel* des deutschen Literaturnobelpreisträgers Günter Grass). Auf die Idee zu dem Hoax war Howard gekommen, nachdem er ein Kinderbuch im Selbstverlag hatte herausbringen müssen, da sein Manuskript *The Key to Chintak* immer wieder abgelehnt worden war und Howard den Verdacht entwickelt hatte, dass es in den Verlagen nie wirklich gelesen worden war.

In beiden Fällen ging es darum, Missstände im Publikations- und Verlagswesen aufzudecken, und in beiden Fällen wurden die jeweiligen Zielpersonen dadurch manipuliert, dass man die geltenden Regeln unterließ: Es ist eigentlich nicht üblich, einer Redaktion oder einem Lektorat Unsinnstexte zu schicken, d.h. die Redakteure und Lektoren hatten eigentlich davon ausgehen dürfen, dass ihnen sinn-

volle Texte zur Begutachtung zugeschickt wurden – die aufklärerische Wirkung der Hoaxe konnte jedoch nur greifen, weil deren Urheber sich eben nicht an diese Regeln hielten und so zeigen konnten, dass die entsprechenden Verantwortlichen nur vorgaben, die Texte gelesen zu haben, während dies tatsächlich nicht der Fall war – sonst hätten sie die Hoaxe sofort enttarnen können.

Mutatis mutandis gilt dies auch für die Kunst-Hoaxe wie z. B. die 1998 online gegangene falsche Vatikan-Website des italo-amerikanischen Netz-Künstlerpaar Franco und Eva Mattes¹, die das damalige Erscheinungsbild der Originalwebsite des Vatikan kopierte und zugleich um provokante Inhalte – z. B. in Fragen der Sexualität – „ergänzte“.

Waren es bei Hoaxen wie diesen eher die Art und Weise sowie die Kontexte, auf welche bzw. in denen gefälschte Objekte zum Zweck der Manipulation platziert wurden (also eben: eine Redaktion oder eine Internetpräsenz), so ist es bei der davon zu unterscheidenden Fälschung nicht selten das Objekt selbst, das allein schon durch sein suggestives Erscheinungsbild die Rezeption manipulieren kann: Ein eigentlich neues Gemälde kann dadurch täuschen, dass es ein auf hohes Alter verweisendes Erscheinungsbild an den Tag legt, etwa, indem es vom Fälscher z. B. mit künstlichen Alterungsspuren versehen wird. Kommen dann noch Verweise wie eine stilistische Ähnlichkeit des Bildes zu bekannten Werken eines Alten Meisters sowie ein deutlicher Hinweis wie eine geschickt gefälschte Signatur hinzu, ohne dass diese an anderer Stelle des Werkes (z. B. durch eine zweite, nun echte Signatur und eventuell auch Datierung) konterkariert würde, so weist das betreffende Objekt einen hohen Anteil an Manipulationspotential auf, denn es ist naheliegend, dass das Objekt dann aufgrund all dieser Merkmale nicht als ein (tatsächlich) neues, sondern als ein (vermeintlich) altes Werk wahrgenommen wird. Und bis zu dem Moment der unwidersprochenen Signatur befindet man sich streng genommen auch noch im Bereich des Legalen, denn das Ganze könnte ja als stilistische Nachempfindung, als Arbeit „im Stile von“ konzipiert sein.

Wie beim Original im Museum mit seinen „Paratexten“, so können auch bei der Fälschung zudem die Kontexte, von denen das Werk begleitet wird, manipulativ sein: Es wurden bereits die über das einzelne Werk selbst hinausweisenden, stilistischen Ähnlichkei-

¹ Noch immer einsehbar unter <http://0100101110101101.org/files/vaticano.org/>

ten zu den Werken eines bekannten Alten Meisters angesprochen, zu denen noch die angeblichen Begleitumstände der Entdeckung eines Werkes sowie schließlich eine dezidiert verfälschte Herkunftsgeschichte kommen können. All das, was an einem geschaffenen Werk sonst „echt“, „wahr“ und „authentisch“ ist (auch das als Fälschung missbrauchte Objekt wurde von jemandem zu einem bestimmten Zeitpunkt geschaffen), wird hier verfälscht und verlogen, da es als in falsche Kontexte gerückt wird.

