

Bildung angesichts des Denken beherrschender, medialer Bilder

Hans-Martin Schönherr-Mann

Zusammenfassung

Die mediale Welt der universellen Bildproduktion realisiert Platons Ideenlehre, die durch die Welt der realen Dinge symbolisiert wird. Henri Bergson erkennt 1896 als einer der ersten, dass sich die Welt als universale Bilderflut präsentiert. Im Film – so Gilles Deleuze 1983 – setzt sich die Konzeption Bergsons zwischen Bewegungs- und Zeit-Bildern um: Es gibt nur noch Bilder, die die Realität präsentieren, die für Walter Benjamin 1936 noch einen aufklärerischen Charakter haben, den sie jedoch in der medialen Welt zunehmend verlieren, wenn man nicht mehr anders lernen und denken kann. Bildungsphilosophie muss sich daher zunächst um die Einsicht in diese Zusammenhänge bemühen, um den Umgang mit Bildern zu lernen, damit man sich von der Übermächtigkeit der Bilderflut emanzipieren kann. Dazu erhält die Bildung Hilfestellung durch die seit Platon ins Hintertreffen geratene Dimension des Hörens, die Nietzsche mit dem Dionysischen verbindet, also dem Rausch und dem Traum. Diese benötigt eine Bildung, die zur Emanzipation des Individuums beitragen will.

Vielleicht darf man angesichts einer Tendenz zur Verschulung des universitären Studiums und der Ausrichtung der wissenschaftlichen Forschung am ökonomischen Nutzen an Poppers verquerte Platon-Interpretation anschließen, an der etwas anderes dran sein könnte, als er selbst intendierte. Platon ist nicht der Wegbereiter des Totalitarismus, aber einer empirischen Forschung, die sich auf das Beobachtbare und Berechenbare konzentriert, und daher tendenziell das Lebendige, Individuelle, den Esprit ausschließt, der Raum und Zeit braucht; einer gymnasialen wie universitären Lehre, die somit den Menschen keine Bildungsmöglichkeiten anbietet, sondern nur noch eine schmale Ausbildung, die morgen zum Jobcenter und zur Umschulung führt; also von Forschung und Lehre, die somit nicht mehr Emanzipation, Entfaltung, Selbstverwirklichung und Selbstverantwortung fördern – alles Tendenzen, zu denen Poppers kritischer Rationalismus indirekt beigetragen haben könnte, und zwar in der hypothetischen Bemühung, Platon auszutreiben. Indes hat das – so meine These – diesen wiederkehren lassen.

1. Die Welt der Realien als Platons Himmel der Ideen

Aber ist Platon nicht der Idealist, derjenige, der den Himmel der Ideen erfunden hat, in dem es von stabilen, unveränderlichen Urbildern nur so wimmelt, von denen die Dinge in der Welt nicht nur blasse, veränderliche Abbilder sind, die sich vielmehr den Urbildern sogar kausal verdanken! Doch so einfach idealistisch lässt sich Platon nicht disqualifizieren, birgt er doch einige überraschende Merkwürdigkeiten, die ihn geradezu zum Vordenker einer wissenschaftlich medialen Welt und ihren positivistisch quantitativen Verengungen avancieren lassen.

Im Höhlengleichnis in der *Politeia* (514a – 517a) vergleicht Platon zwar die Welt der realen Dinge im Licht der Sonne mit der Welt der Ideen, während die Welt der Schatten an der Höhlenwand die Welt andeutet, in der die Zeitgenossen leben. Damit avanciert die Welt der Ideen zur eigentlichen wahren Wirklichkeit, während sich die Alltagswelt zur Welt eines falschen Lebens reduziert, in der ein richtiges Leben und die damit verbundenen notwendigen Einsichten unmöglich erscheinen.

Doch man drehe die Perspektive einmal um: Platon nimmt die Welt der Realien mit ihren konkreten Dingen unter dem Licht der Sonne nicht als Symbol, sondern als wahre Welt selbst, um diese als solche dann die Ideen symbolisieren zu lassen. „Zuletzt aber,“ schreibt Platon, „denke ich, wird er auch die Sonne selbst, nicht Bilder von ihr im Wasser oder anderwärts, sondern sie als sie selbst an ihrer eigenen Stelle anzusehen und 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 sahen, gewissermaßen die Ursache ist.“ (516 b-c). Platon kennt also durchaus eine wahre Welt der Realien, die er auf die Ideen als Urbilder überträgt. Er setzt diese damit gleich. Doch in jeder Gleichsetzung verbleibt eine Differenz: Zwar lautet die Gleichung: Welt der Realien = Welt der Ideen. Doch Realien und Ideen sind nicht dasselbe. Die Abbilder konstituieren vielmehr indirekt das Urbild, während das Urbild seinerseits in seltsamer Distanz zu den Abbildern verbleibt: es repräsentiert die Abbilder: Das Wort Pferd erzeugt und repräsentiert zugleich das Pferd auf der Wiese im Satz: Das Pferd steht auf der Wiese. Das Wort Pferd ist doch nicht dasselbe wie das Tier. Das Wort braucht das Tier, um seinen Sinn zu demonstrieren. Dann sind die Realien letztlich sogar wichtiger als die Ideen. Der platonische Ideenhimmel endet im Empirismus und nicht in der Dichtung, von der Platon interessanterweise auch wenig hielt, die er vielmehr politisch zensieren wollte. Dagegen hält er viel von der Mathematik, die er zwar mit der Welt der Schatten parallelisiert, sie der Welt der Ideen zu-, aber auch unterordnet. Mit der Nähe zu den Ideen ist die Mathematik letztlich der Welt der Realien nahe, die ja die Ideen symbolisieren. So heißt es kurz zuvor im Liniengleichnis Platons über diejenigen, die Mathematik und Geometrie betreiben: „dasjenige selbst, was sie nachbilden und abzeichnen, wovon es auch Schatten und Bilder im Wasser gibt, dessen bedienen sie sich zwar als Bilder, sie suchen aber immer jenes selbst zu erkennen, was man nicht anderes sehen kann als mit dem Verständnis.“ (510e – 511a). Bereits Platon glaubt also, dass man mit der Geometrie die realen Dinge erfassen kann.

