

Lehrmedien der
Kunstgeschichte



Deutsches
Dokumentationszentrum
für Kunstgeschichte

Bildarchiv
Foto Marburg

Transformationen des Visuellen Herausgegeben von
Band 5 Hubert Locher

Lehrmedien der Kunstgeschichte

Geschichte und Perspektiven
kunsthistorischer Medienpraxis

Herausgegeben von
Hubert Locher und
Maria Männig

Deutscher
Kunstverlag

Inhalt

7

Vorwort. Zur Genese und Gestalt eines offenen Projektes

Hubert Locher und Maria Männig

14

Lehre – Medien – Kunst – Geschichte. Zur Einführung

Hubert Locher

32

Interventionen in und mit Lehrmedien

Philipp Goldbach

Vorbilder und ihre visuelle Aneignung

52

Die Klassische Archäologie und ihre Lehrmedien von der zweiten Hälfte des 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert

Ortwin Dally

88

Zeichnen/Zeichnung

Susanne Müller-Bechtel

108

Nach der Natur lernen. Bildmedien im akademischen Zeichenunterricht

Anastasia Dittmann

118

»[Le] fournisseur de musées«. Die Kohledrucke der Maison Braun als Medien diskursiver Anschauung

Franziska Scheuer

Universitäre Lehre

136

Wilhelm Lübkes kunstgeschichtliche Vorlesungen

Alexandra Axtmann

154

Bruno Meyers Lehrmedien zwischen Bildungsreform und Medieninnovationen des langen 19. Jahrhunderts

Maria Männig

174

The Slide Library of the Giovanni Previtalli
Photographic Archive: Teaching Art History
at the University of Naples Federico II from
the 1920s to the 1960s

Rossella Monaco

186

Die Lehrmedien der ›Hamburger Schule‹.
Panofskys Vorlesungen und Warburgs
Seminare

Tobias Teutenberg

202

»Key Monuments of the History of Art«.
Die kunsthistorische Überblicksdarstellung
als Lehrbuch in einer globalisierten
Kunstwelt

Hubert Locher

222

Mediendiskurs und Medienpraxis
in ausgewählten Leitfäden zum
kunsthistorischen Studium.

Ein Problemaufriss

Christian Nille

Sehen lernen

238

Sehen lernen.
Kunstgeschichte in der Schule

Joseph Imorde

248

Strahlen der Begeisterung.
Skioptikon und Projektionsvortrag in
der kunstgeschichtlichen Schul- und
Volksbildung um 1900

Andreas Zeising

264

»Die steinernen Wunder von Naumburg«.
Ein Film, ein Buch und das Zu-sehen-Geben
eines Doms

Barbara Schrödl

278

Eingeschränkte Sichtverhältnisse.
Zur fotografischen Vermittlung
romanischer Kunst in Frankreich um 1950

Bernd Carqué

290

»Sehen zu lernen«, das war die Devise.
Die Florentiner Ferienkurse von den
Anfängen bis 1938
Ute Dercks

314

Die Exkursion in der kunsthistorischen
Lehre. Ein Ausflug auf die documenta 14
Jasmin Kolkwitz

Digitalität

336

Technologies of Art History: Slides,
PowerPoint, and Virtual Reality
Robert S. Nelson

354

Die kunsthistorische Bilddatenbank
zwischen digitalisierter Diathek und
visuellem Wissensraum
Georg Schelbert

374

»Super-Recognizer«. Die Digitalisierung der
kunsthistorischen Bildrecherche
Matthias Bruhn

384

Computer Vision und Visualisierung als
didaktische Instrumente in der
Kunstgeschichte
Peter Bell

402

From Shade to Display: A Contribution to
the Media Archaeology of the Screen
Erkki Huhtamo

