

INDUSTRIALISIERUNG DES SEHENS

LUTZ HIEBER

Der Mensch ist durch seine Sinne in der alltäglichen Lebenswelt verortet. Hellmuth Plessner hat in seiner Anthropologie der Sinne eine theoretische Grundlage geschaffen, an die eine Soziologie der Sinne anschließen kann. Einer der Anknüpfungspunkte ist, dass sich Plessner »dem sinnlichen Geschehen über die gestaltete Umwelt nähert, weil darin die kulturellen und gesellschaftlichen Anforderungen an die Sinne enthalten sind« (Barlösius 2000: 23).

Die Sinne bilden die Bindeglieder zwischen dem Körper und der sozialen Position eines Menschen und auch zwischen seinem Körper und seiner materiellen Umwelt. Würden sie jedoch nur als Rezeptoren, als bloß passive Wahrnehmungsquelle in ihrer biologischen Aufgabe aufgefasst, würde sich ihre Funktion nicht erschließen. »Erst in der Arbeit mit und an ihnen zeigen sie, was sie können und was ihnen verwehrt ist« (Plessner 1980: 393). Menschliche Aktivität und Sensorik erhellen sich wechselseitig. Was die Sinne wahrnehmen, hängt davon ab, mit welchen Reizen sie willentlich konfrontiert werden. »Jeder Sinn hat seinen gegenständlichen Grund in dem, was er und nur er herausbringt. Dafür ist er da. Sie alle zusammen bringen die Vielfalt im Ganzen heran« (ebd. 371).

Drei Aspekte von Plessners Theorie sind für eine soziologische Bestimmung des Sehens grundlegend. Der erste ist, dass die Sinne an den Gegenständen ihre *Wahrnehmungsaufgabe* erfüllen. Sie wirken »beim Aufbau der Wahrnehmungswelt zusammen, ihr einzelner Modus erfüllt am Wahrnehmungsding seine Funktion, Eigenschaften und Zustände zugänglich zu machen«. Damit haben wir in unserer Alltagswelt zu tun, »ob wir nun Politiker oder Fabrikarbeiter, Ingenieure oder Juristen, Künstler oder Gelehrte sind« (Plessner 1980: 379). Der zweite Aspekt ist, dass das Vermögen der Sinne insofern *in der menschlichen Kultur vergegenständlicht* ist, als die Reize im Wesentlichen kulturelle Hervorbringungen sind. Drittens sind Handeln, Sprache und variable Gestaltung an den Modus des sinnlichen Materials gebunden, in welchem sie sich realisieren. Denn unser Verhalten hat es »stets mit wahrnehmbaren Ge-

genständen zu tun«, und es rechnet »überall mit dem Widerstand der Gegenstände«, an dem es »sich reibt und bricht« (a.a.O. 378f.). Indem sich die Sinne also am Material abarbeiten müssen, prägen sie sich in dieses ein und *verkörpern* sich in den durch menschliche Aktivität produzierten Gegenständen. Zur Wahrnehmungsfunktion der Sinne tritt ihre »Funktion der Verkörperung« (ebd.).

In dieser dreifachen Weise sind also menschliche Tätigkeit und Sensorik wechselseitig aufeinander bezogen. Deshalb verändert sich die jeweilige Beschaffenheit des gesamten Perzeptionsapparats oder auch des einzelnen Sinnes mit den Veränderungen des sozialen Gefüges. Mit dem geschichtlichen Prozess sind die Sinne einem ständigen Wandel unterworfen. Sie erfahren eine jeweils spezifische historische Prägung. Deshalb sind auch Rückschlüsse vom Zustand des Sinnesapparats auf die ihm entsprechende historische und soziale Wirklichkeit möglich. Sofern sich also die Beschaffenheit des Perzeptionsapparats oder eines einzelnen Sinnes für einen konkreten historischen und sozialen Kontext bestimmen lässt, kann diese auch als Indikator sozialer Gegebenheiten benutzt werden.

Anders als der Plessnersche Ansatz, ist die *Geschichte der Sinne* von Robert Jütte (2000) für eine soziologische Theorie des Sehens gänzlich ungeeignet. Sie ist eigentümlich unsinnlich und auf reine Außensicht beschränkt. Während Plessner die Sinne vorzugsweise dort studiert, wo höchste kulturelle Anforderungen an sie gestellt werden (z.B. in den Künsten), beschränkt sich Jütte auf einen trockenen Literaturbericht. Statt von den *Sinnen* handelt seine Arbeit von der *Literatur über die Sinne*. Bei ihm zeigen sich die Schwächen einer fast ausschließlich an schriftlichen Quellen orientierten Geschichtswissenschaft.

So beschränkt sich Jütte darauf, Berichte aus verschiedenen Epochen seit der Antike zu referieren, ohne diese am gegenständlichen Material zu überprüfen und zu präzisieren. Weil er sich nicht für die Verkörperung der Sinne interessiert, bleibt ihm der Zugang zu ihrer Funktion verschlossen. So erwähnt er zwar in einem Kapitel über Sehweisen den »kultur- und mediengeschichtlichen Gemeinplatz«, dass »Menschen durch das Kino und später durch das Fernsehen lernten, »schneller« und »oberflächlicher« zu sehen, und sich so neue Sehtechniken aneigneten«. Als Beleg führt er den Autor eines Fachorgans für Kinematographie an, der sich 1910 angesichts des aufkommenden Filmes – in einer zum damaligen Stand der Filmtechnik deutlich übertrieben anmutenden Weise – darüber auslässt, man wolle »nur noch durch das Auge genießen und im Telegrammstil Leidenschaften in konzentriertester Form« vorüberlassen lassen (Jütte 2000: 320f.). Er verzichtet jedoch darauf, den durch das Kino in Gang gesetzten Wandel der Perception zu untersuchen. Daher kann

der Eindruck aufkommen, das ›Kino-Auge‹ sei auf den dunklen Saal während der Filmvorführung beschränkt. Denn ganz in diesem Sinne thematisiert Jütte die »Schaulust, insbesondere von Männern« völlig unabhängig von gesellschaftlichen oder von technischen Gegebenheiten, indem er behauptet, sie sei »keine moderne Zeiterscheinung. Man denke nur an die biblische Geschichte von Bathseba im Bad, die von König David heimlich beobachtet wird« (Jütte 2000: 326). Abgesehen von der unhistorischen Verallgemeinerung des bürgerlichen Geschlechtsrollenstereotyps¹, wird hier das Sehen als in seinem Wesen unveränderliche Wahrnehmung aufgefasst, als anthropologische Konstante. Jütte verzichtet darauf zu fragen, wie sich das Schauen der alttestamentarischen Bevölkerung vom Schauen von Europäern gegen Ende des 20. Jahrhunderts unterscheidet. Schließlich müsste auch im Fall sexueller Schaulust die Seh Wahrnehmung heute, wenn sie tatsächlich durch Film und Fernsehen verändert wäre, gänzlich andere Strukturen aufweisen als vor Jahrtausenden.

Weil sich also der Historiker Jütte weithin auf das Referieren von Texten über die Sinne beschränkt, ohne ihre jeweilige konkrete Funktion zu untersuchen, mutet seine Geschichtsschreibung eigentümlich geschichtslos an. Bei ihm erscheinen die Sinne als überzeitlich konstant bleibende Modi der Wahrnehmung. Dagegen hatte Walter Benjamin schon 1936 erkannt, dass sich – wegen der wechselseitigen Bezüge von menschlicher Tätigkeit und Sensorik – die jeweilige Beschaffenheit des gesamten Perzeptionsapparats oder auch des einzelnen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Wandel verändert. Der geschichtliche Prozess unterwirft die Sinne einer fortwährenden Ummodellierung. »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt« (Benjamin 1974: 478).

Dank der Funktion der *Verkörperung* im sinnlichen Material ist es möglich, von kulturgeschichtlichen Produkten auf die Beschaffenheit des Perzeptionsapparats oder eines einzelnen Sinnes (in einer Epoche in einem sozialen Milieu) zu schließen.

¹ Im Alten Testament wird außer der Geschichte von David und Bathseba (2. Samuel 11) beispielsweise auch die von Josef und Potifars Frau erzählt. Sie setzt mit den Worten ein: »Josef war schön an Gestalt und hübsch von Angesicht. Und es begab sich danach, dass seines Herrn Frau ihre Augen auf Josef warf« (1. Mose 6-7). Eine sorgfältigere Lektüre des Alten Testaments hätte also bereits Hinweise auf Ausprägungen der ›Schaulust‹ geben können, die *nicht* geschlechtsspezifisch sind.

Am Sehen möchte ich nun die geschichtliche Veränderung eines spezifischen sinnlichen Modus untersuchen. Damit begeben sich auf jenes Feld der *visuellen Soziologie*, das sich mit der »Soziologie des Bildes und der medienvermittelten Wahrnehmung« befasst (Raab 2001: 40). Dabei folge ich in gewisser Weise der empirischen Methode Norbert Elias' (1997). Elias entwickelte in seinen soziogenetischen und psychogenetischen Untersuchungen eine Methode, die schriftliche historische Quellen zu individuellen Verhaltensweisen mit der geschichtlichen Entwicklung gesellschaftlicher Funktionsteilung verband, um eine Theorie des Prozesses der Zivilisation entwerfen zu können. Für eine *soziogenetische Untersuchung der visuellen Wahrnehmung* erscheint es naheliegend, diese Methode angemessen abzuwandeln. In diesem Fall erscheint es sinnvoll, bildliche Quellen heranzuziehen. Die formale Entwicklung von Bildern kann dann mit der Geschichte der technisch-industriellen Bilderproduktion verbunden werden, um die materiellen Bedingungen ermitteln zu können, die einen Perzeptionswandel verursachen.

Wenn bildliche Quellen für eine soziogenetische Untersuchung der Seh- und Wahrnehmung herangezogen werden sollen, sind gewisse Bedingungen zu beachten. »Soll die Funktion der Verkörperung im sinnlichen Material eines einzelnen Modus studiert werden«, stellt Plessner zutreffend fest, »so muss sich die Untersuchung Grenzfälle aussuchen, bei welchen das Material nicht in dinghafter bzw. zeughafter Bindung als Eigenschaft oder als Umgangs- und Gebrauchsqualität, sondern in seiner Reinheit als Ton, Farbe, Linie usw. auftritt« (Plessner 1980: 380). Der einzelne Modus kann also nur auf einer Abstraktionsstufe, die ihm angemessen ist und ihn isoliert und unbeeinflusst von Anderem zu fassen erlaubt, analysiert werden. In diesem Sinne wird sich meine Untersuchung zur geschichtlichen Veränderung der Seh- und Wahrnehmung auf ein rein formales Kriterium stützen, nämlich auf den *Detailreichtum* von Bildern.

Zur formalen Entwicklung von Bildern

Bilder haben sich in den vergangenen Jahrhunderten hinsichtlich der Anforderungen verändert, die sie an die Seh- und Wahrnehmung stellen. Diesen Wandel möchte ich nun an einigen exemplarisch ausgewählten Bildern darlegen. Jedes dieser Fallbeispiele ist für die jeweilige Epoche symptomatisch.



Abb. 1: Jan van Eyck: *Madonna des Kanzlers Rolin*. um 1437, Paris (Musée du Louvre)

Ich beschränke mich auf Bilder, die seit der Epochenschwelle des 15. Jahrhunderts entstanden sind – kunstgeschichtlich gesprochen also auf die Stile seit Spätgotik und Frührenaissance².

Zunächst möchte ich mich exemplarischen Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts zuwenden. Bei diesen sticht ein formales Moment ins Auge: sie sind außerordentlich *reich an Details*. Dass das so ist, möchte ich an drei Beispielen darlegen. Um von vornherein dem Eindruck entgegen zu wirken, es könne sich bei

diesem formalen Charakteristikum um das Merkmal eines Stils oder einer Herstellungstechnik handeln, wähle ich ein Gemälde aus der Spätgotik, ein druckgrafisches Blatt aus der Renaissance sowie ein Gemälde des Manierismus.

Mein spätgotisches Bildbeispiel ist die *Madonna des Kanzlers Rolin*, die Jan van Eyck um 1437 malte (Abb. 1). Im Vordergrund dieses kleinen Andachtsbildes, das 66 x 62 cm misst, befinden sich die beiden Hauptfiguren, der Kanzler Rolin und die Madonna. Sie sind einander symmetrisch in einem Palastraum zugewandt. Rolin gehörte zur »Gattung der Neureichs«, die als Finanzleute im Zeitalter des Frühkapitalis-

² Der uns geläufige Kunstbegriff – und damit auch unser Umgang mit Bildern allgemein – kann auf frühere Epochen, etwa auf das Hochmittelalter, nicht unmittelbar übertragen werden. Für die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildern haben sich seit der Epochenschwelle Prinzipien eingebürgert, die sich von denen der vorherigen, religiös gebundenen Epoche strukturell unterscheiden (Grassi 1957: 96-98). Außerdem setzte mit der Epochenschwelle – worauf später zurückzukommen sein wird – ein grundlegender Wandel des menschlichen Sinnesapparats ein. Der frühere Vorrang des Tastsinns wurde nämlich zugunsten einer zunehmenden Privilegierung des Sehens zurückgedrängt.

mus unter den Höflingen eine bedeutende Stellung gewannen; er verdankte seine »Wohlhabenheit der Beschäftigung beim Herzog von Burgund, Philipp dem Guten« (Pirenne 1971: 206). Der betend kniende Kanzler hat die Augen meditierend von seinem Stundenbuch erhoben. Ihm gegenüber sitzt die Madonna, die zugleich der Thron ihres segnenden Kindes ist. Über ihrem Haupt schwebt ein Engel mit einer Krone. Die Rückwand des Palastraums bildet eine offene Arkade, durch die der Blick zunächst auf ein kleines Gärtchen mit Blumen und Vögeln fällt, das nach Außen durch einen schmalen Wehrgang abgeschlossen ist. An der Brüstung des Wehrgangs stehen zwei kleine Gestalten, die nach draußen in die Landschaft blicken. Dort befindet sich eine Stadt mit ihrer Kathedrale. Eine Brücke führt über einen Fluss zu einer kleineren Siedlung, hinter der sich Hügel erheben. Zum Horizont ist die Landschaft



Abb. 2: Ausschnitt aus Abb. 1

mit schneebedeckten Bergen abgeschlossen. Die Stufen der Kathedrale, das Flussufer mit seinem Hafen, die Brücke und die Stadt auf der gegenüberliegenden Uferseite sind von einer unzählbaren Menge menschlicher Gestalten erfüllt. Allein auf der Brücke, die im Gemälde fünfeinhalb Zentimeter lang ist, befinden sich 28 Menschen, darunter zwei Reiter (Abb. 2). »Die wimmelnde Bevölkerung« steht »in treffendem Gegensatz zu der Stille im Vordergrund« (Dhanens 1980: 273). Doch auch im Vordergrund sind zahlreiche Details zu beachten. Ein Reliefschmuck am linken Abschluss der Arkade zeigt den Sündenfall, die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies und wei-

tere Szenen. Auf der Borte des Mantels der Maria stehen – je nach Faltenwurf – Fragmente aus dem 8. Psalm und anderen Bibelstellen zu lesen. Jedes einzelne Teil aus dieser Myriade an Einzelheiten, die mit feinem Pinsel geschildert sind, ist für das Verständnis des Bildprogramms von Bedeutung.



