

2 Die Ambivalenz des Bildes: Medienkritik bei Platon

2.1 *Eikôn, eidôlon und phantasma*: Das Bild im Medium des Bildes

Platon wird traditionellerweise als Gegner sinnlicher Erkenntnis und als kompromissloser Bildkritiker aufgefasst. An einschlägigen Passagen aus dem Dialog *Sophistes*¹ (240a ff.) und der harschen Kritik an Poesie und Malerei in der *Politeia* (596e ff.) etwa orientiert, ist diese Lesart gerade auch in der Historischen Anthropologie und der Bildanthropologie verbreitet (Gebauer/Wulf 1992:64; Belting 2001:173). Diese Lesart erfährt durch die neuen, die sog. »ungeschriebenen Lehren« Platons (Reale 1993) stärker berücksichtigenden Interpretationsansätze entscheidende Differenzierungen. Der Gedanke dieser neuen Interpretationsweise ist dabei folgender: Typischerweise wurden mythische und bildhaft verdichtete Redeweisen in den Platonischen Dialogen als erkenntnismäßig minderwertig, als reine Phantasieprodukte oder bestenfalls im Sinne der »These Schleiermachers vom Mythos als Mittel der – in der Sache verzichtbaren – Leserpädagogik« (Pietsch 2002) aufgefasst. Platons *Timaios*, so schreibt beispielsweise Eric A. Havelock in seinem schrift- medientheoretisch einflussreichen Werk *Preface to Plato*, sei »a vision, not an argument« (Havelock 1963:271); seine Elementenlehre erhalte »to be sure a kind of algebra [...] but it is well overlaid with the dream-clothes of mythology, and precisely for that reason the dialogue became the favourite reading of an age which clung to faith rather than science as its guide.

1 | Platons Dialoge und einige andere klassische Werke werden entgegen der üblichen Verweismethode als Siglen zitiert; vgl. dazu die Siglenliste im Anhang.

Yet the day would come when the original drive of the Platonic method would revive [...]. And when this day came, science would awaken again« (ebd.). Platon-Interpreten wie Giovanni Reale gehen hingegen davon aus, dass die »andere«, anspielungsreiche Sprache Platons »sich häufig eines ironischen Spiels bedient und nur in Andeutungen etwas verstehen lässt. Mittels dieser Sprache konnte Platon genaue Botschaften für diejenigen Leser reservieren, die die »ungeschriebenen Lehren« auf anderen Wegen kennen gelernt hatten und folglich auch die in Anspielungen formulierten Mitteilungen ohne weiteres verstehen konnten« (Reale 1996:6). Das Resultat dieser Betrachtungsweise ist eine ganzheitlichere Sicht auf Platons Schriften, eine Aufwertung der gleichnishaften Rede (*eikos logos*) und insbesondere die Diskussion der kosmologischen Passagen auf Augenhöhe mit Platons expliziten, kritisch-dialektisch verfahrenen Schriften, die eine neue Sicht auf Platons Werk ermöglicht (vgl. Rudolph 1996; Janka/Schäfer 2002). Die nachfolgende Betrachtung orientiert sich wesentlich an dieser Lesart, insbesondere aber an Teilen der wiederveröffentlichten Platon-Interpretation Gernot Böhmes (1996a), der den Stellenwert der bildhaften Rede bei Platon bereits früh hervorgehoben hat.

Böhme macht in seiner Exegese deutlich, dass die Trennung von Ideen- und Wahrnehmungswelt in der platonischen Philosophie – Kernthema der traditionellen Sicht auf Platon – nicht unbedingt als unüberbrückbar aufgefasst werden muss. Im Gegenteil bestehe »Platons unterschiedenes Bemühen in der Vermittlung zwischen wahren Sein und sinnlicher Wirklichkeit« (Böhme 1996a:45); mithin wird die Frage der *Teilhabe* der sinnlichen Welt an den Ideen – und damit die Kosmologie – zentral. Denn der Begriff des *kosmos* zielt auf die gewordene, sinnliche Welt: *Kosmos* »ist sichtbar und fühlbar und hat einen Körper; alles so Beschaffene aber ist sinnlich wahrnehmbar, und das sinnlich Wahrnehmbare [...] erschien uns als das Werdende und Entstandene« (*Timaios* 28b). Gegenüber dem »wahrhaft Seienden« der Ideenwelt (*ontos on*; vgl. etwa *Sophistes* 240b) ist der Kosmos zwar nur ein Abbild, allerdings ein sehr besonderes, denn es umfasst »alles Sichtbare« (wie es am Ende des *Timaios*-Mythos heißt) und wird damit »zum Abbilde des Schöpfers, zum sinnlich wahrnehmbaren Gott« (*Timaios* 92c). Der Ausdruck *Kosmos* bezeichnet mithin die Gesamtheit der sinnlich erfahrbaren Dinge in ihrer

versteht). Denn am Bild lässt sich das Dargestellte von der Existenz des Bildes selbst – weniger in seiner Materialität als Gegenstand, sondern als *Darstellungsform* verstanden – unterscheiden. Für die Abbilder der Ideen hingegen gilt dies nicht: »Jede Bestimmtheit am Sinnlichen ist nur geliehene, sie ist nur als Abglanz einer Idee« (ebd. 48).

Das Bild als *Darstellungsform*, so lässt sich daraus *erstens* schließen, ist im platonischen Sinn selbst nur Abglanz (*eikôn*) einer notwendig anzunehmenden *Idee des Bildes* – einer Idee, die selbst *per definitionem* nicht bildhaft sein kann (denn Ideen sind nicht sinnlich wahrnehmbar). Diese These lässt sich unter Verweis auf Böhmes Analyse folgendermaßen erhärten: Die im Dialog *Sophistes* gestellte Seinsfrage des Bildes – dass es ein »Nichtseiendes« sei, aber als solches ein »Seiendes« (*Sophistes* 240b) – verweist nach Böhme auf die Differenz von Bildbedeutung und Eigenwesen des Bildes (Böhme 1996a:34): »Ein Bild ist etwas, das so beschaffen ist, wie ein anderes, – ohne aber selbst das zu sein, was es durch seine Beschaffenheit darstellt. Wenn man mit der Frage *ti esti* an ein Bild herantritt, kann man nur die Antwort erhalten, daß es eben ein Bild ist, – jedenfalls wenn man diese Frage platonisch als eine Frage nach dem Wesen der Sache versteht« (Böhme ebd. 37). Aus der Möglichkeit, diese Wesensfrage aus der Perspektive der platonischen Philosophie zu stellen, ergibt sich u. E. als notwendige Schlussfolgerung die Annahme einer zumindest impliziten »Idee des Bildes« bei Platon. Genauer: *Entweder* ist das Bild in seinem Ding-Aspekt das Abbild einer Idee des Bildes, *oder* es gäbe im platonischen Universum nicht so etwas wie »das Bild« (sei es als *eidôlon*, *eikôn* oder auch als *pínax*).

Dies kann aber nun *zweitens* nur auf einen sozusagen ›dinglichen‹ Bildbegriff, auf das Bild als Wahrnehmungsding, zutreffen. Denn die *eikônes* i.S.v. Ideenabbildern dürfen als sinnlich wahrnehmbare Dinge an sich selbst – *per definitionem* – keine Darstellungsform aufweisen, sonst könnten sie nicht ›reines‹ Abbild ihrer Idee sein. Böhme unterscheidet in diesem Sinne eine kosmologische und eine ontologische Verwendungsweise des Abbildbegriffs; die kosmologische ist eine *metaphorische*, die ontologische eine unmetaphorische Verwendung des Bildbegriffs (wie sie etwa in der Bildkritik der *Politeia* zu finden ist). Wenn das Verhältnis von *paradeigma* und *eikôn* als bildhaft aufgefasst wird, so geschieht dies selbst innerhalb der nur bildhaft angelegten Rede des *eikos logos*. Dabei

handelt es sich um die metaphorische Verwendungsweise: Tatsächlich, so zeigt Böhmes Analyse, kann das Verhältnis zwischen *paradeigma* und *eikôn* letztendlich gar nicht als Abbildungsverhältnis gedacht werden – denn als »Bild« im nichtmetaphorischen Sinn müsste jedes *eikôn*, also jeder nach dem *Vorbild* einer Idee hergestellte Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung *zugleich* Abbild seiner Idee wie auch Abbild der Idee der Abbildung sein, es müsste Bild (als Darstellungsinhalt) und zugleich Idee des Bildes (als Darstellungsform) sein: »Es ist wohl hier die Stelle, an der Platon die Metapher von Original und Bild endgültig verläßt. Auch auf seiten des sinnlichen Gegenstands läßt er keine Zwiefältigkeit des Seins gelten. Man kann nicht am sinnlichen Ding unterscheiden, was es von sich aus ist und was es darstellt: Alles, was es ist, ist es durch Darstellung«; andernfalls wäre es »nicht nur Bild von etwas, sondern auch noch Bild des Bildes« (Böhme ebd. 48 f.).

Wenn die sinnlichen Gegenstände nicht zugleich »Bild des Bildes« sein können, dann liegt das daran, dass sie keinen eigenen Darstellungscharakter aufweisen. Das Bild im alltäglichen Sinn (i.S. etwa von *eidôlon*, dem »Bildchen«) hat aber einen solchen Darstellungscharakter und *muss* daher mit Notwendigkeit, da die sinnliche Welt an sich (ohne Ideen) formlos ist, als »Abbild« einer Idee des Bildes sein (so wurde oben argumentiert). Insofern wäre jedes Bild tatsächlich in seinem ideellen Gehalt ein »Bild des Bildes«. Indes ist der Ausdruck zwar in attraktiver Weise selbstreferenziell, jedoch irreführend. Interessanterweise nämlich wäre nur in der *metaphorischen* Rede das Bild »Abbild« einer Idee des Bildes zu nennen. »Abbild« ist in dieser Verwendungsweise ein Gleichnis des abstrakten Vorgangs der Darstellung von Ideen. Diesen beschreibt Böhme (der in seiner Analyse insofern mit Platon über Platon hinausdenkt, als er den nichtbildlichen Sinn der bildhaften Rede rekonstruiert) folgendermaßen: Erstens besteht die »Darstellung von Ideen [...] offenbar darin, daß sie, die an sich nicht Bestimmungen von etwas sind, als Bestimmungen von etwas auftreten« (Böhme ebd. 49). Zweitens ist festzuhalten, dass diese Darstellung ohne spezifische Darstellungsprinzipien auskommen muss (denn die sinnliche Sphäre ist »an sich« vollkommen formlos; ebd.). Daher muss drittens das *paradeigma* selbst die Weise seiner Darstellung enthalten: »Die Idee ihrerseits wird so zum Prinzip, nach dem ein Etwas als Darstellung hervortritt« (ebd. 50), indem es sich gegen die

Unbestimmtheit abhebt: »Wir verstehen also die Darstellung der Idee als ihr Hervortreten aus dem Unbestimmten« (ebd.).

Damit aber wird die repräsentationalistische Abbildmetapher auf einen *nicht-repräsentationalen* Vorgang zurückgeführt. Die Ausdrücke »Auftreten« und »Hervortreten« verweisen auf *performative Prozesse*. Wenn die Idee tatsächlich als »Prinzip, nach dem ein Etwas als Darstellung hervortritt« (ebd.) verstanden werden muss, ist ihr die Bewegung ihres Erscheinens bereits eingeschrieben.³ Das Bild im platonischen Sinn (als Produkt von nachbildenden Verfahren, *mimetike techne*) ist aber gerade als Repräsentationsverhältnis beschrieben. Insofern also beinhaltet der Ausdruck »das (Ab)Bild ist die Abbildung der Idee des (Ab)Bildes« zwei völlig verschiedene Abbildungsbegriffe – einen repräsentationalen und einen nicht-repräsentationalen.

