

Aus:

Christiane Keim, Barbara Schrödl (Hg.)

Architektur im Film

Korrespondenzen zwischen Film,
Architekturgeschichte und Architekturtheorie

August 2015, 244 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2598-1

Seit dem frühen 20. Jahrhundert wird der Film eingesetzt, um Architektur zu dokumentieren, architekturhistorisches Wissen zu vermitteln und neue Erkenntnisse zu gewinnen. Was aber verspricht man sich von dem visuellen Medium? Was sollen, was können filmische Bilder leisten? Welche Wechselwirkungen zwischen der architekturhistorischen Theoriebildung und dem Interesse am Film lassen sich beobachten? Die Beiträge des Bandes widmen sich insbesondere dem Verhältnis zwischen Film und kinematographisch inspiriertem Neuen Bauen in den 1920er-Jahren sowie der Bedeutung der digitalen Medien für die Repräsentation von Architektur in jüngster Zeit.

Christiane Keim (Dr. habil.) lehrt Kunstwissenschaft am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen. Sie ist assoziierte Wissenschaftlerin am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender, Bremen.

Barbara Schrödl (Dr. habil.) lehrt Kunstgeschichte an der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz und der Akademie der bildenden Künste Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2598-1

INHALT

- 9 Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Eine Einleitung
Christiane Keim | Barbara Schrödl

Architekturgeschichte, visuelle Medien und das Filmische

- 29 Cinetector – Architektur im Zeitalter des Films. Ein Parcours im Vorfeld einer Interaktion von Film und Architektur
Helmut Wehsmann
- 49 Türme von Notre Dame: Werdet Bild!
Technische Medien und ihr Bild der Architekturgeschichte
Rolf Sachsse

Wechselwirkungen zwischen Film und architektonischer Moderne

- 69 „Neue Welten der Sichtbarkeit schaffen“: Der Lehrfilm „Die Frankfurter Küche“ als Teil der medialen Repräsentation des „Neuen Frankfurt“ in den 1920er-Jahren
Christiane Keim
- 91 Promenade architecturale und Plansequenz. Über die gegenseitige Durchdringung von Architektur und Filmtheorie
Lena Christolova
- 115 Werben für eine neue Stadt. Stadtplanung und Dokumentarfilm im Wiederaufbau der Bundesrepublik
Jeanpaul Goergen

Kunsthistoriker, kunsthistorische Theoriebildung und Film

- 149 Architekturgeschichte im Zeitalter des Films
Lutz Robbers
- 175 Erfassung des Lichts im barocken Innenraum. Carl Lamb, der Film und die Forschung
Barbara Schrödl

Filmische Architekturporträts in der Gegenwart

- 197 Manifeste für einen Architekturfilm
Doris Agotai | Marcel Bächtiger
- 215 Raum, Affekt und Geschlecht: Eine Analyse des
Architekturfilms „LOOS ORNAMENTAL. Architektur
als Autobiographie“ von Heinz Emigholz
Christina Threuter
- 231 Anhang
Filmprogramm
Autor/-innen
Abbildungsnachweise
Danksagung

Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie

Eine Einleitung

Christiane Keim | Barbara Schrödl

„Ein Halbdunkel, das beinahe Kino ist, aber doch nur Stotterkino, mit Bildern, die noch nicht wirklich ‚laufen gelernt haben‘ (wie die Formel hieß) oder eben gar nie laufen, sondern zu schreiten begehrt, Bilder, die im binären Wechselspiel einander ablösen“,

so charakterisierte der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker Adolf Max Vogt 1991 den kunsthistorischen Lichtbildvortrag.¹ Beschrieben wird ein Szenario, das in leicht abgewandelten Formen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Vermittlung kunst- und architekturhistorischen Wissens prägt. Dieses Szenario zeigt durchaus Ähnlichkeit zum Kino und doch handelt es sich dabei um etwas Spezifisches. Zwar verfolgt das Publikum jeweils im Sitzen einen stetigen Wandel unterworfenen Kombination aus Bild und Ton, wird allen ZuschauerInnen eine annähernd gleiche Sicht auf die Bilder gewährt und besteht eine Spannung zwischen der Dunkelheit im Raum sowie dem hell erleuchteten Projektionsbild. Doch während das Kino ein Medium der fließenden Bewegung ist – die Einzelbilder verschmelzen im Bilderfluss miteinander zu einer Einheit –, zeichnet sich der Lichtbildvortrag dadurch aus, dass nacheinander ein oder auch zwei Einzelbilder projiziert werden. Um herauszustellen, dass es sich beim Diavortrag um eine spezifische Konstellation handelt, die sich symptomatisch von anderen Konstellationen der Synchronität

1 Vogt, Max Adolf, Das interesselose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte, in: Johannes Zahlten (Hg.), 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1991, 9–27, hier 9.

von Wort und Bild, wie etwa dem Kino, unterscheidet, prägte Susanne Neubauer den Begriff „Diaprojektives Dispositiv“.² Während die Heranziehung des Diavortrags zur Vermittlung kunsthistorischen Wissens an unterschiedliche Publika große Selbstverständlichkeit genießt, hat die Kunstgeschichte zum Film traditionell ein eher ambivalentes Verhältnis. Dies betrifft sowohl den Film als künstlerisches Medium als auch seinen Einsatz zur Dokumentation von Kunst, Architektur und künstlerischen Produktionsprozessen, zur Vermittlung kunsthistorischen Wissens und als Mittel wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns. Erst seit den 1990er-Jahren formierte sich in der Kunstgeschichte ein neues Interesse an bewegten Bildern. Mittlerweile ist es fast schon Mode geworden, den Film zum Forschungsgegenstand zu machen. Meist galt bzw. gilt dabei das Interesse dem Spielfilm oder künstlerischen Arbeiten, die auf dem Medium des Films basieren. Die neue Aufmerksamkeit für den Film hatte bereits Auswirkungen für den Blick auf die Fotografie. In den letzten Jahren wurden zahlreiche Publikationen vorgelegt, die nach filmischen Strategien im Kontext der kunsthistorischen Fotografie fragen.³ Die vorliegende Publikation greift einen bislang nur wenig und dann vorwiegend im Zusammenhang mit Untersuchungen zur Geschichte der Kunst- und Architekturgeschichte⁴ berücksichtigten Aspekt des Themenbereichs auf: die Bedeutung des Films und bewegter digitaler Bilder als Vermittlungsinstanz von Architektur und Architekturgeschichtsforschung.