Abb. 3: Albrecht Dürer: *Melancholia I*, Kupferstich 1514

Mein Beispiel aus der Renaissance ist ein Kupferstich von Albrecht Dürer, dem ersten überragenden Renaissance-Künstler nördlich der Alpen. 1514 schuf er die *Melancholia I* (Abb. 3). Zentrale Gestalt des 23,7 mal 18,7 cm großen Stiches ist die geflügelte Melancholia. Sie sitzt, im zerknitterten Kleid einer Nürnberger Hausfrau, auf einer niedrigen Steinschwelle bei einem Gebäude. An dessen Mauer hängen eine Waagschale, eine Sanduhr und eine Glocke. Unterhalb der Glocke ist ein sogenanntes magisches Quadrat in die Mauer eingelassen. An den Bau sind eine Leiter und ein Schleifstein angelehnt. Dazu kommen

noch zwei Gegenstände, die als Symbole zu verstehen sind: ein riesiger Polyeder aus Stein und eine Kugel. Auf dem Boden liegen Werkzeuge und andere Gegenstände verstreut, die hauptsächlich zur Baukunst und zum Zimmermannshandwerk gehören. Außer einem Hammer befinden sich dort ein Richtscheit, ein Hobel, eine Kneifzange, eine Säge, ein Streichmaß, einige verbogene Nägel. Andere Gegenstände »muten wissenschaftlich-alchimistisch an« (Schoch et al. 2001: 180): ein Schmelztiegel, ein Tintenfass mit Federkasten und – unter dem Rock zum Vorschein kommend – das Mundstück eines Blasebalgs (das auch fälschlich als Klistierspritze aufgefasst wurde). Auf einem Schleifstein sitzt ein grämlicher Putto und bekritzelt eine Tafel. Davor liegt ein halbverhungertes Hund. Die Melancholia hält einen Zirkel in der Hand, ihr Arm ruht auf einem Buch. Sie trägt einen Blätterkranz auf dem Haupt, an ihrem Gürtel sind eine Geldbörse und ein Schlüsselbund befestigt. Im Hintergrund, über einem kalten See, strahlt ein Komet im Rund eines engen Regenbogens. Unter ihm schwebt ein fledermausähnliches Fantasiewesen mit schreiend geöffnetem Maul, mit der Inschrift »Melancholia I«

auf der Innenseite seiner Flügel. Am Ufer des Sees sind Bäume und eine Siedlung zu erkennen, Boote haben angelegt.

Wie in anderen Bildern dieser frühen Epoche, tragen auch beim *Melancholia*-Stich all die erwähnten, zahlreichen Einzelheiten zur Bildausage bei. Jedes Detail ist wichtig. Allerdings sagt die nüchterne Auflistung der einzelnen Bildelemente uns heutigen Betrachtern wenig. Deshalb möchte ich in diesem Fall wenigstens andeutungsweise eine Entschlüsselung der Ikonographie anbieten. Für das damalige Denken sind Menschen, die für die Geometrie begabt sind, dazu bestimmt, melancholisch zu sein, »weil das Bewusstsein von einer Sphäre jenseits ihrer Reichweite sie an einem Gefühl von geistiger Eingeschränktheit und Ungenügen leiden lässt. Ebendies ist es, was Dürers *Melancholia* zu erfahren scheint«. Dürer selbst verband theoretische Einsicht und praktische Fertigkeit. Er hatte sich in Italien mit der planperspektivischen Konstruktion des Bildraumes vertraut gemacht. Außerdem hatte er hart am empirischen Problem gearbeitet, die menschliche Schönheit mit Lineal und Zirkel zu fassen – gerade dabei traten immense Schwierigkeiten auf. Deshalb kannte er die Inspiration, und er kannte auch das Gefühl der Machtlosigkeit und Niedergeschlagenheit. »Er war auch ein Künstler = Geometer und zwar einer, der unter den besonderen Einschränkungen der Disziplin, die er liebte, litt« (Panofsky 1977: 225–229). Die daraus resultierende melancholische Haltung erscheint bei ihm allerdings gewissermaßen verstüß: das Sinnbild der Geldbörse bringt professionelle künstlerische Tätigkeit mit Reichtum in Verbindung.

Ein Musterbeispiel des niederländischen Manierismus ist Jan Massys' *Flora* von 1559 (Abb. 4). Flora ist die Göttin des Blühens, ihr Kult wurde mit teilweise lasziven Spielen begangen. Jan Massys lebte in Antwerpen, wurde jedoch wegen Zugehörigkeit zu einer Sekte verbannt, ging nach Italien, von wo er fünfzehn Jahre später offenbar wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte (Puyvelde 1963: 196). Das Gemälde ist nahezu quadratisch, 113,2 cm hoch und 112,9 cm breit. Auf einer niedrigen Steinbank ruht eine jugendliche, überlängte weibliche Gestalt in durchsichtigem Gewand, die den Blick auf den Beschauer richtet. Auf ihren Oberschenkeln liegt ein roter Mantel und ein Blumenstrauß. In der erhobenen Hand hält sie mit gespreizten, ziseliert wirkenden Fingern zwei rote Nelken. Ihr Haupt trägt ein edelstein- und perlenbesetztes Diadem.

Die Gürtelschließe, an der eine Perle hängt, ziert eine kleine weibliche Gestalt in elliptisch-ornamentalem Rahmen. Die Glieder ihrer Armreifen sind mit Blumenbildchen geschmückt. Auf der Steinbrüstung, die die Bank nach hinten begrenzt, steht die kleine Plastik eines Mannes mit Schwert; Pfauen sind ihm beigegeben. Hinter der Brüstung erstreckt sich

eine Landschaft. Ein Bauer und eine Bäuerin stehen unweit einer Scheune, an deren Außenwand ein Wagenrad ist. Benachbart ist das Bauernhaus. Vor dem Gehöft ist eine Sau mit ihren Ferkeln (möglicherweise eine Anspielung auf Fruchtbarkeit). Ein Weg durchquert die grasbewachsene, locker von Bäumen durchsetzte Ebene. Ein Reiter, ein Mann mit Hunden, ein Bauer mit zweispännigem Pflug und viele andere Menschen sind – nun allerdings nicht mehr ganz so kleinteilig gemalt wie bei Jan van Eyck – bei ihren unterschiedlichen Beschäftigungen erfasst. Die Ebene ist durch einen breiten Fluss begrenzt, der sich in langgezogener Biegung windet. Diesseits liegt, geschützt von einem Deich, ein Dorf. In seiner unmittelbaren Umgebung weiden Tiere. Einige Gebäude stehen auch außerhalb des Deiches. Jenseits des Flusses liegt eine große Stadt (Antwerpen) mit Bollwerk, Kathedrale, vielen Häusern und einigen kleineren Kirchen, zum Fluss hin mit einem kleineren und einem größeren Hafen. Schiffe unterschiedlicher Größe segeln oder rudern vorüber. Zum Hintergrund hin ist die Landschaft durch einen Höhenzug begrenzt.



Abb. 4: Jan Massys: *Flora*, 1559. Hamburg (Kunsthalle).

Bislang habe ich Beispiele aus dem Norden vorgestellt, um auf den eminenten Detailreichtum der Bilder hinzuweisen. Um dem Eindruck entgegen zu wirken, es handele sich dabei möglicherweise um eine regionale Besonderheit, möge ein Hinweis auf die italienische Frührenaiss-

sance genügen. Auch südlich der Alpen war die Sehwahrnehmung auf das ausführliche und genaue Registrieren eines enormen Detailreichtums ausgerichtet. So trifft beispielsweise auch für die *Taufe Christi*, die Piero della Francesca um 1451 schuf (London, National Gallery) die Feststellung des Kunsthistorikers zu, die Landschaft sei »bis ins kleinste Detail teleskopisch genau registriert« (Bertelli 1992: 60).

Bei diesen Bildern verhält es sich mit der Sehwahrnehmung ähnlich wie bei klarem Nachthimmel. Richtet man nachts bei einem Spaziergang in der freien Landschaft, wo die Augen nicht von den Lichtern der Stadt beeinflusst werden, den Blick nach oben, sieht man viele Sterne. Je länger man schaut, desto mehr Sterne werden sichtbar. Das ist ein deutlich merklicher Vorgang. Denn die Augen gewöhnen sich an die Dunkelheit, werden empfindlicher, und je sensibler sie geworden sind, umso lichtschwächere Sterne können sie erkennen. So wachsen immer neue Lichtpunkte aus dem Nachthimmel. Damit in gewisser Weise vergleichbar verhält es sich beim Betrachten von Bildern dieser frühen Jahrhunderte. Je länger man schaut, mit Muße schaut, umso mehr stellt sich die Sehwahrnehmung auf die Bilder ein – und umso mehr Details treten zutage.

Solche Bilder zu lesen, ist ein langwieriger Vorgang. Der Zeitaufwand, der für dieses Lesen eines Bildes erforderlich ist, hat nichts mit jenem Zeitaufwand gemein, der mit kontemplativer Versenkung in ein Bild verbunden ist. Beim *Lesen* handelt es sich um ein Auflösen, um ein Aufnehmen aller für das Verständnis erforderlichen Bildelemente, bei dem der Blick über das Bild wandert und – wie beim Lesen eines geschriebenen Textes nacheinander die Wörter – alle dargestellten Details aufnimmt. Dagegen verharrt der *kontemplative Betrachter* vor einem Gemälde, auch wenn das Sujet mit einem Blick erfasst ist, in Ruhe, um sich dem Ablauf seiner Assoziationen zu überlassen.

Die Bildbeispiele aus Spätgotik und Renaissance, denen das Merkmal des großen Detailreichtums gemeinsam ist, ließen sich beliebig vermehren. Sie zeigen den drastischen Gegenpol zu unserer heutigen Perzeptionsbeschaffenheit. Der Wechsel setzt freilich nicht schlagartig ein, er macht sich langsam bereits zum 17. Jahrhundert hin bemerkbar. Die in dieser Zeit produzierten Bilder werden nach und nach mit geringerer Wahrnehmungsschärfe und -präzision, d.h. auch mit weniger Zeitaufwand erfassbar. Deshalb lege ich auf dem Gang durch die Jahrhunderte einen kleinen Zwischenstopp bei Jan van Goyen ein. Seine *Flusslandschaft* von 1652 (Abb. 5) ist 62 cm hoch und 97 cm breit. In diesem Falle gerät die Bildbeschreibung bereits kürzer, sie lässt sich in recht wenige Sätze fassen: Rechts befindet sich »ein Wirtshaus mit Aushängeschild an der erhöhten Uferlandstraße. Davor halten zwei sich begegnende Fuhr-



Abb. 5: Jan van Goyen. *Flusslandschaft*, 1652. Köln (Wallraf-Richartz-Museum).

werke. Ein Mann steigt eine Leitertreppe vom Ufer herauf. Links daneben ein mächtiger Baum und zwei auf Pfählen über das Wasser vorgebaute Holzhäuschen. In Ufernähe zwei Kähne mit Insassen. Weiter zurück Gehöfte am Ufer und ein die Bäume überragender schlanker Kirchturm; in der Ferne eine Segleranlegestelle. Links vorn drei Fischer in einem Kahn; zwei Fischer legen ein Netz aus« (Beck 1972ff, Bd. II: Nr. 561).

Der Wandel, der sich bei Jan van Goyen abzeichnet, gewinnt schließlich im 19. Jahrhundert rasant an Fahrt. Nun verringern sich Zeitaufwand und Beschäftigungsintensität, die für das Lesen eines Bildes erforderlich sind, noch weiter. Ohne die fortschreitende Vereinfachung der Bilder im Einzelnen nachzuzeichnen, möchte ich nun einen Blick auf einen vorläufigen Höhepunkt der Entwicklung werfen. Schließlich sind nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gegenüber den früheren Bildern, radikale Veränderungen konstatierbar.

In dieser Hinsicht ist Edouard Manets *Frühstück im Freien* von 1863 (Abb. 6) bemerkenswert. Das Zentrum des Bildes bildet eine – im realistischen Stil gemalte – Gruppe auf einer Wiese, zwei bekleidete Männern und ein weiblicher Akt. Die beiden jungen Männer sind Manets Bruder Gustave und sein späterer Schwager Ferdinand Leenhoff. Die junge Dame, die unbedeckt auf ihrem blauen Unterkleid sitzt, ist Victorine Meurent. Elle »servit de modèle à Manet entre 1862 et 1875« (Rouart et al. 1975: 66). Links im Vordergrund befindet sich ein ebenfalls realistisch gemaltes Stilleben: ein hellblaues gemustertes Kleid mit dunkelblauem Band und ein gelber Hut mit schwarzem Band und blauer Schleie-

fe, auf dem Kleid liegt ein gekippter Henkelkorb mit verschiedenen Früchten und einem Brötchen, daneben ein weißes Tuch und eine Flasche.

Das Gemälde, ausgestellt im *Salon des Refusés* von 1863 (Rewald 1979: 55–62), löste einen Skandal aus. Als anstößig empfand das bürgerliche Publikum weniger die Nacktheit der weiblichen Figur, denn die gab es auch in vielen allegorischen Darstellungen. Ärgernis erregte bei Manet, dass der Akt – zwischen zwei bekleidete Männer platziert – die Betrachter keck anblickt, und dass – wie ein Kritiker meinte – »la personne nue n'est pas de belle forme malheureusement«³ (zit. nach Cachin 1983: 166), also nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht. Doch das soll nur nebenbei erwähnt sein.



Abb. 6: Édouard Manet: *Frühstück im Freien*, 1863.
Paris (Musée d'Orsay).

