

Platon ohne Sokrates

Horst Bredekamp

Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 2010. 463 S., Ill. ISBN 978-3-5185-8516-0

Horst Bredekamp hat Grund zu zwei Danksagungen. Er widmet im Vorwort den Band den „Zufallsbildern der Wolkengebirge, die mir chimärenhaft über die Marsch entgegenkamen, während ich die Eigenaktivität der Bilder gedanklich zu fixieren suchte.“ Die zweite Danksagung, die das Buch beschließt, gilt den vielen international arrivierten Forschern, die Hilfestellungen geleistet haben. Man erfährt auch, dass er am Wissenschaftskolleg zu Berlin, dem er als Permanent Fellow besonders verbunden ist, an einer Arbeitsgruppe zu Lukrez teilgenommen hat. Diese Mitteilung liefert für die inspirierenden Wolken die wissenschaftliche Erklärung. Lukrez war über Epikur mit der Bilderlehre Demokrits vertraut: Die Gegenstände stoßen selbst materielle Eidola, nämlich Atomgeflechte aus, die den Luftraum erfüllen und auf unterschiedlichen Wegen in die Seele gelangen. Lukrez erklärt damit die Träume, aber auch die Wolken, deren Gebilde fortwährend die Atomgeflechte neu zusammensetzen. Oft sind darin noch fragmentierte Bilder erkennbar, die in neuen Kombinationen mitunter chimärenhafte Gestalten ergeben. Auf Lukrez kommt Bredekamp erst spät unter der Überschrift „Bildspiele der Natur“ zu sprechen, obwohl das Bild, das die Wahrnehmung beherrscht, aber nicht von der Wahrnehmung beherrscht wird, das Thema des Buches ist.

Steht diese Feststellung nicht im Gegensatz zum Titel des Buches *Theorie des Bildakts*? Der Leser ist auf der richtigen Fährte, wenn er hier eine Analogie zur Sprachtheorie, zur Theorie des Sprechaktes vermutet, die besonders mit den Namen Austin und Searle verbunden ist. Bilder sollen als universelle visuelle Sprache verstanden werden. Dem Versuch Kjörups, einen Bildakt zu denken, in dem Wörter durch Bilder ersetzt werden, wird die Idee entgegengehalten, das Bild an die Stelle des Sprechers zu setzen. Wenn die Sprache als Subjekt gedacht wird, dann spricht die Sprache durch den Sprechenden. Wird so das Bild zum agierenden Subjekt und der Wahrnehmende zum Werkzeug des Bildes? Sind die Bilder die Sprache der Wahrnehmung?

Im Wechselspiel mit dem Betrachter soll die latent vorhandene Kraft zur Außenwirkung das Fühlen, Denken und Handeln beeinflussen oder bestimmen können. Bredekamp bezieht sich auf die Inversion der Wortbedeutung von *enárgeia*, im Sinne der in die Augen fallenden Klarheit. Diese Wirkkraft äußert sich im *schematischen Bildakt*, der Körpergestalten zum Bild und zum Vorbild macht, dann im *substitutiven Bildakt*, der durch den Austausch von Bild und Körper das Bild als Substitut des dargestellten Körpers erscheinen lässt, schließlich im *intrinsic Bildakt*, in dem die gestaltete Form selbstreflexiv wirkt. Am Ende des Bandes wird die Binnengliederung dieser Unterscheidungen in einer Kategorientafel vorgeführt (327).

WAS IST DAS BILD?

Ein Bild ist ein Artefakt. Von Bildern ist zu sprechen, wenn Naturdinge ein Minimum menschlicher Bearbeitung aufweisen. Damit führt Bredekamp den Leser in die Steinzeit, in der er auch schon die Anfänge der „ikonischen Differenz“ (Gottfried Boehm) findet: „Mensch ist, wer Natur-

gebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen weiß“ (28). Der Einteilung des Bildaktes entsprechend kommt Bredekamp auf Platon, Heidegger und Lacan zu sprechen und schafft damit eine eigentümliche Trilogie. Platon verdankt er – über Catoni – den Begriff des Schemas. Schemata sind regelmäßig erzeugte Gestalten, etwa Muster körperlicher Bewegungen, so in Tanzfiguren oder gestischen Zeichen. Bredekamp zitiert die *Nomoi* (656d), die ausführen, dass die Menschenbilder der ägyptischen Kunst deshalb über einen großen Zeitraum keinen Wandel erfahren hätten, weil die Ägypter übereingekommen seien, die jungen Männer an schöne Körperhaltungen (*kalà schémata*) zu gewöhnen und daher den Malern nicht erlaubten, Neuerungen einzuführen. Bredekamp versteht hier Platon so, dass nach dessen Wunschvorstellung Bilder die Primärinstanzen der kulturellen Gemeinschaft seien.

