

Gerhard Paul

**Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse. Teil
1: Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1265>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 28.09.2015 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2015/09/28/von-feuerbach-bis-bredekamp-zur-geschichte-zeitgenoessischer-bilddiskurse/>
erschiedenen Textes



28. September 2015

Gerhard Paul

Thema: Grundlagen der Visual
History

Rubrik: Debatten

VON FEUERBACH BIS BREDEKAMP ZUR GESCHICHTE ZEITGENÖSSISCHER BILDDISKURSE

Teil 1: Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert

Von Beginn an wurde das „visuelle Zeitalter“ von Diskursen über Sinn und Unsinn, über Wert und Unwert der jeweils neuen visuellen Erfindungen begleitet – und dies sowohl im Wort als auch im Bild selbst. Diese Diskurse können geradezu als ein Charakteristikum des „visuellen Zeitalters“ gelten. Wissenschaftler beteiligten sich an ihnen ebenso wie Publizisten, Maler und Fotografen. Ihre Stellungnahmen waren sachlicher wie polemischer, systematischer wie sporadischer Art. Fast schon stereotyp finden sich hier Begriffe und Metaphern wie die der „Bilderflut“ und der „müßigen Schaulust“. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten scheinen sich die Diskurse versachlicht und institutionalisiert zu haben.

Eine Selbstverortung der Geschichtswissenschaft in diesen Diskursen hat spätestens seit dem Konstanzer Historikertag von 2006 unter dem Stichwort „Visual History“ eingesetzt. Gleichwohl erscheint noch vieles ungeklärt. Auf welchen Bild-Begriff beziehen sich Historiker und Historikerinnen in ihren Forschungen? Was sind genuine Forschungsbereiche und Themen einer unter dem Titel „Visual History“ firmierenden historischen Bildforschung? Wie ist deren Verhältnis zu den Methoden und Diskursen der anderen mit Bildern befassten Wissenschaften? Wo liegen die Defizite der geschichtswissenschaftlichen Bildforschung?

Mit dem nachfolgenden Beitrag von Gerhard Paul, einem der Pioniere der „Visual History“, über die Geschichte der Bilddiskurse und die begrifflichen Rahmungen, in denen diese Diskurse stattfanden und stattfinden, möchten wir Sie einladen, sich mit eigenen Beiträgen an diesen Diskussionen über den Stellenwert der Bilder aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive zu beteiligen.

Der folgende Text ist im Kontext des 2016 im Göttinger Wallstein Verlag erschienenen Buches „Punkt & Pixel. Die Geschichte des visuellen Zeitalters“ von Gerhard Paul entstanden. Er skizziert, auf die einzelnen Kapitel des Buches bezogen, die jeweiligen zeitgenössischen Bilddiskurse. In seiner Argumentation bezieht er sich stark auf den Text und die Abbildungen des Buches. „Punkt & Pixel“ begründet unter dem Titel „Visual History“ eine neue Buchreihe im Wallstein Verlag zur historischen Bildforschung, die Gerhard Paul zusammen mit Jürgen Danyel und Annette Vowinckel vom Potsdamer Zentrum für Zeithistorische



Hermann Junker (Zeichnung), Die Fotografie im Kreis der „neuen Medien“: die Telefonie, die Fotografie, die Phonografie und die Telegrafie, in: Die Gartenlaube 1891, Heft 37

VON FEUERBACH BIS BREDEKAMP ZUR GESCHICHTE ZEITGENÖSSISCHER BILDDISKURSE

Teil 1: Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert

„Bilderunwesen“ – „Kurzschrift der Sprache“ – „wahre Schönheit“
Bilddiskurse des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

Nur selten war der Siegeszug des technischen Bildes in Gestalt von Fotografie und Film von öffentlichen Jubelschreien begleitet. Der Illustrator der „Gartenlaube“ etwa stellte die Erfindung der Fotografie neben die großen elektrotechnischen Erfindungen des 19. Jahrhunderts: die Telefonie, die Phonografie und die Telegrafie. Papst Leo XIII., ein glühender Anhänger der Fotografie und Verfasser einer lateinischen Ode zu ihren Ehren, ließ der Fotografie 1884 in einem Deckenfresko durch Domenico Torti ein ungewöhnliches Denkmal setzen. Während sich im oberen Bildteil auf einer Wolkenbank die Malerei, die Skulptur und die Architektur – gleichsam die heiligen Künste – vor dem Thron der Religion zur Segnung verneigen, sind im unteren Bildteil die niederen Künste wie die Grafik und die Weberei dargestellt. Vor ihnen schwebt zur Überraschung der Betrachter eine Putte mit einer damals üblichen Atelierkamera.^[1]

Zahlreich waren seit den 1840er-Jahren demgegenüber die Klagen über einen neuen Illustrationskult. Während die Menschen mit ihrem Geldbeutel und ihren Füßen abstimmten, Fotoapparate erwarben und in die Schaubuden und Kinematografen strömten, zeichnete die Kulturkritik ein geradezu dämonisches Bild der Verhältnisse. Schriftsteller und Maler wie Charles Baudelaire und Eugène Delacroix lehnten die Fotografie in Bausch und Bogen ab. Ihr Argument: Der mechanische Abdruck des Sichtbaren sei weder von der Inspiration des künstlerischen Genies noch von dessen gestaltender Hand geprägt.

Der Philosoph Ludwig Feuerbach notierte bereits 1843, die Epoche ziehe „das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen“ vor.[2] Der Wiener Schriftsteller und Journalist Ferdinand Kürnberger sprach in einem seiner zeit- und zeitungskritischen Kommentare zehn Jahre später von der „Flucht ins Bild“ und merkte an: „Es läßt sich darüber nachdenken, wie es gekommen, daß das Illustrationswesen in unseren Tagen zur Sintflut angeschwollen ist.“ Den überall um sich greifenden „Illustrationskultus“, der zu einem „Dilettantismus des Genießens“ führe, wertete er als „böses Zeichen der Zeit“.[3] Es sei „geistige Näscherei, blasierter Gaumen, verzärtelter Magen, Bequemlichkeitsliebe, erloschene Phantasie, Verflüchtigung, Zerstreuung, womit wir den geistigen Inhalt eines Buches in ein paar Illustrationen wegnippen“.[4]

Auch der Schriftsteller Friedrich Oldenberg schrieb 1859 in seiner Schrift *Ein bunter Streifzug in die Bilderwelt* gegen das „Bilderunwesen“ und die „Verbilderung der Wirklichkeit“ seiner Zeit als Folge der Technisierung des Holzstichs und der Erfindung der Lithografie an. Die „hoch gesteigerte und sich immer mehr steigernde Bilderproduction“ sei ein „Signum der Gegenwart“. Ihm scheine es, „als ob unsere Zeit vorzugsweise disponirt wäre, eine sehende zu sein“. Dabei machte Oldenberg eine uns heute erstaunlich modern erscheinende Beobachtung, indem er notierte, es sei nicht wahr, dass das Bild stumm ist. Vielmehr „spreche“ das Bild. „Und es spricht nicht nur von der Wand herab: es hat sich in's Buch eingenistet“. Oldenberg traute wie lange Zeit später auch William J. R. Mitchell dem Bild zu, „Lebensgeschichte und Fleisch von unserem Fleische“ zu werden. „Was der Mensch producirt, wird wesentlich mitbestimmt durch das, was er recipirt, und wie das Bild ein Kind ist des Denkens und des Wollens, so wird es für uns alle Vater und Mutter des Gedanken, von Wollen und That.“[5] Weit in die Zukunft schauend, prognostizierte er, die ganze Welt werde zur „Promenade, zur Komödie und zum Tummel- und Bummelmarkt der müßigen Schaulust“.[6] Der Begriff der „müßigen Schaulust“ findet sich übrigens auch in „Meyers Großem Konversationslexikon“, wo sie für die Ablösung von Literatur und Lektüre infolge des „Illustrationswesens“ verantwortlich gemacht wird.[7]

