

Konsens stiften?

IRIS LANER

Überlegungen zum Ethos des Bildes nach Platon und Rancière

«We exist to inspire understanding of the world through quality photojournalism.» [1]

In reflections interspersed throughout his work Plato addresses the ethos of the image. Hereby he introduces questions such as how and what images are to represent and which effects they are to produce. In the famous tenth book of Politeia he regards images as delusional, as mere representations which are contrasted with the epistemological quality of a higher truth. However, in consideration of other dialogues it becomes evident that Plato's perspective on the ethos of images is not as restrictive and simplifying as these passages might suggest. In patches Plato does reflect upon the very necessity of the relatedness of representations to a higher truth in order to gain the ability to differentiate between correct and incorrect representations. This epistemological distinction admits of the judgement whether representations are good or bad in an ethical sense. Focusing on the affiliation of epistemological and ethical content of representations Plato addresses questions that are still highly relevant in recent discussions about imaging, distribution, and censorship, especially in a mass medial context.

Seit 1955 entscheidet die *World Press Photo Foundation* unter dem Motto «Inspire Understanding» einmal jährlich über die besten Pressebilder. Die Kür der Bilder geht dabei vom Sitz der Organisation in den Niederlanden aus um die (vornehmlich westliche) Welt. Wie das Motto der WPP zeigt, ist ihr erklärtes Ziel nicht nur, die besten PressefotografInnen auszuzeichnen und damit fotojournalistische Standards zu definieren, sondern es geht ihr auch darum, mit den Bildern – die sich in erster Linie Ereignissen wie Kriegen, politischen und sozialen Unruhen, emanzipatorischen und revolutionären Bewegungen sowie Umweltsünden, Artensterben und Naturkatastrophen widmen – auf weltweite Missstände aufmerksam zu machen. Die WPP sieht sich als Vertreterin der modernen Aufklärung, wählt sie doch aus den vielfältigen Pressestimmen eines Jahres jene aus, die eine besondere Botschaft vermitteln und somit einen spezifisch ethischen Wert besitzen. Mit dieser Intention verstehen sich die *World Press Photos* als internationale Bildboten im Kampf für Frieden, Fortschritt und Humanismus. [2]

Doch welche Botschaft vermitteln die besten Pressebilder des Jahres?



Abb: 1 >

Die Botschaft der besten Pressebilder ist keineswegs so eindeutig, wie die *World Press Photo* dies mitunter suggeriert. [3] Führt man sich eine prämierte Fotoserie aus dem Jahr 2007 vor Augen, dann wird dies schnell deutlich: Philippe Dudouits Arbeit, die den ersten Preis in der Kategorie «People in the News – Stories» gewann, dokumentiert ein Camp von PKK-KämpferInnen, die weit entfernt von der Zivilisation im bergigen Hinterland an der Grenze von Irak und der Türkei ihrem spartanischen Alltag nachgehen. [4] Die Reaktionen, die der ruhige, bedächtige Stil dieser Fotografien hervorrief, waren äußerst heterogen. Ersichtlich ist die überwältigende Schönheit und der Anmut der Darstellung. Spürbar wird auch die Intimität in der Begegnung, wenn das Kameraauge den PKK-Kämpfer durch die zarten Verzweigungen des Waldes hindurch erblickt. Doch wird durch den ästhetisierenden Stil und die suggerierte Nähe nicht mitunter eine terroristische Gruppierung verharmlost? Ist dieser Darstellung nicht bereits eine bestimmte Wertung des Dargestellten eingeschrieben, die an die Betrachterinnen weitervermittelt wird? Im Zusammenhang solcher Bedenken stellt sich zudem die allgemeinere Frage, welche Bilder im Zusammenhang der international wandernden Ausstellung der *World Press Photo* überhaupt den entsprechenden Raum in der öffentlichen Wahrnehmung besetzen sollen.

Erklären lässt sich diese Frage allein als Reaktion auf die starke Wirkung, die diese Fotografien hervorrufen. Sie weist somit auf den Zusammenhang dessen hin, wie Bilder wirken und wie auf Grund dieser Wirkung mit Bildern umgegangen wird.

Mit dem Aufkommen dieser Frage ist der Einsatzpunkt für das Thema des vorliegenden Beitrags markiert. Im Folgenden soll es nämlich darum gehen, dem Streit um die Bilder nicht als Streit um das, was Bilder sind, nachzugehen, sondern den Bilderstreit als eine Auseinandersetzung darüber zu verstehen, was Bilder – gemessen an ihrer Wirkkraft – können und sollen. Im Rahmen der *World Press Photo Exhibition* ist immer wieder diskutiert worden, welche Bilder welche Wirkungen hervorrufen und in welchem Rahmen sie aufgrund eben dieser Wirkungen gezeigt werden sollen/dürfen. [5]

Die Diskussion, die mit solchen Überlegungen in Zusammenhang steht, möchte ich mit Rückgriff auf Jacques Rancière und Platon als Frage nach dem *Ethos* des Bildes theoretisch entfalten. Dabei tritt Platon als derjenige Theoretiker auf, der auf die Wichtigkeit dieser Frage allererst hinweist, während für Rancière die platonische Fragestellung selbst schon derart regulierend verfährt, dass sie einer vorausschauenden Auseinandersetzung mit Bildern und Kunst zuwiderläuft. Rancière wirft Platon eine normative Limitierung vor, die die Bilder aufgrund ihrer Wirkkraft ganz bewusst aus seinem Staat ausschließen will. Da die Bilder gewissermaßen nicht zu kontrollieren sind, müssen sie aus dem durch und durch gleichmachenden, konsensuellen Gebilde der platonischen Gemeinschaft ausgegliedert werden. Mit Rancières Lesart wird im Positiven zwar bereits angezeigt, dass es Platon nicht nur um eine Bestimmung des ontologischen Status des Bildes geht, sondern dass er sich an entscheidenden Stellen der Frage widmet, wie es um den epistemologischen und damit verbunden den ethischen Gehalt des Bildes bestellt ist.

Ob seine Kritik trotz dieser wichtigen Akzentuierung aber nicht zu kurz greift, soll im Rahmen der vorliegenden Überlegungen mit Blick auf die Vielstimmigkeit und die dissensuelle Kraft in den Dialogen Platons selbst noch einmal überprüft werden. Dieser Blick soll zeigen, dass es um Platons Ansicht keineswegs so gleichmacherisch bestellt ist, wie Rancière dies mitunter vorschlägt. Nicht nur Rancière streitet demnach mit Platon über das *Ethos* des Bildes, sondern schon bei Platon selbst zeichnet sich eine leidenschaftliche, sich immer wieder selbst befragende Diskussion über die Wirkung der Bilder ab und wird der Frage nachgegangen, wie mit eben jener Wirkung umzugehen ist, die sowohl in inhaltlicher als auch in methodischer Hinsicht den immer nur vorläufigen Status der scheinbar setzenden Aussagen des platonischen Sokrates aufweisen.

Die ethische Wende und das bereits Übereingekommen-sein

Eine Organisation wie die *World Press Photo Foundation*, die als Ziel die Etablierung einer öffentlich zugänglichen Plattform für die Durchsetzung von Frieden, Fortschritt und Humanismus verfolgt, kann als paradigmatischer Ausdruck einer Entwicklung gesehen werden, die von Jacques Rancière als «ethische Wende» bezeichnet wird.