Aus dieser Diskussion sind zwei Schlüsse zu ziehen: *erstens* muss der nichtmetaphorische Bildbegriff bei Platon als Abbild einer *Idee des Bildes* gedacht werden (das Bild als »Bild-Ding«), und *zweitens* wird das Verhältnis von *paradeigma* und *eikôn* durch die Urbild-Abbild-Metapher im Grunde verfehlt (d.h., der Bildbegriff als Metapher für den Prozess des erscheinenden Hervortretens der Idee aus dem Ungeformten ist strukturell irreführend). Ganz entgegen dieser Schlussfolgerungen ist in Platons Schriften jedoch gerade der umgekehrte Sachverhalt anzutreffen. Zum einen behält dort die Abbildmetapher als Erklärungsmodell des Verhältnisses von *paradeigma* und *eikôn* im Rahmen der gleichnishaften Rede, des *eikôs logos*, ihre Gültigkeit. Platon kann nicht »hinter« die bildhafte Rede zurückgehen, weil sie sich bereits auf etwas Bildhaftes, auf den Kosmos als *eikôn*, bezieht: »Der *eikôs logos* muß sich zu den Aussagen über das wahre Sein so verhalten, wie der Kosmos sich als Bild verhält zum wahren Sein als dessen Vorlage« (Böhme 1996a:51). Zum anderen thematisiert Platon m.W. an keiner Stelle eine »Idee des Bildes«. Im *Sophistes* (240a-b) wird zwar eine Definition des Bildes als eines scheinbaren, dem wahren ähnlich Gemachten gegeben – jedoch wird diese nicht wei-

3 | Aus der Perspektive Platons wäre diese Interpretation wahrscheinlich weniger glücklich, denn aus der repräsentationalistischen Sicht (und nur aus dieser) hätte Böhme mit dieser Definition wohl die »Idee der Idee« bezeichnet, die alle Ideen ihrerseits abbilden. Dadurch aber wären die Ideen nicht mehr jeweils eins, denn sie wären sie selbst plus Erscheinungsprinzip, also z.B. das Gute selbst *plus* das Prinzip, nach dem das Gute »hervortritt« etc.

ter ausgeführt.⁴ Folglich bleibt der Bildbegriff verhältnismäßig unbestimmt: insofern das Bild zugleich »seiend« und »nichtseiend« ist, könnte es kein Abbild einer Idee sein (denn Ideen enthalten nichts Nichtseiendes, Abbilder nichts Seiendes). Als »seiende« Darstellungsform wird das Bild von Platon auch nicht definiert, weil, wie man vermuten könnte, dies unmittelbar die metaphorische Verwendung des Abbildbegriffs, deren »Abbild« ja eben keine Form haben darf, angreifen würde.⁵

So stehen sich das undefinierte/undefinierbare Bild einerseits und die ebenfalls unspezifizierbare Abbildmetapher andererseits gegenüber und bilden einen scheinbaren Zusammenhang, der zwar der Analyse nicht standhält, der jedoch sowohl für die Einschätzung des Bildes innerhalb der platonischen Schriften als auch darüber hinaus für den größten Teil der nachplatonischen Tradition bestimmend war – nicht zuletzt etwa hinsichtlich der Entwicklung des Bildungsbegriffs. Die ontologische und kosmologische Bildmetapher stellt dabei das Bildideal und den Maßstab zur Beurteilung des *eidôlon* dar. Wie Böhmes Interpretation verdeutlicht, handelt es sich dabei (und dies ist die Pointe der bisherigen Argumentation) um einen Maßstab, der in jeder Hinsicht unerreichbar ist – nicht nur in der Weise unerreichbar, wie für Platon auch die vollkommensten Ideenabbilder niemals an die Dignität der Ideen selbst heranreichen, sondern vielmehr darin unerreichbar, dass das Ideal der Abbildung – wie es in der metaphorischen Verwendung des *eikôn*-Begriffs aufgestellt wird – Regeln für die *eidôla* aufstellt, die es selbst nicht einhält. Weil es wie gesehen gar nicht als *Repräsentationsphänomen* verstanden werden kann, aber als solches dargestellt wird, erscheint es stets als eine solche »Abbildung«, deren Qualität als absolut vollkommen, aber in ihrem Zustandekommen uneinsehbar gelten muss (wer die Ideen nicht »sehen« kann, kann auch nicht erfassen, wie diese zur Erscheinung kommen). Der Ausdruck *eikôn* hat folglich gleichsam eine Scharnierfunktion, indem er zwischen diesen implizit divergenten Konzepten vermittelt: Sowohl der Kosmos als auch die gleichnishafte Rede (der *eikôs logos*) sind abbildhaft i.S.

4 | Die ontologische Ambivalenz des Bildes – »Ist es nun also nicht wirklich nicht seiend, doch wirklich das, was wir ein Bild nennen?« (ebd.) – führt geradewegs zur Parmenides-Kritik, die den Fortgang des Dialogs bestimmt und abschließend in der Demaskierung des sophistischen »Dünkelnachahmers« mündet.

5 | Immerhin lässt Platon im *Parmenides* (129a) den jungen Sokrates die Idee der Ähnlichkeit verteidigen, allerdings nicht i.S.v. *eikôs*, sondern i.S.v. *homoios* und insofern ohne etymologischen Bezug auf das Bild (*eikôs* ~ *eikôn*).

des Ausdrucks *eikôn*, aber beide täuschen nicht, sind keine *eidôla* oder gar Trugbilder (*phantasmata*). Es existiert also eine Abgrenzung zwischen *eikôn* auf der einen und *eidôlon* bzw. *phantasma* auf der anderen Seite. Platon greift diese Differenzierung im *Sophistes* (236c) auf und macht sie für die Diskussion des Bildes (des Bild-Dinges) fruchtbar. In dieser Diskussion bilden *eikôn* und *phantasma* unzweifelhaft ein Gegensatzpaar (»Ebenbild« vs. »Trugbild«), wie auch *eikôn* und *eidôlon* dort durchgehend in diesem Sinne unterschieden werden. In der *Politeia* (509e f.) hingegen findet man *eikôn* mit Schatten und Erscheinungen (*phantasmata*) gleichgesetzt.

In der Tat ist die Unterscheidung *eikôn* vs. *eidôlon* durchaus nicht trivial. Im philosophischen Sprachgebrauch der Antike wird zwischen diesen Ausdrücken nicht unbedingt differenziert. Das *Wörterbuch der antiken Philosophie* (Horn/Rapp 2002) übersetzt *eikôn* als Synonym von *mimêma* mit den Begriffen »Bild, Abbild, Gleichnis, Scheinbild« (ebd. 123), *eidôlon* mit »Bild, Abbild, Trugbild, lat.: idolum, imago, simulacrum« und vermerkt, beide Ausdrücke dienten bei Platon »zur Bezeichnung einer von einer höheren abgeleiteten niedrigeren Seinsstufe« (ebd. 119). Schleiermacher übersetzt beide Ausdrücke bisweilen schlicht als »Bild«, und nach Böhme (1996a:32) stellt Hans Willms in seiner begriffsgeschichtlichen Studie zu Platon (Willms 1935) *eikôn* und *eidôlon* als weitestgehend synonym vor (wobei letzterer Ausdruck i.d.R. weiter gefasst sei). Doch der Umstand, dass der Ausdruck *eidôlon* »bei Platon durchaus auch an zentralen Stellen im Wechsel mit *eikôn* verwendet wird« (Böhme 2004:14), sollte keinesfalls über die grundlegende – nicht nur etymologisch begründete – Differenz beider Termini bei Platon hinwegtäuschen, die wir im Anschluss an Böhme als zentral begreifen und im folgenden für die Diskussion des platonischen Bildverständnisses fruchtbar machen wollen.

Mal tritt *eikôn* also als hehres Ideenabbild auf, mal als bloßes, gleichsam moralisch indifferentes Ähnlichkeitsabbild, und genau durch diese Ambivalenz ermöglicht es der Ausdruck *eikôn*, das Ungleiche aufeinander zu beziehen. So wird es möglich, *erstens* Ideenabbild und dingliches Bild zu vergleichen (und letzteres dabei ontologisch abzuwerten), sowie *zweitens* das Bild auf seine Repräsentationsfunktion zu beschränken. Was nun die Abbildmetapher suggeriert und als Maßstab des Bildes setzt,

kann in folgenden Thesen paraphrasiert werden (die folgenden Punkte sollen Platons Argumentationshorizont darstellen und sind insofern in Parenthese zu verstehen):

In gewisser Weise ist es immer die Idee selbst, die ›scheint‹, wenn sie in der sinnlichen Welt zur Erscheinung kommt. Das Bild (*eikôn*) selbst ist ›an sich‹ nicht nur ein ontologisch zweitrangiges Derivat: es partizipiert immerhin am Prinzip der Hervorbringung von Welt, so wie der Kosmos als Abbild der Idee hervorgebracht wurde (und so, wie das Handwerk, der Werkbildner Gegenstände erschafft, die jeweils ihrer Idee ähnlich sind). Der Kosmos als einziger und gesamter Bereich des sinnlichen Erscheinens, als bildhafte Darstellung des wahrhaft Seienden und diesem so ähnlich wie möglich gemacht (Gebauer/Wulf 1992:52), ist *ei-kôs*, »wahr-scheinlich« in diesem (und nicht im probabilistischen) Sinne des Wortes (Böhme 1996a:18).⁶

Diese Wahr-Scheinlichkeit als spezifische Art der *Ähnlichkeit* zwischen Ideen- und Dingwelt setzt den absoluten Maßstab für jede Art von Bild: Wer in »Ebenbildern«, d.h. in Kenntnis der Ideen (*Sophistes* 266d) denkt bzw. spricht und das ›Wahr-Scheinliche‹ aussagt (*eikôs logos*), macht seine Rede der Ordnung des »wirklich Seienden« ähnlich. Die Ordnung dieses Wahren (*ontos on*) kann umgekehrt an seinem Bild (*kosmos*) erfahren werden, denn der Kosmos ist nicht nur einfaches Abbild des »wirklich Seienden«, sondern als von diesem Hervorgebrachtes sozusagen das »Wahr-Scheinlichste« überhaupt.

Dieser Maßstab wirkt zugleich als eine Art *implizite*, prinzipiell erkennbare *Rahmung* der Bilder: Es gibt nach Platons Darstellung so etwas wie einen moralisch guten Gebrauch von Bildern, der sich an ihrer Wahr-Scheinlichkeit bemisst – was sich sowohl auf die Herstellung, als auch auf die Wahrnehmung von Bildern bezieht. Erst wenn diese Rahmung übersehen oder ignoriert wird, kommt es zur Herstellung von Schatten- und Trugbildern bzw. zur Verwechslung von Bildinhalt und Wirklichkeit. Weil der Weise im *Höhlengleichnis* die Wahrheit außerhalb der Höhle kennen gelernt hat – und in diesem Bildungsprozess⁷ v. a.

6 | Böhme diskutiert diese Differenz im Rahmen des Lehrgedichts des Parmenides anhand der Ausdrücke *probabile* vs. *versimile* (vgl. Böhme 1996a:18 ff.); die beste Übersetzung für diesen Sinn von ›Wahrscheinlichkeit‹ wäre das englische Wort *likeness* (ebd. 27).

7 | Vgl. Benner/Brüggen (1997); Kauder (2001).

auch die Wahrheit über die Natur der Trugbilder und das Wahrheitspotential der Bilder (im Gleichnis durch die von der Sonne bestrahlten Gegenstände außerhalb der Höhle repräsentiert) erfahren hat – kann er zurück in die Höhle herabsteigen, ohne Gefahr zu laufen, der Illusion der künstlichen Bilder erneut zu verfallen. Er kann von nun an solche »wahrscheinlichen« Bilder von den Schatten- und Trugbildern unterscheiden.

Wie daran deutlich wird, sind Schatten- und Trugbilder für Platon deswegen problematisch, weil sie eben nicht »wahrscheinlich« sind. Sie verursachen eine Verkenntung der wahren Wirklichkeit (*ontos on*) und verhindern auf diese Weise, dass die wahre Ordnung in der sinnlichen Welt (*kosmos*) erkannt wird. Wenn die Menschen aber die eigentliche Ordnung der Dinge nicht erkennen, entfernen sie sich von der wahren Wirklichkeit analog des ontologischen Abstiegs vom Abbild zum Abbild des Abbilds – dies wäre also der berühmte Aufenthalt in der Höhle, ein Leben in und mit Trugbildern. Dabei geht nicht nur um so etwas wie eine Ethik des Selbst. Denn es war, so Thomas Szlezák (1996:41), »die feste Überzeugung Platons, daß Seele, Staat und Kosmos in einem ontologisch begründeten Zusammenhang stehen [...]. Einheit der Seele, Einheit des Staates und Einheit der Welt bedeuten unmittelbar auch das Gutsein des betreffenden Bereichs.« Die Seele, so lehrt der *Timaïos*-Mythos, ist nach dem Vorbild des Kosmos gemacht, und der Staat, so heißt es in der *Politeia*, kann in seinen Teilen nur den Seelenteilen entsprechen, wenn er funktionieren soll. Die falschen Bilder jedoch stiften Unordnung in den Seelen; sie bringen »ungerechte« Seelen hervor (denn gerecht ist es, dass der vernünftige Teil der Seele herrschen soll), und analog ungerechte Staatsformen. So entfernt sich das ganze Erscheinungsbild der Welt von der Harmonie der Ideenordnung, wie sie anhand des Kosmos ablesbar wäre – sozusagen liegt die Rettung auch inmitten chaotischer Zustände stets greifbar nahe. Daher muss alles daran gesetzt werden, dass alle – auch diejenigen, denen ein rein vernunftmäßig-abstrakter Zugang zu den Ideen nicht gegeben ist, die kosmische Ordnung erfahren und in ihren Seelen die entsprechende Harmonie herstellen können. Diese Ordnung muss politisch gewollt und pädagogisch ermöglicht werden. Ontologie und Kosmologie münden in politische und pädagogische Entwürfe – sie entwerfen und reglementieren den Weg zur wahren Wirklichkeit des »Einen-Guten«.