420

Die Autorinnen und Autoren

429

Bildnachweis

432

Impressum

Vorwort. Zur Genese und Gestalt eines offenen Projektes

Hubert Locher und Maria Männig

Der vorliegende Band – es ist der fünfte in der Reihe *Transformationen des Visuellen* – ist hervorgegangen aus einer internationalen Tagung, die vom 22. bis zum 24. November 2018 am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg stattfand. Mit dieser Veranstaltung zu den »Lehrmedien der Kunstgeschichte« wollten wir ein Thema aufgreifen, das im kunstgeschichtlichen Seminar der Philipps-Universität und besonders in dessen »fotografischer Abteilung« – die bald eigenständig tätig war und als »Foto Marburg« bekannt wurde – im Zeitraum von inzwischen mehr als hundert Jahren eine zentrale Rolle spielte. Hier nämlich wurden seit der Berufung Richard Hamanns zum ersten Ordinarius für Kunstgeschichte im Jahr 1913 mit großem Aufwand Fotografien hergestellt, erworben, archiviert und verkauft – auch in der Meinung, dass sie in der kunsthistorischen Lehre zu verwenden wären. Wenn die Aktivitäten der fotografischen Abteilung auch keineswegs vordringlich auf diesen Zweck ausgerichtet waren, sondern man seit den Anfängen die Versorgung der kunsthistorischen Forschung in der ganzen Breite mit Bildmaterial verfolgte, so verlor man über die Jahre dieses Einsatzfeld der Fotografie, die Ausstattung der Lehre mit Bildern, nicht aus dem Blick. Wie es auch an anderen kunsthistorischen Instituten die Regel war, wurden in Marburg Lehrbilsammlungen angelegt. Eine Besonderheit der Marburger Situation ist aber, dass diese bald wesentlich aus dem Bestand

des hiesigen Bildarchivs gespeist wurden. Dazu gehörte auch eine Sammlung von Diapositiven zur Projektion in Lehrveranstaltungen. Mit dem Aufkommen der Kleinbildfotografie, vor allem mit der Verfügbarkeit von Farbdiafilmen, die es ermöglichten, mit vergleichsweise geringem Aufwand Originalaufnahmen vor Ort, vor allem aber qualitativ überzeugende Reproduktionsfotografien nach Abbildungen in Buchpublikationen zu erstellen, geriet die Funktion von Foto Marburg als Versorger für Lehrbilsammlungen in den Hintergrund, wurde aber keineswegs aufgegeben. Bis in die 2000er Jahre war eine der Kernaufgaben der Fotografen des immer noch dem kunstgeschichtlichen Institut zugehörigen Bildarchivs Foto Marburg, Reproduktionen für die kunsthistorischen Lehrveranstaltungen herzustellen, was denn auch mit größter Professionalität bis zum Ende der Ära der Kleinbildfotografie betrieben wurde. Auch seit der 2009 vollzogenen Verselbständigung der fotografischen Abteilung als »Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg« (abgekürzt DDK) wird die Lehre am Institut bis heute durch die technisch-administrative Unterstützung und Begleitung der digitalen Diathek unterstützt, die inzwischen wie an vielen anderen mittleren und größeren Instituten mit dem Datenbanksystem easydb erfolgt.

Im Rückblick auf die sich verändernde Beziehung zwischen der Vorgängerinstitution des DDK, der ehemaligen fotografischen Abteilung des