Laut Rancière ging mit den vielfältigen politischen Programmen im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Wende einher, die er als überaus problematisch betrachtet. Nachdem die verschiedenen revolutionären Bewegungen, die sich zunächst gegen monarchische, dann gegen diktatorische Systeme richteten und eine umfassende Demokratisierung der westlichen Welt anstrebten, das Ideal einer durchwegs konsensuell verfassten Politik verfolgen, geht für Rancière mit dieser Entwicklung eine Gleichmachung und damit eine stille Unterdrückung der heterogenen Bedürfnisse politischer Subjekte einher. Die Wende, die er als Ausdruck des politischen Denkens unserer Zeit betrachtet, nennt er «ethisch». Sie bewegt sich in entschiedenem Gegensatz zu dem, was er als «politisch» ansieht. Die «Ethik» leitet er von *Ethos* [6] her, das die Art und Weise beschreibt, wie jemand (innerhalb einer Gemeinschaft und an einem bestimmten Ort) sein Leben führt und führen soll: «Bevor das Wort *Ethos* Norm oder Moralität bedeutet, bedeutet es [...] zwei Dinge: der *Ethos* ist der Aufenthalt und er ist die Seinsweise, die Lebensart, die diesem Aufenthalt entspricht. Die Ethik ist also das Denken, das die Identität zwischen einer Umwelt, einer Seinsweise und einem Tätigkeitsprinzip herstellt.» [7]

Rancière beunruhigt an der so verstandenen Ethik ihr normativ vereinheitlichender Zug, der eine Verschiedenheit von Meinungen auszuschließen scheint. Diese Wende schreibt den ethischen Subjekten vor, wie sie zu leben haben, ohne ihre Urteils- und Entscheidungsfähigkeit – die durchaus heterogene Urteile sowie Entscheidungen hervorbringen kann und somit dem Ideal eines einzig richtigen ethischen Imperativs widerspricht – in den ethischen Lebensentwurf miteinzubeziehen. «Die gegenwärtige ethische Wende ist die einzigartige Verbindung zweier Phänomene. Auf der einen Stelle tritt die Urteilsinstanz, die abschätzt und auswählt, vor der Macht des Gesetzes, das sich durchsetzt, zurück. Auf der anderen Seite fasst sich die Radikalität dieses Gesetzes, das keine Wahl lässt, in einen einfachen Sachzwang zusammen. Die wachsende «Ununterscheidung» von Tatsache und Gesetz gibt den Platz frei für eine noch nie dagewesene Dramaturgie des unendlich Bösen, der grenzenlosen Gerechtigkeit und der unendlichen Wiedergutmachung.» [8]

Die ethische Wende ist für Rancière damit eine Art von Gleichmachung, die keine Differenzen kennt, eine, wie er es nennt, «Ununterscheidung». Seiner Ansicht nach ist im Lichte einer solchen Ordnung keine Politik möglich, denn «[d]as Prinzip der Politik ist der Dissens» [9]. Konsens macht keine Politik, sondern er unterwandert sie. Solange nämlich Konsens herrscht, befinden wir uns ganz unbefragt innerhalb der Logik eines festgelegten Ordnungssystems. Die gegebene Ordnung bestimmt dann, wer beherrscht und wer beherrscht wird, wer sichtbar ist und wer unerhört bleibt.

Politik ist für Rancière im Gegensatz zur Logik des Konsenses durch und durch dissensuell. Politik gilt ihm, noch provokanter formuliert, als «symbolische Gewalt», die er von anderen Gewaltformen unterscheidet. Was jene Art der Gewalt ausmacht, versucht Rancière folgendermaßen zu fassen:

«Es gibt die Gewalt der Beherrschung, die stets in den Gegebenheiten der sichtbaren Welt die Evidenz ihrer Rechtmäßigkeit, die Evidenz der Zeichen der Ungleichheit zeigt. Und es gibt die Gewalt des Aufstandes oder der Revolte, die die nackte Gleichheit der Waffen ausspielt, die aber unfähig ist, die Zeichen der Gleichheit zu zeigen. [...] Die dritte Möglichkeit, die die Gesellschaften jenseits des Begriffspaares Beherrschung/Revolte existieren läßt, ist ein dritter Krieg oder eine dritte Form der Gewalt. Eben diese spezifische Gewalt verdient den Namen <Politik>. Diese Gewalt betrifft wie die anderen die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren. Ihr Prinzip ist das Aufzeigen von Zeichen der Gleichheit in einer Welt, in der die Gleichheit nicht sichtbar ist, wo, mehr noch, die symbolische Fähigkeit derer, die diese Zeichen zeigen, nicht anerkannt wird.» [10]

Während sich die Beherrschung und die Revolte in ein gegebenes System der Ordnung einfügen und dieses aus ihrem Inneren stärken bzw. zerschlagen, operiert die Politik als symbolische Gewalt und Dissens an anderer Stelle. Die Politik wirft nämlich den Blick auf diejenigen, denen im bestehenden Ordnungsrahmen gar keine Sichtbarkeit zufällt, die hier ungesehen oder ungehört bleiben. Damit steht die Politik setzenden systemischen Entwürfen wie Regierungen entgegen. Sie ist dasjenige Moment, das eine bestehende Ordnung brechen lässt, ohne aber eine neue Ordnung zu installieren, die die zerbrochene ersetzen würde. In der Politik geht es folglich um ein permanentes neues Ausverhandeln einer gemeinschaftlichen Aufteilung des Sinnlichen und der Werte, auf die sich eine Gemeinschaft stützt.

Mit ihrem humanistisch-aufklärerischen Bestreben steht das «Inspire Understanding»-Projekt der *World Press Photo* ganz im Zeichen des Konsens und der ethischen Wende. Über die zu vermittelnden Werte herrscht vordergründig eine gesetzlich in Form von Ethikprogrammen, wie etwa der Menschenrechte, niedergeschriebene Einigkeit. Diese Werte bieten als ein bereits Übereingekommen-Sein über das Erstrebenswerte – und folglich auch das zu Vermeidende – ein zentrales Kriterium für die Auswahl der weltbesten Pressefotos. Welche Werte aber überhaupt erstrebenswert sind, kann im Rahmen eines solchen «Understanding», das die WPP zu befördern gedenkt, nicht zur Debatte stehen. Damit greift es implizit auf die Unhinterfragbarkeit eines sich als normativ verstehenden ethischen Regulativs zurück.

Ethik und Konsens – Rancières Platon-Kritik

Am Beispiel des Mottos der WPP «Inspire Understanding» zeigt sich schon, dass jener Konsens, der für die Ethik bezeichnend ist, nicht nur in der politischen Ordnung im engeren Sinne zu tragen kommt. Er drückt sich unter anderem im Umgang mit Bildern aus. Der historische Ort des Ethischen liegt auch für Rancière im Bereich der Ästhetik und zwar im platonischen Bildverständnis. Darin wie Platon mit den Dichtern und Malern, die er nicht als integrative Teile der Gemeinschaft anerkennen möchte, umgeht, liegt gleichsam die politische Pointe seines Staatsentwurfs. [11] Die Ebene des Umgangs mit Bildern spiegelt so gewissermaßen auch das politische System wieder: Indem Platon einen Konsens über das, was Bilder können, dürfen und sollen, schaffen will, will er auch eine einhellige Meinung [12] darüber schaffen, wer im Staat welche Aufgaben übernehmen soll, wer sich um was kümmern und wer zu welcher Zeit und in welchem Rahmen sprechen darf.

