

BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen

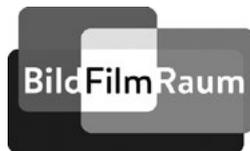
Anett Werner-Burgmann, Marcus Becker,
Matthias Bruhn, Annette Dorgerloh, Luisa Feiersinger (Hg.)

BildFilmRaum

Zwischen den Disziplinen

SCENOGRAPHICA. Studien zur Filmszenographie 3

V&G



Gefördert durch die



Interdisziplinäres Labor im Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2019

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und zu den Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Umschlaggestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Druck: Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG, Donauwörth

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SFB 644 und des Exzellenzclusters „Bild Wissen Gestaltung“

ISBN: 978-3-89739-862-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Anett Werner-Burgmann, Marcus Becker,
Matthias Bruhn, Annette Dorgerloh, Luisa Feiersinger

Bild Film Raum

Bildbewegungen zwischen den Disziplinen

9

Bild – historische Zugänge zum Film

Barbara Schrödl

Räume in Bewegung.

**Die Architekturgeschichte und die Hoffnung auf eine
Korrektur des *kunsthistorischen Blicks* durch den Film**

15

Kai-Uwe Hemken

Der bioskopische Raum:

**Lissitzkys *Raum für konstruktive Kunst* auf der
*Internationalen Kunstausstellung Dresden (1926)***

24

Annette Dorgerloh

„Gefährliche Attraktivität“ –

Nachkriegsmoderne als Argument in Spielfilmen der 1950/60er Jahre

36

Marcus Becker

Bewegte Filmräume, statische Bildquellen

oder Der Berliner Hinterhof im *Bild- u. Motiv-Archiv der DEFA*

51

Michael Scholz-Hänzel

(Re-)Konstruktionen:

Südspanische Filmlandschaften von *Lawrence of Arabia* (1962)

bis *Game of Thrones* (seit 2011)

63

Luisa Feiersinger

Verfilmungen.

Geschichtskonstruktion und erzählte Medienreflexion in

***Cave of Forgotten Dreams* (2010) und *The Croods* (2013)**

76

Film – ad exemplum: *North by Northwest*

Matthias Bruhn

Reanimation:

Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (1959),

multidisziplinär betrachtet

91

Guido Altendorf

***North by Northwest* –**

ein dramaturgisches Monstrum?

96

Eileen Rositzka

„A guided tour with Alfred Hitchcock“:

Deutung und Bedeutung in *North by Northwest*

102

Ulf Jensen

Filmszenographie des Sightseeing

in Hitchcocks *North by Northwest*

111

Sabine Moller
North by Northwest –
Hitchcocks Klassiker aus geschichtsdidaktischer Perspektive 123

Arne Stollberg
Tinta musicale?
Bernard Herrmann und das Klangprofil von North by Northwest 130

Raum – Kontexte, Horizonte

Kristina Jaspers
Zwischen visionärer Fantasie und bildhistorischer Referenz.
Das Werk des Production Designers Ken Adam 145

Angela Lammert
Filme ausstellen – Kino oder Museum? 163

Michael Wedel
Nosferatus Nachleben.
Von Murnau zu Hitchcock 175

Joachim Kremer
Musik als Inszenierung –
Marguerite (Madame Marguerite oder die Kunst der schiefen Töne, 2015) 187

Stefanie Mathilde Frank
Der Jäger von Fall (1957) im Berchtesgadener Land –
Remakes in der Bundesrepublik der Adenauer-Zeit 201

Wolfgang Mühl-Benninghaus Die Entwicklung der deutschen Filmproduktion seit den 1990er Jahren	210
Anett Werner-Burgmann Print, hybrid oder online? Filmpublikationen im digitalen Zeitalter	217
Autorinnen und Autoren	225
Abbildungsnachweise	229

Anett Werner-Burgmann, Marcus Becker, Matthias Bruhn,
Annette Dorgerloh, Luisa Feiersinger

Bild Film Raum

Bildbewegungen zwischen den Disziplinen

In einem schlichten Talentschuppen, mitten im Nirgendwo der US-amerikanischen Provinz, betritt ein Mann namens Paul Leger im schwarzen Anzug die Bühne, um dort eine berühmte Filmszene nachzustellen. Leger steht eine Weile schweigend vor der schlichten Dekoration aus vertrockneten Maisstauden, ehe er den Blick in die Ferne richtet und allmählich von einer Panik ergriffen zu werden scheint, vor der er in hektischer Bewegung flüchtet (Abb. 1).