Kunstgeschichtlichen Seminars und der heutigen, für die Lehre ausschließlich zuständigen Einheit des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität deutet sich eine medienhistorisch induzierte Zäsur an, deren Tiefe inzwischen klar erkennbar ist – der Übergang von der ›analogen‹ zur ›digitalen‹ Bildversorgung zur Vermittlung kunsthistorischen Wissens in der Lehre. Ziemlich genau um die Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends werden fast flächendeckend die konventionellen Diatheken mehr oder minder schlagartig aus dem Betrieb genommen und durch digitale Ressourcen ersetzt. An ihre Stelle treten lokale oder verteilte Bilddatenbanken wie prometheus, Systeme wie easydb und Plattformen wie Artstor, die große Mengen an qualitativ oft vorzüglichen Abbildungen von Kunstwerken für die Lehre bereitstellen. Inzwischen ist in der immer bunteren und reicheren Welt des World Wide Web Bildmaterial aus vielerlei anderen Quellen mehr oder weniger frei verfügbar und wird auf vielfältige Weise genutzt. Gewiss kann man diesen Übergang zum ›digitalen Bild‹ auch als kontinuierlichen Prozess beschreiben, zumal man sich in den Anfängen der Umstellung noch darum bemühte, den Effekt des dunklen Vorführraums und der Parallelbildprojektion im digitalen Medium nachzubilden. Aber es handelt sich in vielerlei Hinsicht doch um mehr als nur einen Wandel in der Technologie, oder besser gesagt: der Wandel in der Technologie impliziert eine viel größere Disruption, als man vielleicht zunächst wahrhaben wollte – auf vielerlei Ebenen, angefangen von der Herstellung der zur Projektion bestimmten Bilder, über deren Weitergabe, Aufbewahrung, Anordnung bis hin zu ihrem Einsatz in der Präsentation. So lässt sich wohl behaupten, dass auch im Bereich der medial vermittelten Lehre der scheinbar simple Übergang von einer Form der Lichtbildprojektion (analog) zur anderen (digital) mit einem durchgreifenden Umbruch verbunden ist, der in allen Bereichen des Lebens durchschlägt.

Dergleichen Umbrüche – es drängt sich der Vergleich mit dem Übergang vom handgeschriebenen Codex zum gedruckten Buch auf – sind lange vorbereitet und vollziehen sich über längere Zeit, aber es gibt wohl einen bestimmten Umschlagpunkt, nach dem der Prozess irreversibel ist. Der Umbruch generiert neue, unerwartete und unvorhersehbare Folgen, die sich nach einer Weile des Verlaufs zeigen, wodurch die Kontraste desto prägnanter hervorgetrieben werden. Für die Mediengeschichte ist das interessant. Die noch gar nicht so weit zurückliegende Technologie der ›analogen‹ Projektion, welche die älteren unter uns noch im Studium erfahren haben, selbst erlernten und in ihrer eigenen Lehrpraxis übten, mutet heute befremdlich an. Solche Befremdung treibt Fragen hervor und regt zur Erforschung des Phänomens an, die immer noch in den Anfängen steckt. Wie an anderen Orten ist man auch in Marburg zunächst vor allem mit der Gestaltung der verschiedenen medialen Umbrüche befasst gewesen und weiterhin nachhaltig beschäftigt, aber es sind auch hier und da Vorstöße unternommen worden, um sowohl das ältere wie auch das neuere Paradigma forschend zu erkunden.

Nachdem wir uns in Marburg in den vergangenen Jahren das eine oder andere Mal der Diskussion der visuellen Lehrmedien bereits angenähert hatten, ergab es sich günstig, dass vor einiger Zeit, im Wissen, dass in unseren Beständen vielerlei Material der vertieften Erforschung harrt, Maria Männig in Marburg vorsprach mit dem Vorschlag, sich mit medienarchäologischem Blick der Geschichte der kunsthistorischen Diathek – nicht nur der in Marburg – anzunehmen. In der sich entspinne-nden Unterhaltung hat sich alsbald die Idee herauskristallisiert, dass es sinnvoll sein könnte, das speziellere Thema in einem weiteren Horizont zu betrachten, woraus sich das Projekt der Tagung zu den »Lehrmedien der Kunstgeschichte« ergab. Im weiteren Planungsprozess haben wir vielerlei Zuspruch und Zustimmung von Kolleginnen und

Kollegen am DDK und ebenso aus unseren weiteren Netzwerken erfahren und konnten bald ein Tagungsprogramm zusammenstellen. In seiner Anlage und internationalen Ausrichtung hat dieses auch die Gutachterinnen und Gutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft überzeugen können, die großzügig die Förderung der Veranstaltung übernahm.

