

Barbara Schrödl

**Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien**

Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst  
und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin

aus:

Sichtbarkeit und Medium.

Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und  
ästhetischer Bildstrategien

Herausgegeben von Anja Zimmermann

Seiten 151–168

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-9808985-9-8 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

# Inhalt

Zur Einleitung .....	9
<i>Anja Zimmermann</i>	
Bildtechniken .....	19
Mikroskopie in populärwissenschaftlichen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts	
<i>Angela Fischel</i>	
Heilig oder verrückt? .....	47
Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts	
<i>Simone Schimpf</i>	
Bilder von Medien .....	73
Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente	
<i>Joseph Imorde</i>	
Medium, Technik, Medientechnik .....	115
Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert	
<i>Anette Hüsck</i>	
Visualisierungen der physischen Anthropologie um 1900 .....	129
<i>Christine Hanke</i>	
Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien .....	151
Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin	
<i>Barbara Schrödl</i>	
Fotografie und Lichtbild: Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte .....	169
<i>Ingeborg Reichle</i>	

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900 .....	183
<i>Britta Lange</i>	
Durch Fotografien überzeugen .....	211
Die Pflanzenfotografien des Folkwang-Auriga-Archivs im Spannungsfeld von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Bildgestaltung	
<i>Wiebke von Hinden</i>	
Bild und Zahl .....	231
Das Diagramm in Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel Wassily Kandinskys und Felix Auerbachs	
<i>Karin Leonhard</i>	
Viren „bilden“ .....	255
Visualisierungen des Tabakmosaikvirus (TMV) und anderer infektiöser Agenten	
<i>Andrea Sick</i>	
Beitragende .....	289
Abbildungsnachweis .....	295

# **Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien**

## **Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin**

Barbara Schrödl

In der Kunstgeschichte bildet der direkte Umgang mit Kunstwerken die Ausnahme. Meist wird der Blick auf visuelle Repräsentationen der Werke gerichtet. Als bildgebende Verfahren stehen Kopie, Abguss, Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie und Film sowie die digitalen Medien zur Verfügung. Die Fotografie – als Papierabzug und als Diapositiv – entwickelte sich kurz nach der Jahrhundertwende zum wichtigsten Verfahren. Ihr Einsatz erschien bereits nach wenigen Jahrzehnten so selbstverständlich, dass er fast unsichtbar und kaum mehr darüber diskutiert wurde. Der Unsichtbarkeit arbeitete zu, dass das aus dem Anspruch einer ‚automatischen‘ Aufzeichnung hervorgehende, spezifische Objektivitätsversprechen der Fotografie die erkenntnisleitende Funktion des instrumentellen Gebrauchs des Mediums verstellte. Infolgedessen blieben die Effekte der fotografischen Vermittlung für die Kunstgeschichte nahezu unbefragt und konnten das kunsthistorische Denken umso nachhaltiger prägen. Erst die Herausforderung durch die digitalen Medien brachte neue Bewegung ins Spiel: Die Digitalisierung rief ein neues Interesse an der Medialität der Kunst hervor, in deren Zuge auch die Bildmedien der Kunstgeschichte wieder zum Thema gemacht wurden.

Die Forschungen konzentrierten sich auf die kunsthistorische Fotografie. Anknüpfend an die Debatten aus den Anfangsjahren des Einsatzes der fotografischen Repräsentation in der Kunstgeschichte wurde nach den Spezifika der kunsthistorischen Fotografie und deren Effekt für die Kunstge-

schichte gefragt. Aufgezeigt wurde, dass in der kunsthistorischen Fotografie spezielle visuelle Muster etabliert wurden.<sup>1</sup> Zudem wurde herausgearbeitet, dass ein Zusammenhang zwischen dem Einsatz der Fotografie und der Entwicklung der kunsthistorischen Methoden besteht.<sup>2</sup> Das formanalytische Verfahren Heinrich Wölfflins ist ohne die Fotografie genauso wenig denkbar<sup>3</sup> wie die ‚Morelli-Methode‘<sup>4</sup> oder die Herausbildung von Ikonografie und Ikonologie.<sup>5</sup> Ebenso wurde am Beispiel des Neuen Bauens gezeigt, dass die kunsthistorische Fotografie Variationsmöglichkeiten bietet, die die historisch unterschiedlichen Sichtweisen der Werke entscheidend mitbestimmen.<sup>6</sup> Darüber hinaus wurde darauf hingewiesen, dass der Einsatz der Fotografie die Kunstgeschichte in die Nähe der Naturwissenschaften rückte und über eine partielle Distanzierung von der Geschichtswissenschaft ihrer Etablierung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin arbeitete.<sup>7</sup> Nicht zuletzt wurden erste Thesen zum Charakter der Faszination des kunsthistorischen Diavortrags für die Wissenschaftler und ihr Publikum aufgestellt.<sup>8</sup> Durch die Konzentration der Forschung auf die kunsthistorische Fotografie gerieten wichtige Bereiche der instrumentellen Bildwelten der Kunstgeschichte, wie die filmische Vermittlung von Kunst, aus dem Blickfeld. In Vergessenheit geriet, dass in der Weimarer Zeit nicht nur diskutiert worden war, ob der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte um das neue Medium Film erweitert werden sollte, sondern auch damit begonnen worden war, in Theorie und Praxis die Qualitäten des Films als Medium zur Repräsentation von Kunst zu untersuchen. In den Anfangsjahren war dem Einsatz des Films in der Kunstgeschichte einiges Potenzial zugesprochen worden. Der Schwerpunkt der Forschung lag im deutschsprachigen Raum: Dieser war ebenso das Zentrum der filmischen Produktion wie der wissenschaftlichen Reflexion der Filme. In den 1940er Jahren veränderte sich das Verhältnis der deutschen Kunstgeschichte zum Film jedoch grundlegend: Die akademische Kunstgeschichte legte gegenüber dem Film eine fast völlige Zurückhaltung an den Tag.<sup>9</sup> Im populärwissenschaftlichen Bereich konnte sich der Film dagegen durchsetzen.