Ähnlich sah dies 1912 Eduard Fuchs, marxistischer Kulturwissenschaftler und Mitgründer des Spartakusbundes, in seiner „Illustrierten Sittengeschichte“. Auch er konstatierte, dass das Bild allgegenwärtig und allmächtig geworden sei. Seit die Bildpostkarte erfunden sei, dominiere überall das Bild. In der illustrierten Presse sei es zur Hauptsache geworden, während der Text nur noch orientierende Beigabe sei. Gleichsam Vorformen des späteren „Aufmerksamkeitsterrorismus“ beobachtend, notierte er: „Unser Auge stößt darauf, wo auch sein Blick hinfällt, und man kann ihm heute nicht mehr entfliehen. Denn könnte man wohl die illustrierte Zeitung unbeachtet lassen und mit Gewalt die Ansichtspostkarte ignorieren, so bleibt immer noch das Plakat, die bildliche Reklame, die uns auf Weg und Steg bis in die Einöde der Natur und auf allen unentbehrlichen Gebrauchsgegenständen des Lebens verfolgt, um uns ihre Meinung [...] aufzuzwingen.“[8] Die Erzeugnisse der modernen Bildmedien übernahmen die bis dahin der Schrift vorbehaltene Funktion der Information. Die Vielfalt der optischen Medien sowie die neuen Möglichkeiten der Reproduktion trügen wesentlich zur Distribution und zum Konsum des Bildlichen bei. Hieraus resultiere eine unaufhörliche Flut von Bildern, der niemand mehr entkomme, sowie eine allgemeine Begeisterung für alle mit dem Bildlichen verbundenen Darbietungs- und Unterhaltungsformen. Die „umfassende bildliche Orientierung und Beeinflussung der Massen“, so Fuchs, sei vor allem eine Folge des

Siegeszuges der Fotografie.[9] Anders als seine ausschließlich rasonierenden Zeitgenossen und die textverliebte Historikerzunft nutzte Fuchs in seinen diversen Publikationen indes Bilder als Erkenntnismittel und Quellen der Mentalitäts- und Alltagsgeschichte.

Kritisiert wurde immer wieder eine allgemeine „Bildersucht“. In einem 1914 veröffentlichten Artikel machte der Schriftsteller und Verfechter einer kulturellen Erneuerung Joseph August Lux die massenhafte Verbreitung und Popularität der illustrierten Familienzeitschriften wie der „Gartenlaube“ für das Sinken der Lesefreude verantwortlich. „Die moderne Reproduktionstechnik hat dieses bequeme der bildmäßigen Mitteilung entwickelt, das von dem großen Publikum gerne ergriffen wird. Der Text, der um die Bilder herumsteht, findet kaum mehr Beachtung.“ Zeitschriften hätten den Leser zur „Oberflächlichkeit und Denkfaulheit“ erzogen und damit den Grundstein für eine Entwicklung hin zur „Bildersucht“ gelegt, den die Kinematografie nun fortsetze.[10] Die Anschauung trete an die Stelle des Wortes.

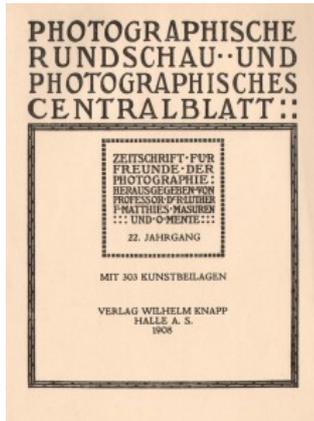


„Die Gartenlaube“, „Er kommt!“, Genrebild in Farbautotypie, 1904, Nr. 1
© Martin Kelter Verlag

Eine andere Perspektive brachte der Berliner Kulturphilosoph und Soziologe Georg Simmel ein. Für ihn waren Großstädte zu verdichteten Bildräumen geworden. Simmel sprach von der „rasche(n) Zusammendrängung wechselnder Bilder“. „Mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens“ stiftete die Großstadt in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens „einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes“.[11] Als Folge der Entwicklung der Warenwelt und der Werbung, die primär auf optische Kaufanreize setzten, schien Simmel das Auge zum Hauptsinn des modernen Großstadtmenschen geworden zu

sein. Das Sehen habe ein Übergewicht über das Hören erhalten.[12]

Der Kunsthistoriker Richard Hamann sah im Fortbewegen in der Stadt eine neue Form des Sehens. Das Umherschauen werde zur gefährlichen Angelegenheit. Erforderlich sei die Fähigkeit zu schneller Entscheidung auf der Basis minimaler Signale. Das Überschreiten des Potsdamer Platzes in Berlin etwa zu belebter Zeit erfordere „jene Gegenwart des Geistes, die auch mit den Winken undeutlicher Art, ganz indirekt gesehener Bilder sich begnügt und den Willen danach dirigiert. Wer das Bedürfnis hat, sich in jedem Fall erst umzusehen, die Andeutung zu vervollständigen, würde in diesem Trubel verloren sein. Entgegnung auf minimale Reize und Wechsel der Entschlüsse in jedem Augenblick sind die Grundbedingungen eines Ganges durch eine belebte Großstadtstraße.“[13]



„Photographische Rundschau“ Jahrgang 22 (1908), Verlag Wilhelm Knapp

Grundsätzliche Gedanken über den Wandel des Bildes stellte 1907 das „Centralblatt für Amateurphotographie“, die „Photographische Rundschau“, an. Einer ihrer Autoren, der Wiener Publizist Alois Ulreich, machte dabei die interessante Beobachtung, dass das Bild „zur Kurzschrift der Sprache“ geworden sei: „Das Bild ist in unserer rasch lebenden Zeit berufen, das langsame, schwerfällige Wort zu unterstützen, zu ergänzen, ja es trifft Anstalten, es zu überholen, zu überflügeln und entbehrlich zu machen. Während es

zahlreicher, umständlicher Worte bedarf, um die Beschreibung eines Dinges zu geben, gewinnen wir durch das Bild in einem Augenblick eine bestimmte, klare Vorstellung von demselben. Das Bild ist so zur Kurzschrift der Sprache geworden.“[14]

In Zeitungen und literarischen Zeitschriften tobte zur gleichen Zeit eine Debatte um das Kino, das die Varietés und Wanderkinos verlassen hatte und sich anschickte, die Lichtspielhäuser zu erobern.[15] Während der Literaturkritiker und Porträtfotograf Fritz Pfemfert, der spätere Herausgeber der expressionistisch-radikaldemokratischen Zeitschrift „Die Aktion“, das Kino 1911 als Gipfel einer seelenlosen Großstadtmaschinerie und Ausdruck von „Unkultur“ bezeichnete, das mit seiner „brutalen Bildreporterei“ Realität auf „Orgien“ der Banalität reduziere und daher als Instrument der Verdummung und der Propaganda unannehmbar sei,[16] sah der Schriftsteller Walter Hasenclever im Kino ein Medium expressionistischer Verkündigung. In ihm würden Realität und Traum ununterscheidbar. Sein Merkmal und seine Kunst seien es, dass die „Szenerie des Traumbildes“ als in Wirklichkeit bestehend wiederkehre und dadurch ein eigenes Profil etabliere.[17]

Eine theoretische Analyse des neuen Mediums Kino befand sich noch in den Kinderschuhen. In den kulturskeptischen Chor seiner Zeitgenossen fiel 1907 auch der große französische Lebensphilosoph Henri Bergson ein. Ihm kommt der Verdienst zu, das Kino in den philosophischen Diskurs eingeführt zu haben. In seinem Buch „L'Evolution créatrice“ (dt.: „Schöpferische Entwicklung“), für das er später den Nobelpreis für Literatur erhielt, wandte sich Bergson mit Verve gegen die neue „kinematographische Mechanik des Denkens“. Für ihn bestand der Sündenfall in der Nichtbeachtung von wesensmäßiger Differenz, etwa der

von Raum und Zeit. Anders als der Bewegung vortäuschende Kinematograf sei Leben Bewegung und Kontinuität zugleich. Die Kamera beginne mit einer wirklichen Bewegung, zerschlage das Leben dann mechanisch in eine Reihe von statischen Einzelbildern und kehre die Bewegung schließlich durch die Projektionsvorrichtung um. Die Bewegung, die der Zuschauer sehe, sei nichts als Illusion. Wie im Kinematografen nehme das zeitgenössische Denken nur Momente auf, reihe diese nebeneinander und setze sie mechanisch in Bewegung. Zu Posen erstarre auch das Leben in den Autochromen. Das Gegenbild biete einzig die Kunst. Aufgrund seiner Begabung und Erfahrung lasse der Maler etwas völlig Neues entstehen. Alle Schöpfung brauche „wirkliche“ Zeit, die in Kinematografie und Fotografie indes stillgestellt sei.[18]

