



Die Bildmedien der Kunstgeschichte

Workshop

am Kunstgeschichtlichen Seminar
der Humboldt-Universität zu Berlin

20. - 21. Juni 2003

Konzeption

Wiebke Ratzeburg M. A.

Ingeborg Reichle M. A.

Dr. des. Barbara Schrödl



Lynn Hershman, *Reach 3*, 1987.

Die Illustration entstand unter Verwendung eines Teilbildes der aus 20 Einzelwerken bestehenden Serie *Phantom Limb*. Hershman thematisiert das Verschmelzen des weiblichen Subjekts mit der Maschine zu einem Cyborg.

Humboldt-Universität
zu Berlin

20. - 21. Juni 2003

„Die Bildmedien der Kunstgeschichte“. Inhaltsverzeichnis

Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin

Konzeption: Wiebke Ratzeburg M. A., Ingeborg Reichle M. A., Dr. des. Barbara Schrödl

Einführende Texte und Programmplan

Einleitung <i>Die Bildmedien der Kunstgeschichte</i>	2
Workshop-Programm	5

Abstracts & Biografische Hinweise

Nicola Doll - <i>Institutionalisierung</i>	7
Anja Zimmermann - <i>Hände</i>	8
Wiebke Ratzeburg - <i>Lichtbildprojektion</i>	9
Angela Matyssek - <i>Inventare</i>	10
Annette Tietenberg - <i>Buchseite</i>	11
Barbara Schrödl - <i>Filmische Repräsentation</i>	12
Andres Janser - <i>Architektur und Kino</i>	14
Fritz Kestel - <i>Walter Hege</i>	15
Ingeborg Reichle - <i>Kunst-Bild-Wissenschaft</i>	16
Thomas Lackner - <i>Alberti</i>	17
Markus Paulußen - <i>Bildspeicher Internet</i>	19

Kurzinfo

Die Bildmedien der Kunstgeschichte. Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Zeitraum: Freitag, den 20. Juni 2003 von 14 bis 19 Uhr und Samstag, den 21. Juni 2003 von 10 bis 18.30 Uhr.

Ort: Raum 310 im Gebäude des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin, Dorotheenstraße 28, Berlin-Mitte.

Sektionen

Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Mediendiskussion im 19. Jahrhundert

Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Ansprechpartner

Ingeborg Reichle M. A.
Kunstgeschichtliches Seminar
Humboldt-Universität zu Berlin
Sitz: Dorotheenstr. 28
Post: Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

tel: +49(0)30-2093-4301

fax: +49(0)30-2093-4209

eMail: ingeborg.reichle@culture.hu-berlin.de

**Humboldt-Universität
zu Berlin**

20. - 21. Juni 2003

Kurzinfo

Die Bildmedien der Kunstgeschichte. Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Zeitraum: Freitag, den 20. Juni 2003 von 14 bis 19 Uhr
Samstag, den 21. Juni 2003 von 10 bis 18.30 Uhr.

Ort: Raum 310 im Gebäude des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin, Dorotheenstraße 28, Berlin-Mitte.

Sektionen

Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Mediendiskussion im 19. Jahrhundert

Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Ansprechpartner und Info

Ingeborg Reichle M. A.
Kunstgeschichtliches Seminar
Humboldt-Universität zu Berlin

Sitz: Dorotheenstr. 28
Post: Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

tel: +49(0)30-2093-4301
fax: +49(0)30-2093-4209

eMail: ingeborg.reichle@culture.hu-berlin.de

„Die Bildmedien der Kunstgeschichte“**Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin**

Konzeption: Wiebke Ratzeburg M. A., Ingeborg Reichle M. A., Dr. des. Barbara Schrödl

Seit einigen Jahren ist in der universitären Kunstgeschichte ein Wandel vom Einsatz der analogen Fotografie hin zu digitalen bildgebenden Verfahren zu beobachten. Dies betrifft sowohl die Forschung als auch die Lehre. Die unabwiesbare Relevanz der fortschreitenden Neuerungen im Bereich der Informationstechnologien und die immer deutlicher hervortretenden Umwälzungen durch die neuen Medien lassen deren Integration und Etablierung in die Wissenschaftspraxis als folgerichtige Anpassung des Wissenschaftssystems an diesen Wandel begreifen. Die digitale Revolution besetzt heute immer größere Bereiche des Feldes mit Namen *Bild* und wirkt zudem auf die analoge Fotografie zurück, jenes im Verschwinden begriffene Medium, das den Prozess der Institutionalisierung und Verankerung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin an den Universitäten seit der Jahrhundertwende stetig begleitete. Seit der Durchsetzung und breiten Akzeptanz der Fotografie vor mehr als hundert Jahren ist die gedruckte Fotografie in wissenschaftlichen Publikationen und das stehende Lichtbild im Hörsaal als *das* adäquate Medium zur Veranschaulichung von Kunstwerken und kunsthistorischem Wissen mit einer Ausschließlichkeit akzeptiert worden, die an den Einsatz anderer Medien kaum mehr denken ließ. Vormalig bloß optische Hilfsmittel evozierten mit der Zeit eine diskursive Maschinerie, die durch technische Apparate hervorgebrachten Bilder schlichen sich in den Prozess kunstwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung ein und wirkten sowohl auf Forschungsthemen als auch das methodische Instrumentarium ein. Gerade im Falle der Fotografie verstellte das aus dem Anspruch einer automatischen Aufzeichnung hervorgehende, spezifische Objektivitätsversprechen die erkenntnisleitende Funktion der instrumentellen Bildwelten. Die kunsthistorische Fotografie blieb in Folge dessen weitgehend unbefragt und konnte das kunsthistorische Denken umso nachhaltiger prägen. Erst im Zuge der Etablierung der neuen Medien wurden die „alten“ Medien der universitären Kunstgeschichte befragt.

Deutlich wurde, dass die Herausbildung der Disziplin Kunstgeschichte und der Einsatz der Fotografie eng miteinander verbunden sind. Die gegenwärtige Aneignung der Bilder durch den Computer und dessen Metamorphose von einer Universalmaschine zum universalen Medium - und somit in der Folge auch zum Wegbereiter einer *digitalen Wissensordnung* - stellt sich daher für die Kunstgeschichte als eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar. Doch gerät bei den aktuellen Konzeptionen zum Einsatz neuer Medien in der kunstwissenschaftlichen Vermittlung oftmals aus dem Blickfeld, dass nur über eine umfassende Erforschung der instrumentellen Rolle des Bildes auch der „traditionellen“ Medien der Kunstgeschichte ein notwendiges Bezugssystem zu einer Integration und den potenziellen Einsatzmöglichkeiten digitaler Medien im kunstwissenschaftlichen Arbeiten erfolgen kann.

1. Sektion: Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte

Aufgrund der komplexen Fragestellung soll die Tagung in vier Sektionen gegliedert werden. Einführend will die Sektion *Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahr-*

hundert den Einzug der technischen Bilder im Prozess der Institutionalisierung der universitären Kunstgeschichte in der Mitte des 19. Jahrhundert aufzeigen. In einem weiteren Schritt sollen die Vorstellungen von objektiver wissenschaftlicher Bildproduktion im 19. Jahrhundert herausgearbeitet und deren Bedeutung für den kunstwissenschaftlichen Diskurs sowie die Positionierung der Kunstgeschichte im System der Wissenschaften fokussiert werden. Am Beispiel anatomischer Visualisierungstechniken im 19. Jahrhundert wird der Blick auf die Bildmedien der Kunstgeschichte in den Kontext der Wissenschaftsgeschichte gestellt, um Kontinuitäten und Brüche zwischen den instrumentellen Bildwelten von Geistes- und Naturwissenschaften deutlich werden zu lassen.