Ein Blick auf die akademische Absage an den instrumentellen Gebrauch des Films versus der populärwissenschaftlichen Offenheit erscheint mir gerade in der gegenwärtigen Situation von besonderem Interesse, in der sich im Zuge der Digitalisierung eine Einbeziehung bewegter Bilder in die universitären Bildarchive abzeichnet. Neue Aktualität gewinnt ebenso die Frage nach möglichen Gründen der konträren Entwicklungen, wie die Ana-

lyse der Argumentationen, die sie begleiteten. Der Schwerpunkt des vorliegenden Beitrages liegt auf der Frage, in welchem Zusammenhang das Scheitern der frühen Bestrebungen, die filmische Repräsentation von Kunst im akademischen Kontext zu etablieren, mit der gesellschaftlichen Bedeutung der jungen akademischen Disziplin Kunstgeschichte stehen könnte.

## Die Anfänge der filmischen Repräsentation von Kunst

Fast unmittelbar mit den Anfängen des Films wurde die Kamera auch auf kunsthistorisch relevantes Material gerichtet. Die Kinematografie wurde in den 1890er Jahren erfunden. 1895 begann man mit den ersten öffentlichen Vorführungen. Die erste Phase des Films war bestimmt durch die Faszination der Darstellung von Bewegung. Am Bekanntesten dürfte der Film der Brüder Lumière aus dem Jahr 1895 sein, der zeigt, wie ein Zug in einen Bahnhof einfährt, und der das zeitgenössische Publikum in großen Schrecken versetzt haben soll. Bereits kurz nach der Jahrhundertwende wurden Filme jedoch zunehmend als Medium der Dokumentation von Sehenswürdigkeiten und Schauobjekten verwendet. Stadtansichten bildeten ein beliebtes Sujet. 1917 entstanden mit „Brunnen und Denkmäler der Kulturmetropole München“ oder „Nürnberger Kirchen“ erste Filme, die gezielt kulturhistorische Bauten ins Bild setzten. Von kommerziellen Filmgesellschaften hergestellt, wurden sie im Beiprogramm der Kinos gezeigt. 1919 gründete der promovierte Kunsthistoriker Hans Cürlis in Berlin das „Institut für Kulturforschung“. Ein großer Teil der Aktivitäten galt der bildenden Kunst. Bereits im Gründungsjahr des Instituts wurden erste kurze Filme über europäische und außereuropäische Skulpturen aus Berliner Museumsbesitz gedreht. Die Werke wurden auf einen Drehsockel gestellt, vor laufender Kamera einmal langsam um die eigene Achse gedreht und in Nahaufnahme abgefilmt. Cürlis knüpfte, wie Karl Stamm<sup>10</sup> zeigt, an Filme von Oskar Messter an. Messter hatte im Rahmen der Künstlerausbildung mittels filmischer Aufnahmen rotierender Modelle eine Vorstellung der geplanten großformatigen Ausführung geben wollen. Cürlis' Filme waren dagegen vor allem für Schulklassen gedacht und sollten einen Museumsbesuch ersetzen können.

In den 1920er Jahren stand der Blick auf den künstlerischen Produktionsprozess im Zentrum des kunsthistorischen Interesses am Film. Bis heute am bekanntesten sind Cürlis' Filmzyklen „Schaffende Hände“. Zwischen

1922 und den 1960er Jahren entstanden, zeigen die Aufnahmen einzelne Künstler und Künstlerinnen der Klassischen Moderne, darunter Otto Dix, George Grosz, Max Liebermann und Renée Sintenis, bei der Arbeit im Atelier. 1923 wurde eine Reihe von Porträts zu einem ersten Zyklus mit dem Titel „Schaffende Hände: Maler bei der Arbeit“ verbunden. Weitere Zyklen folgten. Mit dem Konzept des filmischen Atelierbesuchs knüpfte Cürlis wiederum an bestehende Praktiken an. Im akademischen Kontext wurden Filme bereits seit einigen Jahren zur Demonstration der künstlerischen Techniken herangezogen.<sup>11</sup> Die Zyklen „Schaffende Hände“ unterscheiden sich jedoch von diesen Filmen in der Weise, dass sie nicht darauf zielen, allgemeine Arbeitstechniken, sondern die individuelle Arbeitsweise eines Künstlers oder einer Künstlerin zu vermitteln. Vorgeführt wurden sie, zum Teil zerlegt in kurze Einzelfilme, im Schulunterricht und im Beiprogramm zum Hauptfilm der Kinos.<sup>12</sup> Darüber hinaus wurden sie auch von der akademischen Kunstgeschichte wahrgenommen.<sup>13</sup> Neben dem Blick auf den künstlerischen Produktionsprozess konzentrierte sich das Interesse auf die filmische Darstellung der dreidimensionalen Künste. Die Kamera wurde wiederholt auf außenarchitektonische Situationen, Innenräume und einzelne Skulpturen gerichtet. Hier sind Beispiele zu nennen wie der 1925 gedrehte Film „Die steinerne Ewigkeit“, der eine Reihe deutscher Dome darstellt.

Im Nationalsozialismus, der wiederholt als die „Geburt der Massenkultur“<sup>14</sup> bezeichnet wurde, gewann die Popularisierung der Kunst eine neue Qualität. Die anerkannte Tradition der bürgerlichen Kultur wurde dazu in Anspruch genommen, das ‚Dritte Reich‘ auf eine angebliche historische Grundlage zu stellen. Der so genannte ‚einfache Volksgenosse‘ sollte für den Kunstkonsum gewonnen werden, um ihm darüber nationalsozialistische Konzepte zu vermitteln, und das Bildungsbürgertum sollte mit Hilfe vertrauter Themen mit dem Nationalsozialismus verbunden werden. Der Einsatz des Films spielte dabei eine bedeutende Rolle. Ab 1934 war jedes Kino in Deutschland verpflichtet, im Beiprogramm einen der kurzen Kulturfilme vorzuführen. Der Film versprach im Paradox der „technisch vermittelten Unmittelbarkeit“<sup>15</sup> erstmals breiten Bevölkerungsschichten eine ‚unmittelbare‘ Begegnung mit den Werken der bildenden Kunst. Damit konnte er suggerieren, ein altes Privileg der Bildungsreisenden breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Gefördert wurden solche Vorstellungen durch die Herausbildung einer dramatischen Filmsprache, die im Bereich des Architekturfilms seit Ende der 1930er Jahre darauf zielte, die