Es verwundert, dass Bredekamp im Referat von Lacan diesen nur als Zeugen der Blickaktivität des Bildes zitiert, nicht aber als Mahner, der darauf verweist, dass man nicht über die Formierung des Sehens durch das Bild sprechen kann, ohne über Wahrnehmung und ihre unterschiedlichen Funktionen zu reden. Diese Feststellung mag erstaunen, wird doch in dem Buch ständig über Wahrnehmung gesprochen, aber nur als Entfaltung des Bildaktes, nicht aber über ein Vermögen, das eines sensitiven Materials bedarf, das Identifikationsmuster, Antizipationen, das heißt visuelle Abstraktionen ausbilden muss, ständig zu Interpolationen gezwungen ist und synthetisch verfährt, das nicht nur rezeptiv, sondern ebenso projektiv ist. Aber kann nicht Bredekamp antworten, dass all dies die Bilder enthielten? Ist das nicht nur ein kleinlicher Einwand der Subjektphilosophie? Verkennt dieser Einwand nicht, dass nicht ein Wahrnehmungsbild vom Gegenstand der Wahrnehmung zu unterscheiden ist, dass vielmehr das Bild ein Objekt ist, das die Regeln der Wahrnehmung diktiert und somit zugleich als Subjekt agiert? Wenn jedoch die Bilder die Sprache der Wahrnehmung und zugleich selbst der Sprecher sind, wie kann sich dann der Wahrnehmende in dieser Sprache ausdrücken?

Diese Frage zeigt, was Bredekamp an Platon nicht interessiert: Ihn interessiert nicht der Philosoph, der sich mit visuellen und memorativen Transformationsprozessen beschäftigt hat. Ebenso wenig interessiert er sich für die Verschränkung visueller Abstraktionen und identitätsstiftender Prinzipien. Bredekamp fehlen die bohrenden Fragen des Sokrates. Er schafft sich keine Gegenpositionen, an denen er sich abarbeitet. Eine solche mögliche Gegenposition stellte etwa das spezifische Verständnis der *Nomoi* dar, das auf Basis der Semiotik entwickelt werden könnte. Wenn die Ägypter Schemata als Norm etablierten, dann wurden aus natürlichen Körperzeichen symbolische, die, als Kommunikationscodes fungierend, allen Mitgliedern der Kommunikationsgemeinschaft bekannt und insofern beherrschbar waren (Luhmann). Ein Handeln aufgrund solcher Codes sagt über das individuelle Empfinden und Denken nichts aus. Aber braucht Bredekamp noch Gegenpositionen, die sich in detaillierten Fragen äußern? Versteht er doch sein Buch als radikale Wendung von der subjektiven Bildvorstellung zum Bild und damit als kompromisslose Absage an jede Position, die im Denken die Wahrheit, im Bild aber die Täuschung wähnt. Bredekamp denkt die „Theorie des Bildaktes“ als Theorie des *iconic turn*. Dieser steht damit auf dem Prüfstand.

UND WAS IST DER BILDAKT?

Der Bildakt hat eine Vorgeschichte. Das Bild muss lernen, Ich zu sagen. Inschriften archaischer Kunstwerke sprechen schon in Ichform und bezeugen, dass sie gemacht worden sind. Noch Jan van Eyck kann signieren: JOH(ANN)ES DE EYCK ME FECIT. Nach Bredekamp präsentieren van Eycks Inschriften die Doppelexistenz des Werks als geschaffenes Objekt und autonomes Subjekt. Aber auch noch im 20. Jh. ist die Tradition der in Ich-Form sprechenden Werke nicht abgerissen. Die Zerstörungsbilder der Niki de Saint Phalle sind als deren Alter ego zu erkennen, das ihre traumatischen Erfahrungen ins Werk transportiert. Das von Bredekamp supponierte Spektrum des schematischen Bildaktes ist breit. Das Bild will musterhaft auf den Betrachter wirken. Das gelingt