Mit der Frage nach der Architektur im Film reagieren wir auf einen aktuellen Trend des Einsatzes bewegter Bilder zur Visualisierung zerstörter, gegenwärtiger und zukünftiger Bauten oder städtebaulicher Ensembles. Vielfach finden heute bereits im Entwurfs- oder im Rekonstruktionsprozess animierte Modelle

- 2 Neubauer, Susanne, Sehen im Dunkeln. Diaprojektion und Kunstgeschichte, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Nr. 9/10, Zürich 2004, 177–189.
- 3 Hier ist an Publikationen zu denken, wie Förster, Simone, Masse braucht Licht. Arthur Kösters Fotografien der Bauten von Erich Mendelsohn. Ein Beitrag zur Geschichte der Architekturfotografie der 1920er Jahre, Berlin 2008, oder Oechslin, Werner/Harbusch, Gregor (Hg.), Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne, Zürich 2010.
- 4 Siehe u. a. Ziegler, Reiner, Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003, oder Kestel, Fritz, Der Bamberger Reiter in Filmen des Dritten Reiches, Magisterarbeit Uni Bamberg 2003.

Verwendung, die auch in der architekturgeschichtlichen Reflexion dieser Werke eine Weiterarbeit mit bewegten Bildern nahelegen. Darüber hinaus verleiht die mit der Digitalisierung der Bildarchive verbundene Möglichkeit der Einbeziehung bewegter Bilder in die Sammlungen dem Einsatz unterschiedlicher filmischer Verfahren neue Aktualität. Doch lässt sich das wiederentfachte Interesse am bewegten Bild im Bereich der Architekturgeschichte und -theorie nicht allein durch die technologische Entwicklung erklären. Welche Hoffnungen verbindet gerade die wissenschaftliche Forschung damit und können sie überhaupt erfüllt werden? Welche Folgen zieht der aktuelle Wechsel vom analogen Film zu digitalen Bewegtbildern nach sich?

1. Architektur – Fotografie – Film

Die architekturhistorische Forschung war und ist in hohem Maße auf visuelle Repräsentationen angewiesen, bildet es doch eher die Ausnahme denn die Regel, dass TheoretikerInnen vor Ort der Baudenkmäler arbeiten. Als bildgebende Verfahren stehen Kopie, Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie und Film sowie die digitalen Medien zur Verfügung. In den Anfangsjahren der Architekturgeschichte fanden vor allem Zeichnungen und Druckgrafiken, mitunter auch Modelle Verwendung. Die Fotografie wurde um das Jahr 1830 erfunden. Bereits wenige Jahrzehnte später entwickelte sich – parallel zur Etablierung der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin – dieses neue Medium zum wichtigsten Verfahren der Visualisierung von Bauten. Zunächst setzte sich die Fotografie als Papierabzug durch, dann ab den 1880er-Jahren auch als Diaprojektion. Bildmedien bilden die Gegenstände nicht nur im Sinne einer bloßen *Reproduktion* ab, sondern formen sie und damit den Blick der Forschenden auch in spezifischer Weise. Im Falle der Fotografie konnte jedoch partiell das aus dem Anspruch einer automatischen Aufzeichnung hervorgehende spezifische Objektivitätsversprechen die erkenntnisleitende Funktion der Bilder verstellen. Die Fotografie blieb infolgedessen weitgehend unbefragt und konnte das kunsthistorische Denken umso nachhaltiger prägen. In den letzten Jahrzehnten konnte die Forschung nachweisen, dass die mittels der Fotografie gewonnenen Bilder sowohl auf die The-

men als auch das methodische Instrumentarium einwirkten.⁵ Weder die formanalytischen Verfahren noch die Ikonologie oder die Ikonografie sind ohne den Einsatz der Fotografie denkbar. Insbesondere durch die Diaprojektion erreichte das Argumentieren entlang der Bilder eine neue Qualität. Fortgeführt wurde zwar eine sich bereits seit Längerem abzeichnende Tendenz der zunehmenden Bedeutung des Visuellen, doch traten mit dieser Innovation entscheidende Änderungen ein. Zuvor waren die Worte der Vortragenden durch im Saal aufgestellte Bildtafeln ergänzt worden. Es wurden Bildvorlagen von Hand zu Hand gereicht oder die Bilder vor bzw. nach dem Vortrag studiert. Erst der Lichtbildvortrag lässt Wort und Bild parallel zur Wirkung kommen: Eine Reihe von Bildern wird aufeinander bezogen und durch einen gesprochenen Text ergänzt. Wie Jens Ruchatz ausführt, hat dies zur Folge, dass die Bilder dabei „rhythmisch in eine für das Publikum zwingende Abfolge“ gelangen, wodurch die Projektionsvorführung dazu tendiert, „die Bilder zu narrativisieren“ und eine „spezifische kollektive und auf das Lichtbild konzentrierte Rezeptionssituation“ hervorzubringen.⁶ Das *Diaprojektive Dispositiv* war ungemein erfolgreich. Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die Kunstgeschichte einen deutlichen HörerInnenzuwachs. Sie wurde modern.

