

- Meyer, Silke (2014): Was heißt Erzählen? Die Narrationsanalyse als hermeneutische Methode der Europäischen Ethnologie. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 110/2, S. 243-268.
- Nünning, Ansgar/Rupp, Jan (2012): ‚The Internet’s New Storytellers‘: Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht. In: Dies. u.a. (Hrsg.): *Narrative Genre im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen*. Trier, S. 3-50.
- Ortlieb, Peter (2004): Mathematische Modelle und Naturerkenntnis. In: *math.did.* 27/1, S. 23-39.
- Partridge, Tristan (o.J.): *Diagrams in Anthropology: Life and Interactions*, <http://lifeoffthegrid.net/ethnograms/diagrams-in-anthropology/>, 26.1.2015.
- Pörksen, Uwe (2001): Logos, Kurven, Visiotype. In: Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Schulte-Holtey, Ernst (Hrsg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*. Heidelberg, S. 63-76.
- Reichert, Ramon (2014): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld.
- Reichert, Ramon (2013): „Biografiearbeit“ und „Selbstnarration“ in den sozialen Medien des Web 2.0. In: Strohmaier, Alexandra (Hrsg.): *Kultur-Wissen-Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld, S. 511-535.
- Rosenberg, Daniel (2014): Daten vor Fakten. In: Reichert, Ramon (Hrsg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld, S. 133-156.
- Rustemeyer, Dirk (2009): *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kultursemiotik als Kulturtheorie*. Weilerswist.
- Saul, Nicholas (o.J.): <https://www.dur.ac.uk/ias/events/thematic/emergentexperience/>, 7.1.2015.
- Schipper, Wilhelm (2013): *Handbuch für den Mathematikunterricht an Grundschulen*. Braunschweig.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2012): *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2005): Grenzen der Narratologie. In: Dies./Hengartner, Thomas (Hrsg.): *Leben-Erzählen*. Berlin/Hamburg, S. 145-162.
- Schultz, Oliver Lerone (o.J.): http://www.academia.edu/6866861/Kulturelle_Diagrammatik, 7.1.2015.
- Ssorin-Chaikov, Nikolai (2013): *Ethnographic Conceptualism: An Introduction*. In: *Laboratorium* 5/2, S. 5-8.
- Sutter, Ove (2013): *Erzählte Präkarität*. Frankfurt am Main/New York.
- Tufte, Edward (1990): *Envisioning Information*. Cheshire Connecticut.
- Tufte, Edward (1997): *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire Connecticut.
- Tufte, Edward (2001): *The visual Display of Quantitative Information*. Cheshire Connecticut.
- Tufte, Edward (2006): *Beautiful Evidence*. Cheshire Connecticut, S. 122-139.
- Wedell, Moritz (Hrsg.) (2012): *Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des „numerus“ im Mittelalter*. Köln u.a.

- Weigel, Sigrid (2006): Die „innere Spannung im alphanumerischen Code“ (Flusser). Buchstabe und Zahl in grammatologischer und wissenschaftshistorischer Perspektive. Köln.
- Wittgenstein, Ludwig (2003[1945]): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main.
- Zimmermann, Harm-Peer (2005): Über die Würde narrativer Kulturen. In: Hengartner, Thomas/Schmidt-Lauber, Brigitta (Hrsg.): *Leben-Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung*. Berlin/Hamburg, S. 119-144.

Alfred Messerli

Zur Genealogie der Bilderflut

Historischer Kern und ideologische Überhöhungen

Alfred Messerli

On the Genealogy of the Flood of Images: Historic Core and Ideological Exaltations

Abstract: The paper deals with the phenomenon of an increasing presence of images in everyday life since about 1820 and the metaphorical reshaping of this fact. Already in the middle of the 19th century publicists react defensive towards these new images – both towards fixed ones as panoramas or paintings in museums and towards moving ones as leaflets, illustrations in magazines and books, collector cards – which can be produced cheaper by new technologies and are widely distributed. In their defense the publicists make use of the metaphor of a flood of images that must be contained. After the first phase of increasing availability of images from 1820 to 1860 a second one follows between 1890 and 1920 (raster printing of photographs, movies and posters). The third phase finally starts 1960 (television, internet) and is still lasting. However, the metaphor of the flood of images with its implicit fears and resentments against images stubbornly remains. Yet people of the 21st century by now have an image competence, of which they only need to become aware of.

Keywords: flood of images, image poverty before 1820, mass image as of 1820, discourse on the dominance of the image, image factory, halftone, image competence

Der folgende Beitrag setzt sich zum Ziel, die heutige Rede von der „Bilderflut“ auf ihren realen Kern zurückzuführen und sie als einen ideologielastigen Benennungsversuch zu analysieren, der auf historische Phänomene reagierte. Das Phänomen eines neuen Bilderüberflusses lässt sich zeitlich bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verorten, und um die Mitte des Jahrhunderts tauchten auch zum ersten Mal im Zusammenhang der massenhaften Produktion und Konsumtion von Bildern die Metapher von der Bilderflut auf. Neue und verbilligte Reproduktionsverfahren wie Lithografie und Holzstich, ein neu erwachtes Bedürfnis nach visueller Kommunikation und ein feinmaschiges Distributionsnetz führen um 1820 zu einer neuen Situation: Eine Epoche der Bilderarmut wird durch ein Zeitalter des Bilderüberflusses abgelöst. Dieser Bilderreichtum wird durch eine immense Zunahme von unterschiedlichen Bildmedien ermöglicht, die nicht nur Flugblätter und Illustrierte Zeitschriften umfassen, sondern sich neue Bereiche wie das Panorama oder Ausstellungsformate (vom naturgeschichtlichen Museum, über Weltausstellungen bis zum Schaufenster) erschließt.¹

¹ Eine aktuelle Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts ist Leonhardt (2007) zur visuellen Kultur und Theater im 19. Jahrhundert. Vgl. zum Panorama auch Dolf Stern-

Zwischen 1830 und 1860 finden sich verschiedene zeitgenössische Versuche, das Phänomen zu benennen, es zu verstehen und meist auch, es zu kritisieren. Diese Texte stehen in der spätaufklärerischen Tradition eines kritisch-moralischen Medienumganges, der in Deutschland fünfzig Jahre zuvor das Phänomen einer extensiven Lektüre einzudämmen versuchte („Leserevolution“). Eine zweite Phase einer zunehmenden und technisierten Bildproduktion und Bildrezeption ist die Zeit zwischen 1890 und 1920. In sie fällt die Einführung der Autotypie (1880, 1883), des Werbeplakates und die Erfindung des „Kinematographen“ (1895). Die dritte und letzte Phase einer beschleunigten Bildproduktion und Bildrezeption nimmt ihren Anfang 1960 und dauert noch an. Ihr ist die Einführung des Fernsehens vorausgegangen. Neben dem realen Kern der „Bilderflut“, einer stufenweise Zunahme sowohl bewegter als auch still gestellter Bilder, lässt sich ein ideologischer Anteil ausmachen, der als Denkfigur („*pictura laicorum literatura*“) weit zurückreicht, aber sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert je unterschiedliche Aktualisierungen erfährt. Es war Wolfgang Brückner, der bereits 1974 die Historisierung der Metapher „Bildüberflutung“ einforderte. Die „industrielle und geistige Revolutionierung des modernen Lebens“ sei undenkbar ohne die neuen Formen der Bildpublizistik des 19. Jahrhunderts „in Lithographie, Xylographie und Chemiegraphie sowie die fortschreitende Automatisierung der Druckverfahren mit Hilfe von maschinenkraftgetriebenen Schnellpressen.“ Dazu kommen „die für den ins Astronomische gesteigerten Bildausstoß“ bereiten „Aufnahmemöglichkeiten und Umsatzgeschwindigkeiten eines durch die Eisenbahn erschlossenen weltweiten Marktes“ (Brückner 1974: 9). Von dieser Position ausgehend sollen Sachverhalt („ins Astronomische gesteigerten Bildausstoß“) und ideologische Benennung („Bildüberflutung“) einer historischen Rekonstruktion zugeführt und ihre spezifische Ausformung und innere Logik untersucht werden.

„Bilderfluten“ ohne Ende

Die Rede von der „Bilderflut“ ist heute zum Gemeinplatz geworden. Diese wissenschaftliche Rede von der Bilderflut lässt sich breit dokumentieren. Hans-Martin Kirchner spricht 1958 von der „Bildersucht des modernen Menschen“ (Kirchner 1958: 326). Der deutsche Publizistikwissenschaftler Emil Dovifat hielt 1961 den „Aufschwung des Bildes ganz allgemein [...] von Weltbedeutung“; das Bild sei in der Publizistik „längst gleichbedeutend neben das Wort getreten“ (Dovifat 1990: 109). Der Reiz des Bildes, das meint seine Attraktivität gegenüber dem Wort, liege darin, dass „uns die Mühe des Lesens abgenommen“ werde. Auch ein komplexer Tatbestand werde durch das Bild „ohne Anstrengung“ vermittelt (Dovifat 1990: 111). Es rege uns an, den „eben vergangenen Augenblick des Gewesenen und den nächsten Augenblick des Kommenden [uns] vorzustellen.“ Es übe weiter eine „Mehrsinnenanspra-

berg (1938). Eine aktuelle Untersuchung zu Bilderbögen als Medien der Politisierung um 1848 vgl. Göttisch-Elten (2010).

che“ (statischer Sinn, Geruchs- und Geschmacksinn, Grausamkeit, Gewalt, erotische Vorstellungen) aus und vermittele schließlich – zumal das fotografische Bild – den „bestrickenden Trug ‚dabeizusein‘“, den „Glauben, wahrhaftig mitzuerleben“ (Dovifat 1990: 111f.). Die moderne Welt sei so „mit Bildern überflutet“, dass das menschliche Hirn zu einer „Kartei von Bildern, von fixen Anschauungen“ werde, die auf ein „Zeichen hin hochspringen und bewusst“ würden (Dovifat 1990: 112). Wir würden, so Otto Heuschele, „täglich von Bildern überschüttet“ (Heuschele 1982: 150). Und nach Carsten Peter Warncke ist die „Moderne [...] ein visuelles Zeitalter“. Noch nie in der gesamten Menschheitsgeschichte waren „Bilder so überaus zahlreich sowie allgemein verbreitet und praktisch für alle verfügbar“ (Warncke 2006: 51). Die „Allgegenwart der Bilder“, ihre „auf den ‚sinnlichen‘ Qualitäten beruhende Macht“ und „unmittelbare[] Evidenz“ ist ein Charakteristikum unserer Zeit (Hoffmann/Rippl 2006: 7).

