

Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Bredekamp, Horst  
**Theorie des Bildakts**

Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007 Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag  
978-3-518-58516-0

SV



Horst Bredekamp  
Theorie des Bildakts

*Frankfurter  
Adorno-Vorlesungen 2007*

Suhrkamp

In Zusammenarbeit  
mit dem Wagenbach Verlag

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.

Erste Auflage 2010

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2010

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.

Satz und Druck: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58516-0

I 2 3 4 5 6 - 15 14 13 12 11 10

# Inhalt

Vorwort	9
Einleitung: Das Problem der Bilder	11
1. Gesteigerte Reflexion der Bilder	13
2. Leonardos Angebot zur Gefangenschaft	17
3. Bildleben und Enárgeia	20
I Ursprünge und Begriffe	25
1. Allgemeine Definition des Bildes	27
a. Homo faber und ästhetische Differenz	27
b. Bilder der Elfenbeinzeit	31
c. Albertis <i>simulacrum</i>	34
2. Platon, Heidegger, Lacan	36
a. Platons Begründung des Bildakts	36
b. Heideggers Kehrtkehre	43
c. Lacans Blickbesänftigung	46
3. Sprechakt und Bildakt	48
a. Geschichte des »Bildakts«	48
b. Verhältnis zum Sprechakt	49
c. Definition des Bildakts	51

II Werkaussagen als Zeugnisse der Theorie	57
1. Ursprünge der Ich-Form	59
a. Grundpositionen der Antike	59
b. Reflexive Beseelung	64
c. Formulierungen islamischer Kunst	68
2. Die Signatur als Selbstaussage	70
a. Vom Werk zur Person	70
b. Verdoppelung des Ich	78
c. Animierung von Waffen	85
3. Sprechende Werke	89
a. Der Pasquino von Rom	89
b. Memlings <i>Weltgericht</i>	92
c. Saint Phalles Schießbilder	94
III Der schematische Bildakt: Lebendigkeit des Bildes	101
1. Lebende Bilder	103
a. Schemata und <i>tableaux vivants</i>	103
b. Lebende Bilder nach Bildern	109
c. Einfühlung und Distanznahme	121
2. Beseelung maschineller Motorik	124
a. Leben als Federspannung	124
b. Sprachen der Automaten	130
c. Transhumane Tanzformen	138
3. Animation und biofaktische Organik	141
a. Praxiteles, Pygmalion, Mozart	141
b. Surrealistische Puppen	150
c. Binäre Kentauren	158
IV Der substitutive Bildakt: Austausch von Körper und Bild	171
1. Substitutive Medien	173
a. <i>Vera icon</i>	173
b. Naturselbstdruck	178
c. Photographie	184

2. Substitutionsformen des Sozialen	192
a. Gemeinschaftszeichen	192
b. Bildstrafen	197
c. Bilderstürme	204
3. Herrschaft, Aufruhr, Krieg	213
a. Agile Hoheit (Capua)	213
b. Aufruhr (Florenz)	216
c. Bilderweltkrieg (Bamiyan)	224
V Der intrinsische Bildakt: Form als Form	231
1. Der Bildblick	233
a. Medusa als Bildhauerin	233
b. Der Chiasmus der Blicke	237
c. Der Coup d'œil der Werke	243
2. Die Dynamis der Selbstüberschreitung	249
a. Die Transition des Punktes	249
b. Die Agilität der Farbe	256
c. Die Pluriperspektive der Zeichnung	272
3. Der Mitriß der Form	283
a. Die Resistenz der Gestalt	283
b. Das Modell als Löser und Fessel	288
c. Die Pathosformel als Distanzmacht	293
VI Schluß: Die Natur des Bildakts	307
1. Evolution als Bildakt	309
2. Bildspiele der Natur	317
3. Bildaktive Aufklärung	323
Nachwort: Der Flug des Auges	329
Dank	334
Anmerkungen	337
Literatur	387
Namenregister	456



