

Perspektiven

Anmerkungen zum Stellenwert von Medium und Technik in den Diskursen der Bildtheorie

von Martin Richling

(1)

Warum sollten sich Film- und Medienwissenschaftler überhaupt für die aktuellen bildtheoretischen Debatten interessieren? Ist nicht bereits jede vorhandene Filmtheorie schon eine Bildtheorie, die wesentlich genauer auf den Gegenstandsbereich der Film- und Medienwissenschaften abgestimmt ist als die den bildtheoretischen Diskurs bestimmenden kunstwissenschaftlichen und philosophischen Schriften eines Gottfried Boehm, Hans Belting oder Reinhard Brandt? Nicht ohne Grund rekurrieren etwa die meisten Beiträge des jüngst erschienenen Sammelbandes *Bildtheorie und Film*¹ kaum auf diese Autoren, sondern auf die Vertreter der eigenen Disziplin, denn die bewegten Bilder werden in den bildtheoretischen Diskursen der Kunstphilosophie kaum berücksichtigt². Doch bietet eine Beteiligung an den interdisziplinären bildtheoretischen Debatten auch für Medienwissenschaftler einige Anreize. Denn im Zuge des ‚iconic‘ bzw. ‚pictorial turn‘ verschiebt sich nun auch endlich in der Film- und Medienwissenschaft die Perspektive von der *Mise en scène* zur *Mise en images*, von einem Blick auf die theatrale, narrative Struktur der bewegten Bilder hin zu ihrer genuinen Qualität, ihrer visuellen Erscheinungsform³. So können aus der grundlegenden interdisziplinären Fragestellung „Was ist ein Bild?“, welche die bildtheoretischen Debatten als roter Faden durchzieht, auch für Medienwissenschaftler diverse neue Impulse entstehen. Aber vor allem kann die Medienwissenschaft die bildtheoretischen Debatten an einer Stelle bereichern, die oftmals defizitär behandelt wird und gleichermaßen das ureigene Terrain der Medienwissenschaft darstellt: den medialen Bildaspekt.

Thema der folgenden Ausführungen wird der Stellenwert von Medium und Technik in der Debatte sein. Sie stellen zwar grundlegende, jede Art der gemachten Bilder durchdringende Faktoren dar, bekommen aber in einem Großteil der bildtheoretischen Publikationen nur einen marginalen Stellenwert zugeschrieben. Zuerst wird auf einige in dieser Hinsicht exemplarische Texte eingegangen, um von da aus die Geschichte und mögliche Ursachen der Unterschätzung der medialen, technischen und materiellen Bildaspekte zu skizzieren (2). Diesen Ansätzen wird vor allem unter Bezug auf den Kunsthistoriker Hans Belting begegnet (3). Die in seinen Überlegungen zentrale Stellung der Begriffe *Bild*, *Körper* und *Medium*⁴ als sich gegenseitig bedingende und durchdringende bildimmanente Figuration

beseitigt in überzeugender Weise die scheinbaren Widersprüche zwischen den Modellen, welche die Bildentstehung im Betrachter ansiedeln, und jenen, die davon ausgehen, dass Bilder apparativ-medial entstehen und die Wahrnehmung des Betrachters steuern. Ferner soll gezeigt werden, wie man mit den Belting'schen Kategorien dem oft anzutreffenden Denkmuster begegnen kann, das eine metaphysische und mystische Bildkomponente der medialen, irdischen und technischen Seite des Bildes hierarchisch übergeordnet ist. Für die folgenden Darlegungen ist es notwendig, den Begriff des Mediums, der sich ähnlich wie der Bildbegriff seit jeher einer einzigen festen Definition entzieht und in seinen verschiedenartigen Verwendungsweisen nicht zuletzt in den bildtheoretischen Debatten für Verwirrung sorgt, sowohl möglichst präzise wie auch für andere Bilddisziplinen anschlussfähig zu bestimmen. Hierzu beitragen soll der Hinweis auf die Bedeutung der Bildtechnik für Bild und Medium (4), deren Relevanz noch wesentlich mehr als die des Mediums in den bildtheoretischen Debatten marginalisiert wird. Am Beispiel der Bildmedien Fernsehen und Camcorder soll die elementare Rolle der Bildtechnik abschließend veranschaulicht werden.