Aufgrund der relativ geringen Dichte an einschlägiger Forschung haben wir von Beginn an eine Publikation vorgesehen und alle Vortragenden eingeladen, daran teilzunehmen. Nicht alle sahen sich schließlich in der Lage, ihre Beiträge zum Druck fertigzustellen. Ohnehin war aber vorgesehen, für die geplante Buchpublikation ergänzende und spezielle Aspekte vertiefende Beiträge einzuwerben. Weder im Programm der Tagung noch im Spektrum des Buches haben wir indessen den Anspruch verfolgen wollen, das Thema systematisch vollständig abzuhandeln. Wir halten dies weder für zeitgemäß, noch zum aktuellen Zeitpunkt dem Gegenstand angemessen. Vielmehr wollten wir Personen ansprechen, die sich bereits mit Fragen und Gegenständen zum Problembereich unserer Tagung beschäftigt haben, die also aus ihrer jeweiligen Forschungsarbeit einen Blick auf das Thema der Lehrmedien der Kunstgeschichte nach unserem Vorschlag werfen mochten. Vielerlei hätten wir uns für den Band noch vorstellen können, doch ist das Buch schnell im Umfang gewachsen und präsentiert nun eine Bandbreite, die von der medialen Vermittlung antiker Objekte bis zur digitalen Gegenwart reicht, von der Zeichnung über die Fotografie in unterschiedlichen Erscheinungsweisen bis zur PowerPoint-Präsentation; und wir lassen auch Sonderformen und Randphänomene wie die Exkursion, die Lehre vor Originalen nicht aus, bis hin zu Überlegungen zur Rolle des Bildschirms – einer Fläche, die uns zumal im Zuge der Pandemie ab 2020 als Vermittler (Medium) zur wirklichen Welt nur zu vertraut geworden ist. Wir

sind schließlich dankbar für die vielfältigen Beiträge, die wir erhalten konnten. Wir erachten es als eine Qualität, dass diese weder einem einheitlichen Strickmuster noch einem einförmigen Problemde-sign folgen, sondern vielmehr in ganz unterschiedlicher Weise aufzeigen, wohin die Frage nach den Lehrmedien in der Kunstgeschichte die Forschung tragen kann; nicht zuletzt freuen wir uns, den Kolleginnen und Kollegen die Gelegenheit bieten zu können, in dieser Form spezielle Forschungsinteressen und Anliegen zum Thema vorzutragen.

Dass Geschichtsschreibung notwendiger- und unvermeidlicherweise anachronistisch ist, dass der historische Blick durch die unmittelbare Gegenwart hindurch erfolgt, ist ein nach wie vor aktuelles Postulat. Unsere Überlegungen reichten zum Zeitpunkt der Tagung immerhin bis über die in Seminarraum und Hörsaal inzwischen heimisch gewordene PowerPoint-Präsentation hinaus und bezogen auch schon Überlegungen zur digitalen Zukunft mit ein. Dass noch im Lauf der Arbeiten an dem vorliegenden Band eine völlig neuartige Dimension zum Vorschein kommen würde, indem sich die Lehre »auf Distanz« pandemiebedingt etablierte und nun das Display von Monitor wie Laptop und Tablet zum Interface wurde, das Lehrende mit Studierenden verband, war freilich nicht vorhersehbar. Dies offenbart nicht zuletzt die eklatante Dynamik, der gegenwärtige Digitalisierungsprozesse unterliegen. Wenn in unserem Sammelband diese jüngsten Vorgänge allenfalls hier angesagt werden können, so zeigt dies die Relevanz der hier aufgeworfenen Forschungsfragen auf, die sich im Lichte fortschreitender Technologien weiterverfolgen und aktualisieren lassen werden. Anknüpfungspunkte gibt es vielerlei. Versammelt sind Beiträge aus der Kunstgeschichte, der Medienwissenschaft und der Archäologie, Ausblicke auf die zukünftigen Themen der digitalen Kunstgeschichte komplementieren die Rückblicke auf historische Medienwechsel.