In meinem Zusammenhang ist dieses Gemälde wegen der Landschaft wichtig, in der sich die Personen niedergelassen haben. Manet erreicht hier eine neue Stufe auf dem Weg vom Detailreichtum zur Einfachheit: »Die summarische Malweise negiert Landschaftsdetails in großzügiger Weise« (Körner 1997: 182). Denn die gesamte Landschaft, also sowohl Vorder- wie auch Hintergrund, ist – geradezu im Gegensatz zur Personengruppe und dem Stillleben – nicht realistisch durchgearbeitet. Sie ist, einschließlich einer Badenden im Hintergrund, flüchtig hingeworfen. Oberhalb der Badenden ist die Farbe sogar in Wischtechnik verarbeitet,

³ »der Akt ist unglücklicherweise nicht von schöner Gestalt«.

rechts am Rand sind Spuren eines Spachtels zu erkennen. Allerdings hat Manet in diese locker und dünn hingestrichenen Landschaft einige zusätzliche realistische Inseln eingearbeitet: einen Frosch und einen Finken (Bendiner 1979), dazu noch eine kleine Gruppe von Pilzen. So wird die visuelle Lust in diesem Gemälde nur durch ausgewählte Bestandteile erfreut: durch die sitzende Dreiergruppe im Zentrum, das Stillleben, sowie die wenigen verstreuten Nebensächlichkeiten. Die Maler früherer Epochen hätten sich indes sicher nicht nur mit der genauen Schilderung der Hauptfiguren viel Mühe gegeben, sondern in dieser Genauigkeit auch die gesamte Landschaft durchgearbeitet – wie es nach wie vor auch für den zeitgenössischen Realisten Courbet stets Bestandteil der künstlerischen Konvention war. Sicher hätte kein Maler früherer Jahrhunderte den Schritt tun können, den Manet nun wagte, nämlich den Betrachtern *so wenig Sujet* anzubieten.

Ein Hinweis auf die Anlässe, die zu Manets neuer Bildauffassung führten, deutet sich in den verblüffenden Lichtverhältnissen des *Frühstücks im Freien* an. Die Landschaft ist durch »eine traditionelle Beleuchtung mit einer links oben liegenden Lichtquelle, die die Szene in helles Licht taucht« bestimmt. Dagegen wird die Figurengruppe von »einem völlig anderen Licht beleuchtet«, das »direkt von vorn kommt« (Foucault 1999: 33f.). Manet griff auf diese Weise erstaunlich früh eine technisch produzierte Seherfahrung auf: die der zeitgenössischen Porträtfotografie. In den Ateliers wurden damals Personen gerne vor einer gemalten Landschaftskulisse fotografiert (Baier 1977: 510). Die stilistische Diskrepanz zwischen realistischer Abbildung des Menschen und gemaltem Hintergrund schien die Kunden der Fotografen nicht gestört zu haben, Manet macht sie in seiner »Kunst der Differenz« (Körner 1997: 187) zum Thema.

Der Nach-Impressionist Henri de Toulouse-Lautrec war in mehrfacher Hinsicht noch radikaler als Manet. Bei Toulouse-Lautrec wird erkennbar, dass die Tendenz zur Vereinfachung nicht auf klassische Medien wie Gemälde oder künstlerische Druckgrafik beschränkt blieb, sondern umgehend auch die jüngeren Bereiche der Bilderproduktion erfasste. Sein Werbeplakat für den Chansonnier Aristide Bruant, der soeben seine Aktivitäten vom Montmartre in die Avenue Gabriel verlegt hatte, entstand 1892. Auf dem – mit 134 x 92 cm für damalige Verhältnisse großformatigen – lithographischen Druck für *Ambassadeurs* (Adriani 1986: Nr. 3) ist die Gestalt des Bruant in große einfarbige Flächen gegliedert. Das skizzenartig erfasste Gesicht und der große Schlapphut des Aristide Bruant vor gelber Wand, dazu als Bekleidung der breite dunkelblaue Mantel mit leuchtend rotem Schal, im Hintergrund noch der

schwarze Umriss eines Portiers vor blauem Grund – das macht das ganze Bild aus. Allein die für ein Werbeplakat unerlässliche Schrift kommt noch dazu: »Ambassadeurs – Aristide Bruant dans son cabaret«.

Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Bildgestaltung in der eingeslagenen Richtung noch weiter. Schlaglichtartige Hinweise mögen auch dafür genügen. Die Abstraktion, die um 1910 entstanden war, brachte es in den sechziger Jahren zu Leinwänden mit äußerst reduzierter formaler Sprache. So bietet Morris Louis' *Beta Lambda* von 1961, das sich heute im Museum of Modern Art, New York, befindet (Upright 1985: No. 421), auf einem Riesenformat von 262 cm Höhe und 405 cm Breite eine Komposition von schlagender Einfachheit. »The basic pictorial components are readily described: two triangular zones of color rivulets confront each other across a huge center wedge of intensely white, unpainted canvas" (Upright 195: 22). Die Pop Art strebte in den gleichen Jahren ebenso weitgehende Bildvereinfachungen an. Das *Still Life # 61* von Tom Wesselmann aus dem Jahre 1976 (Buchsteiner et al. 1994: Nr. 30) beispielsweise beschränkt sich auf die Wiedergabe von zwei Schlüsseln an einem Ring, einem Fingerring mit rechteckig geschliffenem roten Stein, einer Filterzigarette und einer Zahnbürste. Diese Gegenstände befinden sich auf vier freistehenden, hintereinander angeordneten Leinwänden. Auch diese Arbeit beansprucht wiederum ein Riesenformat, diesmal von 265 cm Höhe und 993 cm Breite.

Für unsere Gegenwart schließlich wäre ein spektakuläres Großplakat erwähnenswert. Großplakate messen in Deutschland 250 cm Höhe und 360 cm Breite. Im Herbst 1993 wurde ein Motiv des Fotografen Oliviero Toscani geklebt, das ein Stück nackte Haut mit der Tätowierung *HIV positive* auf dem oberen Teil eines Gesäßes in immenser Vergrößerung zeigte (Toscani 1996: 77f.). Das Plakat war, ohne weiteren Text, lediglich mit dem Logo *United Colors of Benetton* versehen. Wie zwei weitere Toscani-Motive auch, wurde es zunächst – begleitet durch ein umfassendes Medienecho – von Gerichten bis zum Bundesgerichtshof hin als »sittenwidrig« verboten, bis schließlich das Bundesverfassungsgericht im Dezember 2000 diese Urteile aufhob und auch diese Art der Imagewerbung mit gesellschaftskritischen Themen in den Schutzbereich der Kommunikationsgrundrechte stellte (Fezer 2001). Diese Auseinandersetzung scheint mir unter dem Aspekt der Tendenz zur immer weiteren Vereinfachung von Bildern bemerkenswert. Hier löste eine Sachfotografie, die sich auf die Vergrößerung eines winzigen naturalistisch-schlichten Ausschnitts ohne ergänzende oder erläuternde bildliche oder textliche Zutat beschränkte, weitreichende gesellschaftlich relevante Auseinandersetzungen aus. Den Skandal löste nicht – was im geschichtlichen Zusam-

menhang bemerkenswert ist – die Tatsache aus, dass sich das riesengroße Bild bewusst auf dieses Minimum an Seherlebnis beschränkte. Der Skandal vernachlässigte diese Tatsache, weil sie zur alltäglichen Erfahrung gehörte, und drehte sich ausschließlich um das angesprochene Thema. Wenn ich zu Manet bemerkt habe, kein Maler früherer Jahrhunderte würde es gewagt haben, Betrachtern so wenig Seherlebnis anzubieten, so wird dies durch das Toscani-Plakat noch weit in den Schatten gestellt.

Das also ist die große Linie vom detailreichen Bild zur summarischen Darstellung. Ich möchte allerdings nicht unerwähnt lassen, dass diese Entwicklungslinie, wie andere geschichtliche Prozesse auch, nicht frei von Abweichungen ist. Historische Tendenzen halten sich, so klar und deutlich sie über lange Sicht zutage treten, selten widerspruchsfrei, glatt und ohne Ausnahmen durch. So gibt es *zum einen* auch in den früheren Jahrhunderten neben der Tendenz, Bilder mit vielen Details auszustatten, hin und wieder gegenläufige Sonderentwicklungen⁴. Dazu gehören gewisse Formen der Portraitkunst. Weitere Ausnahmen sind jene wenigen Künstler, die in der Lage waren, sich über die für ihre Gesellschaft unmittelbar verstehbaren Stile hinaus zu wagen. Der späte Rembrandt, der späte Frans Hals oder Georges de la Tour gehören in diese Rubrik. *Zum andern* werden auch in unseren Jahren Bilder mit hohem Detailreichtum hergestellt. Denn Bilderproduzenten lernen aus der Bildergeschichte, und sie lernen von älteren Lehrern. Deshalb kann es vorkommen, dass sie ältere Gestaltungsprinzipien übernehmen. Manchmal orientieren sie sich auch an diesen in bewusster Kritik gegenüber zeitgenössischen Wahrnehmungsweisen.

Gleichwohl bleibt als empirischer Befund – jenseits der auf die eine oder andere Seite ausschlagenden Wellenlinien – festzuhalten, dass die Bilder früherer Jahrhunderte *in der Regel* mit einem großen *Reichtum an Details* ausgestattet sind. Dabei ist keines dieser Details nebensächlich, jedes ist von ikonographischer Bedeutung. Im Laufe der Jahrhunderte hat diese überbordende Detailfreude nach und nach merklich abgenommen, seit dem späten 19. Jahrhundert wich sie immer mehr einer zunehmenden Einfachheit und Übersichtlichkeit.

⁴ Eine nicht unerhebliche Zahl der Gemälde, die in unseren Museen betrachtet werden können, sind oft verstümmelt oder aus dem Zusammenhang gerissen (z.B. wenn nur ein einzelnes Teil eines Polyptichons oder einer Predella präsentiert wird). Solche Bilder können nicht unmittelbar als historische Quellen gesehen werden. Deshalb sind im genannten Zusammenhang nur kunstgeschichtlich rekonstruierte Werke zu berücksichtigen.

Technisch-industrielle Fortschritte in der Bilderproduktion

Der Bestand an Bildern wuchs mit den technischen Produktionsfortschritten. Meine *These* ist, dass *das Wachstum des Bilderbestandes* (eines sozialen Milieus in einer bestimmten historischen Epoche) *eine Veränderung der Struktur der Seh Wahrnehmung* bewirkt. Lebensweltliche Seh Wahrnehmung und physiologischer Wahrnehmungsapparat bilden eine Legierung, das Sehen ist als ein *soziophysiologischer Vorgang* aufzufassen. Deshalb wäre die empirisch nachweisbare Tendenz zur Einfachheit – wesentlich und vorrangig – verursacht durch die wachsende Bilderflut, durch die wachsende Flut der Sehreize. Um diese These überprüfbar zu machen, möchte ich nun meiner skizzenhaft dargestellten Geschichte der formalen Charakteristika von Bildern eine weitere historische Übersicht gegenüberstellen, nämlich die der Techniken der Bilderherstellung.

Ein erster wichtiger Schritt, der überhaupt die Produktivitätssteigerung in der Bilderherstellung ermöglichte, war die Erfindung des *Druckens*. Holzstöcke wurden in Europa während des 14. Jahrhunderts als Stempel zum Prägen von Leder, als Model für Butter, Backwerk und möglicherweise zum Druck von Initialen benutzt. Im frühen 15. Jahrhundert wurden dann derartige Verfahren eingesetzt, um figürliche Holzschnitte auf Papier zu drucken. Doch scheint die Zahl der vor 1440 produzierten Holzschnitte sehr klein gewesen zu sein. Die »eigentliche Medienexplosion« fand »erst im 5. Jahrzehnt des Jahrhunderts« statt (Field 2005: 30) – genauer gesagt: sie wurde damals eingeläutet.

In den Jahren um 1500 begann die druckgraphische Produktion einen Aufschwung zu erleben, als die Rationalisierung durch Arbeitsteilung in die Werkstätten der Holzschnitt- und Kupferstichhersteller einzog. In Gang gesetzt wurde diese erste Welle der Bilderflut in Nürnberg und vor allem in Rom.

Nördlich der Alpen kurbelte vor allem Dürer, der in Nürnberg lebte, die Produktion von Drucken an. »Es kann ohne Übertreibung behauptet werden, dass die Geschichte der Malerei unverändert geblieben wäre, wenn Dürer niemals Pinsel und Palette angerührt hätte, dass dagegen die ersten fünf Jahre seiner unabhängigen Tätigkeit als Kupferstecher und Holzschneider genüigten, die graphischen Künste zu revolutionieren« (Panofsky 1977: 61). Zu seiner Zeit wurde ein großes Gemälde nur auf Bestellung begonnen. Die vervielfältigenden Künste erlaubten es jedoch dem Künstler, die Initiative zu ergreifen. Ohne auf einen Auftraggeber angewiesen zu sein, konnte er Drucke in großer Zahl herstellen und verkaufen. Ihr Markt war breiter, weil sie selbstverständlich preisgünstiger

als Gemälde waren, und deshalb »fanden diese Drucke einen Markt wie gedruckte Bücher« (Panofsky 1977: 60).

Aufschluss über das ökonomische Motiv für Dürers Engagement in der Druckgrafik geben seine Briefe an Jakob Heller, einen Auftraggeber für einen Altar. Nach Fertigstellen des Gemäldes bemerkt Dürer: ich »hab nun lenger den ain jahr daran gemacht« (Rupprich 1956ff, Bd. I: 71). Er bemängelt, dass er durch den langwierigen Prozess des Malens von der druckgrafischen Produktion, die sehr viel mehr Einkommen bringe, abgehalten würde: »Aber das fleisig kleiblen [kläubern = das sorgfältige Arbeiten] gehet nit von statten. Darumb will ich meines stechens auß warten [will ich Aufmerksamkeit auf die Grafik richten]. Vnd hette ich's bißhero gethan, so wollte ich vf den heitigen tag 1000 fl. [ein rheinischer Gulden entsprach 2,527 g Gold] reicher sein« (Rupprich 1956ff, Bd. I: 73).

Dürer schuf mehr als hundert Kupferstiche und ungefähr zweihundertfünfzig Holzschnitte. Bei weltlichen Themen war seine Freiheit unbeschränkt. Sogar im Bereich der religiösen Darstellungen war der Grafik-Hersteller freier als der von einem Auftraggeber vertraglich gebundene Maler. Seine Drucke waren von ihm herausgegeben, d.h. er trat als Verleger auf, und sie waren von ihm erfunden und gezeichnet. Die Produkte seines grafischen Verlages schützte er »aus Urheberschutzgründen« (Oettinger 1971: 252) durch ein Markenzeichen, nämlich sein charakteristisches Monogramm, das die Anfangsbuchstaben seines Vor- und Nachnamens verband.