Siegfried Kracauer wiederum benennt den Sachverhalt in einer Besprechung mit der Überschrift „Bilderflut“ aus dem Jahre 1949 dahingehend, dass wir „heute“ von „Bildern umringt und belagert“ seien (Kracauer 1990: 335). Otto Neurath², eine in unserem Zusammenhang zentrale Figur, findet folgende Formulierung: „Unser Zeitalter wird vielleicht einmal das Zeitalter des Auges genannt werden“ (Neurath 1930: 29). Hannes Sturzenegger bezeichnet in seiner Dissertation von 1970 das gegenwärtige Zeitalter als das „optische“ (Sturzenegger 1970: 147, 169, 331) und bezieht sich dabei auf Karl Paweks 1963 erschienene Monografie mit eben diesem Titel (Pawek 1963).

In diesen Diskurs über die Überfülle an Bildern mischen sich kulturkritische Untertöne. So sind wir für Walter Hildebrandt zwar „Augen-Menschen“ geworden, durch die „Bilderflut“ würde aber unsere „Seh-Lust“ geschwächt, ja zerstört (Hildebrandt 1982: 82). Und nach Helge Gerndt würden Bilder „gewissermaßen den Horizont der Alltagswelt ‚zupflastern‘“ (Gerndt 2002: 208); wir seien „von Bildern geradezu umstellt“ (Gerndt 2011: 13). Mit den Worten Hans Beltings: „Wir sind Gefangene der Bilder geworden, mit denen wir uns umgeben“ (Belting 2001: 109). Christoph Asmuth reproduziert schließlich im Unterkapitel „Bilderfluten“ seiner Monografie ein weiteres verbreitetes Klischee: „Die immer neuen Fluten von Bildern stumpfen schließlich die Sinne ab, verhärten die Wahrnehmung, die nur noch das herausfiltert, was im Kampf ums Überleben oder ums Besserleben nützlich zu sein scheint, und lassen den besonderen Sinn für die Bilder verkommen“ (Asmuth 2011: 23). Vilém Flusser beantwortet die von ihm selber gestellte Frage, was „so entsetzlich an der Bilderflut“ sei (er denkt vor allem an das Fernsehen), folgendermaßen: „[D]ass sie an einem für ihre Empfänger unerreichbaren Ort hergestellt werden, dass sie die Ansicht aller Empfänger gleichschalten und dabei die Empfänger füreinander blind machen und dass sie dabei realer wirken als alle übrigen Informationen, die wir durch andere Medien (inklusive unsere Sinne) empfangen.“ Die „weitaus meisten Erlebnisse, Kenntnisse, Urteile und Entscheidungen“ haben wir den Bildern zu verdanken

2 Zu Otto Neurath (1882–1945) vgl. dessen Autobiografie (Neurath 2010).

(Flusser 1993/1991: 137). Horst Bredekamp zieht aus der auch von ihm festgestellten „Hegemonie der Bilder“, einer sowohl quantitativen als auch qualitativen Dominanz, andere Schlüsse. Analog zur Alphabetisierung müsse nun eine „Ikonisierung“, eine Sehschule und Bilderziehung der Menschen erfolgen (Bredekamp 1997: 245).

Für Daniel Drascek ist die „Klage über die Bilderflut, von der wir im Alltag überschwemmt“ würden, nicht neu (Drascek 2005: 121). Tatsächlich findet sich die Metapher schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Da ist von der „sündfluthartig[n] Verbreitung“ von Bildern die Rede,³ von der „Überwucherung der Illustration“ (Gutzkow 1860: 847), von der „Fluth von Illustrationen“ (Sternberg 1855: 171), und es heißt, das „Illustrationswesen“ sei „in unseren Tagen zur Sündfluth angeschwollen“ (Kürnberger 1991: 28).

In dieser Rede von der „Bilderflut“ aus der Feder von Kommunikationswissenschaftlern, Medienphilosophen, Kunsthistorikern, Filmwissenschaftlern, Volkskundlern und Publizisten wird zwischen 1855 und 2011 dem Bild einerseits eine Übermacht zugesprochen; in der Formulierung „Inflation von Bildern“ (Hörisch 2004: 59; Kaltenbrunner 1982: 14) hingegen schwingt zugleich die Vorstellung von Entwertung, Bedeutungs- und Machtlosigkeit mit. Macht und Ohnmacht der Bilder rücken hier nah zueinander.

Die Suggestion einer Metapher

Das Wort „Bilderflut“ gibt sich als die Benennung eines objektiven Sachverhaltes. Da der metaphorische Ursprung des Wortes vergessen wird, geben wir uns der Illusion hin, hier liege eine sachliche Bezeichnung vor. Die einmal gefundene Metapher „Bilderflut“, in welcher der Bildempfänger „massenhafte Produktion und Konsumtion von Bildern“ mit dem Bildspender „(Wasser-)Flut“ verbunden wurde, strukturiert aber fortan unsere Sicht auf den Sachverhalt. Nach Hans Blumenberg eignet jeder Metapher etwas Suggestiv-Verführerisches, wir erliegen ihrer „Plausibilität“, ihrer „bildliche[n] Suggestion“ und sie „lässt uns alle meinen, wir wüßten schon längst, was man damit meint“ (Blumenberg 2012: 19). Manche werden die Metapher von der Bilderflut einfach so gebrauchen, für andere ist sie wiederum geeignet, die schiere Masse an Bildern, der wir heute begegnen, sprachlich zu fassen. Und für eine dritte Gruppe ist die Metapher deshalb „richtig“, weil sie die Bedrohung, die von der Bilderfülle ausgeht, in ein angemessenes Bild zu fassen vermag. Die ältere Metapher „Sündfluth des Illustrationswesens“, mit seinen Assoziationsfeldern „Sünde“ und „Strafe Gottes“ bringen zudem die Angst des Bildungsbürgers vor dem ‚niveaulosen Schmutz‘ populärer Bilder zum Ausdruck. Der schon einmal zitierte Alexander von Sternberg-Ungern äußert sich folgendermaßen zur populären Imagerie: „Es ist unglaublich, man muß es mit eignen Augen geschaut haben, zu welchem Unwerth diese Illustrationen herabgesunken sind. Oft sind sie in der That nichts weiter als

3 Oldenberg 1856: 137; vgl. ders. 1857: 131-160; vgl. Leonhardt 2007: 67, 72, 73, 103, 104.

mit Buchdruckerschwärze gemachte Klexe, die die Hand beschmutzen, die das Blatt anfaßt. [...] Und dabei die unglaubliche Gemeinheit der Erfindung, die sich unter der Larve des Volksthümlichen breit macht, und in welchem Genre besonders die Münchner illustrierten Blätter einen nicht beneidenswerthen Rang einnehmen. Jeder irgend noch vorhandene Schönheitssinn, jede feinere Geschmacksrichtung wird durch diese Sudeleien, die ihren Ursprung am Bierkrüge in der Schenke nicht verläugnen, im wirklichen Volke im Keime unterdrückt“ (Sternberg 1855: 171).

Die Metapher „Bilderflut“ scheint zudem in Analogie zum Wort „Bücherflut“ gebildet worden zu sein. Dabei bedarf es gleich einer Präzisierung. In der Leseforschung spricht man von einer Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts (Wittmann 1999; Maye 2009). Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden die Analphabeten in großen Teilen Europas zum ersten Mal in der Geschichte zu einer größeren oder kleineren Minderheit. Die individuelle, stille und stumme Lektüre gewann gegenüber kollektiven Lektüreformen an Bedeutung. Die ältere intensive Lektüre hing unter anderem mit einem Mangel an Lesestoffen zusammen.⁴ Dieser „Mangel“ wird nach 1780 immer seltener erwähnt, was mit der Verbilligung der Lesestoffe und neuen Nutzungs- und Vermittlungsformen wie Leihbibliotheken zusammenhing. Von diesem Zeitpunkt an verbreitet sich hingegen die Rede von der „Bücherflut“ (im humanistischen Kontext des 16. Jahrhunderts taucht das Wort zum ersten Mal auf – es betrifft allerdings eine verschwindende Minderheit). Carl August Böttiger etwa spricht 1787 in einer kleinen Schrift über den *Misbrauch der Lektüre* (1787) vom „Anschwellen der Bücher, die unser Vaterland von Messe zu Messe, wie eine Sündflut“ heimsuchten (Arnold/Korte 2002: 310f.). Man kann diese Rede von der „Bücherflut“ mit Rudolf Schenda zu recht als konservative Kulturkritik bezeichnen (Schenda 1988: 34) – ich begreife sie auch als Indikator einer beunruhigenden Wahrnehmung einer allgemeinen Präsenz von Lesestoffen. Während die Hochzeit der Rede von der „Bücherflut“ zwischen 1780 und 1830 zu verorten ist, deckt jene von der „Bilderflut“ den Zeitraum zwischen 1835 bis heute ab.⁵