besonders, wenn Bilder lebendig werden oder Lebendigkeit simulieren. Vollkommen ist die Verschmelzung von Bild und Leben in den *tableaux vivants*, die selbst wieder Imitationen von Bildern sein können. Eine andere Spielart ist der Automat, der schließlich in der Gestalt der *Tisch Tänzer* von Stephan von Huene den Betrachter, der durch einen Lichtimpuls das Tischtanztheater in Gang setzt, zum Mitakteur macht. Und wiederum kann der Android selbst zum Vorbild eines tanzenden Menschen werden, wie es für Michael Jackson diagnostiziert wird.

Auch die Venus, die beim Betrachter Lust erregt, gehört dem schematischen Bildakt an. Sie repräsentiert die Kategorie der Animation. Erinnert wird an die Aphrodite von Knidos des Praxiteles – in diesem Zusammenhang wäre eine nähere Beschäftigung mit Gorgias lohnend gewesen. Zwangsläufig wird der Mythos von Pygmalion und Galathea zitiert, auf den wiederum die Surrealisten in vielen Versuchen reagierten. Die biofaktische Organik – lebende Organismen werden zur Kunst erklärt oder mehr zu deren Experimentierfeld – sei nur als Begriff erwähnt, der den Übergang zum substitutiven Bildakt darstellt.

DIE UNERSCHÖPFLICHE BILDERFLUT WIRD REFLEXIV

Die Bredekampsche Bilderflut ist nicht aufzuhalten: Im Eiltempo folgt ein Bild dem anderen. Sie entwickelt sich aus der Fülle des Materials und aus der kategorialen Verfügung, die freilich fragen lässt, ob der Autor die Bilder nicht doch eher als Objekte behandelt, obgleich er sie als Subjekte verstanden wissen will. Das Paradebeispiel des Austauschs von Körper und Bild ist die *Vera icon* und ihre byzantinischen Vorformen, vornehmlich das Mandylion. Tritt man aus dem Sturzbach der Bilder heraus und fragt, was die Bedingung der Möglichkeit sei, dass das Mandylion die wahre Gestalt Christi offenbaren, sie durch körperliche Berührung mit dem Archetyp beglaubigen oder sogar als Körperreliquie manifestieren sollte, so müssten hier mehrere Faktoren genannt werden: zumindest die Legendenbildung, die Bedeutung des wiederzuerkennenden Herrscherbildes,

transformiert in das Bild des wiederzuerkennenden wiederkommenden himmlischen Königs, die Konventionalisierung des Bildes und die öffentliche paraliturgische und schließlich liturgische Funktion. Sind das Bedingungen, die den Bildakt relativieren und Abhängigkeiten aufzeigen, oder sind sie eher Schleifspuren, die die Handlanger des Bildaktes hinterlassen haben? Oder ist das zu traditionell gedacht? Ist alles, was vom Bild ergriffen wird, eben Bild?

Während die Zuordnung des Materials bis zu diesem Punkt keine größere Schwierigkeit bereitet hat, wird das nun beim intrinsischen Bildakt anders. Die Bestimmung, was an den Bildern Form als Form sei, wirft Probleme auf, denen hier nicht weiter nachgegangen werden soll. Eine der Grundfiguren des intrinsischen Bildakts behandeln Cusanus' Reflexionen zu einem Typus der *Vera icon*, die von der Beobachtung ausgehen, dass aus verschiedenen Betrachterpositionen der immergleiche Eindruck entstehe, Gott schaue den jeweiligen Betrachter an. Da Bredekamp nur das Bild kennt, fallen diese Reflexionen allein der Sphäre des Bildes zu: Das Bild denkt sich selbst. Das Bild schafft die Vorstellung, vom Bild gesehen zu werden. So aber können die visuellen Abstraktionen, die Analogiebildungen zum Visuellen im Denken, die am knappsten mit Kants Formulierung der „intellektuellen Anschauung“ zu benennen sind, nicht erfasst werden – womit wir wieder bei Platon angelangt wären. Die Frage, welchen Anteil Artefakte am Denken haben, kann ebenso wenig beantwortet werden wie die Frage nach dem Anteil an der Wahrnehmung, weil beide Fragen in Bredekamps Modell immer schon beantwortet sind, beantwortet durch die Zurückführung auf ein Prinzip, das eine Binnengliederung, aber keine Sprengung zulässt. Die Erklärung durch ein Prinzip in dessen Selbsterklärung zu verwandeln und damit Eigenes als Fremdes erscheinen zu lassen, schafft einen magischen Reiz und ist als auf-rüttelnde Irritation durchaus anregend; aber ein solches Verfahren ist bald ausgereizt.