(2)

In fast jedem der aktuellen Bilddiskurse wird dem Betrachter bei dem Prozess der Bildentstehung eine immense Bedeutung zugesprochen. Vor allem die Hirnforschung, welche die neuronalen Prozesse, die zur inneren Bildgenerierung beitragen, zu entschlüsseln sucht, steht unter großer öffentlicher Beobachtung. So wirken ontologische Thesen zum Bild, die den Betrachter in ihr Zentrum stellen, gleichermaßen zeitgemäß wie konsensträchtig. Ein gutes Beispiel in dieser Hinsicht ist Reinhard Brandts Bilddefinition:

„Ein Bild [...] läßt uns etwas *anschauen* (und im Anschauen erkennen oder identifizieren), was der natürliche oder künstlich geschaffene physische Gegenstand, den der Betrachter vor sich hat oder den er sich vorstellt, selbst *nicht* ist.“⁶⁵

Hiermit stellt Brandt die Negationsleistung des Betrachters, sein Vermögen zwischen dem zu differenzieren, was der Welt der Dinge angehört, und dem, was es von ihr unterscheidet und so zum Bild werden lässt, als Voraussetzung zur Bildgenerierung heraus. Gleichsam findet sich in dieser paradoxen Definition eine metaphysische Komponente des Bildes, die es uns so schwer macht, sein Wesen zu begreifen. Wenn ein Bild ist, was es nicht ist, liegt es „jenseits der Peripherie der gegenständlichen Wirklichkeit“⁶⁶, es verweist auf etwas, das auch jenseits messbarer Hirnströme des Betrachters liegt, da es schon im Bild selbst enthalten ist. Im Bereich der gegenständlichen, greifbaren Bildwirklichkeit liegen dagegen Medium und Materialität, die jedoch (und vielleicht gerade deshalb) bei Brandt keine wesentliche Rolle spielen.

„Bei Kunstbildern ist häufig die Glätte oder die Rauhgigkeit der Leinwand oder eines anderen materiellen Substrats ein Element, das für den Sachverhalt relevant ist. Auch dann wird man jedoch zugestehen müssen, daß eine perfekte Wiedergabe des Sachverhaltes in einem anderen Träger möglich ist. Das Ja und Nein ist hier nur eine Frage der Technik, nicht der Wesensbestimmung.“⁷

Doch bereits wenn man den etwas irdischeren Begriff „Sachverhalt“ statt der schwer greifbaren metaphysischen Wesenszüge des Bildes benutzt, trifft man auf eine Widersprüchlichkeit: Der Sachverhalt bleibt unabhängig von den jeweiligen Bildträgern als solcher bestehen, obwohl diese aber gleichsam für den „Sachverhalt relevant“ sind. Diese letztlich hierarchisierende Einordnung, in der Medium und Materialität für den Sachverhalt eine Art notwendigen, aber völlig austauschbaren Zweck erfüllen, ist symptomatisch für deren Stellenwert in einem großen Teil der bildtheoretischen Publikationen, sodass der Eindruck entsteht, dass Medialität und Materialität für viele die metaphysischen Qualitäten des Bildes zu unterwandern, sie zu profanisieren scheinen.

Für Gottfried Boehms bildtheoretisches Konzept ist der Betrachter weniger von Bedeutung, stattdessen richtet es den Blick auf die Gegebenheiten des Bildes selbst. In dem *Kontrast* von Materie und Sinngehalt, Sukzession und Simultaneität, Fläche und Tiefe, Opazität und Transparenz liegen für Boehm wesentliche Kriterien der „ikonischen Differenz“⁸, die ein Kunstbild auszeichne. Ähnlich wie Brandt erkennt Boehm die Stärke des Bildes in seiner Unterschiedlichkeit zur Wirklichkeit, der es im Idealfall noch etwas hinzufügen kann. Hieraus ergibt sich wiederum der Schluss, dass Bilder, die sich dem Trompe-l'Œil nähern, automatisch ikonoklastische Züge gewinnen, da so ihre identitätsstiftende Andersartigkeit gegenüber der Wirklichkeit entfällt. Da Boehm apparative (Bewegungs-)Bilder der „Reproduktionsindustrie“, die „das Bild als Abbild, als Double der Realität“ favorisieren, als Prototypen dieses Differenzverlustes ansieht und in den „elektronischen Simulationstechniken“ nur deren Steigerung – eine Simulation der Realität eben – erkennt, wundert es kaum, wenn er diesen Bildern tendenziell die ikonische Differenz abspricht⁹.