Die Entdeckung der Exklusivität von Bildern in der Frühen Neuzeit

Dem modernen, neuzeitlichen Überfluss an Bildern ist eine Bilderarmut vorausgegangen. Dieser Mangel an Bildern, oder besser, die Seltenheit und eingeschränkte Verfügbarkeit von Bildern ist von historischer, kunstgeschichtlicher und medienhistorischer Seite konstatiert worden. Nach Peter Burke ist es heute „kaum vorstellbar,

- 4 Die Unterscheidung in intensive und extensive Lektüre geht auf Rolf Engelsing zurück. Während die intensive Lektüre nur wenige Lesestoffe kennt, die immer wieder gelesen werden (und am Schluss fast auswendig reproduziert werden können), bedient sich die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts massenhaft auftretende extensive Lektüre immer neuer Lesestoffe (in der Hauptsache Zeitungen und Romane), die nun nur noch einmal gelesen werden; vgl. Engelsing 1978: 112-145.
- 5 Patricia Anderson (1991) kommt für England, was die erste Periode einer massenhaften Ikonisierung betrifft, zu ähnlichen Schlüssen.

wie wenig Bilder im Mittelalter allgemein im Umlauf waren, denn die illuminierten Handschriften, die wir heute aus Museen oder als Reproduktionen kennen, befanden sich normalerweise in Privatbesitz, und das einzige, was die Öffentlichkeit zu sehen bekam, waren Altarblätter oder Fresken in Kirchen“ (Burke 2003: 18).⁶ Die Fülle der in den Museen erhaltenen Gemälde und Graphiken täusche über dies Tatsache einer auch noch frühneuzeitlichen *Bilderarmut* hinweg, denn „wann und wo sah der ‚gemeine Mann‘ im 16. Jahrhundert schon Bilder? In der Kirche natürlich, vielleicht auch auf Häuserfassaden oder Stadttoren, dann noch auf Prozessionsfahnen und bei prunkvollen Einzügen hochgestellter Persönlichkeiten. Aber schon in den Wohnungen der Bürger waren Bilder höchst seltene Objekte – zu den Palästen des Patriziats und des Adels mit ihren Kabinetten und Wunderkammern hatte man kaum Zutritt. Nicht einmal Kupferstiche oder Holzschnitte waren verbreitete Inventarstücke“ (Roeck 1991: 35f.).⁷

Und auch Stephan Oettermann geht von einer Bilderarmut in der westlichen Welt aus, die erst in den ersten Jahrzehnten den 19. Jahrhunderts endete.⁸ Noch für die Zeit um 1800 nimmt er an, dass die Hälfte der erwachsenen Bevölkerung in ihrem Leben niemals ein Gemälde sah. Die einzigen visuellen Medien, neben dem bildlichen Schmuck in Kirchen, waren „die Bildtafeln der Bänkelsänger und die von den wandernden Schaustellern herumgetragenen Guckkästen“ (Oettermann 1981: 178). Für diese Bilderarmut lassen sich in Selbstzeugnissen auch Belege finden. Georg Friedrich Schumacher (1771–1852), ein norddeutscher Schulmann, der vaterlos und in einfachen Verhältnissen aufwuchs, berichtet, wie er und seine drei Geschwister (er war damals sechzehnjährig) „allmählig hie und da einige höchst mittelmäßige Bilder geschenkt bekommen“ hatten. Gewöhnlich lagen sie in einem Schrank und durften nur selten von ihnen angesehen werden. „Heute Nachmittag sollen wir die

6 Ähnlich schon Pawek 1963: 13: „Der Mensch früherer Zeiten hatte in seinem ganzen Leben nur eine begrenzte Anzahl von Bildern vor Augen; einige bildliche Darstellungen in seinem Haus, ein paar in der Kirche. Nur eine sehr kleine Schicht von Menschen sah außerdem noch ein paar weitere Bilder in Schlössern, in Rathhäusern und in einigen Büchern oder auf Flugschriften. Dabei war die Variation dieser Bilderschau sehr gering. Gehörte man nicht zu den Kaufleuten oder Kriegern jener Zeit, die als einzige in der Welt herumkamen, so stand man von der Wiege bis zum Grabe den gleichen Bildern gegenüber.“

7 Vgl. Mörke 2011: 129.

8 „Es gab zwar noch kein Massenpublikum, das sich erst mit der Industrialisierung in den entstehenden Ballungszentren bilden sollte, aber es gab im Zuge der Verbürgerlichung das immer dringender werdende und immer breitere Bevölkerungsschichten erfassende Bedürfnis nach optischer Information. Wer wie wir heute von Bildern umstellt ist (Photos, Film, Fernsehen, Plakate, Illustrierte etc.) kann sich nur schwer die Bilderarmut vorstellen, unter der damals die Bildungswilligen gelitten haben müssen. Bilder, selbst die bescheidensten Kupferstiche, waren verhältnismäßig unerschwinglich. Eckermann, der spätere Sekretär Goethes, war 22 Jahre alt, als er während des Feldzuges in Flandern 1814 sein erstes Gemälde sah; Fanny Lewald [...] war 18 Jahre alt, als sie ihren ersten Kupferstich, und 21, als sie ihre erste Statue zu Gesicht bekam [...]. Es gab keine öffentlichen Museen. [...] Wo solche Sammlungen dem Namen nach auch Bürgerlichen offenstanden, wie etwa im Dresdener Zwinger, war der Eintrittspreis selektierend hoch“ (Oettermann 1981: 176f.).

Bilder sehn, sagten wir uns schon am Vormittag ins Ohr“.⁹ Ähnlich ist die Erfahrung des katholischen Bauern und Autodidakten aus dem Kanton Luzern, Heinrich Ineichen (1808–1887): „Wie die Lust zum Zeichnen und Malen in mir erregt worden, kann ich eigentlich nicht sagen, glaube aber, sie sei aus der Anschauung des Schmuckes, der Bilder und Zierrate der Kirche, denen ich als Sigristgehülfe und Altardiener nahe geführt war, hervorgegangen. Beim Landmann waren damals Bilder noch etwas Seltenes, der Holzschnitt lag darnieder, der Steindruck war noch nicht eingeführt, der Kupferdruck zu köstlich. Selten kam etwas dergleichen ins Landhaus, wenn nicht der Kapuziner auf seinen Wanderungen und Besuchen solches brachte. Diese ‚Helgeli‘ waren aber noch sehr unkünstlerisch, und die Heiligen erschienen oft in erschrecklicher Gestalt, doch alleweil, aber grell und bunt bemalt“ (Ineichen 1987: 24).¹⁰ Kurz: „Bilder waren über längste Zeiträume hinweg ein so umstrittenes wie exklusives Gut“ (Hörisch 2004: 59).

Der historische Mangel an Bildern (fixen wie Wandbildern, beweglichen wie Gemälden und sehr beweglichen wie Buchillustrationen, Einblattgedrucken bzw. Flugblättern) ist allerdings ein relativer, indem wir von „Bilderarmut“ sprechen, während die historischen Subjekte keinen solchen empfanden und erst die Jahrgänge 1770 bis 1810 in der retrospektiven Re-Konstruktion ihrer Autobiografien diesen zu formulieren vermochten. Das wenige an Bildern, was das Publikum in der Frühen Neuzeit sah, muss nach Bernd Roeck „dieses mehr und tiefer beeindruckt haben“ (Roeck 1991: 36). Und Daniel Drascek gibt zu bedenken, dass man aus dem beschränkten Bildbestand im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit nicht den falschen Schluss ziehen soll, unsere Vorfahren hätten „eine weniger reiche Bilderwelt in sich aufgenommen [...], nur weil sie im Alltag weit seltener mit Bildern konfrontiert waren“ (Drascek 2005: 121). Der Rezeptionsakt muss *intensiver* verlaufen sein; für den Rezeptionsakt (Bildverstehen *und* Lektüre) eines Bilderbogens nimmt Rudolf Schenda die Zeitdauer von bis zu einer Stunde an (Schenda 1983: 24). Und Jurij M. Lotman und Boris A. Uspenskij schlugen 1977 in einem Artikel zur „Kultur des alten Russlands“ vor, die populäre Rezeption von russischen Bilderbogen unter dem Aspekt der Performanz zu untersuchen. Sie schrieben: „Das Lubok-Bild wird nicht passiv betrachtet, sondern es wird von den Betrachtern ‚in Szene gesetzt‘, es wird ‚entfaltet‘ wie ein Theaterstück bei der Inszenierung“.¹¹ Worttext und bildliche Darstellung im Bilderbogen verhalten sich nicht wie Buchillustration und Untertitel zueinander, „sondern wie das Thema und seine Entfaltung: Der Worttext bringt das Bild gleichsam in Bewegung und bringt dazu, ihn nicht statisch, sondern als Handlung aufzufassen“ (Lotman 1985: 23).

9 Schumacher 1983/1841: 24. Aufmerksam auf die Stelle wurde ich durch Schlumbohn 1983: 374.

10 Nils-Arvid Bringéus autobiografische Erinnerungen (persönliche und von anderen) belegen den „Bildermangel“ noch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in Schweden; vgl. Bringéus 1982: 9-12.

