

Gerhard Paul

**Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse. Teil
2: Die Zeit des „Dritten Reiches“ und der „alten“ Bundesrepublik**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1266>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 09.11.2015 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2015/11/09/von-feuerbach-bis-bredekamp-zur-geschichte-zeitgenoessischer-bilddiskurse-2/>
erschiedenen Textes



9. November 2015

Gerhard Paul

Thema: Grundlagen der Visual
History

Rubrik: Debatten

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

Anders als während der Weimarer Republik gab es nach 1933 in Deutschland keinen freien Diskurs mehr über die zeitgenössischen Bilderwelten, allenfalls oberflächliche Beschreibungen und zustimmende Kommentare. Diese stammten zum überwiegenden Teil aus dem Umkreis der neuen, sich gerade erst etablierenden Zeitungswissenschaft, begründet u.a. von Emil Dovifat, dem Nestor der Publizistikwissenschaft in Deutschland und Leiter des Deutschen Instituts für Zeitungskunde an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, sowie des von Hans A. Münster geleiteten zeitungswissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig sowie des Münchner Instituts für Zeitungswissenschaft unter Karl d'Ester.^[1] Darüber hinaus befasste sich auch die gleichgeschaltete Deutsche Hochschule für Politik in Berlin – eine unmittelbare Reichsanstalt, die mit der Reichspropagandaleitung (RPL) der NSDAP kooperierte und an der u.a. NS-Propagandaexperten wie Hans Weidemann und Fritz Hippler als Dozenten arbeiteten – mit Fragen der Bildpropaganda. Die Themen dieser Institute kreisten vor allem um das Bild als Waffe in Pressefotografie, Karikatur, Plakat und Film.

Aus Dovifats Berliner Institut stammte etwa die 1933 erschienene Studie von Willy Stiewe „Das Bild als Nachricht“, in der sich der Autor Gedanken über die moderne Bildnachricht, über Bildfälschungen und die Subjektivität der Bildberichterstattung sowie über „Wesen und Berufsvoraussetzungen des Bildredakteurs“ machte.^[2] Im Vorwort bedankte sich Stiewe für den regen Gedankenaustausch mit Emil Dovifat und Hans Diebow, dem Leiter des Fachausschusses Bildberichterstatte des Reichsverbandes der Deutschen Presse, Verfasser der Begleitbroschüre der Münchner Ausstellung *Der ewige Jude* und zeitweise stellvertretender Chefredakteur des „Illustrierten Beobachters“. Kommilitonen von Stiewe wiederum waren spätere PK-Berichter (Propagandakompanie der Wehrmacht) wie Hilmar Pabel.

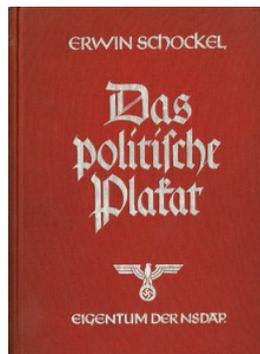
Mit dem Anblick von Massendarstellungen in Fritz Langs *Metropolis* und Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und deren immersiven Kräften befasste sich ebenfalls 1933 der Zeitungs- und Filmwissenschaftler Hans Traub, Privatdozent am Deutschen Institut für Zeitungskunde und Fürsprecher einer eigenständigen Medienwissenschaft. Ihm ging es vor

allem darum zu klären, unter welchen Bedingungen ein Film Wirksamkeit entfalte.[3] Bei der Bewegung der Massen im Film, so Traub, werde der Zuschauer durch die Technik der Einstellung „bald in diese Masse hineingeschleudert, bald als Betrachter außerhalb der Geschehnisse gehalten. Er wird mit dem Rhythmus dieser Masse fortgerissen oder verhält sich mit ihr regungslos an einer Stelle, während die Bilder vor ihm in rasendem Wechsel ablaufen. Nicht die Menge der Statisten [...], sondern die Masse als erlebte Wirklichkeit [...] prägen den Film zu einem wirksamen, aber auch gefährlichen Propagandamittel.“[4] Im Spielfilm werde der Zuschauer zum Mithandelnden. Vom reinen Schauen trete er in das „Erlebnis“.[5]

An demselben Institut wie Traub wurden 1938 auch Gertraude Bub mit einer Studie über den publizistischen Einsatz des Films im Ersten Weltkrieg[6] und 1940 Friedrich Medebach mit einer Arbeit über *Das Kampfplakat* promoviert, die ebenfalls in Dovifats Reihe „Zeitung und Zeit“ erschienen.[7] Auch das von Dovifat herausgegebene „Handbuch für Zeitungswissenschaft“ von 1944 befasste sich in mehreren Beiträgen mit dem „Führungsmittel“ Bild sowie mit den Propagandakompanien der Wehrmacht.

Insbesondere mit Fragen der Rezeptionsforschung setzte sich ein Kreis um Hans A. Münster in Leipzig auseinander.[8] Ihr Anspruch war es, die Zeitungswissenschaft zur Wissenschaft von den „publizistischen Führungsmitteln“ und damit zu einer „Propagandawissenschaft“ zu erweitern. Studenten der Filmkundeabteilung des Leipziger Instituts führten Befragungen von Kinobesuchern durch.

Dem politischen Plakat insbesondere der NSDAP widmete sich Erwin Schockel in seiner Diplomarbeit an der Deutschen Hochschule für Politik, die 1938 in einer von der RPL herausgegebenen Schriftenreihe erschien.[9] Unter dem Titel „Das Bild als Waffe“ befasste sich der spätere „Spiegel“-Redakteur Ludwig Schulte-Strathaus in seiner Münchner Dissertation von 1935 mit der französischen Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Seine Arbeit erschien drei Jahre später in der von Karl d'Estes herausgegebenen Schriftenreihe „Zeitung und Leben“.[10] An dem von Karl Bücher gegründeten Institut für Zeitungswissenschaft in Leipzig erschien 1940 als Band 5 der „Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik“ die Dissertation von Hans Joachim Giese „Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik“.[11]



Buch: Erwin Schockel, *Das politische Plakat. Eine psychologische Betrachtung*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. 1938

Aufgrund des begrenzten empirischen Instrumentariums der Zeit erschöpften sich die genannten Schriften in vergleichsweise einfachen Aufzählungen sowie in allgemeinen Spekulationen, die zu publizistischen Gesetzmäßigkeiten aufgebauscht wurden. Sie belegten aber zugleich, dass man den Bildmedien Pressefotografie, Plakat und Film eine wichtige Rolle im Prozess der politischen Meinungsbildung beimaß und sie als deren publizistische „Waffen“ betrachtete. Die Gründung einer Deutschen Filmakademie in Potsdam-Babelsberg, wie sie Hitler erwogen hatte und wie sie im Reichsgesetzblatt vom 18. März 1938 bereits verkündet worden war, musste infolge des Krieges aber aufgegeben werden.[12]

Zu einem bildkritischen Diskurs kam es in Ansätzen im Exil. Dafür stehen vor allem die Namen Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer.[13] Sie alle befassten sich aus je spezifischen Perspektiven mit Teilbereichen der NS-Bildpolitik und deren Bilderwelten. Mit Ausnahme von Kracauers Filmanalysen blieben ihre Überlegungen eigentümlich empirielos.

