

92

ANJA NICOLE GROSSMANN

Skulptur in neuem Licht

Bildhauerei in Fotografie und Film der Weimarer Republik

Skulptur in neuem Licht
Fotografie und Film der Weimarer Republik

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Anja Nicole Grossmann
aus
Sindelfingen
2025

Erstgutachterin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jörg von Brincken
Tag der mündlichen Prüfung: 11.07.2023

Anja Nicole Grossmann

Skulptur in neuem Licht
Bildhauerei in Fotografie und Film der Weimarer Republik

Dissertationen der LMU München
Band 92

Skulptur in neuem Licht

Bildhauerei in Fotografie und Film der Weimarer Republik

von

Anja Nicole Grossmann



| Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Anja Nicole Grossmann 2025

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2025

Zugleich Dissertation der LMU München 2023

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen:
Buchschmiede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großebersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschmiede.at



Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-358567>
<https://doi.org/10.5282/edoc.35856>

ISBN 978-3-99181-820-5

Danksagung

Ich bin vielen Menschen, die mich beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben, zu großem Dank verpflichtet.

Mein ganz besonderer Dank gilt Burcu Dogramaci. Sie hat meine Promotion als Erstbetreuerin von der Themenfindung bis zur Fertigstellung begleitet. Ihre Anregungen und ihre konstruktive Kritik haben mir zahlreiche inhaltliche Hinweise gegeben und dadurch diese Arbeit maßgeblich geprägt. Das von ihr veranstaltete Promovierendenkolloquium war dabei ein wichtiger Raum für offene Diskussionen und hilfreichen Austausch mit Mitpromovierenden.

Danken möchte ich auch meinem Zweitbetreuer Jörg von Brincken. Er hat mich mit seiner ermutigenden Art und mit wertvollen Hinweisen zur Filmgeschichte bei dieser Arbeit unterstützt.

Ein Promotionsstipendium des Elitenetzwerks Bayern ermöglichte mir, im Rahmen des *Internationalen Doktorandenkolleg MIMESIS für Literatur- und Kunsthistorien* zu promovieren. Mein Dank geht an die Direktoren Christopher Balme und Tobias Döring sowie an alle beteiligten Professorinnen und Professoren. Die interdisziplinären Seminare und Kolloquien waren mir ein wichtiger Impulsgeber für die Ausrichtung dieser Arbeit.

Das Graduiertenkolleg und ein Stipendium des *Swiss-European Mobility Programme* ermöglichen mir einen Forschungsaufenthalt am *Seminar für Filmwissenschaft* der Universität Zürich. Ich danke Fabienne Liptay und Daniel Wiegand für ihre Betreuung in dieser Zeit. Meine Recherchearbeit vor Ort und der fachliche Austausch waren sehr hilfreich und sind mir in schöner Erinnerung geblieben. Die filmwissenschaftlichen Anteile dieser Arbeit wurden hier maßgeblich vorangebracht.

Auf der Suche nach Quellen erhielt ich wertvolle Unterstützung in Museen und Archiven. Besonders danken möchte ich Anna Volz, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung *Ann und Jürgen Wilde* in München, Diana Kluge, Mitarbeiterin der *Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen* in Berlin sowie Julia Wallner und Caroline Jahn, der ehemaligen Direktorin und der Leiterin Archiv und Sammlung des *Georg Kolbe Museums* in Berlin.

Ich danke meinen Eltern, Michael und Karin, für ihren liebevollen Zuspruch und ihre immerwährende Unterstützung. Ich danke meinem Mann Benjamin und meinen Töchtern Linda und Hannah dafür, dass sie immer an meiner Seite sind. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Zürich, September 2025

Anja Nicole Grossmann

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Skulptur in neuen Kontexten sehen.....	1
1.2	Intermediale Relationen von Skulptur, Fotografie und Film	6
1.3	Eine Abwendung von der Idee der Reproduktionsmedien.....	11
1.4	Forschungsstand	16
1.4.1	Skulptur und Fotografie	16
1.4.2	Skulptur und Film.....	20
1.4.3	Fotografie und Film.....	23
1.5	Anstoß, Arbeitsweise und Methode.....	25
2	Skulptur – Fotografie. Die Kamera setzt Objekte in die Fläche.....	29
2.1	Die fotografische Sichtbarkeit von Skulptur. Skulpturfotografie in historischer Perspektive.....	30
2.1.1	Möglichkeiten eines neuen Mediums	30
2.1.2	Skulpturen porträtieren.....	33
2.1.3	(Foto)grafische Vorläufer	36
2.2	Durchsichten, Aussichten und Aufsichten. Neue fotografische Perspektiven auf Skulptur	39
2.2.1	Tradierte Blicke und fotografisches Experiment.....	39
2.2.2	Skulptur in Architekturen gesichtet.....	41
2.2.3	Skulpturfotografie und Kunstgeschichte	45
2.3	Skulpturen aufblättern. Skulpturfotografie im Print	52
2.3.1	Über gedruckte Fotografie in neuen Medienformaten	52
2.3.2	Zeigen und Sagen. Fotografie und Text im illustrierten Zeitschriftenartikel....	55
2.3.3	Magazine als mehrmediale Referenzräume.....	59
2.4	Die Kamera als Meißel. Ein skulpturaler Blick auf die Dinge.....	64
2.4.1	Bildnerische Aspekte in der Fotografieproduktion	64
2.4.2	Ein Neues Sehen von Skulptur.....	66
2.4.3	Foto – Skulpturen.....	70
3	Fotografie – Film. Kamerabasierte Künste tauschen sich aus	75
3.1	Apparative Künste. Mediale Bezugnahmen	76
3.1.1	Fotografie und Film. Abgrenzungen und Angrenzungen.....	76
3.1.2	Skulptur im Bilderfluss.....	79
3.1.3	Die Werkbundausstellung <i>Film und Foto</i> als multimediales Ereignis	81
3.2	Körper/Skulpturen. Zerschnitten, montiert und umfunktioniert	83
3.2.1	Fragmentierte Körper in Fotografie und Film	83
3.2.2	Künstliche Körper und Puppengesichter	88
3.2.3	Praktiken der Montage	92

3.3 Standbilder. Einfallmomente von Fotografie in Film.....	101
3.3.1 Filmfotografie	101
3.3.2 Wenn Stummfilm still steht.....	106
3.3.3 Film oder Fotografie? Ein Vergleich.....	112
4 Film – Skulptur. Bewegte Objekte zeigen sich im Licht.....	119
4.1 Das Sehen und Zeigen von Skulptur im Weimarer Kino.....	120
4.1.1 Eine filmische Sichtbarkeit von Skulptur	120
4.1.2 Regungslose Zeugen im Stummfilm	122
4.1.3 Film und Skulptur im Spannungsfeld ‚Moderne‘	129
4.2 Bewegte Bildhauerei. Von Kinematografie und kinetischer Kunst	131
4.2.1 Bewegtmittel Film	131
4.2.2 Skulptur zwischen Stillstand und Bewegung	134
4.2.3 Tanzende Skulpturen in flirrendem Licht	138
4.3 Filme inszenieren Skulpturen. Momente der Verlebendigung	141
4.3.1 Nahbare Skulpturen. Begehrt und berührt.....	141
4.3.2 Bewegte Körper – Belebte Skulptur.....	146
4.3.3 Erweckte Schreckgestalten	150
4.4 Filmisches Licht und skulpturale Filme	155
4.4.1 Lichtspiele	155
4.4.2 Taktiles Sehen	159
4.4.3 Die Plastizität des Films	162
5 Schlussbemerkung.....	167
6 Literaturverzeichnis.....	179
7 Abbildungen.....	241
8 Filmverzeichnis	321

1 Einleitung

1.1 Skulptur in neuen Kontexten sehen

In der Weimarer Republik sind Skulpturen vielerorts sichtbar. Sie begegnen einem im Museum, im Stadtraum, auf dem Plakat, auf der Leinwand, beim Blättern durch ein Magazin und im Vorfilm des Programmkinos. Sie schmücken das heimische Interieur, sie bewerben Kosmetikartikel in Printmedien und sie werden im Film zum Leben erweckt. Skulpturen sind in der Weimarer Republik in ganz unterschiedlichen Kontexten anzutreffen. Dies mag überraschen, denn die historischen Ausgangsbedingungen lassen zunächst anderes vermuten: 1918 ist Deutschland vom Ersten Weltkrieg gezeichnet. Bildhauer*innen sind weder Materialien zum bildhauerischen Arbeiten wie Bronze und Marmor verfügbar,¹ noch ist es ihnen nach Kriegsende möglich, großformatige Skulpturen in aufwändigen Gussverfahren herzustellen. Mit dem Ende des Kaiserreichs reduziert sich die staatstragende Rolle repräsentativer Denkmäler im öffentlichen Raum.² Die Skulpturproduktion verlegt sich auf andere Formate. Bildhauer*innen schaffen kleinformatigere Arbeiten, modellieren in Gips oder Ton und schnitzen Skulpturen aus Holz.³ Einige Bildhauer*innen finden zu einer abstrakt ungegenständlichen Formensprache. Gleichzeitig wird die freistehende figürliche (Akt-)Skulptur weiterentwickelt. Zudem gewinnt das Abbilden von Skulptur an Relevanz. Als Mittel dazu kommt vor allem die Kamera zum Einsatz. Kleinformatige, leicht handhabbare Fotoapparate und die moderne Filmkamera erlauben neue Sichten auf die traditionelle Kunstgattung Skulptur.⁴ Die grundlegenden Erfindungen und Entwicklungen um das kamerabasierte Bild entstammen nicht der Weimarer Republik. Sie entstehen bereits vor dem Ersten Weltkrieg.⁵ Doch die wirtschaftliche Aufbausituation der jungen Republik bietet die idealen Bedingungen, um den Ausbau einer visuellen Kultur auf Basis technisch erzeugter Bilder zu ermöglichen. Die Fotografie erhält ihre politisch-ökonomische Bedeutung Mitte der 1920er Jahre in der Aufwertung durch die expandie-

1 Wiegartz 2006, S. 12.

2 Berger 2002, S. 8; Cherdron 2000, S. 35.

3 Cherdron 2000, S. 36f. Zum Skulpturschaffen der Weimarer Republik siehe weiter Beloubek-Hammer 2014; Berger 1994; Berger/Ladwig 2009; Berger/Ladwig 2013; Blümm/Bestgen 2017; Bushart 1992; Cherdron 2000; Dascher 2017; Holsing 2018; Reese 2004; Scholz/Thomson 2017; Schöne 2019; Wallner 2017; dies. 2018; Wallner/Demberger 2019; Wallner/Ladwig 2018; Wellmann/Beloubek-Hammer 2001; Wemhoff/Hoffmann 2012. Meine Annäherung an die Weimarer Skulpturproduktion fand zudem über Veröffentlichungen der Zeit statt: Cürlis 1927; Hildebrandt 1924; Kuhn 1921; Wolfradt 1920.

4 Zu den neuen Kameraformaten siehe Altringer/Bomhoff/Bove/Komenda/Lux 2019, S. 130; Barnack 2009, S. 110ff; Brüning 2004, S. 19–22.

5 Die Erfindung der Fotografie durch Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre oder Henry Fox Talbot ist in der Weimarer Republik beinahe hundert Jahre alt. 1839 meldet die französische Akademie das erste Patent an. Auch der Film ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Bereits 1895 findet die erste öffentliche Präsentation eines Films durch die Brüder Lumière im Pariser Grand Café statt. Zur frühen Entwicklungsgeschichte von Fotografie und Film siehe Aigner 2014; Kemp 2014; Pearson 1998; Siegel 2014.

renden Märkte der Kulturindustrie.⁶ Und auch der Film avanciert zum dominanten Unterhaltungsmedium.⁷

In ihrer medialen Aneignung durch Fotografie und Film erscheint Skulptur in neuem Licht. Ihre medialen Eigenschaften wie Dreidimensionalität, Statik und Taktilität werden transferiert und umkodiert. Skulptur wird in der Fotografie zweidimensional und im Film bildlich bewegt sichtbar. Auch der Begegnungsort mit Skulptur wird ein anderer. Es sind nicht mehr allein der museale Ausstellungsraum, der öffentliche Raum oder das Privatatelier, welche Skulpturen eine Plattform der Sichtbarkeit bieten. Nach der Jahrhundertwende werden sie vermehrt in Printmagazinen, Werbeprospekten und auf der Kinoleinwand gezeigt. Durch ihre Visualisierung im massenmedialen Lichtbild ist Skulptur in der Weimarer Republik also nicht allein in spezifisch der Kunstsphäre zugeordneten Räumen erfahrbar, sondern wird ortsunabhängig schau- und rezipierbar. Es vollzieht sich eine Demokratisierung des Sehens von Skulptur, die neue Blickperspektiven auf das bildkünstlerische Medium schafft.

Dazu bei trägt die Medienexpansion der Weimarer Zeit sowie der damit einhergehende Pluralismus an neuen Medienprodukten und Sehformaten. In den 1920er Jahren werden zahlreiche illustrierte Zeitschriften und Zeitungen gegründet.⁸ Es entstehen moderne Printformate wie Magazine, Werbeprospekte und illustrierte Programmzeitschriften. Hier werden zunehmend Bildreportagen und Fotoessays eingesetzt.⁹ Bildfolgen gewinnen im Printmedium wesentlich an Raum. Auch im Kontext dieser Druckerzeugnisse wird Skulptur sichtbar. Zudem gewinnt das verlegerische Medium Fotobuch an Relevanz, welches zeitgenössische Fotograf*innen zunehmend als kreatives Vermittlungsmedium ihrer Arbeit nutzen.¹⁰ Thematische Sammelbände, die sich dem fotografischen Sehen der alltäglichen Dingwelt widmen, versammeln Ansichten skulpturaler Objekte und lassen Leser*innen neue plastische Strukturen auch in gewöhnlichen Alltagsobjekten entdecken. Dabei knüpfen die Fotografieschaffenden in ihrer Bildfindung und -konzeption immer wieder auch an Bildformen des vorangegangenen Jahrhunderts an. Fotografien von Skulpturen bieten dabei eine wichtige Referenz. Bildhauerische Arbeiten sind bereits seit der Etablierung des neuen Mediums

⁶ Zur Fotografie der Weimarer Republik siehe u.a. Altringer/Bomhoff/Bove 2019; Cremer-Schacht 2013; Dogramaci 2010; Eskilden 1994; dies. 1979; Förster 2019; Frecot 2004; Hammers 2016; Heiting/Lemke 2021; Kerbs 2004; Kühn 2005; Molderings 1987; Schönenegg 2018.

⁷ Die in Folge des Krieges geschwächte Währung ermöglicht den preiswerten Export von Filmen. Horak 1979, S. 44. Neben diesen günstigen Finanzierungsmöglichkeiten sorgt die im November 1918 verkündete Abschaffung der Filmzensur für weiter steigende Produktionszahlen. Kaes 1993, S. 46. Zum Kino der Weimarer Republik siehe weiter Ashkenazi 2012; Bergstrom 1990; Binz 2006; Block 2020; Cowan 2011; Elsaesser 1999; ders. 2008; Gandert 1993; Grafe 2003; Guérin 2005; Hales/Petrescu/Weinstein 2016; Hales/Weinstein 2021; Isenberg 2009; Jaspers/Schaefer/Frings/Lahde 2018; Jung 1992; Kaes 1992; ders. 1993; ders. 2004; Koebner/Grob/Kiefer 2003; Korte 1980; Krause 2007; Mühl-Benninghaus 1999; Prinzler 2012; Roberts 2008; Rogowski 2010.

⁸ Bove/Bonte/Leiskau/Rössler 2013, S. 2; Leiskau/Rössler/Trabert 2016, S. 12; Moores 1996.

⁹ Dogramaci 2010, S. 283; Kerbs/Uka 2004, S. 7. Zum Foto-Essay siehe Steinorth 1992.

¹⁰ Dogramaci/Düdder/Dufhues/Schindelegger/Volz 2016; Bergius 1997; Hägele/Ziehe 2015, S. 9.

im 19. Jahrhundert ein beliebtes Kameramotiv.¹¹ Von Beginn an tauchen Skulpturen in fotografischen Bildern auf. Denn die unbewegten Objekte ästhetischer Form lassen sich auch bei langen Belichtungszeiten präzise mit der Kamera einfangen.¹² Abbildungen bekannter Kunstobjekte wie etwa der *Venus von Milo* oder des *Apoll von Belvedere* lassen sich gut vermarkten und verkaufen. Skulpturale Fotomotive des etablierten Kunstdkanons sind einem breiten Publikum bereits bekannt. Über das Aufgreifen dieser Motive knüpft die frühe Fotografieproduktion an eingebüte Sehverfahren an und macht einem breiten Publikum den direkten Zugang zu Bildern des neuen Mediums möglich.¹³

Die Bezugnahme des technikbasierten Bildmediums auf die kanonisierte Bildgattung Skulptur nimmt in den 1920er Jahren weiter zu. Ihre Visualisierung durch die immer noch vornehmlich als ‚Reproduktionsmedium‘ verstandene Fotografie dient dabei weiterhin zur Annäherung und Etablierung als Kunstform.¹⁴ Zur gleichen Zeit beginnen Fotografinnen der Weimarer Republik ein freies Experimentieren mit der kamerabasierten Kunst. Sie konzentrieren sich auf *fotospezifische* Bildfindungen, die immer wieder Nahsichten, ungewohnte Perspektiven und ästhetische Strukturen von Skulpturen zeigen.¹⁵ Diese werden nicht nur in den zahlreichen neuen Fotografiezeitschriften präsentiert, sondern auch in themenübergreifenden Magazinen abgedruckt. Eingebunden in solch vielgestaltige Druckformate eröffnet sich ein moderner Sehkontext, der Fotografie sowie die darin sichtbaren Skulpturen in neue textliche, typografische und grafische Zusammenhänge stellt.

Neben der Fotografie ist es das Kino, welches Skulpturen in der Weimarer Republik in neue, massenhaft rezipierte Sehzusammenhänge stellt. Als klassenübergreifendes Unterhaltungsmedium ist das Kino ein beliebtes Abendunterhaltungsprogramm der Weimarer Republik und fester Bestandteil ihrer modernen Freizeitkultur.¹⁶ Die Zahl der Lichtspielhäuser wächst in den 1920er Jahren in Deutschland auf mehr als das Doppelte an. Die Zahl der Kinogänger*innen erhöht sich entsprechend.¹⁷ Diesen begegnet Skulptur um und im Kinosaal auf dem Filmfoto, dem Filmplakat und auf der Kinoleinwand im Kultur-, Autoren- oder Spielfilm. Innerhalb der Filmlandschaft der Weimarer Republik werden Skulpturen in unterschiedlichen Kontexten sichtbar: Sie tauchen als Miniaturen in gründerzeitlichen Filminterieurs auf, als ästhetischer Blickfang in experimentellen Autorenfilmen oder auch als belebte Schreckgestalt in Spiel-

¹¹ So etwa für Hippolyte Bayard, Louis Jacques Mandé Daguerre, Francois-Alphonse Fortier, Nicolaas Heneman, Alphonse Eugène Hubert, William Henry Fox Talbot u.a.

¹² Talbot [1844] 2011, zu Tafel V, o. S.; Tschirner 2011, S. 129.

¹³ Kockel 2000; Marcoci 2010, S. 39. Verwandte Bildmodi sind diesem Publikum bereits über grafische Reproduktionen von Skulptur und über die schausstellerische Praktik der Tableaux Vivants bekannt. Dazu etwa Klamm 2008; dies. 2011; Kopf 2007; Wiegand 2011, S. 41–43; ders. 2016, S. 294–306; Zika 2004, S. 14.

¹⁴ Zur fototheoretischen Perspektive der Weimarer Zeit auf das Verhältnis von Fotografie und Kunst siehe Kemp 1979, S. 35f.

¹⁵ Honnef 2001, S. 49–54; Kemp 1978; Sahli 2008, S. 103ff.

¹⁶ Becker 2018, S. 276; Kaes 2004; Wolfs/Rother 2018.

¹⁷ 1918 sind es ca. 2300, 1930 bereits über 5000 Lichtspielhäuser. Zu diesem Zeitpunkt zählt man täglich etwa zwei Millionen Besucher*innen. Eine genaue Aufstellung der Kino- und Besucherzahlen bietet Prinzler 2012, S.18.

filmen.¹⁸ Zudem werden Skulpturen zu visuellen Hauptakteur*innen filmischer Bilder, wenn sie im Kulturfilm in Großformat und Nahaufnahme erscheinen, um die Arbeit zeitgenössischer Bildhauer*innen vorzustellen.

Die Filmschaffenden der Zeit greifen mehrfach auf das Motiv Skulptur zurück. Sie wählen es einerseits, um einen Bezug zu der dem Publikum bereits bekannten Kunstgattung herzustellen.¹⁹ Der Rückgriff auf das bereits sozialisierte Sehverhalten soll zu dessen Etablierung beitragen. Darin sind sie den frühen Skulpturfotografierenden des ausgehenden 19. Jahrhunderts ähnlich. Andererseits wählen sie es als Mittel filmischer Attraktion. Die Faszination für die filmtechnische Errungenschaft des bildlichen In-Bewegung-Versetzens statischer Objekte durch das neue Medium ist in den 1920er Jahren noch immer präsent.²⁰ Die bisher als ‚schwerfällig‘ und ‚unbewegt‘ rezipierte Skulptur bietet den Filmproduzierenden folglich eine gute Möglichkeit, die für den Film so spezifische Bewegung seiner Bilder in Szene zu setzen.²¹ Das zuvor allein als statisch rezipierte und als ‚unbelebt‘ erfahrene Skulpturobjekt wird im Film bewegt und dem Publikum damit auf magische Weise ‚belebt‘. Eine entsprechend häufig aufgegriffene Referenz ist dabei die Erzählung des Bildhauers Pygmalion.²² Dem Kino der Weimarer Zeit erscheint das Medium Skulptur in dieser mythologischen Narration als ‚liebesfähiges‘ Objekt, das durch die Kamera zum Leben erweckt wird. Gerade in solch einem filmisch zugewandten *Zeigen* von Skulptur reflektiert der Film seine eigene Medialität.

Die folgende Untersuchung geht all diesen, hier nur kurz angesprochenen Motiven, weiter nach. Es geht um eine Annäherung an die vielgestaltige Bildkultur der Weimarer Republik, die anhand einer Untersuchung der darin aufkommenden medialen Wechselbeziehungen zwischen Skulptur, Fotografie und Film beleuchtet wird. Die Leitfragen dabei lauten: Was zeigen Fotografien und Filme der Weimarer Zeit, wenn sie Skulptur zeigen? Lassen sich Wechselbeziehungen der beiden kamerabasierten Medien in ihrer Wiedergabe von Skulptur ausmachen? Und auf welche Weise wirken die resultierenden Bildformen womöglich selbst auf die involvierten Medien zurück? Skulptur in Fotografie und Film ist ein Motiv, aber sie ist auch ein medialer Bedeutungszusammenhang. Dieser bietet die Möglichkeit, kunsthistorische Fragen nach Vorstellungen der Medialität von Skulptur zu verhandeln: Was macht Skulptur in den Augen ihrer historischen Betrachtenden aus? Wie wird sie in fotografischen und filmischen Bildern beschrieben und begriffen? Und wo ragt sie dabei über ihre materiellen Formgrenzen hinaus? Eine zentrale These dieser Arbeit ist, dass Skulptur in direkter Wechselbeziehung zu den an sie angrenzenden Medien Fotografie und Film steht. Die Medienkultur der Weimarer

¹⁸ Verweise möchte ich hier auf das Filmverzeichnis der Arbeit, das alle mir bekannten und einsehbaren Filme der Weimarer Zeit, die Skulpturen zeigen, versammelt.

¹⁹ Jacobs 2019, S. 6.

²⁰ Köhler 2017, S. 26; Paech 2004, S. 124–128; Wiegand 2016, S. 180–206.

²¹ Jacobs 2019, S. 1; Wiegand 2016, S. 269–326.

²² Dem antiken Mythos zufolge verliebt sich Pygmalion in seine eigenhändig geschaffene Skulptur, die ihm daraufhin zum Leben erweckt wird. Ovid, Metamorphosen, Zehntes Buch, Vers 243–297. Zu dessen Rezeption in Fotografie und Film siehe u.a. Marcoci 2010; Stoichita 2008.

Republik weist Wechselwirkungen und Gemeinsamkeiten künstlerischer Produktionsprozesse von Skulptur, Fotografie und Film auf, die ihre vermeintlichen Grenzen auflösen. Diese Beobachtung möchte ich für die Debatte um mediale Kategorien, insbesondere der kunsthistorischen Moderneforschung, fruchtbar machen.

Den historischen Rahmen der Untersuchung bildet die Weimarer Republik. Von 1918–1933 etabliert sich eine moderne Medienkultur in Deutschland, die Fragen nach dem künstlerischen Austausch zwischen Kunstgattungen und Medienkategorien interessant macht. Zugleich ist das im Folgenden in seiner Sichtbarkeit analysierte Medium Skulptur zu diesem Zeitpunkt selbst dabei, sich ‚neu zu erfinden‘. Die Auffassung davon, was als Skulptur zu verstehen ist, verändert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts und wird auch in dieser Arbeit mitverhandelt. Ihre Visualisierung in Fotografien und Filmen bietet dafür eine wichtige Referenz. Auf diese Entwicklungen wird die folgende Untersuchung ihren Fokus legen, ohne dabei Chronologien auszusparen, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen und auch nach 1933 relevant bleiben. Denn das mit der Weimarer Republik verbundene Epochkonzept kann nur einen zeitlichen und historisch-politischen Rahmen vorgeben.²³ Zahlreiche Fragestellungen zu Skulpturen und Fotografien der klassischen Moderne, sowie zum Film um 1900, bleiben auch nach dem einschneidenden sozialen Wandel von 1918 aktuell. Die während der Weimarer Republik üblichen Reproduktionspraktiken von Skulptur in bildlicher Form lassen sich nicht radikal von den vor 1918 gängigen Formaten abgrenzen.²⁴ Auch nach 1933 werden Fotografien und Filme von Skulpturen geschaffen. Die Zäsur 1933 stellt als Ende der Weimarer Republik nicht nur historisch, sondern auch für das Kunstschaffen im Land einen tiefgreifenden Einschnitt dar. Mit dem Sieg des Hitler-Faschismus beginnt die Zeit einer repressiven Kulturpolitik.²⁵ Zahlreiche Künstler*innen werden verfolgt und fliehen ins Ausland.²⁶ Das progressive Kunstschaffen der Republik findet somit ein jähes Ende, an das vereinzelt im ausländischen Exil angeknüpft werden kann. Die Abbildung von Skulptur in Fotografie und Film gewinnt in Deutschland nach 1933 jedoch an politisch motivierter Relevanz. Den Abschluss dieser Arbeit bildet ein Ausblick auf die Bildproduktion des Nationalsozialismus in Hinblick auf Skulptur, Fotografie und Film. Dabei lassen sich Kontinuitäten zur Bildproduktion der Weimarer Republik aufzeigen. Einige der in den 1920er Jahren etablierten Bildmodi bleiben auch in den 1930er- und 1940er-Jahren sichtbar.

²³ Dazu auch Jahraus 2017, S. 13.

²⁴ Der Erste Weltkrieg markiert als ‚Medienkrieg‘ eine Zäsur. Die Forschung hat insbesondere für Deutschland einen Bruch herausgearbeitet, den dieser für die Wahrnehmung von Bildern mit sich bringt. Dazu Paul 2004, hier S. 133–151; Holzer 2010. Allerdings ist diese Entwicklung für die Visualisierungsstrategien von Skulpturen weniger relevant als die Kontinuitäten in den gewählten Darstellungsmodi. Dazu eingehender Kap. 2.1 dieser Arbeit.

²⁵ Dazu u.a. Brantl 2019; Brauneis 2021; Hoffmann/Hüneke 2021; Hoffmann/Scholz 2020; Larsson 2021; Schafhausen/Zadoff 2021; Voermann 2022.

²⁶ Blümmer/Rössler 2021, S. 16ff; Dogramaci/Roth 2019; Merkel 2021; Schöne 2017.

1.2 Intermediale Relationen von Skulptur, Fotografie und Film

Die folgende Untersuchung nutzt ein medientheoretisches Begriffsinstrumentarium, das ein Sprechen über intermediale Zusammenhänge und Interdependenzen ermöglicht. Ich spreche im Folgenden also nicht von Skulptur, Fotografie oder Film als Kunstgattungen, sondern nutze den Begriff des *Mediums*.²⁷ Dieser bildet einen für meine Arbeit produktiven Begriff, der eine Distanzierung von der kunsthistorisch tradierten Gattungsspezifität markiert und interdisziplinäre Transferleistungen vereinfacht. Für die Annäherung an mögliche Antworten auf die angeführten Leitfragen soll die Analyse von fotografischen und filmischen Arbeiten fruchtbar gemacht werden, die Skulpturen zeigen und damit als Ergebnis eines *Medienwechsels* von Skulptur zu Fotografie oder Film beschrieben werden können.²⁸ Bei einem Medienwechsel handelt es sich um einen medialen Transformationsprozess, der sich unter anderem über ein Vorher-Nachher-Verhältnis beschreiben lässt: Zunächst war die Skulptur im Museum, im öffentlichen Raum oder im Atelier zu sehen, nun ist sie als Fotografie auf einem fotografischen Abzug oder im Film auf der Kinoleinwand sichtbar. Dazwischen hat ein Prozess der Verschiebung und Verdichtung der medialen Eigenschaften der nun abgebildeten Skulptur stattgefunden. Dieser Transformationsprozess hat *intermediale* Charakter, denn er schließt alle dabei beteiligten Medien ein und verortet sich in ihrem Verhältnis zueinander. Intermedialität meint hier also die Realisierung medialer Eigenschaften eines Mediums in einem anderen.²⁹

Im usprünglichen Sinn diente der Begriff der Intermedialität der Charakterisierung künstlerischer Prozesse, die sich jenseits der geläufigen Medienkategorien ansiedeln.³⁰ Die mit dem Begriff der Intermedialität einhergehende Vorstellung von uneindeutigen Medienkategorien soll auch im Folgenden bedacht werden. Gerade in intermedialen Werken, bei denen es sich – wie im Fall der von mir untersuchten Beispiele – um monomediale Arbeiten handelt, sind Effekte im hierarchischen Verhältnis der Medien zueinander zu beobachten. Diese werden meist als relative Dominanz eines der beteiligten Medien des Medienverbunds ausgelegt.³¹ So wird entweder argumentiert, dass

²⁷ Zu Gattung/Medium der Bildenden Kunst vgl. Dobbe 2021, S. 298ff; Kemp 2003; McLuhan [1964] 1994; Luhmann 1995.

²⁸ Zum Medienwechsel siehe Balme 2004, S. 19; Caduff/Gebhardt/Fink/Keller/Schmidt 2006, S. 226; Kleinschmidt 2012, S. 33f; Rajewsky 2002, S. 53.

²⁹ Aus der inzwischen reichen Literatur zum Thema der Intermedialität verweise ich hier auf Dogramaci/Liptay 2016; Helbig 1998; Kleihues 2010; Liebrand/Schneider 2002; Paech/Schröter 2008; Rajewsky 2002; Reiche/Romanos/Szymanski/Jogler 2011. Spezifische Untersuchungen zur Intermedialität anhand der auch hier verhandelten Medien Fotografie oder Film finden sich u.a. bei Dähne 2013; Dogramaci 2018; Heidemann 2017; Kirchmann/Ruchatz 2014 und Schramm/Nieslony 2019.

³⁰ Balme 2004, S. 20; Moninger 2004, S. 9.

³¹ Anette Simonis spricht davon, dass die intermediale Beziehung hier die Differenzqualität der beteiligten Medien besonders unterstreicht. Vgl. Simonis 2009, S. 13. Zu „Dominanz im Zeichen der Intermedialität“ siehe auch Degner/Wolf 2010.

Skulptur in Fotografie oder Film wiedergegeben, zum ‚bloßen Motiv‘ wird und damit dem Trägermedium nachgestellt sei. Oder Fotografien und Filme werden wiederum selbst ‚nur‘ als inszenierendes Vermittlungsmedien der Skulptur verstanden und dem in ihnen präsentierten Kunstwerk damit hierarchisch untergeordnet.³² Ich möchte in dieser Arbeit einen anderen Schwerpunkt setzen. Anstelle einer Argumentationsweise, die Fragen der medialen Spezifität und damit einhergehende Hierarchisierungen und Abgrenzungsbestrebungen medialer Kategorien in den Mittelpunkt stellt, soll eine Verkomplizierung der medialen Kategorien Skulptur, Fotografie und Film vollzogen werden. Es geht um eine Öffnung und Entgrenzung kunsthistorisch festgestellter Gattungsbegriffe. Das in der folgenden Untersuchung mitgedachte Konzept der Intermedialität stellt dabei einen Gegenpol zu einer der medialen Spezifität verpflichteten Beschreibung von Kunstwerken dar, die mit den eigentlichen Mechanismen künstlerischen Schaffens wenig zu tun haben.

Dies lässt sich mit Blick auf die Kunstproduktion der Weimarer Republik wie folgt konkretisieren: Im Anschluss an das expressionistische Gesamtkunstwerk lässt sich hier eine rege medienübergreifende Kunstproduktion sowie Publikations- und Ausstellungstätigkeit beobachten. Die Medienexpansion der Weimarer Zeit begünstigt ein kreatives Klima des künstlerischen Experiments und des kreativen Austauschs, das nicht nur Grenzen zwischen Kunst und Populärkultur aufhebt, sondern auch weiche mediale Übergänge schafft. Das bekannteste Kreativlabor der Zeit, das 1919 von Walter Gropius gegründete Bauhaus, propagiert die Vereinigung aller freien bildenden und angewandten gewerblichen Künste und trägt so zur Etablierung eines modernen, als intermedial zu beschreibenden, Kunstdiskurses bei.³³ Nicht nur hier werden Brücken zwischen Skulptur, Fotografie und Film geschlagen. Der Bauhauslehrer László Moholy-Nagy arbeitet skulptural, schafft Fotografien und Filme und reflektiert in seinen Kunstschriften die neuen Medien.³⁴ Mit seinem Kunstschaften verfolgt er einen pädagogischen Ansatz, eine Schule des Sehens, die den Diskurs um die Neue Fotografie der Zeit nachhaltig prägt.³⁵

Als Fotograf in diesem Feld etabliert sich in den 1920er Jahren der als Bildhauer ausgebildete Karl Blossfeldt. Seine Fotoarbeiten lassen den Blick eines Bildhauers erahnen. Sie geben organische Formen vor neutralem Hintergrund wieder. Die auf diese Weise isoliert präsentierten Pflanzenteile erscheinen wie moderne Skulpturobjekte.³⁶ Eben-

³² In der kunsthistorischen Forschung gelingt nicht immer eine von diesen hierarchisierenden Kriterien unabhängige Bewertung der Fotografie – und dazu gehört auch eine forschungsseitige Emanzipation des apparativen Mediums – von seinem Reproduktionsauftrag. So werden noch heute in zahlreichen Forschungsbeiträgen und Ausstellungskatalogen Fotografien, die Skulpturen zeigen, ohne Angaben zu ihren Fotograf*innen publiziert.

³³ Becker 2018, S. 333–346; Imorde 2021; Munch 2021, S. 237–287.

³⁴ Fiedler 2018; Moholy-Nagy [1927] 1967; ders. [1947] 2014; Sahli 2006; Wessing 2018.

³⁵ Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 5, 15f. Dazu auch Sahli 2006, S. 22–54; Stiegler 2016, S. 297–321; Stoll 2018, S. 114–123.

³⁶ Blossfeldt [1928], 1929; Klöpper 2014, S. 165–171; Matthias 2010. Siehe dazu auch Kap. 2.4.2 dieser Arbeit.

falls mit zwei auf den ersten Blick divergenten Medien arbeitet Oda Schottmüller.³⁷ Sie ist Bildhauerin und Tänzerin. An der Itten-Schule in Berlin beginnt sie Masken aus Holz zu fertigen, die sie zu einer Synthese der beiden Künste anregen: Sie beginnt die Masken während des Tanzes selbst zu tragen und erweitert so die Ausdruckskraft ihrer expressiven Körperkunst um eine theatrale Dimension.³⁸ Auch der Berliner Bildhauer Rudolf Belling schafft eine ausdrucksstarke Maske, die in einem anderen Medium sichtbar wird. Für Paul Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 fertigt er Maske und Kostüm des Golem, einer durch dunkle Magie erweckten Gestalt aus Lehm.³⁹ Der Film spielt auf Erzähl- und Darstellungsebene mit der Parallele zwischen bildhauerischem Prozess und dem Golem-Mythos. So wie der Bildhauer das lose Bildhauermaterial in Form zu bringen vermag, so wird in der Erzählung der plastische Entwurf selbst zur lebendigen Form.⁴⁰ Wegeners Arbeit führt dies in einer medialen Verschränkung von Bildhauerei, Film und Bühne vor. Die Lehmfigur wird mit Belling tatsächlich von einem Bildhauer gestaltet. Die Filmarchitektur Hans Poelzigs greift wiederum Lehm als charakteristisches Material in seinen skulpturalen Formen auf. Die Kameraeinstellungen verstärken den Eindruck der ‚skulpturalen Machart‘ des Films noch weiter.⁴¹ Auf diese Weise schafft das Werk einen Zusammenklang von Skulptur, Architektur und Film, die den Eindruck des Skulpturalen über die Lehmfigur des Golem hinausragen lässt.

Nicht nur die Kunstproduktion, auch die Präsentation von Kunstwerken ist in der Weimarer Republik auf eine intermediale Zusammenschau ausgelegt. Zahlreiche Ausstellungen der 1920er Jahre widmen sich mehreren Medien zugleich. So ist es üblich, Skulpturen zusammen mit Leinwandarbeiten oder Grafiken auszustellen, wie es etwa Fotografien der Ausstellungskontexte von Georg Kolbes Arbeiten vermitteln (Abb. 1–3). 1929 werden Fotografien und Filme zusammen in der Stuttgarter Werkbundausstellung ausgestellt. In der erstmals unabhängig von der Industrie kuratierten Ausstellung *Film und Fotografie, kurz fifo*, wird ein Überblick über historische und zeitgenössische Entwicklungen in den verschiedenen Arbeits- und Anwendungsbereichen der beiden Medien gegeben.⁴² Als kamerabasierte Künste steht ihre künstlerische Hervorbringung in den Augen der Zeitgenoss*innen in einem besonders engen Wechselverhältnis zueinander. Es überrascht folglich nicht, dass das Ausstellungsplakat eine Kamera prominent ins Zentrum setzt (Abb. 4). Neben den Parallelen ihrer Bildhervorbringung ist es die Allgegenwart ihrer Bilder, die in der Ausstellung thematisiert wird. Fotografie und

³⁷ Andresen 2005.

³⁸ Ders. 2005, S. 104ff, Abb. 36–46.

³⁹ Debien 2017, S. 110–113. Siehe dazu weiter Kap. 4.3.3 dieser Arbeit.

⁴⁰ Zu *Der Golem, wie er in die Welt kam* siehe Choe 2014, S. 137–173; Isenberg 2009; Kleinschmidt 2012, S. 259–268.

⁴¹ Debien 2017, S. 112.

⁴² Zur *fifo* siehe Eskilden/Horak 1979; Graeve 1988; Lugon 2014; Steinorth 1979. Zu den der *fifo* vorausgegangenen Fotografieausstellungen siehe Eskilden 1979, S. 8–11.

Film werden als Medien gezeigt, die die moderne Bildwelt der Weimarer Zeit produktiv mitgestalten. Auch Skulptur erscheint dabei als Motiv.

Dies sind nur wenige Beispiele, die bereits deutlich machen: Die Kunstproduktion und deren Präsentation in der Weimarer Republik ist von weichen medialen Übergängen geprägt. Deren Beschreibung über eine sogenannte ‚Ordnung der Künste‘, die Kunstgattungen und mediale Kategorien klar voneinander trennt, trifft ihren Gegenstand nicht. Dementsprechend gilt es, die Kunstproduktion der Weimarer Republik und die darin etablierten medialen Kategorien als ein bewegliches Beziehungsgeflecht zu verstehen. Für die in dieser Arbeit untersuchten Medien Skulptur, Fotografie und Film heißt dies, dass sie im Hinblick auf ihre medialen Überschneidungen und nicht auf ihre medialen Grenzen hin untersucht werden. Der Fokus liegt auf Momenten des medialen Übergangs, des Austauschs und des ‚Dazwischen‘ von Skulptur, Fotografie und Film. Es geht um ihre prozessual veränderbaren Überlappungen und definitorischen Leerstellen. Es geht um das Motiv Skulptur, aber es geht auch um die intermedialen Interdependenzen, die sich um dieses herum öffnen.

Der im Folgenden angewandte Begriff von Skulptur definiert sich entsprechend offen. Der bildhauerischen Auffassung der untersuchten Zeitspanne sowie dem aktuellen theoretischen Diskurs um den Gattungsbegriff folgend, wird Skulptur nicht allein als abgeschlossene, statische Objektform begriffen, sondern umfassender als raumgreifende, plastische Größe verstanden.⁴³ Die Kunstdiskussion des 19. Jahrhunderts beschreibt Skulptur als eine stabile Kategorie und Kunstgattung: Als eine in sich abgeschlossene ästhetische Form, geschaffen durch die manuelle Auseinandersetzung des männlichen Bildhauers mit widerständigem Material, und ausgelegt auf die Rezeption aus einer idealen Ansicht.⁴⁴ Die Skulpturproduktion überschreitet im 20. Jahrhundert jedoch traditionelle Kategorien eines formbestimmten Werks und öffnet sich hin zu modernen bildhauerischen Praktiken. Die skulpturale Objektform wird entgrenzt, räumlich erweitert und prozessual.⁴⁵ So beginnt eine Neudefinition des skulpturalen Objekts, die das Ideal der prinzipiellen Form preisgibt und an dessen Stelle die jeweils aktuelle Erscheinung von Skulptur setzt. Die kunsthistorische Forschung zur Skulptur der Moderne räumt dieser Perspektive bisher wenig Raum ein. Ihr Interesse gilt lange Zeit vor allem der Emanzipation der Skulpturproduktion von staatlichen Auftraggebern und rahmenden Baukontexten. Das heißt, sie konzentriert sich auf den Prozess von der Architekturplastik hin zur freistehenden Plastik – eine Entwicklung, die das Verständnis von Skulptur als autonomem Objekt forciert.

⁴³ Zu dieser Definition von Skulptur siehe Burnham 1968; Ecker/Kummer/Malsch 2014; Grubinger/Heiser 2001; Krauss [1979] 1987; Reuter/Ströbele 2017; Rübel 2012; Ströbele 2014; Vogel 2014; Winter/Schröter/Spies 2006 sowie das Projekt und Forschungsnetzwerk *Theorie der Skulptur* unter URL: <http://theoriederskulptur.de/projekt/> (Stand 19.08.2021).

⁴⁴ Hildebrand 1893; Hoffmann 2008, S. 14f; Kluxen 2001; Maaz 2010, S. 23–84; Wölfflin 1896.

⁴⁵ Rübel 2012, S. 11ff; Ströbele 2014, S. 2.

Eine eingehende Auseinandersetzung mit der Skulptur der Moderne, beziehungsweise mit der Skulptur der Weimarer Republik, macht jedoch deutlich: Diese ist experimentell und bewegt und vor allem geprägt von der Gleichzeitigkeit ganz unterschiedlicher Stilformen. Einerseits wird die freistehende figürliche (Akt-)Skulptur weiterentwickelt, andererseits finden Bildhauer*innen zu einer abstrakt ungegenständlichen Formensprache.⁴⁶ Die junge Bildhauergeneration wendet sich in großen Teilen von der allegorisch-figurativen Plastik des 19. Jahrhunderts ab. Fragmentierung als endgültige Werkgestalt und konstruktivistisch-futuristische Formprinzipien halten Einzug. Dabei spielen Form- und Materialexperimente immer wieder eine große Rolle. Die Wiedergabe in Fotografie und Film, teilweise durch die Kunstschaffenden selbst, öffnet die Skulptur weiter hin zu modernen Modi des Sehens. Ein bekanntes und von der Forschung zur Skulpturfotografie vielbesprochenes Beispiel sind die fotografischen und filmischen Arbeiten des rumänisch-französischen Bildhauers Constantin Brancusi.⁴⁷ Dieser beginnt Ende der 1910er Jahre seine eigenen Skulpturen zunächst mit der Fotokamera, dann ab 1923 mit der Filmkamera abzulichten. In beiden Medien experimentiert er immer wieder mit unterschiedlichen Lichtsituationen und -inszenierungen, die den Eindruck der gezeigten Skulpturen variieren.

Die Untersuchung seiner sowohl 1925 in Fotografien als auch 1933–34 in einem Film erfassten Arbeit *Lèda* geben einen Eindruck von Brancusis medienspezifischen Kamerablicken auf Skulptur. Die fotografischen Arbeiten geben die aufstrebenden Ovalformen der Skulptur vor schwarzem Hintergrund auf einem runden Sockel wieder (Abb. 5, 6). Die Schattenwürfe auf dem hellen Untergrund verweisen auf die unterschiedlichen Lichtsituationen, mit denen Brancusi während der Aufnahme experimentiert. Glanzpunkte auf der Oberfläche und das die Kontur der Skulptur verunklarenden Licht erzeugen bisher ungewohnte Ansichten seiner Arbeiten – einen Effekt, den Brancusi in seinen Filmaufnahmen weiter steigert (Abb. 7–10).⁴⁸ Auch hier ist *Lèda* auf einem runden Sockel zu sehen, der durch den Antrieb eines Elektromotors gleichmäßig rotiert. Nicht nur die unterschiedliche Perspektivwahl und ein variierender Lichteinfall, sondern auch die Bewegung der Arbeit selbst sowie die Bewegung der Kamera beleben die Ansichten des Objekts. Durch Lichtreflexe und Schattenbildungen, Überschneidungen und Überbelichtungen erscheint die feste Form der gezeigten Skulptur in den Bildraum erweitert und teilweise sogar aufgebrochen. Brancusi erzeugt mithilfe der Kamera einen bis zum Spektakel gesteigerten Werkeindruck, der die fest umrissene Form der abstrakten Skulptur fast vollständig auflöst.

Es wird deutlich, dass in den 1920er Jahren das Skulpturschaffen nicht nur als Abarbeiten an Fragen von harmonischer Form und festem Material verstanden werden

⁴⁶ Beloubek-Hammer 2011; Elvers-Švamberk 2009; Gabler 2014.

⁴⁷ Bajac/Chéroux 2011; Billeter 1996; Grob 2015; Gülicher 2011, S. 203–223; Johnson 2006.

⁴⁸ Der Film ist auf der 2011 vom Centre Pompidou herausgegebenen DVD *Lumière/Matière/Espace. Brancusi Filming. 1923–1939* zu erwerben. Es sind zwölf Fotografien bekannt, die Brancusi aus dem Film *Lèda* isolierte und vergrößerte. Sie befinden sich im Archiv des Musée national d'art moderne in Paris.

kann. Skulptur lässt sich nicht mehr nur als statisches Medium beschreiben, als dessen Begrenzung seine äußere materielle Form gilt, sondern etabliert sich als durchaus veränderliche Bildform.⁴⁹ Insbesondere das Experiment mit einem kamerabasierten Blick auf Skulptur gibt dafür Anstoß und Anlass. In der fotografischen und filmischen Wiedergabe erweitern Bildhauer*innen ihre skulpturale Praxis. Durch die Aneignung von Bildhauerei durch Kamerakunst entstehen neue Sichten auf Skulptur. Diese Aneignungen gehen über eine Wiederholung oder Kopie des dreidimensionalen Skulpturenobjekts im zweidimensionalen Bild hinaus. Fotografie und Film erscheinen nicht als reine *Reproduktionsmedien* von Skulptur, sondern agieren in einem Wechselspiel zu dem in ihnen sichtbaren Medium. Sie stellen Skulptur nicht nur bildlich aus, sondern treten in einen *medialen Dialog*, der sich nicht auf die „technische Reproduzierbarkeit“ von Skulptur reduzieren lässt.

1.3 Eine Abwendung von der Idee der Reproduktionsmedien

Mit dieser Beschreibung grenze ich mich von der Auffassung einer technischen Reproduktion von Kunst durch Fotografie und Film ab. Die damit angeführte Referenz ist Walter Benjamins Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936. In seinem programmatischen Aufsatz setzt sich der Philosoph und Kunstkritiker mit der Erfahrung einer technisch basierten Bildproduktion auseinander, die er als Marker eines neuen, modernen Zeitalters versteht.⁵⁰ Nicht mehr die von einem ‚Künstlergenie‘ und damit einmaligen kreativen Schöpfergeist manuell hervorgebrachten Werke sind es, die seiner Beobachtung nach die Bildproduktion des beginnenden 20. Jahrhunderts prägen. Stattdessen sind es Kreativarbeiten, die durch technische Medien hervorgebracht werden und auf die Rezeption einer ganzen Publikumsmasse ausgerichtet sind.⁵¹ Die Rezeption von Kunst verlagert sich ihm zufolge von einer individuellen Begegnung hin zu einem kollektiven Schauen. Dafür unabdingbar ist die kamerabasierte Reproduktion von bereits bestehenden Kunstwerken vorausgegangener Jahrhunderte. Mit der Wiederholung von Kunst durch das Auge der Kamera geht für Benjamin ein Verlust einher: Durch die technische Reproduktion werde das Werk seiner räumlichen, zeitlichen und materialen Präsenz, das heißt seiner ‚auratischen Originalität‘ beraubt.⁵² Die unantastbare ‚Echtheit‘ eines jeden originären Kunstwerks werde durch die Reproduktion in Fotografie und Film, durch das Eingreifen der Apparatur, empfindlich gestört. Das Werk verliere darin seine Geschichte und seinen Kult-

⁴⁹ Krauss [1979] 1987, S. 277; Rübel 2012, S. 12; Ströbele 2014, S. 10.

⁵⁰ Benjamin [1936] 1974.

⁵¹ Ebd., S. 436–438. Zum Verhältnis von Kunst und Technik bei Benjamin siehe Blättler 2021, S. 41–45.

⁵² „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Benjamin [1936] 1974, S. 438.

wert. An dessen Stelle trete seine uneingeschränkte Ausstellbarkeit, die insbesondere der Lust der Massen am Schauen entgegenkomme.⁵³ Benjamin beschreibt diese Entwicklung allerdings nicht nur als verlustbringend. Er knüpft 1936 auch an Bemerkungen an, die er bereits 1931 in eine *Kleine Geschichte der Photographie* vorlegt. Bilder ohne auratische Wirkung bärigen seiner Ansicht nach auch die Möglichkeit, das Verhältnis von Mensch und Umwelt besonders differenziert und ideologiefrei darzustellen.⁵⁴ Im Verlust der Aura liegt laut Benjamin folglich auch die Chance zu einer Emanzipation der Gesellschaft und einer Politisierung der Kunst, die der Autor als wichtige Reaktion auf die im Faschismus vollzogene Ästhetisierung des Politischen betrachtet.⁵⁵

Die Rezeption des Textes hält sich zu Lebzeiten Benjamins in Grenzen. Sie nimmt allerdings Ende der 1960er Jahre Fahrt auf und gipfelt in der breiten Wiederaufarbeitung insbesondere seiner Thesen zum Wandel der Kunst in den 1980er Jahren.⁵⁶ Sein Text gilt als eines der Gründungsdokumente der modernen Medientheorie. Die damit einhergehenden Konnotationen um den Begriff der Reproduktion halten sich folglich beharrlich. Dies schließt die darin vorgestellten Medien Fotografie und Film mit ein.

Durch die Digitalisierung und damit einhergehenden neuen Praktiken der Remedialisierung sind die Reproduktionsmöglichkeiten von Kunstwerken seit Ende des 20. Jahrhunderts reich wie nie. Digitale Techniken schaffen multiple Serialitäten und potenziell endlose Reproduktionsreihen. Fotografie und Film basieren im digitalen Zeitalter nicht mehr auf der Einschreibung einer Lichtspur auf fotosensiblem Material, sondern zerlegen Licht- und Farbinformationen in digitale Pixelwerte. Die Übergänge zu anderen künstlerischen Praktiken sind fließend. Digital Art, Media Art und KI überlagern sich mit reproduktiven Praktiken, nutzen und entgrenzen sie. Reproduktions- und Kopiervorgänge etablieren sich entsprechend als ein wichtiges Forschungsfeld der Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaft. Forschungsbeiträge, insbesondere seit den 2010er Jahren, beschreiben eine Enthierarchisierung von Original und Kopie, machen das Netzwerkmodell für eine Annäherung an die neuen Mittel künstlerischer Praxis produktiv und perspektivieren so die Auffassung von Reproduktionsmedien neu.⁵⁷ Binäre Wertzuschreibungen an das Begriffspaar ‚Original‘ und ‚Reproduktion‘ sollen dabei historisiert und aufgehoben werden. Immer wieder findet dabei Benjamins Aurabegriff prominente Erwähnung. Tatsächlich werden seine Argumentationslinien

⁵³ Ebd., S. 441, 443, 464f.

⁵⁴ Benjamin [1931] 1977, S. 378.

⁵⁵ Benjamin [1936] 1974, S. 467ff.

⁵⁶ Zur Rezeption von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* siehe u.a. Reijen/Doorn 2001, S. 155–161; Schöttker 2007, S. 157ff; ders. 2018, S. 411–421.

⁵⁷ Alfino 2016; Brenninkmeijer/Kinzel 2022; Kaenel/Bell 2022; Locher 2008; Lowe/Mitchell/Béliard/Fornaciari/Tess 2020. So auch verhandelt auf dem Studenttag *Ästhetiken der Reproduktion* am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Museum Brandhorst München 2017.

in vielen Fällen kaum ausgehebelt, sondern viel eher auf die Reproduktionen selbst übertragen: Auch hier finde sich schließlich Originäres.⁵⁸

Wichtige Impulse der Medien-, Bild- und Filmwissenschaft, anders zu argumentieren, werden kaum aufgegriffen. Stattdessen wird das Original noch immer als von einem genial-kreativen Künstlersubjekt in einem einmaligen Schöpfungssakt hervorgebracht verstanden und der zeitlich nachgestellten, nachgemachten und somit nachrangigen Reproduktion abgrenzend gegenübergestellt.⁵⁹ „Dass bei den aktuellen unzähligen technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten dem Original ein anderer Wert und folgerichtig eine andere Ausstrahlung zugesprochen werden und dass die Museen und ihre Präsentationen gerade dazu einen entscheidenden Beitrag leisten, ist unumstritten,“⁶⁰ heißt es 2022 in einem Ausstellungskatalog zur *Kunst der Wiederholung*. Dies hat sicherlich auch institutionelle Gründe. Museen leben von der ‚Aura des Originals‘. Je ausgereifter die Reproduktionstechniken und die damit einhergehende Vervielfältigung der Bilder, desto weiter steigt deren Wert. Dabei werden diese zumeist fotografischen Bilder kaum als Kreativproduktionen anerkannt. Benjamin erfasst 1936, welche (Wert-)Vorstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts rezeptionsseitig an Fotografie und Film geknüpft sind. Damit erfasst er nicht das Kunstschaffen selbst. Unsere Rede über Fotografien und Filme sollte meiner Ansicht nach nicht mit diesem historisch gewordenen kunsttheoretischen Diskurs verknüpft bleiben, sondern von einem genauen Hinsehen und Beschreiben des modernen Fotografie- und Filmschaffens ausgehen. Dieses lässt sich bereits in den 1920er Jahren beobachten, Jahre vor Benjamins Publikation.

An ein konservatives Verständnis von Fotografie und Film als Reproduktionsmedien soll in dieser Arbeit nicht angeknüpft werden. Anstatt Fotografie und Film als technische Reproduktionsmedien zu verstehen, spreche ich von *medialen Relationen*, in welchen die kamerabasierten Medien mit dem von ihnen wiedergegebenen Gegenstand stehen. Betrachten wir die Wiedergabe von Skulptur in Fotografie und Film einmal genau, wird deutlich, dass es sich dabei nicht um ein objektives und ‚ganz einfach‘ technisiertes Erfassen von Skulptur handelt, das der Begriff der Reproduktion evoziert. Fotografien und Filme, die Skulpturen zeigen, gehen immer aus einem Prozess ihrer Bildfindung und Bildwerdung hervor, der zahlreiche Übertragungsschritte und künstlerische Entscheidungen miteinschließt.

⁵⁸ Bartsch/Becker/Schreiter 2010; Beil/Herberichs/Sndl 2014; Fehrman/Linz/Schumacher 2004; Hick/Schmücker 2016; Mensger 2012; Schneemann 2019; Gehlen 2012.

⁵⁹ Siehe dazu der Eintrag zu „Original“ im *Metzler Lexikon Kunsthistorie* von 2003: „Als Original wird in der Regel das von dem Künstler [...] eigenhändig ausgeführte Kunstwerk angesehen, das also keine [...] Werkstattreplik, -reproduktion, -paraphrase oder –nachahmung ist.“ Hier zit. n. Mensger 2012, S. 31. Verwiesen sei weiter auf die von Heinrich Brunn und Adolf Furtwängler 1893 und 1896 entwickelte Methode der vergleichenden Analyse römischer Kopienüberlieferungen, die sogenannte „Kopienkritik“. Die bis heute angewandte Methode der Klassischen Archäologie zur Rekonstruktion griechischer Skulptur gründet auf der hierarchischen Auslegung römischer Skulptur als Kopie griechischer Originale. Vgl. Bartsch/Becker/Schreiter 2010, S. 3; Stähli 2008, S. 15ff.

⁶⁰ Otto/Brenninkmeijer 2022, S. 7f.

In dem Medienwechsel von Skulptur zur Fotografie wird das raumgreifende, dreidimensionale Medium Skulptur zum zweidimensionalen fotografischen Bild. Durch diese mediale Übertragung oder „Übersetzung“⁶¹ werden die plastische Form und Materialität der Skulptur als Fotografie sichtbar und gehen damit ganz in den medialen Parametern der fotografischen Repräsentation auf. Im Prozess des kameraspezifischen Erfassens von Skulptur treffen die Fotografinnen bildgebende Entscheidungen. Sie legen unter anderem den Aufnahmestandpunkt, die Kameraperspektive, die Beleuchtung und den Bildausschnitt fest, als deren Produkt und damit als eigenständige Bildproduktion Skulpturfotografie grundsätzlich verstanden werden muss. Die Skulpturen werden in der analogen Fotografie mithilfe eines optischen Systems durch Belichtung eines Bildträgers in einem fotochemischen Prozess als Negativ erfasst, welches dann entwickelt und fixiert in einem fotografischen Abzug resultiert.⁶² Als Abzug sind die medialen Kategorien der vormals räumlich verorteten Skulptur in die Fläche, in ein zumeist rechteckiges Format, eine spezifische Farbigkeit und Handhabbarkeit übertragen. Fotografie von Skulptur meint also nicht nur das Bildergebnis im Sinne eines fotografischen Abzugs, welcher das Motiv Skulptur zeigt, sondern auch einen Verlauf an Produktionsschritten, an medialen Übertragungsleistungen.

Bei Filmen, die Skulpturen zeigen, verhält es sich vergleichbar. In dem Medienwechsel von Skulptur zum Film wird das plastische, im Raum verortete und durch ihre materielle Beschaffenheit zumeist schwere Medium Skulptur zum filmischen Bild. Dies bedeutet, dass die filmisch wiedergegebene Skulptur in ihren visuellen Eigenschaften zunächst in der Mise en scène inszeniert und unter Anleitung des Regieführenden von der kameraführenden Person filmisch erfasst wird. Das Abbild der Skulptur wird mittels einer Filmkamera auf kleinformatigen Negativ-Lichtbildern festgehalten, die als aufeinanderfolgende Cadres auf dem Filmband bestehen. Erneut spielen dabei zahlreiche Entscheidungen über Beleuchtung, Bildausschnitt und Einstellungsgröße eine zentrale bildgebende Rolle. Weiter wird das Filmmaterial in der Montage nachbearbeitet, geschnitten und optional durch Texteinspieler ergänzt. Das daraus hervorgehende Material wird auf eine Filmrolle gespult, die bei der Aufführung dann in den Filmprojektor eingelegt wird. Durch die Rückseitige Belichtung wird das Filmbild schließlich im dunklen Kinosaal auf die weiße Leinwand projiziert. Das entstehende schwarzweiße Licht- und-Schattenbild scheint als kegelförmiges Lichtbündel durch das Fenster der Vorführungskabine und dann durch den abgedunkelten Kinosaal bis zur Leinwandfläche. Hier entsteht ein großformatiges Lichtbild, das durch das schnelle Abspulen des Filmbands und damit der aufeinanderfolgenden Cadres den Eindruck eines bewegten Bildes vermittelt, welches das dargestellte Motiv Skulptur mit erfasst. Hier spielen Lichtverhältnisse, Leinwand- und Raumgröße eine ausschlaggebende Rolle für die Sichtbar-

⁶¹ Zu Reproduktion als Übersetzung siehe Keuper 2018, insbesondere S.8–23, S. 218–225.

⁶² Ich beschreibe Vorgänge analoger Fotografie- und Filmproduktion zur Zeit der Weimarer Republik und lasse aktuelle digitale Bildtechniken entsprechend außen vor.

machung und Wirkung des Gezeigten. Deutlich wird, dass Skulptur in der Wiedergabe durch Fotografie und Film einen vielteiligen Prozess durchläuft, der sich nicht auf einen Moment der technischen Reproduktion reduzieren lässt. Es handelt sich um einen vielschichtigen Gestaltungsprozess, der nicht nur sehspezifische, sondern auch technische und rezeptionsästhetische Aspekte sowie den räumlichen und kulturellen Kontext des fotografischen und kinematographischen Dispositivs umfasst. Eine mit dem Reproduktionsbegriff einhergehende Reduktion von Fotografie und Film auf Fotoabzug oder Filmrolle greift zu kurz.

In dieser Arbeit werden Fotografie und Film in ihrer ganzen Bedeutungsbandbreite als fotografisches beziehungsweise filmisches Objekt, als visuelle Information, als materielles Artefakt, als technische Anlage und soziale Bildform erfasst. Darunter fallen auch die Formen ihrer Handhabung. An die beschriebenen Schritte der medialen Übertragung von Skulptur in Fotografie und Film knüpfen Handlungen an, die mit der neuen medialen Verfasstheit von Skulptur einhergehen. Darunter sind etwa das Retuschieren des fotografischen Negativs oder Abzugs, das Einkleben von Skulpturfotografien in ein Sammelalbum sowie das Abdrucken und Publizieren zu verstehen. Beim Filmbild fallen die Vermarktung über Filmplakate, die Festsetzung von Eintrittspreisen, die Spielzeit und die anschließende Verwahrung des filmischen Materials darunter. All dies sind Teile des untersuchten Medienwechsels von Skulptur zu Fotografie und Film. Fotografie und Film werden dabei als Medien verstanden, die Skulpturen bildlich hervorbringen, aktualisieren und eigens ästhetisieren. Fotografie und Film erscheinen nicht als reproduzierende Medien, sondern als aneignende, produktive und damit neue Diskursfelder eröffnende Größen.

Dieser Auffassung entsprechend gliedert sich die folgende Untersuchung in drei Teile. Das erste Hauptkapitel widmet sich der medialen Konstellation von Skulptur und Fotografie, das zweite der von Fotografie und Film und das dritte der von Skulptur und Film. Typografisch werden diese Konstellationen durch einen Gedankenstrich zwischen den beiden angesprochenen Medien erfasst, der ihr ‚Zwischen‘ verbildlicht und auf den Raum ihrer Verbindung, ihrer Übertragung und ihres Übergangs deutet. Das Nacheinander dieser drei Konstellationen in der Konzeption dieser Untersuchung ist nicht hierarchisch oder chronologisch zu verstehen, obwohl sich eine ordnende Nummerierung der Konstellationen beziehungsweise Hauptkapitel für die notwendige systematische Erfassung nicht vermeiden lässt. Die Besprechung der Konstellationen wird einem zirkulären Aufbau von Skulptur – Fotografie – Film folgen, der eine referentielle Bezugnahme der Medienanalyse untereinander zulässt und einer Medienhierarchisierung entgegenwirken soll.

1.4 Forschungsstand

Dem Aufbau dieser Arbeit entsprechend, bespricht der folgende Forschungsstand Forschungsbeiträge zu den medialen Konstellationen Skulptur – Fotografie – Film. Berücksichtigt werden vor allem Publikationen aus dem deutschen und anglo-amerikanischen Sprachraum. Dies ist der mir sprachlichen Zugänglichkeit geschuldet. Die Besprechung der einschlägigen Forschungsliteratur zum Thema konzentriert sich auf Überblickswerke, Sammelbände und Ausstellungskataloge. Monografische Arbeiten zu einzelnen Künstler*innen, die in den Medien Skulptur, Fotografie oder Film arbeiten, sind ausgespart. Diese finden sich in den Fußnoten zu den innerhalb der Arbeit angeführten und besprochenen Beispielen. Dem Forschungsinteresse dieser Arbeit folgend, werden kunsthistorische, medien- und filmwissenschaftliche Beiträge in den Forschungsstand miteinbezogen. Dies ist einerseits dem Anliegen geschuldet, einen breiten interdisziplinären Blick auf das als intermedial beschriebene Kunstschaffen der Weimarer Zeit zu werfen, andererseits ist gerade die kunsthistorische Forschung insbesondere in ihrer Auseinandersetzung mit dem Medium Film bis heute sehr zurückhaltend. Dies spiegelt sich auch in der im Folgenden besprochenen Literatur wider.

1.4.1 Skulptur und Fotografie

Als erster einschlägiger Beitrag zur Relation von Skulptur und Fotografie ist Heinrich Wölfflins 1896 erschienener Aufsatz *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* zu nennen. Unter diesem programmatischen Titel setzt sich der Autor mit dem zunehmenden Gebrauch von Fotografien zur Wiedergabe von Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinander und fragt kritisch nach ihrer Wirkung auf die Wahrnehmung von Skulpturen.⁶³ Damit hinterfragt Wölfflin als erster Kunsthistoriker überhaupt die bereits seit Aufkommen der Fotografie bestehende Praxis der Skulpturenfotografie. Er stellt fest, inwiefern Perspektive, Ausschnitt und Größe der Fotografie die Interpretation des Kunstwerks und der damit einhergehenden Deutungen der die Fotografie auslegenden Kunsthistoriker*innen lenken können. Dabei kritisiert er solche fotografischen Abbildungen, die „das Original in einer Erscheinungsweise“ wiedergeben, „die dem Thatbestand nicht völlig entspricht“⁶⁴ und damit der Konzeption der bildhauenden Person nicht gerecht würde. Dieser Konzeption aber zu folgen, bedeutet nach Wölfflin die eine Hauptansicht der Skulptur zur Wiedergabe durch die Kamera zu erwählen, welche die bildhauende Person als solche angedacht hat. Eine kritisch zu hinterfragende These, die bis heute nachwirkt. Sie begründet eine konventionalisierte Hierarchisierung der beiden Medien zu Ungunsten der Fotografie, die sich in kunsthistorischen Symposien, Ausstellungen und Katalogen fortschreibt. Ich möchte dies in dieser Arbeit nicht tun und kontextualisiere die wenigen Bezugnahmen auf Wölfflin

⁶³ Wölfflin 1896, S. 224.

⁶⁴ Ebd., S. 228.

in Kapitel 2.1. Bezeichnenderweise bedient sich die Neue Fotografie der 1920er Jahre Wölfflins Paradigma und findet so Skulpturen mit der Kamera, wo eigentlich gar keine sind. In Kapitel 2.4.2 gehe ich diesen Beobachtungen nach.

Tatsächlich bleibt Wölfflins Aufsatz nach seiner Veröffentlichung lange Zeit der einzige Beitrag zum Thema. Erst über die Ausstellungstätigkeit der 1970er Jahre, die Präsentation von Fotografien, die vom Skulpturproduzenten selbst angefertigt werden, findet eine Neubelebung und eine Perspektivverschiebung der kunsttheoretischen Einordnung von Skulpturfotografien statt.⁶⁵ Der 1977 entstandene Aufsatz von Eisenwerth *Bildhauer photographieren* hebt sich davon ab. Tatsächlich hatte sich die kunsthistorische Forschung zu dem Wechselverhältnis von Fotografie zu anderen Künsten zuvor vor allem auf Fotografie und Malerei beschränkt. Der siebenseitige Beitrag von Eisenwerth in dem von Erika Billeter herausgegebenen Katalog *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* setzt erstmals einen anderen Fokus und markiert ein wiederaufkeimendes Interesse an Skulpturen in der Fotografie. Fotografie wird dabei als Werkzeug zur bildhauerischen Modellstudie beschrieben, als Mittel zur „bildenden Interpretation“⁶⁶ von Skulptur und zur authentischen Vermittlung des eigenen *Œuvres* der fotografierenden Bildhauer*innen in bildlicher Reproduktion. Dabei knüpft der Autor durchaus an Wölfflins kritische Beobachtungen zu einer Skulptur verunglimpfenden Fotografie an.⁶⁷ Andererseits erkennt er die Fotografien als wichtiges kreatives Werkzeug ihres plastischen Schaffens an.

Weitere Ausstellungen zur Skulpturfotografie folgen in den 1980er und 1990er Jahren.⁶⁸ Bei den begleitenden Publikationen handelt es sich vornehmlich um Kataloge, die sich auf Fotografien des 19. Jahrhunderts konzentrieren. Das kunsthistorische Erkenntnisinteresse erstreckt sich auf Aufnahmen von Skulptur, die aus fotohistorischer und fototheoretischer Perspektive beleuchtet werden. Eine Analyse des wechselseitigen Verhältnisses der Produktion von Skulptur und Fotografie findet nur vereinzelt statt. Das fotografische Schaffen der Weimarer Republik wird ausgespart. Eine neue Perspektive wirft der 1992 von Herta Wolf herausgegebene Katalog *Skulpturen Fragmente* auf. Darin versammelt sind Skulpturfotografien der 1990er Jahre, die keine Skulpturen im klassischen Sinn zeigen. Viel eher nähert sich die Ausstellung den seit den 1970er Jahren instabil gewordenen Begriffen von Fotografie und Skulptur als Leerstellen eines uneinheitlichen künstlerischen Feldes an und wirft Fragen nach der Erschließung neuer medialer Räume auf. An diesen interessanten Ansatz knüpft unter anderem Erika Billeter 1997 mit *Skulptur im Licht der Fotografie* an. Mit ihrem über 400-seitigen Katalog

⁶⁵ Darunter fallen u.a. die in Duisburg gezeigten Aufnahmen Wilhelm Lehmbrucks von antiken Skulpturen und Torsi sowie die 1976 im Kunsthaus Zürich und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München präsentierten Fotografien Constantin Brancusis. Vgl. Brockhaus/Heidt Heller 2000; Eisenwerth 1977; Partenheimer 1976; ders. 1977.

⁶⁶ Eisenwerth 1977, S. 152.

⁶⁷ Eisenwerth betont mehrfach, dass die angeführten Bildhauer es nicht schätzen, wenn „Fremde“, die nie so vertraut mit ihren Geschöpfen sein können wie sie selbst, ihre Arbeiten photographieren“. Ebd., S. 154.

⁶⁸ Fraenkel 1991; Frizot 1993; Mason 1985.

wird erstmals eine wirklich breit angelegte Untersuchung zum Thema Skulpturfotografie vorgelegt, die auch Arbeiten der 1920er Jahre miteinbezieht. Ausgehend von foto-praktischen und -theoretischen Überlegungen zur Skulptur als dem idealen Motiv der frühen Fotografie entwickelt Billeter eine zunächst chronologische, dann thematische Geschichte der Skulpturfotografie. Diese fächert sich im 20. Jahrhundert in Themen wie eine „Metamorphose des Gegenstandes“ durch die Kamera oder „dem Fotografen im Atelier des Bildhauers“ bis hin zum Motiv „Körper = Skulptur“ auf. Skulptur und Fotografie werden dabei als Dialogpartner beschrieben, die eine sehr enge, aber auch weit gefasste Beziehung eingehen können, je nachdem ob das Kameraauge ganz bewusst auf Skulptur fokussiert ist oder diese viel eher als Randerscheinung „im Schnappschuss der Kamera“ mit einfängt.⁶⁹ Billeters Katalog lieferte mir wichtige Impulse für diese Arbeit. Die darin gezeigte umfangreiche Sammlung an Skulpturfotografien ermöglichte mir eine erste Übersicht und Orientierung; die Schwerpunktsetzung in Hinblick auf meine eigene Arbeit fiel mir dadurch leichter. Konkret knüpft meine in Kapitel 2.4 vorgelegte Argumentation für eine ‚skulpturale‘ Fotografie, die sich insbesondere in Objektfotografien der 1920er Jahre zeigt, in einigen Punkten an Wolfs und Billeters Texte an.

1998 folgt der von Geraldine A. Johnson herausgegebene Sammelband *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Der Band erscheint als erste ausstellungsunabhängige Untersuchung zum Thema seit Wölfflin und gilt als Initialzündung für die Forschung zur Skulpturfotografie im anglo-amerikanischen Raum, die bis heute von der Autorin geprägt und vorangetrieben wird.⁷⁰ Die dort versammelten Autor*innen untersuchen verschiedene Funktionen der Skulpturfotografie für beide daran teilhabende Medien bis in die Gegenwart. Sie verfolgen poststrukturalistische oder psychoanalytische Ansätze, unternehmen soziohistorische Kontextualisierungen und werfen Genderfragen auf. Dabei werden Arbeiten unter anderem von Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Joseph Beuys, Eva Hesse und Jeff Wall besprochen. Johnson verweist auf die mediale Durchlässigkeit fotografischer Repräsentation und schafft durch die versammelten Untersuchungen ein neues Bewusstsein für diese Form der für die Kunstgeschichte so prägenden Medientransgression. Dies ist ein auch für meine Arbeit prägender Leitgedanke.

In den 2010er Jahren werden diese Impulse weiter aufgegriffen.⁷¹ So kommt Tobia Bezzola in seiner Untersuchung von Skulpturfotografie von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik.⁷² Bogomir Ecker und Raimund Kummer legen mit *Lens-Based Sculpture* 2014 einen Katalog vor, der erstmals eine bewusst skulpturtheoretische Perspektive auf das Thema vornimmt. Für die Herausgeber steht hierbei die Frage im Zentrum, was das Medium Fotografie für die Skulptur bedeutet und welchen

⁶⁹ Billeter 1997, S. 37–57.

⁷⁰ Johnson 1995; dies. 1998; dies. 2006; dies. 2017; dies. 2018. Johnson übersetzt Wölfflins Aufsatz von 1896 erstmals ins Englische. Johnson 2013.

⁷¹ Bello 2013; dies. 2018; Dezeuze/Kelly 2013; Ecker/Kummer/Malsch 2014. Marcoci/Batchen/Bezzola 2010.

⁷² Bezzola 2010, S. 28.

Anteil sie an einem erweiterten Werkbegriff derselben, insbesondere der modernen Skulptur, haben kann. Die im selben Jahr in der Wiener Galerie *OstLicht* gezeigte Ausstellung *2D23D Photography as Sculpture. Sculpture as Photography* knüpft an diese Überlegungen an und verfolgt einen weit gefassten Skulpturbegriff, der alles Dreidimensionale umfasst und dabei vor allem auf skulpturale Arbeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und auf das 21. Jahrhundert zielt.⁷³ In der Schau werden unter anderem künstlerische Syntheseprozesse zwischen drei- und zweidimensionalen apparativen Bildgebungsverfahren gezeigt. Diesem Ansatz folgend betitelt Patrizia di Bello ihre Publikation von 2018 *Sculptural Photographs*. Die vorliegende Arbeit greift diese Gedanken zu einem übergängigen Medienbegriff von Skulptur und Fotografie auf. Auch ich argumentiere, insbesondere in Kapitel 2.4.3, für eine Beschreibung von Skulpturen als Fotografien und umgekehrt. Die angeführten Publikationen werden dabei zitiert. Konkrete Werkanalysen sind davon ausgenommen. Denn die für meine Untersuchung zentrale Frage nach Arbeiten aus der Weimarer Zeit wird in der Forschung bisher kaum gestellt und wenn, dann bloß skizzenhaft besprochen. So etwa im Rahmen von Beiträgen zum Surrealismus, zum Bauhauskontext oder zur Fotografie von Constantin Brancusi.

Erst die jüngste Forschung zeigt auch ein Interesse an dem Zeitraum 1918–1933. Der von Sarah Hamill und Megan Luke herausgegebene Sammelband *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction* von 2017 legt einen Untersuchungsschwerpunkt auf die 1920er und 1930er Jahre und bespricht dabei Fotoarbeiten von Walter Hege, Adolf von Hildebrand, Albert Renger-Patzsch, Walker Evans und Clarence Kennedy. Die darin enthaltenen Aufsätze beleuchten das Thema der fotografischen Wiedergabe von Skulptur aus historischer, philosophischer und anthropologischer Sicht. Der Fokus liegt auf der sehspezifischen Konditionierung der Wahrnehmung des Mediums Skulptur durch zweidimensionale Bilder. Analysiert werden Fotografien der 1920er und 1930er Jahre, aber auch zeitgenössische fotografische Arbeiten, Virtual-Reality-Formate und Apps spielen eine Rolle. Der Beitrag von Christopher Pinney erweitert das Forschungsfeld geografisch auf Skulpturfotografien in Indien; der Aufsatz von Suzanne Preston Blier auf die afrikanische Skulptur. Es handelt sich um die erste Erweiterung des thematischen Feldes über die Grenzen der europäischen und nordamerikanischen Fotografieproduktion hinaus. Des Weiteren rückt hier zunehmend der Präsentationskontext der untersuchten Skulpturfotografien ins Blickfeld. Die jüngsten Publikationen Patrizia di Bellos *Sculptural Photographs* und Karoline Schröders *Ein Bild von Skulptur* analysieren Fotografien auch kontextspezifisch als publizierte Medien im Buch oder Bildband und geben damit ebenfalls grundlegende Referenzen für die Frage nach dem ‚Sehkontext‘ von Fotografien, welcher dieser Arbeit zugrunde liegt.

⁷³ Guttmann 2014.

1.4.2 Skulptur und Film

Anders als die Frage nach der Relation von Skulptur und Fotografie, ist das Verhältnis von Skulptur und Film noch relativ wenig beforscht. Die einschlägigen Beiträge werden vor allem von den Film- und Medienwissenschaften vorgelegt. Die kunsthistorische Forschung zeigt sich zurückhaltend, wenn es um Filme geht. Dies überrascht, denn bereits Mitte der 1930er Jahre setzten sich prominente Vertreter des Fachs wie Rudolf Arnheim und oder Erwin Panofsky für die Anerkennung des Mediums als Kunstform und die damit einhergehende Öffnung des eigenen Fachs ein.⁷⁴ Doch die Zäsur, die der Nationalsozialismus für deren Leben und Forschen bedeutete, war so grundlegend, dass es der Disziplin auch nach 1945 nicht gelingt, an ihre Argumentationen anzuknüpfen.⁷⁵ 1952 publiziert Lotte Eisner ihre Untersuchung zum expressionistischen Film unter dem Titel *Die dämonische Leinwand*. Ab den 1960er Jahren, und vermehrt seit Ende der 1980er Jahre, erfolgt eine erneute Hinwendung der Kunsthistorik zu dem immer noch als ‚neu‘ beschriebenen Medium Film.⁷⁶ Dabei erscheint insbesondere die Frage nach der Wiedergabe von Kunst im Film als prägnantes Erkenntnisinteresse. Seit den 2010er Jahren rücken Kunst- und Filmwissenschaft in der Bearbeitung dieses Fragegebiets zusammen.⁷⁷ Bis heute ist es allerdings vornehmlich die Relation von Malerei und Film, die interessiert und als eine Genealogie von Malerei, Schattenspiel und Film entworfen wird.

Die Forschung zum Verhältnis von Skulptur und Film setzt Ende der 1980er Jahre in Auseinandersetzung mit Videoarbeiten ein, die sich als ‚skulptural‘ beschreiben lassen.⁷⁸ 1987 ist Videokunst prominent auf der *documenta 8* vertreten. In Reaktion darauf konzipieren Wulf Herzogenrath und Edith Decker 1989 die Ausstellung *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell*, die in Köln, Berlin und Zürich gezeigt wird. In dem begleitenden Katalog werden Videoinstallationen und -objekte untersucht, die Videokunst nicht nur als Bewegtbilder auf Videoband, sondern als materiell in einem ‚Schauapparat‘ verortet begreifen. Seit den 1960er Jahren experimentieren Videokünstler mit Fernsehern und tragbaren Videorekordern als im Raum verortete, bildhauerisch anzuordnende Objekte, die sie in skulptural-installativen Multi-Monitor-Arbeiten verarbeiten. Für die Video-Skulptur spezifisch ist laut dem Katalogbeitrag von Vittorio Fagone die „Gestaltung des Videobildes innerhalb einer virtuellen und selbstdefinierten Form.“⁷⁹ Als charakteris-

⁷⁴ „Vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte!“ Balázs [1924] 2001, S. 9; Arnheim [1932] 1979; Lamb 1936; Panofsky 1936.

⁷⁵ Erwin Panofsky und Rudolf Arnheim sind gezwungen, ins Ausland zu emigrieren. Ihre Texte werden nicht weiter rezipiert.

⁷⁶ Aumont 1995; Bonitzer 1985; Hensel/Krüger/Michalsky 2006; Korte/Zahlten 1990; Paech 1994; Stock 1992; Thiele 1976.

⁷⁷ Allen/Hubner 2012; Keazor/Liptay/Marschall 2011; Peucker 2019; Schweinitz/Wiegand 2016.

⁷⁸ Es handelt sich bei Film und Video um zwei unterschiedliche Formate von Bewegtbildern, die in diesem Forschungsstand beide berücksichtigt werden, obwohl das für die Videobandaufzeichnung grundlegende Magnetbandverfahren erst in den 1940er Jahren eingeführt wird. Für die Forschung zu Filmen der Weimarer Republik ist es folglich nicht relevant, soll aber den Fragekontext erweitern, mit dem ich diese Filmarbeiten bearbeite.

⁷⁹ Fagone 1989, S. 36.

tische Beispiele führt er Arbeiten von Ira Schneider und Marie Jo-Lafontaine an. 1994 publiziert Wulf Herzogenrath mit *Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur* ein weiteres Buch zum Thema, das nicht nur Video seit den 1960er Jahren als Skulptur denkt, sondern einen Bogen bis in die 1920er Jahre spannt. Herzogenrath geht es darum, die „künstlerischen Leistungen des Bauhauses von 1919–1933 vielschichtiger zu sehen“⁸⁰ und zugleich Videoarbeiten bis nach den 1970er Jahren kunsthistorisch in Genealogie zu Künstlern wie Oskar Schlemmer, Joseph Albers oder László Moholy-Nagy zu setzen. Eine Schlüsselrolle in dieser von ihm aufgestellten Chronologie nehmen die Bauhaus-Bühne, der absolute Film und Lichtskulpturen der 1920er Jahre ein.

Mit diesen beiden frühen Publikationen zum Thema legt Herzogenrath einen Ansatz vor, der die mediale Relation von Skulptur und Film ausgehend von den Dispositionen beider Medien denkt, und sich damit von der Mehrheit der darauffolgenden Forschungsbeiträge abgrenzt. Anders als bei Herzogenrath und als auch bei meiner Arbeit bildet den Fragehorizont in den meisten Fällen allein das Motiv Skulptur, das als ein in Szenenbild oder Filmhandlung verorteter Bedeutungsträger beschrieben und analysiert wird. So etwa vorgelegt von einem Großteil der französischsprachigen Publikationen der späten 1990er Jahre⁸¹ oder auch dem 2008 publizierten Ausstellungskatalog *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Das Interesse liegt hier auf der Präsentation antiker Skulpturen im frühen Stummfilm bis zu den Antikenfilmen der 2000er Jahre. Die antike Statue wird dabei einerseits als grundlegendes Ausstattungselement beschrieben, um eine örtliche und historische Verortung des Monumentalfilms in antikem Kontext zu evozieren, andererseits kann diese auch selbst zum szenischen Gestaltungsmittel oder zu filmischen Akteur*innen werden.⁸² Als einziger Autor des Bandes widmet sich Klaus Kreimeier der Zeit der Weimarer Republik. Sein Aufsatz *Prekäre Moderne* untersucht das antikisierende Körperbild des Ufa-Films *Wege zu Kraft und Schönheit* von 1925 und analysiert die Vorbildrolle antiker Skulptur für die Plastizität der darin gezeigten Sportkörper.⁸³ Der 2010 erschienene Aufsatz *Antonius vs. Greta Garbo, Susette zwischen Rudimenten der Antike* von Marcus Becker und Steffen Zarutzki widmet sich erneut der Motivrolle von Statuen in einem Film der 1920er Jahre. Beide Autoren analysieren den Stummfilm *Menschen am Sonntag* von 1929/30. Sie untersuchen den Einsatz von Malerei und Skulptur im filmischen Szenenbild und die darüber vermittelten Bedeutungsebenen. Ich untersuche den Film unter anderem in Kapitel 4.1.2 dieser Arbeit. In meiner Beschreibung einer eigentlich ‘versteinerten’ Zeitlichkeit des Films, die über die darin sichtbaren Skulpturen erzeugt wird, lehne ich mich an ihre Überlegungen an.

⁸⁰ Herzogenrath 1994, S. 37.

⁸¹ Denis 2007; Grange/Vandecasteele 1998; Liandrat-Guigues 2002.

⁸² Lochman 2008. Dögerloh/Becker/Jensen 2020 knüpfen an diese Überlegungen an.

⁸³ Skulptur im Film erscheint Kreimeier hier als Aushandlungsfläche von Schönheitsideal und Gesundheitspflege und wird eng mit gesellschaftlichen Fragen nach Körper- und Naturbildern der Weimarer Zeit verknüpft. Vgl. Kreimeier 2008, S. 125.

Michael Wedel legt mit *Filmgeschichte als Krisengeschichte* 2011 einen anderen Ansatz der Beschreibung von Skulptur und Film vor, der auch für meine Arbeit wichtige Anstöße lieferte. Das Kapitel *Plastische Psychologie. Eine Archäologie des filmischen Expressionismus* bespricht die bereits früh formulierte Metapher von Film als einer „plastischen Kunst in Bewegung“ und hinterfragt den damit einhergehenden filmischen Begriff von Plastizität. Wedel führt diesen auf das Paradigma des stereoskopischen Sehens zurück und untersucht davon ausgehende Verbindungen zu filmischen Mitteln der Herstellung eines virtuell-immersiven Erzählraums im deutschen Film der 1910er Jahre.⁸⁴ Als Gegenstand von besonderem Interesse erscheint dabei die Arbeit des Filmregisseurs William Wauer, der parallel zu seinen Filmproduktionen als expressionistischer Theaterregisseur, Maler und Bildhauer arbeitet. Intermediale Räume von Skulptur und Film werden hier thematisiert. 2015 knüpft Catherina Elwes daran an. In *Installation and the Moving Image* geht sie der Frage der Relation von Skulptur und Film nach und kommt zu dem Schluss: „*Everything is sculpture*“. In dem so benannten Kapitel argumentiert sie ausgehend von Arbeiten David Halls, Nam June Paiks, Matthew Barneys und Michael Snows für eine Öffnung des Begriffs Skulptur bis hin zu Video und Film. Der 2016 von Angela Lammert herausgegebene Sammelband *Film als Skulptur?* geht dieser These ebenfalls nach. Die darin veröffentlichten Beiträge beschäftigen sich mit dem Wechselverhältnis von skulpturalen Praktiken und filmischen Techniken und fragen, wie Film zu Skulptur und Skulptur zu Film werden kann. Der untersuchte Zeitraum beginnt bei historischen Fallbeispielen der Stummfilmzeit, beschäftigt sich mit dem Einsatz des Videos in den 1970er Jahren bis hin zu aktuellen künstlerischen Positionen, die sich durch Mischformen aus Skulptur und Film auszeichnen. Anders als vorausgegangene Publikationen konzentriert sich Lammert mit dieser Auswahl einmal nicht mehrheitlich auf (Fernseh-)Filme ab den 1960er Jahren. An Arbeiten aus den 1920er Jahren werden László Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* von 1922–31, sein Film *Schwarz-Weiß-Grau* von 1930, die Lichtspielexperimente von Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwerdtfeger am Staatlichen Bauhaus in Dessau, Fernand Légers *Le Ballet mécanique* von 1924 und Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* aus dem Jahr 1925 angeführt. Ich beziehe mich nicht nur in der konzeptionellen Ausrichtung meiner Arbeit, sondern auch in Werkanalysen auf die Thesen von Wedel, Elwes und Lammert. Konkret argumentiere ich in Kapitel 4.4. für eine spezifische Plastizität des Films anhand der Untersuchung von Emerich Hanus' *Die Sühne*, Hans Cürlis Kulturfilm *Schaffende Hände. Die Bildhauer* und László Moholy-Nagys Arbeiten. Während der Film das Schaffen von Skulptur optisch nachvollzieht, erschafft er selbst eine filmische Skulptur. Film und Skulptur gehen in einer Film-Skulptur auf. Dieser Gedanken-gang wurde von den erwähnten Autor*innen mitinspiriert.

Ein wichtiger Referenzpunkt für meine Arbeit ist die Publikation *Screening Statues. Sculpture and Cinema* von 2019, die sich der Begegnung von Skulptur und Film

⁸⁴ Siehe dazu auch Wedel 2009.

annimmt, von seinen Anfängen im frühen Kino des 19. Jahrhunderts bis in die Jetztzeit. Vito Adrieansens, Steven Jacobs, Susan Felleman und Lisa Colpaert analysieren darin Aspekte um die kinematographische Erfahrung von räumlicher Form, die Spannung zwischen bewegtem Filmbild und statischer Skulptur, die filmische Begegnung von menschlichem Körper mit figurativer Skulptur, Agalmatophilie und die Belebung von Statuen im Filmbild. Zudem enthält der Band unter dem Titel *Sculpture Gallery* eine umfangreiche Skulpturfilmsammlung, die 150 Statuen des europäischen und amerikanischen Films versammelt. Darunter finden sich 16 Filme aus der Zeit von 1918 bis 1933. Diese Auflistung war ein erster Orientierungspunkt für die Anlage meines Filmverzeichnisses zur Skulptur im Film. Ich greife diese Arbeit in meiner Filmauswahl mit auf und erweitere sie dem Schwerpunkt meiner Arbeit entsprechend um mehrere deutsche Filmproduktionen der 1920er Jahre.

1.4.3 Fotografie und Film

Die Untersuchung möglicher Ausprägungen der medialen Relationen von Fotografie und Film, in der diese Arbeit das Verhältnis zur Bildhauerei verortet, ist eine bisher wenig gestellte Forschungsfrage. Dies ist meiner Einschätzung nach dem kategorial unterschiedenen akademischen Status beider Medien geschuldet. Während Film zunächst in der Literatur- und Theaterwissenschaft, seit Ende der 1980er Jahren in der Filmwissenschaft verhandelt wird, ist die Fotografie der kunstwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung zugeordnet. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich bereits Ansätze der gemeinsamen Besprechung von Fotografien, Filmen und Videoarbeiten.⁸⁵ Eine disziplinübergreifende akademische Forschung, die das Verhältnis von Film und Fotografie zum Untersuchungsgegenstand macht, erfolgt erst im Rahmen der Intermedialitätsdebatte seit den 2000er Jahren.

Nach der Etablierung des Films zum Ende des 19. Jahrhunderts findet das Sprechen und Schreiben über Film in direkter Nähe zur Fotografie statt: Entweder in der gemeinsamen Besprechung im Hinblick auf die den beiden Medien eigenen technischen Dimensionen oder durch die Abgrenzung des modernen Bewegtmédiums Film von seinem vermeintlich bewegungslosen Vorläufer.⁸⁶ Fotografie und Film werden über die ihnen zugeschriebenen medialen Eigenschaften von Stillstand und Bewegung gedacht. So entsteht eine Dichotomie, die bis heute besteht.⁸⁷ Auch die Film- und Medienwissenschaft rückt den damit einhergehenden Fragehorizont vermehrt seit den 2000er Jahren in den Fokus.⁸⁸

⁸⁵ Eskilden 1979; Gruber 1983; Molderings 1987. Auf der *documenta 6* von 1977 werden Fotografien und Filme gemeinsam präsentiert.

⁸⁶ U.a. Benjamin [1936] 1974; Kracauer 1985, S. 11.

⁸⁷ Dazu auch Campany 2008, S. 10ff; Hornby 2017, S. 1, 26.

⁸⁸ Balme 2004; Beckman 2008; Diekmann 2010; Lund 2004; Mielke 2003; Zika 2004.

Der 2004 von Anna Zika herausgegebene Tagungsband *The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes* geht einer ersten wichtigen Frage zur Aufweichung dieser tradierten Zuschreibungen nach. Was genau ist Bewegung und wie stellt sich diese in unterschiedlichen Medien dar? Insbesondere der Beitrag von Marlène Schnelle-Schneyer gibt einen wichtigen Impuls für die Untersuchung von Bewegung in Bildgrenzen und damit auch in der Fotografie. Weiter fragt Winfried Pauleit in seinem Beitrag nach dem Filmstandbild, also der Repräsentation eines fotografischen Bildes im Film. Er betrachtet damit ein Phänomen, das Fotografie und Film für das Konzept der Intermedialität öffnet. Diese Lektüre gab mir ausschlaggebende Anregungen für ein eigenes Nachdenken über das Verhältnis von Fotografie und Film, und die Beschreibung auch der Fotografie als ein ‚Bewegtmedium‘. Torsten Scheid legt 2005 mit *Fotografie als Metapher* einen „intermedialen Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie“ vor.⁸⁹ Er fragt nach der medialen Verfasstheit von Standbildern im Film und kommt zu der Erkenntnis, dass es bei der filmischen Darstellung von Fotografie nicht um technische, faktisch beschreibbare Mediendifferenzen, sondern allein um die Behauptung derselben geht – um eine Metapher also, die im Feld der Projektionen und der Zuschreibungen angesiedelt ist.⁹⁰ Eine spezifische Form des Filmstandbildes ist der sogenannte Freeze frame. Stefanie Diekmann und Winfried Gerling widmen diesem 2010 einen Sammelband. Sie argumentieren, dass die Verwendung und filmische Narrativierung von Fotografie unsere Konzeption von Film und Kino mitbestimmt. Dieses Konzept greife ich auch in meiner Arbeit auf, wenn ich in Kapitel 3.3 nach dem Standmotiv im Filmbild frage, und in Kapitel 3.3.3 Fotografie und Film vergleichend gegenüberstelle. Die von Diekmann und Gerling vorgelegten Filmanalysen weisen einige Parallelen zu der ebenfalls 2010 veröffentlichten Publikation *Viva Fotofilm* auf. Das titelgebende Erkenntnisinteresse verortet sich hier erneut in der Gegenüberstellung *bewegt/unbewegt*. Auch wenn die Herausgeber*innen Gusztáv Hámós, Katja Pratschke und Thomas Tode im Vorwort erklären, dass sie durch ihre Analyse von Fotofilmen in der Lage sind, „das Filmische neu zu denken“,⁹¹ schreiben sie doch mediale Zuschreibungen des 19. Jahrhunderts weiter fort. Meine Arbeit grenzt sich von solchen Fortschreibungen ab und widmet den medialen Bezugnahmen von Fotografie und Film aufeinander ein eigenes Unterkapitel 3.1, um hier eingeschriebene dichotome Narrative aufzudecken und umzudenken.

Nicht nur Bewegung und Stillstand, auch damit verbundene Denkbilder von Leben und Tod, bestimmen den Diskurs um Film und Fotografie bis heute. Die 2011 von Anastasia Dittmann veröffentlichte Publikation *Lebende Bilder in der Fotografie* sowie die Publikation von Jörg Glasenapp *Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie und Film* von 2014 nehmen sich dieser Thematik an. Zwar historisieren beide Autor*innen

⁸⁹ Scheid 2005.

⁹⁰ Ebd., S. 22.

⁹¹ Hámós/Pratschke/Tode 2010, S. 7.

die tradierten Mediendiskurse, allerdings schreiben auch sie diese durch Wiederholung weiter fort. Der von Lilian Haberer und Annette Urban herausgegebene Band *Bildprojektionen. Filmisch-fotografisch Dispositive in Kunst und Architektur* von 2016 eröffnet eine neue Perspektive. Mit dem Konzept der Projektion legen die Autorinnen einen anderen Zugang zu Fragen der Intermedialität von Fotografie und Film vor. Sie beziehen sich sowohl auf die technische Verfasstheit beider Medien als auch auf den mentalen Raum, den sie generieren. Die Arbeit dieser Autorinnen, so wie auch die Beschreibung der *Zirkulation der Bilder* neuer Medien in dem von Mireille Burton, Charlotte Bouchez und Susie Trenka 2018 herausgegebenen Band, gaben meiner Arbeit wichtige Anhaltspunkte für eine Beschreibung von Fotografie und Film, die sich von tradierten Narrativen entfernt. Ich konzentriere mich in meiner Schilderung der Relation beider Medien auf Techniken der Bildfragmentierung (Kapitel 3.2.1) und auf Praktiken der Montage (Kapitel 3.2.3).

Wie die Untersuchung der bisherigen Forschung zu den medialen Konstellationen Skulptur – Fotografie – Film zeigt, ist eine Gesamtschau bisher nicht erfolgt. Die kunsthistorische Forschung liefert bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche Beiträge zur Fotografie von Skulptur. Als ästhetisch wirkkräftiger Gegenstand ist sie ein beliebter Gegenstand zahlreicher Ausstellungen, die allerdings weniger nach der medialen Verfasstheit der gezeigten Arbeiten fragen, als sich vielmehr der Präsentation des kanonisierten Motivs zumeist antiker Statuen widmen. Die Frage nach intermedialen Räumen von Skulptur, Fotografie und Film wird erst mit dem Aufkommen der Film- und Medienwissenschaften Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre von Interesse. Der interdisziplinäre Austausch in der Bearbeitung solch intermedialer Bilder etabliert sich in den 2010er Jahren. Wechselbeziehungen von Skulptur und Film gewinnen an Aufmerksamkeit. Auch die intermedialen Räume von Fotografie und Film werden beforscht. Skulptur wird in diesem Zusammenhang allerdings nicht verhandelt. Seit den 2010er Jahren erscheinen Sammelbände, die Transferleistungen nicht nur historischer Assoziationsräume auf zeitgenössische Arbeiten und umgekehrt erschließen, sondern auch Ideenfolgen unterschiedlicher Disziplinen auf intermediale Bilder vorlegen. Diese Arbeit knüpft an diese Bestrebungen an. Mit der Untersuchung von Kunstwerken der Weimarer Republik liegt ein Untersuchungsgegenstand vor, der selbst in seiner historisch-zeitgenössischen Besprechung intermediale Räume und interdisziplinäre Fragestellungen anregt und hervorbringt.

1.5 Anstoß, Arbeitsweise und Methode

Erste Ansätze zu dieser Arbeit entstanden bereits während meines Studiums der Kunsthgeschichte. Sowohl meine letzte Seminararbeit als auch meine Abschlussarbeit setzten sich mit der Skulptur der Weimarer Republik auseinander – einem Untersuchungsgegenstand, dem immer noch zu wenig Aufmerksamkeit zukommt. Dies liegt unter

anderem an der Quellenlage. Zahlreiche Bildhauer*innen können nach 1933 nicht mehr künstlerisch arbeiten, werden verfolgt oder fliehen ins Ausland. Ihre Arbeiten werden während der Kriegsjahre durch schlechte Lagerverhältnisse beschädigt, gehen verloren oder werden vernichtet. Heute sind folglich nur wenige Werke des reichen Skulpturschaffens der Zwischenkriegszeit erhalten und in öffentlichen Ausstellungshäusern zu sehen. Um eine Analyse der verlorenen Arbeiten zu bewerkstelligen, ist die Forschung zur Skulptur der Weimarer Republik daher vielfach auf Fotografien zeitgenössischer Skulpturen der 1920er Jahre angewiesen. Erhalten sind zumeist nur wenige fotografische Ansichten der Werke, oft nur eine oder zwei Perspektiven auf die gleiche Skulptur. Ein Umstand, der die Werkbeschreibung und -untersuchung erschwert.

In zahlreichen Fällen vollziehen Kunsthistoriker*innen also eine mediale Transferleistung in ihren Beiträgen zur Skulpturforschung, die selbst nicht zur Sprache kommt. Darauf zu reflektieren, dass man über Skulptur spricht, während man Fotografien betrachtet, erscheint nicht notwendig. Auch die kunsthistorische Lehre geht in ähnlicher Weise vor. Vorlesungen und Seminare werden vor PowerPoint-Präsentationen gehalten. Hier stehen Projektionen von Fotografien in Übergröße für die erläuterten Kunstwerke ein. Die Frage nach dem Dimensionsverhältnis oder der Repräsentationsbeziehung der gezeigten Arbeit, insbesondere zu dreidimensionalen Skulpturarbeiten, stellt sich nicht. Angaben zur Autorschaft der Fotografien werden nicht gemacht. Die Auseinandersetzung mit der Produktion wissenschaftlicher Evidenzbildung durch Skulpturfotografien in der Kunstgeschichte war mein erster Anstoß für diese Arbeit. Was sehe ich, wenn ich Skulpturfotografien betrachte? Welche Aussagen kann ich über die darin gezeigten Skulpturen wirklich treffen?

Während meiner damit einhergehenden Recherche konnte ich Teile der Kulturfilmreihe *Schaffende Hände* des Kunsthistorikers Hans Cürlis einsehen. Die Filme widmen sich unter anderem der filmischen Wiedergabe von zeitgenössischen Skulpturschaffenden, die Cürlis 1927 in ihren Berliner Ateliers besucht. Renée Sintenis, Georg Kolbe, Rudolf Belling und andere werden während ihrer künstlerischen Arbeit gefilmt, ihre Skulpturen im Werkprozess gezeigt und schließlich vor einer ruhigen Kamera einmal gedreht und so von allen Seiten präsentiert. Anders als das Medium Fotografie ist Film in der Lage, viele Ansichten einer Skulptur in einer medialen Einheit wiederzugeben. Für die Forschung zur Skulptur der Weimarer Republik geben Cürlis' Filme folglich wichtige Einblicke. Doch auch hier lässt sich das Medium Film nicht übersehen. Seine Mittel sind stets präsent und schaffen Bilder, die meiner Ansicht nach mehr über die Relation von Film und Skulptur auszusagen in der Lage sind als über die gezeigten Skulpturen selbst. Die Auseinandersetzung mit Cürlis' Filmen und mit den ebenfalls von ihm publizierten Filmfotografien war ein ausschlaggebender Ansatzpunkt und Untersuchungsgegenstand für die Entwicklung des Fragehorizonts und des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit. Dabei geht es um das Reflektieren über mediale Transfer- und Übergangsprozesse in Skulptur, Fotografie- und Filmschaffen der Weimarer Republik.

Entgegen einer vergleichenden Verortung innerhalb eines Diskurses um die Hierarchie der Künste rücke ich den Medienwechsel zwischen je zwei Systemen in den Vordergrund: Mit Skulptur – Fotografie, Fotografie – Film und Film – Skulptur untersuche ich mediale Konstellationen, die im Hinblick auf ein ‚Zwischen den Medien‘ betrachtet und für eine Öffnung kunsthistorisch festgestellter Gattungsbegriffe fruchtbar gemacht werden sollen. Die Intermedialitätsforschung und der damit einhergehende Medien- statt Gattungsbegriff bietet mir dazu das begriffliche Instrumentarium.⁹²

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind Fotografien und Filme der 1920er Jahre, die Skulptur motivisch aufgreifen und sich dabei selbst hin zum gezeigten Medium Skulptur öffnen. Der erste Schritt meiner Arbeit war folglich die Sichtung von Fotografien und Filmen der Weimarer Zeit in Hinblick auf darin sichtbare Skulpturen. Wichtige Rechercheorte waren mir dabei neben Bibliotheken und digital einsehbaren Sammelbeständen das Georg-Kolbe-Museums Berlin, die Sammlung Ann und Jürgen Wilde in München, das Filmmuseum München, das Bundesarchiv in Berlin, die Deutschen Kinemathek und die Videothek des Filmseminars der Universität Zürich. Zahlreiche historische Fotoabzüge sind heute nicht mehr erhalten oder nur über ihre Publikation in Druckprodukten tradiert. Ein Großteil der Filme der Weimarer Republik ist nicht mehr oder nur noch fragmentarisch überliefert. Museen und Universitäten beginnen erst in den 1960er Jahren mit dem Sammeln und Bewahren von analogem Filmmaterial.⁹³ Zu diesem Zeitpunkt sind bereits zahlreiche Arbeiten der 1920er Jahre verloren. Diese Untersuchung vermittelt folglich keine Sammlung aller zur Zeit der Weimarer Republik fotografisch oder filmisch vermittelten Skulpturen.⁹⁴ Viel eher geht es im Folgenden um eine Annäherung an die vielgestaltige Bildkultur der Weimarer Republik anhand einer Untersuchung der darin aufkommenden medialen Wechselbeziehungen. Es geht um die Analyse einer neuen *fotografischen* und *filmischen Sichtbarkeit* von Skulptur und die Betonung der engen Vernetzung von Film- und Kunstproduktion, die sich gerade in der Weimarer Republik als unabhängig von einer kunsthistorisch konstruierten Grenzlinie zwischen Hoch- und Populärkultur etabliert.

Die Analyse des ausgewählten Materials schließt neben medientheoretischen Überlegungen auch foto-, film- und skulpturtheoretische Ansätze mit ein. Die detaillierte Untersuchung beispielsweise von Fotografien in Artikeln von Populärmagazinen, dient dazu, Fotografien nicht isoliert zu betrachten, sondern im redaktionellen Zusammenhang zu begreifen. Es geht um Bedeutungskohärenzen und Sinnverweise zwischen Text und Fotografie, aber auch um Lenkungen des Blicks innerhalb einer Bildstrecke.

⁹² Die Betonung der Intermedialität akzentuiert die für die Generierung der jeweiligen Formen und ihrer Relationen untereinander vorausgesetzten medialen Eigenschaften beider Mediensysteme. Vgl. Genz 2016, S. 130ff; Paech 2011, S. 61. Zu Gattung/Medium der Bildenden Kunst vgl. Dobbe 2021, S. 298ff.

⁹³ Lutze 1967, S. 82.

⁹⁴ Die der Arbeit angehängte Filmografie umfasst alle analysierten und vergleichend herangezogenen Filme in chronologischer Auflistung, unabhängig von einer möglichen Genreeinordnung. Der Schwerpunkt liegt auf Filmen der Weimarer Republik. Enthalten sind jedoch auch frühe Filme der Zeit vor 1918 und solche, die in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind.

Diese können auch filmische Elemente umfassen. In den Filmanalysen der folgenden Untersuchung nutze ich Methoden sowohl der Film- als auch der Kunsthistorik. Das Vokabular und die historischen Referenzen der beiden Disziplinen unterscheiden sich stark. Meine Arbeit verfolgt einen interdisziplinären Ansatz und nutzt Analyselemente, die sowohl einzelne Filmstandbilder als auch ganze Filmszenen in den Blick nehmen. Filme sind keine aneinander gereihten Fotografien. In meiner Arbeit wende ich die Methode der Filmanalyse an, um Parameter, wie den Bewegungsfluss der Film Bilder, narrative Kontinuitäten und Zeitlichkeit im Film zu untersuchen.

2 Skulptur – Fotografie. Die Kamera setzt Objekte in die Fläche

Der Medienwechsel von Skulptur zu Fotografie vollzieht eine Übertragung von Bildhauermaterial wie Marmor, Bronze, Gips oder Holz auf Fotopapier mit Silbergelatineschicht sowie von der Mehransichtigkeit eines raumgreifenden Objekts auf eine zweidimensionale, meist nur wenige Zentimeter große Fläche. Skulpturfotografien geben pro Belichtungseinheit nur eine Perspektive auf das fotografierte Objekt wieder. Anders als bei der Rezeption einer Skulptur im Ausstellungsraum zeigt Fotografie nur einen ausgewählten Blick auf die darin medialisierte Skulptur. Was macht dies mit dem Motiv Skulptur? Das folgende Kapitel geht dieser Frage nach. Der Fokus liegt dabei auf der Skulpturfotografie der Weimarer Republik. Die Fotografieschaffenden zeigen einen kreativen Umgang mit dem Motiv: Skulpturen werden im Foto dokumentiert, als schöne Körper inszeniert, karikiert, collagiert und in neue Kontexte montiert. In einem Spannungsfeld zwischen kunsthistorischen Repräsentationsmodi und freiem Kameraexperiment entstehen Skulpturfotografien aus neuen Perspektiven. Kapitel 2.2 widmet sich der Untersuchung dieser Arbeiten mit Blick auf ihre kameratechnische Umsetzung, fototheoretische Diskurse und die Fotografiebewegung des Neuen Sehens. Kontinuitäten, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen, werden dabei nicht ausgespart. Zahlreiche Bildlösungen zur frühen fotografischen Wiedergabe von Skulptur bleiben auch nach 1918 aktuell. Kapitel 2.1 weist diese Kontinuitäten aus und fragt: Wie und warum werden Skulpturen vor dem ersten Weltkrieg gezeigt? Welche Mittel wählen Fotografieschaffende des 19. Jahrhunderts für die Visualisierung von Skulptur und wie werden diese fototechnisch umgesetzt? Im Anschluss werden Anknüpfungspunkte beziehungsweise Brüche mit diesen fotografischen Traditionslinien in der Weimarer Republik ausgewiesen.

In den 1920er Jahren erhält die Skulpturfotografieproduktion neben neuen kameratechnischen Produktionsbedingungen auch neue Möglichkeiten der Generierung von Sichtbarkeit. Die Fotografinnen werden zahlreicher und die Präsentationskontakte ihrer Arbeiten werden vielgestaltiger.⁹⁵ Insbesondere in Druckprodukten wie Magazinen, Werbeprospekten und Illustrierten kommen Fotografien vermehrt zum Einsatz.⁹⁶ Skulpturen werden auch hier sichtbar. Kapitel 2.3 geht den Visualisierungsstrategien dieser in Druckprodukten publizierten Bildhauerarbeiten nach. Welche Verweisräume eröffnen sich für die gezeigten Skulpturen in der Zusammenschau von Text, Typographie, Illustration und anderen fotografischen Bildern? Die Untersuchung setzt sich mit der Zirkulation von Bildern in Magazin und Werbung auseinander. Kapitel 2.4.

⁹⁵ Die Kamera bringt für die Soziologie des Bilderschaffens einen entscheidenden Einschnitt, der eine Gleichsetzung von Amateur- und Berufsfotografinnen bedeutet. Eskilden 1979, S. 11; Glüher 1991, S. 52, 57; Kemp 2014, S. 31. Zahlreiche Frauen beginnen als Fotografinnen zu arbeiten. Dazu Eskilden 1994.

⁹⁶ Hägele/Ziehe 2015, S. 9; Kerbs/Walter 2004; Weise 1991.

widmet sich solchen Skulpturfotografien, die eigentlich keine Skulpturen zeigen. Nicht nur in der Werbe- und Produktfotografie der Weimarer Republik zeigt die Kamera fotografisch isolierte Alltagsgegenstände, auch in Fotobüchern werden diese sichtbar.⁹⁷ Es handelt sich um Fotografien, die Objekte des Alltags in die Fläche übertragen und ihnen den Anschein von skulpturaler Form geben. Dieser skulpturale Blick durch die Kamera ermöglicht es, die Kamera selbst als bildhauerisches Werkzeug zu beschreiben. Somit werden mediale Grenzziehungen zwischen Fotografie- und Skulpturproduktion aufgelöst. Die folgende Untersuchung widmet sich nicht nur der Analyse von Skulpturen als Motiv der Fotografie, sondern auch den skulpturalen Eigenschaften fotografischer Bilder.

2.1 Die fotografische Sichtbarkeit von Skulptur. Skulpturfotografie in historischer Perspektive

2.1.1 Möglichkeiten eines neuen Mediums

Die fotografische Wiedergabe von Skulptur vollzieht eine mediale Übersetzung. Dieser Medienwechsel ist ein vielschichtiger Gestaltungsprozess, der zahlreiche Produktionsentscheidungen umfasst. Das Motiv, die Lichtsituation, die Positionierung der Kamera, die Perspektivwahl und der Bildausschnitt werden vor oder im Moment der fotografischen Aufnahme von Skulptur bestimmt. Hinzu tritt die Entwicklung des fotografischen Abzugs, dessen Präsentation, mögliche Reproduktion sowie dessen Druck und Lagerung. An diesem vielteiligen Herstellungsprozess haben sowohl dem Medium Fotografie zugeordnete Handlungsakte wie das Ausleuchten, Belichten, Knipsen und Entwickeln als auch dem Medium Skulptur zugeordnete Aktionen wie das Bildraumgestalten, die haptisch-taktile Erfahrung des Bedienens der Kamera, das bildnerische Formgeben und möglicherweise das Retuschieren, Auskratzen und Ausschneiden von Fotopapier ihren Anteil. Bereits in ihrer Entstehung bilden Skulpturfotografien einen Medienverbund, der keinen Moment des Kippens von einem Medium ins andere meint. Statt eines eindeutig verifizierbaren Moments der ‚Übersetzung‘ von Skulptur in Fotografie handelt es sich eher um ein ständiges Changieren und Übergehen, Überlappen und Übertreten ihrer medialen Eigenschaften.

Zur Zeit der Weimarer Republik setzt sich das Fotografieschaffen mit solchen Momenten des medialen Übergangs auseinander. Skulptur wird dabei nicht nur durch ihre Einbindung in neue Medienformate wie Magazin, Werbung oder Plakat in neuen Kontexten sichtbar, sondern im experimentellen Umgang mit kameraspezifischen Mitteln in neue Perspektiven gesetzt. Der moderne Blick auf das Motiv Skulptur weist gleichzeitig Kontinuitäten in fotografischen Bildstrategien und -lösungen auf, die bis

⁹⁷ Becker 2017, S. 312f; Schöbe 2004, S. 17–23; Schmalriede 1989.

zu den Anfängen der Fotografieproduktion zurückreichen. Bereits zu Beginn der fotografischen Praxis im 19. Jahrhundert findet eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der fotografischen Visualisierung von Skulptur statt.⁹⁸ Viele der frühen Fotografen schaffenden zeigen Skulpturen als Teil kunstvoll arrangierter Stillleben, im Kontext von Architekturaufnahmen oder isoliert vor neutralem Hintergrund.⁹⁹ Diese frühen Fotografien sind von dem Ausprobieren und experimentellen Ausloten der technischen Möglichkeiten des neuen Abbildungsverfahrens geprägt.

1844 publiziert William Henry Fox Talbot mit *The Pencil of Nature* eines der ersten mit Fotografien illustrierten Bücher, das die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten des neuen Mediums beschreibt. *The Pencil of Nature* enthält insgesamt 24 Kalotypie-Tafeln, darunter zwei Skulpturfotografien, zu denen Talbot bemerkt: „Statues, busts and other specimens of sculpture, are generally well represented by the Photographic Art; and also very rapidly in consequence of their whiteness. These delineations are susceptible of an almost unlimited variety: since in the first place, a statue may be placed in any position with regard to the sun [...] and when a choice has been made of the direction in which the sun's rays shall fall, the statue may be then turned round on its pedestal, which produces a second set of variations no less considerable than the first.“¹⁰⁰ Talbot versteht unter Skulptur ein Motiv, das sich aufgrund seiner Helligkeit und seines statischen Objektcharakters – und der damit einhergehenden freien Platzierbarkeit, Ausleuchtung und Perspektivwahl – besonders für die fotografische Aufnahme eignet. Auch die der Aufnahmetechnik geschuldeten anfänglich lange Belichtungszeit von ein bis zwei Stunden lässt sich dank der Reglosigkeit des Gegenstandes problemlos einhalten. Die farbliche Monochromität der Fotografie steht der getreuen Wiedergabe der skulpturalen Gegenstände, zumeist aus Marmor oder Gips, nicht im Weg.¹⁰¹ Zudem knüpfen die häufig für die Kamera arrangierten Skulpturen oder Statuetten an bereits bestehende Sehgewohnheiten an. Kleinformatige Skulpturabgüsse sind zum Ende des 19. Jahrhunderts in Mode, werden vor allem in bürgerlichen Kreisen gerne gesammelt und als Teil des Raumdekors im häuslichen Rahmen zu Stillleben gruppiert.¹⁰² Für die Kamera inszenierte Arrangements skulpturaler Objekte werden folglich früh herangezogen, um das Darstellungspotential des neuen Mediums zu illustrieren.