11 Lotman/Uspenskij 1991: 192; vgl. Messerli 2008: 176.

Die Zeit der „Bilderarmut“, die wir um das Jahr 1820 enden lassen, zeichnet sich also durch einen intensiven und wiederholenden Rezeptionsakt aus. Es liegt deshalb nahe – in Analogie zur Leserevolution –, von einer „*évolution de la culture intensive à la culture extensive de l'image et de l'imprimé*“ zu sprechen (le Men 2007: 718). Nach 1820 lassen sich jedenfalls einerseits eine gesteigerte Zugänglichkeit zu und eine schwindende Exklusivität von Bildern belegen und andererseits erste Beobachtungen dieser medialen Tatsache.

Wahrnehmung und Beschreibung einer massenhaften „Bilderfabrikation“

Belege für eine erste Wahrnehmung dieses neuen Bilderüberflusses finden wir zwischen 1835 und 1860. In diesem Zeitraum wird zum ersten Mal der Sachverhalt massenhaft produzierter und konsumierter, fast ausnahmslos reproduzierter Bilder verhandelt. Ein erster Text stammt vom Russland-Deutschen Woldemar F. Dahl (1801–1872) aus Orenburg, der in den Dorpater Jahrbüchern für Literatur abgedruckt ist. Er handelt unter anderem von der russischen *imagerie populaire*, den russischen Volksbilderbögen oder Lubki (Singular: Lubok) genannt. Dahl schreibt: „Eine interessante Erscheinung bietet uns die Volkslitteratur in den sogenannten Bastabdrücken [...] dar, die jedoch nur selten mehr wahre Holzschnitte sind – viel weniger Bast- oder Baumrindenabdrücke – sondern meist auf Stein, Zinn oder Kupfer geschnitzt oder gestochen werden.“ Diese „Mährchen und Bilder“ seien seinen „sämtlichen Landsleuten“ wohlbekannt (Dahl 1835: 44).¹² Als Verleger und Produzent nennt Dahl den Kaufmann Loginow in Moskau, der „eine große Menge dieser Waare“ im ganzen russischen Reich verschicke. Die Bildproduzenten würden sich dabei einer „usurpirten Pressfreiheit“ bedienen, was Dahl merkwürdig findet.¹³ Umherziehende Krämer böten die Blätter für „wenig Kopeken“ an (Dahl 1835: 45f.). Die wohl mit Schablonen kolorierten „Kunstwerke mit rothen, gelben und grünen Klecksen“ lassen sich in drei Gruppen einteilen: 1.) religiöse Gegenstände, 2.) historische Begebenheiten und Ereignisse und 3.) Fabeln, Märchen, Einfälle und „mehr oder weniger obscöne und witzigen Caricaturen“ (Dahl 1835: 47).

Ein weiterer früher Beobachter der anwachsenden „Bilderliteratur“ ist Carl Rosenkranz (1805–1879). Im 15. Kapitel seiner Geschichte der deutschen Literatur

12 Der russische Ethnograf Ivan Mikhailovich Snegiryov (1793–1868) war wohl der erste, der sich über russische Bilderbogen äußerte: „In 1822, in the society of Lovers of Russian Literature, a paper was read by a young scholar and antiquary named Ivan Snegiriov. He was the first to see in the folk pictures, on sale in the Moscow markets, an expression of the popular spirit, a manifestation of the national character, and he considered them an important phenomenon deserving of study.“ Sytova 1984: 5f.

13 Dahl 1835: 45; Dahl bedenkt dabei nicht, dass die Bildzensur erst spät einsetzt; vgl. Großmann 1994: 197–204. So enthielt das preußische Zensurgesetz von 1819 über die Bildzensur keine Angaben (ebd.: 197). Die Kontrolle von Bildern erfolgte jedoch durch die Polizei (1817 u. 1837). Diese Zensur wurde ausschließlich auf populäre Darstellungen, auch auf Darstellungen auf „Alltagsgegenständen wie Pfeifenköpfen, Tabaksdosen, und Schnupftüchern“ angewandt (ebd.).

(„Die Bilderliteratur des deutschen Volkes“ [Rosenkranz 1836: 245-287]) konstatiert er im „Volk“ ein „Moment allgemeiner Neutralisation“ bzw. Nivellierung des Kunstgeschmackes und einen „Übergang in das Vornehme“. Das geschehe durch den Steindruck (Lithografie), der „von Kunstwerken wohlfeile Nachbildungen liefert, welche dem Volk ausserdem [sc. sonst; A.M.] fremd bleiben würden.“ Und Rosenkranz fährt weiter: „Die Bilder, von denen ich hier rede, werden, besonders von den Lumpensammlern verbreitet. In einem Quersack tragen sie dieselben und lassen die neuesten, buntesten als Anlockmittel heraushängen. Über den Rücken haben sie den Lumpensack geschlagen. Von Zeit zu Zeit ertönt der durchdringende Schrei ihrer kleinen Pickelpfeife. Er gilt den Köchinnen, den alten Kinderwärterinnen, den Mägden überhaupt, welche sich gegen aufgesparte Lumpen Volkslieder und Bilder kaufen, die gewöhnlich mit Versen begleitet sind. Die Mägde pflegen da, wo gesponnen wird, die Bilder um den Spinnrocken herumzuschlagen, theils als Zierde, theils um die mitgegebene Poesie sich während des Spinnens einzuüben. [...] In Stuben werden diese Bilder gewöhnlich an der Thür angeklebt und namentlich pflegen die Windmüller ihr brettern Luftschloss reich damit zu schmücken. Sie sind so einsam und wollen sich die Welt doch in etwas vergegenwärtigen. Geht der Luxus weit, so werden die Bilder auch wohl in schmale Holzrahmen eingefasst und unter dem Spiegel oder über dem Bett aufgehängt. Doch habe ich dies niemals bei Bauern, nur bei Bürgern bemerkt, welche schon ein genügendes Auskommen hatten, als kleine Gastwirthe, Zollaufseher, Magistratsschreiber, Fischer, Brauer u.s.w. Hier findet man auch Schattenrisse der Familienglieder, zuweilen sogar Wachsportraite, Kupferstiche des Landesherrn, des beliebtesten Geistlichen und dgl. In den letzten Decennien, seit den Freiheitskriegen, sind in diesem Kreise, der zwischen Volksleben im engeren Sinn und der höheren Bildung ein Mittelglied ausmacht, Carricaturen auf den Rückzug der Franzosen aus Russland, Spottbilder auf Napoleon, wie z.B. auf Elba ein Heer von Ratten exercirt, Bilder zu den Schillerschen Schauspielen, von Sands Mordthat und Hinrichtung, Carricaturen auf die Erfindung der Draisinen, auf die Juden u.a. sehr verbreitet gewesen. Aber alle diese Bilder waren illuminierte Kupferstiche und kosteten im Durchschnitt 5 Silbergroschen, wogegen die Bilder, die ich hier im Auge habe, immer ganze Bogen sind und den Preis von einem halben Silbergroschen haben, ein für die Popularität bedeutungsvoller Umstand“ (Rosenkranz 1836: 248ff.).¹⁴

Der dritte Text stammt von Wiener Schriftsteller und Journalisten Ferdinand Kürnberger (1821–1879) und ist unter dem Titel „Das Illustrationswesen“ im Jahr 1853 erschienen. Nach ihm ist das „Illustrationswesen in unseren Tagen zur Sündfluth angeschwollen“, der „Illustrationskultus“ sei „ein böses Zeichen der Zeit“. Er deutet das Phänomen kulturkritisch als geistige „Bequemlichkeitsliebe“. Von der

14 Zum Lumpenhändler und seinem Tauschgeschäft mit Bildern vgl. Brugsch 1894: 12; Brednich 1989: 14f.; Messerli 1991: 52, 278.

Aufgabe, das vom Dichter Gedichtete im Kopfe „nachzuphantasieren, kaufen wir uns los wie von einer Mühe“. Ironisch bezeichnet der Autor das als eine Form der „Theilung der Arbeit“. Und während also das Bild vor der Dichtung die Fantasie entbindet, bindet hingegen das Bild bzw. die Illustration nach der Dichtung diese. Die durch die dichtende Kunst „erregte Phantasie“ wird durch die Illustration gleichsam ruhig gestellt. Kurz: „[S]tellt es [sc. das Bild; A.M.] sich aber als Illustration an's Ende einer schon enthüllten und begriffenen Existenz, so wird es nicht mehr künstlerisch wirken, nicht mehr Räthsel sein, sondern so zu sagen nur eine kalligraphische Abschrift des vom Dichter ausgesprochenen Auflösungswortes.“ Das Illustrationswesen nennt Kürnberger ein Gewohnheitsding, das „subtil aber unablässig unsern ganzen Kultur-état annagt“. Von diesen Gefahren wüsste heute der „glücklich situirte Flaneur“ nichts, der die „Straßen der Städte mit den Schaufenstern der Kunst- und Buchhändlern“ dekoriert finde.¹⁵

Der vierte Text stammt aus den Jahren 1856 und 1857. Autor ist der deutsche Prediger und Schriftsteller Friedrich Salomo Oldenberg (1820–1894). Der Essay trägt den Titel „Von Bildern und Illustrationen“. Oldenberg vermerkt überhaupt eine „unruhige Schaulust“ (Oldenberg 1856: 142) und schreibt: „Zur Signatur der Gegenwart gehört die hoch gesteigerte und sich immer mehr steigernde Bilderproduktion. [...] Es scheint, als ob unsere Zeit vorzugsweise disponirt wäre, eine sehende zu sein. [...] Während jetzt, seit den 40 Friedensjahren, das deutsche Lied verkümmert, [...] wuchert das Bild reich, ja üppig und immer üppiger. [...] Ein großer Theil unserer seit Jahren erscheinenden Bücher sind Bilderbücher; [...] – denn der Geschmack der Zeit hängt einmal am Bilde“ (Oldenberg 1856: 133f.).