In Italien war es Raffael, der die Grafikproduktion vorantrieb. Raffael war Maler, gründete jedoch neben seiner Malerwerkstatt noch eine Stecherwerkstatt. Dafür tat sich mit dem bereits erfolgreichen Kupferstecher Marcantonio Raimondi zusammen, der um 1510 in Rom eingetroffen war.

Raimondi war einige Jahre zuvor in Venedig gewesen, wo er Holzschnitte von Dürer im Kupferstich kopierte, sie mit dessen Monogramm versah und als Originale verkaufte. Dürer, der dies erfuhr, reiste nach Venedig und verklagte Raimondi vor dem Rat der Stadt. »Der erste Prozess der Kunstgeschichte um »Raubkopien« und das »copy-right« endete mit einer Art Vergleich: Raimondi durfte zwar weiter kopieren, doch das Dürer-Monogramm nicht mehr verwenden« (Höper 2001: 52).

Später dann in Rom, nach Beginn mit der Zusammenarbeit mit Raffael, stach Raimondi ausschließlich nach dessen Zeichnungen. Raffael war offenbar an der Verbreitung seiner Ideen, seiner Bild-erfindungen, und nicht seiner ausgeführten Werke interessiert. Die Arbeitsteilung zwischen Zeichner und Stecher wurde bereits auf einem

der frühen Blätter dokumentiert, auf dem Raffael als Erfinder (»invenit«) und Raimondi als Kupferstecher (»fecit«) bezeichnet wurden.

Einige Jahre nach Gründung dieses Grafik-Betriebs kam die Erweiterung. Die Kupferstecher Marco Dente und Agostino Veneziano wurden Mitarbeiter, sowie noch etwas später Ugo da Carpi für Holzschnitte im Clairoboscuro-Verfahren. Zu den außerdem in der Werkstatt tätigen weiteren Mitarbeitern, z.B. Lehrlingen oder Gehilfen, ist nichts überliefert. Aber angesichts der hohen Produktivität ist anzunehmen, dass mehrere mitarbeiteten. Allerdings ist neben den Namen der Künstler noch der des Baviera überliefert, der das Unternehmen leitete und die Funktion eines Verlegers ausübte. »Wie schon bei Dürer war auch die »Raffael-Graphik« keine Auftragskunst, sondern auf die Bedürfnisse des Marktes ausgerichtet« (Höper 2001: 56). Auch Raffael fand mit seinem Grafik-Unternehmen, in dem die Arbeitsteilung eine größere Rolle als bei Dürer spielte, ein wirtschaftliches Verfahren, speziell für diesen Zweck entworfene Kompositionen zu verbreiten. Die Bilderherstellung war manufakturmäßig⁵ organisiert. Nach Vergrößerung des Druckerei-Betriebes wurden die Raffael-Zeichnungen energisch verwertet, es »blieb [...] nichts zurück, was nicht gedruckt wurde« (Höper 2001: 56).

Dürer starb 1528. Raffael starb bereits 1520; die Stecher-Verleger-Gemeinschaft seines Teams arbeitete noch bis 1527, als auch sie dem Sacco di Roma, der verheerenden Zerstörung Roms durch die Truppen Kaiser Karls V., zum Opfer fiel. Beide hatten indes viele Nachfolger, die dem eingeschlagenen Weg folgten. Sie bedienten die Nachfrage nach erschwinglichen Bildern in Form von Grafiken – und beflügelten damit den eingeleiteten Aufschwung eines ganzen Kunstzweiges. Eine »nahezu explosionsartige Vermehrung der Stiche« setzte ein (Höper 2001: 56).

Parallel zu diesem Zweig der künstlerischen Grafik entwickelten sich auch andere Gebrauchsweisen von Bildern. Gedruckte Bücher wurden mit Holzschnitten ausgestattet. Hans Sachs ließ seine poetischen Flugblätter mit wirksamen Bildtiteln versehen, um Leser einzuladen. Auch die Flugschriften der Reformation, deren Meister Martin Luther war, nutzten den Holzschnitt. Die bildliche Darstellung sollte »durch ihre anschauliche Sprache zugleich den Beschauer zum Kaufen und Lesen reizen und die Überredungskunst des Inhalts unterstützen« (Schottenloher 1922: 78).

Bilderbogen, bei denen fromme, erbauliche Darstellungen im Vordergrund standen, waren ebenfalls bereits mit der Wende zum 16. Jahrhundert aufgekommen. Sie unterschieden sich nach Abnehmerkreisen: für die Masse des niederen Volkes wurden billige kunstlose Erzeugnisse

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Corinna Höper in diesem Band.

auf den Markt gebracht, dagegen für die Gebildeten, vor allem für die bilderliebenden Humanisten, gewähltere Darstellungen vorwiegend mit lateinischen Texten. War auch hier zunächst der Holzschnitt vorherrschend, eroberte mit dem zu Ende gehenden 16. Jahrhundert der Kupferstich das Feld. Nun vertrieben wandernde Bilderhändler ihre – oft für wenig Geld feilgebotene – Ware, auf Märkten und Messen.

Damals erlebte also die Zahl der Bilder eine immense Steigerung. Von einer nahezu explosionsartigen Vermehrung kann gesprochen werden, wenn man den erreichten Zustand mit dem des vorhergegangenen Jahrhunderts vergleicht. Doch nimmt sie sich im Vergleich zu dem, was später die Industrialisierung der Bilderproduktion im 19. Jahrhundert ermöglichen sollte, als noch vergleichsweise bescheiden aus. Denn erst die industrielle Revolution löste den Herstellungsprozess aus den handwerklichen Schranken.

In *vorindustriellen Zeiten* mussten Bilder in Handarbeit hergestellt werden. Ein Bild zu zeichnen erfordert, bei einigermaßen sorgfältiger Ausführung, erheblichen Zeitaufwand. Noch höher ist der Zeitaufwand, wenn es gemalt wird. Deshalb sind Zeichnungen und Gemälde, als Unikate, stets selten. Doch auch mithilfe der grafischen Vervielfältigungstechniken der frühen Jahrhunderte war die Bilderproduktion nur in gewissem Maße zu steigern. Denn auch dafür mussten die Vorlagen gezeichnet werden, diese dann in Handarbeit auf die Holz- oder die Metallplatte übertragen werden. Auch das Drucken selbst war ein mühevoller handwerklicher Prozess. Einige Angaben zum Arbeitsaufwand mögen einen Eindruck von der handwerklichen Produktionsweise vermitteln (Höper 2001: 76f., 493): Nicolas Dorigny arbeitete an seiner 1719 publizierten Folge von Reproduktionsstichen, die er nach den sieben erhaltenen *Teppich-Kartons* von Raffael anfertigte, nicht weniger als sieben Jahre. Johann Friedrich Wilhelm Müller, der freilich einen Hang zur Perfektion hatte, benötigte zehn Jahre, um seinen Stich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* schließlich 1816 fertig zu stellen. Über das Drucken berichtete der Kupferstecher Giuseppe Longhi, dass täglich nicht mehr als sechs bis sieben Abdrucke seines 1820 publizierten Kupferstichs nach Raffaels *Vermählung Mariae* hergestellt werden konnten – eine Auflage von 1.000 Blatt brauchte also etwa ein halbes Jahr.

Als die *Industrialisierung* gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Bilderproduktion ergriff, setzte jene Bilderflut ein, die seither stetig in immer weitere Lebensbereiche eingedrungen ist. Damals fanden die wesentlichen Fortschritte der technisch-industriellen Bilderproduktion in der Drucktechnik und in der Fotografie statt.

In der *Drucktechnik* brachte die Entwicklung der Lithographie (Steindruck) den Durchbruch. Dabei handelt es sich um ein Flachdruckverfahren, das Aloys Senefelder um 1798/99 erfunden hatte. Seine lithographischen Platten waren aus Solnhofener Kalkschiefer, einem Stein, der in vergleichbarer chemischer Beschaffenheit auch noch an mehreren anderen Orten gebrochen wurde. Das lithographische Verfahren bietet mehrere Vorteile: der Stein ist leichter bearbeitbar als eine Metallplatte, Korrekturen sind vergleichsweise einfach auszuführen, und außerdem erlaubt die Lithographie erheblich höhere Auflagen als andere Druckverfahren. Senefelder konnte bereits in den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf Weiterentwicklungsmöglichkeiten hinweisen, nämlich dass die von ihm erfundene Druckart nicht nur auf Stein, sondern auch auf anderen Werkstoffen und selbst auf Metall ausführbar ist. Eine folgerichtige technische Weiterentwicklung, von Blechdruckmaschinen ausgehend, war dann im frühen 20. Jahrhundert der Offsetdruck.

Zunächst wurde der Steindruck mit Handpressen durchgeführt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kamen lithographische Schnellpressen auf, die von Dampfmaschinen betrieben wurden. Sie erreichten nun Leistungen von 600 bis 800 Drucken pro Stunde. 1907 hatte die erste deutsche Offset-Maschine eine Leistung 5.000 Bogen pro Stunde (Wolf 1992: 470, 493). Für mehrfarbige Bilder wurden mehrere Druckvorgänge in verschiedenen Farben hintereinander geschaltet, um so sukzessive das Gesamtbild aufzubauen. Solche Chromolithographien bestanden meist aus zehn oder mehr Farben. Mit der ›Berliner Manier‹, nach der die Darstellung aus feinsten, von Hand gesetzten Pünktchen⁶ gebildet wurde, gelangen stufenlose Übergänge. Solche Darstellungen zeigten keine harten Konturen oder ein Liniengerüst (Pieske 1983:11).

»Für die Ausbreitung des Wandbilddruckes haben die Kunstvereine einen unschätzbaren Beitrag geleistet; sie bereiteten den Boden für die Aufnahme des gedruckten Bildgutes« (Pieske 1988: 68). Nach der Kunstvereins-Gründungswelle in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts versorgten sie unter dem Ziel, den Kunstsinn⁷ zu verall-

⁶ Dabei handelte es sich noch nicht um das Rasterverfahren, dieses kam erst später auf.

⁷ Allerdings ist aus heutiger Sicht festzustellen, dass der Großteil dieser Kunstvereinsgaben weitgehend aus ›Salon‹-Kitsch bestand. Die meisten Maler, nach denen reproduziert wurde, sind der Vergessenheit anheim gefallen. So machte sich beispielsweise die Vereinsgabe des Kunstvereins für Hannover von 1892 anheischig, »die hohe kulturelle Aufgabe zu übernehmen, den Geschmack und das Kunsturteil des großen Publikums zu bilden« (Reimers 1892: 3); unter den Künstlern, die als bedeutend herausgehoben werden, befinden sich unter anderen Emil Hünten, Adolf Northen, Louis

gemeinern, die breiteren Schichten der Gebildeten mit ihren Bildgaben. Chromolithographien, als Reproduktionen von Ölgemälden und Aquarellen, waren seit den sechziger Jahren hochgeschätzt. Ein damals gefeierter Maler rühmte sich der Erfolge, die er gegen Ende des Jahrhunderts hatte: »Ein Bild um das andere wurde verkauft. Die Kunstverleger bemühten sich um Nachbildungen« (Thoma 1919: 95).

Neben den Kunstvereinen waren es auch christliche Bildvereine, die weite Kreise mit Wandschmuck versorgten. Dank dieser vielseitigen Aktivitäten wurden die Wohnungen bald umfassend mit Reproduktionen, die durch industrielle Produktion immens verbilligt und daher für nahezu alle sozialen Milieus erschwinglich geworden waren, ausgestattet. Auch in öffentliche Räume drang diese Reproduktionsgrafik ein: in Kirchen und Kapellen, in Krankenhäuser, in Schulen, in Behörden, in Wirtshäuser und Hotels.



Abb. 7:
Anonym:
Etikett
»J. Sorin
Cognac«,
1888

Die Chromolithographie drang aber auch sofort in den Bereich der Warenpräsentation ein. Weil die Druckindustrie nun Bilder billig herstellte, konnten die Verpackungen von Waren ohne großen finanziellen Aufwand in den Dienst der Reklame gestellt werden. Die ersten Zündhölzer waren um 1830 noch lose gebündelt oder in Holzspandöschchen verpackt. Seit etwa 1850 gab es Zündholzschachteln. Weil die Konkurrenz der Hersteller wuchs, wurden die Schachteln nun mit farbenfreudigen, sammelnswerten Etiketten versehen. »Bilderserien von Schön-

Kolitz, Edmund Koken, Hans Gude oder Hugo Oehmichen – die beigegefügtten Heliogravüren zeigen, dass all diese Maler zu Recht der Vergessenheit anheim gefallen sind. Von den Kunstvereinen wurde also so gut wie nichts von dem verbreitet, was spätere Generationen tatsächlich als Kunst betrachteten.

heiten, Landschaften, Herrschern, aber auch Kinderspiele, kleine illustrierte Scherze und Folklore-Bilder waren auf den Schachteln zu finden« (Pieske 1983: 121). Bunte Etiketten begannen auch Marzipankartonagen, Wein- und Cognacflaschen (Abb. 7) zu zieren.



Abb. 8:
Anonym:
Hauchbildchen,
um 1900



Zigarrenbauchbinden wurden bunt, Zigarrenkisten mit farbenprächtigen Bildern beklebt. Sammelbilder waren ebenfalls ein Mittel der Werbung, das sich bewährte. Die Firma Liebig, die Fleischextrakt aus Rindfleisch herstellte, begann ab 1872 zusammen mit ihrem Produkt Sammelbildchen abzugeben. Dadurch wurde das systematische Sammeln der Bilder angeregt. Es führte zu einer Sammelleidenschaft, die »epidemische Ausmaße anzunehmen begann«. Liebigbilder wurden als »bis zu 14-farbige Chromolithographien hergestellt (12 Farben zuzüglich Texteingdruck und Gold oder Silber)« (Pieske 1983: 233f.). Der durchschlagende Erfolg der Liebigbilder führte zu einer großen Zahl an Nachahmungen. Neben dieser Bilderproduktion zu Reklamezwecken kamen noch weitere Bildtypen auf. Fleißbillets wurden in den Schulen als pädagogische Mittel eingesetzt; dabei handelt es sich oft um Hauchbildchen, d.h. um Drucke auf durchsichtigen Gelatineblättchen in leuchtender Farbe, die die Eigenschaft hatten, sich auf der flachen Hand zu krümmen, wenn sie angehaucht wurden (Abb. 8).