*Für John Michael Krois*  
24. 11. 1943 – 30. 10. 2010

## Vorwort

Der vorliegende Text basiert auf den Frankfurter Adorno-Vorlesungen, die ich auf Einladung des dortigen Instituts für Sozialforschung sowie des Suhrkamp Verlages im Jahr 2007 gehalten habe. Darin, daß er eine im Sommersemester 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin gehaltene Vorlesung sowie spätere Überlegungen mit aufnimmt, geht er im Umfang über die Frankfurter Veranstaltung hinaus; Anlage und Zielbestimmung aber sind unverändert.

In einige Abschnitte sind Überlegungen eingeflossen, die in anderer Form bereits publiziert wurden. Der Grund liegt darin, daß dieses Buch auch eine Quersumme aus früheren Betrachtungen zieht. Aus demselben Grund tauchen in dem an sich bereits zu umfangreichen, angesichts der angesprochenen Themen aber nicht ansatzweise hinreichenden Literaturverzeichnis ungebührlich viele eigene Titel auf.

Wie all meine seit 1990 veröffentlichten Bücher ist auch dieses auf dem Rehmstackerdeich in Eiderstedt entstanden. Ich widme sie den Zufallsbildern der Wolkengebirge, die mir chimärenhaft über die Marsch entgegenkamen, während ich die Eigenaktivität der Bilder gedanklich zu fixieren suchte.

Horst Bredekamp, Oktober 2010



**Einleitung:  
Das Problem der Bilder**



## 1. Gesteigerte Reflexion der Bilder

Seit dem byzantinischen Bilderstreit und dem Ikonoklasmus der radikalprotestantischen Bewegungen ist nicht mehr in derselben Intensität über den Status des Bildes nachgedacht worden wie in den letzten vier Jahrzehnten. Angesichts der in ihrer Komplexität wie Vielfalt beispiellosen Erörterungen des Begriffs, der Geltung, der Kraft und der Ohnmacht von Bildern erscheint es angebracht, gleichsam einen Schritt zurückzutreten und nach den Gründen zu suchen, warum die Bilderfrage ein so insistent verfolgtes Thema geworden ist.

Der erste Grund liegt in den Myriaden von Bildern, die Tag für Tag über die Mobiltelefone, die Fernsehkanäle, das Internet und die Printmedien um die Erde schießen, als wenn sich die gegenwärtige Zivilisation in einem Kokon von Bildern verpuppen wollte. Vornehmlich die einen immensen Wirtschaftsfaktor abgebende Unterhaltungsindustrie hat mit ihrer »Bilderflut« den meistverwendeten Begriff für dieses in seiner Verbreitung und Tiefe einzigartige Phänomen erzeugt. Wie mit anderen Metaphern des Strömens verbindet sich mit diesem Begriff eine Mischung aus Ohnmacht und Abwehr.<sup>1</sup>

Der zweite Grund liegt im politischen Einsatz von Bildern. In der Repräsentation von Herrschaft lag seit jeher eine ihrer Bestimmungen. Diese Komponente scheint unter den Bedingungen der »Mediokratie« jedoch in besonderer Weise gesteigert, zumal sich trotz der hypostasierten Bilderfluten einzelne Bilder und Bildsequenzen unauslöschlich im kollektiven Gedächtnis festsetzen und mit dieser Erfahrung auch den Handlungsrahmen beeinflussen.<sup>2</sup> Von historischer Seite ist das 20. Jahrhundert folglich das *Jahrhundert der Bilder* genannt worden.<sup>3</sup> Wie zu zeigen sein wird, hätten auch frühere Epochen diesen Begriff für sich reklamieren

können, aber heute kommt eine ungeahnte Durchmischung und wechselseitige Befruchtung alter und neuer Medien hinzu. Während etwa ein Staat wie Bulgarien um seines Staatsgemäldes willen im Jahr 2007 das Recht außer Kraft setzte,<sup>4</sup> waren es die Kameras der mobilen Telefone, die während der iranischen Unruhen von 2009 eine beträchtliche politische Wirkung entfalteten.<sup>5</sup> Bilder können Verbündete oder auch Verräter politischer Macht sein.