Es ist weiter von der „Massenhaftigkeit“ und der „sündfluthartige[n] Verbreitung“ des „jetzigen Bilderwesens“ die Rede (Oldenberg 1856: 137). Der Autor gibt sich als „Bilderfreund“ aus und sieht in der „Bilderlust des Volkes“ durchaus ein „Zeichen seiner Gesundheit“ (Oldenberg 1856: 135). Andererseits beobachtet er einen „Kehrichthaufen einer entarteten Kunst“¹⁶ und spricht von „diese[r] entartete[n] Bildneri“ (Oldenberg 1856: 139).

Verbreitung finden die Bilder in den Schaufenstern der „Bilderläden“ der Bilder- und Kunsthändler (Oldenberg 1856: 137), der Buchhändler und „nun auch schon der Buchbinder“ (Oldenberg 1856: 134), wo sich Männer, Kinder, Geschäftsleute, Frauen, Mägde, Schulbuben – Groß und Klein – an ihnen „versehen“ und „gaffend“ davor stehen (Oldenberg 1856: 137f.). Sie hängen in öffentlichen Lokalen wie „Läden, Restaurationen, Kaffeehäuser[n], Gast- und Passagierstuben“ und werden durch „Bilder-Hausirer“ und „Colporteurs“ von Tür zu Tür oder in Gasthäusern und Gaststuben (vor allem pornografische Bilder) verkauft (Oldenberg 1856: 138), sie werden von

¹⁵ Vgl. Kürnberger 1991: 31.

¹⁶ Oldenberg 1856: 140; vgl. auch Oldenberg 1857: 131 („einer entarteten Kunst“), 134 („entartete Unkunst“).

„Lumpensammlern und andern fahrenden Leuten“ in die Dörfer und Städte getragen (Oldenberg 1856: 147), als „Anschlagzettels“ (Plakate) werden sie an Mauern und Straßenecken angebracht. Sie sind in Büchern, Bilderbüchern, Unterhaltungsschriften, Kalendern, Zeitschriften und Magazinen (Oldenberg 1856: 134).

Oldenberg unterstreicht die Permanenz seiner Wirkung: „Das Bild kommt nicht und geht nicht, das Bild hängt still an der Wand und rührt sich nicht, ist an die Thüre geheftet und Jeder, der ein- und ausgeht, muß es sehen, sein Wort hören, mit ihm reden. Und ob die Kinder spielen, und ob die Frau Kartoffeln schält und ob der Mann seine Pfeife raucht, das Bild ist bei ihnen als Spielkamerad, als Freund, als Hausgenosse. Sie wissen dasselbe auswendig. Es ist nicht wahr, daß das Bild stumm ist, das Bild spricht. Und es spricht nicht nur von der Wand herab. Es hat sich in's Buch genistet, wie der Vogel im Neste, und lockt Kinder und Alte herbei, hineinzugucken, zu schauen, zu lesen und wieder zu schauen. Wenn die Kinder Großväter geworden sind, wissen sie noch von dem Bilde, das dort über der Thüre hing, von dem Bilderbogen, [...] und von dem Bilderbuche, bei dem sie spät Abends gesessen und von dem sie geträumt haben. Das Bild wird Lebensgeschichte und Fleisch von unserm Fleische“ (Oldenberg 1856: 136).

Das Journal wird durch die Bilder zum bunten Guckkasten, welches den Leser und die Leserin oder besser, den blättrnden Betrachter oder Zuschauer „von Bild zu Bild mit Siebenmeilenstiefeln in alle vier Winde [...] führt“ (Oldenberg 1856: 142). Das Bild vermag diesem Betrachter, „ohne die lästige Arbeit des Lesens, einen flüchtigen Genuß“ zu verschaffen (Oldenberg 1856: 144). Das Bedenklichste aber ist der Umstand, dass das vom Menschen geschaffene Bild wiederum auf ihn einwirkt: „Was der Mensch producirt, wird wesentlich mitbestimmt durch das, was er recipirt, und wie das Bild ein Kind ist des Denkens und des Wollens, so wird es für uns Alle Vater und Mutter von Gedanken, von Wollen und That“ (Oldenberg 1856: 137).

Ein weiterer, anonym erschienener Aufsatz von Karl Gutzkow (1811–1878) aus dem Jahre 1860 schließt diese erste Periode einer kritischen Wahrnehmung einer massenhaften Bildproduktion und -konsumtion ab. Er trägt den polemischen Titel „Illustration und Volksverdummung“. Darin heißt es: Durch die „seit einer Reihe von Jahren eingeführte Sitte der Illustration, bildliche Erläuterungen zu einem gedruckten Text“, würden zweifellos nützliche Kenntnisse, deutliche Vorstellungen und „sogar ein[] ästhetische[r] Sinn im Volk verbreitet“. Dieser Fülle von „bildlichen Darstellungen, mit denen wir seit Jahr und Tag überflutet werden“ ließe sich jedoch „manche Benachtheilung der Bildung“ nachsagen (Gutzkow 1860: 846). Durch die Illustrationen werde die Fantasie übermäßig beschäftigt und „dem Verstand eine zu lange Ruhepause“ gegönnt. Kurz: Die vielen Bilder ziehen die Aufmerksamkeit vom Text, der sie begleitet, ab. „Wenige verweilen in ‚Illustrierten Zeitungen‘ beim Text. Die größere Mehrzahl der Interessenten läßt sich das Anschauen der Bilder genügen“ (Gutzkow 1860: 847). Diesen illustrationskritischen Positionen begegnen wir auch in Artikeln aus dieser Zeit. Es ist von dem „gedankenlosen Illustrationswesen“ die Rede,

das „eine unheilbare Modekrankheit geworden zu sein scheint“ (B. 1845: 280), oder von der „so allgemeine[n] Bildersucht“¹⁷.

Diese Meinung wird um 1900 allgemein. In *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (1909) heißt es im entsprechenden Lemma („Illustration“), indem illustrierte Zeitungen und so genannte Prachtwerke das Bild zur Hauptsache machten, würden sie, „anstatt das geschriebene Wort zu verdeutlichen und zu versinnlichen, der unnützen Schaulust Vorschub leisten“ (*Meyers Großes Konversations-Lexikon* 1909: 760).

Für Günter Oesterle ist die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr dominant von einer extensiven Verschriftung und einer daraus folgenden Lektüre geprägt, sondern „von einem unersättlichen Bilderhunger“ (Oesterle 1996: 293). Nach Werner Faulstich ist der Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter zwischen 1830 und 1900 von einem „Visualisierungsschub im Medium Blatt“ begleitet, worunter er u.a. das politische Flugblatt, das Andachtsbild, das Diplom, die Fotografiekarte, die Reklamekarte, das Sammelbild, die Ansichtskarte, aber auch die Briefmarke versteht.¹⁸ Nach Eduard Beaucamp brach für „das Kunstwerk des kleinen Mannes [...], fast ein Jahrhundert bevor dafür der Begriff und das Programm gefunden wurden, das Zeitalter seiner totalen technischen Reproduzierbarkeit an. [...] Die Bilderfabrik hat diese Bedürfnisse aufgespürt, genährt und kommerziell kräftig ausgebeutet.“ Und er fährt fort: „Seine Produktivität hat die Kulturindustrie dem Volk genommen, ihm aber einen Ersatz geboten, der selbst noch unter den skrupellosen Bedingungen der marktwirtschaftlichen Selektion seine Ausdrucksbedürfnisse nachbildet und überdies Traditionen der alten Volkskunst, etwa den erbaulichen oder didaktischen Bilderbogen oder das Motivbild, konserviert.“¹⁹

Schenda schätzte, dass in einem Jahr (1854) in Frankreich 20 Millionen Bilderbogen verkauft wurden – bei einer Bevölkerung von 40 Millionen Personen.²⁰ Bereits ab den 1820er-Jahren etablierte sich in Europa aufgrund eines zunehmenden Bedürf-

17 K. 1835: 156; der Autor ist allerdings neugierig, ob man sich bald „auch Verlobte und Gestorbene so [sc. in einem Bild; A. M.] verewigen“ werde; das wäre „ein freundliches Andenken für die stille Theilnahme“ (ebd.).

18 Vgl. Faulstich 2004: 125-144, 167-182; Pieske 1983.

19 Die Stelle stammt aus einem Artikel von Eduard Beaucamp aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und bezieht sich auf die berühmte und wegweisende Ausstellung „Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckerherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens“ (veranstaltet vom Institut für Volkskunde der Univ. Frankfurt am Main und dem Historischen Museum Frankfurt am Main, unter Mitarbeit von Christa Pieske und Wolfgang Brückner); zit. nach Brückner 1973: 4.