Bereits 1924 hatte Ernst Bloch Hitler „eine höchst suggestive Natur“ bescheinigt, mit der er der „abgematteten Ideologie des Vaterlands“ ein „fast rätselhaftes Feuer“ und eine „neue aggressive Sekte“ gegeben habe, die den „Keim zu einer stark religiösen Armee“ in sich trage.[14] Einen der Gründe für den steilen Aufstieg Hitlers und seiner Partei sah der damalige Journalist und Kommunist darin, dass es dem Nationalsozialismus mit seinen Parolen und Szenarien gelungen sei, die von der Linken unteremährten ästhetischen Bedürfnisse und Fantasien der Massen zu organisieren und sich mit allerlei „Entwendungen der Kommune“ – dem Rot ihrer Farbe, der Straße als Ort der Politik und weiterem theatralischen „Blendwerk“ – einen „revolutionären Schein“ beizulegen.[15] Zudem habe er der revolutionär gesinnten Masse ein Gesicht an der Spitze gegeben, „das sie hinreißt“. Der Sozialismus, so Bloch 1935 kritisch, habe „römische Kälte“ ausgestrahlt. Er habe „die graeculi, die tänzerischen, die träumerischen, die schönen Poeten“ verachtet, was sich jetzt schmerzlich räche.[16] In seinem Aufsatz „Kritik der Propaganda“ beschäftigte sich Bloch 1937 genauer mit dem nationalsozialistischen „Blendwerk“. Dauernder als der Ton wirke das Zeichen, das „sichtbare wie das geschriebene“. „Vollends kräftig“, so Bloch weiter, reize „der Zauber, der von Bildern ausgeht. Sie umhüllen gleichsam die Dinge und Menschen.“[17] Dem Nationalsozialismus sei es gelungen, vor allem mit Urbildern zu reüssieren und diese in betrügerischer Absicht zu mobilisieren: das Bild des Dolchstoßes, das Teufelsbild des Marxismus, das der alten Hexe Juda und des Retters, das Bild vom goldenen Zeitalter, aber auch mit den mythischen Urbildern wie Vater und Mutter, Chaos und Licht, Drachen und Siegfried usf. Die NS-Bildpropaganda habe in diesem Sinne „Regressio“ betrieben. Bloch sollte einer der wenigen Intellektuellen bleiben, der ein Gespür für die Seh- und Bildersucht seiner Zeitgenossen besaß.

Brecht, Benjamin und Kracauer orteten die Wurzeln der NS-Ästhetik demgegenüber stärker in den massenkulturellen Entwicklungen der Zeit, im Theater, in der Entwicklung der Kunst sowie im Film. Aus der Perspektive des Dramaturgen und Theaterregisseurs beschrieb Bertolt Brecht die nationalsozialistischen Inszenierungskünste als „Theatralisierung der Politik“. In seinem Aufsatzfragment „Über die Theatralik des Faschismus“[18] entwarf er das Bild einer Propaganda, die sich der Künste des Theaters bedient habe, und eines „Führers“, der letztlich nichts anderes als ein „Anstreicher“ – und dies im doppelten Wortsinn – und Staats-Schauspieler sei. Es bestehe kein Zweifel, so Brecht, „daß die Faschisten sich ganz besonders theatralisch benehmen. Sie haben besonderen Sinn dafür. Sie sprechen selber von *Regie*, und sie haben einen ganzen Haufen von Effekten direkt aus dem Theater geholt: die Scheinwerfer und die Begleitmusik, die Chöre und die Überraschungen. Ein Schauspieler hat mir vor Jahren erzählt, daß Hitler sogar bei dem Hofschauspieler Basil in München Stunden genommen hat, nicht nur in der Sprechtechnik, sondern auch im Benehmen. Er lernte zum Beispiel den Bühnenschritt, das Schreiten des Helden [...], die Arme zu kreuzen, lernte er, und auch die lässige Haltung wurde ihm einstudiert.“[19] Über einen Besuch Hitlers bei Mussolini schrieb Brecht, wie Hitler in verschiedene „Rollen“ geschlüpft sei: „Der Anstreicher stellt den

beschäftigten und geschäftigen Geschäftsreisenden dar, der zugleich der *feine Kenner der Architektur* ist. [...] Bei einem Besuch in Neudeck bei dem alten und kranken Hindenburg stellt er, vor dem Apparat, den *scherzenden Gast des Hauses* dar. [...] Bei einer Tannenbergfeier ist er der einzige, der halbwegs echtes Gedenken an die Gefallenen von 1914 zum Ausdruck zu bringen vermag und das, obwohl er einen Zylinder auf dem Schoß zu halten hat!"[20] Mit der Übernahme dieser Techniken des Theaters hätten die Regisseure des Nationalsozialismus vor allem eines erreichen wollen: „die Einfühlung des Publikums in den Agierenden, die man für gewöhnlich als das wesentliche Produkt der Kunst ansieht.“ Hitler lasse das Publikum auf diese Weise „teilhaben‘ an seinen Sorgen und Triumphen“ und verleide „ihnen jede Kritik, ja jeden Blick auf die Umwelt von ihrem eigenen Standpunkt aus“.[21]

Arbeiten aus dem Umkreis des nach New York emigrierten Frankfurter Instituts für Sozialforschung, die sich mit den Veränderungen der Bildwahrnehmung und mit der NS-(Bild-)Propaganda befassten, sind Walter Benjamins berühmter Kunstwerk-Aufsatz von 1936 sowie Siegfried Kracaers erst kürzlich veröffentlichtes Manuskript „Totalitäre Propaganda“ von 1937.

Der bereits 1933 nach Paris emigrierte Walter Benjamin – der zum Mitarbeiterkreis des New Yorker Instituts zählte – veröffentlichte 1936 in französischer Sprache in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ seinen Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.[22] In ihm nahm er eine umfassende historische Bestandsaufnahme der Kunst in der Moderne vor. Er vertrat die These, dass Fotografie und Film die Kunst und deren Rezeption fundamental verändert hätten: im Falle der Fotografie durch die massenhafte Reproduktion vorhandener Werke sowie durch Abbilder der mit bloßem Auge kaum wahrnehmbaren Wirklichkeit, im Falle des Films durch Beschleunigung der Bildfolge sowie durch neue Darstellungsformen wie etwa die Großaufnahme. Mit dem Film sei eine Apparatur zwischen Zuschauer und Schauspieler getreten, die den Charakter der Bilder und die Weisen der Wahrnehmung nachhaltig verändert habe. Der Zuschauer nehme nicht mehr Bilder der Wirklichkeit, sondern Bilder der Kamera wahr. Anders als bei der Betrachtung eines Kunstwerks handele es sich beim Betrachten eines Filmes um eine „simultane Kollektivrezeption“. Tagtäglich mache sich zudem das Bedürfnis geltend, „des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden“.[23] In der „Ästhetisierung der Politik“ durch die neuen Medien sah Benjamin den eigentlichen Kern der von der NS-Führung betriebenen Politik. Diese dränge geradezu zwangsläufig zum Krieg.[24]



Walter Benjamin, Fotograf unbekannt, um 1928 – Akademie der Künste, Berlin – Walter Benjamin Archiv. Lizenziert unter Gemeinfrei über [Wikimedia Commons](#)

Wie Benjamin so interessierten auch den bereits 1933 nach Frankreich emigrierten Siegfried Kracauer ästhetische Aspekte der Masseninszenierungen. Kern seiner Überlegungen war die Annahme, dass der Nationalsozialismus wie nie zuvor eine „Eroberung der sichtbaren Welt“ betrieben habe. 1936/37 fertigte Kracauer auf Bitte von Theodor W. Adorno vom New Yorker Institut für Sozialforschung eine Studie zur

Propaganda des NS-Staats an. In seinem Manuskript „Totalitäre Propaganda“ lieferte er eine scharfsichtige Analyse der propagandistischen Praxis der Nationalsozialisten, die allerdings nicht das Gefallen von Adorno fand – und in der Folge bis 2012 unveröffentlicht blieb.[25]

