

Konzept & Kritik

CLAUDIA SCHMÖLDERS

Bilderglauben

Horst Bredekamp nimmt Abschied von der Dekonstruktion

Horst Bredekamp:
Theorie der Bildakte.
Berlin: Suhrkamp 2010, 463 S.

I.

Freunde und Akteure der deutschsprachigen Kunstgeschichte konnten sich über fehlendes Reflexionsniveau in den letzten zwanzig Jahren wahrlich nicht beschweren. Vor allem das wachsende Werk der «drei großen B's»: Hans Belting, Gottfried Boehm und Horst Bredekamp stellt sich der medialen Bilderflut und ihrer theoretischen Bezwingung auf je eigene Weise, anthropologisch, philosophisch und, *sit venia verbo*, homiletisch. Einig ist man sich gegen die amerikanischen *Visual Studies* im Entwurf einer eigenen Bildwissenschaft nach Burckhardt, mit Figuren wie Warburg, Wölfflin, Justi, Riegl, Panofsky, Wind, Arnheim, Gombrich, um nur einige zu nennen. Aus diesem Denkraum stammt jedenfalls das höchst eigenwillige Werk von Horst Bredekamp. Seit der Wende um 1990 immer wieder auf Warburg rekurrierend, hat er im Lauf der Jahre intensiv über dessen Lieblingsepoche, die Renaissance gearbeitet, dann aber bahnbrechend über wissenschaftliche Bildgebung bei Hobbes, Leibniz, Galileo, und Darwin.

Wirklich bekannt machte ihn aber schon Anfang der neunziger Jahre das Buch *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (1992). Hier wurde ein Terrain erobert, das weder in die traditionelle Kunstgeschichte zu passen schien, sofern diese von *flatware* oder Architektur sprach, noch in die Geschichte der traditionellen Museen, sofern diese galeriemäßig Kunst ausstellten, noch überhaupt zu einer auf Kunst beschränkten Sammlungsaktivität. Kunst- und Wunderkammern sind seither als Hybrid erster Ordnung beliebt, Bredekamps Ausstellung *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens* (2000) hat ihnen im Berliner Gropiusbau ein energisches Denkmal gesetzt. Die Idee des Sammelns warf Licht auch auf die großen Sammlungen der Humboldt Universität und der Dahlemer Museen – und damit auch auf das Berliner Schloss, in dem bekanntlich eine der ersten deutschen Kunst-kammern situiert war. Aber wie lassen sich Sammlungen ordnen und für wen gelten die Ordnungen dieses Denkens? Auch wenn es in den alten Wunderkammern eine gliedernde Triade von *Naturalia*, *Artificialia* und *Scientiae* gab, war doch «Ordnung» nicht wirklich das Anliegen. Schon früh hat Bredekamp vielmehr den konträren Hang zur schöpferischen Unordnung, zum anarchischen Spiel betont; Aby Warburgs Gesetz der anregend «guten

Nachbarschaft» stand hier gleichsam immer schon Pate.

Das Modell einer Kunst- und Wunderkammer liegt auf den ersten Blick auch dem neuen Buch *Theorie der Bildakte* zugrunde, dem bisher theoretisch anspruchsvollsten und sprachlich schwierigsten. Bredekamp präsentiert hier aus seiner Gedankenkammer Stücke aus prähistorischer Zeit, aus der Antike, der Renaissance bis hin zur jüngsten Moderne; und am Ende zeigt er in staunender Deixis auf die Natur, der größten Wunderkammer von allen. Disparat ist in dieser Erzählung alles in höchstem Grade. Kunstwerke erscheinen neben Maschinen, Waffen neben architektonischen Grundrissen, juristische Rituale neben Gesellschaftsspielen; Kriegsprojekte neben Wirtschaftswelten, Glaubenssätze neben wissenschaftlichen Konzepten, und immer wieder «Wunder» oder mindestens Wunder der Wirkung. Durchgängig schlägt das Buch dabei Funken an unerwarteten Stellen, in überraschenden Konstellationen und großräumigen Vogelschauen – alles im Dienst der waghalsigen Fragestellung, «ob den Bildern eine autonome Aktivität zugesprochen werden kann oder ob sie erst durch die handlungsstiftenden Aktivitäten der Benutzer zum Bildakt veranlasst werden». Was aber heißt «autonome Aktivität»?