Die verschiedenen Formen von Kalendern, Haussegen und Lampenschirmen – alles wurde bunt. Auch der Markt für Oblaten (Abb. 9) florierete, dieser chromolithographierten, geprägten und gestanzten Bildchen,

die zum Ausgestalten von Klebealben und Poesiealben oder auch für Umschlagkarten, Patenbriefe und zum Bekleben von allerlei Schachteln verwendet wurden.



Abb. 9:
Anonym:
Mitteilungszettel mit
Oblate, 1888

Daneben kam die Postkarte auf, sie ist ebenfalls ein Kind der industriellen Drucktechnik. Die erste nachweisbare Bildpostkarte vom Mai 1871 ist eine Werbekarte für eine in Wien erscheinende Zeitschrift. Ansichtskarten, Reklamekarten (Abb. 10), Veranstaltungskarten (für Ausstellungen, Feste, Treffen) und Glückwunschkarten nahmen bald einen breiten Raum ein (Weiss et al. 1888). Zunächst wurde die gesamte Rückseite der Postkarte als Adressfeld genutzt, und Mitteilungen in die – oft chromolithographierte – Vorderseite hineingeschrieben. Erst 1905 wurde der heute übliche Trennstich auf der Rückseite eingeführt, um ein verkleinertes Anschriften- vom Mitteilungsfeld zu trennen, so dass die Vorderseite einem unbeschrifteten Bild überlassen werden konnte.

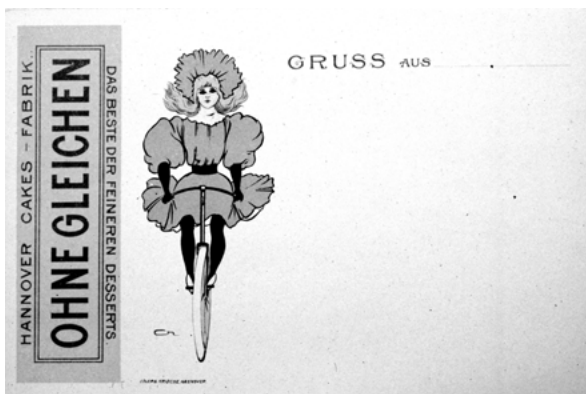


Abb. 10:
Claus Meyer:
Reklamekarte
»Ohne
Gleichen«,
um 1899

Auch das moderne Plakat, dessen Wegbereiter Jules Chéret war (Broido 1992), entstand in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Es unterscheidet sich von Ankündigungen (z.B. für Theaterveranstaltungen) früherer Jahrhunderte dadurch, dass es Bild und Text zu einer gestalterischen Einheit zusammenfügt. Ein beherrschendes Motiv verbindet sich mit einer knappen textlichen Information (Rademacher 1990: 15f.). Das Entstehen des modernen Plakats war an zwei Voraussetzungen gebunden: an das lithographische Verfahren des Mehrfarbdrucks und an die künstlerische Entwicklung des Impressionismus. Das lithographische Verfahren ließ Großformate zu, »Formate bis zu 1,40 m Seitenlänge konnten in Spezialmaschinen vom Stein gedruckt werden« (Klein 1981: 27). Der Impressionismus ermöglichte die Gestaltung des Sujets durch das Spiel von Farbe und Licht, »wobei alle Details, die für den Gesamteindruck nicht wesentlich waren, außer Acht gelassen wurden«; insofern gab er »dem auf Fernwirkung ausgehenden modernen Plakatschaffen wichtige Impulse« (Rademacher 1965: 21)

Die Geburt des modernen Plakats ist untrennbar mit dem Namen Jules Chéret verbunden. Sein Plakat für Saxoléine von 1892 (Abb. 11) bietet ein in die Augen springendes Motiv. Eine Dame in grünem, dekolletiertem



Abb. 11: Jules Chéret: Saxoléine, 1892

Kleid in gelben langen Handschuhen ist in tänzerischer Bewegung erfasst, wie sie am Docht einer Petroleumlampe dreht. Ihr Oberkörper setzt sich gegen rot gewischten Grund ab. Der Markenname des Petroleums, Saxoléine, läuft – in leuchtend roten Lettern – quer über ihren Rock. Daneben befinden sich in zwei Blöcken die knappen Angaben »En bidons plombés de 5 litres« und »Pétrole de sûreté extra-blanc déodorisé ininflammable«. Chérets Plakat ist eine Lithographie in wenigen Farben, die in einer Blattgröße von 122 cm mal 84,5 cm gedruckt wurde.

Dagegen bleiben deutsche Plakate des späten 19. Jahrhunderts zunächst oft noch einer altertümelnd-biedermeierlichen Detailverliebtheit verhaftet. So beispielsweise das in Schwarzweiß gehaltene Werbeplakat für das

erste Heft der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* von 1881 (Abb.12). Der Monogrammist »K. W.« hatte es mit einer antikisierenden Frauengestalt mit entblößter Brust und vielen allegorischen Beigaben vollgestopft. Federkiel, Globus, Lorbeerkranz, Tempel und Zypressen, Segelschiff vor untergehender Sonne und anderes begleiteten langatmige Texte.

Erst nachdem der in Deutschland verbreitete Franzosenhass überwunden war und fortschrittliche Künstler sich dem Impressionismus bzw. der Art Nouveau (in Deutschland, nach der Zeitschrift »Jugend«, als »Jugendstil« bezeichnet) zugewandt hatten, konnte das Plakat schließlich auch in

Deutschland eine angemessene formale Sprache entwickeln (Abb. 13). Mit dem zur Neige gehenden 19. Jahrhundert erlebten dann alle industrialisierten Länder durch Plakate, die in Weiterentwicklung des Pariser Plakatstils entstanden, eine für frühere Zeiten unvorstellbare Bebilderung der Straßen.

Die Bilderproduktion wurde indes nicht nur im Bereich des Druckens industrialisiert, ihr trat die *Fotografie* zur Seite. Die Fotografie ersetzte das Zeichnen nach der Natur. »The inventors of photography shared the belief or intuition that it should be possible to make pictures that were formed directly by the agency of the light's energy« (Szarkowski 1989: 35).

Zur Erfindung der Fotografie führten vor allem die Arbeiten von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre. Beide hatten sich vertraglich verbunden, um – aufbauend auf ihren Versuchen mit unterschiedlichen Materialien – gemeinsam zum Erfolg zu gelangen. Nachdem Niépce unerwartet gestorben und für ihn sein Erbe Isidore Niépce Partner geworden war, gelang es Daguerre, das auf einer belichteten Jodsilberplatte vorhandene latente Bild mithilfe von Quecksilber-



Abb. 12: Monogrammist »KW«: *Vom Fels zum Meer*, 1881



Abb. 13: Fritz Dannenberg: *Jugend*, 1897

dampf zu entwickeln. Das Mittel, das so erhaltene Bild zu fixieren, fand er 1837 in einer einfachen Kochsalzlösung. Gegen eine lebenslange Pension für die beiden Gesellschafter erwarb 1839 der französische Staat die Erfindung und übergab sie der Öffentlichkeit (Baier 1977: 58-80). Das fotografisch erzeugte Bild, die Daguerrotypie, entstand auf einer Silberplatte oder einer versilberten Kupferplatte. Sie war ein empfindliches Unikat, das hinter Glas in einem Etui aufbewahrt oder gerahmt werden musste, um vor jedem Berühren geschützt zu sein.

Der Privatgelehrte William Henry Fox Talbot war mit eigenen unabhängigen Versuchen ähnliche Wege wie Niépce und Daguerre gegangen. Ihm gelang es, vom fotografischen Bild als Unikat wegzukommen, indem er Negative machte, von denen dann beliebig viele Abzüge hergestellt werden konnten. Für dieses Negativ-Positiv-Verfahren sicherte er sich 1841 ein Patent (Newhall 1984: 45). Sein Negativ bestand aus durchscheinendem Papier, deshalb war die Qualität der positiven Abzüge unbefriedigend. Das Verfahren wurde gegenüber der Daguerrotypie konkurrenzfähig, als das Papiernegativ durch das kollodiumbeschichtete Glasnegativ ersetzt werden konnte. Sobald Glas als Trägermaterial handhabbar war, gelang auch die Herstellung projektionsfähiger Diapositive (Ruchatz 1999).

In diesen frühen Phasen war die Fotografie eine Angelegenheit von Fachleuten. Nicht nur, dass sich viele Maler von Porträtminiaturen dem neuen Tätigkeitsfeld zuwandten und Berufsfotografen wurden (Benjamin

1977: 374). Die Fotografen mussten auch die Lösungen selbst ansetzen und Materialien präparieren, die sie für ihre Aufnahme benötigten.

Deshalb blieb die Zahl der Fotografien zunächst beschränkt. Sie vermehrte sich jedoch drastisch, als schließlich – mit der Produktion der Kodak-Kamera ab 1888 – der Übergang zur Jedermannfotografie erfolgte. George Eastman nutzte dafür die Idee, eine fotoempfindliche Gelatineschicht auf Papier aufzugießen, die für das Kopieren von ihrer Unterlage abgezogen und auf Glas gelegt werden konnte. Die ersten Apparate wurden mit einem Film für 100 Aufnahmen geladen. Der Amateur hatte nur die Aufnahmen zu machen, dann die Kamera zum Entwickeln und zur Füllung mit einem neuen Film an die Firma Kodak einzuschicken. Wenig später vereinfachte die Herstellung des durchsichtigen biegsamen Rollfilm aus Zelluloid das Knipsen. Damit »kamen neue Kameramodelle auf, die eine riesige Verbreitung fanden« (Baier 1977: 280): 1895 wurde die »Pocket Kodak« gleich in 25.000 Exemplaren ausgeliefert. Die Erfindung des Rollfilms sollte, ebenso wie die Projektionsmethoden für Diapositive, auch für die Kinematographie von allergrößter Bedeutung werden.

Das fotografische Verfahren war nicht nur geeignet, das Zeichnen nach der Natur zu ersetzen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte es auch benutzt werden, druckfähige Platten herzustellen. Dazu wurde die Druckplatte zunächst mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogen. Durch Belichten und Weiterbehandeln entstand das Bild in Form der Aufnahmefähigkeit für Druckfarbe. Solche fotomechanischen Reproduktionsverfahren für den Hoch-, den Tief- und den Flachdruck wurden zu Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts industriell nutzbar (Pieske 1988: 32f.). Vervollkommen wurden sie später durch das Rasterverfahren, das die Wiedergabe von Grautonwerten ermöglichte.

Das 20. Jahrhundert brachte weitere Schübe der technisch-industriellen Bilderproduktion. Der *Offsetdruck* wurde ein wichtiges industrielles Verfahren. In den 1930er Jahren begann der große Aufschwung der Farbfotografie. Dem Plakat wuchsen neue Funktionen zu. Der Film kam, später trat ihm das Fernsehen zur Seite.

Bei diesen jüngeren Entwicklungen geht es nicht mehr allein um das weitere Anschwellen der Bilderflut, so sehr diese an sich weiterhin eine Rolle spielt. Vor allem in der Kinematographie und der Television treten in einem Maße, die für frühere Zeiten unvorstellbar gewesen wäre, die *technische Produktion neuartiger Sehreize* hinzu.

Der *Film* setzte die Lösung mehrerer technischer Probleme voraus. Das Prinzip der Bewegungsdarstellung mit Einzelbildern war bereits gegen Mitte des 19. Jahrhunderts verwirklicht (Neyer 2000: 57). Der Zel-

luloid-Rollfilm war vorhanden, doch es musste die Perforierung hinzukommen, damit er von einem Antriebsmechanismus am Objektiv vorbeigeführt werden konnte. Der Projektionsapparat war ebenfalls verfügbar, doch der Film erforderte eine besondere Technik des Bildwechsels (z.B. den Malteserkreuz-Mechanismus). Die erste Vorführung eines Films fand durch die Brüder Lumière im März 1895 in Paris statt. In den ersten Jahren gab es lediglich Kurzfilme, sie wurden in Varietés und auf Rummelplätzen gezeigt. Doch mit dem wachsenden Film-Angebot entstanden ortsfeste Spielstätten. 1910 gab es in Deutschland um 1.000 und 1929 bereits etwa 5.300 Kinos (Ilgner et al. 2001: 21).

Mit dem Film entstehen spezifisch neuartige Seherlebnisse, weil er Bilder disparater Herkunft durch Montage in Verbindung bringen kann. Filmstreifen können auseinandergeschnitten und in beliebiger Weise wieder zusammengeklebt werden. Walter Benjamin erkannte das Revolutionäre am Wechsel der Einstellungen, die »stoßweise« auf den Betrachter eindringen: »Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert.« Die Schockwirkung durch Montage bringt er in Verbindung mit der modernen städtischen Existenz, mit Verdichtung des Verkehrs und aktuellen technischen Produktions- und Reproduktionsmitteln. »Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung des Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr« erlebt (Benjamin 1974: 502f.).

Der Film trainiert visuelle Beweglichkeit und gesteigerte Geistesgegenwart, prägt den soziophysiologischen Entwicklungsgang der Seh-wahrnehmung. »Die Dynamik kinematographischer Wahrnehmungsformen« bewirkt eine »Gewöhnung in Gestalt eines langwierigen und lange währenden, wenngleich kaum merklichen Prozess der Wahrnehmungsveränderung« (Schnell 2000: 101f.).

Das Fernsehen übernahm die kinematographischen Wahrnehmungsformen. Durch erste Versuche in den dreißiger Jahren eingeläutet, wurde es in der Nachkriegszeit zu einem breitenwirksamen Medium – in den USA etwas früher als in Europa. In der Bundesrepublik war 1975 eine Fernsehichte von 93 Prozent erreicht (bei einer Annäherung der sozialen Zusammensetzung der Nutzer an die der Gesamtbevölkerung) (Hickethier 1998: 200). Noch in den fünfziger und sechziger Jahren war das

deutsche Fernsehen von eher langsamen Einstellungen, einer Ausführlichkeit in der Darstellung und Vorführung von Innenräumen und Innenwelten geprägt. Gegen Ende der siebziger Jahre lösten modernere kino-spezifische Standards diese Behäbigkeit ab, weil – vor allem in den USA eingekaufte – Spielfilme zunehmend in die Programme Einzug hielten. Damit setzte sich eine Beschleunigung der filmischen Wahrnehmung durch. »Langsamkeit wurde nun zunehmend mit Biederkeit gleichgesetzt« (Hickethier 1998: 365).