2. Sektion: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert

Die zweite Sektion mit dem Titel *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert* soll die kontroversen Diskussionen um die Integration der Fotografie und der Lichtbildprojektion in die Kunstgeschichte nachzeichnen. Im Zentrum steht der langwierige Aushandlungsprozess um das Verhältnis von mechanischer Reproduktion zu älteren manuellen Reproduktionsverfahren. Die Argumentation beispielsweise, dass manuell gefertigte Stiche im Gegensatz zu Fotografien, zwar nicht jedes Detail, doch den „Geist“ eines Kunstwerkes wiedergeben könnten, die sich gegen die Einführung technischer Reproduktionen wandte, führte letztlich zu einer Distanzierung von der Reproduktionsgrafik zu Gunsten der Fotografie. Eine Analyse der Aushandlungsprozesse um die Bildmedien der Kunstgeschichte geht keineswegs im Blick auf die Erfolgsgeschichte auf, sondern erfordert auch eine Auseinandersetzung mit dem Scheitern im Versuch der Etablierung neuer Bildtechnologien.

3. Sektion: Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die dritte Sektion *Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts* will der Frage nachgehen, warum die akademische Disziplin Kunstgeschichte einer filmischen Abbildung von Kunst und Architektur nach einer kurzen Phase der Offenheit in den 1940er Jahren eine fast vollständige Absage erteilte. Die Frage nach dem Verhältnis der Kunstgeschichte zum Film erhält ebenso im Kontext der Erweiterung der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft wie der Möglichkeit einer Einbeziehung bewegter Bilder in die digitalen Bildarchive neue Aktualität.

4. Sektion: Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Die abschließende Sektion *Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte* setzt bei der gegenwärtigen Diskussion an, die zwischen der Vorstellung einer digitalisierten Kunstgeschichte, die die analogen Arbeitsweisen in effizientere digitale überführen will, und einer digitalen Kunstgeschichte oszilliert, welche vorgibt, durch digitale Medien neue Wege im kunstwissenschaftlichen Erkenntnisprozess zu beschreiten. Es gilt, den Gedanken einzubringen, dass es heute weniger um die Ablösung und Verdrängung eines „alten“ Mediums durch ein innovativeres „neues“ Medium bzw. Multimedia geht als vielmehr um die Einbindung dieser Diskussion in einen größeren Untersuchungszusammenhang, der die enge Verknüpfung der Methodik der Kunstgeschichte mit ihren technischen Apparaten reflektiert. Darüber hinaus ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass die digitale Revolution in der Kunstgeschichte mit dem fortschreitenden Einsatz digitaler Bildverarbeitungs- und Speichersysteme sowie der Öffnung des kunstgeschichtlichen

Themenspektrums in Richtung einer außerkünstlerischen Bildproduktion und einem Wandel der künstlerischen Praxis in Richtung der digitalen Medien einherging und nach neuen Formen der Visualisierung, Strukturierung und Archivierung von Wissen durch den Computer und der Verbreitung derartiger Konzepte über das Internet verlangt.

Das skizzierte Themenspektrum der Tagung „Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien“ fokussiert die Frage nach den Bildmedien der Kunstgeschichte auf die bildgebenden Verfahren der akademischen Disziplin. Gezielt wird damit der Blick auf den Einsatz technischer Reproduktionsverfahren gelenkt, um der Debatte um die digitale Revolution in der Kunstgeschichte durch eine transdisziplinäre Ausrichtung und eine historische Perspektive neue Impulse geben zu können.

**Humboldt-Universität
zu Berlin**

20. - 21. Juni 2003

Kurzinfo

Die Bildmedien der Kunstgeschichte. Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Zeitraum: Freitag, den 20. Juni 2003 von 14 bis 19 Uhr
Samstag, den 21. Juni 2003 von 10 bis 18.30 Uhr.

Ort: Raum 310 im Gebäude des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin, Dorotheenstraße 28, Berlin-Mitte.

Sektionen am 20. Juni

Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Mediendiskussion im 19. Jahrhundert

Sektionen am 21. Juni

Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Ansprechpartner und Info

Ingeborg Reichle M. A.
Kunstgeschichtliches Seminar
Humboldt-Universität zu Berlin

Sitz: Dorotheenstr. 28
Post: Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

tel: +49(0)30-2093-4301
fax: +49(0)30-2093-4209

eMail: ingeborg.reichle@
culture.hu-berlin.de

„Die Bildmedien der Kunstgeschichte“. Programm

Workshop am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin

Konzeption: Wiebke Ratzeburg M. A., Ingeborg Reichle M. A., Dr. des. Barbara Schrödl

Freitag, 20. Juni 2003, 14.00 Uhr

BEGRÜSSUNG

Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Kultur- und Kunstwissenschaften

Freitag, 20. Juni 2003

Sektion 1 - Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Moderation: Ingeborg Reichle M. A.

Humboldt-Universität zu Berlin

14.15 Uhr

BILDMEDIEN ALS KATALYSATOREN DES INSTITUTIONALISIERUNGSPROZESSES DER KUNSTGESCHICHTE

Nicola Doll M. A.

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

15.00 Uhr

HÄNDE. ZUR ROLLE VON KÜNSTLER, WISSENSCHAFTLER UND MEDIUM IN DER VISUALISIERUNG VON ANATOMISCHEM UND KUNSTHISTORISCHEM WISSEN IM 19. JAHRHUNDERT

Dr. Anja Zimmermann

Universität Hamburg

15.45 Uhr

Kaffeepause

Sektion 2 - Mediendiskussion im 19. Jahrhundert

Moderation: Wiebke Ratzeburg M. A.

Museum für Photographie Braunschweig

16.15 Uhr

DIE KUNSTGESCHICHTE UND DAS TECHNISCHE BILD. DIE ETABLIERUNG VON PHOTOGRAPHIE UND LICHTBILDPROJEKTION ALS STUDIEN- UND LEHRMITTEL IM 19. JAHRHUNDERT

Wiebke Ratzeburg M. A.

Museum für Photographie

Braunschweig

17.00 Uhr

INVENTARE DER ERINNERUNG. KUNSTHISTORIKER ÜBER DIE FOTOGRAFISCHE REPRODUKTION VON KUNST

Angela Matyssek M. A.

IFK Internat. Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien

Humboldt Universität zu Berlin

17.45 Uhr

Kaffeepause

18.15 Uhr

DIE BUCHSEITE UND IHRE FOLGEN. DER EINFLUSS DER FOTOGRAFIE AUF KUNSTGESCHICHTE UND AUSSTELLUNGSWESEN

Dr. Annette Tietenberg

„form - Zeitschrift für Gestaltung“ (Frankfurt am Main)

Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg

19.00 Uhr
Gemeinsames Abendessen

Samstag, 21. Juni 2003
Sektion 3 - Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts
Moderation: Dr. des. Barbara Schrödl
Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg/Berlin

10.00 Uhr
VOM SCHEITERN EINES MEDIUMS. DIE KUNSTGESCHICHTE UND DIE FILMISCHE REPRÄSENTATION VON ARCHITEKTUR
Dr. des. Barbara Schrödl
Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg/Berlin

10.45 Uhr
DER ARCHITEKT(URHISTORIKER) IM KINO
Dr. Andres Janser
Hochschule für Gestaltung und Kunst
Zürich

11.30 Uhr
Kaffeepause

12.00 Uhr
WALTER HEGES FILME *DAS STEINERNE BUCH* UND *DIE BAUTEN ADOLF HITLERS* ALS BEISPIELE NAZISTISCHER ÜBERWÄLTIGUNG
Dr. Fritz Kestel
Bamberg

12.45 Uhr
Gemeinsames Mittagessen

Sektion 4 - Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte
Moderation: Ingeborg Reichle M. A.
Humboldt-Universität zu Berlin