2. Der sachliche Blick in die Welt der vielen Bilder

Aber Platon weist nicht nur derart den Weg in den quantifizierenden Empirismus oder Positivismus. Er ebnet auch den Weg in die Welt der medialen Bilder, in der sich Empirismus und Positivismus austoben. Dabei könnte man zunächst an das Höhlengleichnis denken, wo die Menschen nur die Schatten von Gegenständen sehen, die hinter ihnen vor einem Feuer vorbeigetragen werden: „Licht aber haben sie <die gefesselten Menschen, die sich nicht umdrehen können> von einem Feuer, welches von oben und von ferne her hinter ihnen brennt. Zwischen dem Feuer und den Gefangenen geht obenher ein Weg, längs diesem sich eine Mauer aufgeführt wie die Schranken, welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauen, über welche

herüber sie ihre Kunststücke zeigen. (...) Sieh nun längs dieser Mauer Menschen allerlei Geräte tragen, die über die Mauer herüberrauchen und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und von allerlei Arbeit; einige, wie natürlich, reden dabei, andere schweigen." (514b – 515a). Diese Gleichnisanordnung ähnelt in der Tat der Filmprojektion. Dann könnte man den klassischen Platon als frühen Kritiker der medialen Welt taxieren, der schon vor der Scheinwelt der Bildschirme und Leinwände eindringlich gewarnt hätte. Doch das ist eine viel zu naive Perspektive.

Das Höhlengleichnis ergänzt nämlich das Sonnengleichnis (*Politeia* 508a – 509b). Die realen Dinge der Welt erfahren wir nur dann vollständig, wenn wir sie im Lichte betrachten. Das Licht der Sonne lässt sehen, lässt die Dinge, wie sie wirklich sind, sehen. Das Sehen hat für Platon also einen klaren Primat gegenüber allen Formen der inneren wie äußeren Wahrnehmung. Das deutet bereits der Vergleich der Ideen mit dem Blick in die wahre Welt der Dinge aus dem Höhlengleichnis an, wenn einer der Höhlenbewohner die Höhle verlässt und erkennt, dass die wahre Welt außerhalb der Höhle im Licht der Sonne liegt.

Doch im Sonnengleichnis zieht Platon noch einen weiteren wichtigen Vergleich. Die Sonne entspricht der Idee des Guten. Man erkennt die Gegenstände in der Welt nur richtig, wenn man sie im Licht des Guten betrachtet, man also fragt, wozu sie gut sind, und zwar sowohl im technischen wie im ethischen Sinn. "Die Sonne," schreibt Platon in der *Politeia*, "verleihe dem Sichtbaren nicht nur das Vermögen, gesehen zu werden, sondern auch das Werden und Wachstum und Nahrung, unerachtet sie selbst nicht Werden ist. (...) Ebenso nun sage auch, dass dem Erkennbaren nicht nur das Erkenntwerden 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 hinausragt." (509b).

Das Gute hat die Moderne zwar vom Wahren getrennt und den technischen Sinn betont, in dem selbst aber auch der Wert der Sachlichkeit enthalten ist, den ein christlicher Denker wie Max Scheler als Liebe zu den Dingen begreift (Scheler 1980, S. 275). Entscheidend ist jedoch auch für Platon, dass man durch das Licht der Güte die Dinge richtig sieht, sie sich richtig zeigen, das richtige Bild von ihnen vermitteln. Nur was man richtig sieht, das versteht man auch richtig: Genaues Hinschauen ist für Platon angesagt – der Weg in den Positivismus? Jedenfalls machen sich die Ideen die richtigen Bilder von der Welt, und zwar so, dass sie an der Konstitution der Realien als ihre Abbilder mitbasteln, bzw. verdeutlichen, dass die Welt der realen Dinge als Welt der realen Bilder dem Menschen gegenübertritt. Es kommt mit Platon folglich darauf an, sich von den realen Dingen die richtigen Bilder liefern zu lassen, wie auch umgekehrt diese richtig wahrzunehmen.

3. Henri Bergsons Universum der miteinander verschmelzenden Bilder

Man könnte meinen Platon hat damit Husserls Phänomenologie antizipiert. Doch so wurde Platon kaum gelesen. Zunächst liefert er damit das Modell für Galileis Begründung der Naturwissenschaften. Die mathematischen Ideen produzieren nicht nur die richtigen geometrisch exakten Bilder von den realen Gegenständen. Mittels Experiment kommt man derart sogar den

Naturgesetzen auf die Schliche (Galilei 1987, S. 179) – dass sich die Natur wie der Mensch an Gesetze halten soll, wird dabei unbefragt unterstellt. Weil sich die Bilder der Gegenstände wie die Schatten auf Formen projizieren lassen, weil die Geometrie aus Grundsätzen und Regeln besteht, liegt es nahe, Regeln in der Welt zu entdecken. Das ebnet den Weg in die verwaltete moderne Gesellschaft.

Darüber hinaus aber ebnet Galilei damit den Weg in die Welt der medialen Bilder, in der man alles zu sehen bekommt, selbst das Unsichtbare. So weist Hans Blumenberg darauf hin, dass bereits mit dem Fernrohr, also mit Galilei die Unterscheidung von Sichtbarem und Unsichtbarem ungültig wurde (Blumenberg 2009, S. 142). Die realen Gegenstände der Welt entbergen seither zunehmend bis dato unsichtbare Seiten, die nur als Bilder erscheinen und doch ihren wahren Kern darstellen. Seit dem Fernrohr und dem Mikroskop besteht die wahre Welt aus Bildern – gleichgültig zunächst, was dabei Abbild und Urbild sein soll. Die Wahrheit ist nicht anders denn als Bild zu sehen.