Die komische Szene, in welcher der Schauspieler Vincent Gallo die Rolle des Paul Leger übernimmt, entstammt dem 1993 entstandenen Film *Arizona Dream* unter der Regie von Emir Kusturica. Unverkennbar nimmt sie es mit der legendären *crop duster scene* aus Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*, 1959) auf, die hier in eine Art Meme transformiert wird und dabei zugleich das Original kommentiert. Denn es besteht ebenfalls aus nur wenigen Personen, Gesten und Requisiten, darunter den Maispflanzen, die für die Filmaufnahmen in eine öde Landschaft gesteckt wurden, um einen Acker in der Nähe von Chicago zu simulieren.

Leger kennt diesen szenographisch zubereiteten Drehort nur aus Hitchcocks Film, entwickelt daraus jedoch in seiner Imagination eine fesselnde Handlung, mit der er die

Bühne der kleinen Bar ausfüllt. Diese ist eigentlich nur durch ihre Leere vom übrigen Raum unterschieden und geht ansonsten nahtlos in den intradiegetischen, d.h. in derselben Erzählebene liegenden Bereich von Talentjury und Publikum über, der größtenteils unsichtbar bleibt. Denn der emotionale Fokus richtet sich auf einen Hobbymimen, der sich mit zunehmender Ekstase in eine andere Person verwandelt, mit seiner Darbietung jedoch die Jury nicht zu begeistern vermag. In einem Wutausbruch schleudert der enttäuschte Mime den hinterwäldlerischen Damen und Herren denn auch seine offene Verachtung entgegen: *Can't you see brilliance?*

Die Kamera bleibt bei diesen Vorgängen eng am Protagonisten, und zwar teilweise so nah, dass die ‚Vierte Wand‘ des kleinen Amateurtheaters mit dem Kamerabild Hitchcocks zur Deckung kommt. Zudem werden immer wieder originale Filmsequenzen aus *North by Northwest* zwischen Legers emphatische Theaterdarbietung geschnitten, die sich in Farbwerten und Körnung deutlich von Kusturicas Filmbildern unterscheiden und so das Verwirrspiel mit den Erzähl- und Bildebenen weiter auf die Spitze treiben. Schaut das Kneipenpublikum ‚intradiegetisch‘ in Paul Legers filmisches Bildgedächt-



Abb. 1 Emir Kusturica: *Arizona Dream* (1993), Screenshot, TC: 01:20:37.

nis, oder blickt das Kinopublikum von außen auf eine Binnenhandlung in zitierten Bildern? Wird ein filmisches Geschehen imaginativ verdoppelt, eine berühmte Szene von Leger reaktiviert, von Gallo interpretiert, von Kamera und Regie kommentiert? Für Interessentinnen und Interessenten der Bewegtbildforschung mag schon das postmoderne Spiel von Kusturicas vierminütiger Szene genügend Anreiz bieten, um ein interdisziplinäres Nachdenken über die Verquickungen von Bild, Film und Raum anzuregen.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Das vorliegende Buch versteht sich keineswegs als weiterer Hitchcock-Band, vielmehr dient einer seiner bekanntesten Thriller – *North by Northwest* – gleichsam als Parade- und Musterstück, um *ad exemplum* einzelne Perspektiven, Gesten oder Requisiten als Kommentare und Symbolformen von Wahrnehmung, Fantasie und Täuschung lesen zu lassen. In der berühmten Filmszene, die Leger nachstellt, befindet sich in einer weit

und breit abgeräumten Einöde eine Bushaltestelle, deren Funktion Rätsel aufgibt, ebenso das trockne Maisfeld, hinter dem wie aus dem Nichts ein dunkles Auto hervorgerollt kommt. Es leitet über zu einem denkwürdigen Rendezvous zweier wortkarger Männer an der gottverlassenen Straße, die zum Schauplatz einer unerwarteten Auseinandersetzung wird. Ein scheinbar harmloses Agrarflugzeug, der *crop duster*, verwandelt sich in einen Jagdflieger, der es auf den Werbemann Roger O. Thornhill (Cary Grant) anlegt, ihn mit Maschinengewehrfeuer belegt und schließlich in eine weiße Staubwolke aus Pflanzengift hüllt, weil er sich in ein Maisfeld geflüchtet hat.

