

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:
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großbeersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschniede.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 Kunstwissenschaften* 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* ermöglichten 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 Carolin 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 Werkbundaustellung <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 | Bewegtmedium 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 | Taktilen 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 Gebrüder 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; Schönegg 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; 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.

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 Kunstkanons sind einem breiten Publikum bereits bekannt. Über das Aufgreifen dieser Motive knüpft die frühe Fotografieproduktion an eingeübte 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 Fotograf*innen 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 Henneman, 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 schaustellerische 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 ‚liebessfähiges‘ 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 Verweisen 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 Epochenkonzept 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 Blümm/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 *intermedialen* 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 ursprünglichen 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 Kunstschaffen 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 Poelzig 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 Werkbundaustellung 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 Debieu 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 Debieu 2017, S. 112.

42 Zur *fifo* siehe Eskildsen/Horak 1979; Graeve 1988; Lugon 2014; Steinorth 1979. Zu den der *fifo* vorausgegangenen Fotografieausstellungen siehe Eskildsen 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 definitiven 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 Kunsttheorie 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 Kamerablick 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 verunklärnde 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/Chérout 2011; Billeter 1996; Grob 2015; Güllicher 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 Skulpturobjekts 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 bürden 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 fotosensiblen 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. Reijnen/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 Studientag *Ästhetiken der Reproduktion* am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Museum Brandhorst München 2017.