Dem spezifischen Objektivitätsversprechen der Fotografie unterlagen jedoch nicht alle ZeitgenossInnen. Vielmehr wurde kritisch reflektiert, dass im Zuge der Etablierung der kunsthistorischen Fotografie die Sensibilität des Faches für bestimmte Eigenschaften der Kunst und Architektur sowie ihrer Geschichte gefördert wurde, für andere Eigenschaften jedoch abnahm. Vor allem nach der Etablierung des Kinos in den 1910er-Jahren erhob sich Kritik an der Fotografie. Der Film gewährte offenbar Seherfahrungen, welche die TheoretikerInnen für die medien-spezifischen Erscheinungen der Fotografie sensibilisierten und

- 5 Eine der frühesten Studien zum Thema stammt von Klaus Lankheit. Vgl. Lankheit, Klaus, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik. Rektoratsrede Technische Hochschule Karlsruhe, gehalten bei der Jahresfeier am 4. Dezember 1965, Karlsruhe 1966. Grundlegend für die weitere Forschung war die Arbeit von Heinrich Dilly. Siehe insbesondere: Dilly, Heinrich, Lichtbildprojektionen. Prothesen der Kunstbetrachtung, in: Below, Irene (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, 153–172, sowie ders., Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979.
- 6 Ruchatz, Jens, Licht und Wahrheit. Eine Mediengeschichte der fotografischen Projektion, München 2003, 59f.

sie erkennen ließ, dass die Fotografie gegenüber dem neuen Medium des Films durchaus auch manche Defizite aufwies. So imaginiert der als Assistent an der Universität Stuttgart tätige Architekt Hermann Wilhelm Jost im Jahr 1916 die filmische Darstellung einer Fahrt durch Berlin und erklärt:

„Wir haben ein Stück Berlin und überdies ein hervorragend gutes Architekturwerk erlebt. Demgegenüber ist die leblose Photographie, wie wir sie als Andenken kaufen, doch ein recht schwacher Ersatz der Wirklichkeit und bleibt selbst im Stereoskop weit hinter dem Eindruck, den uns soeben der Film bescherte.“⁷

Jost verband mit dem Architekturfilm große Hoffnungen. So glaubt er, dass die Kinematografie den Architekturinteressierten bald von ähnlichem Wert sein könnte, „wie sie es dem Naturforscher schon längst ist, wenn es gilt, übermäßig langsame oder schnelle Naturvorgänge im Zeitmaße beliebig geregelt vorzuführen“.⁸ In den folgenden Jahren wurde der Architekturfilm in der kunsthistorischen Theoriebildung wie auch in der filmischen Praxis ein Thema, das zwar niemals den Diskurs zu dominieren oder sich zu einem publikumswirksamen und umsatzstarken Genre zu entwickeln vermochte, aber doch einige Aufmerksamkeit auf sich zog. Es entstanden Filme mit kunsthistorischer Thematik und der Film wurde auf seine Chancen und Grenzen für Vermittlung, Dokumentation sowie wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn hin befragt. Diese Filme waren zwar kaum explizit an akademische BetrachterInnen adressiert, doch wurden im akademischen Kontext Filme rezipiert, die auf ein breites Publikum ausgerichtet waren.

Die Geschichte der filmischen Architekturdarstellung begann kurz nach der Jahrhundertwende mit Stadtansichten. Ende der 1910er-Jahre entstanden dann erste Filme, die gezielt kulturhistorische Bauten ins Bild setzten. Ab den 1920er-Jahren wurden zudem historische Stoffe gerne an den Originalschauplätzen gedreht. Vor allem ist jedoch der Kulturfilm von Interesse. Man

7 Jost, Hermann Wilhelm, Kino und Architektur, in: Städtebau. Zeitschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen, 13. Jahrgang, 1916, 91.

8 Ebd.

denke in erster Linie an die Domfilme und die Städtefilme. Ein weiteres wichtiges Feld des Architekturfilms der Weimarer Zeit war die filmische Propaganda für die architektonische Moderne. In den 1930er- und 1940er-Jahren lässt sich dann ein regelrechter Schub in der Nutzung des Films beobachten: Nicht nur erhielt die Berichterstattung über Ausstellungen und Bauprojekte in den Wochenschauen des „Dritten Reiches“ einen wichtigen Platz, darüber hinaus wurde eine zunehmende Zahl von Filmen zur Architekturgeschichte produziert. In der Nachkriegszeit versuchten einige der vorher tätigen FilmemacherInnen erneut Fuß zu fassen. Dies gelang ihnen jedoch kaum. Sicherlich spielte dabei eine Rolle, dass Kunst-, KünstlerInnen- und Architekturfilme im Nationalsozialismus einen Boom erlebt hatten und man sich nach 1945 von der jüngsten Vergangenheit distanzieren wollte. Erst seit den 1960er-Jahren formierte sich wieder ein theoretisches Interesse an Verfilmungen architekturhistorischer Thematiken. Dieses ging von kunst- und museumspädagogischen Kontexten aus und brachte zudem auch das neue Medium des Fernsehens mit ins Spiel.⁹ Bis die filmische Vermittlung jedoch wieder in der Fachdisziplin der Kunstgeschichte diskutiert wurde, dauerte es rund drei Jahrzehnte. Anregend hierfür war sicherlich neben der Medienentwicklung auch das neue kunsthistorische Interesse an Fragen des Raums.

2. Filmische Bilder – bewegte Bilder – dynamisierter Raum

Die theoretischen Auseinandersetzungen über die Qualitäten des Films als Bildmedium der Kunstgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konzentrierten sich auf die Verfilmung dreidimensionaler Objekte, insbesondere auf Architektur. FachwissenschaftlerInnen, TheoretikerInnen der Bildmedien, PädagogInnen, ArchitektInnen und FilmkritikerInnen reagierten ebenso auf konkrete Filme wie auf die prinzipielle Möglichkeit der filmischen Vermittlung kunst- und architekturhistorischer Thematiken. Die Debatten wurden zwar nie besonders rege,

⁹ Siehe dazu u. a.: Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.), Film im Museum. Bericht über ein Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission im Museum Folkwang Essen, Köln 1967; Thiele, Jens, Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, Frankfurt am Main/München 1976 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XX: Film- und Kunstwissenschaftliche Studien, Band 2).

doch kontinuierlich geführt. In den 1910er-Jahren beginnend, intensivierten sie sich in den 1920er-Jahren und brachen auch in der Zeit des Nationalsozialismus nicht ab. In der Nachkriegszeit gerieten sie dann tendenziell in Vergessenheit und sollten erst in den 1970er-Jahren wiederaufleben.

