

Karl Prümm

In der Hölle - im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch

1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/781>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prümm, Karl: In der Hölle - im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 20: Pension Sehblick. Essays zum Fernsehen (1995), S. 13–27. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/781>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Karl Prümm

In der Hölle - im Paradies der Bilder.

Medienstreit und Mediengebrauch

Kein Zweifel - wir leben in einer Bilderwelt. Beinahe alle unsere Erfahrungen sind durch Bilder gebrochen und durch Bilder vermittelt. Bildhafte Repräsentationstechniken mischen sich überall ein. "Alles", so der amerikanische Literaturhistoriker und Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell, "- die Natur, die Politik, der Sex, die Leute - kommt heute zu uns als Bild."¹ Längst wird diese Dominanz des Bildhaften als beispiellos empfunden. "In keiner anderen Gesellschaftsform der Geschichte hat es eine derartige Konzentration von Bildern gegeben, eine derartige Dichte visueller Botschaften", schrieb der englische Romancier und Essayist John Berger im Jahre 1973.²

Inzwischen ist dieses eher nüchterne Registrieren in eine offene Verzweigung umgeschlagen. Das Unbehagen in der Bilderkultur, so läßt sich gegenwärtig aus den Feuilletons und Kulturzeitschriften heraushören, wächst sich aus zu einer wahren Revolte gegen die Bilder, zu einem neuem Bildersturm. Die Aussicht auf "digitales Fernsehen" und auf die künftigen "Datenautobahnen", die zu erwartende "Kompression" von Daten und Informationen, was noch einmal zu einer explosionsartigen Vermehrung von Kanälen und Bildern sowie zu einer interaktiven Vernetzung der Apparaturen führen wird - all dies scheint die Beschwörung der letzten Dinge zu rechtfertigen. Für viele ist nur noch das Schema der Apokalypse die adäquate Beschreibungsfigur dessen, was sich vollzieht: ein wahnwitziger, immer mehr beschleunigter Bildersturz, der uns alle in die Tiefe reißen wird. Bereits 1984 sprechen Dietmar Kamper und Christoph Wulf, deren Sammelbände zuverlässig-präzise Indikatoren des intellektuellen Klimas sind, von einem "riesigen Desaster", das Fotografie, Film, Fernsehen, Video angerichtet hätten. Was in der "Nachahmung des barocken Gottesauges zum Triumph eines mächtigen Überblicks über das Gegebene" gedacht war, habe in Wirklichkeit einen unausweichli-

1 W. J. T. Mitchell: Was ist ein Bild?. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt/M. 1990, S.41.

2 John Berger (u.a.): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Deutsch von Axel Schenck. Reinbek 1974, S.122.

chen "Niedergang der visuellen Kultur" eingeleitet.³ Zehn Jahre später stellt Kamper noch drastischer die Gegenwart unter das Signum von "Bildstörungen" und prophezeit einen Aufstand gegen die medialen Phantombilder: "Das aktuelle Stillhalteabkommen zwischen der enttäuschten Selbstsuche und der Explosion der Medien wird aufgekündigt werden."⁴

Das Äußerste läßt sich auf Dauer nicht unbeschadet verkünden, die mit apokalyptischem Vokabular aufgeladene Rede ist selbst inflationär und formelhaft geworden. Von der "modernen Hölle entfremdeter Bilderzirkulation" spricht Hans-Thies Lehmann im Maiheft des *Merkur* und nimmt damit unausgesprochen Paul Virilios Bildkritik wieder auf.⁵ Für Virilio ist spätestens nach der Massenverbreitung der Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts und nach der Erfindung der Momentaufnahme die "Hölle der Bilder" über uns hereingebrochen, die widerstandslose und gänzlich indifferente, industriell beherrschte Bildproduktion, die die "lebende Welt" zu ersticken drohe.⁶

Komplementär zur Rede von der Bilderhölle verhält sich die ebenso weit verbreitete von den "Bilderfluten". Sie ist in den Feuilletons so etwas wie eine zweite Natur geworden, ihr metaphorischer Charakter ist dem Bewußtsein der Sprecher entschwunden. Sie beschwört das ebenso apokalyptische Gemälde der Sintflut herauf, faßt Bilder nur als bedrohliche Quantitäten, als entfesselte Elementargewalten.

Die tief religiöse Prägung ihrer Argumentation machen alle die kenntlich, die im Zeichen einer Medienverzweiflung das alttestamentarische Bilderverbot (das Gebot Gottes an Mose: "Du sollst Dir kein Bildnis, noch irgend ein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch dem von, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist!") neu legitimieren wollen, wie Dieter Schlesak im *Literaturmagazin*. "Unsere Bild-Inflation heute ist ein neuer Sündenfall", heißt es dort. Die "künstliche Bilderwelt" verfolge konsequent nur ein Ziel, "sich der wirklichen Existenz via technischer Entwürfe zu entledigen". Hier wird ein neuer Fundamentalismus erkennbar, ein Traum von einer absolut bildlosen Kultur, die nur auf das "Innere", auf die mystische Absenz der Dinge, auf das "pure Sein" vertraue.⁷

Mit einer schrillen Dramatik und einer kompromißlosen Radikalität überdeckt diese Bilderpolemik die tiefe Konfusion, in der sie befangen bleibt. Ge-

3 Dietmar Kamper/Christoph Wulf: Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte. In: Kamper/Wulf (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt/M. 1984, S.12.

4 Dietmar Kamper: Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären. Stuttgart 1994. Zit. nach: Hans-Thies Lehmann: Ästhetik. Eine Kolumne. Fülle, Leere. In: Merkur 49 (1995) H. 5, S.438.