Das Flugzeug, der motorisierte Triumph der Moderne über die Schwerkraft, macht nicht nur neue Ansichten und Bilder der Welt möglich, es ist zugleich eine Waffe. Für den französischen Philosophen Paul Virilio wurde das Jagdflugzeug zum zentralen Symbol des Kinos, weil das Maschinengewehr mit der Geschwindigkeit des Propel-

lers synchronisiert wird – eine Synchronisation von Flug, Bild und Rhythmus, die in seinen Augen auch dem Bild der gleitenden Kamera zugrundeliegt.

Paul Virilios Buch, *Krieg und Kino*, gehört wiederum trotz und wegen seiner Zusparungen in einen Literaturkanon zur Geschichte der optischen Medien, zu denen nicht nur bestimmte Techniken der kinetischen Ingangsetzung zu zählen sind, sondern auch deren sequenzielle Gegenstücke der grafischen Literatur oder der Chronofotografie. Eine interdisziplinäre Bewegtbildforschung, wie sie im Folgenden vorgestellt werden soll (mit Hitchcocks *North by Northwest* als einem zentralen Dreh- und Angelpunkt im Mittelstück des Buches), berührt Fragen der psychologischen Wahrnehmungsforschung, der kunsthistorischen Bildpsychologie eines Rudolf Arnheim oder auch die erkenntnisphilosophischen Überlegungen Gilles Deleuzes, ob die Stilformen des Kinos im Sinne von filmhistorischen Grundbegriffen als Kategorien moderner Bewusstseinsbildung beschrieben werden können.

Die in diesem Buch versammelten Beiträge zeigen eindrücklich, dass das bewegte Bild längst im Alltag vieler Wissenschaftsdisziplinen angekommen ist und die Beschäftigung mit dem Medium in den letzten Jahren an Intensität und Umfang hinzugewonnen hat. Je nach Fachrichtung unterscheiden sich die spezifischen Methoden und Hintergrundtheorien erheblich, mit denen sie dem Film zuleibe rücken. In *Bild-FilmRaum* treten die Disziplinen in den Dialog, um neue Zugänge abseits ausgetretener Pfade zu eröffnen.

Im ersten Abschnitt sind bildhistorische Beiträge versammelt, die ein vielfältiges wie auch weites Feld abstecken. Mit El Lissitz-

kys *Raum für konstruktive Kunst* (1926) und dem Einfluss des Kinos auf die Architekturtheorie und -geschichte reichen sie von den Anfängen des bewegten Bildes über film-szenographische Perspektiven bis hin zu erfolgreichen Serienformaten wie *Game of Thrones* (seit 2011) und Animationsfilmen wie *The Croods* (2013). Mit dem zweiten Teil des Buches wird der Frage nachgegangen, ob angesichts so unterschiedlicher Blickwinkel auf *North by Northwest* eine einzelne Methode ausreichen kann, um diesen vielinterpretierten Klassiker zu erschließen, oder ob stets mehrere zur gleichzeitigen Anwendung kommen müssen, um ein tiefgehendes Verständnis zu ermöglichen. Die eingesetzten Arbeitsweisen schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich und deuten darauf hin, dass es keinen ‚Königsweg‘ außer jenen der Interdisziplinarität geben kann. Mit Anwendungsbeispielen aus der (nicht nur) wissenschaftlichen Praxis gibt der dritte Teil den Leserinnen und Lesern Einblicke in heutige Problemstellungen und Arbeitsweisen – von Bewegtbildmedien in der kuratorischen Praxis über Digitalisierungsprojekte bis zur heutigen Publikationskultur. Mit film- und medienwissenschaftlichen, soziologischen und musikwissenschaftlichen Beiträgen bietet dieser Teil gleichsam Orientierung im Dschungel der Wissenschaftsmethoden.