Das begreift Henri Bergson, wenn er 1896 in seiner frühen Schrift *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit* davon ausgeht, dass das Universum bzw. die Materie aus Bildern besteht, äußeren Bildern, die auf den Menschen zukommen, und inneren Bildern von sich selbst in sich selbst. Hinter den äußeren Bildern verbergen sich keine geheimen Kräfte oder Dinge an sich, fallen diese vielmehr gänzlich mit ihren wahrgenommenen Bildern in eins – hält hier Bergson an einer materialistischen Perspektive fest trotz seines Hanges zur Mystik. Die inneren Bilder des Leibes spielen mit den äußeren zusammen. „Da ist einmal ein System von Bildern,“ schreibt Bergson, „das nenne ich meine Wahrnehmung des Universums; in ihm ändert sich alles von Grund auf, wenn sich an einem bevorzugten Bilde, meinem Leib, leichte Veränderungen vollziehen. Dieses Bild befindet sich im Mittelpunkt; nach ihm richten sich alle anderen; bei jeder seiner Bewegungen verändert sich alles, wie wenn man ein Kaleidoskop dreht.“ (Bergson 1964, S. 58). Der Mensch bzw. dessen Wahrnehmung befindet sich in ständiger Bewegung, so dass innere wie äußere Bilder permanent aufeinander reagieren, sich gegenseitig immer anders abgleichen. Doch daraus folgt nie ein vollständiges Bild eines Gegenstandes. Immer bleiben Lücken, die sich aber durch Bildungsarbeit schließen lassen, durch ‚Erziehung der Sinne‘ (Bergson 1964, S. 78). Dabei braucht jede Wahrnehmung eines Bildes trotz ständiger Bewegung eine gewisse Zeit, die noch so unendlich klein sein mag: sie dauert. Das wiederum verlangt eine bestimmte geistige Leistung, genauer eine Leistung des Gedächtnisses, das die Bilder dehnt oder verengt, sie mit anderen verschmelzen lässt. Das Gedächtnis bildet einen fortlaufenden Faden ununterbrochener Bilder, die aber die Dinge selbst enthalten, bzw. von diesen ausgehen, und nicht etwa eine subjektive Repräsentation darstellen. Nach der Konzeption Bergsons besitzt „unser Bewusstsein bei der Wahrnehmung einzig die Funktion, an dem fortlaufenden Faden unseres Gedächtnisses eine ununterbrochene Kette momentaner Anschauungen aufzureihen, die vielmehr ein Bestandteil der Dinge selbst als Teil von uns wären.“ (Bergson 1964, S. 91).

4. Von der kinematographischen Bewegung zum Bewegungs-Bild

Damit hat Bergson, so Gilles Deleuze in seiner ersten Kino-Studie über *Das Bewegungs-Bild*, die kinematographische Bild- und Bewegungskonstruktion antizipiert, allerdings ohne es auch nur entfernt zu ahnen (Deleuze 1997a, S. 15). Denn 1907 in seiner nobelpreisgekrönten *L'évolution créatrice* beschreibt er die kinematographische Bewegung noch gemäß der Zenonischen Paradoxien: Die Bewegung lässt sich nur als Zwischenraum zwischen zwei Punkten bestimmen, wie sehr man diesen Zwischenraum auch verkleinert. Nach Zenon von Elea (490-430), einem Schüler des Parmenides, wird der schnelle Achille die langsame Schildkröte nie einholen; denn während er ihren Ort A erreicht, ist sie schon bei B. Der fliegende Pfeil ruht, da er an jedem Augenblick nur an einer Stelle ist. Nach diesem Muster funktioniert die Filmproduktion: Die Bewegung findet zwischen den Einzelbildern statt, die Punkten oder unbeweglichen Schnitten ähneln (Bergson 1921, S. 309).

Hat man also im Grunde immer schon gefilmt? Nein, wahrscheinlich hat man sich einigen Illusionen der Wahrnehmung hingegeben, die sich durch logische Paradoxien verschärfen ließen. Zenon möchte gemäß seines Lehrers Parmenides die Unbewegtheit des Seins dadurch bekräftigen, dass er nach logischen Widersprüchen in der Darstellung von Bewegung sucht. Und die Phänomenologie im Anschluss an Husserl wird wiederum dem Film vorwerfen, er erzeuge Illusionen der Wahrnehmung. Platon hat diese vermeintlich filmische Wahrnehmungsillusion antizipiert, wenn er die natürliche Wahrnehmung mit der bruchstückhaften Betrachtung von Schatten an der Höhlenwand gleichsetzt.

Dieser Bewegungsillusion von Zenon bis zum Filmprojektor setzt Deleuze im Anschluss an Bergsons These der universalen Bild- und Bewegungsproduktion eine andere Interpretation der Bewegung entgegen, die sich auf das Bild auswirkt: Anstatt die Bewegung zwischen den Punkten, Schnitten, Bildern zu situieren, produziert sie der Film als eine Dauer, die sich auf die Objekte derart auswirkt, dass sie diese durch Vertiefung, durch den Verlust von Konturen ineinander vereinigt. Die Objekte gehen ineinander auf, so dass sie ein Ganzes der Bewegung erzeugen, das Bewegungs-Bild, das dabei noch durch die permanente Veränderung ständig über sich hinausweist, den starren Schnitt in der Bewegung des Ganzen aufgehen lässt. Damit werden die Momentbilder, die unbewegten Schnitte in bewegliche Schnitte der Dauer, in Bewegungsbilder transferiert: "Die Bewegung bezieht die Objekte," so Deleuze, "zwischen denen sie sich herstellt, auf das sich wandelnde Ganze, das sie zum Ausdruck bringt, und umgekehrt. Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen und genau zwischen den beiden verändert sich ‚alles‘, das heißt das Ganze. (...) Wir sind nun in der Lage, jene so tiefe These aus dem ersten Kapitel von *Matière et mémoire* zu begreifen: 1. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung; 2. es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer." (Deleuze 1997a, S. 26). Das Bewegungs-Bild erläutert Deleuze an drei Formen: das Wahrnehmungsbild (die Subjektive), das Affektbild (die Großaufnahme) und das Aktionsbild – man denke an Sjöströms *The Wind*, in dem eine junge Frau in Arizona tatkräftig gegen diverse Gewalten, darunter auch den Wind ankämpft.

5. Vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild oder von der Realität zur Idee

Im Bewegungs-Bild spielt die Zeit als Dauer eine eher hintergründige Rolle: Es geht nicht um die Zeit, es geht um die Bewegung, die aber Zeit braucht. Doch indem im Nachkriegsfilm die Aktion zugunsten der Impression zurücktritt, die den Zuschauer anspricht, entwickelt das bewegliche Bild zunehmend zeitliche Perspektiven, entsteht in dieser optischen Situation, zu der natürlich auch die akustische gehört, eine neue Bildform, nämlich das Zeit-Bild. "Es besteht keine Notwendigkeit," schreibt Deleuze im zweiten Kino-Band über *Das Zeit-Bild*, "eine Transzendenz zu beschwören. Im Alltäglichen verschwindet das Aktionsbild, ja sogar das Bewegungs-Bild tendenziell zugunsten rein optischer Situationen. Diese legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht." (Deleuze 1997b S. 32) Durch die Kamerafahrten von Resnais und Visconti, aber auch durch die Tiefenschärfe bei Welles tritt die Zeit in den Vordergrund gegenüber der Bewegung. Die Motorik des Bewegungs-Bildes repräsentiert noch indirekt die Zeit, das Zeit-Bild entfaltet zunehmend direkte Zeitdarstellungen (Deleuze 1997b, S. 348).