5 Ebd.

6 Paul Virilio: Das öffentliche Bild. Bern 1987. S. 10.

7 Dieter Schlesak: Über Sprachskepsis, Bildverbot und den Begriff Zeit. In: *Literaturmagazin* 34. Über das Darstellbare. Hrsg. v. Martin Lüdke und Rolf Schmidt. Reinbek 1994, S.79, 87 u. 82/83.

neralisierend redet sie von "Bildern" und meint doch ausschließlich die Medienbilder, vor allem die elektronischen Fernsehbilder. Im Überschwang des unglücklichen Bildbewußtseins wird Bildlichkeit, bildhafte Darstellung per se unter Ideologieverdacht gestellt. Bilder, so heißt es, brächten alles in eine schöne gerahmte Ordnung, sie würden dem "Götzen Evidenz" (Schlesak) huldigen, sich im Direkten und Unmittelbaren erschöpfen. Entwertet ist damit auch ihr Gebrauch. Die Bildbenutzer seien bloß den Lockungen der raschen Gratifikation erlegen, würden so der bloßen Oberfläche und dem punktuellen Reiz verfallen, denn die Bilder - so wird gefolgert - schließen den Intellekt, den Logos und die Erinnerung aus. Sie erzeugten nur passive Konsumenten.

Der Mangel an systematischer Reflexion wird offenkundig, wenn man diese flache Kulturkritik mit der interdisziplinären Bild-Debatte konfrontiert, die in den letzten Jahren zwischen der Theologie, der Philosophie, der Kunstgeschichte und der Literaturtheorie geführt wurde.⁸ Aber in dieser Debatte sind die technischen, die apparativen Bilder, auf die sich das kulturkritische Feuilleton einseitig und formelhaft kapriziert, nur am Rande einbezogen. Auch hier werden sie leichthin vereinnahmt als bloßes Abbild, als "Double der Realität", das die eigene Bildlichkeit verschleiert.⁹ Die schier endlose Diskussion um Realität und Medienrealität der letzten Jahre operierte mit einem erstaunlich restriktiven Bildbegriff. Die elektronischen Bilder wurden fast stupide als gewaltsame Entitäten definiert, die sich vor die Wirklichkeit und ihre Erfahrung schieben und den Betrachter ebenso zum Opfer einer Überwältigung machen. In Jean Baudrillards Kategorie der "Simulation" fand diese Bildtheorie ihre äußerste, äußerst populäre Zuspitzung. Die televisionären Bilder sind dort zu "Simulakren" erklärt, sie verweisen auf keine Realität mehr, funktionieren demnach nicht mehr als Zeichen, sondern konstituieren in "unaufhörlicher Zirkulation" eine "Hyperrealität".¹⁰

In solchen Denkfiguren kehren die Grundmuster uralter Bilderdebatten und Bilderstürme mit überraschender Deutlichkeit wieder. Gegen die "Hölle der Bilder" agitierte schon der Prediger Savonarola im Florenz des ausgehenden 15. Jahrhunderts. 1498 ließ er einen kunstvollen Scheiterhaufen errichten, eine Pyramide der Eitelkeiten, um die Hölle der Renaissancekultur in Gestalt ihrer Kunstobjekte durch das reinigende Feuer symbolisch zu vernichten. An oberster Stelle, als Spitze des Bösen, waren Bilder postiert, "Skulptu-

⁸ Vgl. die Bände: *Bildlichkeit* (Anm.1) und: *Was ist ein Bild?* Hrsg. v. Gottfried Boehm. München 1994. (mit ausführlicher Bibliographie).

⁹ Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. Ebd., S.35.

¹⁰ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

ren und Gemälde von wunderbarer Schönheit", wie es in Berichten heißt, "Büsten von schönsten Frauen aus der Antike".¹¹

Savonarola war jedoch kein prinzipieller Bilderfeind. Sein Ikonoklasmus richtete sich gegen die profanen Bilder, gegen deren Autonomieanspruch und suggestive Perfektion. Er wollte zurück zu einem religiös-asketischen, pädagogisch-didaktischen Bildideal. Savonarolas Versuch, Darstellungspotentiale an die christliche Orthodoxie zurückzubinden und die Maler dogmatisch zu disziplinieren, war bereits anachronistisch und konnte nicht mehr gelingen. Die theatralische Verbrennung der sündigen Bilder blieb bloße Arabeske. In seinem Traktat "De pictura" hatte Leone Battista Alberti eine neue Konzeption des Bildes formuliert, deren Dynamik nicht mehr aufzuhalten war. Neue Regularien wurden hier entworfen: Der Maler solle fortan sein Bild wie einen Blick auf die Welt durch ein virtuelles geöffnetes Fenster organisieren. Nun ist das Subjekt des Künstlers, sein Auge, seine Wahrnehmung das neue Zentrum des Bildes. Nur seine Intentionen und seine Perspektive auf das Sichtbare bestimmen die Darstellung, die Gegenstände und die Verfahren des Malens sind zumindest tendenziell säkularisiert.

Höchst verwickelt ist die Konfliktlage im byzantinischen Bilderstreit, der zwischen 730 und 840 das oströmische Reich erschütterte und zu blutigen Exzessen führte. Zwischen dem Bilderdienst der Mönche, die mit ihren Ikonen dem Bildbedarf der Gläubigen entsprachen, und dem kaiserlichen Hof mit seinen imperialen Bildinteressen verlief die eine Frontlinie. Um die Vorherrschaft des sakralen oder des profanen Bildes wurde gekämpft, alttestamentarisches Bilderverbot und christliche Bildmächtigkeit trafen aufeinander, es geht nicht zuletzt um einen Konflikt zwischen Bild und Wort.¹² Zu recht ist vermerkt worden, daß die christliche Dogmatik den "Keim des Bildes" in sich trägt.¹³ Weil der Sohn Gottes Mensch geworden ist, kann er angeschaut, kann er zum Bild werden. In der Kategorie der Bildlichkeit ist die Offenbarung eine wirksame ästhetische Inszenierung: der geschundene, der gemarterte Körper des Gekreuzigten, der triumphal wiederaufersteht - dieser Vorgang drängt geradezu zum Bild, zu einer expressiven Komposition und zu starken Farben. Diese Bildmöglichkeiten zu etablieren, auszuschöpfen und sie gleichzeitig beherrschbar zu halten, das war die schwierige Problematik, mit der die byzantinischen Bildbefürworter konfrontiert wurden. Um das immer noch gültige alttestamentarische Tabu zu durchbrechen, mußten sie semiotisch ar-

11 Vgl. Horst Bredekamp: Renaissancekultur als "Hölle": Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten. In: Martin Warnke (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973, S.41-64.