Illusion eines Raumerlebnisses zu vermitteln. Die frühen Architekturfilme weisen eine Bildsprache auf, die sich mit Gundolf Winter<sup>16</sup> als eine „bildhafte“ beschreiben lässt. Ein exemplarisches Beispiel bildet der ‚abendfüllende‘ Schwarz-Weiß-Stummfilm „Wunderwelt der Gotik“, den Hubert Schonger 1935 drehte. Vorwiegend wird mit Standbildern operiert. Den Film kennzeichnet ein typisches Muster der Annäherung an die Bauten. Zunächst setzen Totalen die Bauwerke in ihrem städtebaulichen und sozialen Kontext ins Bild. Es folgen Halbtotalen und Nahaufnahmen der Außen- und Innenarchitektur. Mitunter wird die Kamera in diesen Passagen bewegt. Dabei verbleibt sie in der Zweidimensionalität. Fahrten in den Raum werden nicht gezeigt. Abschließend kommen wiederum Totalen zum Einsatz. Erst Ende der 1930er Jahre lässt sich ein verstärktes Interesse an dem filmspezifischen Moment der Bewegung beobachten. Die Filme lassen die Architektur in einer idealisierten Weise erlebbar werden. Ein exemplarisches Beispiel bildet der Film „Das Wort aus Stein“ von Fritz Terveen aus dem Jahr 1938. Dieser verleiht nationalsozialistischen Architekturvisionen Gestalt, indem die Kamera in extremer Auf- oder Untersicht durch ein Architekturmodell fährt. Die Kamerabewegungen und die Fahrten in den Raum rufen den Eindruck einer realen architektonischen Situation der Monumentalität hervor. Ein anderes Beispiel stellt der 1936 unter der Regie von Carl Lamb gedrehte Film „Raum im kreisenden Licht“ dar. Durch den Einsatz des Zeitraffers wird der Wechsel des natürlichen Lichteinfalls im Laufe des Tages in einigen Innenräumen ins Bild gesetzt. Filmisch repräsentiert wurden auch Werke der zweidimensionalen Gattungen. Beispielsweise zeigen einige Sequenzen von Cürlis’ Film „Schatzkammer Deutschland“ (1938/39) Einblicke in die Räume des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums und konzentrieren sich dann auf einzelne ‚Meisterwerke‘ der Malerei wie Jan Vermeers „Junge Dame mit Perlenhalsband“ (1660/65). Der Film stellt einen der ersten Versuche dar, zweidimensionale Kunst nicht allein durch die stehende oder die in der Zweidimensionalität bewegte Kamera im Film darzustellen, sondern auch mit Hilfe von Fahrten in den Raum. Im vorliegenden Beispiel gewinnt das Gemälde der am Fenster stehenden jungen Frau dabei eine große räumliche Tiefe.

Mit einer systematischen Rekonstruktion der frühen kunsthistorisch relevanten Filme wurde erst begonnen.<sup>17</sup> Infolgedessen wurden auch kaum Analysen der visuellen Muster dieser Filme vorgelegt und nach möglichen Effekten für die populäre und akademische Kunstgeschichte gefragt. Für

den Bereich des Architekturfilms hat sich eine erste Hypothese herauskristallisiert: Es scheint, dass die Sprache der Bilder zunehmend subjektive Momente betont, die die im Nationalsozialismus gedrehten Filme in einen deutlichen Kontrast zur Bildgestaltung der ‚Objektivität‘ der kunsthistorischen Fotografie bringen. Dieser Kontrast könnte ihrem Ausschluss aus der akademischen Kunstgeschichte nach 1945 zugearbeitet haben.<sup>18</sup>

### Akademische Stellungnahmen zum Einsatz des Films

Die Mehrzahl der Filme war auf ein breites Publikum – interessierte Laien, Schulklassen sowie das Kinopublikum – ausgerichtet. Nur wenige Filme zielten explizit auf ein universitäres Milieu. Dennoch wurde die filmische Repräsentation von Kunst im akademischen Kontext wahrgenommen und reflektiert. An der Debatte beteiligten sich Stimmen aus dem kunsthistorischen und pädagogischen Bereich. Nur Einzelne sprachen sich grundsätzlich gegen eine filmische Repräsentation von Kunst aus. Es diskutierten vor allem die Befürworter darüber, für welche Aufgabenstellungen im Bereich der Kunstgeschichte der Film herangezogen werden könnte.

Besonders positiv wurde die Möglichkeit der filmischen Vermittlung der künstlerischen Techniken beurteilt.<sup>19</sup> Oskar Kalbus, wissenschaftlicher Referent der Kulturfilmabteilung der Ufa, erklärte beispielsweise: „Einen größten Erfolg verspreche ich mir von Lehrfilmen, in denen man die Entstehung eines Kunstwerkes vom Rohstoff aus verfolgen kann.“<sup>20</sup> Ein „uneingeschränkt positives Echo“ rief auch der filmische Atelierbesuch hervor, der darauf zielte, den individuellen Schaffensprozess einzelner Künstler und Künstlerinnen ins Bild zu setzen.<sup>21</sup> Offenbar faszinierte das Versprechen eines Blicks mitten „ins Leben der modernen Kunst“.<sup>22</sup>

Besonders ablehnend stand man dagegen der filmischen Repräsentation von Malerei und Grafik gegenüber. Meist wurde die Ablehnung damit begründet, dass die zweidimensionalen Künste keine Bewegung – weder eine Bewegung des Bildes noch der Kamera – herausfordern würden.<sup>23</sup> Siegfried Kracauers 1938 geäußerte positive Einschätzung der Möglichkeit, ein Gemälde im Film außer in seiner Totalität auch in Details in Großaufnahme vorzuführen, ist im vorliegenden Untersuchungszeitraum vermutlich singulär.<sup>24</sup> Wilhelm Pinder, seit 1935 Ordinarius in Berlin, wendet diese Möglichkeit bereits wenige Jahre später zum Problem der Aufgliederung des

Kunstwerks durch den Film, das er als weiteres Argument gegen die filmische Repräsentation von Malerei ins Feld führt.<sup>25</sup>