Zu derartigen Einschätzungen kann es jedoch nur kommen, wenn man die bidimmanente Rolle von Medium und Materialität nicht berücksichtigt. Da an dieser Stelle nicht ausführlich auf die Abbild-Debatte hinsichtlich apparativ erzeugter Bilder eingegangen werden kann, soll hier nur kurz Rudolf Arnheim erwähnt werden, der bereits in den 1920er Jahren gerade in der Differenz zwischen menschlicher und apparativer Bildarstellungs- bzw. Wahrnehmungsweise den Kunstcharakter der Filmbilder begründet sieht¹⁰. Gerade Medium und Materialität lassen gewissermaßen als erstes, bereits in der Welt der Dinge verhaftetes Differenzkriterium das Kunstbild als solches erkennbar werden. Sie fügen *per se* ein ‚materialistisches Mehr‘ dem Darzustellenden hinzu, noch bevor es durch den Blick des Betrachters in einem „Akt der Animation“¹¹, dem zweiten Differenz-

kriterium, in seiner subjektiven Eigentlichkeit aufgeht. Schon hier wird bereits deutlich, wie sehr sich diese Sichtweise auf das Bildmedium eignet, um etwa dem radikalen Konstruktivismus der Hirnforschung entgegenzutreten.

Die Marginalisierung von Medialität und Materialität des Bildes stellt aber mehr dar als eine Abwehrgeste der Kunstphilosophen gegenüber dem Korpus der apparativ erzeugten Bilder. Bereits mit dem Einzug des Idealismus und dessen hierarchischer Sichtweise des Geist-Materie-Verhältnisses begann die Einheit von Bildmotiv, Bildform und Technik zu bröckeln. Horst Bredekamp sieht die Übernahme dieser Dichotomie in die Kunstgeschichte bereits durch das 1764 erschienene Werk Johann Joachim Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* vollzogen¹². Beltings Hinweise auf eine frühere Ausgrenzung bestimmter Kunstformen wie etwa der Wachsbilderei aus dem Kunstbegriff auf Grund zu großer Nähe des benutzten Materials zur Lebenswelt¹³, lassen einen Brückenschlag zu der auch heute noch mancherorts anzutreffenden Ablehnung apparativer Bildtechniken in der Kunstgeschichte zu. Bredekamps Ausführungen weisen dagegen darauf hin, dass man etwa das von Brandt und Boehm geschilderte Verhältnis von Bild und Medium als Fort- und Festsetzung der alten Dichotomie von Geist und Materie des Idealismus lesen kann¹⁴.

(3)

Ob nun das Projekt einer interdisziplinären Bildwissenschaft dazu geeignet ist, die aus dem umkämpften Kunstbegriff ausgegrenzten Bildgattungen zu integrieren, sei dahingestellt. Doch in dem von Hans Belting inszenierten Projekt einer Bildwissenschaft mit anthropologischer Perspektive wird eine längst fällige Aufwertung des Mediums unternommen, die zudem mit einer disziplin- und diskursübergreifenden Begriffsdefinition aufwartet. Hierdurch werden jene Theorien, welche die Bildentstehung im Betrachter ansiedeln mit solchen versöhnt, in denen das Medium, die bildproduzierende Maschine, Bilder generiert und die Wahrnehmung beeinflusst¹⁵. Verantwortlich hierfür ist die feste Verkettung der Begriffe *Bild*, *Medium* und *Körper*. Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle Beltings Sichtweise des Verhältnisses der letzten beiden Begriffe. Einerseits wird der (menschliche) Körper als Medium begriffen, als Produktions- und Verarbeitungsort für innere Bilder, etwa Traumbilder, oder auch als Raum der immer noch rätselhaften kognitiven Prozesse, die während der Bildbetrachtung stattfinden. Da sich hier der Körperbegriff mit dem des Betrachters austauschen lässt, kommt diesem in Beltings Modell eine zentrale Rolle zu. Andererseits lässt sich jedes äußere dingliche Bildmedium als Bildkörper, als „symbolischer oder virtueller Körper der Bilder auffassen.“¹⁶ Von hier aus wirken Medien als äußere Bildkörper wieder auf unsere Körper, unsere Wahrnehmungen ein, verändern diese – ganz im Sinne der Positionen, die das Medium als Mutter des Bildes ansehen. Derart

weicht die vermeintliche Dichotomie von Betrachter und Apparat/Medium bei der Bildentstehung in dieser Sichtweise einem zirkulären Ineinandergreifen.