Dabei konstituiert der Film zeitliche Räume. In der Rückblende, dem Erinnerungsbild oder dem Traumbild bewegt sich die Welt und nicht mehr die Figur, so dass das Zeit-Bild gegenüber dem Bewegungs-Bild, das Aktualität kennzeichnet, durch eine Art Virtualität geprägt wird. Virtuelle und aktuelle Bilder vermengen und verketteten sich dabei unablässig gegenseitig. Das aktuelle Bild selbst entwickelt dabei auch eine virtuelle Dimension, so dass es sich verdoppelt und verzweigt. Derart entsteht ein zweiseitiges Bild, das zugleich aktuell und virtuell erscheint, das nicht mehr das Reale mit dem Imaginären verkettet, sondern einen unablässigen Austausch zwischen beiden bewirkt (Deleuze 1997b, S. 350). Deleuze bezeichnet Welles als den Meister des Zeit-Bildes.

Der Film produziert für Deleuze also Bilder, die die reale Bewegung mit deren imaginärer Interpretation verknüpfen. Oder mit Bergson entfaltet sich die Realität als Zusammenhang der Bewegungs-Bilder, der in den inneren Zeit-Bildern des Menschen entsteht, eben als Zusammenspiel von *Materie und Gedächtnis*. Gibt es dann noch einen Unterschied zwischen Filmbild und den Bildern der Materie? Für Bergson auf jeden Fall. Allerdings wenn der Mensch als Kaleidoskop immer nur Bilder rezipiert, dann darf man in der Tat fragen, ob nicht der Film und daran anschließend das mediale Bild des Fernsehens als auch des WWW und der Computer längst an die Stelle einer Alltagsrealität getreten sind. Für Platon symbolisiert die reale Welt die Welt der Ideen, symbolisiert übertragen auf Deleuze das Bewegungsbild der Realität das Zeitbild des Imaginären, das seinerseits wie die Welt der Ideen Platons auf das Bewegungsbild, somit auf das Reale rückwirkt und kann dabei sogar behaupten, es verursacht zu haben. So kehrt die platonsche Konzeption der Ideen in der Welt der medialen Bilder wieder und gerade nicht die Konfiguration der Schatten an der Höhlenwand. Oder in den Worten Deleuze': "In dieser Hinsicht könnte man Antonionis kritischen Objektivismus Fellinis sympathetischen Subjektivismus gegenüberstellen. Es gibt also zwei Arten von Optozeichen: die Konstativa und die ‚Instativa‘ (*instats*). Die ersten vermitteln aus der Distanz eine tiefe Vision, indem sie zur

Abstraktion streben, die anderen eine nahe und flache Vision, indem sie zur Teilnahme verleiten.“ (Deleuze 1997b, S. 17).

6. Das Filmbild als Erkenntnis der Wirklichkeit, als Einheit von Realem und Imaginärem

Platon betont damit die Wichtigkeit des Sehens, an die vor allem Bergson anschließt, der ja damit Aspekte des Empirismus und Positivismus in eine mystische Konzeption des Lebens integriert. Alles sichtbar zu machen, darauf zielt letztlich auch die moderne Naturwissenschaft, der Positivismus und Empirismus und bekämpft damit die Geisteswissenschaften. Aber entfaltet sich darin nicht in der Tat ein emanzipativer und aufklärerischer Anspruch? Deleuze' Filmtheorie führt die Wirklichkeitskonstitution entlang des klassischen Filmschaffens vor, beschäftigt sich vornehmlich mit Filmen, die einen solchen Anspruch ebenfalls vertreten. Eröffnet somit der Weg von Platon über Bergson zu Deleuze nicht einen Blick in das Verhältnis von Realem und Imaginären, das es auch positivistisch und empirisch fortzuschreiben gilt? Hat der Platon der Ideenlehre, der das Sehen letztlich als das Gute versteht, der überall von Bildern spricht, ob vom Abbild oder vom Urbild nicht just hier bereits die richtige Theorie vertreten? Der Geist steht im Verhältnis zur Realität wie die Festplatte zum Bild auf dem Bildschirm oder im letzten Jahrhundert das Negativ zum Positiv. Hat Platon also nicht nur den Weg bereitet, sondern gilt es sogar an Platon festzuhalten, gleichgültig ob mit oder gegen Popper.

Dazu kann man sich auf Walter Benjamin berufen. Dieser setzte gleichfalls große Hoffnungen auf den Film als Wegbereiter einer revolutionären Umwälzung in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahr 1936. Das Filmbild dringt nicht nur in das Gewebe der Wirklichkeit ein. Es wird auch ob seiner Reproduzierbarkeit von vielen Menschen gleichzeitig rezipiert. Damit trägt es zur Erkenntnis der Wirklichkeit und zur Verbreitung derselben bei. Das Reale wirkt im Filmbild auf das Imaginäre und entfaltet einen aufklärerischen Impetus, prägt das Imaginäre: „Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man *ohnehin* undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, ‚die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen, sondern als eigentlich gleitende, schwebende, überirdische wirken‘.“ (Benjamin 1975, S. 41). Platons wahre Welt der Ideen als Urbild der Dinge verlängert sich über Bergsons Einsicht in die generelle Bildhaftigkeit des Universums, die die Materie einschließt und führt zu Walter Benjamins Vorstellung, dass das Bild die Welt nicht einfach mechanistisch widerspiegelt – ein im 20. Jahrhundert ebenfalls weit verbreitetes positivistisches Verständnis des Bildes, das sich noch auf Platon zurückführen lässt (man denke an den frühen Wittgenstein) –, sondern, wie es Benjamin in seinem *Passagen-*

Werk ausdrückt, dass das Bild als Kristallisationspunkt aller Erkenntnis Subjekt und Objekt ineinander verschmelzen lässt (Palmier 2009, S. 1012), was zuvor Bergson bemerkte, oder was später Deleuze als die Ineinanderfaltung von Realem und Imaginären bezeichnen wird, von dem man sich positivistisch indes eher distanziert.