Zentraler Begriff von Kracauers Überlegungen war der der „Pseudorealität“. Die Machtergreifung, so die Grundannahme, lege totalitären Bewegungen „die Verpflichtung auf, ihre propagandistischen Versprechungen einzulösen oder doch den Versuch ihrer Einlösung zu machen“.[26] Während in der Phase der Machteroberung „die Proklamierung inhaltlich lockender Ziele den Ausschlag“ gegeben habe, werde mit der Machtergreifung totalitärer Bewegungen „die der Pseudo-Realität zugeordnete psycho-physische Verfassung vorwiegend durch die *Form* zu erreichen versucht“.[27] Eine dieser zentralen Formen war für Kracauer die „Volksgemeinschaft“. Deren Dasein werde von den Parteiführern durch symbolische Akte wie das Winterhilfswerk, durch Produktionen der Massenbildkunst sowie durch andere ästhetische Realisierungen zu erhärten versucht. Dank deren Magie und aller möglichen propagandistischen Zutaten würden diese Akte die „von den Massen und für die Massen gestellten Bilder“ verwandeln, deren Zweck es einzig sei, die Existenz des Volkes vorzutäuschen, in Existenzbeweise ihrer selbst.[28] „Bei uns ist der Schein zum Sein geworden“, zitiert Kracauer NS-Propagandachef Goebbels.[29] Da es aber Faschismus und Nationalsozialismus nicht gelinge, die Idee der Klassenversöhnung und „Volksgemeinschaft“ in Realität zu überführen, seien diese gezwungen, „eine künstliche Realität zu erstellen, in der die Einheit als Wirklichkeit anmutet“: eine „Pseudo-Realität“. Die Aufgabe totalitärer Propaganda an der Macht sei es folglich, solche Fiktionen beständig zu nähren und Vorkehrungen zu treffen, „das Entgleiten aus der Sphäre der Pseudo-Realität zu verhindern“, zumal potenziell überall Divergenzen und Blößen entstünden, die verdrängt und zugedeckt werden müssten.[30] Das Drehbuch des Diktators zielte für Kracauer darauf ab, die Grenzen zwischen Realität und verführerischer „Pseudorealität“ abzubauen und die Menschen in einen dauernden ästhetischen Rauschzustand zu versetzen. Zur Beibehaltung des Scheins sei der totalitären Diktatur jedes Verführungsmittel recht.

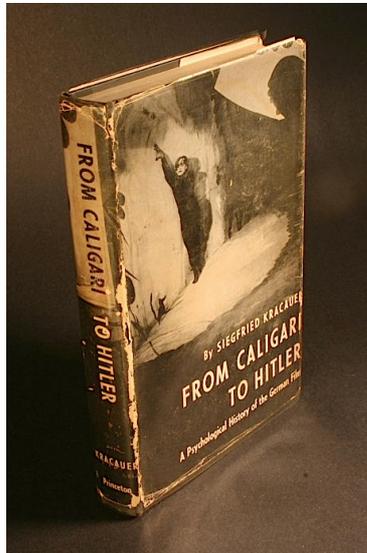
Wichtige Impulse erhielt die Analyse der NS-Bildpropaganda darüber hinaus durch die 1935 am Museum of Modern Art in New York gegründete Film Library, der weltweit ersten wissenschaftlichen Institution zur Erforschung eines Massenbildmediums. Den Eröffnungsvortrag mit dem Titel *On Movies* hielt der deutsch-jüdische Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der seit 1931 an der New York University unterrichtete. In seinem Vortrag übertrug Panofsky die von ihm zusammen mit Aby Warburg entwickelte Methodik der Ikonologie auf die Filmanalyse.[31] Sein später unter dem Titel „Style and Medium in the Motion Pictures“ veröffentlichter Essay zählt „zu den brillantesten Analysen, die aus kunsthistorischer Perspektive je über massenmediale Phänomene formuliert wurden“.[32] Für Panofsky war der Film – ganz anders als für die übergroße Mehrzahl der Kunsthistoriker seiner Zeit – ein Nachfolger der traditionellen Bildkünste Malerei und Grafik und „a product of genuine folk art“, daher auch ein genuiner Gegenstand der Kunstwissenschaft, ohne dass diese Feststellung allerdings größere Folgen gezeitigt hätte und auf die filmischen Produktionen des Nationalsozialismus übertragen worden wäre. Zentrale Charakteristika des Films im Gegensatz zum Theater sowie zur bildenden Kunst waren nach Panofsky die „dynamization of space“ und die „spatialization of time“.[33] Wie die Architektur, die Karikatur und die Gebrauchsgrafik sei der Film „die einzig bildende Kunst, die wirklich lebt“. Indem dieser in seiner Gesamtheit vermieden habe, etablierte hochkünstlerische Formen einfach

in Bewegttformate zu übersetzen, sondern sich vielmehr auf seine spezifischen Möglichkeiten konzentriert habe, habe er sich zu einem genuinen künstlerischen Ausdrucksmedium entwickelt. Mit seinem Vortrag und Essay zählte Panofsky ähnlich wie Aby Warburg zu den Wegbereitern einer modernen Bildwissenschaft aus kunsthistorischer Perspektive.

Ebenfalls an der New Yorker Film Library, aber präziser auf die Verhältnisse vor und während der NS-Zeit eingehend, entwickelte der in der Zwischenzeit in den USA lebende und als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Filmabteilung des Museum of Modern Art arbeitende Kracauer seit 1941 seine Theorie der „Pseudorealität“ weiter. Das zentrale Propagandamedium, das solche Realitäten erzeugte, war für ihn der Film.[34] Durch Kameraperspektive und -bewegung, durch Schnitt und Montage, so Kracauer in seiner Analyse der NS-Filme „Kampf im Westen und Feuertaufe“, seien mediale Scheinwirklichkeiten geschaffen worden, deren einzige Funktion es sei, „den Verstand zu unterdrücken und das Gefühlsleben direkt anzusprechen“.[35] In diesen filmischen Realitäten sei die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichkeit, zwischen Bild und Sache aufgehoben und der Inszenierungscharakter vergessen gemacht worden.

In seinem zur gleichen Zeit wie „Propaganda and the Nazi War Film“ entstandenen Buch „From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film“[36] – einer psychologischen Deutung der jüngsten deutschen Filmgeschichte – gelangte Kracauer zu der bemerkenswerten Erkenntnis, dass der Nationalsozialismus hauptsächlich das „verwirklicht [habe], was in seinem Film von Anfang an bereits angelegt war“.[37] Mit seinen Bildmotiven und Inszenierungen nämlich habe der Film als heimliches Vorbild der NS-Propaganda fungiert. Das Hauptwerk des expressionistischen Films *Das Kabinett des Dr. Caligari* von 1919 peile wie die Ideologie des „Dritten

Reichs“ dieselben bildlichen Motive an.[38] Die Figur des Dr. Caligari sei eine „sehr spezifische Vorahnung“, weil sie „auf jene Manipulation der Seelen vordedeutet, die Hitler als erster im Riesenmaßstab praktizieren sollte“.[39] Nach 1933 seien dann die Leinwandgestalten zum Leben erwacht. Als „personifizierte Tagträume [...] füllten diese Figuren die Arena im Deutschland der Nazis. Der leibhaftige Homunculus ging um. Selbsternannte Caligaris hypnotisierten zahllosen Cesares Mordbefehle ein. Rasende Mabuses begingen wahnsinnige Verbrechen und gingen straffrei aus, und irre Iwans erdachten unerhörte Folterungen. Viele von der Leinwand her bekannte Motive wurden in dieser unheiligen Prozession zu lebendigen Ereignissen. In Nürnberg erschien das Ornament der Masse aus den *Nibelungen*[40] in gigantischen Ausmaßen: ein Meer von Flaggen und Menschen, die kunstvoll ausgerichtet waren. [...] Tag und Nacht zogen Millionen in Stadt und Land über die Straßen. Unaufhörlich erklang das Schmettern der Militärfanfaren, und den Spießern in Plüsch und guter Stube schwoll die Brust. Schlachten dröhnten, und ein Sieg jagte den anderen.“ „Alles“, so Kracauer in seinem Resümee, „war so im Film.“[41]



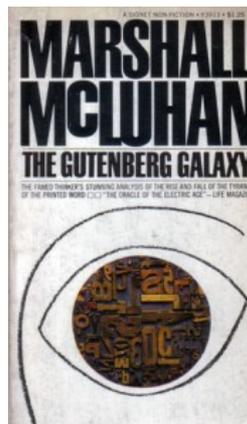
Buch: Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press 1947