Die Publikation vereint Ergebnisse aus Aktivitäten des 2015 an der Humboldt-Universität zu Berlin gegründeten Netzwerkes *BildFilmRaum*, das bereits mit Workshops und Vortragsreihen hervorgetreten ist. Es versteht sich als ein disziplinenübergreifendes Diskussionsforum. *BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen* ist somit zugleich Bestandsaufnahme als auch Handreichung für alle Forscherinnen und Forscher zum bewegten Bild.

Bild –

**historische Zugänge
zum Film**

Räume in Bewegung.

Die Architekturgeschichte und die Hoffnung auf eine Korrektur des *kunsthistorischen Blicks* durch den Film

Parallel zur Etablierung des Kinos in den 1910er Jahren kam neue Bewegung in die durch die Fotografie geprägte Kunstgeschichte: Die Fotografie wurde kurzzeitig nicht als *das* Medium der Architekturgeschichte erachtet, sondern als ein Medium, das gegenüber dem Film durchaus Defizite aufwies. Der Film gewährte neuartige Seherfahrten: Er dynamisierte den Blick und vermochte so für die medien-spezifischen Grenzen der Fotografie – ihr Betonen des Flächenhaften und Statischen – zu sensibilisieren. Die Fotografie beinhaltet eine Abstraktion. Sie überführt das Dargestellte in ein stillgestelltes zweidimensionales Bild. Dies ist vor allem in Bezug auf die Architekturwahrnehmung von Bedeutung. Statt sich die Bauten sukzessive durch Annäherung sowie Um- und Durchschreiten erschließen zu können, wird die BetrachterIn auf einen Standpunkt festgelegt. Erkennt man an, dass jede mediale Vermittlung die Gegenstände einer grundlegenden Transformation unterzieht, so ist davon auszugehen, dass die Durchsetzung der Fotografie die Architekturgeschichte veränderte. Die Sensibilität des Faches für bestimmte Eigenschaften der Architektur dürfte gefördert, für andere Eigenschaften dagegen zurückgedrängt worden sein. Heinrich Dilly stellt die

These auf, dass die „fotografische Sehweise“ eine flächenhafte Auffassung beförderte.¹ Dies wurde bereits von ZeitgenossInnen kritisiert. Seit den 1910er Jahren wurde wiederholt beklagt, dass die Fotografie den Blick für die Räumlichkeit der Baudenkmäler verstellte hätte. So konstatierte der Architekt Herman Sörgel: „Der Raumsinn ist heute der am wenigsten entwickelte von allen künstlerischen Fähigkeiten.“² Vom Film versprach er sich eine Förderung des räumlichen Empfindens: „Eine deutliche Verbesserung bei den architektonischen Lehrvorträgen mit Lichtbildern wäre die Vorführung beweglich kinematographischer Aufnahmen statt der starren Projektionsbilder. Durch die Tatsache, dass die Kinematographie den Raum von einem festen Standpunkt aus gleichsam optisch abtasten kann, würde die allseitig räumliche Vorstellung stark unterstützt werden.“³ Vergleichbar kritisierte der Kunsthistoriker Professor Albert Erich Brinckmann: Der „heutige Reisende“ betrachtet nicht nur „eine Fassade, ohne den Zwang zu spüren, sich die Anordnung der inneren Räume klarzumachen“, sondern er sieht auch, „verleitet durch Photographien und Gemälde“, eine „Stadt als Bild“, anstatt ihre räumliche Gesamtdisposition wahrzunehmen.⁴ Den Film erachtete er

als Chance, die Forschung wieder in Richtung der Raumthematik zu lenken: „Wollen wir aber die Behandlung des Raumproblems vertiefen, so werden die Kunsthistoriker ohne den Film für Innenräume nicht auskommen. Eine noch so starke Begabung des Dozenten für Raumformen bleibt hilflos: wie man andererseits auch sagen darf, dass erst ein solches Hilfsmittel auch den Dozenten veranlassen wird, sich mit den Problemen zu beschäftigen, die das Fundament jeglichen baulichen Gestaltens ausmachen.“⁵