14.30 Uhr
KUNST - BILD - WISSENSCHAFT. ZUM EINSATZ ANALOGER UND DIGITALER MEDIEN IN DER KUNSTGESCHICHTE UND IHRER WISSENSKONSTITUIERENDEN BEDEUTUNG
Ingeborg Reichle M. A.
Humboldt-Universität zu Berlin

15.15 Uhr
ALBERTIS NEUE SPIELZEUGE. KUNSTGESCHICHTE IM ZEITALTER DER GLOBALISIERUNG
Thomas Lackner M. A.
Kunstgeschichte.de e. V.
Frankfurt am Main

16.00 Uhr
Kaffeepause

16.30 Uhr
BILDSPEICHER INTERNET. GRENZEN UND MÖGLICHKEITEN DER DIGITALEN KUNSTGESCHICHTE IM WWW
Dr. Markus Paulußen
Universität Bielefeld

17.30 Uhr
Abschlussdiskussion

Ca 18.30 Uhr: Ende der Veranstaltung

20. - 21. Juni 2003. Konzeption: Wiebke Ratzeburg M. A., Ingeborg Reichle M. A., Dr. des. Barbara Schrödl

Nicola Doll
Rheinische Friedrich-
Wilhelms-Universität
Bonn

Bildmedien als Katalysatoren des Institutionalisierungsprozesses der Kunstgeschichte

Termin und Sektion

Freitag, 20. Juni 2003
14.15 Uhr
Sektion 1: Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Kontaktinfo

Nicola Doll M. A.
Rheinische Friedrich-Wilhelms-
Universität Bonn
Kunsthistorisches Institut
tel: +49(0)228-737579
fax: +49(0)228-737334

Anschrift für Korrespondenz

Nicola Doll M. A.
Rheinische Friedrich-Wilhelms-
Universität Bonn
Kunsthistorisches Institut
Regina-Pacis-Weg 1
D-53113 Bonn

Der Beitrag untersucht die Kriterien der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als universitärer Wissenschaft und thematisiert die verschiedenen Variablen, die diesen Prozess beeinflusst haben. Die Etablierung der Disziplin innerhalb der Philosophischen Fakultät vollzog sich parallel zu deren eigener Emanzipation gegenüber den anderen Fakultäten, speziell der Theologie. Als externe Faktoren dieser Entwicklung können die zunehmende Spezialisierung des Wissens einerseits, die zunehmende Aufwertung der Kunstgeschichte als Teil des bürgerlichen Bildungskanons andererseits profiliert werden. Innerhalb der sich konturierenden Disziplin trug die Diskussion um das Ziel der Ausbildung bzw. ihre Form und ihre Medien zur Professionalisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei.

Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Integration von Zeichenlehrern in die akademische Ausbildung Theorie und künstlerische Praxis eine Einheit bildeten, wurde diese Verbindung um 1840 durch eine Konzentration auf einen historisch-theoretischen Wissenschaftsdiskurs verdrängt. Der Beitrag zeichnet die Auswirkungen nach, die der Verlust der Erfassung der sinnlichen Präsenz von Kunst zugunsten der Historizität des Kunstwerks für die Entwicklung der Kunstgeschichte als akademische Wissenschaft mit einer eigenen Terminologie und Methodik hatte. Am Beispiel der Bonner Kunstgeschichte soll dieser Prozess exemplarisch nachvollzogen werden.

Nicola Doll. Biografische Hinweise

Nicola Doll M. A., geboren 1970 in Mainz. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Neueren Geschichte in Bonn, Berlin und Bochum. 1997 Magister Artium in Bonn. *Seit 1998* Doktorarbeit über Die Hermann Göring-Meisterschule für Malerei. Eine Studie zum Mäzenatentum im Nationalsozialismus, Prof. Dr. Joachim Petsch, Ruhr Universität Bochum. 1997-1999 wissenschaftliche Volontärin, 1999-2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Rheinischen Landesmuseum Bonn. 1998-1999 Lehrauftrag Künstlerische Theorie, Johannes Gutenberg-Universität Mainz/Fachbereich Bildende Kunst. *Januar bis März 2001* Research Fellow, German-American Center for Visiting Scholars, Washington, DC/Alexander von Humboldt-Stiftung. 2001-2002 Graduiertenprogramm Buch- und Medienpraxis, Frankfurt am Main. *Seit September 2002* Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut Bonn. Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Kunstpolitik im 19. und 20. Jahrhundert.

Anja Zimmermann
Universität Hamburg

Hände. Zur Rolle von Künstler, Wissenschaftler und Medium in der Visualisierung von anatomischem und kunsthistorischem Wissen im 19. Jahrhundert

Termin und Sektion

Freitag, 20. Juni 2003
15.00 Uhr
Sektion 1: Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Kontaktinfo

Dr. Anja Zimmermann
Universität Hamburg
Kunstgeschichtliches Seminar
tel: +49 (0)40-42838-3263

Anschrift für Korrespondenz

Dr. Anja Zimmermann
Universität Hamburg
Kunstgeschichtliches Seminar
Edmund-Siemers-Allee 1
D-20146 Hamburg

1872 erschien erstmals Charles Darwins Buch *„Expression of the Emotions in Man and Animals“*. Zur Illustration dieses Buches verwendete Darwin nach fotografischen Vorlagen gefertigte Reproduktionen. Überliefert ist dazu die folgende Anweisung Darwins an den Künstler: „Lassen Sie die galvanischen Instrumente und die Hände des Bedieners weg“. Diese Hände des „Bedieners“ waren die Hände des französischen Mediziners *Duchenne de Boulogne*, der 1862 einen anatomischen Bildatlas veröffentlicht hatte. Illustriert war dieser mit zahlreichen Fotos, die die elektrische Stimulation der Gesichtsmuskulatur eines immer wieder fotografierten männlichen Modells zeigten.

Die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der Hände des Wissenschaftlers kann, so die These, der im Vortrag nachgegangen werden soll, als Metapher für die Rolle von Künstler, Wissenschaftler und Medium im 19. Jahrhundert gelesen werden. Die Hände, die die aufzeichnenden Instrumente bedienen, die Modelle in Positur rücken, berühren und in das fotografische setting eingreifen, spielen für die Herstellung von Objektivität eine wichtige Rolle: Während sie scheinbar aus der wissenschaftlichen Bildproduktion ausgeschlossen sind - nicht mehr der Künstler zeichnet ein Präparat, eine Muskelstruktur, einen Körperteil, sondern der fotografische Apparat zeichnet diese Dinge auf - bleiben sie dennoch oder gerade deswegen Bestandteil des Diskurses um Darstellung und Sichtbarkeit.

Auch in der Kunstgeschichte wurde zur selben Zeit die Sichtbarkeit oder besser das Sichtbar-Machen von „Künstlerhänden“ diskutiert. 1886 veröffentlichte der inzwischen in Vergessenheit geratene Kunsthistoriker *Max Lautner* das Buch *„Wer ist Rembrandt?“*, in dem er mit Hilfe von Fotografien die Existenz bisher übersehener Signaturen auf Rembrandt-Bildern nachweisen wollte. Diese sollten beweisen, dass Rembrandt ein anderer, bisher unbekannter Künstler sei, dessen „Hand“ Lautner mit Hilfe der Fotografie hoffte, sichtbar machen zu können.

Der semantischen und visuellen Metapher der „Hände“ folgend soll unter anderem untersucht werden, wie die neuen Bildmedien des 19. Jahrhunderts im Sinne einer „Stilgeschichte der Objektivität“ (Paul Feyerabend) gelesen werden können, das heißt, welche bildlichen Konsequenzen das Bemühen um Objektivität in den verschiedenen Wissenschaften hatte.