Was jedoch interessierte die Kunst- und Architekturgeschichte der 1910er- bis Mitte der 1940er-Jahre am Architekturfilm? Eine weitverbreitete Vorstellung war, dass sich Gegenstände kunst- und architekturgeschichtlicher Art zwar nicht grundsätzlich zur Verfilmung eigneten, doch es im Bereich der Kunst- und Architekturgeschichte für das neue Medium durchaus interessante Einsatzmöglichkeiten gäbe. Ansatzpunkt zur Bestimmung dieser Themen bildeten meist die spezifischen medialen Eigenschaften filmischer Bilder. Diese wurden in der Regel in Abgrenzung zum stehenden Bild formuliert. Im Zentrum stand dabei das Moment der Bewegung. Der in der staatlichen Filmförderung beschäftigte Walter Günther beispielsweise erklärt: „Will das Lichtbild Erfassung eines Tatbestandes, so will der Film das Erfassen des Ablaufes, des Sichwandelns, des Werdens.“¹⁰ Auch bezogen auf den Architekturfilm interessierte man sich für die Möglichkeit der Erfassung zeitlicher Erscheinungen wie den Wandel der natürlichen Beleuchtung. Vor allem aber reizte die Vorstellung, dass durch Bewegung – die Kamera sollte auf Schienen durch die Bauten gefahren werden – die Räumlichkeit von Architektur vermittelt bzw. das Raumerlebnis der BetrachterInnen erfasst werden könnte. So schreibt der Kunsthistoriker und Filmemacher Hans Cürlis 1924: „Ein Raum will nicht allein gesehen werden, er will auch körperlich empfunden sein, man muss ihn durchschreiten können. Auch hier kommt der Film der notwendigen Vermittlung der Vorstellung am nächsten.“¹¹ Der damals in Rostock als Ordinarius für Kunstgeschichte tätige Albert Erich Brinckmann erklärte bereits einige Jahre zuvor in der renommierten „Frankfurter Zeitung“:

„Der an seinen Standpunkt gebundene photographische Apparat vermag einen barocken Innenraum wie die Kirche

¹⁰ Günther, Walther, Film- und Lichtbildgebrauch in der Schule, Leipzig 1939, 60.

¹¹ Cürlis, Hans, Bildende Kunst und Film, in: Beyfuss, Edgar/Kossowsky, Arthur (Hg.), Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, 210–216, hier 215.

der Vierzehn Heiligen bei Lichtenfels überhaupt nicht mehr zu fassen und selbst mehrere Ansichten geben den Raumeindruck nicht wieder, der auf einer kontinuierlichen Entwicklung der Raumabschnitte und Raumgruppen beruht. Ohne deren Entfaltung zu erleben, lässt sich kein Urteil über sie bilden und selbst das stärkste Raumgedächtnis, das übrigens recht selten ist, verwischt sich mit der Zeit, besonders wenn das Studium ein vergleichendes ist [...] Wollen wir [...] die Behandlung des Raumproblems vertiefen, so werden die Kunsthistoriker ohne den Film für Innenräume nicht auskommen. Eine noch so starke Begabung des Dozenten für Raumformen bleibt hilflos: wie man andererseits auch sagen darf, dass erst ein solches Hilfsmittel auch den Dozenten veranlassen wird, sich mit den Problemen zu beschäftigen, die das Fundament jeglichen baulichen Gestaltens ausmachen. (Den Bemühungen eines Schmarsow um diese Probleme wird solange kein Echo antworten, als nicht dieses Hilfsmittel die Möglichkeit experimenteller Nachprüfung im Hörsaal schafft.)¹²

Deutlich wird an Brinckmanns Äußerung, dass das Interesse am Architekturfilm nicht unabhängig von der architekturhistorischen Theoriebildung zu sehen ist. In der Architekturgeschichte war die Frage nach dem Raum im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts aufgebracht worden, bestimmte den Diskurs bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend mit und wurde in den letzten Jahren erneut hochaktuell. Als eine der zentralen Stimmen gilt hier August Schmarsow. Der Kunsthistoriker wandte sich 1893 in seiner Leipziger Antrittsvorlesung gegen eine rein formanalytische Architekturbetrachtung: Mit Blick auf die Orientierung im Raum wie auch die Erfassung des Raums entwickelte er das Modell eines von der BetrachterIn ausgehenden Achsensystems.¹³ Wenige Jahre später arbeitete er in der Untersuchung „Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur“ seine Analyse

12 Brinckmann, Albert Erich, Der Film im kunstwissenschaftlichen Unterricht, in: Frankfurter Zeitung vom 09.11.1919, Nr. 840, 2f.