Die gewiss fundierteste Analyse des frühen Films legte 1916 der in Harvard lehrende deutsche Psychologe Hugo Münsterberg mit seinem Buch „The Photoplay“ vor.[19] Der Autor verließ die ausgetretenen Pfade der konservativen Kulturkritik und stellte seinen Lesern die Kinematografie erstmals als ein komplexes ästhetisches Beziehungsgeflecht vor. Geradezu fasziniert beobachtete er „den Beginn einer völlig neuen ästhetischen Entwicklung“, „eine neue Form wahrer Schönheit in den Wirren eines technischen Zeitalters, geschaffen gerade durch dessen



Foto des Psychologen Hugo Münsterberg, aus seinem 1900 erschienenen Buch „Grundzüge der Psychologie“, Verlag Barth Leipzig; Fotograf unbekannt

Technik und mehr noch als andere Kunst dazu bestimmt, die äußere Natur durch das freie und genußreiche Spiel des Geistes zu überwinden“. Sein Resümee: Der Film folge den „Gesetzen des Bewußtseins mehr als denen der Außenwelt“.[20] Bis man sich auch in Deutschland wissenschaftlich genauer mit dem Film befasste, sollte es noch einige Jahre dauern.

Und die Kunstgeschichte? Noch vor der Jahrhundertwende begannen sich Teile der Kunstgeschichte von der traditionellen Kunstauffassung zu lösen, wie sie etwa die Historienmalerei prägte. So sah der Kunsttheoretiker Conrad Fiedler eine neue Bildsprache im Entstehen, die sich nicht länger der außerkünstlerischen Realität verpflichtet fühle, sondern sich einzig an den Gesetzen der Kunst, an Form und Farbe, orientiere – einer Kunst also, wie sie nach 1900 zunehmend populär wurde und ihre prominentesten Vertreter in Paul Klee und Wassily Kandinsky fand. Wirklichkeit und Wahrheit realisierten sich für Fiedler einzig im Tun des Künstlers, womit er der künstlerischen Autonomie und dem Eigensinn der Kunst ein Denkmal setzte. Sehen war für Fiedler eine aktive, selbstbestimmte Tätigkeit, aus der heraus sich das künstlerische Produkt formte – ein für die bildende Kunst der Zeit geradezu revolutionärer Gedanke.[21]

Unter dem Eindruck des Booms der Fotografie und des Aufbaus von Kunst- und Gewerbemuseen begannen sich Teilbereiche der Kunstgeschichte nicht-künstlerischen Bildern aller Art zu öffnen.[22] Führende Kunsthistoriker der Zeit wie Alfred Woltmann, Hermann Grimm und Wilhelm Lübke begrüßten das neue Medium Fotografie geradezu enthusiastisch, indem sie auf dessen Möglichkeiten der „künstlerischen Nachschöpfung“ verwiesen, seine Bedeutung für die Naturwissenschaften betonten und es als Äquivalent zur künstlerischen Originalität

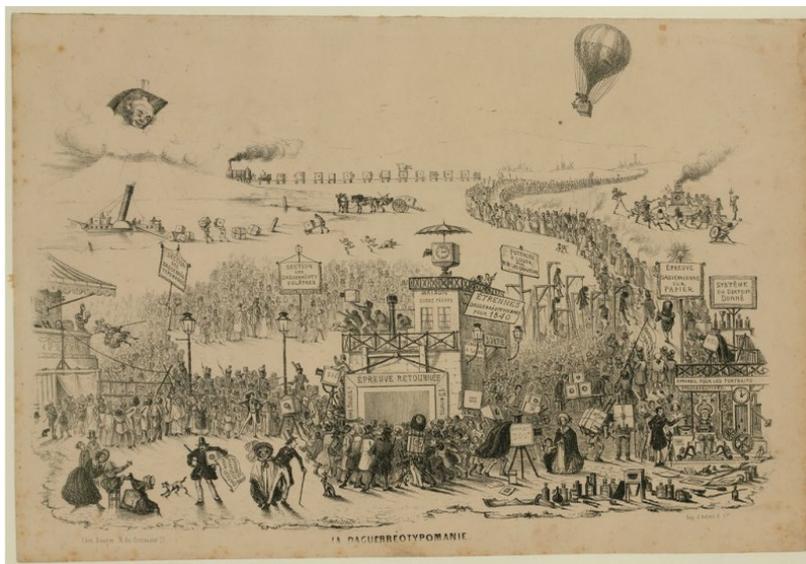
betrachteten. Für sie alle war Fotografie mehr als nur eine Duplizität eines Objekts. Diese Anerkennung des neuen Mediums spiegelte sich 1897 auch in der Einrichtung einer Abteilung für Fotografie im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe wider, die der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark vorgeschlagen hatte.

Die begriffliche Öffnung weg vom Kunst-, hin zum Bildbegriff nahm dann Aby Warburg vor, der sich selbst als „Bildgeschichtler“ begriff und konsequent Bildquellen jenseits der Hochkunst erfasste, um deren Wirkung zu studieren. 1912 hielt Warburg auf dem Kunsthistorischen Kongress in Rom seinen berühmt gewordenen Vortrag über den Freskenzyklus des Palazzo Schifanoia in Ferrara, in dem etliche Kongressteilnehmer „das Heraufdämmern einer neuen Ära in der Kunstgeschichte“ zu sehen glaubten und der in der Tat als Durchbruch der kulturwissenschaftlichen Methode in der Bildbetrachtung angesehen werden darf.^[23]



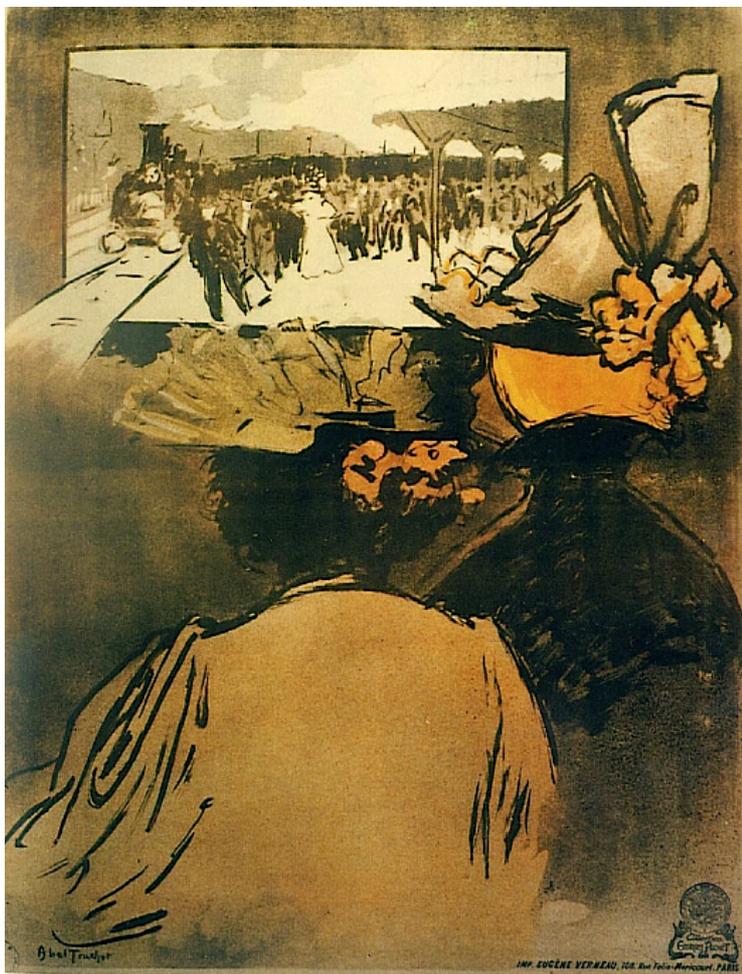
Aby Warburg, Fotografie um 1900, unbekannter Fotograf

Die Diskurse über die zeitgenössische Bildkultur fanden nicht nur im Medium Schrift statt. Von Beginn der neuen maschinengestützten Bilder an kommentierten auch Karikaturisten, Lithografen und Maler den Aufstieg des Bildes, so wenn etwa Karikaturisten die frühe Daguerreotypomanie „aufs Korn“ nahmen und die Konkurrenz der neuen Bilder gegenüber der Malerei betonten und namhafte Lithografen wie Honoré Daumier die Ballonfahrten Nadars nach 1859^[24] verhöhnten oder sich mit dem neuen Medium Film befassten – eine Auseinandersetzung, die sich mit Unterbrechungen wie ein roter Faden durch die Kunst des 20. Jahrhunderts ziehen sollte.