Später ermöglichten Kabel- und Satellitentechnik eine Vervielfachung der Programme. In der Bundesrepublik sind seit 1984 private Kanäle zugelassen. Mit dem Auftreten der kommerziellen Sender setzte sich auch hier eine – vorher bereits in den USA bekannte – Form der Montage durch: die Einblendung von Werbespots. Der Werbespot nagt zum einen an der chronologischen Logik eines Films, an der Kontinuität eines homogenen Verlaufs. Zum andern kann er zu surrealistischen Kombinationen beitragen, etwa wenn plötzlich die lockere Fröhlichkeit einer Getränkewerbung in den Spannungshöhepunkt eines Thrillers einbricht.

In die gleiche Richtung kann die Fernbedienung wirken. Sie erlaubt eine individuelle Destruktion der Programmvorgaben. Auch das Zapping ist eine Form der Suche nach neuartigen Augenerlebnissen, nach selbst-initiierten Überraschungseffekten.

Mit der Vermehrung der Sendeplätze entstanden auch die Spartenkanäle. Der Musikkanal MusicTeleVision (MTV) ging 1981 in den USA auf Sendung, MTV Europe startete 1987. Der deutsche Musikkanal VIVA folgte im Jahre 1993. Das Musikvideo zählt, neben dem Werbespot, zu den Motoren der Wahrnehmungs-Beschleunigung. »Die Konvention der schnellen Schnitte« im Musikvideo wurde »von den Montagesetzen der Fernsehwerbung übernommen« (Mercer 1999: 209). Bemerkenswert für die Steigerung der Wahrnehmungsreize in Musikvideos ist, dass die Schnittfolgen im Laufe der Zeit immer schneller geworden sind. So gibt es im Video *Thriller* Michael Jacksons von 1983 noch eine Gesangszone mit langsamer Kamerafahrt von über 40 Sekunden und eine Tanzszene von über 21 Sekunden Dauer. Dagegen liegen die Schnittfolgen in *Lady Marmelade* von Christina Aguilera, Lil'Kim, Mya und Pink aus dem Jahre 2001, das wesentlich aus Tanzszenen aufgebaut ist, nur noch bei maximal drei Sekunden.

Alle Medien sind in den Wettstreit um Aufmerksamkeitssteigerung eingebunden. Farb fotografie ebenso wie Neonwerbung, Plakate ebenso wie die bunt gewordenen Illustrierten. Gegen den Strom schwimmen, sich heraushalten zu wollen, zieht unweigerlich die Strafe des Übersehenwerdens nach sich.

Am Beispiel des Plakats möchte ich die stilbildende Kraft dieses Wettbewerbs kurz illustrieren. Ich wähle dazu die im Umkreis von ACT UP entstandene Plakatkunst. ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) ist eine US-amerikanische außerparlamentarische Bewegung, die sich seit 1987 das Ziel gesetzt hatte, die Aids-Krise zu bekämpfen. Sie war erfolgreich (Loving 1997), weil sie sich auf den Konnex der Wahrnehmungsreize eingelassen hat. Vor allem die Künstlergruppe *Gran Fury* entwickelte kreative Kampagnen. »Gran Fury considered not only how its graphics would function within the demonstration but also how they would ›read‹ in coverage by the mainstream press. The impact of Gran Fury's work thus extended into its subsequent reproduction on the nightly news and in the local papers« (Meyer 1995: 66). Die Bewegung benutzte bei Demonstrationen Bild-Plakate mit knappen Texten, die auf Pappe aufgeklebt waren, um damit die Fernseh- und Pressekameras mit Bildfutter für ihre Berichterstattung anzulocken. Die Künstler gestalteten die Plakate funktional, sie waren fernseh- und pressefoto-tauglich, d.h. sie blieben auch auf dem Bildschirm und auf der Zeitungsseite lesbar. Ihr erklärtes Ziel war – wie es in einem Dokumentarfilm (Hilferty 1990) ausgedrückt wird – nicht *zu* den Medien sprechen, sondern *durch* die Medien. Dadurch war auch das Plakat in den Wettbewerb um Aufmerksamkeit eingebunden, die neue ästhetische Funktionalität mündete folgerichtig in einen neuen Plakatstil (Hieber 2006).

Oberflächlichkeit

Die technische Entwicklung der handwerklichen Druckverfahren seit dem späten 15. Jahrhundert führte zu einer deutlichen Vermehrung von Bildern. Doch erst die Industrialisierung der Bilderproduktion hat eine wahre Bilderflut bewirkt, von Ausmaßen, die für frühere Menschheits-epochen unvorstellbar waren. Diese Flut wächst seither ständig. Dazu kamen im 20. Jahrhundert die technisch erzeugten Sehreize in Kinematographie und Television. Unser Perzeptionsapparat muss all das verarbeiten. Wie schaffen wir das? Wie werden wir mit der tagtäglichen Riesmenge optischer Reize fertig?

Eine erste Antwort versucht Helmuth Plessner. Zutreffend stellt er fest: »Soviel Sinne, soviel Scheuklappen«. Für ihn liefern die Sinne, bei allem Respekt vor ihrer zum Teil erstaunlichen Genauigkeit, »nur Anhaltspunkte zu einer praktischen Orientierung. Sie verkürzen, verdichten und ersparen uns das Übermaß der Eindrücke, mit dem wir als Körper einer bestimmten Spezies nichts anfangen können, ganz wie bei den Tie-

ren, die auch nur das merken, worauf sie wirken sollen« (Plessner 1980: 374). Nur, ganz so einfach liegen die Dinge nicht. Er übersieht, dass auch der *Sinnesapparat* zum geschichtlich Gewordenen zählt, also *in seiner Funktionsweise historisch und sozial geprägt* ist. Auch das Sehen ist keine physiologische Konstante. Alle Menschen haben zwar (wenn sie nicht blind waren) schon immer mit den Augen gesehen. Doch die Sehwahrnehmung ist ein soziophysiologischer Vorgang, der einer *Soziogenese* unterliegt, weil er durch den Wandel der technisch-industriellen sowie der kulturell gestalteten Lebenswelt geprägt ist.

Die Veränderungen der Alltagswelten treiben die Soziogenese des menschlichen Sinnesapparates voran. Bereits das erste, noch recht moderate Eintreten in die Bilderflut führte zu einer Privilegierung der visuellen Wahrnehmung gegenüber anderen Sinnen. Wie sich aus Beichtbüchern entnehmen lässt, ergab sich ein erster Bedeutungszuwachs des Sehens bereits in der Epoche der frühesten Technisierung der Bilderproduktion: »Die peinlich genauen Analysen der Sünde der Unzucht kreisten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts um den Tast- und Gehörsinn. Das Sehen wird beinahe nicht erwähnt. Die sozialen Anlässe, die das Übertreten des Gebots ›Du sollst nicht ehebrechen‹ begünstigten, waren vor allem die Tänze und die Lieder«. Vor unsittlichen Bildern wurde nicht gewarnt, »einfach weil ihre Verbreitung sehr gering oder gleich Null war« – mit Ausnahme bei den Oberschichten. »Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts kam das Sehen langsam als privilegierter erotischer Sinn ins Blickfeld – unmittelbar nach dem Tasten«. Die Zunahme der Bedeutung des Sehens gegenüber dem Hören ist »an historisch spezifische Umstände wie die Verbreitung des Buchdrucks und den vermehrten Umlauf der Bilder« geknüpft (Ginzburg 1983: 189).

Im Prozess der Zivilisation wächst, wie Norbert Elias zeigt, der Zwang zum Selbstzwang. Durch die Bildung von Gewaltmonopolen wird die Bedrohung, die der Mensch für den Menschen darstellt, strengen Regelungen unterworfen. Die Menschen werden friedfertiger, zugleich wird das Leben affekt- oder lustloser. Mit der wachsenden Affektdämpfung kommt dem Auge »steigende Bedeutung als Vermittler der Lust« – oder auch der Unlust – zu (Elias 1997 Bd. 3.2: 416).

Die soziale Relevanz der einzelnen Sinne ändert sich also, weil sie in unterschiedlicher Weise beansprucht werden. Ein sinnlicher Modus, der lebensweltlich stärker genutzt wird, beginnt, eine ausschlaggebendere Rolle gegenüber einem weniger beanspruchten Sinn zu spielen.

Doch auch die visuelle Wahrnehmung unterliegt einer Formung, weil das Auge nicht nur passiv aufnimmt, sondern auch durch seine Aktivität in die alltäglichen Tätigkeiten verflochten ist. Wir wappnen uns »gegen

die optischen Zumutungen, die aus unserem Wahrnehmungsraum, zumal dem der Großstadt auf uns eindringen« (Schnell 2000: 102). Dieses Wappnen ist freilich kein bewusst gesteuerter Vorgang. Die Soziogenese des Sehens ist Ausdruck der Tatsache, dass es in die materiellen Auseinandersetzungsmechanismen des Menschen mit seiner Umwelt eingebunden ist.

Die Seh wahrnehmung auf der einen Seite und die technisch-industriell und kulturell gestaltete Lebenswelt auf der anderen bilden ein dialektisches Beziehungsgefüge. Deshalb sind die beiden geschichtlichen Stränge, nämlich zum einen die formale Entwicklung der Bilder von Detailreichtum zur Einfachheit und zum andern die technischen und kulturellen Fortschritte in der Bilderproduktion, aufeinander bezogen. Die technisch-industriell produzierte Bilderflut wirkt als überbordender Fluss von Wahrnehmungsreizen. Dieser Ansturm, der nicht mehr in gewohnter Weise verarbeitet werden kann, bewirkt im Perzeptionsapparat die Herausbildung einer Art *soziophysiologischer Filterfunktion*, die sich als Legierung der gesellschaftlich produzierten Bedingungen des Sehens mit dem physiologischen Apparat herausbildet. Auf die Überflutung mit Wahrnehmungsreizen reagiert das Sehen mit *Reizschutz*. Der sich – in der Soziogenese unserer Seh wahrnehmung immer mehr verstärkende – Reizschutz wirkt sich als zunehmende *Oberflächlichkeit* aus. Insofern fügt sich auch das Sehen – obwohl es durch die neuzeitliche Umschichtung der Sinneshierarchie in die Spitzenposition kam – in die allgemeine Tendenz, »dass mit der sich verfeinernden Zivilisation offenbar die eigentliche Wahrnehmungsschärfe aller Sinne sinkt« (Simmel 1993: 290).

Was der Reizschutzmechanismus Oberflächlichkeit bedeutet, lässt sich durch einen Vergleich erläutern. In südlichen Ländern benutzt man im Sommer gerne eine Sonnenbrille. Das Sonnenlicht ist sehr hell, die Augen vertragen es schlecht. Die dunkle Sonnenbrille schützt vor zu hoher Lichtintensität. Ähnlich schützt Oberflächlichkeit vor zu hoher Sehreiz-Intensität. Oberflächlichkeit als Sehreiz-Schutz unterscheidet sich freilich in einem entscheidend wichtigen Punkt von der Sonnenbrille: die Sonnenbrille kann man, wenn sich die Helligkeitsverhältnisse ändern, rasch abnehmen, den Reizschutz nicht. Das Filter des Perzeptionsapparates gegen Reizüberflutung bildet sich als Produkt der Verflechtung des Menschen in seine Lebenswelt, ist also Erzeugnis lebensweltlicher *Sozialisation*. In den industrialisierten Ländern lernen Menschen von Kindesbeinen an, die Aufmerksamkeitsschwelle anzuheben, um aus der Flut der auf sie einströmenden visuellen Reize einen schmalen – verarbeitbaren – Bereich herauszulösen. Dabei beschränkt sich der komplexe Sinnesapparat keineswegs auf bloßes Reagieren. Die Reize aus der Umwelt

sind nicht nur von außen kommende Einflüsse und Impulse, die auf den Körper wirken und auf die er reagiert, sie werden ebenfalls auch »vom Organismus ausgewählt und sogar geformt« (Crary 2002: 276). Auch die Aktivität des in einen lebendigen Körper eingebundenen Wahrnehmungsapparats ist Bestandteil des Filters, der dem Ansturm der wachsenden sensuellen Erlebnisse wehrt. Was eine solchermaßen durch Sozialisation fest installierte Sonnenbrille – um im Bild zu bleiben – bedeutet wird klar, wenn man sich vorstellt, sie wirke nicht nur tagsüber im Freien, sondern auch in anderer Umgebung. Diese würde tatsächlich das Sehen auch überall da einschränken, wo keine hohe Sonneneinstrahlung herrscht, so etwa innerhalb eines Hauses oder beim spätabendlichen Spaziergang.

Allerdings ist es unter bestimmten Bedingungen durchaus möglich, die visuellen Wahrnehmungsformen früherer Epochen wieder zurück zu gewinnen. Dann nämlich, wenn aufwändige Lernprozesse am sinnlichen Material der entsprechenden Lebenswelt durchlaufen werden, was einer visuellen Sozialisation im Bezug auf die betreffende Epoche entspricht.

Der Wandel der visuellen Wahrnehmung in Richtung Oberflächlichkeit, als soziophysiologisch installierter Filterfunktion, kann als *Industrialisierung des Sehens* begriffen werden. Diese Prägung betrifft alle Menschen eines sozialen Milieus in einer bestimmten historischen Epoche gleichermaßen. So sind diejenigen, die selbst Bilder herstellen, diesen Prozessen ebenso unterworfen wie ihre Zeitgenossen. Ihre Seh Wahrnehmung entwickelt sich unter denselben gesellschaftlichen Bedingungen wie die ihrer Mitmenschen. Daher lassen die in einer Epoche hergestellten *Bilder*, gewissermaßen als *Verkörperung der Seh Wahrnehmung*, Rückschlüsse auf den erreichten Zustand des Perzeptionsapparats zu. Anhand der Bilderentwicklung lässt sich deshalb die Entwicklung des Sehreiz-Schutzes historisch belegen.

Meine historischen Skizzen sind dahingehend zu verstehen, dass die Steigerung der Oberflächlichkeit parallel zur Steigerung der Bilderflut, der Entwicklung der filmischen Produkte etc. verläuft. Die Bilder aus früheren Epochen sind detailreicher, weil es weniger Bilder gab. Jedes Einzelne musste den damaligen Menschen ausreichend Seherlebnisse bieten. Die relativ wenigen Bilder, die es selbst für reiche Sammler gab, mussten so gestaltet sein, dass man sich an ihnen nicht zu rasch satt sah. Die paar Bilder, die sie erwerben konnten, mussten für ein ganzes Leben reichen. Unsere heutige Seh Wahrnehmung ist, mittlerweile den Bedingungen der Industriegesellschaft entsprechend, deutlich oberflächlicher geworden. Der im historischen Prozess wachsenden Oberflächlichkeit des Sehens entspricht eine zunehmende Tendenz zur Einfachheit in den

Bildern. Sie werden immer einfacher, weil alles, was nicht unmittelbar erfassbar ist, ohnehin der Wahrnehmung entgleitet. Auch in diesem langfristigen Entwicklungsprozess, der aus dem lebensweltlichen Umgang mit Bildmedien erwachsen ist, scheint bereits auf, was sich in unserer Gegenwart als »allmähliche ›Zurichtung‹ des Menschen auf den alltäglichen, eben auch den arbeitspraktischen Umgang mit den neuen Medien bezeichnen lässt: Passen sich diese zunächst der menschlichen Wahrnehmung an, indem sie einzelne Wahrnehmungsmodi simulieren, so werden später menschliches Wahrnehmen und Handeln, soweit sie durch PC, Bildschirm, ›Maus‹ etc. »medialisiert« sind, an das jeweilige Medium und dessen Programme angepasst – wie der Arbeiter an das Fließband« (Soeffner 2000: 355).