Unsere absichtsvoll offene Annäherung schlägt sich emblematisch darin nieder, dass das Äußere, wie das Erscheinungsbild durch einen künstlerischen Beitrag geprägt wird.

Philipp Goldbachs Arbeit *Deakzession/Reakzession* (2016), auf deren Grundlage wir den Umschlag des Bandes gestalten durften, verweist präzise auf den Kristallisationspunkt unseres Projektes. Die Bilder stehen paradigmatisch für den Übergang von analogen Lehrmitteln zu digitalen Medien. Nicht zuletzt durch Goldbachs Werkserie, die mit *Sturm/Iconoclastm* im Jahr 2013 ihren Ausgang nahm, hat das Kleinbilddiapositiv in diesem Zusammenhang gleichsam ikonischen Status erlangt, überführte die Arbeit doch den unsichtbaren, im Hintergrund stattfindenden Prozess der Diatheks-Auflösung in eine zeitgemäße künstlerische Form.

Die Anordnung der weiteren Beiträge folgt einer losen chronologischen und thematischen Ordnung; die vier, thematisch einander überlappenden Abschnitte ›Vorbilder‹ und ihre visuelle Aneignung‹, ›Universitäre Lehre‹, ›Sehen lernen‹ und ›Digitalität‹ strukturieren den Band.

Am weitesten zurück reicht die Abhandlung von **Ortwin Dally**, mit welcher der Autor die Auseinandersetzung der Lehrmedienthematik im Bereich der Klassischen Archäologie ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachzeichnet. So offenbaren sich die vielen Gemeinsamkeiten, die Kunstgeschichte und Archäologie in ihrer Frühphase verbinden. Der Autor stellt zugleich dar, wie der zunehmende Mediengebrauch dazu beigetragen hat, die Archäologie als eigenständige Disziplin zu profilieren und von ihrer Schwesternwissenschaft abzulösen. **Susanne Müller-Bechtel** untersucht in ihrem Aufsatz die Kulturtechnik des Zeichnens, indem sie deren (re)produktive Möglichkeiten auslotet. Zeichnen eröffnet einen unmittelbaren, gestischen Zugang zur Erkenntnis. Als solches bildet es sowohl den Kern der Künstler-Ausbildung als auch ein wichtiges Hilfsmittel für die kunsthistorische

Forschungs- und Lehrpraxis. **Anastasia Dittmann** verdeutlicht am Fallbeispiel der Berliner Akademie, wie eine Vorlagenkultur den Zeichenunterricht prägte, in dem heterogene Bildmedien – vom Gipsabdruck bis zur Fotografie – zum Einsatz kamen. Während jener paradigmatisch für die normative Kraft der Antike steht, transportiert die fotografische Vorlage gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Idee des Studiums nach der Natur. Die Antikenrezeption bildet zugleich den zentralen Referenzpunkt für die frühe Kunstgeschichte. In der Erschließung der Denkmäler spielt nicht nur die Ekphrasis, sondern auch ihre zeichnerische Aneignung eine zentrale Rolle. Die materialbasierte Analyse eines der größten erhaltenen und im Bildarchiv Foto Marburg verwahrten Kohledruck-Konvolute der Firma Adolphe Braun steht bei **Franziska Scheuer** im Zentrum der Ausführungen. Die Autorin zeigt, dass diese hochwertigen Edeldrucke zunächst mit Stichwerken konkurrierten und den Kunstsammlungen, die sie abbildeten, wieder zugeführt wurden. Dort dienten sie vor allem als Grundlage für die kennerschaftliche Kunstgeschichte. Erst sukzessive wanderten die Produkte der Maison Braun aus den Grafik-Kabinetten in die universitären Lehrsammlungen.