Im Zentrum der Debatte standen die Gattungen Architektur und Plastik. Nur einzelne Stimmen sprachen sich grundsätzlich gegen eine filmische Repräsentation von Werken der dreidimensionalen Künste aus. Beispielsweise kritisiert Kalbus, dass „die Baudenkmäler im Film zu schweben und zu schaukeln anfangen und durch die Bildausschnitte überhaupt an Gesamtwirkung verlieren“ würden.<sup>26</sup> In anderer Weise bildete das Moment der Bewegung eines der wichtigsten Kriterien, mit denen eine Befürwortung der filmischen Repräsentation dreidimensionaler Objekte begründet wurde. Besonders interessierte die Vorstellung, dass durch Bewegung – im Falle der Skulptur wurde das Werk zum Rotieren gebracht und im Falle der Architektur die Kamera auf Schienen bewegt – die Vielansichtigkeit von Skulpturen und die Räumlichkeit der Architektur erfasst werden könnten. So schreibt beispielsweise der Tübinger Ordinarius Konrad Lange: „Die stehende Fotografie genügt wohl für die Malerei [...] und Graphik, nicht aber für die Plastik und Architektur. Denn bei diesen beiden Künsten ist die Komposition auf sukzessive Anschauung berechnet. Da tritt nun der Film ergänzend ein.“<sup>27</sup> Im Falle der Darstellung von Innenarchitekturen hebt er besonders positiv hervor, dass der Film den Eindruck vermitteln könne, „als bewege sich der Zuschauer selbst im Raume vorwärts“.

### Technisch vermittelte ‚Unmittelbarkeit‘, der Blick der ‚Massen‘ und die Kunstgeschichte

Mit der Durchsetzung der Fotografie gewannen Sichtbarkeit und Sichtbarmachung in der kunsthistorischen Arbeit eine neue Qualität. Die Fotografie galt als ‚neutrales‘ Verfahren zur Herstellung verlässlicher Kopien von Kunstwerken.<sup>28</sup> Dies unterschied sie von den tradierten bildgebenden Verfahren, die als Interpretationen erachtet wurden. Erst die Fotografie schien auch einem Publikum, das nicht vor Ort war, einen ‚unmittelbaren‘ Blick auf die Kunst zu gewähren. Unmittelbarkeitsvorstellungen spielten in der Kunstbetrachtung bereits seit langem eine bedeutende Rolle. Niels Werber beobachtet im späten 18. Jahrhundert eine Kunstauffassung, die das Szenario einer ‚unmittelbaren‘, über das Gefühl laufenden Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachtenden entwirft.<sup>29</sup> Er beruft sich dabei auf

Johann Wolfgang Goethes 1797 verfasste Reflexion *Über Laokoon*: „Ein echtes Kunstwerk bleibt [...] für unseren Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ Mit der Durchsetzung der Fotografie ändert sich das Unmittelbarkeitskonzept. Die Hoffnungen richteten sich nicht länger darauf, durch den Anblick des Kunstwerkes die Intention des Künstlers erahnen zu können, sondern darauf, die Fotografie könne einen ‚unmittelbaren‘ Blick auf die Kunst gewähren. Herman Grimm, seit 1871 Professor für Neuere Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin, beispielsweise sprach den Diaprojektionen weit reichende Effekte für den Blick auf die repräsentierten Werke zu: „Sie zeigten sich mir wie zum ersten Male und es war, als ob die Theilnahme meiner Zuhörer die Schärfe meiner Auffassung erhöhte. Genöthigt, mich auszusprechen, fand ich inhaltsreichere Worte als mir ohne diese Umgebung zu Gebote gestanden hätten. Immer aber, was ich auch sagen mochte, ging die Hauptwirkung doch vom Anblick der Dinge selber aus.“<sup>30</sup> Betrachtet man jedoch die Fotografien, so wird deutlich, dass der scheinbar authentische Blick bestimmten Darstellungskonventionen folgt. Auch wenn sich in der Geschichte des kunsthistorischen Fotografierens stilistische Tendenzen beschreiben lassen, zeigen sich gemeinsame visuelle Muster. Das gleichmäßig ausgeleuchtete Objekt wird formatfüllend repräsentiert. Durch die Konzentration auf das rahmenlose Objekt, die Platzierung des Objektes vor der weißen Wand oder die Wahl eines dunklen Hintergrundes wird der Kontext möglichst negiert. Zwar wurde die Entkontextualisierung der Kunst bereits vor der Etablierung der Fotografie angestrebt, doch erst durch die Fotografie entscheidend perfektioniert.<sup>31</sup> Heinrich Klotz analysiert die kunsthistorische Fotografie als „Umsetzung einer wissenschaftlichen Sachlichkeit, die dem Bauwerk den Bezug zum Menschen, zur Umwelt, zur Gesellschaft und schließlich auch zu seinem mit diesem in einer unmittelbaren Spannung stehenden Interpreten genommen hat“.<sup>32</sup> Man könnte sie auch als eine Visualisierung noch heute wirksamer Vorstellungen von wissenschaftlicher ‚Objektivität‘ deuten.

Bestrebungen der Visualisierung wissenschaftlicher ‚Objektivität‘ bestimmen auch natur- und technikwissenschaftliche Abbildungen. Die Darstellungskonventionen natur- und technikwissenschaftlicher Fotografien, die den Anspruch erheben, das äußere Erscheinungsbild von Objekten zu dokumentieren, zeigen große Ähnlichkeiten mit der kunsthistorischen Foto-

grafie. Jeweils kennzeichnet die Repräsentationen eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Objekte – gleichmäßige Beleuchtung, große Tiefenschärfe, formatfüllende Darstellung, definierter Blickpunkt und neutraler Hintergrund –, die ein vergleichendes Sehen herausfordert. Es gilt, ersten Überlegungen, die kunsthistorische Fotografie in den Kontext natur- und technikwissenschaftlicher Darstellungskonventionen zu stellen, weiter nachzugehen.