Zudem bietet Belting Lösungsansätze für einen weiteren, bereits angeklungenen Konflikt, den von Kunst und Technik bzw. von Bild und Medium. „Der beliebte Diskurs von Form und Materie, in dem sich die alte Rede von Geist und Materie fortsetzt, läßt sich nicht auf das Trägermedium des Bildes anwenden“¹⁷, schreibt Belting und begründet dies eben durch die Bildkörperlichkeit respektive Bildmedialität, welche so fest in die Bilder eingeschrieben sind, dass man sie nicht voneinander lösen könne.

Der Preis für diese geglückten Synthesen liegt allerdings in einer mangelnden Schärfe der drei großen begrifflichen Pfeiler Bild, Körper, Medium. Problematisch ist vor allem die offene Definition des Mediums, denn offensichtlich bedarf es anderer Beschreibungsmuster für den Körper als Medium innerer Bilder als für dingliche, in der Objektwelt verhaftete Bildkörper. Doch zumindest lässt sich mit der Beschreibung des Mediums als Bildkörper die Einschreibung des Mediums in die formale Erscheinung des Bildes nicht länger leugnen. Es entsteht so eine Basis für eine explizite Theorie der Bildmedien – anders als etwa in Luhmanns Evolutions- bzw. Stufenmodell des Mediums, in dem das Medium als gänzlich indifferent gegenüber Formbildung beschrieben wird und alles zu seiner Zeit Medium und Form werden kann¹⁸ –, die das Medium auch als implizit ästhetisch wirkenden Bildfaktor anerkennt.

(4)

An dieser Stelle, wo wie so oft die Schwierigkeit auftritt, traditionsreiche und in vielen verschiedenen Hinsichten gebrauchte Begrifflichkeiten wie Medium und Bild sowohl exakt wie auch für interdisziplinäre Diskurse anschlussfähig zu bestimmen, bietet es sich an, mit dem Begriff *Bildtechnik*¹⁹ eine weitere Kategorie zu diesem Komplex hinzuzufügen. Der stets zu diffundieren drohende Medienbegriff erhält hierdurch eine weitere Differenzierungsebene und der sich ebenso einer festen Definition entziehende Bildbegriff wird gleich auf den Korpus der materiell und bewusst erzeugten Bilder eingegrenzt. Hier ist nicht der Ort für eine intensive Abhandlung der Beziehung von Bildtechnik zu Form oder Stil²⁰, deshalb soll in diesem Zusammenhang nur darauf verwiesen werden, dass es auch im bildtheoretischen Fokus Sinn macht, die Bildtechnik im Luhmann'schen Sinne als ein loses, austauschbares Element (im Dispositiv) eines Bildmediums zu betrachten, das nichtsdestoweniger starken Einfluss auf die formale Erscheinungsweise eines Bildes besitzt, da es mit anderen Elementen zu einer festen Form verwachsen kann.

Da Bildtechnik stets auf spezielle handwerkliche, materielle und technische Komponenten referiert, ist sie wesentlich mehr abhängig von dem jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Hintergrund als ein Medium. Während sich (viele)

Medien in ihrer Grundkonstellation relativ unbeschadet über die vergangenen Jahrhunderte erhalten haben (etwa das Buch, das Gemälde oder auch, obwohl sie noch sehr jung sind, Kino und Fernsehen), waren ihre jeweiligen Techniken stetem Wandel unterworfen, der sich immer auch in der äußeren Form niederschlug. In diesem Sinne haben die Bilder im Lauf der Geschichte weniger „die Medien ausgewechselt“²¹, wie es Hans Belting darstellt, als dass ständige technische Transformationen die Erscheinungsform von Medium und Bild verändert haben. Die Körper der Bilder (Medien) werden, um im begrifflichen Gerüst Beltings zu bleiben, gewissermaßen durch neue Organe und Transplantate (Techniken) an die wechselnden Erfordernisse ihrer Zeit angepasst. Medium und Bildtechnik scheinen jeweils zusammen durch ein konkretes Bild hindurch, gehen eine enge, aber nicht ewig dauernde Bindung miteinander ein, sodass man von dominanten (Bild-)Techniken, welche Gegenwart oder vergangene Epochen präg(t)en, auch als Kulturtechnologie sprechen kann²².