Der von Rancière problematisierte normativ vereinheitlichende Zug der Ethik der Bilder zeigt sich in der Verbannung der Kunst aus dem platonischen Staat, die Platon im oft zitierten zehnten Buch der *Politeia* vorschlägt. [13] In seiner Beschreibung des «ethischen Regimes der Bilder» diagnostiziert Rancière in Rekurs auf diese Linie platonischer Überlegungen eine «platonische Abwertung der *mimesis*» [14] sowie eine «Polemik Platons gegen die Trugbilder der Malerei, der Dichtung und des Theaters» [15].

Rancière teilt hierin unterschwellig mit einer einschlägigen Linie der abendländischen Lektüre der platonischen Ästhetik die Ansicht, Platon sei der «grösste [...] Kunstfeind [...], den Europa bisher hervorgebracht hat» [16]. In Platons Staat gibt es seiner Interpretation nach keinen Ort, nicht einmal einen klar limitierenden Rahmen für die Bilder, da sie unerwünschte Wirkungen hervorrufen können.

Nach Rancière beruht dieser strategische Ausschluss der Bilder aus dem Staat bzw. die normative Limitierung ihrer Wirkung darauf, dass Platons Ästhetik auf einer problematischen Aufteilung des Sinnlichen gründe: «Platons Verbannung der Dichter gründet sich nicht erst auf den unmoralischen Inhalt der Fabeln, sondern bereits auf die Unfähigkeit, zwei Dinge gleichzeitig zu tun. Die Frage, was Fiktion ist, ist zunächst die Frage nach der Verteilung von Orten. Aus platonischer Sicht bringt die Theaterbühne – zugleich ein Raum öffentlicher Vorführung und ein Ort der Vorführung von <Trugbildern> – die Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen durcheinander.» [17] Damit würden die Bilder auch das, was bereits konsensuell als richtige Aufteilung des Sinnlichen festgelegt worden wäre, nachträglich wieder durcheinander bringen und zur Disposition stellen. Platon will aber nach Rancière keinen Streit – weder um die Aufgabenverteilung in seinem Staat noch um den Ort der Bilder, also weder in politischer noch in ästhetischer Hinsicht.

Das ethische Regime der Bilder

Das von und mit Platon begründete «ethische Regime der Bilder» [18] interessiert sich zunächst nicht für den spezifischen Charakter oder die Seinsweise der Bilder. [19] Hier ist also nicht primär von Interesse, was ein Bild als solches ist. Vielmehr wird dem nachgespürt, was Bilder ihrer Möglichkeit nach tun – im Sinne der Wirkungen, die sie hervorrufen können. Abhängig von der Wirkung zeigt sich dann die Frage danach, was Bilder dürfen und sollen. [20] Damit geht es im ethischen Regime der Bilder um die Frage nach einer adäquaten Rahmung für die Bilder. Also: in welchem Kontext dürfen Bilder ausgestellt werden, um ihre Wirkung in einer wünschenswerten Weise zu entfalten?

Platon beschäftigt diese Frage nachhaltig in der *Politeia* und in den *Nomoi*. In den *Nomoi* wird nach dem adäquaten Einsatz der Bilder für Erziehungszwecke gefragt. [21] Geknüpft daran geht es um die Frage, welche Wirkung die Bilder hervorrufen sollen, die für die Erziehung gebraucht würden. [22]

Nach Platon muss für die Klärung der Frage dessen, was ein Bild darf und in welchem Rahmen es innerhalb einer Gemeinschaft zum Einsatz kommen soll, zunächst gefragt werden, was es in Bildern zu erkennen gibt. Vor der Untersuchung der ethischen Dimension des Bildes muss ihm also in epistemologischer Hinsicht nachgegangen werden. So beschäftigt sich Sokrates zu Beginn des zehnten Buchs der *Politeia* damit, welchen Status das Werk des Nachbildners (*mimētēs*) hat, um danach feststellen zu können, in welchem Verhältnis zum wahrhaft Seienden es steht. Er wählt das Beispiel des Bettgestells, um seinem Gegenüber Glaukon darzulegen, wie es sich mit der Seinsweise des Bildes verhält: [23]

Während das in der Natur seiende Bettgestell von Gott, der als Wesensbildner (*phytourgos*) bezeichnet wird, gemacht worden ist, spalten sich von diesem wahrhaft Seienden zwei Linien ab: zum einen die in Gestalt verschiedenen vom Tischler gefertigten Bettgestelle, der Sokrates als Werkbildner (*dēmiourgos*) gilt; zum anderen die vom Nachbildner gemalten Bettgestelle. Während sich die Werkbildner für die Fertigung ihrer Bettgestelle auf das wahrhaft seiende Bettgestell beziehen, haben die Nachbildner nur die bereits abkünftigen Formen der von den Werkbildnern geschaffenen Bettgestelle vor Augen und beziehen sich auf sie nur in der Weise ihrer Erscheinung (*phantasma*) und nicht auf ihre Wahrheit (*aletheia*). [24]

Platon differenziert in der Folge drei verschiedene Stufen von Kunstfertigkeit, von denen die nachbildende Kunst – und damit die Kunst im uns gebräuchlichen Sinne des Wortes – die unterste Stufe darstellt. Sie steht hinter der verfertigenden (*poiēsousan*) und der gebrauchenden (*chrēsomenēn*) Kunst zurück. [25] Dies liegt daran, dass der Nachbildner sich in der Nachbildung nicht damit auseinandersetzt, wie das Nachzubildende richtig gebraucht wird oder wie es adäquat hergestellt wird, sondern sich allein darauf konzentriert, wie es als schön erscheint. [26] Den nachbildenden Künstler treiben in seinem Tun also scheinbar allein Trug und Schatten der Erscheinungen, nicht aber wahre Kenntnis oder Einsicht in das Wesen der Dinge. Damit erweist sich die Unkenntnis, d.i. das mangelnde Erkenntnisvermögen der Nachbildner, als der Grund der Bilder. Die Nachbildner erkennen nicht, wie Dinge und Sachverhalte wahrhaft sind, weil sie weder den für diese Kenntnis notwendigen Umgang mit den Dingen pflegen, noch den für die Einsicht notwendigen Dialog mit den Wissenden suchen.

Da die mangelnde Kenntnis und Einsicht, die die Nachbildner treibt, durch ihre Werke an die Rezipierenden weitervermittelt wird, muss ihre Kunst auch abgelehnt werden. Denn, wie Sokrates festhält: «Selbst also schlecht und mit Schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbildnerie auch Schlechtes.» [27] Damit zeigt sich bei Platon ein enger Zusammenhang zwischen dem epistemologischen und dem ethischen Gehalt der Künste: [28] Die nachbildenden Künste sollen, um gut zu sein, die Sachverhalte so wiedergeben, wie sie wahrhaft sind – die Dinge ihrem Wesen nach, gute Handlungen als gute Handlungen, schlechte Handlungen als schlechte. [29] Ob ein Künstler die Sachverhalte ebenso darstellen kann, hängt davon ab, ob er sie überhaupt adäquat erkennen kann. Adäquate Erkenntnis weist also insofern bereits ethische Implikationen auf. In ethischer Hinsicht gut ist das als gut und recht erkannte und in dieser Weise dargestellte Handeln. Im zehnten Buch der *Politeia* muss Platon so den Ort der Bilder aufgrund der mangelnden Einsicht der Maler und Dichter auch außerhalb des von ihm projektierten guten Staates ansiedeln: «Daß wir auf keine Weise [in unseren Staat] aufnehmen, was an derselben [der Dichtkunst, Anm. IL] darstellend ist.» [30]

Der Ausschluss der Nachbildner aus dem platonischen Staat kann allerdings nur ein vorläufiger sein, so viel hält Sokrates fest, um einem «alte[n] Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst» [31] vermittelnd entgegenzuwirken. Man müsse stets ein offenes Ohr für «ihre Verteidigung» [32] behalten.