So bedenklich, verstörend und schädlich nun solche Fälschungen für den Kunsthandel und die Kunstgeschichte sind, so führen uns gerade Fälschungen den vorhin thematisierten Prozess vor Augen, bei dem das Publikum – entsprechend vorbereitet (oder wenn man so will: manipuliert) durch die von Experten verfassten und erstellten Paratexte – bestimmte Erwartungen auf die entsprechend präsentierten Werke projiziert ... und diese bestätigt und erfüllt bekommt: So wurden wiederholt Kunst-Fälschungen zunächst so lange als bis dahin verlorene Meisterwerke des gefälschten Künstlers bejubelt, bis sie entlarvt wurden und plötzlich von Experten wie Publikum verachtet wurden – ein bei Fälschungsskandalen häufig zu beobachtendes Phänomen. Da sich an den jeweils zuvor gefeierten und dann geschmähten Werken zwischenzeitlich jedoch materiell nichts verändert hat, kann der Grund für diesen jähen Stimmungswechsel solchen Fälschungen gegenüber weniger in ihren tatsächlichen ästhetischen Eigenschaften begründet liegen als vielmehr in den manipulativen Umständen, unter denen die Werke präsentiert wurden und werden, und den damit geweckten Erwartungen im Publikum, auf die es sodann, nach der Enttarnung der Fälschung als solcher, mit einer umso größeren Empörung über den begangenen Betrug reagiert.

Die Fälschung ist von daher so etwas wie der negative, der dunkle Spiegel der Kunst: Auch wenn dies vom Fälscher – anders als bei den Hoaxes – nicht beabsichtigt ist, so können auch Fälschungen uns Wahrheiten begreiflich machen, und zwar nicht nur hinsichtlich der Usancen auf dem Kunstmarkt, sondern z. B. auch bezüglich unserer Kunstrezeption, die wesentlich weniger autonom, sprich: unmanipuliert verläuft, als wir dies vielleicht wahrhaben möchten.

Es sind eben diese Dinge, die auch Orson Welles interessierten, als er 1973 seinen Film *F for Fake* drehte: Ursprünglich hatte er einen Dokumentarfilm über den ungarischen Kunstfälscher Elmyr de Hory drehen wollen, aber als er erfuhr, dass dessen Biograf, der

Schriftsteller Clifford Irving, selbst als Protagonist in einen Skandal um eine von ihm gefälschte Howard-Hughes-Biografie verwickelt war, begann Welles, grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis von *Kunst und Wahrheit* zu stellen (dies zugleich der Titel eines 1958 veröffentlichten Buches des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr), zumal Welles sich als Radio- und Film-Künstler selbst dahingehend hinterfragen musste, wie er bzw. wie die von ihm verwendeten Medien Radio und Film es mit der Wahrheit halten. Nicht umsonst wendet Welles deshalb dann in *F for Fake*, wo er den Spruch Picassos zitiert, die Verfahren der Manipulation und der Lüge auch selbst an: Dies geht schon damit los, dass der Film mit einer die Titel zeigenden ca. zwei-minütigen Sequenz öffnet, die selbst schon ein Meisterstück der Manipulation ist. Denn zu sehen ist, wie eine junge Frau in einem verführerisch kurzen Kleid durch das sommerliche Rom flaniert und dabei die gierigen Blicke italienischer Männer auf sich zieht.

Doch tatsächlich zeigt Welles uns hier Dinge, die ursprünglich gar nichts miteinander zu tun hatten und zunächst am Schneidetisch von Welles (an dem er sich daher auch gegen Ende des Sequenz bezeichnenderweise zeigt) und dann im Kopf des Zuschauers erst zusammenfinden. In der Filmwissenschaft spricht man von dem so genannten „Kulesov-Effekt“, benannt nach einem 1918 von dem russischen Filmregisseur Lev Vladimirovič Kulesov durchgeführten Montage-Experiment. Er hatte die These aufgestellt, dass es nicht so wichtig sei, wie eine Filmeinstellung aufgenommen werde, sondern vielmehr, wie sie geschnitten und kombiniert würde. Kulesov montierte daher zu Demonstrationszwecken eine Aufnahme des ausdrucksarmen Gesichts des Schauspielers Iwan Mosjukhin mit den Bildern eines Tellers Suppe, eines Sarges und einer verführerischen Frau und zeigte die drei Sequenzen drei verschiedenen Publika (Abb. 5). Die ZuschauerInnen schrieben Mosjukhin im einen Fall Hunger, im zweiten Trauer und im dritten Begierde zu.

Eben in dieser Weise werden wir als ZuschauerInnen gleich zu Beginn von Welles' Film manipuliert, wenn der Regisseur uns Dinge als zueinander in Beziehung gesetzt zeigt, die z.T. ursprünglich an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten gefilmt worden waren: Nämlich einmal eine junge durch Rom spazierende Frau in einem kurzen Kleid, und ein anderes Mal interessiert und fasziniert dreinblickende und lebhaft gestikulierende italienische Männer. Zueinander montiert ergeben diese eine Sequenz, in der eine

junge Frau durch Rom geht und die interessierten und lüsternen Blicke der Männer auf sich zieht. Welles etabliert so gleich zu Beginn seines Films die Themen der Manipulation und des Lockvogels bzw. der Verführten (nicht umsonst erfahren wir auch gleich zum Ende der Sequenz den Namen der jungen Frau – Oja Kodar –, denn sie wird gegen Ende des Films noch einmal besondere Bedeutung bekommen).