Allenfalls allgemein und eher am Rande sowie auf die amerikanischen Verhältnisse bezogen, befasste sich auch Theodor W. Adorno in seiner ebenfalls im amerikanischen Exil entstandenen Aphorismensammlung „Minima Moralia“ mit dem Zustand der aktuellen Bilderwelten, wobei er auch die Piktogrammisierung und Illustration der Welt ins Visier nahm. Unter dem Stichwort „Bilderbuch ohne Bilder“ beklagte er 1945 mit deutlich kulturkritischem Akzent: „Der objektiven Tendenz der Aufklärung, die Macht aller Bilder über die Menschen zu tilgen, entspricht kein subjektiver Fortschritt des aufgeklärten Denkens zur Bilderlosigkeit.“^[42] Das von der Aufklärung entbundene und gegen diese geimpfte Denken gehe in eine „zweite Bildlichkeit“ über, die letztlich bilderlos sei. Die zunehmende Entfremdung zwingt unablässig „zur archaischen Rückübersetzung in sinnliche Zeichen“. „Die Männchen und Häuschen, die hieroglyphenhaft die Statistik durchsetzen, mögen in jedem Einzelfall akzidentiell, als bloße Hilfsmittel erscheinen. Aber sie sehen nicht umsonst ungezählten Reklamen, Zeitungsstereotypen, Spielzeugfiguren so ähnlich.“ In ihnen siege „die Darstellung über das Dargestellte“. Was einmal Geist hieß, werde von der Illustration abgelöst.^[43]

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

Grundsätzliche Reflexionen über den Medien- und Kulturwandel und die veränderte Bedeutung des Visuellen blieben trotz des Aufstiegs des Fernsehens zum Leitmedium der Zeit und der Expansion der Bildwirtschaft nach 1949 zunächst eher Mangelware. Dort, wo solche Reflexionen stattfanden, schwankten sie wie bisher zwischen Fortschrittsglauben und -skepsis.

Einen allgemeinen Trend zur Re-Visualisierung der Kultur konstatierte 1962 der kanadische Philosoph und Medientheoretiker Marshall McLuhan in seinem Buch „The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man“.^[44] Zentral für das Theoriegebäude McLuhans war die These vom Niedergang der Buchkultur als Folge einer neuen elektrischen Medienkultur. Das Ende der „Gutenberg-Galaxis“ und das Sterben des „typographic man“ deutete er indes nicht als das Ende des Abendlands, sondern als den



Marshall McLuhan, The Buch: Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, London, Man 1962

Beginn eines neuen Zeitalters, in dem „die gesamte menschliche Familie zu einem einzigen globalen Stamm verschmolzen“ werde. Mit der Fixierung auf Schrift- und Druckkultur, so McLuhan, habe das literal gebildete bürgerliche Individuum ganze Welten von sinnlichen Bedeutungs- und Wahrnehmungsinhalten verloren, deren Rückeroberung durch die neuen Medien nun möglich werde. Bezogen auf den Status der Bilder prognostizierte McLuhan: „We return to the inclusive form of the icon.“^[45] Eine Kultur der Bilder und der Benutzeroberflächen, so seine Hoffnung, werde weniger elitär sein und weniger Menschen ausschließen als die Kultur der Schriftgelehrten. Entscheidend für McLuhan war die Annahme, dass die Medienentwicklungen der westlichen Kultur nicht unbedingt einer Logik des Zerfalls folgten: Der Niedergang der bislang gesellschaftsprägenden Buchkultur könne auch eine neue Kultur der Sinnlichkeit freisetzen. Anstelle der Literalität zeichne sich eine neue Oralität und Visualität ab.

Das Fernsehen betrachtete McLuhan interessanterweise nicht als visuelles Medium, da es nicht den Sehsinn aktiviere und im Unterschied zur Fotografie und dem Film keine detaillierten Informationen über einzelne Gegenstände liefere. Die Elektronen des Bildschirms dringen beim Fernsehen McLuhan zufolge direkt in den Kopf des Zuschauers ein, wie dies bei der Fotografie und im Film nie der Fall sei. Beim Fernsehen degradiere der Zuschauer selbst zum Bildschirm, der mit Lichtimpulsen beschossen werde. Das aber sei das Ende jeder Visualität.

McLuhan war darüber hinaus davon überzeugt, dass die Struktur einer Gesellschaft immer stärker von der Beschaffenheit der Medien, über die Menschen miteinander kommunizierten, geformt werde als vom Inhalt des Kommunizierten.[46] Medien waren für ihn nicht einfach nur Brücken zwischen den Menschen und ihrer Welt; vielmehr erzeugten sie neue Welten. „The new media are not bridges between man and nature: they are nature.”[47]

Eine Re-Visualisierung der Kultur konstatierte auch der aus Prag stammende Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser. Wie McLuhan ging auch er vom Untergang der jahrhundertelangen Schriftkultur durch die Entstehung und Verbreitung technisch-apparativer Bilder aus, unter die er Fotografie, Film und Video, vor allem aber Verkehrszeichen, Diagramme und Infografiken subsumierte. Moderne Gesellschaften befänden sich auf dem Weg in eine nach-alphabetische Phase der technischen Bilder, in der Texte zunehmend ihre Funktion verlören und durch technische Bilder ersetzt würden. Für Flusser waren technische Bilder keineswegs nur unvermittelte Abbilder einer äußeren Natur, sondern stets durch „Apparatprogramme“ vermittelt.[48] Während traditionelle Bilder etwa der Malerei Szenen oder Personen darstellen, übernahmen Technobilder die Funktion von Texten, indem sie Verbote aussprechen, Hinweise geben, Orientierung bieten. Für Flusser stand fest, dass das Alphabet als dominierender Code durch ein System von Technobildern ersetzt werde, wodurch sich zugleich traditionelle Auffassungen von Raum und Zeit veränderten.

Jean Baudrillard, französischer Medientheoretiker und Vertreter eines poststrukturalistischen Ansatzes, ging noch einen Schritt weiter.[49] In seiner Theorie der Simulation konstatierte er, dass Realität außerhalb medialer Zeichensysteme gar nicht mehr existiere. Mediale Zeichen würden auf keinen Referenten mehr verweisen, sondern ausschließlich auf andere Zeichen. Sie seien damit zu Trugbildern der Realität, zu *Simulacren*, geworden. Realität existiere folglich nur mehr als Reflex auf bereits zuvor existierende Medialität, was die Wahrnehmung und Orientierung in dieser Realität extrem erschwere. Vor allem das Fernsehen generiere eine neue Ära der Simulation in Gestalt von Realityshows und Spielfilmen. Historische Filme etwa würden Geschichte nicht rekonstruieren, sondern konstruieren. Hinweise auf ein Unterlaufen der Simulation sah Baudrillard in den Graffitis der Städte, die in ihren *tags* referenzlose Aussagen formulierten und damit den Zeichen der Medien und der Werbung zuwiderliefen.

Explizit kulturkritische Töne schlug der amerikanische Medienwissenschaftler Neil Postman 1985 in seinem Buch „Amusing Ourselves to Death“ (dt.: „Wir amüsieren uns zu Tode“) an, das im deutschsprachigen Raum bis hinein in die offizielle Bonner Politik große Resonanz fand.[50] Für den „Traditionalisten“ Postman, für den Aufklärung existenziell mit der Schriftkultur verbunden war, gefährdete das Fernsehen fundamental die Urteilsfähigkeit der Bürger und damit die freiheitliche Demokratie insgesamt. Der permanente Zwang zur Visualisierung führt Postman zufolge zu einer Entleerung von Politik und Kultur und damit

letztlich zu einer Infantilisierung der Gesellschaft. Um den Anforderungen des Showgeschäfts nach Emotionalität und oberflächlicher Unterhaltung zu genügen, würden Ideen und logisches Denken zurückgedrängt. Die Art und Weise, wie das Fernsehen Welt in Szene setze, gebe schließlich das Modell dafür ab, wie die Welt künftig aussehen solle. Für die Zukunft prognostizierte Postman, dass sich die Idee des televisuellen Entertainments auch auf andere Lebensbereiche außerhalb des Bildschirms ausdehnen werde.