An dieser Stelle ist es interessant zu sehen, dass sogar in der *Politeia* die Frage nach dem Erkenntnisvermögen der Nachbildner in einem früheren Passus anders als soeben ausgeführt beantwortet wird. Im sechsten Buch zieht Sokrates einen Vergleich von Philosophen und Malern heran, um zu erklären, welches Erkenntnisvermögen den rechten Hütern seines Staates eingeschrieben sein muss. Der Maler erscheint hier plötzlich ganz und gar nicht mehr als derjenige mit minderem Erkenntnisvermögen, sondern als dem Philosophen, der die Dinge in ihrem wahrhaften Sein erkennt, in gewisser Weise sogar ebenbürtig. Diejenigen, die ein anschauliches Urbild einer Sache in sich tragen seien «wie Maler, indem sie auf das Wahrhafteste sehen und von dorthin alles, auf das genaueste achtgebend, übertragen» [33]. Es gibt also hier durchaus den Gedanken, dass die Nachbildner einen Bezug zum wahrhaft Seienden besitzen und damit – im Zusammenhang von epistemologischem und ethischem Gehalt der Bilder – auch in ethischer Hinsicht wertvolle Werke hervorbringen können.

In den *Nomoi* betont «der Athener», dass nur diejenigen Darstellungen als gut gelten können – und dementsprechend auch für die Erziehung herangezogen werden sollen –, die die nachzubildende Sache auch richtig darstellen. [34] Voraussetzung für die richtige Darstellung ist aber, dass der Künstler das entsprechende Erkenntnisvermögen mitbringt, dass er also das wahrhaft Seiende erkennen kann. Damit zeigt sich schon in der *Politeia* und in den *Nomoi*, dass die Ansprüche, die Platon an die Bilder heranträgt, einmal als vorläufig unerfüllt, das andere Mal als durchaus zu erfüllen angesehen werden.

Der Streit um Kunst und Bilder

Ist es um Platons Sicht der Bilder also vielleicht doch nicht so gleichmacherisch bestellt, wie Rancière dies suggeriert?

Ein Blick auf die verstreuten Bemerkungen in den verschiedenen Dialogen, in denen sich Sokrates immer wieder auf die Frage nach der bildenden Kunst und der Dichtkunst, der Redekunst, der Musik und dem Theater einlässt, legt nahe, dass bei Platon keineswegs Einigkeit darüber herrscht, wie es um den epistemologischen und hieran geknüpft den ethischen Wert der Nachahmung bestellt ist. [35]

Die Rede der Diotima im *Symposion* führt so bereits in eine Richtung, die die positive Wertung des Kunstschaffens unterstreicht, indem sie auf die Wichtigkeit eines Nachdenkens über diejenigen verweist, die etwas Neues hervorbringen und denen aufgrund ihres Erfindungsgeistes auch eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden muss – ihres Erachtens sind dies die Künstler. Sie besitzen «in der Seele Zeugungskraft [...] viel mehr als im Leibe» [36] und zeigen sich hierin von nachhaltigem Wert für die Gemeinschaft. Diotima spricht von «Weisheit und jede[r] andere[n] Tugend, deren Erzeuger auch alle Dichter [*poiētai*] sind und alle Künstler [*dēmiourgoi*], denen man zuschreibt, erfinderisch zu sein.» [37]

Im Dialog *Ion* widmet sich Platon der Frage, woher der Erfindungsgeist der Künstler rühren könnte, wobei er sich hier ausschließlich der Dichtkunst und den Rhapsodien widmet. In diesem Zusammenhang wird einmal mehr die Diskussion rund um den epistemologischen Gehalt des Kunstschaffens eröffnet. Geradezu konträr zum zehnten Buch der *Politeia* argumentiert Sokrates hier, dass es um die Dichtung in erkenntnistheoretischer Sicht ganz außerordentlich bestellt sei, insofern die Dichter als von Göttern inspirierte gelten und somit zu einer höheren Erkenntnis Zugang haben als die Nicht-Dichter. Der Dichter spricht nicht aus seiner eigenen Erfahrung oder Einsicht, sondern er wird begeistert, wodurch seine Aussage als wahre Rede motiviert ist. [38] Die Begeisterung der Dichter geht auf diejenigen über, die sich mit ihrer Dichtung befassen, worin der ethische Wert ihrer Kunst gesehen werden kann – indem man sich mit der Dichtung befasst, kann man zu eben der Wahrheit gelangen, die den Dichter selbst inspiriert hat. [39]

In der Auseinandersetzung mit *Ion* erweist sich also die Begeisterung als Bedingung der Dichtkunst. Im Dialog *Phaidros* wird ebenso der Bezug des Nachahmenden zum Nachgeahmten befragt und auch hier wird den Künstlern eine besondere Erkenntniskraft zugebilligt. Die ethischen Konsequenzen, die mit dieser Erkenntniskraft in Verbindung stehen, zeigen sich diesmal allerdings ganz anders gelagert. Sokrates fragt sich im Gespräch mit *Phaidros* zunächst, was als die Voraussetzungen einer richtigen bzw. einer täuschenden Darstellung gelten können. Im Unterschied zu den Ausführungen in der *Politeia* kommt er hier zum Schluss, dass jemand, der in der Kunst der Nachahmung geübt ist, sehr wohl «die wahre Beschaffenheit eines jeden Dinges» [40] kennen muss, egal ob er das Ding richtig oder trügerisch abbildet. Es handelt sich in der sokratischen Argumentation an dieser Stelle damit keineswegs um ein kausales Verhältnis zwischen Erkenntnisvermögen des Künstlers und der ethischen Qualität der Darstellung. Sowohl die «gute» als auch die «schlechte» Nachahmung basieren auf einer soliden Erkenntnis des wahrhaft Seienden, zu der sich der Künstler diesmal aber verschiedentlich verhalten kann.

«*Sokrates*: Kann also wohl diese Kunst [*technikos*], immer bei wenigem durch Ähnlichkeiten von dem, was jedesmal wahr ist, abzuleiten und so zum Gegenteil hinzuführen oder sich selbst davor zu hüten, derjenige besitzen, der nicht erkannt hat, was jedes in Wahrheit ist?

Phaidros: Niemals.

Sokrates: Wer also die Wahrheit nicht weiß und nur Meinungen nachgejagt hat, der, lieber Freund, wird, wie es scheint, eine gar lächerliche und unkünstliche Redekunst zusammenbringen.