So weit die platonische Heilsutopie. Bevor wir diese in einzelnen, sozusagen ›bild-pädagogisch‹ relevanten Aspekten näher betrachten, ist auf der Basis der bis hierhin erfolgten Diskussion die Frage zu erläutern, woran eigentlich im Sinne Platons »gute« von »schlechten« Abbildern unterschieden werden können – denn diese Unterscheidungsmöglichkeiten sind letztlich die politisch bzw. pädagogisch relevanten. Philologisch (wie bereits angemerkt) möglicherweise nicht vollkommen exakt, aber konzeptionell durchaus sinnvoll, werden im Folgenden zunächst das »gute« Ideenabbild unter dem Titel der *eikôn* von dem alltagsweltlichen Bild ohne besondere Täuschungsambition (*eidôlon*) einerseits bzw. dem eher gezielt täuschenden Abbild (*phantasma*) andererseits unterscheiden.⁸

Eikôn und *eidôlon* bzw. *phantasma* lassen sich strukturell in dreierlei Hinsicht differenzieren: Erstens in ihrer *Referenz*, also im Bezugsbereich der Abbildung, zweitens hinsichtlich ihres *Hervorbringungsmodus* (ebensbildnerische vs. trugbildnerische Kunst), und drittens schließlich hinsichtlich ihres *Darstellungsmediums*.

1) Zum *Referenzaspekt*: *Eikônes* in dem hier angedachten Verständnis (d.h. i. S.v. Böhmes Interpretation des Verhältnisses von *paradeigma* und *eikôn*) bilden nicht irgendetwas *bereits* Bildhaftes ab, sondern bringen vielmehr die an sich nicht bildhaften Ideen zur Darstellung. Dabei ist als einzige Ausnahme möglich, dass sich *eikônes* auf den Kosmos beziehen, da dieser das vollkommene, göttlich geschaffene Bild der Ideenwelt darstellt. Genau dies wäre eine (um nicht zu sagen die einzig denkbare) Legitimation der bildhaften Rede (*eikôs logos*) wie überhaupt aller »ideenkundigen« Hervorbringungen: dass sie transzendente »Wahrheiten«, die anders nicht verstehbar sind, dennoch zur Darstellung bringen und somit zumindest sinnlich erfahrbar machen. Der Referenzbereich, also der Bereich, auf den die *eikônes* sich *letztendlich* richten, ist die Ideenwelt, also das unbildliche, unsinnliche »wirklich Seiende« (*ontos on*).⁹ Der Re-

8 | Vgl. Böhme (1996a:39), dessen Abgrenzung von *eikôn* und *eidôlon* wir hier folgen. *Eikôn* sei aufgrund seines etymologischen Anklangs an *eoikôs* (»gleichend«) eingeführt worden; insofern sei davon auszugehen, »dass Platon unter dem Titel *eikôn* allein an Darstellung und Ähnlichkeit denkt. [...] Das Bild ist Bild, weil es dem Wahren, dem Echten gleicht.«

9 | Dies in dem Sinne zu verstehen, dass bspw. die Darstellung des Kosmos im *eikôs logos* keine »bildmalerische« Absicht bezweckt. Die Schönheit des Kosmos soll nicht etwa dem ästhetisch/ästhetischen Genuss oder der Zerstreuung dienen, son-

ferenzbereich der *eidôla* hingegen wäre bereits etwas Bildhaftes, also entweder *eikônes* (Vorbilder aus der sinnlich erfahrbaren Welt) oder denkbarerweise auch andere *eidôla*.

2) Der Aspekt des *Hervorbringungsmodus*: Nicht alle durch »nachahmende Kunst« hervorgebrachten Bilder sind (ontologisch, praktisch und ethisch) niederwertige *eidôla*: Während das Kriterium der Referenz eine eindeutige Unterscheidung von Abbildern und Schattenbildern ermöglicht, ist die Lage hinsichtlich der Hervorbringungsmodi weniger eindeutig, zumal dieser Begriff bei Platon ausgesprochen mehrdeutig verwendet wird (vgl. Gebauer/Wulf 1992: 50 ff.). Halten wir uns an die engere Begriffsvariante der nachbildenden Mimesis i. S. der »Nachahmungskunst« (*mimêtikês*, *Sophistes* 235c). Bekannt sind Platons abwertende Bemerkungen in der *Politeia*, nach welcher der

»Nachbildner [*mimêtikon*] nichts der Rede wert versteht von dem, was er nachbildet [*mimeitai*], sondern die Nachbildung [*mimêsin*] eben nur ein Spiel ist und kein Ernst, und daß, die sich mit der tragischen Dichtung beschäftigen in Jamben, sowohl als in Hexametern, insgesamt Nachbildner sind so gut als irgendeiner.« (*Politeia* 602b)

Sie dichten bloße Erscheinungen (*phantasmata*), Illusionen, die geeignet sind, Kinder und Unkundige zu täuschen – Schattenbilder im pejorativen Sinn des Ausdrucks *eidôlon*, die in Unkenntnis des Wahren und Guten die Sitten verwirren und insofern verboten gehören (*Politeia* 599, pass.).

Im Dialog *Sophistes* ist hingegen eine wesentlich differenziertere Diskussion der nachahmenden Kunst zu finden; selbst der Ausdruck *eidôlon* findet sich hier in offenbar neutraler Besetzung: Ergänzend zum Begriff *mimêtikês* findet sich das Kompositum *eidôlopoiikês*, welches Schleiermacher als »bildermachende Kunst« übersetzt (*Sophistes* 236c). Im Zuge des Unternehmens dieses Dialogs, die Sophisten als trugbildnerische »Dünkelnachahmer« zu demaskieren, führt Platon die Unterscheidung zwischen Trugbildern (*phantasmata*) und Ebenbildern (*eikona*) ein. Das Bemerkenswerte daran ist, dass hiermit der *eikôn*-Begriff in den Kontext der »ebenbildnerische[n] Kunst der Ebenbilder [*eikastikên*]« (ebd. 235d), gebracht wird. Diese ebenbildnerische Kunst wird der trug-

dern letztlich dessen Zusammenhang mit der Ideenwelt aufweisen und einen indirekten, bildhaften Zugang zu derselben gewähren.

bildnerischen Kunst gegenübergestellt. Mit dieser Aufwertung zielt Platon jedoch kaum auf das, was in einem künstlerischen Sinne »Bild« genannt würde. Denn das »wahre« Bild würde die Proportionen seines Vorbildes genau wiedergeben und insofern eine auf gute Weise »ähnliche« Darstellung sein. Werden die Proportionen zu Darstellungszwecken geändert – durch perspektivische Darstellung etwa – so werden sie verzerrt: und dies bedeutet konkret, dass die Darstellungsform den Darstellungsinhalt (das wiedergegebene Ding) so weit dominiert, dass dieser zwar vorgetäuscht wird, jedoch nicht mehr in seinen *objektiven* Eigenschaften »ähnlich« wiedergegeben wird. Der einzige Bildtypus, der folglich zu den *eikônes* gerechnet werden kann, ist derjenige, dessen Darstellungsform dem Zweck der Abbildung der objektiven proportionalen etc. Eigenschaften des Vorbilds (ohne Rücksicht auf Erkennbarkeit von einem Betrachterstandpunkt aus) entspricht – man könnte wohl an mathematische oder technische Zeichnungen, Sternkarten etc. denken.¹⁰

In seinem berühmten Aufsatz über die »Perspektive als symbolische Form« erwähnt Erwin Panofsky (1985), dass es in der Antike üblich war, große Bauten wie etwa Tempel so zu errichten, dass bestimmte typische Verzerrungen des menschlichen Auges (leichte kissen- oder tonnenförmige Verzerrungen, wie man sie etwa in stärkerer Form von Weitwinkel-Fotografien kennt) durch die Bauweise ausgeglichen wurden. Bestimmte Gebäudelinen wurden etwa leicht gebogen ausgeführt, damit sie vom am Boden befindlichen Betrachter gerade *aussehen* würden. Platon wendet sich im Grunde gegen solche »rezeptionsästhetischen« Ansätze, die für ihn nur *phantasmata* der »eigentlichen« Formen hervorbringen, welche allein zum Zweck des Sinneneindrucks verzerrt werden – ein Sakrileg dort, wo gerade die *Form* (*eidos*) als heilig instauriert werden soll. Die »wirklichen« zeitlichen und räumlichen Proportionen können jedoch gebunden an die Perspektivität eines raumzeitlichen Punktes (zumal in Kombination mit der Unvollkommenheit sinnlicher Wahrnehmungsvor-

10 | Gernot Böhme (2004:23 f.) schlussfolgert anders: »Insofern die mimetische Kunst für die Anschauung produziert, wird sie immer phantastike technē sein und Phantasmata produzieren. [...] Für den Bereich der sinnlich erfassbaren Bilder scheint also die phantastike technē überhaupt zuständig zu sein.« Wir würden uns kaum anmaßen, Böhmes Platon-Lektüre anzuzweifeln, doch wird man in der Sache vielleicht zugeben, dass »proportionsechte« Abbildung wie technische Zeichnungen hinsichtlich ihrer Ideenähnlichkeit zumindest dem Status hergestellter Dinge (*erga*) gleichen.

gänge) niemals als solche erfasst werden. Daher plädiert Platon im Grunde für die *Habitualisierung eines perspektivlosen, depersonalisierten Blicks*. Jede verzerrende Darstellungsform verhindert die Einübung eines solchen Blicks; jede nicht verzerrende Darstellungsform bringt ›gute‹ Abbildungen hervor, die sich dadurch auszeichnen, dass der *Inhalt* des Bildes *eikôn* ist und nicht *phantasma*. Genau dieser Umstand, dass also auch die Produkte der »bildermachenden Kunst« unter bestimmten Bedingungen ideenähnlich (*eikôs*) sein können (und diesen Aspekt unterschlägt der Staatsmann Platon in der *Politeia* durchaus), macht die Diskussion der Bildlichkeit bei Platon zu einer ausgesprochen unübersichtlichen Angelegenheit – es sei denn, man differenziert mit Böhme zwischen einer metaphorischen und einer nichtmetaphorischen Verwendungsweise des *eikôn*-Begriffs. Es kann nämlich etwa auf der Basis der Lehre von der generellen ontologischen Zweitrangigkeit von Bildern, wie sie in der *Politeia* nicht zuletzt auch aus politischen Gründen vertreten wird (vgl. die aufschlussreiche Diskussion durch Lüdeking 1994:347), im Grunde kaum einsichtig gemacht werden, warum und inwiefern überhaupt Bilder ›gut‹ und sogar wertvolle pädagogische Mittel sein können, die – vor allem im rituellen Rahmen von Tanz, Musik und Bewegung – zur Einübung in die wahre Ordnung (die der Kosmos sinnlich repräsentiert) geeignet sind.

3) Zum Aspekt des *Mediums*: Platon kannte keinen expliziten Medienbegriff. Erst Aristoteles' Wahrnehmungsmodell verwendet den Begriff der *metaxy* in der engen Bedeutung sinnlicher Wahrnehmungsmedien wie Luft oder Wasser (*De anima* II 7). Dennoch bilden Medien ein herausragendes Thema für Platon: So spielen beispielsweise *Chora* und *Zahl* eine konstitutive Rolle bei der Erzählung von der Erschaffung des Kosmos;¹¹ bei der Diskussion der Differenz zwischen Sprache und Schrift im *Phaidros* wird letztere als (lebloses) Erinnerungsmedium kritisiert (vgl. Szlezák 1985); die zentrale Bedeutung des Bildes dingliches Medium für Bilder wurde im Vorhergehenden bereits hinreichend verdeutlicht. Die Thematisierung der Bedeutung von Medien bei Platon gewährt die

11 | Die Zahl bzw. der mathematische Gegenstand ist die entscheidende Verbindung, mittels derer die Ideen in eine materielle Welt nachgebildet werden können. Denn die »Zahl ist Ausdruck der Einheit in der Vielheit. Und es ist der Demiurgos, der die synthetische Vermittlung zwischen der Einheit jeder Idee und dem materiellen Prinzip mittels des *Mediums* der mathematischen Gegenstände, also der Zahlen und geometrischen Figuren bewirkt« (Reale 1996:17; Herv. im Original. Vgl. auch Böhme 1996a:130 ff.).