Anja Zimmermann. Biografische Hinweise

Dr. Anja Zimmermann. Promotion in Tübingen (Skandalöse Körper-Skandalöse Bilder. Abject Art vom Surrealismus bis zu den culture wars, Berlin 2001). Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg. Zur Zeit Arbeit an einem Habilitationsprojekt zu „Eine Stilgeschichte der Objektivität: Zur Funktion eines ästhetischen und naturwissenschaftlichen Bildparadigmas seit 1800“. Publikationen zu naturwissenschaftlicher Bildproduktion im 18. und 19. Jahrhundert, zu zeitgenössischer Fotografie und zu Kunstgeschichte und Geschlechtertheorie.

Wiebke Ratzeburg
Museum für
Photographie
Braunschweig

Die Kunstgeschichte und das technische Bild. Die Etablierung von Photographie und Lichtbildprojektion als Studien- und Lehrmittel im 19. Jahrhundert

Termin und Sektion

Freitag, 20. Juni 2003
16.15 Uhr
Sektion 2: Mediendiskussion im
19. Jahrhundert

Kontaktinfo

Wiebke Ratzeburg M. A.
Museum für Photographie
tel: +49(0)531-75000
eMail: info@photomuseum.de

Anschrift für Korrespondenz

Wiebke Ratzeburg M. A.
Museum für Photographie
Helmstedter Str. 1
D-38102 Braunschweig

Mit der Verbreitung der Photographie und ihr verwandter Bildproduktions- und Wiedergabetechniken ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff „Reproduktion“ neu definiert. Dieser Prozess war von Kontroversen begleitet, die zunächst in den Naturwissenschaften, ab den 1860er Jahren aber auch in der Kunstgeschichte geführt wurden.

Der Diskurs um die „bessere“ Reproduktion ist nicht nur von historischem Interesse, sondern wirkt bis heute auf die Kunstgeschichte fort, denn sie bedient sich seither technischer, massenhaft reproduzierbarer Bildmaterialien (die Digitalisierung ist aus dieser Perspektive nur ein folgerichtiger Schritt).

Durch die Rekonstruktion der Debatte des 19. Jahrhunderts lässt sich aufzeigen, wie stark sich das Konzept von Wissenschaftlichkeit mit der „objektiven Reproduktion“ durch die Photographie verschränkt und der Kunstgeschichte letztlich ihren Aufstieg zum universitären Lehrfach ermöglicht hat. Das Konzept vom „Kunstkenner“ wird immer mehr verdrängt durch das Bild des Wissenschaftlers, der seine Ergebnisse mit technischen Mitteln belegen kann.

Die Photographie wird als selbstevident definiert und damit zum unentbehrlichen, objektiven wissenschaftlichen Hilfsmittel.

Wiebke Ratzeburg. Biografische Hinweise

Wiebke Ratzeburg M. A., Jg. 1967, Studium der Geschichte und Kunstgeschichte in Köln und Berlin mit Schwerpunkt Photographie, *seit 2001* Geschäftsführerin des Museums für Photographie Braunschweig.

Angela Matyssek
Internationales
Forschungszentrum
Kulturwissenschaften
Wien

Inventare der Erinnerung. Kunsthistoriker über die fotografische Reproduktion von Kunst

Termin und Sektion

Freitag, 20. Juni 2003
17.00 Uhr
Sektion 2: Mediendiskussion im
19. Jahrhundert

Kontaktinfo

Angela Matyssek, M. A.
IFK Internationales Forschungs-
zentrum Kulturwissenschaften
tel: +43(1)-5041126-10
fax: +43(1)-5041132
eMail: matyssek@ifk.ac.at

Anschrift für Korrespondenz

Angela Matyssek, M. A.
IFK Internationales Forschungs-
zentrum Kulturwissenschaften
Reichsratsstraße 17
A-1010 Wien

Durch die Fotografie bot sich der praktische Vorteil, schnell und preisgünstig Bilder produzieren zu können, die nicht den Fähigkeiten und der Subjektivität eines Zeichners oder Kupferstechers unterlagen. Die Ansicht, dass nur ein Künstler ein Kunstwerk wiedergeben, d.h. angemessen in ein anderes Medium übersetzen könne, wurde demgegenüber als theoretischer Nachteil formuliert. Allerdings ging anscheinend mit der praktischen Nutzung des Mediums die theoretische Ablehnung einher, worin die Befürworter der Fotografienutzung zugleich ihre Grenzen sahen. Das Dilemma des Reproduktionsmediums Fotografie scheint darin bestanden zu haben, dass es zugleich als unerlässlich und als unzulänglich angesehen wurde.

Ich möchte anhand von einigen kunsthistorischen Texten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Fragen nachgehen, ob eine Reproduktion von Kunst überhaupt als möglich betrachtet wurde, und wie die Unzulänglichkeiten der Reproduktion zumindest teilweise kompensiert werden sollten. Die erste, grundsätzliche Frage hängt, wie ich am Beispiel Richard Hamanns festmachen möchte, eng mit dem jeweiligen Verständnis von Kunst zusammen.

Hamann gründete 1913 das Bildarchiv „Foto Marburg“, das schnell zu einem der größten Archive für europäische Kunst aufgebaut und einer der zentralen Lieferanten von Fotografien von Kunstwerken wurde. Für ihn war das „Erlebnis“ eines Werkes der entscheidende Faktor, der ein ästhetisches Objekt von anderen unterscheidet. Ein solches „Erlebnis“ ist natürlich durch eine Reproduktion nicht vermittelbar. Während er unzählige Fotoexkursionen unternahm und Tausende von Objekten fotografierte, war Hamann offensichtlich klar, dass es sich bei der Fotografie nur um einen Behelf, um Spuren seines eigenen Eindrucks handeln konnte. Sein Streben nach einer möglichst angemessenen Aufnahme war so zumindest teilweise vergeblich.

Angela Matyssek. Biografische Hinweise

Angela Matyssek M. A., Studium der Fächer Kunstgeschichte, Neuere und Neueste Geschichte, Italienisch sowie Kultur- und Medienmanagement in Göttingen, Rom und Berlin. M. A. am Kunstgeschichtlichen Seminar der HU Berlin mit einer Arbeit über Rudolf Virchows Pathologisches Museum. Dissertationsprojekt über die Fotografie als Bildmedium der Kunstgeschichte zwischen 1870 und 1930 und die Anfänge des Bildarchivs „Foto Marburg“. Predoctoral Research Fellow am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2001/2002. Gegenwärtig Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien.

Annette Tietenberg
 „form - Zeitschrift für
 Gestaltung“ (Frankfurt a.
 M.)
 Akademie der Bildenden
 Künste Nürnberg

Termin und Sektion

Freitag, 20. Juni 2003
 18.15 Uhr
 Sektion 2: Mediendiskussion im
 19. Jahrhundert

Kontaktinfo

Dr. Annette Tietenberg
 tel: +49(0)6252-77434
 eMail: wagner@tieten-
 berg.hp.shuttle.de

Anschrift für Korrespondenz

Dr. Annette Tietenberg
 Am weißen Rhein 23
 D-64646 Heppenheim

Die Buchseite und ihre Folgen. Der Einfluss der Fotografie auf Kunstgeschichte und Ausstellungswesen

Ausgehend von der These, dass die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin vor allem als Mediengeschichte zu begreifen ist, weil sie im 19. Jahrhundert ihre genuinen Untersuchungsgegenstände nicht aus der Wahrnehmung originaler Kunstwerke, sondern aus der Betrachtung fotografisch reproduzierbarer Objekte ableitete, wird das Ausstellungswesen der fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf seine medialen Vorzeichen hin befragt.

Im Zentrum der Überlegungen steht die documenta, die sich unter dem Einfluss von Arnold Bode in Kassel als Leistungsschau moderner und zeitgenössischer Kunst etablierte. Wie verschränkten sich in den fünfziger Jahren Kunstproduktion, Kunstausstellung und Kunstgeschichte miteinander? Welchen Leitbildern folgte Arnold Bode? Mit welchen Kunsthistorikern kooperierte er? Und welchen Einfluss hatte die Lektüre von kunsthistorischen Standardwerken auf die Präsentation von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen im Fridericianum und vor der Orangerie in Kassel?