13 Schmarsow, August, Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 08.11.1893, Leipzig 1984, siehe auch www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Archiv/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm [Stand 06.02.2015].

der Raumerfassung dahingehend weiter aus, dass er genauer nach den ästhetischen Erfahrungen der als bewegte Körper im Raum konzipierten BetrachterInnen fragte.¹⁴ Das Interesse der Kunst- und ArchitekturhistorikerInnen am Architekturfilm speiste sich jedoch nicht nur aus der Rückschau in die Vergangenheit. Es erweist sich auch als untrennbar mit der zeitgleichen architekturtheoretischen Theoriebildung, somit mit der aktuellen Entwicklung innerhalb der Architektur, speziell dem „Neuen Bauen“, verbunden. Architekturtheorie und -praxis wandten ihre Aufmerksamkeit gleichermaßen dem als dynamisch gedachten Raum zu. Hier schließt sich der Kreis: Auch das bewegte Bild des Films initiierte eine Dynamisierung, genauer: eine Dynamisierung des Sehens. Das „Neue Bauen“ und das neue Medium des Films erweisen sich so als eng miteinander verflochten. Und dies in mehrfacher Art und Weise: Der Architekturfilm erlangte genau zu der Zeit Popularität, in der auch die Konzepte des „Neuen Bauens“ entwickelt wurden. Zwischen den beiden Neuerungen lassen sich Wechselwirkungen beobachten. Zum einen schärfte die Erfahrung der neuen Architektur den kinematografischen Blick, zum anderen konnte der Film die kinematografische Struktur der Bauten besonders gut in Szene setzen. Raum, Zeit und Bewegung wurden jeweils in ein als prozesshaft aufgefasstes Verhältnis gebracht.¹⁵ Im Kino wurden die Bilder in Bewegung versetzt, und das im Kinosessel fixierte Publikum konnte sich mittels der bewegten Bilder imaginär durch den Raum bewegen. Auch das „Neue Bauen“ betonte das Moment der raumzeitlichen Wahrnehmung, da es die Architektur als dynamisches, fließendes Raumgefüge konzipiert. Dazu tragen verschiedene Aspekte bei: Der Verzicht auf eine Hauptfassade leitet die BetrachterIn um den Bau herum, die reduzierte, klare und ornamentlose Formensprache fördert ein schnelles Erfassen und der fließende Raum im Inneren sowie die Durchdringung von Innen- und Außenraum lassen weder den Blick noch den Körper zur Ruhe kommen. Auch noch in den 1930er- und 1940er-Jahren entwickelten Kunsthistoriker wie Carl Lamb (vgl.

14 Schmarsow, August, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur* (1897), Berlin 2001, 5–8.

15 Vgl. Müller, Ulrich, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.

den Beitrag von Barbara Schrödl in diesem Band) oder Wilhelm Pinder Positionen zur Repräsentation von Architektur im Film und bezogen sich dabei auf dynamische Raumkonzepte. Innerhalb der Raumforschung während des Nationalsozialismus, an der sich auch die Kunstgeschichte beteiligte, stand das Thema der Territorialität allerdings sehr viel stärker im Vordergrund als architektonisch-gestalterische Fragestellungen.¹⁶

Ein nicht-statisches, dynamisches Konzept von Raum, wie es für Theorie und Praxis von Film und Architektur der Moderne kennzeichnend war, prägt auch den Theoriediskurs in den Kulturwissenschaften seit den 1960er-Jahren. Vor allem durch die Perspektivverschiebungen im Zuge des Strukturalismus und deren Anwendung auf die Analyse sozialer und kultureller Phänomene veränderte sich die Perspektive auf den Raum:

„Die Kulturanalyse betrachtet heute den Raum weniger als natürlichen, das Soziale determinierenden Forschungsgegenstand oder als eine ahistorische Substanz denn als einen Kultur und Natur vermischenden Effekt sozialer und kultureller Praktiken; kulturelle Praktiken werden aus dieser Sichtweise allgemein als verräumlichend und verräumlicht aufgefasst.“¹⁷

Dieses Verständnis vom Raum als relational aufeinander bezogene Räumlichkeit/en wurde insbesondere durch die Arbeiten französischer Theoretiker entwickelt wie Henri Lefebvres Studie über Raumrepräsentationen und Raumpraktiken „Die Produktion des Raumes“ aus dem Jahr 1974, Pierre Bourdieus Untersuchungen zum sozialen Raum als „Ensemble objektiver Kräfteverhältnisse“ in „Sozialer Raum und Klassen“ von 1985 oder Michel Foucaults um den Begriff des Dispositivs zentrierte Analysen von Wissensordnungen als räumlich strukturierte Ordnungssysteme in „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses“ von 1976 bzw. „Andere Räume“ von 1967.¹⁸ Na-

16 Zur interdisziplinären Raumforschung im Nationalsozialismus vgl. u. a. Held, Jutta, Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität, in: Dies./Papenbrock, Martin (Hg.), Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen 2003 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 5), 17–60.

17 Moebius, Stephan, Kultur, Bielefeld 2009, 181.

18 Lefebvre, Henri, Die Produktion des Raumes (1974), in: Hauser, Susanne/Kamleithner, Christina/Mayer, Roland (Hg.), Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften, Band 2: Zur Logistik des sozialen Raumes, Bielefeld 2012, 387–396;

hezu gleichzeitig zur „topologischen Wende“ im Raumdanken hat auch in der Auffassung über Architektur ein Paradigmenwechsel eingesetzt. Angestoßen durch Diskurse zu architektonischen Objekten und deren medialen Darstellungen auf den Gebieten der Architekturgeschichte – bezogen auf die Fotografie¹⁹ wie auch bezogen auf Fotografie und Film²⁰ – und Studien zur Visuellen Kultur²¹ setzte sich der Ansatz durch, Architektur als ein komplexes Verfahren der Konstruktion und Repräsentation zu begreifen.

„Räume werden neu gebaut, phantasiert, betreten, kollabieren, dehnen sich aus, werden verstellt, zerstört oder umgebaut“, schreibt Irene Nierhaus in ihrer Einleitung zum Tagungsband „räumen“ von 2002, um den stetigen Wechsel von räumlichen Settings und Praktiken durch das Bauen, Planen, Imaginieren von Architektur sowie durch das Handeln in und mit architektonisch gestalteten Räumen zu veranschaulichen.²² Mit dem veränderten Verständnis von Raum und Architektur als medialen Verfahren verliert die herkömmliche Abgrenzung des Raumes gegenüber dem Bild ihre Berechtigung. Von Bedeutung ist nicht länger, wie sich Raum/Architektur und Bild voneinander unterscheiden, die Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr darauf, welche Verbindungsstellen zwischen Raum und Architektur und anderen bildproduzierenden Medien in ihrem Einfluss auf Wahrnehmung, Identitätsprozesse, soziale Strukturen sowie Wissensordnungen existieren.