⁹⁸ Zur Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts siehe u.a. Batchen 2004; ders. 2010; Bello 2013; dies. 2018, S. 19–74; Blau 2008; Brockhaus/Heidt Heller 2000; Melius 2017; Villiger 1997.

⁹⁹ Darunter Hippolyte Bayard, Louis Jacques Mandé Daguerre, Nicolaas Henneman und Francois-Alphonse Fortier, Alphonse Eugène Hubert, William Henry Fox Talbot u.a. Vgl. dazu Billeter 1997, S. 101–110; Blau 2008; Marcoci 2010.

¹⁰⁰ Talbot [1844] 2001, o.S., zu Tafel V.

¹⁰¹ Es werden vorzugsweise Reproduktionen in Gips fotografiert, um die genaue Wiedergabe von Mängeln am Original zu vermeiden. Vgl. Tschirner 2011, S. 129. Bei frühen Versuchen zu fotografischen Porträts werden die Modelle weiß gepudert, um die Lichtreflexion zu erhöhen. Sie ähneln auf diese Weise ersten Skulpturfotografien. Vgl. Siegel 2018, S. 362. Zur weißen Farbigkeit von Skulptur in der Fotografie siehe Johnson 2018.

¹⁰² Kockel 2000; Marcoci 2010, S. 39.

Die älteste erhaltene Daguerreotypie Louis Jacques Mandé Daguerres von 1837 und ein fotografisches Stillleben Alphonse Eugène Huberts von 1839 medialisieren Skulpturen (Abb. 11, 12). Beide Arbeiten zeigen, wie das neue Medium verschiedene Materialien und Texturen in einem reichen Spektrum an grauen Halbtönen und Hell-Dunkel-Kontasten verbildlicht. Durch die Visualisierung von zwei- und dreidimensionalen Objekten in einem fotografischen Bild werden dessen mediale Wiedergabemöglichkeiten präsentiert. Bereits frühe Daguerreotypien stellen so das Potential des neuen Mediums Fotografie aus. Das Abbilden von Skulptur im Lichtbild ermöglicht, die fotografisch festgehaltenen Kunstwerke fortan nicht mehr allein in einem Ausstellungsraum oder als Replik zu erfahren, sondern macht sie ortsunabhängig schau- und rezipierbar. Jules Janin schreibt 1839: „Der Daguerreotyp [...] ist dazu bestimmt, zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren, von denen wir nur teure und unzulängliche Kopien haben. Wenn man nicht sein eigener Graphiker werden will, dann wird man binnen kurzem sein Kind ins Museum schicken und ihm auftragen: Bringe mir in drei Stunden ein Bild von Murillo oder Raffael.“¹⁰³ Das Original ließe sich auf diese Weise in kürzester Zeit vervielfältigen und transportieren. Die Tatsache, dass es sich bei Daguerreotypien um aufwendig erstellte Unikate handelt, trübt diese Einschätzung Janins nicht. Kurze Zeit später entwickelt William Henry Fox Talbot das Negativ-Positiv Verfahren der Kalotypie, das die von Janin imaginierte multiple Reproduzierbarkeit von Kunstwerken im Bild tatsächlich ermöglicht.¹⁰⁴ Talbots fotografisch illustrierte Buchpublikation *The Pencil of Natur* macht die Flexibilität dieser neuen fotografischen Bilder greifbar.

In *The Pencil of Nature* werden 1844 zwei Skulpturfotografien veröffentlicht (Abb. 13, 14). Es handelt sich dabei um Aufnahmen der Büste des Patroklos, einer hellenistischen Marmorskulptur, die 1769 in der Hadriansvilla nahe Tivoli ausgegraben wurde.¹⁰⁵ Talbot gibt seinen Abguss der Büste in zwei fotografischen Perspektiven wieder. Einmal von der Blickrichtung des Dargestellten aus in frontaler Ansicht und einmal in einer seitlichen Profilansicht. Das helle Antlitz des *Patroklos* hebt sich deutlich von dem monoton dunklen Bildhintergrund der Fotografien ab und zeigt ein von Locken umrahmtes Gesicht. Seine Stirn ist in Falten gelegt. Die pupillenlosen Augen sind geweitet. Beide Aufnahmen schließen den dunklen Hintergrund mit in den nahezu quadratischen Bildausschnitt ein. Nur der untere Teil der Büste ist in beiden Aufnahmen vom Bildrand beschnitten. *Patroklos* scheint, wie aus der Dunkelheit hervorzutreten, vergleichbar dem „Akteur in einem erweiterten Tableau vivant“.¹⁰⁶ Die Aufnahme verunklart die Größenverhältnisse und Materialität der aufgenommenen Arbeit. Sie weckt Assozia-

¹⁰³ Janin [1839] 2006, S. 49.

¹⁰⁴ Siegel 2018, S. 355.

¹⁰⁵ Billeter 1997, S. 15; Brusius 2015, S. 82. Talbot fertigt ab 1839 über 55 Aufnahmen der Büste an, was für ihre große Relevanz für seine fotografischen Studien spricht. Vgl. Kraus 2005, S. 10; Wagner 2017, S. 272.

¹⁰⁶ Batchen 2010, S. 23. Zum Bezug von Tableaux vivants zum Medium Skulptur siehe Jacobs/Felleman/Adriaensens/Colpaert 2019, S. 16–19; Wiegand 2016, S. 294f.

tionen zu einer Porträtaufnahme. Der egalisierende Effekt der Fotografie erlaubt Talbot folglich die Büste nicht nur als Ergebnis eines mechanischen Aufnahmeprozesses, sondern auch als Bild künstlerischen Ausdrucks zu fassen.

Der gewählte Titel unterstreicht diese kreative Geste weiter. Der Name *Patroklos* verknüpft die antike Büste mit der tragischen Geschichte des homerischen Helden, der während der Belagerung Trojas fällt. Die Skulpturfotografie wird so mit einem Narrativ angereichert, das auf die, den damaligen Betrachter*innen präsente, humanistische Bildwelt zurückgreift. Der mythologischen Erzählung zufolge trägt der griechische Held die Rüstung seines Gefährten Achill. Seine Absicht ist, sich im Gefecht zu tarnen. Zu seinem Unglück wird Patroklos tatsächlich mit diesem verwechselt und stirbt schwer verletzt im Kampf. Bemerkenswerterweise umfasst das Schicksal des Patroklos eine mimetische Verkettung, die für die Auslegung der Fotografie seiner Büste an Bedeutung gewinnt. Talbots Fotografie zeigt nicht den antiken Helden. Sie zeigt dessen Antlitz in Form einer Büste. Bei dieser Büste handelt es sich nicht um das antique Original, sondern um eine Gipsreplik. Die Fotografie dieser Replik ist abermals eine Reproduktion nach einem Originalnegativ, das Talbot für die Publikation im Buch als Kalotypie anfertigt. Und sogar dieser spezifische Abzug ist ein Ersatz für einen anderen, der in späteren Ausgaben des fünften Hefts von *The Pencil of Nature* erscheint, nachdem das Negativ der ersten Aufnahme verloren gegangen war.¹⁰⁷ So lässt sich feststellen, dass mit Talbots *Patroklos* eine frühe Skulpturfotografie vorliegt, die auf mehreren Reproduktionsschritten basiert. Talbot verortet die Fotografie in einer bereits existierenden Logik von Kopie und Abbild, von Wiederholung und Differenz, die auch dem fotografischen Prozess eigen ist. Entgegen der vermeintlichen Titelaussage von *The Pencil of Nature*, der Fotografie als natürlich hervorgebrachten Abdruck erfasst,¹⁰⁸ wirkt der Fotograf sogar über die Aufnahmesituation hinaus auf das fotografische Bild ein. Die Visualisierung der Skulptur wird durch die Auswahl des fotografischen Bildausschnitts, durch die Beleuchtung und die Kameraperspektive sowie durch den Titel und kommentierenden Text bestimmt. Die Skulptur wird zu einem Objekt fotografischer Verfügbarkeit.

2.1.2 Skulpturen porträtieren

Die Assoziation von Talbots Skulpturaufnahmen zu Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts ist kein Einzelfall. Seit dem Beginn der fotografischen Praxis sind Porträtaufnahmen und die Wiedergabe von Kunstwerken gebräuchliche Gattungen des neuen Mediums.¹⁰⁹ Die fotografische Aufnahme von Skulpturen wird zunächst, wie beim Porträt, von staatlichen Auftraggeber*innen veranlasst. Die nationalen Kulturgüter sollen

¹⁰⁷ Auf diese Reihe von Gleichsetzungen verweist bereits Geoffrey Batchen: „[W]e get what seems to be a celebration of copying itself, of the ability to own such copies, and of the act of copying those copies.“ Vgl. Batchen 2004, S. 767; ders. 2010, S. 23

¹⁰⁸ Kemp 2014, S. 14.

¹⁰⁹ Pohlmann 2004, S. 30.

fotografisch erfasst werden. Auch Museen, Akademien und private Sammler*innen werden in der Folge zu auftraggebenden Institutionen, die die Anfertigung und Verbreitung von Skulpturfotografien mit vorantreiben.¹¹⁰ So entwickelt sich die fotografische Kunstreproduktion bereits in den 1860er Jahren zu einem wichtigen Erwerbszweig der Berufsfotografie. Fotografien von Kunstwerken, insbesondere von Bildhauerei sind gefragt. Es gibt allerdings noch keine etablierten Bildmodi für deren Visualisierung. Welche Kameraposition, Perspektivwahl und welcher Bildausschnitt zu wählen sind, entscheiden die Fotografieschaffenden selbst. Sie sind auf ihre eigene Intuition zurückgeworfen. Eine gewisse Orientierung bietet ihnen die Porträtfotografie.

Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts sind Porträtsstudios in ganz Europa verbreitet.¹¹¹ Vor allem Mitglieder des sozial und politisch aufstrebenden Bürgertums lassen sich hier ablichten. Das fotografische Porträt bietet die kostspielige Möglichkeit, sich für die Nachwelt zu verewigen. Damit adaptiert das Bürgertum eine bildnerische Praxis aus der Malerei, die lange Zeit allein dem Adel vorbehalten war.¹¹² Die Porträtaufnahmen werden sorgfältig im Atelier inszeniert. Künstliche Kulissen und Requisiten kommen häufig zum Einsatz, ein Stilmittel, das man auch in der frühen Skulpturfotografie findet.

Hippolyte Bayards *Fotografie einer Frauenbüste* von 1839–1842 zeigt das ebenmäßige Antlitz einer jungen Frau (Abb. 15). Ihr lockiges Haar ist mit Bändern zurückgenommen. Der leichte Stoff ihrer Tunika wird von zwei Spangen über den Schultern zusammengehalten. Die Büste ist mittig im Bild platziert und steht auf einem kapitellartigen Sockel, der wiederum auf einem aufwändig gemusterten Tuch ruht. Der dunkle Hintergrund, der gewählte Bildausschnitt und der schwere ornamentale Stoff rückt die Skulpturfotografie in optische Nähe zu Porträtfotografien der Zeit. Der Vergleich zu der 1862 von dem Hamburger Fotografen Carl Ferdinand Stelzner erstellten Daguerreotypie seiner Frau Anna Henriette verdeutlicht den Einsatz paralleler Stilmittel (Abb. 16). Stelzner hält seine Frau in großer Garderobe fest. Ihr Haar ist aufwändig frisiert und zurückgenommen, das Kleid aus hochwertigem Stoff, mit Schleife und Stickereien verziert. Anna Henriette steht vor einer grauen Wand, die ihre helle Haut zum Strahlen bringt. Ihr Kleid gibt den Blick auf ihre Schultern frei und beschneidet ihren Oberkörper optisch zu der Form einer Büste. Ihr linker Arm ruht auf einem fein geäderten Marmorsockel. Sie blickt nach links aus dem Bildraum, der im Hintergrund von einem schweren Vorhangstoff begrenzt wird. Sowohl der marmorierte Sockel als auch die Vorhangdraperie im Hintergrund sind traditionelle Requisiten des staatlichen Standesporträts seit dem 17. Jahrhundert.¹¹³

¹¹⁰ Peters 2004, S. 292.

¹¹¹ Zur Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts siehe Hesse/Holger 2019; Prodger 2021, S. 100ff. Zum Vergleich mit Malerei siehe zudem Dogramaci 2011, insbesondere S. 54–61; Pohlmann 2004.

¹¹² Doosry 2019, S. 53f.

¹¹³ Ebd., S. 58. Sehr aufschlussreich ist der von der Autorin angefertigte Vergleich zu dem von Ferdinand Georg Waldmüller 1836 gemalten Bildnis der Louise Mayer. Eine Abbildung des Gemäldes ist zu finden Ebd., S. 57.

Bayard nutzt in seiner *Fotografie einer Frauenbüste* diese ursprünglich der Porträtmalerei entlehnten Mittel. Die in der Frühzeit der Fotografie vehement geführte Debatte um den Kunstcharakter des neuen kamerabasierten Mediums erklärt die visuelle Bezugnahme.¹¹⁴ Der Einsatz der tradierten Repräsentationsschemata schafft einen Bezug von der Fotografie zur Malerei und stellt das neue Medium auf diese Weise in eine Genealogie zur bereits etablierten Gattung.¹¹⁵ Der Einsatz von Requisiten wie Sockel und Stoffdraperien finden sich zum Beispiel auch in Bayards Aufnahme *Die sich liebenden Kinder* sowie in der Wiedergabe einer kleinen *Gruppe mit Plastiken* in seinem Studio.¹¹⁶ Dabei ist ein wiederkehrender Einsatz gleicher Requisiten in Bayards Skulpturfotografien zu beobachten. Der Künstler schafft einen fotografisch basierten Bezugsrahmen innerhalb seines Werks, welcher über den Verweis auf vorausgegangene Porträtaufnahmen hinausweist. Es entsteht ein visueller Code, der einen Vergleich zu der zwanzig Jahre später entstandenen Porträtfotografie Carl Ferdinand Stelzners nahelegt. Die Porträtfotografie greift wiederum Strategien der Skulpturfotografie auf. Gesicht und Dekolleté der Dargestellten erscheinen ebenmäßig wie aus Marmor.

Sowohl die Skulpturfotografien Talbots als auch Bayards hinterfragen die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums und kommen durch experimentelle Aufnahmerekuren zum Ergebnis ihrer jeweiligen Bildfindung. Die Fotografen sind Repräsentanten einer frühen Skulpturfotografie Mitte des 19. Jahrhunderts, die noch keine festgelegte fotografische Praxis und methodische Standards aufweist. 1896 widmet sich der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin der Frage nach einer fachgerechten Skulpturfotografie. In *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* stellt er erstmals richtungsgebende Standards für Skulpturfotografien auf. Insbesondere das fotografische Erfassen einer dominanten Hauptansicht der dargestellten Skulptur, stellt für Wölfflin die ideale Wiedergabemöglichkeit des Kunstwerks dar.¹¹⁷ Als zentrale Herausforderung der Fotografie von Skulptur nennt er die Verklärung bestimmter Stand- und Haltungsmotive, die häufig durch einen von den Fotografierenden falsch gewählten Standpunkt erzeugt würden. Die Wirkung eines harmonischen Formaufbaus, gerade von figurativen Skulpturen, könne so nicht richtig vermittelt werden.

Die angeführten Fotografien Talbots und Bayards weichen von Wölfflins Prämissen ab. Während Talbot die *Büste des Patroklos* durch den gewählten Bildausschnitt anschneidet, zeigt Bayard die aufgenommene *Frauenbüste* mit einer leichten seitlichen Verschiebung, die die frontale Ansicht zugunsten einer räumlicheren Wirkung der Skulptur vernachlässigt. Beide Fotografen setzen das Motiv als Beleg für das Potential des neuen Mediums individuell ins Bild. Von einer kunstwissenschaftlichen Beschäf-

¹¹⁴ Zur frühen Debatte um den Kunstcharakter der Fotografie siehe Hacking/Lukitsh 2020; Kemp 2006, S. 13–24.

¹¹⁵ Vgl. Warstat 1913, S. 56.

¹¹⁶ Steinert 1959, Bildteil Abb. 8, Kat. 32, Abb. 9, Kat. 92.

¹¹⁷ Wölfflin 1896, S. 224ff. Vor Heinrich Wölfflin gibt es zu diesem Thema nur schlichte fototechnische Anweisungsliteratur. Vgl. Bezzola 2010, S. 29.

tigung mit dem Bildergebnis im Hinblick auf eine kunsthistorische Befragung der dargestellten Skulptur kann hier noch keine Rede sein. Solch fotografische Befragungen bereiten allerdings die theoretische Debatte mit vor. Bereits ab Mitte der 1850er Jahre sind die Ökonomisierung der Fotografie und eine industriell betriebene Massenproduktion fotografischer Bilder nachweisbar, worauf auch Wölfflin mit seinem Aufsatz reagiert.¹¹⁸ Es herrscht eine steigende Nachfrage nach fotografischen Kunstreproduktionen, die ab den 1860er Jahren durch neue fototechnische Verfahren, wie das Kolloidium und Albuminpapier, in immer größerer Auflage bedient werden. Fotografieunternehmen wie Adolphe Braun und Auguste Giraudon in Paris, die Gebrüder Alinari in Florenz, Carlo Ponti in Venedig, Charles Thurston Thompson in London oder Franz Hanfstaengel in München spezialisieren sich auf die gewerbliche Fotografie von Kunst. Buchverlage wie Bruckmann in München oder Seemann in Leipzig begründen eigene Kunstbuchreihen.¹¹⁹ So werden zahlreiche Skulpturfotografien in Umlauf gebracht und der Aufbau privater Bildsammlungen begünstigt.¹²⁰ Diesen kommerziell gefertigten Aufnahmen ist gemeinsam, dass sie als Reise- und Museumsfotografien auf ein gebildetes Bürgertum zielen. Oftmals wird hier auf eine stimmungsvolle und dekorative Wirkung der Aufnahmen geachtet.¹²¹ Kriterien einer medial differenzierten Wiedergabe der fotografisch erfassten Skulpturen werden hintangestellt.

2.1.3 (Foto)grafische Vorläufer

Neben dem Porträt ist die Ikonografie grafischer Reproduktionen eine wichtige Referenz für die fotografische Inszenierung von Skulpturen des 19. Jahrhunderts. Diese Grafiken entstehen ursprünglich im Kontext archäologischer Aufzeichnungen und werden als wissenschaftliche Hilfsmittel zur Bestimmung und Datierung von Skulpturen der Antike und Frühen Neuzeit herangezogen.¹²² Bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert bilden dafür ausgebildete Antikenzeichner*innen Skulpturen ab.¹²³ Aus einzelnen Zeichnungen entstehen durch druckgrafische Reproduktionstechniken ganze Skulpturkompendien, die sich im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen. Nicht nur archäologische Institute und Kunstabakademien besitzen grafischen Skulpturalben, auch Künstler*innen und Privathaushalte des gebildeten Bürgertums. Die Grafiken zeigen meist eine frontalansichtige Perspektive auf die abgebildete Skulptur und weisen

¹¹⁸ Gülicher 2011, S. 22; Matyssek 2008, S. 76.

¹¹⁹ Zur Kommerzialisierung der Fotografie durch Fotografieunternehmen im 19. Jahrhundert siehe Matyssek 2008, S. 76–80; Pohlmann 2017, 8–23; Villiger 1997, S. 63.

¹²⁰ Zunächst handelt es sich dabei vor allem um Fotografien bekannter Kunstwerke der Antike, Renaissance und von mittelalterlichen Skulpturen.

¹²¹ Tschirner 2011, S. 128.

¹²² Zur grafischen Wiedergabe von Skulptur siehe Klamm 2008; dies. 2011; Weissert 1999.

¹²³ Klamm 2011, S. 138; Kopf 2007, S. 153.

einen linienbetonten Zeichenstil auf.¹²⁴ Vor allem die Silhouette der Skulpturformen wird herausgearbeitet, weniger eine räumliche Wirkung der Objekte. Die dargestellten Skulpturen erscheinen oftmals verflacht. Erklären lässt sich dies über kunsttheoretische Diskurse des 19. Jahrhunderts, denen zufolge insbesondere die Umrisslinie als prägnante „Formvermittlerin“ gilt.¹²⁵ Schraffuren und Schattenwürfe zur Medialisierung der skulpturalen Materialität und Plastizität werden folglich hintange stellt.

Die Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts orientiert sich an dieser Bildkonvention.¹²⁶ Der Ansicht folgend, die Fotografie könne das, was die grafische Reproduktion nur unter großem Aufwand erreicht, effektiver und günstiger umsetzen, wird das neue Medium schnell mit den etablierten Darstellungsmodi des Motivs in Einklang gebracht.¹²⁷ Die Fotografieproduktion übernimmt die räumliche Isolierung der Skulptur im Bild und die präzise Wiedergabe ihrer Silhouette. Frontalansichten werden auch in der fotografischen Wiedergabe bevorzugt. Die Negativen werden teilweise sogar überbelichtet und ihr Hintergrund geschwärzt, damit sich die Konturen der abgebildeten Skulpturen besonders kontrastreich abheben.¹²⁸ Für Paul Arndt, Herausgeber mehrerer Denkmäleratlanten zur antiken Skulptur des 19. Jahrhunderts, ist die Zeichnung damit überholt und für die Visualisierung von Skulptur keine Option mehr. Die Fotografie ermöglichte die „mechanische Abbildung“ des Objekts „in seiner wirklichen Erscheinung“ und das unabhängig von einem „Stilpräge“ ihrer Entstehungszeit oder der Hand eines Zeichners.¹²⁹ Arndts Gedankengang entspringt dem theoretischen Diskurs um das neue Medium Mitte des 19. Jahrhunderts. Fotografie gilt als präzise ‚automatische‘ Aufzeichnung der Außenwelt, die in Zeiten der sich etablierenden exakten Wissenschaften, des Empirismus und des Realismus als unbedingt erstrebenswert erscheint.¹³⁰ Entsprechend der Idee einer ‚natürlichen‘, von der Hand des Fotografieschaffenden unabhängigen Aufnahmetechnik, wird eine scheinbar objektive Repräsentation von Bildhauerei angestrebt, die dem Ideal einer „Sichtbarkeit jenseits der Intention“ der Fotograf*innen folgt.¹³¹

Die Arbeiten des Fotografen Hermann Krone lassen sich zu diesem Anspruch in Relation setzen. Zwischen 1871 und 1897 fotografiert Krone im Auftrag des Generaldi-

¹²⁴ Zur Betonung der Kontur in Reproduktionsstichwerken siehe Klamm 2008, S. 211–213; Ullrich 2009, S. 10; Weissert 1999, S. 116–130.

¹²⁵ Dazu Klamm 2011, S. 140.

¹²⁶ Kopf 2007, S. 156.

¹²⁷ Snyder exemplifiziert diesen Umstand anhand von Fox Talbots *Patroklos*. Vgl. Snyder 1998, S. 22–26.

¹²⁸ Hamill 2017, S. 82; Potts 2017, S. 262. Auch die Verbreitungsform der Fotografien in Mappenwerken steht in der Tradition grafischer Tafelwerke. Vgl. Kopf 2007, S. 165.

¹²⁹ Arndt/Amelungen 1893, S. 3, hier zit. n. Klamm 2011, S. 142.

¹³⁰ Daston/Galison 2002, S. 99; Kemp 2014, S. 14.

¹³¹ Weigel 2004, S. 49. Die mit diesem Begriff der „mechanischen Photographie“ installierte Begrenzung von Kunst und Wissenschaft zeigt sich auch darin, dass eine Vermischung der beiden Genres – der objektiven (wissenschaftlichen) und subjektiven (künstlerischen) Fotografie – zum Skandal werden konnte. Etwa als Eadweard Muybridge die Fotos eines galoppierenden Pferdes retuschierte, die als wissenschaftliche Entlarvung künstlerischer Darstellungsfehler angepriesen wurden. Vgl. Daston/Galison 2014, S. 321.

rektors der Königlichen Sammlungen die Dresdner Antiken- und Abgusssammlung.¹³² Er schafft zahlreiche Serien von Skulpturfotografien, die er auf Schautafeln präsentiert, im Museum verkauft, und schließlich in Krones eigenem fotografischem Kunstverlag publiziert werden.¹³³ Eine erhaltene Schautafel figurativer Skulpturen von 1867 verdeutlicht die Präsentationsform der seriell angefertigten Aufnahmen (Abb. 17, 18).

36 Abzüge im Kabinett-Format bilden in sechs Reihen von je sechs Fotografien ein Rasterbild, eine systematische Verbildlichung des Sammlungsbestandes. Die Tafel präsentiert die wie in einem Schaukasten platzierten Skulpturen als Auswahl aus einer scheinbar endlosen Reihe von archivierten Objekten.¹³⁴ Das Bildergebnis verweist auf die damals vorherrschende visuelle Konvention moderner Archivierungs- und Analysepraktiken. Individuell spezifizierte Aufnahmewinkel werden in der Bildproduktion hintange stellt. Stattdessen steht die einheitliche Erfassung der Einzelwerke als Teil des Dresdner Sammlungsbestandes im Zentrum der Bildproduktion. Die Werke werden vor einem schwarzen Hintergrund fotografiert und regelmäßig ausgeleuchtet, um ihre charakteristische Form optisch hervortreten zu lassen. Das Bildergebnis weckt Assoziationen zu grafischen Skulpturkompendien. So ist auch hier die Umrisslinie durch den dunklen Hintergrund im Bild stark betont. Die kaum ausdifferenzierte weiße Farbigkeit der Skulpturabgüsse vermittelt weniger einen Eindruck der Beschaffenheit des Materials als vielmehr einen fast plakativ wirkenden Kontrast zum Umraum. Die skulpturale Form hebt sich als Silhouette ab. Details der Bildhauerarbeiten sind hingegen verunklart.

Um diesen Bildeindruck zu erzeugen, hat Krone die Fotonegative der Skulpturaufnahmen nachbearbeitet. Während der Entwicklung der Fotografie kam höchstwahrscheinlich eine zu dieser Zeit durchaus übliche Technik des händischen Schwärzens des Hintergrundes zum Einsatz.¹³⁵ Der Archäologe Ernst Langlotz verwirft die so erzeugten Skulpturfotografien als unaussagekräftige „Bild-Silhouetten“.¹³⁶ Seiner Ansicht nach seien diese Abbildungen keine tatsächliche Repräsentation der dargestellten Kunstwerke. Krones Bildmodus ist hier wohl tatsächlich nicht dem Anspruch einer möglichst präzisen Wiedergabe einzelner Skulpturen geschuldet, sondern zielt viel eher auf eine spezifisch seriell wirksame Ästhetik. Durch das Tilgen von zu vielen fotografischen Ein-

¹³² Knoll 1998, S. 257.

¹³³ Zum Einsatz der Fotografie im Museum des 19. Jahrhunderts vgl. Hamber 2008, S. 65f; Tschirner 2011, S. 10ff. Seine Fotografien erscheinen nach und nach innerhalb der als Reihe gedachten Publikation *Die plastischen Meisterwerke der Königlichen Museen zu Dresden. Königl. Autorisierte Original-Ausgabe*. Vgl. Knoll 1998, S. 258f.

¹³⁴ Das fotografische Bild wird nicht nur selbst als Archiv der in ihm abgebildeten Wirklichkeit bezeichnet, sondern zieht als Faktenspeicher die Produktion weiterer Fotografien nach sich und somit den Aufbau von ganzen Sammlungen. Archive werden zwischen 1880 und 1910 zur „dominanten institutionellen Grundlage fotografischen Bedeutens.“ Vgl. Sekula [1986] 2003, S. 286f. Zum fotografischen Archiv siehe weiter Wilder 2009.

¹³⁵ Die äußeren Ränder des Motivs werden mit deckender Tinte umrahmt, alle anderen Areale werden geblieben. Dazu Klamm 2011, S. 137; Fawcett 1986, S. 207.

¹³⁶ Langlotz 1979, S. 3. 1929 rezensiert er den Katalogbestand der Münchner Glyptothek: „Der schwarze Grund auf der Tafel ist schon deshalb zu verwerfen, weil er die Umrisse bei beschatteten Stellen gleichsam auffrisst. Meist werden dann die Konturen noch roh umrissen, so daß die Figur wie eine unkörperliche Silhouette auf eine schwarze oder weiße Folie aufgeklebt erscheint.“ Langlotz 1929, hier zit. n. Klamm 2011, S. 137.

zelheiten und möglichen Zufälligkeiten im Bild erzeugt er eine gleichförmige Ästhetik der präsentierten Skulpturen, die im Kontext der musealen Praxis des Sammelns und Bewahrens verankert ist. Seine Fotografien zielen auf das gleichzeitige Erfassen ganzer Kompendien. Die Präsentation der Form der Statuen, unabhängig von ihrer spezifischen Größe, Materialität oder Ortsbezogenheit, ist dafür ausschlaggebend. Die Wirkung von Krones Arbeiten ist einerseits der sachlich-objektiven Zuweisung zu dem apparativen Bilderzeugnis geschuldet und andererseits dem Eingriff des Fotografen selbst, der das Negativ händisch nachbearbeitet. Er wirkt über die Entscheidungen innerhalb des Aufnahmeprozesses hinaus auf das Bildergebnis ein. Nach der Entwicklung, unter anderem als Bildpostkarte verkauft, sollen seine Aufnahmen auch einen ästhetischen Eigenwert vermitteln. Die Sammlungsdokumentation und die Kommerzialisierung von Fotografie gehen eine Verbindung ein, die sich bereits in den frühen Skulpturkompendien des 18. Jahrhunderts andeutet und in der Skulpturfotografie der 1920er Jahre weiter an Präsenz gewinnt.

2.2 Durchsichten, Aussichten und Aufsichten. Neue fotografische Perspektiven auf Skulptur

2.2.1 Tradierte Blicke und fotografisches Experiment

Mit veränderten fototechnischen Möglichkeiten wandelt sich auch die Ästhetik der Skulpturfotografie. Um die Jahrhundertwende ist sie nicht mehr allein ein von der Fotografie apparativ erfasstes Kunstobjekt, sondern wird als Möglichkeit der gestalterischen Auseinandersetzung mit fotografischen Mitteln verstanden. Die Skulpturfotografie der 1920er Jahre schreibt dieses Paradigma sowie ästhetische Leitlinien der Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts fort. Wichtiger Faktor dafür sind die zahlreichen gewerblich ausgerichteten Fotografieateliers, in denen ansässige Berufsfotograf*innen Porträts, Stillleben, Stadt- und Landschaftsaufnahmen fertigen. Viele der dort tätigen Fotografieschaffenden arbeiten noch im malerischen Stil der Jahrhundertwende, nutzen Requisiten und Kulissen, darunter gerne antikisierte Skulpturen und Statuetten, zur repräsentativen Inszenierung ihres Kundenstamms.¹³⁷ Andere fertigen bereits eine moderner ausgerichtete ‚Kunstfotografie‘, die piktorialistische Ansätze hinter sich lässt und sich durch reduzierte Motivkompositionen auszeichnet.¹³⁸ Die Bildkompositionen sind puristisch angelegt. Menschen und Objekte werden fotografisch isoliert und mit einer Detailschärfe wiedergegeben, die an frühe Daguerreotypien erinnert. Es geht

¹³⁷ Zur Atelierfotografie der Weimarer Republik siehe Philipp 1994; Prodger 2021, S. 119f.

¹³⁸ Altringer/Bomhoff/Bove/Komenda/Lux 2019, S. 59; Philipp 1994, S. 31f.

darum, „[d]ie Dinge zu sehen, wie sie sind“, so eine Formulierung Raoul Hausmanns.¹³⁹ Dafür zentral ist ein fotografisches Sehen, das sich ganz auf die Wahrnehmung durch die Kamera und deren Mittel einlässt. Diese Mittel sind in der Weimarer Republik andere als zuvor. Zum Einsatz kommen neue kleinere Kameraformate wie ab 1924 die Mittelformatkamera Ermanox mit dem bis dahin lichtstärksten Objektiv, 1925 die handliche Leica und ab 1932 die kleinformatige Contax.¹⁴⁰ Diese Apparate ermöglichen das Fotografieren ohne schweres Stativ, Platten und Blitzlicht und das sogar im Innenraum. Skulpturen können so aus neuen Blickwinkeln erfasst werden. Selbst in zuvor für die Kamera nur schwer sichtbaren Kontexten, wie in dunklen Kirchenräumen, ist die Skulpturaufnahme nun möglich. Durch das moderne Kameraauge entsteht eine ungeahnte Sichtbarkeit skulpturaler Formen.

Im Spannungsfeld zwischen tradierten kunsthistorischen Repräsentationsmodi und freiem Kameraexperiment entstehen in der Weimarer Republik Skulpturfotografien neuer Blickwinkel. Skulpturen werden im Foto dokumentiert, als schöne Körper inszeniert, karikiert, collagiert und in neue Kontexte montiert. Die Fotografien weisen Kontinuitäten zur frühen Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts auf und zeigen zugleich neue Bildlösungen. Dabei sind nicht nur die Kamerasichten neue, auch die Fotoproduzent*innen werden andere und vor allem mehr. Fotografiert werden Skulpturen von Kunsthistoriker*innen, Reporter*innen, kommerziellen und privaten Fotografieschaffenden. Viele von ihnen sind Autodidakt*innen. Sie fotografieren, was sie interessiert und versuchen, die Aufnahmen dann an Magazine oder andere Publikationsorgane zu verkaufen.¹⁴¹ Welche ästhetische Richtung die Fotografieschaffenden dabei wählen, hängt von vielen Faktoren ab. Das Alter, die eigene Sehabsbildung oder eventuelle Kontinuitäten in einem Anstellungsverhältnis, und damit einhergehende motivische Schwerpunkte, können solche Faktoren sein.¹⁴² In der Portraitfotografie und in vielen Stadtaufnahmen erhält sich zunächst noch eine konventionelle, von kommerziellen Interessen geprägte Ästhetik. Gewagtere Bildkompositionen finden sich in der Architektur-, Reportage-, Werbe- und Pressefotografie.¹⁴³ In der Wiedergabe unbelebter Objekte sind enge Bildausschnitte, ungewohnte Perspektiven und Reihungen beliebte Stilmittel. Es entstehen isolierende Bildkompositionen, welche die Form des aufgenommenen (Skulptur-)Objekts in den Fokus rücken. Viele der freien Fotografieschaffenden bedienen sowohl wöchentliche Unterhaltungsblätter, illustrierte Fachblätter, Buchver-

¹³⁹ Diese neue sachliche Fotografie geht mit modernen materialästhetischen Ansätzen einher, die zunächst im Dadaismus, später in der Neuen Sachlichkeit und der Bauhauskunst wirksam werden. Sie gründen auf den im Werkbund vorausgedachten Ideen von der Aufwertung des Objekts, der Verpflichtung zur Transparenz und Klarheit und auf der Ästhetik der Oberfläche. Zur Sachlichkeitskultur der Weimarer Zeit Becker 2018, S. 316–333; Hausmann zit. n. ebd., S. 323.

¹⁴⁰ Altringer/Bomhoff/Bove/Komenda/Lux 2019, S. 130; Brüning 2004, S. 19–22.

¹⁴¹ So etwa Sasha Stone. Vgl. Hammers 2016, S. 104f.

¹⁴² Dogramaci 2010, S. 260.

¹⁴³ Vgl. dazu u.a. Altringer/Bomhoff/Bove 2019; Dogramaci 2010; Eskildsen 1982; Hammers 2016; Kerbs 2004; Kühn 2005.

leger und Kunstanstalten.¹⁴⁴ Dasselbe Bildmaterial kommt in unterschiedlichen Kontexten zum Einsatz. So entsteht eine Streuung von Bildern, die auch Skulpturen in unterschiedlichen Zusammenhängen zeigt. Skulpturfotografien sieht man in Kunstatalogen, in fotografischen Handreichungen, in Ausstellungen, in Fotobüchern zum antiken Griechenland, zur ‚schönen Welt‘ oder zur Neuen Fotografie, in illustrierten Magazinen und Werbeanzeigen. Die Skulpturfotografie der Weimarer Republik ist eine vielgestaltige, heterogene Fotografie von Skulptur, die immer wieder neue Blickwinkel setzt und einnimmt.

2.2.2 Skulptur in Architekturen gesichtet

Ein relevanter Kontext der Medialisierung von Skulptur ist die Fotografie von Skulptur am Bau. Die Architekturfotografie entwickelt sich im frühen 20. Jahrhundert zu einer eigenen Gattung und wird in den 1920er Jahren ausschlaggebendes Vermittlungsmedium der Formensprache zeitgenössischen Bauens.¹⁴⁵ Die im 19. Jahrhundert standartisierte Abbildung frontal-symmetrischer Gebäudeansichten wird aufgebrochen. Stattdessen entstehen kreative Ansichten und steile Blickwinkel, welche die organischen oder kubischen Formen der modernen Architektur in Szene setzen.¹⁴⁶ Auch Skulpturen erscheinen in diesem Zusammenhang als relevantes Motiv. Parallel zum Aufkommen der modernen Architekturfotografie nimmt das Interesse an einer neuen Verbindung von Architektur und Skulptur zu. Im Sinne einer gleichberechtigten Behandlung von Architektur und Bildwerk sollen Skulpturen nun nicht mehr nachträglich an den Bau appliziert werden, sondern bereits in die Planung derselben eingehen. Sie werden als Teil des Raumkonzepts erfasst, sollen dieses mitbestimmen und formen.¹⁴⁷ Diese Idee wird unter anderem von Mies van der Rohe umgesetzt, der zum Anlass der Weltausstellung 1929 in Barcelona ein Gebäude schafft, das eine Arbeit des Bildhauers Georg Kolbe bewusst integriert und inszeniert. In seinen lichten Pavillon fügt er Kolbes Skulptur *Morgen* ein.¹⁴⁸

Der weibliche Akt entsteht bereits 1925. Er war ursprünglich für die Ceciliengärten in Berlin geschaffen worden. Für Mies van der Rohes Pavillon wird eine Gipsreplik der Arbeit angefertigt. In Barcelona steht sie in einem mit schwarzem Glas ausgelegten Wasserbecken auf einer schmalen Plinthe (Abb. 19). Die zu einer bewegten Kreisform über den Kopf geschwungenen Arme des Akts stehen in Kontrast zu der sach-

¹⁴⁴ Dogramaci 2010, S. 101f; Schönegger 2018, S. 39.

¹⁴⁵ Zur Architekturfotografie der Weimarer Republik siehe Dogramaci 2010, S. 266–272; Hammers 2016; Metje 2018, insbesondere S. 22–38.; Sachsse 1984; Waschke 2020.

¹⁴⁶ Metje 2018, S. 32; Waschke 2020, S. 44.

¹⁴⁷ Beckmann 2006, S. 34.

¹⁴⁸ Zu Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon und Kolbes Skulptur *Morgen* siehe u.a. Berger/Pavel 2006; Neumann 2020; Neumeyer 2018; Reuter 2008; Wallner 2021. Zum Entstehungskontext der Skulptur siehe Beckmann 2006, S. 34–39. Der Titel *Morgen* ist eine nachträgliche Benennung. Noch 1927 wird sie von Kolbe *Cecilie* genannt, in Barcelona titulieren Kritiker*innen die Figur 1929 als *Tänzerin*. Vgl Beckmann 2006, S. 40.

lichen Formensprache des Baus. Durch die Integration der Skulptur erzeugt Mies van der Rohe ein spannungsreiches Wechselspiel von skulpturaler und architektonischer Form. Die geschwungene Körpersilhouette kontrastiert und ergänzt seine stringente Architektursprache.

Von Anfang an als ephemere Ausstellungsarchitektur geplant, wird der Pavillon nach Ende der Weltausstellung im Januar 1930 abgebaut. Seine Einzelteile werden verkauft und die Skulptur auf dem Rücktransport nach Berlin zerstört.¹⁴⁹ Dass das Ensemble dennoch erhalten bleibt, liegt an seinen Fotografien. Sie werden schnell zum eigentlichen Ort der intermedialen Arbeit. Die Zeitschrift *Die Form* veröffentlicht im August 1929 erstmals 11 Aufnahmen des Barcelona-Pavillons.¹⁵⁰ In der Folge erscheinen zahlreiche Artikel zur Weltausstellung, die ebendiese Bilder wiederkehrend publizieren und kanonisieren.¹⁵¹ Die in den Bau integrierte Skulptur *Morgen* ist wie ein figurativer Fixpunkt auf fast jeder Fotografie zu sehen (Abb. 20). Vier Aufnahmen geben sie aus verschiedenen Standpunkten wieder:¹⁵² seitlich von hellem Tageslicht beschienen über das dunkle Wasserbecken hinweg, frontal als heller Fluchtpunkt einer Blickschneise an der gläsernen Außenfassade entlang, als Spiegelung auf der Onyxwand in einer Ansicht des Innenraums und in einer weiteren Fotografie des Innenraums aus leicht diagonaler Perspektive durch die Scheibe besehen. Die Fotografien vollziehen Ansichten nach, welche die Besucher*innen des Pavillons auf ihrem mäandernden Weg durch das Gebäude erfahren. Zwar noch im Gebäude, doch bereits als Teil des architektonisch unbedachten Außenraums, ist *Morgen* unter freiem Himmel in einer von spiegelnden Oberflächen begrenzten Nische aus Wasser, gläserner Außen- und Marmorwand positioniert. Frontal kann sie nur aus einem auf 90 Grad beschränkten Winkel gesehen werden. Die Skulptur erscheint als integraler Bestandteil der Architektur. In den fotografischen Bildkompositionen aus architektonischen Elementen wie Wänden, Scheiben und Stützen bietet Kolbes Arbeit einen wichtigen Orientierungspunkt. Mit der Skulptur im Blick fällt den Betrachtenden die räumliche Verortung in dem verwinkelten Gebäude leichter. Als einzige anthropomorphe Gestalt in den Fotografien des Pavillons kommt ihr zudem die Funktion einer Maßfigur zu, die mit 2,5 Metern Höhe allerdings eine leicht verzerrte Wahrnehmung der Raumgröße vermittelt. Kolbe zeigt sich nach der Besichtigung des Pavillons von der wirkungsvollen Verbindung überzeugt, die der architektonische Raum und die Skulptur eingehen. Er bewertet sie als „beste Ergänzung – also gegenseitige Bereicherung.“¹⁵³

¹⁴⁹ Reuter 2008, S. 282.

¹⁵⁰ Bier 1929.

¹⁵¹ U.a. werden die Fotografien aus *Die Form* 1929 auch hier publiziert: Genzmer 1929; Habers 1929 und Schitzler 1929. Durch ihre andauernde Präsenz in einschlägigen Publikationen, auch nach 1930, erlangen sie kanonischen Status. Für die Rekonstruktion des Gebäudes 1986 spielen die historischen Aufnahmen eine ausschlaggebende Rolle.

¹⁵² Berger/Pavel 2006, S. 49, Abb. 13; S. 30, Abb. 9; S. 32, Abb. 11; S. 20, Abb. 1.

¹⁵³ Kolbe 1932, S. 381, zit. n. Pavel 2006, S. 32.

Angaben zum Fotografieschaffenden dieser medialen Zusammenschau von Skulptur und Architektur finden sich in der betreffenden Ausgabe von *Die Form* keine. Die Zuordnung zu dem Avantgardefotografen Sasha Stone wird forschungsseitig erst 2009 vorgelegt.¹⁵⁴ Sasha und Cami Stone betreiben in den 1920er Jahren ein Fotografieatelier. Sie schaffen zahlreiche Aufnahmen von Architektur, Industrie und Bühne für Reklame, Illustration, Schaufenster und Film.¹⁵⁵ Stones Fotografien des Barcelona-Pavillons sind sachlich konkret und unterscheiden sich darin durchaus von anderen Arbeiten des Fotografen, die eher einer dynamischeren Bildsprache des Neuen Sehens zuzuordnen sind.¹⁵⁶ Eine möglichst getreue Erfassung des Gebäudes wird hier gegenüber kreativen, steilen Ansichten priorisiert.¹⁵⁷ Die Aufnahmen zeigen jeweils den ganzen architektonischen Raum vom Boden bis zu Decke. Auf Detailaufnahmen wird verzichtet.

Stones Fotografien erfassen Kolbes Skulptur, dem architektonischen Konzept Mies van der Rohes entsprechend, als Teil und im Wechselspiel mit dem sie umgebenden Raum. Hierin stimmen die Fotografien mit der Praxis des Bildhauers überein. Kolbe ließ zahlreiche seiner Arbeiten an ihrem Aufstellungsort fotografieren. In dem Nachlass des Bildhauers finden sich weitere Fotografien der Skulptur *Morgen*, die vergleichbare Bildlösungen zeigen. Erhalten sind acht Fotografien von 1925, die die Skulptur aus unterschiedlichen Perspektiven in den Berliner Ceciliengärten wiedergeben (Abb. 21–28). Zudem ist eine Aufnahme von 1927 erhalten, die ihre Präsentation im Münchner Glaspalast erfasst (Abb. 29).¹⁵⁸ All diese Aufnahmen zeigen die figurative Skulptur aus leichter Unteransicht in voller Größe. Die Namen der Fotografierenden sind leider nicht bekannt. Davon auszunehmen ist allein eine Fotografie Robert Senneckes, die den *Morgen* in gleicher Ansicht wie Stone aus der linken Seitenperspektive wiedergibt (Abb. 28). Der Vergleich dieser Aufnahme mit der Fotografie der Gipsreplik in Barcelona verdeutlicht die Wirkung des architektonischen Kontexts auf die Wahrnehmung des Akts. Während *Morgen* in Berlin auf einem hohen weißen Sockel auf dem Rasen vor einem Wohngebäude steht, begrenzt die puristische Architektur Mies van der Rohes den Blick auf die Skulptur.

¹⁵⁴ Reuter/Tegethoff/Sachse 2008, S. 240. Dazu auch Hammers 2016, S. 105. Sasha Stone wird von Erich Raeisch vom Verein der deutschen Seidenwebereien beauftragt, auf der Weltausstellung zu fotografieren. Er fotografiert nicht nur die Räume der Deutschen Seide, sondern nimmt vor Ort die gesamte deutsche Abteilung auf.

¹⁵⁵ Hammers 2016, S. 98. In den frühen 1920er Jahren beginnt Stone mit der Fotografie von Skulpturen zu experimentieren, dazu Hammers 2014, S. 47f.

¹⁵⁶ Hammers 2014, S. 49–53.

¹⁵⁷ Dynamischere Momente finden sich in den diagonalen Ansichten von Außenbau und Innenräumen, deren Raumgrenzen Stone als durchlässige Barrieren aus Glas, Stein, Stahl und Wasser präsentiert. Sie spiegeln das helle Sonnenlicht und zeigen Kolbes Skulptur in Reflexionen. Dass es sich dabei um von dem Publicationsorgan der Fotografen ungewollte Bildmomente handelt, verdeutlicht die nachträgliche Retusche. In einzelnen Fällen wurde versucht, die Spiegeleffekte zurückzunehmen und die Aufnahmen damit weiter zu „objektivieren“. Dazu Pavel 2006, S. 53.

¹⁵⁸ Zu finden auf der Website des Georg Kolbe Museums Berlin, welche fast den kompletten Nachlass wieder gibt. URL <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/suche?term=> (Stand 20.12.21), teilpubliziert in Wallner/Martin 2021, S. 35–37.

Die professionelle Anfertigung von Werkfotografien ist Georg Kolbe bereits früh ein Anliegen. Obwohl er während seiner frühen Schaffensjahre mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, setzt er sich mit Ideen fotografischer Werkabbildungen auseinander.¹⁵⁹ Ab 1907 betraut er den am Berliner Kunstgewerbemuseum tätigen Kunsthistoriker Ludwig Schnorr von Carolsfeld mit der fotografischen Dokumentation seiner Arbeiten. Carolsfeld schafft zahlreiche Skulpturfotografien, die im Dialog mit Kolbe entstehen, und auf das frühe Ausloten und Experimentieren der zwei Foto-Autodidakten verweisen. Verschiedenartige Perspektiven, Bildausschnitte und -hintergründe werden erprobt.¹⁶⁰ Ab den späten 1920er Jahren beginnt die Zusammenarbeit Kolbes mit dem Bildarchiv Foto Marburg. Der dort tätige Fotograf Richard Hamann-Mac Lean hält Kolbes Skulpturen für verschiedene Publikationen des Bildarchivs fest, unter anderem für ein großformatiges Mappenwerk mit über 100 Bildtafeln. Kein zweiter zeitgenössischer Bildhauer ist mit einer vergleichbaren Anzahl an Werkfotografien in Marburg präsent. Diese Tatsache verweist auf Kolbes herausgehobene Rolle für die Skulpturfotografie der Weimarer Republik.¹⁶¹ Weitere Berufsfotografen wie Otto Hartmann und Ewald Gnilka schaffen ebenfalls Fotografien von Kolbes bildhauerischem Werk, bis er 1931 schließlich Margrit Schwartzkopff als Fotografin anstellt. Sie fertigt zahlreiche Fotografien, die Kolbes Arbeit in unterschiedlichen Entstehungsphasen zeigen.¹⁶² Nach seinem Tod betreut sie als erste Direktorin des Georg-Kolbe-Museums seinen fotografischen Nachlass.

Dieser Nachlass bezeugt Kolbes Präferenz, eine autonome Wirkung seiner Arbeiten in ihren Fotografien zu vermitteln. Er lässt seine Skulpturen vor neutralem Hintergrund fotografieren oder lässt nachträglich durch Retuschen ablenkende Hintergrundelemente eliminieren (Abb. 30, 31). Für die fotografische Wirkung bevorzugt er einen flächigen Hintergrund, von dem sich die Skulpturen deutlich abheben.¹⁶³ Ihm erscheint zudem die Vermittlung ihrer Mehransichtigkeit als besonders wichtig. Zahlreiche Arbeiten sind aus mehr als einer Perspektive erfasst. 1913 kommentiert Kolbe die bei Paul Cassirer verlegten Fotografien seiner Werke entsprechend: „Da der größte Teil meiner Arbeiten Probleme der Rundplastik darstellt, müßte man freilich, um sie zu erklären, viele Ansichten des gleichen Gegenstandes zeigen können. Das würde ins Endlose führen, auch wünschte ich nicht den Eindruck zu großer Wichtigkeit zu erwecken.“

¹⁵⁹ Als ungewöhnlich und wegweisend stellt sich dementsprechend der Umfang von Kolbes fotografischem Nachlass dar. Ich verweise auf die Onlinesammlung des Georg-Kolbe-Museums Berlin. Hier ist fast der komplette Nachlass öffentlich einsehbar. URL <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/suche?term=> (Stand 20.12.21). Zudem danke ich Carolin Jahn, zuständig für Archiv und Sammlun des Georg-Kolbe-Museums, für ihre Auskünfte zu den Fotograf*innen Kolbes. Einen kurzen Verweis auf diese hatte ich bei Pavel 2006, S. 61 FN 27 gefunden. Ein unveröffentlichter Text von Ursel Berger gab weitere Hinweise. Vgl Berger 2011.

¹⁶⁰ Die Onlinesammlung des Georg-Kolbe-Museums umfasst 462 Skulpturfotografien von Carolsfeld.

¹⁶¹ Berger 2011, S. 1. Die Onlinesammlung des Georg-Kolbe-Museums umfasst 86 Skulpturfotografien von Hamann-Mac Lean.

¹⁶² Die Onlinesammlung des Georg-Kolbe-Museums umfasst 644 Skulpturfotografien von Schwartzkopff.

¹⁶³ Dazu auch Pavel 2006, S. 61.

Die vorzüglichen photographischen Aufnahmen sind das Ergebnis eingehender Versuche eines Freundes.¹⁶⁴ Den Namen des Fotografierenden nennt er zu diesem Zeitpunkt noch nicht, allerdings ist anzunehmen, dass es sich um Ludwig Schnorr von Carolsfeld handelt. Dieser wählt für die frühe Publikation individuelle Skulpturansichten. Er orientiert sich nicht unbedingt an einer frontalen Aufnahme der Arbeiten, sondern scheint vor allem eine spannungsreiche Perspektive auf die jeweiligen Skulpturen vermitteln zu wollen (Abb. 32–35). Der Hintergrund ist neutral gehalten, teilweise schwarz retuschiert.

Anders als Sasha Stones Fotografien von Kolbes *Morgen* entsteht Skulpturfotografie hier im Dialog mit dem Künstler selbst. Wie viele andere Fotograf*innen der Zeit ist auch von Carolsfeld Autodidakt. Es ist anzunehmen, dass die Aufnahmen in enger Zusammenarbeit mit Kolbe entstehen.¹⁶⁵ Tatsächlich etabliert sich die Praxis der Fotografie von Skulpturen durch das Anraten der Skulpturschaffenden selbst erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts.¹⁶⁶ Wegen der hohen Kosten des fotografischen Verfahrens können sich die meisten Bildhauer*innen keine umfassende Aufnahme ihrer Arbeiten leisten. Allerdings erkennen immer mehr die Möglichkeiten einer fotografischen Visualisierung an. Das neue Medium dient einer öffentlich-bildlichen Sichtbarkeit der Skulpturen.¹⁶⁷ Auguste Rodin lässt seine Skulpturen von ausgewählten Fotografen wie Eugène Druet und Jacques-Ernest Bulloz aufnehmen.¹⁶⁸ Constantin Brancusi traut dies Edward Steichen und Man Ray zu. Sonst greift er, wie auch Medardo Rosso, nur selbst zur Kamera.¹⁶⁹ Die gemeinsame fotografische Praxis von Georg Kolbe und Carolsfeld zeigt einen produktiven Austausch in der Produktion dieser Bilder. Dass Kolbe dabei nicht zufälligerweise einen kunsthistorisch kundigen Freund um das Anfertigen der Aufnahmen bittet, ist anzunehmen. Auch in der daran anschließenden Zusammenarbeit mit dem Bildarchiv Foto Marburg wählt Kolbe eine Institution von explizit kunsthistorischer Expertise aus.

Welchen Einfluss hat kunsthistorisches Vorwissen auf die Visualisierung von Skulptur? In welchem Verhältnis stehen Skulptur, Fotografie und Kunstgeschichte in den 1920er Jahren? Das folgende Kapitel nimmt sich dieser Fragen an.

2.2.3 Skulpturfotografie und Kunstgeschichte

Fotografie ist als Arbeitsgrundlage und Analyseinstrument ausschlaggebende Bedingung für die Etablierung der akademischen Kunstgeschichte. Fotografie ermöglicht es erstmals Mitte des 19. Jahrhunderts, Kunstwerke unabhängig von ihrem Zustand, ihrem Aufstellungsort und ihren Objekteigenschaften zu versammeln, sie nach einheitlichen

¹⁶⁴ Kolbe 1913, S. 2f.

¹⁶⁵ Berger 2011, S. 1.

¹⁶⁶ Eisenwerth 1977, S. 149.

¹⁶⁷ Ebd., S. 152.

¹⁶⁸ Göllicher 2011, S. 166–185; Pinet 1997.

¹⁶⁹ Brockhaus 1997; Göllicher 2011, S. 185–225.

Kriterien zu ordnen und nebeneinander vergleichend zu sichten.¹⁷⁰ Stilgeschichte und Ikonographie etablieren sich in der Folge als wissenschaftliche Methoden.¹⁷¹ Die Arbeit am fotografischen Bild, nicht mehr die am abgebildeten Kunstwerk, rückt in der kunsthistorischen Lehr- und Forschungspraxis immer weiter ins Zentrum. Ihre theoretische Akzeptanz verläuft allerdings nicht so stetig und stringent wie ihre praktische Nutzung.¹⁷² Das bald etablierte fotozentrische Wissenschaftsverständnis des Fachs führt zu Diskussionen. Ein Ausdruck davon ist Heinrich Wölfflins Auseinandersetzung mit der Frage *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*.¹⁷³ Das Bewusstsein über die Notwendigkeit einer spezifischen kunsthistorischen Medienkompetenz tritt in der Kunstgeschichte Ende des 19. Jahrhundert deutlich hervor und es entstehen Fotografieanstalten unter kunsthistorischer Leitung.¹⁷⁴ Deren Fotografien sollen eine „möglichst getreue Naturnachbildung“ der Kunstwerke bieten, um potentielle ‚Verstellungen‘ eines wissenschaftlichen Sehens und Beschreibens der abgebildeten Werke zu verhindern.¹⁷⁵ Allerdings stärken auch hier sich ständig erweiternde fotografische Gestaltungsmöglichkeiten die Bedeutung und den Anteil der kreativ-subjektiven Bildfindungen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird es immer populärer, ästhetisch oder stilistisch interessante skulpturale Details mittels fotografischer Nahaufnahmen hervorzuheben.¹⁷⁶ Die Verbesserungen der Aufnahme- und Drucktechnik von Fotografie sowie neue verlegerische Initiativen stärken den Fokus auf die ästhetische Dimension des kunsthistorischen Fotobuchs. Das fotografische Sehen einer modernen ‚Autorenfotografie‘ wird gegenüber visuellen kunsthistorischen Prämissen begünstigt und junge Fotografinnen erhalten die Möglichkeit, ihr Medium effektvoll und publikumswirksam einzusetzen.¹⁷⁷ Entwicklungslinien von ‚freier Kunstdokumentation‘ und einer im Wissenschaftskontext angesiedelten kunsthistorisch versierten Fotografie überschneiden sich in der Weimarer Republik zunehmend. Ein Blick auf das fotografische Schaffen von Walter Hege beleuchtet dies.

¹⁷⁰ Der Verlust von Eigenschaften des Originals wie Farbe, Materialität, Format und Volumen und das Herauslösen aus dem bisherigen Kontext vereinfacht das Herausstellen ästhetischer oder stilistischer Verwandtschaft unter mehreren Werken. Vgl. dazu etwa Bildvergleiche in Wölfflin 1920.

¹⁷¹ Bickendorf 1985; Tietenberg 1999. Entsprechend erfasst André Malraux 1947 die Kunstgeschichte, die Geschichte der Bildhauerei im Besonderen, als „eine Geschichte des Photographierbaren“. Vgl. Malraux [1947] 1957, dazu auch Geimer 2009.

¹⁷² Tietenberg 1999, S. 65; Schmid 1983; Warnke 1989, S. 251.

¹⁷³ Wölfflin 1896.

¹⁷⁴ 1885 öffnet die *Königlich Preußische Meßbildanstalt* in Berlin. Ab 1882 führt der Fotograf und Kunsthistoriker Franz Stoeckner ein Institut für kunstwissenschaftliche Fotografie in Berlin. 1913 beginnt Richard Hamann mit dem Aufbau des Bildarchivs *Foto Marburg*. Dazu auch Villiger 1997, S. 65.

¹⁷⁵ Hamann 1911, S. 6 zit. n. Matyssek 2008, S. 127.

¹⁷⁶ Johnson 1995, S. 3

¹⁷⁷ „Man braucht nur eines der um 1910 bei Langewische verlegten ‚Blauen Bücher‘ zur mittelalterlichen Architektur neben einen einschlägigen Hege-Band um 1930 aus dem Deutschen Kunstverlag zu legen, um den Schritt von monotonen Archivabbildungen zu einer noch heute brillant anmutenden Fotoästhetik schlagend illustriert zu finden,“ schreibt Keller 1998, S. 199.

Walter Hege ist in den 1920er bis 1940er Jahren als Produzent von Kunst- und Architekturfotografien für die deutsche Kunstgeschichte und Archäologie bekannt. Seine Fotografien erfreuen sich auch über Fachkreise hinaus großer Beliebtheit und verweisen auf den gegenseitigen kreativen Austausch von Kunstgeschichtsschreibung und freier ‚Populärfotografie‘.¹⁷⁸ 1930 publiziert er zusammen mit Gerhart Rodenwaldt ein Fotobuch zur *Akropolis*. Bereits 1928/29 begleitet Hege den Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts auf seiner Reise durch Griechenland und fotografiert unter dessen Ägide antike Skulpturen an ihren ursprünglichen Aufstellungsorten.¹⁷⁹ Gemeinsam besuchen sie das Nationalmuseum in Athen, die Tempel der Akropolis, den Parthenon und Erechtheion.¹⁸⁰ Die dort entstandenen Fotografien veröffentlichen sie erstmals 1930. In den Jahren 1935, 1937, 1941 und 1956 kommt es zu vier weiteren Auflagen.

Dem umfangreichen Abbildungsteil der Publikation mit über 100 Fotografien Walter Heges ist ein kurzer einleitender Text Rodenwaldts vorangestellt. Der Autor gibt darin an, ein ‚richtiges‘ Sehen antiker Skulptur und Architektur vermitteln zu wollen. Anders als die „Museen Westeuropas und die Fülle der Reproduktionen nach der Antike“, die „noch ganz im Banne des Klassizismus“ stünden, sei es die Fotografie, welche die gezeigten antiken Objekte „vom Licht beseelt, und im Marmorglanz leuchten[d ...] wie sie in Wirklichkeit sich strahlend von dem tiefen Blau des Himmels abheben“¹⁸¹ zeige. „Selbst die meisterlichen Originale sind in der gedämpften Stimmung westlicher und nordischer Museen tot, weil ihnen das Lebenselement fehlt, mit dem und für das sie geschaffen sind, das attische Licht.“¹⁸² „Dem Lichtbilde“ aber seien „die Formen im Licht zugänglich“. Heges Skulpturfotografien sollen dieses sichtbar machen. Er nimmt die antiken Skulpturen an ihren originalen Aufstellungsorten auf und zeigt ihre „lebendige Wirklichkeit“ in Groß- und Detailaufnahmen.

Akropolis zeigt 26 Fotografien des Tempels Erechtheion. Das Gebäude und seine Koren, überlebensgroße weiblich-figurative Säulenstatuen, werden in unterschiedlicher Perspektive und Lichtstimmung wiedergegeben. In einer frontalen Fotografie der linken Tempelseite zeigt Hege, wie starke Schlagschatten das Tempelinnere in komplettes Dunkel tauchen. Die frontal aufgenommenen Koren hingegen scheinen wie strahlende Wächterinnen aus dem unsichtbaren Tempelinneren hervorzutreten (Abb. 36). Er zeigt auch Detailaufnahmen des fein bearbeiteten Marmors (Abb. 37, 38); so erscheint der Kopf der linken Eckkore in einer Aufnahme in detailreichem weichem Lichtspiel. Helle und dunklere Partien des Marmors gehen ineinander über und zeigen glatte und rauhe Partien der Skulpturoberfläche. Hege präsentiert den feingliedrigen Faltenwurf

¹⁷⁸ Zur Fotografie Heges siehe Beckmann 1989; Beckmann/Dewitz 1993; Kestel 1988; Nauhaus 2014.

¹⁷⁹ Harder 2003, S. 88; Klamm 2011, S. 148.

¹⁸⁰ Billeter 1997, S. 31; Harder 2003, S. 108–116.

¹⁸¹ Rodenwaldt/Hege 1930, S. 9.

¹⁸² Ebd., S. 8. In Rodenwaldts Beschreibung scheinen Parallelen zum sogenannten „Dritten Humanismus“ auf, einer akademischen Bewegung unter dem Alphilologen Werner Jaeger, die einem verstärkt idealisierten Griechenlandbild folgt, in dem das griechische Licht hohe Wertigkeit erhält. Vgl. dazu Kopf 2007, S. 158–162; Sünderhauf 2004, S. 244–272.

der Tora und das in Locken gelegte Haar der Kore. Im Profil aufgenommen, scheint das frontal auf das nasenlose Gesicht fallende Licht dunkle Ablagerungen wie einen Schatten am Stein zu bleichen. Eine weitere Aufnahme von diagonal hinten setzt den fein gearbeiteten Flechtzopf der Skulptur in Szene. Zugleich inszeniert die Aufnahme den weiten Blick über ihre Schulter in die den Tempel umgebende sonnige griechische Landschaft, den Museionhügel und das Philopapposdenkmal. Gerade diese Fotografie lässt innehalten, denn es handelt sich dabei um eine für archäologische Zwecke durchaus ungewöhnliche Umkehrung der normalen Blickbeziehung zur figurativen Skulptur. Diese ist hier nicht von einem praktisch verfügbaren frontalen Standpunkt aus aufgenommen, sondern aus dem erhöht gelegenen Tempelinneren fotografiert. Es handelt sich dabei um eine Perspektive, die Hege nur mithilfe eines Gerüstes, womöglich durch eine physisch anstrengende Körperhaltung bewerkstelligen konnte.

In seinem Text *Wie ich die Akropolis photographierte* von 1930, beschreibt er die Herausforderungen, die das Fotografieren der Koren mit sich brachte: „Jedes Objekt auf der Akropolis verlangte seine eigene Methode. So mussten zum Beispiel die berühmten Koren aus dem Innern der Halle gegen die grell erleuchtete Landschaft aufgenommen werden. Wir halfen uns schließlich so, dass wir ein riesiges schwarzes Tuch von außen vor die Figur halten ließen, Minutenlang von innen belichteten, das Tuch dann auf Sekunden entfernten und die Landschaft nachbelichteten.“¹⁸³ Hege arbeitet dabei mit einer Balgenkamera von 2,40 Metern Länge und einem Zeiss-Triplet-Objektiv mit 1,20 Meter langer Brennweite, das Verzerrungen vermeidet und für eine ausgewogene Darstellung der Proportionen und Größenverhältnisse der wiedergegebenen Skulpturen sorgt.¹⁸⁴ Mit Hilfe dieser „Riesenkanone“, wie Hege seine Kamera nennt, werden Architektur und Skulptur auf 30 x 4 cm großen Glasnegativplatten festgehalten.¹⁸⁵ Der Umgang mit dem schweren Kameramaterial verlangt dem Fotografen im Aufnahmeprozess eine große Routiniertheit ab. Er fotografiert die Koren auf einem Gerüst, von dem er unglücklicherweise auch einmal herabstürzt und mit ihm hundert Glasplatten-negative.¹⁸⁶ Schwierigkeiten bereiten Hege in fototechnischer Hinsicht vor allem die von Rodenwaldt gepriesenen starken Lichtkontraste des im Sonnenlicht hellweiß leuchtenden Marmors vor blauem Himmel. Dennoch lässt er sich nicht von den Aufnahmen abbringen und nimmt für das Erfassen ungewöhnlicher Perspektiven auch Verluste in Kauf. Die erhaltenen Fotografien zeigen einen fotografischen Blick auf die antike Skulptur, der nicht nur eine genaue Wiedergabe ihrer spezifischen Form vermittelt, sondern sie zugleich als ästhetisches Artefakt in einer spannungsreich angelegten Bildkomposition erfasst. Heges Fotografien zeigen die antiken Skulpturen kaum vollständig erfasst. Stattdessen werden die wiedergegebenen Skulpturenkörper in fragmentierenden

¹⁸³ Hege 1930, S. 247.

¹⁸⁴ Pohlmann 2014, S. 15.

¹⁸⁵ Zur Kameratechnik Heges siehe Beckmann 1993, S. 16f.

¹⁸⁶ Ebd.

Aufnahmen und ungewohnten Perspektiven gezeigt. Hege nutzt Fernaufnahmen und Vergrößerungen und hebelt so die Möglichkeit maßstäblicher Relativierung aus.

Wer von archäologischer Skulpturfotografie ausschließlich historisch-empirisch nachvollziehbare Sichten erwartet, wird einer solch kreativen Perspektivwahl nicht zustimmen. Und in der Tat erheben sich in der Weimarer Republik kritische Stimmen von Seiten der Kunstgeschichte gegen Heges Arbeit. Allen voran kritisiert Richard Hamann, der Gründer des Bildarchivs Foto Marburg, Heges Fotografie als „Willkürprodukt“ eines zwar technisch versierten, aber fachlich unqualifizierten Fotografen. Seiner Ansicht nach verweigere sich Hege einem für die Skulpturfotografie unbedingt notwendigen kunsthistorischen Wissen und „Kunstgefühl“.¹⁸⁷ Statt seiner freien fotografischen Interpretation solle Hege die Kamera lieber auf eine „dienende Aufgabe [...] gegenüber der Kunst“ zurückführen.¹⁸⁸

Hamanns Äußerung verweist auf die in den 1920er und 1930er Jahren präsente Forderung des Fachs, die fotografische Repräsentation von Kunstwerken auf deren ‚authentische‘ Aufnahme zu beschränken. Der Hamburger Faksimilestreit von 1929 heizt die Diskussion um den möglicherweise zu selbstverständlich gewordenen Umgang mit Reproduktionen im Fach an. Ausgangspunkt ist die von Alexander Dorner kuratierte Ausstellung *Original und Reproduktion* in der Hamburger Kunsthalle, die Kunstwerke zusammen mit ihren augenscheinlich ununterscheidbaren Kopien zeigt und dabei nicht als Original oder Kopie ausweist.¹⁸⁹ Im Rahmen der Ausstellung argumentieren Kunsthistoriker*innen mit Nachdruck für die Bestimmung des jeweiligen Objekts als diesem oder jenem. Selbst anerkannte Kunstexpert*innen halten die Reproduktionen in zahlreichen Fällen fälschlicherweise für Originale, was zu hitzigen Debatten führt.¹⁹⁰ Zwar ist eine fotografische Kunstreproduktion in der Ausstellung nicht vertreten und somit nicht explizit angesprochen, allerdings spiegelt sich in dem Streit die unsichere Haltung bei Vertretenden eines Fachs, dessen Etablierung selbst aufs Engste mit (fotografischen) Reproduktionen verbunden ist.

Die Diskussion darüber, wie Kunst fotografisch festgehalten werden soll, ist in der Weimarer Republik nicht abgeschlossen. Im Anschluss an Heinrich Wölfflins viel besprochenen Aufsatz von 1896, in dem er die Arbeit kunsthistorisch ungeschulter Fotografieschaffender bemängelt,¹⁹¹ formulieren die Mitglieder des Marburger Fotoseminars, Arthur Schlegel und Bernhard von Tieschowitz weitere Hinweise zur kunstwissenschaftlichen Skulpturfotografie. Beide Autoren sprechen sich für eine frontal

¹⁸⁷ Hamann 1928, o.S. zit. n. Keller 1998, S. 198. Als „einen der späten Antipoden Hamanns in der Denkmälerfotografie“ beschreibt ihn Matyssek 2008, S. 13.

¹⁸⁸ Hamann 1939, S. 151 zit. n. Keller 1998, S. 198.

¹⁸⁹ Zum Faksimilestreit vgl. Flacke-Knoch 1985, S. 100–110; Tschirner 2011, S. 110; Ullrich 2009, S. 13–16.

¹⁹⁰ Die Aufsätze der Diskussionsteilnehmer*innen finden sich in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur* 6/1929, 7/1930.

¹⁹¹ Er knüpft damit an kritische Stimmen von Kunsthistorikern wie Moritz Thausing, Berthold Haedcke, Bruno Meyer, Hans Tietze und Paul Kristeller an, die früh den fundamentalen Unterschied zwischen Objekt und Fotografie reflektieren. Vgl. Tietenberg 1999, S. 65; Matyssek 2008, S. 124; Ratzeburg 2002.

vor dem Objekt auf Augenhöhe der Betrachter*innen aufgestellte Kamera und damit eine möglichst natürliche Lichtgebung aus. Die gleichmäßige Beleuchtung soll die Skulpturform „im richtigen Maße“ plastisch wirken lassen, sodass „alle Feinheiten der Oberflächenmodellierung herauskommen“.¹⁹² Auch Ernst Langlotz fordert eine zurückhaltende fotografische Bildgebung und Aufnahmen im Freien. Auf keinen Fall dürfe Licht zur visuellen Effektsteigerung eingesetzt werden.¹⁹³ Skulpturen sollen stattdessen frontal erfasst und in scharfen, das Format füllenden Ansichten aufgenommen werden. Sie sollten dabei stets isoliert gezeigt werden – eine Objektfokussierung, die im Sinne einer „Reinigung des Erkenntnisweges“ verstanden wird.¹⁹⁴ Schlegel, Tieschowitz und Hamann fordern dafür einen kunsthistorisch gebildeten Fotografieschaffenden, der mit seiner Aufnahme der ‚Intention‘ des Bildhauenden folgt und dafür die zuvor aufgestellten Richtlinien notfalls im richtigen Maß anzupassen in der Lage ist.¹⁹⁵ Als oberstes wissenschaftliches Bildideal wird eine ‚werkgerechte Fotografie‘ installiert, welche die Evidenz der Abbildung steigern soll.¹⁹⁶ Die Rolle der Fotografinnen wird dabei keineswegs missachtet. Hamann reflektiert 1939: „Es ist übertrieben und doch bis zu gewissem Grade wahr, wenn ich behaupte, jede Skulptur sei in jede Zeit hineinzufotografieren.“¹⁹⁷ Damit beschreibt er die Kamera als ein den Vorstellungen des Fotografierenden unterworfenes Instrument. Wie auch die Zuhilfenahme des dehbaren Begriffs „Kunstgefühl“ in seiner Kritik an Hege andeutet, urteilt Hamann nicht als Idealist, der an die Möglichkeit eines rein ‚faktisch-objektiven‘ Blicks auf Kunstobjekte glaubt. Seine Haltung ist eher im Kontext der auseinanderdriftenden Praktiken einer sich disziplinär verfestigenden Kunstgeschichtsfotografie und der unabhängigen Berufsfotografie zu lesen.¹⁹⁸ Beiden geht es um das Austarieren ihrer kameraspezifischen Darstellungsmöglichkeiten.

Zur Zeit der Weimarer Republik treiben Fotografieschaffende wie Walter Hege, Albert Renger-Patzsch, Martin Hürlimann, Josef Sudeks und Clarence Kennedy eine ‚freie‘ Bildauffassung von Skulpturen voran. Durch ungewöhnliche Kameraperspektiven und Bildausschnitte schaffen sie neue Bildeindrücke, die auch auf das kunsthistorische Sehen wirken. Wie das Erechtheion-Beispiel zeigt, handelt es sich dabei um Skulpturfotografien, die weder kunsthistorischen Vorgaben noch einem historisch verifizierbaren Sehen folgen. Die fotografische Vermittlung von Skulptur im Buchformat bereitet dem Publikum andere Seherlebnisse als eine Führung vor dem Objekt sie bie-

¹⁹² Schlegel 1929; ders. 1932, S. 58; Tieschowitz 1939, S. 161. Siehe dazu Matyssek 2005 und dies. 2008, S. 213–218.

¹⁹³ Langlotz 1979, S. 2.

¹⁹⁴ Klotz 1971, S. 7.

¹⁹⁵ Verwiesen sei hier auch auf den ambivalenten Status, den die Fotografie von Barockskulpturen innerhalb dieses Regelwerks innehalt. Vgl. Schlegel 1932, S. 74; Tieschowitz 1939, S. 161. Dazu auch Hamann 1939, S. 60. Texte zit. n. Matyssek 2008, S. 218.

¹⁹⁶ Hamill 2017, S. 82; Snyder 1998.

¹⁹⁷ Hamann 1939, S. 60 zit. n. Matyssek 2008, S. 132.

¹⁹⁸ Vgl. dazu die Kontroverse um die richtige fotografische Interpretation der Skulpturen im Naumburger Dom, nachgezeichnet von Beckmann 1993, S. 23ff.

ten könnte. Ein*e unbekannt*e Rezensent*in des *Akropolis*-Bandes schreibt: „Photographie wird zu einer Kunst, die das Kunstwerk deutet. Der Stein lebt, lebt im Lichte; die plastische Form wird gleichsam abtastbar; man ist versucht, mit dem Finger seinen Schwellungen und Höhlungen zu folgen; man glaubt, das warme Gold der Säulen, die rostbraune Patina der Skulpturen zu sehen; unbeschreiblich, wie mächtig Wucht und Anmut, Kraft und Zartheit, Adel und Würde dieser Formen aus den Tafeln sprechen. Hege hat das Richtige getroffen, indem er bei der Motivwahl die Stimmungsmomente in den Hintergrund drängte und, in einem höchsten Sinne sachlich, die Werke in ihrer Majestät sich selbst darstellen ließ.“¹⁹⁹ Auch Rodenwaldt schätzt Heges fotografisch-künstlerische Auseinandersetzung mit Skulptur.²⁰⁰ Entsprechend wird Heges Name gleichberechtigt neben dem Rodenwaldts als Mitherausgeber des Buchs aufgeführt.²⁰¹

Akropolis wird positiv rezipiert. Auch nach dem Ende der Weimarer Republik bleiben Heges Skulpturfotografien sichtbar. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialist*innen erfreuen sich Abbildungen antiker Skulpturen großer Beliebtheit. Die griechisch-römische Antike wird als Vermittlungsmedium für eine auf Ewigkeitswerte ausgerichtete ns-Ideologie herangezogen.²⁰² Heges Bekenntnis zum Kulturkonservatismus führt 1930 zu seinem Eintritt in die NSDAP.²⁰³ Im selben Jahr wird er als Lehrer für Lichtbildnerei an die Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk nach Weimar berufen. 1938 führt er die Kamera für Leni Riefenstahls Film *Olympia*, der die Olympischen Spiele in Berlin 1936 inszeniert.²⁰⁴ Im selben Jahr veröffentlicht Hege bereits einen gleichnamigen Band mit Skulpturfotografien im deutschen Kunstverlag. Die hier versammelten Fotografien zeigen zahlreiche antike Aktskulpturen und Torsi vor monochromem Hintergrund (Abb. 39–45). Die gesteigerten Beleuchtungssituativen und steilen Perspektiven deuten auf einen fotokünstlerischen Ansatz Heges, der seine in *Akropolis* bereits umgesetzten Mittel weiter vorantreibt.²⁰⁵ Ein seitlich positionierter Lichteinfall, Unteransichten und serielle Fotografiereihen derselben Skulptur aus nur leicht verändertem Kamerawinkel dramatisieren die steinernen Marmorkörper. Der Bildausschnitt wird dabei schrittweise immer enger gewählt und erzeugt so den Eindruck eines allmählichen Heranholens des Objekts – eine Wirkung, die an das filmische Mittel eines Zooms erinnert. Die Auswahl und Anordnung der Fotografien auf den aufeinanderfolgenden Seiten des Fotobandes unterstützt zusätzlich die filmische Wirkung beim Blättern. Das bedeutet, dass der Präsentationskontext Fotobuch eine

¹⁹⁹ Anonyme Rezension zu Heges Bildband *Akropolis*, in: Deutsche Rundschau, a.a.O., S. 179f, hier zit. n. Harder 2003, S. 106.

²⁰⁰ Klamm 2011, S. 147 Vgl. Rodenwaldt über seine Zusammenarbeit mit Hege, zit. n. ebd. S. 357f.

²⁰¹ Üblicherweise werden Fotograf*innen von Skulpturen, weder in gebundenen Publikationen noch Magazinausgaben genannt. So verhält es sich auch mit Architekturfotografierenden. Dazu Hammers 2016, S. 103.

²⁰² Polte 2011, S. 130; Wildmann 1998.

²⁰³ Zur Rolle Heges während der Zeit des ns-Regimes siehe Hundemer 2006.

²⁰⁴ Dazu Lähn 1993; Pohlmann 2014, S. 14ff. Siehe weiter Kap. 4.3.2 dieser Arbeit.

²⁰⁵ Rodenwaldt tritt erneut als Mitherausgeber auf und benennt Heges Rolle im Vorwort explizit als die eines Künstlers. Rodenwaldt 1936, S. 7.

ausschlaggebende Rolle für die Wahrnehmung und Wirkung der Fotografien spielt. Das folgende Kapitel nimmt sich dieses Kontexts genauer an.

2.3 Skulpturen aufblättern. Skulpturfotografie im Print

2.3.1 Über gedruckte Fotografie in neuen Medienformaten

Die Bildkultur der Weimarer Republik ist durch eine moderne Presse geprägt, die neue Fotografien und Medienformate nutzt und verfügbar macht.²⁰⁶ In den 1920er Jahren steigt die Zahl an Druckprodukten stark an.²⁰⁷ Zahlreiche Blätter werden neu gegründet und es entstehen moderne Printformate wie Magazine, Werbeprospekte, illustrierte Programmzeitschriften und Bedienungsanleitungen. Gedruckte Fotografien sind weit verbreitet. Auch Skulpturfotografien werden vermehrt publiziert. Technisch wird dies durch das Rasterverfahren der Autotypie möglich, welches es Ende des 19. Jahrhunderts erstmals erlaubt, Fotografien mechanisch und in hoher Auflage zu drucken.²⁰⁸ Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts werden Fotografien in Büchern publiziert. Doch die dafür verwendeten Druckverfahren sind kostspielig und können nicht problemlos in den Zeitschriftenherstellungsprozess eingebunden werden.²⁰⁹ 1883 entwickelt Georg Meisenbach das Halbton-Hochdruckverfahren der Autotypie.²¹⁰ Damit gelingt der Fotodruck effektiv und kostengünstig. Fotografien werden in den Folgejahren als Illustrationsmedien von Druck- und Presseprodukten immer begehrter. Als verlegerisches Medium tritt das Fotobuch hervor, das Fotografien wie in einem Sammelalbum bündelt und den Blätternden eine Re-Montage der darin zusammengestellten Fotosequenzen vermittelt.²¹¹

Einer der ersten fotografischen Bildbände stammt von dem Kunsthistoriker Max Sauerlandt. Der 1907 in der Reihe *Die blauen Bücher* publizierte Band *Griechische Bildwerke* zeigt großformatige ganzseitig gedruckte Skulpturfotografien, die nur durch kurze Bildtexte erläutert werden. Diese Form der Bild-Text-Relation begründet die bis

²⁰⁶ Weise 2015, S. 14.

²⁰⁷ Hägle/Ziehe 2015, S. 9.

²⁰⁸ Dazu Küffner 1988, S. 18; Weise 1991, S. 6.

²⁰⁹ Die Negativen müssen dafür in einem aufwändigen Prozess erst in einen Holzstich übertragen werden, der dann als Bilddruckform mit dem Letterndruck kombiniert werden kann. Zu den frühen fotomechanischen Verfahren siehe Heidtmann 1984.

²¹⁰ Von dem Originalfoto wird ein Diapositiv angefertigt, das dann in Kontakt mit einem Linienraster als Negativ kopiert wird. Durch eine Unterbrechung während des Belichtungsvorganges, bei der das Raster um 90 Grad gedreht wird, wird ein Rasterpunkt erzeugt. Dieser wird dann durch die Übertragung im Kollodiumverfahren auf eine Zinkplatte zur Herstellung einer Druckplatte verwendet. Die grauen Halbtonwerte der Originalfotografie werden durch einzeln kaum sichtbare Punkte unterschiedlicher Hell-Dunkel-Werte im Druckbild sichtbar. Dazu Küffner 1988, S. 18; Weise 1991, S. 6.

²¹¹ Zum Fotobuch siehe Bergius 1997; Dogramaci/Düdder/Dufhues/Schindelegger/Volz 2016; Faber/Schneck/Gornik/Kaindl 2019; Heiting 2012 und 2014; Schürmann/Siegel 2021; Siegel 2019; Stoll 2018.

heutige gültige Tradition des Fotobildbandes.²¹² In den 1920er Jahren löst sich das Fotobuch immer weiter von seiner Funktion als Sammelband und gewinnt als eigenständige, künstlerische Ausdrucksform an Relevanz.²¹³ Es etabliert sich als wertige Publikationsform mit argumentativer und assoziativer Bildrhetorik, „die konkret und abstrakt, synthetisch und analytisch, Sehen und Denken gleichermaßen herausfordert.“²¹⁴ Neue Maßstäbe in dieser Hinsicht setzt der Bauhauskünstler László Moholy-Nagy. In seiner Publikation *Malerei Fotografie Film* von 1927 fordert er die weitere Aufwertung der Fotografie gegenüber dem Text.²¹⁵ Fotografierende sollen nun zu alleinigen Autor*innen und Herausgeber*innen von Büchern werden und durch die kreative Zusammenstellung der darin versammelten Fotografien eine ganz eigene Erzählstruktur entwickeln. Ein Mittel dazu ist das gemeinsame Zeigen disparater Gegenstände in vergleichender Form. Auf diese Weise lassen sich Bildgleichzeitigkeiten im Fotobuch erzeugen, die den Lesenden durch Blättern dynamisch erfahrbar werden. Albert Renger-Patzsch macht sich dieses Vorgehen in *Die Welt ist schön* zunutze. In dem 1928 publizierten Fotobuch setzt er Industrieansichten neben Naturobjekte und Gesichter neben Alltagsgegenstände, um optische Strukturgleichheiten aufzudecken.²¹⁶ Auch Aenne Biermanns Buch *60 Fotos* von 1930 illustriert eindrücklich die Produktion eines vergleichenden, assoziativen Sehens über zwei benachbarte Buchseiten.²¹⁷ Anders als im Nachvollzug von allein textbasierten Informationen werden die Betrachtenden angeregt, Bildvergleiche anzustellen, Details zu entdecken und das Gezeigte aus dem Bildgedächtnis zu ergänzen. Solch „vergleichende Photographie“, wie Alfred Döblin 1929 im Vorwort zu August Sanders Fotobuch *Antlitz der Zeit* formuliert, regt dazu an, über die Bildkonstellation innerhalb einer Fotografie hinaus zu sehen und ästhetisch sinnliche Verbindungen herzustellen.²¹⁸ Damit angesprochen ist die in den 1920er Jahren präsente Vorstellung einer „Schule des Sehens“, die das Fotobuch über die Produktion von fotografischer Sichtbarkeit hinaus als Medium des Aufdeckens optischer Relationen und Mechanismen begreift.²¹⁹

In der Weimarer Republik etabliert sich das Sehen und Verstehen von Fotografien als Teil des Alltags und der Populärkultur. Das heißt, nicht nur Kunstbetrachtende, sondern auch das lesende Publikum gewöhnt sich daran, Text und fotografische Bilder gleichzeitig zu erfassen und inhaltlich miteinander zu verbinden. Nicht nur im Fotobuch, auch in illustrierten Zeitschriften und Zeitungen, gewinnen Bildreportagen

²¹² Dogramaci 2010, S. 279.

²¹³ Altner 2005, S. 354; Bergius 1997, S. 88; Hägele/Ziehe 2015, S. 9.

²¹⁴ Bergius 1997, S. 88.

²¹⁵ Moholy-Nagy [1927] 1967.

²¹⁶ Biermann [1930] 2019. Zum Band siehe Stoll 2018, S. 49–105.

²¹⁷ Renger-Patzsch 1928. Zum Band siehe Jaeger 2014.

²¹⁸ Döblin 1929, S. 13.

²¹⁹ Dazu eingehend Stoll 2018.

und -berichte immer mehr Raum.²²⁰ 1927 schildert Kurt Korff, Redakteur der *Berliner Illustrirten Zeitung* kurz *BIZ*, die Ziele seiner Redaktion entsprechend: „Das bildliche Sehen aller Ereignisse mit Erkennung des bildlich Eindrucks vollsten und Auslassung all dessen, was nur stofflich, nicht bildlich interessieren konnte, wurde zum Grundsatz der *BIZ*-Redaktion. Nicht die Wichtigkeit des Stoffes entschied über Auswahl und Annahme von Bildern, sondern allein der Reiz des Bildes selbst.“²²¹ Aus dieser Aussage geht hervor, welch hohen Stellenwert die Bebilderung von journalistischen Druckprodukten einnimmt. Ein eigens eingesetzter künstlerischer Beirat berät die Redaktion in Fragen der Bildauswahl. Dabei spielen auch grafische Beiträge und Illustrationen eine Rolle, doch Fotografien stehen als populärste Form der Bebilderung klar im Zentrum. Informationen sollen möglichst rasch konsumierbar sein. Dazu soll der Blick der Leserschaft durch einprägsame Fotografien eingefangen werden.²²² Besonders reizvolle Fotografien werden vermehrt im Text herausgestellt und ihre Autor*innen namentlich genannt. Das Ullsteinmagazin *Uhu* weist auf die individuelle Leistung seiner wichtigsten Fotografen hin: „Wer etwas von Fotografie versteht, wird auf den ersten Blick erkennen, ob es ein ‚Hoppé‘ oder ein ‚Renger-Patzsch‘, ob es ein ‚Munkacsy‘ oder ein ‚Stone‘ ist.“²²³ Die Einbindung der Fotografien in ein Layout, das durch Montagen, Collagen und Fotoserien charakterisiert ist, verleiht den Beiträgen ein modernes Erscheinungsbild.²²⁴

Die Integration von Fotografien in Printprodukte schließt immer mehrere Produzent*innen mit ein: Zunächst sind es die Fotograf*innen, die frei oder fest engagiert für ein spezifisches Blatt arbeiten. Sie liefern die Fotografien, welche dann für den Druck vorbereitet werden. Für die Publikation wird, ausgehend vom fotografischen Negativ, eine Autotypie erstellt, deren Produktionsprozess wiederum von Faktoren wie der Qualität des Klischees, der Wahl des Papiers und der Druckfarbe abhängt.²²⁵ Die Bildredaktion des Printformats entscheidet weiter über die jeweilige Anordnung, in die die Fotografie auf der Druckseite mit anderen Bildern und Texten gebracht werden soll. Eingebunden in ein solches Medienformat erscheint das Medium Fotografie in einem mehrmedialen Verbund. Ihre spezifische Form ist das Ergebnis intensiver Gestaltungs-

²²⁰ Die narrative Bildreportage und der Foto-Essay werden zu prägenden journalistischen Erzählformen der 1920er-Jahre. Vgl. Dogramaci 2010, S. 283 f. Zum Foto-Essay siehe Steinorth 1992.

²²¹ Zit. n. Osborn 1927, S. 291f.

²²² Trotz der frühen drucktechnischen Innovationen gilt 1928 als „Geburtsjahr des neuen, modernen Fotojournalismus“. Denn erst mit der Etablierung von mobilen Kleinbildkameras und dem anerkannten Einsatz von Berufsfotograf*innen und Bildredakteur*innen wächst der Fotojournalismus zu einem eigenständigen Wirtschaftsbereich an. Dabei ist Berlin mit seiner deutschlandweit dominierenden Presselandschaft das bestimmende Zentrum. Dazu Dogramaci 2010, S. 283; Macias 1990, S. 11.

²²³ Unbekannt 1930, S. 35.

²²⁴ Unter dem Titel *Wie entsteht ein Magazin* äußern sich die Herausgeber des *Uhu* Friedrich Krohner, und des *Scherl's Magazin*, Arthur Ploch, 1929 zum Thema Fotografie und Layout: „Die Besonderheit eines Magazins liegt aber nicht nur in den Bildern selbst, sondern vor Allem in ihrer originellen und aparten Anordnung.“ Vgl. *Literarische Welt* 29/1929, hier zit. n. Eskilden 1982, S. 10.

²²⁵ Frank 2016, S. 120f; Peters 1998; Weise 1991, S. 5f.

überlegungen, die eine ästhetische Ordnung über je zwei benachbarte Seiten hinweg entfaltet. Die Druckprodukte der Verlags- und Presselandschaft der 1920er Jahre eröffnen Fotografie folglich neue Seh- und Denkräume. Mit Blick in das beliebte Ullsteinmagazin *Uhu* soll diesem Präsentationskontext von Skulpturfotografie im Folgenden weiter nachgegangen werden. Als Fallbeispiel analysiert wird ein Zeitschriftenartikel, der sich antiker Skulptur widmet. Damit ist ganz bewusst ein Untersuchungsgegenstand gewählt, der Skulptur nicht in einem mit Kunst assoziierten Kontext, wie einem Bildband oder Kunstmagazin präsentiert, sondern in einen populärkulturellen Lese- raum integriert. Wie wird Skulptur hier sichtbar? Und welche Verweisräume ergeben sich durch das spezifische Seitenkompendium dieser Magazinausgabe? Das folgende Unterkapitel geht diesen Fragen nach.

2.3.2 Zeigen und Sagen. Fotografie und Text im illustrierten Zeitschriftenartikel

Eine Leserin der Berliner illustrierten Zeitschrift *Uhu* blättert im Sommer des Jahres 1926 ziellos durch die Seiten der neuesten Ausgabe und hofft, auf Unterhaltendes zu stoßen. Ihr Blick schweift über die Textseiten zahlreicher Artikel, über Werbeanzeigen mit bunten Bildcollagen und bleibt auf einmal an der Fotografie einer weiblichen Aktskulptur hängen. Die schwarzweiße Abbildung nimmt fast die gesamte Fläche der linken Seitenhälfte ein, daneben ist Text platziert. Die Leserin folgt dem Blick der dargestellten Skulptur und wendet sich nach rechts zum Titel des darauffolgenden Artikels. *Die Abenteuer der Venus von Milo* (Abb. 46–53). Ihr Blick gleitet weiter über die Buchstabenreihen und sie beginnt gespannt zu lesen.

So oder so ähnlich mag eine erste Begegnung mit der *Venus von Milo* im *Uhu* ausgesehen haben. Die Bildunterschrift beschreibt die antike Skulptur als „das vollkommenste Denkmal griechischer Bildhauerkunst, um das gleich bei seiner Ausgrabung auf der Insel Melos leidenschaftliche Kämpfe entbrannten“²²⁶; und führt so in das Thema des darauffolgenden Artikels ein. Es geht um die Reise der Marmorskulptur, die mit ihrer Entdeckung durch einen griechischen Bauern im Jahr 1820 beginnt. Der Bericht folgt den unterschiedlichen Stationen durch die Hände verschiedener Nationen und endet mit ihrer Präsentation im Pariser Louvre, wo sie noch heute steht. Den Text zum Artikel formuliert der Autor C. Bosch aus der Perspektive eines wissenden Erzählers mit kunsthistorischer Expertise. Er führt die Lesenden durch die Kunstgeschichte der Venus und moderiert zugleich den Wissensstand zum Thema. Bosch kommentiert den kunsthistorischen Diskurs um die ursprüngliche Form der bereits bei der Ausgrabung nur als Torso erhaltenen Statue und führt die eigenen Bemühungen um die Klärung ihres Rätsels an. Dabei öffnet er auch eine politische Perspektive, wenn er etwa die Handhabung der Skulptur durch die Franzosen kritisiert – eine Nation, die im

226 Bosch 1926, S. 88.

Kampf um den Besitz der Statue auch mit Deutschland konkurrierte. Die Geschichte der Besitznahme der Venus wird aus deutscher Sicht als die eines Raubes vermittelt. Allerdings endet der Text nicht mit einem Aufruf zur Wiederaufnahme des Streits um den Aufstellungsort der Venus, sondern mit ihrer Beschreibung als „verführerische und geheimnisvolle Protagonistin“, deren Reiz, „wie bei den schönen Frauen“, gerade das sie umgebende „Abenteuer und Geheimnis“ ausmache.²²⁷ Der Text lässt zum Ende also seinen populärwissenschaftlichen Anspruch fallen und richtet sich durch die Aussage des Autors über weibliche Attraktivitätsmerkmale an die potentiellen Leserinnen.

Der Text zur Venus ist eingehend bebildert und vermittelt die Geschichte der schönen Statue damit auch visuell: Auf drei Seiten ist der Artikel durch Illustrationen von Rudolf Schlichter ergänzt und zwei Fotografien unbekannter Fotograf*innen rahmen den Bericht bildlich mit einer Vorder- und Rückenansicht der Venus.²²⁸ Auf diese Weise wird der Leserin im Rahmen von acht Seiten ein abenteuerlicher Ritt der antiken Protagonistin aus Melos nicht nur durch die historischen Stationen ihrer Unterbringung, sondern auch durch die Mediengeschichte ihrer Repräsentation veranschaulicht. Diese reicht von ihrer grafischen Vermittlung in archäologischen Zeichenkompendien über die Antike bis zum Fotoprint im Berliner Unterhaltungsmagazin.

Die erste im Artikel verwendete Fotografie der *Venus von Milo* zeigt die Skulptur in frontaler Ansicht (Abb. 46). Die Aufnahme ist 18 x 5,5 cm groß und auf der linken Hälfte des Seitenhochformats platziert. Die Grauwertstufen des Drucks modellieren den Skulpturkörper fast haptisch und erzeugen einen räumlichen Effekt, der über die Fläche des Papiers herauszuragen scheint. Das Knie der Venus wirkt auf die Betrachter*innen wie entgegengestreckt, der Faltenwurf ist ausdifferenziert wiedergegeben. Durch die Perspektivwahl und Isolation der Form vor einem monochromen Hintergrund erinnert die Abbildung an die Skulpturfotografien Herman Krones zum Ende des 19. Jahrhundert (Abb. 18). Tatsächliche*r Urheber*in ist nicht bekannt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um eine Fotografie des Ullsteins Verlagsarchivs, die der Redaktion zur Nutzung freistand und mehrfach veröffentlicht wurde.²²⁹ Sie ist in gedruckter Form nach aktuellem Wissensstand nur auf der ersten Seite des *Uhu*-Artikels erhalten, und somit fest integriert in den zu erblätternden Erfahrungsraum dieser Ausgabe. Vergleichbar den Arbeiten Herman Krones wurde auch diese Fotografie der *Venus von Milo* beschnitten und retuschiert.²³⁰ Jedoch ist es hier kein schwarzer Hintergrund, sondern das Weiß der Heftseite, das die wie ausgeschnitten anmutende Silhouettenform umrahmt und begrenzt. Dieser Weißraum umfasst Fotografie, Text und Titel. Zwischen

²²⁷ Ebd., S. 95.

²²⁸ Dem Ullstein Bild Archiv liegen keine Angaben zu den Fotograf*innen vor. Ich danke Dr. Katrin Bomhoff, Mitarbeiterin des Ullsteinverlags für Ihre Auskunft. Ich beziehe mich hier auf unseren Emailverkehr vom 27.03.2019.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Die Originalfotografie liegt der Autorin durch das Ullstein Bild Archiv vor. Eine Veröffentlichung ist nicht erwünscht.

den Textblöcken und Abbildungen wird der Artikel durch Leerräume optisch gestaltet, sie gliedern die Seiten (anders als die in Tageszeitungen übliche enge Setzung) übersichtlich und rahmen Schrift und Bild wie ein Passepartout.²³¹ Diese Ordnung erzeugt zudem eine typographische Verortung der Skulpturfotografie, wenn einerseits die Bildunterschrift optisch zum Sockel wird und andererseits der Fließtext des Artikels in der Mitte der rechten Blathälfte in Höhe des Schenkels der Venusskulptur beginnt. Wie ein ihr um die Hüfte drapiertes Lendentuch fließt der Text von hier über die folgenden Seiten. Ziel der Anordnung dieser grafischen Elemente scheint eine gute Übersichtlichkeit für eine moderne Leserschaft zu sein, die „das Ganze zunächst zu überfliegen“ pflegt „und erst, wenn [ihr] Interesse erweckt ist, [die Seite] eingehender studiert.“²³² So schätzt Jan Tschichold 1928 das Rezeptionsverhalten ein. Der Autor von *Die neue Typographie* propagiert den Grundsatz einer an die Leserichtung angepassten klaren Gliederung des Textes und eine durch Größenunterschiede, Stärkegrade und Stellung im Raum geordnete Typografie für eine möglichst übersichtliche Seitengestaltung. Diese Prämisse lassen sich auch in der Gestaltung des *Uhu*-Artikels nachvollziehen. Die Seiten zeigen eine harmonische Balance aus bedruckter und unbedruckter Papierfläche. Auch die Beschaffenheit und die Charakteristika des Papiers, seine Oberflächentextur und sein Farbton werden somit ausschlaggebend für die Wahrnehmung der Drucksache.²³³

Zu der visuellen Vermittlung des Artikelinhalts treten die Illustrationen Rudolf Schlichters. Auf der zweiten Artikelseite sind neben einem einführenden Textblock drei kleinformatige Illustrationen zu sehen, die sich auf humorvolle Weise der Frage nach dem ursprünglichen Aussehen der Skulptur, das heißt ihren möglichen Armhaltungen, widmen. Schlichters Illustrationen heben sich durch ihre klare Außenkontur und einen mit wenigen Strichen unter die Skulpturen gesetzten Sockel vom Hintergrund ab. Die Ausarbeitung der drei gezeichneten Skulpturkörper entsteht durch eine feine Hell-Dunkel-Modellierung mit Aquarellfarben in Grautönen und tritt optisch gegenübergestellt in direkte Nähe zu der für die Leserin zugleich sichtbaren Fotografie. Es ist anzunehmen, dass Schlichter die Fotografie als Modellvorlage für die drei kleinformatigen Illustrationen wählt, um das frontalansichtige Konterfei der Skulptur humoristisch zu ergänzen. Fotografie und Grafik treten hier also in direkte Relation zueinander. Sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption sind sie aufeinander bezogen. Die zwei darauffolgenden Doppelseiten zeigen jeweils eine seitenfüllende Illustration. Sie ergänzen die textlichen Schilderungen über den Kampf um die Inbesitznahme der Venus durch die Franzosen, Griechen und Türken. Schlichters

231 Zur Bedeutung des Weiß für die Gestaltung von Seitenlayouts vgl. Nikkels 1998, S. 13.

232 Tschichold [1928] 1987, S. 65.

233 Vgl. Holt 2018, S. 158f. Das Blattweiß ist hier kein reines Weiß, sondern eher ein Eierschalenton. Es handelt sich um industriell hergestelltes, geglättetes grafisches Papier, das günstig und leicht zu blättern ist. Zu Papiersorten und Papierindustrie vgl. Holt/Velsen/Jacobs 2018, S. 46.

Illustrationen begleiten nicht nur den Text, sondern kommentieren ihn auch.²³⁴ Die Darstellungen greifen Textpassagen frei auf und setzen sie humorvoll um, wenn die Skulptur etwa missvergnügt im Schweinstall steht oder sich Männer um die am Boden liegende Statue prügeln. Dabei sind die Illustrationen nicht passgenau neben die ihnen entsprechenden Textpassagen gesetzt, sondern vollziehen eine eigene, visuelle, von der Chronologie des Textes abweichende Bilderzählung.

Die abschließende Doppelseite des Artikels wird von einer weiteren fotografischen Abbildung der Venusskulptur illustriert (Abb. 52). Die Schwarzweißfotografie im länglichen Hochformat gibt die Skulptur in Rückenansicht wieder. Sie ist mittig im Bild platziert und von dem im Nacken zusammengebundenen, lockigen Haar bis zu den vom unteren Bildrand beschnittenen Oberschenkeln zu sehen. Die Kamera ist rechts hinter der Skulptur positioniert. Die Fotografie zeigt ihre Rückenansicht. Der hintere Teil ihres zur Vorderseite abgewinkelten rechten Oberarms sowie eine aufgerauta Bruchstelle der Schulterpartie sind zu erkennen. Ein starker Schlagschatten verdunkelt die linke Rückenseite. Ein um ihre Lenden gebundenes Tuch bedeckt Gesäß und Oberschenkel der Venus. Links neben der Skulptur ragt ein zusammengebundener Vorhang ins Bild. Der Länge nach vom linken Bildrand beschnitten, greift er die dunkle Farbigkeit des Rückenschattens der Venus sowie den Faltenwurf des in Stein modellierten Tuchs auf. Auch der Hintergrund ist aus Stein gebildet. Steinerne graue Wände und ein gekachelter Boden begrenzen den Umraum. Vom Kopf der Skulptur beschnitten, ist ein in die Wand eingelassenes Figurenrelief zu erkennen und über ihrer Schulter ragt ein Pilaster aus der Wand. Der dem Kamerablick verborgenen Vorderansicht der Venus zugewandt, sind zwei Figuren zu sehen. Ein Paar sitzt auf einer dunklen niedrigen Bank und steckt die Köpfe zusammen. Ihre Proportionen im Vergleich zur Skulptur verdeutlichen den hohen Winkel der fotografischen Aufnahme. Der in Unschärfe getauchte Hintergrund erscheint viel tiefer gelegen und die Figuren wirken verkleinert. Es liegt die Vermutung nahe, dass sich die Skulptur erhöht auf einem Sockel befindet. Der Kamerablick ist wiederum erhöht zur Skulptur diagonal in den Raum gerichtet.

Anders als die erste im Artikel publizierte Fotografie, zeigt diese Abbildung einen unkonventionellen Blick auf das Motiv Skulptur. Dieser ist nicht frontal oder seitlich, sondern diagonal von hinten wiedergegeben. Die Vorderansicht hingegen ist den Blicken entzogen. Die gezeigte Hinteransicht ist nicht regelmäßig ausgeleuchtet, sondern lässt einen großen Teil der skulpturalen Form im Schatten. Gewählt ist zudem kein ruhiger neutraler Hintergrund, vor dem sich die Umrisslinie der Venus eindeutig abzeichnen könnte, sondern eine erhöhte Perspektive, die den Hintergrund in Unschärfe taucht und ihre Silhouette an mehreren Stellen verunklart. Die verwendeten Bildmodi entziehen

²³⁴ Er illustriert 1926 vier weitere Artikel für das Magazin. Eine Bibliographie der Arbeiten Schlichters bietet Heißerer 1998, S. 67. Eine Illustration Schlichters, die den Arbeiten für *Die Abenteuer der Venus von Milo* vergleichbar wäre, ist nicht bekannt. Er lässt sich immer neu auf den jeweils zu bebildernden Text ein. Die Vorgängigkeit der für den Artikel verwendeten Fotografie ist naheliegend.

sich den traditionellen Reproduktionsvorgaben von Skulptur und erzeugen einen vom Paradigma mimetischer Naturwiedergabe befreiten Blick auf ihre Form.

Einerseits ist diese Art der Visualisierung sicherlich dem Darstellungsinteresse im Rahmen des Artikels geschuldet. Denn wie der Bildunterschrift zu entnehmen ist, geht es hier darum, die Beschädigungen der Skulptur durch ihren Transport von Griechenland nach Paris zu visualisieren und ihre dennoch ungeschmälerte Schönheit zu präsentieren. Bosch beschließt seinen Text nach einer kritischen Passage über die grobe Handhabung der Venus während der französischen Revolution mit der Conclusio: „Die Glut der Leidenschaften hat sich heute ausgetobt, aber immer noch bemüht man sich um das Geheimnis der Aphrodite von Melos. Sie jedoch bleibt unnahbar; schön und dunkel steht sie, wie eine Sphinx, und niemand wird ihr Rätsel lösen.“²³⁵ Die Textebene des Artikels legt eine fotografische Bebilderung nahe, die sich durch die beschriebenen Bildstrategien vollständig umsetzt: Die aufgerautete Stelle auf der Skulpturrückseite wird präsentiert, die Venus wird als weiblicher Akt vergleichbar einem intimen Frauенporträt inszeniert und der Aufstellungsort im Pariser Louvre ist sichtbar. Andererseits lassen sich in den fotografischen Mitteln einer erhöhten Perspektive sowie dem kontrastreichen Licht- und Schattenspiel Parallelen zu der Fotografiebewegung des Neuen Sehens erkennen.²³⁶ Die nahsichtige Wiedergabe lenkt den Blick auf die unterschiedliche Materialbeschaffenheit von strukturiertem Haar und glatter Marmorhaut, von textiltem Faltenwurf und aufgerauter Bruchstelle. Diese präzise Erfassung der Materialeigenschaften des Objekts geht mit Prämissen der neusachlichen Fotografie konform.²³⁷ Die Leserin sieht eine Skulpturfotografie, die auf eine spezifisch fotografische Ästhetik zielt. Durch die Positionierung der Fotografie an das Ende des Artikels findet eine Verklärung und Verrätselung der Skulptur statt, die auch auf textlicher Ebene eine Entsprechung findet. Die Geschichte, die zu Beginn des Beitrags eingängig vermittelt wird und eine fotografische Vorderansicht der Skulptur zeigt, wirft zum Ende hin zahlreiche Fragen auf, die auch der Autor trotz seiner engagierten Recherche, nach eigener Aussage nicht zu lösen vermag.

2.3.3 Magazine als mehrmediale Referenzräume

In der Gesamtschau der Gestaltung der Artikelseiten wird deutlich, wie sich Text, Grafik und Bild hier auf formaler und inhaltlicher Ebene zu einem spezifisch mehrmedialen Leseindruck verdichten. „Die Photographie, als typographisches Material verwendet, ist [dabei] von größter Wirksamkeit. Sie kann als Illustration neben und zu den Worten erscheinen, [...] aus den optischen und assoziativen Beziehungen baut sich die Gestaltung, die Darstellung auf zu einer visuell-assoziativ-begrifflich-synthe-

²³⁵ Bosch 1926, S. 95.

²³⁶ Zum Neuen Sehen siehe Kap. 2.4.2 dieser Arbeit.

²³⁷ Zur neusachlichen Fotografie vgl. u.a. Becker 2017; Jaeger 2014; Klöpper 2014; Tieze 2015.

tischen Einheit“²³⁸, schreibt Moholy-Nagy 1925 in den *Typographischen Mitteilungen*. Fotografie, Illustration und Text erzeugen einen eigenen zu erblätternden Erfahrungsräum und somit ein intermedial vermitteltes Bild von Skulptur, das deren ursprünglich dreidimensionale und raumgreifende Form in die Fläche von Papier und foto/grafischen Bildraum überträgt. Dabei treten die beschriebenen Skulpturfotografien nicht nur innerhalb des angeführten Artikels in Relation zu Text und Illustration, sondern sind darüber hinaus eingebettet in den Leseerfahrungsräum des ganzen Magazins.

Der Artikel *Die Abenteuer der Venus von Milo* erscheint 1926 in Heft 9 und damit im 2. Jahrgang der Berliner Publikumszeitschrift *Uhu*, die bis 1934 erscheinen wird.²³⁹ Die illustrierte Zeitschrift im handlichen Klein-Oktav-Format umfasst zahlreiche Gebiete des modernen Wissens und zielt folglich auf ein breites Publikum.²⁴⁰ Die meist im Feuilletonstil verfassten Texte bieten unterhaltende Einblicke in Alltags-, Stil- und Geschlechterfragen oder werfen einen fachkundigen Blick auf wissenschaftliche Themen, die, wie in diesem Fall, auch Kunst miteinschließen kann. In Heft 9/1926 finden sich neben Erzähltexten und Beiträgen wie *Die Reise nach dem Klima*, *Im Seminar für Eheglück* oder *Berlin in 50 Jahren* zwei weitere Beiträge zur bildenden Kunst. Der Artikel von Geno Ohlischlaeger, *Ein Maler des Grausigen*, von Seite 8 bis 16, widmet sich Antoine Wiertz. Der auf Seite 18 bis 39 gedruckte Artikel Robert Breuers *Grüne Architektur* ist mit zahlreichen großformatigen Fotografien Karl Blossfeldts bebildert.²⁴¹ Für eine kunstinteressierte Leserschaft ist diese Ausgabe also besonders interessant. Alle angeführten bildnerischen Medien, das heißt Malerei, Skulptur, Architektur und Fotografie, werden gleichermaßen einbezogen und besprochen. Zudem bebildern zahlreiche Illustrationen, Karikaturen und Fotografien die Textbeiträge der vielen freien Autor*innen oder werden separat eingesetzt, um die 100 bis 200 Seiten pro Ausgabe zu füllen.²⁴²

Bemerkenswerterweise finden sich auch in anderen Ausgaben wiederholt Abbildungen der *Venus von Milo*. So zeigt die Werbeanzeige für den sogenannten Punktroller der Firma Baginski in Heft 10/1926 eine Illustration der antiken Skulptur. Diese wird neben einer Dame im Unterhemd in gleicher Pose präsentiert, die ihr unbekleidetes Bein mit dem beworbenen Sportgerät für eine straffere Silhouette massiert (Abb. 54). „Wenn die Venus von Milo Arme hätte, würde sie heute den Punkt-Roller benutzen“, lautet der Slogan und im Kleingedruckten steht: „Venus von Milo! Schöne Erdenfrau ohne Arme! Hättest Du Arme und würde Dir ein Gott lebendigen Odem einhauchen,

²³⁸ Moholy-Nagy 1925, S. 202, zit. n. Schmalriede 1989, S. 13.

²³⁹ Noack-Mosse 1977, S. 185f.; Seegers 2002, S. 64. Zur Geschichte des Ullstein-Verlags siehe weiter Enderlein 2011; Fels 2002; Osborn 1927.

²⁴⁰ Mit dem *Uhu* führt der Ullstein-Verlag den neuartigen Zeitschriftentyp Magazin nach amerikanischem Vorbild in monatlicher Auflage in Deutschland ein. Vgl. Seegers 2002, S. 36.

²⁴¹ Dazu weiter Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

²⁴² Stackelberg 2004, hier S. 136–138. Als Chefredakteur des *Uhu* fungierte zunächst ein Kollektiv unter dem Pseudonym „Peter Pfeffer“, später Friedrich Kröner. Zum *Uhu* siehe weiter Friedrich 1992; Noack-Mosse 1977. Zudem finden sich alle Ausgaben als Online-Digitalisate hier: URL <https://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/listenansicht/> (Stand 27.02.19).

Du wärest beflissen, Dir Deinen himmlischen Körper auf Erden zu erhalten. Aber man erhält sich keinen Körper durch den Willen allein [...] Erst die tägliche Gymnastik mit dem ‚Punkt-Roller‘ bringt das Blut in Bewegung, fördert die Hautatmung und entfernt den Fettansatz an jeder Stelle, wo er sich zeigt.“ Die farbig gefasste Anzeige spielt mit der Imagination der bedeckten Beine der Venus, die man sich wohl als vorbildlich geformt vorstellen darf. Der Venus gegenübergestellt ist eine junge Frau mit sportlich schlanker Figur, die das moderne, durch die Konsumentin nun auch selbst zu realisierende Ideal vorführt – dabei natürlich den Punktroller im Einsatz.

Eine weitere publizierte Anzeige in Heft 11/1927 präsentiert die *Venus von Milo* unter dem Titel *Schönheitsideale* (Abb. 55). Sie wird hier zur Bewerbung der Seifenmarke *Palmolive* neben einer jungen Dame mit Kurzhaarschnitt ins Bild gesetzt. Die junge Frau spielt verträumt an ihrer langen Perlenkette, während sie die Augen zum Antlitz der antiken Venus erhebt. Den Größenverhältnissen der Darstellung nach zu urteilen, ist die Venus hier als Statuette präsentiert, die dem Modell möglicherweise als imaginierter Erinnerungsbild einer Idealplastik erscheint. Die Bildunterschrift mahnt: „Wollen Sie schön sein, so befolgen Sie die Gesetze der Natur – und vor allen Dingen die nachstehende Regel, die ihre Wirksamkeit in der ganzen Welt bewiesen hat.“ Der darauffolgende Anzeigentext wirbt für die Hautpflege mit Palmolive-Seife als Weg zu einer beispiellos schönen Haut.

In beiden Anzeigen wird die antike Venusskulptur als ein weibliches Ideal präsentiert. Ihr Vorbild soll die Leserinnen zum Streben nach Gesundheit und Schönheit mithilfe der beworbenen Produkte anregen. Tatsächlich wendet sich die Zeitschrift *Uhu* nicht ausschließlich, aber vor allem an ein weibliches Zielpublikum.²⁴³ Zahlreiche Artikel wenden sich inhaltlich explizit an ledige Frauen oder verheiratete Mütter. Viele Werbeanzeigen für Hygieneprodukte und Schönheitspflege zeigen weibliche Modelle. Dabei tritt in diesem Kontext präsentierte Kunst immer wieder in direkte Nähe zur ‚Kunst der Schönheitspflege‘. Auch in Boschs Artikel zur *Venus von Milo* wird die Skulptur als „Kanon der Frauenschönheit schlechthin“ beschrieben.²⁴⁴ Weiter finden sich Anklänge der Ansprache eines weiblichen Publikums im Text, wenn etwa Bosch über die Venus schreibt, „gerade das Abenteuer um das Geheimnis, das sie umgibt, macht wie bei den schönen Frauen den Reiz aus, den die Aphrodite von Melos für uns hat.“²⁴⁵ Die Skulptur als Medium zur Darstellung des weiblichen Körpers wird zur Aushandlungsfäche für ästhetische Fragen des Ideal-Weiblichen, das überzeitliche Geltung beansprucht.

Auf diese Weise argumentiert auch der Artikel *Körpermoden. Der Wandel im Schönheitsgeschmack* von Eugen Holländer. In *Uhu*-Heft 1/1924 werden Kriterien zur ästhetischen Beurteilung des weiblichen Körpers erläutert. Diese werden von Kunstwer-

²⁴³ Zu Frauen als Zielgruppe der Ullsteinhefte vgl. Seegers 2002, S. 65ff.; Pänke 1977.