Bereits in den 1920er Jahren zeichnete sich jedoch ab, dass die Fotografie weiterhin *das* Medium der Kunstgeschichte bleiben würde. Nur in einem Teilbereich, der Vermittlung kunsthistorischen Wissens an ein breites Publikum, gewann der Film eine Bedeutung, die ihn zu einer Konkurrenz für die Fotografie werden ließ. Dennoch trug das Medium dazu bei, den Blick der Wissenschaft auf die Objekte und ihr Interesse an den Werken zu verändern. Impulse aus der Auseinandersetzung mit dem Film flossen in den Umgang mit der Fotografie ein.⁶ Zudem wurden unterschiedlichste Filme zu kunsthistorischer Thematik gedreht, erste Schritte zur Eingliederung des Films in die kunsthistorische Medienpraxis an Universitäten⁷ und Kunsthochschulen⁸ unternommen und über die filmische Vermittlung und Dokumentation von kunsthistorisch relevanten Objekten und Abläufen sowie der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung nachgedacht. Das Aufkommen des Films strukturierte die Kunstgeschichte nicht in dem Maße um wie die Fotografie, blieb jedoch nicht folgenlos.

Der intellektuelle Diskurs, die Kunstgeschichte und das Kino

Fast unmittelbar mit den Anfängen des Films wurde die Kamera auch auf Bauwer-

ke gerichtet. Bereits kurz nach der Jahrhundertwende entwickelten sich Stadtansichten – und damit auch die Architektur – zu einem beliebten Sujet.⁹ In den 1910er Jahren entstanden erste Filme, die gezielt Baudenkmäler ins Bild setzten.¹⁰ Gezeigt wurden sie meist in den neuen stationären Spielstätten als Teil eines Programms, das neben ein bis zwei Spielfilmen mehrere kürzere Filme umfasste, die über aktuelle Ereignisse berichteten und ebenfalls einen vorrangig unterhaltenden Charakter hatten oder eben Sehenswürdigkeiten vorstellten. In dieser Form wurde das Kino zu einer einflussreichen Massenkunst.¹¹ Parallel zum Erfolg des Kinos veränderte sich die zuvor fast durchgehend ablehnende Haltung der Intellektuellen. Diskutiert wurde, ob der Film eine Kunstform sei. Neben Einschätzungen, dass es sich um „gepfefferte Unkunst“ handle,¹² standen Überlegungen, ob aus der Reproduktion der Schönheit der Natur,¹³ der Nähe zu bestehenden Kunstformen¹⁴ oder medienpezifischen Qualitäten¹⁵ ein Kunstcharakter hervorgehen könne. Die zeitgleich entstehende Filmkritik markiert, dass dem neuen Medium eine Aufmerksamkeit zukam, die traditionell den Künsten vorbehalten war.¹⁶ Zudem etablierte sich die von PädagogInnen, ÄrztInnen, JournalistInnen, Geistlichen, JuristInnen sowie KunsthistorikerInnen und TheaterwissenschaftlerInnen, darunter auch Hochschullehrern, wie der Tübinger Kunsthistoriker Konrad Lange, getragene „Kinoreformbewegung“. Diese zielte darauf, das Kino für Bildungszwecke einzusetzen.¹⁷

Das beginnende Interesse der Intellektuellen am Kino ließ die Kunstgeschichte nicht unberührt. Ende der 1910er Jahre kam der Gedanke auf, die Gattungen der Kunst um den Film zu erweitern.¹⁸ Zeitgleich setzten Diskussionen ein, ob die spezifischen Qualitäten des Films als Medium kunstwissenschaftlicher Forschung und Lehre sowie der