Der dritte Grund liegt im Bereich des Militärs. Bilder gehören als Siegeszeichen, als Mittel der Aufklärung und als Propaganda seit jeher zum Arsenal der kulturellen Umrüstung von Waffengängen. Unter den Bedingungen des asymmetrischen Krieges haben sich Bilder jedoch zu Primärwaffen entwickelt. Über die Massenmedien und das Internet eingesetzt, dienen sie dazu, Konflikte über die Augen zu entgrenzen und mentale Prozesse in Gang zu setzen, die auf unmittelbarer Weise als zuvor den Waffengang selbst zu steuern oder gar zu ersetzen vermögen.<sup>6</sup>

Den vierten Grund liefern die Naturwissenschaften. Sie besaßen immer einen hohen Anteil an der Ausbildung nichtsakraler Ikonographien, aber die Konsequenz, in der seit den 1960er Jahren ein Höchstmaß an ästhetischer Innovation aufgewendet wird, um die oftmals nicht sichtbaren Gegenstände zu visualisieren, ist ein neues Phänomen. Die Hochglanzpublikationen der Naturwissenschaften haben den Standard avancierter Kunstzeitschriften eingeholt. Die visuelle Brillanz, die etwa die Molekularbiologie, die Nanotechnologie, die bildgebende Medizin oder auch die Klima- und Weltraumforschung erreichen, geht über den Begriff der Illustration weit hinaus. Wenn naturwissenschaftliche Bilder durchweg nicht als Darstellungsinstrument, sondern als eigenständiges Analysemittel eingesetzt werden, dann gehört dies zum Signum dessen, was als *iconic turn* beschrieben worden ist. In Form nachahmender Simulationen wie auch modellhafter Diagramme sind es

Bilder, die weite Bereiche der Auseinandersetzung mit der Natur ebenso übernommen haben wie die Prognostik von Abläufen in Natur und Labor.<sup>7</sup>

Der fünfte Grund liegt schließlich in einer Verrechtlichung der Bilder. Bis vor etwa einem halben Jahrhundert relativ frei verfügbar und lediglich durch den Schutz der Urheberschaft und die Würde des Individuums betroffen, sind Bilder heute das Objekt einer vorbildlosen bildrechtlichen Aufrüstung. Diese schützt und organisiert die »Bildwirtschaft«, die ein beträchtlicher Faktor der Ökonomie geworden ist, aber zugleich Auswirkungen bis in die Forschung zeitigt.<sup>8</sup>

Die Medien, die Politik, der Krieg, die Wissenschaften und das Recht – in all diesen Bereichen hat sich in den letzten Jahrzehnten die Entwicklung vollzogen, daß Bilder, die zuvor als geschätzte und geförderte, aber auch kritisierte und bisweilen verbotene Sekundärphänomene galten, nun als Elemente der Primärzone des gestalteten Lebens erfahren und behandelt werden. Damit aber verschärft sich ein lange eingeschliffener Konflikt über den Status der Bilder. Er resultiert aus dem Widerspruch zwischen der Annahme, daß Erkenntnis erst dann fundiert sei, wenn sie das Feld des Sinnlichen und Visuellen verlassen habe, und der Überzeugung, daß Bilder nicht nur das Denken formen, sondern auch das Empfinden und Handeln hervorbringen.<sup>9</sup>

Dieser Zwiespalt, der entweder zur entlastenden Verharmlosung oder auch zur dramatisierenden Dämonisierung von Bildern geführt hat, dürfte dazu beigetragen haben, daß neben den genuinen Bildwissenschaften Archäologie und Kunstgeschichte zahlreiche weitere Fächer die Möglichkeiten und Probleme des Bildes erforschen. Alle Aktivitäten lassen die Überzeugung erkennen, daß die Welt kaum angemessen begriffen werden kann, wenn die Frage der Bilder nicht geklärt wird. Ohne ikonisches Element erscheint eine zeitgemäße Aufklärung unmöglich. Zur Reflexion dieser Problematik dient der folgende Versuch.