Chance, *erstens* die Einsicht in Platons Bildverständnis weiter zu vertiefen und *zweitens* einen differenzierteren Zugriff auf die Bedeutung des Bildes in sozialen Praxen (im Kontext der platonischen »Sozialpädagogik«, s.u.) zu erhalten, was in der Beschränkung auf den (wie bereits zu erkennen war ohnehin ausgesprochen uneinheitlichen) Bildbegriff nicht ohne weiteres möglich wäre.

Dabei wird an dieser Stelle mit Absicht noch kein elaborierter Medienbegriff zugrundegelegt (denn es geht hier zunächst darum, Phänomenbereiche von Medialität zu erschließen); statt dessen soll unter »Medium«, angepasst an die hier geführte Bilddiskussion, schlicht das »Worin« verstanden werden, in dem ein Bild – im weitesten Sinne – erscheint. Genauer: es geht darum sichtbar zu machen, dass Platon mit einem solchen »Worin«, in dem die Formen, die das Bild zu sehen gibt, erscheinen, operiert und dabei implizit reine von unreinen Medien unterscheidet.

Reine und unreine Medien

Der Prototyp einer »guten« *eikôn* bei Platon ist der Kosmos – wir kehren hiermit zurück zur eingangs gestellten Frage, wie es möglich sei, dass der Kosmos ein gutes Abbild, ein »sinnlich wahrnehmbarer Gott« (vgl. oben S. 29) ist. Zunächst ist zu bemerken, dass der Kosmos bei Platon in zweifacher Hinsicht die Differenz von Bild und »Werkstück« unterläuft. Zwar ist er *erstens* ein Werk eines »göttlichen Handwerkers« (des Demiurgen), und gehört als solcher zur Ordnung der hervorgebrachten Dinge. Doch ist es nicht nur Werkstück im herkömmlichen Sinn. Denn was das Ding (*hekastôn*) vom *eidôlon* unterscheidet, ist der Umstand, dass es nichts anderem ähnlich ist als seinem *paradeigma* – deshalb ist es als *eikôn* zugleich *eikos*, also ähnlich. Der Kosmos jedoch ist *unmittelbar* Abbildung der Ideenwelt und insofern das sinnlich erfahrbare *Prinzip* der »Abbildung« von Ideen¹², er ist jedoch sicherlich nicht in der Weise Abbild einer »Idee des Kosmos« wie das Bett Abbild einer Idee des Bettes ist, nach dessen Vorschrift es hervorgebracht wurde. Somit kann man feststellen, dass es nicht ganz korrekt wäre, davon zu sprechen, dass der Kosmos »et-

12 | Wenn man differenzieren will: er ist das bildliche Gleichnis dieses Prinzips, dem jedoch m.W. keine gesonderte Idee entspricht, allenfalls die der Ähnlichkeit selbst.

was« abbilde, sondern man vielmehr sagen muss, dass im Kosmos etwas »zur Darstellung kommt«. In diesem Zusammenhang ist Böhmes These aufschlussreich, dass die Entstehung der sinnlichen Welt nicht als »Werden« übersetzt und verstanden werden sollte (denn dies, so argumentiert Böhme, impliziert eine vorgängige Zeitlichkeit i. S. des *chronos*, aber *chronos* ist selbst, wie Böhme (1996a:68 ff.) aufweist, ein Abbild des *Äon*): »Wir übersetzen deshalb nicht durch das missverständliche »Werden«, sondern durch Hervortreten« (ebd. 61): der Kosmos *wird* nicht in der Weise, wie ein Bett (hergestellt) wird, denn er befindet sich nicht innerhalb der Ordnung des *chronos*, sondern etabliert diese selbst (nur deshalb kann er sinnlich, also zeitlich und zugleich ewig bzw. außerzeitlich sein). Darin genau ähnelt der Kosmos nun aber dem Bild (i. S.v. *eidōlon*), dessen Darstellungsinhalt in dieser Hinsicht ebenso wenig »wird« als vielmehr »hervortritt« und ebenso unvergänglich ist.¹³ Der Kosmos ist mithin nicht nur als Werkstück eines Handwerkers, sondern *ebenso* als Bildnis zu verstehen.¹⁴

Zweitens – und dies leitet zum Thema der Medialität über – werden Dinge im Gegensatz zum Kosmos aus Materie (*hylē*; vgl. *Philebos* 54c) hergestellt. Der Kosmos aber »besteht« nicht einfach aus Materie. Denn erst »indem in die Chora erste Ordnungsprinzipien eingetragen werden,

13 | Interessanterweise ist auch der Bildinhalt nur sinnlich, also zeitlich erfahrbar, aber zugleich außerzeitlich. Zwar kann, wie bei alten Fotografien, die Materialität des Bildes verfallen, nicht jedoch sein abgebildeter Inhalt altern. Man denke etwa an Oscar Wildes *Dorian Grey*, der natürlich genau mit dieser Eigenschaft spielt und den Protagonisten im Austausch mit seinem Gemälde genau diese Außerzeitlichkeit des Bildinhalts annehmen lässt.

14 | Diese Ambivalenz zwischen Bildwerdung im Sinne eines »zu-sehen-Gebens« einerseits und der Entstehung i. S.v. Genesis andererseits äußert sich recht deutlich im Kontext der gleichnishaften Rede. So heißt es bspw. im Sonnengleichnis der *Politeia*: »Die Sonne, denke ich, wirst du sagen, verleihe dem Sichtbaren nicht nur Vermögen, gesehen zu werden, sondern auch das Werden und Wachstum und Nahrung, ungeachtet sie selber nicht Werden ist. [...] Ebenso nun sage auch, dass dem Erkennbaren nicht nur das Erkanntwerden von dem Guten komme, sondern auch das Sein und Wesen habe es von ihm, obwohl das Gute selbst nicht das Sein ist, sondern noch über das Sein an Würde und Kraft hinauslangt.« (Platon, *Politeia* 509 b). Analog, noch enger auf den Kosmos bezogen, lautet es im Höhlengleichnis (die Sonne fungiert hier ebenfalls als Verbildlichung der Idee des Guten): »Zuletzt aber, denke ich, wird er auch die Sonne selbst [...] zu betrachten imstande sein. [...] Und dann wird er schon herausbringen von ihr, dass sie es ist, die alle Zeiten und Jahre schafft und alles ordnet in dem sichtbaren Raume und auch von dem, was sie dort [in der Höhle] sahen, gewissermaßen die Ursache ist.« (ebd., 516 b)

entsteht Materie, nämlich die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft« (Böhme 1996b:18). Das Chaos der Chora ist also kein »Rohmaterial« oder dergleichen. Sie ist die *Formlosigkeit* selbst und vollkommen frei von positiven Eigenschaften gedacht. Walter Mesch formuliert, die Chora sei »jenes Medium, in dem alles Werden geschieht« (Mesch 2002:201) – wir würden, Böhme (1996a:50) folgend, eher sagen wollen, sie sei dasjenige Medium, in dem sich die »Darstellung der Idee als ihr Hervortreten aus dem Unbestimmten« ereignet.

Als reine Unbestimmtheit ist die Chora das perfekte Medium zur prinzipiell unverfälschten Darstellung jeglicher Form. Deswegen ist der Kosmos tatsächlich das göttliche, reine Abbild der Ideen. Was ihn ontologisch zweitrangig macht, ist nicht etwa so etwas wie ein Mangel an Darstellungskapazität, eine Verzerrung der Formen aufgrund einer unperfekten Struktur der Chora. Vielmehr ist, wie Mesch (2002:201) vermutet, gerade das, was die Chora ein ideales Darstellungsmedium sein lässt – ihre Formlosigkeit – zugleich der Grund für die grundsätzliche Mangelhaftigkeit des Kosmos: »Es ist [...] die Formlosigkeit, die sich als Quasi-Eigenschaft des kosmischen Stoffes dem geformten Abbild mitteilt und zum Grund für dessen Defizienz gegenüber dem Vorbild wird« (ebd.). Folgt man dieser These, so ergibt sich daraus bei genauerer Betrachtung, dass die Defizienz *logisch* bereits vor dem Abbild vorhanden ist, denn die Chora ist logisch der Abbildung der Ideen, also der Erschaffung des Kosmos als *eikôn*, vorausgesetzt. Das *eikôn* kann folglich seiner Vorschrift so ähnlich sein wie nur möglich: defizient ist es zu allererst – welche Gründe sich dem auch immer anschließen mögen – deshalb, weil es *Bild-in-einem-Medium* ist. Vielleicht sperren sich die Ideen bzw. *paradeigmata* nicht zuletzt deswegen gegen ihre Übersetzung als »Vorbild«, weil sie sich zu *jeder* Medialität antithetisch verhalten.

Im Gegensatz zum »reinen«, weil formlosen Medium der Chora gehören die *eidôla* der bereits »durchgeformten« sinnlichen Welt an, in der insofern nichts »an sich« Formloses nach Art der Chora existiert. In das Bild, selbst wo es Darstellung eines *paradeigma* sein wollte, fließen notwendig »fremde« Formaspekte ein. Mesch stellt anhand der Bilddiskussion des *Sophistes* drei Typen medial bedingter Abweichung heraus (hier und im folgenden Mesch 2002:199 f.): Erstens das »stoffliche *Medium der Abbildung* [...] Gemalte Kirschen sind nicht essbar, und seien sie

auch noch so schön gemalt.« Dieses Moment führe zweitens zu einer Beschränkung der Form, die umso schwerer zu durchschauen ist, je ähnlicher sich Form und Inhalt sind. »Auch wer gemalte Kirschen nicht essen will, wird vielleicht versucht sein, dem Geheimnis der Illusion durch Betasten der Leinwand auf die Spur zu kommen. Dabei kommt es für den Rezipienten nur auf den rechten Standort im Verhältnis zum Kunstwerk an, nämlich auf jenen Standort, im Hinblick auf den die Illusion vom Produzenten berechnet worden ist [...]«. Schließlich nennt Mesch als dritten Aspekt und »größte Täuschungsgefahr« für Platon, »dass das Abgebildete auch im *Inhalt* der Abbildung so abgebildet werden kann, wie es *nicht* ist«, also bspw. zu Illusionszwecken perspektivisch ›verzerrt‹. Schließlich wirken diese drei Aspekte zusammen; es »gibt einen Zusammenhang zwischen der inhaltlichen und der formalen Abweichung, die ihrerseits mit den Beschränkungen des verwandten Stoffes zusammenhängt.«

Anzumerken ist zunächst, dass die Rede von dem »stofflichen Medium der Abbildung« recht unglücklich gewählt ist. Man würde Schwierigkeiten haben anzugeben, inwiefern genau etwa die verwendeten Farbpigmente »Medium« einer Abbildung sind. Zudem ist davon auszugehen, dass gerade der »stoffliche« Aspekt in Platons Sinne nichts mit dem zu tun hätte, was hier als Medialität des Bildes herausgearbeitet werden kann. Denn – um beim Beispiel des Gemäldes zu bleiben – Rahmen, Leinwand, Firnis, Öl und Pigmente, die ein Bild ›stofflich‹ ausmachen, gehören eher der Ordnung der handwerklichen als der künstlerischen *Poiesis* an; sie sind materielle und instrumentelle Bestandteile des Hervorbringungsprozesses des Bildes als gegenständliches Ding, jedoch nicht Bestandteile der Medialität des Bildes i. S.v. Farblichkeit, Dimensionalität, Oberfläche etc.¹⁵

Bleiben die Aspekte der »Form« und des »Inhalts«, mit denen Mesch zwei Aspekte desselben Sachverhalts anspricht, der oben als »Darstellungsform« bezeichnet wurde.¹⁶ Ob man nun jene Terminologie bevor-

15 | Vgl. das Wort »pínax«: »Brett«, später in der Bedeutung von »Gemälde« verwendet (Böhme 2004:14). Es ist damit nicht intendiert, Medialität von jeglicher Materialität zu abstrahieren. Doch dies sollte nicht dazu verleiten, Materialität und Medialität ineinzusetzen und damit diese konzeptionell fruchtbare Differenz implodieren zu lassen.