„Wo wird wem was und wie zu sehen gegeben, oder wo ist wem was und wie unsichtbar gemacht?“, formulieren Sigrid Schade und Silke Wenk in ihren Buch „Studien zur Visuellen Kultur“ die Frage nach den Beziehungen zwischen visuellen Zeichen, Macht

Bourdieu, Pierre, Sozialer Raum und „Klassen“. Zwei Vorlesungen (1985), Frankfurt am Main 1995; Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976; Foucault, Michel, Andere Räume (1967), in: Hauser/Kamleithner/Mayer, Architekturwissen, 231–239.

19 Siehe hier u. a.: Sachsse, Rolf, Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Wiesbaden/Braunschweig 1988.

20 Siehe hier u. a.: Colomina, Beatriz, Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media, Cambridge (MA) 1994.

21 Dazu im Überblick Williams, Richard, Architecture and Visual Culture, in: Rampley, Matthew (Hg.), Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts, Edinburgh 2005, 102–116.

22 Nierhaus, Irene, Positionen. Eine Einführung, in: Dies./Konecny, Felicitas (Hg.), räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur, Wien 2002, 11–23, hier 16.

und Begehren.²³ Schade/Wenk votieren für eine transdisziplinäre Perspektive, um die Praktiken des Sehens und Zeigens und deren bedeutungsgebende Effekte zu analysieren. Gleichzeitig verweisen die Autorinnen auf Vorarbeiten aus einzelnen Disziplinen, die für das Forschungsfeld Visuelle Kultur und seine Fragestellungen wegweisend waren. Für die Auseinandersetzung mit dem Blick als visueller Handlungsform wurden vor allem in der feministischen Filmwissenschaft und Filmtheorie ausbaufähige Grundlagen geschaffen. So etwa schon in den 1970er-Jahren mit der Thematisierung geschlechtsspezifisch strukturierter Schaulust im Kino durch die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey²⁴ oder die Verhandlung von Sichtbarkeiten und Blickweisen im Feld des Visuellen durch die Filmkritikerin Kaja Silverman.²⁵ Vor allem der von Silverman eingeführte Begriff des Blickregimes, der die Verschränkung von Betrachterstandort (spectatorship) und kulturell geprägten Bilderreservoirs fasst, hat die einschlägige wissenschaftliche Diskussion nachhaltig geprägt. Die in den Arbeiten von Mulvey und Silverman hergestellten Verbindungen von Blickanordnungen, Bilderpolitiken und Raumdispositionen mit der Kategorie Geschlecht sind seit den 1980er-Jahren in Kunst- und Kulturwissenschaften weitergedacht und für die Analyse visueller Repräsentationen in Kunst und Film fruchtbar gemacht worden.²⁶ Zur Verflechtung von Blick, Bild und Raum auf dem für den vorliegenden Band zentralen Gebiet kunsthistorischer Bildmedien liegen ebenfalls Untersuchungen aus Gender und Visual Culture Studies vor, das Medium des Films ist dabei bisher wenig berücksichtigt worden.²⁷

23 Schade, Sigrid/Wenk, Silke, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2001, 53.

24 Mulvey, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Nichols, Bill (Hg.), Movies and Methods. An Anthology, Berkeley/Los Angeles 1985, 303–314.

25 Silverman, Kaja, Dem Blickregime begegnen, in: Kravagna, Christian (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, 41–64.

26 Vgl. dazu an neueren Veröffentlichungen: Hentschel, Linda, Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg 2001; Nierhaus, Irene, WAND/SCHIRM/BILD. Zur Bildräumlichkeit der Moderne, in: von Falkenhausen, Susanne/Förschler, Silke/Reichle, Ingeborg (Hg.), Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg 2004, 122–132; dies., Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter, in: Kittlausz, Viktor/Pauleit, Winfried (Hg.), Kunst, Museum, Kontexte: Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld 2009, 55–73, sowie weitere einschlägige Untersuchungen der Autorin; Keim, Christiane, Performative Räume – Verführerische Bilder – Montierte Blicke. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur, in: Moebius, Stephan/Prinz, Sophie (Hg.), Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursociologie des Designs, Bielefeld 2012, 143–162.

27 Für den Aspekt der Diaprojektion vgl. vor allem Wenk, Silke, Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg

3. Architekturgeschichte, visuelle Medien und das Filmische

Die Beiträge des ersten Kapitels führen in die Thematik ein, indem sie über die Interaktionen zwischen den Medien Kunst, Architektur und Film sowie über den ästhetischen Gebrauch verschiedener visueller Medien in der Kunstgeschichte reflektieren. Helmut Weihsmanns Beitrag „Cinetektur – Architektur im Zeitalter des Films“ referiert die mannigfachen Beziehungen zwischen Architektur, Kunst und Film sowie ihren Theoriedebatten seit 1900 und untersucht die dialogischen Strukturen, die sich vor allem zwischen Architektur- und Filmavantgarden herausbildeten. Obwohl auch in der modernen Kunst mit neuen Bildformen und Raumbildungen experimentiert wurde, waren es nach Weihsmann vor allem die filmischen Repräsentationen von Architektur, welche das Raumverständnis der zeitgenössischen RezipientInnen in Richtung auf das gezielte Einüben eines modernen Blicks verändern sollten. Die Affinität des Kinos für ein medienspezifisches „Zu-Sehen-Geben“²⁸ von Architektur und Stadt korrespondierte seit den 1920er-Jahren mit dem zunehmenden Interesse von ArchitektInnen am Film, das sich in der Einbeziehung filmischer Sehweisen in die Planungskonzepte niederschlug.