*Abb. 1: Tizian, Bildnis des Filippo Archinto, 1551/1562, Öl auf Leinwand, Philadelphia, Philadelphia Museum. Aus: Francis Bacon, 2003, S. 136.*

## 2. Leonardos Angebot zur Gefangenschaft

Eine Bemerkung Leonardo da Vincis gibt dem Vorhaben das Motto. Sie gehört zu den tiefgründigsten Aussagen, die jemals über die Bildern innewohnende Kraft geäußert wurden. Auf einen Zettel hat Leonardo den Spruch notiert, mit dem sich ein verhülltes Werk an einen potentiellen Betrachter wendet: »Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist, denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe.«<sup>10</sup>

Dieser Ausspruch spielt auf die Praxis an, Bilder zu verhüllen, um sie nur an hohen Festtagen den Blicken freizugeben. Leonardo zufolge teilt ein solcherart verborgenes Werk einer sich nähernden Person mit, daß seine Enthüllung mit dem Verlust der Freiheit verbunden sei. Das Bild spricht, und indem es sich äußert, fordert es vom Ankömmling eine Reaktion. Läßt dieser das Werk verhüllt, bewahrt er seine Freiheit auf Kosten eines Erlebnisses, aber wenn er sich diesem aussetzt, verliert er die alleinige Verfügung über sich selbst.

Anhand von Tizians Bildnis des Filippo Archinto ist eine Ahnung von Leonardos Aussage zu gewinnen (Abb. 1). Das vermutlich im Jahr 1558 entstandene Gemälde zeigt den Erzbischof von Mailand, der vom Papst ernannt, dessen Akkreditierung aber von der Regierung verweigert worden war. Während sich der Bischofsring unverstellt zeigt, ist das Buch der Verkündigung unter dem Schleier, der den Körper halbseitig verdeckt, nur zu erahnen. Dies ist als Hinweis darauf gewertet worden, daß Archinto zwar das Amt des Erzbischofs, nicht aber dessen Ausübung gegeben war. In diesem Sinn hätte es als Dokument des Scheiterns einen resignativen Zug.<sup>11</sup>

Nicht minder plausibel scheint jedoch eine alternative Deutung, die von der Position des vertikal durch das rechte Auge gehenden Schleiers ausgeht. Es galt als das Auge der Gerechtigkeit, dem nichts verborgen bleibe.<sup>12</sup> Leonardos

Spruch aufnehmend, könnte das Tuch die Drohung enthalten, zurückgezogen zu werden, so daß der Betrachter vom vollen Augenschein erfaßt und damit in Gefangenschaft des Bildes genommen würde.<sup>13</sup> In diesem Sinn wäre der Bischof nicht ein Bildnis, sondern der Wiedergänger eines zweiten Portraits, das Tizian ihm gewidmet hat (Abb. 2).<sup>14</sup> Der Zeigefinger der rechten Hand würde in diesem Fall mit der Lebendigkeit eines Portraits spielen, das als belebtes Bild im Bild halb vom Schleier verdeckt ist.