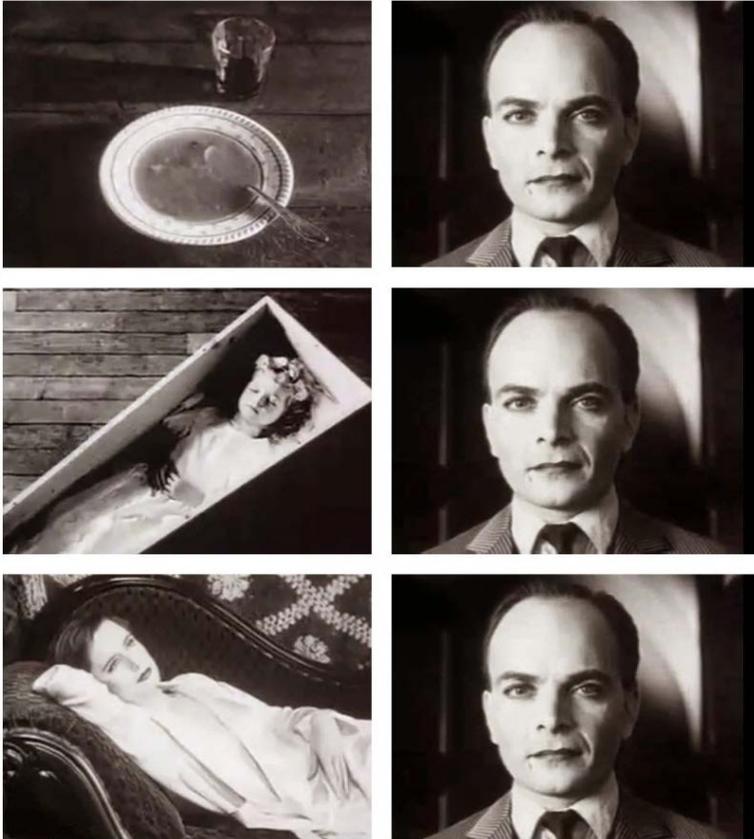


Abb. 5: Screenshots des Montagesperiments von Lev Vladimirovič Kulesov mit dem Schauspieler Iwan Mosjukhin, 1918.

Auch im weiteren Verlauf greift Welles dann immer wieder auf dieses Mittel der Montage zurück, d.h. wir sehen durch Welles vorgenommene Kombinationen von eigentlich nicht zusammengehörigem Material, mit denen Zusammenhänge suggeriert bzw. manipuliert

werden, so z. B., wenn er de Hory und Irving wie zu einer Art von Dialog zusammenschneidet, obwohl ihre Aussagen getrennt voneinander zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten aufgenommen wurden. Diese manipulativen Kombinationen werden von Welles freilich im Interesse einer Wahrheitsvermittlung vorgenommen, d.h. der Regisseur will uns gerade dazu auffordern, etablierten, uns selbstverständlich scheinenden Zusammenhängen zu misstrauen und demgegenüber versuchsweise einmal eher nicht zusammengehörige Dinge auf ebenso überraschende wie erhellende Weise miteinander zu assoziieren.

Zu Beginn des Films gibt Welles uns das Versprechen, in den nächsten 60 Minuten nur die Wahrheit zu sagen – um dies einlösen zu können, muss er gelegentlich auch die Wahrheit hinter den Aussagen der interviewten Personen aufscheinen lassen, die uns durch ihre Lügen manipulieren wollen, indem er ihre Aussagen mit ursprünglich nicht dazugehörigen Bildern oder Aussagen kombiniert. Die so von Welles gezeigten, manipulierten Zusammenhänge mögen in dieser Hinsicht „unwahr“ sein – aus ihnen erhellt jedoch eine zuvor vielleicht nicht erkennbare, über die einzelnen Zusammenhänge hinausreichende Wahrheit: „Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt.“

Dies trifft auch auf den Kontext zu, in dem das Zitat gegen des Films explizit erscheint und mit dem Welles dem Zuschauer sein Verfahren noch einmal erkennbar vor Augen stellt: Nachdem Welles die Geschichte um den Fälscher De Hory, dessen Biografen Irving und deren Tätigkeit als Fälscher und Betrüger aufgeklärt hat, erzählt er abschließend noch die Geschichte um die zum Auftakt des Films gezeigte Oja Kodar und den von ihr verführten Picasso nach (damit schließt sich so der zu Beginn eröffnete Rahmen mit den Themen von Mann und Frau und von Lockvogel und Verführtem): Wie Welles in einer dem bisherigen Film nicht unähnlichen Kombination aus authentischem Dokumentarmaterial und nachgedrehten Szenen darlegt, wurde Picasso Anfang der 70er Jahre von Kodar dahingehend verführt, dass er sie zu seiner Geliebten und seinem Modell machte und ihr zum Abschluss ihrer Liaison die darin entstandenen 22 Bilder schenkte. Voll Zorn musste Picasso jedoch eines Tages sehen, dass Kodar, entgegen einer eindeutigen Abmachung, die Bilder zum Verkauf anbot. Als der Maler sie zur Rede stellte, wies sie ihn a) darauf hin, dass es sich bei den zum Verkauf angebotenen Bildern tatsächlich um Fälschungen handelte