16 | Die Trennung dieser Aspekte bei Mesch ist insofern unklar, als der »Inhalt« eines *eikōn* i.S. Platons seine Form (*idea*) ist und dies nicht getrennt werden kann.

zugt oder diese, ist für den hier interessierenden Aspekt zweitrangig. Deutlich ist allemal, dass *eidôla* (aus Platons Perspektive betrachtet) immer von unvermeidlichen medialen Verzerrungen begleitet sind, von denen der Kosmos als *eikôn* im Medium der Chora frei ist: Überall in der sinnlichen Welt, wo ein Bild als Bild (und nicht metaphorisch verstanden ein Werkstück als Abbild eines *paradeigma*) entsteht, kollidiert die Form des Darzustellenden mit den medial bestehenden Formen, welche jede Bildlichkeit überhaupt erst ermöglichen.

An dieser Stelle besteht die Notwendigkeit, die hier eingeführte Unterscheidung von Bild und Medium zu differenzieren. Denn auch ein »Bild« kann in dem hier intendierten Sinn »Medium« eines Bildes sein; allerdings liegen dem zwei ganz unterschiedliche Bildbegriffe zugrunde. Die Zeichnung, das Gemälde, in erweitertem Sinne das Relief und die Plastik, heutige Verhältnisse einbezogen die Fotografie, das Fernsehbild und das sog. »virtuelle« Bild auf dem Bildschirm – all dies sind »Bilder« i. S. der *eidôla*. Im Sinne des Vorschlags von Hans Belting (2002) lassen sich diese Bildformen als Medien (im Sinne der medialen »Verkörperung« von Bildern) verstehen, und zwar aufgrund ihrer je eigenen Darstellungsformen und -charakteristika, welche die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Darstellungsinhalten determinieren. Diese Bildgehalte selbst wären für Platon dann entweder durch Ideenähnlichkeit ausgezeichnet – sie wären *eikôn* –, oder aber durch Vernachlässigung des Bezugs auf die Ideen, dann wären sie *phantasma*. Ob etwas eher *eikôn* oder *phantasma* ist, wird sicherlich durch die Darstellungsform mitbestimmt, ist aber wesentlich auch eine »bildethische« Frage der Bemühung um einen vernunftgemäßen Bezug zur kosmischen oder Ideenordnung. Ein »platonischer Bildinhalt« erscheint als Zeichnung anders denn als Plastik oder als Wandgemälde: er selbst ist entweder *eikôn* oder *phantasma*, jene sind verschiedene Formen von *eidôla*. Es geht darum zu zeigen, dass v. a. der platonische Bildbegriff »*eikôn*« von dem abstrahiert, was hier – noch ganz vorläufig und heuristisch – als Medium bezeichnet wird, und dass Platons Bildkritik gerade deswegen nicht zuletzt auch eine Kritik von Medialität *avant la lettre* ist. Als »ideenfremde« oder »ideen-

Die Darstellungsform ist entsprechend nichts anderes als bspw. die Verzerrung der »wahren« Proportionen eines Gegenstandes bzw. seines *paradeigma*.

ferne« Form hat Platon gewissermaßen erkannt, dass das Medium eine ihm durchaus eigene »Message« hat.

Dieser Zusammenhang lässt sich nun wie folgt schematisieren (wobei die drei diskutierten Aspekte der Bildreferenz, des Herstellungsmodus sowie der Medialität zusammengefasst werden):

- Das Ideenabbild als Idealtyp der *eikôn* ist dinghaft und insofern niemals *eidôlon*. Es ist notwendig ideenähnlich (*eikos*). Ein Bett kann ein schlecht hergestelltes Bett sein, aber niemals das Schatten- oder Trugbild eines Bettes. Die Eigenform der Materie, z.B. des Holzes, das ihrem Begriff *hylê* den Namen gibt, hat daher keinen verzerrenden Einfluss auf die Form der abgebildeten *eikôn* (etwa des Bettes).
- Wenn das Bild (*eikôn*) als Produkt von *Mimesis* verstanden wird, ist entweder der Kosmos (als mimetisch hergestelltes Abbild der Ideen; *Timaios* 28d ff.) oder das *eidôlon* angesprochen. Das Medium des Kosmos ist formlos (Chora), das Medium des *eidôlon* ist nicht formlos, sondern impliziert eigene Darstellungsformen, die Platon als Verzerrung der eigentlichen Proportionen und Eigenschaften der dargestellten Sache registriert.
- Die *eidôla* wiederum weisen sich entweder durch ihre Referenz auf Ideen i. S. »guter« Abbildungen aus, indem die dargestellten Formen durch Vernunftgebrauch nach Maßgabe der Ordnung unterschieden werden – nur dann sind sie *eikôn* im positiven Sinn –, oder sie orientieren sich nicht in vernünftiger Weise an Ideen, dann sind sie *eikônes*, *eidôla* oder *phantasmata* im pejorativen Wortsinn, wie v. a. in der *Politeia* vorherrschend. Hier könnte man noch zwischen arbiträrem Ideenbezug, also der bloßen Unkenntnis einerseits und der gezielten Ignoranz des eigentlichen Sachverhalts andererseits (beispielsweise in der illusionistischen Kunst oder auch der sophistischen Rede) unterscheiden.

Man kann also keineswegs sagen, dass es Platon um eine generelle Verurteilung des Bildes geht. Vielmehr existieren grundsätzlich drei Formen des Bezugs auf Ideen: erstens der anästhetisch-rationale Weg der Ideenkenntnis durch den Logos, zweitens die Herstellung von Dingen und drittens die mimetische Herstellung von Abbildern unter vernunftge-

maßem, also kritischem Bezug auf die *paradeigmata*. Unter diesen drei Varianten ist der Bereich der hergestellten Dinge nur bedingt tauglich zur Gewinnung von Erkenntnissen: denn einerseits sind diese eben nur mehr oder minder exemplarische Abbilder, andererseits aber dienen sie pragmatischen und gerade nicht erkenntnismäßigen Zielen – und zwar im Gegensatz zum Prototyp aller »hergestellten Dinge«, dem Kosmos. Es ist gerade die »Nichtverwendbarkeit« der Bilder, also ihr »nichtseiendes« Moment, das den Weg zu einem *sinnlich-ästhetischen Erkenntnismodus* eröffnet. Sie sind, auch darin dem Kosmos strukturverwandt, geradezu Aufforderung zu einer lesenden Deutung der enthaltenen (bzw. dargestellten) Formen. Genau dieses Verhältnis zur Bildlichkeit praktiziert Platon in der gleichnishaften Rede auf exemplarische Weise und schreibt es so als normative Vorgabe eines »rechten Bildgebrauchs« fest; wie umgekehrt unter dieser normativen Vorschrift die *phantasmata* geradezu als Provokation erscheinen müssen, weil sie den sie Entziffernden in die Irre führen. Die Schriften Platons lassen sich insofern nicht nur als abstrakt-theoretische Diskurse, sondern auch als konkrete Exempla einer guten Bildpraxis – nämlich der Kritik der Bilder, gleichsam der Dekonstruktion ihrer Wirkung durch rationale Rekonstruktion ihrer Rahmungen – betrachten. Sie führen – in verschiedenen Varianten und gerade auch exemplarisch mittels des *eikôs logos* – Bildpraxen auf und beinhalten insofern durchaus ein performatives Moment.

Doch mit dieser Aufführung einer Bildethik als Bildkritik, das darf nicht übersehen werden, zielt Platon bereits auf eine kulturell avancierte Ebene ab, die nur die wenigen Privilegierten – oder, wie es die *Politeia* (519a) ausdrückt, die »trefflichsten Naturen« – erreicht, zu deren Ausbildung und Berufung die Philosophie gehört. Sie ist hochgradig rationalisiert, setzt die Einsicht und Teilhabe am Logos bereits voraus.¹⁷ Die platonische Heilsutopie verlangt aber *allen* ein vernunftgemäßes Leben ab. Erst dann kann Gerechtigkeit herrschen, wenn alle Einsicht in die kosmische Ordnung erhalten und in allen Seelen Gerechtigkeit herrscht – damit ist eine Bildungsidee initiiert, die bis zu Comenius' berühmtem

17 | Im Staat sind es »nur die trefflichsten Naturen« unter den Bewohnern, die von Kind an »gehörig beschnitten« und denen »das dem Werden und der Zeitlichkeit Verwandte [...] ausgeschnitten worden wäre«, damit sie »das Gute zu sehen und die Reise aufwärts dahin anzutreten« in der Lage seien (Platon, *Politeia* 519a-519d).

Wahlspruch wirksam bleibt, der schließlich einer ›Pädagogik der guten Bilder‹ programmatischen Status zuwies.

Während für Platon, der über keine Differenzierung von Bild und Medium verfügte, das Medium Bild ungeachtet seines (von Comenius kultivierten) Potentials zur ›guten Abbildung‹ überwiegend mit der verzerrenden Seite der *phantasmata* bzw. den *eidōla* im pejorativen Sinn identifiziert wurde, wurden andere Medien – Ton/Harmonie, Geste und Körper – als erzieherische Instrumente zur sinnlichen Vermittlung der kosmischen Ordnung durchaus geschätzt. Musik, Tanz und Gymnastik sind für Platon – vor allem im Rahmen ritueller Kontexte – willkommene Erziehungsmittel, die den Körper selbst zum Medium, zum Bildträger der kosmischen *eikōnes* werden lassen.

2.2 Kosmos und Ritual: Medien als Erziehungsmittel

Die oben vorgenommene Analyse hat ergeben, dass im Bereich des Mimetischen einerseits die Frage der Referenz und andererseits die Frage des Mediums über den Status des Bildes entscheiden. Es sind die unvollkommenen, also bereits formhaltigen Medien, welche eine Vermischung von Formen von vornherein provozieren und somit dort, wo ohnehin Unvernunft und Unkenntnis herrscht, die Entstehung von ideenfernen *phantasmata* begünstigen. Nun ist es sicherlich eine Angelegenheit der Medien, die Bildhaftigkeit der Bilder eher sichtbar zu machen oder aber (wie im Illusionismus) zu verbergen. Hierbei nimmt das Bild als Medium jedoch, und das eben dürfte der Grund für Platons weitgehende Verdächtigung des Bildmediums sein, eine besondere Position ein. Andere Medien, wie Ton und Harmonie in der Musik oder Geste und Körper in Tanz und Gymnastik, eignen sich kaum in so hohem Maße wie das Bild zum Illusionismus, also zur Verdeckung ihres medialen Moments. Die Gefahr liegt weniger in einer Verwechslung von Bild und Wirklichkeit, sondern vielmehr darin, dass das »unvernünftige Bild« zum Vorbild des Verhaltens generalisiert wird. Gefürchtet wird also die Performativität des aufgeführten Bildes: seine Macht, (neue) soziale Ordnungen zu etablieren. Dazu ein Kommentar aus den *Nomoi* (669c-d):

»Denn diese [die Musen, B.J.] würden sich wohl nie so weit vergreifen, dass sie Worte, welche sie Männern in den Mund legten, mit weiblichen Tanzbewegungen und Tonweisen begleiteten, noch auch dass, wenn sie Tonweisen und Tänze für Freie gesetzt, sie diese dann mit Rhythmen verbänden, wie sie für Sklaven oder Leute von sklavischem Sinne sich eignen, oder endlich zu edlen Rhythmen und Tanzbewegungen eine Tonweise oder Worte lieferten, die mit jenen Rhythmen im Widerspruch ständen. Auch würden sie schwerlich die Stimmen von Tieren, Menschen und Instrumenten, kurz aller Arten von Schall in eins verbinden, gerade als ob eine solche Darstellung Einheit hätte. Die menschlichen Dichter und Tonsetzer aber mischen und rühren dergleichen alles unverständlich durcheinander [...]«.

Konstitutive Differenzen der antiken Gesellschaftsordnung – Männlichkeit vs. Weiblichkeit, Freie vs. Sklaven, Menschen vs. Tiere¹⁸ – erscheinen hier als ewige Merkmale eines göttlich geschaffenen Kosmos. Die Werke der Menschen vermischen dies alles, sie erzeugen unbeständige, vieldeutige Bilder. Eine durch diese Merkmale gekennzeichnete Welt fesselt die sinnliche Erfahrung ans Vergängliche und Diffuse, und erzeugt ›verwirrte Seelen‹, die schließlich die Welt durch ihre Werke und ihr Handeln noch mehr in Unordnung bringen.