12 Vgl. Bazon Brock: Der byzantinische Bilderstreit. In: Warnke (Hrsg.): Bildersturm (Anm.11), S.30-40.

13 Michel Corvin: Die Passion der Wörter. In: Bildlichkeit (Anm.1), S.359.

gumentieren, mußten scharf unterscheiden zwischen dem Bild und dem Urbild, dem Bezeichnendem und dem Bezeichneten, zwischen Bildmaterialität und Bedeutung, zwischen sinnlicher Erscheinung und theoretischer Wesensbestimmung, zwischen Schatten und Wahrheit.¹⁴ Freilich konnte das Bezeichnende nicht gänzlich der freien Verfügung des Beschauers überantwortet werden, einer Ästhetisierung der Bilder im Akt des Gebrauchs wurde entgegengearbeitet. Komplizierte Begründungen wurden notwendig. Es gäbe in den Bildern, so wurde gesagt, zwar keine Einheit von Wesen und Erscheinung, aber die Wirkungskraft des Abgebildeten käme auch den Bildnissen zu gute und an ihr partizipiere damit auch der verehrende Betrachter.

Dies wiederum bot den konsequenten Bilderfeinden Angriffspunkte, die das alttestamentarische Pathos wieder aufleben ließen und die neuplatonische Bilderskepsis aktivierten, jedes Bild sei ein Trugbild, jede Nachahmung trübe den Blick auf die wirkliche Erscheinung. Gerade die Verehrung, die gegenüber den Bildern bezeugt werde, so klagten die Bildgegner an, bewaise doch, daß Wesen und Erscheinung, Abbildung und Abgebildetes in der Materialität der Ikonen zusammenfallen. Damit seien die Bilderverehrer des Götzendienstes überführt. Virtuoso konnte Kaiser Konstantin V., der sich zum Sprecher der Ikonoklasten machte, mit der gleichen Argumentation, die gegen die Ikonen gerichtet war, den profanen Bilderkult begründen.¹⁵ Der Bildersturm war zugleich mit einer Bildaufrichtung verbunden. Wenn Abbildung und Abgebildetes stets identisch sind, dann spricht der abwesende Kaiser auch durch sein Porträt, ist folglich allgegenwärtig. Bis in die letzten Winkel seines Reiches herrscht er so durch sein Bild.

Wie die byzantinischen Bilderfeinde, so unterscheiden auch die radikalen Kritiker der Medien nicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten, nicht zwischen Wesen und Erscheinung und auch nicht zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung. Bei ihnen sind die televisionären Bilder illusionistische und eindimensionale Welten, die nur sich selbst repräsentieren und die Kraft des Verweisens eingebüßt haben. Die Darstellung dieser Bilder ist nicht hintergebar - so könnte man diese Medienkritik resümieren. Damit werden den Medienbildern die fundamentalen Bestimmungen der Bildhaftigkeit entzogen. Das Bild, so der Philosoph Hans Jonas, bleibe, auch wenn der "sinnliche Ähnlichkeitsgrad" noch so gesteigert werden könne, ein Bild *von* etwas, mit dem es selbst nie verschmilzt. Auf Grund dieser elementaren Differenz könnten Bilder nur symbolisch gelesen werden, "von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent".¹⁶

14 Brock (Anm.12), S.33ff.

15 Brock (Anm.12), S.34.

16 Hans Jonas: Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens. In: Was ist ein Bild (Anm.8), S.115, 110.

Eine symbolische Lektüre, eine prozeßhafte Aneignung der Bilder, einen Vorgang des Sehens und Entzifferns kann es jedoch in den Verkürzungen der bilderstürmischen Medienkritik nicht geben. Daß Bilder etwas zeigen, etwas offenbaren, daß sie Erkenntnis stiften, muß verleugnet werden. Erst recht darf von der Lust an den Bildern nicht gesprochen werden. Die Bilderverzweigung beherrscht so eindeutig den öffentlichen Diskurs, daß sich die Befürworter der Bilder ganz in ihren Gebrauch zurückgezogen haben. Im Paradies der Bilder verweilen wir nur heimlich oder verstoßen. Dies gilt für die vielen Illustrationstechniken des Alltags, für die Familienfotos und Urlaubsdias, die pure Selbstverständlichkeit geworden sind, dies gilt für die kleinen Paradiesgärtchen der Bilder, die wir alle pflegen, für die Pinwände und Zimmerecken mit den Ikonen, den Fundstücken und Lieblingsansichten. Die schwärmerischen Filmkritiken sind selten geworden, denn erkaltet ist das Bilderklima, und wer heute öffentlich seine Liebe zum Fernsehen erklärt, läuft Gefahr, intellektuell nicht mehr ernst genommen zu werden.