Bundesarchiv, B 145 Bild-P095531
Foto: o. Ang., 11/1967 August - September

Berlin-West: 25. Große Deutsche Funkausstellung 1967 in Berlin: Proben zur Farbfernsehveranstaltung „Show ist Show“ aus der Deutschlandhalle, Berlin 1967, Fotograf unbekannt, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung – Bildbestand (B 145 Bild), Quelle: [Wikimedia Commons](#) / [Bundesarchiv](#), B 145 Bild-P095531. Lizenz: [CC-BY-SA 3.0](#)

In eine ähnliche Richtung gingen Überlegungen des französischen Philosophen und Medienkritikers Paul Virilio,^[51] für den der Mensch der modernen Mediengesellschaft nur mehr Anhängsel des Fernsehapparats sei und dem folglich eine medial unverstellte Sicht auf die Objekte der Welt nicht mehr möglich wäre. Auch im deutschsprachigen Raum hatte der Diskurs einen deutlichen kulturkritischen, ja, pessimistischen Grundton. Statt die neuen Bildermedien und -welten genau zu analysieren und nach deren hoher Akzeptanz zu fragen, wurde insbesondere von Schriftstellern wie schon in den 1920er-Jahren die „Bilderflut“ und „Das Ende des lesenden Zeitalters“ beklagt.^[52] In den Chor der Kritiker, die die neuen Bildermedien und ihre Erzeugnisse als Konkurrenz zum Buch betrachteten, stimmte 1956 der Schriftsteller und Medienphilosoph Günther Anders ein.^[53]

Im Zeitalter der „Ikonomanie“ trügen die Bilder, so Anders ähnlich wie vor ihm schon Kracauer, stets die Gefahr in sich, zu „Verdummungsgeräten“ zu werden, da sie im Unterschied zu Texten keine Zusammenhänge zeigten, sondern die Welt verhüllten.^[54] Sein Aufsatz „Die Welt als Phantom und Matrise“ zählt zu den prononciertesten Äußerungen der Zeit.^[55] Anders machte hier auf die durch die technischen Medien hervorgebrachte Verschmelzung von Bild und Wirklichkeit und die schwerwiegenden Folgen für das öffentliche Handeln in der Mediengesellschaft aufmerksam. Mit dem Fernsehen beginne in den Heimen die „gesendete – wirklich oder fiktive Außenwelt“ zu herrschen, und dies so unumschränkt, „daß sie damit die Realität des Heims – nicht nur die der vier Wände und des Mobiliars, sondern eben die des

gemeinsamen Lebens, ungültig und phantomhaft macht“.[56] In der Medienwelt verschwinde die Welt als Ereignis. Sie werde zum bloßen Schein, zum Phantom. In der Medienwelt sei folglich „Sein gleich Reproduziertsein“.[57] Die Welt sei zum Bild geworden, zur „Bilderwand, die den Blick pausenlos einfängt, pausenlos besetzt, die Welt pausenlos abdeckt“. Wenn das Ereignis in seiner Reproduktionsform aber wichtiger werde als in seiner Originalform, müsse „das Original sich nach seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zur bloßen Matrize ihrer Reproduktion werden“.[58] Der Mensch richte sich schließlich selbst nach dem Abbild der Wirklichkeit.

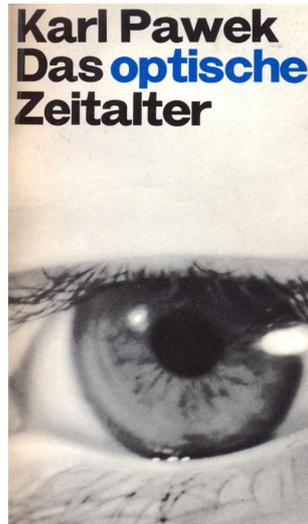
Zu den bekanntesten und einflussreichsten Kritikern der neuen Bildmedien zählte der Frankfurter Sozialphilosoph und „Vater“ der Kritischen Theorie Theodor W. Adorno. Er gab die Formeln vor, mit der eine ganze Studentengeneration die sie umgebende Realität betrachtete. Kino, Radio, Fernsehen sowie die illustrierten Magazine waren für ihn die Medien, die für eine zunehmende Uniformierung des Handelns, Denkens und Fühlens sorgten. Seine Kritik galt insbesondere dem Fernsehen, dessen „fatale Nähe“ nicht nur eine Begierde befriedige, vor der nichts Geistiges bestehen bleibe, sondern obendrein auch noch „die reale Entfremdung zwischen Menschen und zwischen Menschen und Dingen vernebelt“. Diese Nähe werde zum „Ersatz einer gesellschaftlichen Unmittelbarkeit, die den Menschen versagt ist“.[59] Die Sprache der Fernsehbilder, „die der Vermittlung des Begriffs enträt“, sei primitiver als die der Worte. Die Rede werde zum „bloßen Anhängsel an die Bilder“.[60] Das Medium Fernsehen war Adorno insgesamt suspekt, weil er nach seinen Erfahrungen im amerikanischen Exil der festen Überzeugung war, dass es einzig Ideologien verbreite und die Menschen in einer unwahren Weise lenke. Zudem verstärke es als Heimkino eine Tendenz der gesamten Kulturindustrie, die schon Kracauer für den NS-Film herausgearbeitet hatte: die Tendenz der Herabsetzung der Distanz zwischen medialem Produkt und Betrachter.[61] Die Welt des Fernsehens war für Adorno eine Art Pseudorealismus.[62] Diese werde „für ein Stück Realität, eine Art Wohnzimmerzubehör“ wahrgenommen. Vor allem die „Distanzlosigkeit, die Parodie auf Brüderlichkeit und Solidarität“ habe dem neuen Medium zu „seiner unbeschreiblichen Popularität mitverholfen“.[63] Auf diese Weise betreibe das Fernsehen nichts anderes als „Regression“.

Bereits 1945 hatte Adorno, noch im amerikanischen Exil, auch die anschwellende Illustrationsflut und die Zunahme von Piktogrammen und Schaubildern in den Printmedien kritisiert. Das Denken gehe immer stärker in eine „zweite Bildlichkeit, eine bilderlose und befangene“ über. Die Quantität der zu verarbeitenden Informationen zwinge unablässig „zur archaischen Rückübersetzung in sinnliche Zeichen. Die Männchen und Häuschen, die hieroglyphenhaft die Statistik durchsetzen, mögen in jedem Einzelfall akzidentiell, als bloße Hilfsmittel erscheinen. Aber die sehen nicht umsonst ungezählten Reklamen, Zeitungsstereotypen, Spielzeugfiguren so ähnlich. In ihnen siegt die Darstellung übers Dargestellte.“[64] Für Adorno war die zeitgenössische Bilderflut ein Zeichen von Gegenauflärung. Hatte die Aufklärung die Macht der Bilder über die Menschen zu tilgen versucht, so machte er für die Gegenwart geradezu die umgekehrte Entwicklung aus: „Was einmal Geist hieß, wird von Illustration abgelöst.“[65]

Insgesamt blieben die medien- und bildtheoretischen Diskurse der Zeit merkwürdig blass und, bezogen auf die Bildproduktionen der Zeit, empirielos, oder sie fanden erst gar nicht statt. An Jürgen Habermas scheinen sie vollständig vorübergegangen zu sein. Die Bedeutung des Visuellen und des Imaginären kam in seiner großen Untersuchung

„Strukturwandel der Öffentlichkeit“ von 1962 gar nicht vor.[66] Es überraschte daher nicht, dass die '68er-Generation die Schriften von Walter Benjamin wiederentdeckte und in den folgenden Jahren zum fast schon universell nutzbaren „Steinbruch der gesellschaftlichen Theorie“ (Klaus Honneth) machte.