Eine solche Deutung wird durch einen weiteren Aspekt der Zwei-Seiten-Lehre des Körpers unterstützt, wie sie von dem Universalgelehrten Girolamo Cardano vertreten wurde. Da Archinto diesen gefördert hat, dürfte er mit dessen Hauptwerk *De vita propria* auch die Lehre gekannt haben, daß die linke Körperhälfte die Seite des geistlichen Aufstiegs, die rechte aber die der Verdammung bedeute. Wenn Tizians Schleiergemälde hierauf anspielt, wäre das Drohmotiv, ein verhülltes Bild zu zeigen, nochmals verstärkt.<sup>15</sup> Das Gemälde wäre eine gemalte Reflexion über jene Warnung, die Leonardo berichtet hat. Wie immer Tizians Portrait gedeutet werden kann – indem es mit dem Blickpotential einer gemalten Person spielt, scheint es einer ähnlichen Überlegung zu entstammen.

Leonardo wird sowenig wie irgendein aufgeklärter Zeitgenosse davon ausgegangen sein, daß künstlich gefertigte Gegenstände in der Lage seien, zu sprechen und Befehle zu erteilen. Sein Spruch umschreibt vielmehr das allgemein zu beobachtende Phänomen, daß Bilder über die Freiheit des Betrachters entscheiden können, und auch sein Bild der Verhüllung besitzt eine bis heute andauernde Tradition. Man Rays eingebundene und verschnürte Werke haben diese ebenso aufgenommen, um die Potentialität eines Werks durch Verbergen hervorzuheben, wie die verhüllten Werke von Christo und Jeanne-Claude.<sup>16</sup>



*Abb. 2: Tizian, Bildnis des Filippo Archinto, um 1554-56, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art, Nr. 14.40.650. Courtesy of the Metropolitan Museum.*

In Leonardos Gleichnis zeigt sich das Grundproblem der bildlichen Autonomie. Während die Lautsprache dem Menschen eigen ist, treten ihm Bilder in distanzierter Körperlichkeit entgegen. Weder durch Gefühlsleistungen noch durch sprachliche Abtastungen können sie vollständig in jene menschliche Verfügung zurückgeführt werden, der sie ihre

Entstehung verdanken. In diesem Effekt liegt der Grund des Faszinosums Bild. Einmal geschaffen, wird es unabhängig, um zum Objekt der verehrenden Bewunderung, aber auch der Furcht als der stärksten aller Empfindungen zu werden.

### 3. Bildleben und Enérgeia

Bis zur Aufklärung wurde die von Leonardo auf unnachahmlich knappe Art thematisierte Bildkraft als fester Bestandteil der Bildtheorie mit den Begriffen der natürlichen Wirkungskräfte *vis*, *virtus*, *facultas* und *dynamis* beschrieben.<sup>17</sup> Als materielle Gebilde wie auch als Mittel des Erinnerungstheaters treten Bilder als *imagines agentes* auf.<sup>18</sup> Danach aber geriet die Vorstellung bildimmanenter Kräfte unter den Verdacht des magischen Denkens und des religiösen Okkultismus. Wenn Bilder atmen, schwitzen, bluten, Öl absondern, Tränen vergießen oder sich auf den Kopf stellen konnten, um dann auch nach außen hin aktiv zu werden, dann schienen sich Wunderglauben und Bildtheologie die Hand zu geben.<sup>19</sup>

Eine besonders eindrucksvolle Version der Geschichten lebendiger Bilder bezieht sich auf den Ende des 15. Jahrhunderts geschaffenen sogenannten Slacker-Kruzifixus von St. Marien in Krakau, von dem mehrfach berichtet wurde, daß er sprechen und singen konnte. Er kommt darin dem Bild Leonardos nahe, daß er verweigerte, durch eine neue Polychromie verändert zu werden. Als der Maler, der die Bemalung erneuern sollte, den aus Holz geschaffenen Kruzifixus berührte, gab die Oberfläche weich nach, als gehöre sie zu einem lebendigen Körper.<sup>20</sup> Im modernen Bildverständnis sind derartige Ereignisse und Vorstellungen nicht minder präsent, verbleiben aber im Bereich der Fiktion, wie etwa in David Cronenbergs Film *Videodrome* von 1982, in