²⁴⁴ Bosch 1926, S. 95.

²⁴⁵ Ebd.

ken illustriert (Abb. 56–62). Auf der Basis von skulpturalen Darstellungen wird eine Chronologie der Schönheitsmoden vorgeführt, die von der babylonisch-assyrischen Epoche über das Körperideal der Antike bis hin zum sportlichen Frauenkörper der 1920er Jahre reicht. Letzterer wird von Ernesto de Fioris schlanker Amerikanerin als „Frauenkörper-Ideal von heute“ illustriert. Der Autor erklärt: „Nicht immer war die schlanke, hüftenlose Frau das Ideal ihrer Zeit. In der Frau zeigt sich das Schönheitsideal des Mannes; bald galt eine volle und weibliche Figur für das schönste, bald eine vermännlichte und jünglingshafte.“²⁴⁶ Dabei spricht Holländer unter anderem von den „Forderungen des Griechen-Kanons“, welche durch die Aktskulptur überliefert sei.²⁴⁷

Die Antike stellt zur Zeit der Weimarer Republik einen essenziellen Referenzrahmen für Körperfragen dar. Ausgehend von der Lebensreformbewegung Ende des 19. Jahrhunderts positionieren sich die (Frei-)Körperkultur und damit einhergehende Körperpraktiken wie Gymnastik, Nacktbaden und die regelmäßig ausgeübte sportliche Betätigung als Gegen- und Ausgleichstendenz zu einem kraftaubenden Alltag innerhalb der Industriegesellschaft. Bewegung, Sonnenbäder und gesundheitsfördernde Diäten versprechen einen „natürlichen und ursprünglichen Körper“, der sich am antiken Vorbild einer Einheit von idealer Natur und Kultur orientiert.²⁴⁸ Die Selbstmodulation hin zur antiken Form wird impliziert, getreu dem Motto „Werde dem ähnlich, mach aus dir solch ein Kunstwerk!“²⁴⁹ Bildbeispiele dafür bietet der *Uhu*-Artikel *Überschätzung der Nacktheit?* aus Heft 9/1928 von Eugen Holländer oder *Vom Umgang mit der Sonne* in Heft 10/1925.²⁵⁰ Unbekleidete werden hier bei der sportlichen Bewegung in der Natur gezeigt und ihre athletischen Körper als klassische Idealformen fotografisch inszeniert. Körper mit sonnengebräunter Haut oder mit Lehmüberzug im Schlammbad wecken Assoziationen zu Statuen. Die Antike gilt für diese Bilder als Vorbild, was auch aus den Textbeiträgen erkenntlich wird.²⁵¹

Der Artikel *Zieh dich aus und du bist ein Grieche* von Herbert Bayer in *Uhu*-Heft 12/1930 argumentiert auf vergleichbare Weise. In mehreren Bildmontagen entledigt Bayer die Damen und Herren der Weimarer Republik ihrer Kleider und zeigt, dass sich darunter antike Idealbilder verbergen können (Abb. 65–69). Er schreibt: „Hätten Sie

²⁴⁶ Holländer 1924, S. 12.

²⁴⁷ Ebd., S. 14. Auch die 1925 in *Der Querschnitt* abgedruckte, fotografische Repräsentation von Frauenbeinen neben Skulpturen verbildlicht das Phänomen der Assoziationskette von hellenistischer Skulptur zu weiblichem Idealkörper. (Abb. 63, 64) Das Phänomen der mimetischen Nachstellung von Skulptur findet sich auch in zahlreichen anderen Bildtafeln des Magazins u.a. im Kunstdruckteil in den Heften 4, 8, 9, 12/1925 und 2, 5, 6, 8/1926.

²⁴⁸ Cowan/Sicks 2005, S. 20; Jensen 2010, S. 4–10. Zum Antikenbezug siehe Möhring 2004; Genge 2002, S. 19.

²⁴⁹ Müller 1925, S. 4 zit. n. Möhring 2004, S. 171.

²⁵⁰ Ernst 1925; Holländer 1928.

²⁵¹ So schreibt Holländer: „Das Leben in der antiken Welt an den Ufern des Mittelmeeres hat schon durch seine Temperaturverhältnisse der Nacktheit Vorschub geleistet. [...] Man darf es ohne Rückhalt zugeben, daß die Erziehung zum Nackten in den letzten zehn Jahren große Fortschritte gemacht hat. [...] Hing vor Jahren einmal ein weiblicher Akt in einer Gemäldeausstellung, so schlichen weiblicher Besucher scheu mit gesenkten Augen an diesem Abbild ihrer Körperlichkeit vorbei, heute diskutieren erregt die Mädchen vor dem Bild die Schönheit oder Häßlichkeit des gemalten Körperbaus.“ Holländer 1924, S. 69.

gedacht, gnädige Frau, daß Ihr modernes, von Morgengymnastik, Massage und Hautcremen gestrafftes Gesicht dem Gesicht der Aphrodite gleicht, der Schönheitsgöttin des alten Griechenlandes – sobald Sie den modernen Hut abnehmen?“²⁵² Auch die „moderne junge Dame mit wassergewelltem Bubikopf aus dem Jahr 1930 findet sich – ohne Wasserstoff-Superoxyd – schon als Mädchenkopf am Zeustempel in Olympia.“²⁵³ Die collagierten Skulpturfotografien werden als modische Zeitgenoss*innen ausgestellt, dabei prägt neben einem athletischen Körper auch das, was ihn bedeckt, das modische Schönheitsideal der Epoche.

Die Karikatur Ottomark Starkes aus der Oktoberausgabe des *Uhu* von 1927 verbildlicht das Modebewusstsein der Zeit wiederum in Auseinandersetzung mit der *Venus von Milo* (Abb. 70). Die Schwarz-Weiß-Zeichnung im Hochformat zeigt eine Kunstführung zur *Venus von Milo* im Pariser Louvre. Ein Historiker in Anzug und Krawatte deutet auf die aus der Masse der Zuhörenden ragende Skulptur und lässt dem Untertitel zufolge verlauten: „...hier, vor dem größten Kunstwerk aller Zeiten, brauche ich nicht erst um ihre Aufmerksamkeit zu bitten...“. Das Publikum jedoch schaut nicht zur Statue, sondern dreht den Kopf zu einer jungen Dame im kurzen, gemusterten Kostüm. Sie generiert mehr Aufmerksamkeit als die Statue und scheint ihr dabei wenig zu ähneln. Statt weiblicher Kurven präsentiert sie eine sportlich-schmale Silhouette und trägt ihr Haar kurz unter einem modischen Hut. Die Schönheitsgöttin wird von einer jungen Frau übertrumpft, die das Ideal des sportlichen Körpers der Weimarer Zeit über das antike Bild stellt. Zudem beeindruckt ihre modische Erscheinung, die mit Sportkleid, Bubikopf und Hut an die Ikonografie der Neuen Frau anknüpft. „Die ‚Lady up to date‘ fühlt sich am wohlsten im Sportkleid, im herrenmäßig zugeschnittenen Kostüm [...]. Ihre Figur hat sich gewandelt – ist knabenhafter, prononcieter, lebendiger geworden. Nun hat sie Anspruch auf anderen Dreß, Schleppröcke und Faltenfahnen hindern ihre Bewegungsfreiheit. Nicht übertrieben, nicht outriert – aber geeignet für ihre hastigen Schritte, ihr Achtzigkilometertempo – ihr jungenhaftes Gesicht“, beschreibt die Schriftstellerin Paula von Reznicek diese moderne Frau.²⁵⁴ Das optisch vermittelte Bild einer souveränen, fortschrittsorientierten und selbstbestimmten Weiblichkeit spielt dabei eine zentrale Rolle.

Diese scheinbar emanzipatorische Ästhetik wird allerdings ebenfalls dazu eingesetzt, Konsumgüter der Schönheitsindustrie zu bewerben. Dies wird unter anderem am Beispiel der Anzeige zur Palmolive-Seife sichtbar (Abb. 55). Zwar verschieben sich in den 1920er Jahren die Attraktivitätsmerkmale für Frauen hin zu einer vermeintlich emanzipatorischen Ästhetik; diesen optischen Merkmalen zu entsprechen, ist allerdings weiterhin geboten. Zeitschriften wie der *Uhu* fungieren dabei sowohl als Medium der ästhetischen Bildung wie auch als Werbeplattform für Mittel zur ‚Behebung‘ ästhe-

²⁵² Bayer 1930, S. 29.

²⁵³ Ebd., S. 30.

²⁵⁴ Reznicek 1928, S. 24. Zur Ikonographie der Neuen Frau siehe weiter Daniel/Behling/Schumann 2021; Dogramaci 2006; Ganeva 2008; Meyer-Büser 1995; Sykora 1993; Wischmann 2006.

tischer Makel.²⁵⁵ Es handelt sich um eine Publikationsform, die durch die darin sichtbare Repräsentation von Weiblichkeit wirkt und zugleich von ökonomischen Absichten geleitet ist. Ästhetisches Kalkül in Form eines modernen und ansprechenden Layouts soll zum Kauf der Zeitschrift anregen. Dieses zielt wiederum auf eine hohe Auflagenzahl, um Werbekunden anzulocken, die Anzeigen schalten. Diese Faktoren sind entscheidend für die kommerziellen Möglichkeitsbedingungen, das heißt für die Produktion, das Erscheinen und den Vertrieb der Zeitschrift, in der auch Skulpturfotografien sichtbar werden.

Wie anhand der Untersuchung der Abbildungen der *Venus von Milo* im Magazin gezeigt, entsteht in Printprodukten der Weimarer Republik ein buchstäblich vielseitiger Kontext für Skulpturfotografien. Hier werden Bezüge zu anderen Repräsentationsformen von Kunst hergestellt und zugleich ein Verweisgeflecht etabliert, das ästhetische Normen und genderspezifische Zuschreibungen umspannt. Fotografie wird in unterschiedliche Text-Bild-Zusammenhänge eingefügt, wird gewissermaßen „auf Druckseiten modelliert“ und ruft dabei in einigen Fällen selbst zum Modellieren von Körpern auf. In der Printproduktion lassen sich bildnerische, sogar bildhauerische Aspekte ausmachen. Diesen soll im folgenden Kapitel eingehender nachgegangen werden. Bis-her stand die Frage nach dem medialen Blick von Fotografie auf Skulptur im Zentrum. Nun soll es um eine daraus hervortretende Skulpturalität gehen.

2.4 Die Kamera als Meißel. Ein skulpturaler Blick auf die Dinge

2.4.1 Bildnerische Aspekte in der Fotografieproduktion

Das Herstellen von Fotobüchern, illustrierten Zeitschriften und Werbeanzeigen umfasst bildnerische Fotoprozesse. Durch Auswahl, Anordnung, Retusche, Montieren und Collagieren von Fotografie vollzieht sich ein gestalterischer Akt, der die Fläche der Magazin- oder Buchseite strukturiert. Zahlreiche fotografische Abbildungen in Printprodukten der Weimarer Zeit weisen solch künstlerische Strategien auf. Nach der Jahrhundertwende hatten bereits Dadaisten und Surrealisten in Materialexperimenten mit Foto- und Papierausschnitten in Collagen und Assemblagen einen Schritt hin zur Erweiterung der fotografischen Praxis unternommen.²⁵⁶ Auch in der Weimarer Fotografieproduktion wird Fotomaterial zerschnitten, dekonstruiert, neu kombiniert und übereinander geklebt.²⁵⁷ Die darstellende Funktion des Fotomotivs tritt dabei zugunsten einer neuen fotogestalterischen, plastischen Ordnung zurück.

²⁵⁵ Zur Werbung als Kodierung von kulturell bedingten Wertvorstellungen siehe Schmalriede 1989, S. 8.

²⁵⁶ Bergius 2000; Kranzfelder 2014.

²⁵⁷ Zur Fotomontage in der Weimarer Republik siehe Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

Herbert Bayer, der 1925 am Bauhaus in Dessau die Leitung der Abteilung Druck und Reklame übernimmt, integriert immer wieder Fotografien in seine plastischen Gestaltungen.²⁵⁸ Wie anhand des Bayer-Artikels *Zieh dich aus und du bist Grieche* von 1930 aufgezeigt, nutzt er dabei auch Skulpturfotografien (Abb. 65–69).²⁵⁹ Das Modellieren von Fotografie und die Idee von modellierender Fotografie überlagern sich. Als „Fotoplastiken“ beschreibt László Moholy-Nagy Arbeiten, die aus der Zusammenstellung grafischer, fotografischer, und typographischer Elemente entstehen. „[A]us der Zusammenfügung von fotografischen Elementen mit Linien und anderen Ergänzungen [entstehen] unerwartete Spannungen, die über die Bedeutung der einzelnen Teile weit hinausgehen ... denn gerade die Ineinanderschaltung von fotografisch dargestellten Geschehniselementen, die einfachen bis komplizierten Überlagerungen formen sich zu einer merkwürdigen Einheit... diese Einheit kann in ihren Ergebnissen erheiternd, ergreifend, niederschmetternd, satirisch, visionär, revolutionär usw. wirken.“²⁶⁰ Auf diese Weise beschreibt er die Fotoplastik im Bauhaus Heft 1. Moholy-Nagy prägt damit einen Begriff von Plastik, der auf das Medium Fotografie übertragen, nicht allein im dreidimensionalen Raum, sondern auch in der Fläche des Papiers zu verorten ist. Fotografie wird hier in erster Linie als Bildmaterial, als Artefakt und als künstlerisch zu verwertendes Objekt aufgefasst. Die Darstellungsfunktion des Mediums tritt angesichts seiner künstlerischen Verwertbarkeit in den Hintergrund. Fotografie wird nicht nur als fotografischer Prozess, physikalischer Abdruck und Abbild des abgelichteten Motivs, sondern auch als materielles Objekt erfasst. Dieses lässt sich ausschneiden, kombinieren und handhaben. Es lässt sich haptisch erfahren und modellieren. Fotografie kann dreidimensional sein, Konsistenz, Stofflichkeit und Volumen besitzen. Das Medium ist eines, „das sich auch als Skulptur ansehen lässt“.²⁶¹

Damit ist ein intermedialer Raum der Überlappung und Entgrenzung von Skulptur und Fotografie beschrieben, in dem traditionelle mediale Demarkationslinien überschritten werden. Skulpturale Qualitäten der Fotografie sind dabei nicht nur auf der fotografischen Materialebene sondern auch auf der Motivebene auszumachen. Als Skulpturfotografien wurden bisher Aufnahmen historischer und zeitgenössischer Skulpturen besprochen. Unter Skulpturfotografien lassen sich jedoch auch Fotografien verstehen, die selbst Skulpturen hervorbringen.²⁶² In der Weimarer Fotografieproduktion wird die Kamera zum Meißel.

²⁵⁸ Zu Beginn der 1930er Jahre fertigt er die ersten ‚Positivmontagen‘. Dafür zerschneidet und montiert er selbst angefertigte oder vorgefundene Fotoabzüge und erstellt wiederum Fotografien dieser Bildzusammstellungen. Bezzola 2010, S. 31.

²⁵⁹ Siehe Kapitel 2.3.3 dieser Arbeit.

²⁶⁰ Moholy-Nagy 1928, S. 9. Zur Fotoplastik vgl. Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 106–110; Saul 1983.

²⁶¹ Dubois 1992, S. 93. Zur Skulpturalität von Fotografie siehe auch Johnson 2017, S. 283–285.

²⁶² Bezzola 2010, S. 29; Billeter 1997, S. 295–322; Luke 2017.

2.4.2 Ein Neues Sehen von Skulptur

Zwischen 1927–1938 widmet sich Walter Peterhans der fotografischen Wiedergabe einer Schale (Abb. 71). Die spezifische Form des funktionalen Gegenstandes gibt er in einem engen Bildausschnitt vor monochromem Hintergrund wieder. Es entsteht ein von den üblichen Sehgewohnheiten des Alltagsobjekts abweichender Anblick. Anders als in der gebräuchlichen Handhabung des Behältnisses ist die Schale hier auf ihre Seitenwand gekippt. Statt auf ihr Inneres, gibt die Fotografie den Blick auf die abgesetzte Rundform des Bodens frei. Die innerbildliche Isolation des Objekts verrät seine Größenverhältnisse. Das fotografische Schwarzweiß verunklart seine materialspezifischen Eigenschaften. Die Schalenform und die Form des Schalenbodens rufen in Kombination mit der glatten, lichtspiegelnden Oberfläche die Assoziation einer weiblichen Brust aus Bronze hervor. Möglicherweise handelt es sich um einen Verweis auf die ‚nährende‘ Funktion des Alltagobjekts. Die Aufnahme erzeugt eine abstrahierende Sichtweise, die den dreidimensionalen Gegenstand zur beziehungslosen Form im flachen Bildraum werden lässt. Die eigentlich dünnwandige Schale wird in der Fotografie zu einer massiven Rundform und erlangt skulpturale Qualitäten.

1929 geht Walter Peterhans als erste Lehrperson für Fotografie ans Bauhaus.²⁶³ 1923 hatte Walter Gropius seine Eröffnungsrede der ersten Ausstellung der Kunsthochschule unter dem Titel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ gehalten und damit ein Programm vorgelegt, das auch die Fotografieproduktion am Bauhaus prägen wird.²⁶⁴ Das Lehr- und Formkonzept der Kunst- und Bildungsstätte erkundet Möglichkeiten der Erweiterung des Handwerks zu konstruktivistisch-industrieller Formgestaltung. Produziert werden soll eine funktionale Kunst, die nicht unter der bürgerlichen Prämissen eines subjektiv-individuellen Schöpfungsaktes, sondern aus kollektiver Produktion hervorgeht.²⁶⁵ Insbesondere das kamerabasierte Medium Fotografie synchronisiert Kunst und die moderne, technisierte Lebenswelt der Weimarer Republik im Sinne der ‚Bauhausidee‘.²⁶⁶ Es gilt es als Mittel der Etablierung eines neuen fotografischen Sehens.

Ausgehend von der Kamera als einer Art Prothese zur Erweiterung des okularen Blicks streben Fotograf*innen dieses Neuen Sehens eine neue Lesart von Wirklichkeit an.²⁶⁷ Die Netzhaut soll nicht länger passive Projektionsfläche standardisiert übermittelte Informationen des Sichtbaren sein. Stattdessen sollen visuelle Attraktionen durch die Kamera erfahrbar werden, die den Seherfahrungen des modernen Menschen besser entsprechen. Nicht das Motiv, sondern das Experiment mit den fotografischen Möglichkeiten steht dabei im Zentrum. 1922 schreibt Alexander Rodtschenko: Ziel des Neuen Sehens durch die Kamera ist es, „normale, vertraute Dinge aus völlig unerwarteten

²⁶³ Glüher 1994, S. 105.

²⁶⁴ Zit. n. Becker 2018, S. 334. Zur Bauhausfotografie siehe auch Fiedler 1990; Guttenberger 2015; Neugärtner 2021; Wick 1991.

²⁶⁵ Röhle/Schütte/Knobloch/Hornák/Henning/Gimbel 2021, S. 12.

²⁶⁶ Dazu Honnef 2001, S. 49–54; Kemp 1978; Sahli 2008, S. 103ff.

²⁶⁷ Egging 2014, S. 23ff.; Prokic 2017.

Lagen und in unerwarteten Zusammenstellungen zu fotografieren“.²⁶⁸ „Wie ein Objekt erfaßt ist, in welcher Stellung sich dazu der Apparat befindet, d.h. also von welchem Blickpunkt aus gesehen und wie aus der tatsächlichen, gegebenen Situation heraus die Bildwirkung gewonnen wird, darum geht es jetzt. Das erfordert aber keine technische Routine, sondern einzig und allein einen Blick für die Dinge, für ihre Materialwirkung und ihre bildmäßige Erscheinung“²⁶⁹, formuliert Kurt Wilhelm-Kästner 1929 im Kontext der Ausstellung *Fotografie der Gegenwart*. Zum Ausdruck kommt ein zentrales Interesse an den Gestaltungsmöglichkeiten des fotografischen Bildes durch die Kamera. Verkürzungen, ungegenständliche Licht- und Schattenprojektionen sowie Verabsolutierungen von Oberflächen zu Lichtstrukturen sind typische Mittel dieser Fotografie.

László Moholy-Nagys programmatisches Bauhausbuch *Malerei Fotografie Film* von 1927 führt die Bildstrategien vor.²⁷⁰ In der ausführlich bebilderten Schrift formuliert er seine Gedanken zur „Problematik der heutigen optischen Gestaltung“²⁷¹ durch die kamerabasierten Künste. Zur Veranschaulichung der neuen apparativen Sehmodi versammelt er Fotografien aus den Bereichen Naturwissenschaft, Werbung und Reportage. All diese unterschiedlichen Anwendungsgebiete des Mediums sollen „die im Text erörterten Probleme visuell deutlich“ machen.²⁷²

Im Abbildungsteil der Publikation sind unter anderen zwei Fotografien von Albert Renger-Patzsch zu sehen. Es handelt sich um zwei Fotografien jeweils einer Kaktee, die eine im Quer-, die andere im Hochformat erfasst (Abb. 72, 73). Erstere, mit dem Titel *Blühender Kaktus*, präsentiert die Pflanze mittig im Bild vor hellem Hintergrund. Zu sehen ist jedoch keine Blüte, sondern zahlreiche gewundene Trockentriebe, die wie Locken um die Rundform des Kaktus wirbeln. Die Fotografie betont die ungewöhnliche Struktur des vorgefundenen Objekts. Die zweite Aufnahme zeigt einen nahsichtigen Blick auf einen schmaleren Kaktus. Die fotografische Inszenierung der kantigen Naturform mit zahlreichen spitzen Auskragungen vermittelt die materielle Härte des Gegenstands. Die feine Hell-Dunkel-Modellierung in zahlreichen Graustufen betont den raumgreifenden Charakter des Objekts, welches sich deutlich von dem flachen schwarzen Hintergrund abhebt. Ins Auge fällt der individuelle Blick, mit dem Renger-Patzsch die beiden Kakteen inszeniert. Die Rundform zeigt er im Querformat vor hellem Hintergrund, die Längsform im Hochformat vor dunklem Hintergrund. 1925 äußert sich der Fotograf, bezeichnenderweise in einer Besprechung zur fotografischen Wiedergabe von Skulpturen, zur Farbgebung von Fotohintergründen. „Von großer Wichtigkeit ist der Hintergrund. Man sollte ihm weit größere Bedeutung zumessen, als das bisher gewöhnlich geschehen ist. Aus technischen und künstlerischen Gründen muß man regelmäßig für helle Figuren, wie Gips, Ton, Marmor, Porzellan, Silber usw.

²⁶⁸ Alexander Rotschenko 1928 in LEF, hier zit. n. Willett 1981, S. 141.

²⁶⁹ Wilhelm-Kästner 1929, S. 94.

²⁷⁰ Moholy-Nagy [1927] 1967. Eine eingehende Besprechung der Publikation bietet Blödorn 2015.

²⁷¹ Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 5.

²⁷² Ebd., S. 45.

einen dunklen Hintergrund haben; für dunkle Objekte, wie Bronzen, gefärbten Gips, oder Ton, dunklen Stein usw. braucht man dagegen einen hellen Grund. Die Plastik muß sich in den meisten Fällen vollkommen vom Hintergrund loslösen.“²⁷³ Es liegt nahe, die unterschiedliche Farbigkeit des Hintergrundes auch hier solchen Abwägungen zuzuschreiben. Renger-Patzsch zeigt beide Kakteen vor farblich kontrastierenden Flächen, um ihre strukturellen Materialeigenschaften und ihre räumliche Wirkung visuell zu unterstreichen.

Renger-Patzschs Aufnahmen von Kakteen werden 1926 zunächst in *Photographie für Alle. Illustrierte Zeitschrift für alle Zweige der Photographie* veröffentlicht. Moholy-Nagy ordnet sie in seiner Publikation 1927 der fotografischen Funktion des „Festhalten[s] von Situationen, von Realität“²⁷⁴ zu. Im begleitenden Fließtext beschreibt er die Kamera als „das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens.“²⁷⁵ Dieses ‚objektive Sehen‘ bricht sich in den 1920er Jahren in der neusachlichen Fotografie Bahn: „[I]n der scharfen Wiedergabe des Objekts, in seiner klaren Hervorhebung, ja fast Isolierung gegenüber der Umgebung und dem Hintergrund, in der durchdringenden, allseitigen Beleuchtung, die möglichst die Schatten ganz verbannt oder sie als fest umrissene Bildelemente verwertet, und vor allem in der Bevorzugung fester, deutlich erfaßbarer Gegenstände von übersichtlicher formaler Struktur der Bildmotive“²⁷⁶ finden sich die entsprechenden Bildmittel. Im Vorwort zu Renger-Patzschs Fotobuch *Die Welt ist schön* beschreibt dies Carl Georg Heise weiter: „[D]er Photograph löst aus der Vielheit der Erscheinungen das charakteristische Teilstück, unterstreicht das Wesentliche, läßt weg, was zum Schweifen ins Vielgestaltige verführt.“²⁷⁷ Auch die Produkt- und Werbefotografie der Weimarer Zeit nutzt diese Bildstrategien. Die zu vermarktenden Objekte werden durch ihre Belichtung und ihr Arrangement so fotografisch inszeniert, dass ihre Form und ihr Objektcharakter betont werden.²⁷⁸ Renger-Patzschs Fotografien werden in beiden Kontexten publiziert und sichtbar.²⁷⁹ In den 1920er Jahren nutzt er vermehrt neusachliche Bildmittel, die sich im engen Austausch von kommerzieller und ‚freier‘ Fotografie etablieren. Diese tragen zur skulpturalen Wirkung seiner Bilder bei.

Eine vergleichbare Bildwirkung weisen die Fotografien Karl Blossfeldts auf. Wie Renger-Patzsch widmet sich auch Blossfeldt organischen Fotomotiven. In den 1920er Jahren konzentriert er sich auf fotografische Studien von Pflanzenteilen.²⁸⁰ Diese nimmt er in hochformatigen Detailaufnahmen von 2 bis 45facher Vergrößerung auf

²⁷³ Renger-Patzsch [1925] 2010, S. 38.

²⁷⁴ Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 33.

²⁷⁵ Ebd., S. 26.

²⁷⁶ Wilhelm-Kästner 1929, hier zit. n. Kemp 2016, S. 59.

²⁷⁷ Renger-Patzsch 1928, hier zit. n. Altringer/Bomhoff/Bove/Komenda/Lux 2019, S. 189.

²⁷⁸ Becker 2017, S. 312f; Krauss 1980, S. 104; Schöbe 2004, S. 17–23; Tieze 2015.

²⁷⁹ Schöbe 2004, S. 20–25. Auch Moholy-Nagy ist in beiden Feldern tätig. Nach seinem Weggang vom Bauhaus eröffnet er ein Fotoatelier, das sich vor allem kommerzieller Grafik- und Werbegestaltung widmet.

²⁸⁰ Eine Auswahl dieser Fotografien publiziert er 1928 unter dem Titel *Urformen der Kunst*. Blossfeldt [1928] 1929.

und isoliert sie in engen Bildausschnitten vor monochromem Hintergrund. Blossfeldts Fotografien zeigen Stauden, Knospen, Blüten und Gräser in verschiedenen Entwicklungsstadien. Die detailgenaue Wiedergabe macht strukturelle Feinheiten der Pflanzen sichtbar und ermöglicht ihre biologische Bestimmung.²⁸¹ Zunächst dienen seine Arbeiten didaktischen Zwecken und werden als Diaprojektionen in naturwissenschaftlichen Vorlesungen gezeigt.²⁸² 1926 dann organisiert der Berliner Galerist Karl Nierendorf eine Ausstellung unter dem Titel *Exoten, Kakteen und Janthur*, die Blossfeldts Fotografien mit Skulpturen aus Afrika und Neuguinea präsentiert. Im gleichen Jahr werden einige seiner Fotografien im Ullsteinmagazin *Uhu* veröffentlicht. Sowohl die Ausstellung als auch der *Uhu*-Artikel *Grüne Architektur* zeigen Blossfeldts Fotografien neben skulpturalen Objekten.²⁸³

In dem Artikel *Grüne Architektur* werden Blossfeldts Pflanzenaufnahmen mit statisch-anorganischen Objekten aus Stein und Metall visuell parallel geführt (Abb. 74–84). Robert Breuer konstatiert im begleitenden Text: „Kaum beachtete Naturformen – ein Schachtelhalm, eine Knospe, ein Zweig – zeigen in vielfacher photographischer Vergrößerung eine vollendete Architektur – so vollendet, daß nur die höchsten Leistungen menschlicher Baukunst mit ihnen verglichen werden können.“²⁸⁴ Blossfeldts Fotografien werden neben Architektur- und Skulpturaufnahmen publiziert, die strukturelle Ähnlichkeiten zu seinen Motiven aufweisen. Die vergrößerte Spitze eines Schachtelhalms wird ägyptischen Steingräbern ähnlich, der Ausschnitt eines Eschenzweiges einem westamerikanischen Totempfahl und das Detail eines Balsaminezweigs einem Tempelleuchter aus dem Mailänder Dom. Die Fotografien von architektonischen Strukturen unterschiedlichen Formats weisen die gleichen Bildmittel wie die Pflanzenfotografien auf. Durch den Druck im selben Bildformat regen sie die Lesenden zum Aufdecken ihrer Gemeinsamkeiten an.

Die skulpturale Bildwirkung von Blossfeldts Pflanzenstudien ergibt sich jedoch nicht allein durch diese optische Gleichsetzung. Sie entsteht durch Mittel einer nüchternen Schwarz-Weiß-Fotografie in streng linearer Bildkonstruktion. Wie bei Peterhans' *Schale* und Renger-Patzschs *Kakteen* sind es die hohe Tiefenschärfe, das Schwarz-weiß der Fotografie, eine präzise Ausleuchtung und die spezifische Perspektivwahl auf das dargestellte Objekt, die einen skulpturalen Eindruck des Motivs vermitteln.²⁸⁵ Oft reduziert Blossfeldt die Form der aufgenommenen Pflanzen bereits vor ihrer fotografischen Erfassung durch das Entfernen störender Blätter und Zweige.²⁸⁶ Dann vereinzelt

²⁸¹ Zu Blossfeldt als Botaniker siehe Meyer Stump 2021, S. 17–63.

²⁸² Meyer Stump 2021, S. 229.

²⁸³ Walter Benjamin schreibt 1931 entsprechend: „So hat Bloßfeldt mit seinen erstaunlichen Pflanzenphotos in Schachtelhälften älteste Säulenformen, im Straßenfarn den Bischofstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totembäume, in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht.“ Vgl. Benjamin [1931] 1977, S. 378; Nitsche 2009, S. 36f.

²⁸⁴ Breuer 1926, S. 28.

²⁸⁵ Johnson 2017, S. 281; Klöpper 2014, S. 165ff.

²⁸⁶ Meyer Stump 2021, S. 42f.

er das organische Objekt und arrangiert es detailgenau auf Papier. Bereits während seines Studiums an der Berliner Kunstgewerbeschule legt Blossfeldt Modellsammlungen von Pflanzen zur Übertragung in kunsthandwerkliche Schmiedearbeiten an. Ab 1898 unterrichtet er selbst das Modellieren nach lebenden Pflanzen an der Charlottenburger Kunstgewerbeschule.²⁸⁷ Das heißt Blossfeldts Interesse an der Fotografie ist ursprünglich ein taktiles. Zunächst geht es ihm darum, mithilfe der Fotografie eine ideale Bildvorlage für die Übertragung in Skulpturwerke zu schaffen. Dieser Anspruch schlägt sich in seinen späteren fotografischen Arbeiten nieder.²⁸⁸ Sie zeigen organische Objekte, die in ihrer Inszenierung eine bildhauerische Behandlung erfahren. Auch als fotografisches Bild entfalten sie skulpturale Wirkung.

2.4.3 Foto – Skulpturen

Die Strategie, skulpturale Formationen mittels Fotografie in organischen und anorganischen Objekten aufzusuchen, ist eng mit der Annäherung des fotografischen und plastischen Denkens im späten 19. Jahrhundert und der daran anknüpfenden Kunstproduktion verbunden. Bereits 1859 nähert sich die Fotografie der skulpturalen Bildproduktion durch das Verfahren der Fotoskulptur an.²⁸⁹ Dem Franzosen Francois Willème war es gelungen, Skulpturen als Summe ihrer fotografischen Profile zu gestalten. Vierundzwanzig simultan auslösende Kameras werden dafür in gleichem Abstand zum Modell positioniert und deren Abzüge anschließend auf Metall oder Holz übertragen. Ende des 19. Jahrhunderts ist unter dem Begriff ‚Fotoskulptur‘ folglich ein fotobasiertes mechanisches Dispositiv zu verstehen, mit dem sich preiswert und schnell Skulpturen in Serie produzieren lassen. 1882 entwickelt Étienne-Jules Marey das Bildverfahren der Chronofotografie.²⁹⁰ Dieses macht erstmals Bewegungsabläufe durch sich übereinander lagernde fotografische Bilder sichtbar.²⁹¹ Im Jahr 1900 werden Mareys Arbeiten auf der Pariser Weltausstellung präsentiert.²⁹² Darunter befindet sich auch eine plastische Umsetzung der Chronofotografie eines Vogelflugs (Abb. 85). Die Bronze zeigt an der Spitze den Kopf des Vogels, der sich in einen langgezogenen Körper aus 19 aneinander gereihten Flügelpaaren in unterschiedlichen Flugpositionen aufteilt. Wie in Mareys Fotografien wird der bewegte Körper hier als aus Schwingungen zusammengesetzte, sich räumlich erweiternde Form präsentiert. Die einer klassischen Ästhetik von Skulptur zugrundeliegende Idee körperlicher Integrität ist aufgehoben. Die Skulpturproduk-

²⁸⁷ Adam 1999, S. 353; Klöpper 2014, S. 26f. Abbildungen seiner Bronzen finden sich bei Meyer Stump 2021, S. 32f.

²⁸⁸ Auch der Stuttgarter Fotograf Adolf Lazi arbeitet zunächst als Bildhauer. Einer Besprechung Hans Hildebrandts zufolge steckt in Lazis fotografischer Arbeit im Grunde „noch der Bildhauer von einst.“ Hildebrandt 1935, S. 148.

²⁸⁹ Zum Verfahren der Fotoskulptur siehe Beckmann 1991; Lammert 2014; Pohlmann 2004, S. 33.

²⁹⁰ Zur Chronofotografie siehe Molderings 2014, S. 28f.; Gerling 2010, S. 149; Schnelle-Schneyer 2004, S. 65.

²⁹¹ Ecker/Kummer/Malsch 2014, S. 274f.

²⁹² Molderings 2014, S. 29.

tion der 1910er und 1920er Jahre setzt sich mit diesem Effekt der räumlichen Erweiterung von Körpern auseinander. In der Folge werden vermehrt Iterationen, serielle Formen und Fragmentierungen sichtbar.²⁹³ Der futuristische Bildhauer Umberto Boccioni erweitert den menschlichen Körper durch auskragende dynamische Formen.²⁹⁴ In Tanzplastiken, unter anderem von Milly Steger und Alexander Archipenko, werden Körper zu im Bewegungsfluss miteinander verbundenen Formen verschmolzen.²⁹⁵

Reflexionen über die Relation von Skulptur und Fotografie zeigen sich auch in fotografischen Bildproduktionen. In den 1920er Jahren schaffen Man Ray, Christian Schad und Moholy-Nagy kameralose fotografische Arbeiten, die sie „Fotogramme“ nennen (Abb. 86, 87).²⁹⁶ Dabei handelt es sich um Belichtungen von Fotopapier, die durch das Auflegen von Objekten unterschiedlicher Materialbeschaffenheit und Opazität entstehen. Ihr Anliegen ist weniger die Produktion darstellender Fotografie im herkömmlichen Sinn, sondern viel eher das Experiment mit einer Auswahl von Objekten, die durch die Belichtung einen visuellen Abdruck auf der Fläche des Fotopapiers hinterlassen. „Das Licht wird in seiner direkten Strahlung fluktuierend, oszillierend fast ohne Umsetzung erfasst,“ beschreibt Moholy-Nagy den Vorgang 1929 in *Fotogramm und Grenzgebiete*. „Die bisher sekundäre Materialisation des Lichts wird unmittelbar.“²⁹⁷ Dabei erscheint sie auch als raumbildendes Element.²⁹⁸ 1913 produziert Marcel Duchamp mit seinem Readymade *Fahrrad-Rad* allein durch die Auswahl eines Gegenstandes, nicht durch seine manuelle Herstellung, eine Skulptur. Damit überträgt er den fotografischen Prozess der Motivauswahl auf die Skulpturproduktion.²⁹⁹ Eine Voraussetzung dafür ist die gemeinsame referentielle Logik des Abdrucks von Fotografie und Skulptur. Sowohl die fotografische Technik als auch der bildhauerische Prozess beruhen auf der physikalischen Spur eines ‚Dagewesenen‘, das im Bildhauermaterial oder auf dem Fotopapier seinen Abdruck hinterlässt und somit abgebildet wird.³⁰⁰ Im Fotogramm zeigt sich dieses zugleich fotografische und bildhauerische Verfahren intermedial.

Mit dem Prinzip einer kreativen Auswahl von Objekten arbeitet auch Gyula Halász (Brassai). Zu Beginn der 1930er Jahre zeigt er kleinformatige Objekte in Fotografien, die durch zufällige, automatische oder unbewusste Handhabungen skulpturalen Charakter erlangen. Seine Fotoserie *sculptures involontaire*, unbeabsichtigte Skulpturen,

²⁹³ Zum Einfluss der Fotografie auf die Skulptur siehe Bezzola 2010, S. 29; Frizot 1993, S. 67ff; Frohne 2014; Moldering 2014, S. 28ff; Reuter 2017. Zur Einbindung von Fotografie in bildhauerische Formprozesse um 1900 siehe Eisenwert 1977; Gülicher 2011, S. 161–202.

²⁹⁴ Ecker/Kummer/Malsch 2014, S. 211; Molderings 2014, S. 32f.; Erstic 2009.

²⁹⁵ Berger 2012.

²⁹⁶ Dazu Dezeuze/Kelly 2013; Hoormann 2003, S. 138–154; Neugärtner 2021; Schneede 2006, S. 176–193.

²⁹⁷ Moholy-Nagy 1929, S. 190–192, zit. n. Hoormann 2003, S. 138.

²⁹⁸ Neugärtner spricht von ‚taktilen Qualitäten‘ des Fotogramms. Ein wiederkehrendes Motiv, das dies unterstreicht, ist die in Fotogrammen abgebildete Künstlerhand. Neugärtner 2021, S. 121ff.

²⁹⁹ Molderings 2014, S. 14f.

³⁰⁰ Didi-Huberman 1999, S. 93; Frohne 2014, S. 78; Wolf 1992, S. 77.

präsentiert solche kleinen, oft achtlos verworfenen Gegenstände in Großaufnahme.³⁰¹ Papierschnipsel, geknetete Brotreste, Seifenstücke und Zahnpastareste werden in seinen Fotografien zu skulptural anmutenden Objekten unbestimmbaren Formats. Auch Aenne Biermann, Ernst Fuhrmann, Lucia Moholy und Hans Finsler modellieren in ihren Fotografien vorgefundene Objekte zu Skulpturen.³⁰² In ihren Inszenierungen wird das scheinbar Nebensächliche fotografisch besehen zur visuellen Attraktion.³⁰³ Dazu nutzen sie kameraspezifische Mittel, wie die fotografische Isolation des Motivs vor einem möglichst neutralen Hintergrund, die sich bereits im 19. Jahrhundert etablieren.

Die Neue Fotografie der Weimarer Republik nutzt Bildstrategien, die den Eindruck des Ausschlusses von subjektiver Kreativität erzeugt und damit an Bildstrategien der kunstwissenschaftlichen Fotografie des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Wenn sich Objekte des Alltags in Fotografien der 1920er Jahre wie Kunstobjekte anschauen lassen, dann liegt das an einer Blickführung, die sich bereits vor der Jahrhundertwende an Kunstobjekten etabliert. Diese Blickführung ist geprägt von Heinrich Wölfflins Prämissen einer monofokalen Ansicht von Skulptur. In seinem Aufsatz *Wie man Skulptur aufnehmen soll* schreibt der Kunsthistoriker: „Die gute Tradition aber giebt eine Hauptansicht und das gebildete Auge empfindet es als eine Wohlthat, dass die Figur sich hier auf einmal erklärt und vollkommen deutlich giebt, dass man nicht um sie herumgetrieben wird, wenn man ihres Inhalts habhaft werden will [...].“³⁰⁴ Skulptur zeigt seiner Auffassung zufolge eine Hauptansicht. Diese fotografisch zu erfassen, reicht nach Wölfflin aus, die Skulptur trotz ihrer eigentlichen Mehransichtigkeit in nur einer zweidimensionalen Sicht zu repräsentieren. Im Umkehrschluss ist es möglich, einen plastischen Inhalt mit den fotografischen Mitteln von Linie, Fläche und Kontur zu schaffen.³⁰⁵ Heinrich Wölfflin schreibt 1896 als Fürsprecher von „guter Tradition“ und „gebildetem Auge“ gegen eine kreative Fotografie an, die die Kamera in einem originellen Winkel zur Skulptur aufzustellen sucht. In den 1920er Jahren passiert genau das in großem Stil. Das Ergebnis sind Fotografien, die Objekte des Alltags in die Fläche übertragen und ihnen den Anschein von skulpturer Form geben.

Mit diesen Foto – Skulpturen sind intermediale Übertragungen medialer Eigenschaften von Skulptur und Fotografie beschrieben, die kunsthistorisch festgestellte Medienbegriffe aufbrechen. In der Auseinandersetzung mit den bildnerischen Mitteln der Fotografie, ihrer kameraspezifischen Hervorbringung von Sichtbarkeit, erweitert sich das skulpturale und räumliche Denken im 20. Jahrhundert grundlegend.³⁰⁶ Die untersuchten Fotografien aus der Weimarer Republik sind Teil einer anhaltenden

³⁰¹ Billeter 1997, S. 41; Marcoci 2010, S. 167, 172.

³⁰² Beispiele dafür u.a. in Billeter 1997, S. 314; Förster 2019, S. 20, 24; Molderings 1987, S. 54; Seelig 2004, S. 30; Wick 1991, S. 104.

³⁰³ Siehe dazu auch Billeter 1997, S. 295–322; Molderings 1987, S. 46–57; Seelig 2004.

³⁰⁴ Wölfflin 1896, S. 225.

³⁰⁵ Dazu auch Bezzola 2010, S. 30.

³⁰⁶ Ecker/Kummer/Malsch 2014; Wolf 1992.

künstlerischen Auseinandersetzung mit der Relation von Skulptur und apparativer Kunst, die sich spätestens in den 1960er Jahren als „Skulptur im erweiterten Feld“³⁰⁷ Bahn bricht. Neben bildhauerischen Gestaltungsformen in Stein, Ton oder Metall werden in diesem Kontext auch Rauminstallationen, Mixed-Media-Konstruktionen, Land Art, Minimal Art und Performances als Skulptur beschrieben. Ein essenzieller Faktor dieser medialen Umkodierung findet sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit Fotografie, sondern auch mit filmischen Arbeiten. In der Weimarer Republik umspannt das Erfassen von Skulptur ‚in neuem Licht‘ nicht nur fotografische Verfahren, sondern auch filmische Mittel. Die Fotografie- und Filmproduktion treten dabei in kunsttheoretische und kunstpraktische Nähe. Das folgende Kapitel geht diesem medialen Austausch nach.

³⁰⁷ Krauss [1979] 1987.

3 Fotografie – Film. Kamerabasierte Künste tauschen sich aus

Die Epoche der Weimarer Republik ist entscheidend durch das Visuelle geprägt. „Die Parole der Zeit ist: das Bild, das unbewegte, das bewegte, das Bild in jeder Fasson“, analysiert Erich Burger 1929 und auch Johannes Molzahn spricht von einer Epoche der Bilder, wenn er in programmatischen Worten fordert „Nicht mehr lesen! Sehen!“³⁰⁸ Diese Bilder, die nun überall zu sehen sind, sind zumeist technisch erzeugt. In den 1920er Jahren wird die Kamera zum essenziellen Mittel der Bildhervorbringung. Fotografie und Film lassen sich relativ kostengünstig produzieren, leicht vervielfältigen und in immer wieder neue Kontexte setzen.³⁰⁹ Sie kommen den Anliegen der modernen Kommunikations- und Informationsgesellschaft entgegen. Zudem machen Künstler*innen die Kamera zum produktiven Gestaltungsmittel ihrer Arbeit. Foto- und Filmschaffende bekennen sich zur Technik als Kunst. Fotobücher wie Franz Kollmanns *Die Schönheit der Technik* von 1928 schildern dies, aber auch das Lehrprogramm der avantgardistischen Kunstschule und modernen Bildungsstätte *Bauhaus*, das eine neue „Einheit von Kunst und Technik“ propagiert.³¹⁰ Fotografie und Film erscheinen hier als Künste, die gerade durch ihre apparative Bildhervorbringung der Erfahrung der Epoche, der Technifizierung des Lebens besonders nahe kommen.³¹¹ Foto- und Filmschaffende erzeugen eine neue apparativ bedingte Sichtbarkeit von Welt, die zum Vermittler moderner Wahrnehmungsperspektiven wird. Die kameraspezifischen Mittel dieser Bildhervorbringungen rücken ins Zentrum des Interesses.

Das folgende Kapitel widmet sich diesen Medialisierungen. Die zentralen Fragen der Untersuchung lauten: Was verbindet die kamerabasierten Künste Fotografie und Film in ihren Visualisierungsstrategien von Skulptur? Welche Überlagerungen und welche Abgrenzungsbestrebungen lassen sich ausmachen? Kapitel 3.1 geht diesen Fragen nach. Fotografie und Film werden dabei als gleichwertige Kunstformen gegenübergestellt.

Als ein beispielhafter Kontext der Zusammenschau von Fotografie und Film wird die Werkbundausstellung *Film und Foto* vorgestellt. Die Schau findet 1929 in Stuttgart statt und präsentiert unter anderem Medialisierungen von Bildhauerei. Skulpturale Körper, Puppen und Akte werden mit Hilfe der Kamera zerschnitten, neu montiert und im Ausstellungskontext installiert. Kapitel 3.2 untersucht Fragmentierung und Mon-

³⁰⁸ Burger 1929, o.S.; Molzahn 1928. Vgl. dazu auch Moholy-Nagy 1927, S. 259: „Heute konzentriert sich alles stärker als je auf das Optische. Ein Grund mehr, alle erreichbaren optischen Mittel in die Hand zu bekommen.“

³⁰⁹ Die Kamera entlastet die Künstler*innenhand und befreit Kunstschaffende von dem Zwang über Zeit, Ruhe und Raum zu verfügen. Der Werbespruch für die erste Kodak von 1888 lautet entsprechend: „Sie drücken auf den Knopf, alles andere erledigen wir.“ Wiegand 1981, S. 170. Zur Zirkulation technisch erzeugter Bilder siehe Berton/Bouchez/Trenka 2018, S. 19.

³¹⁰ Gropius [1923] 2009, S. 300.

³¹¹ Technikbegeisterung und ein damit einhergehender Fortschrittsglaube sind allgegenwärtig. Auch der Mensch selbst wird als montiertes Wesen erdacht. Zu Menschkörpermaschinen siehe Fricke 2019, S. 19ff.

tage als intermediale ästhetische Strategien dieser Bilder. Ein weiteres intermediales Relationsfeld von Skulptur, Fotografie und Film ist das Standbild. Der Begriff stammt ursprünglich aus dem Bereich der plastischen Kunst und bezeichnet eine singulär stehende Statue.³¹² Im Kontext technisch erzeugter Bilder beschreibt das Standbild ein stillgestelltes Filmbild.³¹³ Der Rezeptionsmodus dieser Bilder wechselt in vielen Fällen von Film hin zur Fotografie.³¹⁴ Geschuldet ist diese veränderte Wahrnehmung unter anderem den medialen Zuschreibungen von Bewegung an Film und von Unbewegtheit an Fotografie. Welche Standbilder zeigt das Weimarer Kino? Und welche Bezüge zum Medium Skulptur ergeben sich? Kapitel 3.3 geht diesen Fragen nach. Die Analyse widmet sich Filmstandbildern im Spannungsfeld ihrer fotografischen und skulpturalen Zuschreibungen.

3.1 Apparative Künste. Mediale Bezugnahmen

3.1.1 Fotografie und Film. Abgrenzungen und Angrenzungen

Sowohl Fotografie als auch Film sind apparatbasierte Medien. Beide basieren auf der Einschreibung einer Lichtspur in fotosensibles Material und beide vollziehen diese Einschreibung mithilfe einer Kamera. Mit der Entwicklung der handlichen Fotokamera Leica im Jahr 1925 wird der Zelluloidfilm für Fotografie und Film sogar auf das gleiche Format von 35 mm vereinheitlicht.³¹⁵ Diese Gemeinsamkeiten implizieren vergleichbare Eigenschaften der beiden Medien, die ihre Handhabung und ihren Diskurs nachhaltig prägen.

Die Entwicklungsgeschichte von Fotografie und Film ist eng miteinander verbunden. Die Anfänge des Films gehen unter anderem auf die Entwicklung der Bewegungsfotografie zurück, die Eadweard Muybridge in Kalifornien und Etienne Jules Marey in Paris vorantreiben. In den 1870er Jahren entwickeln sie fotografische Verfahren, die es ermöglichen, bewegte Körper in Bruchteilen von Sekunden in kurzen Abständen nacheinander aufzunehmen.³¹⁶ Damit erzeugen sie eine neue Sichtbarkeit von Bewegungsabläufen. Ihre Fotoserien erlauben in einem nächsten Schritt eine technikbedingte Wiederzusammenführung der zergliederten Bewegungsansichten. Eadweard Muybridge demonstriert dies mit seinem Zoopraxiskope, Ottomar Anschütz mit sei-

³¹² Mielke 2003, S. 105.

³¹³ Kallina 2014, S. 40.

³¹⁴ Pauleit 2004, S. 136; Scheid 2005, S. 21.

³¹⁵ Der damals übliche 35-mm-Kinofilm wird vom Filmkameraentwickler Oskar Barnack in die handliche Kleinformatkamera eingesetzt. Zur ‚kinematografischen Geburt‘ der Leica siehe Barnack 2009, S. 110ff.

³¹⁶ Während Muybridge seine Modelle simultan aus mehreren Perspektiven fotografiert, schafft Marey sogenannte Chronofotografien, in denen sich die Belichtungen in einer Aufnahme überlagern. Siehe Marey 1894; Muybridge [1887] 1955; ders. [1887] 1957. Dazu weiter auch Aigner 2014, S. 10; Bätschmann 2011, S. 45; Balczewski 1998, S. 160; Schnelle-Schneyder 2004, S. 57–66.

nem Schnellseher und Georges Demeny mit seinem Phonoscope.³¹⁷ Diese Erfindungen sind die Basis für das Zeigen bewegter Bilder. Von der Entwicklung der Fotografie zum Film ist es kein direkter Schritt,³¹⁸ aber auf apparativer Ebene ist es letztlich das In-Bewegung-Versetzen der Fotografie, die das kinematografische Dispositiv hervorbringt.³¹⁹ Das auf der Kinoleinwand als bewegt wahrgenommene Bild, entsteht durch die Bewegung einer Filmrolle im Projektor. Der Film wiederum besteht aus aneinander gereihten Bildfeldern zwischen schwarzen Balken, die wie Fotografien anmuten. Ihre kontinuierliche Bewegung erzeugt den Film.

An diese Entwicklungsgeschichte heften sich Einschreibungen und Narrative, welche die Wahrnehmung der beiden Medien von Beginn an prägen. Im 19. Jahrhundert schaffen die Industrialisierung, das Wirtschaftswachstum sowie beschleunigte Transport- und Kommunikationsmittel positive Zuschreibungen an eine als bewegt beschriebene Moderne.³²⁰ Die in diesem zeitlichen Kontext entstehende Kinematografie scheint der neu gewonnenen Mobilität perfekt zu entsprechen. Denn Film ist bewegt, seine Bilder hasten über die Leinwand und berauschen die Sinne seiner frühen Rezipierenden. Siegfried Kracauer beschreibt ein „Schwindelgefühl“, das sich beim Filmsehen einstelle.³²¹ Walter Benjamin spricht von kinematografisch verursachten „Chocks“, die für ihn im Kino entstehen.³²² Ganz anders erscheint nun das Betrachten von Fotografie. Das Medium geht mit einer anderen Rezeptionshaltung einher als der Film und erhält folglich die Zuschreibung, still und statisch zu sein.³²³ Negative Konnotationen, die in der Moderne mit Unbewegtheit assoziiert werden, lassen ihren vermeintlichen Stillstand sogar zum Mangel werden.³²⁴ Diesen wiederum scheint gerade der Film durch seine (Re)Animation der fotografischen Bilder aufzuheben.³²⁵ Die Bewerbung des Films als „lebende Fotografien“ bringt die Aufhebung ‚fotografischer Stasis‘ durch die ‚kinematographische Erweckung‘ zum Ausdruck. Dieser Vorstellung entsprechend beschreibt Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* Film nicht nur als „Erweiterung der Fotografie“,³²⁶ sondern sogar als deren „Erfüllung“.³²⁷ Kracauers Untersuchung

³¹⁷ Guido 2018, S. 15f; Gerling 2010, S. 164; Schnelle-Schneyder 2004, S. 62.

³¹⁸ Neben der Fototechnik waren auch Pantomime, Tableau vivant und das Sensationstheater für die Entwicklung des Kinos unabdingbar. Dazu auch Hecht 1993; Herbert 2000; Liptay 2010, S. 222; Möller 2019, S. 72.

³¹⁹ Amelunxen 2010, S. 110f; Mulvey 2006, S. 54–67.

³²⁰ „Die Gesellschaft, welche es für das Kino brauchte, entwickelte sich erst zum Ende des 19. Jahrhunderts. Und das war die Welt der Industrialisierung.“ Möller 2019, S. 73. Dazu auch Cowan 2011; Hornby 2017, S. 26.

³²¹ „Das war Kino; das war Spaß; es war, als ob man in einem Wagen auf der Achterbahn mit vollem Karacho führ, während sich einem der Magen drehte.“ Kracauer [1951] 1974, S. 17.

³²² Zu finden in Benjamin [1939] 1974 sowie ders. [1936] 1974.

³²³ Hornby 2017, S. 1. Zu historischen Zuschreibungen an einzelnen Medien siehe Campany 2008, S. 10ff.

³²⁴ Christen 2018, S. 3; Glasenapp 2014, S. 135f; Hornby 2017, S. 3, 6f.

³²⁵ Der Film erwecke die todbringende Fotografie zum Leben – so das wiederkehrende Narrativ. Roland Barthes beschreibt Fotografien als „Agenten des Todes“ und auch Susan Sontag knüpft mit ihrer Feststellung „Das Leben ist ein Film. Der Tod ist eine Fotografie“ an diesen medientheoretischen Diskurs an. Vgl. Barthes [1980] 1985, S. 102; Sontag 1993, S. 225.

³²⁶ Kracauer 1985, S. 11.

³²⁷ Ebd. S. 83.

der beiden Medien ist von einem teleologischen Denken geprägt, das die Bestimmung des Verhältnisses von Fotografie und Film bis heute über Gegensätze wie Stillstand und Bewegung, Tod und Leben, Vorgänger- und Vollzugsmedium ordnet.

Ich folge in meiner Analyse von Fotografien und Filmen der Weimarer Republik einem entthierarchisierten Medienverständnis. Beide Medien werden als gleichberechtigte Kunstformen gegenübergestellt, das heißt im Fokus steht nicht die mediale Abgrenzung, sondern ihr medialer Austausch. Die Untersuchung von Skulpturen in Fotografien und Filmen der Weimarer Republik zeigt, dass es zwischen beiden Medien zahlreiche Übergangsformen, offene Grenzen und funktionale Überlagerungen gibt. Eine Auseinandersetzung mit ihrer Intermedialität lässt sich bereits in kunsttheoretischen Diskursen der Zeit selbst entdecken und dient auch hier als Analysegrundlage.

Schon in den Schriften von Walter Benjamin, Béla Balázs, László Moholy-Nagy und Rudolf Arnheim werden Fotografien und Filme gemeinsam untersucht.³²⁸ Für die Autoren stehen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit traditionellen bildenden Künsten wie etwa der Malerei im Zentrum, weniger eine genaue Ausdifferenzierung der medialen Eigenschaften von Fotografie und Film an sich. Beide Medien sind in den Augen der Weimarer Zeitgenoss*innen zunächst durch ihre technische Bedingtheit ausgezeichnet, die sie von allen vorangegangenen Künsten unterscheidet.³²⁹ Sie werden folglich auf diesen Aspekt hin gemeinsam besprochen und bewertet. Insbesondere die Fotografie dient dabei als grundlegender Orientierungspunkt für Fragen der Definition des neuen Mediums Film. Die Fotografie hilft, das neuere Medium Film kunsttheoretisch zu erfassen und zu historisieren.³³⁰ Immer wieder kommen dabei auch Wesensgleichheiten von Fotografie und Film zur Sprache: 1916 beschreibt Hugo Münsterberg Film als „Photoplay“, als ein Spiel von Fotografien.³³¹ In seiner Untersuchung psychologischer Effekte von Filmen auf den menschlichen Geist vertritt er ein übergängiges Medienverständnis. Dieses teilt auch Jean Epstein. 1923 publiziert der französische Filmtheoretiker einen Aufsatz, der sich dem „photogénie“ widmet – einer begrifflichen Neuschöpfung des Autors, welche die poetischen, spirituellen und moralischen Dimensionen des Kinos erfasst.³³² 1924 schreibt Béla Balázs in *Der sichtbare Mensch* über den Film „Mienenspiel und Gebärdenspiel, Seele, Leidenschaft, Phantasie... zuletzt ist alles doch nur Photographie. Und was die Photographie nicht ausdrücken kann, das wird der Film nicht enthalten.“³³³ „Keine Kunst kennt neutrale

³²⁸ Arnheim [1932] 1979; Balázs [1924] 1998; Benjamin [1936] 1974; Moholy-Nagy [1927] 1967.

³²⁹ „Und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik,“ schreibt Walter Benjamin 1931 in *Eine kleine Geschichte der Photographie* und Hans Richter 1929 in *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*: „Technische Grundlage des Films ist das bewegte, veränderliche Bild, auf einem Zelluloidstreifen fixiert.“ Benjamin [1931] 1977, S. 375; Richter 1929, S. 7.

³³⁰ Chamarette 2021, S. 103.

³³¹ Münsterberg [1916] 2002.

³³² Epstein [1923] 1993.

³³³ Balázs [1924] 2001, S. 95

Mittel. Auch der Film nicht.“³³⁴ Als diese filmischen Mittel zeichnet Balázs die fotografische Kameraarbeit aus. All diesen Beschreibungen liegt die Idee einer grundsätzlichen Wesensverwandtschaft von Fotografie und Film zugrunde, teilweise die eines genealogischen Fortlebens der Fotografie im Film. So verwundert es nicht, dass in den 1920er Jahren zahlreiche Fotografinnen beginnen, mit Film zu arbeiten und Filmschaffende sich der Fotografie zuwenden.

Fotografinnen und Fotografen wie etwa Ellen Auerbach, Ella Bergmann-Michel, Henri Cartier-Bresson, Alexander Hackenschmied, László Moholy-Nagy, Man Ray, Hans Richter, Leni Riefenstahl und Franz Roh setzen sich mit dem Medium Film auseinander. Sie arbeiten an Schnittstellen der beiden Medien und/oder beginnen selbst Filme zu produzieren. Zudem entstehen produktive Kollaborationen zwischen Foto- und Filmeproduzierenden wie von Alexander Rodtschenko und Dziga Vertov, Jean Painlevé und Eli Lotar, Germaine Krull und Joris Ivens, Paul Strand und Charles Sheeler.³³⁵ Auch in Ausstellungen werden die Arbeiten zahlreicher Foto- und Filmschaffender gemeinsam präsentiert. 1925 in der *Kino- und Photoausstellung* (kipho) in Berlin, 1929 in *Fotografie der Gegenwart* in Essen sowie im gleichen Jahr auf der *Film und Foto* (fifo) in Stuttgart sind Fotografien und Filme zu sehen. Sie rücken sowohl in ihrer Produktion als auch in ihrer öffentlichen Präsentation zusammen und generieren eine gemeinsame Sichtbarkeit ihrer Bilder.

In diesem intermedialen Raum von Produktion und Präsentation tauchen auch Skulpturen auf. Die fotografische und filmische Aufnahme von insbesondere klassischer Skulptur trägt zur Nobilitierung der modernen, apparativ erzeugten Bilder bei und schreibt im 19. Jahrhundert eingetüpfte Sehvorgänge fort. Weiter ist die Visualisierung von Skulptur einem freien kreativen Umgang mit bildkünstlerischen Motiven zuzuordnen, die im technisch erzeugten Bild neu formiert, montiert und dekonstruiert werden. Fotografie, Film und ihre gemeinsamen Motive stehen in der Weimarer Republik in dynamischer Beziehung zueinander. Sie bilden neue Vernetzungen und Wege. Skulpturen zirkulieren in einem Bilderfluss zahlreicher Produzent*innen. Sie sind an unterschiedlichen Orten zu sehen und nehmen unvorhergesehene Formen an.

3.1.2 Skulptur im Bilderfluss

1929 taucht eine Skulptur in der von Paul Westheim herausgegebenen Monatsschrift *Das Kunstblatt* auf. Sie erscheint als Fotografie in einem Artikel, der sich mit dem sowjetischen Filmregisseur Dziga Vertov auseinandersetzt. „Schaut das Leben durch das Kino Auge Dsiga Werthoffs“ lautet der Titel des Beitrags, der sich typographisch um

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. Bajac 2014, S. 384.

ein solches Kino-Auge formiert (Abb. 88).³³⁶ Das offene Auge schaut durch ein Kameraobjektiv und blickt die Lesenden direkt an. Bei der Aufnahme handelt es sich um ein Einzelbild aus Vertovs *Der Mann mit der Kamera* von 1929. Der Film zeigt die filmende Kamera mehrfach in seinen Einstellungen und stellt seine Machart und Mediälität damit selbst aus.³³⁷ Weitere Einzelbilder ergänzen den Artikel, darunter auch eine Skulpturfotografie, die dem Film *Das elfte Jahr* zuzuordnen ist. Es handelt sich um die Momentaufnahme einer kurzen Filmszene, in der Vertov eine Büste des 1924 verstorbenen Revolutionsführers Lenin mit einem Wassermassenguss überblendet (Abb. 89).

Der Film wird 1928 zum Anlass des elften Jubiläums der Oktoberrevolution produziert. Er zeigt keine rhythmische Zwischentitel-Bild-Montage, wie es in den meisten Stummfilmproduktionen der Zeit üblich ist, sondern einen dynamischen Fluss bewegter Einstellungen.³³⁸ Vertov nutzt Montageexperimente, Überblendungen und Mehrfachbelichtungen, um eine filmische Wirklichkeit zu schaffen, die die Realität erweitert und propagandistisch verklärt.³³⁹ „Die breite Auswirkung der Masse, ihr Eingreifen in alle Gebiete und ihre unerhörte Lebenskraft lassen diesen Film zu einem monumentalen Dokument des menschlichen Kollektivwillens werden“³⁴⁰ heißt es im *Das Kunstblatt* publizierten Artikel. Tatsächlich sind im Film kaum Einzelpersonen zu sehen. Es scheint viel eher, dass alle gefilmten Personen, ganz im Sinne der kommunistischen Idee, ein Ganzes bilden. Allein Lenin wird als Skulptur präsentiert, und damit als Individuum aus der Masse herausgehoben. Wie ein übermenschliches Phantom taucht Lenins Büste auf, als der Film die riesigen Wasserkraftwerke am Dnjepr zeigt. Wie ein ‚guter Geist‘ scheint er hinter den gezeigten Abläufen der Umleitung des Flusses, der Bändigung der Natur durch die moderne Maschinenkraft zu stehen.

Der *Kunstblatt*-Artikel zeigt die beschriebene Filmszene mithilfe eines Einzelbilds. Die darauf sichtbare Skulptur hat einen langen Weg hinter sich, der Aufschluss über die intermedialen Schnittstellen ihrer Zirkulation gibt. Um was für eine Büste es sich genau handelt und wo sie aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Klar ist jedoch, dass ein*e Cutter*in die Aufnahme der Büste zunächst auf die davon getrennt entstandene Aufnahme eines Wasserflusses setzte, um den im Film sichtbaren Überblendungseffekt zu erzeugen.³⁴¹ Durch die Montage wird die Büste Teil des Films. Ein Bildfeld der

³³⁶ Vertov beschreibt sich in einem Beitrag der Zeitschrift *LEF* selbst als Filmauge: „Ich bin Kinoglanz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge.“ Vertov 1923, S. 138, hier zit. n. Hohenberger 1998, S. 82.

³³⁷ Zu *Der Mann mit der Kamera* siehe Feldman 1998; Petric 1987; Tsivian 2000 sowie Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

³³⁸ Zu *Das elfte Jahr* siehe Heftberger 2005; Vertov 1973.

³³⁹ Vertovs filmtheoretischen Überlegungen entsprechend, nutzt er die „Kamera als Kinoauge, das vollkommen ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen...“ Vertov 1973, S. 15.

³⁴⁰ Küppers 1929, S. 144.

³⁴¹ Im Film *Der Mann mit der Kamera* ist solch eine Szene zu sehen.

Filmnegativrolle wird herausgelöst und vergrößert. In dem beschriebenen Zeitschriftenartikel wird dieses Bild wiederum neben Text und anderen Fotografien sichtbar. Die darauf gezeigte Skulptur erscheint als Teil einer Magazinseite in einem neuen Sehzusammenhang. Das Collagieren und neu Montieren von fotografischen Bildern ist eine beliebte Praxis von Magazingestalter*innen, Werbeproduzent*innen und Kunstschaffenden der Weimarer Republik. Aufgefundenes Bildmaterial wird in neue Sinnzusammenhänge gestellt und als Teil neuer Bildkonstruktionen sichtbar.³⁴² Der Weg der Kameraaufnahme einer Leninskulptur durch die Hände unterschiedlicher, miteinander nur lose verbundener Produzent*innen lässt sich als Verkettung mimetischer Verfahren von Skulptur, Fotografie und Film beschreiben. Die Bedeutungszusammenhänge eines jeden Schrittes dieser Bearbeitung heften sich das Bild der Skulptur mit an. Sie überlagern sich in ihrer Rezeption.

3.1.3 Die Werkbundausstellung *Film und Foto* als multimediales Ereignis

Ein Präsentationskontext, der intermediale Bilderflüsse thematisiert, ist die Stuttgarter Werkbundausstellung *Film und Foto*, kurz *fifo*. 1929 findet die große Schau in Stuttgart statt.³⁴³ Bis 1931 zieht sie durch acht weitere internationale Städte. Es ist die erste Ausstellung der Weimarer Zeit, die die neue Fotografie und den neuen Film in all ihren Spielarten zusammen denkt und zeigt. Auf der *fifo* werden individuelle Ausdrucksformen sowie parallel aufkommende Stilmittel der beiden kamerabasierten Medien zusammen präsentiert. Dies geschieht hier unabhängig von der Foto- und Filmindustrie.³⁴⁴ Stattdessen tritt der Deutsche Werkbund als Veranstalter auf und damit ein Verein, der ein kulturelles und organisatorisches Netzwerk bietet. Dieses umfasst nicht nur zahlreiche Kunstschaffende, sondern auch die 1925 gegründete Zeitschrift *Die Form*. Hier wird zur Ausstellung geschrieben und veröffentlicht. Zudem erscheinen sieben weitere Publikationen zur *fifo*, unter anderem Werner Graeffs *Es kommt der neue Fotograf!* und Hans Richters *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*.³⁴⁵ Richter ist es auch, der das Filmprogramm der *fifo* gestaltet. Gezeigt werden kommerzielle Spielfilme aus Deutschland, Frankreich und den USA, sowjetische Spiel- und Dokumentarfilme sowie zeitgenössischer Avantgardefilm.³⁴⁶ In seiner Eröffnungsrede betont Richter, es gehe ihm mit dieser Auswahl vor allem darum zu „[z]eigen, daß der Film eine Kunst ist. [...] Wie mannigfaltig seine Möglichkeiten sind.“³⁴⁷ Richter ist selbst Filmschaffender und

³⁴² Dazu Möbius 2000; Stiegler 2019. Zur Zirkulation von Bildern siehe auch Berton/Bouchez/Trenka 2018.

³⁴³ Zur *fifo* siehe Eskilden/Horak 1979; Graeve 1988; Lugon 2014; Steinorth 1979; Zervigón 2014.

³⁴⁴ Zu den der *fifo* vorausgegangenen Fotografieausstellungen vgl. Eskilden 1979, S. 8–11. In allen vorangegangenen Schauen ist die Industrie in Planung und Umsetzung involviert.

³⁴⁵ Richter 1929, S. 42.

³⁴⁶ Zum Filmprogramm siehe Horak 1979, S. 39.

³⁴⁷ Veröffentlicht in *Süddeutsche Arbeiter-Zeitung Stuttgart*, 10.06.1929 hier zit.n. Horak 1979, S. 39.

experimentiert als Vertreter des absoluten Films mit Farb- und Formorganisation in abstrakt rhythmisierten Filmbildern. Sein direkter Bezug zum Avantgardefilm prägt das Programm; er kennt die Materie.³⁴⁸ Genau wie László Moholy-Nagy, der den ersten Ausstellungsraum der *fifo* und damit den Auftakt der Fotografieausstellung zusammenstellt. Er organisiert eine moderne Entwicklungsgeschichte der Fotografie, die unter anderem mikroskopische und Röntgenaufnahmen, mechanische Vermessungen, Fotogramme, Simultanaufnahmen und Fotomontagen umfasst.³⁴⁹

Das künstlerische Auswahlkomitee der *fifo* unter der Leitung von Gustav Stolz entscheidet sich für Richter und Moholy-Nagy als Kuratoren. Das Komitee setzt sich aus dem Kunsthistoriker Hans Hildebrand, dem Architekt und Graphikdesigner Bernhard Pankok und dem Typographen Jan Tschichold zusammen. Bezeichnenderweise finden sich keine Fotografie- oder Filmschaffenden darunter. Dieser Gruppe entsprechend, muss auch die Auffassung der Schau verstanden werden: Es handelt sich weniger um die Vision einzelner Foto- und Filmkünstler, sondern viel eher um ein multimediales Ereignis, das Aspekte unterschiedlichster Kunstsparten einbezieht. Die Präsentation der Fotografien als Layout wird auf einer aufwändig gestalteten Ausstellungsarchitektur angelegt (Abb. 90). Mit ihren großen Überschriften und collageartigen Fotoarrangements erinnert die Ausstellung mehr an Magazinseiten als an Galeriewände.³⁵⁰ Die schwarzen Rahmungen und schmalen Balkenkonstruktionen lassen zudem an Moholy-Nagys *Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Film* denken, die er 1927 veröffentlicht (Abb. 91–93). „Die Elemente des Visuellen stehen hier nicht unbedingt in logischer Bindung miteinander; trotzdem schließen sie sich durch ihre fotografisch-visuellen Relationen zu einem lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Ereignisse zusammen und schalten den Zuschauer aktiv in die Stadtdynamik ein,“ erklärt Moholy-Nagy zu dem Skript.³⁵¹ Der Film, den er dabei visualisiert, soll „statt literarischer, theatralischer Handlung [eine] Dynamik des Optischen“ verwirklichen.³⁵² Der Film wird nicht umgesetzt, sondern ist in den beschriebenen „Typofotos“ sichtbar.³⁵³ Optische Mittel, wie etwa die parallele Reihung mehrerer Fotografien untereinander, und der damit erzeugte filmische Effekt, finden sich in der Ausstellungsgestaltung der *fifo* wieder. Auch hier sind Foto-, Bild- und Textelemente frei miteinander verbunden und schaffen rhythmisierte Bildkonstruktionen.

Bei der Ausstellung handelt es sich um eine groß angelegte Installation, um eine Montage aus Fotografien, Text und architektonischen Elementen, die den Besuchenden

³⁴⁸ So wird Avantgardefilm auf der *fifo* sogar bereits als Arbeitsfragment präsentiert. Dazu Hagener 2021, S. 37.

³⁴⁹ Zu Raum 1 der *fifo* vgl. Eskilden/Horak 1979, S. 68ff.

³⁵⁰ Zum Ausstellungslayout der *fifo* siehe Lugon 2014, S. 372ff.

³⁵¹ Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 120.

³⁵² Ebd., S. 121.

³⁵³ Tatsächlich kommt es aus finanziellen Gründen nie zu einer Umsetzung des Skripts. In der zweiten Auflage seines Buchs verweist Moholy-Nagy allerdings auf Walter Ruttmanns *Die Sinfonie der Großstadt* und Abel Gances *Napoleon*, die seiner Vision vergleichbar seien. Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 121. Zu *Dynamik der Grossstadt* siehe auch Müller 1994, S. 81–90; Sahli 2006, S. 114–120.

die Mittel des Mediums über seine Bildgrenzen hinausragend beschreibt. Die folgenden Werkanalysen orientieren sich in ihrer Argumentation an dem auf der *fifo* präsentierten Medienverständnis. Fotografie und Film werden als überlagernde und ineinander greifende Medien vorgestellt, die in engem Austausch stehen. Nicht nur in ihrer Produktion, sondern auch in ihrem Gebrauch, in ihrer Präsentation und gemeinsamen Sichtbarkeit entwickeln sie Verweisstrategien aufeinander. Leider sind, trotz mehrerer Versuche der Rekonstruktion der *fifo*, nicht alle Ausstellungsansichten der Fotoräume und nur Teile des Filmprogramms erhalten.³⁵⁴ Dennoch lohnt sich die Untersuchung der fragmentiert tradierten Schau. Viele der hier gezeigten Arbeiten zeugen von intermedialen Querverweisen, Strukturgleichheiten oder Motivübertragungen. Der *fifo* liegt das Konzept des Zusammensetzens zahlreicher kreativer Anteile zu einem Ausstellungsverbund zugrunde. Die Idee der Montage diverser Fragmente zu einem Ganzen findet sich auf motivischer Ebene auch in den auf der Ausstellung präsentierten Arbeiten wieder. In den versammelten Fotografien und Filmen werden im Kamerablick fragmentierte Körper visualisiert. Einzelne Glieder, Augen und Hände zieren die Wände der Fotografieausstellung oder werden in Großaufnahme auf der Kinoleinwand der Stuttgarter Königsbaulichtspiele präsentiert. Die räumliche Isolation und die schwarzweiße Farbigkeit dieser Körper im Foto- und Filmbild wecken dabei Assoziationen zum Medium Skulptur. Kamerabasierte und bildende Kunst rücken zusammen.

3.2 Körper/Skulpturen. Zerschnitten, montiert und umfunktioniert

3.2.1 Fragmentierte Körper in Fotografie und Film

Bereits im ersten Ausstellungsraum begegnen die *fifo*-Besucher*innen einem skulptural anmutenden Körper (Abb. 94). Es handelt sich um eine Daguerreotypie, eine frühe Fotografie aus dem 19. Jahrhundert, die einen weiblichen Rückenakt zeigt. Eine unbekleidete junge Frau lehnt sich auf ein gestreiftes Kissen und blickt lächelnd nach rechts aus dem Bildraum. Die Kamera erfasst ihre Gestalt von hinten. Die Fotografie zeigt ihre Taille und die Rundung ihres Gesäßes vor einem undefinierten dunklen Hintergrund. Während das dunkle Haar des Modells und ihr leicht verschattetes Gesicht, fast mit der Schwärze des Hintergrunds zu verschmelzen scheinen, hebt sich ihre Silhouette im Kontrast fast weiß ab. Neben dem gewebten Stoff des Kissens wirkt ihre Haut samtig und ebenmäßig. Ihr Körper erscheint glatt und hell wie Marmor. Der Bildausschnitt ist auf die Rückenansicht von Rumpf und Becken beschränkt. Unterarme und Beine sind nicht zu sehen. Die Aufnahme lässt so an einen weiblichen Torso denken. Das

³⁵⁴ 1975 rekonstruiert der Württembergische Kunstverein in der Ausstellung *Fotografie 1929/1975* die *fifo* in Teilen. Eine umfangreichere Wiederherstellung wird dann 1979 für die Wanderausstellung *Film und Foto der zwanziger Jahre* erarbeitet. 2009 zeigt die Stuttgarter Staatsgalerie *Film und Foto. Eine Hommage*. 2020 präsentiert das Kunsthaus Zürich eine VR-Rekonstruktion der *fifo* in der Ausstellung *Schall und Rauch. Die Welt im Umbruch*.

unbekannte Modell wird den Betrachtenden der Fotografie zur antiken Venusskulptur, welche die Kamera mithilfe von Licht und Schatten, Bildausschnitt und Aufnahmewinkel meißelt.³⁵⁵

Die Assoziation zu einer Bildhauerarbeit weckt die Fotografie des Rückenakts dabei nicht von ungefähr, tatsächlich scheinen in den angewandten Stilmitteln Parallelen zu Skulpturfotografien des 19. Jahrhunderts auf. Zum Einsatz kommen Bildstrategien wie die Isolation des Motivs in einem eng gefassten Bildausschnitt und die Aufnahme vor monochromem Hintergrund, wie sie bereits William Henry Fox Talbot 1844 in seinen Aufnahmen von Skulptur einsetzt (Abb. 13, 14). Bei der Einbeziehung der Bildgrenze als kompositorisches Mittel hingegen handelt es sich um ein charakteristisches Stilmittel des Neuen Sehens. Es ist in zahlreichen Fotografien der 1920er Jahre zu finden, so auch auf der *fifo*.

In der Aufnahme *Beine im Sand* reduziert Herbert Bayer den Bildausschnitt auf das im Titel benannte Motiv (Abb. 95). Die eng gesetzte Bildgrenze rahmt die, von oben fotografierten und diagonal ins Bild gesetzten, Beine einer jungen Frau. Ihr helles Sommerkleid endet über dem Knie und gibt so den Blick auf ihre gestreckten Glieder frei. Ihre Füße sind vom spielerischen Graben im weichen Untergrund noch voller Sand. Anders erscheinen die *Beine* des 1929 von Yva fotografierten Modells (Abb. 96). Sie trägt Nylonstrümpfe und mondäne Absatzschuhe. Auch hier beschneidet die Bildgrenze, wie ein Kleidungsstück, die Beine über dem Knie und rückt die Form der Unterschenkel und Fesseln ins Bildzentrum. Mit hellem Blitzlicht erfasst, heben sie sich vom dunklen Bildhintergrund ab. Im Gegensatz zu den von Bayer fotografierten gebräunten Gliedern auf hellem Sand, wirken die beiden Schwarzweißfotografien wie Kontrastbilder gemeinsam besehener Körperfragmente. Neben Beinen werden mehrfach Hände auf der *fifo* präsentiert. Beispiele dafür sind die Fotografie von Frauenhänden mit Faden und Nähnadel, 1929 von Anton Bruehl fotografiert (Abb. 97), oder die Aufnahme von Jean Cocteaus Händen einen Hut haltend, aufgenommen von Berenice Abbott im gleichen Jahr (Abb. 98). In beiden Fällen sind die fotografisch erfassten Hände am Gelenk beschnitten. Die Kamerablicke widmen sich ganz den frei im Bildraum agierenden Händen, ihrer spezifischen Form und Tätigkeit. Die Hände erscheinen ohne Bezug zum Körper und ohne räumliche Verortung. Es entsteht eine ganz eigene Ästhetik isolierter Glieder im Detail.³⁵⁶

Fotografien der 1920er Jahre führen Körperbilder vor Augen, die jenseits der alltäglichen Körperforschung liegen. Das Medium hatte durch Makro- und Röntgen-

³⁵⁵ Zur fotografischen Hervorbringung weiblicher Torsi siehe Pinet 1990, besonders S. 155. Pinet führt Fotografien von Charles Nègre, Eugène Atget, Arnold Genthe, Alfred Stieglitz und Clarence H. White an. Die Konzentration auf den Torso erklärt die Autorin damit, dass es der Teil des Körpers sei, in dem sich die Weiblichkeit in der augenfälligsten Weise behauptet. Dazu auch Normand-Romain 1990, S.133

³⁵⁶ Diese Ästhetik wird in der Weimarer Republik für die Werbung genutzt. Werbefotografien zeigen die zu vermarktenden Objekte mehrfach von zumeist weiblichen Händen gehalten. Auf diese Weise wird die Ware im Bild taktil, haptische Botschaften über das reale Objekt werden visuell kommuniziert. Vgl. Schöbe 2004, S. 20–25.

aufnahmen ein neues Bewusstsein für die optische Wahrnehmung des menschlichen Körpers geschaffen. Die Fotografie fragmentierte das Sehen des menschlichen Körpers auf bisher ungesehene Weise. Nicht mehr in einem Blick, sondern ausschnittsweise und in ungeahnter Präzision wird er erfasst.³⁵⁷ „Wenn man ein Gesicht unter die Lupe nimmt, dann wird es eine Landschaft [...] Das Licht spielt über die schwelenden Kissen der Wangenberge hin, es rundet so schön, scheint sie zu modellieren, wie ein verliebter Bildhauer“³⁵⁸ heißt es in einem *Uhu*-Artikel von 1929 (Abb. 99–102). Unter dem Titel *Das Gesicht als Landschaft* beschreibt Carl Schnebel auf poetische Weise, was diese Nahaufnahmen und ungewohnten Bildausschnitte von Körpern mit ihnen machen: Sie machen sie zu skulpturalen Bruchstücken. Durch die Wahl eines Körperausschnitts, dem visuellen Herausschneiden nur eines Teils des Ganzen, wird der Fotografierende zum Bildhauer.³⁵⁹ Seine Bilder werden zu Skulpturen.

Nicht nur in der Fotografie der Weimarer Republik lässt sich dieses Phänomen beobachten, auch das Weimarer Kino isoliert Körperteile und zeigt sie in Großaufnahme. „Jeder, der einmal einen Film gesehen hat, kennt den Ausdruck ‚Großaufnahme‘. Die abwechslungsreiche Darstellung der Gesichter der Handelnden während eines Dialogs, Aufnahmen von Händen und Füßen, die die ganze Leinwand einnehmen – wir kennen sie alle,“ schreibt der sowjetische Regisseur Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin 1928.³⁶⁰ Béla Balázs zufolge präsentiert die Großaufnahme eine sachlich-objektivierte Vergegenwärtigung dessen, was das Leben zeigt und was uns dennoch aus dem Blick gerät. Der Filmtheoretiker schreibt 1924: „[D]ie Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest und merbst, während sie streichelt oder schlägt. Du lebst in ihr und schaust nicht hin. Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint und du kennst sie nicht.“³⁶¹ Dieser von Balázs beschriebene Effekt des filmischen Beobachtens des Körpers, wie etwa der Tätigkeit der eigenen Hand, lässt sich auch anhand der Besprechung des Kulturfilm *Schaffende Hände. Die Bildhauer* von Hans Cürlis nachvollziehen.

1927 widmet sich der Regisseur und Kunsthistoriker Hans Cürlis der filmischen Beobachtung des künstlerischen Schaffens von Berliner Bildhauenden.³⁶² Cürlis besucht sie in ihrem Atelier und blickt ihnen beim Schaffensprozess je einer Skulptur

³⁵⁷ Obrist/Woodtli 1994, S. 14.

³⁵⁸ Schnebel 1929, S. 42, 44. Die im Artikel publizierten Fotografien P.E. Hahns zeigen die im Text beschriebenen Fragmente eines im Detail erfassten Gesichts.

³⁵⁹ Zur Gleichsetzung von Körper und Skulptur vgl. Billeter 1997, S. 49–54, dies. 1997, Tafelteil S. 323–344. Zu Händen in Skulptur und Fotografie siehe Pingot 1990 und Pinet 1990.

³⁶⁰ Pudowkin [1928] 1961, S. 66. Das Weimarer Kino nutzt das Mittel der Großaufnahme in Spiel-, Dokumentar-, Kultur- und Autorenfilmen. Zur Großaufnahme im Film der Weimarer Republik siehe Block 2020, S. 267ff; Brunner 2008; Diederichs 2001, S. 138f; Kaes 2000.

³⁶¹ Balázs [1924] 2001, S. 49.

³⁶² Zur Filmreihe *Schaffende Hände* siehe Cürlis 1927; Döge 2005, S. 27–32; Dogramaci 2017.

über die Schulter (Abb. 158–161, 218–229). Die dabei entstehenden Filme widmen sich in wenigen Einstellungen den modellierenden Händen in Nah- und Großaufnahme. Sie zeigen die geschäftige Tätigkeit ihrer Finger, das Bearbeiten des Materials und die geübten Bewegungsabläufe ihrer Arbeit. „Die Hände selbst in Großaufnahmen geben Bilder von besonderer Schönheit, wenn sie das Werk anspringen und überfallen, um es zum Menschen zu machen“³⁶³ beschreibt Cürlis die Szenen. Die Hände erscheinen ihm dabei als „schöpferisches Individuum“ und als „nie gesehener Akteur.“³⁶⁴ Im Film werden sie zu Protagonist*innen und das auf eine Weise, die die Kunstschaffenden selbst überrascht. „Als ich meine modellierenden Hände im Film sah, war ich verblüfft, wie selbstständig sie sich gebärden“,³⁶⁵ resümiert Georg Kolbe in Reaktion auf die Aufnahmen. Auch Milly Steger geht es so: „Ich sah im Film zum ersten mal meine Hände als selbständige Wesen agieren, sah welche Handbewegungen bei mir besonders charakteristisch, welche Finger besonders aktiv waren.“³⁶⁶ Die Kamera erzeugt eine ungewohnte Distanz zum eigenen Körper und belebt den Skulpturschaffenden ihre Bewegung. Diesen Effekt von Film beschreibt Jean Epstein 1926 bezeichnenderweise ebenfalls am Beispiel der Hand: „Zu den überwältigendsten Eigenschaften des Kinos gehört sein Animismus. Auf der Leinwand gibt es kein Stillleben. Die Dinge verhalten sich. [...] Die Hand trennt sich vom Menschen, führt ein Eigenleben, leidet und empfindet Vergnügen. Und der Finger trennt sich von der Hand. Ein ganzes Leben verdichtet sich auf einmal und findet seinen zugespitztesten Ausdruck in dieser Klaue [...].“³⁶⁷ Wie Balázs ist auch ihm die Filmkamera nicht nur ein Mittel der Abbildung von Realität, sondern ein Mittel der Belebung. In der Großaufnahme des Filmbilds entwickeln Körperteile ein visuelles Eigenleben.

Das Kino der Weimarer Republik greift diesen Effekt auf. Robert Wienes Spielfilm *Orlacs Hände* von 1924 lässt sich als ein Kommentar auf den beschriebenen Animismus lesen, hier gewinnt er sogar eine furchteinflößende Dimension. Nachdem der Pianist Orlac seine Hände bei einem Unfall verliert, werden ihm die Gliedmaßen eines hingerichteten Mörders transplantiert. Orlacs Freude über die vermeintliche Wiederherstellung seiner körperlichen Einheit überwiegt zunächst, doch schon bald entwickeln die fremden Glieder ein unmoralisches Eigenleben. Sie drohen, ihrer mörderischen Beschäftigung weiter nachzugehen.³⁶⁸ Wenn fremde Hände zu neuen Körperteilen werden, ist die Integration des Leibs empfindlich gestört, so die Aussage des Films. Dieser übersetzt den angeschnittenen filmtheoretischen Diskurs in eine spannungsreiche Filmhandlung.

³⁶³ Cürlis 1927, S. 17f.

³⁶⁴ Ebd., S. 8.

³⁶⁵ Ebd., S. 24.

³⁶⁶ Ebd., S. 29.

³⁶⁷ Epstein [1926] 2008, S. 45.

³⁶⁸ Dogramaci 2017, S. 284; Hans 2014, S. 179ff.

Die Zusammenschau der angeführten Filmbeispiele mit den auf der *fifo* präsentierten Arbeiten verdeutlicht, auf welche Weise sowohl Fotografie- als auch Filmarbeiten der 1920er Jahre fragmentierte Körper inszenieren. Die fotografische Isolation von Körperteilen spricht Körperfragmenten „ein Eigenleben, eine Autonomie, eine Identität, die der eines Lebewesens sehr nahe [kommt]“ zu.³⁶⁹ Im Weimarer Kino wird dieses Leben bruchstückhafter Glieder selbst zum Gegenstand filmischen Erzählens. In seiner Aneignung durch die Kamera wird der menschliche Körper zu einer objektivierten Form, die sich teilen, vergrößern, ausschneiden und verformen lässt.³⁷⁰ Dabei scheint eine interessante Parallele zum modernen Skulpturschaffen selbst auf.

War das Körperfragment in der Bildhauerei lange Zeit vor allem mit den vielfach nur bruchstückhaft erhaltenen Antiken assoziiert, erlangt das Fragment in der Skulptur zu Beginn des 20. Jahrhunderts ästhetische Autonomie.³⁷¹ Insbesondere Auguste Rodins Skulpturschaffen um 1900 markiert dafür einen Wendepunkt.³⁷² Hans Hildebrandt beschreibt das in Reaktion auf Rodins Werk auch in Deutschland praktizierte Fragmentieren 1924: „Wir stoßen heute bei allen gegenständlich eingestellten Richtungen [von Bildhauerei] wieder und wieder auf den Torso, der bei manchen, z.B. bei Archipenko, sogar die Vollfigur verdrängt“.³⁷³ Fotografien von Arbeiten Mossey Kogans, Alexander Archipenkos und Wilhelm Lehmbrucks ergänzen den Text (Abb. 103–105). Bei allen drei abgebildeten Skulpturen handelt es sich um weibliche Torsi, die in unterschiedlichen Materialien und Formaten ausgeführt sind. Sie schaffen durch das Aufbrechen der glatten Materialoberfläche, durch die Überlängung der Proportionen oder durch das Verschmelzen von Gliedmaßen instabil wirkende Körperperformen.³⁷⁴ Diesen „künstlerisch vollendeten Torso jeder Art“ deutet Hildebrandt auch als ein „Sinnbild [...] für das Fragmentarische der heutigen Gesamtkultur“,³⁷⁵ und damit als Abbild des modernen Menschen.

Das moderne Individuum wird in der Weimarer Republik als in seiner Ganzheit irritiert erfahren.³⁷⁶ Der erschreckende Einschnitt des Ersten Weltkriegs führt zu einem Zerfall alter Weltbilder. Nicht nur die brutale Erfahrung des Schlachtfelds durch die Soldaten selbst, auch die nach 1918 öffentliche Sichtbarkeit ihrer körperlichen Verstümmelung erschüttert.³⁷⁷ Der Kampfgeist ist gebrochen und die Ausgezehrtheit der Zivilbevölkerung omnipräsent. In dieser Situation werden Brüche und Widersprüche zum

³⁶⁹ Frizot 1998, S. 371.

³⁷⁰ Jahraus 2017, S. 16.

³⁷¹ Zum Fragment in der Skulptur der Moderne siehe Brückle/Elvers-Svamberk 2001, Faber 1997; Nochlin 1994, S. 46–53; Obrist/Woodtli 1994; Vitali 1990.

³⁷² Pingot 1990, S. 22–26; Schweiger/Stahlhut 2006, S. 19–27.

³⁷³ Hildebrandt 1924, S. 430.

³⁷⁴ Siehe die 1921 in Alfred Kuhns *Die neuere Plastik* publizierten Skulpturfotografien (Abb. 106–108).

³⁷⁵ Hildebrandt 1924, S. 431.

³⁷⁶ Fricke 2019; Stiegler 2016, S. 421ff.

³⁷⁷ Cowan/Sicks 2005, S. 19; Faber 1997, S. 89. Zur fotografischen „Rüstung des beschädigten Körpers“ nach dem 1. Weltkrieg vgl. Honnepf/Honnbspf-Harling 2003, S. 27–32.

zentralen Darstellungsthema in der Bildhauerei. Nicht mehr die geschlossene Form des unversehrten Leibs, sondern dessen Reduktion und Teilung kommt zur Darstellung.³⁷⁸ Alfred Kuhn schreibt 1921 in *Die neuere Plastik*: „Der autonome westeuropäische Mensch brach in die Knie. [...] Das satte Fleisch ist weggeschmolzen von der Glut immanenten Lebens. Nur der Geist scheint vorhanden. Die äußereren Formen sind eingeschrumpft, wenige Reste zeigen ehemalige Schönheit. Dünn sind die Glieder und knochig, nirgends weich sich wölbende Fülle, glatte runde Tastbarkeit“³⁷⁹ so kommentiert er die Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks. In der Publikation abgedruckt ist die Fotografie einer fragmentierten Büste des Bildhauers (Abb. 108). Die figurative Skulptur zeigt mit Kopf, Schultern, Brust und darauf abgelegter Hand die „wenigen Reste“ dieses von Kuhn beschriebenen Körpers.

3.2.2 Künstliche Körper und Puppengesichter

Auf der Werkbundausstellung *Film und Foto* sind nicht nur mehrere Aufnahmen von menschlichen Teilkörpern zu sehen, sondern auch zahlreiche figürliche Darstellungen von Puppen. Als Hybrid zwischen Figur und Objekt bringt das Motiv der Puppe zum Ausdruck, wodurch auch der Kamerablick für die Weimarer Zeitgenoss*innen charakterisiert ist: ein Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Natur.³⁸⁰ Die Puppe ist ein Objekt, das der Skulptur, insbesondere der figurativen Plastik, nahesteht. Auch ihre Form orientiert sich am menschlichen Körper, ist künstlich erzeugt und in vielen Fällen händisch bearbeitet. Die Puppe unterscheidet sich jedoch durch ihre Handhabe und ihren Gebrauch grundlegend von der Skulptur. Traditionell für das Kinderspiel gefertigt, ist die Puppe zumeist beweglich, ist aus weichem Material und hat eine handliche Größe. Skulptur hingegen ist auf ihr Sehen hin angelegt. Form, Format und Material sind künstlerischen Entscheidungen geschuldet. In der Visualisierung durch die Kamera verschwinden diese Distinktionsmerkmale. Die Puppe wird in Fotografien und Filmen zum optischen Gegenstand. Ihre Größe und ihre Materialität werden verunklart. Skulptur und Puppe erscheinen folglich in Fotografien und Filmen als visuell äquivalent und laden sich in der Weimarer Zeit mit gleichen Bedeutungszuschreibungen auf.

Im Rahmen der *fifo* veröffentlichten Franz Roh und Jan Tschichold ein Fotobuch mit dem Titel *Das Foto-Auge – oeil et photo – photo-eye*. Für den Abbildungsteil wählen sie unter anderem das Porträt einer Kinderpuppe von Max Burchartz aus (Abb. 109). Die Aufnahme im Hochformat zeigt das fein bemalte Gesicht einer Porzellanpuppe mit

³⁷⁸ Dies betrifft auch Kunstschaffende: László Moholy-Nagy wurde im 1. Weltkrieg schwer verletzt, Josef Sudek von einer Granate verwundet, sodass sein rechter Arm amputiert werden musste. Kertész erlitt eine Schussverletzung im linken Arm, die zu partieller Lähmung führte. Zur ‚verlorenen Ganzheit‘ des Körpers in der modernen Skulptur siehe Obrist/Woodtli 1994, hier S. 9 sowie Winter 2014, S. 92.

³⁷⁹ Kuhn 1921, S. 114.

³⁸⁰ Es handelt sich um objekthafte Körper, die statuarische Eigenschaften aufweisen und dabei zugleich auf die im Kontext der künstlerischen Avantgarde lesbare fotografische ‚Verdinglichung des Menschen‘ verweisen.

geschlossenen Augen. Ihre Haut ist weiß, der kleine Mund ist dunkel und die Wimpern und Haare schwarz. Der Puppenkopf ruht wie im Schlaf auf einem metallenen Gitter – ein ungewöhnlicher Ort für eine Puppe. Auch Rudolf Kramer zeigt eine Fotografie einer Spielzeugpuppe auf der *fifo*. Aus schräger Oberansicht aufgenommen, bietet sie einen furchterregenden Anblick (Abb. 110). Die Puppenaugen sind verschattet, die Züge des kindlichen Gesichts kaum zu erkennen. Die Nähte ihrer Glieder sind lose. Ein Arm scheint ihr zu fehlen. Ihr Puppenkleid hat sie verloren und das Haar ist verfilzt. Im Gegensatz zu Burchartz' Puppe erscheint diese abgenutzt und wirkt verwaist.

Anders als bis um 1900 als Bildtypus üblich, sind die hier gezeigten Puppen nicht das Attribut eines porträtierten Kindes.³⁸¹ Sie werden ohne Spielgefährt*innen, vereinzelt und in Isolation gezeigt. Die kleinen Körper liegen schutzlos da und bieten einen unbehaglichen Anblick. Im interpretativen Zwischenraum von künstlichem und natürlichem Körper lassen sie an verwaiste Kinder denken und entfalten darin eine irritierende Wirkung. Der Psychoanalytiker Sigmund Freud widmet sich diesem Phänomen, wenn er Puppen 1919 als Paradigmen des Unheimlichen bezeichnet.³⁸² Die Puppe als Objekt fantastischer Beseelung ist seiner Ansicht nach Projektionsfläche von Traumhaftem und Absurdem.³⁸³

Auch der Fotograf Otto Umbehr fotografiert 1929 Kinderpuppen (Abb. 111). Mit lächelnden Lippen stehen sechs von ihnen in zwei Reihen, die Kleinen vorne die Großen dahinter. Sie warten darauf, bekleidet zu werden. Es handelt sich um Schaufenserterpuppen im Kinderformat, die die neueste Mode für die Kleinen präsentieren sollen. Bereits Jean-Jacques Rousseau schildert in seinem 1762 erschienenen Erziehungsroman das kindliche Puppenspiel als Kleiderwahl: „Beobachtet einmal, wie ein Mädchen den Tag mit seiner Puppe verbringt, wie es ständig die Kleidung ändert, sie hundertmal an- und auszieht, ständig neue Möglichkeiten von gut- und schlechtzusammenpassendem Schmuck ausprobiert.“³⁸⁴ Puppenspiel bedeutet für Rousseau den Umgang mit Kleidung zu lernen, um diesen dann auf sich selbst zu übertragen. Es geht um eine als weiblich konnotierte Sozialisation, die sich in der Präsentation des eigenen modisch-gekleideten Körpers ausdrückt.³⁸⁵ Ikonisches Bild dieses Modekörpers ist die Schaufenserterpuppe.

Umbehr widmet sich nicht nur den kindlichen, sondern auch den ‚erwachsenen‘ Mannequins. In der Fotoreihe *Das neueste Angebot* von 1928/1929 zeigt er Schaufensterpuppen, die ihrer seriellen Fertigung entsprechend, in endlosen Reihungen

³⁸¹ Müller 1999, S. 258.

³⁸² Freud 1919, S. 303. Franz Hessel beschreibt Puppen 1929 als „gruselige Schönheiten“. Hessel [1929] 2019, S. 177. Zur Puppe als animistische Figur und unheimliches Phänomen siehe auch Dathe 2011, S. 6, 11f; Krabbe Meyer 2021, S. 170–173; Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 67.

³⁸³ Insbesondere Surrealist*innen nutzen diesen dem menschlichen Unterbewusstsein zugeschriebenen Effekt wiederkehrend für ihre Arbeiten. Zu Puppen im Surrealismus siehe u.a. Dogramaci 2018; Filipovic 1999; Mahon 2014, S. 208–221; Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 77f.

³⁸⁴ Rousseau [1762] 1993, S. 397.

³⁸⁵ Lehnert 1998, S. 86f.

aufreten.³⁸⁶ Die Schaufensterpuppen der Weimarer Republik sind ein Massenprodukt, das in unzähligen Schaufenstern sichtbar wird.³⁸⁷ Die weibliche Schaufensterpuppe ist ein Präsentationsmittel der Konsumwelt Mode und präsentiert zugleich ein weibliches Ideal, das ihre Betrachterinnen nicht nur zum Kauf, sondern auch zur Angleichung anregen soll.³⁸⁸ Als uniforme, serielle Figur stellt die Schaufensterpuppe eine Projektionsfläche für Vorstellungen von Weiblichkeit dar. Sie ist dem Leben nah und doch nicht. Sie ist ein weiblicher Körper und ein künstlicher zugleich. 1932 fragt *Das Magazin* diesem Wechselspiel entsprechend „Lebt sie? Oder lebt sie nicht?“³⁸⁹ Die Betrachterinnen sollen entscheiden, ob die im Artikel publizierten Fotografien Schaufensterpuppen oder Präsentierdamen zeigen (Abb. 112–117). „Ihre Ähnlichkeit geht oft so weit, daß man beim Anblick der fotografischen Abbildung beider in Verlegenheit geraten kann, welches das Modell und welches seine Nachbildung ist“, heißt es im Text. Und tatsächlich verblüfft die mimetische Kraft der Puppen in den Fotografien. Sie erscheinen in dynamischen Posen. Die spezifischen Bildmittel der Aufnahmen gleichen ihre Proportionen den menschlichen weiter an. So verunklaren die Fotografien, was Puppe und was Dame ist: Ein pygmalionesker Effekt.³⁹⁰ Der Text im Artikel greift den antiken Mythos auf, wenn es heißt „manch einer hat im Laufe der Zeit sein Herz an sie [die Schaufensterpuppe] verloren. Nicht immer war es ein Jüngling aus Gips. Manchmal hat sich auch ein junger Mann aus Fleisch und Blut zu ihr verirrt.“³⁹¹

Auch das Fertigen der lebensgroßen Puppen selbst erinnert an den Mythos um den antiken Bildhauer. Der *Uhu*-Artikel *Die Venus aus Pappe* von 1919 beschreibt den Produktionsprozess wie den einer Skulptur (Abb. 118–122): „Am Anfang ist der Lehmklumpen, aus dem die Hände des Künstlers den graziösen Körper des Mannequins in immer neuen Variationen formen. Von diesem Kunstwerk wird ein Gipsmodell abgenommen, nach dem in einzelnen Teilen (Arme, Ober- und Unterkörper) Modellformen gemacht werden. In diese Formen werden mit der Hand drei bis vier Lagen nasser Pappe hineingepreßt, mit Lehm verbunden. Erstaunlich einfach. Die einzelnen Teile werden zusammengeklebt, in Trockenräumen bekommen sie die Härte, die sie für ihren anstrengenden Beruf brauchen. Nun sind sie graue, golemhafte Gebilde, geflickt und scheckig. In einem Raum, in dem alles rosa ist, die Arbeiter, die Wände,

³⁸⁶ Mahon 2014, S. 198.

³⁸⁷ Zunächst aufwändig aus Weidengeflecht, Holz oder Werg gebildet, ist die Modepuppe des 17. Jahrhunderts noch ein Privileg der Damen am Hofe. Einhergehend mit der Demokratisierung der Mode Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet sich ihr Gebrauch und durch die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts wird sie massenhaft gefertigt. Zur Geschichte der Modepuppe siehe Ganeva 2005, S. 155; Munro 2014, S. 167–173; Parrot 1981.

³⁸⁸ Dogramaci 2005, S. 130; Geczy 2017, S. 96–102; König 2010, S. 147; Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 71.

³⁸⁹ Wiki 1932, S. 65. Zu dem Artikel siehe auch Ruelfs 1999, S. 336.

³⁹⁰ Eine Interpretation von in der modernen Konsumgesellschaft belebten Objekten legt Karl Marx bereits 1867 vor. In neuen Industriegesellschaften würden die Dinge als Ware in einer gewissen „Lebendigkeit“ auftreten und somit ihre eigene „Performanz und Theatralität“ evozieren. Marx spricht auch von „Animation“, einer Belebung der Dinge, die durch eine reine fetischisierte Projektion des Menschen erfolge. Marx [1867] 1984, S. 85. Dazu auch Boehme 2016, S. 45. Zu Pygmalion siehe weiter Kap. 4.3. dieser Arbeit.

³⁹¹ Wiki 1932, S. 61.

der Boden, bekommen sie ihre Haut, das heißt rosa Schlemmkreide, über die grauen Körper gestrichen.[...]“³⁹² Nachdem die Körper bemalt sind, werden die Gesichter geschminkt und die Puppen sind bereit für ihren Einsatz. Schön kühl und sachlich treten sie aus der Manufaktur ins Warenhaus und Schaufenster. Ende der 1920er Jahre ist das Anfertigen von Mode- und Schaufensterpuppen ein florierender Markt mit über einem Dutzend großen Mannequin-Manufakturen allein in Berlin.³⁹³ Daneben entstehen künstlerische Eigenkreationen.

Der Bildhauer Rudolf Belling schafft 1921 seine sogenannten *Moden-Plastiken*. Es handelt sich um lebensgroße Standfigurinen aus messingfarben getöntem Pappmachée, die zur Präsentation von Kleidungsstücken dienen (Abb. 123, 124).³⁹⁴ Belling stilisiert mögliche Positionen des bekleideten Körpers auf zwei grundlegende Haltungen. Er führt eine stehende und eine sitzende Pose in Lebensgröße aus. Auch die Körper der Plastiken sind auf ihre Basiselemente heruntergebrochen. Anstelle des Kopfes zeigen die Arbeiten abstrakt ornamentale Gebilde. Die schmalen, geschwungenen Arme wirken wie Bügel und enden in kleinen Kugeln. Der stromlinienförmige beziehungsweise kurvierte Körper mündet in ein Standbein und schließt mit einer Kugel auf einem Tetraeder ab. In Bellings Arbeiten, die zwischen Skulptur und Puppe changieren, ist der weibliche Körper durch unorganisches Material und abstrakte Formen substituiert. Seine Interpretation der Schaufensterpuppe steht dabei nicht allein. In den 1920er Jahren entstehen mehrere vergleichbare Modelle, die sich durch ihre technisierte Ästhetik und metallfarbene Haut auszeichnen.³⁹⁵ Modelliert nach der knabenhaften Gestalt der neuen, androgynen Frau konvergieren die avantgardistischen Formen dieser Mannequins mit der modischen Vorstellungswelt des ideal-weiblichen Körpers der 1920er Jahre. Der kalte Schimmer des technisierten Körpers schmückt diese Venusfiguren der Moderne, die ihre neue Sachlichkeit bis hin zur Verdinglichung abbilden.

Auch das Weimarer Kino präsentiert in modernen Adaptionen des Pygmalion-Mythos belebte Schreckgestalten, verführerische Puppen und Automatenfrauen, deren metallene Oberflächen dämonisch und verführerisch glitzern.³⁹⁶ In zahlreichen Spielfilmen der Zeit sind Schaufensterpuppen präsent. Sie lächeln hinter Glas in das Objektiv der Filmkamera. In Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt* von 1927, in *Menschen am Sonntag* von 1929 und in *Berlin Alexanderplatz* von 1931 wendet sich der Blick der Kamera immer wieder von der eigentlichen Filmhandlung ab, um sachliche Beobachtungen und spannungsvolle Perspektiven des Umfelds zu zeigen. Schaufensterpuppen erscheinen dabei als Teil der Berliner Stadtkulisse (Abb. 125–130). Sie werden zwischen schnellen Schnitten in kurzen Einstellungen präsentiert. Der Blick der

³⁹² Eichenberg 1929, S. 36.

³⁹³ Ebd., S. 32; Ganeva 2005, S. 152.

³⁹⁴ Zu Bellings Moden-Plastiken siehe Dogramaci 2001, S. 117; Gustavus 1993; Knapp 2017. Zur Verbindung von Bildhauerei und Puppenfabrikation siehe Lode 2008, S. 102–137.

³⁹⁵ Eichenberg 1929, S. 34f; Gronberg 1998, S. 89; Munro 2014, S. 186f; Söntgen 1999, S. 394.

³⁹⁶ Dazu Kap. 4.3.3 dieser Arbeit.

Filmkamera interessiert sich dabei vornehmlich für die visuelle Attraktion der spannungsreichen, spiegelnden Schaufensteroberflächen, weniger dafür, die Puppen in ihrer gesamten Erscheinung zu erfassen.³⁹⁷ Sie werden durch die Bildgrenze beschnitten oder in Nahaufnahme gezeigt.

Dennoch ist es kein Zufall, dass das Motiv des mit Puppen bestückten Schaufensters so zahlreich im Weimarer Kino erscheint. Aufgrund ihres eigenen allegorischen Charakters stimuliert das Motiv der Puppe die Auseinandersetzung mit genuin künstlerischen Fragen des Kinos.³⁹⁸ Es weckt Assoziationen zur Kinoleinwand, denn bis zur Etablierung des Tonfilms um 1928 werden hier Schausteller*innen stumm in Szene gesetzt. Stummfilm zeichnet sich durch ein oft unnatürlich wirkendes Mienen- und Gestenspiel der Protagonist*innen aus. Ihre Körper bewegen sich stockend, die Münder sprechen tonlos. Die Schauspielenden auf der rechteckigen Kinoleinwand erscheinen folglich wie durch die künstlichen Körper im Schaufenster gespiegelt. Die Schaufensterpuppe verweist mit ihrem mimetischen Spiel zwischen Echtheit und Artifizialität auf einen Spannungsmoment der filmischen Bilder selbst.

3.2.3 Praktiken der Montage

„An den Wänden baumeln schlanke Frauenarme und -beine, in einem Riesenschrank sind sämtliche Haarnuancen, die je ein Männerherz entzückten, fein säuberlich etikettiert. Aus einem Schubfach glotzen dich Augen an in allen Schattierungen, blecken Zähne in jeder Größe. In einem Pappkarton liegen abgeschnittene Köpfe mit verdrehten Augen und wirren Frisuren. Bleiche Gestalten lehnen stumm an den Wänden.“³⁹⁹ Die Beschreibung des Inventars einer Berliner Schaufensterpuppenfabrik von 1929 lässt weniger an die funkelnde Warenwelt der Konfektionshäuser denken als vielmehr an ein schauriges Sammelkabinett von Körperteilen. Damit aufgerufen wird das Bild eines zusammengesetzten, technisch montierten Körpers. In der Weimarer Republik meint dieses Bild nicht nur den künstlichen Puppenkörper. Die 1925 entstandene Fotografie einer Kaufhausangestellten beim Dekorieren verbildlicht den Gedankengang vom Puppenkörper zum montierten Menschen (Abb. 131): Eine junge Frau mit Kurzhaarschnitt und sportlichem Knopfkleid hält das bestrumpfte Bein einer Schaufensterpuppe in der Hand. Sie ist dabei, es im Schaufenster zu drapieren. Währenddessen kniet sie mit einem Bein auf einem Sessel, sodass ihr Kleid ihr linkes Bein verdeckt. Bemerkenswerterweise trägt sie am sichtbaren rechten Fuß den gleichen Schuh wie die zu dekorierende Schaufensterpuppe. Es scheint, als halte sie ihr eigenes linkes Bein in den Händen. Es wirkt, als präsentiere sie uns das Puppenbein als eine sich selbst anzuhef-

³⁹⁷ Schrittweise entfernt sich das Weimarer Kino von der subjektiven Bildwelt des Expressionismus und fragt nach der konkreten Wirklichkeit. Es entwickelt sich ein sachlich-beobachtender und sozialkritischer Filmstil, der Dinge und Details fokussiert. Dazu Sahli 2008, S. 106.

³⁹⁸ Dathe 2011, S. 10; Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 76.

³⁹⁹ Eichenberg 1929, S. 32.

tende Prothese. Die Fotografie führt den Körper der Schaufensterpuppe und der Kaufhausangestellten optisch parallel. Einerseits lässt sich das optische Spiel als Verweis auf die Attraktion der erotisch konnotierten Beine der attraktiven Vorführdame deuten. Sie selbst erscheint während der Montage der Puppe im Schaufenster als ein Gegenstand voyeuristischen Sehens.⁴⁰⁰ Andererseits spricht aus der Fotografie ein Interesse am montierten Körper selbst. Nicht nur der Körper der Puppe, auch der menschliche Körper wird in den 1920er Jahren als montiert gedacht und präsentiert.

Das Deutschland der Zwischenkriegszeit ist wesentlich durch die Selbstbeschreibung als ‚technisches Zeitalter‘ geprägt. Die damit einhergehende Vorstellungswelt erfasst die Imagination des Körpers mit. Technologische Errungenschaften wie die Industrialisierung, die Fragmentierung des Arbeitsprozesses am Fließband und die aufkommenden Wissenschaften von Physiologie und Ergonomie führen um die Jahrhundertwende zu einer Neubestimmung der körperlichen Konstitution.⁴⁰¹ Damit einher gehen moderne Vorstellungsbilder eines gesunden, energetisch effizienten Körpers. Sein Funktionieren wird als harmonisches Ineinandergreifen all seiner Teile imaginert. Der moderne Mensch erscheint als ein montierter Mensch. „[D]ie Mechanisierung des Lebens von heute durch Maschine und Technik, [lässt uns] Maschine Mensch und Mechanismus Körper so nachdrücklich fühlbar und bewußt werden,“ schreibt Oskar Schlemmer 1922.⁴⁰² *Abstrakte Figur* visualisiert seine Vorstellung von einem solchen „Mechanismus Körper“.⁴⁰³ Die figurative Skulptur zeigt einen maschinengleichen Androiden. Der metallisch glänzende Körper steht auf einem großen sockelgleichen Fuß. Die von Schlemmer beschriebene „Mechanisierung des Lebens“ bildet sich in der Skulptur durch zusammengesetzte konische und kantige Formen ab. Auch Rudolf Bellings Skulptur *Schreitender Mann* von 1921 imaginert den Menschen von maschinellen Formen erfasst.⁴⁰⁴ Sie zeigt eine gesichtslose aus anorganischen Formen gegossene Figur. Kugelgelenke greifen ineinander, Rippen ragen spitz wie Zahnräder aus dem geschwungenen Leib. Bellings Messingbüste *Skulptur 23* regt den Vergleich zu einem Roboter an.⁴⁰⁵ Es handelt sich um einen abstrakten, aus geometrischen Teilen gebauten Kopf. Schmale rechteckige Platten sind wie frei schwebende Linien von einer Metallschale überfangen. Sie zeigen die Teile eines tektonischen Gesichts an.⁴⁰⁶ Der Titel verweist auf eine serielle Produktion.

⁴⁰⁰ „Die Mädchen im Schaufenster sollten zehn Dollar Zulage täglich bekommen, eine außerordentliche Summe, verglichen mit dem kleinen Wochengehalt, das sie bezogen, solange ihre Beine nicht in Frage kommen“ schreibt Vicky Baum über die Vorführdamen. Baum 1937, S. 88. Zu lebenden Modellen im Schaufenster siehe auch Geneva 2005.

⁴⁰¹ Cowan/Sicks 2005, S. 17; Rabinbach 1998.

⁴⁰² Hier zit. n. Engel/Fricke/Kreuzdorn 2019, S. 150.

⁴⁰³ Ebd., S. 153.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 127.

⁴⁰⁵ „Belling created sculptures that echo the robots of contemporary German expressionists' drama. This work evokes both fear of mechanization and involuntary admiration for sleek, clockwork beauty.“ Licht 1967, S. 336.

⁴⁰⁶ Scholz/Thomson 2017, S. 126f.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass auch die figurative Skulptur der Weimarer Republik das Bild eines neuen Menschen visualisiert, dessen anorganische Formen aus Metallguss- und Montageverfahren hervorgehen.⁴⁰⁷ Die Bildhauerei referiert auf die Montage, die in den 1920er und 1930er Jahren als das technische Verfahren schlechthin gilt. Es findet sich nicht nur in den Fabriken der modernen Industrie, sondern auch in der Zeitschriftenproduktion, in der Typographie, in Film, Fotografie und im Ausstellungsbau. Der Begriff der Montage bezeichnet ursprünglich die industrieltechnische Fertigung eines Produkts im Sinne des Zusammenfügens von vorgefertigten Teilen.⁴⁰⁸ Auf die Kunst übertragen, beschreibt die Montage das Zusammenfügen von Objekten oder Bildern verschiedener Art und Herkunft.⁴⁰⁹

Insbesondere der Film, als kollektive und in den 1920er Jahren bereits industrialisierte Kunstform, steht den technischen Montageverfahren nahe. Walter Benjamin bezieht das Medium explizit auf die Arbeit am Fließband, wenn er schreibt: Es „kann nicht übersehen werden, daß das laufende Band, welches eine so entscheidende Rolle im Produktionsprozeß spielt, im Prozeß des Consumtion gewissermaßen durch das Filmband vertreten wird.“⁴¹⁰ Und tatsächlich entwickelt sich der durch Filmschnitt- und Montageverfahren hervorgebrachte Film gleichzeitig wie die Fließbandarbeit. Zwar werden bereits um 1900 erste Filme durch das Schneiden und Zusammensetzen getrennt voneinander gefilmter Sequenzen bearbeitet, doch erst in den 1920er Jahren avanciert das Verfahren zum wichtigen Mittel filmkünstlerischen Ausdrucks, zum relevanten Gestaltungsprinzip filmischer Darstellung. In der Weimarer Republik gilt die Montage als zentrale filmästhetische Kraft.⁴¹¹ Sie ist sowohl ein Mittel der filmischen Reflexion von Realität als auch ein Instrument zur Dynamisierung des filmischen Erzählens.