Von beseelten Bildern ist zwar schon länger die Rede. Georges Didi-Huberman konstatierte schon 1992 in einem suggestiven Buch *Was wir sehen blickt uns an*; Thomas W. Mitchell, der Erfinder des «iconic turns» in den achtziger Jahren, widmet sich seit 1996 der Frage *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* – als seien Bild und Betrachter gleichberechtigt libidinöse Subjekte im Blickaustausch. Bredekamp geht aber anders vor, widerspricht gleichzeitig mindestens zwei Szenen des herrschenden Diskurses. Die eine gehört zur Bildwissenschaft, sofern sie sich als dekonstruktive Disziplin und reine Semiotik versteht, die andere zur Warburgtradition, sofern diese, wie schon Ernst Gombrich anmerkte, das christliche Mittelalter aus

ihrem Horizont weitgehend ausblendet. Dieses bildsatte Mittelalter, mit seinem Herzstück, der vera icon, spielt jetzt hier durchaus eine Hauptrolle, trotz der einleitenden Ausflüge in Platons Bilderlehre.

Dabei steht «das Bild» gar nicht im Zentrum, sondern, als Teil der Antwort auf die zentrale Frage nach der Autonomie, der Begriff des «Bildakts», analog zu den «Sprechakten» der Linguisten. Bredekamp vergleicht beides mit der Pointe, das Bild nicht als Äußerung zu betrachten wie einen Satz oder eine Redeweise, sondern als je eigenes sprechendes *Subjekt*. Als solche dürfen die Bilder weder in einer Zeichenlehre verschwinden, wie etwa jener von Charles Peirce, noch in einer zielgeführten politischen Ikonographie, noch in den Heuristiken der internationalen Cultural Studies.

Aber noch einmal: Was heißt «autonome Aktivität»? Bis hin zur Aufklärung, lernen wir, galten Bilder als imagines agentes, danach galt das als Okkultismus. Aber der Glaube gehört nun einmal zur Kunstgeschichte: Bilder atmen, schwitzen, bluten, vergießen Tränen, sondern Öl ab, usw. Und selbst dem aufgeklärten Betrachter, sagt Bredekamp, geben Bilder immer noch mehr zurück als ein Zuschauer in sie hineinlegt; nicht alles stammt vom «eye of the beholder», wie ein fanatischer Dekonstruktivismus es möchte. Was aber ist der Rest, was verkörpert sich in den Bildern, nachdem sie der Künstler entlassen hat, und wie tief reicht die Inkorporation? Und wie kommt es zu den Begriffsbildungen, die Bredekamp zusammen mit seinem philosophischen Kollegen John Krois plausibel zu machen versucht, wenn er «schematische», «substitutive» und schließlich «intrinsische» Bildakte unterscheidet?

Der Wille zur Unterscheidung, die Gliederung des Buches, wirkt auffällig rigide, geradezu scholastisch. Alle sechs Kapitel sind in Triaden aufgeteilt, selbst Einleitung und Schluss; in den Hauptkapiteln (2 bis 5) werden sogar die Kapiteltriaden noch einmal in sich trianguliert. Es entsteht der Eindruck

einer gewaltsamen Anordnung zum Zwecke der Memorierung in Sachen Bildakt. Andererseits sind die Themen so außerordentlich heterogen, dass sie sich nicht ohne Weiteres einprägen werden, oder doch nur beim intensiven Gebrauch des Buches.

II.

Dessen ausführliche Würdigung sei der engeren Kunstwissenschaft vorbehalten. Hier soll der Blick auf einen verwandten Ansatz gerichtet werden. Die Rede ist von einem Meisterstück der literarischen Exegese, von Northrop Fries *Analyse der Literaturkritik* (*Anatomy of Literary Criticism*), erschienen 1957. Auch bei diesem voluminösen Buch eines über die Maßen literarisch belesenen Mannes frappiert die scholastische Gliederung. Vier Kapitel stehen auch hier zwischen Einleitung und Schluss; und sie sind teils drei-, teils aber auch vierfach untergliedert. Literaturdeutung findet demnach statt als: 1. Historische Kritik. 2. Ethische Kritik. 3. Archetypische Kritik. 4. Rhetorische Kritik.

Triaden oder Tetraden sind in der Bildungsgeschichte seit der Antike üblich. Die Rhetorik unterschied den einfachen vom verzierten und vom pathetischen Stil; Aristoteles unterschied Komödie, Tragödie, Epik und Lyrik. Vergleichbare Unterteilungen gab es auch in der spätantiken und mittelalterlichen Schriftauslegung. Die Lehre vom drei- oder vierfachen Schriftsinn ist in der paganen Hermeneutik praktiziert worden, dann aber seit Origenes (gest. 254 n. Chr.) systematisch in der Versteherlehre der Hl. Schrift. «Historia docet quid factum; tropologia quid faciendum; allegoria quid intelligendum; anagoge quid appetendum» hieß ein populärer Spruch der Kirchenlehre.