Vermittlung kunsthistorischen Wissens an ein breites Publikum herangezogen werden sollten. 1919 regte der renommierte Albert Erich Brinckmann zur Verfilmung von Bau- denkmälern an,¹⁹ und zeitgleich drehte sein junger Fachkollege Hans Cürliis bereits selber kunstvermittelnde Filme.²⁰ Die Debatten um den Film als Bildmedium der Kunstgeschichte wurden zwar nie besonders rege, doch kontinuierlich geführt. In den 1910er Jahren beginnend, intensivierten sie sich in den 1920er Jahren und brachen auch in der Zeit des Nationalsozialismus nicht ab. Es beteiligten sich vor allem FachwissenschaftlerInnen und PädagogInnen sowie ArchitektInnen und KulturpolitikerInnen. Getragen wurde der vielschichtige Diskussionsprozess von den BefürworterInnen eines Einsatzes des Films in der Kunstgeschichte. Verbreitet war die Vorstellung, dass sich Kunst und Architektur zwar nicht generell zur Verfilmung eignen, doch es in der Kunstgeschichte für das neue Medium durchaus interessante Einsatzmöglichkeiten gäbe. Ansatzpunkt zu deren Bestimmung bildeten die medialen Eigenschaften des Films. Diese wurden in Abgrenzung zum stehenden Bild bestimmt und im Moment der Bewegung lokalisiert. Walter Günther erklärte beispielsweise: „Will das Lichtbild Erfassung eines Tatbestandes, so will der Film das Erfassen des Ablaufes, des Sichwandelns, des Werdens.“²¹ Die Debatte konzentrierte sich daher auf die Verfilmung der dreidimensionalen Künste. Die Mehrzahl der Stellungnahmen begrüßte sie. Die AutorInnen hofften, dass durch Bewegung – im Falle der Skulptur wurde das Werk zum Rotieren gebracht und im Falle der Architektur die Kamera gefahren – die Vielansichtigkeit von Skulpturen erfasst sowie die Räumlichkeit von Architektur und das Raumerlebnis der BetrachterIn vermittelt werden könnte. Der Schwerpunkt der Debatte lag dabei auf der filmischen Repräsentation von Architektur und damit auf Fragen des Raumes.

Die architekturhistorische Theoriebildung

Die Faszination an dem, dem Film unterstellten Potential, Räumlichkeit und Raumerlebnis vermitteln zu können, ist im Kontext der architekturhistorischen Theoriebildung zu sehen. In der Architekturgeschichte war die Frage nach dem Raum im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts aufgebracht worden und prägte das Denken bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Als zentrale Stimme gilt August Schmarsow. 1893 hatte er sich gegen eine rein formanalytische Architekturbetrachtung gewandt. Sein Fokus lag auf den „ästhetischen Zusammenhänge(n) bei der Aneignung architektonischer Räume durch den Rezipienten.“²² Der Raumerfahrung ordnete er aber nicht nur in Bezug auf das einzelne Bauwerk zentrale Bedeutung zu, sondern auch hinsichtlich der Geschichte der Architektur: „Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewusst oder unbewusst ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen.“²³ Wenige Jahre später arbeitete er seine Analyse der Raumerfassung dahingehend weiter aus, dass er genauer nach den ästhetischen Erfahrungen, der als bewegte Körper im Raum konzipierten BetrachterInnen fragte.²⁴ Heinrich Wölfflin argumentierte vergleichbar: „Ein Barockbau dagegen, auch wenn kein Zweifel sein kann, wohin sein Gesicht steht, spielt immer mit einem Bewegungsantrieb. Er rechnet von Anfang an mit einer Folge wechselnder Bilder, und das kommt daher, daß die Schönheit nicht mehr in rein planimetrischen Werten liegt und daß die Tiefenmotive erst im Wechsel der Standpunkte ganz wirksam werden.“²⁵