Phaidros: So wird es wohl sein.» [41]

Sokrates erkennt in dieser Lagerung schließlich auch das manipulative Potential der nachahmenden Kunst. Wenn sie so tut, als würde das, was sie darstellt, eigentlich anders sein, als es wahrhaft ist, dann hat sie nicht einfach Falsches erkannt, sondern sie führt ihre Betrachter ganz gezielt in die Irre. [42]

Was können Bilder, was dürfen Bilder? Ethik und Politik des Bildes

Nur wenn die nachahmende Kunst und ihre Bilder dies auch vermögen – nämlich ihre Betrachter zu manipulieren –, nur wenn ihre Wirkkraft als so einschlägig verstanden wird, erst dann macht es Sinn, dass Platon die Kunst regulieren will. So kann, wie im eben Gesagten dargelegt wurde, in den verschiedenen Dialogen Platons eine unterschiedliche Wertung des Potentials der Bilder und der Kunst abgelesen werden; diese unterschiedliche Wertung basiert aber ihrerseits auf der unterschweligen Überzeugung, dass die Bilder Wirkungen hervorrufen, die bewertet und im Zweifelsfall reglementiert werden müssen. [43] Die niemals in Frage gestellte Wirkkraft ist es also, die den Streit um die Bilder bei Platon motiviert, der sich vom frühen Dialog *Ion* über die mittleren Dialoge *Phaidros*, *Symposion* und *Politeia* hin zu den späten Ausführungen in den *Nomoi* erstreckt.

Dass es diesen Dissens über die Bilder gibt und dass Platon keineswegs gleichmacherisch vorgeht, zeigt sich aber nicht nur in inhaltlicher Hinsicht bezüglich der unterschiedlichen Perspektiven, die er in den verschiedenen Dialogen einnimmt, sondern es wird nicht zuletzt auf einer methodischen Ebene evident. Die Dialogpartner begegnen sich bei Platon durchwegs in Streitgesprächen. Auch wenn die maieutische Vorgehensweise des Sokrates [44] an vielerlei Stellen suggerieren mag, dass er das Gespräch in seine Richtung lenkt, ist der strittige Gesprächscharakter [45] für die platonischen Dialoge doch irreduzibel. Der Streit vollzieht sich nicht des Streitens, sondern der Sache wegen, denn nur im *dialegesthai* einer wechselseitigen Auseinandersetzung kann eine gemeinsame Einsicht gewonnen werden, [46] wobei dieses Erkennen, wie die Form sowie die Pluralität der Dialoge samt der selben immer wiederkehrenden Fragen selbst nahe legt, stets neu verhandelbar bleibt. [47]

Eine Einsicht, die nochmals in Frage gestellt werden kann, wie schon die oben zitierte Stelle aus der *Politeia* belegt. Diese Stelle steht paradigmatisch als Zeichen dafür, dass kein Konsens bezüglich der Frage nach dem Ort der Kunst oder der Bilder im Staat hergestellt werden kann. Es handelt sich immer nur um einen vorläufigen Ausschluss. Die Frage nach dem, was die Bilder und die Kunst dürfen, aber wird offen gehalten, indem Sokrates seinen Gesprächspartnern, den Dichtern und den Künstlern, das Wort anbietet und ihnen Rechenschaft über ihr Tun abverlangt. Was die Bilder und die Kunst dürfen, bleibt bei Platon also durchaus strittig und harrt weiteren Antwortversuchen entgegen. Allein die Wirkung von Bildern und Kunst als das, was sie können, bleibt unbestritten. [48]

Abschließend kann so festgehalten werden, dass sich Rancière mit seiner Charakterisierung des ethischen Regimes der Bilder auf die ausschließlich ablehnende und damit auf nur eine Tendenz unter anderen in den platonischen Ausführungen stützt. Was er aus seiner Interpretation ausklammert, ist die Ambiguität, mit der Platon über den Erkenntnisgehalt und in weiterer Folge die Wirkung sowie die regulierende Rahmung der Bilder spricht.

Diese Uneindeutigkeit zeigt sich auf mindestens zwei verschiedenen Ebenen: auf einer inhaltlichen – Platon bewertet die Bilder verschieden: während er im oft zitierten zehnten Buch der *Politeia* die Bilder aus seinem Staat zu verbannen gedenkt, zeigen das sechste Buch der *Politeia* sowie die Überlegungen in zentralen Passagen der *Nomoi* sowie die Dialoge *Symposion*, *Phaidros* und *Ion* eine andere Perspektive – und auf einer methodischen – Platon geht der Frage nach der Bedeutung der Bilder stets in Form von Streitgesprächen nach, wobei die Gesprächspartner durchaus nicht in allen Fragen, die sie aufwerfen, immer auf denselben Nenner oder zu einer abschließenden Einsicht kommen.

Sowohl die inhaltliche als auch die methodische Ebene legen nahe, dass Platons Ästhetik keineswegs so konsensuell verfasst ist, wie Rancière dies nahe legen möchte. Bei Platon herrscht sowohl in der Frage nach dem, was die Bilder dürfen und sollen, als auch in der Form, wie dieser Frage nachgegangen wird, Dissens. Dieser Dissens zeugt – so viel sollten diese Ausführungen zeigen – von einer Haltung, die nicht so einfach beiseite geschoben werden kann, wie Rancière dies in seiner geschichtsphilosophischen Hierarchie der Regime der Kunst vorschlägt.

Ein Blick auf die platonische Ästhetik zeigt darüber hinaus, dass die Fragen, die im Rahmen von Ereignissen wie der jährlichen *World Press Photo Exhibition* im Zeitgeschehen ihre Relevanz zu haben scheinen, keineswegs neu sind. Schon Platon hat sich gefragt, wie der Wirkung von Bildern beizukommen, wie mit ihr umzugehen ist, ohne sich dabei nur auf eine theoretische Beschreibung dessen zu beschränken, was Bilder sind oder tun. Seine Überlegungen sind von einem dezidiert praktischen Desiderat getragen und hierin keineswegs überkommen. Sie können auch nicht als normativ-limitativ und damit «ethisch» im Rancière'schen Sinne abgetan werden, laden sie doch gerade zu einer Auseinandersetzung darüber ein, was Bilder dürfen und sollen. Die Ethik der Bilder nach Platon entpuppt sich damit als lebendiges und vor allem als offenes Gespräch über die Möglichkeiten und die Grenzen, die sich durch die starke Wirkung von Bildern auftun, sowie darüber, wie mit diesen Möglichkeiten und Grenzen umgegangen werden kann. Anders als die *World Press Photo Foundation* kann sie sich in dieser Vorgehensweise gar nicht auf gesetzte normative Standards berufen, sondern muss ihrem Gegenstand – den Bildern und ihren Wirkungen – immer wieder neu nachzukommen versuchen.

Iris Laner ist zur Zeit Doktorandin im Fach Philosophie an der Universität Basel. Im Rahmen ihres Promotionsprojekts, das sich der Frage nach der Zeitstruktur von Bildern widmet, hat sie sich vor allem mit Themen der Ästhetik und Epistemologie im phänomenologischen und dekonstruktivistischen Umfeld beschäftigt.

Fussnoten

Seite 15 / [1]

Die WPP operiert unter diesem Motto
(<http://www.worldpressphoto.org/foundation>, 20.7.2012).

Seite 15 / [2]

Als diesem Auftrag namentlich gewidmete Prämierung vergibt die World Press Photo neben den verschiedenen Preisen in den jeweiligen Pressekategorien auch den «Novosti/TASS Prize for the best photo on the subject of peace, progress and humanism».