und b) stellte sie ihm den Urheber, ihren Großvater, einen ungarischen Kunstfälscher, vor, der eine ganze Bandbreite an Malstilen beherrschte.

Den Satz „Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt“, zitiert Welles dann im Rahmen eines Geständnisses – denn er fordert das Publikum zum Beschluss der Geschichte auf, auf die Uhr zu schauen und kommentiert: „I did promise that for one hour I'd tell you only the truth. That hour, ladies and gentlemen, is over: for the past 17 minutes, I'd been lying my head off.“

Die zuletzt erzählte Geschichte von Picasso und Kodar erweist sich als vollkommen frei erfunden; zudem bedient sie sich im Visuellen dem gleichen Verfahren wie die Sequenz in Rom mit den Männern: Welles hat einfach für sich unabhängige Fotos von Picasso und Kodar per Montage miteinander kombiniert. Welles zeigt uns damit, wie sehr die Manipulation vom einen ins andere umschlagen kann, d. h. vom Zweck der Wahrheit (der Teil, der von de Hory und Irving handelt) zum Zweck der Lüge (die Picasso-Episode) und wieder zurück (Welles klärt die „Lüge“ ja am Schluss selbst auf). Der Künstler ist für ihn demzufolge eine Art Kippfigur, d. h. jemand, der uns immer wieder – wie ein uns manipulierender Scharlatan, wie ein uns hereinlegender Magier – täuscht, damit wir eben anschließend dieser Täuschung gewahr werden und die Notwendigkeit der Wachsamkeit erkennen können (wobei Welles mit dem Satz von der Kunst als „Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt“ ironischerweise ausgerechnet Picasso zitiert, mit dem er ja soeben noch seine vollkommen erlogene Geschichte bestritten hat). Kunst, so offenbar Welles' Position, sollte uns nicht einlullen, sondern uns wach und kritisch machen. Und insofern würde sie dann wieder „Dem Wahren Schönen Guten“ dienen.

Literatur

- Dalya Alberge: „How writer got clean away with novel take on washing machines“, in: The Times, 25. April 2006, online unter: <https://www.thetimes.co.uk/article/how-writer-got-clean-away-with-novel-take-on-washing-machines-mhtb8wbh3pn> (letzter Zugriff: 31.5.2017)
- Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, 2 Vols., London 1817
Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch Literatur*, München/Wien 1994
- Samuel Y. Edgerton: *The Mirror, the Window & the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca, NY 2009
- Michael Franz: „Wahres/Gutes/Schönes“, in: *Goethe-Handbuch (Band 4/2 Personen, Sachen, Begriffe L-Z)*, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto, 1998, Stuttgart/Weimar, S. 1115–1117
- Henry Keazor: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015
- Günter Kerner/Rolf Duroy: „Kunst als Zeichen. Die semiotisch-sigmatische Methode“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke, Berlin 1988³, S. 258–279
- Caroline Kesser: *Las Meninas von Velázquez: eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1994
- Dean Mobbs/Nikolaus Weiskopf/Hakwan C. Lau/Eric Featherstone/Ray Dolan/Chris D. Frith: „The Kuleshov Effect: The influence of contextual framing on emotional attributions“, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 2006, 1, S. 95–106.
- Howard Saalman/Catherine Enggass: *The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*, Pennsylvania 1970
- Alan Sokal: Website zum Sokal-Hoax: <http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal> (letzter Zugriff: 31.5.2017)

Claudia Thieme: F for Fake. And the Growth in Complexity of Orson Welles' Documentary Form, Frankfurt am Main u. a. 1997

Werner Wolf: „Illusion“, in: the living handbook of narratology, 2011/2014, online unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic> (letzter Zugriff: 31.5.2017)

Hans Jürgen Wulff: „Ins Bild gehen: Ein semiotisches Spiel. Die Krähen-Episode aus Akira Kurosawas ‚Dreams‘ und andere Beispiele aus der Filmgeschichte“, in: Henry Keazor/Fabienne Liptay/Susanne Marschall: FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien, Marburg 2011, S. 211–224

Marius de Zayas: „Picasso Speaks“, in: The Arts, 23. Mai 1923, S. 315–326