Allen voran die russische Filmavantgarde, unter anderem Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Dziga Vertov, reflektiert auf die damit einhergehenden neuen Möglichkeiten des Mediums und schafft Filme, die die neuen Montageverfahren bewusst ausstellen. „Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage“ schreibt der sowjetische Regisseur und Filmtheoretiker Wsewolod Pudowkin 1928 *Über die Filmtechnik*.⁴¹² Nicht das Schauspiel, nicht das Drehbuch, nicht das Spiel von Licht und Schatten, sondern der Schnitt ist für ihn die Grundlage der modernen Filmsprache. Wie auch Sergej Eisenstein bezieht er sich in seiner Argumentation auf die Filmexperimente Lew Wladimirowitsch Kuleschows. Dieser hatte Anfang der 1920er Jahre die Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung durch die Abfolge unterschiedlicher Filmbildsequenzen

⁴⁰⁷ Zur Ablösung des Abbildungsprinzips durch skulpturale Objektmontagen in der Bildhauerei siehe Nieslony 2009, S. 41.

⁴⁰⁸ Zu Begriff und Verfahren der Montage siehe Dürre 2007, S. 279; Phillips 1992, S. 21; Stiegler 2016, S. 9.

⁴⁰⁹ Dies allerdings unter Ausschluss des Aspekts der industriellen Massenproduktion sowie ihrer zeitlich und räumlichen Beschränkung. Dazu Möbius 2000, S. 110.

⁴¹⁰ Hier zit. n. ebd., S. 114.

⁴¹¹ Zu filmische Montageverfahren der 1920er siehe Block 2020, S. 166ff, S.396ff; Nowak 2014; Raß 2017, S. 224.

⁴¹² Pudowkin [1928] 1961, S. 7.

erprobt.⁴¹³ Nicht das Einzelbild ist für die Montage entscheidend, sondern die Verketzung mehrerer Bilder, um damit beim Betrachtenden bestimmte kalkulierbare emotionale Effekte zu erzielen. „Worin besteht nun diese Methode [der Montage]?“ fragt Eisenstein 1930: „Man kann sie nur mit Hilfe von Assoziationshäufungen erreichen, d.h. indem man die Handlung des Schauspielers in Ausschnitten vorführt und um diese Ausschnitte herum das assoziative Material gruppiert. [...] Natürlich besagt jedes Detail für sich allein gar nichts. Aber im Zuschauer ruft es eine Assoziationskette hervor, eine Kette von Bildern, die ihm beim Zuschauen in den Kopf kommen. [...] Und genau dies ruft im Publikum eine echte Gemütsbewegung hervor.“⁴¹⁴ Mithilfe der gezielten Anordnung der Bilder auf dem Filmstreifen erprobt die sowjetische Filmavantgarde eine regelrechte ‚Psychotechnik‘ des Kinos.

Auch die Filmemacher*innen und Filmtheoretiker*innen der Weimarer Republik setzen sich mit diesen Bildverfahren auseinander. „Montage, das heißt sinnvolles Aneinanderfügen verschiedener Stücke Film zu einer berechneten Wirkung“, formuliert Hans Richter 1929 in *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Das Buch erscheint als Begleitschrift der *fifo* und macht auf die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums aufmerksam. Dabei hebt Richter insbesondere die Montageverfahren hervor. „In der Montage liegen die wichtigsten Kompositionsmittel.“⁴¹⁵ Ihm zufolge wird durch „Zeitraffer“, „Zerrlinsen“, „Teleoptik“, „Vervielfältigung“, rasche „Schwenkung“, „Überblendungen“ und Standort-Sprünge, also „Bewegung durch Montage“⁴¹⁶ eine neue filmische Welt erschaffen. Wie Pudowkin geht es Richter darum, durch die Montage eine ganz eigene filmische Ästhetik zu schaffen, die sich von dem gewöhnlichen „Bühnen-Schauspiel“ der meisten Filme abhebe und damit um das Zeigen bisher ungesehener Vorgänge im Film.⁴¹⁷ Folglich überrascht es auch nicht, dass Richter für das Filmprogramm der *fifo* mehrere Filme der sowjetischen Avantgarde auswählt. Gezeigt werden Arbeiten von Oleksandr Dowschenko, Sergej Eisenstein, Grigori Kozintsev, Wsewolod Pudowkin und Leonid Trauberg.⁴¹⁸ Alle präsentierten Filme handeln von Volksrevolutionen und nutzen Montagetechniken zur Vermittlung ihres politischen Narrativs.

Eisensteins Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925 weist vergleichbare Eigenschaften auf. Der Film entsteht zum 20jährigen Jubiläum der Petersburger

⁴¹³ Lew Kuleschow und seine Arbeitsgruppe an der Staatlichen Filmschule in Moskau montieren 1921 eine Aufnahme des Gesichts des Schauspielers Iwan Mosjukhin an Bilder eines Suppentellers, einer verführerischen Frau und eines Sarges. Die Betrachtenden schreiben dem Bild Mosjukhins in einem Fall Hunger, im zweiten Begierde und im dritten Trauer zu. „Das war der berühmte Kern der Kuleschow-Experimente, die so etwas wie die Blaupause weitergehender Montagetechniken darstellen.“ Stiegler 2016, S. 131. Zum Kuleschow-Effekt siehe weiter Holland 1992.

⁴¹⁴ Eisenstein [1930] 1973, S. 192. Eisensteins Aufsatz *Montage der Attraktionen* aus dem Jahr 1923 ist eine weitere programmatiche Bestimmung dieser technisch-pragmatischen Bildtheorie.

⁴¹⁵ Richter 1929, S. 42.

⁴¹⁶ Ebd., S. 8, 14, 15, 16, 18, 24, 26. Zur Relevanz der Montage für die auf der *fifo* präsentierten Regisseure siehe Horak 1979, S. 43.

⁴¹⁷ Richter 1929, S. 31.

⁴¹⁸ Horak 1979, S. 45.

Revolution.⁴¹⁹ Die deutsche Premiere in Berlin ist erst 1926 nach Auseinandersetzungen mit der Zensur möglich. Die gut besuchte Premiere macht das deutsche Publikum zum ersten Mal auf die sowjetische Filmindustrie und ihre neuen Montagetechniken aufmerksam.⁴²⁰ Eisenstein entwirft zwei Montagetechniken: Die Attraktionsmontage, die auf das Auslösen von Gefühlen beim Betrachtenden zielt und die intellektuelle Montage, die als bildliche Metapher funktioniert und das Denken der Zuschauenden anregen soll.⁴²¹ Beide Techniken kommen in *Panzerkreuzer Potemkin* zum Tragen. Durch das Aneinanderreihen widersprüchlicher, isoliert besehnen zusammenhangloser Einstellungen, erzielt er komplexe assoziative Filmaussagen. So inszeniert der Film vielschichtige und langwierige gesellschaftliche Prozesse in einer Filmlänge von nur etwas über zwei Stunden. Die Erzählung des Films, die Auflehnung des Volks gegen seine Unterdrücker, findet dabei eine bildliche Metapher in der Präsentation einer bewegten Skulptur im Film (Abb. 132–134).⁴²²

In einer Sequenz, die das unvorhergesehene, brutale Bombardement von Odessa zeigt, erhebt sich ein marmorner Löwe von seinem Sockel. Die Kanone des Kriegsschiffs feuert. Sie zerstört Teile der Stadt, verletzt Passant*innen und reißt den übergroßen Marmorlöwen aus seinem Schlaf. Wie durch den Lärm der kriegerischen Handlung erweckt, hebt er seinen mächtigen Kopf und richtet sich auf. Die eindrückliche Szene der erweckten Skulptur entsteht durch die Aneinanderreihung der Aufnahmen von eigentlich drei Skulpturen, die in der Montage zu einer verschmelzen. Eisenstein berichtet von der Produktion der Szene: „So kamen wir auch nach Alupka. Dort gibt es einen Palast mit [marmornen] Löwen. Mir kam der Gedanke, drei Löwenpositionen miteinander zu verbinden. Dann entstünde der Eindruck eines aufspringenden Löwen. Der Schuß des Panzerkreuzers war zu diesem Zeitpunkt schon aufgenommen. Ich stellte mir vor, den Schuß und die Löwen miteinander zu verbinden, eins ans andere zu kleben.“⁴²³ Eisenstein nimmt drei der sechs Löwen vor dem Schloss in Alupka auf. Im Film mit harten Schnitten aneinandergefügt, erscheinen sie als nur ein Tier. Die kurze Szene erweckt so in nur wenigen Sekunden den Eindruck einer sich erhebenden Statue, ohne tatsächliche Bewegung wiederzugeben. Erst in der Rezeption werden die auf dem analogen Filmstreifen eng aneinandergereihten statischen Phasenbilder als eine fließende Bewegung wahrgenommen. Auf der Erzählebene des Films funktioniert das Bild des Löwen als Metapher. Der Löwe gilt als König der Tiere, steht für selbstbewusste Stärke, Angriffslust und stolzen Edelmut – ein ideales Symbol zur Verkörperung des rebellierenden Volkszorns gegen ein repressives Regime.⁴²⁴ Eisenstein schreibt:

⁴¹⁹ Lenz 2008, S. 89. Zum Film siehe Dillmann-Kühn 1992; Schlegel 1973.

⁴²⁰ Klejman 1993, S. 12

⁴²¹ Dragu 2020, S. 130f.

⁴²² Dazu auch Feiersinger 2016, S. 148; Möbius 2000, S. 371.

⁴²³ Zitat aus dem Stenogramm einer Vorlesung an der Fakultät für Regie des VGIK; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 623, hier zit.n. Klejman 1993, S. 5f.

⁴²⁴ Klejman 1993, S. 22.

„Im Panzerkreuzer Potemkin verschmelzen drei unabhängige Großaufnahmen [...] zu einem aufspringenden Löwen und verkörpern darüber hinaus auf einer weiteren filmischen Ebene die Sprach-Metapher. ‘Die Steine schreien’.“⁴²⁵ Die zuvor gezeigte Kriegshandlung und das Bild des aufbegehrenden Löwen verschmelzen im Auge der Betrachtenden zu einer Aussageeinheit.⁴²⁶ Eisenstein geht es in seiner Montage nicht um „intuitive Schöpfung, sondern [um einen] rationalistischen, konstruktivistischen Aufbau wirkender Elemente.“⁴²⁷ Die Sequenz des aufbegehrenden Löwen dient ihm zum symbolischen Ausloten der Situation.

Nicht nur das Kino, auch die Fotografie der Weimarer Republik ist von Montageverfahren geprägt. Die Fotomontage der 1920er Jahre geht mit Ideen des Dadaismus einher, einer Bewegung, die sich traditionellen Vorstellungen manueller Kunstproduktion bewusst widersetzt.⁴²⁸ „Ausschnitte“ im eigentlichen Sinne des Wortes werden aus vorgefundenem Bildmaterial gelöst und neu zusammengesetzt.⁴²⁹ Ein konventioneller Bildaufbau, der einem logischen Raum- und Themenkontinuum folgt, wird außer Acht gelassen. So entstehen vierteilige collagierte Fotopapierarbeiten. Sie werden, einem techniziden Weltzugang entsprechend, als *Fotomontagen* verstanden. „Dieser Name entstand durch unsere Abneigung Künstler zu spielen; wir betrachteten uns als Ingenieure [...] wir behaupteten, unsere Arbeiten zu konstruieren, zu montieren,“⁴³⁰ erklärt Raoul Hausmann. Die Kunstschaffenden treten als Ingenieur*innen auf, die nicht nur in der künstlerischen Anordnung von visuellen Elementen eine aussagekräftige Bildkomposition schaffen, sondern selbst neue visuelle Erfahrungen erzeugen. Dabei wird die Authentizitätswirkung der Fotografie gezielt unterlaufen. Bewusst gesetzte Schnitte als Determinante der Zerstörung einer gestalterischen Einheit sowie die Gegenüberstellung unterschiedlicher Größendimensionen der Montagefragmente betonen den Verfremdungseffekt des Mediums. Es geht um die Produktion neuer Bildwirklichkeiten und neuer Wahrnehmungsprodukte zugleich. Das heißt, die im modernen Alltag als ununterbrochen erfahrenen zerfetzten, simultanen und heterogenen Sinneseindrücke werden in der Fotomontage nicht nur bildlich reproduziert, sondern auch neu organisiert.⁴³¹ Dabei kommt auch ein filmisches Moment zum Tragen: Zeitlich und räumlich getrennte Wirklichkeitsausschnitte werden so nebeneinandergefügt, dass der Eindruck des Simultanen und Polyphonen entsteht.⁴³² Die aus zahlreichen Ausschnitten und Einzelteilen zusammengesetzten Montagen fordern folglich einen

⁴²⁵ Eisenstein zit. n. Klejmann 1993, S. 30.

⁴²⁶ Dragu 2020, S.132; Lenz 2008, S.159, 166f.

⁴²⁷ Eisenstein [1926] 1973, S. 123.

⁴²⁸ Becker 2018, S. 397; Dragu 2020, S. 99

⁴²⁹ Zur Fotomontage siehe weiter Ades 2021; Dragu 2020, S. 99–128; Häggle 2017; Lavin 1992; Stierli 2018, S.32–125.

⁴³⁰ Hausmann [o.J.] 1972, S. 49.

⁴³¹ Stiegler 2019, S. 224, 57; Stierli 2018, S. 32.

⁴³² Bajac 2014, S. 380; Noheden 2021, S. 81f. Zur Intermedialität von Film- und Fotomontage siehe auch Dragu 2020, S. 129–170.

kinematographischen Betrachterblick. Dieser wandert sinnsuchend über die vielteiligen Arbeiten und gibt sich den Attraktionen der montierten Oberfläche hin.

Eine auf der *fifo* prominent vertretene Fotomonteurin ist Hannah Höch. Zusammen mit Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck entwickelt sie die Fotomontage als künstlerische Ausdrucksform.⁴³³ In den 1920er Jahren schafft sie selbst zahlreiche Montagen. Von 1924 bis 1934 entsteht ihre Fotomontageserie *Aus einem ethnologischen Museum*. Die Arbeit verbindet Ausschnitte zeitgenössischer Repräsentationen des weiblichen Körpers mit Bildern ethnologischer Objekte, Masken und Skulpturen.⁴³⁴ Sie zeigen dem europäischen Modeideal der Zeit entsprechend inszenierte Frauen neben außereuropäischen Skulpturobjekten von unterschiedlicher historischer und geografischer Herkunft. In dem Zusammenschnitt dieses heterogenen Bildmaterials schafft die Künstlerin Skulpturkörper ungewöhnlichen Formats. „Mir macht es Spaß, auf weniger seriöse Weise, mit dieser Materie [...] zu experimentieren“, schreibt Höch über ihren Werkansatz. Insbesondere für „die Primitiven, besonders die N[---]kunst“ interessiert sie sich.⁴³⁵

Höchs *Die Süße* von 1926 zeigt ein solches skulpturales Wesen auf einem flammenfarbigen Hintergrund (Abb. 135). Eine dunkle Holzskulptur aus dem Kongo bildet den Kopf und Rumpf des hybriden Körpers. Diese sind auf schmale weiße Beine einer Tänzerin mit Stöckelschuhen montiert. Die vollen Lippen, die linke Hand und das rechte Auge entstammen ebenfalls Fotografien weiblicher Körper aus dem europäischen Kulturreis, so auch der Kopf und Oberkörper der *Sentimentalen* von 1927 (Abb. 136). Dem Titel der Arbeit entsprechend, ist das Haupt der Figur inträumerischer Pose nach rechts geneigt und auf die vor dem Körper verschränkten Arme gelegt. Der Blick der Dame mit modischem Kurzhaarschnitt geht durch ein montiertes Auge in die Ferne. Den Körper bildet eine antike Skulptur, die sich in der Kunstsammlung von Baron Eduard von der Heydt befand und tatsächlich nur im verarbeiteten Fragment erhalten ist.⁴³⁶ Die runden Brüste der *Sentimentalen* sind unbedeckt. Sie trägt einen langen, in Falten gelegten Rock. Höch klebt auch diesen Körper auf ein hochformatiges Blatt, das mit farbigen Elementen bemalt ist. Das magische Mischwesen steht auf einer blauen Sichel. Der Bildhintergrund ist Orange.

Sowohl *Die Süße* als auch *Die Sentimentale* konfrontieren das in den Medien der Weimarer Republik produzierte Bild der schönen modernen Frau mit kantigen Körperformen ethnografischer Objekte. Die Künstlerin findet diese in Bildmedien der Weimarer Republik. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts bringen naturwissenschaftliche Expeditionen Fotografien ferner Länder nach Europa. In den 1870er Jahren beginnt

⁴³³ Bergius 2000, S. 29, 31; Hausmann [o.J.] 1972, S. 45.

⁴³⁴ Zu der Montageserie siehe u.a. Bergius 1994; La 2021; Fentroß 2003.

⁴³⁵ Höch 1965 zit.n. Fentroß 2003, S. 21. In dieser Arbeit soll die Wiederholung und Verbreitung rassistischer Begriffe vermieden werden, deshalb werden diese, wie hier, durch die Schreibweise „N[---]“ ersetzt.

⁴³⁶ Fentroß 2003, S. 18.

Deutschland mit der Annektierung kolonialer Gebiete.⁴³⁷ In der Folge werden vermehrt außereuropäische Kulturgüter nach Deutschland gebracht, die unter anderem in Völkerkundemuseen ausgestellt werden. Sie wecken das Interesse am sogenannten ‚Exotischen‘ der fremd aussehenden Objekte. Insbesondere afrikanische Masken und Skulpturen hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck bei dem deutschen Publikum. Kunstschaende greifen afrikanische Formensprachen in ihren Arbeiten auf.⁴³⁸

Höch besucht das Völkerkundemuseum in Leiden sowie Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm*, wo Anfang der 1920er Jahre viele Ausstellungen afrikanischer Werke stattfinden. Sie arbeitete zudem als Entwurfszeichnerin für Alfred Flechtheims Magazin *Der Querschnitt*. Hier werden mehrfach Darstellungen fremder Kulturen abgedruckt, die die Leserschaft zur Imagination des exotisch Anderen einlädt. Das Magazin wird zu einer wichtigen Materialquelle für Höch. Die vergleichende Analyse ihrer Arbeit mit den 1925 im *Querschnitt* publizierten *N/[---]skulpturen der Sammlung Paul Guillaume* unterstreicht diese Annahme. Die drei Abbildungen afrikanischer Arbeiten unbekannter Autor*innen zeigen androgyne Körper (Abb. 137–139). Es handelt sich um Mischwesen aus organischen und anorganischen Elementen, deren Formen die physiognomischen Ausprägungen der dargestellten Gesichter betont. Lange Nasen und kugelige Augen sind zu sehen. Glatte und kantige Oberflächenelemente wechseln sich ab. Das im Verhältnis zum Körper sehr groß dargestellte Gesicht von *Die Süße* weist Ähnlichkeiten dazu auf. Auch die unterschiedliche Struktur der in *Die Sentimentale* verwendeten Bildelemente lässt sich in Beziehung zu den im *Querschnitt* gezeigten Arbeiten setzen.

Während diese Fotografien ethnografischer Skulpturen vor allem auf das Präsentieren ihrer dem deutschen Publikum ungewohnten Formensprache abzielen, eröffnet die Publikation einer Fotografie Coco Chanels neben der Büste einer *N/[---]in aus Guadelope* eine andere Diskursebene (Abb. 140). 1929 werden die zwei Fotografien zusammen im Abbildungsteil des *Querschnitts* publiziert. Die Profilansicht, der dunkle Kurzhaarschnitt und der prominent in Szene gesetzte Ohrring, die in beiden Fotografien zu sehen sind, führen das Porträt der bekannten Modeschöpferin mit der Skulpturfotografie parallel. Die Skulptur der afrikanischen Frau erscheint als Äquivalent zum Prototyp der modernen Modeikone. Möglicherweise diente sie Chanel sogar als Inspirationsquelle für Frisur und Accessoires, mag eine Leserin denken. Gleichzeitig lädt die Zusammenstellung von weißer Frau und schwarzer Büste die Betrachtenden zur Assoziation divergenter Zuschreibungen von Europa und Afrika, Frau und Fetisch, zur Identifikation und Abgrenzung ein.⁴³⁹

⁴³⁷ Hierzu zählen Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Ostafrika, Deutschneuguinea, das Bismarckarchipel, die Marshallinseln, Nauru und die Pazifikinseln Marianen, Karolinen, Palauinseln, Samoainseln und Kiautschon. Die Gebiete werden nach dem Ersten Weltkrieg den Mandatsmächten übergeben. Zum deutschen Kolonialismus siehe Toussaint 2014, S. 29ff.

⁴³⁸ Zu afrikanischen Formen in Werken der europäischen Avantgarde vgl. Biro 2009, S. 24ff; Dech 2002, S. 70ff; Einstein 1915.

⁴³⁹ Marcoci 2010, S. 185.

Auch die Fotomontagen Hannah Höchs lassen im Zusammenschnitt von Körpern von ‚Hier‘ und ‚Dort‘ Zuschreibungsmuster von Gleichheit und Alterität wirken. Der 1925 im *Uhu* veröffentlichte Artikel *Das Geheimnis von Benin* macht deutlich, welche Zuschreibungen in der Weimarer Republik an Afrika gebunden sind.⁴⁴⁰ Der Artikel nimmt den Ankauf von Kunstobjekten aus Benin durch den Agenten des Museums für Völkerkunde in Berlin zum Anlass, sich dem fremden Ort zu widmen. Einige Fotografien der betreffenden Kunstgegenstände werden abgedruckt wie etwa ein *Kopf mit zipfelförmiger Mütze aus Perlengeflecht* oder das fein gearbeitete Relief eines *Eingeborenen auf der Vogeljagd*. Der begleitende Text ruft unzählige rassistische Stereotype auf: „Benin, das war doch das N[---]reich nördlich vom Nigerdelta, ein sumpfiges, von zahllosen Flußarmen zerrissenes Dschungelland, dessen Klima den furchtbarsten Ruf genoß und dessen Einwohner die wildesten und grausamsten N[---] von ganz Afrika waren. Benin, das war doch das Land, in dem im Jahr 1897 die Karawane des Generalkonsuls Phillips massakriert worden war,“⁴⁴¹ beschreibt der Autor den ihm unbekannten Ort und weiter: „Ein entsetzlicher Aasgeruch erfüllte die Straßen zwischen den niedrigen Erdhäusern. An die vielen Gekreuzigten, an die Menschenopfer und an jegliche andere Schrecken konnten sich die harten kriegsgewohnten Eroberer bis zu einem gewissen Maße gewöhnen, aber keines weißen Mannes Nerven konnten diesem schrecklichen Geruch widerstehen.“⁴⁴² Der westafrikanische Staat wird als Heimat einer extrem brutalen und unzivilisierten Bevölkerung beschrieben. Die Beschäftigung mit den dort hervorgebrachten Kunstwerken fällt aus. Zwar endet der Kolonialismus in Deutschland offiziell 1918, jedoch schreiben sich damit einhergehende imperialistische Herrschaftsfantasien in der Weimarer Republik fort.⁴⁴³ Insbesondere die durch den Versailler Vertrag auferlegte Besetzung des Rheinlands durch französische Truppen sorgt für Aufruhr. Über 14000 Soldaten aus Algerien, Marokko, Tunesien, Madagaskar und dem Senegal sind hier von 1919 bis 1923 stationiert.⁴⁴⁴ Die rassistische deutsche Propaganda spricht von „eingeschleppten tropischen Krankheiten“ und „ungewollten Mischlingskindern“ der farbigen Männer.⁴⁴⁵ Auch die Aneignung des außereuropäischen Kulturguts in Magazinen, Fotografien, Film, Werbung und Postkarten der Weimarer Republik ist nicht frei von solchen Wertungen. Rassistische Zuschreibungen werden durch Bildmittel aufrechterhalten, die das Andere betonen und Stereotype verfestigen.⁴⁴⁶

Höchs Arbeit kann nicht als frei von der Vereinnahmung durch sexistische und koloniale Zuschreibungen gedeutet werden.⁴⁴⁷ Zwar werden weder der weibliche Körper noch das kolonialisierte Objekt in ihren Montagen dem Blick vollkommen verfügbar.

⁴⁴⁰ Fröschel 1925.

⁴⁴¹ Ebd., S.7f.

⁴⁴² Ebd., S. 13.

⁴⁴³ Heynen 2016; Toussaint 2014, S. 57–122.

⁴⁴⁴ La 2021, S. 117; Toussaint 2014, S. 68–82.

⁴⁴⁵ Biro 2009, S. 225–228; Nagl 2009, S. 154ff.

⁴⁴⁶ La 2021, S. 118.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 125.

bar. Doch auch sie mobilisiert Vorstellungen des Anderen, wenn sie weibliche Idealkörper durch nicht näher bestimmte ethnologische Objekte aufbricht. Höchs eigene Äußerungen machen klar, dass sie sich nicht eingehender mit diesem, wie sie es nennt „Buschkult“⁴⁴⁸ beschäftigen möchte. Anders als der Titel ihrer Montageserie andeutet, trägt sie weder zur musealen Aufgabe der Wissensvermittlung noch des Bewahrens bei. Sie sammelt und stellt aus. Dazwischen rückt sie den fremden Objekten mit der Schere auf den Leib.

3.3 Standbilder. Einfallmomente von Fotografie in Film

3.3.1 Filmfotografie

Eine besondere Form der medialen Überlappung von Fotografie und Film ist das Standbild. Der Begriff ‚Standbild‘ gehört im herkömmlichen Sprachgebrauch zunächst in den Bereich der plastischen Kunst. Er bezeichnet eine singulär stehende figurative Skulptur.⁴⁴⁹ Im Kontext technisch erzeugter Bilder benennt das Standbild unterschiedliche Phänomene von Filmfotografie, die sich im Relationsfeld von Fotografie – Film verorten.⁴⁵⁰ Darunter zu verstehen ist unter anderem ein aus dem Filmkontext der bewegten Bilder gelöstes, stillstehendes Einzelbild.⁴⁵¹ Ein solches entsteht durch das Herauslösen und Vergrößern eines Bildfelds der Filmnegativrolle. In entwickelter Form erscheint diese Einheit des Filmstreifens, diese Kaderbelichtung, wie eine Fotografie. Wahrnehmung und Gebrauch scheinen auf den ersten Blick vollkommen im neuen Medium aufzugehen. Tatsächlich aber lassen sich einige Unterschiede ausmachen. So entsteht dieses Bild nicht durch die Aufnahme mit einer Fotokamera, sondern wird aus der Manipulation des Filmmaterials gewonnen. Als Teil der Filmrolle birgt das Bild noch die Potenz zur Bewegung, zum Aufgehen in der visuellen Einheit des Films und damit seiner bildlich hervorgebrachten Erzählung. Als daraus Gelöstes verliert es diese Erzählmöglichkeit. Mit Philippe Dubois gesprochen, entsteht ein Schnitt „[v]on einer sich entfaltenden Zeit zu einer erstarnten Zeit, vom Augenblick zur Perpetuierung, von der Bewegung zur Immobilität, [...] vom Fleisch zum Stein.“⁴⁵² Das Bild wechselt also nicht nur materiell seinen Kontext, sondern legt auch mit dem Medium Film einhergehende Bedeutungszuschreibungen ab und nimmt die der Fotografie an.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Höch 1989, S. 205.

⁴⁴⁹ Mielke 2003, S. 105.

⁴⁵⁰ Unter Standbild sind stillstehende Bilder eines Films zu verstehen. Rother 1997, S. 276. Ich nutze den Begriff des Standbilds im Folgenden als Oberbegriff für die Phänomene Einzelbild, Filmstill und Freeze frame.

⁴⁵¹ Borstner/Pabst/Wulff 2008, S. 97, 146f.

⁴⁵² Dubois 1998, S. 164; Mielke 2003, S. 106.

⁴⁵³ Gemeint ist eine transformationale Intermedialität, die die Übertragung von spezifischen Eigenschaften und Ausdrucksformen eines Mediums auf ein anderes bezeichnet: Ein Medium repräsentiert ein anderes, ohne dass dieses im repräsentierten Medium aufgeht. Dazu Scheid 2005, S. 21.

Eine weitere Form der Filmfotografie ist das Filmstill, ein von Standfotograf*innen am Filmset aufgenommenes Standfoto.⁴⁵⁴ Als mit einer Fotokamera ausgestattete Assistentin der Filmkameraführung produzieren Standbildfotograf*innen Filmstills im Kontext der Drehsituation.⁴⁵⁵ Zu ihren Aufgaben gehören die Aufnahmen von möglichen Drehorten, der Kostüme, des Sets und der Schauspielenden. Die Dokumentation der Filmaufnahmen und die nachträgliche Inszenierung der eindrücklichsten Filmszenen und Protagonist*innen fallen ebenfalls darunter.⁴⁵⁶ Die Fotografierenden schaffen Bilder, die scheinbar dem Film entnommen sind, denen in Wirklichkeit aber aufwendige Inszenierungsprozesse zugrunde liegen. Die Arbeiten der uns heute in fast allen Fällen namenlosen Standbildfotograf*innen sind wichtige Werbemittel der Produktion.⁴⁵⁷ Die Standfotografien können schnell und vor Beenden der Dreharbeiten entwickelt werden. Folglich sind sie ein geeignetes Mittel um etwa zusätzliche Budgetforderungen an Investor*innen zu stellen oder um Filmplakate zu gestalten.

Obwohl es sich um eine Fotografie handelt, verliert das Standfoto in seiner Rezeption kaum seinen Bezug zum Film. Als Werbe- oder Pressematerial für Plakate und Print oder als Aushang für Fotoschaukästen direkt vor dem Kinosaal bestimmt, ist die unmittelbare Nähe zum Film stets gegeben.⁴⁵⁸ Zudem wird das Filmstill meist so gewählt, dass es als solches zu erkennen ist, das heißt wichtige Szenen oder Protagonist*innen des Films zeigt.⁴⁵⁹ Möglichst charakteristische Momente der Filmhandlung sollen hier präsentiert werden, um den Film auch außerhalb des Kinos sichtbar zu machen. Die Fotografie ersetzt den Film dort, wo er aufgrund seiner medialen Konstitution, seines zeitlichen Ablaufs und seiner Gebundenheit an die Kinoleinwand nicht präsent sein kann. Es handelt sich beim Filmstill also um ein verdoppeltes Zeichen. Es ist ein fotografisches Bild von dem Film und für den Film.⁴⁶⁰ Trotz seiner medialen Differenz bleibt dieses fotografische Bild fest an den Film gebunden.

In den 1920er Jahren sind Filmstills vielfach sichtbar. Sie werden in Illustrierten Zeitschriften, Magazinen, Fotomontagen und Fotoausstellungen gezeigt. 1925 publiziert die von Alfred Flechtheim herausgegebene Zeitschrift *Der Querschnitt* eine solche Filmfotografie zu Georg Wilhelm Pabsts Stummfilmdrama *Die freudlose Gasse*. Es ist interessanterweise keine Besprechung des Films oder ein Kinoprogrammhinweis, der von der Fotografie illustriert wird. Sie erscheint im Kunstdruckteil neben der Fotografie einer Skulptur Georg Kolbes (Abb. 141). Auf einer Seite im Hochformat untereinander montiert sind die Schwarzweißfotografien von Kolbes *Ruhendem Mädchen* von 1921 und der Schauspielerin Asta Nielsen in *Die freudlose Gasse* zu sehen. Es handelt sich um

⁴⁵⁴ Koebner 2002, S. 686f; Moser 2016, S. 10.

⁴⁵⁵ Bock/Monaco 2000, S. 154.

⁴⁵⁶ Moser 2016, S. 12; Kallina 2014, S. 40; Vernet 2018, S. 31f.

⁴⁵⁷ Moser 2016, S. 12.; Vernet 2018, S. 38f.

⁴⁵⁸ Kallina 2014, S. 41.

⁴⁵⁹ Fischer-Briand 2016, S. 202ff; Moser 2016, S. 10.

⁴⁶⁰ Pauleit 2004, S. 136, 141.

eine auf den ersten Blick rätselhafte Bildzusammenstellung, die allerdings nicht alleine steht. Jeweils im Kunstdruckteil unterschiedlicher Hefte von 1925 bis 1930 finden sich solche Zusammenstellungen von Fotografien, die figurliche Skulpturen neben denen von Filmschauspielerinnen zeigen. Diese gemeinsame Präsentation von Aktskulptur und Schauspielerinnenkörper darf zunächst einmal als ein visuell-ästhetisches Spiel der Redaktion gewertet werden.⁴⁶¹ Die optischen Parallelen der beiden Fotografien lassen eine anregende Bildzusammenstellung entstehen, die die Lesenden zum freien Assoziieren einlädt. Dabei werden für beide Bilder neue Bedeutungen generiert – ein Spiel um Trivialität und Bedeutungsaufladung, das ganz charakteristisch für das Magazin ist.

Das Zusammen betrachten beider Aufnahmen betont ihre bildkompositorischen Gemeinsamkeiten. Sie gleichen sich etwa in der liegenden Position der weiblichen Figuren: Die Skulptur stützt sich auf einen angewinkelten Arm. Ein Tuch bedeckt ihre Lenden. Auch die Schauspielerin ruht auf weichem textiltem Untergrund. Auch ihr Arm ist angewinkelt und sie hält ein Tuch, das dem der Draperie im oberen Bild vergleichbare Falten wirft. Die beiden Figuren ähneln sich ebenfalls in dem Kurzhaarschnitt und dem verträumt melancholischen Gesichtsausdruck, nur die Ausrichtung ihrer Körper und Blicke ist entgegengesetzt. Es entsteht eine Art gedoppelte Spiegelung der Figuren, die ein spannungsvolles Gesamtbild erzeugt. Weiter lässt sich die Zusammenstellung als Spiel mit der bereits angemerkt, doppelten Wortbedeutung des Begriffs ‚Standbild‘ lesen. Das Kompositum ‚Stand‘ bezieht sich dabei auf zwei unterschiedliche Zustände. Zum einen auf den Stand im Gegensatz zum liegenden oder hängenden figurativen Skulpturwerk, also auf eine bestimmte Position im Raum. Zum anderen bezieht es sich auf den ‚Stand‘ als zeitliche Differenzierung, das heißt auf den Ablauf von Bildfolgen, der zum Stillstand gebracht wird. Dieses wiederum zeigt hier das im Zusammenhang mit dem Stummfilmdrama *Die freudlose Gasse* entstandene Standbild von Asta Nielsen. Beide Zustände lassen sich medien- und kulturgeschichtlich betrachtet in Zusammenhang bringen. So ist der stillgestellte, statuarische Körper ein Charakteristikum der frühen fotografischen Aufnahmesituationen, in denen die Porträtierten durch die anfänglich lange Belichtungszeit lange unbewegt verharren mussten. Teilweise durch stillstellende Gerätschaften unterstützt, zeigt sich das Anfertigen von früher Fotografie als den Körper arretierenden Vorgang und damit als fast bildhauerisches Verfahren.⁴⁶² Auch der Akt des Herauslösens eines Bildes aus der Filmproduktion stellt den im Film bewegten Schauspielerinnenkörper fest. Wie das weibliche Modell des Bildhauers präsentiert sich Asta Nielsen als in festgestellter Pose ‚ruhendes Mädchen‘.

Die eingehendere Einzeluntersuchung der beiden im *Querschnitt* publizierten Fotografien lässt weitere Vergleichsebenen hervortreten. Bei der Skulpturfotografie

⁴⁶¹ Zeising schlägt vor, die Bildgegenüberstellungen im *Querschnitt* als eine „Semantik des Absurden zu verstehen, in der vielfach eine tiefere Schicht auf die gesellschaftliche und politische Verfasstheit der Weimarer Republik enthalten ist.“ Zeising 2016, S. 360.

⁴⁶² Dazu Mielke 2003, S. 127. Auch in Hans Beltings Kulturgeschichte des Bildes wird eine solche Genealogie Standbild-Fotografie-Standbild nachgezeichnet. Vgl. Belting 2001, S. 145–151.

der überlebensgroßen Darstellung einer Liegenden handelt es sich um die Abbildung einer Gartenfigur Georg Kolbes, die ursprünglich am Haus Max Silberbergs in Breslau stand. Die Bronzeskulptur ist nicht mehr erhalten. Zwei Fotografien, die der hier abgedruckten stark ähneln, befinden sich im Nachlass des Georg-Kolbe-Museums (Abb. 142, 143). Sie werden 1921 von Ludwig Schnorr von Carolsfeld aufgenommen und geben die Skulptur am gleichen Aufstellungsort aus zwei leicht variierenden Perspektiven wieder. Beide Fotografien sind rückseitig mit *Liegende Bronze* bezeichnet. Ab 1907 hatte Kolbe den am Berliner Kunstgewerbemuseum tätigen Kunsthistoriker von Carolsfeld mit der fotografischen Dokumentation seiner Arbeiten betraut. Carolsfeld schafft zahlreiche Skulpturfotografien, die im engen Dialog mit Kolbe entstehen. Folglich ist anzunehmen, dass auch der handschriftlich vermerkte Titel auf der Rückseite der Fotografien mit Kolbes Kenntnis verfasst wurde. Der Titel *Ruhendes Mädchen*, der unter der Fotografie im *Querschnitt* angegeben ist, taucht nicht auf. Er ist auch sonst keiner Arbeit Kolbes zuzuordnen, muss also als Kreation der Redaktion gewertet werden und ist im Hinblick auf die gemeinsame Publikation mit dem Filmstill zu deuten. Der Titel rückt die Skulpturfotografie auch inhaltlich weiter in die Nähe der Fotografie. Der Untertitel beschreibt das *Ruhende Mädchen* Kolbes als „[a]us dem Garten der Villa Silberberg in Breslau gestohlen und dabei zerstört“. Damit wird es zur Protagonistin dramatischer Umstände. – Eine Eigenschaft, die auch Asta Nielsen in der Rolle der Marie Lechner zugeschrieben werden kann.

Marie Lechner ist eine Protagonistin aus *Die freudlose Gasse*, 1925 unter der Regie Georg Wilhelm Pabsts entstanden.⁴⁶³ Sie wohnt mit ihren Eltern in der titelgebenden freudlosen Melchiorgasse. Es handelt sich um eine Straße im Wien der Inflationszeit um 1921, wo Prostituierte und Geschäftemacher, Kupplerinnen und Spekulanten aufeinandertreffen. Die von Asta Nielsen verkörperte Marie träumt von einem neuen Leben fernab dieses verdrießlichen Umfelds. Sie möchte aus der kalten Kellerwohnung ihrer Eltern ausziehen und ihren Liebsten Egon endlich heiraten. Doch es fehlt ihnen an Geld. Sie fragt also die Nachbarin Frau Greifer darum. Die Kupplerin betreibt ein Modengeschäft und im Hinterraum ein Nachtlokal. Hier macht sie Marie mit einem reichen Konsul bekannt, um ihr so das Geld zu verschaffen. Der wohlhabende Herr verspricht ihr Geld, Schmuck und schöne Kleider. Dafür soll sich Marie mit ihm in einem nahegelegenen Hotel zurückziehen. Verzweifelt lässt sie sich darauf ein. In dem Hotel trifft sie unverhofft auf Egon, der gerade selbst ein Zimmer mit einer reichen Dame bezieht. Als sie Egon umschlungen mit der Fremden sieht, gerät Marie so in Rage, dass sie die Frau aus Eifersucht erwürgt. Doch damit ist auch Maries Leben verwirkt. Wie im Wahn erscheint sie in den darauffolgenden Szenen im Film, ihre Tat lässt sie vollkommen erstarren. Sie bewegt sich nur noch apathisch und blickt statuarisch in die Kamera. Noch einmal kehrt sie in die Wohnung ihrer Eltern zurück, um sich von ihnen zu verabschieden. Dann stellt sie sich der Polizei.

⁴⁶³ Zu *Die freudlose Gasse* siehe Gramann/Schlüpmann 2010, S. 379–384; Hall 2009; Petro 1989.

Das tragische Schicksal der jungen Frau spricht auch aus der im *Querschnitt* veröffentlichten Fotografie. Mit abwesendem Gesichtsausdruck, die Hand sorgenvoll auf die Brust gelegt, ist sie hier abgebildet. Da es sich um ein Filmstill und nicht um ein Einzelbild handelt, ist dieses Bild im Film so nicht zu sehen. Das auf der Fotografie abgebildete Bett mit dem karierten Bezug steht im Film in der elterlichen Wohnung von Marie. In zwei Szenen ist sie dort zu sehen: Direkt zu Beginn des Films, als sie einen Liebesbrief an Egon schreibt (Abb. 144, 145), und zum Ende des Films, als sie geschwächt und wie im Wahn zu ihren Eltern zurückkehrt (Abb. 146– 148). Auf der Fotografie trägt sie ein reich verziertes Armband, das als Geschenk des Konsuls identifiziert werden kann. Das Filmstill ist also eher der zweiten Szene und damit dem schicksalhaften Ausgang ihrer Geschichte zuzuordnen. Die in der zweiten Filmszene präsenten großen neuen Ohrringe von Marie sind nicht abgebildet. Es handelt sich nicht um ein Phasenbild des Filmmaterials und damit eine Arbeit der Kameraführung von Guido Seeber, Curt Oertel und Walter Robert Lach zu bezeichnen, sondern um die Arbeit eines*r unbekannten Standbildfotografin.

Die ‚Stars‘ der Filmbesetzung sind es vor allem, die vor der Veröffentlichung des Films das Publikum auf die neue Produktion aufmerksam machen sollen. Schauspieler*innen lächeln von Plakaten, von Starpostkarten, aus Kinoschaukästen und aus der illustrierten Presse.⁴⁶⁴ So auch Asta Nielsen. Sie ist einer der weiblichen Stars des Weimarer Kinos. Nicht nur in *Die freudlose Gasse* spielt sie eine junge Frau, die unter den Klassenverhältnissen ihrer Zeit leidet. Immer wieder verkörpert sie Figuren, die in tragische Krisensituationen geraten. Ihre ausdrucksstarke Körpersprache und ihr unverwechselbarer Look machen sie bald zum Aushängeschild des deutschen Stummfilms.⁴⁶⁵ Mit ihrem Kurzhaarschnitt und der androgynen, schlanken Figur entspricht sie genau dem modisch modernen Frauenideal der Zeit. Sie ist eine Ikone. Darin ergibt sich eine weitere Referenz zur Aktskulptur, mit der sie im *Querschnitt* gemeinsam präsentiert wird. Skulptur ist seit jeher ein Medium zur Darstellung insbesondere des weiblichen Körpers und ist dabei auch Aushandlungsfläche der Ästhetik des Ideal-Weiblichen. Asta Nielsen kann zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Querschnittmagazinausgabe als ein solches Ideal gelten.

3.3.2 Wenn Stummfilm still steht

Ein Standbild, das nicht außerhalb des Films, sondern im Film sichtbar wird, ist der sogenannte Freeze frame. Dabei handelt es sich um ein vermeintlich stillgestelltes Filmstill, das durch die mehrere Sekunden lange Projektion eines sich wiederholenden Filmkaders der Filmrolle entsteht. Da die Rahmung dieser einzelnen Bilder auf dem Zel-

464 Macho 2018, S. 80; Mahler 2016, S. 212; Rössler 2016.

465 Allen 2010, S. 127ff; Beuys 2020, u.a. S.115–119, 127–131,181–185, 239. Der Filmkritiker Bela Balázs macht ihr Spiel zu einem Ausgangspunkt seiner filmtheoretischen Überlegungen. Das „Geheimnis ihres mimischen Dialogs“ gerät ihm zum „Filmgeheimnis“ überhaupt. Balázs [1924] 2001, S. 108.

luloidstreifen des Films durch die Projektorblende nicht wahrnehmbar ist, wird dem Betrachterauge suggeriert, der Film stehe still.⁴⁶⁶ Das Filmbild erscheint wie eingefroren.

Ein solch stehendes Filmbild irritiert auf den ersten Blick. Schließlich gilt Film als das Medium bewegter Bilder.⁴⁶⁷ Friert diese Bewegung ein, scheint etwas nicht zu stimmen. Zu Beginn der Filmgeschichte bedeutet ein stehendes Bild tatsächlich eine verhakte Filmrolle im Projektor und damit unmittelbare Brandgefahr.⁴⁶⁸ Der Stillstand beunruhigt hier in begründeter Weise. Bei dem Freeze frame, einem Standbild, das wieder in Bewegung aufgeht, ist diese Erregung der Zuschauenden hingegen ein bewusst eingesetztes Filmmittel. Es handelt sich um eine Form der diskontinuierlichen Montage, die für Erstaunen in den Publikumsreihen sorgt. Zudem visualisiert die wiedereinsetzende Bewegung des Standbilds den konstitutiven Moment des Mediums selbst. „Die Fotografie fixiert nun nicht mehr den Stillstand, sondern gibt ein Bild der Bewegung wieder“, heißt es in einer Besprechung des frühen Kinos von 1896.⁴⁶⁹ In einigen frühen Filmvorführungen wird der Projektor sogar angehalten, um ein einzelnes Filmbild als Standbild zu projizieren und damit die Möglichkeiten des neuen Mediums zur Schau zu stellen. Dieses spielerische Spektakel macht für viele frühe Filmschaffende den Reiz dieses filmischen Mittels aus und wird folglich auch auf der Motiv- und Erzählebene zahlreicher Filme aufgegriffen.

Neben der Verwendung des Freeze frame ist die Visualisierung anderer Medien ein beliebtes Mittel der Zurschaustellung der Möglichkeiten des Films. Dafür werden sowohl Skulpturen als auch Fotografien als Motive genutzt.⁴⁷⁰ In Albert Capellanis *Amour d'esclave* von 1907 ahmt ein Schausteller eine unbewegte Büste des Naturgottes Pan nach. Sein nackter Körper erscheint fast unbewegt als Skulptur und ist damit der eingehenden visuellen Rezeption freigegeben. Vergleichbar dem Effekt eines Tableau vivant wird der Film mit einem erotischen Spannungsmoment aufgeladen.⁴⁷¹ In Johann Schwarzers *Beim Fotografen* von 1908 wird die Fotografie als Referenzmedium von Stillstand präsentiert (Abb. 149). Barbusige Frauen präsentieren sich dem Fotografen und somit auch den Filmzuschauenden. Um vom Fotografen richtig erfasst zu werden, müssen sie ganz still stehen. Durch die Aufnahmen der stillgestellten Körper nähert sich der Film auf der Rezeptionsseite dem auf der Erzählebene verhandelten Medium der Fotografie an. Die Rezipierenden haben dadurch alle Zeit der Welt, ihren Blick über die Körper der Schaustellerinnen wandern zu lassen – ein für die Wahl der Sujets im „Herrenfilm“ besonders ausschlaggebendes Kriterium.⁴⁷²

⁴⁶⁶ Diekmann/Gerling 2010; Mielke 2003, S. 107f; Mulvey 2006, S. 67ff; Scheid 2005, S. 29; Wiegand 2011, S. 46.

⁴⁶⁷ Hornby 2017, S. 25; Lund 2004, S. 91. Zu Film als Medium von Stillstand und Bewegung siehe Guido/Lugon 2010.

⁴⁶⁸ Hámos/Pratschke/Tode 2010, S. 10.

⁴⁶⁹ Zit. n. Wiegand 2001, S. 45; vgl. Musser 2005, S. 9.

⁴⁷⁰ Wiegand 2016, S. 269–326.

⁴⁷¹ Wiegand 2011, S. 43.

⁴⁷² Zu den sogenannten „Herrenfilmen“ siehe Achenbach/Ballhausen/Wostry 2009.

Nicht nur der frühe Film, auch das Kino der 1920er Jahre zeigt ein reges Interesse an dem Gegensatz von Fotostasis und Filmbewegung. Zahlreiche Filme der Zeit zeigen stillstehende Filmbilder und sich in Bewegung setzende Fotografien. Beispiele dafür sind Sergej Eisensteins *Streik* von 1925, Guido Seebers *Kipho-Film* zur gleichnamigen Ausstellung aus demselben Jahr, Alberto Cavalcantis *Nichts als die Zeit* von 1926 und Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* von 1928. Der letztgenannte Film wird 1929 in *Das Kunstblatt* besprochen: „Die optischen Tricks Werthoffs überrumpeln uns [...] Er setzt den Gegensatz schroff ein, lässt uns die Tempo-Differenzierung voll auskosten. Der Rhythmus des Lebens mit seiner Hetze, seinem Presto und Andante wird bis zur Fermate, (der Sehfermate) gebracht, während der das Bild stillsteht, um zu leeren, armseligen Photographie zu werden, – bis dann samtig die Bewegung wieder einsetzt und der Zauber der Dynamik uns packt.“⁴⁷³ Der Film zeigt die nach einem Tagesablauf organisierten Bilder des modernen Lebens in einer sowjetischen Großstadt. Vom Morgen bis zum Feierabend werden sowohl Ereignisse im öffentlichen Raum als auch im Privatbereich wiedergegeben. Das Anfertigen der Filmaufnahmen und deren anschließende Montage stellt Vertov dabei im Film selbst mit aus (Abb. 150–153).⁴⁷⁴ So ist der titelgebende Kameramann mehrfach im Film zu sehen, wie er etwa sein großes Stativ an ungewöhnlichen Orten aufstellt, durch das Kameraobjektiv blickt und die Handkurbel seines Aufnahmeapparats dreht. Er wird gezeigt, wie er an Bahnschienen dreht oder auf einem fahrenden Auto filmt. Der Film lässt auf diese Weise hinter seine eigenen Kulissen blicken. Er präsentiert seine Machart und Materialität.⁴⁷⁵

Die Fotografie spielt dabei eine wichtige Rolle. In einer dafür prägnanten Szene erfasst der Mann mit der Kamera eine rasante Kutschfahrt, während er selbst auf einem fahrenden Auto steht (Abb. 150). Die schnellen Schnitte des Films werden zweimal jäh unterbrochen und wechseln zu nacheinander gezeigten Freeze frames, die wie Fotografien anmuten. Man sieht die Gesichter der Passagiere in Großaufnahme (Abb. 151). Die daran anschließende Einstellung zeigt den Filmstreifen selbst (Abb. 152) und verweist so wiederum auf die Machart dieser vermeintlich fotografischen Bilder im Film. Es handelt sich um die Aneinanderreihung identischer Bilder auf dem Filmstreifen, die von der kurz darauf im Film gezeigten Cutterin geschnitten und montiert werden (Abb. 153).⁴⁷⁶ Die entsprechende Szene zeigt die Dame bei der Arbeit mit dem Filmmaterial. Sie spult die Filmrolle, die Bilder im Film halten an und bewegen sich kurz darauf wieder, wechseln zwischen Standbild und Bewegtbild hin und her. Bei dem

⁴⁷³ Küppers 1929, S. 146.

⁴⁷⁴ Zu *Der Mann mit der Kamera* siehe u.a. Deleuze [1983] 1989, S. 115–121; Feldman 1998; Petric 1987; Tsivian 2000.

⁴⁷⁵ Meyer 2005, S. 75–98; Tsivian 2000, S. 131ff, 142f. Zur Medienreflexion im Film siehe weiter Kirchmann/Ruchatz 2014, v.a. S. 16–23.

⁴⁷⁶ Deleuze schreibt entsprechend zu der Szene „[F]ür Vertov ist das Photogramm nicht einfach ein Rückgriff auf das Foto: es gehört zum Film, weil es ein genetisches Bildelement, das differentielle Element der Bewegung, ist. Es ‚beendet‘ die Bewegung nicht, ohne zugleich das Prinzip ihrer Beschleunigung, ihrer Verlangsamung oder Veränderung zu sein.“ Deleuze [1983] 1989, S. 118.

Stummfilm handelt es sich um einen Film ohne Zwischentitel, der allein auf seine optischen Mittel setzt. Der Vorspann des Films erklärt: Vertov möchte hier eine universell lesbare internationale Filmsprache entwickeln. Die Mittel dieser Sprache stellt er im Film bewusst aus. Die Besprechung der damit einhergehenden „optischen Tricks“ im *Kunstblatt* vermittelt die Reaktion des Publikums ganz eindrücklich. Der Freeze frame erscheint als Mittel des Spannungsaufbaus, das seine wohlzuende Auflösung in der ersehnten Bewegung der „armseligen Photographic“ findet. Die damit einhergehende Wertung spiegelt die mit Fotografie und Film verbundenen medialen Zuschreibungen der Moderne unbestreitbar wider.

Ein weiterer Film, der mit Freeze frames arbeitet, ist *Menschen am Sonntag*. Die 1929 entstandene und 1930 in Berlin uraufgeführte Gemeinschaftsproduktion der Filmmacher Moritz Seeler (Produktion), Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer (Regie), Billie Wilder (Drehbuch nach einer Reportage von Kurt Siodmak) und Eugen Schüftan (Kamera) widmet sich einem ‚typischen‘ Wochenende im Berlin der Weimarer Republik.⁴⁷⁷ Fünf junge Berliner*innen, gespielt von Laiendarsteller*innen, verbringen ihren Sonntag an realen Schauplätzen. Sie flüchten aus der hektischen Bewegung der Großstadt in die daran angrenzenden Naherholungsgebiete. In dem Film geht es um Erholung von der Hektik der im urbanen Raum verorteten Arbeitswoche in der idyllischen Naturkulisse des Wannsees. Dabei spielt insbesondere die Relation von Bewegung und Stillstand eine Rolle, die auch als selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Medium Film zu deuten ist.⁴⁷⁸ Dies zeigt sich prägnant in einer Filmsequenz zur Strandfotografie (Abb. 154–157).⁴⁷⁹ Die Standbilder im Film sind hier als montierte Fotosequenz angelegt, die die Arbeitsszene des Fotografen begleitet und die filmische Bewegung dabei immer wieder jäh unterbricht.

Nach Einstellungen in Totale und Halbtotale, die Badespaß und Strandvergnügen der zahlreichen Ausflügler*innen am Wannsee zeigen, fängt Schüftans Kamera die Tätigkeit eines Strandfotografen ein, der gerade dabei ist, eine Gruppe von Männern abzulichten. Seine Stativkamera trägt ein Schild mit der Aufschrift „Großes, klares Bild in 1 Minute. Sofort mitzunehmen. 40 Pfg.“ Die um den Fotografen versammelten Interessierten warten auf eine eigene, schnell gemachte Fotografie. Der Fotograf hebt die Hand, zählt stumm hinunter und drückt dann auf den Auslöser (Abb. 155). Die folgende Einstellung wechselt zu der Großaufnahme eines jungen Mädchens vor unscharfem Hintergrund. Sie schaut zunächst zögerlich in die Kamera und blickt dann direkt in das Objektiv. Da hält das Filmbild auf einmal an. Zu bemerken ist eine leichte Verschiebung der Bildkadrierung und eine unvermittelt hellere Belichtung, die die Konturen ihres Gesichts kontrastreicher zeigt (Abb. 156, 157).

⁴⁷⁷ Zu den Produktionsbedingungen von *Menschen am Sonntag* siehe Koepnick 2009, S. 238f, sowie S. 242–245.

⁴⁷⁸ Dazu Preußer 2013, S. 267; Tode 2010, S. 17.

⁴⁷⁹ Zu der Szene siehe u.a. Löffler 2009, S. 56–59.

In dieser Einstellung wiedergegeben erscheint die Aufnahme, die der Fotograf gerade von dem jungen Mädchen gemacht hat. Der engere Bildausschnitt und die Überbelichtung markieren die veränderte Materialität beziehungsweise Medialität des Bildes. Sie lassen unmittelbar an eine Fotografie denken. Darauf folgen mehrere Einstellungen nach gleichem Schema. Zunächst werden jeweils eine bewegte Großaufnahme der zu Porträtierten – so zum Beispiel eines Grimasse schneidenden Jungen, posierender ‚Citygirls‘ mit Bubikopf oder eines Babys –, dann ihr stillgestelltes Bild im Freeze frame gezeigt. Eine anschließende enger kadrierte Einstellung präsentiert das freundliche Gesicht des Fotografen hinter der Kamera und leitet eine kurze Sequenz ein, die das Prinzip der bisherigen Bilder umkehrt. Nun sind erst Standbilder der Porträtierten, dann ihre Bewegtbilder zu sehen. Dieser mehrfach eingesetzte Wechsel von Stillstand und Bewegung ist sowohl als spannungsreiches filmisches Mittel wie auch als selbst-referenzielle Reflexion des Mediums zu deuten. Durch den unvermittelten Stillstand verweist der Film auf seine sonst stete Bildbewegung und den dadurch erzielten Immersionseffekt. Die Betrachtenden scheinen durch die filmische Erzählung zu blicken und die filmische Materialität mitwahrzunehmen. Die fotografische Dimension des Films wird visuell fassbar. Das Auftauchen der Fotografie im Film kann somit auch als Einfallmoment eines ‚medialen Bewusstseins‘ beschrieben werden, welches die Fotografie als Möglichkeitsbedingung der Bewegungillusion von Film zeigt.

Dieses mediale Bewusstsein ermöglicht es, das Spannungsverhältnis von Fotografie und Film im Freeze frame noch differenzierter zu beschreiben. Insbesondere auf die unterschiedliche Zeitlichkeit der beiden involvierten Medien wird im Zusammenhang mit dem Freeze frame mehrfach reflektiert. Anders als das motivische Aufgreifen von Fotografien im Film, die in den erzählerischen Ablauf des Films und seine zeitliche Ebene integriert werden, markiert der Freeze frame einen zeitlichen Bruch.⁴⁸⁰ Die Erzählung hält an, ohne dass der Film endet. Die Betrachtenden wissen, dass sie im Kino sitzen und einen Film sehen. Dennoch erzeugt das Stillstehen des Filmbildes einen Spannungsmoment, eine angespannte Erwartungshaltung der Zuschauenden.⁴⁸¹ Die im Film erzeugten Fotografien halten beim Publikum die Erwartung einer erneuten Bewegung aufrecht. Diese besteht über die gesamte Dauer der visuellen Stillstellung des Filmbilds und löst sich erst mit dem erneuten Einsetzen der Filmbewegung auf. Somit ist diese Form des Standbilds nicht nur im Filmbild zu verorten, sondern auch außerhalb der Kinoleinwand. Es handelt sich vor allem um ein rezeptionsseitiges Phänomen. In *Menschen am Sonntag* haben die Zuschauenden einen Moment von etwa 2,5 Sekunden, um die vom Strandfotografen aufgenommenen Fotografien zu betrachten. Dann setzt die optische Filmbewegung wieder ein. Durch die Einbettung in den Film, erlangen die gezeigten Fotografien folglich nicht nur ein dem Medium sonst unübliches Format, sondern auch eine festgelegte Dauer ihrer Rezeption. Es entsteht eine in Rudolf

480 Lund 2004, S. 92; Mielke 2003, S. 109; Pauleit 2004, S. 136.

481 Carroll 2006, S. 162.

Arnheims Worten „sehr merkwürdige Wirkung“, die er bei der Einfügung „eines stillstehende[n] Bild[es] mitten im laufenden Film“ bemerkt. Er stellt fest, dass außerhalb des kinematografischen Kontextes „eine einzelne Photographie fast niemals den Eindruck der Starrheit macht, weil man sie nämlich nicht bewegungsmäßig und die Zeit, in der man sie betrachtet, nicht als Zeitablauf im Sinne des auf dem Bilde gezeigten Vorgangs ansieht.“⁴⁸² Als Freeze frame hingegen erhält sie eine festgelegte Dauer. Auch Gilles Deleuze beschreibt dieses Phänomen. In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der diskontinuierlichen Montage im Film entkoppelt er das Filmbild von seiner scheinbar wesentlichsten Eigenschaft, der Bewegung, und setzt stattdessen die Dauer, das Verstreichen von Zeit, an deren Stelle. „In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.“⁴⁸³ Denn das Standbild im Film dauert an.⁴⁸⁴

In *Menschen am Sonntag* beträgt die Dauer für ein aufgenommenes Gesicht zwischen zwei und drei Sekunden. Zu dieser Dauer gesellt sich die Erfahrung des Wartens auf sie. Da in einer Sequenz mehrere Standbilder zwischen kurze, bewegte Einstellungen geschaltet sind, warten die Zuschauenden immer wieder auf das angehaltene Bild. Sie wissen, jetzt hält der Film gleich an. Zudem variiert die Länge der bewegten Einstellungen vor den Standbildern. Sie richtet sich danach, wie leicht es die Sujets dem Fotografen machen, den entscheidenden Augenblick für ihr Porträt einzufangen. Die Dauer der Fotografie des Babys oder des Grimasse schneidendem Jungen ist folglich eine andere, als die für eine lächelnde Dame. Die Variation der Fotoserie besteht also nicht nur in den wechselnden Motiven der porträtierten Gesichter in Großaufnahme. Sie liegt auch in einem mit der Aufnahme der jeweiligen Person verbundenen Spannungseffekt: Wann wird das Bild anhalten? Und welches Bild wird sich dann zeigen? „Die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild der Zeit“⁴⁸⁵, schreibt Deleuze. Dieses Bild von Zeit zeigt sich in den Freeze frames von *Menschen am Sonntag* als eine *Erfahrung* von Zeit und wechselt damit von der Seite eines reinen ‚Wahrnehmungsbildes‘ zum ‚Affektbild‘ über.⁴⁸⁶ Es ist nicht mehr Teil der filmischen Narration, es unterliegt einer anderen Zeit und wird nach Deleuze somit zur unabhängigen, sich auf einer anderen Ebene befindenden Entität.⁴⁸⁷

Ich schlage vor, dieses Innehalten im Film als *skulpturale* Erfahrung von Filmzeit zu beschreiben. Über die Assoziation des Begriffs ‚Standbild‘ zur Bildhauerei lässt sich

⁴⁸² Arnheim [1932] 1979, S. 140.

⁴⁸³ Deleuze [1997] 2020, S. 31.

⁴⁸⁴ Deleuze beschreibt diese Dauer anhand der Filmbilder des japanischen Regisseurs Yasujiro Ozu: „Die Stilleben von Ozu dauern an, haben eine Dauer – zehn Sekunden für eine Vase.“ Deleuze [1997] 2020, S. 31.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 53.

⁴⁸⁶ Deleuze beschreibt das Affektbild als Ereignis eines Ausdrucks: Ein Teil der äußeren filmischen Bewegung dringt ungefiltert in das taktile werdende Auge ein und wird eins mit dem affizierten Betrachtenden. »Eine Koinzidenz von Subjekt und Objekt«. Deleuze [1983] 1989, S. 96. Insbesondere die Großaufnahme unterbricht die Handlungsbewegung des Films wie keine andere. Sie unterläge einer anderen Zeit. Zur Großaufnahme und Affektbild siehe Ebd., S. 123–142.

⁴⁸⁷ Dazu auch Zechner 2006, S. 155f.

eine Übertragung der ursprünglich mit Skulptur assoziierten Eigenschaften von Standhaftigkeit und Unbewegtheit auf Film feststellen. In das Flirren der bewegten Kinobilder und die beschriebene ‚Lebendigkeit‘ der filmisch vermittelten Erzählung brechen in *Menschen am Sonntag* Stillstände ein wie Pausen, die wiederum auf das erzählte Ausruhen von der bewegten Arbeitswoche verweisen.⁴⁸⁸ Das Standbild im Film unterbricht den Bewegungsfluss und zeigt Nichtbewegung. Dabei handelt es sich um einen Zustand, den kunst- und ästhetiktheoretische Schriften bereits seit dem 15. Jahrhundert mit Skulptur in Verbindung setzen.⁴⁸⁹ Nicht die sukzessive Erzählung, sondern die statuarische Gestalt aus dauerhaftem Material, gilt als primäre Aufgabe der Bildhauerei. Skulptur steht still. In den Filmstandbildern von 1929 hält der Film inne. Das Bild wird zu Stein und folglich statuarisch. Diese mediale Zuschreibung von skulpturaler Unbewegtheit lässt sich folglich auch auf den Freeze frame übertragen.

Doch genau wie das Standbild im Film nicht einfach nur steht, sondern einen Spannungsmoment hin zur Bewegung hält, so birgt ihn auch die moderne Skulptur. Die Skulpturproduktion des 20. Jahrhunderts sprengt traditionelle Zuschreibung an Skulptur wie die der Stasis. Durch die Entwicklung abstrakter Formen, bewegter Oberflächenstrukturen und performativ erfahrbarer Werke hält eine Verzeitlichung des Mediums Einzug.⁴⁹⁰ Bewegung und Zeitabläufe werden in wie fließenden Skulpturformen verdichtet, psychische Ausdrucksbewegungen kommen zur Darstellung.⁴⁹¹ Auch die Positionierung und Präsentation der Arbeiten im Ausstellungsraum werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend in den bildhauerischen Prozess integriert.⁴⁹² Es entstehen dreidimensionale Arbeiten, die mobile Rezipierende fordern, die wiederum selbst von der Form bewegt und affiziert werden. Dieser Modus des Sehens und der Wahrnehmung von Skulptur lässt sich auf den von Deleuze beschriebenen Begriff von Dauer übertragen. Das visuelle Erfassen einer Skulptur umfasst die Dauer, die es braucht, sie zu umrunden, ihre Form zu erkunden und zu erfahren. Das Standbild im Film weist folglich nicht nur dem Begriff nach bezeichnende Parallelen zu dieser skulpturalen Zeitlichkeit auf.

3.3.3 Film oder Fotografie? Ein Vergleich

Die Untersuchung von Filmstill, Standfotografie und Freeze frame ermöglicht es, den Wechselrelationen von Fotografie und Film in Hinblick auf ihre Repräsentation von Skulptur nachzugehen. Das folgende Kapitel behandelt die Frage: Wie wird Skulptur parallel in Fotografien und Filmen wiedergegeben? Was geschieht wenn ein Produ-

⁴⁸⁸ Der Film selbst greift das Motiv der Skulptur als Gegensatz zum bewegten Stadtraum immer wieder auf. Siehe dazu Kap. 4.1.2 dieser Arbeit.

⁴⁸⁹ Reuter/Ströbele 2017, S. 7f.

⁴⁹⁰ Zu Zeitstrukturen in der Skulptur der Moderne siehe Göllicher 2011; Kausch 2017; Schallenberg 2017.

⁴⁹¹ Dazu auch Kap. 4.2 dieser Arbeit.

⁴⁹² Göllicher 2011, S. 63–160.

zierender eine Skulptur sowohl fotografisch als auch filmisch erfasst? Als Untersuchungsbeispiel dient Hans Cürlis' Auseinandersetzung mit der Skulpturproduktion der 1920er Jahre.

1927 widmet sich der Kunsthistoriker und Regisseur Hans Cürlis der Visualisierung von Bildhauer*innen bei der Arbeit. Sein Film *Schaffende Hände. Die Bildhauer* zeigt die Skulpturproduktion von Rudolf Belling, Ernesto de Fiori, Otto Hitzberger, Georg Kolbe, Hugo Lederer, Renée Sintenis und Milly Steger. Die Arbeit ist der Kulturfilmreihe *Schaffende Hände* zuzuordnen, an der Cürlis von 1922 bis in die 1960er Jahre arbeitet. Cürlis' beschriebene Absicht hinter den Aufnahmen ist die filmisch-didaktische Vermittlung bildkünstlerischer Arbeit über einen durch die Kamera erschlossenen Werkprozess.⁴⁹³ Der ausdrucksstarke Titel der Reihe ist programmatisch zu verstehen. Der besondere Fokus liegt dabei auf den eingehend studierten Händen der Künstler*innen: „Zum ersten Mal wurden die Hände von Malern, Bildhauern, Kunsthandwerkern und Handwerkern in Großaufnahme während des Arbeitens aufgenommen. Das Aufnahmematerial selbst soll der psychologischen Erforschung des manuellen Schaffens dienen“, beschreibt er die Intention seiner Arbeit.⁴⁹⁴ Ergänzend zu den Filmen erscheint als Veröffentlichung des Kunstarchivs je ein schmales Heft, das ausgewählte Filmbilder als Fotografien publiziert und den Regisseur ergänzend zu Wort kommen lässt. Die folgende Analyse widmet sich der vergleichenden Sichtung von Film und Fotografie am Beispiel dieser Publikation zu *Schaffende Hände. Die Bildhauer*. Was zeigt der Film und was zeigen die Fotografien? Welche medienspezifischen Präsentationsmechanismen von Skulptur kommen jeweils zum Tragen? Welche Narrative produzieren die Bilder? Ein Vergleich von Cürlis' Film- und Fotografieaufnahmen der Bildhauerin Renée Sintenis ermöglicht Antworten.

Die Filmbilder von *Schaffende Hände. Die Bildhauer*, die Renée Sintenis zeigen, umfassen etwa neun Minuten.⁴⁹⁵ Sie entstehen 1927 in Sintenis' Atelier in Berlin. Cürlis führt Regie, Walter Türk bedient die Kamera. Der 16 mm Schwarzweißfilm zeigt Sintenis in konzentrierter Ausrichtung auf ihr Werk. Den Auftakt bilden Nahaufnahmen des Gesichts der Schaffenden, dann ist sie als Halbfigur im Profil zu sehen. Sie trägt ihr schwarzes Haar in einem Kurzhaarschnitt und als Arbeitskleidung ein weites Hemd. Sintenis sitzt an einem mit Tuch bedeckten Tisch, darauf befindet sich eine quadratische Arbeitsfläche, auf der die Künstlerin ein kleinformatiges Reh aus Ton modelliert. Die folgenden, wenigen Einstellungen widmen sich ihren modellierenden Händen in Nah- und Großaufnahmen. Sintenis biegt zunächst ein Drahtgestell, das bereits die Form eines kleinen Rehs andeutet. Ihre Finger kneten den Ton weich, tragen ihn auf das Drahtgerüst und drücken ihn in Form. Die Tierplastik gewinnt so nach und nach an Masse. Die Kamera blickt der Bildhauerin dabei von schräg oben

⁴⁹³ Cürlis 1927, S. 10.

⁴⁹⁴ Cürlis 1939, S. 4.

⁴⁹⁵ Der Film wird im Münchner Filmmuseum auf einer VHS-Kassette verwahrt. Eine digitalisierte Fassung liegt bisher nicht vor.

über die Schulter. Mit ausgestreckten Zeigefingern modelliert sie den Körper des Tiers und streicht seine Oberfläche glatt. Seinen feinen Kopf bearbeitet Sintenis mit einem schmalen Modelliereisen, während ihre linke Hand vorsichtig den Hals des Tieres stützt. Sie ist so in ihre Arbeit versunken, dass ihre Zungenspitze immer wieder zwischen ihren Zähnen hervorkommt. Ein mehrfacher Wechsel der Perspektive zeigt die im Werden begriffene Arbeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Abschließend wird die vollendete Rehskulptur auf der Arbeitsplatte einmal vor und zurück gedreht und so den Zuschauenden im Ganzen präsentiert.

Die Fotografien der begleitenden Publikation zum Film zeigen die kleinformatige Skulptur nicht in ganzformatiger Ansicht. Der Prozess ihrer Produktion, die Relation von Künstlerin und Werk, ist stattdessen ins Zentrum der Aufnahmen gerückt (Abb. 158–161). Insgesamt fünf Fotografien der Bildhauerin am Werk sind in der Publikation *Schaffende Hände. Die Bildhauer* veröffentlicht. Sie sind auf die Seiten 28 bis 31 verteilt. Die Dramaturgie der Bilder folgt im Groben der des Films: Die Bildhauerin wird zunächst mit einer Profilansicht am Arbeitstisch sitzend gezeigt. Die Aufnahme erlaubt einen Überblick über die Arbeitssituation, die in den folgenden Bildern dann in engem Bildausschnitt präsentiert wird. Das Reh ist in der ersten Fotografie bereits fast fertig gestellt. Das heißt die Eingangssequenz und die abschließende Filmeinstellung der Arbeit auf der Drehplatte scheinen hier in einer Fotografie zusammengelegt. Die weiteren Fotografien zeigen die Arbeitsschritte der Herstellung der Rehskulptur. Zunächst wird das Drahtgestell sichtbar, das Sintenis per Hand und Zange in die passende Form biegt. Die nächste Fotografie zeigt, wie sie mit den Zeigefingern die Form des Tiers modelliert, die nächste eine im Film vorausgegangene Ansicht, die das Drahtgestell unter dem Ton noch offenbart, und schließlich ist eine Ansicht des letzten Arbeitsschritts zu sehen, der Feinmodellierung des kleinen Tiergesichts mit dem Werkzeug aus Eisen.

„Die Abbildungen sind Vergrößerungen aus dem Film“,⁴⁹⁶ heißt es auf der ersten Seite der Publikation des Kunstabarchivs (Abb. 158). Die Fotografien der Publikation werden damit als Einzelbilder definiert. Sie verweisen auf den Film und stehen in der Publikation stellvertretend für ihn ein. Um die Herkunft der Fotografien als Einzelbilder weiter zu authentifizieren, ist diese Information unter die Abbildung von drei Filmstreifen gesetzt. Jeweils sieben Filmkader des Filmmaterials zu Otto Hitzberger, Georg Kolbe und Renée Sintenis sind hier zu sehen. Durch genaues Hinsehen erkennt man tatsächlich minimale Unterschiede in den von feinen schwarzen Balken getrennten Kadern im Querformat. Der mittige längliche Filmstreifen zeigt in Nahaufnahme, wie die Künstlerinnenhände von Renée Sintenis an der kleinen Tierplastik arbeiten. Die Abbildung auf Seite 30 der Publikation scheint dieser Sequenz des Filmstreifens entnommen (Abb. 161). In der vergrößerten Darstellung ist noch besser zu erkennen,

was auf der kleinen Abbildung zu sehen ist. Mit beiden ausgestreckten Zeigefingern modellieren die Bildhauerinnenhände die Füße der Rehskulptur aus Ton.

Der von Cürlis abgebildeten Werksituation entsprechend, arbeitet Sintenis vornehmlich im Kleinformat. Kleinplastische Tiere, die sie auf der Grundlage eines genauen Naturstudiums in charakteristischen Momentaufnahmen wiedergibt, machen den Großteil ihres Werks aus. Daneben entstehen weibliche Aktstatuetten, Sportlerfiguren und (Selbst-) Porträts.⁴⁹⁷ Ihre Tierdarstellungen formt sie zumeist in Ton oder Wachs, bevor sie dann in Bronze oder Silber gegossen werden.⁴⁹⁸ Sintenis arbeitet im additiv plastischen Verfahren und formt das Bildhauermaterial vor allem mit ihren Händen. Nur zur Ausführung von Feinheiten greift sie zum Modelliereisen.⁴⁹⁹ Cürlis hält diese Arbeitsweise in seinen Aufnahmen bildlich fest.

Der besondere Fokus liegt dabei auf den eingehend studierten Händen sowohl im Film als auch in den daraus entnommenen Fotografien. Sie werden im Großformat gezeigt; jede Stellung ihrer Finger bei der Bearbeitung fängt die Kamera ein. Cürlis interessiert eben „jenes geheimnisvolle Spiel der Hände“⁵⁰⁰ bei der Modellierarbeit, dem er einen „nicht unwesentlichen Beitrag zur Psychologie des Schaffens“⁵⁰¹ einräumt. Cürlis macht die Hände nicht nur im Fall Sintenis‘ zum Hauptakteur seiner ‚Künstlerporträts‘. Dies geschieht auf eine Weise, die die Bildhauer*innen selbst überrascht. In Reaktion auf die Filmaufnahmen formuliert Sintenis: „Was mich besonders überrascht hat, ist die zwingende Logik des Zusammenhangs zwischen der Hand und der gearbeiteten Plastik, die Zwangsläufigkeit zwischen der äußeren Art der Arbeit und dem künstlerischen Inhalt. Es ist außerordentlich lehrreich für den Künstler, dies sowohl an seinem eigenen Tun zu sehen, wie auch es bei dem Arbeiten der anderen Künstler verfolgen zu können. Es ist sehr interessant, wie der eine meist nur mit dem Zeigefinger, der andere mit der Daumen, und der dritte mit der ganzen Hand gestaltet.“⁵⁰² Richard Scheibe resümiert zu den uns heute verschollenen Filmaufnahmen seiner schaffenden Hände: „Hätte ich vor der Kamera nur so tun sollen, als ob ich modellierte, ich hätte meine Finger nicht in all die Stellungen zu bringen gewusst, deren Abfolge ich hier mit Überraschung als objektiver Zuschauer meiner selbst gewahr werde.“⁵⁰³ Die Konzentration der Kamera auf die Bewegung der Hände während des künstlerisch-kreativen Aktes erzeugt eine besondere ‚Authentizitätserfahrung‘ des Films, die selbst die Schaffenden miterfasst.

⁴⁹⁷ Werkverzeichnis Berger/Ladwig 2013.

⁴⁹⁸ Berger 1994, S. 70; Nielsen 2013, S. 39.

⁴⁹⁹ Brutscher 2013, S. 22.

⁵⁰⁰ Cürlis 1927, S. 17.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Zit.n. ebd., S. 30.

⁵⁰³ Cürlis zitiert Richard Scheibe in dem Textdokument *Ton in des Künstlers Hand*, o.J. auf S. 3, von der Autorin eingesehen im Nachlassarchiv Kinemathek Berlin am 04.07.2017. Signatur 4.3-198719, 71.3 [4]. Vergleichbar äußert sich auch Rudolf Belling: „Selbst wenn der eine oder andere zuerst bei der Aufnahme nicht ganz frei war, im Laufe der Arbeit machten sich doch seine Hände selbstständig, was schließlich die Wahrheit und Echtheit des Films ausmacht.“ Zit.n. Cürlis 1927, S. 26.

Diese üblicherweise hinter verschlossenen Ateliertüren arbeitenden ‚Künstlergehilfen‘ und ‚Zeugen‘ eines jeden Werkprozesses werden sichtbar. Ihre Bewegung und ihre Phisiognomie erscheinen in Großaufnahme. Sie werden zu schöpferisch tätigen Wesen, die wie unabhängig von den Skulpturschaffenden selbst zu agieren scheinen.⁵⁰⁴

Die Kamera gewährt einen besonderen Einblick in das Geheimnis des künstlerischen Werkprozesses, der nicht einmal den Kunstschaffenden selbst bewusst zu sein scheint. Fotografie und Film als vermeintlich dokumentarische Medien sind das richtige Mittel der Wiedergabe dieses sonst unsichtbaren Produktionsprozesses.⁵⁰⁵ Sie zeigen, was andernfalls verborgen bleibt. Dieser Gedanke macht den Erfolg von Cürlis‘ Kulturfilmreihe aus. Allerdings ist nicht zu vergessen, dass es sich auch dabei um Bildproduktionen handelt, die einen kreativen Prozess zahlreicher Entscheidungen mit einschließt: Kameraführung, Lichtsetzung, Einstellungsgröße und Schnitt, die Auswahl der Filmkader zur Entwicklung als Fotografie, ihre Anordnung und Reihenfolge des Erscheinens im Heft. All das sind Setzungen, die einen eigenen Schaffensprozess beschreiben. Cürlis vermittelt ein ausgewähltes Bild der aufgenommenen Bildhauerin. Er zeigt eine moderne Frau bei kreativer Arbeit, deren Rezeption nicht frei von genderspezifischen Zuschreibungen ist.

Renée Sintenis arbeitet als Bildhauerin in einem traditionell mit Männlichkeit assoziierten Berufsfeld. Damit steht sie für eine neue Generation von Künstlerinnen der Weimarer Republik, die selbstständig, erfolgreich und schöpferisch tätig sind. Zugleich ist sie jung, modisch und öffentlich sichtbar. Wie zahlreiche Beiträge und Fotografien, unter anderem in *Der Querschnitt* oder *Styl* belegen, tritt Sintenis entsprechend des Typus der *Neuen Frau* öffentlich in Erscheinung.⁵⁰⁶ Sie trägt die Haare kurz und kleidet sich in der neusten, zeitweise betont androgynen Mode. Auch Cürlis zeigt die junge Künstlerin mit Kurzhaarschnitt und im weiten Hemd rauchend bei der Arbeit. Sie wirkt als moderne Kreative. Die Beschreibung ihrer Arbeit jedoch schreibt konervative Narrative an das Schaffen weiblicher Künstlerinnen fort.

„Die Körper ihrer ohnehin schon grazilen kleinen Tierplastiken sind in dem blanken Drahtgestell auf eine Formel von konzentrierter Zartheit gebracht, die man nur eine Theorie der Anmut nennen kann“,⁵⁰⁷ schreibt Cürlis zu den Aufnahmen von Sintenis. „Ihre langgliedrigen Hände und Finger finden kaum einen Widerstand in der Masse, die sich willig jedem Druck zu fügen scheint. Es entsteht alles ohne Hast wie selbstverständlich, die Ohren mit der Markierung, die hineingeschnittenen großen Rehaugen, die Nüstern als Feinarbeit. [...] Und immer wieder ziehen diese schönen schmalen

⁵⁰⁴ Zur Ablösung der Hand vom Künstlerverstand in *Schaffende Hände* siehe Dogramaci 2017, S. 284f.

⁵⁰⁵ Zum Paradigma der Objektivität von technisch erzeugten Bildern vgl. Daston/Galison 2002.

⁵⁰⁶ Entsprechende Beiträge finden sich u.a. in den Ausgaben: *Der Querschnitt* 4-5 (1921), 5 (1925), 19 (1925), 6 (1926); *Styl* 5-6 (1922). In der Künstlerin zeige sich „der neue jünglingshafte, mitunter irgendwie ins Heldenische gesteigerte Typus der modernen, auf sich selbst gestellten Frau“, schreibt Rieß 1927, S. 323.

⁵⁰⁷ Cürlis 1927, S. 21.

Frauenhände in ihren Bann, die so analoge Formen schaffen.“⁵⁰⁸ Cürlis’ Beschreibung von Sintenis’ Arbeit, ihrer zarten Finger und der ‚natürlichen‘ Erzeugung der kleinen Tierform weist Zuschreibungen auf, die auch in anderen Kontexten wiederholt werden. In zahlreichen Kritiken der 1920er Jahre werden Sintenis’ Objekte als „drollige Wesen“ wie „aus dem Spielkasten“⁵⁰⁹ beschrieben. Die kleinformatigen Tierplastiken bringen der Künstlerin breite Anerkennung und finanzielle Sicherheit. Zugleich bestimmen sie ihre Rezeption. Niedlich, süß und charmant sind dabei Begriffe, die auch in Relation zu ihrer weiblichen Identität gesetzt werden. In einer Besprechung von 1920 bewertet Karl Scheffler Sintenis’ Arbeit als „harmlos“ und lobt es als „hübsch, wenn Frauen so viel können und so wenig Wesens davon machen.“⁵¹⁰ Seine Äußerungen folgen einem konservativen Diskurs des 19. Jahrhunderts, der Künstlerinnen als „liebenswürdige Dilettantinnen“ lobt, welche ihr vornehmlich kunstgewerbliches Schaffen scheinbar anspruchslos zur Schau stellen. Dieser „weiblichen Bescheidenheit“ entspräche auch die Materialwahl und Arbeitsweise der Künstlerin, die Scheffler als „zur Hälfte rein künstlerisch“ und zur „anderen Hälfte kunstgewerblich orientiert“ einstuft und damit hierarchisch unter eine rein künstlerische Produktionsweise stellt.⁵¹¹ Hans Hildebrandt hebt „weibliche“ Eigenschaften der von ihr verwendeten Materialien Ton und Wachs wie „Weichheit“ und „Schmiegsamkeit“ hervor.⁵¹² Sintenis’ Arbeit entspricht dem Bedürfnis nach der Festschreibung weiblichen Kunstschaffens als handwerklich wenig herausfordernd.

Auch Cürlis zeigt die Künstlerin Ton modellierend. Neben der positiven Kritik, die ihr diese Arbeitsweise einbringt, ist die Entscheidung für die Präsentation der Modellierarbeit hier jedoch auch anderen Kriterien geschuldet. Der Regisseur schreibt über das Herausmeißeln einer Skulptur aus Stein: „Für den Film ist die Wiedergabe verhältnismäßig ungeeignet, da die Arbeit sehr langsam fortschreitet.“⁵¹³ Dahingegen „bietet das Modellieren für die Sichtbarmachung der Hand die günstigsten Voraussetzungen.“⁵¹⁴ Dass Cürlis damit allerdings auch das Narrativ um das ‚zarte Schaffen‘ der ‚schönen Bildhauerin‘ bedient, zeigen spätere Filmaufnahmen.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Meier-Graefe 1927, S. 7. Ganz vergleichbar liest sich eine Rezension ihrer Arbeiten von Hans Siemsen aus dem Jahr 1927: „Es ist aus Bronze so gemacht, daß man, wenn man es in die Hand genommen hat, sich nicht entschließen kann, es wieder herzugeben. Es macht zärtlich. Man muss es anfassen!“ Siemsen 1927, S. 12f.

⁵¹⁰ Scheffler 1920, S. 184. Auch die Besprechung durch Meier-Graefe folgt diesem Ton: „Diese [Renée Sintenis] ist Künstlerin, weil sie weiblich bleibt, also kindhaft, weil es ihr nicht einfällt, dem Mann in bornierter Intellektualität zu folgen.“ Meier-Graefe 1927, S. 7.

⁵¹¹ Scheffler, 1920, S. 184. Das Verständnis von einer Hierarchie zwischen „männlicher“ Kreativität und der „auf Reproduktion festgelegten“ künstlerischen Tätigkeit der Frau, manifestiert sich hier in der Unterscheidung zwischen „hoher“ und „angewandter“, d.h. „niederer“ Kunst. Zur Stellung der angewandten Künste innerhalb einer genderspezifischen Hierarchie der Kunstgattungen vgl. Parker/Pollock 1981, S. 50f; Wenk/Schade 1995, S. 357.

⁵¹² Hildebrandt 1928, S. 32.

⁵¹³ Cürlis 1927, S. 10.

⁵¹⁴ Ebd., S. 13.

1953 kommt es erneut zu Aufnahmen der Künstlerin für *Schaffende Hände*, die 1957 unter dem Titel *Eine Frau und ein Fohlen* veröffentlicht werden.⁵¹⁵ Es ist wieder ein Schwarzweißfilm, dieses Mal allerdings ein von einem männlichen Sprecher kommentierter Tonfilm. Sintenis führt Pferd und Fohlen aus dem Stall. Die Sprecherstimme begleitet diesen Auftakt mit den Worten: „Renée Sintenis, der großen Bildhauerin, die alle Tiere liebt, hatten wir erzählt von dem entzückenden kleinen Fohlen, das in einem Winkel der Weltstadt Berlin zu Welt gekommen war [...].“ Die Künstlerin in heller Bluse und langem Rock setzt sich mit Kohlestift und Skizzenblock auf eine Bank und hält die Tiere zeichnend fest. Später geht sie ins Atelier und setzt das Fohlen in Ton um. Der Film erläutert: „Schon als Kind hat sie Pferde geliebt und gezeichnet. Diese Welt ist ihr in allem vertraut.“ „Sie selbst ist eine passionierte Reiterin und ihre große Liebe zu den Pferden gehörte da wieder den Jüngsten, den Fohlen.“ Die männliche, die Szenen vermeintlich sachlich beschreibende, Sprecherstimme steht im Kontrast zur melodischen Geigenmusik, die die Aufnahmen der Künstlerin bei der Arbeit untermalt. Diese Setzungen erinnern an Cürlis' Beschreibung der Künstlerin von 1927. Sie wiederholen Bilder von weiblichem Kunstschaffen, das in einem Formschaffen aus „mütterlichen Allempfinden“⁵¹⁶ aufzugehen scheint.

Das Kommentieren der Filmbilder, das der Film von 1957 durch die unterlegte Erzählstimme erzielt, erreicht Cürlis 1927 durch die filmbegleitende Publikation.⁵¹⁷ Hier erläutert der Regisseur den Betrachtenden das zuvor Gesehene. Das Heft dient dazu, den Film zu bewerben und ihn zu erinnern. Den Lesenden, die den Film noch nicht gesehen haben, wird Lust gemacht, ins Kino zu gehen. Neben den Fotografien sind es insbesondere die Zitate der Kunstschaffenden, ihre Verwunderung und Bewunderung für die Aufnahmen ihrer eigenen Arbeit, die Neugier auf die Szenen wecken. Cürlis erwähnt direkt zu Beginn im Text die fehlenden finanziellen Mittel für weitere Teile der Kulturfilmreihe.⁵¹⁸ Dies deutet darauf hin, dass auch die Sponsorensuche durch das Heft vorangetrieben werden sollte.⁵¹⁹

Eine Begleitpublikation ist nicht während eines Film zu sehen, sondern wird davor oder danach rezipiert. Wie Roland Barthes in Abgrenzung des Mediums Film von der Fotografie feststellt, erfordert der Film ungeteilte Aufmerksamkeit, um in seiner Bewegung vollständig erfassbar sein zu können. Für die Abwesenheit der Aufmerksamkeit

⁵¹⁵ Sintenis hatte erst gezögert, erneute Aufnahmen anzufertigen zu lassen. 1945 lehnt sie noch ab Teil seines „schönen Planes, wieder ‚schaffende Hände‘ zu schaffen“ zu sein. Sie begründet dies mit dem Verweis auf den amputierten Zeigefinger ihrer rechten Hand. „[A]uch wenn ich einen Verband tragen würde, oder so ähnlich. Die Hand würde die Aufmerksamkeit des Besuchers in einem ganz falschen Sinn auf sich ziehen.“ Sintenis 1945, o.S.

⁵¹⁶ Scheffler 1908, S. 94.

⁵¹⁷ 1957 kommt es mit *Renée Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen* zu einer begleitenden Veröffentlichung. Fotografien sind nicht enthalten.

⁵¹⁸ Cürlis 1927, S. 5.

⁵¹⁹ Auch die Verlage der Weimarer Republik achten auf die Entwicklungen im Kino. Durch das Kino lassen illustrierte Publikationen wie Foto- und Mitmachbücher und Filmromane vermarkten. Zeitungsverlage produzieren Fortsetzungsromane in Zusammenarbeit mit Filmproduzenten. Dazu Klerk 2018, S. 26; Lange 2010.

des Publikums bleibt schlicht keine Zeit: „[V]or der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen.“⁵²⁰ Auch Walter Benjamin beschreibt das Phänomen: „Das [fotografische] Bild 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.“⁵²¹ Während Cürlis' Film den Ablauf der Skulpturproduktion vorführt, erlaubt die Fotografie die Analyse seiner einzelnen Momente. Jede Seite des Heftes zeigt eine Fotografie, die etwa ein Drittel der Seite einnimmt. Ihre Auswahl und Anordnung funktionieren unabhängig von der Chronologie der Filmaufnahmen oder des begleitenden Texts.⁵²²

„Für die Publikation ausgewählt ist eine Reihe der schönsten Bildphasen“ des Films, heißt es erläuternd.⁵²³ Und tatsächlich erzeugen die Fotografien in ihrer Zusammenschau eine eigene Ästhetik und Dynamik. Die Fotografie von Sintenis im Profil auf Seite 28 und das darauffolgende Bild der Formgebung des Drahtgestell erzeugen in ihrem Nacheinander ein Heranrücken des Betrachterauges an die Atelierszene. Zugleich wird die drehbare Arbeitsplatte, auf der das Reh ruht, auf der Fotografie mit Drahtgestell im Verhältnis zur Vorangegangenen leicht gedreht. Auch die Armhaltung weicht in einem solchen Maß ab, dass das vergleichende Sehen eine Relation des Vorher-Nachher erzeugt. Seite 30 und 31 zeigen gleich drei Fotografien auf zwei Seiten. Ihre Abfolge ist nicht chronologisch aufgebaut, sondern nach kompositorischen Kriterien gewählt. Sowohl die Perspektive auf die Skulptur als auch auf die Hände folgt einer Drehbewegung von links nach rechts. Das gezeigte Reh wird im Kamerablick der drei Aufnahmen zum Betrachtenden hingedreht. Die Hände werden von der Daumenseite aus zunächst rückseitig, dann ebenfalls seitlich und schließlich vorderansichtig gezeigt. Die Kameraperspektive nährt sich so dem Blick der Künstlerin selbst an. Zu Beginn steht die Kamera ihr gegenüber. In der letzten Aufnahme dann scheint sie direkt neben ihr zu stehen. In den Fotografien hat die Filmbewegung ausgesetzt. Doch auch hier findet Bewegung statt. In der Zusammenschau der Aufnahmen auf den Heftdoppelseiten zeigt sich eine eigene Erzähldynamik. Diese weist ein bewegtes, filmisches Moment auf, das an *Schaffende Hände. Die Bildhauer* denken lässt, tatsächlich so aber nicht im Film besteht. Cürlis' Filmwerk und das begleitende Fotoheft korrespondieren miteinander und bleiben letztlich doch als eigene Produktionen nebeneinander bestehen.

⁵²⁰ Barthes [1980] 1985, S. 65.

⁵²¹ Benjamin [1936] 1974, S. 464.

⁵²² Mit diesen Worten beschreibt Cürlis die Arbeit von Sintenis auf Seite 21. Darüber zu sehen sind jedoch Fotografien der schaffenden Hände von Ernesto de Fiori. Die zwei ersten Fotografien von Sintenis wiederum sind über Zitate von Otto Hitzberger und Milly Steger gesetzt. Das Zitat der Künstlerin wird dann von drei Fotografien ihrer Hände gerahmt.

⁵²³ Cürlis 1927, S. 5.

4 Film – Skulptur. Bewegte Objekte zeigen sich im Licht

Film erzeugt einen neuen Blick auf Skulptur, der die Sichtbarkeit des dreidimensionalen Kunstgegenstands grundlegend verändert. Im Auge der Filmkamera können sich Standpunkt, Blickwinkel und Aufnahmerichtung des aufgenommenen Objekts jederzeit ändern. Die feste Größe des Motivs und die Geschwindigkeit des sie erfassenden Blicks variieren. Die klar umrissene skulpturale Form und ihre scheinbar beständige Materialität erfahren in der filmischen Wiedergabe eine bildliche Auflösung, die ihre medialen Eigenschaften transferiert und entscheidend umorganisiert. Wie werden Skulpturen im Weimarer Kino sichtbar? Welche Skulpturen werden in welchen Filmkontexten gezeigt? Welche medialen Zuschreibungen gehen damit einher? Das folgende Kapitel 4.1 setzt sich mit diesen Fragen auseinander. Dabei wird der Medienwechsel von Skulptur zu Film als ein vielschichtiger Gestaltungsprozess beschrieben, der nicht nur sehspezifische, sondern auch technische und rezeptionsästhetische Aspekte sowie den räumlichen und kulturellen Kontext des kinematographischen Dispositivs umfasst.

Als grundlegende Charakteristik des Medienwechsels von Skulptur zu Film wird die Bewegung untersucht, welche Skulptur in ihrer filmischen Visualisierung erfährt. Diese Bewegung erfasst nicht nur die sonst als statisch erfahrenen Skulpturobjekte, sondern auch ihren Diskurs. Wann wird Skulptur bewegt gezeigt? Welche Rezeptionsmodi ergeben sich? Das Thema ‚Bewegung‘ stellt ein Relationsfeld dar, das traditionellerweise von gegensätzlichen medialen Zuschreibungen geprägt ist. Während Skulpturen als schwere Objekte imaginiert und als statisch beschrieben werden, wird Film als Bewegtmedium etabliert. Im Kontext der intermedialen Kunstproduktion der Weimarer Republik erlangen Skulpturen unabhängig von filmischer Medialisierung Mobilität. Nicht nur Film bewegt Skulptur, auch die Skulptur selbst lässt sich als bewegtes Medium beschreiben. Bewegung erscheint somit als intermedialer Raum, in dem mehrfache Übertragungen stattfinden. Kapitel 4.2 geht diesen Thesen nach. Das Motiv der bewegten Skulptur wird in Spielfilmen der Weimarer Republik wiederkehrend aufgegriffen. Ziel ist die Visualisierung einer Belebung beziehungsweise Erweckung der zuvor als unbewegt und damit unbelebt gezeigten skulpturalen Figuren im Film. Diese lebendig gewordenen Statuen, Automaten und Puppen des Weimarer Kinos lassen an Ovids Mythos des Pygmalion, die Urerzählung der Belebung einer Skulptur denken. Kapitel 4.3 nimmt Filmbeispiele belebter Skulpturen in den Blick und fragt nach damit einhergehenden Bedeutungsebenen.

Die in den 1920er Jahren aufkommende Faszination für das Lichtspiel, Lichtkunst und Lichttechnik bringt das Licht als künstlerisches Gestaltungsmittel in das kunsttheoretische Bewusstsein der Zeit. Die in den apparativen Medien mittels Licht und

Schatten erzeugte Illusion von Raum auf der planen Fläche lässt dabei eine Parallele zum Relief, letztlich zum Medium Skulptur herstellen. Licht ist ein filmisches Mittel zur Vermittlung plastischer, räumlicher Eindrücke. In Kapitel 4.4 schlage ich vor, die üblicherweise dem Medium Skulptur zugeschriebene mediale Eigenschaft von Plastizität auf filmische Bilder zu übertragen. Wenn Filme Skulpturen zeigen, gehen deren mediale Eigenschaften nicht verloren. Viel eher ‚wandern‘ sie auf die filmische Oberfläche. Die folgende Untersuchung widmet sich nicht nur der Analyse von Skulpturen als Filmmotiv, sondern auch den skulpturalen Eigenschaften filmischer Bilder.

4.1 Das Sehen und Zeigen von Skulptur im Weimarer Kino

4.1.1 Eine filmische Sichtbarkeit von Skulptur

Der Medienwechsel von Skulptur zu Film lässt sich in mehreren Schritten beschreiben: Erst wird ihr Abbild mittels einer Filmkamera auf kleinformatigen Negativ-Lichtbildern festgehalten, die als aufeinanderfolgende Kader auf dem Filmband bestehen. Während der Filmvorführung werden diese dann mithilfe eines Filmprojektors rückseitig angestrahlt. Das entstehende schwarzweiße Licht-und-Schattenbild scheint als kegelförmiges Lichtbündel durch den abgedunkelten Kinosaal bis zur Leinwandfläche. Hier entsteht ein großformatiges Lichtbild. Durch das schnelle Abspulen des Filmbands, und damit der aufeinanderfolgenden Filmkader, entsteht der Eindruck eines bewegten Bildes. Anders als die Fotografie, die in der Übertragung von Skulptur auf die Bildfläche nur eine ausgewählte Perspektive auf ihr Motiv zeigt, bietet der Film in der Visualisierung mehrere nacheinander geschaltete Ansichten. Film ermöglicht einen bewegten Blick auf Skulptur. Vergleichbar ist diese neue Sichtbarkeit des sonst unbewegten Gegenstands mit der Seherfahrung eines Betrachtenden im musealen Raum, der die Skulptur umschreitet. Auch hier ergeben mehrere nacheinander erfasste Ansichten ein vierteiliges Bild des dreidimensionalen Gegenstands. Das Erleben von Skulptur im Film vollzieht sich letztlich allerdings auf andere Weise. Es handelt sich nicht um eine räumlich-körperliche Begegnung mit dem skulpturalen Objekt, sondern um eine im Sitzen vollzogene Blickerfahrung in einem abgedunkelten Kinosaal. Die Zuschauer*innen blicken im Kinosessel in aufrechter Sitzposition nach vorne auf die Kinoleinwand. Das Sehen des Films vollzieht sich selten allein, sondern im Kollektiv des Filmpublikums. Wie der Filmkritiker Rudolf Harms 1926 schreibt, ist Film „keine Einsamkeitskunst, sondern eine Mengen-, eine Kollektivkunst“⁵²⁴ Nicht nur handelt es sich bei Film um

⁵²⁴ Harms [1926] 1972, S. 225.

ein immer im Kollektiv erzeugtes Medium, sondern auch um ein gemeinsames Erleben. Dieser Aspekt prägt das Weimarer Kino grundlegend.⁵²⁵

Begünstigt durch die Inflation und die Einfuhrkontrolle ausländischer Filme steigt die Filmindustrie in Deutschland nach 1918 zum drittgrößten Industriezweig auf.⁵²⁶ Während der Zeit der Weimarer Republik gibt es in Deutschland so viele Kinos wie nirgendwo sonst und ihre Zahl steigt stetig: 1918 zählt man etwa 2300, 1930 bereits über 5000 Lichtspielhäuser.⁵²⁷ Die Publikumszahlen lesen sich entsprechend. Von Beginn bis Ende der 1920er Jahre verdoppelt sich ihre Zahl von täglich einer Million auf zwei Millionen.⁵²⁸ Diesen enormen Erfolg verdankt das deutsche Kino unter anderem seinem vielfältigen Filmprogramm. Nicht nur aufwändig gedrehte Spielfilme, sondern auch in kürzester Zeit produzierte Serienfilme, Melodramen oder spannende Kriminalgeschichten bieten dem Publikum einen immer neuen Grund, ins Kino zu gehen.⁵²⁹ Dies ist fast zu jeder Tageszeit möglich. Meist ab 10 Uhr morgens oder spätestens ab 15 Uhr am Nachmittag bis in die Nacht sind die Kinos geöffnet.⁵³⁰ Zudem lassen sich die gezeigten Filme zu einem günstigen Ticketpreis besuchen.⁵³¹ Das Kino ist ein klassenübergreifend beliebtes Unterhaltungsmedium und fester Bestandteil der Freizeitkultur der Weimarer Republik.⁵³²

Film ist ein Medium der Unterhaltung, der Zerstreuung und direkt eingebunden in das vielgestaltige mediale System des Weimarer Alltags. Zudem ist es ein Medium, das zur Reflexion und Theoretisierung anregt.⁵³³ Einschlägige Filmzeitschriften wie der *Film-Kurier*, der *Kinematograph* und die *Licht-Bild-Bühne* bieten dafür eine Diskussionsplattform. Film wird hier auch als Kunstform besprochen; der Diskurs hebt sich damit vom Status des frühen Films ab, der zunächst als „Jahrmarkts- und Varietévergnügen“ beschrieben wurde.⁵³⁴ Die Etablierung des in den 1920er Jahren noch als „neu“ verstandenen Mediums als Kunst, hängt eng mit den ästhetischen und technischen Innovationen des deutschen Films zusammen. Mit seiner Lichtsetzung, der bewegli-

⁵²⁵ Zum Kino der Weimarer Republik siehe Ashkenazi 2012; Bergstrom 1990; Binz 2006; Block 2020; Cowan 2011; Elsaesser 1999; ders. 2008; Gandert 1993; Graw 2003; Guerin 2005; Hales/Petrescu/Weinstein 2016; Hales/Weinstein 2021; Isenberg 2009; Jaspers/Schaefer/Frings/Lahde 2018; Jung 1992; Kaes 1992; ders. 1993; ders. 2004; Koebner/Grob/Kiefer 2003; Korte 1980; Krause 2007; Mühl-Benninghaus 1999; Prinzler 2012; Roberts 2008; Rogowski 2010.

⁵²⁶ Kaes 1993, S. 46.

⁵²⁷ Becker 2018, S. 276. Zentren des deutschen Films sind vor allem Berlin und München. Vgl. Isenberg 2009, S. 7; Prinzler 2012, S. 27–29.

⁵²⁸ Eine genaue Aufstellung der Kino- und Besucherzahlen bietet Prinzler 2012, S. 18. Zur Etablierung des Films als Massenmedium in Deutschland siehe Garncarz 2010.

⁵²⁹ Zu der Genrevielfalt des Weimarer Kinos siehe Krause 2007, S. 12–16. Einen Katalog Weimarer Filme zusammengestellt von Ulrich Döge findet sich in Kardish 2010, S. 70–220. Einen detaillierten Überblick zu Kinoprogrammen von 1929 bietet Gandert 1993.

⁵³⁰ Kaes 1993, S. 40.

⁵³¹ Korte 1980; Murray 1990.

⁵³² Korte 1980, S. 13–24; Kracauer 1926; Mendel 1924, S. 322; Wolfs/Rother 2018, S. 6.

⁵³³ Zu nennen sind u.a. Adolf Behne, Béla Baláz, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin, Lotte Eisner, Kurt Pithaus, Willy Haas, Herbert Ihering und Siegfried Kracauer.

⁵³⁴ Dazu Garncarz 2010, S. 230.

chen „entfesselten“ Kamera und dem modernen Szenenbild werden international neue Maßstäbe gesetzt.⁵³⁵ Zu den neuen Filmexperimenten tragen auch Kooperationen mit KunstschaFFenden bei, zum Beispiel in der Filmproduktion von Paul Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920. Hierfür fertigt der Bildhauer Rudolf Belting Maske und Kostüm des Golem an (Abb. 247–250)⁵³⁶ In dem expressionistischen Spielfilm *Der Rattenfänger* nutzt Wegener zudem sakrale Gemälde als Ausgangspunkt der Szenengestaltung.⁵³⁷ Auch William Wauer verfolgt einen intermedialen Ansatz in seiner Filmproduktion. Von 1912 bis 1921 arbeitet er zugleich als Film- und Theaterregisseur, Maler und Bildhauer.⁵³⁸ Sein Film *Dr. Schotte* von 1918/19 weist ein skulptural anmutendes Szenenbild auf. Während der Dreharbeiten fertigt Wauer eine Büste des Schotte-Darstellers Albert Bassermann. In der Filmrolle erscheint Bassermann immer wieder kontrastreich ausgeleuchtet, helle Partien und scharfe Schatten modellieren sein Gesicht. Die von Wauer angefertigte Skulptur weist vergleichbare Bildlösungen auf.⁵³⁹ Auch das skulpturale Bild von Basserman zeigt eine kantige Physiognomie. Die in mehreren scharf voneinander abgesetzten Flächenpartien geformten Gesichtszüge weisen je nach Lichtsituation klar voneinander abgesetzte Hell- und Dunkelpartien auf. Es handelt sich um ein modelliertes Bild, das den expressiven Szenen direkt zu entspringen scheint.

4.1.2 Regungslose Zeugen im Stummfilm

Während sich in illustrierten Zeitschriften und Kunstmagazinen wie *Der Querschnitt* oder *Das Kunstblatt* ganze Artikel und Fotostrecken der Weimarer Skulptur und ihren Bildhauer*innen widmen, sind die Filmproduktionen der Zeit damit sehr zurückhaltend. Die allermeisten uns heute überlieferten Filme beschränken sich auf die Wiedergabe vormoderner Skulptur. Auf rein motivischer Ebene wird das moderne Bildhauerschaffen im Film der Weimarer Republik kaum abgebildet.⁵⁴⁰ Wie lässt sich eine solche Abwesenheit erklären? Anhand der Analyse der tatsächlich sichtbaren Skulpturen in Spielfilmen der Weimarer Zeit wird dieser Frage im Folgenden nachgegangen.

Vielfach im Weimarer Kino sichtbar werden antikisierende Kleinplastiken und Nippeskulpturen, die als Teil des Filminterieurs privater Wohnräume erscheinen. Zu sehen sind sie unter anderem in zahlreichen Einstellungen in Edmund Edels Stummfilmdrama *Die Börsenkönigin* von 1918 (Abb. 162–166). Der Film stellt das Arbeits- und Liebesleben der erfolgreichen Ökonomin Helene Netzler dar. Im Büro der von Asta

⁵³⁵ Krause 2007, S. 8–9.

⁵³⁶ Deibien 2017, S. 110–113.

⁵³⁷ Vgl. die Beschreibung von Wegeners Arbeit durch Cürlis 1924, S. 210.

⁵³⁸ Zum Werk Wauers siehe Wellmann/Beloubek-Hammer 2011.

⁵³⁹ Zu Querverbindungen zwischen der filmischen und bildkünstlerischen Arbeit Wauers siehe Wedel 2011, S. 91–100.

⁵⁴⁰ Eine Ausnahme stellen die Kulturfilme des Kunsthistorikers Hans Cürlis dar, der zeitgenössische Bildhauer*innen bei ihrer Arbeit mit der Kamera begleitet. Siehe dazu Kap. 3.3.3 und Kap. 4.4.3.

Nielsen gespielten Protagonistin finden sich kleinformatige Skulpturen aus Bronze (Abb. 162, 163). Es handelt sich um zwei weibliche Aktstatuetten variierender Höhe. Sie rahmen die Hauptdarstellerin wie kleine Staffagefiguren im Bildvordergrund und korrespondieren mit zwei marmornen Wandsäulen im Bildhintergrund. Die Skulpturen gliedern das Filmbild vertikal und organisieren es optisch. Die Einstellung eines zweiten, im Film präsentierten Arbeitszimmers Netzlers, zeigt ebenfalls eine kleine weibliche Skulptur (Abb. 164, 165). Diese ist, den Betrachtenden den Rücken zugekehrt, mittig auf einem schmuckvollen Tintenfasshalter auf ihrem Schreibtisch platziert. Im Hintergrund des Büorraumes ist eine weitere Aktplastik auf hohem Sockel am linken Bildrand zu sehen. Rechts daneben befindet sich eine fast lebensgroße Holzplastik, die sich als Schutzmantelmadonna identifizieren lässt. Die „Börsenkönigin“ erscheint hier nicht nur im Vorder-, sondern nun auch im Hintergrund umringt von figurativ-weiblichen Skulpturen. Bereits auf den ersten Blick ganz ähnlich gestaltet ist auch das Arbeitszimmer Bruno Lindholms, des Direktors von Netzlers Kupfermine (Abb. 166). Hier finden sich mehrere gestaffelt angeordnete Kleinplastiken auf einer Konsole im Bildhintergrund. Zu erkennen ist eine weibliche Bronzefigur sowie figurative Statuetten, darunter die eines Diskuswerfers.

All diese kleinen im Film auszumachenden Skulpturen sind nicht direkt in die Filmhandlung eingebunden. Keiner der Filmakteur*innen geht eine unmittelbare Interaktion mit den Gegenständen ein. Dennoch tragen sie als Teil des Szenenbilds zum filmischen Rahmennarrativ des Stummfilms bei. So können die weiblichen Aktskulpturen in Netzlers Büro für mit Weiblichkeit assoziierte Attribute einstehen, die männlichen Aktstatuen in Lindholms Büro für mit Männlichkeit assoziierte Attribute. Netzler verliebt sich in Direktor Lindholm, der sich letztlich doch für ihre mittellose Cousine Lina entscheidet. Die Statuette des olympischen Sportlers in seinem Büro steht womöglich für den wetteifernden Geist des Minendirektors, der ihm in den Augen der für ihn schwärmenden Filmakteurinnen eine besondere Attraktivität verleiht. Am Ende des Films kommt Lindholm bei einem Grubenunglück ums Leben. Die Schutzmantelmadonna, als der christlichen Ikonografie entstammende Gottesmutter, deren schützende Haltung die Voraussicht auf den Tod Jesu andeutet, mag ein Vorbote dieses unglücklichen Ausgangs sein.

Zwar lassen sich solch narrative Ausdeutungen der im Film gezeigten Skulpturen anstellen, dennoch ist festzustellen, dass die Skulpturen in *Die Börsenkönigin* vornehmlich Teil der unbewegten Umgebung der Filmhandlung sind. Sie fügen sich passgenau in die am Stil der Gründerzeit orientierte Gestaltung der Innenräume ein. Ihre Platzierung ist dabei nicht dem Zufall überlassen. Als Objekte des aufwändigen Filminterieurs übernehmen sie die Funktion der gegenständlichen Markierungen einer bestimmten Raumtiefe innerhalb der jeweiligen Einstellung. Durch den vergleichbaren Einsatz von Möbeln, Säulen oder Wandgemälden wird eine gestaffelte Mehrfachgliederung des Bildraums erzeugt. Die Statuetten dienen als „Repoussoir [...] zur Steigerung des

Tiefeneindrucks“⁵⁴¹. Dieser Effekt wird dem frühen Filmtheoretiker Hugo Münsterberg zufolge noch gesteigert, „wenn der Vordergrund in Ruhe verharrt und der Hintergrund sich bewegt“⁵⁴². Edmund Edels Inszenierung macht sich diese Strategie durch den Einsatz skulpturaler Objekte zunutze. Sie werden im Bildvordergrund platziert, während Auftritte der Akteur*innen fast ausschließlich aus einer hinteren Bildebene erfolgen. Von hier gehen sie auf die Betrachtenden zu. Die zeitliche Dehnung dieser Raumbewegung der Schauspieler*innen hat kaum eine narrative Funktion, sondern dient vor allem dazu, die Tiefe des Bildraums als filmische Attraktion zu vermitteln.⁵⁴³ Die eigentliche Filmhandlung spielt sich dann direkt vor den unbewegten Gegenständen der vorderen Bildebene ab. Die planvolle Positionierung von statisch-unbewegten Skulpturen dient als Mittel zur Inszenierung von bildräumlicher Tiefe und Bewegung.

Die Idee eines widerstrebenden Gegensatzes von statischer Skulptur und bewegtem Filmbild findet in *Menschen am Sonntag* eine visuelle Form.⁵⁴⁴ Der 1930 uraufgeführte Stummfilm widmet sich dem Ablauf eines Wochenendes im Berlin der Weimarer Republik. Gezeigt werden fünf junge Berliner*innen, die sich aus der hektischen Bewegung der Großstadt in die daran angrenzenden Naherholungsgebiete zurückziehen. Im Geflirr des Wannsees und unter den Bäumen des Grunewalds gehen sie Flirts und Müßiggang nach. Thema des Films ist das Wochenende in idyllischer Naturkulisse, das als Erholungspause von der Hektik der städtisch verorteten Arbeitswoche inszeniert wird. Skulptur tritt in diesem Film in zwei Szenen prominent ins Bild: Zunächst als Teil des Wohnrauminterieurs des jungen Paares Annie und Erwin, dann im öffentlichen Großstadtraum. In beiden Fällen wird Skulptur durch die Mittel seiner filmischen Inszenierung mit einer statischen Unbewegtheit assoziiert, die den eilig aufeinanderfolgenden Filmbildern des modernen Alltagslebens der jungen Städter entgegenzu-streben scheint.

Wie schon die Innenräume in *Die Börsenkönigin* ist auch die Einzimmerwohnung der Protagonist*innen von *Menschen am Sonntag* Annie und Erwin mit mehreren Statuetten bestückt (Abb. 167–169). Eine kleinformative Athena und einige Nippesfiguren sind auszumachen, sowie eine Gipsbüste des Antonius nach dem Original im römisch-kapitolinischen Museum. Letztere steht auf einer hohen Konsole neben dem Waschbecken und tritt prominent ins Bild, als Erwin sich vor dem Ausgang am Samstagabend rasiert (Abb. 169). Die Kamera blickt in Großaufnahme von oben auf die Szene. Die Büste, links und unten vom Bildrand beschnitten, nimmt dabei ein Viertel des Bildausschnitts ein. Das in klassischer Pose gesenkte Skulpturhaupt kontrastiert

⁵⁴¹ Schweinitz 2011, S. 61.

⁵⁴² Münsterberg [1916] 1996, S. 44.

⁵⁴³ Jörg Schweinitz argumentiert für ein gesteigertes Interesse des deutschen Films der 1910er Jahre an Formen der Tiefeninszenierung. Das orthochromatische Filmmaterial ermöglicht einen relativ großen Bereich von Tiefe und begünstigt die filmischen Mittel. Vgl. Schweinitz 2011, S. 61–63. Dazu auch Wedel 2009, S. 204f.