An audiovisuellen Medien wie dem Camcorder oder dem Fernsehen lässt sich das komplexe Ineinandergreifen von einer medialen Grundkonstellation und Bildtechnik anschaulich beschreiben. Medium ist der Camcorder weniger durch seine Eigenschaft als bildproduzierender Apparat, als vielmehr durch die Fähigkeit, die aufgenommenen Bilder auch abzuspielen und ansichtig werden zu lassen. Elementarer technischer Baustein für Camcorder und Fernsehen war und ist die elektronische Technik, welche unter anderem spezifische Ästhetiken wie das *Closed-Circuit*-Verfahren (Camcorder) oder die ‚Live-Ästhetik‘ (hier vor allem das Medium Fernsehen) ermöglichte. Die elektronische Bildtechnik wirkt durch diese Verfahren sowohl aus anthropologischer Perspektive auf eine Gesellschaft als Kulturtechnik ein wie sie gleichermaßen als Form ihr Ausdruck ist. In den letzten Jahren hat nun zunehmend die digitale Technik von den beiden Medien Besitz ergriffen. Für das Fernsehen bedeutet die digitale Technik die Unterwanderung der Live-Ästhetik, deren Echtzeitablauf der Zuschauer vormals nicht unterbrechen konnte, heute aber, dank der *Time Shift-Funktion* gegenwärtiger DVD-Festplattenrecorder nach seinem Belieben unterbrechen und fortsetzen kann. Hier kann man durchaus von einem kulturtechnologischen Wandel sprechen, der aber nicht den Blick dafür verstellen darf, dass die elektronische Bildtechnik immer noch eine wesentliche Rolle für das Medium, die Kultur und die Bildästhetik spielt – es handelt sich also nicht um eine bildtechnische Ersetzung, sondern um eine Ergänzung der einen durch die andere Technik.

Im Medium Camcorder werden die ästhetischen Wechselwirkungen, die aus dem Zusammenwirken der beiden Bildtechniken entstehen, besonders deutlich. Während die höhere Bildauflösung und verbesserte Farbwiedergabe der digital-elektronischen Camcorder weniger mit der digitalen Technik zu tun haben als mit der Verbesserung der elektronischen Bildwandler (der Ersetzung der Bildröhren durch CCD-Chips), half die digitale Technik die Apparate zu verkleinern und damit auch mobiler zu machen. Während Grundzüge der Videobildlichkeit wie

der zeilenhafte Bildaufbau oder die fixe Schärfentiefe auch bei aktuellen Modellen bestehen bleiben, konnte sich durch die Verkleinerung der Camcorder (Mini-DV) ein Filmstil entwickeln, der sich unter anderem durch das Zusammenwirken extremer Kameramobilität, (Bewegungs-)Unschärfen oder auch der Möglichkeit zu exzessiver Improvisation auszeichnete. Da die Herausbildung solcher Stile selten abgelöst von gesellschaftlichen Prozessen stattfinden, kann man das beschriebene Phänomen auch aus anthropologischer Sichtweise betrachten. Die mobile Mini-DV-Ästhetik lässt sich dabei aber nicht nur als Ausdruck einer pluralistischen Geschwindigkeitsgesellschaft sehen, die zunehmend einem akzidentellen Sehen verfällt²³. Ebenso wird das Wirken von Medium und Technik als Kulturtechnologie auf der Produktionsebene deutlich. Denn mit dem Einzug von Mini-DV-Camcordern und deren Ästhetik in die bislang von der mechanischen Aufnahmeapparatur, dem fotochemischen Film, beherrschten Kinos, wurde gleichsam der Abgesang auf die mechanische Bildtechnik des Industriezeitalters eingeleitet. Von diesem Zeitpunkt an werden, auch wenn dieser Prozess noch lange nicht abgeschlossen ist, die bis vor kurzem noch konkurrenzlosen mechanischen Instrumentarien der Kinokultur durch die elektronisch-digitale Bildaufzeichnung, die Technik des Informations- und Beschleunigungszeitalters, verdrängt. So scheint auf einer zweiten Ebene ganz unabhängig von der Art und Weise, wie fotografische (Bewegungs-)Bilder fast unabhängig vom Gestaltungswillen des Regisseurs oder des Kameramannes ein Stück der materiellen außerfilmischen Wirklichkeit in sich aufnehmen²⁴, durch die Bildtechnik das Wesen einer Zeit als eine Art Mikroinschrift hindurch.