Dieselbe Kraft, welche der sinnlichen Erfahrung hier im Negativen zugeschrieben wird, spielt aber auch für die Umwendung dieser schlechten Dynamik eine Schlüsselrolle. Sie ist eine Instanz der Kehrtwendung und Rettung, denn sie ermöglicht die sinnliche Erfahrung der Harmonie des Kosmos und auf diesem Weg das Wiedererinnern der verloren gegangenen guten Ordnung. So lehrt Platon im *Timaos* über die Sehkraft:

18 | Die Mensch-Tier-Differenz ist in der griechischen Antike ein für das Selbstverständnis als Subjekt offenbar wesentlicher Aspekt, der in den Gleichnissen der platonischen Seelenlehre eine entsprechend zentrale Rolle einnimmt (s.u. S. 55). In diesem Zusammenhang wäre auch an die Kirke-Episode der Odyssee zu denken, in der Odysseus' Kameraden in ihrer Triebhaftigkeit zu Schweinen regredieren, während das Urbild des europäischen Bürger-Subjekts, Odysseus, Mensch bleibt (vgl. Horkheimer/Adorno 1980). Anthropologische und Geschlechterdifferenz bilden eine Stufenfolge abnehmender Subjektivität; s. dazu den im *Timaos* (42a-42e) dargelegten Mythos, welcher die ›zwiespältige Natur‹ des Menschen wie folgt erläutert: das edlere der beiden Geschlechter ist der Mann; wer nicht gerecht lebt, der ›werde in eines Weibes Natur bei seiner zweiten Geburt verwandelt werden‹; wenn er dann immer noch nicht ›seiner Schlechtigkeit Einhalt täte, solle er der Art derselben entsprechend jedesmal in einer Tiergattung von ähnlicher Art, wie er sie sich angebildet, übergehen und [...] nicht eher ans Ziel seiner Leiden gelangen, als bis er [...] jener wirren und vernunftlosen Masse [...] durch die Vernunft Herr geworden wäre.«

»Nun aber nehmen wir durch ihre Vermittlung Tag und Nacht und auch die Monate und die Jahresumläufe wahr, und haben so durch dies alles die Zahl sowie den Begriff der Zeit empfangen und sind zur Untersuchung über die Natur des All angeregt worden, und dadurch erst sind wir zur Philosophie vorgedrungen, welche das größte Gut ist, was dem sterblichen Geschlechte als eine Gabe der Götter zuteil ward und jemals zuteil werden wird. [...] Gott [hat] die Sehkraft für uns erfunden und uns verliehen [...], damit wir die Umläufe der Vernunft im Weltgebäude betrachten und sie auf die Kreisbewegungen unseres eigenen Nachdenkens anwenden könnten, welche jenen verwandt sind, soweit es das Durchschütterte mit dem Unerschütterlichen sein kann, und damit wir nach ihrer genauen Durchforschung und nachdem uns die Berechnung ihres richtigen Ganges, wie er ihrem Wesen entspricht, gelungen, in Nachahmung der von allem Irrsal freien Umkreisungen des Gottes die in uns selber ordneten.« (Platon, *Timaios* 47a-47c)

In analoger Weise vermitteln Stimme (Gesang) und Gehör »dem, welcher vernunftgemäß des Umgangs mit den Musen pflegt« (ebd. 47d), Harmonie. Alle Sinne können Ordnung, Harmonie, Rhythmus und Schönheit vermitteln. In mimetischen Prozessen, die das ganze Spektrum von körperlichen Bewegungen und Gesten bis hin zu kognitiven und reflexiven Tätigkeiten abdecken, gleicht sich das Individuum dem sinnlich Erfahrenen an (Gebauer/Wulf 1992:52 ff.), wobei folgende Asymmetrie die normativen Anforderungen festschreibt: das Sinnliche als solches ist Vielheit und Unbeständigkeit. Wird in diesem Sinne das Sinnliche *nur* sinnlich, d.h. distanzlos erfahren, so resultiert keine transzendente Dynamik, sondern lediglich eine Verhaftung an diese Sphäre des Uneigentlichen: strukturanalog zur Ausblendung des Bildmediums wird dann die sinnliche Erfahrung irrtümlicher Weise *schon* für das Wahre genommen. Wird das Sinnliche aber als bloßer Durchgang einer ihm zugrunde liegenden Ordnung wahrgenommen – somit als das, was es seiner Natur nach in der platonischen Ontologie ohnehin ist, so wird die Sinnlichkeit der Erfahrung als solche unmittelbar suspendiert und in eine transzendente Ordnungserfahrung überführt: der Blick hat dann die Kraft, die *hinter* der sinnlich vermittelten Fassade liegende Ordnung der Welt sinnlich erfahrbar zu vermitteln.

Es muss Platon insofern um eine *Kritik des sozialen Gebrauchs der Sinnlichkeit* gehen, und nicht um ihre Desavouierung. Die Menschen sind schlechte Schöpfer, deren mediale Produkte die Seelen in Unord-

nung bringen, aber als Geschöpfe der Götter, die an der Vernunft selbst teilzuhaben vermögen, liegt es in ihrer Hand, diesen Zustand zu verbessern. Es ist die Aufgabe der Weisen und Vernünftigen, die rechte Ordnung zu erkennen. Diese soll nicht nur in esoterischen Zirkeln gelehrt werden, sondern es ist darüber hinaus dafür zu sorgen, dass diese Ordnung sinnlich-konkret erfahren werden kann, so dass durch die sinnliche Erfahrung *hindurch* eine Mimesis an die ideale Ordnung stattfinden kann. Die Architektonik der platonischen Ontologie ist hierfür wesentlich; insbesondere dadurch, dass die ideale Welt *selbst* sozusagen ›aktiv‹ in den Bereich des Sinnlichen scheint, dass der Schein, die Ähnlichkeit, das Bild an sich nicht ›falsch‹ sind, sondern ebenfalls göttlicher Abkunft, und dass die Idee als das wahrhaft Seiende in den Dingen durch ihre Teilhabe (*methexis*) anwesend ist.

Es war Platon ganz offenbar bewusst, dass mimetische Prozesse in der Erziehung und soziale Rituale die primären Orte dieser konkreten Erfahrung darstellen: in der Mimesis wird der Körper zum Medium, sei es von Ordnung oder von Unordnung. Sowohl in der *Politeia* als auch in den *Nomoi* werden deshalb Musik und Gymnastik, Tanz und Gesang als zentrale Anliegen im Rahmen der Erörterung der Funktionen des Erziehungswesens, das der Gesetzgeber »nie irgendetwas anderem nachstellen oder zur Nebensache werden lassen« darf (Platon, *Nomoi* 766a), hervorgehoben. In den pädagogischen Passagen der Schriften Platons erzeugt ein Nebeneinander von pragmatischen, tradierend-normativen und kosmisch-einbindenden Aspekten von Musik und harmonischer Bewegung eine scheinbar natürliche Verbundenheit dieser verschiedenen Bereiche. Das Programm der platonischen *Paideia* verbindet kosmische Ordnung, soziale Normen und sinnliche Ordnungserfahrungen (Harmonie und Rhythmus) zu einem Ganzen, für das als paradigmatische Struktur der *Chorreigen* steht.¹⁹ Dieser ist in der griechischen Antike ein generationenübergreifendes soziales Ritual, welches von Platon in eine die ganze Gesellschaft umfassende, quasi »sozial-pädagogisch« angedachte Normierungsinstanz transformiert wird.

In der Erziehung darf selbstverständlich nur Vorbildliches zur Anwendung kommen, nur solche Tonarten, Musikinstrumente und Gesän-

19 | Wie der Athener in den *Nomoi* (672e) seine pädagogischen Untersuchungen zusammenfasst, bezieht sich das »Ganze des Chorreigens [...] auf das Ganze der Erziehung«.

ge dürfen verwendet werden, die eine Harmonie in der Seele hervorruufen (Gebauer/Wulf 1992:55), während durch Gymnastik und Tanz die Form des Schönen in die Gesten, Bewegungen und Rhythmen des Körpers schon im Mutterleib²⁰ eingeschrieben wird. Die vernunftgeleitete Erziehung erfüllt eine korrektive soziale Funktion. Denn indem dafür gesorgt wird, dass die Einzelnen die kosmischen Gesetze erfahren, verinnerlichen und zu Leitprinzipien ihrer Lebensführung machen, wird die Ordnung des Ganzen erreichbar: »Wenn aber die Knaben schon beim Spiel auf die gehörige Art angefangen haben und gute Ordnung [*eunomia*] durch die Musik in sich aufgenommen, so wird auch, ganz im Gegensatz mit jenen, diese sie überall begleiten und mit ihnen wachsend auch das berichtigen, was etwa vorher im Staat in Unordnung geraten war« (Platon, *Politeia* 425a). Die Musik bewirkt eine unmittelbare Verbindung mit der göttlichen Harmonie, denn sie hat »mit den Umkreisungen der Seele in uns verwandte Umläufe« (Platon, *Timaios* 47d) und vermag »den in Zwiespalt geratenen Umlauf der Seele in uns zur Ordnung und Übereinstimmung mit sich selber zurückzuführen« (ebd.).

Ton und Harmonie sind für Platon aber nicht nur Medien kosmischer Ordnungserfahrungen, sondern wie bereits gesehen ebenso eines der praktischen Vermittlung tradierter normativer Gehalte, die von Platon sozusagen rückwirkend ontologisiert werden. Verschiedene Harmonien und Rhythmen stehen für Wesensunterschiede – im Medium des Tons erscheinen Abbilder von Ideen (oder aber Vermischungen, Phantasmen). Daher ist es nicht nur notwendig, »nach einem festen Muster Gesänge, welche für das weibliche, und solche, welche für das männliche Geschlecht sich eignen zu unterscheiden und demgemäß auch Harmonie und Rhythmus ihnen anzupassen«, sondern

»man muss die dem weiblichen geziemenden auch aus jenem Naturunterschiede beider Geschlechter noch besonders deutlich machen. Wenn daher eine erhabene Musik, welche Mut und Tapferkeit atmet, dem männlichen Charakter entspricht, so ist nicht bloß gesetzlich festzustellen, sondern auch den Bürgern noch beson-

20 | »Wollen wir denn allem Gelächter zum Trotz es zum ausdrücklichen Gesetze erheben: eine schwangere Frau soll fleißig spazierengehen [...]« (Platon, *Politeia* 789d-e). »Und folglich werden wir auch mit Grund behaupten, dass auch die Gymnastik der ganz zarten Kinder, welche lediglich darin besteht, dass man ihnen Bewegung macht, eins von den Mitteln ist, welche viel zu einem Teile der Tugend beitragen« (ebd. 791c).

ders auseinanderzusetzen, dass eben hiernach diejenige, welche mehr zum Ausdruck der Sittsamkeit und Besonnenheit neigt, auch mehr dem weiblichen angemessen ist« (Platon, *Nomoi* 802d-802e).

Auch das Ritual des Märchenerzählens, das Platon zum Bereich der Musik zählt (vgl. Platon, *Politeia* 376e), wird mit gleicher Absicht als normatives Erziehungsinstrument eingesetzt, denn gerade bei den »jungen und zarten Wesen [...] wird vornehmlich das Gepränge gebildet und angelegt, welches man jedem einzeichnen will«; die Mütter sollen »noch weit sorgfältiger die Seele durch Erzählungen bilden, als mit ihren Händen den Leib« (Platon, *Politeia* 377a-c).

In ähnlicher Weise wie bei Musik und Gesang spielt sich auch die Bedeutung der Gymnastik auf verschiedenen Ebenen ab. Hier gibt es zunächst die ganz pragmatische Dimension der Körperbeherrschung – im idealen Staat ist die Gymnastik als Kampf- und Kriegsübung auszurichten, durch Behendigkeit, Schnelligkeit und Kraft des Leibes sichergestellt wird (*Nomoi* 830d, 832e ff.). Auf einer zweiten Ebene ist eine tradierend-normative Funktion zu erkennen: Körperbildung durch Gymnastik und Sport sind Teil des antiken Erziehungskanons; sie erzeugen einen dem sozialen Stand angemessenen Bewegungshabitus. Schließlich ist auch der Gymnastik, wiewohl sie es im Gegensatz zur Musik primär nicht mit der Seele, sondern dem Körper zu tun hat, eine kosmologische Konnotation nicht abzuspüren. Denn das Prinzip »Ordnung durch Bewegung« ist der antiken Kosmologie, wie in Platons *Timaios* wiedergegeben, entnommen:

»[...] wenn man aber dem Beispiele der von uns so genannten Ernährerin und Amme des Alls folgt und den Körper am liebsten niemals in untätiger Ruhe belässt, sondern in steter Bewegung erhält und durch gewisse angemessene Erschütterungen, die man in ihm seinem ganzen Umfange nach hervorruft, sich jener äußeren und inneren Erregungen auf eine naturgemäße Weise erwehrt und dadurch die durch den Körper umherirrenden Bestandteile und Eindrücke, dergestalt daß sich Verwandtes zu Verwandtem fügt, in die gehörige Ordnung untereinander bringt, so wird man nach unserer voraufgehenden Auseinandersetzung über die Natur des Alls es hierdurch verhindern, dass sich Feindliches zu Feindlichem geselle und dadurch im Körper Kämpfe und Krankheiten erzeuge, und vielmehr bewirken, daß Befreundetes sich mit dem Befreundeten verbinde und dadurch Gesundheit

verleihe. Von allen Bewegungen nun aber ist die des Körpers in sich selbst und durch sich selbst die beste, denn sie ist am meisten der Bewegung des Denkens und des All verwandt.« (*Timaios* 88d-89a)

Das Prinzip der Selbstbewegung steht in der antiken Philosophie für das höchste Seiende. In der Gymnastik geschieht, nach Platons Darstellung, eine mimetische Angleichung an dieses höchste Seiende und an den Kosmos: der Körper wird selbst zum Medium, in dem das Bild der göttlich-selbstbewegten Ordnung hervortritt und sinnlich erfahrbar wird. Die Isomorphie der leiblichen Bewegungen mit den kosmischen Gesetzen bewirkt eine gute Ordnung des Körpers (Gesundheit) sowie die Harmonie des Körpers im Verhältnis zur Seele; vor allem aber taugt nur der in diesem Sinne harmonisierte Körper zu seiner eigentlichen Aufgabe, als Sitz der sterblichen Seele und zeitlicher Sitz der unsterblichen Seele die Voraussetzungen dafür bereit zu stellen, dass die Seele selbst das *eikôn* der kosmischen Ordnung sein kann.