Nicht in den Klagegesang der Kulturpessimisten einstimmend, sondern eher an den Positionen McLuhans anknüpfend, publizierte 1963 der österreichische Fototheoretiker, Mitbegründer der Zeitschrift „Magnum“ und zeitweise Redakteur des „Stern“, Karl Pawek, sein Buch „Das optische Zeitalter“.[67] Das 20. Jahrhundert, so Pawek, glaube an das Auge, man könne es daher das „optische Zeitalter“ nennen.[68] Niemals zuvor habe die „bildliche Darstellung im Haushalt unserer Wahrnehmungen, Eindrücke, Vorstellungen, Erkenntnisse eine so große Rolle gespielt wie heute“.[69] Pawek sprach von einer von illustrierten Zeitungen, Werbeprospekten, Kaufhauskatalogen, Filmen und Fernsehsendungen ausgelösten „modernen Bilderflut“, die die Anzahl der Bilder ins Unermessliche habe steigen lassen.[70] „Noch niemals in der Geschichte der Menschheit gab es die Konfrontation mit einer solchen Masse der bildlichen Darstellung, die dabei ständig variiert, ständig erneuert wird. [...] Noch niemals hat die bildliche Darstellung im Haushalt unserer Wahrnehmungen, Eindrücke, Vorstellungen, Erkenntnisse eine so große Rolle gespielt wie heute.“[71] Der Triumph des Auges in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei nur vergleichbar mit dem der Vernunft im 17. und 18. Jahrhundert.



Umschlag: Karl Pawek, Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Olten/Freiburg i.Br., Walter 1963

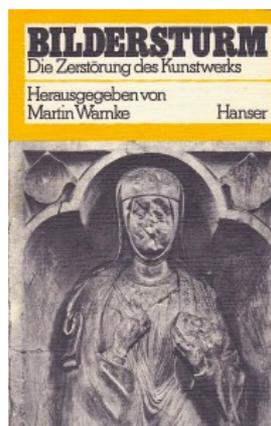
Für seine Zeit hielt Pawek zwei Bildtypen für charakteristisch, in denen sich der moderne Mensch einen neuen Ausdruck seiner Wirklichkeitserfahrung geschaffen habe: „das *autonome Bild der Kunst* und das *Life-Photo*“. Beide stellten etwas Neues dar. Beide hätten, da sie keine Abbilder mehr seien, dem Begriff „Bild“ eine neue Bedeutung gegeben.[72] Für Pawek, der sich selbst als „Photogläubiger“ bezeichnete, handelte es sich bei der Fotografie wie bei keinem anderen Medium um ein „neues Fenster zur Wirklichkeit“, [73] das den Betrachter in direkten Kontakt mit dieser Wirklichkeit bringe, indem es eine „apperzeptive Verfügbarmachung des Faktischen auf optischen Wegen“ leiste.[74] Letztlich sei es müßig, zwischen Wirklichkeit und fotografischem Abbild zu unterscheiden, da die Fotografie diese Wirklichkeit selbst sei. Die Fotografie bediene das gesellschaftliche Bedürfnis nach Unmittelbarkeit und Faktizität. Vor allem in der *Life*-Fotografie werde die Distanz zum Abgebildeten aufgehoben und der Betrachter zum Mit-Erleiden, zum Mit-Schuldigen und zum Mit-Glücklichsein befähigt. Auf diese Weise fungiere die Fotografie auch als „Brücke zum Anderen“ – ein Gedanke, der ähnlich auch bei McLuhan auftaucht. Nicht zu Unrecht ist Pawek aufgrund solcher Äußerungen als „Prophet der Fotografie“ bezeichnet worden.[75]

Im Geiste Adornos wiederum bewegte sich zunächst Hans Magnus Enzensberger, der dessen Leitbegriff der Kulturindustrie durch den der „Bewußtseinsindustrie“ ersetzte.[76] In seinem 1957 verfassten Essay

„Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau“ sezierte er – sichtlich inspiriert von Kracauer – das damals noch dominante visuelle Nachrichtenformat. Sein Ergebnis war vernichtend. Publizistisch sei die „Wochenschau“ ohne jeden Wert. „Sie ist ein Instrument zur Lähmung, nicht zur Entfaltung des Bewußtseins.“^[77] Nach den Erfahrungen der Studentenbewegung und deren Mediennutzung klangen Enzensbergers medientheoretische Überlegungen später deutlich optimistischer. In seinem 1970 im „Kursbuch“ publizierten Aufsatz „Baukasten zu einer Theorie der Medien“^[78] knüpfte der Schriftsteller zwar einerseits an die Kritik der Kulturindustrie durch die Kritische Theorie an, zugleich arbeitete er aber deutlicher die emanzipatorischen Möglichkeiten der neuen Medien heraus. Bezugnehmend auf Brechts Radiotheorie betonte er, dass die elektronische Technik des Radios und des Fernsehens keinen prinzipiellen Gegensatz mehr zwischen Sender und Empfänger kenne. Während im „repressiven Mediengebrauch“ diese Medien reine Konsumtions- und Manipulationsmittel seien, fungierten sie im emanzipatorischen Gebrauch als „Produktionsmittel“ der Massen zur Herstellung neuer Formen von Öffentlichkeit. „Tonbandgeräte, Bild- und Schmalfilmkameras befinden sich heute schon in weitem Umfang im Besitz der Lohnabhängigen. Es ist zu fragen“, so Enzensberger, „warum diese Produktionsmittel nicht massenhaft [...] in allen gesellschaftlichen Konfliktsituationen auftauchen.“^[79]

In ähnliche Richtung wie Enzensberger zielten 1972 auch Oskar Negt und Alexander Kluge mit ihrem Buch „Öffentlichkeit und Erfahrung“.^[80] Sie unterzogen insbesondere das Medium Fernsehen einer harten Kritik. Zugleich entwickelten sie die Idee einer „proletarischen Öffentlichkeit“, die sich der vorhandenen Medien in emanzipatorischer Weise zu bedienen hätte – ein Gedanke, der in Kluges Produktionstätigkeit in den Kulturprogrammen des Privatfernsehens später konkrete Gestalt annahm.^[81] Alle diese Autoren thematisierten primär allgemein die neuen Medien und ihre gesellschaftlichen und politischen Funktionen. Die Sprache der Bilder und deren Eigensinn lagen ebenso wenig im Fokus ihrer Betrachtungen wie die diversen Bilderpraxen der Zeit.

Eine eigenständige Medien- oder gar Bildwissenschaft kam in den 1970/80er-Jahren erst langsam auf den Weg. So öffnete sich die Kunstgeschichte etwa in den Arbeiten von Martin Warnke und Horst Bredekamp stärker sozialhistorischen Fragestellungen, Bildpraxen und Bildgruppen jenseits der Hochkunst.^[82] Auch andere Wissenschaften wie die Kultur-, die Politik- und die Geschichtswissenschaft begannen sich nun stärker visuellen Quellen und bildhistorischen Problemstellungen und damit der Visualität der Geschichte anzunähern.^[83] Zum *iconic turn* indes war es noch ein steiniger Weg.



Umschlag: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München, Hanser 1973

Schon systematischer indes beschäftigte man sich seit den 1970er-Jahren mit den neuen (Bild-)Medien in der Theater- und Literaturwissenschaft, mit deren Hilfe sich die Medienwissenschaft als eigenständige Disziplin zu etablieren begann und sich aus den Fesseln der bisherigen Zeitungswissenschaft löste.^[84] Vorbereitet und begleitet wurde dieser

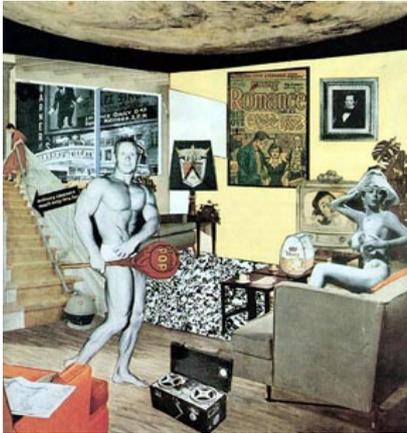
Prozess durch die Gründung diverser film- und fernsehwissenschaftlicher Institute. Allerdings verengte sich die medienwissenschaftliche Perspektive schon bald auf organisations-, programm- und technikgeschichtliche Fragestellungen. Auffällig bei allen Autoren und Wissenschaftsdisziplinen war, dass die Auseinandersetzung mit den Bilderwelten und Bildpraxen des Nationalsozialismus bis in die 1980er-Jahre hinein kein wirkliches Thema war.