⁵⁴⁴ Zu den Produktionsbedingungen von *Menschen am Sonntag* siehe Koepnick 2009, S. 238f., 242–245; Prümm 2017.

mit dem pragmatisch für die Rasur freiliegenden Hals Erwins. Das lockige Haar des antiken Helden kontrastiert das bald haarlose Gesicht des jungen Mannes. Obwohl die Skulptur durch den Fokus der Kamera unscharf bleibt, wird sie zur bildlichen Folie, die auf humorvolle Weise die beim Einseifen grimassierten Mimik Erwins kontrastiert.⁵⁴⁵ Zu sehen ist ein filmisches Spiel mit visueller Oberfläche und plastischer Objektwelt, wie sie auch an anderer Stelle im Film vorkommt.⁵⁴⁶ Die Bewohnenden des Raumes selbst schenken den Skulpturen dabei keinerlei Beachtung. Der Nippes steht herum, die Gipsbüste nach antikem Original verstaubt unter der Dachschräge. Annie und Erwin interagieren nicht mit den Skulpturen. Dies wird besonders im Gegensatz zu ihrem Umgang mit den an die Wand gepinnten Starfotografien deutlich.

Eine ganze Sammlung von Fotokarten bildet eine von Annie und Erwin selbst erstellte Kinobildcollage (Abb. 170–172). Mit dieser interagieren sie, sie sind ihnen wichtig. Entsprechend werden die Fotografien auch zum Objekt einer Streitszene des jungen Paares. Während sich Annie vor dem Spiegel, den Filmvorbildern entsprechend, die Kurzhaarfrisur in Locken legt, bemächtigt Erwin sich des Bildes von Willy Fritsch und beschmiert es mit Rasierschaum. Nach seiner Tat blickt er Annie neckisch grinsend an. Sie nimmt es als Herausforderung, packt daraufhin ein Bild von ‚seiner‘ Garbo und zerdrückt es mit der Brennschere. Trotz dieser Zankerei, sind sie bald soweit, die Wohnung zu verlassen, doch die Frage, ob die Hutkrempe von Annie unten bleibt oder nicht, lässt den Streit eskalieren. Beide treten in Rage vor die Bildwand und zerreißen nahezu alle Fotografien.

Die Fotowand ist zentraler Austragungsort ihres Streits und dabei zugleich ein filmisches Spiel mit den geschlechterspezifischen Rollenmodellen ihrer Gegenwart. Die populärkulturellen Ikonen des Films sind den beiden liebgewonnene Vorbilder. Sie vermitteln ihnen relevante Bezugsgrößen für Fragen von Ästhetik, Mode, Lebensstil und Partnerschaft.⁵⁴⁷ Die Präsentation ihrer Fotografien gibt sich im Anpinnen mit Reißzwecken nicht zufällig als flexibel zu erkennen. Das Arrangement entsteht durch einen sich aktualisierenden Austausch der Fotokarten. Ihre An- und Umordnung, ebenso wie ihre Zerstörung, lässt sich mit einer Beweglichkeit assoziieren, die im Gegensatz zu den sich in viel längeren Intervallen wandelnden Geltungsansprüchen kanonischer Skulpturwerke steht. In dem unterschiedlichen Umgang mit Skulptur und Fotografie in dieser Szene werden folglich zwei unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit etab-

⁵⁴⁵ Zu Ausdeutung dieser Szene siehe auch Becker/Zarutzki 2010, S. 3.

⁵⁴⁶ Die Inszenierung der Objektwelt erweist sich als ein zentrales Konzept des Films. Die Protagonist*innen werden nicht nur über ihre berufliche Tätigkeit, sondern auch durch sie charakterisierenden Objekte eingeführt. Der Film thematisiert widerständige Gegenstände wie nicht schließen wollende Schranktüren oder einen tropfenden Wasserhahn. In diesem Ausstellen der materiellen Welt nimmt der Film Impulse der neu-sachlichen Dingfotografie auf. Kappelhoff 2003, S. 127; Koebner 2003, S. 127; Menninger 2010, S. 12–15. Die homogenisierende Wirkung bei der Darstellung von Menschen und Dingen, die die frühe Filmtheorie dem stummen Filmbild zuschreibt, scheint hier bewusst zur Geltung gebracht. Vgl. Balázs [1924] 2001, S. 3f.

⁵⁴⁷ Zum Starkult in der Weimarer Republik siehe Kaes 2004, S. 70–73; Macho 2018, S. 77–80.

liert. Während Fotografie als schnellebiges und zeitgemäßes Medium inszeniert wird,⁵⁴⁸ wird Skulptur als statisches Objekt gezeigt.

Eine solche Deutung von Skulptur im Film legt auch Hans Richters *Die neue Wohnung* von 1930 nahe.⁵⁴⁹ Der im Auftrag des Schweizerischen Werkbundes entstandene Kulturfilm führt die Grundideen der modernen Architektur der 1920er Jahre vor. Mit Hilfe von Kontrastmontagen nimmt Richter eine Wertung der gezeigten Gegenstände in negativ gezeichnetes Altes und positiv konnotiertes Neues vor. Als Teil der Ausstattung der überladenen Gründerzeitwohnung werden neben dunklen Holzmöbeln und schweren Vorhangsstoffen auch Miniaturen der Venus von Milo, von Armor und Psyche, einer Goethe- und Wagnerbüste und des Schweizer Wilhelm-Tell-Denkmales gezeigt (Abb. 173). Der Zwischentitel des Films stellt klar: „Schwer...denn das ist teuer...denn das bedeutet vornehm. Entspricht das noch unseren Bedürfnissen? NEIN!“ Er lässt den Nippes im bürgerlichen Salon zu Boden krachen (Abb. 174–177).⁵⁵⁰ Die darauf folgenden Szenen inszenieren eine erneuernde Leichtigkeit des Lebens in modernen Zürcher Einfamilienhäusern. Den Bedürfnissen der Bewohner*innen entsprechend, wird ein Zuhause voll klarer Formen propagiert. Dieses soll als Gegenpol zur Hektik der modernen Arbeitswelt für Ruhe und Gelassenheit sorgen. Eine produktive Enge aus Glas, Beton und Metall steht hier für das moderne Wohnen. Statt zahlreicher zur Schau gestellter Kunstgegenstände werden alle Objekte hinter mobilen Schiebewänden verstaut. Offen sichtbar sein soll nur die Innenarchitektur. Skulptur erscheint in Richters Film als Teil einer konservativ, ‚überholt‘ ausgewiesenen Wohnumgebung, die den Bedürfnissen des modernen Menschen nicht mehr gerecht werden könne.

An diese im Innenraum verbildlichte Deutung von Skulptur im Film knüpft die zweite Einstellungsfolge von Skulptur in *Menschen am Sonntag* an. Die Szene präsentiert Denkmalskulptur im Berliner Stadtraum. Erneut sind es Zuschreibungen von Unbeweglichkeit und eine eigentlich ‚versteinerte‘ Zeitlichkeit, die mit dem Medium verbunden werden.

Der Großstadt Berlin kommt in *Menschen am Sonntag* nicht nur als Ort der Produktion und Uraufführung eine exzentrische Rolle zu. Noch bevor die Protagonist*innen ins Bild treten, ist es die Stadt selbst, die filmisch zum Akteur erhoben wird. Die mise en scène zeigt den rasanten Verkehr und vielgestaltige Stadtansichten mit und aus öffentlichen Transportmitteln. Ganz ähnlich wie in Walter Ruttmanns *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* von 1927 werden sich kreuzende Linien der Verkehrsströme in einer diagonalen Gegenschnitttechnik montiert, die das festgehaltene Tempo optisch

⁵⁴⁸ Über die dargestellten Schauspieler*innen ist die Collage eng mit dem Weimarer Kino verknüpft.

⁵⁴⁹ Zum Film siehe Janser 1994; Janser 1997; Janser 2001.

⁵⁵⁰ In raschen Folgen werden zerberstende Büsten, Statuetten und erschrockene Gesichter in Großaufnahme gezeigt. Zum Ausdruck kommt Richters Interesse an der Inszenierung des Objekts, die er in *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* beschreibt: „Der Wert des Schauspielers im Film ist relativ nicht grösser als der irgendeines anderen im Film wirkenden Objekts, wenn es nur zur Ausdruckssteigerung des Films beiträgt.“ Hier zit. n. Janser 2001, S. 53.

weiter steigert. Mehrfach wechselt die Kamera ihren Standpunkt und operiert mit Straßenaufnahmen. Die Montage setzt kurze Einstellungen wie im Stakkato rhythmisiert aneinander. Nach eben solchen Einstellungen, die lebhafte Bewegung und modernes Tempo inszenieren, setzt der Zwischentitel „Alles zieht ins Grüne“ eine filmische Zäsur. Die Szenerie verlegt sich auf den Außenraum am Wannsee. Die Montage springt jedoch mehrfach zurück in das nun als gleichförmig und monoton gezeigte Berlin. In der Nachmittagsdämmerung erscheint die Stadt in plötzlicher Leere und Erstarrung. Die Kamera passiert verlassene Straßen, unbeachtete Schaufenster, zeigt Grabsteine, die Siegessäule und Teile der Siegesallee mit ihren Statuen der Kaiserzeit. Begleitet wird ein sinnender Spaziergänger, der die steinernen Denkmäler in Ruhe betrachtet (Abb. 178–183).⁵⁵¹

Der konservativ gekleidete Herr hebt seinen Kopf zu den Denkmälern und zieht ehrerbietig seinen Hut vor ihnen, „als seien sie präsent, als reiche der Wilhelminismus noch in die schon späte Republik“.⁵⁵² Sein Blick auf die überlebensgroßen Figuren wird aus Untersicht gezeigt. Er sieht zu ihnen auf und zeigt damit eine Haltung, die mit der Realität der zuvor präsentierten jungen Berliner*innen wenig zu tun hat. Der Bewegung ihres modernen großstädtischen Lebens werden in dieser Szene Bilder unbewegter, großformatiger Skulptur kontrastierend entgegengestellt.⁵⁵³ In der Betriebsamkeit der Stadt sonst unbemerkt, verweisen die historisch gewordenen Denkmäler auf die geschichtsträchtige Vergangenheit Berlins. Das tatsächliche ‚Berliner Leben‘ verlegt sich, der Erzählung des Films zufolge, am Sonntag jedoch an einen ganz anderen Ort. Die Skulpturen und ihr Betrachter stehen gemeinsam für ‚versteinerte Ideale‘ und ein ‚gemächliches Tempo‘ des vergangenen Jahrhunderts ein.⁵⁵⁴ Das Modern-Schöne hingegen, so die filmisch vermittelte Aussage, ist viel eher in einer unbeschwerten Alltäglichkeit, im zufällig Ungeordneten und Unverhofften zu finden.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Als Teile der Siegesallee zu sehen, sind die Statue des brandenburgischen Kurfürsten Joachim Friedrich mit den Büsten des Grafen von Schlick und des Kanzlers Johann von Löben. Der Mann mit Hut betrachtet die Statue des Kurfürsten Georg Wilhelm, die Büsten Konrad von Burgdorffs und Adam Graf von Schwarzenbergs sowie das Standbild des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm mit den Büsten des Reichsfreiherrn Georg von Derflinger und Otto von Schwerin. Vgl. Bauer 1988, S. 47–49.

⁵⁵² Preußer 2013, S. 270.

⁵⁵³ Der Topos der fixierten *statua* wird geprägt von der klassizistische Kunstdtheorie, die einen Ausschluss zeitlicher Prozesse zugunsten der Formeinheit von Skulptur propagiert. Vgl. Winckelmann [1754] 1995; Goethe 1798; Lessing 1766. Zu Skulptur und Zeitlichkeit siehe weiter Reuter 2003; Rübel 2012; Ströbele 2014.

⁵⁵⁴ „Die vergoldete Siegesgöttin erscheint in dieser Bilderkette wie ein Todesengel, die Säuleninschrift DAS DANKBARE VATERLAND DEM SIEGREICHEN HEERE wie ein Grabspruch [...] Mit einem Schlag sind die vorher so enthusiastisch gefeierte Vitalität und Lebensfreude der Stadt durch eine bildmächtige Melancholie gebrochen...“ Prümm 2017, S. 364.

⁵⁵⁵ Ein ironisierendes Spiel mit Skulptur des öffentlichen Raums zeigt auch Charles Chaplins *City Lights* von 1930 (Abb. 184–186). Der Film ironisiert die ehrerbietende Haltung der Bevölkerung gegenüber einer Denkmalplastik, deren Form aus drei togatragenden Figurationen in ungewöhnlichen Posen bereits komischen Charakter hat. Zu *City Lights* siehe Drew 2010; Maland 2007, S. 68–76; Marcoci 2010, S. 185; Orth 2017.

Einen distanzierten Blick, in diesem Fall auf moderne Skulptur, zeigt Fritz Langs Stummfilm *Dr. Mabuse, Der Spieler – Ein Bild der Zeit*.⁵⁵⁶ In der Produktion von 1922 wird expressionistische Skulptur ironisiert (Abb. 187–192). Skulpturen und Statuetten erscheinen im Film als Teil der plastischen Innenarchitekturen. Sie charakterisieren ihren Sammler, den Grafen Told. Die Gräfin kommentiert die Sammelleidenschaft ihres Mannes: „Machen Sie bitte nicht mich verantwortlich für das, was Sie hier sehen, Herr von Wenk! Es ist das Steckenpferd meines Mannes!“ Die Gräfin hatte den Staatsanwalt namens Wenk in einem Spielclub kennengelernt, wo er auf der Suche nach dem Kriminellen Mabuse war. In dieser Szene sucht Wenk die Gräfin zuhause auf, um sie für seine Ermittlungen als Komplizin zu gewinnen. Zur Eröffnung der Besuchsszene werden die weiträumigen, mit Wandmalereien geschmückten Zimmer ihres Anwesens in der Totale gezeigt. Dann geben die Einstellungen in Halbtotalen die vielen im Haus ausgestellten Kunstwerke wieder. Vielkantige figurative Holzskulpturen stehen auf hohen Sockeln neben an der Wand angebrachten abstrakten Gemälden. Die Gräfin tritt hinzu und reagiert mit ihrer als Zwischentitel eingenblendeten Aussage. Sie missbilligt offen die expressionistischen Werke, deren Formensprache die gesamte Einrichtung des Hauses durchwirkt. Tatsächlich treibe sie sich nur in „Nachtköhlen und Spielhöllen“ herum, um sich „von der toten Atmosphäre seines Hauses zu erholen“, erklärt sie Wenk. Die im Film als seltsam markierte Sammelleidenschaft des Grafen wird als Zumutung für seine lebensfrohe Frau geschildert. Die Erzählung vermittelt, dass ihre Lebenslust in diesem ‚musealen‘ Umfeld zu ersticken drohe. Dass es sich bei den Werken um zeitgenössische Kunst handelt, scheint dieser Wertung nicht zu widersprechen. Die Beschäftigung des feinsinnigen Grafen mit bildender Kunst an sich wird als ‚verstaubt‘ karikiert.

In einer späteren Szene des Films lädt die Gräfin Mabuse zu einer Kunstveranstaltung zu sich ein. Dieser lernt hier auch den Grafen Told kennen. Als Told Mabuse fragt, wie er sich zum Expressionismus stellt, antwortet er: „Expressionismus ist Spielerei ... Aber warum auch nicht? – Alles ist heute Spielerei – !“ Anders als die Gräfin stellt Mabuse eine Verbindung von expressionistischer Kunst zu seiner eigenen Lebenswelt her. Er begreift den Expressionismus als experimentelles Formenspiel, das seinem eigenen Spiel, seinem Doppel Leben als Psychoanalytiker und Gestaltwandler, zu entsprechen scheint. Seine verbrecherische Seite gewinnt im Verlauf des Films immer weiter an Gewicht. Er hypnotisiert den Grafen und entführt die Gräfin. Der Wahnsinn des Kriminellen wird in Einstellungen verbildlicht, die ihn gemeinsam mit expressionistischen Kunstwerken in Szene setzen (Abb. 192). Die kontrastreiche Lichtsetzung, die kantigen Schatten und die Maske Mabuses weisen Parallelen zur expressionistischen

⁵⁵⁶ Zum Film siehe u.a. Andriopoulos 2000, S. 99–128; Jacques/Lang 1987; Wahl 2011.

Formensprache der gezeigten Skulpturen auf.⁵⁵⁷ Seine filmische Inszenierung scheint die expressionistische Objektwelt zu verlängern.

4.1.3 Film und Skulptur im Spannungsfeld ‚Moderne‘

Das Zeigen von Skulptur im Film der Weimarer Republik geschieht aus unterschiedlichen Beweggründen. Statuetten und skulpturale Gegenstände werden als Elemente des Szenenbilds eingesetzt und tragen so zur Inszenierung von bildräumlicher Tiefe und filmischer Bewegtheit bei. Als fester Bestandteil des bürgerlichen Interieurs der Kaiserzeit fügen sich Miniaturen klassischer Skulpturen optisch passgenau in die Einrichtung ebensolcher Filminterieurs. Zudem können Skulpturen im Film als Assoziationsträger dienen und in dieser Ausprägung auch zur hermeneutischen Deutung der Filmhandlung beitragen. Insbesondere die Skulptur der klassischen Antike und des 19. Jahrhunderts ist dem Publikum bereits vertraut. Sie bilden für das moderne Medium Film also einen Bezugsrahmen, der ein Wiedererkennen durch das Kinopublikum anregt. Es handelt sich um bereits mit Zuschreibungen aufgeladene Motive, die Filmschaffenden einsetzen, um Filmhandlungen und -aussagen zu unterstreichen.

Bildhauerei ist eine seit der Antike etablierte Kunstform. Schwere und widerständige Bildhauermaterialien wie Marmor und Bronze erlauben das Bewahren der skulpturalen Form über Jahrhunderte.⁵⁵⁸ Skulptur ist ein überliefertes und überlieferndes Medium, dass nicht nur durch seine Stasis mit einer überzeitlichen, ästhetischen Wirkkraft verbunden wird. Film hingegen etabliert sich im 19. Jahrhundert, besteht aus einem transparenten Trägermaterial und ist erst seit neuerer Zeit mit der Idee des Sammelns und Bewahrens verknüpft.⁵⁵⁹ Wenn Skulpturen im Film sichtbar werden, entsteht eine mediale Bezugnahme von Film auf Skulptur, die über divergente Eigenschaften ihrer Medialitäten referiert. Einerseits stellt sich Film auf diese Weise in genealogische Relation zu der älteren Kunstform. Der Bezug zu Skulptur kann zur künstlerischen Legitimierung des technischen Mediums beitragen.⁵⁶⁰ Dies funktioniert allerdings nur, wenn es sich bei den gezeigten Skulpturen um kanonisierte Werke handelt.⁵⁶¹ Darin liegt wohl ein Grund für den Mangel an Darstellungen zeitgenössischer Skulpturarbeiten im frühen Film des späten 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre hinein. Anderer-

⁵⁵⁷ „Man [hat] mitunter den Eindruck, die Schauspieler seien zu Fortsetzung oder Auswüchsen des Dekors geworden. Was sich damit abzeichnet, ist ein Verschwinden des Individuums aus dem Zentrum der Fiktion, während gleichzeitig die Umgebung als eine Lichtspielwelt der Zeichen und Dinge lebendig wird.“ Weber 2002, S. 194.

⁵⁵⁸ Tomas Lochman beschreibt Skulpturen als „Zeitspeicher“. Lochman 2008, S. 135.

⁵⁵⁹ Zahlreiche Filme der 1920er Jahre sind aus diesem Grund nicht mehr erhalten. Sie wurden schnell produziert und nach ihrer Kinospielzeit wieder vernichtet. Kaes 1993, S. 46. Zur Filmarchivierung siehe Bohn 2013.

⁵⁶⁰ Barck 2008, S. 13; Lochman 2008, S. 128f; Tsivian 2002, S. 379.

⁵⁶¹ Die Kunstvermittlung hatte dafür in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Voraussetzungen geschaffen, indem immer mehr private Sammlungen öffentlich geworden und ihre Bestände in Kupferstichwerken publiziert worden waren.

seits kann das Zeigen von Skulpturen die Modernität und Aktualität des apparativen Mediums Film betonen. Filmschaffende der 1920er Jahre nutzen kameraspezifische Inszenierungsweisen, um Skulpturen in Bewegung zu zeigen, zu fragmentieren oder ‚vom Sockel zu heben‘. Das filmische Zeigen von Skulptur erzeugt neue Perspektiven auf das Medium, inszeniert ein modernes Sehen von Kunst und weist akademische Kunstideale und Wertevorstellungen des 19. Jahrhunderts als überholt aus. Der Einsatz filmischer Mittel wird dann besonders augenfällig, wenn Film traditionelle Blickführungen aufbricht. Dies zeigt sich zum Beispiel in László Moholy-Nagys *Berliner Stillleben* von 1926 (Abb. 193–195). Skulptur des Berliner Stadtraums wird hier aus ungewohnten Winkeln, aus extremer Auf- und Untersicht, gezeigt oder durch Nah- und Detailaufnahmen fragmentiert.

Der experimentelle Einsatz filmischer Mittel besteht im Weimarer Kino neben dem Aufgreifen traditioneller Bildlösungen. Tatsächlich sind es oft nicht das neue Tempo, die Urbanität und die Avantgarde, die im Film sichtbar werden, sondern ‚antimoderne‘ Motive. Kunsthistorische kanonisierte Skulpturen werden häufiger gezeigt als zeitgenössische Arbeiten. „Es hat den Anschein, als ob der Film in der Weimarer Republik sich berufen fühlte, das Unbehagen der Moderne zu artikulieren“, schreibt Anton Kaes.⁵⁶² Schon Lotte Eisner hatte die „ästhetische[n] Axiome der deutschen Weltanschauung“ in *Die Dämonische Leinwand* als „mystisch dunkel“ beschrieben. Siegfried Kracauer geht 1947 sogar so weit, diese als Ausdruck einer Vorahnung der Gräuel des zweiten Weltkriegs zu lesen.⁵⁶³ Anstatt psychologisierender Auslegungen möchte ich den Formpluralismus der Weimarer Kunstproduktion betonen. Dieser entsteht durch das Nebeneinander unterschiedlicher mehr oder weniger mit der europäischen Moderne verbundener Formgrade. Auch das filmische Zeigen von Skulptur zeichnet sich durch einen hybriden Formpluralismus aus. Eine klare Trennungslinie zwischen „Tradition“ und „Moderne“, wie sie die Kunstgeschichte seit den 1950er Jahren propagiert, ist in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch nicht gezogen.⁵⁶⁴ Das Filmschaffen der 1920er Jahre zeigt dies in einem unterschiedlichen Darstellungsinteresse in der Wiedergabe von Skulptur. Auch das Skulpturschaffen zeichnet sich in den 1920er Jahren durch eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Formen aus. Abstrakte Ästhetiken bestehen neben einer figürlichen Moderne. Neue Formschöpfungen werden teilweise nur in kleinen, sensiblen Brüchen mit der Skulptur des 19. Jahrhunderts vorgenommen. Das Ausloten von etablierten und neuen Bildlösungen betrifft sowohl die Skulptur- als auch die Filmproduktion der Weimarer Republik.

⁵⁶² Kaes 1992, S. 61; Sanwald 1995.

⁵⁶³ Eisner [1952] 1976, S. 17; Jacobs 2019, S. 5; Kracauer [1947] 1958.

⁵⁶⁴ Berger/Hartog 2017. Zur multiplen Moderne siehe Boatca 2010; Frigeri 2021; Tragbar 2021.

4.2 Bewegte Bildhauerei. Von Kinematografie und kinetischer Kunst

4.2.1 Bewegtmedium Film

Dieses Kapitel stellt den Begriff der ‚Bewegung‘ in den Mittelpunkt der Untersuchung von Film und Skulptur.⁵⁶⁵ Damit wird ein Relationsfeld beider Medien verhandelt, das üblicherweise von einem Gegensatz aus gedacht wird: Film bewegt, Skulptur steht still.⁵⁶⁶ Die Kunstproduktion der Weimarer Republik legt jedoch eine Ausdifferenzierung vor, die wesentlich komplexer ist. Sie zeigt Bildlösungen, die Bewegung und Stillstand nicht als diametralen Gegensatz verhandeln, sondern Spannungs- beziehungsweise Themenfelder entwerfen, die sich durch Verweisstrategien aufeinander auszeichnen.

Bewegung ist ein wiederkehrendes Motiv der Weimarer Republik.⁵⁶⁷ Das gesteigerte Tempo der technisierten Arbeitswelt prägt den Alltag der Bevölkerung. Deutschland wird mobil und immer weiter motorisiert. Wachsende Verkehrsadern durchziehen die Städte. Der Alltag wird hektischer; selbst der Ausbruch daraus ist energiegeladen. Auch die Nächte der sogenannten ‚wilden Zwanziger‘ sind rauschhaft bewegt.⁵⁶⁸ In Deutschland wird erstmals der Versuch unternommen, eine demokratische Öffentlichkeit herzustellen. Politische Unruhen und Gewaltausbrüche durchziehen das Land. Hinzu treten ökonomische Herausforderungen durch anhaltende Reparationszahlungen und eine Hyperinflation, die 1923 ihren historischen Höhepunkt erreicht.⁵⁶⁹ Die Epoche zwischen Erstem Weltkrieg und NS-Staat ist eine ‚bewegte Zeit‘. In diesem historischen Kontext wird Film als ‚Bewegtmedium‘ beschrieben.⁵⁷⁰

Bereits die frühe Bezeichnung des Films als „Kinematograf“⁵⁷¹ verweist ostentativ auf die Bewegung der Filmbilder. Diese Bewegung wird als zentrales Bestimmungsmerkmal des Mediums erfasst. Das „Wesen des Kinos“, schreibt Georg Lukács 1911, „ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der

⁵⁶⁵ Angesprochen ist damit sowohl die Ortsveränderung von Objekten mit der Zeit, als auch eine emotionale, politische oder soziale Bewegtheit. Solch unterschiedliche Anwendung findet der Begriff bei Beyer 2015; Braun 2001; Ekardt 2015; Torra-Mattenklott 2002 und Zika 2004.

⁵⁶⁶ Campany 2008, S. 10ff; Hornby 2017, S. 1, 26.

⁵⁶⁷ Zu Bewegung im 19. Jahrhundert und der Weimarer Republik siehe Asendorf 1989; Bohrer 1981; Daston/Galison 2002, S. 29–99; Schmidt 2009.

⁵⁶⁸ Wohl nicht ohne Grund beschreiben Zeitgenoss*innen den rasanten Transformationsprozess, den die deutsche Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg erlebt, als eine Art „rauschhaftes Schwindelgefühl“. So etwa Heinrich Mann, der der Weimarer Republik einen Drang nach ebendiesen attestiert oder Sebastian Haffner, der die Republik als einen „gigantische[n] karnevalistische[n] Totentanz“ beschreibt. Mann [1921] 2015, S. 96; Haffner 2002, S. 54.

⁵⁶⁹ Zur politischen Situation siehe Kolb/Schumann 2013, S. 37–56.

⁵⁷⁰ Zu Film und Bewegung vgl. Christen 2018; Deleuze [1983] 1989; Engelbach 2010; Engell 2007; Engell/Jiří/Krtílová 2010; Guido/Lugon 2012; Gunning 2009; Köhler 2017; Lamprecht [1929] 1998; Paech 2004; ders. 2006; Rathgeber/Steinmüller 2013; Wiegand 2012; Zika 2004.

⁵⁷¹ Der Begriff ist abgeleitet vom griechischen ‚Kinema‘, das ‚Bewegung‘ bedeutet und ‚graphein‘, was so viel wie ‚aufschreiben‘ oder ‚erfassen‘ meint.

Dinge“.⁵⁷² Im selben Jahr stellt Ricciotto Canudo fest, dass die Besonderheit des Films darin bestehe, die Künste in Bewegung zu versetzen. In einer Reihe wechselnder Analogien beschreibt er Film als „Malerei in Bewegung“ oder als „neue[r] Ausdruckstanz“.⁵⁷³ Vachel Lindsay beschreibt das Kino in *The Art of the Moving Picture* von 1915 als „sculpture in motion“.⁵⁷⁴ Bewegung, die nach Jean Epstein „weder von der Zeichnung, der Malerei noch der Fotografie oder irgendeinem anderen Medium, sondern allein vom Kinematografen wiedergegeben werden kann“⁵⁷⁵, stellt zum Beginn des 20. Jahrhunderts die ausschlaggebende Qualität der Charakterisierung von Filmbildern dar.

Kinematografische Bewegung ist ein technisch-apparativer Effekt.⁵⁷⁶ In frühen Filmvorführungen ist der zu ihrer Hervorbringung notwendige Projektionsapparat oftmals mitten im Zuschauerraum platziert. Die Bewegung der Schaltung von Reihenfotografien im Filmprojektor ist dem Publikum sicht- und hörbar. Mit zunächst sehr niedrigen Bildfrequenzen von 16 bis 18 Bildern pro Sekunde, einem mitunter flackernden Projektionslicht und varierender Projektionsgeschwindigkeit scheint der ratternde Apparat die Bewegung der Filmbilder selbst zu durchleben. Die Bewegungsqualität des Kinematografen schreibt sich, vergleichbar einer „mechanische[n] Kruste über Lebendigem“,⁵⁷⁷ in die Filmbewegungen ein. Hans Richters Kurzfilm *Alles regt sich, alles bewegt sich* von 1929 nimmt Bezug auf diese Erfahrung (Abb. 196–198). Der Film zeigt ein frühes Kino voll gespannter Zuschauer*innen zwischen Projektionslicht und Kinoleinwand. In schnell wechselnden Einstellungen sind schwindelerregende Kreiselbewegungen, Trickeffekte und Überblendungen zu sehen. Die Montage schaltet Bilder des im Film sichtbaren Akrobaten dazwischen. Der einzige Zwischentitel erklärt: „The country fair seen as a valse of the amusement machines“ und greift somit über den Begriff des Tanzes die Bewegtheit der Bilder auf.

Die Sichtbarkeit der Erzeugung dieser Bewegung mithilfe des kinematografischen Apparats sucht man bald zu verbergen.⁵⁷⁸ Der feuergefährliche Projektionsapparat wird nach 1900 in einer Vorführkabine untergebracht und mit Flügelblenden versehen. Eine erhöhte Bildfrequenz mindert den unruhigen Flicker-Effekt der projizierten Bilder. So tritt die technische Filmbewegung bald vollständig hinter die durch sie erzeugte immersive Wahrnehmung des Bewegtbildes auf der Kinoleinwand zurück. Die Doppelstruktur der Filmbewegung aus apparativer Konstitution, Projektionsbewegung und der dadurch erzeugten bewegten Bilder verschiebt sich von der Ausstellung des kinematografischen Dispositivs hin zu dem illusionären Effekt seiner erzählenden Bilder.

⁵⁷² Lukács [1911] 1992, S. 302.

⁵⁷³ Canudo [1911] 2016, S. 72.

⁵⁷⁴ Lindsay [1915] 2000, S. 66. Auch die Filmtheoretiker Victor O. Freeburg, Hermann Häfker und Konrad Lange erfassen Film in den 1910er und 1920er Jahren über seine Bewegtheit.

⁵⁷⁵ Epstein [1947] 1960, S. 91.

⁵⁷⁶ Dazu u.a. Köhler 2017, S. 26; Paech 2004, S. 124–128.

⁵⁷⁷ Bergson 1921, S. 41.

⁵⁷⁸ Paech 2004, S. 124.

Entsprechend verschiebt sich auch der Diskurs um das Medium. In den 1920er Jahren treten filmische Formen und optisch-sinnliche Effekte ins Zentrum der Besprechung. Für Rudolf Arnheim gehört die „für den technischen Vorgang der Filmaufnahme und Vorführung charakteristische Bewegung, die des Bildstreifens nämlich, nicht mit zum ästhetischen Charakter des Films und [ist] daher auch nicht zu berücksichtigen, wenn von der Bewegung als künstlerischem Ausdrucksmittel des Films gesprochen wird.“⁵⁷⁹ Die Bewegung der Filmbilder erzeugt eine neue Wahrnehmung des darin Gezeigten. Diese veränderte Erfahrung macht das Weimarer Kino in den Augen seiner Zeitgenoss*innen aus. Die neue beschleunigte Bewegungserfahrung des modernen Alltags scheint sich im Kino auf symptomatische Weise zuzuspitzen.⁵⁸⁰ Die Wirklichkeit der Weimarer Republik stellt andere Herausforderungen an die Sinnesorgane als wenige Jahrzehnte zuvor. Moderne Transportmittel aller Art beschleunigen den Blick.⁵⁸¹ Der „rasche[] und ununterbrochene[] Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“ führt zu einer „Steigerung des Nervenlebens“ konstatiert der Soziologe Georg Simmel bereits 1903.⁵⁸² An diese Beschleunigung und Simultanität der Dinge sollen die menschlichen Sinne adaptiert werden.⁵⁸³ Als geeignetes Mittel dafür erscheinen die technischen Künste selbst. „So schafft z.B. der Film – das Montageprinzip überhaupt – eine Übung in blitzschneller Beobachtung simultaner Existenzen auf allen Gestaltungsgebieten, die heutige Fotografie [schafft] Sichten für die Orientierung im künftigen Flugverkehr,“⁵⁸⁴ konstatiert László Moholy-Nagy 1929. Ihm kommt es darauf an, den Menschen in seinem Wahrnehmungsapparat, seinem Verhalten und seinen kognitiven Fähigkeiten auf den technologischen Stand der Moderne zu bringen.⁵⁸⁵ „Mit Recht hat man gesagt, dass Menschen ohne Kamerabeherrschung bald wie Analphabeten wirken werden“⁵⁸⁶ urteilt Franz Roh. Das Medium Film avanciert zum Sinnbild, wenn nicht gar zum Auslöser dieser Veränderungen.

„[S]eitdem ich das Kino kenne, gehe ich nicht mehr wie sonst über die Straße. Viel lebhafter, viel angespannter. Warum? Weil mir der Film aus dem profanen Straßen-

⁵⁷⁹ Arnheim [1934] 1979, S. 41.

⁵⁸⁰ Hornby 2017, S. 18ff; Thomas 2018.

⁵⁸¹ Gumbrecht 2003, S. 42–49.

⁵⁸² Simmel [1903] 1957, S. 227f.

⁵⁸³ „Die Vielzahl und Reihung der optischen Sensation erzwingt die andauernde Assimilation des Auges und der Psyche.“ Molzahn 1928, S. 80.

⁵⁸⁴ Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 5, 15f.

⁵⁸⁵ Insbesondere Moholy-Nagy verfolgt in seiner künstlerischen Arbeit sowie in seiner Praxis als Bauhauslehrer den Umgang mit Sinnes- und Erlebnispotentialen verschiedenster Medien. Die Darstellung der Welt soll dabei durch ein gestaltendes Erleben ersetzt werden. Auf dieser Prämissen aufbauend entwirft er ein ästhetisches Erziehungsprogramm, das eine visuelle Alphabetisierung des modernen Menschen anstrebt. Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 5, 15f. Dazu auch Sahli 2006, S. 22–54; Stoll 2018, S. 114–123, Stiegler 2016, S. 297–321. Die Erwartung einer ‚revolutionären optischen Wahrnehmung‘ durch das Kino findet sich auch in den Schriften von Walter Benjamin, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel Lherbier, André Maurois, Léon Moussignac, Henry Poulaille und Hans Richter.

⁵⁸⁶ Roh/Tschichold 1929, S. 3.

gehen eine Erzählung gemacht hat“⁵⁸⁷, schreibt August Wolf 1921 im *Film-Kurier*. Die Erfahrung filmischen Sehens erzeugt einen sensibilisierten Blick für das Prozesshafte der Alltagswelt, die über das Kino hinausreicht. Ganz vergleichbar setzten sich auch Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und László Moholy-Nagy mit der Wechselwirkung zwischen Kino- und Alltagserfahrung auseinander. Sie interessieren sich für das Kino als einen Ort, an dem Wahrnehmungsformen eingeübt werden, die auch das moderne Leben grundlegend prägen. Benjamin spricht von der „Chockwirkung des Film“, der die „Veränderungen des Apperzeptionsapparates [...], wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Straßenverkehr [...] erlebt“ spiegelt.⁵⁸⁸ Die filmische Bewegung erscheint ihm, wie vielen seiner Zeitgenoss*innen, als unübersichtliches Durcheinander, das der sinnlichen Überforderung des modernen Menschen entspricht.⁵⁸⁹ Auch für Moholy-Nagy „besteht kein Zweifel, dass wir heute in einer Welt der grössten geistigen und materiellen Veränderungen leben.“⁵⁹⁰ Den damit einhergehenden „unbekannten optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen“ der modernen technisierten Welt ist der Mensch seiner Ansicht nach nur dann gewachsen, wenn er sie sich sinnlich aneignen kann. Ebendies kann seiner Ansicht nach durch Kunst gelingen.⁵⁹¹

4.2.2 Skulptur zwischen Stillstand und Bewegung

Die Konfusion angesichts der schnell wechselnden Filmbilder einer Kamera, die ihren Standpunkt, Blickwinkel und ihre Geschwindigkeit ständig zu ändern vermag, findet in den 1910er und 1920er Jahren eine Reaktion im Filmschaffen. Das Kino der Weimarer Zeit greift vermehrt Motive auf, die Stasis und Ruhe vermitteln. Die mit einer klassischen Bildästhetik schwer zu vereinbarende Bewegungsqualität des Films wird dem Publikum durch die Wiedergabe von immer wieder stillgestellten Motiven optisch handhabbar gemacht.⁵⁹² Insbesondere Skulpturen werden gezielt als statische Medien ausgestellt, die im Auge der Betrachtenden einen optisch-wohltuenden Gegensatz zur hektischen Filmbewegung erzeugen sollen.

Der frühe Stummfilm weist zahlreiche Beispiele dafür auf. Eines davon ist *Sculpteur moderne* von 1908 (Abb. 199, 200).⁵⁹³ Der in Frankreich produzierte Trickfilm beginnt

⁵⁸⁷ Wolf 1921, S. 2, hier zit. n. Köhler 2017, S. 61.

⁵⁸⁸ Benjamin [1936] 1974, S. 464. Vergleichbar Kracauer [1932] 2004 und ders. [1926] 1983. Zu Moholy-Nagys Auffassung einer filmischen Sinnesweiterung des modernen Menschen siehe Sahli 2006.

⁵⁸⁹ Siehe dazu auch Bruns [1913] 1992, S. 274; Canudo [1911] 2016, S. 73.

⁵⁹⁰ Moholy-Nagy 1933, S. 333.

⁵⁹¹ Moholy-Nagy 1922, S. 99.

⁵⁹² Adriensens/Jacobs 2019, S. 30; Wiegand 2016, S. 180–206.

⁵⁹³ Weitere Beispiele dafür sind Georges Méliès, *Pygmalion et Galathée*, F 1898; Georges Méliès, *La statue animée*, F 1903; Albert Capellani, *Amour d'esclave*, F 1907; Oskar Messter, Skulpturwerke, D 1908; Johann Schwarzer, *Lebender Marmor*, Ö 1909; A.E. Coleby, *The Sculptor's Dream*, GB 1910, Deutsche Gaumont, *Meissen Porzellan! Lebende Skulpturen der Diodattis im Berliner Wintergarten*, D 1912–14. Zu *Sculpteur moderne*

mit dem Auftritt einer jungen Dame, die sich vor der Kamera verbeugt und sich dann am linken Bildrand positioniert. Sie gibt den Blick auf eine Bühne in der Bildmitte frei, deren Vorhang sich daraufhin lüftet. Wechselnde kleinformatige Skulpturengruppen werden auf die Bühne getragen. Der Titel legt nahe, dass es sich um Arbeiten der Dame selbst handelt, die sie in einer Art Werkschau präsentiert. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch ersichtlich, dass es sich bei den gezeigten Statuetten nicht um Skulpturen aus Gips oder Marmor handelt, sondern um weiß getünchte menschliche Darsteller*innen. Sie verharren in der Nachahmung antiker Skulpturengruppen unbewegt in ihren jeweiligen Posen. Ihr kleines Format entsteht durch einen perspektivischen Trick. Dieser lässt sich durch ihre viel größere Entfernung zur Kamera im Vergleich zur Schauspielerin im Bildvordergrund erklären. Der Eindruck einer anderen Materialität der skulpturalen Figurengruppe wird dadurch zusätzlich gesteigert. Im Verlauf des Film löst sich ihr Stillstand unvermittelt auf. Die Darstellenden vollziehen einen synchronen Stellungswechsel und präsentieren eine neue Gruppenformation.

Diese Präsentationsform von skulpturaler Wirkung ist als filmischer Rückgriff auf das Tableau vivant zu lesen. Tableaux vivants sind traditionell im Varietétheater verortete Darbietungen einer performativen Aufführungspraxis, die ins 18. Jahrhundert zurückreicht und bis in die 1920er Jahre fortbesteht.⁵⁹⁴ Unter Verwendung von Kostüm, Kulisse und Requisiten stellen Schauspieler*innen historisch kanonisierte Kunstwerke nach. Dabei verharren sie bestenfalls absolut unbewegt möglichst lange in der mimetischen Pose. Besonders beliebte Motive dieser Nachstellungen sind Historiengemälde sowie antike oder klassizistische Skulpturen, die das Publikum wiederzuerkennen vermag.⁵⁹⁵

Ab 1895 wird der ursprünglich für diese Darbietungen verwendete Begriff des „lebenden Bildes“ auch auf Filmvorführungen übertragen.⁵⁹⁶ In den 1910er und 1920er Jahren bezieht sich die Bezeichnung folglich nicht nur auf den Eindruck, den die unbewegten Schauspieler vermitteln, sondern auch auf filmische Bewegtbilder. *Sculpteur moderne* zeigt ein dementsprechend doppeltes Verweisspiel: Der Film knüpft über die Ikonografie der nachgestellten Skulpturen und über die Bildstrategie der Tableaux vivants an ein dem Publikum bekanntes Formenvokabular an. Allerdings präsentiert der Film nicht nur stillgestellte Körper als Skulpturen, sondern auch deren unvermittelte Bewegung. Die vermeintlichen Skulpturen werden als menschliche Körper entlarvt. Ihre eigentliche Materialität wird sichtbar. In diesem Motiv entfaltet sich ein selbstreflexives Moment des Films. Die gezeigte Bewegung der Skulpturen beziehungs-

siehe Wiegand 2012, S. 115 –118 sowie ders. 2016, S. 298ff. Weitere frühe Stummfilme, die einen spielerischen Umgang mit Skulptur zwischen Stillstand und Bewegung aufweisen werden besprochen in Wiegand 2011 sowie ders. 2016, S. 285–306.

594 Zur Aufführungspraxis der Tableaux vivants siehe Naumann 2012, S. 8–10; Wiegand 2011; ders. 2016, S. 31–40; Zika 2004, S. 16 –30.

595 Neben dem Staunen, das die stillgestellten Körper auslösen sollten, hatten die Bilder vor allem den Anspruch, das Publikum emotional zu beteiligen. Dazu Zika 2004, S. 17.

596 Wiegand 2012, S. 113.

weise Schaustellenden ist ein Marker für die Dynamisierung statischer Bilder durch das technikbasierte Medium.

Nicht nur im frühen Film, auch im Weimarer Kino werden Skulpturen wiederkehrend erst statisch, dann bewegt gezeigt. Beispiele dafür sind die Lehmfigur des Golem, die Paul Wegener in seinem Spielfilm *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 inszeniert, Ernst Lubitschs *Die Puppe* von 1919 oder die Maschinenmaria in Fritz Langs *Metropolis* von 1927. Diese Filme zeigen skulpturale Figuren zwischen Stillstand und Bewegung. Durch die unvermittelte Bewegung zuvor unbelebter Materie wird in allen drei Fällen eine Erweckung inszeniert, die insbesondere am Motiv der Skulptur effektvoll zur Geltung kommt.⁵⁹⁷ Die Spielfilme begeistern; sie werden positiv rezensiert. Anders hingegen wirkt der Effekt bewegter Skulpturen im Kulturfilm.

Während sich die unvermittelt bewegte Skulptur im Kurz- und Spielfilm der 1920er Jahre als beliebtes Motiv etabliert, stößt bewegte Skulptur im Kulturfilm auf Kritik. Ein didaktischer Anspruch an die Filmbilder des Kulturfilms bedingt eine andere Rezeptionshaltung, wie das Beispiel *Plastiken* von Hans Cürlis zeigt. 1919 hält der Kunsthistoriker ausgewählte Skulpturen der Berliner Museen mit der Filmkamera fest.⁵⁹⁸ Die präsentierten Skulpturen erscheinen in seinem Film vor neutral-schwarzem Hintergrund in Großaufnahme. Sie drehen sich auf einem beweglichen Sockel langsam um die eigene Achse. Dabei werden sie von einer statischen Kamera „auf Augenhöhe“ erfasst.⁵⁹⁹ Durch einen mehrfach variiierenden Lichteinfall und den Einsatz von Detailaufnahmen entstehen spannungsreiche Aufnahmen der allansichtigen Skulpturen von unterschiedlicher Materialität und Form. So lässt die Nahsicht des Faltenwurfs gotischer Plastik fast schon abstrakte Bildstrukturen entstehen; Streiflicht auf Marmor bringt den hellen Stein zum Glitzern. Cürlis formuliert seine Beobachtungen und Überlegungen zur dieser Form der Aufnahme wie folgt: „Die Drehung der Plastik lässt [...] die Vielfalt der Ansichten erkennen, die bei ihrer Aufstellung im Museum nur selten sichtbar werden“.⁶⁰⁰ So kommt „das eigentlich Plastische“ mit einer „unerhörten Deutlichkeit zum Ausdruck“.⁶⁰¹ Indes bringe die Kamera „Einzelheiten, die verborgen oder zu klein sind, so nahe und so groß heran [...], daß sie eigentlich erst dadurch eine optische Existenz gewinnen“.⁶⁰² „Da alle aufgenommenen Plastiken kleine Formate hatten, war der Eindruck der Vorführung aus unserem Kreis so überraschend, überzeugend und stark,

⁵⁹⁷ Dazu eingehender Kapitel 4.3.3 dieser Arbeit.

⁵⁹⁸ Es handelt sich um zehn Kurzfilme von ca. 8 Minuten mit den Motiven *Altdeutsche Madonnen, Bronze, Deutsche Heilige, Indische Kleinkunst, Kleinplastik, Köpfe, N---plastik, Ostasiatische Kleinkunst, Plastische Bildwerke und Porzellan. Plastiken* ist als Videokassette im Bundesarchiv Abt. FA einzusehen.

⁵⁹⁹ Diese Form der Aufnahme ist auch den technischen Möglichkeiten der Zeit geschuldet. Durch die Drehplatte konnte das Objekt bewegt und die Kameraposition der damals noch sehr schweren Filmkamera zugleich beibehalten werden. Vgl. dazu Cürlis 1955, S. 175.

⁶⁰⁰ Cürlis 1955, S. 175.

⁶⁰¹ Ebd., S. 176.

⁶⁰² Ebd., S. 178.

daß wir große Pläne zur Weiterarbeit machten.“⁶⁰³ Der Kunsthistoriker betont in seinen Ausführungen zur Wiedergabe von Skulptur den Eigenwert der filmischen Bilder zur Erzeugung einer neuen Sichtbarkeit des Mediums. Seiner Ansicht nach ermöglichen diese sogar ein Mehr an Skulptur-Sehen.⁶⁰⁴

Trotz dieser Möglichkeiten des Films trifft Cürlis' Arbeit auf Kritik. Nach ihrer Begutachtung im *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* stoßen die *Plastiken* auf „fast ungeteilte Ablehnung“ der hinzugezogenen Kunsthistoriker*innen.⁶⁰⁵ Der Kulturfilm wird hinsichtlich seiner ‚erzieherischen Verwendung‘ beurteilt und für unpassend befunden. Die von Cürlis angesetzte Produktion weiterer Filme mit Motiven aus dem Bereich der Kleinplastik und der geplante Ausbau zu einer ganzen Filmreihe werden unterbunden.⁶⁰⁶ Kritisiert wird insbesondere die durch einen Elektromotor erzeigte Drehung der Skulpturen im Film. Die Bewegung irritiert die Gutachter*innen. Diese berufen sich auf das Gebot einer idealen Ansicht plastischer Bildwerke, die durch Veröffentlichungen des Bildhauers Adolf von Hildebrand und des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin zu einer kanonischen Regel für die Produktion und Visualisierung von Skulptur geworden war.⁶⁰⁷ Cürlis selbst vermutet, dass die Kritik an seiner Arbeit auch dem Versuch der filmischen Wiedergabe von Skulptur an sich gegolten habe. Denn „[i]n ‚gebildeten‘ Kreisen war die Beschäftigung mit Film noch anrüchig. Und nun gar Film mit Kunstwerken in Zusammenhang zu bringen, war mindestens geschmacklos“, schreibt er.⁶⁰⁸ Die durch die perspektivische und zeitliche Zertrümmerung mit einer klassischen Bildästhetik schwer zu vereinbarende Bewegungsqualität des Films wirkt auch zum Ende der 1910er Jahre noch provokant für ein an kontemplativer Kunstrezeption geschultes Publikum.

Am Beispiel dieser Bewertung der Filmarbeit von Cürlis wird deutlich, dass sich den damaligen Zeitgenoss*innen zufolge für jede Kunstform eine medienspezifische Art der Darstellung und Wahrnehmung ergibt. Was bis ins 18. Jahrhundert unter dem Begriff des Paragone, ausgehend von bildender Kunst und sprachlicher Produktionen verhandelt wird, findet mit dem Aufkommen von Fotografie und Film im 19. Jahrhundert einen neuen Gegenstand. Die klassischen, bildenden Künste treffen im „Zeitalter [ihrer] technischen Reproduzierbarkeit“⁶⁰⁹ auf die Kamera als Apparatur einer neuen

⁶⁰³ Ebd., S. 175.

⁶⁰⁴ Er geht sogar so weit, dass die qualitative Bewertung von Skulptur erst eigentlich durch das Filmbild gegeben sei: „Für die Erkenntnis der Qualität des Werkes ist dieses Verfahren außerordentlich aufschlußreich, denn der Grad der Vergrößerung wird zum Kriterium der Qualität. Ein schwaches Werk ist bald erkannt am Zergehen der Form ins optisch nicht mehr Fesselnde.“ Cürlis 1955, S. 176.

⁶⁰⁵ Ziegler 2003, S. 44.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 43. Vgl. der Jahresbericht des Instituts für Kulturforschung 1923, o. S.

⁶⁰⁷ Hildebrand 1893; Wölfflin 1896. Siehe dazu auch Hoffmann 2008. Bezeichnenderweise zeigt Cürlis die Büste Heinrich Wölfflins in *Schaffende Hände. Edwin Scharff* von 1927 wider die Auffassung des Dargestellten selbst, ebenfalls in einer Drehbewegung. Die Einstellung lässt sich als ironischen Kommentar des Filmemachers zur kunsthistorischen Bewertung seines Films *Plastiken* wenige Jahre zuvor lesen.

⁶⁰⁸ Cürlis 1955, S. 175.

⁶⁰⁹ Benjamin [1936] 1974.

Form mimetischer Aneignung, die auch sie selbst miteinschließt. Einerseits finden sich abgrenzende Bestrebungen der Bewertung der bildenden Künste angesichts der apparativen Reproduktion,⁶¹⁰ andererseits lassen sich auch mediale Integrationsbewegungen ausmachen, die traditionelle Demarkationslinien der Kunstgattungen ins Wan-ken bringen. Cürlis' Film *Plastiken* ist ein Beispiel dafür. Er setzt sich über klassische Konventionen künstlerischen Sehens hinweg und konzentriert sich auf ein *filmisches* Sehen und Zeigen von Skulptur.⁶¹¹

4.2.3 Tanzende Skulpturen in flirrendem Licht

Trick-, Spiel- und Kulturfilme der Weimarer Republik zeigen Skulpturen in Bewegung. Gleichzeitig entstehen bildhauerische Arbeiten, die sich mit dem Motiv der Bewegung auseinandersetzen. Damit eröffnet sich eine noch unerwähnte Perspektive auf den ‚bewegten‘ Medienverbund Skulptur – Film, nämlich den der Skulpturproduktion. In der Weimarer Republik arbeiten Kunstschaffende aus dem Umkreis des Dadaismus, Futurismus und des Bauhauses vermehrt intermedial. Sie nutzen plastische Ausdrucksweisen. Licht, Apparatur und Bewegung sind Thema der Skulpturproduktion.⁶¹² Dies ist sowohl als Verhandlung der neuen Sinneseindrücke durch das Medium Film zu verstehen, als auch als Etappe eines anhaltenden bildhauerischen Interesses an dem Zusammenspiel von skulpturaler Form und dem In-Bewegung-Versetzen unbewegter Objekte. Beginnend bei der Ausarbeitung einer über das mimetische Anliegen hinaus bewegten Materialoberfläche bis zu dem motivischen Abbilden von Bewegungsvor-gängen bilden Skulptur und Bewegung seit Mitte des 19. Jahrhundert ein wachsen-des Relationsfeld künstlerischer Auseinandersetzung.⁶¹³ Die junge Bildhauergenera-tion schafft Arbeiten, die bewegte Oberflächen zeigen und Skulpturen konzeptionell in den Umraum öffnen.⁶¹⁴ Bildhauer wie Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin integrieren Licht aktiv in ihre bildhauerische Formfindung.⁶¹⁵ Deutsche Skulpturscha-fende wie Max Klinger, Bernhard Hoetger, Gerhard Marx, Georg Kolbe und Hermann

⁶¹⁰ Diese zielt nicht erst mit der Rezeption Benjamins auf eine Abwertung der apparativen gegenüber den klassischen Bildmedien. Ebd., S. 437f.

⁶¹¹ 1927 schafft Cürlis weitere Aufnahmen bewegter Skulpturen, die seine bereits 1919 filmisch vorformu-lierten Ideen weiterführen. Allerdings handelt es sich dann um filmisch erfassste Skulpturen zeitgenössi-scher Skulpturschaffender. Die nun in einem bildlichen und narrativen Kontext verorteten, bewegten Skulp-turen führen zu einer anderen Rezeptionshaltung. Die Kulturfilme werden nach beurteilenden Sichtungen gut geheißen und veröffentlicht. Zu Cürlis' Kulturfilmreihe *Schaffende Hände. Die Bildhauer* siehe Kap. 3.2.1, Kap. 3.3.3 und Kap. 4.4.3 dieser Arbeit.

⁶¹² Arnold 2018; Berger/Kobelius/Wenzel-Lent 2012; Brunnhuber 2016; Buderer 1993; Erstic 2009; Herzogen-rath 1994; Hoormann 2003; Malsch 2014; Paret 2001.

⁶¹³ Hildebrandt beginnt sein Kapitel zur Skulptur in *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* mit dem Thema der Wiedergabe von Bewegung. Er bringt sie bezeichnenderweise in direkten Zusammenhang zum Medium Film. Hildebrandt 1924, S. 428.

⁶¹⁴ Zur bewegten Skulptur der Moderne siehe Beloubek-Hammer 2011; Erstic 2009, S. 25; Kausch 2017, S. 19–29.

⁶¹⁵ Zur bildhauerischen Integration von Licht bei Rodin, Rosso und Brancusi siehe Gülicher 2011.

Haller nehmen Bezug auf diese Arbeiten.⁶¹⁶ Sie setzten sich mit Fragen der räumlichen Orientierung figurativer Skulptur und ihrer Oberflächengestaltung auseinander.

In den 1920er Jahren ist Bewegung ein räumlich-plastisches Phänomen der Skulpturproduktion.⁶¹⁷ Kinetische Skulpturen entstehen. László Moholy-Nagy schafft mit seinem *Lichtrequisit für eine elektrische Bühne* von 1922–1930 ein skulpturales Objekt, das sich bewegt und gleichzeitig Lichteffekte erzeugt (Abb. 259).⁶¹⁸ 1922 wird Oskar Schlemmers *Triadisches Ballet* uraufgeführt. Der Bauhauslehrer zeigt Tanzende in skulpturalen Kostümen und knüpft sowohl an die Bildtradition bewegter Skulpturen als auch an die Mittel performativer Künste an.⁶¹⁹ Zudem ist Tanz ein beliebtes Motiv der Weimarer Skulpturproduktion.⁶²⁰ Figurative bis abstrakte Körper, die sich durch ihre Form und/oder Materialbearbeitung als tänzerisch bewegt auszeichnen, werden unter anderem von Hermann Haller, Katharina Heise, Milly Steger, Renée Sintenis, Georg Kolbe und Rudolf Belling geschaffen.⁶²¹ Die Herausforderung dieser Arbeiten besteht dabei nicht nur darin, das verwendete Bildhauermaterial in eine dynamisch-bewegte Form zu bringen, sondern auch darin, eine als tänzerisch zu erkennende Bewegung zu zeigen.⁶²² Es gilt eine Körperhaltung abzubilden, die sich vom alltäglichen Bewegungsrepertoire abhebt. Häufig werden diese Körper auf geometrische Formen reduziert. Arme und Beine werden zugunsten von zeichenhaften Bewegungslinien verlängert oder zu schwungvollen Kurven verschmolzen. Die anatomisch korrekte Wiedergabe des bewegten Körpers tritt so zugunsten eines skulpturalen Bewegungssehens in den Hintergrund. Inspiration dafür geben die Tänzer*innen der Weimarer Zeit.⁶²³ Maud Allan, Isadora Duncan, Loie Fuller, Waslaw Nijinsky, Alexander Sacharoff und Mary Wigman zeigen expressive Ausdruckstänze.⁶²⁴ Ihnen wiederum bietet die Bildhauerei Referenzen. Duncan orientiert sich in ihren Choreografien am antiken Tanz, wie er in der griechischen Skulptur zur Darstellung kommt.⁶²⁵ Die antike Statue der geflügel-

⁶¹⁶ Beuthien 2002, S. 12–15; Hartog 2002, S. 71f, 75. Französische Bildhauer*innen wie Umberto Boccioni, Camille Claudel, Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Rodin und Medardo Rosso prägen die junge Bildhauergeneration der Weimarer Zeit nachhaltig. Ich danke Julia Wallner für diesen Hinweis.

⁶¹⁷ Als erstes moderndes kinetisches Kunstwerk gilt Naum Gabos *Kinetische Konstruktion* von 1919/20. Vgl. Wellmann 2012, S. 66. Zur kinetischen Skulptur siehe weiter Buderer 1993.

⁶¹⁸ Zu Moholy-Nagys *Lichtrequisit* siehe Liptay 2017; Moholy-Nagy 1930; Williams 2015 sowie Kap. 4.4.1 dieser Arbeit.

⁶¹⁹ Hennewig 2021, S. 174–192; Scheper 1998; Zimmermann 2014.

⁶²⁰ Zur modernen Tanzplastik siehe Adelsbach 1996; Berger/Kobelius/Wenzel-Lent 2012; Eckett 2011; Yun 2007.

⁶²¹ Vgl. Berger/Kobelius/Wenzel-Lent 2012, Abb. S. 43, 51, 53, 63, 75, 99.

⁶²² Zu Mitteln der bildhauerischen Darstellung von Tanz siehe Weißen 2000, S. 20, 242f; Wellmann 2012, S. 65; Wenzel-Lent 2012.

⁶²³ Zur Wechselbeziehung von Tanz- und Skulpturproduktion in der Weimarer Republik siehe Berger 2012; Brandl 2021; Kobelius 2012.

⁶²⁴ Mit ihren modernen Körper-, Bewegungs- und Raumkonzepten schlagen sie eine Brücke zwischen Ausdruckstanz und Ausdrucksplastik. Vgl. Brandstetter 1995, S. 65–67; Kobelius 2012, S. 36–40; Wenzel-Lent 2012, S. 13; Yun 2007, S. 69f.

⁶²⁵ Zur Skulpturrrezeption der Antike, der altägyptischen und indischen Kunst im modernen Tanz siehe Balme 2004, S. 190; Berger 2012, S. 89; Brandstetter 1995, S. 60 f; Wenzel-Lent 2012, S. 26f; Weißen 2000, S. 13.

ten Siegesgöttin Nike dient Fuller als Muster für Posen in ihren Schleiertänzen.⁶²⁶ Sie beschreibt ihren Tanz als „Lichtskulptur“.⁶²⁷

Der rege Austausch von Tanz- und Skulpturschaffenden der Zeit manifestiert sich auch im kunsttheoretischen Diskurs. Ernst Grünthal beschreibt Tanz 1920 als „rhythmisich im Raum bewegte Plastik“.⁶²⁸ Alfred Kuhn nutzt in seiner Publikation zur *Neueren Plastik* von 1921 den an die Denkfigur des Tanzes angelehnten Begriff der „rhythmischen Bewegungsplastiker“ für moderne Skulpturschaffende wie Alexander Archipenko, Rudolf Belling oder William Wauer.⁶²⁹ Der Kunsthistoriker Heinrich Landes beschreibt den Wahrnehmungseffekt von Skulptur 1929 als „Wogen und Wallen, [...] das in einem gewaltigen Wellenschlag zu einer künstlerisch dominierenden Geste hochflutet“.⁶³⁰ Diese Beispiele bezeugen einen Wahrnehmungswandel, den das Medium Skulptur im intermedialen Zusammenhang Tanz – Skulptur erfährt. Nicht mehr die statische Form, sondern ihr Erfassen als Bewegtmedium erweist sich als modern.⁶³¹ Das Ideal der prinzipiellen Form von Skulptur wird preisgegeben. An dessen Stelle tritt die Erscheinung des Mediums, die sich durch dynamische Faktoren wie Licht, Bewegung und die Rezeptionssituation bedingt.

Eine Filmarbeit, die die Wechselbeziehung von Tanz und Skulptur visuell auslotet, ist Man Rays *Les Mystères du château de dé* (Abb. 201–206).⁶³² Der Stummfilm von 1929 zeigt das Anwesen von Charles de Noailles mit Kunstsammlung.⁶³³ Der Film beginnt mit bewegten Aufnahmen einer Skulptur vor dem Eingang des Gebäudes (Abb. 201–204). Die Oberflächenbeschaffenheit der abstrakten Skulptur aus grauem Stein wird in Unteransichten, Durchsichten und Aufsichten in einer dynamischen Aufwärtsbewegung der Kamera erfasst. Spannungsreiche Nahaufnahmen im grell einfallenden Tageslicht geben ihre Form in mehreren Teilausschnitten wieder. Die Skulptur erscheint wie aus Licht- und Schattenkanten modelliert. Dann zeigt der Film die Innenräume des Anwesens. Zu den dort ansässigen Kunstwerken gesellen sich bald sonderbare Bewohner*innen. Die Darstellenden tragen Strumpfmasken über ihren Köpfen und lassen keine individuellen Gesichtszüge erkennen. Sie spielen, treiben Sport, gehen einem surrealen Treiben im Schloss nach.⁶³⁴ Immer wieder erstarrten sie in ihren Aktionen. Die Kamerabewegungen sind langsam. Mehrfach inszeniert der Film Objekte. In einer der letzten Szenen des Films erlebt diese filmische Verlangsamung einen Kumulations-

⁶²⁶ Meyer 2018, S. 46.

⁶²⁷ „Je sculpte de la lumière“. Loie Fuller hier zit. n. Brandstetter 1995, S. 337.

⁶²⁸ Grünthal 1920, S. 85.

⁶²⁹ Kuhn 1921, S. 126.

⁶³⁰ Landes 1929, S. 19. Auch Aby Warburg denkt Bilder prozessual als Bewegung, wenn er vorschlägt, Gemälde und Statuen als „Dynamogramme“ und „Energie-Konserven“ zu betrachten. Zu Warburgs Metaphorik vgl. Asendorf 1898, S. 162–163.

⁶³¹ Zur Skulptur als zeitbasiertes Phänomen siehe Rübel 2012, S. 46–68; Ströbele 2014.

⁶³² Zum Film siehe Hoffmann 2012; Kovac 1972; Lund 2004; Schneede 2006, S. 197; Weihsmann 1997.

⁶³³ Der Film ist eine Auftragsarbeit des Sammlers. Vgl. Lund 2004, S. 98.

⁶³⁴ Lund spricht von ihnen als mythische Wesen, als „gods amusing themselves“. Lund 2004, S. 99. Er ver sprachlicht damit die mit den Filmbildern einhergehende überzeitliche Antikenassoziation in modernem Raum.

punkt, wenn erneut Skulptur ins Bild gesetzt wird (Abb. 205, 206). Am linken Rand einer terrassenartigen Plattform ist eine marmorweiße Statue zu sehen. Es handelt sich um einen abstrakten weiblichen Akt, der nach links aus dem Bildraum blickt. Ein Paar tritt auf die Terrasse. Mann und Frau tragen jeweils ein über ihre Köpfe gespanntes Tuch, das sie der abstrakten Skulptur neben ihnen angleicht. Sie legen ihre Mäntel ab und beginnen zu tanzen. Auf einmal verharren die beiden in einer Tanzpose. Er beugt sich dabei über sie und scheint sie wie im rückwärtigen Fall zu halten. Nach dem Schnitt ist der filmische Effekt einer Solarisation zu sehen. Ein Negativbild der Einstellung entsteht. Die schwarz-weiß-Werte des Filmbildes werden umgekehrt und die Figuren erscheinen weiß wie Marmor. Sie werden gänzlich skulptural.

Zu Beginn des Films setzen die Kamerabewegung und die Rotation der abgebildeten Skulptur Bewegung prägnant ins Bild. Wie im Tanz, zeigt der Film zunächst bewegte Bilder. Zum Ende des Films hingegen wird ein unbewegtes Bild inszeniert. Die Tanzenden verharren und die filmische Bewegung auf der Darstellungsebene bricht jäh ab. Die Darsteller*innen gleichen sich an die Statue an. Ihre mimetische Kraft scheint den Stillstand wie magisch hervorzubringen. Einem tanzenden Körper entsprechend, kann auch das Filmbild stillstehen.⁶³⁵ Der Film scheint auf seine eigene mediale Struktur zu verweisen.⁶³⁶

4.3 Filme inszenieren Skulpturen. Momente der Verlebendigung

4.3.1 Nahbare Skulpturen. Begehrt und berührt

Mit der Bewegung von Skulptur geht die Idee ihrer Verlebendigung einher.⁶³⁷ Als Urerzählung der lebendig gewordenen Skulptur gilt der antike Mythos des Pygmalion. Ovids Erzählung handelt von einem jungen Bildhauer, der sich, enttäuscht von der „Verdorbenheit weltlicher Frauen“, ein ideales, weibliches Gegenüber ersehnt. Seinem Handwerk entsprechend, formt er mit „wundersamer Geschicklichkeit schneeweisßes Elfenbein“ und bringt es in „eine Gestalt wie keine Frau auf Erden sie haben kann.“ Nach göttlichem Ideal als Venus’ Abbild geschaffen, „verliebte [er] sich in sein eigenes Geschöpf“ und die Göttin verwandelt ihm „das Abbild in Fleisch“.⁶³⁸ Die Liebesge-

⁶³⁵ Zum Standbild im Film siehe Kap. 3.3 dieser Arbeit.

⁶³⁶ Bei dieser Auseinandersetzung mit tänzerischer Bewegung im Film handelt es sich um keinen Einzelfall in Man Rays Werk. Tanzende Personen, Objekt- und Lichttanz nutzt der Filmemacher immer wieder für das Ausloten der medialen Eigenschaften von Film wie, etwa 1920 in *Dancer* oder seinem Film 1923 in *Le retour à la raison* von 1923. Auch das Kino selbst wird in den 1920er Jahren mit Bezügen auf den Tanz als Bewegungskunst entworfen Vgl. dazu Köhler 2017, S. 20.

⁶³⁷ Gross 1992, S. 6; Jacobs 2019, S. 12; Nead 2007, S. 93.

⁶³⁸ Ovid, Metamorphosen, Zehntes Buch, Vers 243–297 hier zit. n. Aurnhammer/Martin 2003, S. 11. Zum Mythos des Pygmalion in der Kunst siehe weiter Hersey 2009; James 2011; Macho 2011, S. 75–90; Neumann 1997; Simonis 2016; Smith 2013, S. 31–65.

schichte zwischen Mann und Skulptur, Künstler und Werk manifestiert das Narrativ eines kreativen, männlichen Schöpfers. Seine bildhauerische Produktionskraft erschafft aus einem Mangel heraus und macht ihm das Ersehnte, ein weibliches Idealbild, greifbar. Die dabei entstandene Skulptur übertrifft die Natur und wird eins mit ihr wenn sie zum Leben erwacht. Sie entfaltet ihre Wirkkraft in ihrer erotischen Anziehung, die in Ovids Erzählung in der Vereinigung des Künstlers mit seinem Werk aufgeht.

Sowohl die Idee des bildhauerischen Formens eines dienlichen oder ersehnten Gegenübers als auch das Spiel um Mortifikation und Belebung, wird im Kino der Weimarer Republik mehrfach aufgegriffen.⁶³⁹ In modernen Adaptionen des Pygmalion-Mythos werden belebte Schreckgestalten, verführerische Puppen und Automatenfrauen filmisch inszeniert. Die skulpturalen Figuren werden im Film lebendig und treiben ihr Unwesen auf der Leinwand. Prägnante Beispiele dafür sind Otto Ripperts *Homunculus* von 1916, Ernst Lubitschs *Die Puppe* von 1919, Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920, Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* von 1924, Fritz Langs *Metropolis* von 1927 und Henrik Galeens *Alraune* von 1928. Hier werden zuvor als stillgestellt, unbewegt und damit unbelebt gezeigte Figuren zum Leben erweckt. Auf narrativer Ebene begleiten diese verlebendigten Skulpturen stets die Figur eines kreativen, männlichen Schöpfers, die, in Anlehnung an Pygmalion, als ‚Erwecker‘ erscheint. Dieser bewerkstelligt die Belebung der skulpturalen Schöpfungen auf geheimnisvoll-magische Weise, etwa durch einen Zauber, durch ein medizinisches Experiment oder mithilfe elektrischer Spannung.⁶⁴⁰ Durch die filmisch pointierte Inszenierung einer unvermittelten Bewegung, eines dramatischen Augenaufschlags, expressiven Gesichtsausdrucks oder plötzlichen Atemzugs des erwachten Wesens wird die Verwandlung sichtbar. Es entstehen künstlich erschaffene Körper, die menschlich anmuten und es doch nicht sind.

Das Medium Film scheint prädestiniert, diese Geschichten zu zeigen. Das kinematografische Dispositiv bewegt nicht nur fotografische Bilder im Projektor, sondern bewegt auch Figuren und Skulpturen auf der Leinwand.⁶⁴¹ Bereits um die Jahrhundertwende bewerben zahlreiche Lichtspielhäuser den Kinematografen unter der Verheißung „Lebende Bilder“ zu zeigen.⁶⁴² Das apparative Medium reflektiert das Pygmalionmotiv durch den visuellen Effekt seiner Bilder. Es bringt Diskurse, wie den „nie ruhende[n] Wechsel der Dinge“⁶⁴³ und ein „tausendfach sich regendes Leben“⁶⁴⁴ der Filmbilder zur Anschauung. Bereits die frühe Filmproduktion bedient sich entsprechend gern pygmalionesker Motive.

⁶³⁹ Zur Darstellung des Pygmalionmotivs im Film siehe Adriaensens 2019; Chihai 2011; Gross 1992; James 2011; Singer 2008, S. 53–82.

⁶⁴⁰ Dazu auch Gendolla 1989, S. 64.

⁶⁴¹ Zur Medienreflexivität des Films vgl. Wiedenmann 2014, S. 50f.

⁶⁴² Zika 2004, S. 29.

⁶⁴³ Lukács [1911] 1992, S. 302.

⁶⁴⁴ Bericht über eine Filmvorführung mit Schiffaufnahmen des Deutschen Flottenvereins, in: Nördlinger Anzeigenblatt 65 (19.03.1906), S. 328 hier zit. n. Wiegand 2016, S. 87.

Ein doppeltes Verweisspiel, sowohl auf eine durch den stillgestellten Körper nachstellte begehrenswerte Skulptur als auch deren Verlebendigung im Film, zeigt Johann Schwarzers *Lebender Marmor* (Abb. 207–209).⁶⁴⁵ In dem Film verhandelt wird „das lustige Treiben“ eines Männerclubs in einem Wiener Salon von 1909. Drei junge Mitglieder planen, dem Ältesten einen Streich zu spielen. Dafür laden sie eine Schaustellerin ein, die ihn täuschen soll. Gänzlich unbekleidet und mit weiß getünchter Haut posiert sie auf einem Sockel. Sie verwandelt sich durch ihr Spiel in eine verführerische Aktskulptur. Als sich der besagte Herr kurze Zeit später allein mit der vermeintlichen Statue im Salon aufhält, beginnt er sie interessiert zu betrachten und sogar prüfend zu betasten. Plötzlich bewegt sich die Skulptur und springt, in seinen Augen ganz unvermittelt belebt, vom Sockel. Die anderen Männer stürzen lachend in den Raum und klären ihren völlig überraschten Freund auf. Der erotische Bann der Skulptur löst sich in gemeinsamem Lachen über den Scherz auf.

Schwarzers Stummfilm inszeniert eine effektvolle Bewegung im Film, die eine Verlebendigung von Skulptur zeigt. Das Filmpublikum ist durch die vorausgegangene Szene bereits über den lebendigen Status der vermeintlichen Skulptur im Bilde. Dennoch überträgt sich der Effekt ihrer Enttarnung auch auf die Zuschauerebene. Die Schaustellerin erscheint für kurze Zeit unbewegt optisch wie eine Skulptur. Nicht nur das Weiß ihrer Haut und Haare, sondern auch die über dem Gesicht verschränkten Arme entindividualisieren die weibliche Figur. Ihre zunächst ausbleibende Reaktion auf die Berührung des Mannes lässt sie zusätzlich versteinert erscheinen. Wie *Sculpteur moderne* knüpft Schwarzers Film an die eingeübten Bildstrategien der Tableaux vivants an.⁶⁴⁶ Die Stillstellung zur Skulptur birgt für die Zuschauenden vor allem erotisches Potential. *Lebender Marmor* gehört zu den in Wien produzierten Saturn-Filmen, die um 1910 als „hochpikante Herrenfilme“ beworben werden.⁶⁴⁷ In diesen für Männeraugen bestimmten Produktionen legen die Darstellerinnen ihre Kleider ab, werden beim Baden in Naturkulisse beobachtet oder im Kontext von „Sklavenmarkt“ und „Arztbesuch“ nackt ausgestellt. Mehrfach tauchen unbekleidete Damen in klassischen Posen als Aktskulpturen auf. In *Der Traum des Bildhauers* erwachen sie zum Leben und in *Das eitle Stubenmädchen* beginnt eine junge Frau ihre Proportionen mit denen einer Skulptur zu vergleichen. Beide Filme sind ebenfalls von Johann Schwarzer produziert. Das Kameraauge doppelt in diesen Filmen ganz gezielt einen voyeuristisch-männlichen Blick auf den weiblichen Körper. Zu Aktskulpturen stillgestellte Frauen werden als ein Motiv präsentiert, das zum genauen Hinsehen anregt und dabei sogar einen haptisch-taktilen Reiz auslösen kann. Der Filmtheoretiker Bela Balázs beschreibt diesen Effekt 1930 wie folgt: „Die Kamera nimmt mein Auge mit [...] mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und

⁶⁴⁵ Zum Film siehe Achenbach/Ballhausen/Wostry 2009, S. 52, 164; Wiegand 2016, S. 300–306.

⁶⁴⁶ Wiegand 2016, S. 302f. Zu *Sculpteur moderne* vgl. Kap. 4.2.2 dieser Arbeit.

⁶⁴⁷ Der DVD-Hülle entnommene Beschreibung von *Saturn Filme. Johann Schwarzer. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*, veröffentlicht von Filmarchiv Austria, Wien 2009, o. S.

verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.“⁶⁴⁸ Über die Identifikation mit dem Kameraauge, das die Berührung der Begierde weckenden Aktskulptur zeigt, wird ein sinnliches Erfahren des weiblichen Skulpturkörpers filmisch vermittelt.⁶⁴⁹ Die adressierte Schaulust deutet auf eine besonders sinnliche Wirkfähigkeit des Mediums. Diese wird durch das Zeigen und Berühren der Skulptur optisch vermittelt.⁶⁵⁰

Mehrere Filme der 1910er und 1920er Jahre visualisieren ein vergleichbares haptisches Erfahren weiblicher Aktskulptur und damit einen Aspekt des pygmalionesken Motivs. Viggo Larsens *Die Sumpfblume* von 1913 ist ein Beispiel.⁶⁵¹ Das Stummfilm-drama handelt von Sandra, einer jungen Frau, die als Tänzerin arbeitet. Der Bildhauer Edgar von Schmetting ist fasziniert von Sandras Erscheinung. Er bittet sie, ihren hübschen Fuß in Marmor modellieren zu dürfen. Sie stimmt zu und besucht bald darauf sein Atelier. Der Bildhauer kniet vor ihr und widmet sich seiner Arbeit. Die Modellierszene des Fußes zeigt seine Hände in Nahaufnahme (Abb. 210–217). Zunächst reinigen sie Sandras Fuß, wickeln ihn in Gaze, positionieren ihn auf einem Gipsbett und tragen nach und nach die weiße Spachtelmasse auf. Nach der Abnahme des Gipsmodells gießt Schmetting flüssige Modelliermasse und legt die skulpturale Form des Fußes frei. Seine Faszination für Sandra endet jedoch nicht mit ihrem Modellsitzen. Der Bildhauer möchte mehr als nur ihren Fuß besitzen und sie sich ganz zu Eigen machen. Doch Sandra heiratet den jungen Grafen von Dahlenberg. Diese Ehe entscheidet letztlich über ihr Schicksal. Als Dahlenberg den Fuß seiner Frau im Atelier des Bildhauers wiedererkennt und somit von ihrer ‚unrühmlichen‘ Vergangenheit als Modell erfährt, tötet er seine Frau in wilder Raserei. „Sumpfblumen schießen in die Höhe, erfreuen und sterben an der Sumpfluft, die sie nachschleppen.“⁶⁵² Mit diesen Worten erläutert die *Kinematographische Rundschau* 1918 das Filmende auf moralisierende Weise.

Der Film greift in seiner Erzählung mehrere Aspekte des Pygmalionnarrativs auf. Im Zentrum steht die Figur des Bildhauers, der von einer Frau enttäuscht wird. Der Künstler Schmetting steht in einer hierarchischen Machtrelation zu der Tänzerin Sandra. Sie steht ihm Modell und er imaginiert sie über dieses Tätigkeitsverhältnis hinaus als ‚zu formendes Material‘. Sandra wird als Projektionsfläche männlicher Idealvorstellungen von Weiblichkeit präsentiert. Als Dahlenberg als zweiter männlicher Protagonist auftritt, wird Sandra sowohl vom Künstler wie auch durch den Mann, der sich ihrer annimmt, formbar gezeigt. Dahlenbergs Bemächtigung besteht nicht nur in der Aneignung von Sandras Körper durch die Eheschließung, sondern nimmt Formen von tödlicher Gewalt gegenüber seiner Frau an. Der von Schmetting angefertigte skulpturale Abdruck ihres Fußes wird zum ‚überführenden Indiz‘ ihrer vermeintlichen Amo-

⁶⁴⁸ Bálázs zit. n. Loewy 2017, S. 191.

⁶⁴⁹ Zu Ovid und Taktilität siehe Hersey 2009; S. 90–107; Zum filmischen Effekt des taktilen Sehens siehe Kap. 4.4.2 dieser Arbeit.

⁶⁵⁰ Marks 2000; dies. 2002.

⁶⁵¹ Zum Film siehe Giger 2011, S. 39; Sannwald 1995, S. 43–47.

⁶⁵² *Kinematographische Rundschau* vom 7. September 1918, S. 18.

ralität.⁶⁵³ Sandra stirbt und so nimmt letztlich die Skulptur den Raum des lebendigen Weiblichen ein. Damit vollzieht sich eine Umkehrung des Belebungsgedankens des Ovidschen Mythos. Die Auseinandersetzung des Films mit dem Pygmalionmotiv geht hier über eine einfache Nacherzählung hinaus. Die narrative Umkehrung verdeutlicht eine intensive Auseinandersetzung mit dem Motiv im damaligen Filmschaffen. Skulptur erscheint dabei als relevantes Diskurselement.

Die für den Verlauf der Filmerzählung ausschlaggebende Handlung der sinnlichen Annäherung des Bildhauers an das junge Modell, sowie die Fertigung der ihr zum Verhängnis werdenden Skulptur, kulminieren in der Szene des Modellsitzens im Bildhaueratelier. Die in zahlreichen Einstellungen gezeigte Szene des Fertigens ihres Fußabdrucks erscheint als erotisches Motiv, als Platzhalter für den tatsächlich durch den Bildhauer zu berühren ersehnten weiblichen Körper.⁶⁵⁴ Die Nahaufnahmen des bildhauerischen Arbeitsvorgangs regt dabei auch das Kinopublikum zum genauen Hinsehen an. Sie inszenieren das Erfahren des haptisch-taktilen Reizes der im Modellieren begriffenen Skulptur. Die dafür verwendeten filmischen Mittel, die Konzentration auf die bildhauerisch arbeitenden Künstlerhände, rücken Larsens Film in optische Nähe zu Hans Cürlis Kulturfilm *Schaffende Hände. Die Bildhauer* von 1927. Auch hier werden Hände beim Formen weiblicher Skulpturen gezeigt.

Cürlis' Film widmet sich der intensiven Beobachtung der formenden Hände von Bildhauer*innen bei ihrer Modellierarbeit im Atelier. Cürlis' Ziel ist es mithilfe dieser Aufnahmen „dem Laien einen Einblick in die Produktionsweise“⁶⁵⁵ der Kunstschafter zu vermitteln. Durch die Kamera Walter Türcks werden sieben Bildhauer*innen bei ihrer Arbeit begleitet. Die Hände Hugo Lederers, Georg Kolbes und Ernesto de Fioris werden beim Fertigen weiblicher Aktstatuetten gezeigt.

Hugo Lederer formt einen in Tanzpose festgehaltenen Akt mithilfe eines Drahtgestells (Abb. 218–221). Seine Augen wandern wiederkehrend zu dem ihm posierenden Modell, während seine Finger die weibliche Silhouette in Ton formen. Seine Glieder berühren den Skulpturkörper, um ihn in die gewünschte Form zu bringen und verstreichen unebene Oberflächen zu glatter Haut. Auch Ernesto de Fioris Hände werden bei der Ausformung eines stehenden Frauenakts wiedergegeben (Abb. 226–229). Sie modellieren runde Brüste und eine schmale Taille, streichen weichen Ton zur Hüfte und kneten das runde Gesäß in Form. Die Aufnahmen Georg Kolbes bei der Arbeit zeigen die Nahsicht eines im Schaffen begriffenen, liegenden Akts, der sich, auf die Unterarme gestützt, mit zurückgeworfenem Kopf der formenden Hand des Künstlers entgegenzustrecken scheint (Abb. 222–225). „Bald wieder umschmeicheln die Finger

⁶⁵³ Hierin liegt eine Entsprechung zum fotografischen Abdruck und der Kriminalfotografie vgl. Winzen 2009, S. 170f.

⁶⁵⁴ Eine erotisch aufgeladene Filmszene, in der ebenfalls das Liebkosen eines Skulpturfußes gezeigt wird, findet sich in Luis Bunuels surrealistischem Film *L'Âge d'Or* von 1930. Zum Film siehe u. a. Schneede 2006, S. 200f. Zum Thema der ‚Statuenliebe‘ und dem fetischisierenden Umgang mit Skulptur siehe Hersey 2009.

⁶⁵⁵ Cürlis 1927, S. 10.

die Formen wie die Hand eines Liebhabers den Frauenleib⁶⁵⁶, beschreibt Cürlis Kolbes Schaffensprozess. „Sowie das Gesicht angedeutet ist, schweift die Hand, den Hals betastend, durch die Schulter verführt, zum Körper ab.“⁶⁵⁷ Die Hände des Bildhauers modellieren die weibliche Brust und dann, die Hand im Bogen über den liegenden Akt gestreckt, dessen Füße. Die kleinformative Tonskulptur erscheint als verführerisch animierendes Abbild, das den künstlerischen Prozess mit voranzutreiben scheint.⁶⁵⁸ Die Künstlerhände in Nahaufnahme werden zum Pars pro toto. Sie stehen einerseits für das Schaffen des porträtierten Künstlers ein und andererseits für seinen Körper, der in intime Nähe zu der von ihm geschaffenen Skulptur tritt.

Schaffende Hände präsentiert Künstlerhände als aktiv den weiblichen Skulpturkörper formend.⁶⁵⁹ Damit aufgerufen werden nicht nur Assoziationen zum Mythos des Pygmalion, sondern auch genderspezifische Zuschreibungen materialästhetischer Diskurse der 1920er Jahre. Das im Film gezeigte Material Ton wird von Hans Hildebrandt und Alfred Kuhn als „weiblich“, „weich“ und „anschmiegend“ beschrieben.⁶⁶⁰ Cürlis zeigt es in seinem Film dementsprechend in weiblichen Formen umgesetzt. Das Material gibt unter den Händen der Künstler nach und wird zum anschmiegsamen Frauenkörper, der am Ende der Atelierszenen jeweils vor neutralem Hintergrund auf einem Drehsockel präsentiert wird. Die Zuschauer*innen können die entstandenen Akte so von allen Seiten besehen. Damit wird eine filmische Ausstellung des weiblichen Skulpturkörpers umgesetzt, die an Schwarzers erotische Filme der 1910er Jahre denken lässt.

4.3.2 Bewegte Körper – Belebte Skulptur

Die filmische Umsetzung des Pygmalionmotivs lässt die Frage nach dem darin inszenierten weiblichen Idealkörper aufkommen. Das von Pygmalion als Kunst geschaffene Wesen soll nach Ovid alle Frauen und damit die Natur übertreffen. Welche Körper markiert das Weimarer Kino in diesem Darstellungskontext als artifiziell, natürlich und ideal? Und welchen spezifischen Beitrag leisten Skulpturen im Film zur Herstellung ebensolcher Körperbilder? Den ideengeschichtlichen Kontext der Annäherung an diese Fragen bildet die in den 1920er Jahren ausgeprägte Ästhetisierung nackter Körper. Als Reaktion auf die im Ersten Weltkrieg erfahrene Zerschlagung von deutschem Staats-

⁶⁵⁶ Ebd., S. 16.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Zur Ablösung der Hand vom Künstlerverstand in *Schaffende Hände* siehe auch Dogramaci 2017, S. 284f.

⁶⁵⁹ In der Formatrelation der großen Künstlerhand in Auseinandersetzung mit der kleiformativen weiblichen Skulptur liegt zudem eine direkte Entsprechung zu dem Text Ovids. Dieser beschreibt Pygmalions Skulptur als Figur aus Elfenbein. Den Eigenschaften des Materials geschuldet, kann diese kaum einen halben Meter groß sein. Pygmalions Galatea muss als ein kleiformatiger Akt gedacht werden, der sich erst in seiner bildlichen Ausführung in eine lebensgroße Statue übersetzt. Vgl. Macho 2011, S. 77–78; Stoichita 2008, S. 10.

⁶⁶⁰ Hildebrandt 1928, S. 32. Auch für Alfred Kuhn ist Ton ein mit Weiblichkeit assoziierter, passiver Werkstoff, „der nicht von sich aus zu irgendwelcher Treue, Strenge, Disziplin zwingt, der einzige Stoff, der dirnengleich schlechterdings alles mit sich machen lässt.“ Kuhn 1921, S. 15.

und Soldatenkörper, findet eine intensive Hinwendung zu Fragen der Körperbildung statt.⁶⁶¹ Gerade die Auseinandersetzung mit antiker Skulptur erscheint dabei als Vorbild zur Herstellung eines neuen widerständigen Körpers, der den Herausforderungen des modernen Alltags der Weimarer Republik gewachsen sein soll. Die ausgewählten Filmbeispiele zeigen, wie dieser Körper im Weimarer Kino präsentiert wird.

Die seit dem ersten Weltkrieg geführte Debatte um die Ästhetik und Hygiene von Körpern hält in Spiel- und Lehrfilmen der Weimarer Zeit wieder.⁶⁶² Der Körper wird als Mittel zur Herstellung von Schönheit und Gesundheit gezeigt, als zu formendes Material, wie in dem Kulturfilm *Wege zu Kraft und Schönheit* von 1925 (Abb. 230–237).⁶⁶³ Der von Regisseur Wilhelm Prager und dem Schweizer Arzt Nicholas Kaufman produzierte Film zeigt zunächst kraftlose Körper moderner Menschen in Kontrastmontage zu vitalen Sportlerköpfen der antiken Welt: „Jetzt beugen sich Rücken über Büroarbeiter und Bäuche schwollen durch Bewegungslosigkeit; damals strotzten die Menschen voller Energie.“ Die im Film angepriesene Rückbesinnung auf die Antike wird durch das Einblenden antiker Skulpturen visualisiert, die als Vorbild auch für die moderne Idealgestalt einstehen. Der Zwischentitel zitiert Johann Wolfgang von Goethe: „Wenn wir zur Antike zurück schauen, scheinen wir zum ersten Mal in der Lage zu sein, uns selbst zu verstehen und zu begreifen, wozu der Mensch fähig ist.“ Die darauffolgenden Filmzwischentitel erklären weiter: „Die vollendete Harmonie war das Ziel der antiken Kultur. Der Körper war den alten Griechen so wichtig wie der Geist.“ „[H]eute [wird] der Körper [...] vernachlässigt zwischen Büchern und Maschinen.“ – „Wir selbst müssen uns [also] bemühen den alten Griechen nachzueifern.“⁶⁶⁴ Als Weg zu der angepriesenen, überzeitlichen Kraft und Schönheit werden sportliche und gymnastische Übungen sowie der rhythmische Tanz unter freiem Himmel präsentiert. Die ästhetischen Körperbewegungen von Tänzer*innen, Athlet*innen und Badenden werden in zahlreichen Einstellungen in freier Natur gezeigt. Die inszenierten Sportler*innen bewegen sich, den antiken Vorbildern entsprechend, knapp bekleidet oder gänzlich unbekleidet. Zudem werden die Darsteller*innen mithilfe der filmischen Montage in optische Nähe zu ihren marmornen Vorbildern gerückt. Im Gegenlicht erfasst, erscheinen sie wie plastische Silhouetten vor kontrastierendem Hintergrund. Der Film nutzt eine visuelle „Überzeugungsstrategie, die auf Körperbilder, genauer: auf die Plastizität körperlicher Performance setzt.“⁶⁶⁵ Die angepriesenen Skulpturen sind, wie der Film argumentiert, dem modernen Menschen bereits aus dem Museum bekannt. Zum Ende des Films sind die Zuschauenden selbst dazu aufgerufen, es den Athlet*innen gleich-

⁶⁶¹ Zu Körperbildung und Körperdiskurs in der Weimarer Republik siehe u.a. Becker 1994; Cowan/Sicks 2005; Genge 2002; Große 1923; Jensen 2010; Möhring 2004; Schlicht 2014; Wedemeyer 1994; Wedemeyer-Kolwe 2004; Weinert 2017.

⁶⁶² Flach 2005; Schmidt 2000.

⁶⁶³ Zum Film siehe Hoffmann 1993, S. 53–80; Kreimeier 2008; Töteberg 1992.

⁶⁶⁴ Zu den antiken Skulptur zugeschriebenen Qualitäten siehe Lochman 2008, S. 128f.

⁶⁶⁵ Kreimeier 2008, S. 121.

zutun und die schönen Skulpturgestalten in ihren eigenen sportlich-aktiven Körpern wiederzuerwecken.

Die *Berliner Illustrirte Zeitung* resümiert: „Zum Glück gehen wir noch ins Kino. Ahnungslos. Und sehen plötzlich mit unseren müden Augen den Akt eines Athleten und gleich daneben – entsetzlich, schrecklich – Brust und Rücken eines Aktenmenschen. Was ist das? Sind das wir? Selten ist ein ‚Propaganda‘-Film im richtigeren Augenblick gekommen als dieser, der für die Hebung unserer Gesundheit wirkt und uns auf die ‚Wege zur Kraft und Schönheit‘ weist.“⁶⁶⁶ Die Rezension verdeutlicht, dass der Film über seine Kontrastmontage in den Betrachtenden eine Modulation des eigenen Körpers hin zum attraktiven Antikenideal antizipiert. Die Idee der Selbstmodulation hin zu einem medial vermittelten Vorbild, findet sich in den 1920er Jahren nicht nur im Kino. Auch in Print und Reklame, in essayistischen Zeitungsbeiträgen und humoristischen Artikeln wird das Griechenideal aufgerufen und mit Fragen der Körperfaltung verknüpft.⁶⁶⁷ Körperpraktiken wie der nacktgymnastische Sport, Sonnenbäder und Hautpflegemethoden werden dabei als Gegenmodell zu einem kraftraubenden Alltag innerhalb der Weimarer Industriegesellschaft präsentiert.⁶⁶⁸ Anknüpfungspunkt ist die seit dem Antikenstudium Johann Joachim Winckelmanns etablierte Assoziationskette von hellenistischer Skulptur mit einem ‚idealschönen‘ Körper.⁶⁶⁹ Diese wird in den 1920er Jahren zum Bewerben von entsprechenden Diäten, Gymnastikgeräten und Kosmetik genutzt.

In Leni Riefenstahls *Olympia – Fest der Völker* von 1938 wird der antike Skulpturkörper als idealer Volkskörper propagiert (Abb. 238–243).⁶⁷⁰ Der Film zeigt die olympischen Spiele, die 1936 in Berlin stattfinden. Die ersten Einstellungen geben jedoch nicht Deutschland, sondern das antike Griechenland wieder. Zu sehen sind die Akropolis mit dem Parthenon und Erechtheion. Ergänzt werden die architektonischen Ansichten durch klassische Skulpturen wie der *Barberinische Faun* oder die *Venus der Medici*. Der Kamerablick schweift über ihre marmornen Körper. Umspielt von weichem Licht, erscheinen die Skulpturen wie eherne Figuren einer überzeitlichen Welt. Dann steigt Dampf auf und es ertönt eine spannungsgeladene Musik. Die folgende Einstellung gibt eine eindrucksvolle Verwandlung wieder: Die antike Skulptur des *Diskuswerfers des Myron* wird im Zehnkämpfer Erwin Huber zu Fleisch und Blut (Abb. 244–246). Um die Metamorphose zu bewerkstelligen, verharrt der Athlet in der gleichen Pose wie

⁶⁶⁶ Zit. n. Ebd., S. 126f.

⁶⁶⁷ Siehe dazu Kap. 2.3.3 dieser Arbeit.

⁶⁶⁸ Vgl. dazu Koerber 1998; Möhring 2002; dies. 2005; Nentwig 2011, S. 43–60; Surén 1925; ders. 1928; Walther 2007.

⁶⁶⁹ Winckelmann beschreibt die Schönheit des antiken Körpers als eine notwendig vorbildhafte, der es sich nachahmend zu nähern gilt. Ihr Studium vollziehe sich dabei am besten anhand des Bildungsmusters des antiken Körpers an der Skulptur. Vgl. Winckelmann [1754] 1995, S. 4. Zum Griechenphantasma der Weimarer Zeit siehe auch Brandstetter 1995, S. 61f; Kunze 1920; Sünderhauf 2004.

⁶⁷⁰ Zum Film siehe Barkhausen 2012; Brincken 2016; Graham 2001; Hoffmann 1993, S. 95–160; Pfeiffer 2011; Schaub 2003.

das antike Vorbild, und Riefenstahl überblendet die Aufnahmen. Zum Einsatz kommen zudem „Unmengen von Vaseline“ und bewusst unscharf aufgenommene Bilder, die einmontiert werden, um den Übergang von Skulptur zu Sportler noch weicher zu gestalten.⁶⁷¹ Auch ein Speerwerfer und ein Kugelstoßer erwachen in den Körpern olympischer Sportler zum Leben. Die Kamera lässt sie, aus der Unteransicht aufgenommen, überlebensgroß erscheinen. Im Hintergrund ist nur der Himmel zu sehen.

Das Material zum Prolog des Films stammt von dem Kameramann Willy Zielke.⁶⁷² Sein Einsatz von Licht und Schatten zur Ausdruckssteigerung der Skulpturaufnahmen weckt Assoziationen zum Werk des Fotografen Herbert List. Auch Walter Hege gehört zum Kamerateam, der in den 1920er Jahren bereits als Skulpturfotograf in Griechenland arbeitet.⁶⁷³ Nach dem beschriebenen Prolog des Films erscheint ein Fackelträger, der das olympische Feuer von Griechenland nach Berlin trägt. Er kommt im Stadion an, Hitler eröffnet die Spiele und der Wettkampf beginnt. Die nun gezeigten Sportler*innen werden Skulpturen vergleichbar inszeniert.⁶⁷⁴ Ihre athletischen Körper sind fast gänzlich unbekleidet. Sie werden mehrfach aus extremen Auf- und Untersichten gezeigt. Die Kamera umkreist die bewegten Körper, zeigt sie in Nahaufnahmen und in Zeitlupe.⁶⁷⁵ Mithilfe dieser filmischen Mittel stellt Riefenstahl die olympischen Sportler*innen in eine Genealogie zu den zuvor präsentierten Skulpturen. Nicht nur in skulpturalen Posen, sondern auch im bewegten sportlichen Wettkampf erscheinen sie kraftvoll und energisch. Riefenstahl inszeniert die Antike als Geburtsstätte der olympischen Spiele und als Ideal des zeitgenössischen Sportkörpers. An einer Dokumentation der Spiele ist ihr dabei nicht gelegen. Es tauchen weder alle 136 olympischen Sportarten auf, noch hält sich der Film an den Ablauf der Spiele. Viel eher geht es um die ideo-logisch aufgeladene Inszenierung von körperlicher Leistungsfähigkeit, die mit der ns-Ideologie konform ist.⁶⁷⁶ Riefenstahls Film etabliert ein Blickregime, das den sportlich kämpfenden Körper als Volksideal inszeniert. Damit dient sie der politischen ns-Propaganda.⁶⁷⁷ Hitler selbst wird im Film gezeigt. Er verfolgt das sportliche Geschehen konzentriert. Der „Wille zum Sieg“ wird auf diese Weise als Beziehung zwischen dem Führer und seinen kämpfenden Gefolgsleuten inszeniert.⁶⁷⁸ „Kraft durch Freude“ am sportlichen Wettkampf dient 1938 zur „Veredelung des Volkes“ und zur Vorbereitung auf den Krieg. Dies schließt Teile der in *Olympia – Fest der Völker* gezeigten Bildlöh-

⁶⁷¹ Schaub 2003, S. 83. Zu der Szene auch Bennett 1991; Graham 1986, S. 44; Polte 2009, S. 128.

⁶⁷² Polte 2009, S. 127. Zu Zielke siehe Gladitz 2020, S. 153–157.

⁶⁷³ Siehe dazu Kap. 2.2.2 dieser Arbeit.

⁶⁷⁴ Schaub 2003, S. 70–81.

⁶⁷⁵ Aufgenommen wurde das Material mit einem bis dato ungekannten Aufwand. Im Einsatz waren 45 Kameraleute, die Spiele wurden teilweise extra für die Kamera nachgestellt, es wurden neue Linsen geschliffen, die eine extreme Vergrößerung erreichten und eine wasserdichte Kamera angefertigt. Vgl. Polte 2009, S. 29; Schaub 2003, S. 23–27.

⁶⁷⁶ Blunck 2004, S. 65; Geng 2016, S. 32ff. *Olympia – Fest der Völker* wird zu Hitlers Geburtstag im UFA-Palast Berlin uraufgeführt. Vgl. Pfeiffer 2009, S. 83.

⁶⁷⁷ Blunck 2004, S. 65; Polte 2009, S. 130.

⁶⁷⁸ Polte 2009, S. 131

sungen mit ein. Die Wettkämpfenden werden als Hero*innen inszeniert. Der Bezug zu Pygmalions Mythos funktioniert hier über die Verlebendigung der Skulptur durch ihre Erweckung im Sportkörper wie auch durch die narrative Gleichführung von idealer Skulptur und ideologischem Körper.⁶⁷⁹ Damit einher geht der Aufruf zur Selbstmodulation des Publikums. Die Zuschauenden sind aufgerufen, sich als Pygmalion und dessen Werk zugleich zu erkennen.

4.3.3 Erweckte Schreckgestalten

Pygmalions Mythos erzählt von dem wundersamen Erwachen einer Statue zum Leben. Bereits im Kino der Weimarer Republik wandelt sich das Glücksversprechen einer solchen Erweckung nicht selten in ihr Gegenteil.⁶⁸⁰ Spielfilme der Zeit zeigen nicht nur verführerische Galateafiguren, sondern auch erweckte Schreckgestalten, dämonische Automaten und mörderische Wiedergänger. Im Verlauf der Filmerzählungen wandelt sich der Trum pf ihrer Belebung. Sie verführen zum Rausch, treiben in den Wahnsinn oder töten.

Auch in Paul Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 ist ein solches Motiv auszumachen (Abb. 247–250).⁶⁸¹ Hier wird eine Figur aus Lehm erweckt, die Schrecken verbreitet. Die Erzählung des Films spielt in einer mittelalterlichen Kaiserstadt. Rabbi Löw, Sterndeuter und Magier, sieht voraus, dass dem jüdischen Volk ein großes Unheil droht. Kurz darauf wird ein kaiserliches Dekret erlassen, welches die jüdische Bevölkerung aus der Stadt weist. Diese hätte sich unchristlicher Gebräuche schuldig gemacht. Nun sollen sie das Ghetto räumen. Um die Vertreibung abzuwenden, folgen der Rabbi und sein Gehilfe Famulus den Anweisungen einer alten Legende. Sie formen eine überlebensgroße Gestalt aus Lehm, einen Golem, der die Rettung aus höchster Not verspricht. Mit der richtigen Formel versehen, soll er zum Leben erwachen und ihrer Sache dienen. Nachdem die Figur modelliert ist, beschwört Löw den Geist Astorath und erhält von ihm eine Zauberformel. Diese setzt er in das fünfzackige Sternamulett auf der Brust des Golems und erweckt ihn so zum Leben. Zunächst erfüllt der Golem seine Aufgaben nach Plan. Er ist dem Rabbi ein treuer Diener, schüchtert den Kaiser ein und sorgt dafür, dass das bedrohliche Dekret aufgehoben wird. Doch bald entwickelt er einen Drang nach Leben, der über den Zweck seiner Erschaffung hinaus reicht. Als der Rabbi dem Golem den Stern von der Brust nehmen will, um ihn wieder in Lehm zu verwandeln, begehrt der Koloss auf. Er legt das Haus seines Schöpfers in Flammen, entführt und tötet. Erst die Begegnung mit einem unschuldigen Kind,

⁶⁷⁹ Hoffmann 1993, S. 116ff; Wildmann 1998.

⁶⁸⁰ Das Motiv der unheimlichen Statue, die es zu bändigen gilt, findet sich wie der Pygmalionmythos seit der Antike. Dazu Boschung 2015.

⁶⁸¹ Zum Film siehe Brennicke/Hembus 1983, S. 63–68; Choe 2014, S. 137–174; Gitai 2000; Isenberg 2009; Kleinschmidt 2012, S. 259–268; Mückenberger 1988; Pertsch 1992, S. 42–56; Prawer 2007, S. 33–41.

lässt ihn erweichen. Das junge Mädchen nimmt dem Golem den Stern ab und er wird wieder zur leblosen Lehmfigur.

Die von Wegener als Regisseur und Golem-Darsteller umgesetzte Erzählung geht auf eine jüdische Schöpfungsgeschichte zurück. Demnach soll der erste Mensch als „golem“, das heißt als „unförmiges Gebilde“ (Psalm 139,16) riesenhaft und noch ohne Geschlecht von Gott geformt worden sein. Später modelliere Gott Mann und Frau aus der Gestalt und hauche ihnen das Leben ein.⁶⁸² Im Mittelalter wird die Figur des Golem als Knecht beschrieben.⁶⁸³ Von einem menschlichen Schöpfer soll er als künstliches Wesen geformt und durch eine magische Formel zum Leben erweckt werden. Auch die Literatur des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts greift diese Geschichte auf.⁶⁸⁴ In ihren Erzählungen hilft der Golem, einem maschinellen Roboter vergleichbar, bei der Verrichtung von Arbeit.⁶⁸⁵ Weiter entfaltete das Motiv im 20. Jahrhundert eine politische Dimension, wenn der Golem als jüdisch markierte, invasive Kraft verhandelt wird.⁶⁸⁶

Von Wegener wird die Erzählung des Golem dreimal filmisch umgesetzt.⁶⁸⁷ *Der Golem, wie er in die Welt kam* spielt chronologisch vor der Zeit der anderen beiden Filmhandlungen und kann somit als ‚Prequel‘ zu *Der Golem* von 1915 und *Der Golem und die Tänzerin* von 1917 beschrieben werden. Anders als diese beiden früher produzierten Filme spielt *Der Golem, wie er in die Welt kam* in einer mittelalterlichen Szenarie. Die Filmerzählung legt einen besonderen Fokus auf die Erweckungsgeschichte der pygmalionesken Gestalt.

Auf der Erzählebene ist es ein okkuler Zauber, der den Golem belebt. Tatsächlich aber geschieht die Erweckung der Lehmfigur mithilfe filmischer Mittel. Um die Verwandlung von der unbelebten Statue zu dem von Wegener gespielten Golem für die Zuschauenden möglichst effektvoll zu gestalten, wird die Erweckungsszene in nur einer Einstellung gedreht. Eine kaschierte Golemskulptur mit den Zügen Wegeners steht zu Beginn der besagten Szene in der Kammer des Rabbi. Wegener nimmt im Rahmen des Zaubers ihren Platz ein, für die Augen der Zuschauer*innen unbemerkt: „Die Kamera fährt [...] so nahe heran, daß schließlich der Golem in Portraitgröße gezeigt wird. Der Rabbi ist jetzt nur noch angeschnitten. Am unteren Bildrand setzen seine Hände die

⁶⁸² Stammle 1930, hier zit. n. Aurich/Jacobsen/Jatho 2000, S. 73.

⁶⁸³ Aurich/Jacobsen/Jatho 2000, S. 73. Zur kabbalistischen Vorstellung Wirklichkeit durch Worte zu schaffen vgl. Gendolla 1989, S. 64.

⁶⁸⁴ Verwiesen sei hier auf Arthur Holitschers *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen* von 1908, Gustav Meyrinks *Der Golem* von 1915, Chayim Blochs *Der Prager Golem. Von seiner Geburt bis zu seinem Tod* von 1919. Zur Geschichte des Golem siehe auch Isenberg 2009, S. 34f; Mückenberger 1988; Pertsch 1992, S. 42ff.

⁶⁸⁵ Hersey 2009, S. 133.

⁶⁸⁶ Dazu Bartov 2005, S. 3; Isenberg 2009, S. 36f; 44–49. Zur stereotypen Darstellung jüdischen Lebens in diesem Kontext vgl. Pertsch 1992, S. 48–52. Auch Wegener bedient mit seiner Arbeit solche Motive. Prawer spricht sich dennoch für eine nicht antisemitische Auslegung von Wegeners Filmen aus. Vgl. Prawer 2007, S. 40f.

⁶⁸⁷ Leider sind heute nur noch Ausschnitte dieser Filme erhalten. Dazu auch Isenberg 2009, S. 36; Prawer 2007, S. 34ff. Zum Motiv des Golem in der Filmgeschichte vgl. Pertsch 1992, S. 46ff.

Kapsel in des Golems Brust.“⁶⁸⁸ Produzent Carl Boese erinnert sich: „Ich hatte [...] Steinrück, den Rabbi, angewiesen, beim Einlegen des Pergamentstreifens in die Kapsel eine kleine Ungeschicklichkeit der Hände zu spielen und Pergament und Kapsel fast fallen zu lassen, aber doch noch aufzufangen, und dann das Einlegen gut zu beenden – im kritischen Augenblick, da jedes Auge gebannt diesem Vorgang im Vordergrund folgte, ließ ich im Hintergrund den Austausch vornehmen!“⁶⁸⁹ Damit ist der Zauber vollbracht. Der Golem schlägt die Augen auf und beginnt zu atmen.

Nicht nur die Erzählung reflektiert auf den Akt ästhetischer Produktion, auch die Verlebendigung der Golemfigur ist eng mit dem Prozess des Filmemachens verbunden. Das Motiv des Golem „ist darum vielleicht eine so fruchtbare Kinomöglichkeit, weil er utopisch Geträumtes, messianisch Geglaubtes in eine Welt geheimnisumspnener Scheinwirklichkeit rückt,“⁶⁹⁰ schreibt Paul Westheim 1920. Mit dieser Beschreibung reflektiert der Kunstkritiker auf den medienreflexiven Moment der Filmfigur. Der bewegte Golem erscheint lebendig und hält wie ein Mensch am Leben fest. Doch sein Leben ist letztendlich eine Illusion, die jederzeit in ihr Material zerfallen kann. In seiner Figur liegt folglich auch eine Allegorie auf das Kino selbst.⁶⁹¹ Die Parallelgeschichte zur göttlichen Schöpfung wird zum Sinnbild für die filmische Schöpfung.

Zwar ist der Golem keine Galatea, doch er ist ein Wesen, das zahlreiche skulpturale Eigenschaften aufweist. Der Golem ist aus Lehm gemacht und hat menschliche Proportionen wie eine figurative Skulptur. Maske und Kostüm fertigt der Bildhauer Rudolf Belling an.⁶⁹² Das Haar des Golem ist in seiner Materialität hart wie ein Helm und seine Hände sind groß wie Handschuhe. Seine ganze Gestalt ist erdfarben, seine Kleidung ledrig. Die Bewegungen der kräftigen Figur sind steif und stockend. Diese skulpturale Erscheinung korrespondiert mit dem Szenenbild des Films. Die von Hans Poelzig gestaltete Filmarchitektur greift nicht nur das bildhauerische Material auf, sondern schafft plastische Formen, die selbst wie modelliert erscheinen.⁶⁹³ Paul Westheim bespricht die Filmstadt 1920: „Sie hat eigenes Leben, Leben, das ein Baumeistergeist in sie hineinprojiziert hat. Sie ist mehr als tektonische Situation. Die Massen sind unter den Händen eines Modelleurs ausdrucksvoll geworden, sie haben einen Schwung, eine Geste, ein Gesicht bekommen. [...] Legendarische Bewegung durchpulst sie, ohne daß sie der Legende, die zwischen ihnen tragiert werden soll, die Entfaltungsmöglichkeit

⁶⁸⁸ Boese 1920, o.S. zit. n. Aurich/Jacobsen/Jatho 2000, S. 78.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Westheim 1920, S. 325.

⁶⁹¹ Isenberg 2009, S. 35.

⁶⁹² Debien 2017, S. 110–113.

⁶⁹³ „Es ist nicht Prag, was mein Freund, der Architektur Poelzig, aufgebaut hat. Sonder es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema Golem. Diese Gassen und Plätze sollen an nichts Wirkliches erinnern; sie sollen die Atmosphäre schaffen, in der der Golem atmet.“ Wegener zit. n. Brennicke/Hembus 1983, S. 67. Zur Filmarchitektur siehe auch Mückenberger 1988, S. 49; Neumann 1996, S. 66–69; Vidler 1996.

verlegen. Es ist gute Kulisse, weil es mehr als Kulisse ist.⁶⁹⁴ Der Filmarchitekt erscheint als Modelleur einer plastischen Kulisse, die selbst belebt wie ein golemhaftes Wesen wirkt. Die Kameraeinstellungen Karl Freunds verstärken den Eindruck der skulpturalen Machart des Films noch weiter.⁶⁹⁵ Die Aufnahmen geben feine Abstufungen von Schwarzgrau- und Weißtönen wieder und bringen so Plastizität, Atmosphäre und Farbigkeit in den Schwarzweißfilm. Auf diese Weise entsteht ein intermedialer Zusammenhang von Skulptur, Architektur und Film, der seine Plastizität über die Lehmfigur des Golem hinausragen lässt.

Eine weitere Schreckgestalt des Weimarer Kinos ist die, als Maschine erweckte, Maria in Fritz Langs *Metropolis*.⁶⁹⁶ In dem Stummfilmdrama von 1927 wird eine verführerische Automatin auf wundersame Weise zum Leben erweckt. Anders als in Ernst Lubitschs Film *Die Puppe* von 1919 erwacht die Maschinenfrau nicht, um als gefügige Ehefrau dem Liebesbedürfnis eines männlichen Protagonisten nachzukommen (Abb. 251, 252). Sie entzieht sich viel eher männlicher Verfügbarkeit und stürzt eine ganze Stadt ins Chaos (Abb. 253–258).

Die Filmerzählung ist in Metropolis verortet, einer Stadt der Zukunft. Im unteren Teil der Stadt leben die Arbeiter*innen. Rund um die Uhr bedienen sie riesige Maschinen und arbeiten in Schichten, um den oberen Teil der Stadt mit Energie und Ressourcen zu versorgen. Nichtsahnend von dem Fundament ihrer heilen Welt, führen die Menschen der Oberstadt ein sorgloses Leben in Überfluss und Wohlstand. Herrscher von Metropolis ist John Fredersen. Er selbst ist ein Visionär, der den Ausbau seiner Stadt stets im Blick hat. Die Arbeitenden möchte er eines Tages durch effizientere Maschinen ersetzen. Denn das Leid der Arbeiterschaft droht sie zur Revolte zu bewegen. Als die schöne Maria aus der Unterstadt dem Sohn Fredersens das schwere Leben der Arbeiterschaft vor Augen führt, drängt dieser seinen Vater, das leidbringende System endlich zu beenden. Um seinen Sohn umzustimmen, wendet sich Fredersen an den Erfinder Rotwang. Gemeinsam entführen sie Marie und schaffen einen Maschinenmenschen nach ihrem Abbild. Die schrecklich schöne Automatin soll die Arbeitenden weiter anzetteln, damit Fredersen einen Grund hat, gewaltvoll gegen sie vorzugehen. Doch die Verführkraft ihrer Kreatur gerät außer Kontrolle. In einem hypnotischen Tanz bringt die Maschinenmaria erst die Männer der Oberstadt um den Verstand, dann wiegelt sie die Arbeiterschaft auf. Die regulierte Belegschaft der Unterstadt wird unter ihrer Führung zu einem unkontrollierbaren Pulk. Sie stürzen Metropolis ins Chaos. Am Ende wendet sich ihre Zerstörungswut gegen die Automatin selbst. Sie wird auf einem Scheiterhaufen verbrannt. Doch erst als ihr Schöpfer Rotwang sein Ende findet, kehrt wieder Ruhe ein. Sein Sturz in die Tiefe vom Dach eines Doms beendet die Tumulte.

⁶⁹⁴ Westheim 1920, S. 332.

⁶⁹⁵ Debien 2017, S. 112.

⁶⁹⁶ Zum Film siehe u.a. Block 2020, S. 152–198; Brennicke/Hembus 1983, S. 134–142; Elsaesser 2000; Kaes 2009; Kang 2011, S. 288–296; Keilholz 2009; Latell 2010.

In *Metropolis* wird der Kampf einer dystopischen Zweiklassengesellschaft zum Konflikt zwischen Mensch und Maschine. Die ganze Stadt ist wie eine Maschine organisiert, die Filmarchitektur erinnert an eine Fabrik und die Protagonistin Maria wird zur Automatin.⁶⁹⁷ Der Film ist von einer maschinellen Ästhetik durchdrungen, die sich auch in seinen Bildern zeigt. Die Filmakteur*innen werden durch die Kameraaugen Karl Freunds und Günther Rittaus zu „beweglichen Statuen“.⁶⁹⁸ Die Erweckungsszene der künstlichen Maria wird als technisches Spektakel inszeniert. Rotwang erscheint als Zauberer und Wissenschaftler in einem, der dämonische und technische Kräfte zu bändigen in der Lage ist. In seinem Labor steht bereits der gesichtslose Roboter bereit, der nun Marias Aussehen bekommen soll. Im Vordergrund liegt die entführte Maria bewusstlos in einer Glaskugel (Abb. 254). Sie ist umhüllt von breiten Stromschienen und trägt einen Helm, dessen Isolatoren und Kabel an einer Batterie befestigt sind, die zu der Automatenfigur führen. Dann fließt der Strom und die Übertragung beginnt. Umrundet von flirrenden Blitzen und Lichtkreisen schält sich durch mehrere Überblendungen aus der Stahlmaske des Automaten das Antlitz Marias (Abb. 255, 256).⁶⁹⁹ Die Automatin ist erwacht.