Lorraine Daston und Peter Galison zeigen, „daß die Objektivität, die dem fotografischen Bild seit seinem Aufkommen zugeschrieben wurde, keine fraglos mitgegebene Eigenschaft der Fotografie ist, sondern nur einem Typus von Evidenz entspricht, der seinen Ort innerhalb einer Geschichte der Objektivität hat“.<sup>33</sup> In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde, ausgehend von den Natur- und Technikwissenschaften, ein „Bild der Objektivität“ geprägt, das auf der Ausschaltung der Subjektivität der Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen beruhte. Technisch hergestellte Bilder, allen voran fotografische Aufnahmen, wurden vor allem deswegen geschätzt, da sie als unbeeinträchtigt von der Interpretation der wissenschaftlich Tätigen galten. Diese Vorstellung wendete sich gegen ein älteres Modell ‚wahrer‘ Darstellungen, das auf der Auswahl, dem Urteil und der Intervention beruhte.

In der Kunstgeschichte lassen sich ähnliche Prozesse beobachten. Die Argumentation, dass manuell gefertigte Stiche im Gegensatz zur Fotografie zwar nicht jedes Detail, wohl aber den „Geist“ eines Kunstwerkes wiedergeben könnten, wurde gegen die Einführung technischer Verfahren zur Herstellung visueller Repräsentationen ins Feld geführt.<sup>34</sup> Letztlich förderten jedoch diese Gedanken eine Ablösung der Reproduktionsgrafik durch die Fotografie.<sup>35</sup> Die Wertschätzung von Repräsentationen, die als ‚objektive‘ Darstellungen erachtet wurden, setzte sich damit auch in der Kunstgeschichte durch.

Das dem Film zugeordnete Vermögen, Räumlichkeit darzustellen, wurde in einer Weise beschrieben, die man als weitere Steigerung der ‚Objektivität‘ der bildgebenden Verfahren der Kunstgeschichte zusammenfassen kann.<sup>36</sup>

Gerade die filmische Repräsentation von Kunst steht im engen Zusammenhang mit den Visualisierungspraktiken der Natur- und Technikwissenschaften. Zum einen wurde sie in den 1910er und 1920er Jahren vor allem im Rahmen der interdisziplinär ausgerichteten Lehrfilmbewegung vorangetrieben.<sup>37</sup> Zum anderen arbeiteten einzelne Filmemacher, wie beispielsweise Walter Hege, fast gleichermaßen im Bereich der Kunst und der Biolo-

gie.<sup>38</sup> Interessant ist, dass sich die Mediennutzung dagegen völlig unterschiedlich gestaltete: In den Natur- und Technikwissenschaften wurden im akademischen wie im populären Bereich Zeichnung, Fotografie und Film nebeneinander eingesetzt.

Wie in den Natur- und Technikwissenschaften versprach man sich auch in der Kunstgeschichte von dem ‚objektiven‘ Blick der Kamera nicht allein, ein Bild zu erhalten, das den ‚unmittelbaren‘ Anblick ersetzen könnte, sondern darüber hinaus erhoffte man sich neue Einsichten: Unsichtbares sollte Sichtbarkeit erlangen. Das Versprechen, Unsichtbares sichtbar zu machen, erinnert nicht nur an den zeitgenössischen natur- und technikwissenschaftlichen Diskurs,<sup>39</sup> sondern auch an den Kunstdiskurs.<sup>40</sup> Jeweils sollte jedoch Unterschiedliches sichtbar werden. In der Kunstgeschichte sollte die Vergrößerung durch die Diaprojektion verborgene Qualitäten der Kunst sichtbar machen.<sup>41</sup> Der Film sollte ein in einigen Aspekten über die Fotografie hinausgehendes Vermögen besitzen, das Versprechen, Unsichtbares sichtbar zu machen, einzulösen. Er sollte die Plastizität der Werke steigern.<sup>42</sup> Zudem wurde ihm das Vermögen zugesprochen, Zeit und Raum zu überwinden und die „natürlichen Grenzen unseres gefühlsmäßigen Verhältnisses zur Welt der Wirklichkeit zu erweitern“.<sup>43</sup> In den dreißiger Jahren greift Walter Benjamin diese Überlegungen wieder auf:

„Es ist eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Fotografie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“<sup>44</sup>

Fotografie und Film schienen darüber hinaus einen authentischen Blick auf die Kunst zu gewähren und damit ein altes Privileg der Bildungsreisenden breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Sie konnten damit die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnende Tendenz weiterführen, die *grand tour* durch den Einsatz visueller Apparate bürgerlichen und proletarischen Schichten zugänglich zu machen. Kultureller Bildung kam gerade im deutschsprachigen Raum besondere Bedeutung zu. Anknüp-

fund an die Tradition der Kulturnation galt sie als Zeichen gesellschaftlicher Teilhabe. Irene Below macht darauf aufmerksam, dass die deutsche Kunstgeschichte ihre pädagogischen Aufgaben um die Jahrhundertwende sehr ernst nahm, wobei die Bemühungen darauf abzielten, dem ‚Volk‘ durch die Betrachtung von Kunstwerken ein gemeinsames Bildungsgut zu vermitteln.<sup>45</sup> Der Einsatz der Diaprojektion sollte und konnte Bestrebungen vorantreiben, die bereits im 19. Jahrhundert die Umgestaltungen im Museumswesen bestimmt hatten. Aus den bürgerlichen und fürstlichen Sammlungen gingen im 19. Jahrhundert Institutionen hervor, die ihre Aufgaben zunehmend nicht mehr ausschließlich im wissenschaftlich-künstlerischen Bereich sahen, sondern sich zugleich auch als Stätten der Volksbildung verstanden.<sup>46</sup> Die Wendung der Museen zum breiten Publikum wurde mit der Hoffnung verbunden, die nationale Gesinnung und das Wohl der Nation zu fördern. Grimm stellte auch die Diaprojektion explizit in diesen Kontext.<sup>47</sup> Im Zusammenhang seines Plädoyers für die Einführung der Diaprojektion sprach er von der „Nothwendigkeit eines öffentlichen Unterrichts der Kunstgeschichte“, damit die Jugend später in Fragen der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes mitreden könne und der deutschen Kunst zu mehr Qualität und Wettbewerbsfähigkeit verholfen würde.<sup>48</sup> Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass die Herausbildung der modernen Kunstgeschichte an den deutschsprachigen Raum gebunden ist. Es scheint, dass der Einsatz der Fotografie in der Kunstgeschichte den Blick auf die Kunst breiten Bevölkerungsschichten zugänglich machte, darüber die Vorstellung der Kulturnation aktualisierte und die Kunstgeschichte von diesem Prozess profitieren konnte.