Northrop Frye erörtert sein Schema ausführlich im zweiten Kapitel, um es dort angemessen säkular zu modifizieren: zum Archetypus der Narration erklärt er vor allem Wünsche, in Gestalt von Riten, Träumen und Mythen. Der Wunsch entspricht dabei dem Sinn für Heilsgeschichte, also dem *sensus anagogicus*. Was Frye über diesen schreibt, ist, wie

alles, was er in seinem Buch der Deutung unterwirft, Ausdruck einer inneren Gläubigkeit, die im literarischen Text mehr sieht als nur ein von Menschenhand geschriebenes Werk. Das Muster des «Acheiropoieton» schimmert als Bezugsgröße durch, das Wort Gottes, wenn nicht sogar dessen Bild, eben jenes berühmte, «nicht von Menschenhand gemachte» Bild des verkörperten Christus, die vera ikon. Zwar spricht Frye nicht davon, wohl aber von der entsprechenden literarischen Gattung, dem spanischen «auto sacramental», einem Fronleichnamsschauspiel, das teils lebende Bilder, teils aber auch Dialoge enthielt, und etwa ab 1600 das Mysterium der Eucharistie darbot. Meister des «auto sacramental» waren Calderón und Lope de Vega, von dem allein vierhundert solcher Stücke stammen.

Northrop Fries *Analyse der Literaturkritik* ist bis heute die einzige literarische Hermeneutik, die es an Komplexität mit dem System der antiken Rhetorik aufnehmen kann, ohne dabei das Zentrum der Weltliteratur aufzugeben, als welches Frye die Bibel bezeichnet. Sein Buch, so theoretisch es ist, lässt am Schluss tatsächlich die Heilsgeschichte auftauchen, als Fluchtpunkt aller literarischen Ambitionen. Und das ist kein Zufall, schließlich war Northrop Frye, Jahrgang 1912, ordinierter Priester der kanadischen Union Church und hielt an diesem Status auch nach dem Studium der Literaturwissenschaft fest. Er starb 1991. In Deutschland kaum rezipiert, hatte er im angelsächsischen Raum umso mehr Anhänger; und noch vor einigen Jahren hat Harold Bloom, der vielleicht einflussreichste Literaturkritiker der USA, in einem Buch über die hundert besten Dichter der Welt einen ähnlich frommen Ansatz erprobt, wenn auch aus dem Geist der jüdischen Mystik.

III.

Unter Fries säkularen Geisteserben fallen vor allem zwei Autoren auf. Der eine, Hayden White, der Historiker, wurde zu Beginn der siebziger Jahre hochberühmt mit einer Art postmoderner Herme-

neutik, die von Frye den scholastischen Aufbau übernimmt und in tetradischen Formeln geradezu schwelgt. Historisches Erzählen überhaupt bedient sich demnach zwecks Vorstrukturierung des historischen Feldes einer vierfachen Figurenlehre: Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie. Noch im 19. Jahrhundert orientierten sich laut White die Historiker unwillkürlich tetradisch an poetischen Grundformen: «So hat beispielsweise Michelet seine Geschichten als Romanzen gestaltet, Ranke wählte die Komödie, Tocqueville die Tragödie, Burckhardt die Satire.» Besonders die Satire erhält bei White eine gewisse Auszeichnung, weil der Verlust des Glaubens entweder an Gott oder an die Heroen ja unweigerlich auch die Absage an die Meistererzählung bedeutet. Nur die scholastische Argumentation dieser Absage selbst hält noch einen heilsgeschichtlichen Rest.

White hätte auch Tolstois *Krieg und Frieden* (1869) erwähnen können, dessen wütende Abkanzlung sowohl von Napoleon als auch überhaupt aller Grands Hommes seinen Biographen Isaiah Berlin zu einer legendären Studie veranlasst hat. *Der Igel und der Fuchs* (1953) diskutiert zwei Typen von Denkern: der eine, der Igel, der lebenslang und pathetisch an einer großen Idee hängt, der andere, der Fuchs, der multiple Wahrnehmungen sucht und durchdenkt und zur Satire neigt. Tolstoi vereinte bekanntlich beides in ungeheurer Dramatik.