2.3 Die Disziplinierung des Körpers zum ›guten Medium‹

Motiviert sich das pädagogische Programm Platons auf der Basis der Ideenmetaphysik, indem das höchste Seiende und zugleich die Notwendigkeit seiner Nachahmung durch die Menschen als normative Vorgaben präsentiert werden, so zeigen die entsprechenden Passagen, dass der Begriff der *Seele* (*psychê*) in diesem Kontext eine zentrale Vermittlerfunktion einnimmt. Dies in zweierlei Hinsicht: erstens liefert erst Platons Theorie der Seele eine Erklärung der pädagogischen Maßnahmen, insbesondere der Bedeutung von Musik und Gymnastik im Rahmen einer spezifischen und differenzierten Leib-Seele-Anthropologie, andererseits verbindet die Seele den Menschen mit dem Kosmos (Wulf 1991:4). Platon artikuliert diese Verbindung in seinen Schriften auf zweifache Weise – einerseits durch den Mythos der Erschaffung des Kosmos und der individuellen Seelen, also gleichsam einer makrokosmischen und einer mikrokosmischen Version von Seele (Treusch-Dieter 1991), andererseits durch die Theorie der harmonischen Selbstbewegung der Seele, wie sie bereits im Vorhergehenden Erwähnung fand. Der erste Aspekt bezieht

sich auf ihren Aufbau, der zweite auf das Prinzip der Bewegung, welches sie – in der Antike generell (Stadler 1991:180) – verkörpert. Die Vermittlung beider Aspekte liegt in der Überzeugung, dass die rechte, der kosmischen Ordnung entsprechenden Bewegungsweise eng mit der guten Ordnung (*eunomía*) zusammenhängt.

Was den Aufbau der Seele angeht, folgt sie einer strengen Analogie von Kosmos, Polis und Psyche (vgl. Szlezák 1996; auch daran ist übrigens der enge begründungslogische Zusammenhang von Kosmologie, Politik und Pädagogik ablesbar). Jeder dieser drei Bereiche ist in wiederum drei (in ihren Verhältnissen zueinander analoge) Teile aufgeteilt: der Kosmos in »Erde, Himmel und einen überhimmlichen Ort« der Vernunft« (Treusch-Dieter 1991:16), die Polis in Philosophen-Herrscher, Beamte/Wächter/Krieger und Bauern/Handwerker, die Seele schließlich in Vernunft, »mutartigen« und begehrlchen Teil. Wenn Dieter Geulen (1991) hervorhebt, dass »Platons Auffassung [...] einerseits einen theoretisch präzisierten metaphysischen Bezug, andererseits aber auch eine Säkularisierung, ja Politisierung der Persönlichkeitslehre erkennen« lässt (Geulen 1991:531), so trifft dies den hier herauszustellenden Zusammenhang von Kosmologie und normativer Pädagogik, und in diesem Kontext auch den Gedanken der Bildung und die Kritik der Bilder, zentral.

Im Seelengleichnis des *Phaidros* findet sich das Menschliche mit dem Vernünftigen bzw. das Nicht-Vernünftige mit dem Tierischen mythisch konfundiert. Nachdem Platon die Unsterblichkeit der Seele aufweist, beschreibt er ihr Wesen als »der zusammengewachsenen Kraft eines befiederten Gespannes und seines Führers« gleichend (Platon, *Phaidros* 246a). Im Gegensatz zu den Göttern sei beim Menschen eines der beiden Rosse – unschwer als der »mutartige« Teil der Seele erkennbar – »gut und edel und solchen Ursprungs, das andere aber entgegengesetzter Abstammung und Beschaffenheit« (ebd. 246b). Weniger von pädagogischer Zuversichtlichkeit erfüllt als in der *Politeia* (s.u.), heißt es hier über letzteres, es sei »plump, schlecht gebaut, [...] glasäugig und rot unterlaufen, aller Wildheit und Starrsinnigkeit Freund, rauh um die Ohren, taub, der Peitsche und dem Stachel kaum gehorchend« (ebd. 253e).

Der im *Timaos* erzählte Mythos inszeniert diese anthropologische Differenz als ontologische und schließt damit indirekt – vermittelt über den oben rekonstruierten Zusammenhang der platonischen Ideenlehre

mit ihren bildhaft-mythischen Darstellungen im Sinne des *eikōs logos* – Seelenlehre, Kosmologie und Ontologie zusammen. Wie hier berichtet wird, ist nämlich nicht die ganze Seele unsterblich, sondern lediglich der vom Schöpfer selbst geschaffene Teil. Die von diesem erschaffenen anderen göttlichen Wesen ahmten seine Schöpfung nach und erschufen so die anderen beiden Seelenteile: Sie

»umwölbten die überkommene unsterbliche Grundlage der Seele rings herum mit einem sterblichen Körper, gaben ihr den ganzen Leib gleichsam zum Fahrzeug und legten in ihm noch eine andere Art Seele, die sterbliche, an, welche gefährliche und der blinden Notwendigkeit folgende Eindrücke aufnimmt, zunächst die Lust [...], dann den Schmerz, [...] fernerhin Mut und Furcht [...], schwer zu besänftigenden Zorn und leicht verlockende Hoffnung [...]. Demgemäß ferner aus Scheu, das Göttliche in der Seele zu beflecken, weisen sie dem Sterblichen in ihr, getrennt von demselben, einen anderen Teil des Körpers zum Wohnsitz an [...].« (Platon, *Timaios* 69c-69e)

Das »Mutartige«, hier der »streitliebende Teil der Seele« genannt, ist vom Vernünftigen durch den Hals getrennt und vom Begehrenden durch das Zwerchfell. Der Erschaffungsmythos des Menschen im *Timaios* stellt die beiden unteren Seelenteile ganz offenbar als mit dem Körper verschmolzene dar, denn zuerst wird der Leib geschaffen, der die unsterbliche Seele umwölbt, und danach erst werden die sterblichen Seelenteile hinzugefügt. Der platonischen Ontologie zufolge könnte im Übrigen eine sterbliche Seele nicht unkörperlich gedacht werden, denn wäre sie reine »Seelensubstanz«, so wäre sie notwendig »unerschaffen und unvergänglich« (so wie die »Weltseele«, vgl. Stadler 1991:180).

Ganz in diesem Sinne bezieht sich Platon im Dialog *Phaidon*, der ebenfalls die Unsterblichkeit der Seele ausführlich abhandelt, unter dem Titel »Seele« nur auf diesen göttlichen, oberen Seelenteil:

»[...] dünkt dich nicht das Göttliche so geartet zu sein, daß es herrscht und regiert, das Sterbliche aber, daß es sich beherrschen läßt und dient? – Das dünkt mich. – Welchem nun gleicht die Seele? – Offenbar, o Sokrates, die Seele dem Göttlichen und der Leib dem Sterblichen. – Sieh nun zu, sprach er, o Kebes, ob aus all dem Gesagten uns dieses hervorgeht, daß dem Göttlichen, Unsterblichen, Vernünftigen, Eingestaltigen, Unauflöslichen und immer einerlei und sich selbst gleich sich Verhaltenden am ähnlichsten ist die Seele, dem Menschlichen aber und Sterbli-

chen und Unvernünftigen und Vielgestaltigen und Auflöslichen und nie einerlei und sich selbst gleich Bleibenden, diesem wiederum der Leib am ähnlichsten ist?« (Platon, *Phaidon* 80a-80b)

Auf die unteren Seelenteile treffen eben die Eigenschaften zu, welche hier dem Körperlichen zugerechnet werden: Unvernunft, Vielgestaltigkeit (vgl. unten das ›vielköpfige Wesen‹ im neunten Buch der *Politeia*), Sterblichkeit; sie lassen sich beherrschen, während der vernünftige, göttliche Teil herrscht. Mit dieser innerseelischen Repräsentanz des Körperlichen, Sinnlichen und Sterblichen führt Platon die ontologische Differenz des Idealen vs. Sinnlichen in die menschliche Seele selbst ein. Dieses Ideale des Individuums liegt in seiner Einheit, Selbstgleichheit und Vernunft – seiner *Identität* in diesem Sinne des Begriffs, demgegenüber das Körperlich-Sinnliche als das nicht Identische beschrieben wird. Die Struktur der antiken Seele-Leib-Anthropologie gewinnt in diesen Mythen eine überaus mächtige und komplexe symbolische Repräsentation, auf deren Hintergrund sich die pädagogischen und politischen Geltungsansprüche des Seelenbegriffs in der *Politeia* mit Leichtigkeit rechtfertigen lassen.

Die Erörterung der Seele in der *Politeia* verbindet politischen und pädagogischen Diskurs. Nachdem Platon die Unterteilung seines Idealstaates in drei funktional differenzierte soziale Klassen (Produzenten/Gewerbetreibende, Krieger, Berater/Hüter) mit je spezifischen Regeln und Anforderungen dargelegt hat, stellt sich für ihn die Frage nach der ›Gerechtigkeit‹ (*dikaiosynê*) in der Organisationsform des Staates. Diese wird zunächst dadurch charakterisiert, dass die verschiedenen Klassen im Staat sich nicht in die Geschäfte der jeweils anderen einmischen, sondern dass »jede von diesen das Ihrige verrichtet in der Stadt« (*Politeia* 434c). Es ist nun der Dreh- und Angelpunkt des ganzen Staatsentwurfs – und in weiterer Perspektive das zentrale Moment, welches den Zusammenhang zwischen dem »höchsten Seienden«, dem Kosmos und der vom Menschen als Nachahmer des Schöpfers geschaffenen Welt herstellt –, dass diese drei Klassen der Unterteilung der Seele des Einzelnen entsprechen (*Politeia* 435c), und dass in Wahrheit der Staat in seinem Charakter als Ausdruck individueller Eigenschaften angesehen werden muss: »Denn nirgends anders her können sie ja dorthin gekommen sein. Denn es wäre ja lächerlich, wenn jemand glauben wollte, das Mutige sei nicht aus den Einzelnen in die Staaten hineingekommen [...], oder das Wiss-

begierige [...] oder das Erwerbslustige« (ebd. 435e). Platons Analyse sucht also individuelle Strukturäquivalente für die drei Klassen im Staat. Anhand diverser Beispiele intrapersonaler Handlungskonflikte unterscheidet Platon zunächst »das Denkende und Vernünftige der Seele« (*Politeia* 439d) und das »Gedankenlose und Begehrliche, gewissen Anfüllungen und Lüsten Befreundete« (ebd.); Letzteres wird sodann unterteilt in das Mutartige oder Eifrige einerseits und das Begehrliche andererseits (ebd. 440e). Da die Frage der Gerechtigkeit im Staat auf die Frage der Gerechtigkeit *innerhalb* der Individuen zurückzuführen ist, tritt das Kräfteverhältnis dieser drei Teile untereinander in den Blickpunkt. Analog der vorläufigen Charakterisierung, Gerechtigkeit sei dann gegeben, wenn die Klassen im Staate ihren jeweiligen Aufgaben nachkommen und nicht versuchen, den anderen Klassen Kompetenzen und Machtansprüche streitig zu machen, besteht die Gerechtigkeit in der Seele in einem entsprechenden Verhältnis – das Vernünftige der Seele entspricht dabei den Hütern und Beratern im Staat, das Mutartige den Kriegern und das Begehrliche der produzierenden und erwerbenden Klasse. Diese Darstellung der Seele zielt darauf ab, pädagogische Maßnahmen als Instauration einer guten Ordnung innerhalb der Seele zu präsentieren:

»Nun gebührt doch dem Vernünftigen zu herrschen, weil es weise ist und für die gesamte Seele Vorsorge hat, dem Eifrigen aber, diesem folgsam zu sein und verbündet? [...] Und wird nun nicht [...] die rechte Mischung der Musik und Gymnastik sie zusammenstimmend machen, indem sie das eine anspornt und nährt durch schöne Reden und Kenntnisse, das andere aber zuredend und besänftigend durch Wohlklang und Zeitmaß mildert? [...] Und diese beiden nun, so auferzogen und in Wahrheit in dem Ihrigen unterwiesen und gebildet, werden dann dem Begehrlichen vorstehen, welches wohl das meiste ist in der Seele eines jeden und seiner Natur nach das Unersättlichste; welches sie dann beobachten werden, damit es nicht etwa [...] unternehme [...] die andern zu unterjochen und zu beherrschen, [...] und so das ganze Leben aller verwirre.« (Platon, *Politeia* 441e-442b)

Musik und Gymnastik wirken also spezifisch auf die beiden »oberen« Seelenteile, indem sie zugleich das Vernünftige befördern und das »Mutartige« besänftigen. Diese Besänftigung durch Rhythmus und Harmonie, wie sie in Musik und Tanz bzw. Gymnastik vermittelt werden, schafft auf mimetische Weise eine auf der Ebene gerade des *unwillkürlichen* Teils der

Seele und sicherlich durch die damit verbundenen körperlichen Bewegungen wirkende Grundlage, das *per se* unvernünftige ›Mutartige‹ am Vernünftigen, Selbstbeherrschten teilhaben zu lassen.