Théodore Maurisset, La Daguerreotypomanie, Lithografie 1839; Library of Congress (Washington D.C.) digital ID: pprmsca.02343

Bereits 1896 hatte der französische Belle Époque-Maler Louis Abel-Truchet in einer Lithografie zu Lumières kurzem Filmstreifen *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* den sogenannten *train effect* ins Bild gesetzt, indem er den Gleisstrang des herannahenden Zuges in den Zuschauerraum hinein verlängerte: eine Vorahnung auf spätere 3D-Projektionen, in denen der Gegenstand ja tatsächlich wie einst in den illusionistischen *Trompe-l'œil*-Gemälden aus dem zweidimensionalen Rahmen der Leinwand herauszutreten und den Zuschauer zu berühren schien. Das Blatt zeigte ein hingerissenes Publikum, einen Projektionsstrahl und eine Leinwand, aus der ein Schienenstrang herauszuführen und das filmische Geschehen mit dem realen Vorführraum zu verkoppeln schien. Zwei Staffagefiguren in Rückenansicht nahmen stellvertretend für die Bildbetrachter die „lebenden Bilder“ wahr. Mit plakatgrafischen Mitteln hatte Truchet ins Bild gesetzt, was Kino seither ausmachte: „der kollektive, vom frappierenden Realitätseffekt der bewegten Bilder immer aufs neue gebannte Blick“.[25] Bewusst holten Künstler auch nach der Jahrhundertwende in ihren Zeichnungen, Gemälden und Collagen immer aufs Neue Elemente der neuen medialen Wirklichkeiten wie Plakate, Zeitungsausschnitte, Schriftzeichen und Dekopapier ins Bild und thematisierten damit die zunehmende Medialisierung der Welt.



Abel Truchet, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Farblithografie 1895; Musée de la Publicité Paris, gemeinfrei

Vom „Photographiergesicht“ der Welt und dem „homo cinematicus“ Bilddiskurse der Weimarer Republik[26]

Wie zuvor wurde während der Weimarer Republik kontrovers über die neuen Bildmedien und ihre Wirkungen gestritten. Zutiefst

kulturpessimistische Positionen standen neben optimistischen Prognosen. Die Entwicklung und der Einsatz neuer Medientechnologien in Bildpublizistik und Kino führten insgesamt zu einem intensiveren Nachdenken über die mediale Überformung der menschlichen Wahrnehmung, wie sie es so zuvor nicht gegeben hatte.[27] Den Zeitgenossen wurde bewusst, dass sie sich in einer medialen und gesellschaftlichen Umbruchsituation befanden, in der sich die Wahrnehmung und die Situation des Individuums sowie das Kunst- und Bildverständnis radikal änderten. Der Diskurs verschärfte sich im Tonfall, wurde breiter, erreichte aber auch ein qualitativ höheres Reflexionsniveau. Dem Stimmengewirr der „Kino-Debatte“ vor 1914 folgten nun die Systematisierungsentwürfe der Theoretiker, denen es darum ging, das Neue zu bestimmen und begreifbar zu machen.[28] Daneben entstanden anwendungsorientierte Analysen im Bereich der politischen Propaganda und der Werbung als Folge der vermeintlichen Überlegenheit der alliierten Weltkriegspropaganda im Allgemeinen und ihrer Bildpropaganda im Besonderen, die politisch folgenreich werden sollten.

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs begann sich Aby Warburg wissenschaftlich mit der „Funktion der Greuelphantasie im jetzigen Kriege“ zu befassen. Warburg sammelte geradezu manisch publizistische Bildquellen, um an ihnen deren demagogische bzw. aufklärerische Wirkung zu studieren. Sein unter dem unmittelbaren Eindruck des Krieges 1918 verfasster Aufsatz *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*[29] über die Politisierung der Bildmedien war nicht nur eine Auseinandersetzung mit der kollektiven Irrationalität der Zeit, wie sie sich im Krieg entladen hatte, er avancierte auch zur „Gründungsschrift der politischen Ikonographie“.[30] Wenn auch Warburg den ästhetizistischen Tunnelblick der sich überhaupt erst seit der Jahrhundertwende in Deutschland als Wissenschaft etablierenden Kunstgeschichte hinter sich ließ, blieben doch auch seine Reflexionen primär kunsthistorisch. Ihm ging es vor allem darum, das Nachwirken älterer Bildmuster in den Bildsprachen der Gegenwart bis hinein in Pressefotografie und Bildpostkarte des Weltkriegs nachzuweisen.[31] Zu diesem Zweck führte er den Begriff des „Bildfahrzeugs“ ein, das sich durch die Zeiten bewege.[32] Unter dem Eindruck des Weltkriegs und seiner Presse-Berichterstattung entstand sein Begriff des „Schlagbilds“. Ähnlich dem Schlagwort in der Presse, das eine Zeit oder Zeitströmung auf einen stimmigen, mitunter auch polemischen Begriff bringe und in aller Munde sei, antworte mit dem „Schlagbild“ in Gestalt von Spott-, Reklame- oder Pressebildern in ähnlicher Funktion eine ubiquitäre, ganz auf Wirkung verlegte Darstellung.[33]

Warburgs zwischen 1924 und seinem Tod 1929 entstandener Bildatlas *Mnemosyne* – im Untertitel „Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance“ [34] – formulierte die „Essenz der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft“ (Horst Bredekamp). Der Atlas war der Versuch, philosophische und bildgeschichtliche Betrachtungsweisen miteinander zu verknüpfen. Auf mit schwarzem Leinen überzogenen Holztafeln hatte Warburg etwa 2000 Reproduktionsfotografien aus Büchern sowie andere Bildmaterialien wie Werbeplakate, Briefmarken, Zeitungsausschnitte oder Pressefotos so geordnet, dass sie einen oder mehrere thematische Bereiche, gleichsam visuelle Cluster, bildeten. Zeitgenössische Montage- und Schnitttechniken des Films standen ihm bei seiner Methode Pate, sodass sein Bildatlas auch als „protokinematographisches Arrangement“ charakterisiert worden ist.[35] Ein existierendes Bildkontinuum wurde dabei in einzelne, mit

Pathos aufgeladene Bilder zerlegt und die Einzelbilder dann wieder zu quasi filmischen Sequenzen montiert. „Warburgs Bilderatlas Mnemosyne lässt sich, pointiert ausgedrückt, als ein protokinematographisches Dispositiv verstehen, das zentrale Strukturelemente und Gestaltungsmittel des Mediums Film adaptiert und das Einzelbild nicht selten als Element einer Bildsequenz auffasst.“[36]

Noch im unmittelbaren Schatten des Kriegs setzte sich Ferdinand Avenarius – der Kunsterzieher und Begründer der Zeitschrift „Der Kunstwart“ – in seinem Buch „Das Bild als Verleumder“ mit der alliierten Gräuelpopaganda des Weltkriegs auseinander, wobei sein Interesse insbesondere der Umwidmung von Bildlegenden galt.[37] Angeregt durch die antisozialistische Bildpropaganda der unmittelbaren Nachkriegszeit befasste sich auch Friedrich Wendel, Pazifist und Leiter der sozialdemokratischen Buchgemeinschaft „Der Bücherkreis“, in mehreren Publikationen mit dem Sozialismus in der Karikatur.[38]