Seite 16 / [3]

Vgl.
<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/> (19.7.2012); der Blog «Lens. Photography, Video and Visual Journalism» der New York Times lässt die kontroversen Stimmen vor allem die Gewinnerfotos von 2010 und 2009 betreffend zu Wort kommen. Besonders gut nachvollziehen lässt sich die noch anhaltende Debatte über das World Press Photo des Jahres 2011, das im Februar diesen Jahres der Öffentlichkeit preisgegeben wurde. Ich werde auf diese Debatte weiter unten noch einmal näher eingehen.

Seite 16 / [4]

Die entsprechenden Fotografien sind einsehbar unter
<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/18/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2007> oder auf der Webseite des Fotografen Philippe Dudouit
<http://www.phild.ch/>.

Seite 17 / [5]

Besonders eindringlich lässt sich das an der noch anhaltenden Debatte über das World Press Photo des Jahres 2011 ablesen. Es zeigt eine in einen Tschador gehüllte Frau, die einen nackten, leidenden, ausgezehrtten Mann in einer tröstenden Umarmung umschlungen hält. Samuel Aranda gelang dieses symbolträchtige Foto im Laufe der Unruhen im Herbst 2011 im Jemen. Es gibt, wie die Jury betont, Zeugnis vom Leid und der Unterdrückung, die die Bevölkerung des Nahen und Mittleren Ostens in den Arabischen Frühling geschickt haben: Mit den Worten des Jury-Mitglieds Koyo Kouoh: «Dieses Foto spricht für die gesamte Region. Es steht für den Jemen, Ägypten, Tunesien, Libyen, Syrien, für alles, was im Arabischen Frühling passiert ist. Es zeigt eine private, intime Seite der Geschehnisse. Und es zeigt die Rolle, die Frauen spielten – nicht nur als Pflegerinnen, sondern als aktiv Handelnde in der Bewegung.» Somit stellt es einen Aufschrei und den Widerstand der Unterdrückten dar – in Szene gesetzt von einem spanischen Fotografen, der sich dem Geschehen im Jemen wohl arabisch livriert ausgesetzt und aus der Mitte des Geschehens heraus die herrschenden Misere festzuhalten versucht hat. Eine kulturgeschichtlich informierte Betrachterin mag sich wundern,

welcher Symbolsprache sich diese Fotografie bedient: In ihr zeigt sich kaum verstellt eine Maria dolorosa, wie sie um Christus trauert, den sie in ihren Armen hält. Für die Darstellung des Leidens derjenigen, die im Arabischen Frühling um ihre Freiheit kämpfen, greift Samuel Aranda damit auf die christliche Ikonologie zurück. Die gewählte Bildsprache ist dabei natürlich nicht frei von Wertungen und bewegt sich damit auch nicht diesseits eines moralischen Kommentars zum Zeitgeschehen. Eine kaum zu überhörende Stimme, die sich in diesem Bild kund tut, ist diejenige eines aufgeklärten Bürgers, der im Sinne der Menschenrechte zu mehr Nächstenliebe aufruft.

Die Art der Darstellung, die Aranda für seine Fotografie gewählt hat, ruft dementsprechend auch viele kritische Gegenstimmen auf den Plan: «My complaints were that the Aranda's image [...] (1) depoliticized the uprisings across the Islamic world, (2) reinforced traditional gender roles, and (3) assimilated Islamic politics to a distinctly Christian iconographic tradition.»

<http://politicstheoryphotography.blogspot.co.at/2012/03/criticisms-of-world-press-photo-award.html> (19.7.2012)

«One of the things that irked me about the image of the woman holding the male figure, is that despite all the comments about the strength in her posture, she is somehow put in a passive role. Perhaps it is exactly the strongly felt reference to the Pieta which contributes to that by reactivating very old patterns of thinking about the role of mothers and sons, of men and women in both worldly and religious spheres of action.»

<http://www.beikey.net/mrs-deane/?p=6773> (19.7.2012).

David Campbell fasst die Diskussionen wie folgt zusammen: «If you go through all the posts discussing Aranda's photograph [...], the variety and richness of the interpretations is remarkable. People have understood it as a Christian icon, a 19th century orientalist painting, a sculptural form, a depoliticization of the Arab Spring, evidence of the hegemonic Western eye, a sign of a bloody conflict, a rendering of universal humanity, a personal moment of compassion, an affirmation of the strength of Islamic women, and an image whose beauty forces us to look.»

<http://www.david-campbell.org/2012/02/20/this-photo-is-not-just-what-it-is-reading-world-press-photo-debate/#p5> (19.7.2012).

Seite 18 / [6]

Ralf Elm weist auf die beiden Formen von Ethos im Altgriechischen hin: *ethos* und *êthos*. «Während *e*. [*ethos*] mehr die Lebensgewohnheiten und Sitten unter ihrem Gewohnheits- und Gewöhnungsaspekt meint, wird mit *êthos* im Laufe der Entwicklung zunehmend der aus einer gewohnten Lebensweise entstehende Charakter eines Menschen hervorgehoben. Zusammen bilden *e*. und *êthos* so quasi das Ethos als ein gewachsenes Ganzes von Sitten, Haltungen, Handlungs- und Urteilmustern einer geschichtlich konkreten Lebensform.» Ralf Elm, *ethos*, in: Christoph Horn / Christof Rapp (Hg.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*, München 2002, S. 155-156, hier: S. 156.

Seite 18 / [7]

Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 128.

Ebd.

Jacques Rancière, Konsens, Dissens, Gewalt, in: Mihran Dabag / Antje Kapust / Bernhard Waldenfels (Hg.), Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen, München 2000, S. 97-112, hier: S. 98.

Ebd., S. 99f.

Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Stelle, an der Rancière über die Ästhetik als «freies Spiel» nachdenkt. Bei Platon wird das Spiel als eine Ausnahme der Regel betrachtet, ihm wohnt also keine Freiheit und schon gar keine Möglichkeit zur Befreiung inne. Dem Spielen sind klare Regeln eingeschrieben. Es gibt in der herrschenden Ordnung eine klare Aufteilung von Spielenden und jenen, die gar nicht spielen können, so wie die Arbeiter, die keine Zeit zu spielen haben. Rancière betont, dass man im platonischen System nicht gleichzeitig spielen und arbeiten kann: Zeit und Raum sind also klar strukturiert, die Aufteilung des Sinnlichen steht fest. Rancière setzt Spielen-können hier mit Politik-machen-können gleich. Es kann bei Platon nicht jeder alle Rollen spielen. Vgl. Jacques Rancière, Schiller und das ästhetische Versprechen, in: Felix Ensslin (Hg.), Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?, Berlin 2006, S. 39-55, hier: S. 44f.