Oberflächlichkeit des Sehens macht sich heute beispielsweise beim Besuch eines Museums alter Kunst bemerkbar. Alte Bilder zu betrachten, ist eigentlich eine zeit- und aufmerksamkeitsintensive Angelegenheit. Doch die Menschen unserer Zeit sind nicht mehr unmittelbar in der Lage, sich ihnen angemessen zu widmen. Ihre Oberflächlichkeit hindert sie daran. Empirisch ist ermittelt worden, dass die *durchschnittliche* Verweilzeit pro Werk bei etwa 10 Sekunden liegt (Klein 1997: 352) – bei allerdings einer beachtlichen Streuung der gemessenen Verweilzeiten verschiedener Besuchern vor einzelnen Werken.

Tatsächlich erfordert es indes viel Zeit und Konzentration, ein Gemälde aus einem früheren Jahrhundert wirklich zu erschließen. Das kann man beispielsweise feststellen, wenn man zu zweit davor steht, sich über die dargestellten Gegenstände unterhält, sich gegenseitig auf die eine oder andere Einzelheit aufmerksam macht und ikonographische Aspekte zu klären versucht. Sich auf eine solche Weise einem alten Werk zu widmen, dies in einer dem Bild angemessenen Weise zu tun, kann allerdings zum *Einüben der Sehgewohnheiten der früheren Epoche* genutzt werden – auch das ist ein *Sozialisationsvorgang*. In diesem Sinne kann der Reizschutz Oberflächlichkeit zwar nicht einfach wie eine Sonnenbrille abgenommen werden, er kann freilich durch Arbeit an solchen Bildern abgebaut werden.

Ergänzend zu bemerken ist noch, dass es neben der wachsenden Bilderflut, die sicher der wesentliche Faktor für den Perzeptionswandel ist, auch noch andere Faktoren gibt. Bernd Busch (1998) weist auf die Bedeutung hin, die der *Beschleunigung der Wahrnehmung* zukommt. Er bezieht sich auf einen Hinweis Laszlo Moholy-Nagys, der ein Experiment der 1930er Jahre schildert. Jean Carlu, ein französischer Plakatkünstler, montierte zwei Plakate auf je ein Fließband und bewegte die Bänder mit verschiedener Geschwindigkeit. Das eine, um 1900 von Toulouse-

Lautrec gestaltete, wurde mit einer Geschwindigkeit von acht Meilen pro Stunde – also annähernd dem Tempo eines Pferdewagens – bewegt. Das andere, aus den dreißiger Jahren, wurde mit 50 Meilen pro Stunde – also der Geschwindigkeit eines Autos – bewegt. »Beide Plakate waren gut zu erkennen. Daraufhin beschleunigte Carlu das Toulouse-Lautrec-Plakat auf 50 Meilen pro Stunde, so erschien es aber nur noch als verschwommener Fleck«. Wenn daraus allerdings die Schlussfolgerung gezogen wird, »der neue Gesichtspunkt der Grafik« sei »eine natürliche Folge des Zeitalters der Geschwindigkeit« (Moholy-Nagy 1986: 362), so wird ein Teilaspekt verallgemeinert und unzulässigerweise zur alleinigen Ursache gemacht. Denn man betrachtet schließlich Plakate zwar hin und wieder aus Fahrzeugen, aber man tut das nicht ausschließlich. Man geht an ihnen als Fußgänger vorbei, oder sieht sie von einem Fenster aus. Und die Tendenz zum visuellen Telegramm findet sich ebenso bei Öl- oder Acrylbildern wie auch bei Fotografien. Dort spielt Geschwindigkeit keine Rolle. Der »neue Gesichtspunkt« der Bildgestaltung macht sich dennoch auch in solchen Fällen bemerkbar – eben als Oberflächlichkeit des modernen Betrachters. Gleichwohl kann festgehalten werden, dass auch die Beschleunigung des großstädtischen Verkehrs sicher als einer der Faktoren aufzufassen ist, der die soziophysiologische Wirkung der Bilderflut *verstärkt*.

Verlust und Gewinn

Oberflächlichkeit ist Verlust. Es könnte also scheinen, dass der technisch-industrielle Fortschritt unweigerlich zur Verarmung der menschlichen Perzeption führt. Doch eine kulturpessimistische Haltung wäre nicht angebracht, weil sie nur eine Seite der Medaille betonen würde. Denn dem Verlust steht auch Gewinn gegenüber.

Die Ausstellung *Wohin kein Auge reicht* (Schürmann 1999) widmete sich diesem Gewinn. Sie versammelte Beiträge aus unterschiedlichen fotografischen Bereichen in kaleidoskopartiger Buntheit, weil eine Bilanz in einem Prozess, der sich im Fluss befindet, nicht gezogen werden kann. Diese Ausstellung öffnete den Blick für das, was Fotografie sein kann, wenn sie aus dem Ghetto eines engen musealen⁸ Kunst-Begriffs befreit wird.

⁸ »Der Ausdruck ›museal‹ hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält [...] Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken« (Adorno 1977: 181).

Die Gewinnseite der menschlichen Perzeption macht aus, dass den Verlusten, die dem technisch-industriellen Prozess geschuldet sind, Erweiterungen der Sehwahrnehmung gegenüberstehen, die eben diesem Prozess entspringen. Bezüglich der Entwicklung der *Fotografie* zählt dazu, das »Optisch-Unbewusste« sichtbar zu machen. Davon erfahren wir erst durch die Kamera, wie vom Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse (Benjamin 1974: 500). Man weiß im Groben, wie ein Fußballer seinem Gegenspieler den Ball abnimmt, doch nur die Kamera kann zeigen, was in einem zufällig erfassten Sekundenbruchteil tatsächlich alles sichtbar geworden ist (Schürmann 1999: 82). Darüber hinaus zählt selbstverständlich auch das breite Spektrum der wissenschaftlichen Fotografie zur Bereicherung – im Bereich der mikroskopischen Dimensionen ebenso wie im Bereich astronomischer Dimensionen.

Die Fotografie im *mikroskopischen Bereich* begann früh, nämlich mit den Bemühungen von Biologen und Medizinern, die unter dem Mikroskop gewonnenen Befunde zu objektivieren. Das war, bevor die Fotografie eingesetzt werden konnte, schwierig. Die direkte Demonstration eines Befundes war problematisch, weil jeweils nur einem weiteren Beobachter der Blick ins Mikroskop möglich war. Und nicht immer vermochte der Lernende zu erkennen, was dem Demonstrator klar vor Augen stand. So griffen die Mikropräparatoren zum Hilfsmittel des Zeichnens. Aber auch das war wiederum nicht unproblematisch, weil die Zeichnung nie bloße Reproduktion der Struktur, sondern geleitet durch eine Interpretation ist. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts konnte die Fotografie nutzbar gemacht werden, um die Objektivierung des erschlossenen Mikrokosmos nach und nach zu verbessern (Breidbach 1998). Heute ist Manfred P. Kage, Institut für wissenschaftliche Fotografie Lauterstein, in der Lage, großformatige Fotografien von Radiolarien und anderen Einzellern in mehrtausendfacher Vergrößerung mit dem Rasterelektronenmikroskop anzufertigen (Schürmann 1999: 33).

Auch im Bereich der *astronomischen Dimensionen* wird die Fotografie genutzt. Astronomen benutzen seit dem späten 19. Jahrhundert die fotografische Platte in Observatorien erfolgreich, um Sterne aufzunehmen. Heute können Kameras in Weltraumsonden Nahaufnahmen von Planeten unseres Sonnensystems machen (Schürmann 1999: 23). Auf Weltraumstationen werden digitale Kameras zum Zwecke der Fotogrammetrie eingesetzt, also um mithilfe von Fotografien topografische Karten verschiedenster Art zu gewinnen. »Investigations of the environment, agriculture, forestry and urban development as well as digital mapping and landscape modeling« sind mit Stereo- und Multispektralkameras durchführbar (Seige et al. 1998: 204). Auch das Feld des flugzeug-

gestützten »laser scanning« wächst rasch: »in some special areas the height determination by laser scanning has replaced the traditional photogrammetric survey« (Jacobson 2000: 5).

Diese, wie viele andere Aspekte der wissenschaftlichen Fotografie, bleiben nicht innerhalb der scientific communities eingeschlossen. Sie wirken in vielfältiger Weise darüber hinaus. Denn immer wieder gehen solche Bilder durch die Presse, durch Film und Fernsehen, oder auch als banale Kalenderblätter wieder in die Alltagswelt ein – und verändern so die Welt-sicht und das Lebensgefühl. In diesen Bereich fällt sicher auch die Laser-Aufnahme⁹ des am 11. September zerstörten World Trade Center, das die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27. September 2001 brachte.

Ohne die Gewinnseite erschöpfend behandeln zu wollen, möchte ich, nachdem der Beitrag der Fotografie angesprochen wurde, nun doch noch ein Beispiel aus der Entwicklung der *Druckgrafik* erwähnen: das *psychedelische Plakat*¹⁰. Auch die psychedelischen Künstler strebten danach, dem, was sie zu sagen hatten, zu Aufmerksamkeit zu verhelfen. Deshalb gingen sie unkonventionelle Wege (Grushkin 1987). Eines ihrer Plakate (im Offset-Druck), das *Girl with Green Hair* von Alton Kelley und



Abb. 14: Alton Kelley,
Stanley Mouse: *Girl with
Green Hair* (FD-29), 1966

⁹ In der US-amerikanischen Literatur wird mit *Lidar* (»Light Detection and Ranging«) bezeichnet, was in der deutschen Literatur *Laser Scanning* genannt wird.

¹⁰ Die historische Avantgarde der 1920er Jahre hatte versucht, »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 67). Vierzig Jahre später, unter den Bedingungen der Nachkriegsgesellschaft, bemühten sich in den USA Künstler wieder um das Aufgreifen dieser Ansätze. »In den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, acid rock, Alternativ- und Straßentheater versuchte die Postmoderne der sechziger Jahre, jenes kritische gegenkulturelle Ethos für sich nutzbar zu machen, aus dem die moderne Kunst in früheren Phasen ihren Lebensgeist bezogen hatte« (Huyssen 1986: 20).

Stanley Mouse (Abb. 14), verwendet das Plakat für das Zigarettenpapier *Job* von Alphonse Mucha (eine Lithographie) aus dem Jahre 1896 (Rennert et al.: Nr. 15). Der Jugendstilkünstler hatte eine Harmonie von Braun-Tönen mit goldenem Haar vor gedämpftem Violett des Hintergrundes geschaffen. Die Postmodernisten versetzten das Motiv in den schreienden Komplementärkontrast von grünen Haaren und rotem Hintergrund, wählten knalliges Pink für Körper und Kleidung der jungen Dame. Das Ziel ist klar. Wenn es in den Straßen viele Plakate gibt, muss durch optische Auffälligkeit¹¹ dafür gesorgt werden, dass das eigene heraus sticht. In den Wettbewerb um Aufmerksamkeit eingebunden, entwickelten die psychedelischen Künstler eine neue Farben- und Formsprache. Darin gingen sie weiter als frühere stilistische Entwicklungen. Während eine der Leistungen der Fauves und der Expressionisten darin bestand, immerhin die Farbigkeit von der Gegenstandsfarbe zu befreien, revolutionierte der psychedelische Stil die Möglichkeiten der Farbkombinationen. Und er brachte künstlerisch gestaltete Bilder auf die Straße, befreite sie also mithilfe der modernen Drucktechnik aus dem Ghetto des Museums und der Galerien.

Die Bereicherungen der Schwahrnehmung, die mit künstlerischen und technisch-industriellen Mitteln ermöglicht wurden, sind zahlreich. Allerdings erscheint es nicht möglich, den historischen Prozess der Schwahrnehmung zu bilanzieren, abzuwägen ob genau so viel wieder gewonnen wird wie verloren ging. Denn der Prozess der Industrialisierung des Sehens, die konstatierte Oberflächlichkeit, liegt auf einer anderen Ebene als die bunte Vielfalt an Bereicherungen.

Soziogenese visueller Wahrnehmung

Die visuelle Wahrnehmung eines Menschen ist, so möchte ich zusammenfassend festhalten, nie ein rein physiologischer Vorgang, sie ist immer schon durch Sozialisation geformt. Neben seiner kulturellen und sozialen Ausbildung wirken technologische und mediale Zurüstungen. Deshalb kann »die Geschichte der visuellen Sinnestätigkeit und der Visualität nur zusammen mit der Entwicklungsgeschichte der technischen Simulatoren und Stimulatoren des Sehens geschrieben werden« (Soeffner et al. 1998: 141).

Im 20. Jahrhundert wurde das Sehen vor allem »durch die mediale Präsentation von Sehmustern, [...] insbesondere von bestimmten Schnitt-

¹¹ Übrigens bewegte sich die Pop Art in derselben Epoche auf ähnlichen formalen Wegen, auch sie benutzte Bilder als Vorlagen für Bilder und erprobte vergleichbare Farbkontraste.

und Montagetechniken in filmischen Darstellungen« bestimmt, sie führen zu einer »zusätzlichen kulturellen Verfeinerung und Überhöhung der visuellen Wahrnehmung und damit zu einer neuen anthropologischen Variante des Sehens« (Soeffner et al. 1998: 121). Dieser Vorgang ist zwar auffällig, doch dabei handelt es sich sicher nicht um den einzigen Aspekt einer Soziogenese der Sehwahrnehmung. Denn schließlich sind die filmischen Techniken nur ein vorläufig letzter Schritt der Medienentwicklung. Auch in den vorangegangenen Jahrhunderten gab es Bildmedien: Kupferstiche und Gemälde, lithographische Blätter und Fotografien. Erst in der jüngsten Phase der technisch-industriellen und ästhetischen Entwicklung traten zu diesen technologischen und medialen Zusrüstungen des Sehens der Film und die elektronischen Medien hinzu.