Wie in Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* wird die unbewegliche Figur mithilfe filmischer Mittel zur belebten Maschinenmaria. Dem Pygmalionmotiv entsprechend, wartet der Maschinenkörper als Statue auf Belebung durch den männlichen Schöpfer. Die Bewegung der Skulptur zeigt ihre Belebung an. Doch aus der Transformation geht keine Frau hervor. Stattdessen entsteht ein mechanischer Körper, der die Natur seiner technischen Schöpfung durch silberglänzende Haut optisch anzeigt. Mehrere Modellierarbeiten hatten das Kostüm für die Maria-Darstellerin, Brigitte Helm, angefertigt. Zunächst wurde der Körper der Schauspielerin in Gips abgeformt, dann aus „knetbarem Holz“ modelliert und zuletzt mit Zellonlack bespritzt.⁷⁰⁰ So entsteht „der nackte Körper konstruiert in den Silber-Formen einer schmalen, schönen Frau. Stilisiert, scharnierhaft,“⁷⁰¹ wie Thea von Harbou ihn im Drehbuch imaginiert.⁷⁰² Die Erweckungsszene der Maschinenmaria markiert die Statik des unbelebten Objekts als Mangel, der durch seine kinematographische Erweckung aufgehoben wird.⁷⁰³ Auf der Erzählebene vollzieht sich die Verlebendigung von Maria als Automatin durch Maschinenkraft, Elektrizität und Chemie. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei

⁶⁹⁷ Zur Maschinenästhetik in Metropolis vgl. Elsaesser 2000, S. 94ff. Kaes 2009, S. 177ff.; Keilholz 2009, S. 104ff.

⁶⁹⁸ Block 2020, S. 165.

⁶⁹⁹ Es handelt sich um eine Trickaufnahme von Günther Rittau mit zweifacher Belichtung. Dazu Kettelhut 2000, S. 147.

⁷⁰⁰ Zur Anfertigung des Anzugs vgl. Kettelhut 2000, S. 148; Schulze-Mittendorf 1992, S. 83.

⁷⁰¹ Aus dem Drehbuch, hier zit. n. Sudendorf 2010, S. 270.

⁷⁰² Zum Maschinenkörper in der Moderne siehe Broeckmann 2016, S. 167ff.; Bronfen 2016; Hille 1999; Kang 2011, S. 265–296; Mackenzie 2005; Schauer 1989; Smith 2013.

⁷⁰³ Hornby 2017, S. 3. Nicht allein der Erfinder Rotwang, sondern das Kino selbst erscheint als ihr Schöpfer. „Der Kameramann ist der moderne Zauberer. Für ihn gibt es kein unmöglich,“ erklärt Günther Rittau, der Kameramann der Szene. Rittau [1926] 1988, S. 22, zit. n. Block 2020, S. 178f.

um Elemente, die auch das kinematografische Dispositiv bedingen. Die Maschinenfrau ist Ausdruck technischer Wirkkraft, visuellen Vergnügens und einer täuschenden Illusion. Damit erscheint sie als Allegorie auf das Kino selbst.⁷⁰⁴ Zudem verkörpert die dämonische Automatin in *Metropolis* die Hybris einer fehlgeleiteten Technisierung einer ganzen Gesellschaft. Anders als Maria ist die Maschinenmaria keine unschuldige Friedensbringerin, sondern eine Femme fatale.⁷⁰⁵ Sie nutzt die Wirkkraft ihres erotischen, vermeintlich weiblichen Körpers für ihre Zwecke. Mit dieser Selbstbehauptung überschreitet sie jedoch die Grenzen, die ihr als künstliches Geschöpf gesetzt sind.⁷⁰⁶ Das Staunen ihrer Betrachter*innen schlägt in Schaudern um. Am Ende des Films wird Maschinenmaria, die zu einer Revolte gegen die Maschinen aufruft, selbst als geschlechtslose Maschine entlarvt und verbrannt.

4.4 Filmisches Licht und skulpturale Filme

4.4.1 Lichtspiele

Im Weimarer Kino werden Skulpturen gezeigt, die auf die Mittel ihrer Medialisierung referieren. Die filmische Bewegung der zuvor als statisch erfahrenen Skulpturobjekte verweist ostentativ auf die Eigenbewegung filmischer Bilder und damit auf das kinematografische Dispositiv. Das Kino zeigt, was es kann, indem es unbewegte Figuren belebt. An anderer Stelle geht die mediale Relation von Film und Skulptur über die Motivebene hinaus. Filme stellen Skulpturen in diesen Fällen nicht nur aus, sie weisen selbst skulpturale Eigenschaften auf. Sie werden zu Skulpturen. Das folgende Kapitel widmet sich der Frage nach solchen intermedialen Übertragungen und wirft dabei einen Blick auf das Licht, das in diesen Medienkorrelationen zum Einsatz kommt.

„Dieses Jahrhundert gehört dem Licht“,⁷⁰⁷ erklärt László Moholy-Nagy 1927 im *Deutschen Lichtbild*. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird elektrisches Licht zur gesellschaftlichen Realität. Die Patentierung der Glühbirnen-Marke *Osram* 1906 in Berlin zieht eine rasante Entwicklung nach sich. In der Weimarer Republik ist die elektrische Beleuchtung bereits Standard. Innen- und Außenräume erstrahlen rund um die Uhr.⁷⁰⁸ Das künstliche Licht ist Bestandteil der modernen, industriellen Arbeitswelt, prägt Alltag und Kultur.⁷⁰⁹ Die universale, künstliche Beleuchtung beeinflusst den alltäglichen

⁷⁰⁴ Hans 2014, S. 3; Kaes 2009, S. 181.

⁷⁰⁵ Das Motiv fügt sich in die im expressionistischen Film beschworene Themenwelt des Irrationalen und Unbewussten, das Lotte Eisner unter dem Begriff der „dämonischen Leinwand“ zusammenfasst. Eisner [1952] 1976. Zu Bedeutungsebenen der modernen Automatin vgl. Bronfen 2016; Elsaesser 2000, S. 81f; Hille 1999; Smith 2013; Wosk 2015.

⁷⁰⁶ Bronfen 2016, S. 113.

⁷⁰⁷ Hier zit. n. Altringer/Bomhoff/Bove/Komenda/Lux 2019, S. 13.

⁷⁰⁸ Nentwig 2008, S. 11; Schivelbusch 1992, S. 33ff.

⁷⁰⁹ Schivelbusch 1992. Zu künstliches Licht und Lichtkunst siehe Arnhold 2018; Hoormann 2003; Schwarz 1998.

Erfahrungsraum nachhaltig und erzeugt eine sogenannte „Lichteuphorie“⁷¹⁰ in den Großstädten der Republik. Ein Beispiel dafür ist das *Berliner Lichtfest*, das im Oktober 1928 stattfindet. Vier Tage lang lassen mehrere tausend Scheinwerfer und Neonröhren die Stadt erstrahlen.⁷¹¹ Berlin wird als „neue Lichtstadt Europas“ gefeiert.⁷¹² Auch die Kunstproduktion setzt sich mit dem Wahrnehmungswandel, der mit der Omnipräsenz des Lichts einhergeht, auseinander. Dabei wird Licht zum künstlerischen Material.⁷¹³

Auf den Bühnen der Weimarer Republik ermöglichen Scheinwerfer und Projektoren ein intensives Licht, das gebündelt und bewegt werden kann.⁷¹⁴ Das künstliche Licht wird nicht nur zur Beleuchtung eingesetzt, sondern auch selbst auf der Bühne effektvoll in Szene gesetzt. 1915 propagiert Enrico Prampolini im Manifest zur futuristischen Bühnenbildnerei ein „Theater der Illuminationen“.⁷¹⁵ Er beschreibt eine elektrisch angetriebene *Szenoplastik*, die kinetische Lichtmalereien auf eine Bühne wirft. Am Bauhaus experimentieren Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwerdtfeger mit reflektorischen Lichtspielen und mit der Wirkung von bewegten Farben auf lichttransparenten Wänden.⁷¹⁶ Ihre Lichtinstallationen werden von einer eigens dafür konzipierten Apparatur hervorgebracht und als sogenannte *Farbsonaten* zur Wirkungssteigerung mit Musik untermauert. Auch der ungarische Komponist Alexander László verbindet Licht, Farbe und Musik. Mit seinem 1925 konstruierten *Farbenlichtklavier* illuminiert er zwei Jahre lang deutsche Konzertsäle.⁷¹⁷

In diesen intermedialen Arbeiten wird Lichttechnik zur Kunst. Durch Licht und Schatten entstehen Illuminationen von Räumen und Objekten, die eine plastische, reliefartige Wirkung hervorbringen. Effekte von Hell-Dunkel und das Hervorbringen von skulpturalen Strukturen auf planen Flächen stehen hier in enger Verbindung. Eine Arbeit, die dies prägnant vor Augen führt, ist László Moholy-Nagys *Lichtrequisit für eine elektrische Bühne*. Von 1922–1930 schafft Moholy-Nagy ein kinetisches Objekt, das er als Apparatur zur Erzeugung von Lichtspielen entwirft (Abb. 259). Es handelt sich um eine etwa 1,50 Meter hohe Konstruktion aus verschiedenen Edelstahlelementen. Auf einer runden, beweglichen Platte sind drei rechteckige Schirme angebracht, die ihre aufstrebende Form untergliedern. Kreisrunde perforierte Scheiben, Gitterformationen, eine transparente Spirale und ein Gummiball sind um dieses Gerüst montiert. Sobald der Motor unterhalb der Apparatur zu laufen beginnt, werden die kubischen Formen in Bewegung versetzt.

Moholy-Nagy konzipiert das *Lichtrequisit* in Zusammenarbeit mit dem Architekten István Sebök. Er ist Mitarbeiter der Theaterabteilung der AEG, einer der ersten großen

⁷¹⁰ Gärtner 2018, S. 34.

⁷¹¹ Becker 2018, S. 367; Nentwig 2008; Schrader 1987, S. 136.

⁷¹² So heißt es im begleitenden *Festprogramm mit Lichtführer durch Berlin*, hier zit. n. Schrader 1987, S. 138.

⁷¹³ Blume 2018; Hemken 2009; Hoormann 2003, S. 52, 60ff; Nentwig 2008, S. 11; Neugärtner 2021.

⁷¹⁴ Hoormann 2003, S. 33.

⁷¹⁵ Gärtnert 2018, S. 33.

⁷¹⁶ Botar 2014, S. 102; Hemken 2016, S. 20.

⁷¹⁷ Gärtnert 2018, S. 32.

deutschen Elektrokonzerne.⁷¹⁸ Gemeinsam konstruieren sie eine Apparatur, die nicht nur optisch eine enge Verbindung zur futuristisch anmutenden Maschinenästhetik eingeht. Tatsächlich wird das *Lichtrequisit* zunächst als bühnentechnische Apparatur zur Lichtmodulation einer Theaterkulisse konzipiert. Es soll das erste einer Serie von Maschinen werden, die programmierbare Licht- und Bewegungseffekte hervorbringen.⁷¹⁹ Zwar kommt es nie zur Umsetzung einer ganzen Reihe von Licht-Raum-Modulatoren. Doch Moholy-Nagys Absicht macht deutlich, dass das *Lichtrequisit* in seiner Fähigkeit der Modulation von Licht nicht auf einen Rezeptionskontext beschränkt bleiben sollte.⁷²⁰ In seiner umgesetzten Form ist es bereits als kinetischer Apparat, als Gerät zur Bühnenbeleuchtung und als Projektor für ein abstraktes Lichtspiel einsetzbar.

1930 wird das *Lichtrequisit* im Rahmen der *Deutschen Werkbundausstellung* erstmals öffentlich gezeigt.⁷²¹ Moholy-Nagy montiert die mobile Konstruktion in einen Kasten voll farbiger Glühbirnen. Ihr buntes Licht scheint durch runde Öffnungen in den Außenwänden. Sobald die Apparatur in Gang gesetzt wird, bewegt sich das *Lichtrequisit* in der Kastenkonstruktion und erzeugt ein spannungsreiches Lichtspiel. Moholy-Nagy ist bei der erstmaligen Inbetriebnahme von der Wirkung fasziniert: „Fast zehn Jahre lang plante und kämpfte ich für die Verwirklichung dieses mobilen Apparates und glaubte, daß ich mich mit all seinen Möglichkeiten vertraut gemacht hätte. Ich wußte auswendig, was für Effekte vorkommen würden. Aber als der Licht-Prop zum ersten Mal 1930 in Bewegung gesetzt wurde, fühlte ich mich wie der Zauberlehrling.“⁷²² Das Licht streift die teils opaken, teils spiegelnden und transparenten Flächen der metallischen Konstruktion und bringt bewegte Licht- und Schatteneffekte hervor. Kaleidoskopartige Muster werden an den Wänden und auf den Körpern der umstehenden Betrachter*innen sichtbar.

Moholy-Nagy setzt damit künstlerische Ideen um, die er bereits 1914 in *Das dynamisch-konstruktive Kraftsystem* formuliert. Der Künstler erfasst Raum darin als ein mit elektromagnetischen Feldern und Licht gefülltes Medium. Dieser Raum würde am besten mithilfe von Skulptur zur Anschaugung gebracht.⁷²³ Skulptur beschreibt er nicht als eine von materialer Masse besetzte, geschlossene Form, sondern als Mittel zur Sichtbarmachung von Raum.⁷²⁴ Dieser Gedanke lässt sich auf das *Lichtrequisit* übertragen. Es handelt sich um ein skulpturales Objekt, dessen Struktur, Ausdehnung und Form von der Relation seiner konstituierenden Teile bestimmt wird. Durch seine kinetische Mechanik werden die Teile in Bewegung versetzt und somit in stetig neue

⁷¹⁸ Liptay 2017, S. 292.

⁷¹⁹ Moholy-Nagy 1930, S. 297.

⁷²⁰ Zu den unterschiedlichen Verwendungsformen des *Lichtrequisits* siehe Liptay 2017, S. 293. Zur nachträglichen Umbenennung des *Lichtrequisits* zu *Licht-Raum-Modulator* im Museumskontext vgl. Williams 2015, S. 191.

⁷²¹ Dazu Moholy-Nagy 1930, S. 297. Zur Reproduktion und Ausstellungspraxis siehe Lie 2007; Williams 2015, S. 196.

⁷²² Moholy-Nagy hier zit. n. Weitemeier 1972, S. 42f.

⁷²³ Kemeney/Moholy-Nagy 1922, S. 186.

⁷²⁴ Dazu auch Buderer 1993, S. 58; Jacobs 2019, S. 9.

Relation zueinander gebracht. So entstehen immer wieder andersgeartete Zwischenräume und Formen, die sowohl die Objektform als auch die dadurch erzeugten Lichteffekte dynamisch gestalten.

Zudem ist das *Lichtrequisit* als filmische Arbeit zu beschreiben. Das *Lichtrequisit* ist eine Apparatur zur Projektion von Licht- und Bewegungseffekten und damit dem Kino nahe. Nicht nur erinnert der Aufbau des *Lichtrequisits* an frühe Filmprojektoren, auch die Bündelung der Projektion mithilfe eines dreiwandigen Kastens auf eine Wand, wird in Moholy-Nagys Entwürfen zur Arbeit erkundet.⁷²⁵ 1930 findet das *Lichtrequisit* eine Umsetzung im Medium Film. In *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* filmt Moholy-Nagy das bewegte Objekt (Abb. 260–265).⁷²⁶ Der Film von etwa sieben Minuten beginnt mit der Aufnahme einer sich drehenden, transparenten Kugel. Sie zeigt Schatten und Lichtreflexe und präsentiert die Worte „Moholy-Nagy zeigt ein Lichtspiel“. Dann wird der Schatten von Händen sichtbar, die Filmbänder wie transparente Folien übereinanderlegen. Es folgen mehrere kurze Einstellungen des permanent bewegten *Lichtrequisits*. Detail- und Nahaufnahmen, Überblendungen und Solarisationen der Apparatur dekonstruieren die Form des Objekts. Der Film fängt die dynamischen Licht- und Schatteneffekte des *Lichtrequisits* ein und baut sie durch Schnitt und Montage in abstrakt-rhythmisierter Form wieder auf. Durch den Einsatz filmischer Mittel sprengt Moholy-Nagy die Formabgeschlossenheit der gezeigten Skulptur. Die ereignisreichen Lichtschatten-Inszenierungen entgrenzen ihre Form und erweitern sie in den Bildraum. 1921 schreibt Moholy-Nagy in *Reproduktion – Produktion*, es gehe ihm in seiner Arbeit nicht um die mimetische Wiedergabe von Wirklichkeit, sondern um eine Sichtbarmachung und gar Herstellung von „Relationen“.⁷²⁷ Diese meinen hier sowohl die Relationen der einzelnen Teile der Apparatur als auch mediale Relationen. In *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* bringt die kinetische Skulptur den filmischen Effekt hervor. Sie ist dargestellter Gegenstand und Motor des im Film Sichtbaren zugleich. Skulptur wird als prozessual werdende Größe sichtbar gemacht – eine Verbildlichung der Neudeinition des skulpturalen Objekts, die Moholy-Nagy 1914 bereits beschreibt.

4.4.2 Taktiles Sehen

„Lichtspiel wird der Film genannt, und letzten Endes ist er ja auch nur ein Spiel des Lichts“, schreibt Béla Balázs 1924.⁷²⁸ Film ist in seinen technischen Eigenschaften

⁷²⁵ In den Entwurfszeichnungen ist ein sich drehendes Band von Bildern aus Zellophan auf der Rückseite des Kastens zu sehen. Dieses erinnert an einen Filmstreifen aus Zelluloid. Vgl. Moholy-Nagy 1930, S. 297. Dazu auch Liptay 2017, S. 292; Williams 2015, S. 188.

⁷²⁶ Zu *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* siehe Botar 2014, S. 117–127; Hemken 2016, S. 14ff; Moholy-Nagy 1931; ders. [1932] 1986; Sahli 2006, S. 133–146.

⁷²⁷ Moholy-Nagy 1922, S. 98.

⁷²⁸ Balázs 2001 [1924], S. 95.

wesentlich auf Licht bezogen.⁷²⁹ In seinem Herstellungsprozess werden Lichtspuren auf fotosensiblem Material erfasst. Zur Aufführung kommen die auf Zelluloidfilm eingeschriebenen Bilder als Lichtprojektion. Licht ist sowohl technische Bedingung als auch augenfällige Erscheinung von Film.⁷³⁰ Zugleich ist Licht ein filmisches Darstellungselement, das sich vielfach dem visuellen Zugriff entzieht. „Ursprünglich nämlich richtete sich die Aufmerksamkeit der Filmleute nicht auf die subjektive Erscheinung, sondern auf das objektive Sein des aufzunehmenden Gegenstandes [...]. Das bedeutete für das Sondergebiet der Beleuchtung, daß man sich bemühte, die Szene möglichst hell und gleichmäßig auszuleuchten, damit alles gut und vollständig zu erkennen sei.“⁷³¹ Mit diesen Worten beschreibt Rudolf Arnheim das Darstellungsinteresse des frühen Kinos. Die Sichtbarkeit der erfassten Objekte steht dabei im Zentrum. Als Beleuchtungsmittel dient zunächst nur das verfügbare Sonnenlicht, das mit Spiegel und Reflektoren intensiviert wird.⁷³² Ab 1915 erlauben licht- und filmtechnische Entwicklungen, wie die Einführung des Glühlights und des hochempfindlichen panchromatischen Films, einen kontrollierten Einsatz von künstlichem Licht im Film.⁷³³ Durch den variablen Einsatz des Filmlichts verändert sich nicht nur die Sichtbarkeit des Gezeigten, es verändern sich auch die Gestaltungsmöglichkeiten dieses Zeigens.⁷³⁴ Durch die Lichtgebung lässt sich die filmisch vermittelte Tageszeit, die Wirkung des Raums, dessen Tiefenillusion, Atmosphäre und Stimmung wandeln.⁷³⁵

Die Filmproduktion der Weimarer Republik erfasst Licht nicht nur als Beleuchtungsmittel, sondern auch als eigenständiges Material.⁷³⁶ Das Licht selbst wird im Film sichtbar, das heißt es emanzipiert sich von seinem Beleuchtungsauftrag. Im expressivistischen Film wird ein kontrastreiches Licht zur Ausdruckssteigerung eingesetzt und von Maske, Kostüm und Filmarchitektur aufgegriffen.⁷³⁷ Schatten strukturieren und dramatisieren den Filmraum und ziehen die Zuschauenden ins Filmgeschehen hinein. Lotte Reiniger schafft mit ihren Scherenschmittfilmen eine Materialästhetik, in dem flache, schwarze Figuren und Objekte vor einem kontrastierend hellen Hintergrund agieren.⁷³⁸ Arthur Robisons Spielfilm *Schatten* von 1923 zeigt Schattenspiele als Auslöser und Spiegel der emotionalen Vorgänge seiner Protagonist*innen.⁷³⁹ Viking Eggeling,

⁷²⁹ Das frühe Kino wird dementsprechend als „Lichtspielhaus“ oder „Lichtspieltheater“ bezeichnet. Vgl. Blank 2009, S. 11; Wiegand 2014, S. 376f. Zu Licht im Film siehe Baxter 1975; Blank 2009; Brinckmann [2007] 2014; Guerin 2005; Liptay 2010; Samłowski/Wulff 2002.

⁷³⁰ Brinckmann [2007] 2014, S. 112; Haberer/Urban 2016, S. 7; Wiedenmann 2014, S. 54.

⁷³¹ Arnheim [1934] 1979, S. 117.

⁷³² Blank 2009, S. 23f.

⁷³³ Ebd., S. 24. Zur Elektrizität und Kino siehe Schivelbusch 1992, S. 50–57.

⁷³⁴ Betz/Rother 2014, S. 10; Forster 2014.

⁷³⁵ Brinckmann [2007] 2014, S. 113.

⁷³⁶ Schivelbusch 1992, S. 56; Schmitz 2014, S. 120–129; Wiedenmann 2014, S. 52.

⁷³⁷ Sadowski 2018, S. 105–170; Zydowicz 2022, S. 64–76. Zur Vernetzung der Künste im Expressionismus siehe Beil/Dillmann 2010; Kleinschmidt 2012; Brill/Rhodes 2017.

⁷³⁸ Grace 2017, S. 13ff; Knop 2015.

⁷³⁹ Guerin 2003, S. 89–106; Wiedenmann 2014, S. 55

Oskar Fischinger, Hans Richter und Walter Ruttmann schaffen ‚absolute Filme‘, die Licht als Filminhalt zeigen.⁷⁴⁰ In Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1–4* von 1921–1924 oder in Richters *Rhythmus 21* und *23* werden allein die Bewegungen dynamischer Formen und Lichteffekte sichtbar. Darüber hinaus wird keine Narration vermittelt.

Auch László Moholy-Nagy interessiert sich in seinen Filmen für das Zeigen von Licht. In *Impressionen vom Alten Marseiller Hafen* von 1929 und in *Architect's Congress* von 1933 beobachtet die Kamera das Lichtspiel auf reflektierenden Wasseroberflächen.⁷⁴¹ Auch in *Berliner Stilleben* von 1926 ist das Zusammenwirken von Licht und unterschiedlichen Oberflächenstrukturen Thema (Abb. 266–269). Strukturen des Gehsteigs und der Straße werden in wechselnden Lichteinfällen gezeigt. Die Kamera verfolgt das Licht auf dem glatten Straßenbelag, auf einem kleinteiligen Kopfsteinpflaster und auf viereckigen Bodenplatten.⁷⁴² Sie blickt in Berliner Hinterhöfe und gibt hier die Strukturen der Böden und Außenwände in unterschiedlichen Lichtsituationen wieder. Es ergeben sich dabei Zonen unterschiedlicher Texturen und Helligkeiten, „die den Blick fangen, ohne Bedeutung auszustrahlen“.⁷⁴³ Die Einstellungen führen in prägnanter Weise die strukturbildende, modellierende Wirkung filmischen Lichts vor Augen. Moholy-Nagy setzt es ein, um plastische, reliefartige Oberflächen wiederzugeben oder um sie in Helligkeit aufzulösen.

Dieses Interesse der Filmschaffenden am Licht, ihr Umgang mit filmisch-plastischen Strukturen, kann als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit kinematografischen Traditionslinien gewertet werden, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen. Licht und Schatten werden in den 1920er Jahren als konstitutive Bestandteile von Film verstanden. Damit findet eine Anknüpfung an die Bildmittel älterer Medien wie die des Schattenspiels, der Laterna Magica, des Dioramas und der Stereoskopie statt.⁷⁴⁴ Insbesondere die Stereoskopie ist im 19. Jahrhundert ein beliebtes Mittel zur visuellen Erzeugung von plastischen Bildern. Stereoskopische Sehapparate bringen das linke und rechte Auge in jeweils leicht voneinander abweichende Sehwinkel eines Bildobjekts. Auf diese Weisen erzeugen sie einen dreidimensionalen Seheindruck.⁷⁴⁵ Stereoskopische Bilder vermitteln nicht nur ein Motiv, sondern auch eine Erfahrung. Dazu gehört insbesondere „die Illusion, der Berührungszugänglich zu sein, das Gefühl einer Nähe zwischen Gegenstand und Betrachter“ auszulösen.⁷⁴⁶ Durch die Vermittlung eines plastischen Seheindrucks leistet die Stereoskopie ihren Beitrag zur Herausbildung eines distinkten Erwartungshorizonts für das Kino.⁷⁴⁷ In der Folge spielt für das kinematografische

⁷⁴⁰ Zum absoluten Film siehe auch Bartles 2018; Kiening 2012; Schmitz 2014, S. 122f; Wilmesmeier 1994.

⁷⁴¹ Sahli 2006, S. 111.

⁷⁴² Ebd., S. 112.

⁷⁴³ Liptay 2010, S. 17

⁷⁴⁴ Zur Mediengeschichte der Projektion vgl. Ruchatz 2003; Haberer/Urban 2016, S. 7.

⁷⁴⁵ Zum stereoskopischen Sehen siehe Bello 2018, S. 37–56; Feiersinger 2016, S. 150; Münsterberg [1916] 1996, S. 42; Wedel 2009, ders. 2011, S. 67–78; William 2005.

⁷⁴⁶ Williams 1995, S. 12f, hier zit. n. Wedel 2011, S. 72.

⁷⁴⁷ Wedel 2011, S. 72.

Zeigen von dreidimensionalen Objekten, wie Skulptur, das plastische und taktile Sehen eine ausschlaggebende Rolle.

Taktiles Sehen beschreibt einen Seheindruck, der Räumlichkeit und die Berührbarkeit eines zweidimensionalen Objekts vermittelt.⁷⁴⁸ Ende des 19. Jahrhunderts setzten sich Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegls, Heinrich Wölfflin und Alfred Worringer mit Phänomenen haptischer Wahrnehmungen auseinander.⁷⁴⁹ Die Idee einer haptischen Bildlichkeit entwickelte Alois Riegls erstmals 1893 in *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. 1901 führt er diese in seiner Untersuchung zur *Spätromischen Kunstindustrie* weiter aus.⁷⁵⁰ Riegls beschreibt zwei Arten von visueller Erfahrung. Auf der einen Seite spricht er von einem optischen Sehen, das zur Bestandsaufnahme unterscheidbarer Objekte in einem dreidimensionalen Raum dient und auf der anderen Seite von einem haptischen Sehen, das vor allem auf die Wirkung von Texturen und Oberflächen ausgerichtet ist.⁷⁵¹ Während das optische Sehen auf einem distanzierten Verhältnis zwischen Betrachtendem und Bildobjekt basiert, geht das haptische Sehen nach Riegls von einer körperlich-mimetischen Wahrnehmung aus. Er nimmt an, dass insbesondere in der Nahsicht Bildoberflächen und Texturen den Tastsinn des Auges aktivieren.

1935 greift Walter Benjamin Riegl's Gedanken in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf. Benjamin setzt das gegensätzliche Begriffspaar des optischen versus taktilen Sehens für die Differenzierung der Rezeption von Tafelmalerei und technischen Bildmedien ein.⁷⁵² Der Filmwahrnehmung spricht er dabei taktile Qualitäten zu. Das ausschlaggebende Wahrnehmungselement des Films sei „in erster Linie ein taktiler“, das „auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.“⁷⁵³ Die Rezeption bewegter Filmbilder führt durch seine schnell wechselnden Bilderfolgen zu regelrechten Wahrnehmungsschocks. Das Medium provoziere damit ein berührendes Sehen.⁷⁵⁴ Wie Benjamin knüpft auch Maurice Merleau-Ponty an Riegl's Überlegungen an. Er wiederum etabliert in seiner Phänomenologie eine enge synästhetische Verbindung von Auge und Hand.⁷⁵⁵ Dabei vermittelten sich durch das Sehen immer auch taktile Werte von Oberflächen. Alles Sehen sei ursprünglich Tasten, der haptische Blick ein Tasten des Auges.⁷⁵⁶ Auch für Gilles Deleuze steht das Haptische in Bezug zur Wahrnehmung von

⁷⁴⁸ Boehm 2009; Krois 2010; Lant 1995; Marks 2002; Mühlleis 2005; Zechner 2013, S. 88ff.

⁷⁴⁹ Dazu Echle 2018, S. 48; Liptay 2016, S. 43–50; Zechner 2013, S. 98

⁷⁵⁰ Zu Riegl's Konzept des haptischen Sehens siehe weiter Costa 2015; Echle 2018, S. 47–51; Fend 2007; Schwarte 2011.

⁷⁵¹ Riegls [1901] 2000, S. 27–32.

⁷⁵² Zur Rieglrezeption Benjamins siehe weiter Fend 2007, S. 15ff; Lant 1995, S. 69.

⁷⁵³ Benjamin [1936] 1974, S. 464.

⁷⁵⁴ „Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit als daß die taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge.“ Benjamin [1936] 1974, S. 466.

⁷⁵⁵ Marks 2000, S. 150ff.; Zechner 2013, S. 94.

⁷⁵⁶ Merleau-Ponty [1964] 1986, S. 177.

Filmen.⁷⁵⁷ Insbesondere in der Großaufnahme durchbreche der Film seine Handlungsbewegung. Die Erzählung versperre sich und provoziere ein Affektbild in den Zuschauenden, das ihre Sinnesbereiche durch energetische Nervenanspannungen miteinander in Kommunikation treten lasse.⁷⁵⁸

Das Kino der 1910er und 1920er Jahre greift diese Ideen zu einem sinnlichen Zusammenwirken von Sehen und Berührung auf. Insbesondere Bildhauerei erscheint dabei als ein sinnlich wirkmächtiges Filmmotiv.

4.4.3 Die Plastizität des Films

Emerich Hanus' *Die Söhne* von 1917 erzählt die Liebesgeschichte einer Bildhauerin und eines Blinden.⁷⁵⁹ Martha und Ludwig sind seit Kindertagen miteinander verbunden. Erst sind sie enge Freunde, dann bahnt sich eine Liebesgeschichte zwischen ihnen an. Doch noch bevor sie zueinander finden, verliert Ludwig bei einem Unfall sein Augenlicht. Martha möchte bei ihm bleiben, doch ihre Mutter versichert ihr, sich um ihn zu kümmern. Martha beginnt ein Studium der Bildhauerei. Als sie Ludwig Jahre später wieder sieht, kümmert sie sich erneut liebevoll um ihn. Dieser erhält sein Augenlicht durch eine aufwändige Operation zurück. Wieder sehend, erkennt er, dass Martha gealtert ist und optisch nicht mehr seiner Liebe aus Kindertagen entspricht. Er wendet sich von ihr ab und geht eine Beziehung mit Marthas Modell ein, der Tänzerin Sibylle. Diese aber hegt keine tiefen Gefühle für Ludwig. Reumütig kehrt er zu Martha zurück: „Wie konnte ich mit sehenden Augen so blind sein!“ heißt es im Zwischentitel.

Der Stummfilm verhandelt in thematischer und ästhetischer Hinsicht die Verbindung von Sehen und Fühlen, von Licht und Skulptur. In mehreren dafür prägnanten Einstellungen ist Ludwig im Atelier Marthas zu sehen (Abb. 270–273). Der Arbeitsraum der Bildhauerin steht voller Skulpturen. Männliche und weibliche Akte sind zu sehen, sowie Büsten und ein Skelett, das den anatomischen Studien Marthas dient. Das Atelier weist kontrastierende Licht und Schatten auf. Warmes Sonnenlicht fällt durch ein Fenster auf der linken Seite in den Raum. Der intensive Lichteinfall schafft fast grafische Zonen von Hell und Dunkel auf den im Atelier befindlichen Objekten. Das Licht streift die weißen Aktskulpturen, die Möbel und die beiden Protagonist*innen. Die dem Fenster zugewandte Seite der beschienenen Gegenstände ist partienweise so hell, dass sich die Konturen der Objekte verwischen, während Teile der anderen Raumhälfte nahezu im Dunkel bleiben. So bindet das Licht die Figuren und Objekte in eine einheitliche Raumvorstellung und verhilft ihnen zu plastischer Wirkung.

Zudem erzeugt das warme, fast senfgelbe Licht eine stimmungsvolle Atmosphäre der Szenen von Marthas und Ludwigs Zweisamkeit. Ludwig sitzt am Tisch in der Mitte

⁷⁵⁷ Zum haptischen Sehen bei Deleuze siehe Zechner 2013, S. 150–171.

⁷⁵⁸ Deleuze [1983] 1989, S. 124; Zechner 2006, S. 156.

⁷⁵⁹ Zum Film siehe Liptay 2016; Sannwald 1995, S. 58; Schweinitz 2012, S. 42ff.

des Ateliers. In einer Szene ertastet er die Seiten eines darauf platzierten Buches mit Blindenschrift. Seine Finger streichen über das reliefierte Papier. Mit großer Sorgfalt schlägt er die Buchseiten um, sodass im durchscheinenden Licht die Strukturen des Papiers, seine Vertiefungen und Erhebungen, sichtbar werden.⁷⁶⁰ In einer weiteren Atelierszene ist Ludwig mit einer Geige zu sehen. Er bringt das Instrument durch das Streifen und Zupfen der Seiten zum Klingen während Martha im Hintergrund modelliert an einer Büste. In einer letzten Szene im Atelier berührt Ludwig Marthas Gesicht, um ihre Gesichtszüge zu erfassen. Seine Hände streifen langsam über ihre Wangen. Martha erschafft Skulpturen durch das Modellieren mit den Händen. Der blinde Ludwig hingegen nutzt Berührung, um zu sehen.

Diese Szenen haben eine erzählende Funktion. Sie visualisieren den Gegensatz zwischen Marthas Leben „im Licht“ und Ludwigs Blindheit.⁷⁶¹ Gleichzeitig sind sie Ausdruck einer filmischen Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Licht- und Schatten.⁷⁶² Filmlicht kann helfen, eine räumliche Wirkung dreidimensionaler Gegenstände und Figuren in der Fläche des Filmbildes zu modellieren. Insbesondere die Bildhauerei bietet sich als passendes Motiv zur Reflexion über diesen Umstand an. Bereits im Kunstdiskurs der Renaissance steht die Auffassung über das Helldunkel in engem Zusammenhang mit Begriffen, die auf Gegenständlichkeit oder auf etwas Berührbares verweisen.⁷⁶³ Auch in frühen filmtheoretischen Texten werden filmspezifische Effekte von Licht und Skulptur zusammengebracht. 1915 beschreibt Vachel Lindsay Film als „sculpture-in-motion“.⁷⁶⁴ In *The Art of the Moving Picture* spricht er sich für eine durch perspektivische Staffelungen und den modellierenden Einsatz von Filmlicht hervorgebrachte, plastische Wirkung von Filmen aus. Dieser Auffassung entsprechend, werben Produktionsfirmen für Kinotechnik in den 1920er Jahren mit Mehrfachaufnahmen von Skulpturen (Abb. 274). Die in Werbebroschüren abgebildeten Fotostrecken zeigen anhand des Objekts einer Büste, welche optischen Variationsmöglichkeiten sich durch ihre unterschiedlichen Beleuchtungswinkel ergeben.⁷⁶⁵ Damit knüpft die Werbefotografie für Filmtechnik an ein Bildprogramm der Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts an. Bereits im ersten fotografisch illustrierten Buch, *The Pencil of Nature* von 1844, werden Fotografien einer Gipsbüste aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt (Abb. 13, 14). Der Begleittext von William Henry Fox Talbot beschreibt den fotografischen Effekt der unterschiedlichen Beleuchtungssituationen der Skulptur.⁷⁶⁶ Emerich Hanus' *Die Sühne* knüpft an dieses Darstellungsinteresse an. Der Film vermittelt Plastizität über unterschiedliche Strategien. Dazu gehört einerseits der modellierende Einsatz von Licht und

⁷⁶⁰ Schweinitz 2012, S. 43.

⁷⁶¹ Zur Darstellung von Blindheit im Film siehe Körner 2011; Liptay 2016; Mühlleis 2005; Ripplinger 2008.

⁷⁶² Liptay 2016, S. 51; Schweinitz 2012, S. 44.

⁷⁶³ Bleek 2011, S. 192–197.

⁷⁶⁴ Lindsay [1915] 2000, S. 66.

⁷⁶⁵ Liptay 2016, S. 52.

⁷⁶⁶ Siehe dazu auch Kap. 2.1.1 dieser Arbeit.

Schatten und andererseits das Zeigen von Berührung, die Vermittlung eines taktilen Sehens. Plastische Objekte wie Skulpturen spielen dabei eine herausgehobene Rolle.

Auch Urban Gads Stummfilmdrama *Ewige Nacht* von 1916 schildert die Beziehung eines Bildhauers und einer Blinden.⁷⁶⁷ Hell und Dunkel, Berührungen, um zu sehen und der haptische Modellierprozess von Skulptur werden auf vergleichbare Weise wie in Hanus' Film inszeniert. In Viggo Larsens *Die Sumpfblume* wird der Gipsabguss eines Fußes in mehreren Einstellungen in Nahaufnahme gezeigt (Abb. 210–217). In Hans Cürlis' *Schaffende Hände. Die Bildhauer* werden ganze Skulpturen vor der Kamera geschaffen (Abb. 158–161, 218–229). Wie in *Die Sumpfblume* zeigen die Aufnahmen von Bildhauer*innen bei der Arbeit wie Tonmasse mit den Fingern gedrückt, gezupft, geformt und verstrichen wird. Die Akzentuierung der Hände in Nahaufnahme dient dabei als Mittel der Übertragung gewisser medienspezifischer Eigenschaften von Skulptur auf das Medium Film.

Durch die Reproduktion im kamerabasierten Lichtbild verliert Skulptur ihren plastischen Objektcharakter und verändert ihre materiellen Eigenschaften. Statt bräunlich-weichem, nassklebrigem Ton oder hartem kalten Marmor zeigt Film letztendlich nur dessen schwarzweißes Bild. Auch die räumliche Ausdehnung und die körperliche Verortung des skulpturalen Objekts vermitteln sich auf einer Fläche aus Grauschattierungen auf der Kinoleinwand. Durch die Aufnahme von Händen im Umgang mit skulpturalen Material findet jedoch eine visuelle Vermittlung der skulpturalen Plastizität und Materialität statt. Die Produktion von Skulptur und deren Seherfahrung wird händisch nachvollzogen, dabei werden erst das Auge der Kamera, dann die Augen der Zuschauenden zum tastenden Organ. Dem Publikum vermittelt sich somit eine körperlich-affektive Erfahrung der Oberfläche und Materialität der gezeigten Skulpturen, die dem ‚filmischen Verflachungseffekt‘ entgegenwirkt.

Die Plastizität dieser Filme vermittelt sich jedoch nicht allein in Strategien des taktilen Sehens. Sie liegt in der Medialität der Filme selbst. Als Rohmaterial, als mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogener Folienstreifen und durch einen Projektor laufendes Band, weist Film immer plastische Eigenschaften auf. Die Herstellung des Filmmaterials, des Zelluloidstreifens und das Ausstanzen seiner Perforationslöcher ist ein skulpturaler Prozess.⁷⁶⁸ Durch seine Materialität und die Zusammensetzung seiner technischen Parameter hat Film eine „atmosphärische Plastizität“.⁷⁶⁹ Dafür ausschlaggebend sind neben dem Auflösungsvermögen der chemischen Emulsion, die Filmkameratechnik, die Optik der Linse und Beleuchtungstechnik mit den spezifischen Farbtemperaturen der Lampen.⁷⁷⁰ All diese Aspekte schaffen eine spezifische, optische Qualität, die sich in Filme einschreibt und deren Wirkung wesentlich mitbestimmt. Es

⁷⁶⁷ Der Film gilt als verschollen. Aus Fotografien lässt sich jedoch schließen, dass die Differenz zwischen Visuellem und Haptischem ein grundlegendes Motiv der Erzählung ist. Vgl. Holl 2009, S. 56.

⁷⁶⁸ Jensen 2016, S. 65.

⁷⁶⁹ Schweinitz 2012, S. 46.

⁷⁷⁰ Ebd.

können minimale Leerstellen, Gebrauchsspuren und Facettierungen im Filmmaterial hinzutreten, die sich im projizierten Filmbild als kleine bewegte Punkte, Unschärfen oder Kriseln zeigen. In all diesen Aspekten eröffnet sich eine visuelle Filmsprache, die über narrative Strukturen hinausgeht.⁷⁷¹ Das Medium vermittelt darin keine Erzählung, sondern sinnlichen Inhalt. Die Plastizität des Films bedingt sich also nicht nur über seine Motive und seine Mittel, sondern auch durch seine Materialität. Skulpturale Filme zeigen nicht nur Skulptur, sie können selbst als skulptural beschrieben werden.

⁷⁷¹ Bruhn 2016; Marks 2000, S. 129.

5 Schlussbemerkung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage nach der Sichtbarkeit von Skulpturen in Fotografien und Filmen der Weimarer Republik. Die Untersuchung von Fotografien und Filmen hatte das Ziel, Darstellungsinteressen und Visualisierungsstrategien von Skulpturen zu analysieren. Dabei lag der Fokus nicht nur auf Motivrelationen, sondern auch auf Wechselwirkungen zwischen den beteiligten Medien. Die Analyse konzentrierte sich auf Kunstwerke, die eine Reflexion ihrer medialen Verfasstheit herausfordern. Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit waren somit sowohl Fotografien und Filme, die Skulptur abbilden, wie auch solche, die sich selbst hin zum Medium Skulptur öffnen. Einige der analysierten Arbeiten zeigen keine Skulpturen, sondern lassen skulpturale Formen assoziieren oder rufen den Bezug zum Medium Skulptur durch den Einsatz bestimmter Bildmittel auf. Das heißt, der Begriff Skulptur wurde in dieser Arbeit nicht allein auf Skulpturobjekte angewandt, sondern weiter gefasst, als raumgreifende, plastische Größe verstanden. Zudem lag der Untersuchung die Annahme zugrunde, dass Medien nicht nur in ihrer Hervorbringung, sondern auch in ihrem Sehen, Zeigen und in ihrer diskursiven Verhandlung produziert werden. Die Analyse der besprochenen Kunstwerke bezog folglich auch den Publikations- und Präsentationskontext der Arbeiten sowie kunsttheoretische Texte aus der Zeit der Weimarer Republik mit ein. Die Lektüre von foto- und filmtheoretischen Publikationen, Überblickswerken zur Bildhauerei, Artikeln aus Kunst-, Kultur- und Populärmagazinen ermöglichte es, intertextuelle Bezüge herzustellen. Die Analyse des ausgewählten Materials schloss neben aktuellen medientheoretischen Überlegungen auch foto-, film- und skulpturtheoretische Ansätze mit ein.

Untersucht wurden Skulpturfotografien aus illustrierten Zeitschriften, Werbeanzeigen, Fotobüchern, kunsthistorischen Sammelbänden, lexikalischen Einträgen und Sachbüchern zur Bildhauerei. Es wurde gezeigt, dass das Fotografieschaffen in der Weimarer Republik Skulpturen in zahlreichen Kontexten zeigt. Kunstwissenschaftlich geprägte Bildlösungen und ein experimenteller Umgang mit kameraspezifischen Mitteln bestehen in der Weimarer Republik nebeneinander und treten immer wieder in engen Austausch. Die Bezugnahme auf Darstellungstraditionen und Bildlösungen des 19. Jahrhunderts sind sowohl in Fotografien kunsthistorischer Sammelbände als auch in der Werbe- und Produktfotografie der 1920er Jahre nachzuvollziehen. Skulptur wird in der Weimarer Republik nicht nur durch ihre Einbindung in moderne Medienformate, sondern auch durch ihre Befragung mit kameraspezifischen Mitteln neu sichtbar. Neben einer frontalen Aufstellung im fotografischen Bildraum werden ungewohnte Blickwinkel, Unter- und Rückenansichten von Skulpturen gezeigt. Die Kamera fokussiert die Schattenspiele auf der Materialoberfläche, auf Nahsichten und Details. Skulpturfotografien geben pro Belichtungseinheit nur eine Perspektive auf das fotografierte

Objekt wieder. Auf diese Charakteristik der fotografischen Aufnahme reagieren die Fotografieschaffenden der Zeit, indem sie mehrere Fotografien variierender Perspektiven einer Skulptur nebeneinander im Fotobuch zeigen oder Skulpturkörper aus Fotografien unterschiedlicher Sehwinkel montieren. Zudem beschränken sich Fotograf*innen nicht darauf, Fotoskulpturen in der Aufnahme von Skulpturobjekten zu zeigen. Insbesondere in Fotografien der Neuen Sachlichkeit, des Neuen Sehens und der Werbefotografie werden skulpturale Formen auch in der Visualisierung von Objekten des Alltags produziert. Diese entstehen mithilfe der Kamera, wenn Bildstrategien der Wiedergabe von Skulpturen auf andere Motive übertragen werden. Es konnte gezeigt werden, dass der Medienverbund Skulptur – Fotografie über Motivrelationen hinausreicht.

Auch das Kino der Weimarer Republik setzt sich mit Bildhauerei in unterschiedlichen Kontexten auseinander. Skulpturen, Statuetten und Torsi werden in Spiel-, Kultur- und Avantgardefilmen gezeigt. Teilweise sind die Skulpturen nicht direkt in die Filmhandlung eingebunden. Als Teil des Szenenbilds übernehmen sie die Funktion der gegenständlichen Markierungen einer bestimmten Raumtiefe oder sie dienen als Assoziationsträger zur visuellen Vermittlung der Filmerzählung. Vormoderne Skulpturen knüpfen dabei zumeist an bereits eingeübte Sehmodi des Publikums an. Insbesondere antike Skulpturen sind mit Zuschreibungen aufgeladene Motive, deren Bedeutungs-inhalte in der filmischen Präsentation von den Zuschauenden assoziiert werden. So können diese Skulpturen Filmaussagen gezielt unterstreichen. An anderer Stelle werden Skulpturen zum filmischen Hauptmotiv oder sogar zu Filmakteur*innen. Sie werden in langen Einstellungen bildfüllend gezeigt oder direkt in die Filmhandlung einbezogen. Film ermöglicht es, Skulpturen aus mehreren Perspektiven und in Bewegung zu zeigen. Die Visualisierung von Skulpturobjekten erscheint folglich als ein geeignetes Mittel zur Inszenierung dieser filmischen Möglichkeiten. Skulpturen werden dafür zunächst unbewegt gezeigt und dann mithilfe von Drehscheiben, einer bewegten Kamera oder Mitteln der Montage in Bewegung versetzt. Diese Bewegung wird im Weimarer Kino auf der Erzählebene vieler Filme mit dem Narrativ einer Belebung oder Erweckung verknüpft. Skulpturen erscheinen in Spielfilmen der Zeit als verführerische Frauen oder erweckte Schreckgestalten. Zudem werden filmspezifische Mittel genutzt, um Skulpturen optisch zu zerlegen und damit etablierte Gattungshierarchien mit ironischem Gestus aufzubrechen. Das Motiv erlaubt eine medienreflexive Auseinandersetzung mit filmischen Bildmitteln und eine Verortung des Kinos im Kunstdiskurs. Doch nicht nur auf der Motivebene ist eine Auseinandersetzung des Weimarer Kinos mit Skulptur und ihren medialen Zuschreibungen festzustellen. Das Medium Film selbst weist als skulptural zu beschreibende Eigenschaften auf. Diese können auf der Materialebene des Films und in plastischen Einschreibungen auf dem Projektionsbild ausgemacht werden. Die Untersuchung konnte zeigen, dass der Medienverbund Film – Skulptur sowohl skulpturale Filme als auch filmische Skulpturen umfasst.

Das Fotografie- und Filmschaffen der Weimarer Republik steht in engem Austausch miteinander. Foto- und Filmschaffende machen die Kamera zum produktiven Gestal-

tungsmittel ihrer Arbeit. Sie schaffen eine neue apparativ bedingte Sichtbarkeit ihrer Umwelt, die als Vermittler eines neuen Sehens und einer erweiterten Wahrnehmung gilt. Avantgardist*innen und Konstruktivist*innen, Autor*innen populärwissenschaftlicher Publikationen und Bildberichte sprechen in den 1920er Jahren von einer sinnlichen Wahrnehmungsschule des modernen Menschen durch Fotografie und Film. Die Kamera ist in der Weimarer Republik nicht nur ein Apparat zur optischen Bilderzeugung. Sie wird zum Mittel der Weltaneignung, der Sinneserweiterung und konstruktiven Neugestaltung der Gesellschaft. Im Zentrum steht der Mensch mit der Kamera – eine Allianz, die dazu in der Lage ist, Kunst hervorzubringen. Diese Kunst zeichnet sich durch intermediale Bezugnahmen aus. Zahlreiche Künstler*innen arbeiten in beiden Medien. Fotografien und Filme werden gemeinsam produziert, präsentiert und rezipiert. Skulptur ist dabei ein wiederkehrendes Motiv. Die Aneignung des Mediums sowohl von Fotografie- als auch von Filmschaffenden zeigt, wie sich skulpturale Bildlichkeit formiert und wie diese gleichzeitig dekonstruiert, in Frage gestellt und neu definiert wird. Skulptur ist als etablierte Kunstgattung ein wichtiges Verweismedium und ermöglicht das Anknüpfen der kamerabasierten Künste an bereits etablierte Sehmodi. Das heißt, sie ist Motiv und mediale Referenz. Die in Fotografie und Film wiedergegebenen Skulpturen stammen in zahlreichen Fällen aus der Antike und umspannen eine Zeitlichkeit, die dem Tempus kamerabasierter Aufnahmen diametral entgegensteht. Andere der gezeigten Skulpturen entstehen in der Weimarer Republik, teilweise werden sie sogar in dem Moment ihrer Produktion im Atelier aufgenommen. In solchen Fotografien und Filmen nähert sich die Zeitlichkeit der Medien Skulptur, Fotografie und Film aufs engste an oder kehrt sich in der Retrospektive sogar um, wenn die Visualisierung die gezeigte Skulptur überdauert. Damit gemeint ist sowohl die sich ständig wandelnde skulpturale Form im Prozess ihrer Herstellung als auch die fertige Skulptur selbst. Während der Zeit des Nationalsozialismus werden zahlreiche Skulpturen der Weimarer Republik zerstört, etwa wenn moderne Skulpturen nicht den Vorstellungen des NS-Regimes entsprechen oder wenn ins Exil fliehende Bildhauer*innen keine geeignete Lagerstätte für ihre Arbeiten finden.⁷⁷² In diesen Fällen überdauern die Kameraaufnahmen ihr vermeintlich standhaftes Motiv. Fotografien und Filme geben heute wichtigen Aufschluss über die Bildhauerei der Weimarer Republik. Dabei ist es essenziell, die Mediatisierung in der kunsthistorischen Analyse und Auswertung dieser Abbildungen mitzusehen und zu beschreiben.

Die vorliegende Untersuchung des Kunstschaffens der Weimarer Republik soll nicht ohne historische Kontextualisierung auskommen. Im Folgenden gebe ich einen kurzen Ausblick auf die Bildproduktion des Nationalsozialismus in Hinblick auf Skulptur, Fotografie und Film. Die Untersuchung zahlreicher damit einhergehender Fragen steht noch aus.

⁷⁷² Ich beziehe mich hier u.a. auf Arbeiten von Jussuff Abbo, Umberto Boccioni, Katharina Heise, Edwin Scharff, Milly Steger, Ruth Vollmer und William Wauer. Siehe auch Schöne 2017, S. 159ff.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialist*innen 1933 endet die Weimarer Republik. Es beginnt eine Zeit der repressiven Kulturpolitik, die so gut wie jede Form freien künstlerischen Ausdrucks unterbindet.⁷⁷³ Am 22.09.1933 wird die Reichskultkammer unter Vorsitz Joseph Goebbels gegründet, die das Kunstschaffen im NS-Staat dirigiert und über die Kunstwertigkeit des bisherigen Kunstschaffens entscheidet.⁷⁷⁴ Die nationalsozialistische Kulturpolitik verfolgt eine absolute Ausrichtung auf politische Fragen. Es geht darum, ideologische Inhalte zu repräsentieren und zu reproduzieren. Herkunft und Religion der Künstler*innen werden von nun an als Qualitätskriterium ihrer Arbeit ausgewiesen. Jüdische Kunstschaffende erhalten ein Arbeits- und Ausstellungsverbot.⁷⁷⁵ Abstrakte Bildmittel werden als Form gesellschaftspolitischer „Zersetzungarbeit“ angeprangert.⁷⁷⁶ Künstlerische Entwicklungen der Moderne werden verneint. Kunstproduktionen, die der nationalsozialistischen Gesellschaftsutopie widersprechen, werden stigmatisiert und eliminiert.⁷⁷⁷ Synagogen und Bethäuser der jüdischen Gemeinden, Gedenkstätten der politisch Linken, Kunstwerke der Moderne, darunter Tafelbilder, Skulpturen und Filme der 1920er und 1930er Jahre werden zerstört. Zahlreiche Skulpturen der Weimarer Republik werden aus den Museen entfernt, zerstört, ins Ausland verkauft oder für die 1937 in München gezeigte Propagandaausstellung ‚*Entartete Kunst*‘ beschlagnahmt.⁷⁷⁸ Hier werden abstrakte und expressionistische Arbeiten sowie künstlerische Formexperimente der Weimarer Moderne öffentlich abgewertet.⁷⁷⁹

Das Titelblatt des begleitenden Ausstellungsführers zeigt eine schwarzweiße Skulpturfotografie (Abb. 275). Die abgebildete, in Gips modellierte Büste *Der neue Mensch* stammt von dem jüdischen Bildhauer Otto Freundlich. Seine Arbeit wird aus leichter Untersicht gezeigt. Die kantigen Formen der Büste werden fotografisch durch die Licht- und Schatteneffekte einer hellen Lichtquelle außerhalb des erfassten Bildraums gesteigert. Auf der Schwarzweißfotografie steht in roten Großbuchstaben das Wort ‚Kunst‘ in Anführungszeichen. Es soll die Kunstwertigkeit der gezeigten Skulptur in Frage stellen und vermittelt damit das Programm der Ausstellung. Der/die Fotoproduzierende der Abbildung ist unbekannt. Otto Freundlich wird deportiert und 1943 im Konzentrationslager Maidanek ermordet.⁷⁸⁰ Andere Künstler*innen können der Verfolgung, Entrichtung und Ermordung nur durch die Emigration ins Ausland entgehen.⁷⁸¹

Während der Zeit des Nationalsozialismus steht die strikte Ablehnung moderner Formen der Skulpturproduktion einem modernen Medieneinsatz von Fotografie und

⁷⁷³ Berswordt-Wallrabe/Neumann/Tieze 2016; Brantl 2019; Brauneis 2021; Hoffmann/Hüneke 2021; Hoffmann/Scholz 2020; Larsson 2021; Maset 2009; Schafhausen/Zadoff 2021; Voermann 2022.

⁷⁷⁴ Maset 2009, S. 234.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 237.

⁷⁷⁶ Zuschlag 2022, S. 324.

⁷⁷⁷ Zum Ikonokasmus der NS-Zeit siehe Paul 2020, S. 89–97; Struwe 1988; Thamer 1997.

⁷⁷⁸ Maset 2009, S. 237.

⁷⁷⁹ Brüggen 2023; Hüneke 2020; Zuschlag 1995; ders. 2022.

⁷⁸⁰ Albrecht 2017, S. 56.

⁷⁸¹ Blümm/Rössler 2021, S. 16ff; Dogramaci/Roth 2019; Merkel 2021; Schöne 2017.

Film gegenüber. Die staatlich institutionalisierte Foto- und Filmproduktion dient der Sicherung der nationalsozialistischen Herrschaft, der Verbreitung politischer Ideologien und als Mittel der modernen Kriegsführung.⁷⁸² Die Regierung fordert die Bevölkerung auf, auch im Krieg zu fotografieren.⁷⁸³ Schulungen leiten die Soldaten in ihrer fotografischen Praxis an. Das Schießen von Fotografien wird zur Gewalttat⁷⁸⁴ und soll zugleich den Zusammenhalt zwischen Front und Heimat stärken.⁷⁸⁵ Adolf Hitler etabliert mithilfe der fotografischen und filmischen Inszenierung seiner Person einen sogenannten ‚Führerkult‘.⁷⁸⁶ Medial vermittelte Bilder der ‚deutschen Volksgemeinschaft‘ sind omnipräsent. Sie zeigen schöne Körper, junge Soldaten und starke Frauen. Das Ideal der gezeigten Menschen orientiert sich am antiken Vorbild der Griechen, wie Leni Riefenstahls Film *Olympia. Fest der Völker* von 1936 zeigt (Abb. 238–243).⁷⁸⁷ Antike Skulpturen werden darin ideologisch aufgeladen und als Orientierungsbild leistungsfähiger Mitglieder*innen des geforderten ‚Volkskörpers‘ inszeniert.⁷⁸⁸ Dieser konstituiert sich in der NS-Ideologie auch durch die Exklusion von Jüdinnen und Juden, Sinti und Roma, als ‚erbkrank definierter‘ Menschen und Gemeinschaftsfremder.⁷⁸⁹ Propagandaausstellungen wie *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* von 1934, *Das Wunder des Lebens* von 1935 oder *Deutschland* von 1936 vermitteln diese Inhalte der NS-Utopie anschaulich.⁷⁹⁰ Dabei kommen intermediale Bilder, großformatige Fotomontagen und Filme zur visuellen und sinnlichen Vermittlung der Inhalte zum Einsatz.⁷⁹¹ Dabei lassen sich hier Medienstrategien ausmachen, die aus der Zeit der Weimarer Republik stammen. Folglich bestehen Kontinuitäten in Bildpraktiken und in deren Produktion.

Die Ausstellung *Das Wunder des Lebens* führt die Funktionsweise des menschlichen Körpers vor Augen und vermittelt die Inhalte der nur wenige Monate später erlassenen Nürnberger Rassengesetze.⁷⁹² Zum Einsatz kommen bunte Schaubilder, didaktische Grafiken und vereinfachende Statistiken. Herbert Bayer entwirft das Ausstellungsplakat, Broschüren und grafische Schaubilder. Seine Montage zur *Welt der Sinne* für das Ausstellungsheft zeigt ein großes blaues Auge (Abb. 276). Die Lider sind wie im Staunen über das Gesehene aufgerissen. Darunter ist eine ovale Grafik montiert, die eine Camera obscura bei der Aufnahme einer antiken Büste zeigt. Das frühe bild-

⁷⁸² Zu Fotografie und Film im NS siehe u.a. Brändli 2020; Paul 2020; Rocco 2020; Walter 2022; Webster 2021; Wildt/Steinbacher 2022.

⁷⁸³ Wildt 2022, S. 10.

⁷⁸⁴ Arani 2009; Hördler 2015; Knoch 2001; Reifarth/Schmidt-Linsenhoff 1995.

⁷⁸⁵ Reifarth/Schmidt-Linsenhoff 1995, S. 486. Zu Soldatenfotografien auch Bopp 2009; Hoffmann-Curtius 2002.

⁷⁸⁶ Zu Fotografien als Medien des ‚Hitlerkults‘ siehe Herz 1994; Hockerts 2008; Irrgang 2020; O’Shaughnessy 2016.

⁷⁸⁷ Siehe dazu auch Kap. 4.3.2 dieser Arbeit.

⁷⁸⁸ Zum Antikenbezug der Bildhauerei der NS Zeit und damit einhergehenden körperästhetischen und ideologischen Implikationen vgl. Wolbert 2018, S. 293–330.

⁷⁸⁹ Wildt 2022, S. 12.

⁷⁹⁰ Paul 2020, S. 133.

⁷⁹¹ Zu Ausstellungspraktiken der Propagandaausstellungen siehe Burgstaller 2020; Rocco 2020, S. 99–120.

⁷⁹² Paul 2020, S. 74; Rössler 2010, S. 216.

gebende Verfahren gibt die Skulptur auf den Kopf gestellt wieder. Grafische Linien, Zahlen und Markierungen auf der Grafik erwecken den Eindruck einer wissenschaftlichen Abbildung. Daneben ist ein Textblock zu sehen, in dem die Ausstellung beworben wird: „Die Welt der Sinne, des Sehens und Hörens, des Schmeckens und Riechens und Fühlens wird in Großmodellen erläutert, die ungeheure Kraftleistung der einzelnen Organe wird in monumentalen Bildern großartiger Eindringlichkeit gestaltet.“ Und darüber steht: „Das Auge ist die wichtigste Brücke zwischen Welt und Innenleben des Menschen, es ist aber auch Spiegel der Seele.“ Bayers Grafik soll Aufmerksamkeit für die Ausstellung generieren. Die darin verwendeten Bildmittel knüpfen an seine Fotomontagetechniken der 1920er Jahre an.⁷⁹³ Nach 1933 werden Zeitschriften wie der *Uhu* und *Der Querschnitt*, die seine Montagen veröffentlichten, eingestellt. Das Bauhaus wird geschlossen.⁷⁹⁴ Bayers intermediale Zusammenstellungen von Text- und Bildelementen erweisen sich für das NS-Regime jedoch als anschlussfähig.⁷⁹⁵ Er wird Gestalter für politische Visualisierungen. Seine Arbeit für *Das Wunder des Lebens* zeigt, wie sich die Vermittlung von NS-Ideologie mit einer modernen visuellen Ästhetik verbindet.⁷⁹⁶ Trotz zahlreicher einschneidender Brüche sind nach 1933 Kontinuitäten zum Kunstschaffen der Weimarer Republik erkennbar. Dies betrifft auch die Visualisierung von Skulptur im Kino.

Film ist zum Ende der Weimarer Republik ein massenhaft rezipiertes Medium, erfreut sich einer hohen Popularität und Reichweite. Nach 1933 bricht diese Entwicklung nicht ab; die Zahl der Kinobesuche steigt weiter an.⁷⁹⁷ 1934 verkündet Joseph Goebbels in einer Rede vor der *Reichsfachschaft Film*: „Wir sind der Überzeugung, daß der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen.“⁷⁹⁸ Nach 1933 wird die Filmproduktion dem *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, dann der *Reichskultkammer* unterstellt.⁷⁹⁹ Diese hat den Charakter eines Berufsverbands mit Zwangsmitgliedschaft aller Filmschaffenden. Um die Mitgliedschaft zu erhalten, muss die ‚arische Abstammung‘ nachgewiesen werden.⁸⁰⁰ Nichtaufnahme bedeutet Berufsverbot. Ab 1934 müssen zudem alle Drehbücher genehmigt werden. Ziel ist die Kontrolle der filmisch vermittelten Inhalte und letztlich die komplette Zentralisierung der Filmproduktion.⁸⁰¹ Zahlreiche Filmschaffende verlassen

⁷⁹³ Lugon 2010; Rössler 2020, S. 221f.

⁷⁹⁴ Paul 2020, S. 70. Zu Bauhaus im NS siehe weiter ebd., S. 69–78; Sachsse 2006.

⁷⁹⁵ Rössler 2020, S. 228. Zu modernen Bildstrategien im Nationalsozialismus siehe Böhingk/Stamp 2006; Hoffmann/Scholz 2020; Rössler 2007; Sachsse 2021.

⁷⁹⁶ Paul 2020, S. 72.

⁷⁹⁷ Von 1933 bis 1945 steigt sich die Zahl der Kinobesuche auf über eine Milliarde pro Jahr. Quanz 2000, S. 47.

⁷⁹⁸ Zit. n. Dustdar 1996, S. 13. Zur Bedeutung des Films für die NS-Propaganda auch Quanz 2000, S. 44–52.

⁷⁹⁹ Zum Kino der NS-Zeit siehe u.a. Albrecht 1969; Elsaesser 1999; Kinkel 2002; Lowry 1991; Witte 1993.

⁸⁰⁰ Strobel 2009, S. 130.

⁸⁰¹ Ebd., S. 130–132.

Deutschland. Viele emigrieren in die USA, darunter Renée Clair, Marlene Dietrich, Henrik Galeen, Fritz Lang, Joe May, Robert Siodmak und Billy Wilder.⁸⁰²

Während der NS-Zeit werden politische Propagandafilme produziert, vor allem jedoch Komödien, Melodramen und Kulturfilme, die ideologische Wertvorstellungen des Nationalsozialismus suggestiv vermitteln.⁸⁰³ Neben der politischen Bildung dient das Kino auch der Erzählung unterhaltender Geschichten. Diese Bilderwelt vermittelt nicht nur Wertinhalte, sondern erzeugt eine ‚Haltung des Wegsehens‘. Die Unterhaltung dämpft die Kriegsangst und erzieht zum Übersehen von Gewalt und Verbrechen.⁸⁰⁴ Auch die filmische Wiedergabe von Bildhauerei wird als Vermittlungsmedium propagandistischer Inhalte herangezogen. Ein Beispiel dafür ist Hans Zerletts *Venus vor Gericht* von 1941 (Abb. 277).⁸⁰⁵

Der Spielfilm handelt von dem jungen nationalsozialistischen Bildhauer Peter Brake. Dieser wendet sich früh von der künstlerischen Moderne der Weimarer Republik ab und bleibt daher zunächst ohne Erfolg. Um dennoch öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren, schafft er eine weibliche Aktskulptur nach antikem Vorbild und vergräbt sie im Wald. Die Skulptur wird bald gefunden und für eine Antike gehalten. Als Brake sich als ihr Schöpfer zu erkennen gibt, landet der Fall vor Gericht. Der Kunstsachverständige urteilt: „Heute verherrlicht man nicht mehr den schönen Körper, sondern den häßlichen. Man geht neue Wege in der Kunst, wenn man eine Frau als Gorillaweibchen darstellt. Das ist modern. Das ist geistvoll. Das bringt einen Namen und vor allen Dingen Geld. Eine solche Figur, wie die da, muss ja aus einer anderen Zeit stammen, und da die Figur etwas Edles, Schönes und Natürliches darstellt, kann sie nicht von einem Bildhauer der Gegenwart gemacht worden sein.“⁸⁰⁶ Brakes Arbeit wird als Meisterwerk der griechischen Bildhauerkunst gefeiert und Brake dem Filmpublikum somit als ein ‚Meister der Gegenwart‘ vorgestellt. Dennoch muss Brake in der Filmerzählung weiter um Anerkennung kämpfen. Als Mitglied der NSDAP wird er von politischen Gegnern angefeindet, die weiterhin den Kunstdenkmalen der Republik verhaftet sind. Brake folgt seiner Überzeugung unbirrt und kann sich so letztlich gegenüber dem Urteil jüdischer Kunsthändler*innen behaupten.

Der Film wertet moderne Kunst und den Kunstbetrieb der Weimarer Republik bewusst ab. Die gezeigte jüdische Kunsthandschrift ist gefüllt mit expressionistischen Arbeiten, die der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ entliehen sind.⁸⁰⁷ Zudem werden hier Grafikmappen mit pornographischen Bildern von Frauen verkauft. Die Angestellte trägt Krawatte und Monokel. Brakes *Venus* erscheint demgegenüber als weibliches Ide-

⁸⁰² Über 2000 Angehörige der Filmindustrie, davon 90 Prozent Jüdinnen und Juden, verlassen Deutschland nach 1933. Alt 2013, S. 83.

⁸⁰³ Etwa 14 Prozent der während der NS-Zeit produzierten Filme gehören zu der Gruppe an Filmen mit erkennbar propagandistischem Inhalt. Vgl. Kreimeier 1994, S. 46; Lowry 1991.

⁸⁰⁴ Sachsse 2003, S. 14–18; Strobel 2009, S. 143.

⁸⁰⁵ Zu *Venus vor Gericht* siehe Fellemann 2014, S. 58–75; Hollstein 1983, S. 143–149; Schrödel 2004, S. 51–58.

⁸⁰⁶ Hier zit. n. Schrödel 2004, S. 56f.

⁸⁰⁷ Fellemann 2014, S. 66.

albild; der Künstler als Wahrer dieses Ideals. Auch in Hans Schweikarts *Befreite Hände* von 1939 und Gerhard Lamprechts *Madonna in Ketten* von 1949 werden Frauenbilder im Kontext von Skulpturproduktion verhandelt. Alle drei Filme zeigen Bildhauerinnen. Sie stellten die bildhauerisch tätige Frau als attraktiv, tüchtig, ehrlich und treu dar.⁸⁰⁸ Die künstlerische Tätigkeit ist Ausdruck ihrer Persönlichkeit und ihres Talents. Die Arbeit steht jedoch im Zweifelsfall hinter ihrer Verantwortung als Mutter oder Ehefrau zurück. In *Venus vor Gericht* wird eine solche Frau im Venus-Modell Charlotte Böller inszeniert. Die Szene des Modellstehens im Atelier wird als professionelle Arbeitssituation geschildert. Die konzentrierte Tätigkeit des Bildhauers legitimiert den Blick auf den weiblichen Körper des Modells, welches schließlich zur Ehefrau des Künstlers wird. Auch in der Gerichtsverhandlung wird Charlotte als moralisch integer gezeigt. Sie steht als Streiterin für Wahrheit und Gerechtigkeit ein und verhilft Brake vor Gericht zur Anerkennung seiner Autorschaft. Letztlich setzt der Film seinen Fokus weniger auf die Liebesgeschichte von Künstler und Modell als vielmehr auf gesellschaftliche Fragen der Wertigkeit von Kunst. Die Venusskulptur wird als einmaliges Original präsentiert. Sie ist ganz der öffentlichen Sphäre zugeordnet, wird in der Galerie, vor Gericht und am Ende im Museum gezeigt.⁸⁰⁹

Bezeichnenderweise weist nicht nur der Name des Bildhauers Brake, sondern auch seine Arbeit Parallelen zu dem Schaffen Arno Brekers auf. Breker ist ein anerkannter Bildhauer des NS-Regimes.⁸¹⁰ Seine Skulpturen werden unter anderem in der *Großen deutschen Kunstausstellung* in München gezeigt. Er wird von Hitler gefördert, erhält zahlreiche Staatsaufträge und üppige Honorare.⁸¹¹ Der Vergleich der in *Venus vor Gericht* gefeierten Skulptur Brakes mit Brekers Arbeiten, beispielsweise mit *Schreiende* von 1940 oder *Psyche* von 1941 macht die stilistischen Parallelen deutlich (Abb. 278–280). Alle drei Arbeiten zeigen einen weiblichen Akt in neoklassizistischem Stil. Gemeinsamkeiten sind das zurückgenommene wellige Haar, die aufrechte Körperhaltung, die symmetrische Körperform und ein in Falten um den Körper drapiertes Tuch. Die *Venus* von Brake wird als Fragment gezeigt, um den für die Filmerzählung wichtigen Bezug zur Antike zu betonen. Brekers Arbeiten präsentieren die glatte Oberfläche unversehrter Körper. Seine figurativen Statuen visualisieren ein parteikonformes Körperideal. Er zeigt schlanke, sportliche Körper in statischen Posen; übergroße prototypische Menschen, deren Erscheinung sich an antiken Mustern orientiert.⁸¹²

⁸⁰⁸ Damit vermittelt wird das der Frau im Nationalsozialismus zugedachte Rollenbild. Vgl. Baer 2009, S. 178f; Papenbrock 2014.

⁸⁰⁹ Private Aneignungen der Skulptur, etwa durch die heimliche Berührung eines Bauern oder durch die Reproduktion auf Postkarten werden abgelehnt und durch Aussagen im Filmdialog entwertet.

⁸¹⁰ Zu Arno Breker siehe Doll 2014; Gabler 2015; Hackel 2021; Wolbert 2018, S. 273–282.

⁸¹¹ Greve 2021, S. 87.

⁸¹² Wolbert 2018, S. 277. Zur Bildhauerei im NS siehe auch Bushart 2017; Curtis/Berger 2001; Peters 2002; Volkmann 1983.

1944 wird Brekers Arbeit in einem Film von Hans Cürlis gezeigt. Cürlis arbeitet nach 1933 weiter als Regisseur von Kulturfilmern.⁸¹³ Seine Produktion von *Schaffende Hände* wird eingestellt; die Filme dürfen nicht mehr gezeigt werden.⁸¹⁴ Viele der darin sichtbaren Kunstschaffenden gelten im NS-Staat als ‚entartet‘, darunter auch Renée Sintenis. 1934 wird sie wegen ihrer jüdischen Großeltern aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen. Eines ihrer Selbstbildnisse wird auf der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ präsentiert. Die Kulturfilmproduktion von Cürlis verlegt sich auf andere Motive. Er wendet sich dem deutschen Brauchtum, Kunsthandwerk und deutschen Landschaftsaufnahmen zu.⁸¹⁵ Zwischen 1934 und 1939 filmt er Exponate aus den Berliner Museen.⁸¹⁶ Dabei handelt es sich um Auftragsarbeiten der *Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, die er nach strengen Vorgaben produziert. 1938 entsteht mit *Schöpferische Stunde* ein Film über den Bildhauer Josef Thorak. Wie Breker ist auch Thorak ein von den Nationalsozialisten gefeierter Künstler.⁸¹⁷ Beide werden in die sogenannte ‚Gottbegnadetenliste‘ aufgenommen und damit als „unersetzliches Künstlergenie“ vom Kriegsdienst befreit.⁸¹⁸ In dem Film zu Thorak nutzt Cürlis Bildmittel, die Parallelen zu *Schaffende Hände* aufweisen. In zahlreichen Einstellungen werden die modellierenden Hände des Bildhauers in direkter Auseinandersetzung mit bildhauerischem Material gezeigt.⁸¹⁹ Ein zweiter Film von Cürlis zu Thorak, der 1943 entsteht, weist eine andere Bildsprache auf (Abb. 281, 282). In *Werkstatt und Werk* liegt der Fokus nicht mehr auf dem händischen Arbeitsprozess der Skulpturproduktion, stattdessen werden riesige Atelierräume und die Arbeit zahlreicher Mitarbeitender an großformatigen Skulpturen gezeigt. Ein Jahr später wird der Kulturfilm *Arno Breker* produziert. Wie *Josef Thorak – Werkstatt und Werk* entsteht der Film unter der Leitung der Produktionsgesellschaft von Leni Riefenstahl.⁸²⁰ Beide Filme propagieren das Können der Bildhauer in der Vision und Umsetzung monumentaliger Arbeiten. Mithilfe von Überblendung und musikalischer Untermalung wird ihr Schaffen effektvoll inszeniert.

Neben Cürlis zeigen auch Curt Oertel und Walter Hege Skulpturen sowohl in der Weimarer Republik als auch im NS-Staat. 1932 hatte Oertel *Die steinernen Wunder von Naumburg* gedreht.⁸²¹ 1938 produziert er einen Film zu *Michelangelo*. Hege arbeitet nach 1933 ebenfalls weiter als Fotograf und Filmemacher. 1938 entstehen *Riemenschneiders Werke in Franken* sowie *Riemenschneider – Der Meister von Würzburg*, 1939 *Die Bauten Adolf Hitlers*, 1939 *Grosse deutsche Kunstausstellung* und 1943 *Künstler bei der Arbeit*. Es

⁸¹³ Zu Cürlis Arbeit während der NS-Zeit siehe Döge 2005, S. 36–51; Ziegler 2003, S. 133–151.

⁸¹⁴ Ziegler 2003, S. 133.

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Döge 2005, S. 39.

⁸¹⁷ Zu Thorak siehe Rolinek 2008; Wolbert 2018, S. 271ff.

⁸¹⁸ Brauneis 2021, S. 37, 42.

⁸¹⁹ Dazu Ziegler 2003, S. 137ff.

⁸²⁰ Ebd., S. 135.

⁸²¹ Dazu Schrödl 2022, S. 268f.

handelt sich dabei um Kulturfilme, die er im direkten Kontakt mit dem Reichspropagandaministerium verwirklicht.⁸²²

Dies sind nur wenige Beispiele für Skulpturen in Fotografien und Filmen des Nationalsozialismus, die bisher keine eingehende Analyse erfahren haben.

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten, das Ende der Weimarer Republik, bedeutet einen tiefgreifenden Einschnitt, der die Foto- und Filmproduktion maßgeblich prägt. Der Ausblick auf 1933–1945 zeigt: An das in dieser Arbeit untersuchte Kunstschaffen der Weimarer Republik wird nicht lückenlos angeknüpft. Die experimentellen Ansätze der Fotografieproduktion werden unterbunden oder für propagandistische Zwecke eingesetzt. Das avantgardistische Formexperiment der Filmproduktion wird aus politischen Gründen nicht weitergeführt. Hinzu treten technische Entwicklungen wie die Einführung des Ton- und Farbfilms, die die künstlerischen Bestrebungen des Weimarer Kinos unterbrechen oder umlenken.⁸²³ Wie wirken sich die Möglichkeiten des Tonfilms auf die Wiedergabe stummer Skulpturobjekte aus? Was macht die Einführung des Farbfilms mit etablierten Visualisierungsstrategien unbunter Skulpturobjekte? Die Untersuchung der Einwirkung dieser filmtechnischen Veränderungen für die Medialisierung von Skulpturen in Fotografien und Filmen der 1930er und 1940er Jahre steht noch aus.

Die Bemühungen um eine moderne Formensprache reißen nach 1933 nicht völlig ab; moderne Bildstrategien bestehen bis nach 1945.⁸²⁴ In der Nachkriegszeit, insbesondere ab den 1960er Jahren werden moderne Bildlösungen und Ansätze aufgegriffen und weitergedacht. Ein für diese Arbeit ausschlaggebender Argumentationsstrang war die Entwicklung eines erweiterten Skulpturbegriffs in Fotografien und Filmen der 1920er Jahre. Das Zeigen von Skulpturen in den kamerabasierten Medien ermöglichte es, neue Wahrnehmungsmodi des bildkünstlerischen Mediums einzuüben und ein neues Verständnis der räumlichen und zeitlichen Verortung plastischer Objekte zu etablieren. Die Auseinandersetzung mit Fotografie und Film erweiterte den Skulpturbegriff in Richtung eines medienübergreifenden Verständnisses der künstlerischen Praktiken.⁸²⁵ Das Skulpturschaffen der 1960er Jahren setzt diesen offenen Medienbegriff weiter fort. Die Bildhauerei ist durch hybride Ausdrucksformen gekennzeichnet, bei denen skulpturale Gestaltungsformen in Stein, Wachs, Metall, Objektanordnungen, Texten, Diaprojektionen, Fotografien und Filmen umgesetzt werden. Diese „Skulptur im erweiterten Feld“⁸²⁶ zeigt sich nicht nur als plastische Objektgestaltung, sondern als „material- und verfahrenstechnisch offene, räumlich-plastische Aktion“.⁸²⁷ Fotografien und Filme erscheinen als Mittel der visuellen Kommunikation bildhauerischer Arbei-

⁸²² Lähn 1993, S. 55.

⁸²³ Alt 2013; Berry 2018; Müller 2003.

⁸²⁴ Böhingk/Stamp 2006; Hoffmann/Scholz 2020; Sachsse 2006.

⁸²⁵ Dazu auch Frohne 2014, S. 77.

⁸²⁶ Krauss [1979] 1987.

⁸²⁷ Molderings 2014, S. 16.

ten und werden selbst zu materiellen Werkbestandteilen, wenn etwa fotografische und kinematografische Apparate zu installativen Skulpturen arrangiert werden.⁸²⁸ Zudem wird der Körper von Bildhauer*innen in den 1960er Jahren zum bildhauerischen Material. Die performative Hervorbringung skulpturaler Formen wird in Fotografien und Filmen kommuniziert. Des Weiteren bringen Filme der Zeit selbst Skulpturen hervor, wenn Körper als plastisches Material in Aktion oder hinsichtlich des Verhaltens des Körpers im Verhältnis zum Raum befragt wird.⁸²⁹

Für diese in den 1960er Jahren etablierte Auflösung der Gattungsgrenzen von Skulptur, Fotografie und Film sind künstlerische Entwicklungen der Moderne grundlegend. Die eingehende Analyse von Relationen und von Verweisstrategien dieser Arbeiten auf solche der Weimarer Republik wäre ebenfalls eine weitere Untersuchung wert.⁸³⁰

⁸²⁸ Dubois 1992, S. 86f.

⁸²⁹ Lammert 2016, S. 8.

⁸³⁰ Ansätze dazu finden sich bereits in Elwes 2015; Frohne 2014; Hemken 2016; Herzogenrath 1992.

6 Literaturverzeichnis

- Achenbach, Michael; Ballhausen, Thomas; Wostry, Nikolaus (Hrsg.): *Saturn. Wiener Filmerotik 1906–1910/Viennese Film Eroticism 1906–1910*, Wien 2009.
- Adam, Hans Christian: *Karl Blossfeldt. 1865–1932*, Köln 1999.
- Adelsbach, Karin (Hrsg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Ausst.-Kat. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen, Haus der Kunst München, Köln 1996.
- Ades, Dawn: *Photomontage*, London 2021.
- Adriaensens, Vito; Jacobs, Steven: *The Sculptor's Dream. Living Statues in Early Cinema*, in: dies.; Felleman, Susan; Colpaert, Lisa (Hrsg.): *Screening Statues. Sculpture and Cinema*, Edinburgh 2019, S. 29–45.
- Aigner, Carl: „Vielleicht hat die physikalische Wissenschaft nie zuvor ein solches Wunder offenbart. Zur Geschichte der Fotografie und des Films, in: ders.; Dikowitsch, Hermann (Hrsg.): *Fotografie und Film. Denkmalpflege in Niederösterreich*, St. Pölten 2014, S. 6–11.
- Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969.
- Albrecht, Hans Joachim: *Bildhauer in Deutschland im 20. Jahrhundert. Künstlerische Konzepte unserer Gegenwart*, Berlin 2017.
- Alfino, Mark: *Deep Copy Culture*, in: Hick, Darren Hudson; Schmücker, Reinhold (Hrsg.): *The Aesthetics and Ethics of Copying*, London 2016, S. 19–37.
- Allen, Julie K.: *Icons of Danish Modernity*. Georg Brandes and Asta Nielsen, Seattle 2010.
- Allen, Steven; Hubner, Laura (Hrsg.): *Framing Film. Cinema and the Visual Arts*, Bristol 2012.
- Alt, Dirk: ‘Der Farbfilm marschiert?’ Frühe Filmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945, München 2013.
- Altner, Marvin: *Gymnastik fürs Auge. Körper-Fotografie in László Moholy-Nagys „Maleirei, Fotografie, Film“*, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 354–371.
- Altringer, Lothar; Bomhoff, Katrin; Bove, Jens; Komenda, Adelheid; Lux, Sebastian (Hrsg.): *Fotografie in der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. IVR-Landesmuseum Bonn, Deutsche Fotothek Dresden, München 2019.
- Amelunxen, Hubertus von: *Foto-Film. Vor und Zurück, auf der Stelle und fort*, in: Hámoss, Gusztáv; Pratschke, Katja; Tode, Thomas (Hrsg.): *Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt*, Marburg 2010, S. 107–118.
- Andresen, Geertje: *Die Tänzerin, Bildhauerin und Nazigegnerin Oda Schottmüller. 1905–1943*, Berlin 2005.

- Andriopoulos, Stefan: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos, München 2000.
- Arani, Miriam Yegane: Die Fotografien des ‚Sonderkommandos Auschwitz‘, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band I 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S. 658–665.
- Arndt, Paul; Amelungen, Walter (Hrsg.): Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, München 1893.
- Arnheim, Rudolf: Beleuchtung [1934], in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film, Frankfurt am Main 1979, S. 117–118.
- Arnheim, Rudolf: Bewegung im Film [1934], in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film, Frankfurt am Main 1979, S. 41–46.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst [1932]. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main 1979.
- Arnold, Hermann (Hrsg.): Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung, Bielefeld 2018.
- Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.
- Ashkenazi, Ofer: Weimar Film and Modern Jewish Identity, Basingtoke 2012.
- Askari, Kaveh: Making Movies into Art. Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood, London 2014.
- Aumont, Jacques: L'œil interminable. Cinéma et peinture, Paris 1995.
- Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang; Jatho, Gabriele (Hrsg.): Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper, Ausst.-Kat. Filmmuseum Berlin, Berlin 2000.
- Aurnhammer, Achim; Dieter, Martin (Hrsg.): Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike, Leipzig 2003.
- Baacke, Annika: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation. Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt, 2014.
- Baer, Hester: Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema and the Postwar Quest for a New Film Language, New York 2009.
- Bajac, Quentin: The Age of Distraction. Photography and Film, in: Abbaspour, Mitra; Daffner, Lee Ann; Hambourg, Maria Morris (Hrsg.): Object – Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2014, S. 376–385.
- Bajac, Quentin; Chéroux, Clément (Hrsg.): Brancusi, film, photographie. Images sans fin, Ausst.-Kat. Centre Pompidou Paris, Cherbourg-Octeville 2011.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner, Frankfurt am Main 2001.

- Balczuweit, Ronald: Die Flucht der Erscheinungen. Zum photographischen und filmischen Bild, in: Birkenhauer, Theresia; Storr, Annette (Hrsg.): *Zeitlichkeiten. Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, Berlin 1998, S. 158–203.
- Balme, Christopher: Bewegung in Bildern. Zur Ikonographie des Tanzes am Beispiel Loie Fuller, in: Heeg, Günther; Mungen, Anno (Hrsg.): *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild, Musik*, München 2004, S. 185–197.
- Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, in: ders.; Moninger, Christoph (Hrsg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, S. 13–31.
- Barck, Joanna: Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants ‚Lebende Bilder‘ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini, Bielefeld 2008.
- Barkhausen, Hans: Footnote to the History of Leni Riefenstahl's Olympia, in: Aitken, Ian (Hrsg.): *Documentary Film. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London 2012, S. 217–223.
- Barnack, Oskar; Richter, Ulf (Hrsg.): *Oskar Barnack. Von der Idee zur Leica*, Stuttgart 2009.
- Bartels, Kristin: Rhythm and Light. Der absolute Film in Deutschland und den USA, in: Arnhold, Hermann (Hrsg.): *Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung*, Bielefeld 2018, S. 75–85.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [1980], Frankfurt am Main 1985.
- Bartov, Omer: The ‘Jew’ in Cinema. From *The Golem* to *Don’t Touch My Holocaust*, Bloomington 2005.
- Bartsch, Tatjana; Becker, Markus; Schreiter, Charlotte: Das Originale der Kopie. Eine Einführung, in: dies.; Bredekamp, Horst (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin/New York 2010, S. 1–26.
- Batchen, Geoffrey: Fotografie und Skulptur im 19. Jahrhundert, in: ders.; Marcoci, Roxana; Bezzola, Tobia (Hrsg.): *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, Kunsthaus Zürich, New York/Ostfildern 2010, S. 20–26.
- Batchen, Geoffrey: Light and dark. The Daguerreotype and Art History, in: *Art Bulletin* 86/ 2004, S. 764–776.
- Bätschmann, Oskar: Laokoons Augenblick. Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter, in: Kissel, Thomas (Hrsg.): *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, S. 21–48.
- Bauer, Ludwig: Zeichen und kulturelles Wissen. Die Rekonstruktion des Bedeutungspotentials visueller Zeichen am Beispiel von *Menschen am Sonntag* (1930), in: Ledig, Elfriede (Hrsg.): *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, München 1988, S. 33–67.
- Baum, Vicki: *Der große Ausverkauf*, Amsterdam 1937.

- Baxter, Peter: On the History and Ideology of Film Lighting, in: *Screen* 16/1975, S. 83–106.
- Bayer, Herbert: Zieh dich aus und du bist Griechen. Ein verblüffendes Experiment, in: *Uhu* 12/1930, S. 29–32.
- Becker, Frank: Die Sportlerin als Vorbild der Neuen Frau. Versuche zur Umwertung der Geschlechterrollen in der Weimarer Republik, in: *Sozial- und Zeitgeschichte des Sports* 3/1994, S. 34–55.
- Becker, Marcus; Zarutzki, Steffen: Antonius vs. Greta Garbo, Susette zwischen Rüdimenten der Antike. Vom Agieren der Statuen und Bilder im Film, in: *Kunsttexte*. de 2/2010, 29 Seiten.
- Becker, Sabine: Die „Freude am Gegenständlichen“. Funktionale Ästhetik und Materialkunst, in: Jahraus, Oliver; Raß, Michaela Nicole; Eberle, Simon (Hrsg.): *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*, München 2017, S. 305–319.
- Becker, Sabine: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*, Darmstadt 2018.
- Beckman, Karen; Ma, Jean (Hrsg.): *Still Moving. Between Cinema and Photography*, London 2008.
- Beckmann, Angelika: Ein „Wegweiser zum Sehen“. Walter Heges Photographien von Kunstwerken – Intention und Gestaltungsweise, in: dies. Dewitz, Bodo von (Hrsg.): *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturfotografien von Walter Hege*, Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama, Köln 1993, S. 14–22.
- Beckmann, Angelika: Eine optische Tat. Walter Heges Bildbände zum Naumburger Dom. Eine Veröffentlichungsgeschichte von 1923 bis 1952, in: dies. (Hrsg.): *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Ausst.-Kat. Agfa-Foto-Historama im Römisch-Germanischen Museum Köln, Köln 1993, S. 23–36.
- Beckmann, Angelika: Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts, in: *Fotogeschichte* 39/1991, S. 3–16.
- Beckmann, Angelika: Walter Hege (1893–1955) und das fotografische Abbild der Naumburger Stifterfiguren im Wandel der Zeit. Zum Stellenwert der Fotografie in der Kunstgeschichte, Berlin 1989.
- Beckmann, Angelika; Dewitz, Bodo von (Hrsg.): *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturfotografien von Walter Hege*, Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama, Köln 1993.
- Beckmann, Claudia: Die Statue ‘Morgen’ im Barcelona-Pavillon/ The Statue ‘Morgen’ in the Barcelona Pavilion, in: Berger, Ursel; Pavel, Thomas (Hrsg.): *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe Kolbe. Architektur & Plastik / Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe Kolbe. Architecture & Sculpture*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin, Berlin 2006, S. 34–51.
- Beiersdorf, Leonie; Großmann, G. Ulrich; Pia, Müller-Tamm (Hrsg.): *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin/München 2019.

- Beil, Ralf; Dillmann, Claudia (Hrsg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur, 1905–1925, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2010.
- Beil, Ulrich Johannes; Herberichs, Cornelia; Sandl, Marcus (Hrsg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin, Zürich 2014.
- Bello, Patrizia di (Hrsg.): The Sculptural Photography in the Nineteenth Century. History of Photography 4/2013.
- Bello, Patrizia di: Sculptural Photographs. From the Calotype to Digital Technologies, London/New York/Oxford 2018.
- Beloubek-Hammer, Anita (Hrsg.): Skulpturenstreit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne. Festschrift für Ursel Berger, Berlin 2014.
- Beloubek-Hammer, Anita: „Warum ich ‚viereckig‘ modelliere“. William Wauer und die zeitgenössische Berliner Bildhauer-Avantgarde im Zeichen des Vitalismus, in: dies; Wellmann, Marc (Hrsg.): William Wauer und der Berliner Kubismus. Die Plastischen Künste um 1920, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Edwin-Scharf-Museum Neu-Ulm, Köln 2011, S. 71–84.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1974, S. S. 435–484.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem, Bd. 2, Frankfurt am Main 1977, S. 368–385.
- Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire [1939], in: Schweppenhäuser, Hermann; Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem, Frankfurt am Main, 1974, Bd. I, S. 605–653.
- Berger, Ursel (Hrsg.): Figürliche Bildhauerei im Georg-Kolbe-Museum Berlin vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Köln 1994.
- Berger, Ursel (Hrsg.): TanzPlastik. Die Tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2012.
- Berger, Ursel: Einführung, in: dies. (Hrsg.): Ausdrucksplastik, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2002, S. 7–9.
- Berger, Ursel: Kolbes Fotografen. Der Fotografische Nachlass Georg Kolbes (Auszug DFG-Antrag), Berlin 2011. Zweiseitiges unveröffentlichtes Textdokument.
- Berger, Ursel: Tänzer als Vorbilder und Modelle für Bildhauer, in: Berger, Ursel; Kobelius, Julianne; Wenzel-Lent, Anna (Hrsg.): TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in

- der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012, S. 89–117.
- Berger, Ursel; Hartog, Arie: Die Avantgarde und die übrige Moderne. Zur Bildhauerei im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Dascher, Ottfried (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Wädenswill 2017, S. 35–55.
- Berger, Ursel; Kobelius, Juliane; Wenzel-Lent, Anna (Hrsg.): TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012.
- Berger, Ursel; Ladwig, Günter (Hrsg.): Bestiarium. Tierplastik deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2009.
- Berger, Ursel; Ladwig, Günter (Hrsg.): Renée Sintenis. Das plastische Werk, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe- Museum Berlin, Museum Kulturspeicher Würzburg, Berlin 2013.
- Berger, Ursel; Ladwig, Günter (Hrsg.): Renée Sintenis. Das plastische Werk, Berlin 2013.
- Berger, Ursel; Pavel, Thomas (Hrsg.): Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe Kolbe. Architektur & Plastik / Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe Kolbe. Architecture & Sculpture, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2006.
- Bergius, Hanne: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Honnepf, Klaus; Sachsse, Rolf; Thomas, Karin (Hrsg.): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn/Köln 1997, S. 88–102.
- Bergius, Hanne: Fotomontage im Vergleich. Hannah Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger, in: Eskildsen, Ute (Hrsg.): Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1994, S. 42–50.
- Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000.
- Bergson, Henri: Das Lachen [1900], Jena 1921.
- Bergstrom, Janet: Psychological Explanation in the Film of Lang and Pabst, in: Kaplan, Ann (Hrsg.): Psychoanalysis and Cinema, New York 1990, S. 163–180.
- Bernett, Hajo: Der Diskuswerfer des Myron. Geschichte eines Idols in Wechselfällen der Politik, in: Stadion 1/1991, S. 27–51.
- Berry, Jessica: Kino der Sprachversion. Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms 1929–1933, Stuttgart 2018.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von; Neumann, Jörg-Uwe; Tieze, Agnes (Hrsg.): Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat. Ruhr Universität Bochum, Kunsthalle Rostock, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Bonn 2016.
- Berton, Mireille; Bouchez, Charlotte; Trenka, Susie (Hrsg.): La circulation des images. Cinéma, photographie et nouveaux médias/Die Zirkulation der Bilder. Kino, Fotografie und neue Medien, Marburg 2018.

- Berton, Mireille; Bouchez, Charlotte; Trenka, Susie: Introduction/Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *La circulation des images. Cinéma, photographie et nouveaux médias/Die Zirkulation der Bilder. Kino, Fotografie und neue Medien*, Marburg 2018, S. 7–18/19–29.
- Betz, Connie; Rother, Rainer: Das Licht setzen, das Dunkel arrangieren. Zur Veränderung von Beleuchtungsstrategien, in: dies.; Pattis, Julia (Hrsg.): *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, Marburg 2014, S. 9–21.
- Beuthien, Tanja: Georg Kolbe und die Suche nach dem ‚Ausdruck des Lebens‘, in: Berger, Ursel (Hrsg.): *Ausdrucksplastik, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin*, Berlin 2002, S. 10–19.
- Beuys, Barbara: Asta Nielsen. Filmgenie und Neue Frau, Berlin 2020.
- Beyer, Andreas: Vorwort, in: ders.; Cassegrain, Guillaume (Hrsg.): *Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin/München 2015, S. IX–X.
- Bezzola, Tobia: Von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik, in: ders.; Marcoci, Roxana; Batchen, Geoffrey (Hrsg.): *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2010, S. 28–35.
- Bickendorf, Gabriele: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johanna van Eyck“, Worms 1985.
- Bier, Justus: Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona, in: *Die Form* 16/1929, S. 423–430.
- Biermann, Aenne: 60 Fotos, mit Einleitung von Franz Roh. Erweiterter Nachdruck der Publikation von [1930], Reprint München 2019.
- Billeter, Erika (Hrsg.): Brancusi als Fotograf. Ein Bildhauer fotografiert sein Werk. Die Schenkung Carola Giedion-Welcker im Kunsthaus Zürich, Ausst.-Kat. Lichtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Städtische Kunsthalle Mannheim, Bern 1996.
- Billeter, Erika (Hrsg.): Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1977.
- Billeter, Erika (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997.
- Billeter, Erika: Die Metamorphose der plastischen Form durch die Fotografie, in: dies.; Malsch, Friedemann (Hrsg.): Brancusi als Fotograf. Ein Bildhauer fotografiert sein Werk, Bern 1996, S. 9–14.
- Billeter, Erika: Zur Ausstellung. 1. Teil: Der Dialog zwischen Fotografie und Skulptur, in: dies. (Hrsg.): *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 15–36.

- Billeter, Erika: Zur Ausstellung. 2. Teil: Der erweiterte Dialog, in: dies. (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 37–57.
- Binz, Gerrit: Filmzensur in der deutschen Demokratie. Sachlicher Wandel durch institutionelle Verlagerung von der staatlichen Weimarer Filmprüfung auf freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft in der Bundesrepublik, Trier 2006.
- Biro, Matthew: The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin, Minneapolis 2009.
- Blank, Richard: Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films, Berlin 2009.
- Blättler, Christine: Benjamins Phantasmagorie. Wahrnehmung am Leitfaden der Technik, Berlin 2021.
- Blau, Galerie Daniel (Hrsg.): Gegossenes Licht. Cast Light. Sculpture in Photography. 1845–1860, Ausst.-Kat. Galerie Daniel Blau, München 2008.
- Bleek, Jennifer: Film, Rilievo. Zum Verhältnis von Gegenständlichkeit, Licht und Bewegung, in: Reiche, Ruth; Romanos, Iris; Szymanski, Berenika; Jogler, Saskia (Hrsg.): Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik, Bielefeld 2011, S. 191–212.
- Blier, Suzanne Preston: The Long Arm of the Lens. Photography, Colonialism and African Sculpture, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 120–137.
- Block, Axel: Die Kameraaugen des Fritz Lang. Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik. Studien zu Karl Freund, Carl Hoffmann, Rudolph Maré, Günther Rittau und Fritz Arno Wagner, München 2020.
- Blödorn, Andreas: Poetik eines Neuen Sehens. László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* im Kontext der Bauhausbücher der 1920er Jahre, in: Ernst, Ulrich; Gramatzki, Susanne (Hrsg.): Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart, Berlin 2015, S. 31–50.
- Blossfeldt, Karl: Urformen der Kunst [1928], Berlin 1929.
- Blume, Torsten: Versuche, Licht, Farben, Formen, Körper und Räume zu bewegen. Zu den Bühnenexperimenten am Bauhaus, in: Arnhold, Hermann (Hrsg.): Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung, Bielefeld 2018, S. 39–50.
- Blümm, Anke; Bestgen, Ulrike (Hrsg.): Wege aus dem Bauhaus. Gerhard Marcks und sein Freundeskreis, Ausst.-Kat. Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Weimar 2017.
- Blümm, Anke; Rössler, Patrick: Vergessene Bauhaus-Frauen. Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.): Vergessene Bauhaus-Frauen. Lebensschicksale in den 1930er und 1940er Jahren, Ausst.-Kat. Universität Erfurt, Klassikstiftung Weimar, Weimar 2021, S. 8–19.
- Blunck, Lars: Körper in Bewegung. Sport in Fotografie und Videokunst, in: Kunst und Kirche 2/2004, S. 63–69.
- Boak, Helen: Women in the Weimar Republic, Manchester 2013.

- Boatca, Manuela: Globale, multiple und postkoloniale Modernen, Mering 2010.
- Bock, Hans-Michael; Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Boehm, Gottfried: Plastik und plastischer Raum, in: Winter, Gundolf; Schröter, Jens; Barck, Johanna (Hrsg.): Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, S. 21–46.
- Boehme, Hartmut: Agency, Performativität und Magie der Dinge, in: Dörrenbächer, Judith; Plüm, Kerstin (Hrsg.): Beselte Dinge. Design aus der Perspektive des Animismus, Bielefeld 2016, S. 25–49.
- Boese, Carl: Erinnerungen an die Entstehung und an die Aufnahmen eines der berühmtesten Stummfilme. Der Golem, unveröffentlichtes Typoskript, Berlin 1920.
- Böhingk, Volker; Stamp, Joachim (Hrsg.) Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006.
- Bohn, Anna: Denkmal Film, Kulturlexikon Filmerbe, Wien 2013.
- Bohrer, Karl-Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981.
- Bonitzer, Pascal: Peinture et cinéma. Décadrages, Paris 1987.
- Bopp, Petra: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Ausst.-Kat. Bielefeld 2009.
- Borstner, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans J.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Stuttgart 2008.
- Bosch, C.: Die Abenteuer der Venus von Milo, in: Uhu 9/1926, S. 88–95.
- Boschung, Dietrich: Unheimliche Statuen und ihre Bändigung, in: ders.; Vorster, Christiane (Hrsg.): Leibhaftige Kunst. Statuen und kulturelle Identität, Paderborn 2015, S. 282–305.
- Botar, Oliver A. I.: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, Zürich 2014.
- Bove, Karolin; Bonte, Achim; Leiskau, Katja; Rössler, Patrick: Zur Einführung, in: dies. (Hrsg.): Zeitgeist im Oktavformat. Illustrierte Magazine der 20er Jahre, Ausst.-Kat. Universitätsbibliothek Erfurt, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Stuttgart 2013, S. 2–4.
- Brandl, Carolin: Sculpture Festival. Skulpturale Konzepte in Choreografie und Musik, in: Ochaim, Brygida; Wallner, Julia (Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2021, S. 198–215.
- Brändli, Sabina: Nazi-Kino. Film als Propaganda und Verführung, in: Christen, Thomas (Hrsg.): Einführung in die Filmgeschichte I. Von den Anfängen des Films bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Der internationale Film von 1895 bis 1945, Marburg 2020, S. 369–399.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt am Main 1995.

- Brantl, Sabine: „Kunst fällt unter Schädlingsbekämpfung.“ Ausschluss der Juden aus der Kunst und Markierung der Kunst als „jüdisch“, in: Brunner, Andreas; Staudinger, Barbara; Sulzenbacher, Hannes; Zadoff, Mirjam (Hrsg.): Die Stadt ohne. Juden Ausländer Muslime Flüchtlinge, Ausst.-Kat. NS-Dokumentationszentrum München, München 2019, S. 127–130.
- Braun, Andreas: *Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2001.
- Brauneis, Wolfgang: Die ‚Gottbegnadeten‘ im ns-Kunstbetrieb, in: ders.; Gross, Raphael (Hrsg.): *Die Liste der ‚Gottbegnadeten‘. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, München 2021, S. 36–45.
- Brauneis, Wolfgang; Gross, Raphael (Hrsg.): *Die Liste der ‚Gottbegnadeten‘. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, München 2021.
- Brennicke, Ilona; Hembus, Joe (Hrsg.): *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910–1930*, München 1983.
- Brenninkmeijer, Martin Rudolf; Kinzel, Sarah (Hrsg.): *Die Kunst der Wiederholung*, Ausst.-Kat. Draiflessen Collection, Köln 2022.
- Breuer, Robert: Grüne Architektur, in: Uhu 9/1926, S. 28–8.
- Brill, Olaf; Rhodes, Gary D. (Hrsg.): *Expressionism in the Cinema*, Edinburgh 2017.
- Brincken, Jörg von (Hrsg.): *Leni Riefenstahl. Filmkonzepte*, München 2016.
- Brinckmann, Christina N.: Diegetisches und nondiegetisches Licht [2007], in: Hartmann, Britta (Hrsg.): *Farbe, Licht, Empathie*, Marburg 2014, S. 109–128.
- Brockhaus, Christoph: Vision statt Reproduktion. Zu den Fotografien von Medardo Rosso und Constantin Brancusi, in: Billeter, Erika (Hrsg.): *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 81–85.
- Brockhaus, Christoph; Heidt Heller, Renate (Hrsg.): *Klassisches Italien. Photographien des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 2000.
- Broeckmann, Andreas: *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge/London 2016.
- Bronfen, Elisabeth: Die Maschinenfrau. Ein monströs-astrales Denkbild und seine filmischen Ausformungen, in: Mettler, Michel; Rogger, Basil; Weber, Peter; Widmer, Ruedi; Zweifel, Stefan (Hrsg.): *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*, Zürich 2016, S. 110–121.
- Brückle, Wolfgang; Elvers-Svamberk, Kathrin (Hrsg.): *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001.
- Brüggen, Maike: Das Konvolut ‚Entartete Kunst‘ quantitativ betrachtet. Eine statistische Auswertung, in: Doll, Nikola; Fleckner, Uwe; Jeuthe, Gesa (Hrsg.): *Kunst, Konflikt, Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne*, Berlin 2023, S. 323–330.

- Bruhn, Matthias: Die Kamera als Mei sel? Skulptur als Bild, Film und Raum, in: Lamert, Angela (Hrsg.): Film als Skulptur? Im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin, Dortmund 2016, S. 11–13.
- Bräuning, Jan: Kurzer Überblick zur Technik der Pressefotografie in Deutschland von 1920 bis 1940, in: Kerbs, Diethart; Uka, Walter (Hrsg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, B onen 2004, S. 11–28.
- Brunner, Philipp: Augenblicke des Gefühls. Gesichter in Großaufnahme, in: ders.; Arburg, Hans Georg von; Haeseli, Christa M.; Keitz, Ursula von; Rosen, Valeska von; Schrödl, Jenny; Stauffer, Isabelle; Stauffer, Marie Theres (Hrsg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich 2008, S. 201–2018.
- Brunnhuber, Petra: Die Rezeption des Futurismus in Deutschland, in: Chytraeus-Auerbach, Irene; Maag, Georg (Hrsg.): Futurismus. Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 2016, S. 245–261.
- Bruns, Max: [ohne Titel, 1913], in: Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des B rsenblattes für den deutschen Buchhandel – eine Auswahl, in: Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium, Leipzig 1992, S. 272–289.
- Brusius, Mirjam: Fotografie und museales Wissen. William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografie, Berlin 2015.
- Brutscher, Sandra: „Es macht zärtlich. Man muss es anfassen!“ Die Arbeitsweise der Bildhauerin Renée Sintenis, in: Berger, Ursel; Ladwig, Günther (Hrsg.): Renée Sintenis. Das plastische Werk, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2013, S. 21–23.
- Buderer, Hans-Jürgen: Kinetische Skulptur. Beispiele der Visualisierung von Bewegung, in: Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Marburg 1993, S. 55–68.
- Burger, Erich: Bilder-Bilder, in: Bucher, Edmund (Hrsg.): Film-Photos wie noch nie. Mit Originalartikeln unter anderem von Asta Nielsen, Lilian Gish, Greta Garbo, Charlie Chaplin, Emil Jannings, W. Pudowkin, Buster Keaton, Conrad Veidt, Douglas Fairbanks, Giessen 1929, o.S.
- Burgstaller, Rosemarie: Inszenierung des Hasses. Feindbild-Ausstellungen im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2020.
- Burnham, Jack: Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century, New York 1968.
- Bushart, Magdalena: Der Formsinn des Weibes. Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Fuhrmann, Dietmar; Muysers, Carola (Hrsg.): Profession ohne Tradition, 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 135–150.
- Bushart, Magdalena: Sensationslust und Geschichtsvergessenheit. Bildhauerei aus dem ‚Dritten Reich‘ heute, in: Fuhrmeister, Christian; Hauser-Mair, Monika; Steffan, Felix

- (Hrsg.): *Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, Petersberg 2017, S. 26–36.
- Caduff, Corina; Gebhardt Fink, Sabine; Keller, Florian; Schmidt, Steffen: *Intermedialität*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie* 51/2006, S. 211–237.
- Campany, David: *Photography and Cinema*, London 2008.
- Canudo, Ricciotto: *Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen [1911]*, in: Tröhler, Margit; Schweinitz, Jörg (Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. 1906–1929*, Berlin 2016, S. 71–86.
- Carroll, Noel: Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes, in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): *Philosophie des Films*, Paderborn 2006, S. 155–175.
- Chamarette, Jenny: ‘Luminous Entities’. Ricciotto Canudo, Spiritism, and Nascent Film Theory, in: Jönssin, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): *Thresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939*, Köln 2021, S. 101–121.
- Cherdron, Anja: „Prometheus war nicht ihr Ahne“. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Marburg 2000.
- Chihaia, Matei: *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*, Bielefeld 2011.
- Choe, Steve: *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany*, New York 2014.
- Christen, Matthias (Hrsg.): *Bilder in Bewegung. Fotografie und Film, Fotogeschichte 147/2018*.
- Christen, Matthias: *Fotografie und Film. Editorial*, in: ders. (Hrsg.): *Bilder in Bewegung. Fotografie und Film, Fotogeschichte 147/2018*, S. 3–4.
- Costa, Maria Teresa: *Kunstgeschichte als Raumgeschichte. Alois Riegls Raumwahrnehmung*, in: Beyer, Andreas; Cassegrain, Guillaume (Hrsg.): *Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin/München 2015, S. 137–151.
- Cowan, Michael: *Technology’s Pulse. Essay on Rhythm in German Modernism*, London 2011.
- Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005.
- Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel: *Technik, Krieg und Medien. Zur Imagination von Idealkörpern in den zwanziger Jahren*, in: dies. (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 13–32.
- Cremer-Schacht, Dorothea: *1920–1945. Neue Sachlichkeit, Neues Sehen, Industriefotografie*, in: dies.; Frommer, Heike (Hrsg.): *Fotografie - Landschaft, Leute, Licht. Lindenbergs im Allgäu/ Biberach 2013*, S. 42–53.
- Cürlis, Hans: *20 Jahre Kulturschaffen. 1919–1939*, Institut für Kulturforschung e.V., Kulturfilm-Institut GmbH., Berlin 1939.

- Cürlis, Hans: Bildende Kunst im Film, in: Beyfuss, Edgar; Kossowsky, A. (Hrsg.): Das Kulturfilmibuch, Berlin 1924, S. 210–216.
- Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, in: Rohde, Georg; Neubecker, Ottfried (Hrsg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, S. 172–187.
- Cürlis, Hans: Renée Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen, Göttingen 1957.
- Cürlis, Hans: Schaffende Hände. Die Bildhauer: Lederer, Kolbe, De Fiori, Belling, Steger, Sintenis, Hitzeberger. Zu dem Filmwerk „Schaffende Hände“ des Instituts für Kulturforschung, Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr. 32, herausgegeben von Gustav Eugen Diehl, Berlin 1927.
- Curtis, Penelope; Berger, Ursel (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich, Ausst.-Kat. Henry Moore Institute, Georg Kolbe Museum, Gerhard Marcks Haus, Leeds 2001.
- Dähne, Chris: Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013.
- Daniel, Anita; Behling, Katja; Schumann, Thomas B. (Hrsg.): Mondän ist nicht mehr modern. Feuilletons über die Mode, die Kunst und das Leben. Texte aus „Die Dame“, „Uhu“, „Aufbau“ und Büchern, Hürth bei Köln/Hamburg 2021.
- Dascher, Ottfried (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Wädenswill 2017.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: Photographie als Wissenschaft und als Kunst, in: Rimmele, Marius; Sachs-Hombach, Klaus; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Bildwissenschaft und Visual Culture, Bielefeld 2014, S. 317–331.
- Dathe, Stefanie: Puppen. Projektionsfiguren in der Kunst, in: dies. (Hrsg.): Puppen. Projektionsfiguren in der Kunst, Ausst.-Kat. Museum Villa Rot Burgrieden, Biberebach 2011, S. 4–14.
- Debien, Geneviève: Plastik im Raum der Darstellenden Künste. Theater, Film, Futuristisches Ballet, in: Scholz, Dieter; Thomson, Christina (Hrsg.): Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen, Ausst.-Kat Nationalgalerie Berlin, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart Berlin, München 2017, S. 109–117.
- Dech, Julia: Sieben Blicke auf Hannah Höch, Hamburg 2002.
- Degner, Uta; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1983], Frankfurt am Main 1989.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 [1997], Frankfurt am Main 2020.
- Denis, Sébastien (Hrsg.): Arts plastiques et cinema, Corlet 2007.

- Dezeuze, Anna; Kelly, Julia (Hrsg.): *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Farnham 2013.
- Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999.
- Diederichs, Helmut H.: „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge, Nachwort in: Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001, S. 115–147.
- Diekmann, Stefanie; Gerling, Winfried (Hrsg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010.
- Dillmann-Kühn, Claudia (Hrsg.): *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920–1925*, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1992.
- Dittmann, Anastasia: Lebende Bilder in der Fotografie, in: Reiche, Ruth; Romanos, Iris; Szymanski, Berenika; Jogler, Saskia (Hrsg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011, S. 215–228.
- Dobbe, Martina: Lesarten einer generischen Bestimmung: Skulptur, in: Bertram, Georg W.; Deines, Stefan; Feige, Daniel Martin (Hrsg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunststheorie der Gegenwart*, Berlin 2021, S. 297–316.
- Döblin, Alfred: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. Einleitung zu Sander, August: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1929.
- Döge, Ulrich: *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982)*, Berlin 2005.
- Dogerloh, Annette; Becker, Marcus; Jensen, Ulf (Hrsg.): *Vom Handlungsräum zum Filmbild. Szenographie der Antiken im Film*, Ilmtal-Weinstraße 2020.
- Dogramaci, Burcu: „Frauen, die ihr Geld selbst verdienen“. Lieselotte Friedländer, der „Moden-Spiegel“ und das Bild der großstädtischen Frau, in: Bung, Stephanie; Zimmermann, Margarete (Hrsg.): *Garconnes à la mode. Im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, Berlin 2006, S. 47–67.
- Dogramaci, Burcu: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018.
- Dogramaci, Burcu: Künstlerfilme von Hans Cürlis. Von schaffenden Händen und sich erschaffenden Werken, in: Jahraus, Oliver; Raß, Michaela, Nicole; Eberle, Simon (Hrsg.): *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*, München 2017, S. 278–291.
- Dogramaci, Burcu: Lieselotte Friedlaender (1898–1973). Eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der zwanziger Jahre. Tübingen/ Berlin 2001.
- Dogramaci, Burcu: Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 119–135.

- Dogramaci, Burcu: Pavillon, Shop und Schaufenster. Moderne Mode und (temporäre) Architekturen im Paris der Surrealisten, in: Kegler, Karl R.; Minta, Anna; Naehrig, Niklas (Hrsg.): RaumKleider. Verbindungen zwischen Architekturraum, Körper und Kleid, Bielefeld 2018, S. 99–117.
- Dogramaci, Burcu: Stadt der Fotografie. Hamburger Kamerakünstler zur Zeit der Weimarer Republik, in: Hempel, Dirk; Weimar, Friederike (Hrsg.): „Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Neumünster 2010, S. 259–290.
- Dogramaci, Burcu: Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert, Marburg 2011.
- Dogramaci, Burcu; Düdder, Désirée; Dufhues, Stefanie; Schindelegger, Maria; Volz, Anna: Das Fotobuch als Medium künstlerischer Artikulation. Zur Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren, Köln 2016, S. 8–18.
- Dogramaci, Burcu; Liptay, Fabienne (Hrsg.): Immersion in the Visual Arts and Media. Studies in Intermediality, Leiden 2016.
- Dogramaci, Burcu; Roth, Helene (Hrsg.): Nomadic Camera. Fotografie, Exil, Migration. Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 151/2019.
- Doll, Nikola; Schöne, Dorothea; Koch, Almut (Hrsg.): Das Staatsatelier Arno Breker. Bau- und Nutzungsgeschichte 1938–1945, Berlin 2014.
- Doosry, Yasmin: Porträts 1940–1860. Malerei und Fotografie im Wettstreit, in: Beiersdorf, Leonie; Großmann, G. Ulrich; Pia, Müller-Tamm (Hrsg.): Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin/München 2019, S. 53–84.
- Dragu, Magda: Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage, New York 2020.
- Drew, William M.: The Last Silent Picture Show. Silent Films on American Screens in the 1930s, Plymouth 2010, S. 8–23.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden 1998.
- Dubois, Philippe: Fotografische Installationen und Skulpturen oder eine gewisse Tendenz in den Beziehungen zwischen Fotografie und zeitgenössischer Kunst, in: Wolf, Herta (Hrsg.): Skulpturen Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre, Ausst.-Kat. Wiener Secession, Zürich 1992, S. 73–101.
- Dürre, Stefan: Seemanns Lexikon der Skulptur, Leipzig 2007.
- Dustdar, Bianca: Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Alfeld 1996.
- Echle, Evelyn: Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms, Marburg 2018.
- Ecker, Bogomir; Kummer, Raimund; Malsch, Friedemann (Hrsg.): Lens-Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Köln 2014.