Satire und Ironie spielen aber schon bei Frye eine erstaunliche Rolle. Er sieht sie als Treiber der Prosadichtung, besonders der gesellschaftskritischen Romanliteratur, die von enzyklopädischen Wissensbegierden durchsetzt ist und gleichzeitig alle heilsgeschichtlichen Hoffnungen aufgibt. Das antike Modell hierfür fand Frye bei einem heute eher vergessenen Autor namens Menippos. Die sogenannte menippeische Satire, von der nur wenig erhalten blieb, breitet für Frye ihre Flügel zwischen den ironischen Dialogen des Sokrates, der Komödie, aber auch der enzyklopädischen Literatur aus. In dieser Breite, und gleichsam als Spielraum der Fuch-

se, die sich überall tummeln und nirgends festsetzen wollen, dient sie ihm dann als Absprungsrampe für das letzte Kapitel, das er der Bibel widmet, dem Herzstück seiner literarischen Konfession – christologisch, in demütigster Haltung, unter dem unglaublich tiefstapelnden Titel «Besondere enzyklopädische Formen».

Frömmigkeit hin oder her, Freyes Blick auf die menippeische Satire blieb anregend. Vor drei Jahren führte sie Werner von Koppenfels in *Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur* erneut vor Augen, vermehrt um die hohe Idee von Karneval von Michail Bachtin. Koppenfels entwickelt daraus eine höchst überraschende, weil völlig visuelle Theorie der Satire. Satire, sagt Koppenfels und evoziert damit Helmuth Plessner, bezieht grundsätzlich exzentrische Wahrnehmungsposten, von wo aus das irdische Treiben betrachtet wird. Und natürlich sind es wieder vier solche Punkte, die dieses literarische Bildprogramm abstecken: Die panoramische Hohe Warte über der Erde, der Dialog der Toten im Hades, die utopische oder kosmische Reise, und die quasi-pikareske Tierperspektive, also der Blick von oben, von unten, vom Verlauf und aus der animalischen Nachbarschaft.

IV.

Liegt nun hier, in diesem vierfachen Bildsinn der Satire, ein Paragone vor? Lässt sich Literaturwissenschaft als Bildwissenschaft betreiben – und umgekehrt? Bredekamps Buch könnte man so jedenfalls mit doppeltem Gewinn lesen: als eine Bild- im Gewand einer Sprachlehre. Die Stelle der menippeischen Textsorte – den Fuchsblick – vertritt bei ihm die Kunstkammer mit ihrer enzyklopädischen Ambition und wunderreichen Wirrnis. Gebändigt wird sie von der rabiat unifizierenden Idee vom mehrfachen Schrift/Bildsinn – Bredekamps Igelblick. Wohl deshalb fehlt in seinem Buch der vielleicht populärste, durch und durch säkulare Bildakt, die Karikatur: Homiletik kennt keinen Humor. Auch wird in der Karikatur nichts nachgeahmt (wie im sche-

matischen Bildakt) und nichts substituiert (nur etwas vorgemacht, behauptet, angedeutet), und die Formgebung steht völlig im Dienst der Demontage, also dem Gegenteil einer «intrinsischen Verkörperung». Nicht zufällig kommt im Mittelalter mit dem Totentanz jene Karikatur der Menschengestalt aufs Tapet, die ausdrücklich «Entkörperung» bedeutet: das Skelett, der Sensenmann. Natürlich waren die Totentänze nie komisch gemeint. Entstanden in Zeiten der Pest, war die Bildgattung ein memento mori und blieb es auch. In die Neuzeit hinein bis zu Hofmannsthals *Jedermann* kam sie wegen der gleichmacherischen Botschaft: Der Tod holt jeden von uns. Diese soziale Unbotmäßigkeit teilt das Bildprogramm aber mit allen Karikaturen, und über die Schwelle des Grotesken auch mit dem Karneval. Hier darf aus dem Geist Bachtins endlich gelacht werden.

Nicht so bei Bredekamp. Schon der «schematische Bildakt» ist bei ihm ersichtlich von der Idee des allegorischen sensus inspiriert. Und der «substitutive», der sich Körper und Bild austauschbar denkt, stellt den mystischen Glutkern des Glaubens in Gestalt der vera icon neben die mittelalterliche Praxis der Schand- und Schmähbilder, ganz ohne Gelächter und Karneval. Schließlich der «intrinsische Bildakt» zielt auf die überschäumende Welt reiner Formen und einer Darwinschen Heilsgeschichte namens Evolution.