Anhand von Bildbänden aus den fünfziger Jahren, die eine Rehabilitierung der verfemten Moderne zum Ziel hatten, soll aufgezeigt werden, in welcher Tradition Ausstellungsmacher wie Arnold Bode agierten und in welchem Maße die von ihnen bevorzugten Präsentationsformen von Kunst auf die Betrachtung von Buchseiten zurückzuführen sind.

Annette Tietenberg. Biografische Hinweise

Dr. Annette Tietenberg studierte Kunstgeschichte und Neuere deutsche Philologie in Bonn und Berlin. Dissertation zum Thema „Konstruktion des Weiblichen. Eva Hesse: ein Künstlerinnenmythos des 20. Jahrhunderts“. *Seit 1991* als Dozentin, Kuratorin und Kritikerin (Berliner Tagesspiegel, Frankfurter Allgemeine Zeitung) tätig. *1994-1996* Werkvertrag am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. *Von 1996 bis 2001* wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Berlin (Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik). Lehrbeauftragte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main sowie an der Philipps-Universität in Marburg. *Seit 2001* Lehrbeauftragte an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg im Aufbaustudiengang „Kunst im öffentlichen Raum“. *2002* Mitarbeit an Eva Hesse-Retrospektive im Museum Wiesbaden; Konzeption und Durchführung des Symposiums „Eva Hesse. Kontext-Materialität-Rezeption“. *Seit 2003* Redakteurin der „form. Zeitschrift für Gestaltung“. Konzeption und Organisation von Ausstellungen für die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin („integrale Kunstprojekte“, 1993; „Two Lives. Dialogues“ von Ute Hörner und Mathias Antlfinger, 1999, „Joan Jonas. Performance - Video - Installation“, 2001) sowie für die Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main („Frankfurter Kreuz. Transformationen des Alltäglichen in der zeitgenössischen Kunst“, 2001). Zahlreiche Veröffentlichungen zu Themen der zeitgenössischen Kunst und zum Design, zur Kunst im öffentlichen Raum, zur amerikanischen Kunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, zur Entwicklung der Kunstkritik, zur Fotogeschichte und Fototheorie. Herausgeberin des Sammelbandes „Das Kunstwerk als Geschichtsdokument“, München 1999.

Barbara Schrödl
 Carl von Ossietzky
 Universität Oldenburg/
 Berlin

Vom Scheitern eines Mediums. Die Kunstgeschichte und die filmische Repräsentation von Architektur

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
 10.00 Uhr
 Sektion 3: Das bewegte Bild und
 die Kunstgeschichte zu Beginn
 des 20. Jahrhunderts

Kontaktinfo

Dr. des. Barbara Schrödl
 tel: +49(0)30-48495540
 eMail: b.schroedl@t-online.de

Anschrift für Korrespondenz

Dr. des. Barbara Schrödl
 Frankfurter Allee 19
 D-10247 Berlin

In der akademischen Kunstgeschichte bildet der direkte Umgang mit den Kunstwerken und Baudenkmalern eine Ausnahme. Meistens wird der Blick auf Repräsentationen gerichtet. Als bildgebende Verfahren stehen Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie und Film sowie die digitalen Medien zur Verfügung. Die Fotografie - als Papierabzug und als Diapositiv - entwickelte sich bereits kurz nach der Jahrhundertwende zum wichtigsten Reproduktionsverfahren. Ihr Einsatz gewann eine solche Selbstverständlichkeit, dass er nur selten thematisiert wurde. Erst die Frage nach einer Digitalisierung der Bildarchive rief ein neues Interesse an den Bildmedien der Kunstgeschichte hervor. Die Forschungen konzentrierten sich auf den Prozess und die Effekte der Durchsetzung der kunsthistorischen Fotografie. Aus dem Blickfeld geriet, dass die filmische Repräsentation von Kunst und Architektur bereits eine lange Tradition hat. In Weimarer Zeit war nicht nur diskutiert worden, ob der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte um das neue Medium Film erweitert werden sollte, sondern auch damit begonnen worden, die Qualitäten des Films als Medium der visuellen Vermittlung im kunsthistorischen Kontext in Theorie und Praxis zu untersuchen. 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 Möglichkeit der filmischen Repräsentation im akademischen Kontext wahrgenommen und reflektiert. Im Zentrum der Debatte standen die Gattungen Architektur und Plastik. Einzelne Stimmen sprachen sich grundsätzlich gegen eine filmische Repräsentation dreidimensionaler Kunst aus. Die Mehrzahl der Beiträge formulierte dagegen eine begeisterte Zustimmung. Insbesondere interessierte die Vorstellung, dass der Film mittels Bewegung die Räumlichkeit dreidimensionaler Objekte erfassen könne. Nach einer kurzen Phase der Offenheit legte die akademische Kunstgeschichte jedoch gegenüber dem Film eine große Zurückhaltung an den Tag. In den 1940er Jahren wurde sowohl die filmische Vermittlung als auch deren theoretische Reflektion wieder aus der akademischen Kunstgeschichte ausgeschlossen. In der populären Kunstgeschichte stieß die filmische Repräsentation von Kunst und Architektur dagegen zunehmend auf Interesse.

Das Scheitern im Versuch der Etablierung des Films als einer neuen Bildtechnologie zur Repräsentation von Kunst und Architektur in der akademischen Kunstgeschichte blieb bislang nahezu unbefragt. In meinem Beitrag möchte ich für einen Teilbereich der Frage - den Architekturfilm - erste Thesen zur Diskussion stellen.

Fast unmittelbar mit den Anfängen des Films wurde die Kamera auch auf architektonische Sehenswürdigkeiten gerichtet. Die Architekturfilme führten eine sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnende Tendenz weiter, die Bildungsreise durch den Einsatz visueller Apparate bürgerlichen und proletarischen Schichten zugänglich zu machen. Die frühen Filme arbeiteten nur selten mit Kamerabewegungen. Wurde die Kamera ausnahmsweise bewegt, so blieb sie in der Zweidimensionalität. Seit den 1930er Jahren wurden jedoch zunehmend Kamerabewegungen und insbesondere auch Fahrten in den Raum eingesetzt. Es etablierte sich eine dramatische Bildsprache, die ein Raumerlebnis vermitteln konnte. Der Film offerierte dem Publikum eine virtuelle Reise. Das virtuelle Reisen mittels des Architekturfilms konnte an Bestrebungen anschließen, die

bereits die Umgestaltung der Museen zu Stätten der ‚Volksbildung‘ bestimmt hatten. Die deutsche Kunstgeschichte nahm ihre pädagogischen Aufgaben seit der Jahrhundertwende sehr ernst. Die Bemühungen zielten darauf ab, dem ‚Volk‘ durch die Betrachtung der deutschen Kulturgüter ein gemeinsames Bildungsgut zu vermitteln. Die Kenntnis der Werke sollte die nationale Gesinnung fördern: Über den Blick des ‚Volkes‘ auf die deutsche Kunst und Architektur konnte die Vorstellung der Kulturnation aktualisiert werden. Die Popularisierung der deutschen Kulturgüter wurde bereits seit dem 19. Jahrhundert vorangetrieben. Im Nationalsozialismus, der wiederholt als die ‚Geburt der Massenkultur‘ bezeichnet wurde, gewann sie jedoch eine neue Qualität. Der Einsatz des Films spielte dabei eine bedeutende Rolle. Der filmischen Vermittlung von Kunst und Architektur, kam im Nationalsozialismus große Aufmerksamkeit und Förderung zu. Der Film schien im Paradox der „technisch vermittelten Unmittelbarkeit“ (Gertrud Koch) erstmals breiten Bevölkerungsschichten einen ‚unmittelbaren‘ Zugang zu den deutschen Kulturgütern zu ermöglichen.