Dass in raumtheoretischen Stellungnahmen wiederholt auf die Barockarchitektur Bezug genommen wurde, ist symptomatisch. Die Barockforschung war damals nicht nur ein innovatives Arbeitsgebiet, sondern

die Deutung der Geschichte der Architektur war als Geschichte wechselnder Raumkonzeptionen mit dem damaligen Interesse an der Barockarchitektur verbunden. Dieses galt dem auf die sinnliche Wahrnehmung zielendem Repräsentationscharakter der Bauten. Das Moment der Bewegung, das als ein Charakteristikum der barocken Formsprache herausgearbeitet wurde, so ließe sich sagen, kehrte als Interesse am Raumerlebnis der sich bewegenden BetrachterIn wieder. Wiederholt wurde zudem eine besondere Nähe filmischer Bilder zum Raumfinden des Barock gesehen. Wilhelm Pinder führte aus: „Der spätbarocke Klosterbau ruft eher nach dem Film als der griechische Tempel. Der Eindruck der Raumfolgen von Melk, von den äußeren Anblicken bis zu der symphonischen Satzfolge der Höfe, in das Innere, durch den Chor (in diesem Falle!) bis in das Freie hinaus, kann durch den Film besser als durch eine Folge stehender Bilder – am besten freilich in Verbindung mit solchen – anschaulich gemacht werden. Beim griechischen Tempel wird [...] der Weg nicht gefunden werden. Denn der griechische Tempel ruht, aber die Räume von Melk gehen. Sie sind eine Raumfolge, im griechischen Tempel steckt immer etwas von einer Statue.“²⁶

Interessant ist, welche Rolle Pinder dem Moment der Bewegung zuordnet: „Der Film bewegt sich, aber das Werk der bildenden Kunst bewegt sich nicht. Darin liegt die Schwierigkeit. Das Werk der bildenden Kunst bewegt sich nicht, aber wir bewegen uns, wenn wir es erleben. Darin liegt die Möglichkeit.“²⁷ Die Bewegung der BetrachterIn gewinnt in seiner Argumentation vielfältige Qualitäten, deren Zusammenspiel zu einer Bewegung im übertragenen Sinne führe: Das Werk müsse „vom Menschen ‚gespielt‘ werden“.²⁸

Deutlich wird, dass das Interesse der Architekturgeschichte am subjektiven Raumerlebnis der BetrachterIn um die Wende zum 20. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf den

Film lenkte: Die Hoffnungen ruhten darauf, dass das bewegte Bild das Raumerlebnis adäquater visualisieren könne als die Fotografie.

Die bewegliche Kamera, Bewegung im Raum und die Architekturgeschichte

Die Debatten um den Film als Medium der Vermittlung räumlich-körperlicher Erfahrung knüpften an der Entwicklung der Filmtechnik an. Die ersten Filme waren mit einer statischen Kamera gefilmt worden. Es entstanden theaterartige Aufnahmen. Seit 1896 jedoch wurde die Kamera mitunter auf fahrende Schiffe, Straßenbahnen, Züge oder ähnliches montiert. Die Bewegung fand damit nicht mehr allein vor der Kamera statt, sondern auch durch die Kamera. Die Kamerafahrt veränderte das Raumempfinden: Bewegung, Tempo und Dynamik traten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Film *Eine Fahrt durch Berlin* (Oskar Messter, 1910)²⁹ wurde beispielsweise mit folgenden Worten beworben: „Unser Bild führt uns im Automobiltempo durch die belebtesten Straßen der Hauptstadt.“³⁰ Bald wurde die Dynamik weiter gesteigert. Zunächst wurde die Kamera auf spezielle Wagen gestellt. Seit den 1920er Jahren konnte sie auch durch Kräne, Schaukeln oder den Kameramann selbst bewegt werden. In den Augen der ZeitgenossInnen wurde die Kamera *entfesselt*. Die *entfesselte Kamera* veränderte die Ästhetik der Filme und das Raumerlebnis des Publikums im Kino. Béla Balázs führte aus: „Die bewegliche Kamera, der panoramierende und fahrende Apparat ließ uns zuerst den Raum wirklich erleben. Den Raum, der nicht zur Perspektive geworden ist, nicht zum Bild, das wir von außen betrachten, sondern der Raum bleibt, indem wir uns mit der Kamera selber bewegen, dessen Entfernung wir abschreiten und damit die Zeit erleben, die dazu notwendig ist.“³¹

Auch in den Debatten über den Film als Medium der Architekturgeschichte wur-