Im Folgenden möchte ich die restriktiven Bilddefinitionen zu erschüttern versuchen, ich möchte Fixierungen auflösen und den Horizont der Diskussion erweitern, indem ich das historische Gedächtnis bemühe und zurückblende in die Genese, in die Entstehungszeit der technisch-apparativen Bilder, in die Pionierzeit der Fotografie und in die ersten Jahrzehnte des Films. Zwei Zeitpunkte werden beleuchtet: 1840 und 1910. Es wird sich zeigen, daß beim Aufkommen der neuen Darstellungsmodi die alten Bilderkämpfe wieder aufflammen, aber auch ein Reichtum von Erklärungen und Gebrauchsformen wird aufscheinen. Nicht alle frühen Aneignungen sind naiv und überholt, durch die rasende Mediengeschichte widerlegt. Diese Medienarchäologie stößt auf Schätze unmittelbarer Erkenntnis und plötzlichem Durchschauen, über die sich das Geröll der späteren Erklärungen und Zuschreibungen geschoben hat.

Zuvor sind noch einige Aspekte von Bildlichkeit zu entfalten, die vielleicht plausibel machen, warum es immer wieder Streit um die Bilder gibt. Hans Jonas: "An erster Stelle steht die Eigenschaft der Ähnlichkeit. Ein Bild ist ein Ding, das eine unmittelbare oder jederzeit auf Wunsch erkennbare Ähnlichkeit mit einem anderen Ding zeigt."¹⁷ Diese Ikonizität wird dann vor allem das Potential jener Bilder ausmachen, die durch Apparate hervorgebracht werden. Aber auch zur generellen Bilddefinition zählt die Fähigkeit, den Betrachter zur Wahrnehmung von Ähnlichkeit aufzufordern. Bilder entwerfen ein Beziehungsgefüge zwischen der Darstellung und dem Dargestellten, das unmittelbar evident ist und sich dennoch nicht im bloß Momenthaften erschöpft. Bilder bezwingen. Sie fixieren die Blicke auf ihre Bedeutungs-

17 Ebd., S.107.

fläche. Daß ihnen so immer etwas Magisches anhaftet, ist oft bemerkt worden. Man könnte von einer Vergewärtigungskraft im Akt des Sehens sprechen, die mit zum Zauber des Bildes gehört. John Berger bezeichnet das Bild als einen "Komplex von Erscheinungen, der von Ort und Zeit ihres ursprünglich gegenwärtigen Erscheinens abgelöst und - für Augenblicke oder Jahrhunderte - konserviert wurde."¹⁸ Bilder sind eine Operation in Raum und Zeit. Sie konstituieren eine überwältigende Anwesenheit des Abwesenden und greifen damit folgenreich ein in das Zeit- und Raumerleben des Betrachters. Sie eröffnen einen eigenen Bildraum und etablieren eine eigene suggestive Zeitlichkeit. Dabei schlägt das Konkrete des Bildhaften in Bann und läßt dem Bildbenutzer dennoch einen Freiraum der Aneignung und Deutung. Diese doppelte Qualität der Bilder beunruhigte die Obrigkeiten zu allen Zeiten und schürte das Mißtrauen gegen die Bildlichkeit. In den Bilddiskussionen der Reformation wurden die Heiligenbilder immer wieder als "verführerische Dirnen" angeprangert, in die sich der Kirchenbesucher "vergaffe". Die sinnlichen Reize und die rhetorische Effektivität der Bilder waren vor allem den Theologen ein Ärgernis, weil sie um die Wirksamkeit des gesprochenen Wortes und damit um ihre eigene Position fürchteten.¹⁹

Die vielen Verheißungen des Bildes haben freilich eine Grenze, auf die der Kunsthistoriker Max Imdahl mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat. So sehr auch das Bild gerade durch seine Unmittelbarkeit ein Besprechen, ein Aneignen und Kommentieren durch Sprache provoziert, so ist es doch durch Sprache nicht einzuholen und durch Sprache nicht zu substituieren. Das Bild definiert Imdahl als eine "Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist".²⁰ Am Bild erfährt der Betrachter also ein paradoxes Ineinander von unmittelbarer Evidenz, die ihn anzieht und von Verfügungsomniscienz, die ihn abstößt.

Der Photoapparat - die Bildermaschine

Am 19. August 1839 wurde in Paris in einer gemeinsamen Sitzung der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste jenes fotografische Verfahren öffentlich vorgestellt, das Daguerre entwickelt hatte. Seine rasante

18 Berger (Anm.2.), S.9/10.

19 Vgl. dazu: Christine Göttler: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In: Bob Scribner/Martin Warnke (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990, S.262-295.

20 Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Was ist ein Bild? (Anm.8), S.300.

Verbreitung über die ganze Welt ist ein Indiz, daß die Fotografie den Bildbedürfnissen und Bildsehnsüchten genau entsprach. Im 19. Jahrhundert zweifelte niemand an der besonderen Repräsentanz dieses Bildverfahrens, kein anderes Medium wurde so rückhaltlos mit dem Fortschritt identifiziert. Allein die Technizität der Fotografie sprach für sich. Es ist eine Maschine, die das Bild produziert, die den Abdruck des Lichts auf einer empfindlichen Platte organisiert, kompliziertes technisches Wissen steuert diesen mechanischen Prozeß. Fotografieren ist nach Vilém Flusser eine technische Geste, das Anwenden eines Programms, das durch die Apparatur konstituiert wird. Mit dem Aufkommen der Fotografie war die Säkularisierung der Bildproduktion offenkundig und endgültig geworden. Von einem maschinell gefertigten Bild konnte schwerlich behauptet werden, es verweise auf das Urbild aller Bilder, auf Gott und seine Schöpfung. Auch für das Abgebildete ergibt sich ein Säkularisierungseffekt. Die Fotografie hebt das Sichtbare und die Dinge scharf heraus, trennt sie von ihrem universellen Ordnungsgefüge. Mit ihrem Ausschnitt löst sie die umfassenden Bedeutungen auf und fragmentiert den Blick. Der Miterfinder der Fotografie, Henry Fox Talbot, hebt schon früh, 1844, in seinem Buch *The Pencil of Nature* die unendliche Variabilität des neuen Verfahrens hervor. Jede einzelne Abbildung besitze ihre unwiederholbare Lichtstruktur, und die dem Fotografen mögliche Wahl der Perspektive, die willkürliche Veränderung des Abstands von Camera obscura und Objekt erzeuge unzählige, sehr "unterschiedliche Wirkungen".²¹ Die Fotografie zerstört das Unikat nicht allein dadurch, daß sie es per Abzug reproduzierbar macht. Das Polyperspektivische, das sie von Anfang an auszeichnet, entwertet das Einzelbild noch konsequenter, das nur noch in Reihen und Serien vorstellbar ist. Die Fotografie unterwirft das Sichtbare einem fortwährenden Wandel und steht so am Anfang jener irritierenden Mediendynamik, von der zu Beginn die Rede war. Die repräsentative Rolle der Fotografie steht außer Frage: die Technizität, das Maschinelle, die Aura des Wissenschaftlichen, der sezierende und analytische Gestus, der fragmentierende Blick, die Pluralität vieler Ansichten - die Fotografie bündelt ganz offenkundig jene Welthaltungen, die für die industrielle Moderne typisch sind. Dies ist die eine, die revolutionäre Seite des neuen Mediums.