Im Zentrum meines Interesses steht der Nachweis, dass die Sehwahrnehmung einem Typ der Prägung unterlag, der sich nur in der Untersuchung *langfristiger sozialer Prozesse* erschließt. Empirisch ist diese Prägung am Bildmaterial ablesbar, das im Laufe der vergangenen fünf Jahrhunderte eine Entwicklung vom Detailreichtum hin zur Vereinfachung zeigt. Der Prozess der Perzeptionsveränderung, der sich darin spiegelt, ist theoretisch begreifbar, wenn berücksichtigt wird, dass dazu historisch nahezu synchron ein anderer Prozess verläuft, nämlich jener der Produktionsweisen von Bildern. Bereits ein erstes Anschwellen der Bilderflut seit dem frühen 15. Jahrhundert, besonders jedoch der alle Lebensbereiche erfassende Schub der technisch-industriellen und ästhetischen Revolutionen des 19. und 20. Jahrhunderts machen sich nachhaltig bemerkbar.

Bilder sind Wahrnehmungsreize. Auf die wachsende Bilderflut sowie die Film- und Fernsehästhetik reagiert der soziophysiologische Vorgang des Sehens, indem ein Reizschutz ausgebildet wird. Die dadurch bedingte Soziogenese der visuellen Wahrnehmung führt dazu, dass die Wahrnehmung oberflächlicher wird. Andere technisch-industrielle Entwicklungen, wie etwa die Beschleunigung des großstädtischen Lebens, wirken verstärkend in dieselbe Richtung.

Betrachtet man die Soziogenese der Perzeption, so drängt sich – nicht nur auf metaphorischer Ebene – eine Parallele auf. Der Prozess der Zivilisation führt, wie Norbert Elias herausgearbeitet hat, zu einer Dämpfung der Affekte. Die Grundlage bilden *soziale Prozesse*. Deren Struktur ruht – um an den Angelpunkt seiner Theorie zu erinnern – auf dem Steuermonopol, das zusammen mit dem Monopol der physischen Gewalt das Rückgrad jener Organisationsform der Gesellschaft ausmacht, die wir ›Staat‹ nennen. In solchen befriedeten Räumen wird der Alltag freier von schockartig hereinbrechenden Wendungen, zugleich werden die Menschen zur Selbstbeherrschung gezwungen. Dämpfung der Affekte meint

in diesem Zusammenhang, dass das Leben »in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- und lustloser« wird (Elias 1997 Bd. 3.2: 341).

Im Falle des Reizschutzes der Sehwahrnehmung findet gleichfalls eine Art Dämpfung statt. Allerdings hat die Dämpfung der visuellen Wahrnehmung, anders als die Dämpfung der Affekte im Prozess der Zivilisation bei Elias, eine Kehrseite. Deren Dialektik fördert nämlich auf eben dem Wege, der die Reduktion des Perzeptionsvermögens bewirkt, Zugewinne zu Tage. Der technische Fortschritt stellt auch Mittel zur Verfügung, mithilfe derer das Spektrum des Sichtbaren erweitert werden kann. Spätestens an dieser Stelle wird daher die metaphorische Analogie von Zivilisationsprozess und Soziogenese der Perzeption brüchig.

Mithilfe der Cyborg-Theorie der feministischen Theoretikerin Donna Haraway kann der komplexe Wandel des Perzeptionsapparats gefasst, der sich als Legierung der gesellschaftlich produzierten Bedingungen des Sehens mit dem physiologischen Apparat herausbildet. Ihr Augenmerk ist nämlich darauf gerichtet, dass Cyborgs¹², Hybride aus Maschine und Organismus, nicht nur Geschöpfe der Fiktion sind, sondern auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sie zeigt, dass durch Maschinen des späten 20. Jahrhunderts gewisse Unterscheidungen, die vor unserem kybernetischen Zeitalter selbstverständlich waren, durchlässig wurden. Denn sie haben »die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgelenkter und außengesteuerter Entwicklung sowie viele andere Unterscheidungen, die Organismen und Maschinen zu trennen vermochten, höchst zweideutig werden lassen« (Haraway 1995: 37). Maschinen können Prothesen, vertraute Bestandteile oder ein angenehmes Selbst sein. Fotografien können zeigen, wie die Welt für das zusammengesetzte Auge von Insekten oder auch für das Kameraauge eines Satelliten aussieht.

Das Verdienst von Haraways Cyborg-Theorie besteht darin, die soziale Relevanz technoorganischer Körperlichkeit herauszuarbeiten. Sie stellt fest, das politisch-epistemologische Terrain des Postmodernismus sei nötig gewesen, um auf einem Satz bestehen zu können, der analog zu Simone de Beauvoirs Diktum, dass man nicht als Frau geboren sondern zur Frau gemacht wird, formuliert ist. Dieser Satz lautet nun: »Man wird nicht als Organismus geboren, Organismen werden gemacht; sie sind weltverändernde Konstrukte« (Haraway 1995: 170). In diesem Sinne ist der Apparat der visuellen Perzeption nichts schlichtweg biologisch Gegebenes. Er ist sowohl organisch wie auch technisch-industriell bedingt, das Produkt einer Verschmelzung naturbedingter und gesellschaftlich hergestellter Momente.

¹² Cyborg ist die Abkürzung von cybernetic organism.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977): »Valéry Proust Museum«, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 181-194.
- Adriani, Götz (1986): Toulouse-Lautrec – Das gesamte graphische Werk, Köln: DuMont.
- Baier, Wolfgang (1977): Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München: Schirmer/Mosel.
- Barlösius, Eva (2000): »Über den gesellschaftlichen Sinn der Sinne«, in: Cornelia Koppetsch (Hg.): Körper und Status, Konstanz: UVK, S. 17-37.
- Beck, Hans-Ulrich (1972ff.): Jan van Goyen 1696-1656. 3 Bde., Amsterdam: van Gendt und Doornspijk: Davaco.
- Bendiner, Kenneth (1979): »The Finch and the Frog in Manets Déjeuner sur L’Herbe«, in: Gazette des Beaux-Arts 121, 6^e Période Tome XCIV, S. 174.
- Benjamin, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: des.: Gesammelte Schriften, Bd. I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Benjamin, Walter (1977): »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 368-385.
- Bertelli, Carlo (1992): Piero della Francesca, Köln: DuMont.
- Breidbach, Olaf (1998): »Der sichtbare Mikrokosmos«, in: Fotogeschichte Jg. 18, H. 68/69, S. 131-142.
- Broido, Lucy (1992): The Posters of Jules Chéret, Mineola, NY: Dover.
- Buchsteiner, Thomas/ Lentze, Otto (Hg.) (1994): Tom Wesselmann, Ostfildern: Cantz.
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Busch, Bernd (1998): »Fotografie im 19. Jahrhundert«, in: Fotogeschichte, Jg. 18, H. 68/69, S. 9-20.
- Cachin, Françoise (1983): Le déjeuner sur l’herbe. Katalog zur Ausstellung »Manet 1832-1883«, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22.4.-1.8.1983, S. 165-173.
- Crary, Jonathan (2002): Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dhanens, Elisabeth (1980): Hubert und Jan van Eyck, Königstein/Ts: Langewiesche.
- Elias, Norbert (1997): Über den Prozess der Zivilisation, (Gesammelte Schriften Bde. 3.1 und 3.2.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Fezer, Karl-Heinz (2001): »Imagewerbung mit gesellschaftskritischen Themen im Schutzbereich der Meinungs- und Pressefreiheit«, in: Neue Juristische Wochenschrift, Jg. 54, S. 580-583.
- Field, Richard S. (2005): »Der frühe Holzschnitt«, in: Peter Perschall et al. (Hg.): Die Anfänge der europäischen Druckgraphik, Katalog zur Ausstellung Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, S. 19-35.
- Foucault, Michel (1999): Die Malerei von Manet, Berlin: Merve.
- Ginzburg, Carlo (1983): »Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento«, in: ders.: Spurensicherungen, Berlin: Wagenbach. S. 173-192.
- Grassi, Ernesto (1957): Kunst und Mythos, Hamburg: Rowohlt.
- Grushkin, Paul D. (1987): The Art of Rock, New York, London, Paris: Abbeville.
- Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur, Frankfurt/New York: Campus.
- Hickethier, Knut et al. (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart: Metzler.
- Hieber, Lutz (2006): »Appropriation und politischer Aktivismus in den USA«, in: Jörn Lamla/Sighard Neckel (Hg.): Politisierter Konsum – konsumierte Politik, Wiesbaden: VS, S. 207-232.
- Hilferty, Robert (1990): Stop the Church (Dokumentarfilm), New York: PDR Productions.
- Höper, Corinna/Wolfgang Brückle/Udo Felbinger (Hg.) (2001): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Huyssen, Andreas (1986): »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?« In: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13-44.
- Ilgner, Christian/Dietmar Linke (2001): Unsichtbare Schätze der Kinetik. Berlin: Parthas.
- Jacobsen, Karsten (2000): Requirements for Topographic Maps Produced from Space and Current Sensor Systems. CARAVAN Workshop on Mapping from Space, Phnom Penh, June 2000.
- Jütte, Robert (2000): Geschichte der Sinne, München: Beck.
- Klein, Hans Joachim (1997): »Kustpublikum und Kunstrezeption«, in: Jürgen Gerhards (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 337-359.
- Klein, Heijo (1981): Sachwörterbuch der Drucktechnik und der grafischen Kunst, Köln: DuMont.

- Körner, Hans (1997): »Anstößige Nacktheit – ›Das Frühstück im Freien‹ und die ›Olympia‹ von Edouard Manet«, in: Karl Möseneder (Hg.): Streif um Bilder, Berlin: Reimer. S. 181-199.
- Loving, Jesse Heiwa (1997): All in Good Time, POZ March 1997, S. 50f.
- Mercer, Kobena (1999): »Die Monster-Metapher – Anmerkungen zu Michael Jacksons Video Thriller«, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): Viva MTV! Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 205-229.
- Meyer, Richard, (1995): »This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism«, in: Nina Felshin (Ed.): But is it Art? Seattle: Bay Press, S. 51-83.
- Moholy-Nagy, László (1943): »Raum-Zeit und der Fotograf«, in: Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, Weingarten 1986: Kunstverlag Weingarten. S. 361-366.
- Newhall, Beaumont (1984): Geschichte der Photographie, München: Schirmer/Mosel.
- Neyer, Hans Joachim (2000): »Un autre monde – Eine andere Welt, Grandville und die Mechanisierung des Schönen«, in: Dorit Schäfer/ Anke Fröhlich (Red.): J. J. Grandville, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S. 55-60.
- Oettinger, Karl (1971): »Albrecht Dürer«, in: Gerhard Pfeiffer (Hg.): Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, München: Beck. S. 250-257.
- Panofsky, Erwin (1977): Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München: Rogner & Bernhard.
- Pieske, Christa et al. (1983): Das ABC des Luxuspapiers. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Bd. 9., Berlin.
- Pieske, Christa (1988): Bilder für jedermann. Schriften des Deutschen Museums für Volkskunde Berlin, Bd. 15, Berlin.
- Pirenne, Henri (1971): Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Europas im Mittelalter, München: Francke.
- Plessner, Helmuth (1980): »Anthropologie der Sinne«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 3., Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 317.393.
- Puyvelde, Leo van (1963): Die Welt von Bosch und Brueghel, München: Bruckmann.
- Raab, Jürgen (2001): »Medialisierung, Bildästhetik, Vergemeinschaftung. Ansätze einer visuellen Soziologie am Beispiel von Amateurclubvideos«, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven, Köln. S. 37-63.
- Rademacher, Hellmut (1965): Das deutsche Plakat, Dresden: Verlag der Kunst.
- Rademacher, Hellmut (1990): Theaterplakate, Leipzig: Edition Leipzig.

- Reimers, J. (1892): Aus der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums zu Hannover – Vereinsgabe des Kunstvereins für Hannover. Hannover.
- Rennert, Jack/Alain Weill (1982): Alphonse Mucha – Toutes les Affiches et Panneaux, Uppsala: Bertil Hjert.
- Rewald, John (1979): Die Geschichte des Impressionismus, Köln: DuMont.
- Rouart, Denis/Daniel Wildenstein (1975): Edouard Manet. 2 Bde., Lausanne, Paris: Bibliothèque des Arts.
- Ruchatz, Jans (1999): »Fotografie und Projektion«, in: Fotogeschichte Jg. 19, H. 74, S. 3-12.
- Rupprich, Hans (Hg.) (1956-1969): Dürer – Schriftlicher Nachlass. 3 Bde., Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Schnell, Ralf, 2000: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart: Metzler.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (2001): Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk, Bd. I. München/London/New York: Prestel.
- Schottenloher, Karl (1922): Flugblatt und Zeitung, Berlin: Richard Carl Schmidt.
- Schürmann, Wilhelm (Hg.) (1999): Wohin kein Auge reicht. Katalog zur Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg, 21.5.-5.9. 1999.
- Seige, P./Reinartz, P./Schroeder, M. (1998): The MOMS-2P Mission on the MIR-Station. ISPRS Symposium, Commission I, Earth Observation System for Sustainable Development, Bangalore, India, Feb. 1998, IAPRS Vol.XXXII Part I p. 204-210.
- Simmel, Georg (1993): »Soziologie der Sinne«, in: ders.: Gesamtausgabe Bd. 8., Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 276-292.
- Soeffner, Hans-Georg/Jürgen Raab (1998): »Sehtechniken«, in: Werner Rammert (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt/New York: Campus. S. 121-148.
- Soeffner, Hans-Georg (2000): »Sich verlieren im Rundblick – Die »Panoramakunst« als Vorstufe zum medialen Panoramenmosaik der Gegenwart«, in: ders.: Gesellschaft ohne Baldachin – Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen, Weilerswist: Velbrück, S. 337-370.
- Szarkowski, John (1989): Photography Until Now, New York: The Museum of Modern Art.
- Thoma, Hans (1919): Im Winter des Lebens – Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen, Jena: Eugen Diederichs.
- Toscani, Oliviero (1996): Die Werbung ist ein lächelndes Aas, Mannheim: Bollmann.
- Upright, Diane (1985): Morris Louis, New York: Harry N. Abrams.

Weiss, Peter/Karl Stehle (1988): Reklamepostkarten. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

Wolf, Hans-Jürgen (1992): Geschichte der Druckverfahren, Elchingen: Historia.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 3: Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 4: Kunsthalle Hamburg.

Abb. 5: Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Abb. 6: Musée d'Orsay, Paris.

Abb. 7-14: Sammlung des Autors.

