



Über das  
Lebensrecht  
des Bildes

Theorie  
des  
Bildakts

Horst  
Bredenkamp

Suhrkamp

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

1 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 *simulacrum* 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 *Weltgericht* 92
  - c. Saint Phalles Schießbilder 94

## III Der schematische Bildakt: Lebendigkeit des Bildes 101

1. Lebende Bilder 103
  - a. Schemata und *tableaux vivants* 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. *Vera icon* 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 unmittelbarere 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