Zugleich zehrt die Fotografie aber auch von traditionellen Beständen, ist eine ästhetische Operation, die subjektive Übertragung des Gesehenen in ein Bild, ist somit Teil der Bildgeschichte, eingebunden in das Darstellungsrepertoire der Bildenden Kunst. Allein schon die Herkunft der Fotografie aus der Camera obscura, die seit der Renaissance als malerisch-mechanisches Hilfs-

21 Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*. Abgedruckt in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hrsg. v. Wilfried Wiegand. Frankfurt/Main 1981, S.64.

mittel benutzt wurde, macht für die Zeitgenossen ein Verabsolutieren des neuen Verfahrens unmöglich. Wie Gemälde wurden die Daguerreotypen primär nach ihren ästhetischen Valeurs bemessen. Die ersten Presseberichte schwärmen von der "unbeschreiblichen Schönheit" der "neuen Produkte".²² Nicht das Reale, sondern seine Verwandlung in ein schönes Bild wurde als entscheidender Effekt registriert. Alexander von Humboldt, der bereits 6 Monate vor der offiziellen Präsentation die Daguerreschen Aufnahmen zu Gesicht bekam, beschreibt sie als reine Stimmungsbilder: "Man sieht bei Daguerre nur die Bilder in Rahmen unter Glas, meist auf Metall, einige weniger gute auf Papier und auf Glasplatten gebildet, alle dem feinsten Stahlstich ähnlich, von bräunlich grauem Bisterton, die Luft immer etwas traurig und verwischt." Noch wird beides an den Bildern gleichrangig gesehen: die "Wahrheit" der Oberfläche und die "zarte", "feine" Tönung²³, die "wundervolle Genauigkeit der Details" und die "zarten Übergänge vom grellsten Lichte bis zum tiefsten Schatten".²⁴ Weniger das getreue Abbild, als die harmonische Zeichnung und das ausgewogene Ensemble von Farbwerten wurden als "Eigenthümlichkeit" des neuen Bildes aufgefaßt. Es ist auch nicht die schnelle Erschließung der Ansicht und die momenthafte Evidenz des Sichtbaren, die die frühen Fotoleser fasziniert. Vielmehr werden die Bilder als ein neues, zweites Universum gesehen, mit einer verborgenen Tiefe, in die man erst eindringen muß. Talbot empfiehlt für diese Expedition in das Innere der Bilder den Gebrauch einer Lupe, und alle Benutzer der frühen Fotografien folgen diesem Rat. Die Lupe demystifiziert das Bild keineswegs; anders als bei Siegfried Kracauer, der 1927 das Illustriertenfoto der "dämonischen Diva" mit Hilfe eines Vergrößerungsglases in banale Pigmente zerfallen läßt. Hier dient die Lupe vielmehr als Schlüssel zur Substanz des Bildes, zu seiner offenbaren Dimension. Das Instrument, das die Nähe noch steigert, führt hinein in eine Mikrowelt voller Geheimnisse und sprechender Zeichen. Staunend stellt Talbot fest, daß er mehr fotografiert, als er gesehen hat, entdeckt erst im Bild Wandinschriften, eine Turmuhr, die die Entstehungszeit einschreibt.²⁵

So wie die Bildlektüre einer langen geduldigen Entdeckungsreise gleicht, so entziffert sie nicht nur den festgehaltenen Moment, sondern deutet das Foto als Zeitbild. Ohne Mühe kann Talbot aus seinem fotografischen Fensterblick auf einen Pariser Boulevard das Vergangene rekonstruieren. Die

22 So die *Vossische Zeitung* vom 31. August 1839. Zit. nach: Fritz Kempe: Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebruck am Chiemsee 1979, S.50.

23 Alexander von Humboldt: Ein Besuch bei Daguerre. In: Wiegand (Anm.21), S.19f.

24 Anton Martin: Repertorium der Photographie (1846). Zit. nach Kempe (Anm.22), S.62.

25 Talbot (Anm.21), S.74.

Oberfläche der Straße zeigt eine auffallend dunkle Färbung. Wasserwagen haben den Boulevard passiert und für Kühlung gesorgt. Ihre Route zeichnet sich genauestens ab, selbst die Hindernisse sind zu sehen, die umkurvt werden müssen.²⁶ Daguerre verblüfft seinen Besucher Alexander von Humboldt, als er ihm eine Innenansicht des Louvre-Hofes mit dem Hinweis präsentiert, das Nicht-Sichtbare, die lebendige Vergangenheit hätte ihre Spuren im unbelebten Bild hinterlassen: Ein Wagen, mit Strohballen beladen, sei vor der Aufnahme draußen am Kai vorbeigefahren. "Er gab mir eine Lupe, und es zeigten sich leuchtende Strohhalme an allen Fenstern."²⁷ Noch hatte sich die Momentaufnahme nicht verfestigt.