Aber geht es hier überhaupt um ein homiletisches Tetraktys, ist das Buch nicht peinlich triadisch gegliedert? Nur auf den ersten Blick. In Wahrheit enthält das zweite Kapitel namens «Werkaussagen als Zeugnisse der Theorie» Beispiele für den sensus literalis, jenen buchstäblichen sensus, der das Bezeugen als eigenen Bildakt begreift. Aber hier offenbar, raffiniert, auch wieder nicht. Denn gerade weil hier alle möglichen Artefakten vorgestellt werden, die ein «Mecum fecit» sagen, also vom Urheber als selbst sprechende Kreation vorgestellt werden, handelt es sich um einen Sprechakt, wenn auch in Buchstaben, also literal. Was überwiegt? Zeugnis

geben durch das Wort ist gerade kein Akt der Verkörperung, sondern der Verweisung und beobachtenden Distanz. Wie sehr Bredekamp auch an dieser gelegen ist, verleiht dem Buch höchste Spannung.

V.

Doch eine Antwort auf die zentrale Frage ist der deiktische Bildakt in diesem Buch dennoch nicht. Bis in das 18. Jahrhundert, heißt es einleitend vielmehr, sei «dem Phänomen der Eigenkraft der Bilder durch den Hinweis auf Gott oder eine metaphysisch in der Welt der Dinge wirkende, okkulte Instanz begegnet worden. Möglicherweise bleibt es bei der Alternative, die Dinge entweder auf diese Weise zu beantworten oder sie zu unterlassen. Wenn sie hier dennoch gestellt wird, ohne diese Letztinstanz ins Spiel zu bringen, dann in der Überzeugung, dass allein schon die Erfassung der aus dieser Perspektive sich zeigenden Phänomene das Unternehmen lohnt.»

Aber wird wirklich, anders als bei Northrop Frye, diese Letztinstanz nicht ins Spiel gebracht? Vielleicht nicht ins Spiel, wohl aber doch in den Ernst. Mit dem Ernst eines Arztes, der dem Patienten die Krankheit des dekonstruktiven Bildzweifels austreiben will, liefert Bredekamp ein Placebo im Wortsinne mit der Legende, wonach «Christus sein Gesicht in ein Tuch gedrückt und damit ein erstes Bild gestiftet habe: das Mandyllion. [...] Damit galt als gesichert, daß Christus selbst das erste Bild als Abdruck seines Gesichts geschaffen habe. Die vera icon war eine Körperreliquie Christi.»

Umstandslos geht es von hier aus zur Gattung der Selbstdrucke, die von der Natur autopoietisch geliefert werden und die im Konzept der Fingerabdrücke ebenso wie im chemischen Prozess der Fotografie schließlich zum Standard dessen werden, was Peirce «indexikalisch» nannte. Im Index, wiederholt Bredekamp, spricht die Sache selbst – als Gottes Körper. Kein Wort von der schieren Unmöglichkeit, ein dreidimensionales Gesicht auf einem Tuch unverzerrt abzubilden. Das Thema hat ja vor

ein paar Jahren noch einmal die Gemüter erregt, anlässlich des Tuches von Manoppello, jener Kapelle in den Abruzzen, um die sich ein abenteuerlicher Gesichtsroman rankt. Angeblich wurde das zweite, kleinere Schweißstuch aus Jesu Grab, das in der Peterskirche gehütet wurde, beim Sacco di Roma in die Berge verbracht, wo es rund 450 Jahre unentdeckt lag. Dieses aus feinsten Muschelseide gewobene Tuch zeigt in der Tat ein zauberhaftes Porträt, fast deckungsgleich mit dem Gesicht des Turiner Grabtuchs. Benedikt XVI. hat es im Jahr 2006 besucht und lange davor meditiert. Dass es das Gesicht des Auferstandenen zeige, hat er nicht bekräftigt, wohl aber hat er inzwischen die Kapelle zur Basilika geweiht. Wie dem auch sei:

Die Mehrzahl der Forscher hält das Bild für ein Gemälde der Renaissance – ein Gesicht hinterlässt auf keinem Tuch ein meisterliches Porträt als Spur.

Auf all das lässt sich Bredekamp aber gar nicht ein. Seine Theorie stammt nicht aus Manoppello, sondern aus dem Kontext der Frankfurter Adorno-Vorlesungen, die hier nun als Buch vorliegen. Nur: mit bekanntem Eigenwillen liefert der Autor nun gerade nicht eine negative, sondern eine positive Dialektik der Bilder ab, ein Deckengemälde der Kunstwissenschaft gleichsam, mit einem adamitischen Zeigefinger im Zentrum, den wie bei Michelangelo nur eine kleine Lücke von der erwidrenden göttlichen Hand trennen soll.