20 Schenda 1984: 169, 174; Schenda fasst zusammen: „Die neue Reproduktionstechnik der Lithographie, verbesserte Druckerpressen und raschere Transportmittel erlauben seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Diffusion von preiswerten populären Bilderbogen bis in die entferntesten Winkel Europas. Ausgehend von Druckerzentren (wie Remondini in Bassano, Wetzlar in Weißenburg) und von Depositären dieser Verlage in den Großstädten, tragen hunderte von Hausierern jährlich viele Millionen Bilder zu einem anwachsenden Publikum in Stadt und Land.“ (ebd.: 163) Auflagezahlen für Frankreich zwischen 1820 und 1867 liefert Schenda auch in ders. 1966: 58; zum Bilderhandel des 18. und 19. Jahrhundert vgl. weiter Milano 2008.

nisses nach visueller Kommunikation eine eigentliche „Fabbrica d’immagini“, eine Bilderfabrik.²¹

An diesem Punkt ist eine technische Erörterung notwendig. Die Lithografie, kurz vor 1800 erfunden, ist, nach einer experimentellen Phase, ab 1820 ein Druckverfahren, das riesige Auflagezahlen ermöglicht: „Durch die leichte Herstellung von Druckvorlagen durch professionelle Gewerbezeichner und Lithographen, die den heutigen Graphikzeichnern vergleichbar sind, und die Beschleunigung des Druckvorgangs durch Maschinisierung sowie die fast unbegrenzte Vervielfältigungsmöglichkeiten der Vorlagen, erfüllt die lithographische Druckerei das steigende Bedürfnis nach visueller Kommunikation und Information“ (Kemper 1995: 6).²²

Jochen Hörischs im Übrigen zuverlässige Mediengeschichte ist in diesem Punkt zu korrigieren, wenn er von der Bilderarmut der „vorphotographischen Zeit“ spricht. Die neue Bilderfülle ab 1820 verdankt sich eindeutig der Lithografie, in zweiter Linie auch dem Holzstich (Hörisch 2004: 58). Die Fotografie spielt erst ab der ersten Hälfte der 1880er-Jahren eine Rolle.

Neben dem Einzelblatt werden zunehmend Buchillustrationen und illustrierte Magazine und illustrierte Zeitschriften wichtig (auf die sich Kürnberger, Oldenberg und Gutzkow beziehen). Nach dem Vorbild des Londoner *Penny Magazine* (gegründet 1832) entstehen in anderen Ländern ähnliche Presseformate (Gebhardt 1989). Die illustrierten Zeitschriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzten mit der französischen *L’Illustration* (Paris, ab 1843) und der *Illustrierten Zeitung* (Leipzig, ab 1843) ein. Voraussetzung ist nicht nur die freie Zirkulation dieser Druckerzeugnisse; auch die Druckstöcke und die davon hergestellten Klischees wechselten transnational Verlag bzw. Pressehaus.²³

Eine zweite heiße Phase der „Bilderflut“: Autotypiedruck, Kinematograf und Plakat

Diese „Bilderliteratur“ (Oldenberg 1857: 134) zwischen 1820 und 1860 kommt noch ohne Fotografie aus. Die Fotografie hat die Rede von der Bilderflut nicht verursacht. Die Fotografie ist bis 1883 lediglich Bildvorlage, die durch handwerkliches und künstlerisches Geschick in einen Holzstich oder eine Lithografie umgewandelt werden muss. Diese Situation ändert sich nach 1880. Am 13. Oktober 1883 erschien in der *Illustrierten Zeitung* der erste Autotypiedruck, dem die fotomechanische Herstellung von gerasterten Bilddruckplatten zugrunde liegt.²⁴ Die Zahlen, die Eberhard Seifert in seiner Dissertation errechnete, sind atemberaubend. Während die

21 Vgl. Milano 1993.

22 Zum Druckverfahren der Lithografie vgl. Klein 1975: 114-117. Sehr informativ ist auch Kap. 3 („From original to reproduction“) in Verhoogt 2007: 132-212.

23 Vgl. Kaenel 1996: 35-39; Gebhardt 1989: 27-30; Schöberl 1996; Leonhardt 2007: 99-104, 177-183.

24 Wiese 2003: 98-101. Entwickelt wurde die Autotypie durch Georg Meisenbach (1841-1912). Vgl. Peters 2007.

Illustrierte Zeitung zwischen 1883 bis 1890 206 Fotografien als Autotypien enthielt, waren es zwischen 1891 und 1900 schon 1.800 und zwischen 1901 und 1906 5.000.²⁵ Das Verfahren der Autotypie ist rasch und kostengünstig, verglichen mit der nun veralteten handwerklichen Umsetzung einer Fotovorlage in ein Pressebild. Das erklärt die unglaubliche Steigerung reproduzierter Fotografien in illustrierten Zeitschriften. In diesem Sinne bezeichnet Gisèle Freund die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als „Beginn einer neuen Zeit.“ Eine mit dem neuen Verfahren gedruckte Fotografie erschien, nach Freunds Angaben, übrigens schon am 4. März 1880 im *New Yorker Daily Graphic* unter dem Titel: „Shantytown“ (Elendsviertel). Das Foto in der Press veränderte, nach den Worten Freunds, die Sehweise der Massen grundlegend (Freund 1976: 116f.).

In dieser zweiten heißen Phase einer „Bilderflut“ zwischen 1890 und 1920 spielen Pressebild, das frühe Kino (ab 1895),²⁶ aber auch die Werbung eine entscheidende Rolle. Eduard Fuchs gab diesem Lebensgefühl, den Bildern nicht mehr zu entkommen, einen beklemmenden Ausdruck. Im 1912 erschienenen dritten Band seiner *Illustrierten Sittengeschichte* heißt es: „Seit schließlich die Ansichtspostkarte erfunden wurde, dominiert überhaupt das Bild. Unser Auge stößt darauf, wo auch sein Blick hinfällt, und man kann ihm heute nicht mal mehr entfliehen. Denn könnte man wohl die illustrierte Zeitung unbeachtet lassen und mit Gewalt die Ansichtspostkarten ignorieren, so bleibt immer noch das Plakat, die bildliche Reklame, die uns auf Weg und Steg bis in die Einöde der Natur und auf allen unentbehrlichen Gebrauchsgegenständen des Lebens verfolgt, um uns ihre Meinung [...] aufzuzwingen“ (Fuchs 1912: 8f.).

Aus heutiger Sicht lässt sich in dieser zweiten Phase in den illustrierten Zeitschriften eine zunehmende Verselbständigung der Bilder feststellen.²⁷ Sie verlassen ihre dienende Rolle, sie müssen nun nicht mehr einen vorgegebenen Text illustrieren. In diesem Sinne sind um 1900 „Bilder außer Rand und Band geraten, [...] nicht mehr gehalten und eingezäumt von dem, was ihnen ehemals als originäre Wahrheit und Wirklichkeit vorausgeschickt werden konnte“ (Därmann 1994: 67). Die Literaten feiern das Bild als ein „Sedativum, als ein der Vielstimmigkeit der Diskurse entthobenes Medium der Präsenz, der Entlastung von reflexiven Zumutungen“ (Schneider

25 Seifert 1944: 470, 490; zit. nach Wiese 2003: 99 u. Fn. 184.

26 Beispielhaft für die zahlreichen Äußerungen zum Verhältnis von (bewegtem) Bild und Sprache aus der Frühzeit des Kinematografen ist eine Stelle aus einem Aufsatz Egon Friedells (1876–1938) von 1912: „Dies führt uns nun zu dem Haupteinwand, der gewöhnlich gegen das Kino erhoben wird: daß ihm nämlich die Worte fehlen, und daß es daher nur ganz grobe und primitive Dinge zu schildern vermag. Aber ich glaube, wir werden heutzutage nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine so absolute Hegemonie einzuräumen. Man darf vielleicht eher sagen, daß Worte für uns heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei etwas merkwürdig Undifferenziertes haben. Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. Es vollzieht sich so etwas wie eine Art Rückbildung der Lautsprache“ (Friedell 1992: 205).

27 Brückner 1972: 235; vgl. Schöberl 1996: 228, 232 u. Fn. 45.

2006: 27). Aus heutiger Sicht sei man geneigt, von einer „bildobsessive[n] Zeit um 1900“ zu sprechen (Schneider 2006: 29).

Das Bild zwischen „Primitivität“ und Universalität

Die teilweise (ideologie-)kritischen Analysen der ersten Phase werden nach 1900 durch affirmative Positionen abgelöst. Mit dem Bild werden Erwartungen verknüpft, es vermöge die Menschheit vom rationalen Logozentrismus zu erlösen („Verheißung der Bilder“). Ernst Jünger schreibt in der Einleitung zu dem von Edmund Schultz herausgegebenen Fotoband *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (1933), es gehöre „[zu] den mannigfaltigen Anzeichen einer neuen Primitivität auch die Tatsache, daß das Bilderbuch wieder eine Rolle zu spielen beginnt.“ Wie man sich zu dieser Primitivität auch immer stelle, es sei jedoch gewiss, dass man mit ihr zu rechnen habe (Jünger 1933: 5). Und weiter: „Es braucht kaum gesagt zu werden, daß durch die Anwendung des Bildes zahlreiche Beschränkungen zu durchbrechen sind, denen sonst die Verständigung unterworfen ist.“ So komme es nicht darauf an, welche Sprache der Betrachter spreche, „ja nicht einmal darauf, ob er lesen oder schreiben kann“ (Jünger 1933: 7). Im selben Jahr formuliert der Zeitungshistoriker Willy Stiewe den „paragone“ zwischen Wortnachricht und Bildnachricht ähnlich: „Die konkrete Unmittelbarkeit des Bildes“ wecke „schneller und häufiger die Aufmerksamkeit“ des Betrachters als die Wortnachricht und bedinge „wesentlich primitivere intellektuelle Voraussetzungen“ (Stiewe 1933: 12). Auch Robert Musil bekennt sich in einem Brief vom 4. Februar 1925 an Franz Blei zum fotografischen Bild. „Mit den Bildern bin ich nicht so uneinverstanden wie Sie. Ich liebe nämlich illustrierte Zeitschriften. Als drastische Archive. Man sieht da Bewegung, Ausdrücke, die besser sind als eine seitenlange Sittenschilderung“ (Musil 1981: 377).