Talbot, der in seinem Buch *The Pencil of Nature* in erstaunlicher Weise sämtliche künftigen Gebrauchsformen der Fotografie vorwegnimmt, vom Fotobeweis bis hin zur Fotokopie, erklärt diese noch ganz mit der Terminologie der Bildenden Kunst. Noch sei unklar, welcher "Rang" dem neuen Verfahren "künftig unter den bildlichen Hervorbringungen zukommen werde."²⁸ Das "fotogenetische Zeichnen ist bei ihm noch nicht abgelöst von der manuellen Produktion der Bilder, er erläutert die Entstehung als einen Vorgang, die Natur male sich ihre Bilder selbst. Die Resultate dieser *Écriture automatique* bezeichnet er jedoch nicht als mechanischen Abdruck, sondern als Artefakt. Die Entstehung der Bilder wird noch ganz prozeßhaft gedacht, als würde in der Apparatur von einer geheimnisvollen Hand Farbe auf einer Leinwand aufgetragen: "Die fotogenetischen Abbilder gläserner Gegenstände überziehen das lichtempfindliche Papier mit einem eigentümlichen Ton."²⁹

Diese frühen Dokumente skizzieren eine Rezeptionsmöglichkeit der Fotografie, die sich jedoch schon rasch verflüchtigte. Schnell wurde die phantasivolle Aneignung durch stereotype Bewertungsmuster abgelöst. Daß die Fotografie ein Bild unter anderen Bildern ist, daß sie ebenso das Sichtbare in eine ästhetische Konstruktion verwandelt, also ihre phantastische Substanz, geriet aus dem Blick. Gerhard Plumpe hat gezeigt, wie die Fotografie im 19. Jahrhundert an den starren Diskursformationen des Ästhetischen abprallte und in das binäre Schema von Kunst und Nichtkunst gepreßt wurde.³⁰ Die etablierte Ästhetik wies unisono die Fotografie als Negation wahrer Kunst entschieden ab. Sie sei bloß das "mechanische Surrogat der Bildenden

26 Ebd., S.61.

27 Wiegand (Anm.21), S.20.

28 Talbot (Anm.21), S.46.

29 Talbot (Anm.21), S.63.

30 Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München 1990.

Kunst",³¹ auf die "fühlende Hand des Künstlers" müsse sie verzichten. So komme sie über eine "kalte Glätte", eine "leichenhafte Eintönigkeit nicht hinaus"³² - das war der allgemeine Tenor.

Vor allem die fotografischen Porträts zogen massive Kritik auf sich. Wo die Malerei das Bild mit "Leben, Seele, Geist" erfülle, gäbe die Fotografie nur den "toten Leichnam", die wesenlos-wahllose Oberfläche. Für Friedrich Theodor Vischer entlarvt sich die Fotografie im Porträtstudio. Er schreibt in seiner *Ästhetik*: "Beim Daguerreotyp sieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre."³³

Der Fotografie wurde der Einlaß in den Kunststempel verwehrt, zu deutlich kollidierten ihre Grundprinzipien mit den herrschenden Bestimmungen des Ästhetischen, die auf das Subjektive und auf die Persönlichkeit, auf das Organische und Antimechanische abhoben. Die Fotografie reagierte darauf mit der Selbstverleugnung des Apparativen. Sie wollte sich selbst zur Kunst läutern und modellierte sich doch nur auf die mächtigen Diskurse hin. Sie ahmte die Gemälde in Komposition und Ausführung nach, idealisierte die Unschärfe, betonte das Dekorative und stellte kostbare Drucke und Abzüge her.

Diese Abweisung wird sekundiert durch ein genauso starres System von Zuschreibungen. Der gesteigerte Abbildrealismus der Fotografie, Faszination und Dynamik, die von ihr ausgingen, lösten einen neuen Bilderstreit aus. Nun figuriert das fotografische Bild als das reine Abbild, das als Duplikat an die Stelle des Realen tritt, sich der frevelhaften Täuschung schuldig macht. 1841 hat der Schweizer Schriftsteller, Zeichner und Ästhetikprofessor Rodolphe Toepffer die radikale Medienkritik auf fast klassische Weise formuliert. Der Fotografie wird dort vorgeworfen, sie erhebe das "Positive", "Sichtbare" zum Fetisch, sie vertreibe aus ihren Wirklichkeitsimitaten das "Nebulose", "Übersinnliche", ihre Bilder, die vermeintlichen Wunderwerke, seien geheimnislos. Damit ist die pathetische Abweisung vorbereitet, die im Zentrum seines Pamphlets steht: "Was den Daguerreotypen fehlt, diese Eigenschaft, die für immer die Wunder des Verfahrens von den einfachen Produkten einer intelligenten Schöpfung trennt, das ist der Abdruck des Menschlichen, individuellen Geistes, das ist die Seele, die sich auf die Leinwand überträgt, das ist das poetische Wollen, das sich in irgendeinem Stil ausdrückt, das ist... die Kunst."³⁴

31 Ebd., S.42.

32 Ebd., S.44.

33 Ebd., S.46.

34 Rodolphe Töpffer: Über die Daguerreotypie (1841). Zit. nach Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I. München 1980, S.72.

Dieser Schematik von Kunst und Nichtkunst wird die Fotografie nun ausgeliefert, am Ende wird ihr gar der Bildstatus selbst verweigert. Der maschinelle Abdruck könne nur die "Identität" mit dem Dargestellten liefern, während die Kunst sich auf die "Ähnlichkeit" beschränke, die Fotografie liefere "das Bild des Sichtbaren anstelle des Zeichens für das Unsichtbare".