Inspiziert vom Schock der Niederlage im Ersten Weltkrieg entstand eine Reihe anwendungsorientierter Reflexionen der neuen Bildkulturen. Der Verlauf des Kriegs habe selbst den naivsten Gemütern in eindringlicher Weise die Rolle der Suggestion bewusst gemacht, hieß es etwa in der führenden Fachzeitschrift „Die Reklame“. Die Kunst des Reklamefachmannes bestehe darin, seine Werbung auf die „sich täglich ändernden Gehirnfunktionen der Werbesachenempfänger einzustellen“, die Werbeaussage auf wenige Schlagworte zu begrenzen und die Reklame immer mit einem optischen Zeichen, einem Symbol, zu versehen, mit dem die Ware und ihr Anbieter unabhängig von Ort und Zeit assoziiert werden könnten.[39]

In seiner Landsberger Festungshaft beschäftigte sich Adolf Hitler mit der marxistischen Propaganda der Vorkriegszeit und der alliierten Gräuelpopaganda des Weltkriegs. Die Ergebnisse dieser Beschäftigung flossen ein in seine Überlegungen zu einer erfolgreichen Massenpropaganda, die er in seinem Buch „Mein Kampf“ zusammenfasste. Diese enthielten auch Passagen zur Bedeutung von Bildern, Symbolen und Bildszenarien, die von der NS-Publizistik später zu ehernen Grundsätzen einer erfolgreichen Propaganda aufgewertet wurden.[40] Anknüpfend an den französischen Soziologen Gustave Le Bon empfahl Hitler, „das Bild in allen seinen Formen, bis hinauf zum Film“ als Medium einer erfolgreichen Massenpropaganda, wobei er den Begriff des Bildes weit fasste und neben technisch produzierten Bildern auch die Bildszenarien der Massenkundgebungen und Aufmärsche berücksichtigte. Beim Bild, so Hitler die zeitgenössische Idee vom Bild als „Kurzschiff“ aufgreifend, brauche der Mensch „noch weniger verstandesgemäß zu arbeiten; es genügt, zu schauen, höchstens noch kurze Texte zu lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen, als ein längeres Schriftstück zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte man sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus dem Geschriebenen erst durch langwieriges Lesen empfängt.“[41] In ähnliche Richtung gingen auch die Überlegungen von Joseph Goebbels, der sich indes stärker als Hitler mit den Methoden der modernen Wirtschaftswerbung befasste.[42]

Während sich der Mainstream der Kunstgeschichte weiterhin im Elfenbeinturm der Universitäten und Akademien isolierte und Autoren wie Hitler die neuen Bildkulturen einzig unter dem Zweck einer erfolgreichen Massenkultur studierten, waren es vor allem freischaffende, nicht in Konventionen erstarrte Schriftsteller und Publizisten zumeist jüdischer Herkunft sowie Mitarbeiter der sich gerade erst etablierenden Publizistik- und Filmwissenschaften aus dem Umkreis des Berliner Instituts für

Zeitungskunde um Emil Dovifat sowie ein „Einzelgänger“ wie Ernst Jünger, die die neuen Entwicklungen genauer in den Blick nahmen.

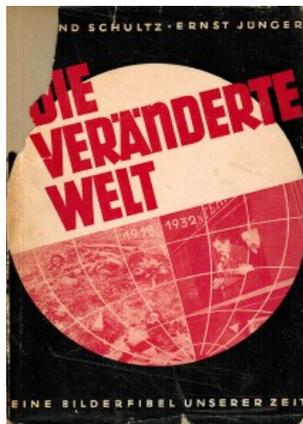
Eher linksorientierte Beobachter wie Siegfried Kracauer – Jahrgang 1889, Mitarbeiter des Feuilletons der „Frankfurter Zeitung“ und seit 1930 deren Chef[43] –, Walter Benjamin – Jahrgang 1892, freier Schriftsteller und Publizist –, Béla Báalazs – Jahrgang 1884, ungarischer Schriftsteller und Filmtheoretiker – sowie Rudolf Arnheim – Jahrgang 1904, promovierter Kunstpsychologe, Mitarbeiter der „Weltbühne“ und Jude wie Kracauer, Benjamin und Arnheim – entwickelten ein Bewusstsein dafür, dass sie in einer neuen Massengesellschaft lebten, die neue Formen der politischen Kommunikation hervorbrachte, und Fotografie und Film zu neuen Wahrnehmungsdispositiva der Masse avancierten. Alle vier empfanden ihre Zeit, ohne dies explizit auszusprechen, als ein primär visuelles Zeitalter.[44] Aus heutiger Sicht können sie als Analytiker der Weimarer Bildergesellschaft bezeichnet werden, die für eine Kulturkritik im neuen Gewande standen. In ihren Reflexionen zur Fotografie und zum Film geriet die Geschichte der neuen Medien „zu einer Kulturgeschichte der Wahrnehmung“.[45] Während sich Kracauer und Arnheim vorwiegend mit dem Wandel und der Psychologie der Wahrnehmung befassten, thematisierte Benjamin die Großstadt als neues und komplexes Zeichen- und Symbolsystem sowie das Ausgreifen des Bildes in die nicht-piktorale Realität. Anfänge der Filmtheorie bildeten sich heraus. Das Kino wurde erstmals als Dispositiv beschrieben.[46]

Ein kulturkritischer Unterton indes blieb bestehen. So beklagte etwa Kracauer 1927 die ungeheure „Flut der Photos“ als Folge des Aufstiegs der illustrierten Presse – eine „Flut“, die kein Ende finde.[47] In den Illustrierten sehe das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten zugleich hinderten. Niemals zuvor habe eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewusst wie heute. Die Einrichtung der Illustrierten in der Hand der Herrschenden sei „eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis“. „Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet. Die ‚Bildidee‘ vertreibt die Idee, das Schneegestöber verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen Gemeinte.“[48] Die Bilderflut, so Kracauers Befürchtung, sorge für einen zunehmenden Zerfall einer rational-argumentativen Sprachkultur. So gewaltig sei der „Ansturm der Bildkollektionen, dass er das vielleicht vorhandene Bewusstsein entscheidender Züge zu vernichten droht“. Ganz ähnlich sah dies 1931 Bertolt Brecht, für den die Fotografie – wie er 1931 in einem Leserbrief an die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ schrieb – in den „Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe gegen die Wahrheit geworden“ war.[49] Und Arnheim sekundierte, dass sich die Zeitungen mit ihren Bildern einer Konjunktur fügten, „die geistige Qualitäten nicht mehr sehr wichtig nimmt, daß sie, statt erzieherisch jene Lesekultur aufrecht zu erhalten [...], der Bequemlichkeit über das erlaubte Maß hinaus schmeicheln“.[50] Der Leser, so Arnheim, habe „sein Bedürfnis nach übersichtlicher, leicht faßbarer Lektüre auf der ganzen Linie durchgesetzt“. Arnheim, Brecht und Kracauer verkannten in ihren kulturkritischen Analysen indes, dass „das bunte Arrangement der Bilder“ bei den Zeitgenossen durchaus lustbesetzt war und zutiefst deren Bedürfnissen entsprach.