Der Faktor Bildtechnik lässt sich also aus einem anthropologischen Paradigma, begriffen als Kulturtechnik, als Schlüsselbegriff einer interdisziplinären Bildwissenschaft benutzen und leistet gleichsam Disziplinen, die sich wie die Kunst-, Medien- und Filmwissenschaften explizit dem Bild als Kunstgegenstand widmen, wertvolle Dienste. Doch stellt die Bildtechnik nicht nur eine zentrale verbindende Kategorie dar, mit der sich eine interdisziplinäre Bildwissenschaft grundieren lässt. Auch innerhalb der Medienwissenschaft selbst kann sie anscheinend konträre Methoden und Forschungsfelder zusammenführen. So ist die Bildtechnik *das* Forschungsfeld der Medienarchäologie, die sich provokativ von jeglicher Art der Hermeneutik losspricht²⁵ und zur gleichen Zeit ein zentrales Moment für die Analyse der *Mise en images*²⁶, die so für die Filmwissenschaft auch als anschlussfähige Kategorie für einen interdisziplinären Austausch mit der Kunstwissenschaft von Bedeutung ist.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Koebner, Meder 2006.
- ² Joachim Paech weist noch einmal deutlich auf den elementaren Unterschied des Bewegungsbildes zum statischen Bild hin: Paech 2006.
- ³ Vgl. Prümm 2006, S.15ff.
- ⁴ Vgl. Belting 2000 und Belting 2001.
- ⁵ Brandt 1999, S.10.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Ebd. S.166, 167.
- ⁸ Vgl. Boehm 1994, S.29ff.
- ⁹ Alle Zitate in diesem Satz: Ebd. S.35. Boehm relativiert diese Aussage zwar mit der Einschränkung, dass auch mit den apparativen Bildtechniken starke Bilder erzeugbar wären, macht aber deutlich, dass apparativ erzeugte Bilder im Kern reproduzierender und simulierender Natur sind.
- ¹⁰ Vgl. Arnheim 2002.
- ¹¹ Belting 2001, S.30.
- ¹² Vgl.: Bredekamp 2002, S.88.
- ¹³ Belting weist hier auf den Kunsthistoriker Julius Schlosser hin, der sich wiederum auf Schopenhauers Ablehnung des Wachsbildes beruft, da „es die Form nicht aus der Materie erlöst hätte.“ Vgl. Belting 2001, S.16, 17.
- ¹⁴ Martin Schulz führt – mit dem Verweis auf Sybille Krämer 1998 , S.76ff.– Luhmanns Gedanken zu Medium und Form als heute einflussreiche Fortführung derartiger Dichotomien an. Vgl. Schulz 2002, S.103ff.
- ¹⁵ Ein aktueller Vertreter dieser Auffassung ist u.a. Joachim Paech (Paech 2006, S.92ff.), der sich wiederum stark auf Marshall McLuhan (McLuhan 1992) bezieht.
- ¹⁶ Belting 2001, S.13.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Vgl. Luhmann 1996, S.172. Siehe hierzu auch Krämer 1998, S.75ff.
- ¹⁹ Christiane Kruse sieht die Kategorie *Bildtechnik* neben *Bildfunktionen*, *Bildqualitäten* und *Bildgeschichte* als einen von vier grundlegenden Begriffen, mit denen eine interdisziplinäre Bildwissenschaft eine gemeinsame Arbeitsgrundlage entwickeln kann. Vgl.: Kruse 2006, S.74, 75.
- ²⁰ Vgl. zu diesem Komplex: Prümm 1999 und 2006.
- ²¹ Belting 2000, S.8.
- ²² Vgl. zum Thema Kultur und Technik u.a.: Stauff, S.445ff.
- ²³ Vgl. Virilio 1989.
- ²⁴ Vgl. Panofsky 1999, S.53-54.
- ²⁵ Vgl. Ernst 2004.
- ²⁶ Vgl. Prümm 2006, S.17.

Literaturhinweise

- Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Mit einem Nachwort von Karl Prümm. Frankfurt/Main 2002.
- Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Hans Belting: Vorwort. In: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000. S.7-10
- Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994. S. 11-38.
- Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild. München, Wien 1999.
- Wolfgang Ernst: Der medienarchäologische Blick. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte. Marburg 2004. S.28-42.
- Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006.
- Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/Main 1998. S.73-94.
- Christiane Kruse: Zur Medienfrage der Kunst am Beispiel eines >alten< Mediums. Plädoyer für eine integrative Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen einer interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln 2006. S.70-84.
- Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1996.
- Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992.
- Joachim Paech: Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild? In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006. S.92-107.

- Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. In: Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main 1999. S.19-54.
- Karl Prümm: Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006. S.15-35.
- Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile. Berichte und Analysen. Marburg 1999.
- Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.
- Markus Stauff: Premiere World – Digitales Fernsehen, Dispositiv, Kulturtechnologie. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte. Marburg 2004. S.436-454.
- Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin 1989.