7. Musik und Tonfilm als manipulative Verführung

Interessanterweise beschränkt Benjamin diese Perspektive auf den Stummfilm. Dessen Bilder, die filmisch nur spärlich kommentiert werden können, regen das Denken an, beschränken sich auch nicht auf eine Sprache, wirken somit internationalistisch und revolutionär. Nicht so der Tonfilm. Wiewohl seine sprachliche Beschränkung, die den Nationalismus verstärke, durch Synchronisation teilweise relativiert wird, braucht er nicht nur einen höheren technischen Aufwand, was den Einfluss des Kapitals erhöht. Vor allem aber wirkt die akustische Dimension verführerisch und manipulativ, verknüpft Benjamin den Tonfilm vornehmlich mit der nationalsozialistischen Ästhetisierung der Politik, die die Massen mobilisiert und auf den Krieg vorbereitet (Benjamin 1975, S. 53). Daher realisiert der Tonfilm für Benjamin ein *L'art pour l'art*, das sich in Marinettis futuristischem Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg vollendet: „Der Krieg ist schön,” schreibt Marinetti auf, „weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt.” (zit. bei Benjamin 1975, S. 49) Denn der Ton nimmt für Benjamin den Menschen schneller gefangen als ein noch so perfektes Bild.

Im Grunde entspricht das Nietzsches Diagnose des Kunstwerkes in seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie* aus dem Jahr 1871, in der er ein apollinisches und ein dionysisches Element unterscheidet. Tief verletzt treibt Hera Dionysos, der einem Verhältnis ihres Mannes, Zeus mit einer Sterblichen entspringt, in den Wahnsinn. Seither irrt Dionysos umher und hinterlässt als seine Spur den Wein. Dadurch avanciert er zum Gott nicht nur des Traumes und des Rausches, sondern auch der Musik sowie der unbildlichen Künste, dessen was man hört, was man aber nicht sieht, was sich offenbar versteckt, verkleidet, maskiert wie die Lüge und die Unwahrheit. Im Rausch von Wagners Walkürenritt oder bei Massenkonzerten der frühen Beatles gehen die Zuhörer in der Menge auf, verlieren sie ihre Individualität, fühlen sie sich eins mit ihrer Umgebung, der Gemeinschaft oder der Natur. „Aus allen Enden der alten Welt (...)”, schreibt Nietzsche, „können wir die Existenz dionysischer Feste nachweisen (. . .). Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche ‚Hexentrunk‘ erschienen ist.” (Nietzsche 1999, S. 31).

Für Walter Benjamin verführt der Ton, schließt er direkt an das Unbewusste an, gibt er den Menschen entweder den Takt vor oder er überredet mit einer magischen oder erotischen Stimme. Wer also die Kunst in den Dienst der Aufklärung oder gar der Revolution stellen möchte, muss dieses dionysische Element des Rausches bannen und kann sich dabei auf das

zweite Element des Kunstwerkes bei Nietzsche berufen, das Apollinische. Apollo, Gott der Heilkunde, der Weissagung und der bildnerischen Künste, ist zugleich auch Gott des Lichts, der sehen und begreifen lässt, somit die Wahrheit entbirgt. Er verkörpert damit die Rationalität und das Principium individuationis, hebt den Menschen aus seiner Einheit mit der Gemeinschaft und der Natur heraus, vereinzelt ihn, macht ihn zum Individuum. Licht und Bild befreien den Menschen vom Rausch. Trotzdem darf es nicht verwundern, dass Apollo häufig als Kithara-Spieler dargestellt wird, also auch als Gott der Musik, aber einer bestimmten, gemäßigten, harmonischen, beruhigenden. "Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nöthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres sitze." (Nietzsche 1999, S. 39). Während die dionysische Macht der Sirenen den vorbeifahrenden Schiffer so berauschen und verzaubern würde, dass er ihnen verfiel, gelingt es dem listenreichen Odysseus an den Mast gefesselt, den Gesang zu genießen, so dass sein Ruf nach Entfesselung folgenlos verhallt wie der Applaus des in bürgerlicher Abendgarderobe erschienen Konzertpublikums nach Mozarts *Zauberflöte*, um Worte von Horkheimer und Adorno aus der *Dialektik der Aufklärung* zu illustrieren (Horkheimer & Adorno 1971, S. 34).

8. Die Macht der Ideen als Bilder

Muss man also mit dem Bild den Ton bannen? Mit der eigentlichen Realität die unheimliche des Klangs zivilisieren? Mit dem Apollinischen das Dionysische austreiben, um das Individuum zu stabilisieren? Stellt somit der Kulturprozess einen Weg in das helle Licht, in die Welt der Bilder und damit der Realitäten dar? Nun, in der Tat gibt es einen Trend zur Visualisierung: Powerpoint, was mit der Tafel begann, an deren Stelle der Overhead-Projektor trat und nun die unsichtbare Welt des Geistes und der Gedanken endlich klar und deutlich sehen lässt – wie Fernrohr und Mikroskop. Das Verstehen läuft derart über das Sehen, über das, was man beobachten kann, was man folglich zählen, statistisch erfassen und somit in Graphiken an die Wand zu werfen vermag, um sich dabei einzubilden, man werde derart der Komplexität nicht nur gerecht, sondern man mache sie dadurch überhaupt durchschaubar und verständlich. Dann aber darf man sich diesem Trend auch nicht entgegen stellen. Dann realisiert sich in ihm die Aufklärung und deren Fortschritt. Dann ist nur die These von Platon zu Hitler absurd, während jene anfänglich konstruierte von Platon zum positivistisch medialen Weltbild oder von Platon bis zum Powerpoint nicht nur zutreffend, sondern vor allem solchem humanen Fortschritt entspricht, gegen den man sich denn auch sinnvoller Weise nicht auflehnen sollte, verkörperte dergleichen Auflehnung dann nämlich einen Irrationalismus, den man Fundamentalismen und Totalitarismen annähern könnte.