Derjenige Teil des Buches, der dem intrinsischen Bildakt gewidmet ist, endet mit Reflexionen zur „Pathosformel“. Nach dem Referat Brede-

kamps stellte Warburg das „Pathos als momentan gesteigerte, körperliche Reaktion einer erschütterten Seele gegen das Ethos als beständiges Charakterelement, dem die Gefühlkontrolle als ‚Formel‘ obliegt. [...] Die Fähigkeit der Pathosformel zur Inversion (wenn etwa der Pädagoge der Niobiden in einen grüßenden David verwandelt wird) markiert ihre Distanz zum Topos“ (298 f.). Das erklärt, wie so die „Pathosformel“ nicht unter den schematischen Bildakt eingeordnet wird, sondern der reflexiven Struktur des intrinsischen Bildaktes angehört, der zur Distanzbildung fähig ist. „Körper können zerstört werden im Namen von Bildern: hierin liegt die substitutive Pervertierung. Bilder können jene Zerstörungskräfte aber auch in einer Entlastungsstrategie bändigen: diese Möglichkeit liegt in den Pathosformeln.“ (305)

Was ist nun erreicht? Das Bild entfaltet sich in Kontakt zum Betrachter. Da aber das Betrachten selbst durch das Bild definiert wird, bleibt das Bild dabei selbstreferentiell. Die Unterscheidungen des Bildaktes sind systematische Distinktionen der visuellen Sprache des Menschen und legen doch eine historische Entwicklung nahe. Während das Schema den Körper in ein Bild verwandelt, wohnt dem intrinsischen Bildakt wesentlich die Fähigkeit zur Distanzbildung inne. Es kann daher nicht am Anfang der Menschheitsgeschichte stehen. Da das Artefakt den Menschen als *homo faber* definiert, bedarf es nach Bredekamp zusätzlich noch der anthropologischen Erklärung des Bildaktes. Warburg und Lévi-Strauss bilden hier die Brücke zur Evolutionstheorie Darwins.

Den Gegenpol stellt der Begriff der Aufklärung dar, der unter Bezug auf Adorno und Habermas als „bildaktive Aufklärung“ ins Spiel gebracht wird. Hier steht Bredekamp am Scheideweg: „Als solcher [als *homo faber*] schafft er eine Welt der Artefakte, die er subjektiv produziert hat, die ihm aber als eine objektive Eigenwelt nach Art des Fledermaus-Prinzips entgegenkommt. Zwischen den Bildern und den Menschen treten Wahrnehmungsresonanzen auf, die zum erkenntnistheore-

tischen Rahmen des Enaktivismus gehören“ (325). Aufklärung vollzieht sich so im intrinsischen Bildakt selbst. Kants bekannte Aussage, „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“, könnte man aber auch auf den Bildakt beziehen. Zumindest bedeutet Aufklärung durch Vernunft, in unterschiedlichen Vorstellungswelten die gleichen Argumentationsstrukturen erkennen zu können.

Bredekamp argumentiert bis zum Schluss konsequent, indem in allen Phasen der Bildentfaltung für ihn das Bild das Agierende, das Wahrnehmen des Subjekts aber, so muss man aristotelisch folgern, ein bloßes Erleiden ist. Der Bildakt tritt an die Stelle des Nous, und das Bild ist das Noeton. Bredekamp demonstriert, wie der *iconic turn* zu einem Imagozentrismus führt, der – ohne Unglauben – zwangsläufig das Denkverbot zur Konsequenz hätte. Aber so sollte das Buch nicht gelesen werden. Es ist ein intellektuelles Spiel, das Mitspieler, aber vor allem Gegenspieler braucht; es ist ein Spiel, das eine Art Bildermaschine zur Verfügung stellt, an der man ausprobieren kann, was bei einer Veränderung der Versuchsanordnung jeweils herauskommen kann.

PROF. DR. MARTIN BÜCHSEL
Kunstgeschichtliches Institut der
J.W. Goethe Universität,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a.M.,
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de