Die Veränderung des Blicks auf Architektur durch den Einfluss visueller Medien steht auch im Mittelpunkt von Rolf Sachsses medienhistorischem Beitrag „Türme von Notre Dame: Werdet Bild! Technische Medien und ihr Bild der Architekturgeschichte“. Sachsse widmet sich dabei nicht allein dem Film, sondern schlägt in seiner Untersuchung einen weiten Bogen von Fotografie und Diaprojektion über den Film und das Video bis hin

Christoph (Hg.), *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*, München 1999, 292–305. In Hinsicht auf den Film ist auf Überlegungen von Barbara Schrödl zu verweisen. Vgl. Schrödl, Barbara, *Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien: Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin*, in: Zimmermann, Anja (Hg.), *Austausch, Verknüpfung und Differenz von naturwissenschaftlichen und ästhetischen Bildstrategien*, Hamburg 2005, 151–168. Siehe auch Adorf, Sigrid, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er-Jahre*, Bielefeld 2008. Obwohl die Autorin sich in ihren theoretischen Aussagen in der Hauptsache auf Videokunst bezieht, setzen sich einige Passagen ihres Textes mit dem Film auseinander.

28 Zum Begriff „Zu-Sehen-Geben“ vgl. Schade, Sigrid/Wenk, Silke, *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hof, Renate/Bußmann, Hadumod (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, 340–407, hier 343.

zum World Wide Web, um die qualitativen Verschiebungen innerhalb von Bildproduktion und Bildgebrauch zu ermitteln und damit der Verbreitung und Wirksamkeit der produzierten Bilder auf die Spur zu kommen. Jedes visuelle Medium, so konstatiert der Autor, stelle eine Abstraktion der realen Welt und ihrer Bauten her; erst das World Wide Web greife jedoch entscheidend in die Erfahrungswelten der NutzerInnen ein, indem Medienbilder nun nicht mehr nur neben die sinnlich erfahrbare Realität in ihrer Umwelt träten, sondern diese vielmehr ersetzen.

4. Wechselwirkungen zwischen Film und architektonischer Moderne

Im zweiten Kapitel fokussiert sich das Interesse auf ein zentrales, im einleitenden Aufsatz von Helmut Weihsmann bereits erwähntes Gebiet der Korrespondenzen zwischen Architektur, Architekturtheorie und Film: die Bedeutung, die der Film für die Darstellung und die Konzeptualisierung moderner Architektur erhielt. In ihrem Beitrag „Neue Welten der Sichtbarkeit schaffen‘: Der Lehrfilm ‚Die Frankfurter Küche‘ als Teil der medialen Repräsentation des ‚Neuen Frankfurt‘ in den 1920er-Jahren“ sieht Christiane Keim in den Filmproduktionen zu Räumen und Architekturen des „Neuen Frankfurt“ einen integralen Teil des großangelegten Stadtbauprogramms. Als konstitutives Element der auf dem Vernetzungsprinzip beruhenden Organisationsstruktur gelesen, können die Frankfurter Filmproduktionen für den Versuch stehen, hierarchische Ordnungsformen wie die Geschlechterordnung zugunsten relationaler Beziehungen abzulösen: So tritt etwa im Streifen „Die Frankfurter Küche“ die Küchenspezialistin als Akteurin des „Neuen Frankfurt“ programmatisch an die Stelle der traditionellen Hausfrau.

Dem komplexen Verhältnis zwischen architektonischen Raumkonzepten, gebauter Architektur und deren Darstellung im Spielfilm geht Lena Christolova in ihrem Aufsatz „*Promenade architecturale* und Plansequenz. Die gegenseitige Durchdringung von Architektur und Filmtheorie“ nach. Eckpunkte von Christolovas Beitrag sind die sowohl an wahrnehmungspsychologischen Einsichten wie am filmischen Sehen geschulte Rezeption und Konzeption von Architektur beim Kunsthistoriker Heinrich Wölf-

flin bzw. dem Architekten Le Corbusier. Insbesondere die als sequentielle Bilderfolge entwickelte *Promenade architecturale* in den Villenbauten Le Corbusiers, deren Erschließung an die Bewegung der RezipientInnen durch den Raum gebunden ist, findet sowohl Entsprechungen wie auch Abweichungen in den filmischen Bildern von Architektur. Am Beispiel von Godards Film „Le Mépris“, der zu den Filmproduktionen der sog. Nouvelle Vague zählt, kann die Autorin zeigen, wie repräsentierte Räume und visuelle Blickperspektiven, die sich an der *Promenade architecturale* orientieren, auf die Filmhandlung einwirken und sowohl die Handlungen wie die Stimmungen der ProtagonistInnen im Film präfigurieren.

Jeanpaul Goergens Text „Werben für die neue Stadt. Stadtplanung und Dokumentarfilm im Wiederaufbau der Bundesrepublik“ erweitert das Spektrum in Hinsicht auf den Gegenstand und den zeitlichen Rahmen. Ausgehend von der Frage nach Argumentationsmustern und Bilderpolitiken, sichtet Goergen eine Vielzahl von weitgehend unbekannt gebliebenen Dokumentarfilmen aus den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Ende der 1950er-Jahre. Die überwiegende Zahl dieser Filme plädiert, so zeigt sich, für eine konsequente Umsetzung moderner Bauweisen und weitsichtiger infrastruktureller Maßnahmen; ein konsequentes Wiederaufnehmen avantgardistischer Konzepte lässt sich dabei jedoch nur in Einzelfällen nachweisen. Die Filme zeichnen ein deutliches Interesse an der didaktischen Unterweisung ihrer AdressatInnen aus, deren Beteiligung an städtebaulichen Entscheidungsprozessen lag dagegen offenbar nicht im Interesse der Filmproduzenten.