Am Beispiel des Films „Das steinerne Buch“ von Walter Hege (D 1937/38) möchte ich zeigen, dass der gemeinschaftliche Blick auf die deutschen Baudenkmäler, das breite Kinopublikum eine virtuelle Reise unternehmen ließ, die im Zusammenspiel von Fiktion und Dokumentation entscheidende Beiträge zur Konstitution der nationalsozialistischen Gemeinschaft leisten konnte. Die Nation als eine „vorgestellte Gemeinschaft“ (Anderson) scheint in diesen Filmen eine virtuelle Realität zu gewinnen, die das Publikum im gemeinschaftlichen Blick auf die deutsche Kultur imaginär im Nationalsozialismus verorten konnte. Im Nationalsozialismus hatte eine nationalistische geprägte Kunstgeschichte, die subjektive Momente betonte, Konjunktur. Nach 1945 suchte die akademische Kunstgeschichte wieder internationalen Anschluss und distanzierte sich entschieden von ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit. Meine These ist, dass auch die akademische Absage an die filmische Vermittlung in diesem Kontext zu sehen ist. Es scheint, dass die Herausbildung einer explizit filmischen Bildsprache, die den Architekturfilm seit den 1930er Jahren in einen deutlichen Kontrast zur Bildgestaltung der ‚Objektivität‘ der kunsthistorischen Fotografie brachte, ihrem Ausschluss aus der akademischen Kunstgeschichte nach 1945 zuarbeitete. Dabei scheinen geschlechtliche Zuweisungen eine bedeutende Rolle gespielt zu haben. Die akademische Kunstgeschichte lässt sich als eine männerbündische Gemeinschaft charakterisieren, die ihre Autorität in Abgrenzung zu den kulturellen Praktiken der weiblich konnotierten ‚Volksmasse‘ gewann und dennoch auf Breitenwirksamkeit zielte.

Barbara Schrödl. Biografische Hinweise

Dr. des. Barbara Schrödl, Studium der Kunstgeschichte, Soziologie, Geschichte der Naturwissenschaft und Technik sowie der Kulturwissenschaftlichen Geschlechterstudien in Stuttgart, Berlin und Oldenburg. 1994 Magister Artium an der Universität Stuttgart zum Thema „Der Kampf um die moderne Kunst. Verlauf einer reichsweiten Auseinandersetzung am Beispiel Tübingen“. 2001 Promotion an der Universität Bremen zum Thema „Das Bild des Künstlers und seiner Frauen im faschistischen und nachfaschistischen deutschsprachigen Spielfilm“. 1995 bis 1999 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Bremen. Sommersemester 2001 bis Sommersemester 2002 Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin. Lehraufträge an der Fachhochschule Oldenburg, der Universität Bremen und der Universität Oldenburg. Zur Zeit Lehrbeauftragte an der Universität Oldenburg und Arbeit an einem Forschungsprojekt zu den medialen Voraussetzungen der Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Film. Veröffentlichungen und Vorträge zu Kunst, Künstlern und Künstlerinnen im Film, Film als Bildmedium der Kunstgeschichte, Filmkostüm, NS-Aufarbeitung in den Medien und zur aktuellen Kunst.

Andres Janser
Hochschule für
Gestaltung und Kunst
Zürich

Der Architekt(urhistoriker) im Kino

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
10.45 Uhr
Sektion 3: Das bewegte Bild und
die Kunstgeschichte zu Beginn
des 20. Jahrhunderts

Kontaktinfo

Dr. des. Andres Janser
Hochschule für Gestaltung und
Kunst
Dep. VGA
tel: +41 (1)2511576
eMail: andres.janser@hgkz.net

Anschrift für Korrespondenz

Dr. des. Andres Janser
Hochschule für Gestaltung und
Kunst
Dep. VGA
Limmatstrasse 47
Postfach
CH-8031 Zürich

Das bewegte Bild begleitet die Architektur seit der Frühzeit des Kinos: Sowohl ArchitektInnen als auch ArchitekturhistorikerInnen beschäftigten sich wiederholt mit den Möglichkeiten des Films. In jüngerer Zeit haben Fernsehen und Video solche Beschäftigung zusätzlich begünstigt.

In den zehn Jahren hob Bruno Taut die Überlegenheit des dokumentarischen Architekturfilms gegenüber der Fotografie hervor. Theoretiker wie Herman Särgel oder Albert Erich Brinckmann wiesen allerdings damals bereits darauf hin, dass das «neue» Medium grundsätzlich nicht objektiver sei als die «alten» Medien. Tatsächlich erweist sich der zentrale Stellenwert des Visuellen als janusköpfig: Es ist Stärke und Schwäche zugleich. Einerseits macht der Film die Architektur «lesbar», mithin der kritischen Überprüfung zugänglich. Andererseits erscheint so das visuell Wahrnehmbare (verkürzt?) als das Wesentliche. Zudem lassen die Zeitlichkeit und die Bewegung bestimmte Aspekte bevorzugt zur Geltung kommen: den Raum und den Baukörper in erster Linie, aber auch das Bauwerk im alltäglichen Gebrauch sowie das Prozesshafte des Bauens.

Diese drei Aspekte vereint «Une ville à Chandigarh» (1966), eine Gemeinschaftsarbeit des Kunstkritikers John Berger und des Regisseurs Alain Tanner, über die im Werden begriffene neue Hauptstadt des indischen Gliedstaates Pandschab. Darüber hinaus ist hier aber das Visuelle um eine Textspur (Berger) von literarischer Qualität erweitert. Dies durchaus im Sinne jenes «Esprit de vérité», den Le Corbusier schon 1933 dem Medium Film zugeschrieben hatte.

Ebenfalls um die Mitte der sechziger Jahre fand in Italien ein kunsthistorischer Kongress statt, unter dem Titel «lo spazio visivo della città: 'urbanistica e cinematografo'». In seinem Beitrag erweiterte Giulio Carlo Argan, Organisator der Veranstaltung, das Visuelle, indem er für den Spielfilm eintrat, der mit dem Erzählerischen, dem Atmosphärischen und der Psychologie zur Architektur beitragen könne: Unbesehen seines künstlerischen Ranges könne so praktisch jeder Film zu Erkenntnissen über das «städtische Ambiente» verhelfen. Damit bezog Argan als einer der Ersten den «gewöhnlichen» Spielfilm und das Gewöhnliche im Spielfilm mit in die Überlegungen ein. Vergleichbare Äußerungen finden sich Jahre später bei (heute) zeitgenössischen Architekten wie Bernard Tschumi oder Jean Nouvel.

Andres Janser. Biografische Hinweise

Dr. des. Andres Janser. Kunst-, Architektur- und Filmhistoriker. Lehrt an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich sowie an der Universität Zürich. Promotion mit einer Arbeit über Architekturfilme der Moderne. Zahlreiche Aufsätze zu den visuellen Künsten und zur Architektur, u. a. als Redaktor der Zeitschrift «archithese». Aktuelle Buchpublikationen: «Hans Richter: Die neue Wohnung. Architektur. Film. Raum.», Baden: Lars Müller, 2001 (mit Arthur Rüegg; auch in englischer Übersetzung erschienen). «Typotektur. Typographie als architektonisches Bild / Typotecture. Typography as architectural imagery», Zürich / Baden: Museum für Gestaltung / Lars Müller 2002.