Die dritte Phase der Rede von der „Bilderflut“

Wir haben die dritte heiße Phase von der Rede von der Bilderflut mit dem Jahr 1960 beginnen lassen. Angeregt war der Diskurs in erster Linie durch das Fernsehen. Die mediale Bildwelt entwickelte eine eigene Dynamik: „Die Zuschauer begannen, sich aus dem Medium Fernsehen das zu holen, was sie selbst für richtig hielten, unabhängig vom Gesamtplan eines Programms, vom Bildungsauftrag einer Sparte und von den Zielvorstellungen einzelner Produktionen“ (Hickethier 1998: 278). Die Bilder befreien sich aus den für sie vorgesehenen Kontexten dank der eigensinnigen Nutzung durch die Zuschauer. Die flächendeckende Ausstattung mit Empfangsgeräten ermöglichte wiederum die neue Erfahrung der Gleichzeitigkeit von Ereignis und dessen medialer Verbreitung (Münz-Koenen 2000: 84). Die Behauptung, gegenüber dieser enormen technologischen Entwicklung des Bildes sei „die Sprache in den neuen Medien auf ein rudimentäres Niveau abgesunken“ und die „Gutenberg-Galaxie“ habe ihr Ende gefunden (Norbert Bolz), entbehrt hingegen jeder empirischen Grundlage (Schulz 2005: 87). Bild und Text und ihre vielfältigen intermedialen Mischformen

machen unseren Medienalltag aus. Neu ist hingegen die gewachsene Kompetenz, mit Bildern umzugehen. Edgar Wind verdanken wir eben diese Beobachtung, die er im Jahre 1960, anlässlich der Reith Lectures, äußerte: „Wir werden von Ausstellungen übersättigt und von Bildbänden überschwemmt. Die ungeheure Menge verfügbarer Bilder wird mit Eifer – man dürfte sagen – mit Sachverstand verschlungen, weniger anpassungsfähige Generationen hätten sie verwirrt“ (Wind 1994: 15). Die hier dem Publikum zugestandene Bildkompetenz beschränkt sich allerdings vorerst auf künstlerische Produktionen.

Ein Prozess vom Typus „longue durée“, der mit dem scopische Regime in der Frühen Neuzeit seine Anfang genommen hat,²⁸ ja, der nach Georg Kauffmann von den auf einem begrifflichen Schema basierenden Bildern des Mittelalters ausgeht, ist vor knapp zweihundert Jahren in seine heiße Phase getreten.²⁹ Die im Bild ermöglichten verdichteten und beschleunigten Kommunikationsprozesse sind eine Voraussetzung unserer modernen Welt. Analog zur Schrift, die sich anfänglich der Mündlichkeit nur helfend und dienend zur Seite stellte, um sich dann umso entschiedener von dieser Abhängigkeit zu lösen, war für lange Zeit das Bild nur als „Dienerin“ von Sprache bzw. von Schrift denkbar. Dass sich Bilder nun selbständig gemacht haben, wird von uns mit Irritation vermerkt. Ausgehend von Auge, Objekt und dazwischen liegender Projektionsfläche wurde 1487 von Leonardo da Vinci eine mögliche Lösung für die Herstellung von Bildern gefunden. Die Bilder, die heute global zirkulieren, basieren auf diesem Typus. Dem Bild „die Qualität einer humanen Universalie verliehen zu haben“, gehört für Georg Kauffmann, dem wir diese Einsicht verdanken, „zu den erstaunlichsten Leistungen unseres großen alten Kontinents“ (Kaufmann 1988: 37). Diese Einsicht sollte uns ermutigen, uns der dadurch angestoßenen Dynamik nicht zu verschließen. Die durch die „Bilderfluten“ gewässerten Felder sind der Humus unserer Kultur.

Literatur

- Anderson, Patricia (1991): *The printed image and the transformation of popular culture 1790–1860*. Oxford.
- Arnold, Heinz Rudolf/Korte, Hermann (2002): *Literarische Kanonbildung*. München.
- Asmuth, Christoph (2011): *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt.
- B., E. (1845): Notizen. In: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 4/2, S. 280.
- Blumenberg, Hans (2012): *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Berlin.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München.

28 Vgl. Jay: 1998: 66-69; Jütte 2007: 39-56.

29 Vgl. Kaufmann 1988: 17-22.

- Bredenkamp, Horst (1997): Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus. In: Hoffmann, Ute/Joerges, Bernward/Severin, Ingrid (Hrsg.): *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*. Berlin, S. 225-245.
- Brednich, Rolf Wilhelm (1989): Der Göttinger Ausruf von 1744 und die europäische Ausrufgraphik. In: Ders./Hartmann, Andreas (Hrsg.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1986 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, 3; Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V., 4)*. Göttingen 1989, S. 9-18.
- Bringéus, Nils-Arvid (1982): *Volkstümliche Bilderkunde*. Übersetzt aus dem Schwedischen von Christiane Boehncke-Sjoberg. München.
- Brückner, Wolfgang (1972): Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der „Gartenlaube“. In: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst (Studien zur Philologie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 18)*. Frankfurt am Main, S. 226-254.
- Brückner, Wolfgang (1973): „Die Bilderfabrik“ – Ausstellung und Öffentlichkeit. In: Ders.: *Die Bilderfabrik. Resonanz einer Ausstellung*. Frankfurt am Main, S. 2-5.
- Brückner, Wolfgang (1974): *Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880–1940. Mit einem Beitrag von Willi Stubenvoll*. Köln.
- Brugsch, Heinrich (1894[1893]): *Mein Leben und meine Wanderungen*. Berlin.
- Burke, Peter (2003): *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Aus dem Englischen von Matthias Wolf*. Berlin.
- Dahl, Woldemar F. (1835): Über die Schriftstellerei des russischen Volkes. In: *Dorparter Jahrbücher für Literatur* 4/1, S. 37-54.
- Därmann, Iris (1994): Huserls Extrablatt: Bild special. In: Wetzel, Michael/Wolf, Herta (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München, S. 67-77.
- Dovifat, Emil (1990[1961]): Bild und Bildpresse in der Publizistik. In: Ders.: *Die publizistische Persönlichkeit*. Ed. von Dorothee von Dadelsen. Berlin/New York, S. 108-119.
- Drascek, Daniel (2005): Kulturelles Bildgedächtnis und moderne Traditionsbildung. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.) (2005): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33)*. Münster u.a., S. 121-133.
- Engelsing, Rolf (1978[1971]): *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Untergeschichten (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 4)*. Göttingen.
- Faulstich, Werner (2004): *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900) (Die Geschichte der Medien, 5)*. Göttingen.
- Flusser, Vilém (1993[1991]): *Bildstatus [1991]*. In: Ders.: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. V.F. Schriften, Bd. 1*. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bensheim/Düsseldorf, S. 133-146.
- Freund, Gisèle (1976): *Photographie und Gesellschaft*. Aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Leube. München.

- Friedell, Egon (1912): Prolog vor dem Film. In: Blätter des Deutschen Theaters 2 (1912), Nr. 32, S. 508-512; wiederabgedruckt in Jörg Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992, S. 201-208.
- Fuchs, Eduard (1912): Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart 3: Das bürgerliche Zeitalter. München.
- Gebhardt, Hartwig (1989): Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Brednich, Rolf. W./Hartmann, Andreas (Hrsg.): Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1986 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, 3; Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V., 4). Göttingen, S. 19-41.
- Gerndt, Helge (2002): Kulturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung. Volkskundliche Markierungen (Münchener Beiträge zur Volkskunde, 31). Münster u.a.
- Gerndt, Helge (2011): Vom Ding zum Bild oder: Was bedeutet die Verbildlichung unseres Lebens? In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, S. 13-26.
- Götttsch-Elten, Silke (2010): Bilderbögen als Medien der Politisierung – Schleswig-Holstein um 1848. In: Fenske, Michaela (Hrsg.): Alltag als Politik – Politik als Alltag: Dimensionen des Politischen in Vergangenheit und Gegenwart (Studien zur Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie, 5). Berlin/Münster S. 433-444.
- Großmann, Joachim (1994): Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850 (ARTEfact, 9). Berlin.
- Gutzkow, Karl (1860): Illustration und Volksverdummung. In: Unterhaltungen am häuslichen Herd N.F. 5, Nr. 53, S. 846-848.
- Heuschele, Otto (1982): Von Altamira bis zum Plakat und zur Galerie. In: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hrsg.): Bilderflut und Bildverlust. Für eine Kultur des Schauens. Freiburg i.Br. u.a., S. 150-157.
- Hickethier, Knut (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart/Weimar.
- Hildebrandt, Walter (1982): Augenlust. Zur Entwicklung der visuellen Kommunikation. In: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hrsg.): Bilderflut und Bildverlust. Für eine Kultur des Schauens. Freiburg i.Br. u.a., S. 79-91.
- Hoffmann, Torsten/Rippl, Gabriele (2006): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen, S. 7-12.
- Hörisch, Jochen (2004[2001]): Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet. Frankfurt am Main.
- Ineichen, Heinrich (1987): Mein Leben, 1808–1887. Nasci – labarrare – mori. Geboren werden – arbeiten – sterben. Hitzkirch.
- Jay, Martin (1998): Scopic regimes of modernity. In: Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): The visual culture reader. London/New York.
- Jünger, Ernst (1933): Einleitung. In: Schultz, Edmund (Hrsg.): Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit. Breslau, S. 5-9.