Im neunten Buch der *Politeia* – wiederum geht es um die Frage des gerechten Handelns – gibt Platon ein »Bildnis der Seele in Worten« (Platon, *Politeia* 588b ff.), welches dieses Kräfteverhältnis anschaulich macht. Man solle sich die Seele vorstellen als drei miteinander verwachsene Wesen: zuerst »eine Gestalt eines gar bunten und vielköpfigen Tieres, rundherum Köpfe von zahmen und wilden Tieren habend und imstande, dies alles abzuwerfen und aus sich hervorzubringen« (das ist der ›begehrliche Teil); sodann »auch noch eine andere Gestalt des Löwen und eine des Menschen, bei weitem das größte aber sei die erste und das nächste die zweite« (Platon, *Politeia* 588c-588d). Wie im vierten Buch, geht es auch hier darum, dass der als Mensch bezeichnete Teil der Seele »recht zu Kräften kommt und sich auch des vielköpfigen Geschöpfes annehmen kann, wie ein Landmann das Zahme nährend und aufziehend, dem Wilden aber, nachdem er sich die Natur des Löwen zu Hilfe genommen, wehrend, dass es nicht wachse, auf dass er so, für alle gemeinsam sorgend, nachdem er sie untereinander und mit ihm selbst befreundet, sie so erhalte« (Platon, *Politeia* 589b). In Ergänzung zur Passage im vierten Buch taucht hier implizit die normativ-pädagogische Hoffnung auf, auch der begehrliche Teil der Seele sei gewissermaßen kultivierbar. Interessant an diesem Bild ist darüber hinaus der Vergleich des vernünftigen Seelenteils mit einem Menschen: die normative Anthropologie Platons kommt an keiner Stelle deutlicher zum Ausdruck als hier, wo die Vernunft als »des Menschen innerer Mensch« (ebd. 589a) bezeichnet wird.

Weil das Vernünftige als der Seelenteil vorgestellt wird, der gar nicht anders kann, als sich dem Idealen und Ewigen zuzuwenden, und das Begehrliche als seiner Natur nach Unvernünftiges und Ungeordnetes das absolut Andere des Vernünftigen darstellt, müssen sich die pädagogischen Bemühungen in erster Linie auf das ›Mutartige‹ richten:²¹ Den ver-

21 | Eine wahrhaft philosophische Erziehung verlangt dann noch nach anderen Inhalten, die sich nicht dem Zeitlichen, sondern dem Ewigen widmen, wie etwa der Mathematik. Diese Ausbildung jedoch hat Platon, wie bereits angemerkt, nur der entsprechenden Klasse zugesprochen, also den hierzu geeigneten Individuen. Die Erziehung zu *eunomia*, Harmonie und Rhythmus hingegen ist eine allgemeine Notwendigkeit, weil ohne die so erzeugte Ordnung in den Seelen kein geordnetes Ganzes zu erreichen wäre. Der Unterschied betrifft also auch die Didaktik; der so-

wirrenden, chaotischen Impulsen des ›begehrlichen‹ Teils der Seele wird eine harmonisch geordnete Selbstbewegung des ›Mutartigen‹ entgegengesetzt: eine Einschreibung kosmischer Gesetze (lies: sozialer Normen) in die Bewegungen und Gesten des Körpers. Damit wird erreicht, dass der Körper, der ja unmittelbar mit der Harmonie der Seelenteile verknüpft ist, nicht durch seine eigene Formbestimmtheit (also die Dominanz des Begehrlichen und des Mutartigen) die makrokosmische Abbildung der makrokosmischen Ordnung durch die Seele verzerrt und ihre Proportionen zerstört. Die Disziplinierung des Körpers zum *guten Medium* bedeutet seine Kontrolle als Darstellungsform, als Trägermedium der Seele, die ein Abbild (*eikôn*) des Kosmos sein soll.

2.4 »Referenzlose Bilder«: Platons Medienkritik *avant la lettre*

Ausgehend von der Frage, wie der Kosmos als »gutes Abbild« sich im Kontext der im Allgemeinen als solche wahrgenommenen generalisierten Bildkritik Platons erklären ließe, erwies die Analyse, dass die Verwendung der Bildbegriffe bei Platon durchaus mehrdeutig und auch, je nach Kontext, wechselhaft ist, wobei sich eine metaphorische von einer nichtmetaphorischen Begriffsverwendung unterscheiden lässt. Dies führte zu einer ersten Unterscheidung von ideenähnlichem Abbild (*eikôn*) einerseits und dem Bild als Ding und Darstellungsform (*eidôlon*) bzw. Trugbild (*phantasma*) andererseits. In einem zweiten Analyseschritt wurden davon ausgehend Platons Schriften auf Unterscheidungsmöglichkeiten dieser Bildsorten befragt. Hierbei erwiesen sich die Aspekte der *Referenz* (vernunftgeleiteter vs. arbiträrer Ideenbezug bzw. gezielte Ignoranz), des *Hervorbringungsmodus* (ebenbildnerische vs. trugbildnerische Kunst) sowie des *Mediums* (rein/formlos: Chora, unrein/formbehaftet: Medien der Sinnenwelt) als geeignete Differenzierungskategorien. Insbesondere konnte aufgezeigt werden, dass das Hervortreten von Ideen als *eikônes* bei Platon immer schon ein *Medium* voraussetzt. Das Fehlen

kratische Dialog als Weg der Wiedererinnerung wirkt auf das Vernünftige, nicht aber auf die unteren Seelenteile, die nur durch körperlich-sinnliche Übung erreicht werden. Hier wiederholt sich intraindividuell die oben hervorgehobene Zweiteilung der Pädagogik in logisch-philosophische Schulung der Philosophenkaste und sinnlich-körperlicher »Harmonisierung« der übrigen.

eines Medienbegriffs bei Platon führt zu einer Ineinsetzung von Bild und Bildmedium, die erstens für die vorgefundenen Begriffsunschärfen und zweitens für den Eindruck der generalisierten Bildkritik bei Platon, die sich primär als Medienkritik *avant la lettre* erwies, verantwortlich zu machen ist.

Die Analyse führte zu der These, dass nicht primär die Bildhaftigkeit, sondern die *Medialität* der Bilder für die ontologische Zweitrangigkeit der *eikônes* bei Platon verantwortlich zu machen ist. Kosmos und *eidôlon* wurden (idealtypisch) als Grundtypen medial verkörperter Bilder dem nur metaphorisch bildhaften Typ des *eikôn* gegenübergestellt. Die immer als mimetisch hervorgebracht zu denkenden *eidôla* ließen sich anhand des Referenzaspektes unterteilen in solche mit kritisch-vernünftigem Ideenbezug einerseits und solche ohne kritischen Ideenbezug andererseits. Erstere bringen ideenähnliche Bilder, *eikônes* i.S. »guter *eidôla*« hervor; letztere bringen *phantasmata* i.S. »schlechter *eidôla*« hervor, die – auf der Folie der normativen Forderung des Bezugs auf Ideen- bzw. kosmische Ordnungen – als quasi referenzlos, bzw. selbstreferenziell, sich nur auf andere Bilder beziehend, zu betrachten sind.

Exakt dieser Vorwurf der Referenzlosigkeit wiederholt sich heute in Bezug auf eine bestimmte Bildersorte: die der digitalen Bilder (vgl. etwa Wulf 2001a). Allerdings geschieht dies unter umgekehrtem Vorzeichen: der Vorwurf gegen die digitalen Bilder hebt gerade darauf ab, dass diese keinen »Körper« (mehr) haben. Strukturell sind sie bloßer Code (Computer-Dateien) – ganz im Sinne der *paradeigmata* sind sie eine Vor-Schrift, die in beliebigen Bilderzeugern (Monitore, Drucker etc.) Bilder hervortreten lassen. In dieser Idealisierung zum Code – Endstufe eines Abstraktionsprozesses, den Walter Benjamin unter dem Begriff der Entauratisierung bereits den massenmedial vervielfältigten Bildern attestierte – stellen digitale Bilder die »platonischste« Bildform der ganzen Kulturgeschichte dar: sie existieren, genau genommen, ausschließlich als das unlauflösbare und unmittelbare *Verhältnis* einer mathematisch »reinen« Vor-Schrift zu Ihrer medial verkörperten Erscheinung. Es entbehrt nicht der Ironie, dass auf diese »platonischste« aller Bildformen ein Kritikmuster angewandt wird, das der platonischen Bildkritik bis in die Terminologie hinein gleicht. So wie Platon potentiell jedem (zumindest jedem illusionistischen Bild) gewissermaßen vorwirft, den Realitätskontakt

verloren zu haben bzw. Realität verzerrt darzustellen und insofern *phantasma* zu sein, wirft man (auch heute noch) den digitalen Bildern im Sinne der Baudrillard'schen Simulakrentheorie vor, dass sie realitätsferne Konstrukte seien, welche die Macht besäßen, die Menschen gleichsam in einen derealisierten, wirklichkeitsfernen Bilder-Kosmos einzusaugen.

Die Auseinandersetzung mit dem platonischen Bild- bzw. Medienverständnis dient in diesem Sinne weniger dem historischen Interesse. Vielmehr lassen sich in der Auseinandersetzung mit Platons Bildtheorie Aspekte verdeutlichen, die ein aufschlussreiches Licht auf aktuelle Positionen und Theorielagen werfen. Dabei geht es um so etwas wie ein zu beachtendes konzeptionelles Erbe. Konkret bezieht sich dies in unserem Kontext

- auf ein repräsentational angelegtes Bildverständnis (Bild als Abbild von Realität),
- auf die Frage der Bedeutung von Mimesis für die (Medien-)Erziehung (wie etwa im Rahmen der Medienwirkungsdebatte immer wieder aufgeworfen),
- auf einen angenommenen negativen Zusammenhang zwischen Bildung und Bildern (Bildung als Ergebnis des Ablegens von Bildern, von »Entbildung« i.S. Meister Eckhards; vgl. Wackernagel 1994, Schuhmacher-Chilla 1999, Zirfas 1999a), so wie schließlich
- auf die Idee von Bildung als produktive Auseinandersetzung mit einer »wahren Realität« (ontos on bei Platon) vs. regressiver Flucht in mediale Bilderwelten.

Freilich verschieben sich die Referenzmodelle in historischer Perspektive – was jeweils unter Realität verstanden wird, ändert sich *strukturell*. Das folgende Kapitel soll diese Dynamik in komprimierter Form skizzieren und dabei vor allem den Umstand illustrieren, dass das, woran Bildung uns annähern soll oder wovon Bilder uns angeblich entfernen sollen, einerseits ausgesprochen unterschiedlichen Vorstellungen entspricht, die sich jedoch andererseits in typische Konstellationen oder »Topologien« einordnen lassen: die Vorstellungen von Realität mögen sich verändern, doch wird ihr gewissermaßen immer ein logischer »Ort« zugewiesen – und in der Regel ist dies ein Ort, an dem Bilder *nicht* verortet werden.