Doch dadurch, dass sich die Bilder durchsetzten, haben Platons Ideen wenn auch vermutlich auf andere Weise, als er sich das vorstellte, die Macht übernommen, beherrschen mediale Bilder das Denken, treiben es an und prägen es. Die Zeit der Weltbilder ist noch nicht vorüber,

scheint ihr vorläufig letztes Modell die Globalisierung im Verbund mit dem WWW zu ergeben. Das Apollinische hat sich längst im WWW und im Fernsehen verselbständigt, birgt jedoch schwerlich noch ein Principium individuationis, wobei diese Perspektiven sicherlich ambivalent erscheinen.

Denn verglichen mit dem 19. Jahrhundert und seinen sozialen, ökonomischen, politischen und wissenschaftlichen Tendenzen, den Menschen im Allgemeinen aufgehen zu lassen, hat die seit dem Film anhebende Entwicklung einer dynamischen Verbildlichung der Ideen den Blick in das Detail und auf den einzelnen Menschen ermöglicht. Das positivistisch empirische Bild zeigt einen bestimmten Gegenstand, selbst wenn man ihn verallgemeinert: ‚So sieht unter dem Mikroskop der Schweinevirus aus.‘ Die heutige Medizin ist sicherlich weniger Kriegsmedizin als jene noch vor dreißig Jahren, trotzdem behandelt sie die Menschen immer noch weitgehend schematisch, bleibt ihr aus ihrer eigenen Genealogie heraus auch gar nichts anderes übrig.

Zudem hat sich Benjamin hinsichtlich der Reflexivität der Bilder sicherlich getäuscht. Mediale Bilder entwickeln heute eine fesselnde Dynamik, zu der der Ton höchstens eine beiläufige wiewohl verstärkende Rolle zu spielen vermag. Dabei nähern sie sich scheinbar immer stärker der Realität, können das so gut vorgaukeln, dass die Welt der medialen Bilder wahrer und wirklicher als die Alltagswelt erscheint; nein, die Welt der Bilder ist die Realität. Detail- und Großaufnahme, Computeranimation, Zeitbilder mit wechselnden Zeiten, Bewegungsbilder von Bewegungen, die man normalerweise nicht zu sehen vermag, die Zeitlupe, scheinen die platonische Welt der Ideen in der Tat ins Bild zu setzen. Was man mit bloßem Auge sieht – wie es herabwürdigend so schön heißt – die vermeintlichen Gegenstände, die der Phänomenologe zu beschreiben versucht, um sich letztlich doch ständig in der Welt der Bilder und Zeichen zu verirren, sind offenbar nicht die Wahrheit und nicht die Wirklichkeit, sondern diese liefern Mikroskop, Fernrohr, Zeitlupe und Nahaufnahme. Hier sieht man, wie die Welt wirklich funktioniert, was dem Auge verborgen bleibt. Das überträgt sich natürlich auf das wissenschaftliche Wissen, das immer schon unter einer gewissen Abstraktion litt, jetzt scheinbare Konkretheit durch immer genauere Beobachtung, durch statistische Erfassung und bildliche Darstellung erfährt. Weiß man nicht viel mehr, wenn man Bilder vom Mond mal gesehen hat, als wenn man sich das immer nur vorstellen muss? Das bildhaft gewordene Wissen treibt das Denken ins Sehen, besteht die wahre Welt aus Bildern, die ob ihrer Eingänglichkeit die Alltagswelt kolonisieren, während alle aufklärerische Absicht dabei auf der Strecke bleibt. Man hält das Röntgenbild für wahrer als das Körpergefühl, das derart ersetzt wird. Es war nicht der Ton, es ist das Bild, somit die Idee.

9. Drei Schritte einer Bildungsphilosophie des Sehens

Es ist evident: Wer Wissen durch das Bild getragen begreift, verliert sich zwischen den Bildern. Er gelangt vielleicht zu vielen Details, die doch alle weitgehend gleich aussehen. Die Fixierung von Forschung und Lehre auf das Bild, aber praktisch auch in allen anderen Lebensbereichen, führt nur in die Ausbildung, in ein schnell – durch Powerpoint – vorführbares Wissen, das man sehen muss, gar nicht mehr zu verstehen braucht: man erfasst die Verbindungslinien einer Graphik und erkennt den Sachverhalt, den man nicht weiter verstehen oder

durchdenken muss. Durch die Graphik visualisiert sich das Wissen und entzieht sich dadurch tendenziell individueller Interpretationen. Dann sehen alle dasselbe gemäß dem phänomenologischen Verdikt: ‚Das sehe ich nicht‘ anstatt hermeneutisch einzuwenden, dass ‚man das nicht verstehe‘.

Wer sich also mit Ausbildung nicht zufrieden geben möchte, wer Bildung für notwendig hält, der muss sich zunächst von der Orientierung an der Visualität befreien. Denn durch die Visualität sieht man höchstens besser, aber man versteht nicht viel und denkt noch lange nicht. Heidegger kritisiert 1951 in seiner Vorlesung *Was heißt Denken?*, „dass die Wissenschaft ihrerseits nicht denkt und nicht denken kann und zwar zu ihrem Glück und das heißt hier zur Sicherung ihres eigenen festgelegten Ganges. Die Wissenschaft denkt nicht.“ (Heidegger 1984, S. 4). Stattdessen rechnet sie nur noch. Gut fünfzig Jahre später darf man eher sagen: die Wissenschaft sieht nur noch und denkt nicht – was indes das Rechnen gerade nicht ausschließt, sondern noch erleichtert. Die Wissenschaft ergeht sich in der Visualität, produziert mittels Powerpoint Bild an Bild, die das Denken beherrschen und prägen: Ich verstehe nur noch, wenn ich sehe, was ich sehe. Man kann nur noch visuell denken – die platonische Perspektive der Ersetzung der Welt der Schatten durch die reale Welt der Bilder. Dabei handelt es sich bei der Schattenwelt um die Alltagswelt, also um das eigentliche Fundament allen Wissens, worauf der späte Wittgenstein genauso wie die ordinary language philosophy hingewiesen haben.

Der erste Schritt einer Bildung angesichts des Denken beherrschender medialer Bilder erfordert, just diesen Umgang mit den Bildern zu lernen, nämlich deren idealen Charakter zu begreifen, je konkreter sie sich auch gebärden, wie ich es zuvor demonstriert habe. Bildung kann nicht nur das Sehen vermitteln. Vielmehr muss sie vermitteln, was es mit dem Sehen auf sich hat, wie das Sehen funktioniert, wie Bilder entstehen, was sie mit ihren Rezipienten wie mit ihren Produzenten machen. Auf dieser ersten Ebene geht es sicherlich darum, die Bilder als Instrumente beherrschen zu lernen. Denn natürlich kann man nicht aufhören zu sehen, sollte man auch nicht; denn man kann nicht auf diese zweifellos wichtige, vielleicht auch weiterhin wichtigste Wahrnehmungsform verzichten.