In seiner erstmals in der „Literarischen Welt“ von 1931 erschienenen *Kleine(n) Geschichte der Photographie* widmete sich Walter Benjamin genauer den Interaktionen zwischen Bildmedien und Betrachter sowie den Folgen der neuen Medien.[51] Durch immer schnellere und kleinere Fotokameras entstünden immer flüchtigere und schnellere Bilder, die beim

Betrachter einen „Choc“ auslösten. Dieser bringe den Assoziationsmechanismus zum Stehen und lähme das symbolische Vermögen, sich vom Druck des Unmittelbaren zu befreien. Der Film sei nur eine Serie solcher Schocks. Als Folge des Aufstiegs der neuen technischen Medien machte Benjamin einen strukturellen Zwang zur Inszenierung in der Politik aus, als er notierte: „Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers, sondern genau so die Funktion dessen, der sich vor ihnen darstellt, wie der politische Mensch dies tut. Die Richtung dieser Veränderung ist [...] die gleiche beim Filmdarsteller und beim Politiker. Sie erstrebt die Ausstellbarkeit prüfbarer, ja überschaubarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte. Das bedingt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Champion, der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.“^[52] Lange vor Marshall McLuhan war es Benjamin, der das Ende der „Gutenberg-Galaxis“ diagnostizierte. Alles nämlich deute darauf hin, dass das Buch in seiner überkommenen Gestalt seinem Ende entgegengehe, notierte er 1928. Immer tiefer stoße selbst die Schrift in den grafischen Bereich einer „neuen exzentrischen Bildlichkeit“ vor.^[53]

Überraschende Parallelen zu den Gedanken Benjamins finden sich in den Analysen der technischen Massenmedien Fotografie und Film durch den nationalrevolutionären Schriftsteller und ehemaligen Reichswehroffizier Ernst Jünger, Jahrgang 1895.^[54] Während Benjamin die Fotografien der Tagespresse, der Illustrierten und der Werbung keines Blickes würdigte, gehen Jüngers Analysen zum Teil über Benjamins Ausführungen hinaus, „und zwar in einer gerade für den heutigen Mediengebrauch beachtenswerten Weise“.^[55] In



Umschlag: Edmund Schultz/Ernst Jünger, Die Veränderte Welt: eine Bilderfibel unserer Zeit, W.G. Korn 1933

seinen Studien befasste sich Jünger u.a. mit der durch den Einsatz optischer Geräte im Weltkrieg veränderten, von ihm selbst als Frontsoldat registrierten Wahrnehmung der Soldaten. Die Technik erschien ihm als Medium einer modernen Welterfahrung, die indes immer auch den menschlichen Körper zu okkupieren drohe. Der stattfindende Umbau des Individuums gehe einerseits mit einem Sprachverlust einher, bedeute andererseits aber auch eine Erweiterung des Bewusstseins um die sprachlich nicht mehr fassbare Erfahrung eines neuen „medialen Wahrnehmungsstils“, der sich auf den Schlachtfeldern herausgebildet habe. Damit kopple sich die neue Medientechnik vom alten Medium der Literatur ab. Zukünftig reiche es nicht mehr aus, alleine mit Schrift und Sprache zu arbeiten, notwendigerweise müsse das technische Bild hinzukommen.

Jünger sah ein „zweites Bewußtsein“ sich herausbilden, das sein Äquivalent im Medium der Fotografie habe. Dieses „zweite und kältere Bewußtsein“ deute sich in der sich immer schärfer entwickelnden Fähigkeit an, sich selbst als Objekt zu sehen.^[56] Das künstliche Auge der Fotografie durchdringe „die Nebelbänke, den atmosphärischen Dunst und die Finsternis, ja den Widerstand der Materie selbst. [...] Die

Aufnahme steht außerhalb der Zone der Empfindsamkeit. Es haftet ihr ein teleskopischer Charakter an; man merkt sehr deutlich, daß der Vorgang von einem unempfindlichen und unverletzlichen Auge gesehen ist. Sie hält ebensowohl die Kugel im Fluge fest wie den Menschen im Augenblicke, in dem er von einer Explosion zerrissen wird. Dies aber ist die uns eigentümliche Weise zu sehen; und die Photographie ist nichts anderes als ein Werkzeug dieser, unserer Eigenschaft.“[57] Wie für den Kommunisten Willi Münzenberg und den Nationalsozialisten Joseph Goebbels war für Jünger das Lichtbild zur Waffe geworden. Vor allem im politischen Raum gehöre es „zu den Waffen, deren man sich mit immer größerer Meisterschaft bedient“.[58] Daher wachse zugleich auch immer das Bestreben, sich unsichtbar zu machen, zu tarnen.

Darüber hinaus war Jünger ein scharfsinniger Beobachter der sich vollziehenden Medialisierung von Politik und Kommunikation. Durch diese trete das Ereignis zunehmend hinter der Berichterstattung zurück und werde letztlich ort- und zeitlos. Wo immer sich ein Ereignis vollziehe, sei „es vom Kreise der Objektive und Mikrophone umringt und von den flammenden Explosionen der Blitzlichter erhellt. In vielen Fällen tritt das Ereignis selbst ganz hinter der ‚Übertragung‘ zurück; es wird also in hohem Maße zum Objekt. So kennen wir bereits politische Prozesse, Parlamentssitzungen, Wettkämpfe, deren eigentlicher Sinn darin besteht, Gegenstand einer planetarischen Übertragung zu sein. Das Ereignis ist weder an seinen besonderen Raum, noch an seine besondere Zeit gebunden, da es an jeder Stelle widergespiegelt und beliebig oft wiederholt werden kann.“[59]

Ganz ähnlich diagnostizierte auch Kracauer, dass sich mit den neuen Bildmedien eine eigene Realität des Visuellen herausgebildet habe, die sich neben bzw. über die Welt des Physischen gelegt habe. Die Welt, so Kracauer 1927, habe sich ein „Photographiergesicht“ zugelegt. Die amerikanischen Illustrierten, denen die der anderen Länder nacheiferten, würden die Welt mit dem Inbegriff der Fotografien gleichsetzen. In ihnen sei die Welt zur „photographischen Gegenwart“ geworden.[60] Was dies letztlich bedeutete, blieb bei Kracauer zunächst offen.

In seinem später geschriebenen Kunstwerk-Aufsatz, der sich thematisch weitgehend auf die Weimarer Republik bezieht, hat Benjamin diesen Gedanken fortgeführt, indem er Parallelen zwischen dem Showgeschäft und der Politik zog, die er als immer abhängiger vom Dispositiv der Apparatur betrachtete. Die Apparatisierung der Lebenswelt, die sich ihm zufolge zu einer „zweiten Natur“ verselbständige und vom Menschen nicht mehr beherrschbar sei, erschien ihm gleichsam als Signum des Zeitalters.

Ansätze einer kritischen Medientheorie finden sich auch bei László Moholy-Nagy – Jahrgang 1895, Maler und Fotograf und einer der wichtigsten Vertreter des Bauhauses. „in der zukunft“, notierte er 1928, werde „nicht nur der schrift-, sondern auch der fotounkundige als analfabet gelten.“[61] Moholy-Nagy blieb indes nicht bei dieser Prognose stehen, sondern hoffte durch seine Bücher und Ausstellungen für ein „Neues Sehen“ zu sensibilisieren und das Medium Fotografie durch die Betrachter selbst produktiv nutzen zu lassen. Darüber hinaus gerieten auch im außerakademischen publizistischen Diskurs die „Bilderflut“ und das ständige Fotografiertwerden zum Gegenstand der Debatte. „Unser Gesicht gehört uns nicht mehr, es gehört dem Fotografen“, schrieb Hubert Miketta 1930 – Chefredakteur der Lifestylezeitschrift „Das Magazin“ – in einem Aufsatz unter der Überschrift *Nein – ich lasse mich nicht photographieren*. [62] Die Selbstreflexion der massenmedialen Sichtbarkeit hatte auf breiter Front eingesetzt.

Ähnlich widersprüchlich wie die Einschätzungen der Fotografie und der zeitgenössischen Bildpublizistik durch die Zeitgenossen waren auch die Stellungnahmen zum Film. Der Hamburger Publizist Wilhelm Stapel, der der Gruppe der „Konservativen Revolution“ zuzurechnen war, sah etwa 1919 unter dem Einfluss des Kinos einen „neuen, geistig wie sittlich minderwertigen Menschentyp: den homo cinematicus“ heranreifen, eine Menschenart, „die nur noch in groben Allgemeinvorstellungen zuckend ‚denkt‘, die sich von Eindruck zu Eindruck haltlos hinreißen lässt, die gar nicht mehr die Fähigkeit hat, klar und überlegen zu urteilen“.[63] Dieser Typus „denke“ nur noch in grellen, ungefähren Vorstellungen. Bilder würden nicht mehr überdacht. Der Betrachter sei zum „Schlagwortmenschen“ deformiert.