An die durch Nationalsozialismus und Nachkriegszeit unterbrochene Tradition, die zeitgenössischen Bilderwelten im Medium Bild selbst zum Gegenstand des Diskurses zu machen, knüpften Künstler seit den 1960er-Jahren wieder an. Angeregt wurden sie dabei von Peter Blake und Richard Hamilton aus England, die bereits in den 50er-Jahren die mediale Überformung des Lebens in ihren Arbeiten thematisiert hatten.



Peter Blake, *On the Balcony*, 1955-57, Öl auf Leinwand, Tate Gallery. Licensed under Fair use via Wikipedia

Peter Blake hatte sich seit Mitte der 1950er-Jahre und damit lange vor Andy Warhol mit Fragen der Bildlichkeit, der technischen Reproduktion und mit den Ikonen des Medienzeitalters beschäftigt und die Wirkungsmacht der medial geschaffenen Bilderwelt, ihrer Konsumgüter und Markenzeichen explizit ins Werk gesetzt – programmatisch in seinem Ölgemälde *On the Balcony* von 1955/57, eine im Stil der Fotomontage der 1920er-Jahre gestaltete Collage, welche die verschiedensten Aspekte und Protagonisten der populären Kultur thematisierte und zugleich eine „gemalte Theorie der Reproduktion“ (Michael Diers) enthielt.



Richard Hamilton, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? Collage 1956. Licensed under Fair use via Wikipedia

Etwa zeitgleich hatte auch Richard Hamilton, der Vater der britischen Pop Art, in der Collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* die mediale Überformung des Wohnzimmers durch Produkte der Massenkultur sowie die Angleichung und Sexualisierung der Körperdarstellungen zum Thema gemacht. In seinem Bild marginalisierten Medien der reproduktiven Massenkultur – ein comicartiges Poster, das Kinoplakat *The Jazzsinger*, ein Fernsehapparat und ein Tonbandgerät – das traditionelle Brustporträt als letzten Hort des Nichtreproduzierten sowie die Zeitung als klassisches Schriftmedium. Das Wohnzimmer war zum bildgewaltigen Medienterminal geworden.

In der Aktualisierung von Hamiltons Arbeit 36 Jahre später drängten dann Computerterminal, reproduzierbare Massenkunst, Videoanlage und Satellitenschüssel selbst Hamiltons Arbeit von 1956 an den Bildrand. Blake und Hamilton folgten in den 1960er-Jahren Künstler wie Roy Lichtenstein, Andy Warhol sowie auf deutscher Seite Gerhard Richter, Martin Kippenberger und Sigmar Polke.

Mit den Arbeiten des in Deutschland lebenden koreanischen Medienkünstlers Nam June Paik sowie vor allem mit Wolf Vostell geriet schließlich auch das Leitmedium der Zeit, der Fernsehapparat, in den Fokus des künstlerischen Diskurses.



Wolf Vostell, Elektronischer dé-coll/age Happeningraum, 1968 aus der Werk-Retrospektive in Köln 1992, Foto: EdHR von Dani2012x6 – Eigenes Werk. Lizenz CC BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons

In den nächsten Wochen folgt noch Teil 3 von Gerhard Paul auf Visual History (www.visual-history.de):

Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse

Teil 3: Das wiedervereinigte Deutschland

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

Teil 1 der „Bilddiskurse“: Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert ist bereits erschienen.

[1] Zu Dovifat und d'Ester siehe Rudolf Stöber, Emil Dovifat, Karl d'Ester und Walter Hagemann. Die Wiedegründung der Publizistik in Deutschland nach 1945, in: Wolfgang Duchkowitsch/Fritz Hausjell/Bernd Semrad (Hrsg.), Die Spirale des Schweigens. Zum Umgang mit der nationalsozialistischen Zeitungswissenschaft, Wien, 2. Aufl. 2004, S. 123-144; zu Münster siehe Gerhard Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum, Berlin 2001, S. 35ff.

[2] Willy Stiewe, Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde, Berlin 1933. Mit dem gesamten Spektrum der Bildfälschungen befasste sich Stiewe auch in einem eigenständigen Buch unter dem Titel: „So sieht uns die Welt“. Deutschland im Bild der Auslandspresse, Berlin 1933. Zu Stiewe siehe jetzt Rolf Sachsse, Vom Nationalsozialismus in die Bundesrepublik: Der Bildredakteur Willy Stiewe, in: Visual History. Online Nachschlagewerk für die historische Bildforschung, 29.10.2014,

[3] Zu Hans Traub und den Anfängen einer Filmwirkungsforschung siehe Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand?, S. 32f.

[4] Hans Traub, Der Film als politisches Machtmittel, München 1933, S. 28f.

- [5] Ebd., S. 11.
- [6] Gertraude Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz, Dissertation, Berlin 1938.
- [7] Friedrich Medebach, Das Kampfplakat. Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeit des politischen Plakats, nachgewiesen an den Plakaten von 1918-1933, Frankfurt a.M. 1941.
- [8] Siehe die Studien von Friedrich Schindler, Die Publizistik im Leben einer Gruppe von Leunarbeitern insbesondere im Hinblick auf Presse, Rundfunk und Film, Dissertation Leipzig 1942, sowie von Anneliese U. Sander, Jugend und Film, Berlin 1944.
- [9] Erwin Schockel, Das politische Plakat. Eine psychologische Betrachtung, München 1938.
- [10] Ludwig Schulte Strathaus, Das Bild als Waffe. Die französische Bildpropaganda im Weltkrieg, Würzburg 1938.
- [11] Hans Joachim Giese, Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik, Dresden 1940.
- [12] Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand?, S. 35.
- [13] Zu Brechts, Benjamins und Blochs Faschismusanalysen siehe Wolfgang Emmerich, „Massenfascismus“ und die Rolle des Ästhetischen. Faschismustheorie bei Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, in: Lutz Winckler (Hrsg.), Antifaschistische Literatur, Bd. 1, Kronberg i.Ts. 1977, S. 223-290.
- [14] Ernst Bloch, Erinnerung: Hitlers Gewalt (1924) in: ders., Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a.M. 1962, S. 160-164, hier S. 162.
- [15] Ders., Inventar des revolutionären Scheins (1933), in: ders., Erbschaft dieser Zeit, S. 70-75, hier S. 70f.
- [16] Ders., in: Paris 1935. 1. Internationaler Schriftstellerkongreß, Berlin (DDR) 1982, S. 324.
- [17] Ders., Kritik der Propaganda (1937), in: ders., Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939, Frankfurt a.M. 1972, S. 195-206, hier S. 198f.
- [18] Bertolt Brecht, Der Messingkauf. Über die Theatralik des Faschismus, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 16: Schriften zum Theater 2, Frankfurt a.M. 1967, S. 558-568. Zu Brechts Faschismustheorie siehe Alois Münch, Bertolt Brechts Faschismustheorie und ihre theatralische Konkretisierung in den ‚Rundköpfen und Spitzköpfen‘, Frankfurt a.M. u.a. 1982.
- [19] Brecht, Der Messingkauf, S. 560f.
- [20] Ebd., S. 562f.
- [21] Ebd., S. 565f.
- [22] Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, in: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), S. 40-68; im Folgenden zit. nach ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1977, S. 7-44; zu Benjamins Aufsatz siehe: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt a.M. 2007.
- [23] Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 15.