Fritz Kestel
Bamberg

Walter Heges Filme „Das Steinerne Buch“ und „Die Bauten Adolf Hitlers“ als Beispiele nazistischer Überwältigung

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
12.00 Uhr
Sektion 3: Das bewegte Bild und die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Kontaktinfo

Dr. Fritz Kestel
tel: +49(0)951-200708

Anschrift für Korrespondenz

Dr. Fritz Kestel
Kaipershof 14
D-96047 Bamberg

Deutschland 1937/38: Nacholympische Vorkriegszeiten. Der zweite Vierjahresplan der Nazi-Reichsregierung beschert Walter Hege, dem seit 1930 berufenen Professor für Lichtbildkunst an der Weimarer Kunsthochschule und erfolgreichen Kulturfilmer, neue Aufträge. Zurück aus dem griechischen Olympia, wo er sich in Speerschen und Riefenstahlschen Diensten aufhielt, ist er auf den Schnellstrassen des Reichsarbeitsdienstes unterwegs. Staatliche Großbauprojekte und der Bamberger Dom erwarten ihn. Die „Bauten Adolf Hitlers“ und das „Steinerne Buch“: Ordensburg und Jüngstes Gericht, Reichssportfeld und Bamberger Reiter.

Zeitenwechsel: Bundesfilmarchiv Koblenz, Bildarchiv Photo Marburg, 80er Jahre: Heges Filme sind katalogisiert, kunsthistorisch ungenutzt. Seine Fotografien erfreuen sich seit den 70er Jahren reproduktionstechnischer Nachfrage. Unbefragt geblieben ist Heges berufliche Laufbahn, die zum Einsatz gebrachten Gestaltungsmittel sind unbeschrieben. Die technische Präzision der Fotografien begeistert deutsche klassische Archäologen, Mittelalter- und Barockspezialisten. Zögerlich beginnen Zeithistoriker und Kunsthistoriker mit der Sichtung der Kulturfilme.

Ähnlichkeiten: Gemeinsam ist den Kulturfilmen die ehrfurchtsvolle Bewunderung, die Hege den „gewaltigen Bauwerke“ entgegen brachte. Den Aufnahmen des Bamberger Domes, Filmsequenzen wie Fotografien, ging ein „jahrelanges Einfühlen“ voraus. Die nazistische Staatsarchitektur erschloss sich Hege schneller. Staatliche Aufträge beschleunigten die Einfühlung.

Technische Aufrüstung des Auges: Große Brennweiten, Schlaglichter, Schrägfahrten, starke Untersichten, ins Scheinwerferlicht gezerrte, monumentalisierte Details erzeugen Bilder historischer Größe und noch größerer Gegenwart. An der ästhetischen Front kämpft Hege, „einsam“ und voller „Hingabe“ im „Dienste der Kunst“. Ausgerichtet auf die Zielsetzung des Workshops werfen sich unter anderem nachstehende Fragen auf: Wie lassen sich Heges Bilder kontextualisieren? In welcher Tradition steht Hege, welche formalen Mittel setzt er ein? Und abschließend: Worauf sollten wir bei der bildwissenschaftlichen Entschärfung achten, d. h. dann, wenn wir seine Fotografien und Filme in den digitalisierten Bilderbestand einordnen und nutzen?

Fritz Kestel. Biografische Hinweise

Dr. Fritz Kestel. Geb. 1960, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Politikwissenschaften in Bamberg und Köln. 1987 Magister Artium, Universität Bamberg, Magisterarbeit „Der Bamberger Reiter in Filmen des Dritten Reiches“. 1994 Promotion, Technische Universität Berlin, Dissertation „Walter Heges Bamberger Reiter. Die Skulptur des hl. Königs Stephan I. von Ungarn im Bamberger Dom als Katalysator fotogeschichtlicher und kunsthistorischer Forschung“. Seit 1995 Internationaler Studienreiseleiter (Europa, Südamerika), Studiosus Reisen München GmbH. Forschungsschwerpunkt: Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert.

Ingeborg Reichle
Humboldt-Universität zu
Berlin

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
14.30 Uhr
Sektion 4: Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Kontaktinfo

Ingeborg Reichle M. A.
Humboldt Universität zu Berlin
Kunstgeschichtliches Seminar
tel: +49(0)30-2093-4301
fax: +49(0)30-2093-4209
eMail: ingeborg.reichle@culture.hu-berlin.de
internet: www.arthistory.hu-berlin.de/mitarbeiter/reichle.html

Anschrift für Korrespondenz

Ingeborg Reichle M. A.
Humboldt Universität zu Berlin
Kunstgeschichtliches Seminar
Sitz: Dorotheenstr. 28
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

Kunst - Bild - Wissenschaft. Zum Einsatz analoger und digitaler Medien in der Kunstgeschichte und ihrer wissenskonstituierenden Bedeutung

Der Focus dieses Beitrages gilt dem Zusammenspiel zwischen der Übertragung bzw. Erzeugung von Bildmedien und Methodenapparaten, die heute insbesondere in den Praktiken der universitären Kunstgeschichte Anwendung finden. Das Spannungsfeld, das eine solche Frage eröffnet, bewegt sich zwischen zwei Polen: Zum einen wird die (traditionell geisteswissenschaftliche) Auffassung von der „Sekundarität von Medien“, d.h., dass Medien etwas übertragen, das nicht von der „Natur“ eines Mediums ist, in den Blick genommen. Den anderen Pol dieses Spannungsfeldes stellt die Auffassung vom „Primat des Medialen“ dar, in dem Medien zur Quelle unseres Welt- und Selbstverständnisses werden. Der methodische Ansatz, der hier verfolgt und auf die Bildmedien der Kunstwissenschaft angewendet werden soll, argumentiert jedoch gerade nicht von einem *alternativen* Standpunkt von Übertragung oder Hervorbringung aus, sondern von einer performativ orientierten Perspektive, in der sich zeigt, dass Übertragungsvorgänge immer zugleich auch eine Konstitution des Übertragenen einschließen.

Aufgrund der engen Verknüpfung der Methodik der Kunstgeschichte mit ihren Bildmedien und zugleich wissenschaftskonstituierenden Bildpraxen stellt die gegenwärtige Aneignung der Bilder durch den Computer und dessen Metamorphose von einer Universalmaschine zum universalen Medium und Wegbereiter einer digitalen Wissensordnung für eine in erster Linie *bild- und mediengestützt* arbeitende Disziplin „Kunstgeschichte“ eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar: Die Diskussion um die Einführung digitaler Medien in die universitäre Kunstgeschichte oszilliert hier zu Lande zwischen der Vorstellung einer *digitalisierten* Kunstgeschichte, welche die analogen Arbeitsweisen in effizientere digitale überführen will und einer *digitalen* Kunstgeschichte, die vorgibt durch digitale Medien neue Wege im Erkenntnisprozess zu beschreiten. Ausgeblendet bleibt in dieser Diskussion jedoch oftmals die Tatsache, dass es heute weniger um die Ablösung und Verdrängung eines „alten“ Mediums durch ein innovativeres „neues“ Medium geht, sondern viel mehr um die Einbindung dieser Diskussion in einen größeren Untersuchungszusammenhang, der Medien als geschichtlich variierende Bedingungen (einer „historische Grammatik“) von Verkörperungsakten begreift.

Ingeborg Reichle. Biografische Hinweise

Ingeborg Reichle M. A., Jahrgang 1970, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Soziologie und Archäologie in Freiburg i. Br., London und Hamburg. *Seit 1998* als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Horst Bredekamp am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. Promotionsvorhaben zu „Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der *Technoscience*“. Mitbegründerin von Prometheus, einem bundesweiten Projektverbund zur Entwicklung neuer netzbasierter Lehr- und Lernkonzepte, *von April 2001 bis April 2002* Projektleitung der Berliner Sektion von Prometheus, *seit 2001* Entwicklung des Open Source Content Management Systems *system_kgs* in Zusammenarbeit mit Thomas Lackner (Kunstgeschichte.de e.V.).