Als positives Modell setzt Rancière dieser kritischen Bezugnahme auf Platon das ästhetische Spiel bei Schiller entgegen, das dem Dualismus von Spiel und Ernst ein Ende setzen und damit nachhaltig die Aufteilung des Sinnlichen in seiner Grundstruktur unterwandern will: die müßige Göttin Juno Ludovisi ist das Paradigma für eine Freiheit, die die ästhetische Gemeinschaft ereilt, ohne Macht auszuüben. In ihr drückt sich nicht mehr ein Konsens über das Schöne und damit in das System zu Integrierende aus, sondern im ästhetischen Spiel wird bereits Politik als Dissens ins Werk gesetzt: «Die Erfahrung des Schönen, die Erfahrung des weder ... noch ..., ist bereits die Erfahrung einer Spannung der Gegensätze. Sie ist schon eine Erfahrung von Dissens, dem tatsächlichen Bruch zwischen einer gegebenen Verfasstheit der sinnlichen Welt und ihrem <Gesetz>. Das freie ästhetische Spiel ist, im eigentlichen Sinne des Wortes, ein aufschiebender Zustand, ein Zustand, in dem die Logik der Herrschaft aufgeschoben ist und Freiheit sich entfalten kann[.]» Ebd., S. 46.

Hier zeigt sich bereits, dass Bilder nicht einfach sind, sondern dass Bilder an bestimmte Auffassungen und Meinungen gebunden sind. Einmal mehr legt dies nahe, dass die Frage nach dem Bild von Platon nicht nur ontologisch, sondern an wesentlichen Stellen epistemologisch motiviert ist.

Rep., 595a-608b.

Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2006, S. 30.

Ebd., S. 36.

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, Berlin 1988, S. 402 (KSA: 3, 25).

Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen (Anm. 14), S. 27.

Ebd., S. 36.

Damit steht Platons Ästhetik auch einem «Ästhetizismus» entgegen. Für Janaway sind an die platonischen Überlegungen zur nachbildenden Kunst immer «moral or political considerations» (Christopher Janaway, Images of Excellence. Plato's Critique of Art, Oxford 1995, S. 80) geknüpft, wodurch die Lust, die mit der Kunstbetrachtung einhergeht, eine ganz spezifisch ethische Bedeutung bekommt. Das Gefallen an der Kunst erfüllt so niemals einen Selbstzweck, sondern ist von «höherem» Wert.

Nach Büttner ist das «Ziel der Kunst» bei Platon die «Kultivierung der Lust» (Stefan Büttner, Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006, S. 32). In der Platonischen Ästhetik als Kunsttheorie geht es demnach nicht zuletzt darum, eine Ethik zu befördern. Die Kunst soll bei den Betrachtenden durch die Weckung bestimmter Gefühle die Urteilsfähigkeit darüber stärken, was gut, gerecht und richtig ist. Laut Platon werden wir durch das, was wir erfahren, nämlich in einer bestimmten Weise auch in unserem Empfinden über das Gute, Gerechte und Richtige geprägt. Damit stellt die Kunst eine wichtige Quelle in der Ausbildung des Empfindens von ethischen Prinzipien dar.

Platon beschäftigt sich zunächst mit der Erziehungsaufgabe der Musik und des Tanzes (Leg., 653c-656b), danach mit derjenigen der Dichtkunst (Leg., 659c-663d). Alle drei Kunstformen werden aufgrund ihrer «Hervorbringung des Ähnlichen» (Leg., 667c) als nachbildende Künste

(technai eikastikai) bezeichnet.

Seite 21 / [22]

Der Leitsatz für eine adäquate Darstellung liegt in ihrer Richtigkeit, dass gute Menschen als gut und glücklich, schlechte Menschen als schlecht und unglücklich charakterisiert werden. Vgl. Leg., 667b-668c. Besonders auffällig ist in den Passagen über den Erziehungsauftrag der Dichter die Vehemenz und die Suggestionskraft, mit der «der Athener» zu Kleinias spricht: «Und wäre ich Gesetzgeber, so würde ich versuchen, die Dichter und überhaupt alle Leute im Staat zu zwingen, sich in diesem Sinne zu äußern, und würde so ziemlich die härteste Strafe darauf setzen, wenn in meinem Land jemand behaupten wollte, daß es jemals Menschen gibt, die zwar schlecht sind, aber ein lustvolles Leben führen, oder daß irgend etwas zwar vorteilhaft und gewinnbringend, etwas anderes aber der Gerechtigkeit angemessener ist.» Leg., 662b-c.

Seite 21 / [23]

Rep., 597b-e.

Seite 22 / [24]

Rep., 598b.

Seite 22 / [25]

Rep., 601d.

Seite 22 / [26]

Rep., 602b.

Seite 22 / [27]

Rep., 603b.

Seite 22 / [28]

Vgl. dazu die These Büttners, die den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Psychologie bei Platon betont. Das platonische Kunstverständnis basiere zwar auf der Epistemologie, gehe aber weit darüber hinaus: «Platons Ästhetik ist, auch wenn sie den Erkenntnischarakter von Kunst betont, keine intellektualistische Theorie. In seinen großen Staatsentwürfen, der Politeia und den Nomoi, fragt er intensiv sowohl nach der Freude und der Unannehmlichkeit, die Kunst für den Augenblick bewirkt (dem <Unterhaltungswert>), als auch nach den langfristigen Auswirkungen auf den Charakter der Rezipienten (der <ethischen Erziehung> durch Kunst).» Büttner, Antike Ästhetik (Anm. 20), S. 26.

Im dritten Buch der Politeia schlägt Sokrates sogar vor, dass der Bereich der Darstellung allein auf Gutes zu beschränken sei: «[W]enn aber darstellen, dann mögen sie nur, was dahin gehört, gleich von Kindheit an nachahmen, tapfere Männer, besonnene, fromme, edelmütige und anderes der Art, Unedles aber weder verrichten noch auch nachzuahmen geschickt sein, noch sonst etwas Schändliches, damit sie nicht von der Nachahmung das Sein davontragen.» Rep., 395c. Hier zeigen sich zudem auf einer ganz allgemeinen Ebene die ethischen Implikationen der Epistemologie selbst: Nur das Gute kann als das wahrhaft Seiende angesehen werden.

Rep., 595a.

Rep., 607b.

Rep., 608a.

Rep., 484c.

«Also müssen auch diese Männer, die ja nach dem schönsten Gesang und der schönsten Muse suchen, offenbar nicht nach einer suchen, die lustvoll, sondern nach einer die richtig ist. Denn bei der Nachahmung [...] besteht die Richtigkeit doch darin, ob sie das Nachgeahmte in seiner Größe und Beschaffenheit wiedergibt.» Leg., 668b.

Platon macht sich durchaus auch Gedanken darüber, wie eine Beurteilung einer guten Darstellung überhaupt zu Stande kommt. Dabei werden drei Kriterien hervorgehoben, die ein Beurteiler erfüllen muss, um eben die Qualität der Darstellung erkennen zu können: «Muß also nicht bei jeder Nachbildung, in der Malerei wie in der Musik und überhaupt, derjenige, der einen verständigen Beurteiler abgeben will, über diese drei Fähigkeiten verfügen: erstens muß er wissen, was das Dargestellte ist, dann wie richtig, und drittens wie gut eine jede Nachbildung in Worten, Melodien und Rhythmen ausgeführt ist?» Leg., 669a-b.

Bernhard Schweitzer führt die sich «scheinbar widersprechende[n] Einsichten in das Wesen der bildenden Künste» (Bernhard Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen, Tübingen 1953, S. 45) auf die geänderte Systematik beim reifen Platon zurück. Während in den früheren Dialogen Techne und Logos, «Kunstschaffen und noëtische Erkenntnis» «kontrastiert» werden, werden sie in späteren Dialogen «parallelisiert».