Es muss daher überraschen, dass die akademische Kunstgeschichte gegenüber dem Film nach einer kurzen Phase der Offenheit eine fast völlige Zurückhaltung an den Tag legte und nur wenige akademische Stimmen die Massenwirksamkeit des Films positiv vermerkten.<sup>49</sup> Der filmische Kunstgenuss für die ‚Massen‘ scheint für viele der zeitgenössischen Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen Angst erregend gewesen zu sein. Die Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrad begrüßte beispielsweise zwar einen Einsatz des Films im kunstwissenschaftlichen Unterricht an der Universität, fürchtete aber, dass, wenn das Verfahren aus dem wissenschaftlichen Hörsaal „in den popularisierenden Großbetrieb für die Masse übertragen wird“, bei einem „naiven, nicht wissenschaftlich an dem Kunstwerk interessierten Publikum“ Schaden angerichtet werden könne, da, wenn man nicht immer

wieder mit dem Kunstwerk vor Ort den Kontakt suche, das Hilfsmäßige dieses Verfahrens und seine Fehler aus dem Blick geraten würden.<sup>50</sup> Vermutlich spielten in die Ablehnung einer filmischen Kunstvermittlung die Debatten um den Kunstcharakter des Films hinein. Der Film galt als Medium der breiten ‚Masse‘. Die Mehrzahl der Intellektuellen verortete sich in großer Distanz zu den ‚Massen‘ und ihren kulturellen Praktiken. Im Anschluss an Klaus Theweleit und Andreas Huyssen kann man davon sprechen, dass die Massenkultur weiblich gesetzt und damit gegenüber der mit Männlichkeit verknüpften ‚hohen‘ Kunst abgewertet wurde.<sup>51</sup> Demnach wurde dem Kinobesuch kaum ein kultureller Wert zuerkannt, während die Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst eine hohe Wertschätzung erfuhr. Folgerichtig musste der Einsatz des Films zur Vermittlung von Kunst auf Widerstand stoßen. Bedenkenswert scheint mir jedoch, dass im Falle der Fotografie die Popularität des Mediums letztlich nicht zur Ablehnung in der Kunstgeschichte führte. Es stellt sich die Frage, warum die Kunstgeschichte kein Interesse an einer Art ‚Reinigung‘ des Films von seiner ‚unseriösen‘ Vergangenheit als populäres Medium hatte.

Möglicherweise stand die Zurückhaltung der akademischen Kunstgeschichte mit einer Angst vor einem Autoritätsverlust in Zusammenhang. Heinrich Dilly analysiert den Diavortrag als ein Instrument, das dem Kunsthistoriker Autorität verleiht: Die kunsthistorische Fotografie, insbesondere ihr Einsatz bei dem auf der Doppelprojektion basierenden Diavortrag, bringt den Kunsthistoriker als den berufenen Vermittler zwischen den Werken und den Menschen hervor.<sup>52</sup> Man könnte von Dilly ausgehend formulieren, dass der Kommentar des Kunsthistorikers am entkontextualisierten ‚objektiven‘ Bild der kunsthistorischen Fotografie für das Publikum kunsthistorisches Wissen sichtbar macht und dadurch Autorität gewinnt. Würde die Rede des Kunsthistorikers im Hörsaal jedoch durch Bilder begleitet, die wirklich ‚laufen gelernt haben‘, statt durch Diaprojektionen, die nach seiner Regieanweisung langsam voranschreiten, so würde sich die Beziehungskonstellation zwischen dem Kunsthistoriker, seinem Publikum und den Repräsentationen der Werke möglicherweise dahingehend verschieben, dass in der Imagination des Publikums der Kunsthistoriker tendenziell überflüssig würde. John Berger stellt fest, dass Kunst, die filmisch repräsentiert wird, zwangsläufig Material für die Absicht des Filmemachers wird, da der Film die Zuschauer durch das Werk und somit zu den Schlussfolgerungen des Filmemachers oder der Filmemacherin führt.<sup>53</sup> Es ist je-

doch zu fragen, ob das Publikum die Lenkung wahrnimmt, da der Film das Phantasma einer ‚Unmittelbarkeit‘ des Blicks in hohem Maße fördert. Bereits für die Einführung der Diaprojektion war mit der Hoffnung auf eine ‚Unmittelbarkeit‘ des Blicks argumentiert worden. Die filmische Vermittlung sollte dieses Moment steigern können. Beispielsweise schrieb Erwin Ackerknecht, Direktor der Stettiner Stadtbücherei und einer der führenden Vertreter der Lehrfilmbewegung, dem Film aufgrund der Möglichkeit, Bewegung darzustellen, eine besondere Fähigkeit zu, das Gefühl in den Dienst der Bildung zu stellen, und hob positiv besonders hervor, dass sich „das Volk der geistigen Anstrengung als solcher gar nicht bewußt zu werden“ brauche.<sup>54</sup> Die filmische Repräsentation, so lässt sich folgern, lässt den Prozess der Vermittlung kunsthistorischen Wissens unsichtbar werden und schwächt darüber gegenüber der kunsthistorischen Fotografie die Autorität des Kunsthistorikers: Das spezifische Phantasma der ‚Unmittelbarkeit‘ des Blicks filmischer Bilder lässt in der Imagination des Publikums die Autorität des Sichtbarmachens mit dem Blick auf den Fluss der Bilder zusammenfallen. Eine Rezeptionshaltung, bei der die geistige Anstrengung in den Hintergrund tritt, konnte im Bereich der Volksbildung an bestehende Muster anschließen. Die Intellektuellen – überwiegend bürgerliche Männer –, die die Position der ‚Volksführer‘ beanspruchten, konnten eine der ‚weiblichen Masse‘ zugeschriebene Rezeptionshaltung jedoch kaum mit ihrem Selbstverständnis vereinbaren. Deutlich wird dies beispielsweise in einer Äußerung des Schriftstellers Georges Duhamel, der das Moment des Unwillkürlichen im Kino unter negativen Aspekten herausarbeitet: „Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich auf den Platz meiner Gedanken gesetzt.“<sup>55</sup> Benjamin, einer der wenigen Intellektuellen, der keine Berührungängste gegenüber dem Film hatte, nimmt Duhamels Hinweis auf die unablässige Unterbrechung des Assoziationsablaufes des Publikums zum Ausgangspunkt seiner These einer „Chockwirkung“ des Films. Er erklärt:

„Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. [...] In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der die Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung

des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.<sup>56</sup>

Der Bewegungsfluss der filmischen Bilder, so könnte man im Anschluss an Benjamin argumentieren, würde einen Prozess vorantreiben, der bereits beim Diavortrag im Spiel ist. Auch der Diavortrag, bei dem die Bilder nach der Regie des Kunsthistorikers voranschreiten, müsste eine gewisse „Chockwirkung“ besitzen. Ich denke, dass der unablässige Fluss der filmischen Bilder die „Chockwirkung“ in einer Weise steigert, die dazu führte, dass sich das akademische Umfeld bereits nach wenigen Jahren von einer filmischen Vermittlung von Kunst distanzierte. Mit dem Übergang von einer medialen Strategie, bei der der Kunsthistoriker als Regisseur fungiert, zum Filmvortrag, bei dem „die projizierten Vorgänge die Führung, optisch und inhaltlich“ übernehmen und die Position des Regisseurs – die des Filmregisseurs ebenso wie die des die filmischen Bilder einsetzenden Vortragenden – unsichtbar werden lassen, wäre die Autorität des Kunsthistorikers in nicht erwünschter Weise geschwächt worden.<sup>57</sup> Beim Filmvortrag dürfte das gesprochene Wort vergeblich mit einer Sehnsucht des Publikums nach einer Hingabe an den ununterbrochenen Fluss der Bilder konkurriert haben. Bereits in der zeitgenössischen Debatte klingen diese Gedanken an. Ackerknecht erklärte, dass der Film nicht des begleitenden Wortes bedürfe, wohl aber die Diaprojektion.<sup>58</sup>

Offenbar überwog die Angst vor einem möglichen Autoritätsverlust gegenüber der Attraktivität der sich durch das neue Medium eröffnenden Chancen, Kunst scheinbar ‚objektiver‘ darzustellen, ein größeres Publikum zu erreichen und die gesellschaftliche Bedeutung der Disziplin weiter zu steigern.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Heinrich Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, in: *Architektura*, Jg.1, Heft 1 (1971), S. 1-11. Heinrich Dilly: Lichtbildprojektionen. Prothesen der Kunstbetrachtung, in: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 153-172. Heinrich Dilly: Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1981, S. 81-89. Annette Tietenberg: Die Fotografie. Eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit, in: Dies. (Hg.): *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*.

- Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999, S. 61-80. Silke Wenk: Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen zwischen Kunst und Medien. München 1999, S. 292-305.
- <sup>2</sup> Donald Preziosi: Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. London 1989. Donald Preziosi: Seeing through Art History, in: Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway, David J. Sylvan (Hg.): Knowledges. Historical and Critical Studies in Disciplinarity. Charlottesville, London 1993, S. 215-231.
- <sup>3</sup> Dilly: Lichtbildprojektionen, S. 153-172.
- <sup>4</sup> Carlo Ginzburg: Spurensuche. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders. (Hg.): Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983, S. 61-96.
- <sup>5</sup> Sigrid Schade: Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die „Pathosformel“ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses. Ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption, in: Silvia Baumgart u. a. (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg. Berlin 1993, S. 461-484. Wenk: Zeigen und Schweigen, S. 292-305.
- <sup>6</sup> Andreas Haus: Fotografische Polemik und Propaganda um das „Neue Bauen“ der 20er Jahre, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1981, S. 90-106.
- <sup>7</sup> Tietenberg: Die Fotografie. S. 61-80. Wiebke Ratzeburg: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 30, Heft 1 (2002), S. 22-40.
- <sup>8</sup> Dilly: Lichtbildprojektionen, S. 153-172. Hans Dieter Huber: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung, in: Johannes Zahlten (Hg.): 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1991, S. 108-130. Wenk: Zeigen und Schweigen, S. 292-305. Ratzeburg: Mediendiskussion, S. 22-40. Ingeborg Reichle: Medienbrüche, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 30, Heft 1 (2002), S. 41-56.
- <sup>9</sup> Erst seit den 1970er Jahren manifestiert sich ein neues akademisches Interesse.
- <sup>10</sup> Karl Stamm: Der Künstler im Dokumentarfilm. Aspekte der Authentizität, in: Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln 1990, S. 63-68, hier S. 63.
- <sup>11</sup> Konrad Lange: Das Kino der Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920, S. 171.
- <sup>12</sup> Jens Thiele: Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, Frankfurt/M., München 1976, S. 24.
- <sup>13</sup> Thiele: Das Kunstwerk im Film, S. 24.
- <sup>14</sup> Franz Dröge, Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995.