Aber durch den richtigen Umgang mit den Bildern muss man in einem zweiten Bildungsschritt lernen, wie man sich aus deren Bann zu befreien vermag. Bildung kann heute nicht mehr heißen, den Menschen am Beispiel des Bildes zu einer abgerundeten Persönlichkeit zu formen, was diesen zu positiven Sozial- und Kulturbeiträgen befähigen soll. Bildung kann auch nicht nur einen kritischen Blick fördern, um zu einer sozial ausgewogeneren Vermittlung zwischen individuellem und objektivem Geist zu befähigen. Wenn es vielmehr um einen emanzipativen Anspruch geht, kann sich das auch nicht schlicht auf die Vermittlung von Gemeinschaftsorientierungen beschränken, deren individuell emanzipativer Charakter überhaupt erst zu beweisen wäre. Stattdessen und selbstverständlich gegen neoliberale ökonomistische Verengungen können sich immer nur einzelne emanzipieren. Zur Emanzipation gehören also Individualität, Eigenheit und vor allem die Erfahrung der Andersheit und der Fremdheit, ohne die man die eigene Besonderheit nicht zu erleben vermag (Danner 2006, S. 191).

10. Das Dionysische des Hörens als Wegbereiter der Emanzipation

Während der erste Schritt den Umgang mit der Bilderflut übt, um den zweiten vorzubereiten, nämlich sich durch geschickten Umgang von der Übermächtigkeit der Bilderflut zu befreien, fragt der dritte Bildungsschritt nach möglichen Hilfen bei diesem Unterfangen. Wenn die Befreiung von der Bilderflut etwas mit Emanzipation zu tun hat und wenn es dabei um Selbst- und Fremderfahrung geht, dann fragt sich, ob es noch andere Formen der Fremdwahrnehmung als das Bild gibt. Die Antwort liegt auf der Hand und klang auch bereits im doppelten Sinne des Wortes an, nämlich das Hören, der Ton, die Stimme, die Rede, die Musik und damit auch das Dionysische.

Mag dies nun auch verwundern, doch bereits Aristoteles erklärt die Stimme als Ausdruck der Seele. Dass nicht mal so ein religiöses Schwergewicht das Hören gegenüber dem Sehen in einer wenigstens gleichen Gewichtung halten konnte, bekundet den sehr langfristigen Bedeutungsverlust religiöser Kategorien.

Spätestens seit Nietzsche drückt die Musik als das dionysische, rauschhafte Element der Kunst auch nicht mehr nur die Einbindung des Individuums in die Horde aus. Vielmehr haben sich die Individuen längst dieser Perspektive selber bemächtigt. Denn das 19. und weite Teile des 20. Jahrhunderts führten den Menschen vor, dass das Apollinische mit seiner rationalen Luzidität ein Principium individuationis entwickelt, das das Individuum eher in die Gemeinschaft einbindet, als es zu emanzipieren.

Die Rockmusik in den sechziger Jahren verkörperte dagegen ein völlig anderes dem Rausch hingegebenes Principium individuationis, bei dem der Ton wahrscheinlich nur für einen kurzen Augenblick einen Primat gegenüber dem Bild gewann. Worauf soll man denn auch die Suche nach neuen Lebensformen stützen, wenn die Rationalität nur aus dem bereits Gedachten heraus zu denken vermag, wenn die Bilder immer die gleichen bleiben? Wie erzeugt man gegebenenfalls neue Bilder: Durch Halluzinogene und durch Inspirationen, die die vibrierende Luft auslöst oder zumindest befördert (Schönherr-Mann 2009, S. 99). Der Rausch welcher Art auch immer und sozial entweder kontrolliert oder verfolgt befreit von der Macht der sozial generierten Bilder und kann insofern einen Bildungsprozess im angesichts der medialen Macht unterstützen. Wie soll man sonst neue Lebensformen lernen, vor allem woher nehmen?

11. Die Flüchtigkeit des Hörens als Einheit von Realem und Imaginärem

Das alltäglich Gesehene, wiewohl es Platon mit den wechselhaften Schatten vergleicht, erhält als Symbol der Idee doch einen vergleichsweise stabilen Charakter. Ob man nun an das Bild oder an die Schrift denkt, die damit verbundene Auflösung der stabilen Strukturen der Realität bleibt trotzdem überschaubar. Man mag die Schrift mit Jacques Derrida noch so buchstäblich lesen, sie liefert einen bestimmten Text, der die Realität wiedergibt, das, was der Phänomenologe für den Gegenstand hält. Die mediale Bilderwelt soll denn auch die an allen Enden sich verflüssigende Realität noch mal zusammenhalten und stabilisieren. Ob Foto oder Film auch letzteres trotz seines Bewegungs-Bildes lässt die sich ständig verflüchtigende Realität erstarren und hält sie derart zumindest als Memorial fest.

Das Hören formuliert dagegen das Menschliche als ein flüchtiges Ereignis, wenn der andere mich anspricht oder ich den verhallenden Klängen der Natur lausche. Das Gehörte lässt sich zwar zwischenzeitlich speichern, damit wiederholen, um die Erinnerung gleichfalls zu bewahren. Zudem tritt es auch in den Dienst des Bildes im Film. Trotzdem bleibt das Hören verglichen mit dem Bild erheblich temporärer und fragiler. Man kann zwar auf DVD heute ein Filmbild anhalten, nicht aber den Ton. Der hörende Bezug zur Welt erweist sich derart just ob deren wechselnder Bildhaftigkeit, oder nach Relativitätstheorie, Quantenmechanik und Chaosforschung, als der Welt angemessener. Insofern besitzt für Manfred Riedel das Hören ein gewisses Primat gegenüber dem Sehen: "Es ist der hörende Weltbezug des Menschen, der sich hier auftut, der als sprachliche Mitte für Welt und Ding allem das Maß seines Wesens freigibt. Er ist *spekulativ*, weil sich so die Sprache selbst 'spiegelt' und als das, was sie *ist*, zum Vorschein kommt." (Riedel 1990, S. 173).