- Eckett, Christine (Hrsg.): Ohne Ekstase kein Tanz! Tanzdarstellung der Moderne. Vom Variété zur Bauhausbühne, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2011.
- Egging, Björn: Der erweiterte Blick. Zum Bildbegriff des Neuen Sehens, in: Siegert, Dietmar (Hrsg.): RealSurreal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das Neue Sehen 1920–1950, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Max Ernst Museum Brühl, Köln 2014, S. 22–27.
- Eichenberg, Fritz: Die Venus aus Pappe. Besuch einer Schaufenster-Puppen-Fabrik, in: Uhu , 11/1929, S. 32–37.
- Einstein, Carl: N[---]plastik, Leipzig 1915.
- Eisenstein, Sergei M.: Antworten von ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ aus Hollywood Diskussion von 1930, in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.): Sergei M. Eisenstein, Schriften 2, Panzerkreuzer Potemkin, München 1973, S. 187–192.
- Eisenstein, Sergei M.: Montage der Attraktionen [1923], in: Bulgakowa, Oksana (Hrsg.): Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988, S. 10–16.
- Eisenstein, Sergei M.: Sergej Eisenstein über Sergej Eisenstein, den ‚Potemkin‘-Regisseur, Berliner Tageblatt, 7.6.1926, in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.): Sergei M. Eisenstein, Schriften 2, Panzerkreuzer Potemkin, München 1973, S. 121–125.
- Eisenwerth (J.A. Schmoll): Die Ergänzung: Bildhauer photographieren, in: Erika Billeter (Hrsg.): Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1977, S. 148–155.
- Eisenwerth (J.A. Schmoll): Photographismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Erika Billeter (Hrsg.): Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1977, S. 321–328.
- Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand [1952], Frankfurt am Main 1976.
- Ekardt, Philipp: Kinesis der Perzeption und Perzeption repräsentierter Kinesis. Zu Aby Warburgs Theorie der Bewegungswahrnehmung, in: Beyer, Andreas; Cassegrain, Guillaume (Hrsg.): Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst, Berlin/München 2015, S. 153–163.
- Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino. Aufgeklärt und doppelbödig, Berlin 1999.
- Elsaesser, Thomas: Ethnicity, Authenticity and Exile. A Counterfeit Trade? German Filmmakers and Hollywood, in: Naficy, Hamid (Hrsg.): Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place, New York/London 1999, S. 97–123.
- Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, Wien 2000.
- Elsaesser, Thomas: Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary, London/New York 2008.
- Elvers-Švamberk, Kathrin: Neue Bilder vom Raum. Zur Interdependenz von Masse und Hohlform in der Plastik der frühen Moderne, in: Holsten, Siegmar (Hrsg.): Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2009, S. 53–59.
- Elwes, Catherina: Installation and the Moving Image, London 2015.

- Enderlein, Anne (Hrsg.): Ullstein-Chronik 1903–2011, Berlin 2011.
- Engel, Nadine; Fricke, Anna; Krezdorn, Antonia (Hrsg.): Der montierte Mensch. The Assembled Human, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Berlin 2019.
- Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video, Film 1958–2010, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Köln 2010.
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Sponsel, Daniel (Hrsg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz 2007, S. 15–40.
- Engell, Lorenz; Bystřický, Jiří; Krtlová, Katerina (Hrsg.): Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern, Bielefeld 2010.
- Epstein, Jean: Der Ätna, vom *Kinematographen* her betrachtet [1926], in: Brenez, Nicole; Eue, Ralph (Hrsg.): Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino, Wien 2008, S. 43–54.
- Epstein, Jean: Le Cinéma du Diable [1947], in: Lherminier, Pierre (Hrsg.): *L'art du cinéma*, Paris 1960, S. 90–93.
- Epstein, Jean: On Certain Characteristics of Photogénie [1923], in: Abel, Richard (Hrsg.): French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1939, Princeton 1993, S. 315.
- Erdmannsdorfer Büstenfabrik (Hrsg.): Die Moden-Plastik. Ein Handbuch für ihre Anwendung in der Schaufensterdekoration, Berlin/Erdmannsdorf o.J. [1924].
- Ernst, Tobias: Vom Umgang mit der Sonne, in: Uhu 10/1925, S. 7–9.
- Erstic, Marijana: Bilder in Bewegung. Impulse der italienischen Avantgarde, in: dies.; Hülk, Walburga; Schuhn, Gregor (Hrsg.): Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde, Bielefeld 2009, S. 23–31.
- Eskilden, Ute (Hrsg.): Der Mensch und seine Objekte, Ausst.-Kat. Fotografische Sammlung Museum Folkwang Essen, Göttingen 2012.
- Eskilden, Ute (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Stuttgart 1979.
- Eskilden, Ute (Hrsg.): Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1994.
- Eskilden, Ute: Einführung, in: dies. (Hrsg.): Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1982, S. 3–14.
- Eskilden, Ute: Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–1933, in: dies.; Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Stuttgart 1979, S. 8–25.
- Eskilden, Ute; Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Stuttgart 1979,

- Faber, Monika: Bruchstücke und neue Verbindungen. Gedanken zu Fragmentierung und Torso in Skulptur und Fotografie, in: Billeter, Erika (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 87–91.
- Faber, Monika; Schneck, Hanna; Gornik, Erik; Kaindl, Kurt (Hrsg.): Foto.Buch.Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840–1940, Kat. Ausst. Albertina Wien, Wien 2019.
- Fagone, Vittorio: Licht, Malerei und Zeit. Zwischen Videoinstallationen und Videoskulpturen, in: Herzogenrath, Wulf; Decker Edith (Hrsg.): Video-Skulptur. retrospektiv und aktuell 1963–1989, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Kongresshalle Berlin, Kunsthaus Zürich, Köln 1989, S. 35–38.
- Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären, Köln 2004.
- Feiersinger, Luisa: Film und Skulptur als Bewegtbilder, in: Lammert, Angela (Hrsg.): Film als Skulptur? Berlin/Dortmund 2016, S.146–151.
- Feldman, Seth: “Peace between man and machine”. Dziga Vertov’s The Man with a Movie Camera, in: Keith Grant, Barry; Sloniowski, Jeannette (Hrsg.): Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video, Detroit 1998, S. 40–54.
- Felleman, Susan: Real Objects in Unreal Situations. Modern Art in Fiction Films, Bristol 2014.
- Fels, Edda (Hrsg.): Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule. 125 Jahre Ullstein, Berlin 2002.
- Fend, Mechthild: Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegls und in der Sinnenphysiologie des 19. Jahrhunderts, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, Berlin 2007, S. 15–38.
- Fentroß, Jeannette: „Aus einem ethnographischen Museum“ von Hannah Höch. Eine Fotomontagesammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkundefaszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflektion der Zwanziger Jahre (1924–1930), in: Kritische Berichte 31/2003, S. 14–22.
- Fiedler, Jeannine (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus, Ausst.-Kat. Bauhausarchiv Berlin, Berlin 1990.
- Fiedler, Jeannine (Hrsg.): Moholy Album. Perspektivwechsel auf den Fotostrecken der Moderne. László Moholy-Nagys schwarzweißfotografische Arbeiten 1924–1937, Göttingen 2018.
- Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 200–218.

- Fischer-Briand, Roland: Film-Stills wie noch nie. Zu Form und Vertrieb der Film-auswertungsfotografie, in: Moser, Walter (Hrsg.): *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino/Photographs Between Advertising, Art, and Cinema*, Ausst.-Kat. Albertina Wien, Heidelberg 2016, S. 202–211.
- Flach, Sabine: Zwischen Norm und Abweichung. Medizinische Körperdarstellung im Kulturfilm der Ufa, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 305–321.
- Flacke-Knoch, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1985.
- Forster, Ralf: „Licht, Licht, auf alle Fälle!“ Techniken der Filmbeleuchtung in Deutschland 1915 bis 1931, in: Betz, Connie; Pattis, Julia; Rother, Rainer (Hrsg.): *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, Marburg 2014, S. 134–151.
- Förster, Simone (Hrsg.): Aenne Biermann. Vertrautheit mit den Dingen. Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München 2019.
- Fraenkel, Jeffrey (Hrsg.): *The Kiss of Apollo. Photography & Sculpture 1845 to the Present*, San Francisco 1991.
- Frank, Gustav: Prolegomena zu einer integralen Zeitschriftenforschung, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1/2016, S. 101–121.
- Frecot, Janos (Hrsg.): Erich Salomon. Mit Frack und Linse durch Politik und Gesellschaft. Photographien 1928–1938, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, München 2004.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: *Imago* 5/1919, S. 297–324.
- Fricke, Anna: Der montierte Mensch. Körpermashinen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. The Assembled Human. Body Machines in the Art of the Twentieth and Twenty-First Centuries, in: dies.; Engel, Nadine; Kreuzdorn, Antonia (Hrsg.): *Der montierte Mensch. The Assembled Human*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Berlin 2019, S. 13–31.
- Friedrich, Thomas: Uhu im Blätterwald. Die Zeitung und Zeitschriften des Ullstein-Verlags um 1930 und die Fotografie, in: Kempas, Thomas; Saure, Gabriele (Hrsg.): *Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee Berlin, Berlin 1992, S. 39–44.
- Frigeri, Flavia (Hrsg.): *New Histories of Art in the Global Postwar Era. Multiple Modernisms*, New York/London 2021.
- Frizot, Michel (Hrsg.): Sculpter-Photographier. Photographie-Sculpture, Paris 1993.
- Frizot, Michel: Der Zustand der Dinge. Das Ding und seine Aura, in: ders.: *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 370–385.
- Frohne, Ursula: Skulptur seit Erfahrung der Fotografie. Kristallisationen plastischen und fotografischen Denkens, in: Ecker, Bogomir; Kummer, Raimund; Malsch, Friedemann (Hrsg.): *Lens-Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Köln 2014, S. 72–99.

- Fröschel, Georg: Das Geheimnis von Benin, in: Uhu 6/1925, S. 6–13.
- Gabler, Josephine: Arno Breker. Von Paris nach ‚Germania‘, in: Benz, Wolfgang (Hrsg.): Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 73–88.
- Gabler, Josephine: Form ohne Inhalt. Welchen Zweck verfolgt die figürliche Bildhauerei nach 1900?, in: Wallner, Julia; Wellmann, Marc (Hrsg.): SkulpturenStreit – Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne. Festschrift für Ursel Berger, Berlin 2014, S. 116–123.
- Gandert, Gero (Hrsg.): Der Film der Weimarer Republik. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik, Berlin/New York 1993.
- Ganeva, Mila: The Beautiful Body of the Mannequin. Display Practices in Weimar Germany, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 152–168.
- Ganeva, Mila: Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture 1918–1933, New York 2008.
- Garncarz, Joseph: Masslose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914, Frankfurt am Main 2010.
- Garncarz, Joseph: The Star System in Weimar Cinema, in: Rogowski, Christian (Hrsg.): The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany’s Filmic Legacy, Rochester/New York 2010, S. 116–133.
- Gärtner, Ulrike: „Ich forme Licht.“ Visionen der klassischen Avantgarde, in: Arnhold, Hermann (Hrsg.): Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung, Bielefeld 2018, S. 31–37.
- Geczy, Adam: The Artificial Body in Fashion and Art. Marionettes, Models and Mannequins, London/New York 2017.
- Gehlen, Dirk von: Mashup. Lob der Kopie, Berlin 2012.
- Geimer, Peter: The Art of Resurrection. Malraux’s Musée imaginaire, in: Caraffa, Costanza (Hrsg.): Fotografie. Als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin 2009, S. 77–89.
- Gendolla, Peter: Menschen aus zweiter Hand. Zur Genese des Traums vom künstlichen Menschen, in: Schauer, Lucie (Hrsg.): Maschinen Menschen, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989, S. 63–70.
- Geng, Johannes: Die Glorifizierung des arischen Lebens in und durch die Großaufnahme bei Leni Riefenstahl, in: Brincken, Jörg von (Hrsg.): Leni Riefenstahl. Filmkonzepte, München 2016, S. 30–38.
- Genge, Gabriele: Die Kunst und das Wissen vom Körper. Eine Einleitung, in: Körner, Hans; Stercken, Angela (Hrsg.): 1926–2002. GeSoLei. Kunst, Sport und Körper, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 2002, S. 19–24.
- Genz, Julia; Gévaudan, Paul: Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien, Bielefeld 2016.

- Genzmer, Walther: Die Internationale Ausstellung in Barcelona, In: Zentralblatt der Bauverwaltung 49/1929, S. 541–546
- Gerling, Winfried: Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild, in: ders; Diekmann, Stefanie (Hrsg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 146–170.
- Giger, Sabrina: Statuen im Film – mediale, narrative und piktoriale Funktionen. Untersucht an Beispielen aus dem Stummfilm und dem modernistischen Kino, unveröffentlichte Masterarbeit am Institut für Filmwissenschaft der Universität Zürich 2011.
- Gitai, Amos: Golem, der Geist des Exils. Gedanken zu einem Mythos und einem Film, in: Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang; Jatho, Gabriele (Hrsg.): *Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper*, Ausst.-Kat. Filmmuseum Berlin, Berlin 2000, S. 87–89.
- Gladitz, Nina: *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*, Zürich 2020.
- Glaserapp, Jörg: Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film, in: Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (Hrsg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld 2014, S. 135–152.
- Glüher, Gerhard: Die Fotografie am Bauhaus. Zwischen akademischer Konvention und ästhetischem Experiment, in: Wick, Rainer K. (Hrsg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 51–66.
- Glüher, Gerhard: Licht – Bild – Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus, Berlin 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Über Laokoon*, Weimar 1798.
- Grace, Whitney: Lotte Reiniger. Pioneer of Film Animation, Jefferson 2017.
- Graeff, Werner: Es kommt der neue Fotograf!, Berlin 1929.
- Graeve Ingelmann, Inka: Karl Blossfeldt. Fotografien, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Moderne Kunst, Pinakothek der Moderne München, Berlin 2012.
- Graeve, Inka: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto, in: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jh. in Deutschland. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 236–243.
- Grafe, Frieda: *Licht aus Berlin, Lang Lubitsch Murnau und weiteres zum Kino der Weimarer Republik*, Berlin 2003.
- Graham, Cooper: *Leni Riefenstahl and Olympia*, London 1986.
- Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Wien 2010.
- Grange, Marie-Françoise; Vandecasteele, Eric: *Arts plastiques et cinema. Les territoires du passeur*, Paris 1998.
- Gray, Michael; Ollman, Arthur; McCusker, Carol: *First Photographs. William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*, Ausst.-Kat. International Center of Photography New York, Museum of Photographic Arts San Diego, New York 2002.

- Greve, Swantje: Arno Breker, in: Brauneis, Wolfgang; Gross, Raphael (Hrsg.): Die Liste der ‚Gottbegnadeten‘. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, München 2021, S. 87.
- Grob, David (Hrsg.): Rodin, Brancusi, Moore. Through the Sculptor’s Lens, Ausst.-Kat. Waddington Custot Galleries, London 2015.
- Gronberg, Tag: Designs of Modernity. Exhibiting the City in 1920s Paris, Manchester/New York 1998.
- Gropius, Walter: Kunst und Technik eine neue Einheit [1923], in: Wahl, Volker (Hrsg.): Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926, Köln/Weimar 2009, S. 300.
- Gross, Kenneth: The Dream of the Moving Statue, Ithaca 1992.
- Große, Johannes: Griechische Körperbildung und Schönheitszeichen, in: Die Schönheit 18/1923, S. 65–78.
- Gruber, Bettina: Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983.
- Grubinger, Eva; Heiser, Jörg (Hrsg.): Sculpture Unlimited, Linz 2001.
- Grünthal, Ernst: Tanz als Kunstwerk, in: Die Neue Schaubühne 4/1920, S. 85–89.
- Guerin, Frances: A Culture of Light. Cinema and Technology in 1920s Germany, Minneapolis 2005.
- Guido, Laurent: Zwischen still und bewegt. Die Kinematografie des Sprungs, in: Christen, Matthias (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Fotografie und Film, Fotogeschichte 147/2018, S. 15–22.
- Guido, Laurent; Lugon, Olivier (Hrsg.): Between Still and Moving Images. Photography and Cinema in the 20th Century, New Barnet 2012.
- Gülicher, Nina: Inszenierte Skulptur. August Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi, München 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt 2003.
- Gunning, Tom: The Attraction of Motion. Modern Representation and the Image of Movement, in: Ligensa, Annemore; Kreimeier, Klaus (Hrsg.): Film 1900. Technology, Perception, Culture, New Barnet 2009, S. 165–173.
- Gustavus, Christa: „...diese Göttinnen aus Aluminium...“. Zur ‚Modenplastik‘ Rudolf Bellings von 1921, in: Waidenschlager, Christine (Hrsg.): Mode der 20er Jahre, Ausst.-Kat. Berlin Museum, Tübingen 1993, S. 40–44.
- Guttenberger, Anja (Hrsg.): Bauhaus.Foto/Bauhaus.Photo. 100 Fotos aus der Sammlung des Bauhaus-Archiv Berlin/100 Photos from the Collection of the Bauhaus-Archiv Berlin, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 2015.
- Guttmann, Martin; Reuter, Rebekka (Hrsg.): 2D23D. Photography as Sculpture. Sculpture as Photography, Ausst.-Kat. Galerie OstLicht Wien, Wien 2014.
- Haberer, Lilian; Urban, Annette (Hrsg.): Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur, Bielefeld 2016.

- Habers, Guido: Deutscher Reichspavillon in Barcelona auf der Internationalen Ausstellung 1929, in: *Der Baumeister* 27/1929, S. 421–425.
- Hackel Rainer: Arno Breker. Triumph und Tabu, Neustadt an der Oria 2021.
- Hacking, Juliet; Lukitsh, Joanne (Hrsg.): *Photography and the Arts. Essays on Nineteenth Century Practices and Debates*, London/New York 2020.
- Haffner, Sebastian: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914–1933, München 2002.
- Hägele, Ulrich: Experimentierfeld der Moderne. Fotomontage 1890–1940, Tübingen 2017.
- Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene: Fotografie gedruckt, in: dies. (Hrsg.): *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*, Münster 2015, S. 9–12.
- Hagener, Malte: Different Films, Different Practices: Practice, Boundary Objects, and the European Interwar Film Avant-Garde, in: Jönssin, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): *Thresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939*, Köln 2021, S. 25–39.
- Hales, Barbara; Petrescu, Mihaela; Weinstein, Valeri (Hrsg.): *Continuity and Crisis in German Cinema 1928–1936*, Rochester 2016.
- Hales, Barbara; Weinstein, Valery (Hrsg.): *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema*, New York/Oxford 2021.
- Hall, Sara F.: Inflation and Devaluation. Gender, Space, and Economics in G.W. Pabst's *The Joyless Street* (1925), in: Isenberg, Noah (Hrsg.); *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York 2009, S. 135–154.
- Hamann, Richard: Ästhetik, Leipzig 1911.
- Hamann, Richard: Das Geheimnis der ersten Lichtbilder, in: *Die Neue Linie* 7/1939, S. 60–61.
- Hamann, Richard: Die Photographie im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 13, 1939, S. 151–153.
- Hamann, Richard: unpaginiertes Vorwort, in: Weigert, Hans (Hrsg.): *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928.
- Hamber, Anthony: Archives, Museums and Collections of Photographs, in: Hannavy, John (Hrsg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, S. 64–69.
- Hamill, Sarah: Photography as Carving. The Folios of Clarence Kennedy, in: dies.; Luke, Megan R. (Hrsg.): *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Los Angeles 2017, S. 81–89.
- Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Los Angeles 2017.
- Hammers, Birgit: „Sasha Stone sieht noch mehr.“ Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz, Petersberg 2014.
- Hammers, Birgit: Illustration oder Dokument? Die Architekturfotografien Sasha Stones im Kontext der Bildpublizistik der Weimarer Republik, in: Locher, Hubert; Sachsse,

- Rolf (Hrsg.): Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung, Berlin 2016, S. 98–111.
- Hámos, Gusztáv; Pratschke, Katja; Tode, Thomas (Hrsg.): Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt, Marburg 2010.
- Hámos, Gusztáv; Pratschke, Katja; Tode, Thomas: Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.): Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt, Marburg 2010, S. 9–16.
- Hámos, Gusztáv; Pratschke, Katja; Tode, Thomas: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt, Marburg 2010, S. 7–8.
- Hans, Anjeana K.: Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic, Detroit 2014.
- Harder, Matthias: Walter Hege und Herbert List. Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung, Berlin 2003.
- Harms, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum [1926], in: Witte, Karsten (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt am Main 1972, S. 223–229.
- Hartog, Arie: Gegen die Einansichtigkeit. Bemerkungen zu den deutschen ‚Kollegen‘ von Rodin und Maillol, in: Berger, Ursel (Hrsg.): Ausdrucksplastik, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2002, S. 70–77.
- Hausmann, Raoul: Fotomontage [o.J.], in: Kämpfer, Günter; Riha, Karl (Hrsg.): Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada, Gießen 1972, S. 45–54.
- Hecht, Hermann: Pre-cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896, London 1993.
- Heftberger, Adelheid: Die Verschmelzung von Wissenschaft und Filmchronik. Das Potential der reduktionslosen Visualisierung am Beispiel von ‚Das Elfte Jahr‘ und ‚Der Mann mit der Kamera‘ von Dziga Vertov, in: Geschichte und Informatik 18/2005, S. 229–264.
- Hege, Walter: Wie ich die Akropolis photographierte, in: Atlantis 2/1930, S. 247.
- Heidemann, Gudrun: Sehsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film, Paderborn 2017.
- Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Eine Handreichung für Bibliothekare und Antiquare, Buch- und Photohistoriker, Bibliophile und Photographiksammler, Publizisten und Museumsleute, Berlin 1984.
- Heißerer, Dirk (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Bibliographie. Literarische, zeit- und kunstkritische Publikationen illustrierter Bücher, Schriftstellerportraits, Sekundärliteratur, Briefe, Schriften von Speedy Schlichter, mit drei Texten von Rudolf Schlichter und zahlreichen Abbildungen, Flein bei Heilbronn 1998.

- Heiting, Manfred; Jaeger, Roland (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Band 1, Göttingen 2012.
- Heiting, Manfred; Jaeger, Roland (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Band 2, Göttingen 2014.
- Heiting, Manfred; Lemke, Kristina (Hrsg.): Dr. Paul Wolff & Alfred Tritschler. The Printed Images 1906–2019/ Die gedruckten Bilder 1906–2019, Göttingen 2021.
- Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998.
- Hemken, Kai-Uwe: Aneignung des Transitorischen. Notizen zum Skulpturalen im Film und zum Filmischen in der Skulptur, in: Lammert, Angela (Hrsg.): Film als Skulptur?, Berlin/Dortmund 2016, S. 14–27.
- Hemken, Kai-Uwe: Der Wille zum Licht. Erneuerungsutopien der Klassischen Avantgarde, in: ders.; Gärtner, Ulrike; Schier, Kai Uwe (Hrsg.): KunstLichtSpiele. Lichtästhetik der Klassischen Avantgarde. Ausst.-Kat. Kunsthalle Erfurt, Bielefeld 2009, S. 32–43.
- Hennewig, Lena: Uralt, ewig neu. Oskar Schlemmers Bild von Mensch, Raum und Kunstfigur während seiner Zeit am Bauhaus, Berlin 2021.
- Hensel, Thomas; Krüger, Klaus; Michalsky, Tanja (Hrsg.): Das bewegte Bild. Film und Kunst, München 2006.
- Herbert, Stephan (Hrsg.): A History of Pre-Cinema, London 2000.
- Herbst-Meßlinger, Karin: „Trotz und trotz...“. Film während der Revolution 1918/1919 in Berlin, in: Derenthal, Ludger (Hrsg.): Berlin in der Revolution 1918/1919. Fotografie, Film, Unterhaltungskultur, Dortmund 2018, S. 135–162.
- Hersey, George L.: Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago 2009.
- Herz, Rudolf: Hitler & Hoffmann. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, Ausst.-Kat. München 1994.
- Herzogenrath, Wulf: Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur, Regensburg 1994.
- Herzogenrath, Wulf; Decker Edith (Hrsg.): Video-Skulptur. retrospektiv und aktuell 1963–1989, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Kongresshalle Berlin, Kunsthaus Zürich, Köln 1989.
- Hesse, Wolfgang (Hrsg.): Hermann Krone. Historisches Lehmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium, Dresden 1998.
- Hesse, Wolfgang; Starke, Holger (Hrsg.): Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts, Kromsdorf 2019.
- Hessel, Franz: Eine gefährliche Straße [1929], in: Ackermann, Gregor; Delabar, Walter (Hrsg.): Eine Gefährliche Strasse. Mediale Produktionen, Revolutionen und Diskussionen im frühen 20. Jahrhundert, Bielefeld 2019, S. 177–178.
- Heynen, Robert: From Science to Fashion. Photography and the Production of a Surrogate Colony in Weimar Germany, in: History of Photography 2/2016, S. 167–192.

- Hick, Darren Hudson; Schmücker, Reinholt (Hrsg.): *The Aesthetics and Ethics of Copying*, London 2016.
- Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893.
- Hildebrandt, Hans: *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928.
- Hildebrandt, Hans: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam 1924.
- Hildebrandt, Hans: *Zur künstlerischen Photographie. Der Lichtbildner Adolf Lazi*, Stuttgart, in: *Die Kunst* 71/1935, S. 148–153.
- Hille, Karoline: „....über den Grenzen, mitten in die Nüchternheit.“ *Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automatenhirne*, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 140–159.
- Hille, Karoline: *Die Automate*, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 304f.
- Höch, Hannah: *Erinnerungen an DADA – Ein Vortrag* 1966, in: *Hannah Höch 1889–1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Auss.-Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius Bau*, Berlin 1989, S. 201–213.
- Höch, Hannah: *Notizen zu einem Brief an das Museum of Modern Art, New York, 17.06.1965*, Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv, Berlin.
- Hockerts, Hans Günter: *Führermythos und Führerkult*, in: Müller, Horst; Dahm, Volker; Mehringer, Hartmut (Hrsg.): *Die tödliche Utopie. Bilder, Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich*, München 2008, S. 188–198.
- Hoffmann, Hillmar: *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Berlin 1993.
- Hoffmann, Katja: *Durch die Linse der Apparatustheorie. Ordnungen der Sichtbarkeit in Man Rays Experimentalfilm *Les Mystères du Château du Dé* (1929) und Eija-Lissa Ahtilas Videoinstallation *The House**, In: Frohne, Ursula; Haberer, Lilian (Hrsg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 589–620.
- Hoffmann, Meike; Hüneke, Andreas (Hrsg.): „Entartete Kunst“ in Breslau, Stettin und Königsberg, Paderborn 2021.
- Hoffmann, Meike; Scholz, Dieter (Hrsg.): *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin 2020.
- Hoffmann, Raimund: *Berlin und München – Zentren der deutschen Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Probst, Volker; Brunner, Max; Hofstetter, Adolf (Hrsg.): *Gestalt – Form – Figur. Hans Wimmer und die Münchner Bildhauerschule*, Ausst.-Kat. Oberhausmuseum Passau, Ernst-Barlach-Stiftung Güstrow, Georg-Kolbe-Museum Berlin, Güstrow 2008, S. 9–20.

- Hoffmann-Curtius, Kathrin: Trophäen in Brieftaschen. Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizei-Verbrechen, in: Ecker, Gisela; Breger, Claudia; Scholz, Susanne (Hrsg.): Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung, Königstein 2002, S. 114–135.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998.
- Holl, Tue: Geschlossene Augen, sichtbarer Blick, in: Schlüpmann, Heide; De Kuyper, Eric; Graman Karola (Hrsg.): Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S. 56f.
- Holland, Norman N.: Film Response from Eye to I. The Kuleschov Experiment, in: Gaines, Jane (Hrsg.): Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars, Durham 1992, S. 79–106.
- Holländer, Eugen: Körpermoden. Der Wandel im Schönheitsgeschmack, in: Uhu 1/1924, S. 12–18.
- Holländer, Eugen: Überschätzung der Nacktheit?, in: Uhu 9/1928, S. 64–72.
- Hollstein, Dorothea: „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt am Main 1983.
- Holsing, Henrike; Lauter, Marlene (Hrsg.): Emy Roeder. Bildhauerin und Zeichnerin. Das Kosmische allen Seins, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2018.
- Holt, Neil: Papier als Weißraum, in: ders.; Velsen, Nicola von; Jacobs, Stephanie (Hrsg.): Papier. Material, Medium und Faszination, München/London/New York 2018, S. 158–161.
- Holt, Neil; Velsen, Nicola von; Jacobs, Stephanie (Hrsg.): Papier. Material, Medium und Faszination, München/London/New York 2018.
- Holzer, Anton: Die andere Front. Fotografie und Propaganda im ersten Weltkrieg, Darmstadt 2010.
- Honnef, Klaus: Neues Sehen in der Fotografie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 11/2001, S. 49–58.
- Honnef, Klaus; Honnef-Harling, Gabriele: Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert, in: dies. (Hrsg.): Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Galerie der Hauptstadt Prag, Heidelberg 2003, S. 14–279.
- Hoormann, Anne: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003.
- Horak, Jan-Christopher: Entwicklung einer visuellen Sprache im Stummfilm, in: ders.; Eskilden, Ute (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Stuttgart 1979, S. 38–60.
- Hördler, Stefan; Kreutzmüller, Christoph; Brüttmann, Tal: Ausschwitz im Bild. Zur kritischen Analyse der Ausschwitz Alben, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 63/2015, S. 609–632.
- Hornby, Louise: Still Modernism. Photography, Literature, Film, New York 2017.

- Hundemer, Markus: Fotografische Qualität bis zum Untergang. Walter Heges Beitrag zum sogenannten ‚Führerauftrag‘, in: Fuhrmeister, Christian; Klingen, Stephan; Lauterbach, Iris; Peters, Ralf (Hrsg.): Führerauftrag Monumentmalerei, Köln 2006, S. 127–140.
- Hüneke, Andreas: Was ist ‘entartete’ Kunst, und woran erkennt man sie?, in: Hoffmann, Meike; Scholz, Dieter (Hrsg.): Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthändel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020, S. 52–60.
- Imorde, Joseph: Demokratisches Design, in: Röhl, Anne; Schütte, André; Knobloch, Phillip D. Th.; Hormäk, Sarah; Henning, Susanne; Gimbel, Katharina (Hrsg.): Bauhaus-Paradigmen. Künste, Design und Pädagogik, Berlin/Boston 2021, S. 43–50.
- Irrgang, Christina: Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik, Bielefeld 2020.
- Isenberg, Noah: Introduction, in: ders. (Hrsg.): Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era, New York 2009, S. 1–12.
- Isenberg, Noah: Of Monsters and Magicians. Paul Wegener’s ‘The Golem, how he came into the world’ (1920), in: ders. (Hrsg.): Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era, New York 2009, S. 33–54.
- Jacobs, Steven: Introduction. The Marble Camera, in: ders.; Felleman, Susan; Adriaensens, Vito; Colpaert, Lisa (Hrsg.): Screening Statues. Sculpture and Cinema, Edinburgh 2019, S. 1–26.
- Jacobs, Steven; Felleman, Susan; Adriaensens, Vito; Colpaert, Lisa (Hrsg.): Screening Statues. Sculpture and Cinema, Edinburgh 2019.
- Jacques, Norbert; Lang, Fritz: Dr. Mabuse, der Spieler. Roman, Film, Dokumente, St. Ingbert 1987.
- Jaeger, Roland: Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: ders.; Heiting, Manfred (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. 2, Göttingen 2014, S. 284–301.
- Jahraus, Oliver: Leitdifferenz und Pluralismus, in: ders.; Raß, Michaela; Eberle, Simon (Hrsg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017, S. 13–30.
- Jahraus, Oliver; Raß, Michaela, Nicole; Eberle, Simon (Hrsg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017.
- James, Paula: Ovid’s Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Women, London 2011.
- Janin, Jules: Der Daguerreotyp [1839], in: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I 1839–1912, München 2006, S. 46–51.
- Janser, Andreas: Unveröffentlichte Seminararbeit am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, betreut von Prof. Christine Noll Brinckmann im WS 1993/94: „Die neue Wohnung. Ein Film von Hans Richter im Auftrag des Schweizerischen Werkbundes SWB“, Zürich 1994.

- Janser, Andres; Rüegg, Arthur: Hans Richter. Die Neue Wohnung. Architektur. Film. Raum, Baden 2001.
- Janser, Hans: ,Only Film Can Make the New Architecture Intelligible!'. Hans Richter's *Die neue Wohnung and the Early Documentary Film on Modern Architecture*, in: Penz, Francois; Thomas, Maureen (Hrsg.): Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, London 1997, S. 34–46.
- Jaspers, Kristina; Schaefer, Annika; Frings, Jutta; Lahde, Maurice (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen, Dresden 2018.
- Jensen, Erik: Body by Weimar. Athletes, Gender and German Modernity, New York 2010.
- Jensen, Ulf: Haptisch zurückgelehnt. Film und Plastik bei Joseph Beuys, in: Lammert, Angela (Hrsg.): Film als Skulptur?, Berlin/Dortmund 2016, S. 62–76.
- Johnson, Geraldine A. (Hrsg.): Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension, Cambridge 1998.
- Johnson, Geraldine A.: ,All Concrete Shapes Dissolve in Light'. Photographing Sculpture from Rodin to Brancusi, in: The sculpture Journal 15/2006, S. 199–222.
- Johnson, Geraldine A.: „In Consequence of Their Whiteness“. Photographing Marble Sculpture from Talbot to Today, in: Napoli, Nicholas; Tronzo, William (Hrsg.): Radical Marble. Architectural Innovation from Antiquity to the Present, London/New York 2018, S. 107–132.
- Johnson, Geraldine A.: Epilogue. Photographing Sculpture, Sculpting Photography, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 276–290.
- Johnson, Geraldine A.: How One Should Photograph Sculpture, translated by Geraldine A. Johnson, in: Art History 36/2013, S. 52–71.
- Johnson, Geraldine A.: The Very Impress of the Object. Photographing Sculpture from Fox Talbot to the Present Day, Leeds 1995.
- Jung, Uli (Hrsg.): Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik, München 1992.
- Kaenel, Philippe; Bell, Kirsty (Hrsg.): Reproducing Images and Texts/ La reproduction des images et des textes, Leiden/Boston 2022.
- Kaes, Anton: Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film, in: Schmölders, Claudia (Hrsg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 156–174.
- Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne, in: ders.; Jacobsen, Wolfgang; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 39–100.
- Kaes, Anton: Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik, in: Jung, Uli; Schatzberg, Walter (Hrsg.): Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik, München/London/New York/Paris 1992, S. 54–64.

- Kaes, Anton: Metropolis (1927). City, Cinema, Modernity, in: Isenberg, Noah (Hrsg.): Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era, New York 2009, S. 173–192.
- Kaes, Anton: Weimar Cinema. The Predicament of Modernity, in: Ezra, Elizabeth (Hrsg.): European Cinema, Oxford/New York 2004, S. 59–77.
- Kallina, Gregor: Filmstandbilder, in: Dikowitsch, Hermann; Aigner, Cal (Hrsg.): Fotografie und Film. Denkmalpflege in Niederösterreich, St. Pölten 2014, S. 40–43.
- Kang, Minsoo: Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination, Cambridge 2011.
- Kappelhoff, Hermann: Eine neue Gegenständlichkeit. Die Bildidee der Neuen Sachlichkeit und der Film, in: Koebner, Thomas; Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (Hrsg.): Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003.
- Kardish, Laurence: Weimar Cinema 1919–1933. Daydreams and Nightmares, New York 2010.
- Kausch, Michael: Von Rodin bis Boccioni. Zeitstrukturen in der Plastik der frühen Moderne, in: Reuter, Guido; Ströbele, Ursula (Hrsg.): Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 11–32.
- Keazor, Henry; Liptay, Fabienne; Marschall, Susanne (Hrsg.): Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien, Marburg 2011.
- Keilholz, Sascha: Metropolis. Ein Labyrinth zwischen Chaos und Ordnung, in: Bozza, Maik; Hermann, Michael (Hrsg.): Schattenbilder Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau, Bielefeld 2009, S. 101–121.
- Keller, Ulrich: Nachahmen, Aufzeichnen, Erleben. Zu Krones Stellung in der Geschichte der Kunstreproduktion, in: Hesse, Wolfgang; Starl, Timm (Hrsg.): Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1998, S. 189–202.
- Kemeney, Alfred; Moholy-Nagy, László: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem, in: Der Sturm 12/1922, S. 186.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Eine Anthologie, Band 2: 1912–1945, München 1979.
- Kemp, Wolfgang: Albert Renger-Patzsch und sein Bildband „Das Münster in Essen“. Der Meister des Einzelbildes widmet sich einem architektonischen Komplex, in: Locher, Hubert; Sachse, Rolf (Hrsg.): Architektur Fotografie, Berlin 2016, S. 56–71.
- Kemp, Wolfgang: Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive, in: ders. (Hrsg.): Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 51–101.
- Kemp, Wolfgang: Gattung, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 108–110.
- Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2014.

- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie 1912–1945, in: ders. (Hrsg.): Theorie der Fotografie, Bd. 2, München 1979, S. 9–38.
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I 1839–1912, München 2006.
- Kerbs, Diethart; Uka, Walter (Hrsg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, Bönen 2004.
- Kerbs, Diethart; Uka, Walter: Vorwort, in: dies (Hrsg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, Bönen 2004, S. 7–9.
- Kestel, Friedrich: Walter Hege (1893–1955): „Rassekunstphotograph“ und/oder „Meister der Lichtbildkunst“?, in: *Fotogeschichte* 8/1988, S. 65–75.
- Kettelhut, Erich: Lebenserinnerungen. Unveröffentlichtes Typoskript, Stiftung Deutsche Kinemathek, in: Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang; Jatho, Gabriele (Hrsg.): Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper, Ausst.-Kat. Filmmuseum Berlin, Berlin 2000, S. 147–152.
- Keuper, Ulrike: Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen. Vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik, Paderborn 2018.
- Kiening, Christian (Hrsg.): Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde 1912–1936, Zürich 2012.
- Kinkel, Lutz: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das ‚Dritte Reich‘. Hamburg/Wien 2002.
- Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens: (Hrsg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld 2014.
- Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens: Einleitung. Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität, in: dies. (Hrsg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld 2014, S. 9–42.
- Klamm, Stefanie: Linie – Form – Raum. Über wissenschaftliche Bilder antiker Skulpturen, in: Probst, Jörg (Hrsg.): Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, Berlin 2011, S. 136–155.
- Klamm, Stefanie: Vom langen Leben der Bilder. Wahrnehmung der Skulptur und ihrer Reproduktionsverfahren in der Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 9/2008, S. 209–228.
- Kleihues, Alexandra; Naumann, Barbara; Pankow, Edgar (Hrsg.): Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung, Zürich 2010.
- Kleinschmidt, Christoph: Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus, Bielefeld 2012.
- Klejman, Naum I.: Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher, in: *Montage AV*, 2/1993, S. 5–34.
- Klerk, Nico de: Zum Stillstand kommen. Text und Bild in den Reisebüchern Colin Roß, in: Christen, Matthias (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Fotografie und Film, Fotogeschichte 147/2018, S. 23–30.

- Klöpper, Nina: Fotografische Objekte in Schwarzweiß. Neusachliche Bildtraditionen 1920 bis heute, Berlin 2014.
- Klotz, Heinrich: Über das Abbilden von Bauwerken, in: *Architectura* 1/1971, S. 1–14.
- Kluxen, Andrea M.: Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand, in: dies. (Hrsg.): Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Nürnberg 2001, S. 23–45.
- Knapp, Wolfgang: Rudolf Bellings Moden-Plastiken. Wegbereiter der modernen Schau- fensterkunst, in: Scholz, Dieter; Thomson, Christina (Hrsg.): Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen, Ausst.-Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, München 2017, S. 200–215.
- Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.
- Knoll, Kordelia: „26 Jahre lang, in stets zeitgemäßer Vollendung“. Hermann Krones Dokumentation der Skulpturensammlung, in: Hesse, Wolfgang; Starl, Timm (Hrsg.): Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1998, S. 257–266.
- Knop, Matthias: Zwischen Expressionismus und Avantgarde. Lotte Reiniger - die Filmdichterin der Schattenwelt, in: Blattner, Evamarie (Hrsg.): Lotte Reiniger und der absolute Film, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Tübingen, Filmmuseum Düsseldorf, Tübingen 2015, S. 27–34.
- Kobelius, Juliane: Zwischen den Künsten. Ausdruckstanz und Ausdrucksplastik von 1910 bis 1930, in: dies.; Berger, Ursel; Wenzel-Lent, Anna (Hrsg.): TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012, S. 33–57.
- Kockel, Valentin: „Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können...“ – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Boschung, Dietrich; Hesberg, Henner von (Hrsg.): Antikensammlung des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, Mainz 2000, S. 31–48.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002.
- Koebner, Thomas; Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (Hrsg.): Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003.
- Koepnick, Lutz: The Bearable Lightness of Being. People on Sunday (1930), in: Isenberg, Noah (Hrsg.): Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era, New York 2009, S. 237–253.
- Koerber, Rolf: Freikörperkultur, in: Krebs, Diethart; Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 103–114.
- Köhler, Kristina: Der tänzerische Film, Marburg 2017.
- Kolb, Eberhard; Schumann, Dirk: Die Weimarer Republik, München 2013.
- Kolbe, Georg: Bildwerke, verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1913.

- Kolbe, Georg: Neues Bauen gegen Plastik. Ein Bildhauer spricht, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 8/1932, S. 381.
- Kollmann, Franz: Schönheit der Technik, München 1928.
- König, Gudrun M.: Der Auftritt der Waren. Verkehrsformen der Dinge zwischen Warenhaus und Museum, in: Böhme, Hartmut; Endres, Johannes (Hrsg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, München 2010, S. 146–157.
- Kopf, Barbara: Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft, in: Reichle, Ingeborg; Siegel, Steffen; Spelten, Achim (Hrsg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, S. 149–167.
- Körner, Hans: Giovanni Gonnelli. Quellen und Fragen zum Werk eines blinden Bildhauers, in: Bilstein, Johannes; Reuter, Guido (Hrsg.): Auge und Hand, Oberhausen 2011, S. 135–154.
- Korte, Helmut (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 1980.
- Korte, Helmut; Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990.
- Kovac, Steve: Man Ray as Filmmaker Part I, in: Artforum Nov/1972, S. 77–82.
- Krabbe Meyer, Mette Kia: Metamorphosis Under the Thousand Bulbs of the Photographer's Lamp, in: Jönssin, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): Thresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939, Köln 2021, S. 161–181.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977.
- Kracauer, Siegfried: Kino in der Münzstrasse [1932], in: Mülder-Bach, Inka (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Werke. Kleine Schriften zum Film 1928–1932, Frankfurt am Main 2004, S. 47–50.
- Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser [1926], in: Kaes, Anton (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 248–252.
- Kracauer, Siegfried: Stummfilmkomödie [1951], in: Witte, Karsten (Hrsg.): Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt am Main 1974, S. 16–22.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Studie des deutschen Films [1947], Hamburg 1958.
- Kranzfelder, Ivo: „Realismus, das bedeutet, die Bäume beschneiden, Surrealismus, das bedeutet, das Leben beschneiden.“, in: Siegert, Dietmar (Hrsg.): RealSurreal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das Neue Sehen 1920–1950, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Max Ernst Museum Brühl, Köln 2014, S. 116–121.
- Kraus, Hans Peter: When Sculpture First Poses for a Photograph, in: Sculpture Review 4/2005, S. 10.

- Krause, Ulrike: Realität der Weimarer Republik. Gewalt und Kriminalität in deutschen Filmen der ‚Goldenzen Zwanziger‘, Saarbrücken 2007.
- Krauss, Rosalind: Jump over the Bauhaus, in: *October* 15/1980, S. 103–110.
- Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field [1979], in: dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*, London 1987, S. 277–290.
- Kreimeier, Klaus: Prekäre Moderne. Antikisierende Körperbilder im Ufa-Film *Wege zu Kraft und Schönheit*, in: Lochman, Thomas; Späth, Tomas; Stähli, Adrian (Hrsg.): *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*, Ausst.-Kat. Skulpturhalle Basel, Basel 2008, S. 120–127.
- Kreimeier, Klaus: Von Henny Porten zu Zarath Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: *Montage AV*, 3.2.1994, S. 41–53.
- Krois, John Michael: Tastbilder. Zur Verkörperung ikonischer Formen, in: Kleihues, Alexandra; Naumann, Barbara; Pankow, Edgar (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 219–235.
- Küffner, Hato (Hrsg.): *Aus 1 mach 1000. Original, Reproduktion, Faksimile*, Ausst.-Kat. Städtisches Museums Schloß Rheydt, Mönchengladbach 1988.
- Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1921.
- Kühn, Christine: Kunstabibliothek und Neues Sehen. Die Wahrnehmung moderner Fotografie im Berlin der Weimarer Republik, in: dies. (Hrsg.): *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. Kunstabibliothek, Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2005, S. 9–44.
- Kunze, Friedrich: Der Schönheitsbegriff der alten Griechen, in: *Kraft und Schönheit* 20/1920, S. 11–16.
- Küppers, Sophie: Schaut das Leben durch das Kino-Auge Dsiga Werthoffs, in: *Das Kunstblatt Mai* 1929, S. 141–146.
- La, Kristie: Mass Media, Gender and Colonialism. The Weimar Photomontages of Marianne Brandt and Hannah Höch, in: Muir, Laura (Hrsg.): *Object Lessons. The Bauhaus and Harvard*, Cambridge 2021, S. 115–129.
- Lähn, Peter: Zwischen Kunstwollen und Naturschönem. Walter Heges Kulturfilmarbeit im Dritten Reich, in: Beckmann, Angelika; Dewitz, Bodo von (Hrsg.): *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturfotografien von Walter Hege*, Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama, Köln 1993, S. 53–59.
- Lamb, Carl: Film und Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3/1936, S. 209–214.
- Lammert, Angela (Hrsg.): *Film als Skulptur?*, Dortmund 2016.
- Lammert, Angela: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Film als Skulptur?*, Dortmund 2016, S. 7–10.
- Lammert, Angela: Zwischen Körpermaschine und Surrogatenschwindel. Zur Diskussion über das Verfahren der Fotoskulptur, in: Wallner, Julia; Wellmann, Marc (Hrsg.): *SkulpturenStreit – Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne. Festschrift für Ursel Berger*, Berlin 2014, S. 97–115.

- Lamprecht, Gerhard: Ästhetik der Bewegung [1929], in: Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre, München 1998, S. 47–48.
- Landes, Heinrich: Das Tänzerische als zentrales Formprinzip des Barock, Dillingen an der Donau 1929.
- Lange, Jasmin: Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie, 1918–1933. Reaktionen und strategische Konsequenzen, Wiesbaden 2010.
- Langlotz, Ernst: Rezension zu: Sieveking, Johannes; Weickert, Carl (Hrsg.): Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig des I.. Paul Wolters zum 70. Geburtstag dargebracht, München 1928, in: Gnomon 9/1929, S. 481–485.
- Langlotz, Ernst: Über das Photographieren griechischer Skulpturen, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94/1979, S. 1–17.
- Lant, Antonia: Haptical Cinema, in: October 74/1995, S. 45–73.
- Larsson, Erika: The Weight of Images, in: Jönsson, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): Thresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939, Köln 2021, S. 57–75.
- Latell, Franziska (Hrsg.): Fritz Langs Metropolis. Ausst.-Kat. Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen, Berlin 2010.
- Lavin, Maud: Photomontage, Mass Culture and Modernity, in: dies. (Hrsg.): Montage and Modern Life, 1919–1942, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art Boston, Cambridge 1992, S. 37–59.
- Lehmann, Hans-Ulrich: Hermann Krone. Die Photographien. Werkverzeichnis, München/ Berlin 2008.
- Lehnert, Gertrud: „Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist“, in: dies. (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund 1998, S. 86–106.
- Leiskau, Katja; Rössler, Patrick; Trabert, Susann (Hrsg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik, Baden-Baden 2016.
- Lenz, Felix: Sergej Eisenstein. Montagezeit, Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos, Paderborn 2008.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Berlin 1766.
- Liandrat-Guigues, Suzanne: Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante, Paris 2002.
- Licht, Fred Stephen: Sculpture. 19th and 20th century, New York 1967.
- Liebrand, Claudia; Schneider, Irmela (Hrsg.): Medien in Medien, Köln 2002.
- Lindsay, Vachel: The Art of the Moving Picture [1915], New York 2000.
- Liptay, Fabienne: Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emerich Hanus' *Die Sühne* (1917), in: Tacke, Alexandria (Hrsg.): Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart, Bielefeld 2016, S. 37–56.

- Liptay, Fabienne: Die Kamera fährt Achterbahn. Zur Modellierung großstädtischer Blickerfahrung in Maurice Elveys „Hindle Wakes“, in: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Großstadt. Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010, S. 221–236.
- Liptay, Fabienne: Film als Ding der Unmöglichkeit. Überlegungen im Ausgang von László Moholy-Nagys *Lichtrequisit*, in: Jahraus, Oliver; Raß, Michaela Nicole; Eberle Simon (Hrsg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017, S. 292–301.
- Liptay, Fabienne: Licht jenseits des erzählerischen Auftrags? Fragen und Beispiele zur Lichtgestaltung im Film, in: *Kunstgeschichte* 14/2010 (20 Seiten).
- Liptay, Fabienne: Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films, Zürich/Berlin 2016.
- Locher, Hubert: Reproduktionen. Erfindung und Entmachtung des Originals im Medieneitalter, in: Bruhn, Matthias; Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Modernisierung des Sehens, Bielefeld 2008, S. 39–53.
- Lochman, Tomas; Späth, Tomas; Stähli, Adrian (Hrsg.): Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms, Ausst.-Kat. Skulpturhalle Basel, Basel 2008.
- Lochman, Tomas: ‚Versteinerte Akteure‘ und ‚lebende Statuen‘. Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film, in: ders.; Späth, Tomas; Stähli, Adrian (Hrsg.): Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms, Ausst.-Kat. Skulpturhalle Basel, Basel 2008, S. 128–141.
- Lode, Antje: Skulptur und Puppe. Vom Menschenbildnis zum Spielzeug, Berlin 2008.
- Loewy, Hanno: Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext, in: Balázs, Béla: Der Geist des Films [1930], Frankfurt am Main 2017, S. 171–230.
- Löffler, Petra: The Ordinary Life of Ordinary People. Menschen am Sonntag, in: Herzogenrath, Bernd (Hrsg.): Ulmer, Edgar G.. Essays on the King of the B's, 2009, S. 49–62.
- Lowe, Adam; Mitchell, Elizabeth; Béliard, Nicolas; Fornaciari, Giulia; Tess, Tomassini (Hrsg.): The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future, Ausst.-Kat. Palazzo Fava, Mailand 2020.
- Lowry, Glenn D.: Vorwort, in: Marcoci, Roxana; Batchen, Geoffrey; Bezzola, Tobia (Hrsg.): The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, Kunsthaus Zürich, New York/Ostfildern 2010, S. 6.
- Lowry, Stephan: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991.
- Lugon, Olivier: Dynamic Paths of Thought. Exhibition Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer, in: Albera, Francois; Tortajada, Maria (Hrsg.): Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era, Amsterdam 2010, S. 117–144.
- Lugon, Olivier: Photography and Exhibition in Germany Around 1930, in: Abbaspour, Mitra; Daffner, Lee Ann; Hambourg, Maria Morris (Hrsg.): Object – Photo. Modern

- Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2014, S. 366–375.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.
- Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des Kino [1911], in: Schweinitz, Jörg: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914, Leipzig 1992, S. 300–305.
- Luke, Megan R.: Artificial Blindness: Objecthood and the Photography of Sculpture, in: dies.; Hamill, Sarah (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 138–153.
- Lund, Cornelia: Das unbewegte Bild – Bewegungsstillstand als filmische Strategie bei Man Ray und Maya Deren, in: Febel, Gisela; Joly, Jean-Baptiste; Schröder, Gerhart (Hrsg.): Kunst und Medialität, Stuttgart 2004, S. 91–106.
- Lutze, Eberhard: Erfahrungen und Forderungen – eine Zusammenfassung, in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.): Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang in Essen veranstaltet wurde, Köln 1967, S. 80–83.
- Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Band 1, Berlin 2010.
- Macho, Thomas: Stars & Fans, in: Jaspers, Kristina; Schaefer, Annika; Frings, Jutta; Lahde, Maurice (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Deutsche Kinemathek Berlin, Bonn 2018, S. 76–81.
- Macho, Thomas: Vorbilder, München 2011.
- Macias, José: Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990.
- Mackenzie, Michael: The Athlete as Machine. A Figure of Modernity, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 48–62.
- Mahler, Astrid: „Ist Ihr Typ dabei?“ Star- und Glamourfotografie im Österreich der Zwischenkriegszeit, in: Moser, Walter (Hrsg.): Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino/Photographs between Advertising, Art and Cinema, Ausst.-Kat. Albertina Wien, Heidelberg 2016, S. 212–221.
- Mahon, Alyce: The Assembly Line Goddess. Modern Art and the Mannequin, in: Munro, Jane (Hrsg.): Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish, Ausst.-Kat. Fitzwilliam Museum Cambridge, New Haven 2014, S. 191–222.
- Maland, Charles: City Lights, London 2007.
- Malraux, André: Das imaginäre Museum [1947]. Psychologie der Kunst, Bd. 1., Hamburg 1957.
- Malsch, Friedemann: Avantgarde als Antizipation. Futuristische Experimente zwischen Fotografie, Skulptur, Raum und Medien/Avantgarde as Anticipation. Futuristic Experiments Between Photography, Sculpture, Space and Media, in: ders.; Ecker, Bogomir; Kummer, Raimund (Hrsg.): Lens-based Sculpture. Die Veränderung der

- Skulptur durch die Fotografie/The Transformation of Sculpture through Photography, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz, Köln 2014, S. 100–109.
- Mann, Heinrich: Berlin 1921 [1921], in: Klein, Wolfgang (Hrsg.): Heinrich Mann. Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, Bielefeld 2015, S. 95–97.
- Marcoci, Roxana: Der Pygmalion-Komplex. Belebte und Unbelebte Figuren, in: dies.; Batchen, Geoffrey; Bezzola, Tobia (Hrsg.): The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2010, S. 185–187.
- Marcoci, Roxana: Einführungstexte zum Katalog, in: dies.; Batchen, Geoffrey; Bezzola, Tobia (Hrsg.): The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, Kunsthaus Zürich, New York/Ostfildern 2010, S. 38–221.
- Marcoci, Roxana: Eugène Atget. Das Wunderbare im Alltäglichen, in: dies.; Batchen, Geoffrey; Bezzola, Tobia (Hrsg.): The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, Kunsthaus Zürich, New York/Ostfildern 2010, S. 70–82.
- Marcoci, Roxana; Batchen, Geoffrey; Bezzola, Tobia (Hrsg.): The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to today/FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, Kunsthaus Zürich, New York/Ostfildern 2010.
- Marey, Étienne-Jules: Le mouvement, Paris 1894.
- Marks, Laura: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Durham/London 2000.
- Marks, Laura: Touch. Senses Theory and Multisensory Media, Minneapolis/London 2002.
- Marx, Karl: Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis [1867], in: ders.: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Berlin 1984, S. 85–98.
- Maset, Pierangelo: Kunst im Nationalsozialismus, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 233–242.
- Mason, Rainer Michael (Hrsg.): Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra 1844–1936, Ausst.-Kat. Musée d'Art et d'Histoire Genève, Genf 1985.
- Matthias, Agnes: Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen, in: Kaschek, Bertram; Müller, Jürgen; Wiegand, Wilfried (Hrsg.): Bilder machen. Fotografie als Praxis, Kat.-Ausst. Universitätssammlung Kunst + Technik in der Altana Galerie, Dresden 2010, S. 45–54.
- Matyssek, Angela: Fotografieren ist Sehen. Kunsthistorische Forschung und Bildpraxis bei Richard Hamann und Foto Marburg, in: Fotogeschichte 97/2005, S. 69–79.
- Matyssek, Angela: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg, Berlin 2008.

- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, *Understanding Media* [1964], Dresden 1994.
- Meier-Graefe, Julius: Die Plastik von Renée Sintenis, in: Diehl, Gustav Eugen (Hrsg.): Renée Sintenis. Veröffentlichung des Kunstabchivs Nr. 27–28, Berlin 1927, S. 7–9.
- Melius, Jeremy: Sculpture from Behind, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Los Angeles 2017, S. 67–80.
- Mendel, Victor: Kulturfilm und Publikum, in: Beyfuss, Edgar; Kossowsky, A. (Hrsg.): Das Kulturfilmibuch, Berlin 1924, S. 322–327.
- Menninger, Mareile: So ist das Leben! Die Figurenkonzeption in *Menschen am Sonntag* (1930). Unveröffentlichte Masterarbeit am Institut für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Herbstsemester 2010.
- Mensger, Ariane (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2012.
- Merkel, Ursula (Hrsg.): *Verborgene Spuren. Jüdische Künstler*innen und Architekt*innen in Karlsruhe 1900–1950*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Petersberg 2021.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare [1964], München 1986.
- Metje, Iris: Der moderne Kirchenbau im Blick der Kamera. Architekturfotografie in der Weimarer Republik, Berlin 2018.
- Metzger, Rainer; Christian Brandstätter: Berlin. Die Zwanzigerjahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame, Wien 2006.
- Meyer Stump, Ulrike: Karl Blossfeldt. Variationen, Zürich 2021.
- Meyer, F.T.: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, Bielefeld 2005.
- Meyer, Petra Maria: Das Wachsen der Leere. Plastisches Denken und Formen aus philosophischer Sicht, in: Hornák, Sara (Hrsg.): *Skulptur lehren. Künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Perspektiven auf Skulptur im erweiterten Feld*, Paderborn 2018, S. 43–62.
- Meyer-Büser, Susanne: Bubikopf und Gretchenzopf – Die Frau der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1995.
- Mielke, Christine: Still-Stand-Bild. Zur Beziehung von Standbild und Fotografie im Kontext bewegter Bilder, in: Böhn, Andreas (Hrsg.): *Formzitat und Intermedialität*, St. Ingbert 2003, S. 105–143.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000.
- Moholy-Nagy, László: Die neuen Möglichkeiten des Films (Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau) [1932], in: Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy, Weingarten 1986, S. 330–331.
- Moholy-Nagy, László: Die Photographie in der Reklame, in: *Photographische Korrespondenz. Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik* 758/1927, S. 259.
- Moholy-Nagy, László: Fotografie ist Lichtgestaltung, in: Bauhaus 1/1928, o.S.

- Moholy-Nagy, László: Fotogramm und Grenzgebiete, in: 10. Internationale Revue 21/1929, S. 190–192.
- Moholy-Nagy, László: Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit 5/1930, S. 297–298.
- Moholy-Nagy, László: Lichtspiel-Film [1931], in: Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy, Weingarten 1986, S. 328–330.
- Moholy-Nagy, László: Malerei Fotografie Film [1927], Faks.-Nachdruck der zweiten Ausgabe 1928 mit Texten von Hans M. Wingler und Otto Stelzer, Mainz 1967.
- Moholy-Nagy, László: Neue Filmexperimente, in: Korunk 2/1933, S. 231–237.
- Moholy-Nagy, László: Produktion-Reproduktion, in: De Stijl, 5/1922, S. 97–100.
- Moholy-Nagy, László: Sehen in Bewegung/Vision in Motion [1947] in der Übersetzung von Herwig Engelmann, Leipzig 2014.
- Moholy-Nagy, László: Typo-Photo, in: Typographische Mitteilungen 1/1925, S. 202.
- Moholy-Nagy, László: von material zu architektur [1929]. Faks.-Nachdruck des Bauhausbuches 14 mit Texten von Hans M. Wingler und Otto Stelzer, Mainz 1968.
- Möhring, Maren: Der bronzen Leib. Die FKK-Ästhetik in der Weimarer Republik, in: Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 200–216.
- Möhring, Maren: Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893–1925, in: Gerning, Kerstin (Hrsg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln 2002, S. 91–110.
- Möhring, Maren: Marmorleiber. Körperförmung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930), Köln 2004.
- Molderings, Herbert: Einleitung in: Ecker, Bogomir; Kummer, Raimund; Malsch, Friedemann (Hrsg.): Lens-Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Köln 2014, S. 10–20.
- Molderings, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1987.
- Molderings, Herbert: Lens-Based Sculpture. Der Beitrag der Fotografie zur Experimentalisierung der Skulptur, in: Ecker, Bogomir; Kummer, Raimund; Malsch, Friedemann (Hrsg.): Lens-Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Köln 2014, S. 26–55.
- Möller, Olaf: Kühle Nähe. Menschen im Takt der Filmmaschine/Cool Proximity. Human Beings in Sync with Film Machines, in: Engel, Nadine; Fricke, Anna; Krezdorn, Antonia (Hrsg.): Der montierte Mensch. The Assembled Human, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Berlin 2019, S. 71–77.
- Molzahn, Johannes: Nicht mehr lesen! Sehen!, in: Das Kunstblatt 12/1928, S. 79–81.
- Moninger, Markus: Vom „media match“ zum „media crossing“, in: ders.; Balme, Christopher (Hrsg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, München 2004, S. 7–12.

- Moores, Kaaren: Presse und Meinungsklima in der Weimarer Republik. Eine publizistikwissenschaftliche Untersuchung, Mainz 1996.
- Moser, Walter: Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino, in: ders. (Hrsg.): Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino/Photographs between Advertising, Art and Cinema, Ausst.-Kat. Albertina Wien, Heidelberg 2016, S. 10–31.
- Mückenberger, Christiane: Der Golem, wie er in die Welt kam, in: Dalke, Gunther; Karl, Günther (Hrsg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer, Berlin 1988, S. 46–49.
- Mühl-Benninghaus: Deutsch-russische Filmbeziehungen in der Weimarer Republik, in: Schaudig, Michael (Hrsg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte, München 1996, S. 91–118.
- Mühleis, Volkmar: Kunst im Sehverlust, München 2005.
- Müller, Claudio: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy, Berlin 1994.
- Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm, Paderborn 2003.
- Müller, Jörgen Petersen: Mein System. 15 Minuten täglicher Arbeit für die Gesundheit, Leipzig 1925.
- Müller, Maria: Die Kinderpuppe, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 258–259.
- Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999.
- Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, in: dies. (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 65–93.
- Mulvey, Laura: Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image, London 2006.
- Munch, Anders V.: The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture. From Bayreuth to Bauhaus, Aarhus 2021.
- Munro, Jane: Vivified Commodities. Paris and the Development of the Fashion Mannequin, in: dies. (Hrsg.): Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish, Ausst.-Kat. Fitzwilliam Museum Cambridge, New Haven 2014, S. 167–190.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, Wien 1996.
- Münsterberg, Hugo: The Photoplay. A Psychological Study [1916], in: Langdale, Allan (Hrsg.): Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings, London 2002, S. 48–54.
- Murray, Bruce: Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe, Austin 1990.

- Musser, Charles: A Cornucopia of Images, in: Mowll Mathews, Nancy (Hrsg.): *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880–1910*, Manchester 2005, S. 5–37.
- Muybridge, Eadweard: *Animals in Motion* [1887], New York 1957.
- Muybridge, Eadweard: *The Human Figure in Motion* [1887], New York 1955.
- Nagl, Tobias: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009.
- Nauhaus, Julia M.: *Das andere Griechenland. Fotografien von Herbert List (1903–1975) und Walter Hege (1893–1955) in Korrespondenz zu Gipsabgüssen antiker Plastik*, Ausst.-Kat. Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 2014.
- Naumann, Barbara: Anstelle einer Einleitung. Kurze Zeitreise durch die Geschichte der Stillstellung. *Tableaux vivants, Filmstills, Flashmobs*, in: Pankow, Edgar; Sellier, Veronika (Hrsg.): *Stills/Freeze*, Köln 2012, S. 7–16.
- Nead, Lynda: *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*. New Haven/London 2007.
- Nentwig, Franziska: *Berlin im Licht. Eine Stadt als lichthes Erlebnis*, in: dies. (Hrsg.): *Berlin im Licht*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Berlin, Berlin 2008, S. 11–16.
- Nentwig, Janina: *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Frankfurt am Main 2011.
- Nerddinger, Winfried: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923. Mit einem Katalog der plastischen Werke*, Berlin 1981.
- Neugärtner, Sandra: *Statt Farbe: Licht. Das Fotogramm bei Moholy-Nagy als pädagogisches Medium*, Berlin 2021.
- Neumann, Dietrich (Hrsg.): *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München 1996.
- Neumann, Dietrich; Caralt, David: *Zufall und Vision. Mies van der Rohes Barcelona Pavillon*, Basel 2020.
- Neumann, Gerhard: *Pygmalion. Metamorphosen des Mythos*, in: ders.; Mayer, Matthias (Hrsg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 11–60.
- Neumeyer, Fritz: *The Secret Life of Columns*, in: Teixidor, Joana (Hrsg.): *Mies van der Rohe – Barcelona 1929*, Barcelona 2018, S. 105–124.
- Nielsen, Astrid: „Grandiose Renée Sintenis“. Zwei Selbstporträts der Bildhauerin in der Skulpturensammlung, in: Dresdener Kunstblätter 1/2013, S. 37–45.
- Nieslony, Magdalena: *Die avantgardistische Ent-Täuschung oder: Von der Mimesis zur Montage*, in: Siegmar, Holsten (Hrsg.): *Von Rodin bis Giacometto. Plastik der Moderne*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2009, S. 41–44.
- Nikkels, Walter: *Der Raum des Buches*, Köln 1998.
- Nitsche, Jessica: *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010.
- Noack-Mosse, Eva: *Uhu*, in: Freyburg, Joachim W.; Wallenberg, Hans (Hrsg.): *Hundert Jahre Ullstein 1877–1977*, Bd. 2, Berlin 1977, S. 177–208.

- Nochlin, Linda: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994.
- Noheden, Kristoffer: Nature, Mechanically Reproduced. Surrealist Film and Photography Between the Wars, in: Jönssin, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): *Thresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939*, Köln 2021, S. 79–99.
- Normand-Romain, Antoinette Le: Weibliche Torsi, Vitali, Christoph (Hrsg.): *Das Fragment – Der Körper in Stücken*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990, S. 133–154.
- Nowak, Lars: Intellektuelle Räume. Zum Verhältnis der spatialen und epistemischen Aspekte der Montage im sowjetischen Avantgardekino der 1920er Jahre, in: Gradićnari, Irina; Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hrsg.): *Wissensraum Film*, Wiesbaden 2014, S. 87–120.
- O'Shaughnessy, Nicholas: *Selling Hitler. Propaganda and the Nazi Brand*, London 2016.
- Obrist, Gabriele; Woodtli, Eva: Verlorene Ganzheit, in: *Körper-Fragment-Wirklichkeit. Beispiele aus der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, Solothurn 1994, S. 7–17.
- Orth, Dominik: Ton(-Film) im Stummfilm. Von Charlie Chaplins *The Gold Rush* zu *City Lights*, in: Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.): *Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930*, Marburg 2017, S. 376–388.
- Osborn, Max: *50 Jahre Ullstein 1877–1927*, Berlin 1927.
- Otto, Corrina; Brenninkmeijer, Martin Rudolf: Vorwort, in: ders.; Kinzel, Sarah (Hrsg.): *Die Kunst der Wiederholung*, Ausst.-Kat. Draiflessen Collection, Köln 2022, S. 5–10.
- Paech, Joachim: Das Medium formuliert, die Form figuriert. Medium, Form und Figur in intermedialen Verfahren, in: Becker, Thomas (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 57–74.
- Paech, Joachim: Doch die Bewegung selbst bewegt sich nicht. Die Darstellung von Bewegung als (inter-)mediale Form im europäischen Avantgarde-Film, in: Febel, Gisela; Joly, Jean-Baptiste; Schröder, Gerhart (Hrsg.): *Kunst und Medialität*, Stuttgart 2004, S. 123–140.
- Paech, Joachim: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität, Stuttgart/Weimar 1994.
- Paech, Joachim: Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild?, in: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 92–107.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008.
- Pänke, Hedda: Frauen als Mitarbeiter und Leser, in: Freyburg, Joachim W.; Wallenberg, Hans (Hrsg.): *Hundert Jahre Ullstein 1877–1977*, Bd. 2, Berlin 1977, S. 367–387.
- Panofsky, Erwin: On Movies, in: *Bulletin of the Department of Art and Archaeology* of Princeton University, Juni 1936, S. 5–15.

- Papenbrock, Martin: Frauen- und Männerbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, in: Leugers-Scherzberg, August (Hrsg.): *Genderaspekte in der Aufarbeitung der Vergangenheit*, Saarbrücken 2014, S. 97–120.
- Paret, Paul: *The Crisis of Sculpture in Weimar Germany*. Rudolph Belling, the Bauhaus, Naum Gabo, Princeton 2001.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981.
- Parrot, Nicole: *Mannequins*, New York 1981.
- Partenheimer, Jürgen: Constantin Brancusi. Der Künstler als Fotograf seiner Skulptur. Eine Auswahl 1902–1943, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1976.
- Partenheimer, Jürgen: Die Skulptur Brancusis in der Deutung seiner Photographie, o.O. 1977.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München 2004.
- Paul, Gerhard: *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des ‚Dritten Reiches‘*, Göttingen 2020.
- Pauleit, Winfried: Filmstandbilder: Zwischen Fotografie, Zusatz des Films und Zeichenmodell der Kinematografie, in: Zika, Anna (Hrsg.): *The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes*, Weimar 2004, S. 134–149.
- Pavel, Thomas: Der Barcelona-Pavillon als mediales Ereignis/ The Barcelona Pavilion as a Media Event, in: ders.; Berger, Ursel (Hrsg.): *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe Kolbe. Architektur & Plastik / Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe Kolbe. Architecture & Sculpture*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2006, S. 52–71.
- Pavel, Thomas: Resultat: Beste Ergänzung/ Result: Best Completion, in: ders.; Berger, Ursel (Hrsg.): *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe Kolbe. Architektur & Plastik / Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe Kolbe. Architecture & Sculpture*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2006, S. 18–33.
- Pearson, Roberta: Das frühe Kino, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart 1998, S. 13–25.
- Pertsch, Dietmar: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehfilmen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emmanzipation 1871*, Tübingen 1992.
- Peters, Dorothea: Das Musée Imaginaire. Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhunderts, in: Pohlmann, Ulrich; Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hrsg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2004, S. 289–313.
- Peters, Dorothea: Ein Bild sagt mehr als 1000 Punkte. Zu Geschichte, Technik und Ästhetik der Autotypie, in: Wolfgang, Hesse; Angermair, Elisabeth (Hrsg.): *Fotografie gedruckt*, Göppingen 1998, S. 23–30.
- Peters, Olaf: *Skulptur im Dritten Reich*, Nürnberg 2002.
- Petric, Vlada: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*, Cambridge 1987.

- Petro, Patrice: Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany, Princeton 1989.
- Peucker, Brigitte: Aesthetic Spaces. The Place of Art in Film, Evanston Illinois 2019.
- Pfeiffer, Ludwig K.: Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme, in: Hersey, George L. (Hrsg.): Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago 2009, S. 83–96.
- Philipp, Claudia Gabriele: Fotografie im Atelier, in: Eskilden, Ute (Hrsg.): Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1994, S. 27–33.
- Phillips, Christopher: Introduction, in: Lavin, Maud (Hrsg.): Montage and Modern Life, 1919–1942, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art Boston, Cambridge 1992, S. 21–35.
- Pinet, Hélène: „Das Wichtigste ist, zu zeigen“. Rodin und die Fotografie, in: Billeter, Erika (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 71–79.
- Pinet, Hélène: Photographierte Hände, in: Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990, S. 190–196.
- Pinet; Hélène: Weibliche Torsi in der Photographie, in: Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990, S. 155–158.
- Pingeot, Anne: Einleitung, in: Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990, S. 13–31.
- Pingeot, Anne: Hände, in: Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990, S. 171–189.
- Pinney, Christopher: For an Ethnosciology of Sculpture and Photography in India, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 222–234.
- Pohlmann, Ulrich: Ad. Braun et Cie. Ein europäisches Photographie-Unternehmen im 19. Jahrhundert, in: ders.; Mellenthin, Paul (Hrsg.): Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, München 2017, S. 8–23.
- Pohlmann, Ulrich: Herbert List und Walter Hege, in: Nauhaus, Julia M.: Das andere Griechenland. Fotografien von Herbert List (1903–1975) und Walter Hege (1893–1955) in Korrespondenz zu Gipsabgüssen antiker Plastik, Ausst.-Kat. Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 2014, S. 11–20.
- Pohlmann, Ulrich: Körperbilder – Akte, Akademien, Anatomien, in: ders; Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hrsg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie

- und Malerei im 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2004, S. 69–97.
- Pohlmann, Ulrich: Lebende Bilder – Physiognomische Porträts, in: ders; Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hrsg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2004, S. 29–67.
- Polte, Maren: Fotografie als Filmmarketing. Leni Riefenstahls „Schönheit im olympischen Kampf“, in: Hersey, George L. (Hrsg.): Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago 2009, S. 119–136.
- Potts, Alex: Sculpture in Photography, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 261–269.
- Prawer, S. S.: Between Two Worlds. The Jewish Presence in German and Austrian Film 1910–1933, New York 2007.
- Preußer, Heinz-Peter: Stumm-unmittelbar-authentisch? Zur Sprach des späten Stumm-films am Beispiel von *Menschen am Sonntag*, in: Bateman, John A.; Kepser, Matthias; Kuhn, Markus (Hrsg.): Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films, Marburg 2013, S. 262–291.
- Preußer, Heinz-Peter: Stumm-unmittelbar-authentisch? Zur Sprache des späten Stumm-films am Beispiel von ‚Menschen am Sonntag‘, in: Bateman, John A.; Kepser, Matthias; Kuhn, Markus (Hrsg.): Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films, Marburg 2013, S. 262–291.
- Prinzler, Hans Helmut: Licht und Schatten. Die grossen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik. 335 Filmbilder von *Mutter Krause* bis *Dr. Mabuse*, Ausst.-Kat. Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern, München 2012.
- Prodger, Phillip: Das Porträt in der Fotografie, München 2021.
- Prokic, Tanja: Die Wörter, die Dinge & die Bilder. Der Diskurs vom Neuen Sehen in der Weimarer Republik, in: Jahraus, Oliver; Raß, Michaela, Nicole; Eberle, Simon (Hrsg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017, S. 320–335.
- Prümm, Karl: Resümee einer Epoche und Vorschein des modernen Films. *Menschen am Sonntag* von Robert und Kurt Siodmak, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, in: Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.): Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930, Marburg 2017, S. 345–375.
- Pudowkin, W.I.: Über die Filmtechnik [1928], Zürich 1961.
- Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000.
- Rabinbach, Anson: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor. In: Sarasin, Philipp; Tanner, Jakob (Hrsg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 286–312.
- Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen 2002.

- Raß, Michaela Nicole: Verdinglichung im Film der Weimarer Republik. Eine Spurensuche, in: Jahraus, Oliver; Raß, Michaela, Nicole; Eberle, Simon (Hrsg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017, S. 221–239.
- Rathgeber, Pirkko; Steinmüller, Nina (Hrsg.): BildBewegungen. ImageMovements, Paderborn 2013.
- Ratzeburg, Wiebke: Mediendiskussionen im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: Kritische Berichte 30/2002, S. 22–39.
- Reese, Beate: Auf der Suche nach Ausdruck und Form. Emy Roeder (1890–1971) und die Plastik ihrer Zeit, Ausst.-Kat. Museum im Kulturspeicher Würzburg, Würzburg 2004.
- Reiche, Ruth; Romanos, Iris; Szymanski, Berenika; Jogler, Saskia (Hrsg.): Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik, Bielefeld 2011.
- Reifarth, Dieter; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Die Kamera der Täter, in: Heer, Hannes (Hrsg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944, Hamburg 1995, S. 475–503.
- Reijen, Willem van; Doorn, Herman van: Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik, Frankfurt am Main 2001.
- Reinhart, Martin: A Window of Opportunities. A Brief History of the German Technical Journal. Die Filmtechnik Between 1925 and 1932, in: Jönssin, Mats; Wolthers, Louise; Östlind, Niclas (Hrsg.): Tresholds. Interwar Lens Media Cultures 1919–1939, Köln 2021, S. 273–295.
- Renger-Patzsch, Albert: Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen, München 1928.
- Renger-Patzsch, Albert: Ueber das Photographieren von plastischen Kunstwerken [1925], in: Stiegler, Bernd; Wilde, Ann; Wilde, Jürgen (Hrsg.): Albert Renger-Patzsch. Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie, München 2010, S. 35–42.
- Reuter, Guido, Zeitaspekte der Skulptur. Zur strukturellen Zeit in plastischen Bildwerken, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Reuter, Guido: Der fotografische Augenblick und seine Auswirkung auf Malerei und Skulptur im späten 19. und 20. Jahrhundert, in: Lang, Astrid; Windorf, Wiebke (Hrsg.): Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten, Berlin 2017, S.108–120.
- Reuter, Guido; Ströbele, Ursula (Hrsg.): Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2017.
- Reuter, Guido; Ströbele, Ursula: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Skulptur und Zeit im 20. Und 21. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 7–9.

- Reuter, Helmut: Georg Kolbes ‚Morgen‘. Die Rückkehr aus Barcelona, in: ders.; Schulte, Birgit (Hrsg.): Mies und das neue Wohnen, Ostfildern 2008, S. 282–283.
- Reuter, Helmut; Tegethoff, Wolf; Sachsse, Rolf: Mies und die Fotografie I. Verzeichnis der Fotografien, mit denen das Berliner Atelier Mies van der Rohes bis 1938 Öffentlichkeitsarbeit betrieb, in: Reuter, Helmut; Schulte, Birgit (Hrsg.): Mies und das neue Wohnen. Räume – Möbel – Fotografie, Ostfildern 2008, S. 230–251.
- Reznicek, Paula von: Die perfekte Dame, Stuttgart 1928.
- Richter, Hans: Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen, Berlin 1929.
- Rieggl, Alois: Spätromische Kunstindustrie [1901], Berlin 2000.
- Rieß, Margot: Frauen im Selbstbildnis, in: Der Kunstmärter 9/1927, S. 321–323.
- Ripplinger, Stefan: I Can See Now. Blindheit im Kino, Berlin 2008.
- Rittau, Günter: Filmtricks in Metropolis [1926], in: Fritz Lang. Metropolis, Ausst.-Kat. Filmmuseum München, München 1988, S. 22–24.
- Roberts, Ian: German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow, London 2008.
- Rocco, Vanessa: Photofascism. Photography, Film and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy, London/New York 2020.
- Rodenwaldt, Gerhart; Hege, Walter: Die Akropolis, Berlin 1930.
- Rodenwaldt, Gerhart; Hege, Walter: Olympia, Berlin 1936.
- Rogowski, Christian (Hrsg.): The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy, Rochester/New York 2010.
- Roh, Franz; Tschichold, Jan: foto-auge. 76 Fotos der Zeit, zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold/ oeil et photo. 76 photographies de notre temps. Choisis par Franz Roh et Jan Tschichold/ photo-eye. 76 photos of the period. Edited by Franz Roh and Jan Tschichold, Tübingen 1929.
- Röhl, Anne; Schütte, André; Knobloch, Phillip D.Th.; Hornák, Sara; Henning, Susanne; Gimbel, Katharina: Bauhaus – Paradigmen, Künste, Design und Pädagogik, in: dies. (Hrsg.): Bauhaus – Paradigmen, Künste, Design und Pädagogik, Berlin/Boston 2021, S. 11–21.
- Rolinek, Susanne: „.... mit ganzer Kraft für die deutsche Kunst.“ Der Bildhauer Joseph Thorak als NS-Karrierist, in: Hochleitner, Martin; Kleinknecht, Inga (Hrsg.): Politische Skulptur – Barlach, Kasper, Thorak, Wotruba, Ausst.-Kat. Landesgalerie Linz, Weitra 2008, S. 77–96.
- Rössler, Patrick: Mediatisierung von Alltag im ns-Deutschland. Herberts Bayers Bildsprache für die Propagandaausstellung des Reiches, in: Hartmann, Maren; Hepp, Andreas (Hrsg.): Die Mediatisierung der Alltagswelt, Wiesbaden 2020, S. 211–230.
- Rössler, Patrick: Stars und Sternchen. Magazine und die ‚neue Frau‘ im Film, in: Leiskau, Katja; Rössler, Patrick; Trabert, Susann (Hrsg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik, Baden-Baden 2016, S. 233–254.

- Rössler, Patrick: Vielfalt in der Gleichschaltung – die ‚domestizierte Moderne‘ am Kiosk. Eine Lifestyle-Illustrierte zwischen Bauhaus-Avantgarde und NS-Propaganda. ‚die neue Linie‘ 1929–1943, in: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte, 9/2007, S. 150–195.
- Rother, Rainer: Sachlexikon Film, Hamburg 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder die Erziehung [1762], übersetzt von Ludwig Schmidts, Paderborn/München/Wien/Zürich 1993.
- Rübel, Dietmar: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012.
- Ruchatz, Jens: Licht und Projektion. Eine Mediumsgeschichte der fotografischen Projektion, München 2003.
- Ruelfs, Esther: Mannequin oder Model?, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 336–337.
- Sachsse, Rolf: Dark Sky, White Costumes. The Janus State of Modern Photography in Germany 1933–1945, in: Webster, Christopher (Hrsg.): Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda, Cambridge 2021, 31–58.
- Sachsse, Rolf: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.
- Sachsse, Rolf: Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert, München/New York/London/Paris 1984.
- Sachsse, Rolf: Zur Kontinuität von Bauhaus und Moderne im NS-Staat. Vorläufige Anmerkungen zu einer möglichen Subgeschichte des deutschen Designs, in: Böhingk, Volker; Stamp, Joachim (Hrsg.) Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006 S. 13–40.
- Sadowski, Piotr: The Semiotic of Light and Shadows. Modern Visual Arts and Weimar Cinema, London 2018.
- Sahli, Jan: Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfarbung in Fotografie und Film der Weimarer Republik, in: Arburg, Hans-Georg von; Brunner, Philipp; Haeseli, Christa M. (Hrsg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich/Berlin 2008, S. 103–115.
- Sahli, Jan: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie, Marburg 2006.
- Samłowski, Wolfgang; Wulff, Hans J.: Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung, Geschichte des Filmlichts, in: Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard; Vogl, Joseph (Hrsg.): Licht und Leitung, Weimar 2002, S. 169–184.
- Sannwald, Daniela (Hrsg.): Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme/Red for Danger, Fire and Love. Early German Silent Films, Ausst.-Kat. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1995.
- Sauerland, Max: Griechische Bildwerke, Düsseldorf 1907.
- Saul, Julie: Moholy-Nagy Fotoplastiks. The Bauhaus Years, Ausst.-Kat. Bronx Museum of the Arts, Bronx 1983.

- Schafhausen, Nicolaus; Zadoff, Mirjam (Hrsg.): *Tell Me About Yesterday Tomorrow.* Ausst.-Kat. NS-Dokumentationszentrum München, München 2021.
- Schallenberg, Nina: Schockmomente. Rezeptionsästhetische Strategien von Medardo Rosso und Constantin Brancusi, in: Reuter, Guido; Ströbele, Ursula (Hrsg.): *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 33–48.
- Schaub, Hannah B.: *Riefenstahls Olympia. Körperideale, ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*, München 2003.
- Schauer, Lucie: *Maschinen Menschen*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989.
- Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst. Eine Studie*, Berlin 1908.
- Scheffler, Karl: *Kunstausstellungen*, in: *Kunst und Künstler 18/1920*, S. 182–184.
- Scheibe, Richard: Ton in des Künstlers Hand, vierseitiges unveröffentlichtes Textdokument. SDK, Nachlassarchiv Kinemathek Berlin, o.J.
- Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*, Hildesheim 2005.
- Scheper, Dirk: *Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin 1992.
- Schlegel, Arthur: Das Aufnehmen von Skulptur bei künstlichem Licht, in: *Photographische Korrespondenz 42/1929*, S. 177–180.
- Schlegel, Arthur: Der Standpunkt beim Aufnehmen von Skulpturen, in: *Fotografische Rundschau und Mitteilungen 69/1932*, S. 71–74.
- Schlegel, Arthur: Die Beleuchtung beim Aufnehmen von Skulptur, in: *Das Atelier des Photographen und Deutsche photographische Kunst 39/1932*, S. 58f.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Panzerkreuzer Potemkin, Sergej M. Eisenstein*, München 1973.
- Schlicht, Corinna: *Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzung in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*, Duisburg 2014.
- Schmalriede, Manfred: *Fotografie und Werbung von 1924–1988*, in: Ute Eskilden (Hrsg.): *Werbefotografie in Deutschland seit den zwanziger Jahren*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Design Center Stuttgart, Essen 1989, S. 7–27.
- Schmid, Gerhard: Die Internationalen Kongresse der Kunstgeschichte, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Wien/Graz 1983.
- Schmidt, Gunnar: Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand, Bielefeld 2009.
- Schmidt, Ulf: Der Blick auf den Körper. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik, in: Hagener, Malte (Hrsg.): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*, München 2000, S. 23–46.

- Schmitz, Norbert M.: Licht als Mittel und Zweck. Zum Verhältnis des filmischen Lichts im Avantgardefilm und im Kino, in: Betz, Connie; Pattis, Julia; Rother, Rainer (Hrsg.): Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950, Marburg 2014, S. 118–133.
- Schnebel, Carl: Das Gesicht als Landschaft, in: Uhu 5/1929, S. 52–45.
- Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.
- Schneemann, Peter J.: Emanzipierte Rezeption. Kopie und Original als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 4/2019, S. 77–89.
- Schnelle-Schneyer, Marlene: Das bewegte und bewegende Bild. Bewegung in Bildgrenzen, in: Zika, Anna (Hrsg.): The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes, Weimar 2004, S. 54–68.
- Schnitzler, Lilly von: Die Weltausstellung in Barcelona 1929, in: Der Querschnitt 9/1929, S. 582–586.
- Schöbe, Lutz: Bauhaus. Fotografie aus der Sammlung und Stiftung Bauhaus Dessau, Florenz 2004.
- Scholz, Dieter; Thomson, Christina (Hrsg.): Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen, Ausst.-Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, München 2017.
- Schöne, Dorothea (Hrsg.): Neue/Alte Heimat, New/Old Homeland. R/Emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945, R/Emigration of Artists after 1945, Ausst.-Kat. Kunsthause Dahlem Berlin, Berlin 2017.
- Schöne, Dorothea: Jussuf Abbo, Ausst.-Kat. Kunsthause Dahlem Berlin, Köln 2019.
- Schönegg, Kathrin: Heinz von Perckhammer. Eine Fotografenkarriere zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Berlin 2018.
- Schöttker, Detlev: Kommentar, in: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente, Frankfurt am Main 2007, S. 99–249.
- Schöttker, Detlev: Nachwort, in: Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2018, 411–421.
- Schrader, Bärbel; Jürgen Schebera: Kunst-Metropole Berlin 1918–1933. Die Kunststadt in der Novemberrevolution, die Goldenen Zwanziger, die Kunststadt in der Krise. Dokumente und Selbstzeugnisse, Berlin 1987.
- Schramm, Samantha; Nieslony, Magdalena (Hrsg.): Mediale Subjektivitäten. Fotografie, Film und Videokunst, Marburg 2019.
- Schröder, Karoline: Ein Bild von Skulptur. Der Einfluss der Fotografie auf die Wahrnehmung von Bildhauerei, Bielefeld 2018.
- Schrödl, Barbara: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärfiktur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg 2004.

- Schrödl, Barbara: ‚Die steinernen Wunder von Naumburg.‘ Ein Film, ein Buch und das Zu-sehen-Geben eines Doms, in: Locher, Hubert; Männing, Maria (Hrsg.): Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis, Berlin/München 2022, S. 264–277.
- Schulze-Mittendorf, Walter: Begegnung mit Fritz Lang, in: Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Babelsberg. Ein Filmstudio 1912–1992, Berlin 1992, S. 83f.
- Schürmann, Anja; Siegel, Steffen: Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung, Fotogeschichte 159/2021.
- Schwarze, Ludger: Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie, in: Bilstein, Johannes; Reuter, Guido (Hrsg.): Auge und Hand, Oberhausen 2011, S. 211–227.
- Schwarz, Michael: Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998.
- Schweiger, Andrea; Stahlhut, Heinz (Hrsg.): Braucht man zum Gehen einen Kopf? Torso und Fragment in Skulptur und Plastik des 20. Jahrhunderts, Basel 2006.
- Schweinitz, Jörg: Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm, in: Montage AV, 20.02.2011, S. 55–73.
- Schweinitz, Jörg: Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials, in: Tröhler, Margit; Schweinitz, Jörg; Brunner, Philipp: Filmische Atmosphären, Marburg 2012, S. 39–52.
- Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel (Hrsg.): Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms, Marburg 2016.
- Seegers, Lu: Uhu, Koralle, Die Dame und Das Blatt der Hausfrau, in: Fels, Edda (Hrsg.): Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule. 125 Jahre Ullstein, Berlin 2002, S. 62–69.
- Seelig, Thomas: Im Rausch der Dinge. Vom funktionalen Objekt zum Fetisch in Fotografien des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Fotomuseum Winterthur, Göttingen 2004.
- Sekula, Allan: Der Körper und das Archiv [1986], in: Herta Wolf (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, 269–334.
- Siegel, Steffen (Hrsg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, Paderborn 2014.
- Siegel, Steffen: Die Antike der Fotografie. Ein Selbstporträt in drei Bildern (Daguerre, Talbot, Bayard), in: Greub, Thierry; Roussel, Martin (Hrsg.): Figurationen des Porträts, Paderborn 2018, S. 347–367.
- Siegel, Steffen: Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs, Göttingen 2019.
- Siemsen, Hans: Renée Sintenis, in: Diehl, Gustav Eugen (Hrsg.): Renée Sintenis. Veröffentlichung des Kunstabchivs Nr. 27–28, Berlin 1927, S. 10–14.
- Simmel, Georg: Die Grossstädte und das Geistesleben [1903] in: Landmann, Michael (Hrsg.): Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957.

- Simonis, Annette: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Intermedialität und Kultauraustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*, Bielefeld 2009, S. 9–18.
- Simonis, Annette: *Intermedialität und Inter-Arts Theory. Der Pygmalion-Mythos in Ovids Metamorphosen und in der bildenden Kunst*, in: Tepe, Peter; Semlow, Tanja (Hrsg.): *Philologische Mythosforschung*, Würzburg 2016, S. 156–169.
- Singer, Irving: *Cinematic Mythmaking. Philosophy in Film*, Cambridge 2008.
- Sintenis, Renée: Brief an Hans Cürlis vom 26.07.95. SDK, Nachlassarchiv Kinemathek Berlin.
- Smith, Marquard: *The Erotic Doll. A Modern Fetish*, London 2013.
- Snyder, Joel: *Nineteenth-Century Photography of Sculpture and the Rhetoric of Substitution*, in: Geraldine A. Johnson (Hrsg.): *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998, S. 21–34.
- Sontag, Susan: *Der Wohltäter*, Frankfurt am Main 1993.
- Söntgen, Beate: *Die Schaufensterpuppe*, in: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrsg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 1999, S. 394–395.
- Stackelberg, Sophie von: *Illustrierte Magazine als Zeitschriftentyp und historische Quelle. Der „Uhu“ als Beispiel*, in: Kerbs, Diethart; Uka, Walter (Hrsg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen/Westfalen 2004, S. 133–147.
- Stähli, Adrian: *Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung*, in: ders.; Junker, Klaus (Hrsg.): *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Wiesbaden 2008, S. 15–34.
- Stammler: *Golem*, in: Hoffmann-Krayer, E. (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band 3, Berlin/Leipzig 1930, S. 939f.
- Steinert, Marlis: *Hippolyte Bayard. Ein Erfinder der Photographie*, aus der Sammlung der Société Francaise de Photographie, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1959.
- Steinorth, Karl (Hrsg.): *Internationale Ausstellung des deutschen Werkbundes Film und Foto*. Stuttgart 1929, Nachdruck der Ausgabe des Deutschen Werkbundes von 1929, Stuttgart 1979.
- Steinorth, Karl: *Der Weg zum Fotoessay*, in: *Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildergeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944*. Ausst.-Kat. Haus am Waldsee Berlin, Berlin 1992, S. 13–18.
- Stiegler, Bernd: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016.
- Stiegler, Bernd: *Die Fotografie in Zeiten des montierten Menschen/Photography in the Era of the Assembled Human*, in: Engel, Nadine; Fricke, Anna; Krezdon, Antonia (Hrsg.): *Der montierte Mensch. The Assembled Human*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Berlin 2019, S. 51–59.
- Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix: *Konstruierte Wirklichkeiten. Die fotografische Montage 1839–1900*, Berlin 2019.

- Stierli, Martino: *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity and the Representation of Space*, London 2018.
- Stock, Walter (Hrsg.): „Wahlverwandtschaften“. Kunst, Musik und Literatur im europäischen Film, Frankfurt am Main 1992.
- Stoichita, Victor I.: *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago/London 2008.
- Stoll, Mareike: ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schulen des Sehens, Köln 2018.
- Strobel, Ricarda: Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München 2009, S. 129–148.
- Ströbele, Ursula: Plastische Vergänglichkeit. Zeitlichkeit und Ephemeres in der Skulptur, in: kunsttexte.de, 4/2014 (14 Seiten).
- Struwe, Marcel: Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktionen eines Begriffs, in: Warnke, Martin (Hrsg.) *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt am Main 1988, S. 121–140.
- Sudendorf, Werner: Das Haus Rotwangs, in: Latell, Franziska (Hrsg.): *Fritz Langs Metropolis*. Ausst.-Kat. Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen, Berlin 2010, S. 259–299.
- Sünderhauf, Esther Sophia: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004.
- Surén, Hans: Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport. Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage. Körperpflege. Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad, Oldenburg 1925.
- Surén, Hans: *Selbstmassage. Pflege der Haut. Für alle Leibesübungen, für alle Berufe. Für Männer und Frauen*, Stuttgart 1928.
- Sykora, Katharina: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: dies.; Dorgerloh, Annette; Noell-Rumpeltes, Doris; Raev, Ada (Hrsg.): *Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, S. 9–25.
- Talbot, Henry William Fox: *The Pencil of Nature [1844]*, Reprint introduced by Colin Harding, London 2011.
- Thamer, Hans Ulrich: Von der Monumentalisierung zur Verdrängung der Geschichte. Nationalsozialistische Denkmalpolitik und Entnazifizierung von Denkmälern nach 1945, in: Speitkamp, Winfried (Hrsg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, Göttingen 1997, S. 127–131.
- Thiele, Jens: Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, Frankfurt am Main/München 1976.
- Thomas, Vera: Mobilität, in: Jaspers, Kristina; Schaefer, Annika; Frings, Jutta; Lahde, Maurice (Hrsg.): *Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Deutsche Kinemathek Berlin, Bonn 2018, S. 40–45.

- Tieschowitz, Bernhard von: Die Photographie im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung, in: Festschrift Richard Hamann zum sechzigsten Geburtstag am 29. Mai 1939 überreicht von seinen Schülern, Burg 1939, S. 151–162.
- Tietenberg, Anette: Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunsthistorische und ihre mediale Abhängigkeit, in: dies. (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999, S. 61–80.
- Tieze, Agnes: Zum Phänomen der Neuen Sachlichkeit oder: Wann ist Sachlichkeit neu?, in: dies. (Hrsg.): Messerscharf und detailverliebt. Werke der Neuen Sachlichkeit, Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Köln 2015, S. 8–19.
- Tobias, Ernst: Vom Umgang mit der Sonne, in: Uhu 10/1925, S. 7–9.
- Tode, Thomas: Kurze Geschichte des Stillbildes im Film, in: ders.; Hámoss, Gusztáv; Pratschke, Katja (Hrsg.): Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt, Marburg 2010, S. 17–19.
- Torra-Mattenkrott, Caroline: Metaphrologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002.
- Töteberg, Michael: Schöne nackte Körper, in: ders; Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt am Main 1992, S. 152–155.
- Toussaint, Denise: Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch, Bielefeld 2014.
- Tragbar, Klaus: Die Multiple Moderne/The Multiple Modernity, Berlin/München 2021.
- Tschichold, Jan: Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende [1928], Berlin 1987.
- Tschirner, Ulfert: Museum, Photographie und Reproduktion. Mediale Konstellationen im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums, Bielefeld 2011.
- Tsivian, Yuri: Einige Überlegungen zur Struktur des Films ‚Der Mann mit der Kamera‘, in: Drobek-Meyer, Natascha; Murasov, Jurij (Hrsg.): Apparatur und Rhapsode. Zu Filmen Dziga Vertovs, Frankfurt am Main 2000, S. 119–145.
- Tsivian, Yuri: Stilisten der 10er Jahre. Franz Hofer und Jewgenij Bauer, in: Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S. 379–400.
- Ullrich, Wolfgang: Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009.
- Unbekannt: Eine neue Künstlergilde. Der Fotograf erobert Neuland, in: Uhu 1/1930, S. 34–41.
- Vernet, Marc: Filmbilder/Kinobilder. Die Fotos der Triangle Film Corporation (1915–1919), in: Christen, Matthias (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Fotografie und Film, Fotgeschichte 147/2018, S. 31–40.
- Vertov, Dziga: Kinoki - Umsturz, in: Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): Dziga Vertov. Schriften zum Film, München 1973, S. 11–24.
- Vertov, Dziga: Kinoki – Umsturz, in: LEF 3/1923, S. 138.

- Vertov, Dziga: Über den Film ‚Das elfte Jahr‘, in: Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): Dziga Vertov. Schriften zum Film, München 1973, S. 112–114.
- Vidler, Anthony: Die Explosion des Raums. Architektur und das filmische Imaginäre, in: Neumann, Dietrich (Hrsg.): Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, München 1996, S. 13–25.
- Villiger, Verena: Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte. Aufnahmen von Skulpturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Billeter, Erika (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997, S. 59–69.
- Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay Paris, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Bern 1990.
- Voermann, Ilka (Hrsg.): Kunst für Keinen. 1933–1945, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München/Frankfurt 2022.
- Vogel, Sabine B (Hrsg.): Grenzenlose Skulptur. Ein Überblick über das Skulpturale heute. Kunstforum International Bd. 229, 2014.
- Volkmann, Barbara: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Berlin 1983.
- Wagner, Anne M.: Sculpture’s Present, Photography’s Past, in: Hamill, Sarah; Luke, Megan R. (Hrsg.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017, S. 270–275.
- Wahl, Chris: Die Stimme des Verbrechens. Das Testament des Dr. Mabuse, in: Rother, Rainer; Pattis, Julia (Hrsg.). Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland, Berlin 2011, S. 109–119.
- Wallner, Julia (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017.
- Wallner, Julia (Hrsg.): Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat Georg Kolbe Museum Berlin, Edwin Scharff Museum Neu-Ulm, Berlin 2018.
- Wallner, Julia; Demberger, Alexandra (Hrsg.): Zwischen Freiheit und Moderne. Die Bildhauerin Renée Sintenis, Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Berlin 2019.
- Wallner, Julia; Ladwig, Günter (Hrsg.): Die erste Generation. Bildhauerinnen der Berliner Moderne, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2018.
- Wallner, Julia; Martin, Sylvia (Hrsg.): Lehmbruck, Kolbe, Mies van der Rohe – künstliche Biotope, München 2021.
- Walter, Karin (Hrsg.): Julius Frank. Eine jüdische Fotografenfamilie zwischen Deutschland und Amerika, Ausst.-Kat. Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, München 2022.
- Walther, Christine: Siegertypen. Zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900, Würzburg 2007.
- Warnke, Martin: Händel zwischen Hamann und Panofsky, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22/1989, S. 251–255.

- Warstat, Willi: Die künstlerische Photographie, Leipzig/Berlin 1913.
- Waschke, Cora: Lichte Wechselspiele zwischen Fotografie und Neuem Bauen. Transparenz und Reflexion, Berlin 2020.
- Weber, Sebastian: Wilhelm Worringer im Licht des Films – zwischen anonymem Expressionismus und kinematografischem Ornament, in: Böhringer, Hannes; Söntgne, Beate (Hrsg.): Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, München 2002, S. 193–198.
- Webster, Christopher (Hrsg.): Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda, Cambridge 2021.
- Wedel, Michael: Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film, Bielefeld 2011.
- Wedel, Michael: Sculpting with Light. Early Film Style, Stereoscopic Vision and the Idea of a “Plastic Art in Motion”, in: Ligensa, Annemone; Kreimer, Klaus (Hrsg.). Film 1900. Technology, Perception, Culture, London 2009, S. 201–224.
- Wedemeyer, Bernd: Body-Building or Man in the Making. Aspects of the German Bodybuilding Movement in the Kaiserreich and Weimar Republic, in: The International Journal of the History of Sport 11/1994, S. 472–484.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd: Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004.
- Weigel, Sigrid: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte, Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin, München 2004.
- Weihsmann, Helmut: Geheimnisse des Würfelschlusses, in: ders.; Haas, Patrick de (Hrsg.): Man Ray directeur du mauvais movies, Paris 1997, S. 84–102.
- Weinert, Sebastian: Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus, Berlin 2017.
- Weise, Bernd (Hrsg.): Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883–1923, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Ostfildern 1991.
- Weise, Bernd: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 13–30.
- Weißen, Silja Mareke: Der Tanz als Darstellungsproblem der Skulptur im 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Ballett und Skulptur, Frankfurt am Main 2000.
- Weissert, Caecilie: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.
- Weitemeier, Hannah: Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy, Berlin 1972.
- Wellmann, Marc: Von der Körper- zur Raumplastik. Das Tanzmotiv am Scharnier eines Schlüsselbegriffs moderner Skulptur, in: Berger, Ursel; Kobelius, Juliane; Wenzel-Lent, Anna (Hrsg.): TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012, S. 59–68.

- Wellmann, Marc; Beloubek-Hammer, Anita (Hrsg.): William Wauer und der Berliner Kubismus. Die plastischen Künste um 1920, Ausst.-Kat Georg-Kolbe-Museum Berlin, Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm, Köln 2011.
- Wemhoff, Matthias; Hoffmann, Meike (Hrsg.): Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst im Bombenschutt“. Entdeckung, Deutung, Perspektive, Ausst.-Kat. Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin 2012.
- Wenk, Silke; Schade, Sigrid: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340–407.
- Wenzel-Lent, Anna: TanzPlastik um 1900. Von flatternden Schleieren und nackten Tatsachen, in: Berger, Ursel; Kobelius, Juliane; Wenzel-Lent, Anna (Hrsg.): TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012, S. 13–31.
- Wessing, Gudrun: László Moholy-Nagy. Gestalter des bewegten Lichts, Wiesbaden 2018.
- Westheim, Paul: Eine Filmstadt von Poelzig, in: Das Kunstblatt 11/1920, S. 325–333.
- Wick, Rainer K.: Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991.
- Wiedenmann, Nicole: Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion, in: Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld 2014, S. 46–58.
- Wiegand, Daniel: Das Spiel mit Stillstand und Bewegung. Zu Tableaux vivants in Film, Varieté und Turnvereinen um 1900, in: Pankow, Edgar; Sellier, Veronika (Hrsg.): Stills/Freeze, Köln 2012, S. 112–121.
- Wiegand, Daniel: Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne, Marburg 2016.
- Wiegand, Daniel: Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900, in: Montage AV 2/2011, S. 41–53.
- Wiegand, Daniel: Vom Zauber des Lichts. Intermediale Lichtinszenierungen um 1900 und die ‚auratische‘ Wirkung des Kinos, in: Beil, Ulrich Johannes; Herberichs, Cornelia; Sandl, Marcus (Hrsg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin, Zürich 2014, S. 373–387.
- Wiegand, Wilfried (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main, 1981.
- Wiegartz, Veronika: Kleiner als klein. Miniaturplastik von 1900 bis zur Gegenwart, in: dies.; Fitschen, Jürgen (Hrsg.): Kleiner als klein. Miniaturplastik von 1900 bis zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 2006, S. 8–18.
- Wiki: Einfach “Puppe”!, in: Das Magazin 8/1932, S. 61–66.
- Wilder, Kelley: Looking Through Photographs. Art, Archiving and Photography in the Photothek, in: Caraffa, Costanza (Hrsg.): Fotografie. Als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin 2009, S. 117–128.

- Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des ‚arischen‘ Männerkörpers im ‚Dritten Reich‘, Würzburg 1998.
- Wildt, Michael.; Steinbacher, Sybille (Hrsg.): Fotos im Nationalsozialismus. Neue Forschungen zu einer besonderen Quelle, Göttingen 2022.
- Wildt, Michael: Einführung, in: ders.; Steinbacher, Sybille (Hrsg.): Fotos im Nationalsozialismus. Neue Forschungen zu einer besonderen Quelle, Göttingen 2022, S. 7–22.
- Wilhelm-Kästner, Kurt: Photographie der Gegenwart. Grundsätzliches zur Ausstellung im Museum Folkwang, Essen, in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen 5/1929, S. 93–96.
- Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917–1933, München 1981.
- William, Uricchio: Stereography, in: Richard Abel (Hrsg.). Encyclopedia of Early Cinema, London/New York 2005, S. 610.
- Williams, Alena J.: Akte der Enthüllung. Das Planetarium und László Moholy-Nagys Kunst der Projektion, in: Beyer, Andreas; Cassegrain, Guillaume (Hrsg.): Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst, Berlin/München 2015, S. 181–201.
- Williams, Linda: Corporealized Observers. Visual Pornographies and the ‘Carnal Density’ of Vision, in: Patrice Petro (Hrsg.): Fugitive Images. From Photography to Video, Bloomington 1995, S. 3–41.
- Wilmesmeier, Holger: Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinée ‚Der absolute Film‘, München 1994.
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1754], Stuttgart 1995.
- Winter, Gundolf: Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur, Paderborn 2014.
- Winter, Gundolf; Schröter, Jens; Spies, Christian (Hrsg.): Skulptur. Zwischen Realität und Virtualität, München 2006.
- Winzen, Matthias: Die Kamera als Projektor, in: ders.; Ilner Eberhard; Bilstein, Johannes (Hrsg.): Licht fangen. Zur Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Technik Baden-Baden, Köln 2009, S. 161–178.
- Wischmann, Antje: Zur Debatte um die „neue Frau“ der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland, Freiburg im Breisgau/Berlin 2006.
- Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus, in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 119–170.
- Wolbert, Klaus: Dogmatische Körper – perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmativen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018.
- Wolf, August: Das Kino als Erlebnis, in: Film-Kurier 2/1921, S. 2.
- Wolf, Herta (Hrsg.): Skulpturen Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre, Ausst.-Kat. Wiener Secession, Zürich 1992.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1920.

- Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 7/1896, S. 224–228.
- Wolfradt, Willi: Die neue Plastik, Berlin 1920.
- Wolfs, Rein; Rother, Rainer: Vorwort, in: Jaspers, Kristina; Schaefer, Annika; Frings, Jutta; Lahde, Maurice (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Deutsche Kinemathek Berlin, Bonn 2018, S. 6–7.
- Wosk, Julie: My Fair Ladies. Female Robots, Androids and Other Artificial Eves, New Brunswick 2015.
- Yun, Heekyeong: Tanz in der deutschen Kunst der Moderne. Wandlungen des bewegten Körperbildes zwischen 1890 und 1950, Driesen 2007.
- Zechner, Anke: Das Affektbild als Stillstand der Narration. Überlegungen zur Schlusszene von *Vive l'amour – Es lebe die Liebe*, in: Krause-Wahl, Antje; Oehlschlägel, Heike; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse, Bielefeld 2006, S. 155–167.
- Zechner, Anke: Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung, Frankfurt am Main/Basel 2013.
- Zeising, Andreas: Lenkung und Ablenkung. Die Bildkonfrontation des Querschnitts, in: Leiskau, Katja; Rössler, Patrick; Trabert, Susann (Hrsg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik, Baden-Baden 2016, S. 355–376.
- Zervigón, Andrés Mario: The Peripatetic Viewer at Heartfield's "Film und Foto" Exhibition Room, in: October 150/2014, S. 27–48.
- Ziegler, Reiner: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003.
- Zika, Anna (Hrsg.): The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes, Weimar 2004.
- Zika, Anna: Attitüde und Tabelau vivant. Bewegend, aber nicht bewegt, in: dies. (Hrsg.): The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes, Weimar 2004, S. 13–31.
- Zika, Anna: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes, Weimar 2004, S. 9–10.
- Zimmermann, Friederike: Mensch und Kunstfigur. Oskar Schlemmers intermediale Programmatik, Freiburg/Berlin/Wien 2014.
- Zuschlag, Christoph: „Entartete“ Kunst und „Jüdisch-bolschewistische“ Kunst. Über die Herkunft und Verwendung zweier Kampfbegriffe der NS-Propaganda, in: Althaus, Karin; Bock, Sarah; Kern, Lisa; Mühling, Matthias; Wittchow, Melanie (Hrsg.): Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstabau, Berlin/München 2022, S. 323–325.
- Zuschlag, Christoph: Die ns-Kampagne „Entartete Kunst“. Hintergründe, Begriffe, Stationen und Folgen, in: Reifert, Eva; Rosebrock, Tessa Friederike (Hrsg.): Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe entarteter Kunst, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Berlin 2022, S. 29–38.

Zuschlag, Christpoh: Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

Zydowicz, Marek: Deutscher Filmexpressionismus. Von der Morgenröte des *Dr. Caligari* bis zur Abenddämmerung von *Der letzte Mann*, in: Letze, Maximilian (Hrsg.): Expressionismus in Kunst und Film, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Mailand 2022, S. 52–95.

7 Abbildungen

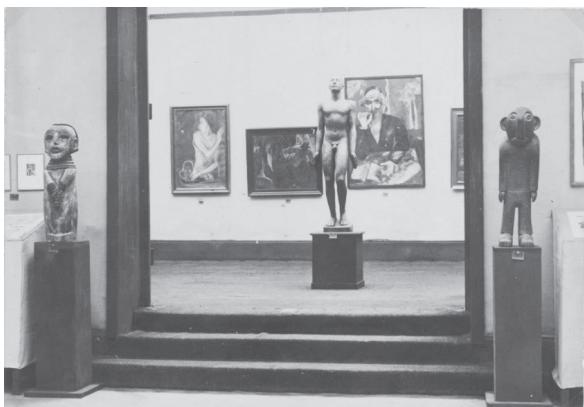


Abb. 1-3) Fotografien der Ausstellungen von Georg Kolbes Plastiken.
Ein Album angelegt von Margit Schwartkopff. Von oben nach unten zu
sehen sind darin eingeklebte Fotografien der Ausstellungen in der Berli-
ner Secession 1920, in der Galerie Gerstenberger Chemnitz 1925 und in
der Galerie Flechtheim Düsseldorf 1928. Ausstellungsalbum Georg Kolbe,
Georg Kolbe Archiv Berlin, GKFo-A-05, o.S.



Abb. 4) Willi Ruge, Ausstellungsplakat für die Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds *Film und Foto*, Stuttgart 1929. Fotografie und Typografie auf Papier, 84 x 58,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

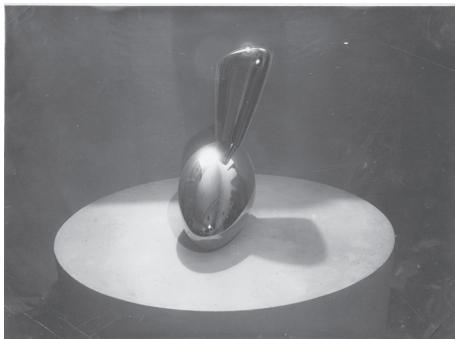


Abb. 5) Constantin Brancusi, Lèda, 1925. Bronzesilberabzug auf Papier, 17,9 x 23,8 cm. Kunstmuseum Zürich, Fotosammlung, Geschenk in memoriam Carola Giedion-Welcker, 1986. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

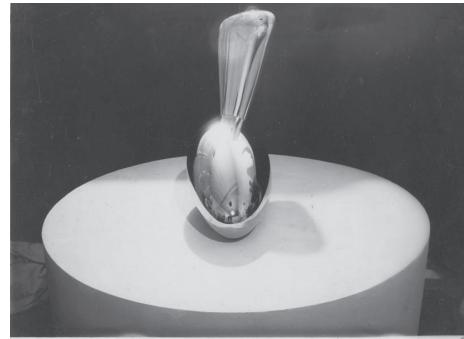


Abb. 6) Constantin Brancusi, Lèda, 1925. Bronzesilberabzug auf Papier, 17,7 x 23,9 cm. Kunstmuseum Zürich, Fotosammlung, Geschenk in memoriam Carola Giedion-Welcker, 1986. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 7–10) Constantin Brancusi, *Léda*, F (ca. 1936). Einzelbilder von der Autorin angefertigt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 11) Louis Jacques Mandé Daguerre, *Nature morte/ Stillleben*, 1837. Silbergelatineabzug, Repro nach einer Daguerreotypie, keine Maßangaben. Société française de photographie, Paris.

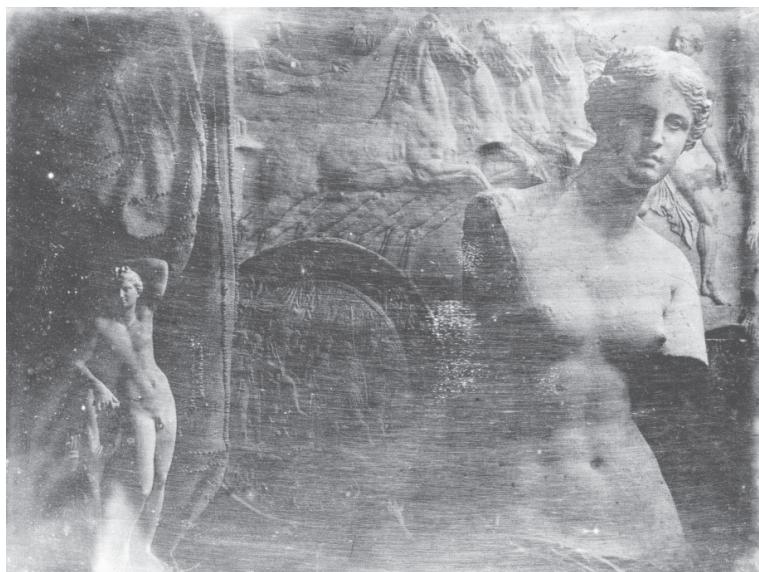


Abb. 12) Alphonse Eugène Hubert, *Nature morte/ Stillleben*, 1839. Silbergelatineabzug, Repro nach einer Daguerreotypie, 18 x 24 cm. Société française de photographie, Paris.

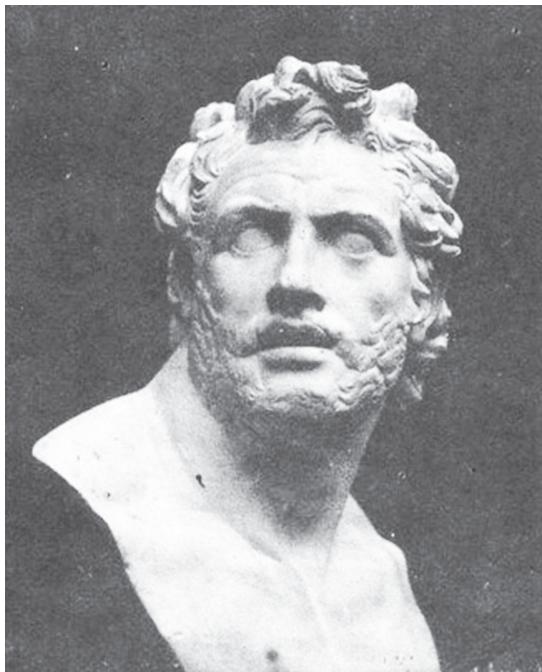


Abb. 13) William Henry Fox Talbot, Büste des Patroklos, 1844. Kalotypie, 13,7 x 12,7 cm. Musée Nicéphore Niépcce, Ville de Charlon-sur-Saône. – Aus: Talbot [1844] 2011, Tafel V.