Das sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts konstituierende Universitätsfach stellt einen weiteren Schwerpunkt des Bandes dar. Für das 19. und 20. Jahrhundert werden in je für sich abgegrenzten Untersuchungen unterschiedliche Lehr- und Medienpraktiken bzw. Lehrmedien vorgestellt. **Alexandra Axtmann** befasst sich mit einem der populärsten Kunsthistoriker aus der Frühzeit des Faches, Wilhelm Lübke. Anhand von Quellen demonstriert die Autorin, wie Lübkes kunsthistorisches Wissen zwischen visuell-sprachlicher Aneignung in den Notizbüchern und der Vermittlung im Hörsaal zirkuliert. Dabei spielt die zeichnerische Skizze, die gleichfalls von Müller-Bechtel ausführlich behandelt wird, eine elementare Rolle. Trotz

seines extensiven Mediengebrauchs kann Lübke dezidiert als Antipode der Diaprojektion gelten. Diese hatte sein Amtsvorgänger, Bruno Meyer, in Karlsruhe eingeführt, eine Pionierleistung, die der Gegenstand der Studie von **Maria Männig** ist. Der mediale Paradigmenwechsel wird vor dem Hintergrund der Unterhaltungskultur sowie der Bildungspolitik des langen 19. Jahrhunderts beleuchtet. Die Diaprojektion wird phänomenologisch unter dem Aspekt des Diaphanen behandelt. Im Komplex mit seinem zweiten Lehrmittelprojekt, dem *Baugeschichtlichen Wandatlas*, wird Meyer insbesondere in der realistischen Bildungstradition verortet. **Rossella Monaco** untersucht in ihrem materialreichen Aufsatz einen wenig bekannten Bestand an Diapositiven, die für die Lehre verwendet wurden – die kunsthistorische Diasammlung der Universität Neapel Federico II –, und analysiert die individuelle Lehr- und Medienpraxis der dort tätigen Professoren. **Tobias Teutenberg** widmet sich der Lehrpraxis der ›Hamburger Schule‹ der Kunstgeschichte, die in ein enges institutionelles Netzwerk, bestehend aus Kunsthalle und Kulturwissenschaftlicher Bibliothek Warburg, eingebunden war. Anhand exemplarischer Lehrveranstaltungen wird die Arbeit mit den Diapositiven als für Erwin Panofsky zentrale Praxis herausgestellt und mit Aby Warburgs Arbeit am Mnemosyne-Atlas verglichen. **Hubert Locher** nimmt Bezug auf das kunstgeschichtliche Handbuch als elementares Lehrmedium, in dem die Gegenstände des Faches vorgestellt sind, an deren Präsentation sich aber auch der methodische und klassifikatorische Umgang damit ablesen lässt. Ausgehend vom Impuls der repräsentativen Bestandserfassung in den Anfängen zeichnet sich das Genre im späteren 20. Jahrhundert durch eine gegenläufige Tendenz aus, die als nun vom Bild ausgehende, reduzierende Konzentration auf eine überschaubare Auswahl von ›key monuments‹, anhand derer Kunstgeschichte erzählt wird. Dieser reduktive Zugriff bil-

det vor allem in der angloamerikanischen Welt die Grundlage der bis heute dort in der Lehre gebräuchlichen ›textbooks‹. An den erweiterten Neuauflagen lässt sich exemplarisch am Versuch, sowohl Künstlerinnen als auch die außereuropäische Kunst aufzunehmen, der Umgang mit den Paradoxien der Kanonbildung nachzeichnen und auf Aporien einer ›globalen Kunstgeschichte‹ hinweisen. Mit einer noch selten beachteten Quellengattung befasst sich **Christian Nilles** Beitrag, indem er sich den kunsthistorischen Leitfäden zuwendet. Damit sind schriftliche Anleitungen zum Studium gemeint, in denen erläutert und erklärt wird, was man an der jeweiligen Universität unter dem Fach versteht, welcher Tradition man folgt und wie konkret studiert werden soll. Nille weist darauf hin, dass dergleichen Anleitungen bereits seit dem 19. Jahrhundert existieren, sie seit den 1990er Jahren aber vermehrt und nahezu flächendeckend nachweisbar sind. Sie tragen dazu bei, das Studium der Kunstgeschichte an den jeweiligen Instituten zu formatieren, sind also einerseits für sich genommen Lehrmedien in einem speziellen Sinn, belegen aber auch, wie sich die Lehrenden zum Medieneinsatz im Rahmen des Studiums stellen.