Thomas Lackner
Kunstgeschichte.de e. V.

Albertis Neue Spielzeuge. Kunstgeschichte im Zeitalter der Globalisierung

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
15.15 Uhr
Sektion 4: Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Kontaktinfo

Thomas Lackner.
Kunstgeschichte.de e. V.
tel: +49(0)6196-9512-71
fax: +49(0)6196-9512-72
eMail: info@kunstgeschichte.de
internet: www.kunstgeschichte.de

Anschrift für Korrespondenz

Thomas Lackner
Kunstgeschichte.de e. V.
Berliner Straße 3
D-65824 Schwalbach/Ts.

Der in kunsttheoretischen Erörterungen unternommene Versuch, die These einer sich in zunehmendem Maße „pictorial“ bzw. „ikonisch“ (*iconic*) gebärdenden Wissensordnung zum primären Erklärungsansatz einer Diskussion über das Wesen digitaler Artefakte zu erheben, zitiert in der Regel die unter dem Schlagwort „Fenstermetapher“ bekannt gewordene Deutung *L. B. Albertis*. Extrapoliert man die Grundzüge dieses Ansatzes, dergemäß die dem Künstler gegenübergestellte Bildfläche einem geöffneten Fenster gleicht, durch welches sich eine virtuelle, manipulierbare Welt erschließt, so scheinen die „Benutzer-Interfaces“ unseres computerisierten Zeitalters mehr oder weniger modernen Implementierungen des albertischen Weltbildes zu entsprechen: Beispiele hierfür sind Netzkunst, immersive Kunst, (Human-)Interface-Design und nicht zuletzt der Markenname Windows™ als Kennzeichnung eines (metaphorischen) Schnittstellen-Konzepts, mit dem weltweit über 90% der „End-User“ tagtäglich konfrontiert werden. Ebenfalls in der Alltagspraxis kunstwissenschaftlicher Forschung schlägt sich dies in zweierlei Hinsicht nieder:

- 1.) In der institutionalisierten Etablierung der Softwaregattung „Bilddatenbank“ als der zentralen, kunstwissenschaftlichen EDV-Anwendung schlechthin.
- 2.) In der Veröffentlichung von Aufsätzen, Masterarbeiten und Dissertationen, die im Ansatz von einer *strukturellen Linearität* der historischen Entwicklung ausgehen („Von Alberti zu Windows“) und - in einzelnen Fällen - den im kunstgeschichtlichen Kontext entwickelten Avantgarde-Begriff lückenlos auf technikgeschichtliche Prozesse übertragen (z. B. Lev Manovich's „Archäologie des Bildschirms“).

Dabei häufen sich in jüngster Zeit die Anzeichen für einen globalen Eintritt bzw. Übergang in ein „post-albertisches“ Zeitalter - mit nicht unerheblichen Konsequenzen für wissenschaftstheoretische Überlegungen, künstlerische Paradigmen und Technikfolgeabschätzungen im politisch-sozialen Umfeld. Der Schwerpunkt dieses Beitrags versucht aufzuzeigen, inwieweit sich aktuelle, voneinander keinesfalls unabhängige, technologische und künstlerische Strategien vornehmen, die klassische, visuell charakterisierte Betrachter-Bildraum-Konstellation aufzulösen: *Visualität* wird ersetzt durch *Motorik*, *Sichtbarkeit* durch *Unsichtbarkeit*, *Ortsgebundenheit* durch *Allgegenwärtigkeit*, *Besitz* und *Eigentum* (Bazon Brocks „Kultur des Habenwollens“) durch *Zugang* und *Zugriff* (J. Rifkins „culture of access“), *Statik* durch *Prozess*. Mit der Frage nach den Folgen für eine im oben beschriebenen Sinne bildorientiert verfahrenende Ausformung des Wissens im Hinterkopf, ließe sich die Unterbrechung der „albertischen Dauerwerbesendung“ anhand folgender Aspekte verdeutlichen:

- *The best computer is invisible* (*M. Nadin*): Ubiquitäres und pervasives Computing als Kennzeichen der Verflüchtigung, des Verschwindens der Hardware aus dem Blickfeld von Kultur- und Bildwissenschaften.
- *Die Krise des Bildfensters als Krise des WWW-Browsers*: Vom Mosaic-Rahmen zum Mobiltelefon.

- *Die Rückkehr der „schnöden Alltagswelt“*: Warum es ein Leben nach der Immersion gibt.
- *Die Streichung des Begriffs „Human“ in „Human-Interface“*: WWW-Seiten von Maschinen für Maschinen.
- *Körpermotorik als Bestandteil logistischer Prozesse*: Die Initiative der Berliner Museen, *Ukiyo Camera Systems™* und die Parallelisierung künstlerischer und technologischer Strategien.
- „Wissensmanagement“ und Bilddatenbanken.

Thomas Lackner. Biografische Hinweise

Thomas Lackner. Jg. 1963, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Pädagogik an der Ruhr-Universität Bochum. *Seit 1995* Durchführung von WWW-Projekten im wissenschaftlich-universitären Umfeld. *Seit 1998* in der IT-Beratung tätig.

Markus Paulußen
Universität Bielefeld

Bildspeicher Internet. Grenzen und Möglichkeiten der digitalen Kunstgeschichte im WWW

Termin und Sektion

Samstag, 21. Juni 2003
16.30 Uhr
Sektion 4: Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte

Kontaktinfo

Dr. Markus Paulußen
Universität Bielefeld
tel: +49(0)521-106-4159
eMail: markus.paulussen@uni-bielefeld.de
internet: www.uni-bielefeld.de/im

Anschrift für Korrespondenz

Dr. Markus Paulußen
Universität Bielefeld
Informationsmanager
Pressestelle
Postfach 100131
D-33501 Bielefeld

Das Internet stellt mittlerweile den größten Bildspeicher dar, den es jemals gegeben hat. Dieser Bildspeicher wächst kontinuierlich und stellt sich in seiner teilweise chaotischen Struktur als Chance aber auch als redundanter Massenspeicher dar. In dem Vortrag soll an ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden, wo die Grenzen und Möglichkeiten von Kunstgeschichte im World-Wide-Web liegen und durch welche Entwicklungen in der näheren Zukunft mit einer signifikanten Veränderung der medialen Vermittlungs- und Rezeptionsformen nicht nur innerhalb des Faches Kunstgeschichte zu rechnen ist.

Markus Paulußen. Biografische Hinweise

Dr. Markus Paulußen hat Kunstgeschichte, Germanistik und Baugeschichte an der RWTH Aachen studiert und über Jan Brueghel d. Ä. promoviert. Nach seinem Studium betreute er ein Forschungsprojekt am Fachbereich Design der Hochschule Anhalt (FH) in Dessau, das sich mit den Möglichkeiten digitaler Wissensvermittlung durch ein datenbankgestütztes Digitales Archiv zur Kunst-, Architektur und Designgeschichte beschäftigte. Am 1. September 2000 wurde Markus Paulußen als Informationsmanager an der Universität Bielefeld eingestellt. Dort ist er zentral für den Bereich Internet innerhalb der Universität Bielefeld zuständig. Als zentraler Ansprechpartner optimiert er mit Hilfe dieses Mediums interne wie externe Informationsabläufe und entwickelt in Zusammenarbeit mit den Fakultäten und Einrichtungen ein konsistentes Erscheinungsbild. Aktualität und Verlässlichkeit der Information sowie eine benutzerfreundliche Navigation, die sich an die Ansprüche unterschiedlicher Nutzergruppen anpasst, sind Zielsetzungen, die Markus Paulußen umsetzt. Auf der Basis eines Content-Management-Systems und eines neuen Gestaltungsentwurfs hat er innerhalb der Universität ein Konzept zur dezentralen Informationsbeschaffung und -verteilung entwickelt.