- <sup>15</sup> Gertrud Koch: Vom Heimatfilm zur Heimat, in: Gisela Ecker (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 203-212.
- <sup>16</sup> Gundolf Winter: Bildwerk und Bauwerk. Zur Mediatisierung von Architektur im Fernsehen, in: Gundolf Winter, Martina Dobbe, Gerd Steinmüller (Hg.): Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1985). Band 1: Geschichte, Typologie, Ästhetik. Potsdam 2000, S. 379-426, hier S. 383.
- <sup>17</sup> Rolf Burgmer: Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916-1966, in: Film im Museum. Bericht über ein Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission im Museum Folkwang. Köln 1967, S. 127-203 (Überblick über gedrehte Filme). Ellen Fischer: Auswahlbibliographie und Auswahlfilmographie, in: Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln 1990, S. 155-194 (Überblick über erhaltene Filme). Darüber hinaus wurde das Werk einzelner Filmemacher aufgelistet, zum Beispiel: Fritz Kestel: Walter Hege (1893-1955). Rassekunstphotograph und/oder „Meister der Lichtbildkunst“, in: Fotogeschichte 8 (1988), S. 65-75; Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945. Konstanz 2003, S. 322-350. Diese Aufstellungen gilt es systematisch zu ergänzen.
- <sup>18</sup> Barbara Schrödl: „Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt.“ Walter Benjamin, der Film und die Kunstgeschichte, in: Genderzine, Sonderausgabe 3 (2003), [http://www.gendernet.udk-berlin.de/down/gzine3\\_schroedl.pdf](http://www.gendernet.udk-berlin.de/down/gzine3_schroedl.pdf).
- <sup>19</sup> Lange: Das Kino der Gegenwart, S. 171.
- <sup>20</sup> Oskar Kalbus: Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung, in: Edgar Beyfuss, Arthur Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch. Berlin 1924, S. 1-13.
- <sup>21</sup> Thiele: Kunstwerk im Film, S. 23-24.
- <sup>22</sup> Hans Cürliß: Bildende Kunst im Film, in: Edgar Beyfuss, Arthur Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch. Berlin 1924, S. 210-216, hier S. 215.
- <sup>23</sup> Zum Beispiel Oskar Kalbus: Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht. Berlin 1922, S. 235.
- <sup>24</sup> Siegfried Kracauer: Malerei und Film (1938), in: ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M. 1974, S. 53-57, hier S. 57.
- <sup>25</sup> Wilhelm Pinder: Einige Worte zum Kunstwissenschaftlichen Unterrichtsfilm, in: Film und Bild. Zeitschrift der Reichsanstalt für Film und Bild, Jg. 7 (1941), S. 11-12, hier S. 12.
- <sup>26</sup> Kalbus: Lehrfilm, S. 236.
- <sup>27</sup> Lange: Das Kino der Gegenwart, S. 171.
- <sup>28</sup> Herman Grimm: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons, in: ders.: Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte. Berlin 1897, S. 276-395, hier S. 290 (erstmalig 1892 in der *Nationalzeitung* publiziert).

- <sup>29</sup> Niels Werber: Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst. Paradoxien der Kunst der Moderne, Vortrag im November 2001 an der Evangelischen Akademie Loccum, <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Loccum.htm>, S. 4.
- <sup>30</sup> Grimm: Umgestaltung der Universitätsvorlesungen, S. 290.
- <sup>31</sup> Tietenberg: Die Fotografie; Wenk: Zeigen und Schweigen.
- <sup>32</sup> Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, S. 7.
- <sup>33</sup> Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. 2002, S. 29-99; Peter Geimer: Einleitung, in: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. 2002, S. 7-25, hier S. 16.
- <sup>34</sup> Moritz Thausing: Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik, Jg. 1 (1866), Bd. 1, S. 287-294.
- <sup>35</sup> Reichle: Medienbrüche.
- <sup>36</sup> Lange: Das Kino der Gegenwart, S. 171; Cürlis: Bildende Kunst, S. 214-215.
- <sup>37</sup> Erwin Ackerknecht: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Ein Handbuch für Lichtspielreformer. Berlin 1918.
- <sup>38</sup> Fritz Kestel: Der Bamberger Reiter in Filmen des Dritten Reiches. Unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Bamberg 1986.
- <sup>39</sup> Man denke beispielsweise an die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge aus den 1880er Jahren.
- <sup>40</sup> Besonders interessant ist die Analyse von Sigrid Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne. Hegels Erbe in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei. Eine diskurs- und medienanalytische Skizze, in: Hans Matthäus Bachmayer u. a. (Hg.): Nach der Dekonstruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. München 1992, S. 191-211, die zeigt, dass die im Umfeld der nicht-gegenständlichen Malerei erhobene Forderung, Unsichtbares sichtbar zu machen, als eine Selbstbegründung der Moderne zu deuten ist, die den Blick darauf verstellt, dass die nicht-gegenständliche Malerei nicht etwas Unsichtbares sichtbar macht, sondern etwas bereits zuvor Sichtbares in den ästhetischen Bereich überführte und damit zu neuer Sichtbarkeit bringt.
- <sup>41</sup> Grimm: Umgestaltung der Universitätsvorlesungen, S. 281-290.
- <sup>42</sup> Cürlis: Bildende Kunst, S. 214-215.
- <sup>43</sup> Ackerknecht: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege, S. 46.
- <sup>44</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1977, S. 45-64, hier S. 50. Ich schließe mich einer Kritik von Walter Benjamins These vom Verlust der Aura der Kunst im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ an, wie sie beispielsweise von Silke Wenk formuliert wurde (Wenk: Zeigen

- und Schweigen). Seine Überlegungen zur Erfahrbarkeit des ‚Optisch-Unbewussten‘ halte ich dagegen für produktiv. Vgl. Benjamin: *Kunstwerk*, S. 7-44.
- 45 Irene Below: Probleme der „Werkbetrachtung“. *Lichtwerk und die Folgen*, in: dies. (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 83-135.
- 46 Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*. Köln 1997.
- 47 Grimm: *Umgestaltung der Universitätsvorlesungen*, S. 302-304.
- 48 Grimm: *Umgestaltung der Universitätsvorlesungen*, S. 277, S. 302.
- 49 Lange: *Das Kino der Gegenwart*, S. 74.
- 50 Erica Tietze-Conrad: Der Film im kunstwissenschaftlichen Unterricht, in: *Kunstchronik. Kunstmarkt* 55 (1919/20), S. 264-66.
- 51 Klaus Theweleit: *Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt/M. 1977; Andreas Huyssen: *Mass Culture as Woman. Modernism's Others*, in: ders.: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Basingstoke u. a. 1986, S. 44-62.
- 52 Dilly: *Das Auge der Kamera*, S. 87-88.
- 53 John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek 1988.
- 54 Ackerknecht: *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, S. 53.
- 55 Zitiert nach Benjamin: *Kunstwerk*, S. 39.
- 56 Benjamin: *Kunstwerk*, S. 38-39.
- 57 Cürlis: *Bildende Kunst*, S. 174. Zu denken ist hierbei auch daran, dass die Autorität des Kunsthistorikers bereits – für das Publikum deutlich sichtbar – durch seinen Verlust der Kontrolle über den Fluss der Bilder entscheidend beeinträchtigt worden wäre.
- 58 Ackerknecht: *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, S. 50.