Im Hintergrund kunsthistorischer Lehre steht das – nicht immer explizierte – spannungsvolle Verhältnis von gesprochenem Wort und präsentiertem Bild, die Versprachlichung des Visuellen, wobei es sich um eine schwankende Wechselwirkung handelt, selbst wenn sich sagen lässt, wie etwa im Artikel von Locher angezeigt, dass sich das Gewicht zusehends in Richtung des Bildes verlagert. Die Auseinandersetzung mit dem Bild als zentralem Thema kunsthistorischer Lehre, die Förderung von Erkenntnis vermittelt sinnlicher Erfahrung und vor allem Anschauung, mit einem Wort: das ›Sehen lernen‹, lässt sich als ein zentrales Anliegen der Kunstgeschichte bestimmen, das auch in die Reformpädagogik übernommen wurde. Wie dieses Ziel an den Schulen erreicht werden sollte, behan-

deln zwei Beiträge vertiefend. **Joseph Imorde** befasst sich mit der Rolle der Autotypie für die Verbreitung von Bildmaterial in Form von Schulbüchern sowie in Mappenwerken. Besonders letztere dienten auch als Wandschmuck, mit dem die ästhetische Erziehung unterstützt werden sollte. Im Gegensatz zum solcherart gleichsam ausgestellten Bild basiert die Wirkung des Diavortrags auf der zeitlich begrenzten, flüchtigen Vorführung. Dass dieses Medium im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts eingesetzt wurde, arbeitet **Andreas Zeising** heraus. Er analysiert die didaktischen Herausforderungen und die damit verbundenen Debatten, die der Einsatz des frühen Projektionsgerätes, Skioptikon genannt, verursachte. Dabei stellt er fest, dass die Kunsterziehungsbewegung von der vermittelten Projektion erzeugten Wirkungsästhetik – und somit von dem neuen Medium der Diaprojektion – profitierte. Der Einsatz visueller Medien zur Gestaltung von implizierten Gehalten, die Anleitung zu einem Sehen bestimmter Tendenz ist in bildmedialen Praktiken stets inhärent, wenn auch nicht immer leicht erfassbar. In ihrer Analyse der *Steinerne Wunder von Naumburg* vergleicht **Barbara Schrödl** die mediale Inszenierung der gotischen Stifterfiguren im Fotobuch und im Kulturfilm Anfang der 1930er Jahre. Die Autorin arbeitet heraus, wie ein bestimmter kunsthistorischer Konsens in die jeweilige Medienästhetik überführt und affirmativ überformt wird. **Bernd Carqué** zeichnet nach, inwieweit sich die fotografische Repräsentation der romanischen Kunst um die Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem in französischen, von klerikaler Seite verantworteten Publikationen ändert. Mittels der ästhetischen Neuorientierung an Formprinzipien der Avantgarde sollten die religiösen Inhalte aktualisiert werden. Vergangenheit und Gegenwart treten somit in ein dialektisches Verhältnis zueinander und werden wechselseitig aufeinander bezogen. Der rhetorischen, womöglich tendenziösen, verfälschenden Verwendung von Bildern und Bildme-