"Die Identität, das Rohprodukt des Verfahrens, ist also das Bild einer Sache und drückt nur sich selbst aus. Die Ähnlichkeit ist ein Zeichen, das auf freie Weise auch etwas anderes als das Dargestellte ausdrückt."³⁵

Da ist sie wieder - die Behauptung einer eindimensionalen illusionistischen Bilderwelt, die absolut zeichenlos und undurchdringlich, die gewaltsam und zerstörerisch ist. Die Bildergegner argumentieren nun differenziert und mit taktischem Geschick, mit Einschnürungen und Zuschreibungen. Das bereits zum reinen Abbild reduzierte fotografische Bild wird auf ein eingegrenztes Segment des Sichtbaren fixiert. Die Fotografie wird zu einem reinen Wissenschaftsprinzip erklärt, zu einer Beglaubigungstechnik, zu einem dokumentarischen Verfahren, ihre phantastischen Potentiale, ihre ästhetischen Möglichkeiten werden ignoriert. Die strikte Trennung des Dokumentarischen vom Ästhetischen hat hier ihre Wurzeln.

Damit gerät die Fotografie im 19. Jahrhundert in eine merkwürdige Schiefelage. Sie wurde von der Ästhetik abgewiesen und von der Kunst verschmäht, wurde aber dennoch dringend gebraucht als Apparat der Weltaneignung, als Transkriptionsinstrument des Sichtbaren, das zu äußerster Differenzierung fähig ist. Das variable, das omnipräsente und transportable Bild versprach eine umfassende Verfügbarkeit der Welt. So erklärt sich der beispiellose Triumphzug der Fotografie quer durch das 19. Jahrhundert. "Mit der Neugier der Wissenschaftler schwärmten die Fotografen aus, um die entfernsten Erscheinungen abzubilden", so der Fotohistoriker Timm Starl.³⁶ Sie fotografierten die Vertreter der indischen Kasten und der afrikanischen Stämme, lichteten die Pyramiden ebenso ab wie die Tempel der Maja. Ein gigantisches öffentliches Archiv wurde begründet. Die Porträtfotografie wurde trotz aller Einwände zu einer weit verbreiteten sozialen Praxis. Die Fotografie eroberte alle nur denkbaren Perspektiven des Sehens und drang in neue, unbekannte Sphären vor. 1858 stieg Gaspar-Felix Tournachon, genannt Nadar, mit einem Fesselballon auf und fotografierte Paris aus der Luft. Schon vorher war er in die Katakomben der großen Stadt hinabgestiegen und hatte das Dunkel mit Kunstlichtaufnahmen durchdrungen. Die Welt wurde mit den Mitteln des Lichtbildes neu kartographiert. Die Reihenfotografie erschloß

35 Ebd., S.76.

35 Timm Starl: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg 1991, S.122.

schließlich mit ihren Kamerabatterien die kompliziertesten Bewegungsabläufe und versammelte sie in endlosen Serien zu einer bildhaften Enzyklopädie der Bewegung. Nach 1884, nach der Reproduktionsmöglichkeit der Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften, wurde das Lichtbild dann zum Referenzmedium des Abbildbaren schlechthin.

Der Kino - ein "neues Sinnesorgan"

Der Film entfacht den alten Bilderstreit noch einmal mit einer Heftigkeit, die erahnen läßt, wie bedrohlich das neue Medium vielen erschien. Noch viel rasanter als die Fotografie entwickelte sich der Film zu einem industriellen Komplex, noch intensiver drang er in das Alltagsleben ein, noch nachhaltiger erschütterte er die gewohnten Wahrnehmungsordnungen. Um 1910 siedelten sich die Filmfabriken am Rande Berlins an, hatte jede Kleinstadt ihr Kino und wurden in den Metropolen gigantische Filmpaläste eröffnet, in denen vor 2.000 Zuschauern mit prunkvoller Orchestermusik umrahmte, abendfüllende "Kinodramen" gegeben wurden. Diese Beanspruchung der alten Künste alarmierte nun vollends die Warner und Kulturbewahrer. Ein Kampf um die Kinobilder bricht los, der gewöhnlich als "Kinodebatte" bezeichnet wird. Wer waren nun die Wortführer, wer warf sich zum Bilderfeind und wer zum Bilderbefürworter auf? Es waren in erster Linie die Wortmächtigen, die den öffentlichen Diskurs beherrschten, und die nun ihren Status durch das wortlose Bildermedium bedroht sahen. Mein Marburger Kollege Heinz-B. Heller hat in seiner Habilitationsschrift diese Reaktionen der "Literarischen Intelligenz" auf den Film sehr genau und beispielhaft untersucht. Die Autoren waren tief beunruhigt, daß dieses Medium offenbar spielend die sozialen Grenzen überwand, das Publikum aus allen Schichten unmittelbar ansprach. Sie waren beeindruckt von der Andacht, die sie in den Kinosälen beobachteten, von der Konzentration auf die Leinwand, die abstach vom blasierten Desinteresse an aufwendigen Bühnenszenierungen der großen Klassiker.

Die verbreitete Reaktion auf das irritierend Neue war eine Fortschreibung des Kunst-Nicht-Kunst-Schemas, das bereits die Fotografie eingedämmt hatte. Einfache Gleichungen wurden aufgemacht, die Position des 19. Jahrhunderts weitgereicht. Das Kino ist demnach eine "seelenlose Maschine" ein vollendeter Ausdruck der Moderne, ein Abbild von Dekadenz und Verfall. Franz Pfemfert spitzt dies mit am radikalsten zu: "Wahrlich, dieser Kino ist der passende Ausdruck unserer Tage. Dieser Abklatsch der nackten Wirklichkeit, diese brutale Bildreporterei konnte nur in einer Zeit zu Ehren kommen, in der die Phantasie in die Leichenschauhäuser und auf die Verbrecher-

fährten gedrängt ist. Nick Carter, Kino und Berliner Mietshäuser, diese triviale Dreiheit gehört zusammen.³⁷