Béla Balázs, dessen Buch bei seiner Veröffentlichung 1924 Furore gemacht hatte und für etliche Zeitgenossen „schlicht eine Offenbarung“ bedeutete,[64] nahm demgegenüber den Aufstieg des Films positiv als historische Zäsur wahr, da er die „Wendung unserer begrifflichen Kultur zu einer visuellen Kultur“ bedeute. Zwar sei der Film ein Produkt der kapitalistischen Großindustrie, dieser trage aber im Sinne der dialektischen Entwicklung immer auch das Potenzial des Widerspruchs in sich. Rede und



Umschlag des Buches von Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien 1924

Schrift, so Balázs, hätten die Lebenswelt in ein Korsett gezwängt und zum Anhängsel einer verintellektualisierten Begriffswelt gemacht. Auf der Strecke sei dabei die „lebendige Physiognomie“ geblieben, die erst der Film wieder aus seinem Domröschenschlaf erweckt habe. Für Balázs brach mit dem Film eine neue Zeit der Überwindung der sozialen und nationalen Exklusionsmacht der Wortkultur an, einer grenzenlosen inklusiven Kommunikationskultur.[65] Wie kein anderes Medium habe der Film eine neue internationale Sprache der Mienen und Gebärden und damit zugleich eine internationale Kommunikation eingeleitet und auf diese Weise zu einer „gemeinsamen Psyche des weißen Menschen“ geführt.[66]

Ähnlich sah dies Rudolf Arnheim, der dem Film eine ganz eigene Wirklichkeit zubilligte, die nicht in ihrem Abbildcharakter aufgehe. Das Bild, das die Kamera von der Wirklichkeit liefere, weiche von dem ab, was das menschliche Auge liefere. Damit aber träten „Weltbild und Filmbild“ unheilbar auseinander. Das Medium bilde Realität nicht ab, sondern durchforme diese nach eigenen Gesetzen, etwa dem Blickwinkel der Kamera.[67] Die filmischen Innovationen der 1920er-Jahre etwa eines Sergej Eisenstein oder Dsiga Vertov und die zum Teil handgreiflichen Auseinandersetzungen um Filme wie Lewis Milestones *Im Westen nichts Neues* ließen erstmals das Bewusstsein eines aktiven, eine eigene Wirklichkeit generierenden Potenzials von Bildern aufkeimen.

Zum Thema des zeitgenössischen Diskurses geriet nun erstmals auch der durch Ornamente und Symbole ausgestaltete Körper von Massenveranstaltungen. Wie kein anderer Zeitgenosse außer Jünger hat sich Siegfried Kracauer mit den Körperbildern der Masse und deren Ornamentisierung zu geometrischen Figuren – allerdings noch eingegrenzt auf die Körperinszenierungen der amerikanischen Unterhaltungskultur – befasst. In einigen, Ende der 1920er-Jahre erschienenen Essays stellte er

das Phänomen des ornamentalen Kollektivkörpers in einen Zusammenhang mit dem kapitalistischen Produktionsprozess.[68] Erst die Unterhaltungskultur mache die „entmenschlichte“ Masse für alle sichtbar, gebe der Masse ein Gesicht, reduziere aber zugleich die beteiligten Menschen auf Bruchteile einer regelmäßigen, abstrakten, zumeist geometrischen Figur. Kracauers Analyse des Massenkörpers war ein Vorgriff auf die großen ästhetischen Inszenierungen des Massenkörpers: realiter in den Großkundgebungen der NSDAP und virtuell in den Filmen einer Leni Riefenstahl, in denen das Bild der Masse erst durch deren Ornamentisierung verführerische Kraft entfaltete.

In den 1920er-Jahren geriet der Film schließlich in den Blick von Kunsthistorikern und begann deren Begrifflichkeit und Methodologie zu beeinflussen.[69] Mit Victor Schamonis Dissertation über *Das Lichtspiel* wurde der Film – hier in Gestalt des experimentellen Kunstfilms, des sogenannten absoluten Films, wie er u.a. von Walter Ruttmann und Hans Richter vertreten wurde – 1926 erstmals zum Gegenstand einer kunsthistorischen Dissertation.[70]

Eher verhalten setzten sich nach 1918/19 vor allem im Umfeld der Dadaisten jene Diskurse fort, die den Spuren und Funktionen der neuen Bilder- und Symbolwelten im Medium des künstlerischen Bildes selbst nachgingen. Hierzu zählte etwa Georg Scholz' Gemälde *Industriebauern* von 1920, der wie später Richard Hamilton und Peter Blake die mediale Überformung des Lebens seiner Zeit thematisierte, sowie etliche der Collagen von Hannah Höch und Raoul Hausmann, die Pressebilder, Szenarien und Slogans der Weimarer Gegenwart als Material verarbeiteten und zugleich zum Thema ihrer Arbeiten machten.

Gemeinsamer Nenner der intellektuellen Kulturkritik der Zeitgenossen war wie schon in den Dekaden zuvor auch in der Weimarer Republik die fatale Ausklammerung der verbreiteten Bild- und Sehnsucht der Menschen, die Frage also, was die Menschen an den zunehmend bildlastigen und bunten Illustrierten, an den Revue- und Musikfilmen der Zeit, an den neuen grellen Werbebildern tatsächlich faszinierte, welche Bedürfnisse diese organisierten und befriedigten. Die Ignoranz gegenüber dieser Frage machte es den Nationalsozialisten möglich, gerade diese Bedürfnisse, wenn nicht zu befriedigen, so doch effizient und in betrügerischer Absicht zu organisieren, wie Ernst Bloch später befinden sollte.[71]

In den nächsten Wochen folgen die Teile 2-3 von Gerhard Paul auf Visual History (www.visual-history.de):

Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse

Teil 2: Die Zeit des „Dritten Reiches“ und der „alten“ Bundesrepublik

„Alles war so wie im Film“. Diskurse über die nationalsozialistische Bilderwelt

Das „Ende der Gutenberg-Galaxis“? Bilddiskurse der Nachkriegszeit

Teil 3: Das wiedervereinigte Deutschland

Bilderstreit und „iconic turn“. Bilddiskurse der Gegenwart um den neuen Status des Bildes

[1] Siehe Heinz K. Henisch/Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839-1914. Images and Attitudes*, o.O. 1994, S. 3. Eine

Fotografie des Deckenfreskos kann im Internet abgerufen werden.

- [2] Ludwig Feuerbach, Das Wesen des Christentums (1841), in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 5, Berlin 1984, S. 20.
- [3] Ferdinand Kümberger, Das Illustrationswesen (1853), in: Karl Riha (Hrsg.), Fundgrube Mediengeschichte, Frankfurt a.M. 1997, S. 19-24, hier S. 22.
- [4] Ebd., S. 21.
- [5] Friedrich Oldenberg, Ein Streifzug in die Bilderwelt (1859), ebd., S. 27-30, hier S. 27.
- [6] Ebd., S. 29.
- [7] Stichwort „Illustration“, in: Meyers Großes Konversationslexikon, Bd. 9, Leipzig 1907, S. 760-761.
- [8] Eduard Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Dritter Band: Das bürgerliche Zeitalter, München o.J. (1912), S. 8 u. 10.
- [9] Ebd., S. 8.
- [10] Joseph August Lux, Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel, in: Anton Kaes (Hrsg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, München/Tübingen 1978, S. 93-96, hier S. 93.
- [11] Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben (1903), in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1995, S. 116-131, hier S. 121 u. 117; siehe dazu Daniel Fritsch, Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und die Abenteuer der Moderne, Bielefeld 2009.
- [12] Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908), in: ders., Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt a.M. 1992, S. 727.
- [13] Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907, S. 204.
- [14] Alois Ulreich, in: Photographische Rundschau 21 (1907), S. 251; ders., Im Zeichen des Bildes, in: Photo-Sport 1913, S. 31-32. Zu den frühen Diskursen über die Fotografie siehe jetzt Steffen Siegel (Hrsg.), Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014.
- [15] Zur frühen „Kinodebatte“ als „Höhepunkt in der Geschichte der Medientheorie am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland“ siehe Gregor Scherwing, Kinodebatten, in: Gebhard Rusch/Helmut Schanze/Gregor Scherwing, Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer, München 2007, S. 123ff., sowie vor allem die Sammlung von Kaes (Hrsg.), Kino-Debatte.
- [16] Fritz Pfemfert, Kino als Erzieher (1911), ebd., S. 59-62.
- [17] Walter Hasenclever, zit. nach ebd., S. 125.
- [18] Mirjana Vrhunc, Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons, München 2002; Donata Totaro, Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism. Henri Bergson and the Philosophical Properties of Cinema, in: [offscreen](#) 5 (2001) 1.
- [19] Hugo Münsterberg, The Photoplay: A Psychological Study, New York 1916; siehe Klaus Kreimeier, Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos, Wien 2011, S. 108ff.