dien entgegengerichtet ist der in der kunstgeschichtlichen Lehre übliche Rekurs auf die Betrachtung von Originalen, die von Beginn an elementarer Bestandteil der kunsthistorischen Lehre waren. Zwei Beiträge befassen sich mit diesem Format: **Ute Dercks** rekonstruiert das Engagement des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, das als außeruniversitäres Forschungsinstitut eng mit der deutschen Universitätslandschaft verzahnt war. Nach dem Modell des bereits bestehenden Deutschen Archäologischen Instituts in Rom ermöglichte die Außenstelle in Norditalien das Studium der Objekte vor Ort. Wie bei vergleichbaren Institutionen war ein solches Studium in eine komplexe intermediale Praxis eingebunden, in der die Fotografie wiederum eine zentrale Rolle spielte. Dass die Exkursion gerade auch im Zeitalter scheinbar schrankenloser Verfügbarkeit von medial vermittelten Inhalten und der immer stärkeren Übertragung künstlerischer Arbeit in mediale Formate keineswegs an Relevanz verloren hat, sogar selbst sich dem Kunstereignis beigesellt, legt **Jasmin Kolkwitz** in ihren Überlegungen zur Funktion der Exkursion im 21. Jahrhundert dar. Wie die Autorin am Beispiel der documenta 14 erörtert, setzt insbesondere die Gegenwartskunst oftmals auf die unmittelbare körperliche Erfahrung, wodurch der Körper der Betrachterin zum Medium künstlerischer Inhalte wird.

Mit dem Begriff ›Digitalität‹ haben wir den letzten Abschnitt des Bandes überschrieben. Gemeint ist damit die Art der Verbindung, die heute im Bereich der Kunstgeschichte zwischen den Objekten des Faches – Bilder, Monumente, Kunstwerke – und den Akteuren, den Lehrenden ebenso wie den Studierenden, dominiert. Unter den Bedingungen der Digitalität lebt auch die Diaprojektion fort, wie **Robert S. Nelson** in konsequenter Fortsetzung seiner vor zwei Jahrzehnten vorgetragenen grundlegenden Überlegungen zur kunsthistorischen Dia-Praxis im Beitrag für diesen Band darlegt. Er erläutert mit klarem Blick für das

Wesentliche den Übergang zu heute üblichen PowerPoint-Präsentationen mit Bezug zu den ihm aus langer Lehrerfahrung vertrauten Konventionen im amerikanischen Raum. Denselben Übergang erläutert **Georg Schelbert** auf ganz anderer Grundlage in der Darlegung der Umstände der für diese Zwecke entwickelten und unterhaltenen Bildsammlungen. Von den ersten EDV-Projekten im deutschsprachigen Raum ausgehend skizziert er die Geschichte der Bilddatenbanken und zeigt auf, wie diese sich zunehmend als entgrenzter Wissensraum ausgestalten. **Matthias Bruhn** lotet die Möglichkeiten der digitalen Bildrecherche aus und plädiert anhand des Phänomens des *Super-Recognizers* für einen geradezu kriminalistisch operierenden, kunsthistorisch informierten Blick. **Peter Bell** bearbeitet die Computer Vision als derzeit emergierendes Feld einer ›Digitalen Kunstgeschichte‹, deren neue mediale Möglichkeiten zur Ausgestaltung der kunsthistorischen Lehre sich heute erst abzuzeichnen beginnen. Mit Verweisen auf klassische kunsthistorische Arbeitsmethoden skizziert der Autor die didaktischen Potenziale der KI-basierten Forschungsmethoden. Der letzte Text von **Erkki Huhtamo** verlässt das engere Feld der Lehrmedienforschung, indem er aus medienarchäologischer Perspektive über jenes Dispositiv nachdenkt, das – zumal in allerjüngster Zeit – das Erscheinungsbild der Lehre unversehens mitgeprägt hat: der Bildschirm, der Screen, der als Display des Smartphones, des Tablets, Laptops oder des Desktop-Computers immer stärker zum zentralen Interface der Kommunikation wird und auf dem sich Lehr- und Lerninhalte der Kunstgeschichte, aber auch die entsprechende Lehrsituation in eigentümlicher Form darstellen.