Es gibt neben den Schriftstellern noch eine zweite Gruppe von Sprechern, denen das Kino offenbar erst die Zunge löst. Sie nennen sich selbst "Kinoreformer", sind Erwachsenenbildner, Theologen und Erzieher. Sie überziehen das Kino mit einem Wust von Texten, einem Schwall von Worten, einer neuen Orthodoxie der Bilderfeindschaft, entfalten ein System von Vorträgen, Kampagnen und Initiativen.³⁸ "Kinoreform" ist ein zynischer Euphemismus für totalitäres Denken und reine Prohibitions politik. Im Zentrum ihrer Gedankengebäude steht ein eingeschränkter Bildbegriff, der das Kinobild auf "einfache Registrierung der Wirklichkeit", auf den naiven Abbildrealismus festlegt.³⁹ Zur ästhetischen Illusion, so der Cheftheoretiker Konrad Lange, sei der Film ungeeignet, folglich könne es nur "Naturfilme" und keine "Kunstfilme" geben.⁴⁰ Das Bildhafte dieser verführerischen Inszenierungen sei gefährlich, weil hier Logik und begriffliche Strenge, die Ordnungsfunktion der Sprache ausgehebelt würden. Auf der Basis dieser restriktiven Bilddefinitionen wird dann ein unendliches Sündenregister des Kinos eröffnet: Die Bilder, so wird behauptet, verrohen und entsittlichen, sie würden Verbrecher ausbilden und weckten die animalischen Triebe, sie schürten den sozialen Neid und unterminierten so die gesellschaftliche Ordnung. Die Reformvorschläge sind ein getreues Spiegelbild dieser Zuschreibungen. Der Film solle verstaatlicht, die Filmfabriken von Kontrollbeamten durchsetzt, das Kino an den Schulen eingeführt werden. In der halbdunklen Aula sollen dann die sorgfältig kommentierten "Naturfilme" gezeigt werden, um dem dunklen Kino, ohnehin nur ein Ort der Ausschweifung und der Promiskuität, das Wasser abzugraben.

Nur wenige minoritäre Stimmen ergreifen in der Kinodebatte vor 1914 mit anderen Bildkonzepten für den Film Partei. Der junge Victor von Klemperer widerspricht dem allgemeinen Vorurteil, der Film sei bloß "entseeltes Ganzes" und "Zirkuswerk". "Sondern das Volk ist in jedem Augenblick gezwungen zugleich und befähigt, den bewegten Körpern, die es sieht, selber die Seelen hinzuzufinden, einfacher gesagt: sich den Bildertext zu schreiben."⁴¹ Auch Egon Friedell geht von der "gesteigerten Einbildungskraft" der

37 Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911). In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film, Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, S.167.

38 Vgl. dazu: Thomas Hausmanninger: Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert. München 1993, S.85ff.

39 Ebd., S.96.

40 Ebd.

41 Victor von Klemperer: Das Lichtspiel (1912). In: Fritz Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/M. 1984, S.83.

"mitdichtenden Zuschauer" im Kino aus, das eine phantastische Vieldeutigkeit ermögliche.⁴²

Alfred Bäuml, Philosoph und später einmal, was hier noch nicht zu erkennen ist, NS-konformer Rektor der Berliner Universität, unterscheidet als einer der ersten zwischen "Bild" und "Abbild", feiert den Kinematographen als "Apotheose der Fotografie", der ein ganz neues Sehen ermögliche: "Durch das Lichtbild ist gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, der Mensch als Darsteller, Ausdruckskünstler, Schauspieler. Die Bühne des Film ist intim [...] Ein Welt des Ausdrucks tut sich auf. Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden, sie werden vom Film zur Wirkung aufgerufen. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels tut sich auf."⁴³

Hier ist jenes Pathos des Sehens und Entdeckens vorgezeichnet, das die Filmtheorie der zwanziger Jahre bestimmt, die aus einem ganz anderen Gebrauch der Kinobilder heraus formuliert wird. Béla Balázs schöpft aus seiner reichen Erfahrung als Filmkritiker, als er 1924 seine erste Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* veröffentlicht. Im Kinematographen sieht er eine "Maschine", die eine "neue Wendung zum Visuellen einleite" und die dem "Menschen ein neues Gesicht" gebe. Der Film ist für ihn ein "neues Sinnesorgan", ein "empfindliches Medium der Seele", ein Rehabilitieren des sichtbaren Menschen und der sichtbaren Dinge. Vor allem die "Großaufnahme", die dem Blick der Porträtkunst eine neue Richtung gibt, bringe uns wie eine Lupe den "einzelnen Zellen des Lebensgewebes" nahe, lasse uns "wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen".⁴⁴

Von dieser Begeisterung des Entdeckens und Zeigens sind auch die schwungvollen Manifeste von Dsiga Wertow und Lazlo Maholy-Nagy durchzogen. Sie setzen auf das Enthüllungspotential und auf die ästhetische Kraft der Apparate. Ihr Lob des Sichtbaren, der Sehmaschinen und der technischen Bilder muß der heutigen Bilderverzweiflung entgegengehalten werden, dem festgefügtten Konsens, daß die Bilder das Sichtbare zum Verschwinden bringen und uns erblinden ließen. Damit wir uns in unseren Bilderwelten, die keine Bilderhölle, aber auch kein Bilderparadies sind - um uns in diesen verschlungenen Bilderwelten zurechtzufinden, sie zu gebrauchen und zu nutzen, ist eine Rückgewinnung eines umfassenden Bildbegriffs notwendig, der alle Potenzen des Bildes enthält, eine Rückgewinnung durch historische Erinnerung.

42 Egon Friedell: Prolog vor dem Film (1912/13). In: Schweinitz (Anm.43), S.207.

43 Alfred Bäuml: Die Wirkung der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters (1912). In: Güttinger (Anm. 41), S.100/101.

44 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Wien, Leipzig 1994, S.73.