Zu erklären ist dieser innere Widerspruch dadurch, dass selbst die Kontrastierung Kunstschaffen und Erkenntnis nicht auf grundsätzlich verschiedenen Ebenen ansiedelt, sondern als Stufen in der Erkenntnis von der Meinung (doxa) bis zur wahren Erkenntnis (epistēmē). Damit kann auch das spezifische Erkennen der sich mit der wahrnehmbaren Welt auseinandersetzenen Nachbildner nicht einfach ausgeschlossen werden; es muss stets zwar als nicht hinreichend, jedoch als potentielle Vorstufe eines anderen, höheren Erkennens dargelegt werden. «[D]as dem Werden und Vergehen Unterworfenen, das die Dämonen [sic!] auch der bildenden Kunst ist, könnte mit dem gleichen Recht wie das Sichtbare von Platon als Mutter auch der Philosophie gepriesen werden[.]» (ebd., S. 50) Abermalige Prüfung ist notwendig (vgl. Politeia), dies ist aber für das Erkennen als solches konstitutiv, denn «der Vorgang des Erkennens selbst entfaltet sich in der Form des Werdens» (ebd.).

Seite 24 / [36]

Sym., 208e-209a.

Seite 24 / [37]

Sym., 209a. Interessant ist an dieser Stelle, dass der Künstler hier mit dem *miourgos* bezeichnet wird, der in der oben zitierten *Politeia*-Stelle als Werkbildner eingeführt und hier für die Instanz des Tischlers einsteht, der sich vom Künstler in unserem Sinn abgrenzt.

Seite 24 / [38]

«Und wahr reden sie [die Dichter]. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.» Ion, 534b.

Seite 24 / [39]

«Ebenso macht auch die Muse selbst Begeisterte und an diesen hängt eine ganze Reihe anderer, durch sie sich Begeisternder.» Ion, 533e.

Seite 24 / [40]

Phdr., 262a.

Seite 25 / [41]

Phdr., 262b-c.

Seite 25 / [42]

Nach Janaway liegt das manipulative Potential im spezifisch ästhetischen Charakter der Kunst, der wiederum Lust hervorruft und dadurch so anziehend wirkt. Je ästhetischer ein Werk, desto manipulativer wird seine Wirkung sein. «For Plato, pleasure plays a leading role in deciding which poetry is the most <poetic>, but he pointedly refuses to equate the most <poetic> with the most valueable. In fact, he argues that the greater the

pleasure, the greater the danger of corruption. If a poem is morally or politically dubious in its depiction of events, its deprimental effect will be all the greater the more poetic it is.» (Janaway, *Images of Excellence* [Anm. 19], S. 80)

Seite 25 / [43]

Der Frage der Möglichkeit einer Manipulation durch Bilder widmet sich Platon auch im Dialog *Sophistes*. Derjenige, der in einer schlechten Weise manipuliert, gilt wiederum als derjenige, der nicht ausreichendes Wissen über das Nachgeahmte besitzt. Dieser unwissende Nachahmer wird mit dem Sophisten identifiziert, der das Sinnbild für alle falschen Formen der Nachahmung abgibt und damit zum Feindbild des wahren Denkers wird. Vgl. *Soph.*, 266b-268a. Der unwissende Nachahmer wird mit dem Begriff *doxomimētēs* (*Soph.*, 267e) versehen und meint damit einen Nachahmer, der sich allein auf die *doxa*, die Meinung, nicht aber auf wahres Wissen stützt. Vgl. dazu auch Matthias Flatscher, «And there is nihil nuder under the clothing moon». Rekonzeptionen von «Bild» und „Gemeinschaft» nach Jacques Derrida, in: Beate Fricke / Markus Klammer / Stefan Neuner (Hg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011, S. 492-519, hier: S. 494f.

Seite 25 / [44]

Trawny sieht in diesem Zusammenhang bereits die Lebensweise des Sokrates, sich stets auf Streitgespräche einzulassen, als politisches Philosophieren an. Vgl. Peter Trawny, *Sokrates oder Die Geburt der Politischen Philosophie*, Würzburg 2007.

Seite 25 / [45]

Besonders schön inszeniert zeigt sich der Charakter des Streitgesprächs im *Phaidros*.

«Phaidros: [...] Wir sind hier ganz einsam, und ich bin der stärkere und jüngere. Aus dem allen nun vernimm, was ich meine, und wolle doch ja nicht gezwungen lieber als freiwillig reden.

Sokrates: Aber du himmlischer Phaidros, lächerlich werde ich mich machen, wenn nach einem trefflichen Künstler ich Ungelehrter unvorbereitet rede über dieselbe Sache.

Phaidros: Weißt du, wie es steht? Höre auf, dich gegen mich zu zieren; sonst weiß ich etwas zu sagen, womit ich dich gleich zwingen kann zu reden.

Sokrates: So sage es also ja nicht.

Phaidros: Mitnichten, sondern ich sage es gerade, und die Rede soll mir ein Schwur sein. Ich schwöre dir also [...], daß wahrlich, wenn du mir nicht die Rede hältst, hier angesichts ihrer selbst, ich dir nie eine andere Rede von irgend jemand weder hersagen noch anzeigen werde.

Sokrates: Weh! Du Böser! Wie gut hast du den Zwang herausgefunden für einen redeliebenden Mann, daß er tue, was du nur begehrt.» *Phdr.*, 236c-e.

Erler weist in diesem Sinne auch auf die Abgrenzung der sokratisch-platonischen Methode von einer eristischen Vorgehensweise hin. «Der Kontrast des Vorgehens des Eristiker zu der an Sachlösungen orientierten protreptischen Diskussionsweise des Sokrates dient nicht zuletzt der Verteidigung der sokratisch-platonischen Methode gegen Mißverständnisse seines Philosophierens, das nicht Wissen, sondern zunächst Befreiung von Unwissen erstrebt und daher den Mangel an Wissen in den Vordergrund stellt.» Michael Erler, Platon, München 2006, S. 68.

Die Gefahr der Manipulation, die mit den Bildern einhergeht, sieht Platon nicht zuletzt auf dieser formalen Ebene, nämlich in ihrer Unlebendigkeit, da sie – ebenso wie die Schrift – Erkenntnis fixieren und nicht die von ihm geforderte Offenheit gewähren. «Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich: Denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften. Du könntest glauben, sie sprächen, als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets.» Phdr., 275d. Als Imperativ für den Umgang mit Bildern könnte man aus dieser Passage ableiten, dass ihre Wirkung als gleichbleibende in Bewegung gebracht und damit stets neu befragt werden muss. Für diesen Hinweis danke ich Sophie Schweinfurth.

Platons Kunstverständnis beschränkt sich keineswegs auf das, was im normalen Sprachgebrauch als Kunst bezeichnet wird. Die techn umfasst vielerlei praktische Fertigkeiten, darunter die nachahmende Kunst, die Bilder hervorbringt. Als nachahmende Kunst gelten neben der Malerei auch die Dichtkunst, Redekunst, das Theater, die Musik usw. Damit würden auch jene «nicht-künstlerischen» Bilder, wie sie die Pressefotografien im Rahmen der World Press Photo Exhibition, in den Bereich der nachahmenden Kunst fallen.

Abbildungen

Seite 16 / Abb. 1

Philippe Dudouit, Serie Portrait of the Kurdish Rebels, Nord Irak, 2007,
für Time Magazine.