- [20] Zit. nach ebd., S. 110.
- [21] Siehe etwa Conrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig 1887; ders., *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881), in: Herrmann Konnerth (Hrsg.), *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*, München 1914, S. 135-182; zu Fiedler siehe auch Stefan Majetschak (Hrsg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997.
- [22] Siehe hierzu Horst Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft**, in: *Critical Inquiry* 29 (Spring 2003), H. 3, S. 418-428.
- [23] Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1980, S. 173-198.
- [24] Nadar hatte seit 1859 von Ballons aus die ersten Luftaufnahmen der Geschichte gemacht und diese publikumswirksam vermarktet. Siehe die [Abbildung einer Lithografie Daumiers](#).
- [25] Meret Ernst, *Schaulust vor dem Kino*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 47 (1996), H. 3, S. 290-297, hier S. 291.
- [26] Zu den bild- und medienwissenschaftlichen Analysen der Zeit siehe Detlev Schöttker (Hrsg.), *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*, Göttingen 1999; Gregor Schwering, 2. Kurs, in: Rusch/ Schanze/ Schwering, *Theorien der Neuen Medien*, S. 121-276; Daniela Kloock/Angela Spahr, *Medientheorien. Eine Einführung*, 2. Aufl., München 2000; Daniel Morat, *Die innere Medialität des Beobachtens. Benjamin, Kracauer und Jünger in der Zwischenkriegszeit*, in: Habbo Knoch/Daniel Morat (Hrsg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1860-1960*, München 2003, S. 159-178.
- [27] Karl Hansen, *Das Zeitalter des Bildes*, in: *Der Photograph* (1925), H. 55, S. 217; Klaus Mergel, *Propaganda in der Kultur des Schauens. Visuelle Politik in der Weimarer Republik*, in: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.), *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, München 2007, S. 531-559.
- [28] Schwering, 2. Kurs (Kinodebatten), S. 131.
- [29] Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: Aby Warburg. *Werke in einem Werk. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. u. komm. von Martin Trem/ Sigrid Weigel/ Perdita Ladwig*, Berlin 2010, S. 424-491.
- [30] Horst Bredekamp/Franziska Brons, *Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration*, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 365-381, hier S. 366.
- [31] Martin Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie; Pathosformel; Polarität und Ausgleich; Schlagbilder und Bildfahrzeuge*, in: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke (Hrsg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 1980, S. 53-85.
- [32] Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912/22)*, in: Aby Warburg. *Werke in einem Band*, S. 376.
- [33] Zum Begriff des Schlagbilds ausführlich Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1997.

- [34] Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE, hrsg. von Martin Warnke, 2. Aufl., Berlin 2003.
- [35] Thomas Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien, Berlin 2011, S. 127ff.; ders., Warburg im Kino – Kunstwissenschaft und Film, in: Henry Keazor/Fabienne Liptay/Susanne Marschall (Hrsg.), FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien, Marburg 2011, S. 14-38, bes. S. 32ff.
- [36] Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde, S. 131f.
- [37] Ferdinand Avenarius, Das Bild als Verleumder, München 1919.
- [38] Friedrich Wendel, Der Sozialismus in der Karikatur. Von Marx bis MacDonald. Ein Stück Kulturgeschichte, Berlin 1924.
- [39] Paul Stadler, Vom Wesen der Reklame, in: Die Reklame 11 (1919), S. 296f.
- [40] Ausführlich dazu: Gerhard Paul, Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990, S. 38ff.
- [41] Adolf Hitler, Mein Kampf, 32. Aufl., München 1934, S. 526.
- [42] Siehe Paul, Aufstand der Bilder, S. 45ff.
- [43] Zu Kracauer siehe Georg Steinmeyer, Siegfried Kracauer als Denker des Pluralismus, Berlin 2008.
- [44] Siehe auch Marianne Büsselmeier, Deutsche Illustrierte Presse. Ein soziologischer Versuch, Diss. Heidelberg 1930, S. 43, die in ihrer Analyse der Illustrierten ihrer Zeit zu dem bemerkenswerten Schluss gelangt: „Wir lesen nicht mehr in Buchstaben, sondern in Bildern.“
- [45] Bernd Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie. Bild und Text, München 2006, S. 185ff.
- [46] Schwering, 2. Kurs (Kinodebatten), S. 133.
- [47] Siegfried Kracauer, Die Photographie (1927), in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1977, S. 21-39, hier S. 34.
- [48] Ebd., S. 34.
- [49] Bertolt Brecht, Zum zehnjährigen Bestehen der AIZ, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 20: Schriften zur Politik und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1967, S. 19-44, hier S. 43.
- [50] Rudolf Arnheim, Die Bilder in der Zeitung, in: Die Weltbühne, 9.4.1929, S. 564.
- [51] Ausführlich zu Walter Benjamins Theorie der Fotografie: Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie, S. 255ff.
- [52] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1977, S. 27f., Anm. 20.
- [53] Ders., Einbahnstraße, Berlin 1928, S. 28f.
- [54] Brigitte Werneburg, Die veränderte Welt: Der gefährliche anstelle des entscheidenden Augenblicks. Ernst Jüngers Überlegungen zur Fotografie, in: Fotogeschichte 14 (1994), H. 51, S. 51-67; dies., Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik, in: Hans-Harald Müller/Harro Segeberg (Hrsg.), Ernst Jünger im 20. Jahrhundert, München 1995, S.

- [55] Dies., *Der Arbeiter und sein Bilderbuch*. Der Wechsel des Mediums in Ernst Jüngers Fotobuch *Der Arbeiter*. Ein visueller Kommentar zur Veränderung der Welt (1996); siehe auch Reinhart Meyer-Kalkus, *Der gefährliche Augenblick – Ernst Jüngers Fotobücher*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch der Bildkritik* (2004), Bd. 2.1 (Bildtechniken des Ausnahmezustandes), S. 54-70.
- [56] Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, S. 157-216, hier S. 200.
- [57] Ebd., S. 201.
- [58] Ebd., S. 202.
- [59] Ebd., S. 203.
- [60] Kracauer, *Die Photographie* (1927), S. 34.
- [61] László Moholy-Nagy, *Fotografie ist Lichtgestaltung*, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Bau und Gestaltung 1* (1928), S. 2-9, hier S. 5
- [62] Als Faksimile findet sich der Text aus der Zeitschrift „Revue des Monats“ abgedruckt bei Diethart Kerbs/Walter Uka (Hrsg.), *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004, S. 265-268.
- [63] Wilhelm Stapel, *Der homo cinematicus*, in: *Deutsches Volkstum*, Oktober 1919, S. 319f.
- [64] Helmut H. Diederichs, „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen.“ Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge, in: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt a.M. 2001, S. 115-147, hier S. 142.
- [65] Bela Balázs, *Der Geist des Films*, Halle (Saale) 1930.
- [66] Ebd., S. 16f. u. 22.
- [67] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932), Frankfurt a.M. 2002. Zur Rezeption von Arnheims Buch siehe Karl Prümm, *Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims „Film als Kunst“ im Kontext der zwanziger Jahre*, ebd., S. 275-312.
- [68] Siegfried Kracauer, *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927), in: ders., *Das Ornament der Masse*, S. 279-294; vor allem jedoch ders., *Das Ornament der Masse* (1927), ebd., S. 50-63.
- [69] Siehe Horst Bredekamp, *Bildmedien*, in: Hans Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6. Aufl., Berlin 2003, S. 355-378.
- [70] Victor Schamoni, *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*, Diss. Münster 1926. Bei dem Autor handelt es sich um den Vater der späteren Filmregisseure und -produzenten sowie führenden Vertretern des Neuen Deutschen Films Ulrich und Peter Schamoni.
- [71] Vgl. Ernst Bloch, *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939*, Frankfurt a.M. 1972.