- Jütte, Robert (2007): Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehannes in der Frühen Neuzeit. In: Wimböck, Gabriele u.a. (Hrsg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit (Pluralisierung & Autorität, 9)*. Berlin, S. 39–56.
- K., H. (1835): Aus Breslau, im November 1834. In: *Zeitung für die elegante Welt* 35, S. 151f., 156, 169, 163f., 167f.
- Kaenel, Philippe (1996): *Le métier d'illustrateur 1830–1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré. Paris.
- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (1982): Vorwort des Herausgebers. In: Ders. (Hrsg.): *Bilderflut und Bildverlust. Für eine Kultur des Schauens*. Freiburg i.Br. u.a., S. 7-15.
- Kaufmann, Georg (1988): *Die Macht der Bilder – Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt*. Vortrag zur 37. Jahresversammlung der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften; Vortrag G 295. Opladen
- Kemper, Heinrich (1995): *Bildersteine – Steinbilder*. Lithographische Drucke für Werbung und Illustration. Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes, Münster. Münster.
- Kirchner, Hans-Martin (1958): *Der Markt der Illustrierten – gestern und heute*. In: *Publizistik. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung* 3, S. 323-336.
- Klein, Heijo (1975): *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst*. Köln.
- Kracauer, Siegfried (1990[1949]): *Bilderflut*. Rez. Lancelot Hoghen, *From Cave Painting to Comic Strip*. In: Ders.: *Schriften*, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5/3: Aufsätze 1932–1965. Frankfurt am Main, S. 334-338.
- Kürnberger, Ferdinand (1991/1853): *Das Illustrationswesen*. In: *Ostdeutsche Post* (2. August 1853). Wien. Wiederabgedruckt in: Ferdinand Kürnberger: *Sprache und Zeitungen und andere Aufsätze zum Pressewesen*. Mit einem Nachwort hrsg. von Karl Riha (*Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation*, 71). Siegen, S. 28-31.
- Le Men, Ségolène (2007): *Pour l'estampe, pour la reproduction, dans le marché ... Millet et le moment de Barbizon*. In: Kaenel, Philippe/Reichardt, Rolf (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäische Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*. Hildesheim u.a., S. 717-740.
- Leonhardt, Nic (2007): *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld.
- Lotman, Jurij M. (1985): *Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen* [übersetzt aus dem Russischen von Juliana Roth und Klaus Roth]. In: Till, Wolfgang (Hrsg.): *Lubok. Der russische Volksbilderbogen*. Ausstellungskatalog. München, S. 21-34.
- Lotman, Jurij M./Uspenskij, Boris A. (1991): *Neue Aspekte bei der Erforschung der Kultur des alten Russland*. In: Lichačev, Dimitrij S./Pan'enko, Aleksandr M.: *Die Lachwelt des alten Russland*. Übersetzt aus dem Russischen von Bernd Uhlenbruch. Eingeleitet und herausgegeben von Renate Lachmann. München, S. 185-200.
- Maye, Harun (2009): *Volk ohne Oberhaupt. Regierungskünste des Lesens um 1800*. In: Balke, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Regime um 1800 (Mediologie, 21)*. München, S. 101-118.

- Messerli, Alfred (1991): Elemente einer Pragmatik des Kinderliedes und des Kinderreimes (Reihe Sprachlandschaft, 9). Aarau. Diss.phil. Uni. Zürich.
- Messerli, Alfred (2008): Bilder verstehen, so gut man kann: Frühneuzeitliche Bildrezeption zwischen visueller Vorgabe und individuellem Erwartungshorizont. In: Bruhn, Matthias/Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien. Bielefeld, S. 159-177.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6., gänzlich neu bearb. und vermehrte Auflage. Leipzig/Wien 1909, 9.
- Milano, Albert (Hrsg.) (1993): Fabbrica d'immagini. Gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli. Milano.
- Milano, Albert (Hrsg.) (2008): Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX. Rovereto.
- Mörke, Olaf (2011): Die Reformation. Voraussetzung und Durchsetzung. 2., aktual. Aufl. (Enzyklopädie Deutscher Geschichte, 74). München.
- Münz-Koenen, Inge (2000): Bilderflut und Lesewut. Die imaginären Welten der Achtundsechziger. In: Rosenberg, Rainer u.a. (Hrsg.): Der Geist der Unruhe – 1968 im Vergleich: Wissenschaft – Literatur – Medien. Berlin, S. 83-96.
- Musil, Robert (1981): Briefe 1901–1942. Kommentar und Register. Hrsg. von Adolf Frisé, unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek bei Hamburg.
- Neurath, Otto (1930): Das Sachbild. In: Die Form 5, S. 29-39.
- Neurath, Otto (2010): From hieroglyphics to isotype. A visual autobiography. Hrsg. Matthew Eve and Christopher Burke. London.
- Oesterle, Günter (1996): Die Schule minutiösen Sehens und Lesens im Vormärz. Zur Raffinesse des Andeutens im Wechselspiel von Bild und Text. In: Koopmann, Helmut/Lauster, Martina (Hrsg.): Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I: Öffentlichkeit und nationale Identität (Studien zur Literatur des Vormärz, 1). München, S. 293-305.
- Oettermann, Stephan (1981): Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main/Wien.
- Oldenberg, Friedrich Salomo (1856): Von Bildern und Illustrationen. In: Fliegende Blätter aus dem Rauhen Hause zu Horn bei Hamburg, 8, S. 133-148.
- Oldenberg, Friedrich Salomo (1857): Von Bildern und Illustrationen. In: Fliegende Blätter aus dem Rauhen Hause zu Horn bei Hamburg, 9, S. 131-160.
- Peters, Dorothea (2007): Die Welt im Raster – Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie. In: Gall, Alexander (Hrsg.): Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren – Bilder von Wissenschaft und Technik. Göttingen, S. 179–244.
- Pieske, Christa (Hrsg.) (1983): Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930. Berlin. (unter Mitarbeit von Konrad Vanja u.a.).
- Roeck, Bernd (1991): Als wollte die Welt schier brechen. Eine Stadt im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. München.
- Rosenkranz, Carl (1836): Zur Geschichte der deutschen Literatur. Königsberg.
- Schenda, Rudolf (1966): Ein französischer Bilderbogenkatalog aus dem Jahre 1860. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 62, S. 49-61.

- Schenda, Rudolf (1983): Die Alterstreppe – Geschichte einer Popularisierung. In: Joerissen, Peter/Will, Cornelia (Hrsg.): Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Ausstellungskatalog. Köln/Bonn, S. 11-24.
- Schenda, Rudolf (1984): Der Bilderhändler und seine Kunden im Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts. In: *Ethnologia Europaea* 14, S. 163-175.
- Schenda, Rudolf (1988 [1971]): Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910. München.
- Schlumbohn, Jürgen (Hrsg.) (1983): Kinderstuben. Wie Kinder zu Bauern, Bürgern, Aristokraten wurden. 1700–1850. München.
- Schneider, Sabine (2006): Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900 (Studien zur deutschen Literatur, 180). Tübingen.
- Schöberl, Joachim (1996): Verzierende und erklärende Abbildungen. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der Gartenlaube. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst (Mediengeschichte des Films, 1). München, S. 207-236.
- Schulz, Martin (2005): Ordnung der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München.
- Schumacher, Georg Friedrich (1983): Genrebilder aus dem Leben eines siebenzigjährigen Schulmannes, ernsten und humoristischen Inhalts; oder: Beiträge zur Geschichte der Sitten und des Geistes seiner Zeit. Schleswig 1841, S. 24. Zit. nach dem Reprint, erweitert um ein Nachwort u. Register von Franklin Kopitzsch. Flensburg.
- Seifert, Eberhard (1944): Die Entwicklung der Illustrierten Zeitung Leipzig von 1843 bis 1906. Phil. Diss. Leipzig.
- Sösemann, Bernd (Hrsg.) (1998): Emil Dovifat. Studien und Dokumente zu Leben und Werk (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 8). Berlin/New York, S. 142-143.
- Sternberg, Alexander von (1855): Erinnerungsblätter. Erster Theil. Berlin.
- Sternberg, Dolf (1938): Das Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Hamburg.
- Stiewe, Willy (1933): Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde (Zeitung und Zeit, 5). Berlin.
- Sturzenegger, Hannes (1970): Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, 2). Bern.
- Sytova, Alla (Hrsg.) (1984): The lubok. Russian folk pictures 17th to 19th century. Leningrad.
- Verhoogt, Robert (2007): Art in reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer. Amsterdam.
- Warncke, Carsten Peter (2006): Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte. In: Hoffmann, Torsten/Rippl, Gabriele (Hrsg.): Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen, S. 43-64.
- Wiese, Bernd (2003): Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien“ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Grivel, Charles u.a. (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914). München, S. 63-101.

- Wind, Edgar (1994): *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*. Durchgeseh. Aufl. mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen. Frankfurt am Main.
- Wittmann, Reinhard (1999): Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts? In: Chartier, Roger/Cavallo, Guglielmo (Hrsg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Aus dem Englischen übersetzt von H. Jochen Bußmann u. Ulrike Enderwitz, aus dem Französischen von Klaus Jöken u. Bernd Schwibs, aus dem Italienischen von Martina Kempfer. Frankfurt am Main u.a., S. 419-454.