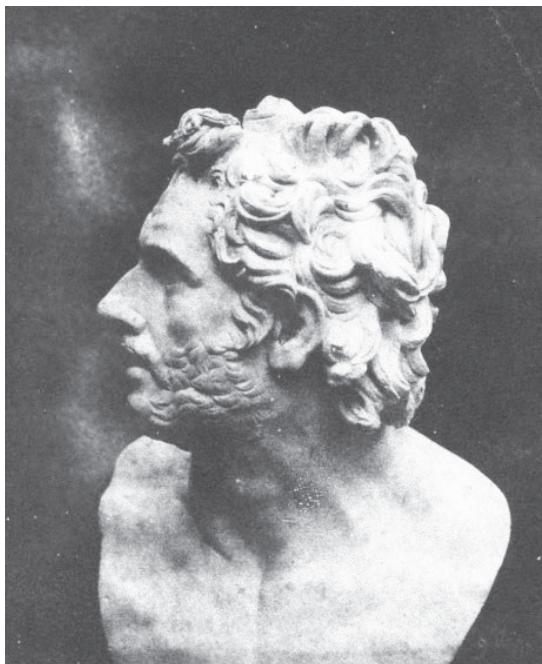


Abb. 14) William Henry Fox Talbot, Büste des Patroklos, 1844. Kalotypie, 18,5 x 15 cm. Keine Ortsangabe. – Aus: Talbot [1844] 2011, Tafel XVII.



Abb. 15) Hippolyte Bayard, Fotografie einer Frauenbüste, 1839–1842. Silbergelatineabzug, Repro nach einer Daguerreotypie, 16,5 x 20,8 cm. Société française de photographie, Paris.



Abb. 16) Carl Ferdinand Stelzner, Anna Henriette Stelzner, 1862. Daguerreotypie, 15,2 x 12,3 cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Sammlung Fotografie und Neue Medien.

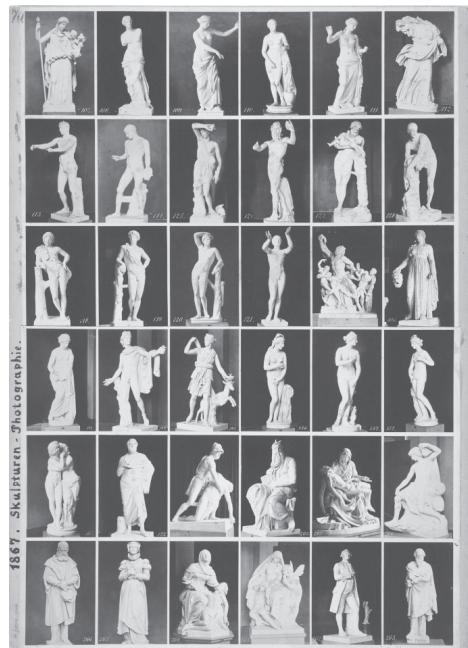


Abb. 17) Hermann Krone, Historisches Lehrmuseum für Photographie, Tafel 70: „1867. Skulpturen-Photographie“, 1867–1879. Karton und Albuminpapier, 6,70 x 9,30 cm. TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung, Inv.-Nr. KAD T 070. © TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung.



Abb. 18) Hermann Krone, Historisches Lehrmuseum für Photographie, Tafel 70, Bild 2 (Venus von Milo), 1871–1879. Albuminpapier, 1 x 1,5 cm. TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung, Inv.-Nr. KAD T 070/02. © TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung.

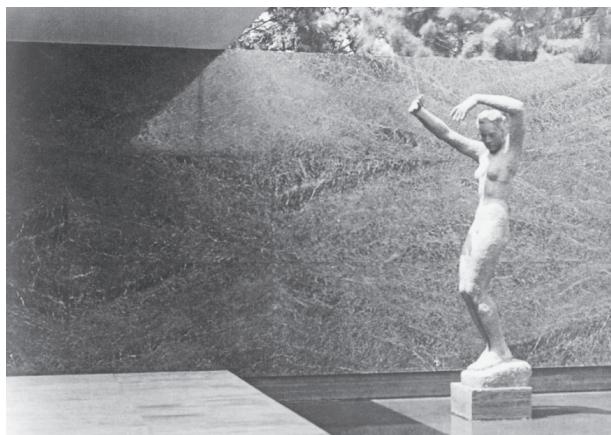
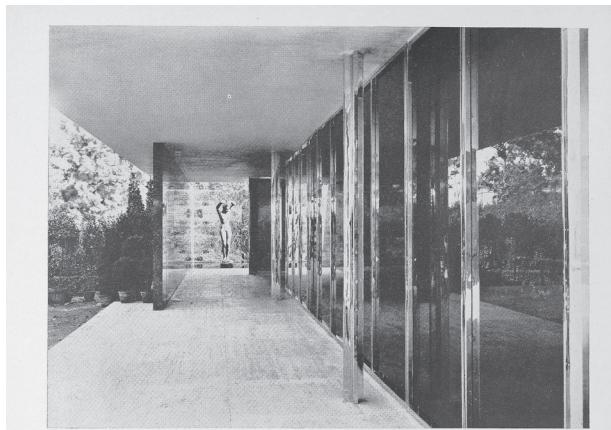
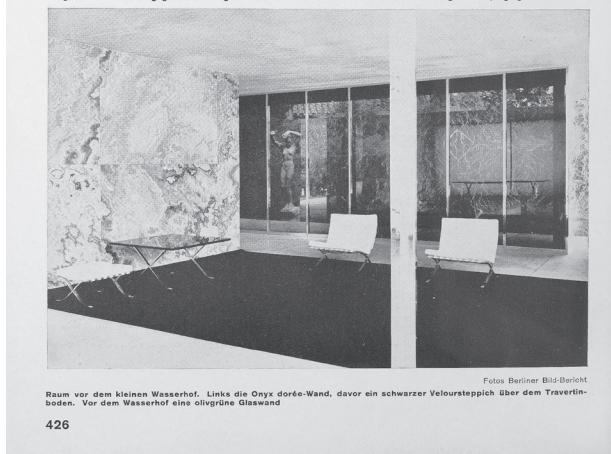


Abb. 19) Cami Stone, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, 1929. Silbergelatineabzug, 17,8 x 23,7 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Gang an der Rückseite gegen Kolbes Figur im Wasserhof. Die Glasmwand rechts aus mausgrauem Spiegelglas



Raum vor dem kleinen Wasserhof. Links die Onyx dorée-Wand, davor ein schwarzer Veloursteppich über dem Travertinboden. Vor dem Wasserhof eine olivgrüne Glasmwand

426

Abb. 20) Sasha Stone, Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon mit Blick auf Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, 1929. Autotypie, keine Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Die Form 16/1929, S. 426.



Abb. 21) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatineabzug, 20 x 11,3 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 22) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatineabzug, 21 x 16 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 23) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatineabzug, 23,1 x 15,2 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 24) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatine-abzug, 22,7 x 10,2 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 25) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatine-abzug, 20,2 x 13,8 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 26) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur *Morgen*, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatine-abzug, 22,5 x 15,5 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 27) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur Morgen, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatineabzug, 23,3 x 17,2 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 28) Robert Sennecke, Georg Kolbes Skulptur Morgen, aufgenommen in den Ceciliengärten in Berlin, 1925. Silbergelatineabzug, 16,2 x 11,5 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 29) Unbekannte/r Fotograf/in, Georg Kolbes Skulptur Morgen, aufgenommen in der Ausstellung im Münchner Glaspalast, 1927. Silbergelatineabzug, 17 x 12,4 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 30) Margrit Schwartzkopff, Georg Kolbes Skulptur
Kleine Nonne, 1923. Silbergelatineabzug, 17 x 11,9 cm.
Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung
Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 31) Margrit Schwartzkopff, Georg Kolbes Skulptur
Kniede, 1930. Silbergelatineabzug, 22,5 x 16,2 cm.
Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung
Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 32) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Georg Kolbes Skulptur *Rivalen*, 1908. Silbergelatineabzug, 18,5 x 14,6 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. – Aus: Kolbe 1913, o.S.



Abb. 34) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Georg Kolbes Skulptur *Brunnenfigur*, 1911. Silbergelatineabzug, 19,4 x 12,9 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. – Aus: Kolbe 1913, o.S.



Abb. 33) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Georg Kolbes Skulptur *Kniende* (Ansicht A), 1907. Silbergelatineabzug, 20,6 x 12,8 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. – Aus: Kolbe 1913, o.S.



Abb. 35) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Georg Kolbes Skulptur *Chinese*, 1911. Silbergelatineabzug, 16,9 x 12,2 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. – Aus: Kolbe 1913, o.S.



Abb. 36) Walter Hege, Erechtheion, 1928/29. Autotypie, keine Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Rodenwaldt/ Hege 1930, Tafel 92. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 37) Walter Hege, Erechtheion, Die Ekkore zur Linken, 1928/29. Autotypie, keine Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Rodenwaldt/ Hege 1930, Tafel 96. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 38) Walter Hege, Erechtheion, Die Ekkore zur Linken, 1928/29. Autotypie, keine Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Rodenwaldt/ Hege 1930, Tafel 97. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

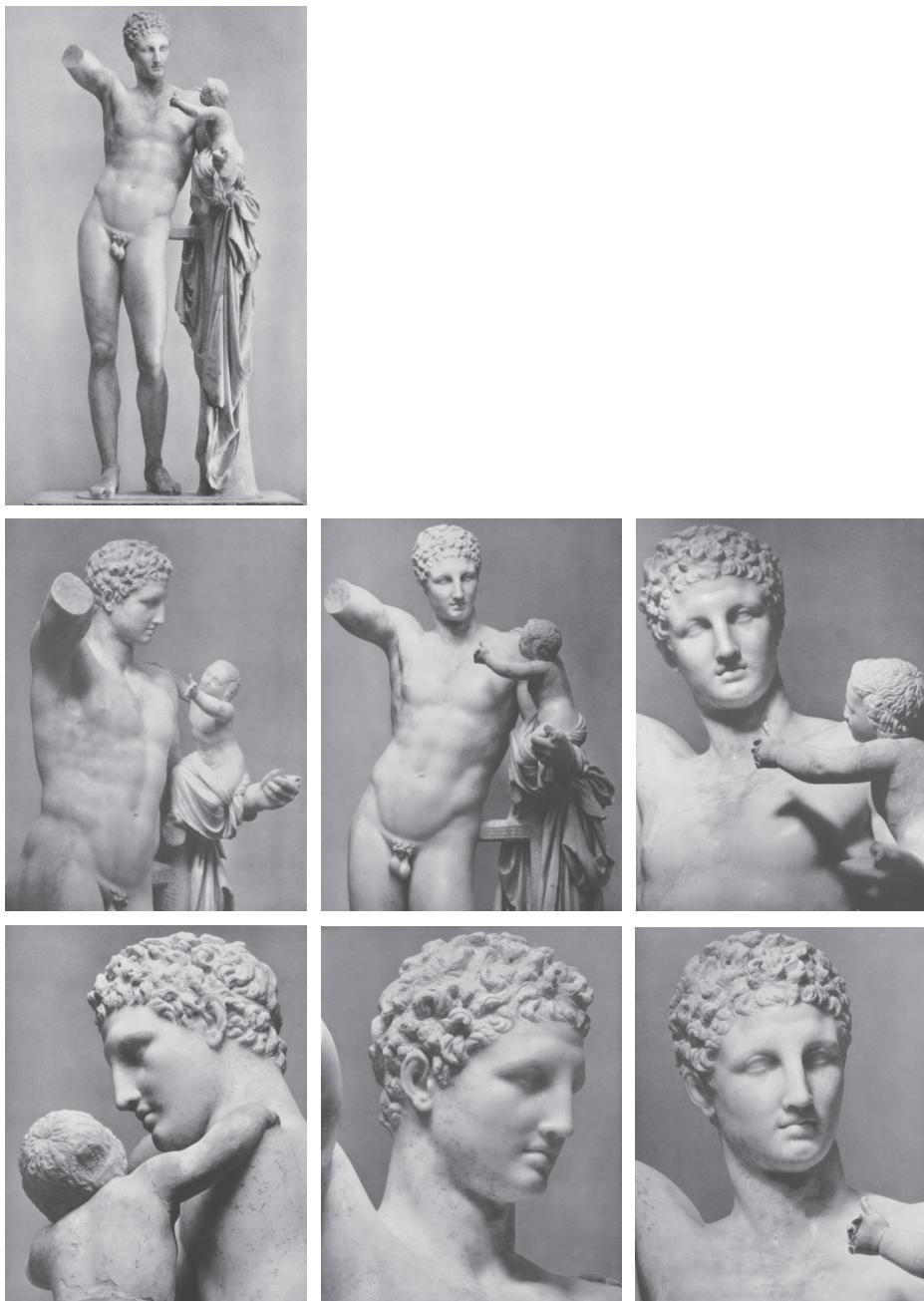
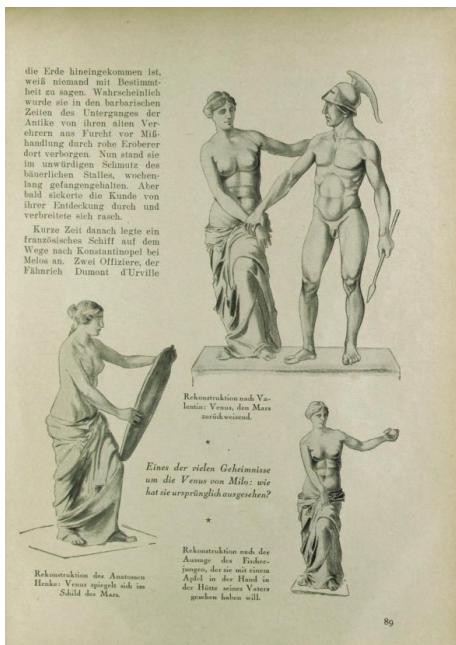


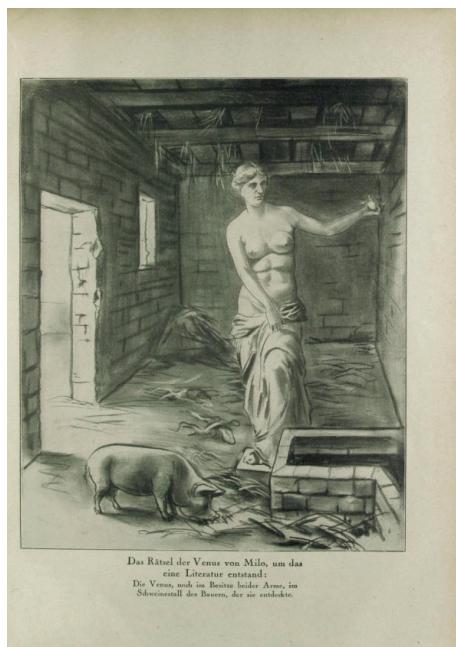
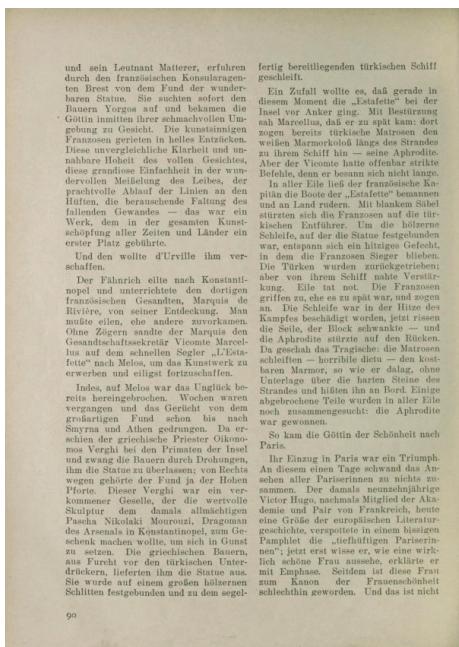
Abb. 39–45) Walter Hege, Olympia. Siegreicher Knabe, Idolino, publiziert 1936. Autotypie, keine Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Rodenwaldt/ Hege 1936, Tafel 85–91. (Diese Anordnung der Fotografien entspricht ihrer Reihenfolge auf den Buchseiten.) © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



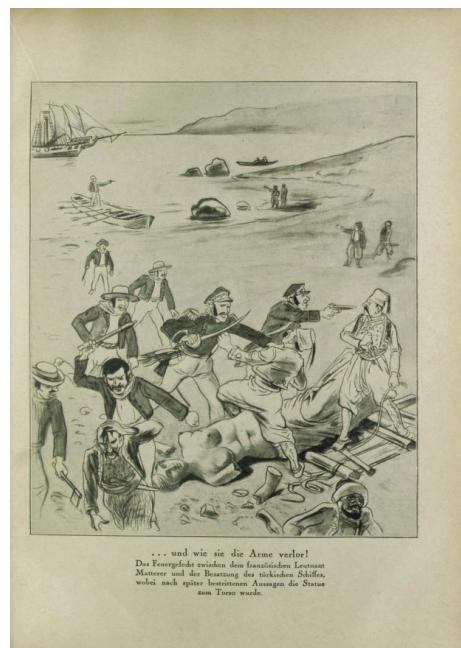
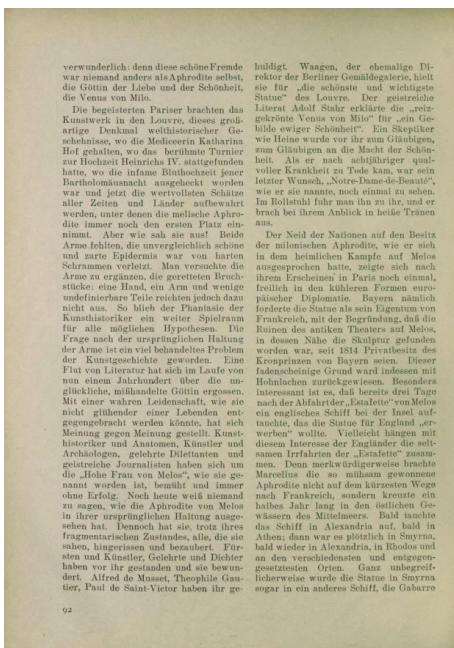
88



89



90



„La Lionne“ umgeladen. Es scheint, daß der Transport nicht ganz sicher war. Erst unter dem Schutz der sakrosankten Persönlichkeit des Gesandten der Hl. Vika selbst kam die melische Aphrodite, ein Jahr nach ihrer Entdeckung, nach Eger zu reisen.

Selbst Hinblick auf die leidenschaftliche Kampf um die meistliche Aphrodite, als bald auch in ihrem Einfluss von Paulus und dem Gedächtnis rüchbar ward. Eine malische Begegnung bestätigte sich der gebildeten Kreise Europas, und heftige Vorwürfe wurden gegen Marcus ausgetauscht. Er verstand es nicht, daß durch die rohe Behandlung unserer Mutterlande dieser kostbare Schatz so leicht verloren worden war. Man verspottete ihn, da er die Aphrodite „mein Tochter“ nannte, und schimpfte auf ihn „Labavener“. Sogar sein Privatleben wurde aufgedeckt, als eine alte Affäre angegriffen. Mit breitem Behagen erzählte man sich von seinem unerträglichen Leben mit seiner Nikita, Mourouzi in dem griechischen Namen des orientalischen Gräfinnes. Seine ehemaligen begonnene Karriere endete später ruhlos. Und dieser Fürst Mourouzi? Als er von den Freunden der Stadt erfuhr, die eigentlich seine Mutter waren, und daß sie ihn erwidert ausgespien haben, da hätte er

Die Spuren des Kampfes:
Heute noch sind die Beschädigungen am Rücken der Statue



Aphrodite von Melos zu schreiben, indem die Fundgeschichte so mitgeteilt wurde, daß der Vicomte selbst rein dastand. Aber die Gerüchte kamen nicht zur Ruhe, man wollte Gewißheit haben.

zur Ruhe, man wollte Gewissheit haben.
Der Konsularagent Brest und dessen Sohn des Yorgos wurden ausgeforscht. Ihre Aussagen liegen heute in unserer wissenschaftlichen Material vor. Klärheit brachten die nachgelassenen Memoiren des Kapitäns Matisse, der also gewissenhaft die Statute gelesen hatte. Stands-Lieutenant, „Die gesuchte Wahrheit über die Venus von Milo ist nicht bekannt geworden“, schreibt er nach dem Bericht von Jean Aicard, „aber ich weiß sie“. Danach ergibt sich die Fundgeschichte so, wie wir sie mitgeteilt haben.

Dieses Aufwirbeln alten Staubes war nicht zwecklos und geschah nicht, um mit gutem Gewissen über den längst dagekommenen Marschen zu spazieren, sondern um etwas zu geschehen. Viel wichtiger war dieses Geschehen für die wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis. Aber er war sich sie allein darüber, dass der Zustand erst bei dem Komplex beschädigt wurde und vorher gewöhnlich intakt war, so sehr, dass hier Eindrücke von der sprühenden Haltung eines Mannes bestehen können, und man hätte die Möglichkeit, sie sicher zu ergreifen. Aber Yorgos war tot, seine Gedächtnisse zerstört, widerstandsfähig selbst, und den Konsulatoren sularagierten sonst sein Gedächtnis in Stich gelassen. Allein Mattern sagte im Bericht, dass er sich in der Aprikose Aphydria habe mit dem Beobachter am Wald gehalten und in den triumphierend erhobenen Linken den Apfel der Erkenntnis, der als Zeichen der Wahrheit und Würde erzuckert worden war. Aber man weiß nicht, ob der „ruhe homme de mer“, der sich von der Pfeil emporgedreht hatte, nicht redigiert worden ist. Und der alte General d'Urville, der nachmals als Admiral gearbeitet hat und der gegebeene Kronzeugen gewesen wäre, hat das Leben lang an der Erinnerung an diesen Apfel geschnüffelt.

lungen und Kompromittierung angesehener Persönlichkeiten, zum guten Teil wohl auch aus Angst um seine Karriere, geschwiegen. So sind auch diese

Noch einmal kann heiße Tage für die „Herrn Frau von Meles“, also 1850–71 die Deutscherin von Paris standen und die Komödiantin auf der Bühne. In diesem Jahr wurde die Statua, die man nicht wie die Gemälde fortsetzen konnte, aus Fürth vor der „Räuber“ einer kleinen Skulptur, die sie als „Klopfen“ bezeichnete. Man legte sie in eine wappengestaltete sichere Kiste und trug sie bei Nacht aus einer hinter ihr liegenden Wohnung. Am nächsten Morgen zeigte sich die Polizeipräfektur wurde in einem verborgenen Winkel wiederhergestellt und vor dem Fenster aufgestellt. Die „Klopfen“ aus dieser Mutter stapelte man Bindeln vor den wichtigsten Papieren auf und zog davon zwei kleine Mausen mit im äußersten Ende des Hauses, „die sich auf dem Hengelmann“, wie sich Gautier im „Journal officiel“ ausdrückte, durch diese Pariser Gasse trugen.

Die Glatte des Leidenschaften hat sich
niedergebrannt, und es haben sich nach
der Wiederaufstellung der Statue neue
Verletzungen gezeigt.

Die Glut der Leidenschaften hat sich heute ausgetobt, aber immer noch bleibt man sich um das Gehirn. Spießebach zum Beispiel, schick und dunkel steht sie wie eine Sphinx, und niemand wird ihr Eitels lügen. Vielleicht ist das gut so. Von den vielen Rekonstruktionsversuchen, die gemacht wurden, hat kaum einer einen Beifall gefunden; immer wieder etwas Unpassendes, ein fremder Geist hineingetragen. Selbst richtig ergänzt würde sie uns wahrscheinlich nicht mehr das sein, was uns sie war. Denn wenn ich liebes das Fragmentarische, der Ton, der Gedanke und gerade das Unlogisch, was die Geheimnisvolle Erweiterung, von der es spricht.

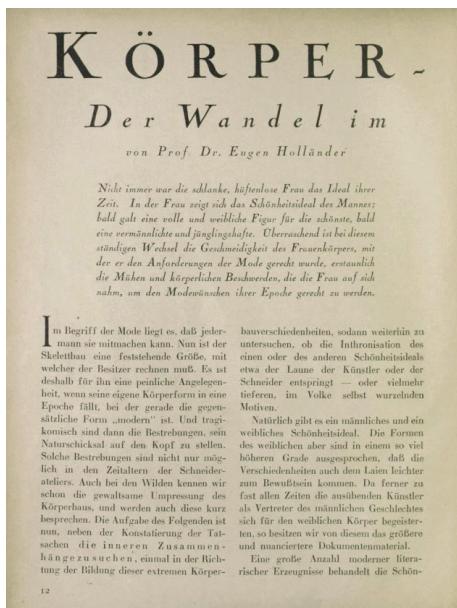
Abb. 46–53) C. Bosch, Die Abenteuer der Venus von Milo, 1926. – Aus: Ubu 9/1926, S. 88–95.



Abb. 54) Unbekannter/r Grafiker/in, Wenn die Venus von Milo Arme hätte würde sie heute den Punktroller benutzen, Werbeanzeige Fabrik orthopädischer Apparate L.M. Baginski GmbH, publiziert 1926. Illustration und Typographie auf Papier, Seitenformat 17,5 x 24 cm. – Aus: Uhu 10/1926, o.S.



Abb. 55) Unbekannter/r Grafiker/in, Schönheitsideale, Werbeanzeige Palmolive Seife, publiziert 1927. Illustration und Typographie auf Papier, Seitenformat 17,5 x 24 cm. – Aus: Uhu 11/1927, o.S.



12



13



14



15



16



Das Mädelkörper-Ideal der Antike,
vermutlich das Standbild der Taugewits Pyra. Rom, Museo dei Conservatori

17

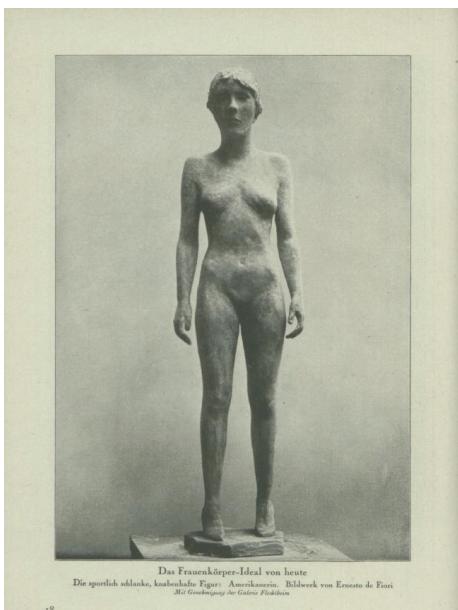


Abb. 56–62) Eugen Holländer, Der Wandel im Schönheitsgeschmack, 1924. – Aus: Uhu 1/1924, S. 12–18.

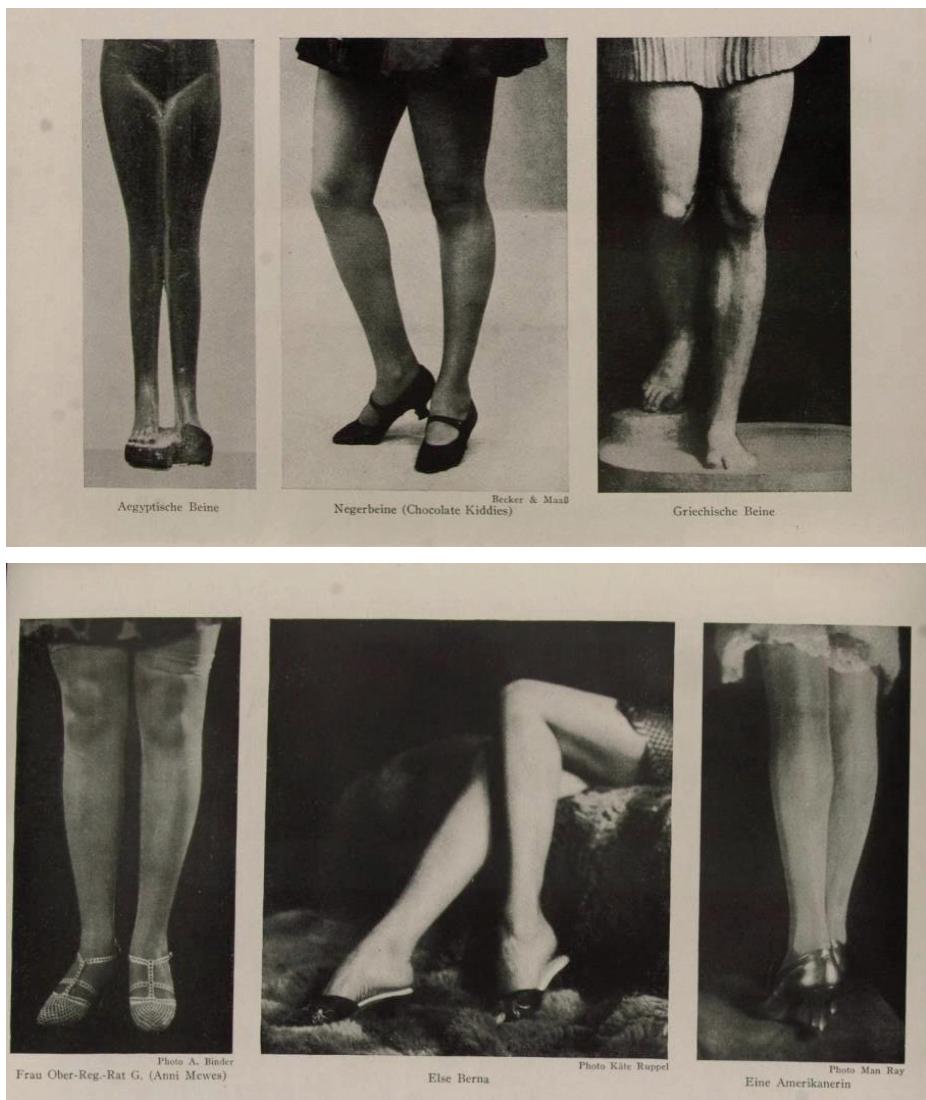


Abb. 63–64) Unbekannter/r Fotograf/in, Ideale Beine, publiziert 1925. – Aus: Der Querschnitt 9/1925, Kunstdruckteil 4, o.S.



Die Vorstellungen, die wir von Griechenland haben, sind die sogenannten klassischen. Als in den neunziger Jahren durch die Ausgrabungen Schliemanns das allgemeine Interesse des breiten Publikums auf Griechenland und die Griechen gerichtet wurde, fand man an die Begeisterung für die Klassiker keinem Verpflichten. In den Zeitblättern wurden hässliche Szenen berührter Griechen in spielerischer Art geschildert. Immer wieder wurde Sokrates mit seiner Mutter in einem zweiträchtigen Gespräch dargestellt, die immer wieder konnte man den gekreuzten Knöcheln sehen. Diese Richtung wurde unterstützt von den Offenbachschen Travestien. Das schaffte es, „... Oder ist der Untergang ...“ aus: Man setzte sich in diesem Zeitalter der Humanität einfach etwas übernommen mit Griechenbegeisterung, Griechenverehrung und Griechen-Nähefeier, und es kam die gesunde

29



29

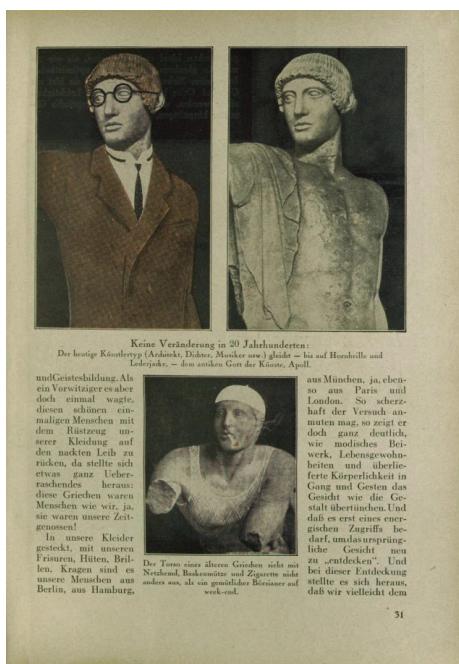


Bekannt. Es kostete ein kindliches Vergügen, die schönen, großen Gestalten der griechischen Antike gleichmäßig zu verspielen; denn der Humor lag ja darin, daß derartige banale Darstellungen in so krassem Gegensatz zu der grünen überwältigenden Realität standen. Wenn wir aber heute, was in modernen Abbildungen über die Antike oft geschieht, nach den wirklichen Lebensverhältnissen unserer berühmten sportlichen Vorbilder fragen, so stellen wir eine merkwürdige Sicht fest: Wir



... findet sich — ohne Wasseroff-Superoxyd — schon als Mündenkopf am Zeustempel in Olympia.

30



aus München, ja ebenso aus Paris und anderen. So scherhaft der Mensch mutig mag, so zeigt er doch ganz deutlich, wie modisch Bequemlichkeit und Unbehagen umhabe von übertriebener Körperlichkeit in Gang und Geste das Gesetz sei, die Geistigkeit übersteigt. Und daß es erst eines eingerissenen Zagriffs darf, um das ursprüngliche Gesicht neu zu „entdecken“. Und bei dieser Entdeckung steht es sich heraus, daß wir vielleicht den

31



Abb. 65–69) Herbert Bayer, Zieh dich aus und du bist Griechen. Ein verblüffendes Experiment, 1930. – Aus: Uhu 12/1930, S. 29–32. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 70) Ottomark Starke, Die Venus, publiziert 1927. Illustration auf Papier, Seitenformat 17,5 x 24 cm. – Aus: Uhu 1/1927, S. 77..

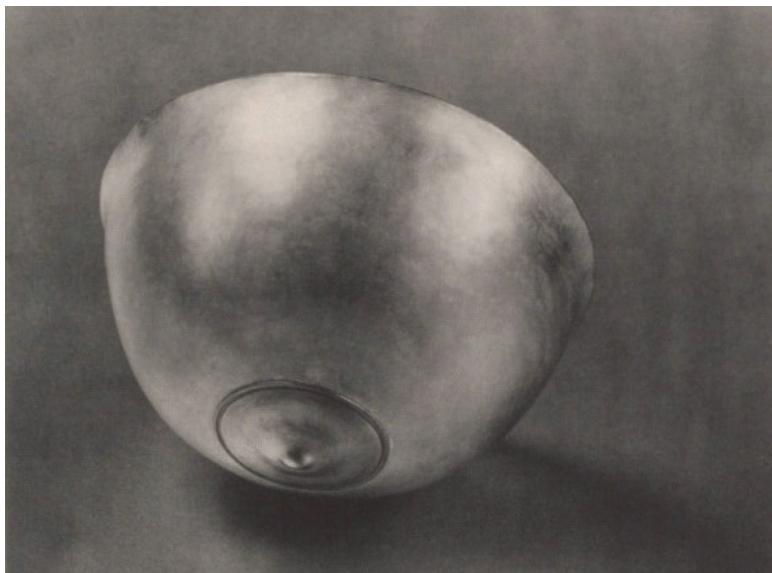
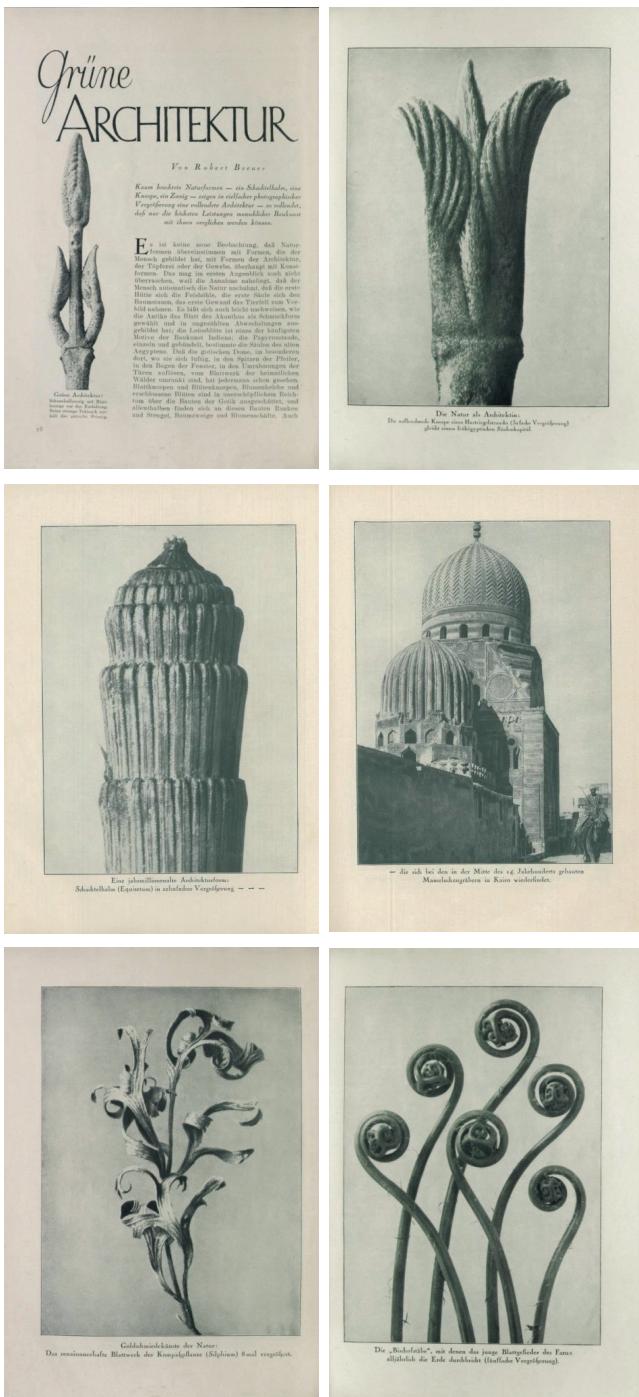


Abb. 71) Walter Peterhans, Schale, 1927–1938. Bromsilbergelatine, 16,2 x 21,8 cm. Nachlass Walter Peterhans, Museum Folkwang, Essen.



Abb. 72) Albert Renger-Patzsch, Blühender Kaktus, publiziert 1926. – Aus: Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 88, Abb. 41. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 73) Albert Renger-Patzsch, Kaktus, publiziert 1926. – Aus: Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 89, Abb. 42. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



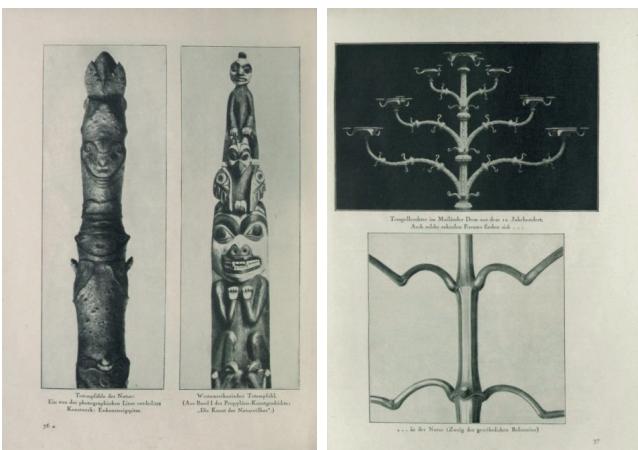
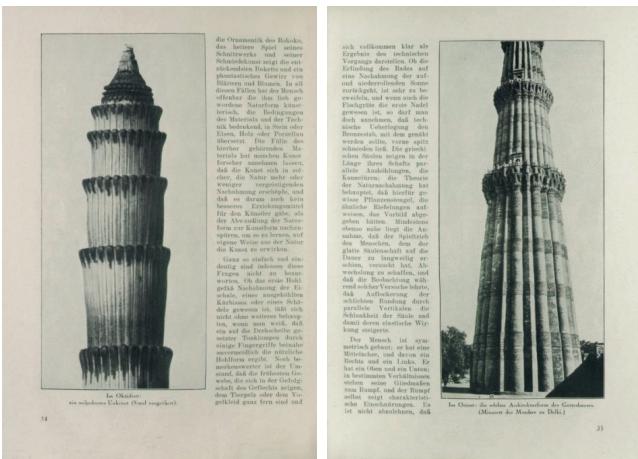


Abb. 74–84) Robert Breuer, Grüne Architektur, 1926. – Aus: Uhu 9/1926, S. 28–38.

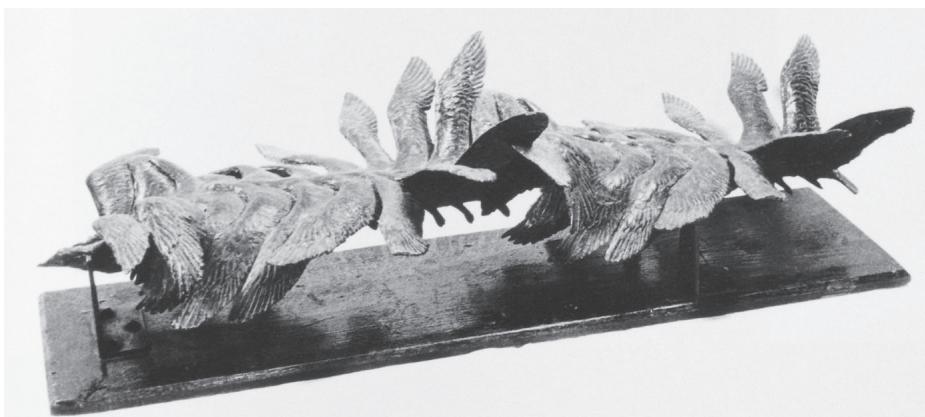


Abb. 85) Étienne-Jules Marey, Décomposition du vol d'un goéland (Zerlegung des Flugs einer Möwe), 1887. Bronze, 16,4 x 58 x 25,7 cm. Dépot du Collège de France, Musée Marey Beaune.

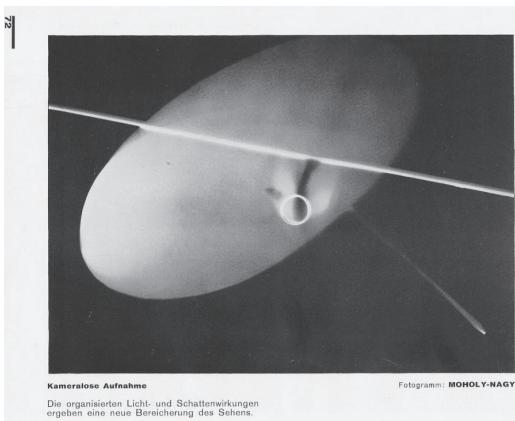


Abb. 86) László Moholy-Nagy, Fotogramm, publiziert 1926. – Aus: Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 72, Abb. 26.

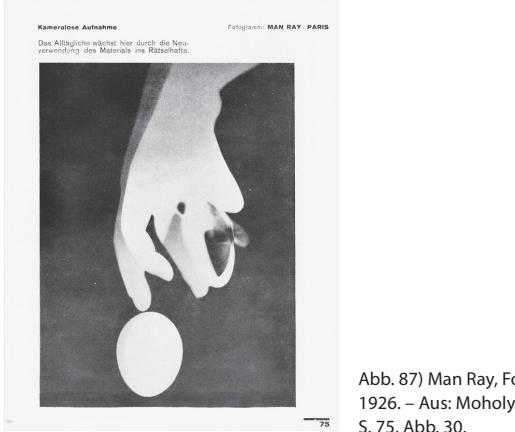


Abb. 87) Man Ray, Fotogramm, publiziert 1926. – Aus: Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 75, Abb. 30.



Abb. 88) Sophie Küppers, Schaut das Leben durch das Kino-Augen Dsiga Werthoffs, 1929. – Aus: Das Kunstabblatt Mai 1929, S. 141–146, hier S. 141.

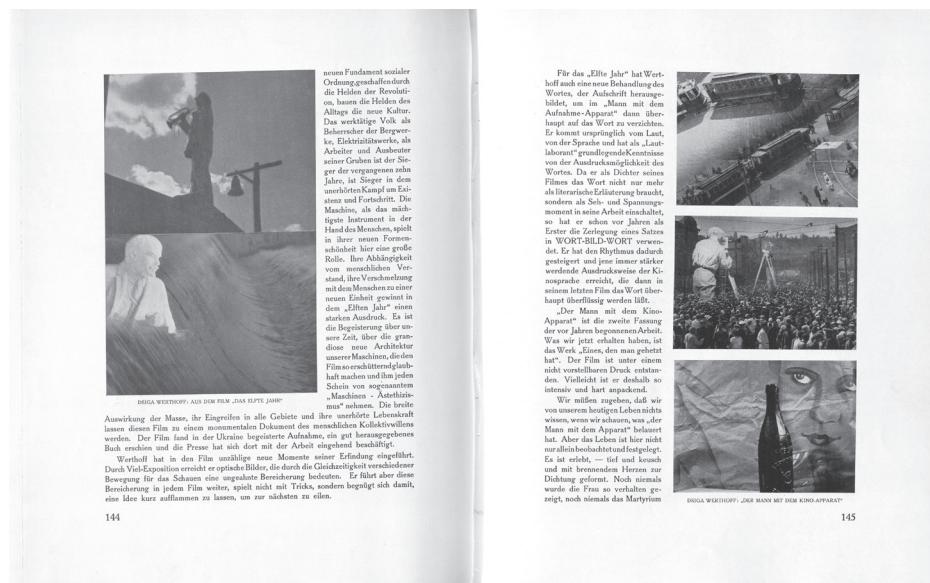


Abb. 89) Sophie Küppers, Schaut das Leben durch das Kino-Augen Dsiga Werthoffs, 1929. – Aus: Das Kunstabblatt Mai 1929, S. 141–146, hier S. 144.

Für das „dritte Auge“ hat Werthoff einen neuen Bildapparat, den Bildern des Wortes, der Aufschrift heraufgebracht, um im „Mann mit dem Aufnahmegerät“ dann überhaupt auf das Wort zu verzichten. Er hat die Worte aus dem Laut der Sprache und hat als „Lautlaborant“ grundlegende Kenntnisse von der Aussprache und dem Sinn des Wortes. Da er als Dichter seines Filmes das Wort nicht nur mehr als Mittel der Erzählung braucht, sondern als Soll- und Spannungsmoment in seine Arbeit einsetzt, so hat er schon vor Jahren als Erster den Begriff „Wort-Bild-Wort“ in WORT-BILD-WORT verwendet. Er hat den Rhythmus dadurch geschaffen, dass er eine ungewöhnliche Ausrucksweise der Kinospaede erreicht, die dann in seinem Film „Der Mann mit dem Aufnahmegerät“ überhaupt überflüssig war.

„Der Mann mit dem Kinoapparat“ ist die zweite Fassung des ersten Films „Der Mann mit dem Aufnahmegerät“. Was wir jetzt erhalten haben, ist das Werk „Eines, den man gehabt hat“. Der Film ist in diesem nicht voreiligen Druck entstanden. Vielleicht ist er deshalb so intensiv und hart angedeutet.

Wir wissen nicht, was wir von unserem heutigen Leben nicht wissen, und wir schauen, was „der Mann mit dem Kinoapparat“ hat. Aber das Leben ist hier nicht allein beschaut und festgelegt. Es ist gesagt, — tief und leuchtend und mit breiterem Sinn — zur Dichtung gefordert. Noch niemals wurde die Frau so verhalten gezeigt, noch niemals das Martyrium



145

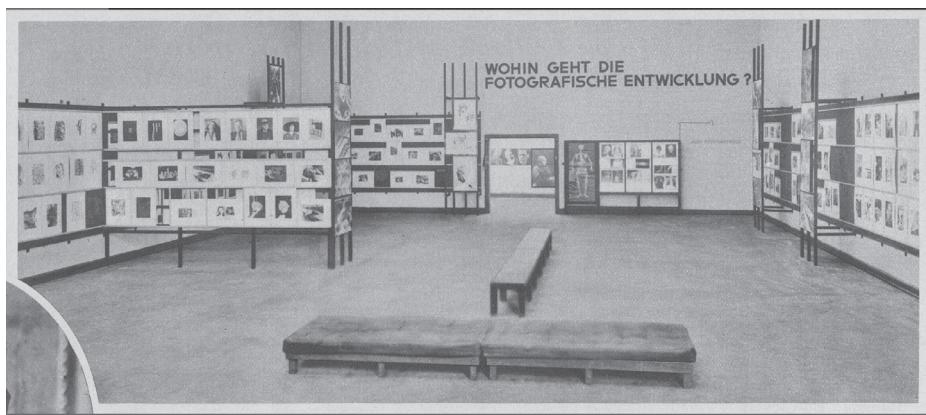


Abb. 90) Arthur Ohler, Ausstellungsansichten der *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto*, Stuttgart 1929. Raum 1. – Aus: Schwäbisches Bilderblatt: Wochenschrift zum Stuttgarter Neuen Tagblatt 23/1929. Stadtarchiv Stuttgart.



Abb. 91–93) László Moholy-Nagy, Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Filmmanuskript geschrieben im Jahre 1921/22. – Aus: Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Berlin [1927] 1928, S. 122, 123, 129.



Abb. 94) Unbekannte/r Fotograf/in, Rückenakt, 19. Jahrhundert. Stereodaguerreotypie, ohne Maßangaben. Ohne Ortsangabe. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 75.



Abb. 95) Herbert Bayer, Beine im Sand, 1928. Silbergelatineabzug, 39 x 27,5 cm. Art Gallery of New South Wales. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 120. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 96) Yva (Else Ernestine Neuländer-Simon), Beine, 1929. Silbergelatineabzug, 45,08 x 32,38 cm. Keine Ortsangabe. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 101.

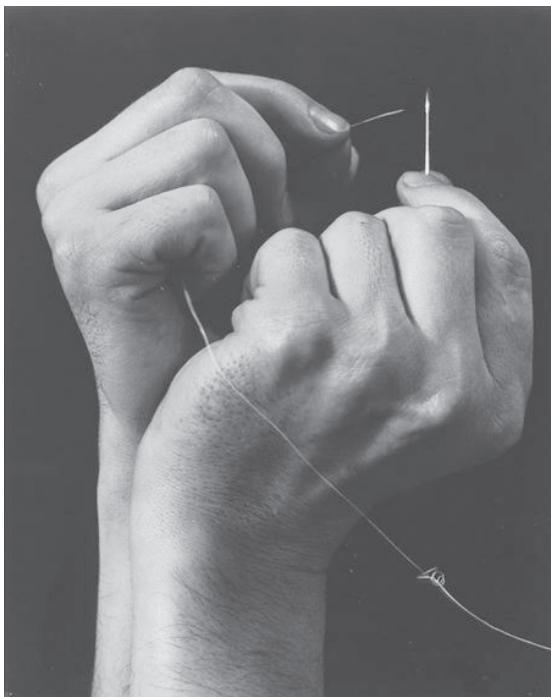
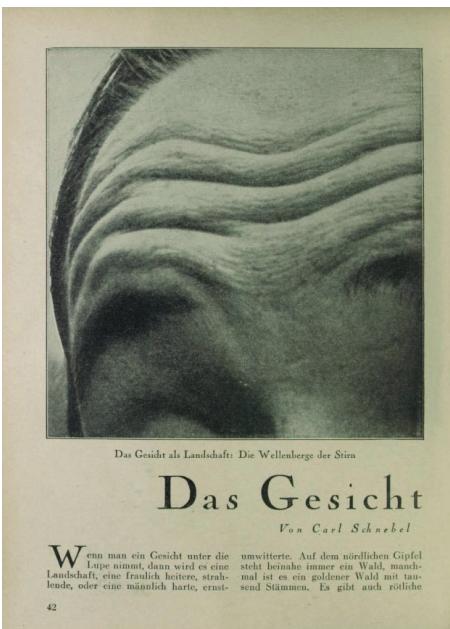


Abb. 97) Anton Bruehl, Hände mit Nähnadel, vor 1929. Silbergelatineabzug, 50,8 x 40,6 cm. Keine Ortsangabe. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 122.



Abb. 98) Berenice Abbott, Jean Cocteaus Hände, 1929. Silbergelatineabzug, 17,8 x 23,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 122.



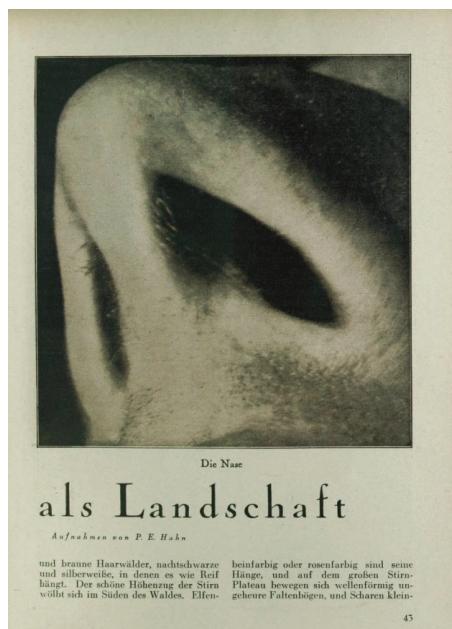
Wenn man ein Gesicht unter die Linsen nimmt, dann wird es eine Landschaft, eine fröhlich heitere, strahlende, oder eine männlich harte, ernste

gesichter. Auf dem nördlichen Gräfelf

steht berührt immer ein Wald; manchmal ist es ein goldener Wald mit tau-

senden Stämmen. Es gibt auch rothe

42



und braune Haarschäler, nachtschwarze

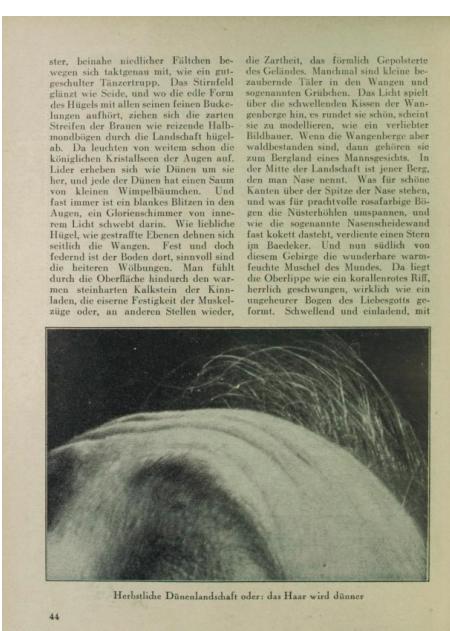
blaufarbig oder rosenfarbig sind seine

Hänge, und auf dem großen Stirn-

Plateau bewegen sich wellenförmig un-

heimische Faltenbögen, und Scharen klein-

45



ster, heimliche müddliche Füldchen lie-
verwandt, faltigen mit, wie ein gru-
gespülter Tanztrumpf. Das Stirnfeld
glanz wie Seide, und wo die eile Form
des Hügels mit allen seinen feinen Buske-
lungen auftritt, ziehen sich zwei zarten
Streifen der Blüte, wie zweiermaßen Hall-
mondeisen durch die Landschaft hügel-
ab. Da leuchtet von weitem schon die
königlichen Kristallseen der Augen auf.
Lider eröffnen sich, wie sie um so
hoch zu jagen. Dämmerung hat einen Sonn-
en von kleinen Wimpelkümmerchen.

Und fast immer ist ein blankes Blitzen in den
Augen, ein Glanz, der über den ganzen
Hügel, wie verstrafte Ebene, lehnen sich
seitlich die Wangen. Fest und doch
fedornd ist der Boden dort, sinnvoll sind
die Böschungen, und wenn man durch
die Oberfläche hindurch den warmen
steinharten Kalkstein der Kinn-
laden, die eisernen Festigkeit der Muskeln
zuge, oder, an anderen Stellen wieder,



einen Glanzlicht die Unterlippe. In
prächtigen geistreichen Parallelen strei-
ben die Lippenränder hoch. Poelzig
hat ja schon ein doppeltes Motiv
motiv variiert. Doch weiter zum Kinn,
das ein allerzarter Flaus bedeckt. So
sant gewohnt und so leicht ist die
Kugel hier, so könig der Brücke, die die
Halsscheine hinzu bis zu den Büschen
bergen dort in der Ferne. Oestlich und
westlich sind manch' Horizont die
Muschelküste des Ohres. Das Wunder
ihrer Form erschließt sich nicht nur
denn der alle ihre Brücken und Bögen
abgerissen hat. Tiefe Sattel und Päss-
fallen da von Höhen zu Höhen. Buch-
liegt, sich an Büschen. Glänzend
liegt das Gesichtland in der Sonne da

in heiterer Ruhe. Aber wenn die Sonne
sich verfinstert, dann stürzen zuseiten
Rechts und Links dieser Landschaft
tagt peitschend über ihre Falten und
Höhen, daß sich die Felder bewegen und
hart zusammenziehen wie Panzer gegen
das böse Wetter. Oder, ein anderes Mal,
wird vom unermüdlichen Kraft der
Leidenschaften unter der Oberfläche
regen sich, falten das Gesichtland,
drücken, tiefer sinken werden, ver-
stümmeln, Muskelzügen gespannt, ge-
zogen und zuschnüren. Stürme des Zorns,
Orkane des Aergers wüten über alle
Berge hin. Mit ungeheure Kraft pressen
sich alle Formen dieses Berglands, das
man Gesicht nennt, zu völlig neuen
Formen um.

45

Abb. 99–102) Carl Schnebel, *Das Gesicht als Landschaft* mit Fotografien von P.E. Hahn, 1929. – Aus: Uhu 5/1929, S. 52–45.

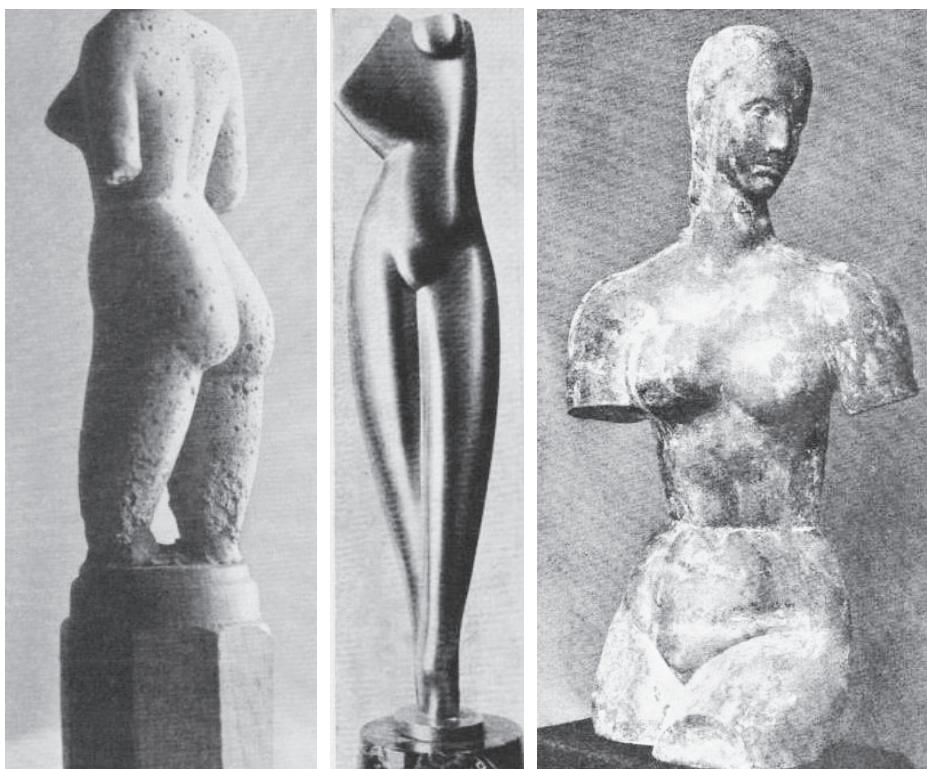


Abb. 103) Mossey Kogan, Torso, ohne Jahr. Skulptur ohne Materialangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannte/r Fotograf/in. – Aus: Hildebrandt 1924, S. 435, Abb. 477.

Abb. 104) Alexander Archipenko, Torso, 1914. Versilberte Bronze, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannte/r Fotograf/in. Photo Cleveland. – Aus: Hildebrandt 1924, S. 441, Abb. 486. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 105) Wilhelm Lehmbruck, Torso, ohne Jahr. Skulptur ohne Materialangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannte/r Fotograf/in. – Aus: Hildebrandt 1924, S. 437, Abb. 480.



Abb. 106) Bernhard Hoetger, Mädchen-torso, ohne Jahr. Skulptur ohne Materialangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannte/r Fotograf/in. – Aus: Kuhn 1921, o.S., Abb. 47.

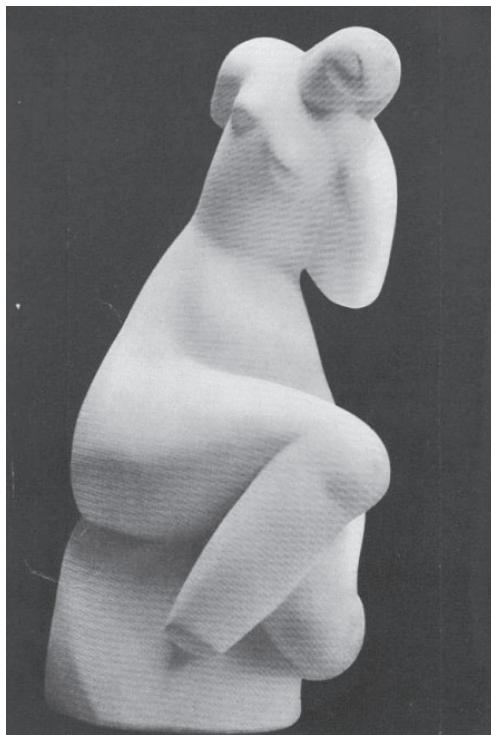


Abb. 107) Alexander Archipenko, weibliche Figur, ohne Jahr. Skulptur ohne Materialangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Photo Roseman, Paris. – Aus: Kuhn 1921, o.S., Abb. 57. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 108) Wilhelm Lehmbruck, der Denker, ohne Jahr. Skulptur ohne Materialangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannte/r Fotograf/in. – Aus: Kuhn 1921, o.S., Abb. 62.



Abb. 109) Max Burchartz, Puppenkopf, vor 1929. Autotypie, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Roh/Tschichold 1919, Abb. 7. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 110) Rudolf Kramer, Puppe, vor 1929. Fotografie ohne Technikangaben, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. – Aus: Eskilden/Horak 1979, S. 97.

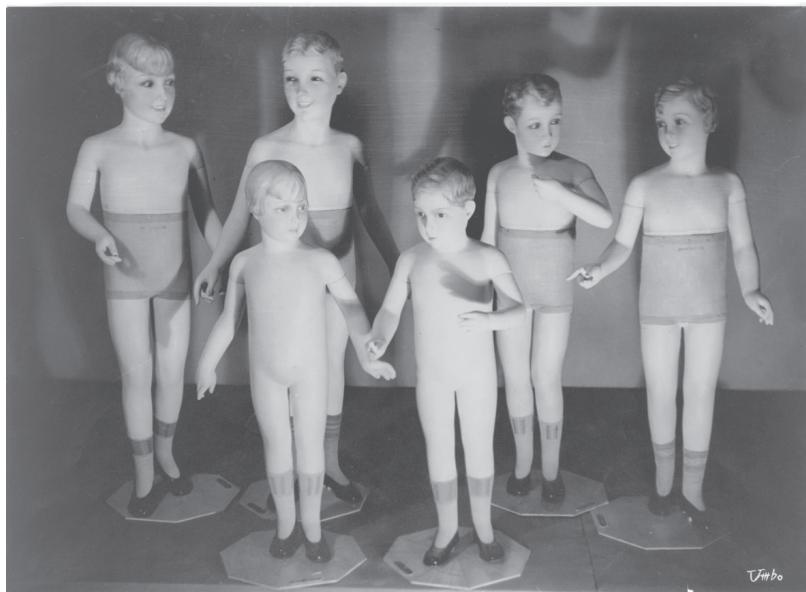


Abb. 111) Umbo (Otto Umbehr), Kinder, 1928/1929. Silbergelatineabzug, 21,6 x 29,5 cm. Berlinische Galerie. Scan: Anja Elisabeth Witte/Berlinische Galerie. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



geriert. In Berlin rauschte ein paar junge Leute, deren das Bild einer frammentierten Künstlerin die Sinne verwirrt hatte, ihr Porträt aus. Es schaffte es nicht, als Fotographie in New York vergriff sich kurzlich ein Sechzehnjähriger an einer seelenbestimmten Bern modell. Einmal mehr ist klar: Alles soviel, der Appell an das starke Geschlecht bleibt nicht unberührt, wenn es sich nicht um ein Bildnis oder eine Figurine aus Papiermache handelt.

Reklame-Vorstellungen moderner Reklame steht in erster Linie auf der Psychologie. Dieser Maßstab ist der einzige, der die Puppen ihr Leben. Sie zeigt den Frauen, wie sie aussiehen können, wenn sie zwingt, die Männer, wiser Wille sie zu sagen, wenn sie nicht wollen, nämlich, wenn es sich um ihre Portemonnaie

Die stilisierte und
die stilisierte
Puppen.

photon: Tiefen, Sonnenschein, Paramount

weichung von der Natur auf als die Wachstumse von früher, denn die Frauen selbst tragen sich immer mehr einer bestimmten, von der Mode diktierten Schönheit angepaßt, so daß man intuitiv eine frappante Ähnlichkeit zwischen den lebenden Modellen, die vor den Schauspielern stehen, und ihren leblosen Nachahmungen hinter dem Scheinwerferlichten kennt. Aber es geht oft so weit, daß man beim Anblick der photographischen Abbildung sofort in Vergessenheit gerät, was für Ausdruck das Modell und welches seine Nachbildung ist. Die Grenzen zwischen künstlerischer Natürlichkeit und der Natur nachgeahmter Geukunstlichkeit verschwimmen.

Man mag über die leblosen Mannequins des Schauspielers darüber wie man will, einen erzieherischen Wert kann man diesen nicht in den Proportionen der Gestalt idealisieren gestalten nicht abstreiten. Sie die der Nachbildung der Natur für



Unterstellen verzweiten, beschließen umgekehrt die Entwicklung weiblicher Schönheit. Der ständige Anblick wohlgeformter und gebank gewachsener Puppen-Vorführdame erweckt den Wunsch nach der eigenen Vollkommenheit, erweckt für Seelukunden trügerische Visionen eigener Schönheit. Und wenn ein 100 Pfund wiegt, sie wird beim Anblick eines Puppenspiels Läuse auf das Sphühle!

Gestalt wacht die Vorstellung, daß es durch irgendwelchen unglücklichen Zufall geschaffen könnte, daß als einzige plastische Darstellung der Menschen unseres Zeitalters Schaukentrifiguren der Nachwelt überliefert werden könnten! Vom Standpunkte erster Kunst wären wir als Stümmelinge angestellt. Trotzdem besteht uns ein Trost. Die schlanken, schwingelnden Schaukentrifiguren sind nicht nur als Geschöpfe, Mütter exzitieren sie wirklich, lassen sie unter uns... blick auf Wirklichkeit draußen, Mütter exzitieren sie wirklich, lassen sie unter uns... blick auf Wirklichkeit draußen.

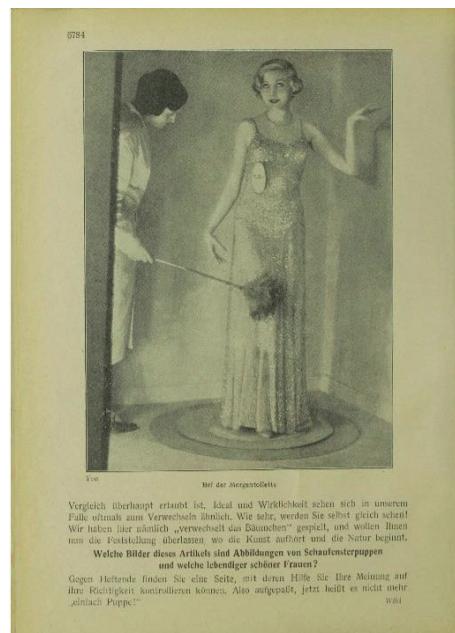
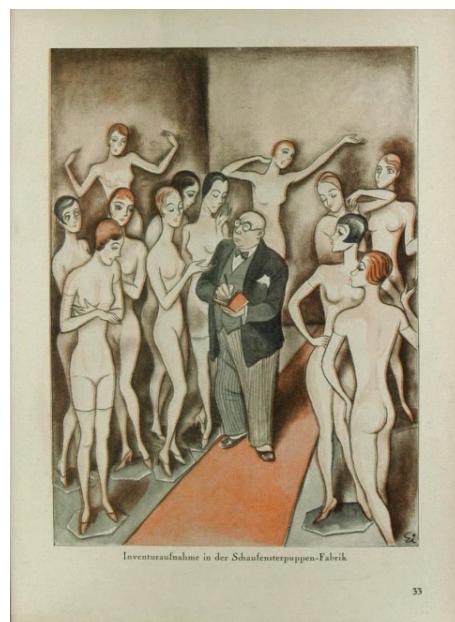


Abb. 112–117) Wiki: Einfach "Puppe", 1932. – Aus: Das Magazin 8/1932, S. 61–66.





34

sehen, wie er aussieht, wenn du nicht der liebe Gott, sondern der Fabrikant geschaffen hätte. Hier gibt es nur verträgliche, vergnügte und wohlerzeugene Menschen. Vorrangsweise Damen, die auf dem Markt ihre Früchte kaufen. Werden um dich werben, so wie sie es eben im Schaufenster machen müssen, bis sie alt und brüdig werden.

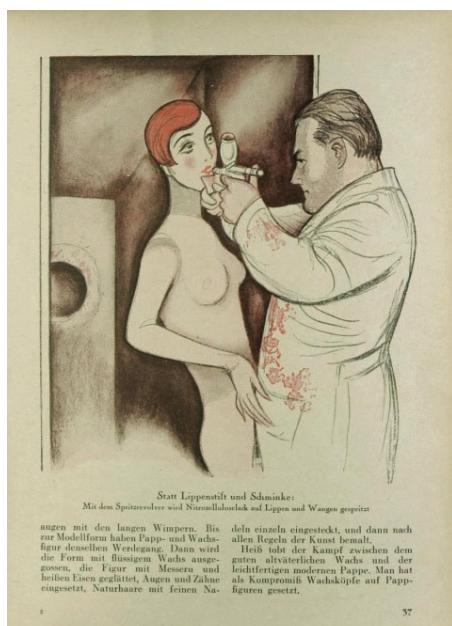
Eine dieser kleinen Figuren sucht der Herr. Er scheint sich in seiner etwas hoffnungslosen, wenn auch männlichen Ungekümmerkeit nicht besonders zum Schauspiel-Mann zu fühlen. Aber sie soll die Grazie. Hier muß eben der Geist sprechen, und so hat man denn mehr Wert auf das psychologische Modell als auf das ästhetische. Werden wir zu jenen Schamhaftigkeit, oder großen Dame oder schüchternem Backfisch, lächeln oder schmunzeln. Meijong mit weißen Zahnen und Korallenzähnen. Zartes Fleisch, rothaarig, mit Mäuschen- gründigsten Gesichtern stehen ungerrügt daneben. Hier sieht du den Menschen.

Etwas vortheilhafter noch sind die anderen sechs dieser Typen ans. Sportler mit kraftsitzendem, braunen Gesicht, blonder Haare, blauem Hemd. Mut in der Brust; Leibmann, etwas müde, mit Monokel, kleinem Bart, weißem Hemd. Ein anderer Harald Lloyd, lustig die Zahne bissend; Idole für die Jungen. Stile für die Männer, und so anzusehen und mit dem Anzuge sich ein Stückchen Meijong kaufen möchten. Meijong kaufen möchten. Papiermännchen ist die Madie. Irgendwo in der Ecke steht sie und lächelt, wie in Lügen da gefallen sind. Man muß zugeben, daß diese Kinder wirklich unheimlich niedlich sind. Inflationsgeschurten. Der Kopf eine bronzierte Kugel, der Leib eine rascund



Für den Mund der Schönheit werden immer nur vier bis fünf Zahns für die Lidschatten benötigt.

36



35

37

Abb. 118-122) Fritz Eichenberg, Die Venus aus Pappe, 1929. – Aus: Uhu 11/1929, S. 32-37. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

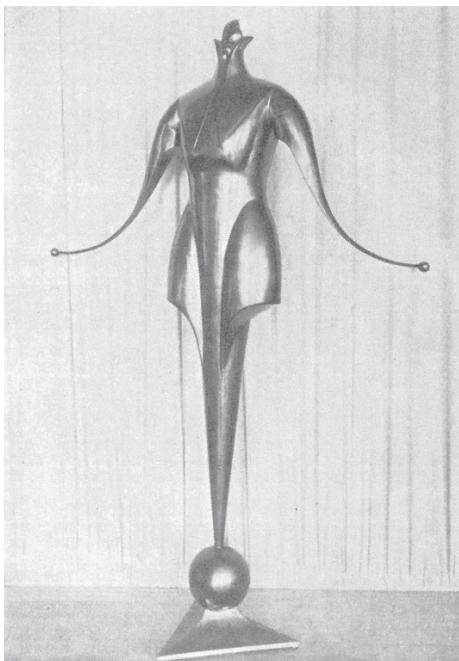


Abb. 123) Rudolf Belling, Moden-Plastik, Schaufensterpuppe stehend, 1921. Pappmaschee, lebensgroß mit auswechselbaren Armen, ohne Maßangaben. Ausführung Erdmannsdorfer Büstenfabrik. Unbekannte/r Fotograf/in. Sammlung TU München. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

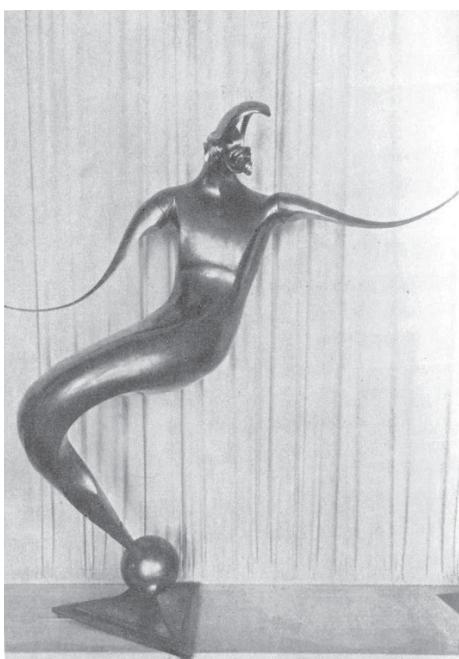


Abb. 124) Rudolf Belling, Moden-Plastik, Schaufensterpuppe sitzend, 1921. Pappmaschee, lebensgroß mit auswechselbaren Armen, ohne Maßangaben. Ausführung Erdmannsdorfer Büstenfabrik. Unbekannte/r Fotograf/in. Sammlung TU München. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 125–128 Schaufensterpuppen. Walter Ruttmann, *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt* D (1927). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 129–130 Schaufensterpuppen. Moritz Seeler, Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, *Menschen am Sonntag*, D (1929/1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 131) Unbekannter Fotograf/in, Dekorateurin. Berliner Kaufhausangestellte beim Dekorieren eines Schaufensterpuppenbeins, das ihrem versteckten linken Bein ähnlich sieht, um 1925. Fotografe ohne Technikangaben, ohne Maßangaben. © brandstaetter images/Austrian Archives.



Abb. 132–134) Aufbrüllender Löwe,
Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, R (1925).
Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

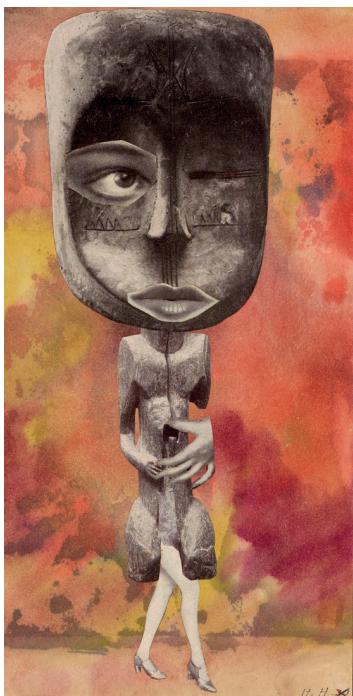


Abb. 135) Hannah Höch, *Die Süße*, aus der Serie:
Aus einem ethnographischen Museum, 1926. Gouache,
Unikat, Fotocollage, 30 x 15,5 cm. Museum Folkwang Essen.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 136) Hannah Höch, *Die Sentimentale*, 1927. Teil der
Serie: Aus einem ethnographischen Museum, Fotomontage
mit Collage auf Tonpapier, 25,7 x 17,8 cm, 1930. Museum für
Kunst und Gewerbe Hamburg. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 137–139 „N[---]skulpturen der Sammlung Paul Guillaume, Paris“, 1925. – Aus: Der Querschnitt 1/1925, Kunstdruckteil, o.S.

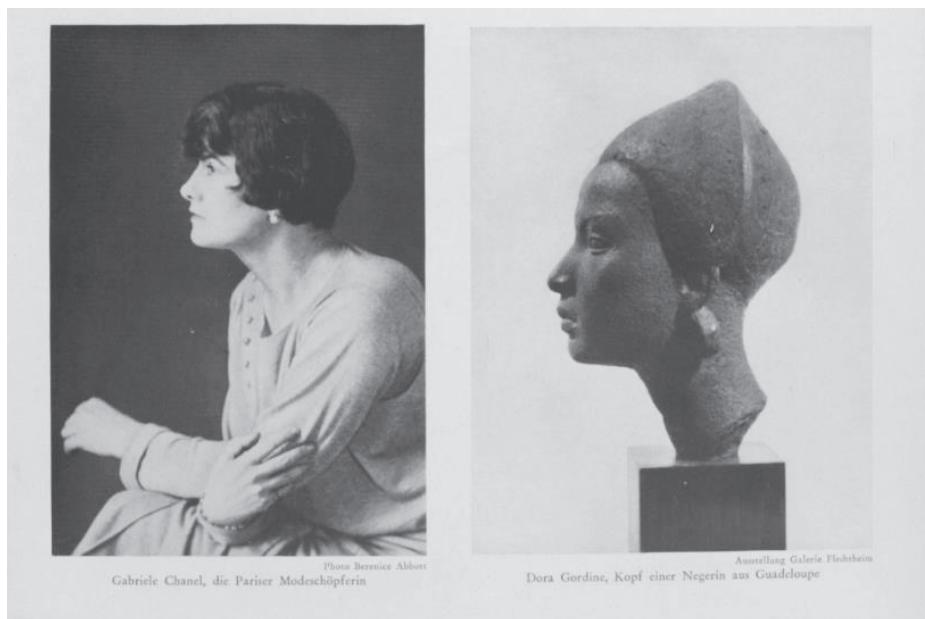


Abb. 140) Die Pariser Modeschöpferin Gabriele Chanel und Dora Gordine „Kopf einer N[---]in aus Guadelope“, 1929. – Aus: Der Querschnitt 9/1929, Kunstdruckteil, o.S.



Abb. 141) Georg Kolbes „Ruhendes Mädchen“ und Asta Nielsen in „Die freudlose Gasse“, 1929. – Aus: Der Querschnitt 8/1925, Kunstdruckteil, o.S.



Abb. 142) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, frontale Ansicht von Georg Kolbes 'Liegende' von 1921. Silbergelatineabzug, 16,5 x 22,2 cm. Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 143) Ludwig Schnorr von Carolsfeld, nach links versetzte Ansicht von Georg Kolbes 'Liegende' von 1921. Silbergelatineabzug, 16,5 x 22,5 cm. Onlinesammlung Georg-Kolbe-Museum.



Abb. 144–145) Marie Lechner schreibt einen Liebesbrief an Egon Stirner. Wilhelm Pabst, *Die freudlose Gasse*, D (1925). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 146–148) Marie Lechner kehrt zu ihren Eltern zurück. Wilhelm Pabst, *Die freudlose Gasse*, D (1925). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 149) Johann Schwarzer, *Beim Fotografen*, D (1908). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 150–153) Dziga Vertov, *Der Mann mit der Kamera*, R (1929). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 154–157) Moritz Seeler, Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, *Menschen am Sonntag*, D (1929/1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

VERÖFFENTLICHUNGEN DES KUNSTARCHIVS NR. 32
HERAUSGEBER: GUSTAV EUGEN DIEHL



MAX LIEBERMANN / SELBSTBILDERN / 75jährig
TUSCHZEICHNUNG 40x31,5 cm

**ZEICHNUNGEN - AQUARELLE
UND GRAPHIK**
DER GROSSEN ALTEN MEISTER UND
BEDEUTENDER KÜNSTLER DER NEUZEIT
IN ERLESENER AUSWAHL

AEMSLER & RUTHARDT / BERLIN W.S.
CHARLOTTESTR. 44 / J. STOCK

DR. HANS CÜRLIS:



SCHAFFENDE HÄNDE

DIE BILDHAUER

LEEDER / KOLBE / DE FIORI
BELLING / STEGER / SINTENIS
HITZBERGER

ZU DEM FILMWERK „SCHAFFENDE HÄNDE“ DES
INSTITUTS FÜR KULTURFORSCHUNG, BERLIN

ERNESTO DE FIORI

WERKKUNST VERLAG G.M.B.H / BERLIN SW 19



OTTO HITZBERGER



RENNÉ SINTENIS



GEORG KOLBE

Regie des Filmes: DR. HANS CÜRLIS
Aufnahmen: WALTER TÜRK
Die Abbildungen sind Vergrößerungen aus dem Film



Milly
Steg

SCHAFFENDE HÄNDE: BILDHAUER

Nicht ohne freudige Genugtuung sieht das Institut für Kulturforschung dem ersten Teile des Filmwerkes „Schaffende Hände“, den Malern, den zweiten Teil „die Bildhauer“ folgen, ebenfalls begleitet von einem Heft, das eine Reihe der schönsten Bildphasen wiedergibt. Wir freuen uns auch deshalb, weil wir so in einer Versetzung werden, die zweite Hauptgruppe des Arbeitskomplexes schnell und umstimmverständlich vorlegen zu können.

Bei einem Rückblick auf den Beginn der Arbeit an dem Bildhauerfilm finden wir als Aktivum nur einen beträchtlichen Posten an Mut und Freude. Schwächer fundamenternt war schon die Hoffnung auf eine absehbare Durchführung. Auch mußte an dem Malerfilm noch gearbeitet werden. Das völlige Fehlen einer sorgenfreien wirtschaftlichen Grundlage machte meinen Mitarbeitern und mir oft genug schwere Sorgen und der bei Beginn verhältnismäßig billige Mut wurde je länger je mehr immer teurer. Und so stolz wir darauf sind,



Aber die Feinheiten verschiedener Methoden, die Zerlegung der Arbeitsweisen und Darlegung von Kunstauffassungen sind allein schon anregend genug und als Anschauungsunterricht zu verwerten.

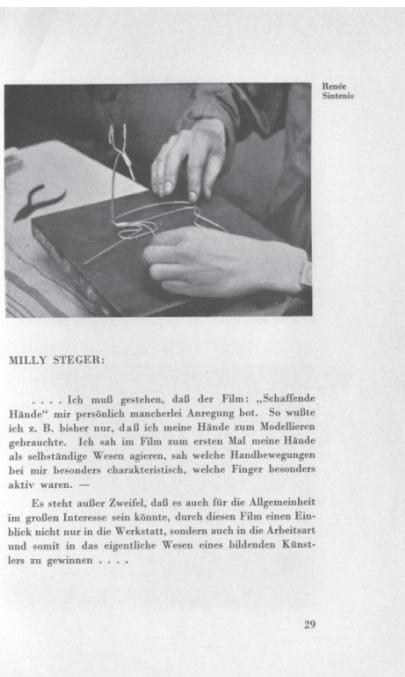
Also bieten Sie alles auf, um im großen Stile das zu vollen- den, was Ihnen schon im Anfang glücklich ist.

Ergebenen Gruß Ihr
gez. Rudolf Belling.

OTTO HITZBERGER:

.... Dieser Film ist nicht zu vergleichen mit einem Theaterfilm. Die Pose wird hier vollständig abgelehnt. Es wird der Bildhauer in seinem Schaffen gezeigt, in dem er geistig sowie körperlich aufgetaucht. Seit Jahrtausenden sind die Handbewegungen beim Schaffen des Bildhauers dieselben geblieben.

28

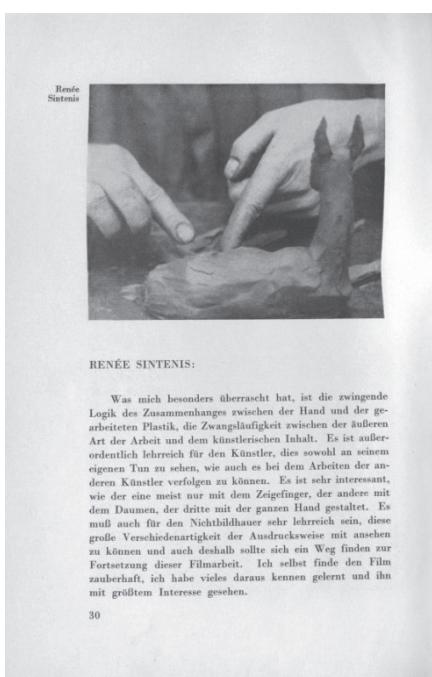


MILLY STEGER:

.... Ich muß gestehen, daß der Film: „Schaffende Hände“ mir persönlich mancherlei Anregung bot. So wußte ich z. B. bisher nur, daß ich meine Hände zum Modellieren gebrauchte. Ich sah im Film zum ersten Mal meine Hände als selbständige Wesen agieren, sah welche Handbewegungen bei mir besonders charakteristisch, welche Finger besonders aktiv waren. —

Es steht außer Zweifel, daß es auch für die Allgemeinheit ein großes Interesse sein könnte, durch diesen Film einen Einblick nicht nur in die Werkstatt, sondern auch in die Arbeitsart und somit in das eigentliche Wesen eines bildenden Künstlers zu gewinnen

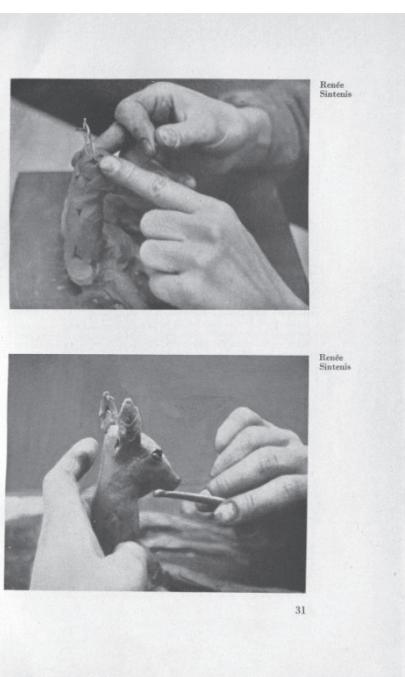
29



RENÉE SINTENIS:

Was mich besonders überrascht hat, ist die zwingende Logik des Zusammenhangs zwischen der Hand und der gearbeiteten Plastik, die Zwangsläufigkeit zwischen der äußeren Art der Arbeit und dem künstlerischen Inhalt. Es ist außerordentlich lehrreich für den Künstler, dies sowohl an seinem eigenen Tun zu sehen, wie auch es bei dem Arbeiten der anderen Künstler verfolgen zu können. Es ist sehr interessant, wie der eine meist nur mit dem Zeigefinger, der andere mit dem Daumen, der dritte mit der ganzen Hand gestaltet. Es muß auch für den Nichtbildhauer sehr lehrreich sein, diese große Verschiedenartigkeit der Ausdrucksweise mit ansehen zu können und auch deshalb sollte sich ein Weg finden zur Fortsetzung dieser Filmarbeit. Ich selbst finde den Film zauberhaft, ich habe vieles daraus kennen gelernt und ihn mit größtem Interesse gesehen.

30



Renée
Sintenis

31

Abb. 158–161) Hans Cürlis, Schaffende Hände. Die Bildhauer, Berlin 1927, S. 4, 5, 28, 29, 30, 31. Abbildungen von Renée Sintenis bei der Modellierarbeit an einer Tierplastik.



Abb. 162–163) Helene Netzler in ihrem Arbeitszimmer, Statuetten auf dem Schreibtisch. Edmund Edel, *Die Börsenkönigin* (D 1918). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 164–165) Helene Netzler mit Bruno Lindholm im Arbeitszimmer, Skulptur im Vor- und Hintergrund. Edmund Edel, *Die Börsenkönigin*, D (1918). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 166) Das Büro des Bergwerksdirektors Bruno Lindholm, Skulpturen im Hintergrund. Edmund Edel, *Die Börsenkönigin*, D (1918). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 167–169) Skulpturen im Interieur der Wohnung von Annie und Erwin. Moritz Seeler, Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, *Menschen am Sonntag*, D (1929/1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 170–172) Die von Annie und Erwin gefertigte Fotobildcollage mit Starpostkarten. Moritz Seeler, Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, *Menschen am Sonntag*, D (1929/1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 173) Hans Richter, *Die neue Wohnung*, CH (1930). Einzelbild von der Autorin angefertigt.

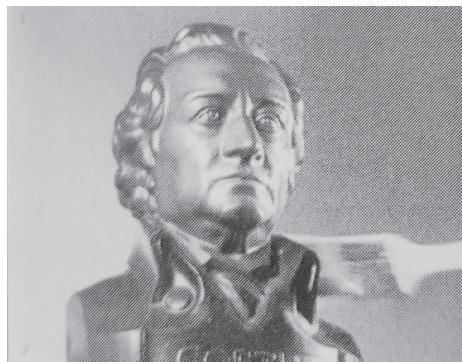


Abb. 174–177) Statuetten im Wohnraum der Gründerzeit. Hans Richter, *Die neue Wohnung*, CH (1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 178–183) Ein Spaziergänger schaut sich Denkmäler im Berliner Stadtraum an. Moritz Seeler, Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, Billie Wilder und Eugen Schüfftan, *Menschen am Sonntag*, D (1929/1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 184–186) Humoristisches Pantomimenspiel auf dem fiktiven Denkmal *Peace and Plenty*. Charlie Chaplin, *City Lights*, USA (1930). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 187–192) Expressionistische Skulptur. Fritz Lang, *Dr. Mabuse, Der Spieler – Ein Bild der Zeit*, D (1922). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 193–195 Von der Filmkamera zu Fragmenten beschnittene Skulpturen im öffentlichen Raum. László Moholy-Nagy, *Berliner Stillleben*, D (1926). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 196–198) Hans Richter, *Alles regt sich, Alles bewegt sich*, D (1929).
Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 199–200) Segundo de Chomón, *Sculpteur moderne*, F (1908). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 201–206) Skulptur im Bewegt- und Standbild. Man Ray, *Les Mystères du château de dé*, F (1929). Einzelbilder von der Autorin angefertigt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

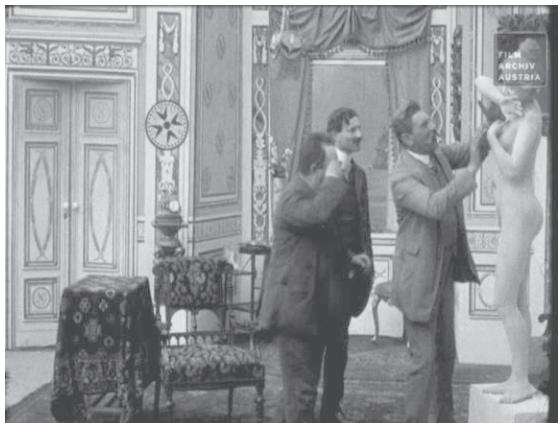


Abb. 207–209 Johann Schwarzer, *Lebender Marmor*, Ö (1909). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 210–217) Der Bildhauer Edgar von Schmetting modelliert den Fuß der schönen Sandra in Gips. Viggo Larsen, *Die Sumpfblume*, D (1913). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

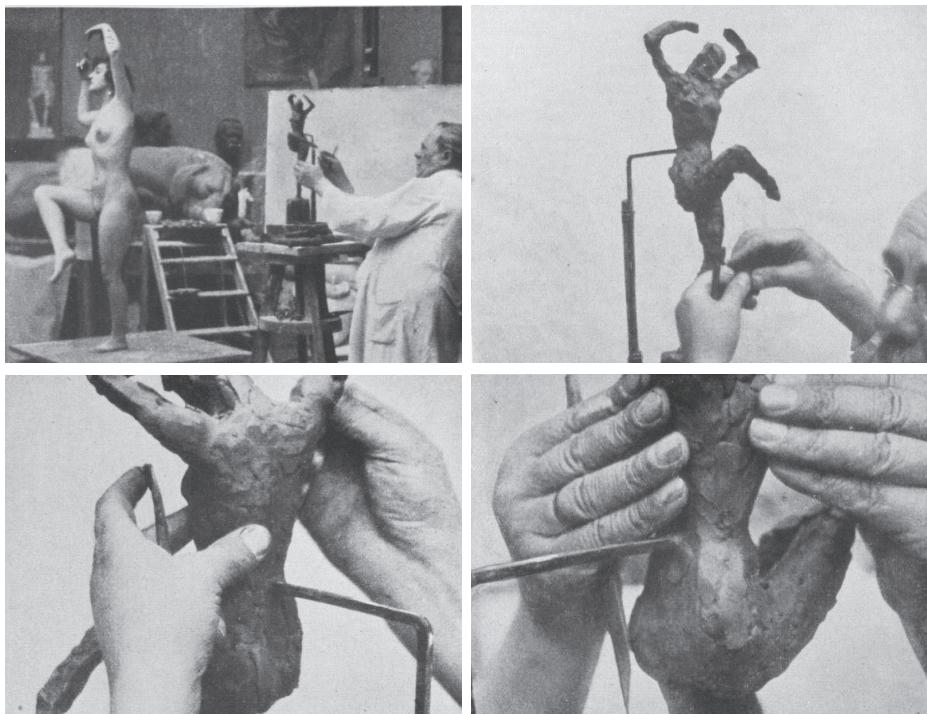


Abb. 218–221) Hugo Lederer formt eine weibliche Aktskulptur. Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Bildhauer*, D (1927). – Aus: Cürlis 1927, Abb. S. 10–13.

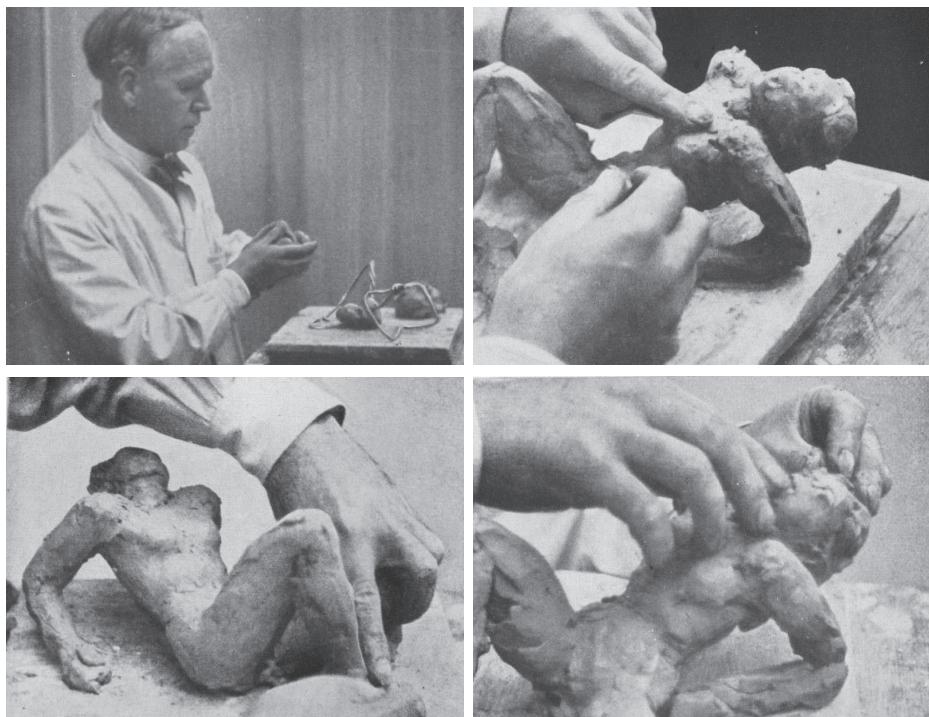


Abb. 222–225) Georg Kolbe formt eine weibliche Aktskulptur. Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Bildhauer*, D (1927). – Aus: Cürlis 1927, Abb. S. 14–17.

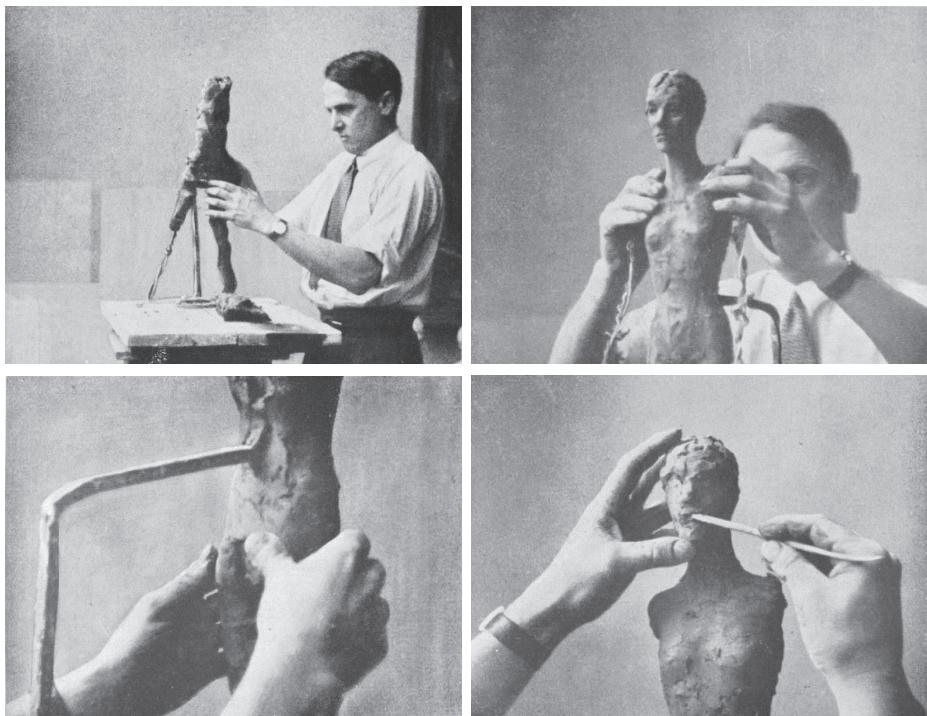


Abb. 226–229) Ernesto de Fiori formt eine weibliche Aktskulptur. Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Bildhauer*, D (1927). – Aus: Cürlis 1927, Abb. S. 18–21.

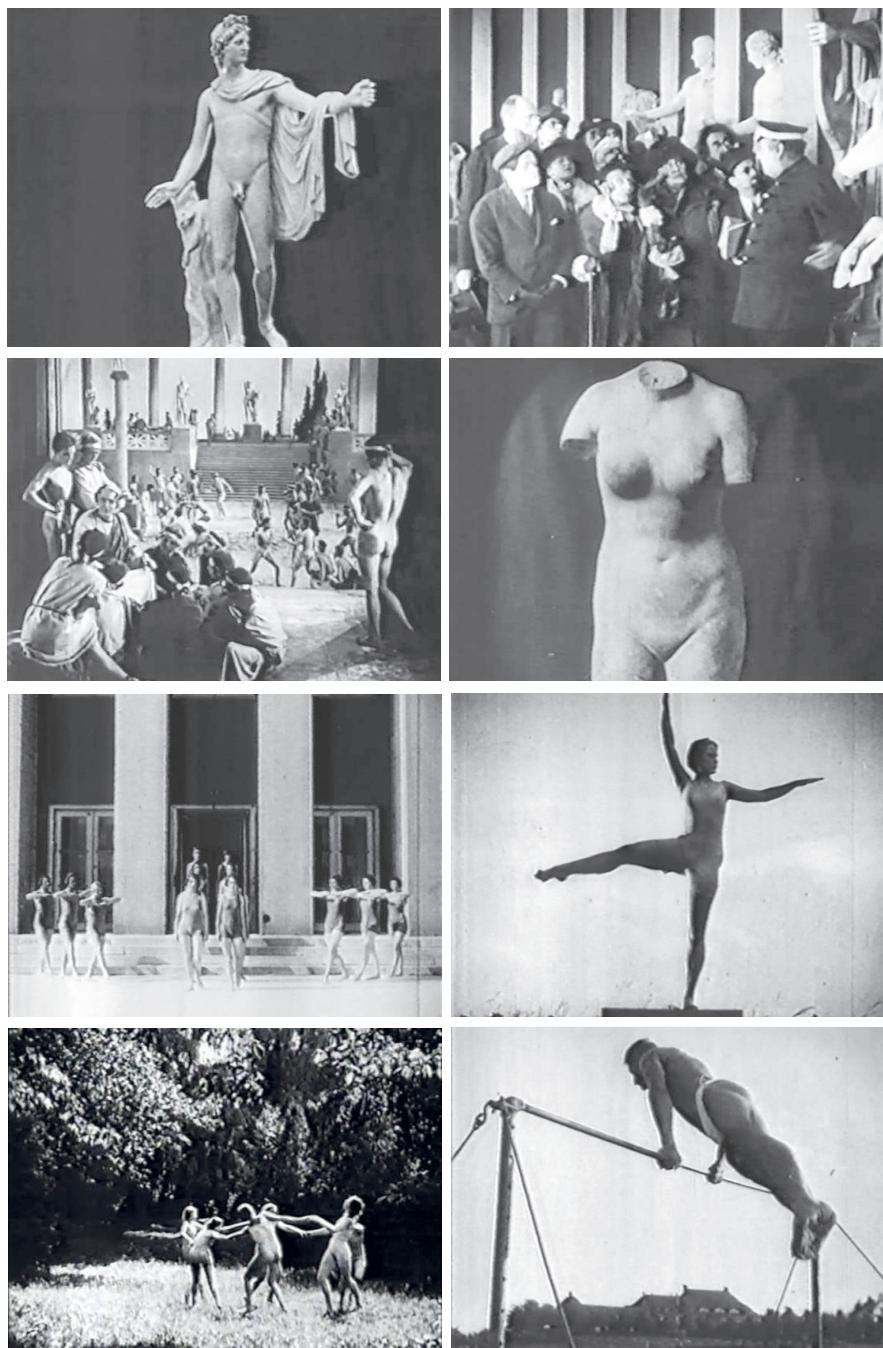


Abb. 230–237) Durch schöne Bewegung zur schönen Gestalt. Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann, *Wege zu Kraft und Schönheit*, D (1925). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

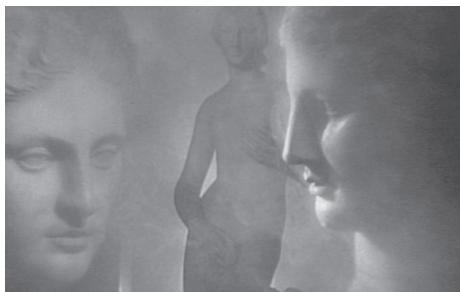


Abb. 238–243 Leni Riefenstahl, *Olympia. Fest der Völker*, D (1938). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

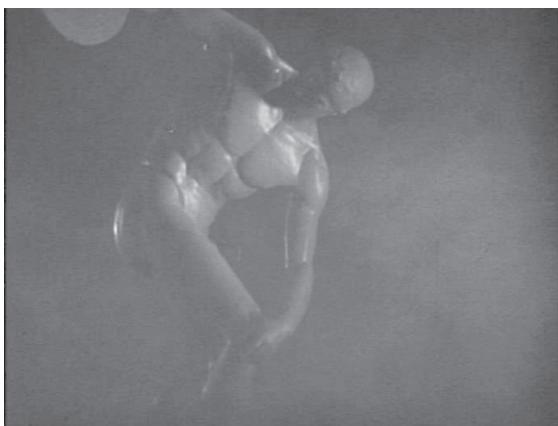


Abb. 244–246) Der Diskuswerfer des Myron wird zum Zehnkämpfer
Erwin Huber. Leni Riefenstahl, *Olympia. Fest der Völker*, D (1938).
Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 247–250) Rudolf Belling, Maske des Golem. Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, D (1920). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 251–252) Eine Puppe nach lebendigem Vorbild. Ernst Lubitsch, *Die Puppe*, D (1919). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 253–258) Maschinenmaria erwacht zum Leben. Fritz Lang, *Metropolis*, D (1927). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

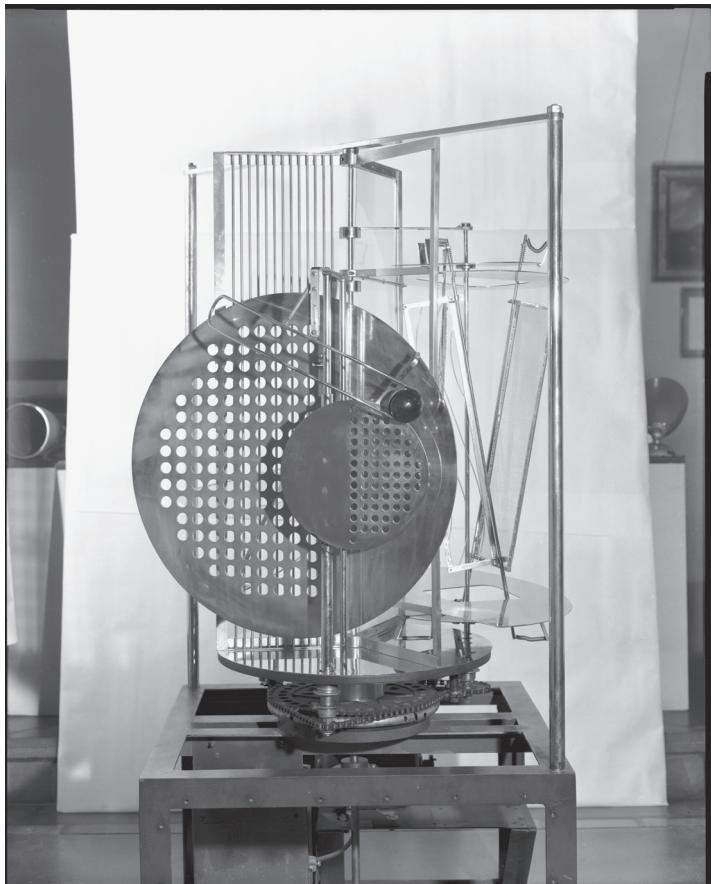


Abb. 259) László Moholy-Nagy, Lichtrequisit einer elektrischen Bühne (Licht-Raum-Modulator), 1922–30. Mobile Konstruktion aus verschiedenen Metallen, Kunststoff, Holz und Elektromotor. 151 x 70 x 70 cm. Harvard Art Museum/ Busch-Reisinger Museum, Schenkung von Sibyl Moholy-Nagy, Photo © President and Fellows of Harvard College, BR56.5.



Abb. 260–265) László Moholy-Nagy, *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau*, D (1930).
Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 266–269) Strukturen von Licht und Oberflächen im Außenraum. László Moholy-Nagy, *Berliner Stillleben*, D (1926). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 270–273) Der blinde Ludwig im Atelier der Bildhauerin Martha. Emerich Hanus, *Die Sühne*, D (1917). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.



Abb. 274) Unbekannte/r Fotograf/in, Gipsbüste in unterschiedlichen Beleuchtungswinkeln, 1923/24. – Aus: Efa-Werbeschrift *Die Aufnahmelampen für ein Filmatelier*, 1923/24.



Abb. 275) Umschlag des Ausstellungsführers 'Entartete Kunst', München 1937. Fotografie und Typografie auf Papier, ohne Maßangaben. Ehemals Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb. 276) Herbert Bayer, Seite aus dem Ausstellungsführer *Das Wunder des Lebens*, Berlin 1935. Grafik und Typografie auf Papier, 20,5 x 20,5 cm. Keine Ortsangabe. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 277) Filmplakat zu Hans Zerlett, *Venus vor Gericht*, D (1941). – Aus: Illustrierter Film-Kurier 3214/1941, o.S. Titelblatt.

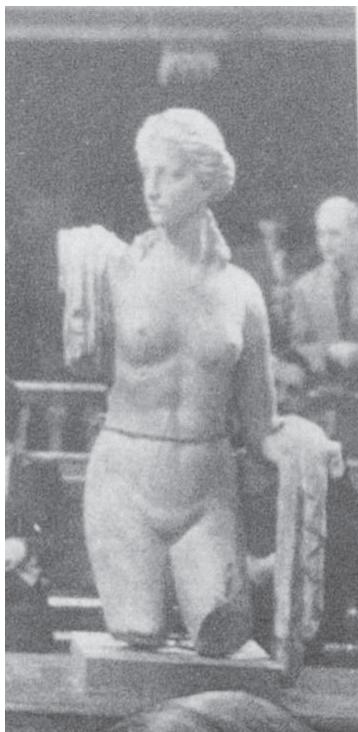


Abb. 278) Venusskulptur. Hans Zerlett, *Venus vor Gericht*, D (1941). – Aus: Schrödel 2004, S. 56.

Abb. 279) Arno Breker, Psyche, 1941. Gips, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Wahrscheinlich fotografiert von Charlotte Rohrbach. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 280) Arno Breker, Schreitende, 1940. Gips, ohne Maßangaben. Keine Ortsangabe. Unbekannter Fotograf/in. – Aus: Die Kunst im deutschen Reich 6/1942, o.S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.



Abb. 281–282) Hans Cürlis und Arnold Franck, *Josef Thorak – Werkstatt und Werk*, D (1943). Einzelbilder von der Autorin angefertigt.

Bei der Reproduktion der in dieser Publikation enthaltenen Bilder hat die Autorin, soweit möglich, die Genehmigung der Rechteinhaber:innen eingeholt. In wenigen Fällen konnten diese trotz redlicher Bemühungen nicht ausfindig gemacht werden. Die Autorin bittet in diesem Fall um Kontaktaufnahme der Rechteinhaber:innen, damit sie für künftige Ausgaben kontaktiert werden können. Von den Rechteinhaber:innen verlangte Urheberrechtshinweise sind in den Bildunterschriften vermerkt.

8 Filmverzeichnis

- Georges Méliès, *Pygmalion et Galathée*, F 1898
Georges Méliès, *La statue animée*, F 1903
Johann Schwarzer, *Das eitle Stubenmädchen*, Ö 1906–10
Johann Schwarzer, *Der Traum des Bildhauers*, Ö 1906–10
Albert Capellani, *Amour d'esclave*, F 1907
Johann Schwarzer, *Beim Fotografen*, Ö 1908
Oskar Messter, *Skulpturwerke*, D 1908
Segundo de Chomón, *Sculpteur moderne*, F 1908
Johann Schwarzer, *Lebender Marmor*, Ö 1909
Albert Ernest Coleby, *The Sculptor's Dream*, GB 1910
Deutsche Gaumont, *Meissner Porzellan! Lebende Skulpturen der Diodattis im Berliner Wintergarten*, D 1912–14
Viggo Larsen, *Die Sumpfblume*, D 1913
Paul Wegener, Henrik Galeen, *Der Golem*, D 1915
Otto Rippert, *Homunculus*, D 1916
Urban Gad, *Ewige Nacht*, D 1916
Emerich Hanus, *Die Sühne*, D 1917
Paul Wegener, *Der Golem und die Tänzerin*, D 1917
Edmund Edel, *Die Börsenkönigin*, D 1918
Paul Wegener, *Der Rattenfänger*, D 1918
William Wauer, *Dr. Schotte*, D 1918/19
Ernst Lubitsch, *Die Puppe*, D 1919
Man Ray, *Dancer*, F 1920
Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, D 1920
Hans Richter, *Rhythmus 21*, D 1921
Walther Ruttmann, *Lichtspiel Opus I*, D 1921
Fritz Lang, *Dr. Mabuse, Der Spieler – Ein Bild der Zeit*, D 1922
Walther Ruttmann, *Lichtspiel Opus II*, D 1922
Arthur Robison, *Schatten*, D 1923
Hans Richter, *Rhythmus 23*, D 1923
Man Ray, *Le retour à la raison*, F 1923
Paul Leni, *Das Wachsfigurenkabinett*, D 1924
Robert Wiene, *Orlacs Hände*, D 1924
Walther Ruttmann, *Lichtspiel Opus III*, D 1924
Georg Wilhelm Pabst, *Die freudlose Gasse*, D 1925
Guido Seeber, *Kipho-Film*, D 1925
Sergej Eisenstein, Броненосец Потёмкин (*Panzerkreuzer Potemkin*), R 1925

- Sergej Eisenstein, *Стачка (Streik)*, R 1925
Walther Ruttmann, *Lichtspiel Opus IV*, D 1925
Wilhelm Prager, Nicholas Kaufmann, *Wege zu Kraft und Schönheit*, D 1925
Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures*, F 1926
László Moholy-Nagy, *Berliner Stilleben*, D 1926
Fritz Lang, *Metropolis*, D 1927
Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Bildhauer*, D 1927
Walter Ruttmann, *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, D 1927
Dziga Vertov, *Однажды (Das elfte Jahr)*, R 1928
Dziga Vertov, *Человек с киноаппаратом (Der Mann mit der Kamera)*, R 1929
Henrik Galeen, *Alraune*, D 1928
Hans Richter, *Alles regt sich, alles bewegt sich*, D 1929
László Moholy-Nagy, *Impressionen vom Alten Marseiller Hafen*, D 1929
Man Ray, *Les Mystères du château de dé*, F 1929
Charlie Chaplin, *City Lights*, USA 1930
Hans Richter, *Die neue Wohnung*, CH 1930
László Moholy Nagy, *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau*, D 1930
Luis Bunuel, *L'Âge d'or*, F 1930
Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Rochus Gliese, Billie Wilder, *Menschen am Sonntag*, D 1930
Phil Jutzi, *Berlin Alexanderplatz*, D 1931
Kurt Oertel, Rudolf Bamberger, *Die steinernen Wunder von Naumburg*, D 1932
László Moholy-Nagy, *Architect's Congress*, USA 1933
Hans Cürlis, *Joseph Thorak – Schöpferische Stunde*, D 1938
Leni Riefenstahl, *Olympia – Fest der Völker*, D 1938
Walter Hege, *Riemenschneider – Der Meister von Würzburg*, D 1938
Walter Hege, *Riemenschneiders Werke in Franken*, D 1938
Curt Oertel, *Michelangelo*, D 1938/1940
Hans Schweikart, *Befreite Hände*, D 1939
Walter Hege, *Die Bauten Adolf Hitlers*, D 1939
Walter Hege, *Grosse deutsche Kunstausstellung*, D 1939
Hans Zerlett, *Venus vor Gericht*, D 1941
Walter Hege, *Künstler bei der Arbeit*, D 1943
Hans Cürlis, Arnold Franck, *Josef Thorak – Werkstatt und Werk*, D 1943
Hans Cürlis, Arnold Franck, Arno Breker, D 1944
Gerhard Lamprecht, *Madonna in Ketten*, D 1949
Hans Cürlis, *Eine Frau und ein Fohlen*, D 1953

Skulptur erscheint in ihrer medialen Aneignung durch Fotografie und Film in neuem Licht. Mediale Eigenschaften von Skulptur wie Dreidimensionalität, Statik und Taktilität werden transferiert und umkodiert. In der Fotografie wird Skulptur zweidimensional und im Film bildlich bewegt sichtbar. Auch der Begegnungsort mit Skulptur verändert sich. Durch die Visualisierung im massenmedialen Lichtbild ist Skulptur nicht mehr allein in spezifisch der Kunstsphäre zugeordneten Räumen erfahrbar, sondern wird ortsunabhängig rezipiert.

Diese Arbeit untersucht die Sichtbarkeit von Skulpturen in Fotografien und Filmen der Weimarer Republik (1918–1933). Mit der Ausbreitung der Massenmedien und verstärkten Wechselwirkung zwischen angewandten und bildenden Künsten vollzieht sich in den 1920er Jahren eine Ausdifferenzierung der beginnenden modernen Bildkultur. Skulptur in Fotografie und Film zeigt sich als Verkettung mimetischer Verfahren. Diese Intermedialität bildet den Kernpunkt der Arbeit. Untersuchungsgegenstand sind Fotografien und Filme der 1920er Jahre, die Skulptur motivisch aufgreifen und sich dabei selbst zum gezeigten Medium Skulptur hin öffnen.

Anja Nicole Grossmann studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Von 2018 bis 2021 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München und Doktorandin des Internationalen Doktorandenkollegs MIMESIS im Elitenetzwerk Bayern. 2020 absolvierte sie einen Forschungsaufenthalt am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 2023 wurde sie in München promoviert.

ISBN 978-3-99181-820-5