So müssen die Zeitgenossen im Grunde lernen, dass sie primär hörend und verstehend in der Welt leben, dass die Wirklichkeit sich mindestens genauso hörend wie sehend offenbart, dass aber hinter beiden immer noch ein Verstehens- und Denkprozess stattfindet, der sich nur reduktiv realisiert, wenn er sich auf die Bilder stützt, die noch dazu heute medial dominant den Menschen überfluten. Für Riedel geht denn auch die akroamatische Dimension der Logik und somit auch dem Sehen voraus (Riedel 1990, S. 397).

Eine Bildungsphilosophie im Zeitalter dominanter medialer Bilder muss somit darauf insistieren, dass zur Bildung das Hören genauso gehört wie das Kopfrechnen und das Auswendiglernen von Gedichten. Allerdings sollte das Hören leichter fallen als die beiden anderen Fähigkeiten, verbindet sich mit dem Hören nun mal der Rausch der Musik, der Brandung oder des Gesprächs. Das Hören weist denn für Riedel auch den Weg zu einer Einheit von *ethos* und *physis* (Riedel 1988, S. 214), die im platonischen Primat des Guten gegenüber der *physis* bereits verloren ging, um derart den ikonophilen Weg zu verabsolutieren. Wie sagt doch Nietzsche: "Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen; auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen." (Nietzsche 1999, S. 29). Dabei bleibt entscheidend, dass sich die Menschen als Individuen gegenseitig zuhören, um Gemeinsamkeiten zwischen sich zu entdecken, nicht dadurch, dass sie gemeinsam einem dritten am Radio zuhören.

12. Der Klang des Begriffs anstatt des Scheins als Bild bzw. als Metapher

Damit möchte ich natürlich keine ikonoklastische Position einnehmen, auch wenn dieser Eindruck entstanden sein könnte. Und schließlich ist auch das Hören längst technisch strukturiert, so dass sich aus der akroamatischen Perspektive als Antwort auf den Absolutismus der Bilderwelt glücklicherweise keine technoklastische Position ableiten lässt.

Trotzdem braucht die Bildung das Hören und kann sich dazu mit Deleuze auf den Film berufen, der besonders in Jean-Luc Godard *Sauve qui peut (la vie)* und im Spätwerk von Roberto

Rossellini eine Pädagogik des Zusammenspiels von Wort und Bild entwickelt. In *La Prise de pouvoir par Louis XIV* beispielsweise gibt Ludwig der XIV. dem Schneider eine Unterrichtsstunde in Sachkunde und Grammatik, führt derart das Zusammenspiel von Sehen und Hören vor. „All dies“, schreibt Deleuze, „verlangt nach einer Pädagogik, insofern wir in einer neuartigen Weise das Visuelle lesen und den Sprechakt auf neue Arbeit hören müssen. Aus diesem Grund spricht Serge Daney von einer ‚Godardschen Pädagogik‘ und von einer ‚Straubschen Pädagogik‘. Das Spätwerk Rossellinis wäre der erste Ausdruck dieser großen Pädagogik, ihr einfachstes und bereits gültiges Beispiel.“ (Deleuze 1997b, S. 316). Doch, so Gilles Deleuze, darin begegnen sich der von Dingen belebte Raum und die Sprechakte nicht nur in Welt verändernder, sondern auch in komischer und dramatischer Weise, was die medialen Bilder als reale in Frage stellt, somit an deren Übermacht rüttelt.

In Godards Film *Passion* sind Bild und Ton nicht synchronisiert, so dass der Ton eine Gegenmacht zur übermächtigen Bilderwelt entfaltet. Derart vermögen Bilder das Gesehene wie das Gehörte nicht mehr auf einen einheitlichen Begriff, gar auf eine Graphik zu bringen, wiewohl sich natürlich alles irgendwie visualisieren lässt. Der visualisierte Begriff jedenfalls kann derart nichts anderes als eine Metapher sein: Was ist die Graphik anderes! Von platonischen Gleichnissen über diejenigen Christi führt der Weg in die bildhafte Verdichtung, die heute die Wissenschaften allenthalben beherrscht und den wissenschaftlichen Begriff ausmacht, d.h. ihn visualisiert. Diesen wieder zum Klingen und nicht zum Scheinen zu bringen, um das Denken des einzelnen für sich selbst anzuregen und nicht das Abmalen von Schematismen, das wäre die Aufgabe der Bildung, die sich mit einem gespannten Austausch von Sehen und Hören konfrontiert sieht und die, will sie ihrem Anspruch gerecht werden, dem Hören auch ohne Bild wieder Gehör verschaffen muss. Nicht das Hören sollte sich sehen lassen, wie es allenthalben präsentiert wird. Das Sehen sollte sich wieder hören lassen.

Literatur

- Benjamin, W. (1975) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Bergson, H. (1964) *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Frankfurt/M., S. Fischer.
- Bergson, H. (1921) *Die schöpferische Entwicklung*. Jena.
- Blumenberg, H. (2009) *Geistesgeschichte der Technik*, mit einem Radiovortrag auf CD. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Danner, H. (2006) *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*. 5. Aufl. München/Basel, Reinhardt UTB.
- Deleuze, G. (1997a) *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Deleuze, G. (1997b) *Das Zeit-Bild – Kino 2*, Frankfurt/M., Suhrkamp.

- Galilei, G. (1987) *Dialogo (Auszüge), Schriften, Briefe, Dokumente*, Bd. 1. München, C.H. Beck.
- Heidegger, M. (1984) *Was heißt Denken?* Tübingen, Niemeyer.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. (1971) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M., S. Fischer.
- Nietzsche, F. (1999) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Kritische Studienausgabe Bd. 1, Berlin/New York, dtv, de Gruyter.
- Palmier, J.-M. (2009) *Walter Benjamin – Leben und Werk*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Platon, *Politeia* (1958) Werke Bd. III. Hamburg, Rowohlt.
- Riedel, M. (1988) *Für eine zweite Philosophie*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Riedel, M. (1990) *Hören auf die Sprache*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Scheler, M. (1980) *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik - Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Gesammelte Werke Bd. 2. Bern/München, Francke.
- Schönherr-Mann, H.-M. (2009) *Der Übermensch als Lebenskünstlerin – Nietzsche, Foucault und die Ethik*. Berlin, Matthes & Seitz.