5. Kunsthistoriker, kunsthistorische Theorie und Film

Im dritten Kapitel schwenkt der Blick von den Interdependenzen zwischen architektonischer Entwurfsplanung und filmischer Architekturrepräsentation zur Auseinandersetzung von Architektur- und Kunsttheoretikern mit dem Film. In seinem Beitrag „Architekturgeschichte im Zeitalter des Films“ geht Lutz Robbers dem ambivalenten Verhältnis der Kunstgeschichte und ihrer richtungsweisenden Vertreter zu dem neuen Medium nach. Zwar wurde das Potenzial der bewegten Bilder für die Ver-

mittlung eines *wirklichen* Raumeindrucks bereits Anfang des 20. Jahrhunderts erkannt; die gleichzeitige Feststellung, dass damit Konsequenzen für Methoden und Wissensordnungen der Architekturforschung verbunden waren, ließ die Fachwissenschaftler vor einer stärkeren Einbindung des Mediums in die disziplinären Diskurse allerdings zurückschrecken. Erst Protagonisten der modernen Architekturgeschichte wie Adolf Behne und Sigfried Giedion nahmen die Bedeutung des Films für eine Neubewertung der wissenschaftlichen Standorte ernst und bezogen ihn in ihre kunst- und architekturtheoretischen Arbeiten ein. Während Behne im Film vor allem ein pädagogisches Instrument zur Herstellung eines neuen Bezugs zur Welt sah, erschien er Giedion als Sinnbild einer Erfahrung, in der Architektur als Durchdringungs- und Bewegungsraum erlebt wird.

Auch die Überlegungen des Kunsthistorikers Carl Lamb kreisten um die Wahrnehmung von Architektur und deren Vermittlung durch den Einsatz der Filmkamera. Dabei interessierte ihn besonders das bewegte Licht im barocken Innenraum. Anders als Behne und Giedion wurde Lamb selbst zum Regisseur eines Architekturfilms. 1936 drehte er „Raum im kreisenden Licht“. Seinen Film, der die sich wandelnden Lichtverhältnisse im barocken Innenraum innerhalb eines Tages zur Anschauung bringen sollte, verstand Lamb als Beitrag zur Forschung. Wie Barbara Schrödl in ihrem Text „Erfassung des Lichts im barocken Innenraum. Carl Lamb, der Film und die Forschung“ zeigt, schlägt sich in Lambs Entscheidung, zur Kamera zu greifen, wie auch in seinem spezifischen Einsatz von filmischen Mitteln, nicht nur seine Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Forschung nieder, sondern auch mit der neueren, mit Licht- und Schattenwirkungen experimentierenden Architekturfotografie, mit Entwicklungen der modernen Kunst und aktuellen Tendenzen des Films sowie mit den Erfahrungen der modernen Großstadt.

6. Filmische Architekturporträts in der Gegenwart

Das letzte Kapitel widmet sich aktuellen Fragestellungen im Umgang von Architektur und Architekturtheorie mit dem Film und digitalen Medien als Instrumenten der Darstellung und Vermittlung. In ihrem Beitrag „Manifeste für einen Architektur-

film“ fragen Doris Agotai und Marcel Bächtiger nach der Rolle bewegter Bilder im 21. Jahrhundert, das durch Digitalisierung und die Verbreitung interaktiver Medien geprägt wird. Von film-ästhetischen Manifesten wie Dziga Vertovs „Kinoki – Umsturz“ von 1923 oder Lars von Triers und Thomas Vinterbergs „Dogma 95“ ausgehend, stellten die Autoren ihren Studierenden an der ETH Zürich die Aufgabe, eigene ästhetische Konzepte zu erarbeiten und diese filmisch umzusetzen. Im Ergebnis zeigte sich, dass die verlangte Abgleichung zwischen Theoriekonzepten und Filmpraxis zu einer intensivierten Auseinandersetzung mit visuellen Argumentationsstrategien führte. Auch und gerade angesichts der aktuellen Umbrüche in den Darstellungspraxen von Architektur müsse über den Einsatz bewegter Bilder weiter differenziert nachgedacht werden.

Im abschließenden Beitrag des Bandes unterzieht Christina Threuter in ihren Aufsatz „Raum, Affekt und Geschlecht: Eine Analyse des Architekturfilms ‚LOOS ORNAMENTAL. Architektur als Autobiographie‘ ein Architekturfilm von Heinz Emigholz“ ein aktuelles Filmbeispiel einer eingehenden Analyse. Threuter deutet Heinz Emigholz' Film über die Innenräume des österreichischen Architekten Adolf Loos als Imago des Architekten. Emigholz, so stellt die Autorin fest, greife in der Konzeption des Films sowohl auf neue kritische Raumdiskurse wie auf die Ausführungen des französischen Philosophen Gilles Deleuze zum „Affektbild“ zurück. Kameraführung und Dramaturgie des Films setzten diese konzeptuellen Festlegungen in Nahansichten um, mit denen das (material-)ästhetische Programm der Villenbauten zur Geltung gebracht wird, während der Alltagsgebrauch und dessen Spuren unsichtbar bleiben.

Die vorliegende Publikation geht auf die Tagung „Film als Medium der Architekturgeschichte“ an der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz im Oktober 2012 zurück, deren Trägerschaft die Privatuniversität Linz und das Forschungsfeld *wohnen+/-ausstellen* in der Kooperation des Instituts für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen mit dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender Bremen übernommen haben. Neben den für die Veröffentlichung bearbeiteten Beiträgen der TagungsreferentInnen Lena Christolova, Christiane Keim, Lutz Robbers, Barbara Schrödl, Christina

Threuter und Helmut Weihsmann enthält der Band zwei weitere Texte von Jeanpaul Goergen und Rolf Sachsse. Damit soll nicht nur das Themenspektrum erweitert, sondern den LeserInnen auch ein besserer Einblick in die Bandbreite eines Forschungsfeldes gewährt werden, das bisher noch wenig abgesteckt ist.