- [24] Ebd., S. 42.
- [25] Siegfried Kracauer, Totalitäre Propaganda (1937), in: ders., Studien zu Massenmedien und Propaganda, Werke in neun Bänden, Bd. 2.2, Berlin 2012, S. 17-173.
- [26] Ebd., S. 151.
- [27] Ebd., S. 169 (Hervorhebung G.P.).
- [28] Ebd., S. 154.
- [29] Ebd., S. 155.
- [30] Ebd., S. 83, 156, 167.
- [31] Siehe Thomas Y. Levin, Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory, in: The Yale Journal of Criticism 9 (1966), H. 1, S. 27-55.
- [32] So zu recht Daniel Hornuff, Bildwissenschaft im Widerstreit. Beltung, Boehm, Bredekamp und Burda, München 2012, S. 27.
- [33] Erwin Panofsky, Stil und Medium im Film (1934/1947), in: ders. (Hrsg.), Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt a.M. 1999, S. 19-57, auszugsweise wieder abgedruckt in: Detlev Schöttker (Hrsg.), Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse, Göttingen 1999, S. 90-97.
- [34] Siegfried Kracauer, Propaganda and the Nazi War Film, hrsg. vom Museum of Modern Art Film Library, New York 1942, abgedruckt als Anhang 1, in: ders., Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a.M. 1979, S. 321-395; siehe auch ders., Die Eroberung Europas auf der Leinwand. Die NS-Wochenschau, 1939-1940, in: ders., Werke Bd. 2.2, S. 442-465. Zur Arbeit Kracauers in New York siehe David Culbert, The Rockefeller Foundation, the Museum of Modern Art Film Library, and Siegfried Kracauer, 1941, in: Historical Journal of Film, Radio, and Television (1993), H. 4, S. 495-511.
- [35] Kracauer, Die Eroberung Europas auf der Leinwand, S. 447.
- [36] Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, Princeton 1947, dt. u.a.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a.M. 1979.
- [37] Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 287.
- [38] Ebd., S. 14.
- [39] Ebd., S. 79.
- [40] Gemeint ist hier Fritz Langs Filmepos *Die Nibelungen* aus dem Jahr 1924; G.P.
- [41] Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 287.
- [42] Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a.M. 1970, S. 183f.
- [43] Ebd., S. 184.
- [44] Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, London 1962 (dt.: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Düsseldorf/Wien 1968). Zu Marshall McLuhan siehe Martin Baltes/Rainer Höltzschl (Hrsg.), absolute Marshall McLuhan, Freiburg 2011.
- [45] Marshall McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964, S. 12.

- [46] Ders. (1969), zit. nach Balthes/Höltschl (Hrsg.), absolute Marshall McLuhan, S. 11.
- [47] Ders., Counterblast (1954), New York 1969, S. 14. Speziell zur Thematisierung der Fotografie bei McLuhan, Flusser und Baudrillard siehe Bernd Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie. Bild und Text, München 2006, S. 391ff.
- [48] Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983; ders., Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1995.
- [49] Jean Baudrillard, Simulacres et Simulation, Paris 1981; ders., Die Präzession der Simulacra, in: ders., Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 7-69; ders., Politik und Simulation, in: ders., Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, S. 39-47. Zu Baudrillard siehe Ralf Bohn/Dieter Fuder (Hrsg.), Baudrillard – Simulation und Verführung, München 1994; Samuel Strehle, Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden 2012.
- [50] Neil Postman, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt a.M. 1985; zur Resonanz siehe Albrecht Müller, Das Fernsehen bedroht die Demokratie, in: Der Spiegel, Nr. 51 v. 16.12.1985. Der Rezensent war Leiter der Planungsabteilung des Kanzleramts unter Willy Brandt und Helmut Schmidt.
- [51] Paul Virilio, Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München/Wien 1986.
- [52] So etwa in der Wissenschaftszeitschrift „Universitas“ der Schriftsteller Horst Krüger, Das Ende des lesenden Zeitalters, in: Universitas 11 (1956), H. 1, S. 71-73, sowie der Präsident des Schweizerischen Schriftstellervereins Hans Zbinden, Die Gefährdung der Kinder durch die moderne Bilderflut, ebd. 12 (1957), H. 1, S. 31-41.
- [53] Zu Anders siehe Matthias M. Schönberg, Von der Unmöglichkeit einer Orientierung in der „Fernseh- und Internet-Gesellschaft“. Versuch einer Aktualitätsanalyse der medienphilosophischen Reflexionen des Günther Anders, Diss. Universität Flensburg 2003; Daniel Morat, Die Aktualität der Antiquiertheit. Günther Anders' Anthropologie des industriellen Zeitalters, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 3 (2006), H. 2, .
- [54] Günther Anders, Einleitung, in: ders., Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1956, S. 1-20, hier S. 4.
- [55] Ders., Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen, ebd., S. 97-212.
- [56] Ebd., S. 105.
- [57] Ebd., S. 183.
- [58] Ebd., S. 111.
- [59] Theodor W. Adorno, Prolog zum Fernsehen (1953), in: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.), Rundfunk und Fernsehen 1948-1989. Ausgewählte Beiträge der Medien- und Kommunikationswissenschaft aus 40 Jahrgängen der Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden/Hamburg 1990, S. 162-169, hier S. 165f.
- [60] S. 166.
- [61] Ebd., S. 164.

- [62] Siehe ders., Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, hrsg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt a.M. 1971, S. 50-68.
- [63] Adorno, Prolog zum Fernsehen, S. 165.
- [64] Ders., Bilderbuch ohne Bilder (1945), in: ders., Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a.M. 1970, S. 183-185, hier S. 184.
- [65] Ebd., S. 183.
- [66] Siehe Paul Betts, Ästhetik und Öffentlichkeit. Westdeutschland in den fünfziger Jahren, in: Bernd Weisbrod (Hrsg.), Die Politik der Öffentlichkeit – Die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen 2003, S. 231-260, hier S. 254; John B. Thompson, The Media and Modernity. A Social Theory of the Media, London 1995.
- [67] Karl Pawek, Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Olten/Freiburg i.Br. 1963; zu Paweks Buch und seinen weiteren Überlegungen siehe Jörn Glasenapp, Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern, Paderborn 2008, S. 237ff.
- [68] Pawek, Das optische Zeitalter, S. 15.
- [69] Ebd., S. 15.
- [70] Ebd., S. 14.
- [71] Ebd., S. 15.
- [72] Ebd., S. 20.
- [73] Ders., Das Bild aus der Maschine. Skandal und Triumph der Photographie, Olten/Freiburg i.Br. 1968, S. 27.
- [74] Ebd., S. 65.
- [75] Glasenapp, Die Deutsche Nachkriegsfotografie, S. 237.
- [76] Siehe den Sammelband Hans Magnus Enzensberger, Einzelheiten I: Bewußtseinsindustrie, Frankfurt a.M. 1964.
- [77] Ders., Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau (1957), ebd., S. 106-133.
- [78] Ders., [Baukasten zu einer Theorie der Medien](#), in: Kursbuch 20/1970, S. 159-186.
- [79] Ebd., S. 170.
- [80] Oskar Negt/Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 1972.
- [81] Siehe Christian Schulte/Winfried Siebers (Hrsg.), Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine, Frankfurt a.M. 2002.
- [82] Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973; ders. (Hrsg.), Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute: Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984; Horst Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a.M. 1975.
- [83] Siehe [Gerhard Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung](#), in: ders. (Hrsg.), Visual History, S. 7-36, hier S. 12 ff. Siehe etwa aus dem Umfeld der Kulturwissenschaft Gottfried Korff, Rote Fahnen und Tableaux Vivants. Zum Symbolverständnis der

deutschen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert, in: Albrecht Lehmann (Hrsg.), Studien zur Arbeiterkultur, Münster 1984, S. 103-140; aus der Geschichtswissenschaft Gerhard Paul: „Deutsche Mutter – heim zu Dir!“ Warum es mißlang, Hitler an der Saar zu schlagen. Der Saarkampf 1933-35, Köln 1984; Frank Kämpfer, Der Rote Keil. Das politische Plakat. Theorie und Geschichte, Berlin 1985, sowie aus der Politikwissenschaft Martin Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl, Opladen 1987.

[84] Siehe den Sammelband von Helmut Kreuzer (Hrsg.), Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft, Heidelberg 1977, mit wegweisenden Studien u.a. von Thomas Koebner zum Film, von Knut Hickethier zum Fernsehspiel sowie von Friedrich Knilli und Helmut Schanze. Zur Geschichte der Medienwissenschaft siehe Joachim Paech, Die Erfindung der Medienwissenschaft. Ein Erfahrungsbericht aus den 1970er Jahren, in: Claus Pias (Hrsg.), Was waren Medien? Zürich 2011, S. 31-55