

Auch wenn die Kunstwissenschaft ihre bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende und zeitweise unterbundene Tradition bildwissenschaftlichen Denkens mittlerweile reflektiert, steht sie doch immer noch am Anfang, was deren Fortführung angeht. Eindrücklich bekunden dies ihre Untersuchungsgegenstände, oder genauer: diejenigen, die sie ignoriert. Während einige so genannte Gebrauchsbilder, astronomische, mikroskopische oder radiologische etwa, der Kunstwissenschaft vertraut zu sein beginnen,¹ sind gewaltige Bilderkontinente bislang noch *terra incognita*. Für deren Erschließung ist gerade die Kunstwissenschaft prädestiniert – als eine Disziplin, welche sich durch formanalytische Kompetenz und historisches Tiefenwissen auszeichnet, welche stets um die Notwendigkeit einer unaufhörlichen Aktualisierung und Erweiterung ihrer Kanones wusste und welche vor allem keine Scheu hat, sich als diejenige Bildwissenschaft zu begreifen, die sie immer schon gewesen ist. In dieser Perspektive gehen die folgenden Überlegungen von einem Werk aus, das in dreierlei Hinsicht außergewöhnlich ist. Zum einen gehört das zu untersuchende Gebrauchsbild zu einer Klasse von Bildern, die von der Kunstwissenschaft bisher fast zur Gänze ausgeblendet worden ist; zum zweiten ist diese Bilderklasse selbst in der für sie gewöhnlich zuvörderst zuständigen Disziplin erst vor etwa vier Jahren das erste Mal systematisch in den Blick genommen worden – obwohl jene Bilder immer schon weit verbreitet, ästhetisch wegbereitend und semantisch gewichtig gewesen sind; und drittens handelt es sich um ein Gebrauchsbild, das sich im Rahmen seiner Argumentation explizit und essentiell auf ein prominentes so genanntes Kunstbild stützt, was eo ipso Fragen nach beider Status aufwirft.

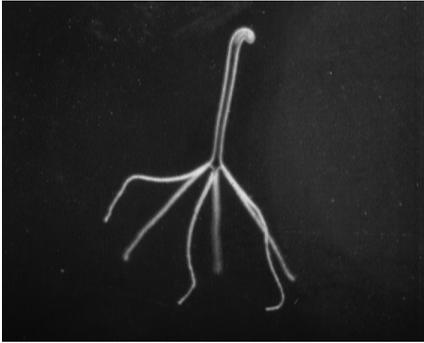
Die Rede ist vom so apostrophierten wissenschaftlichen Film, konkret: dem wissenschaftlichen Lehrfilm. Das Prädikat ‹wissenschaftlich› wird in der Regel für das mechanische Registrieren von natürlich Gegebenem verliehen. Zu einem ‹Wahrzeichen für alle Aspekte der nichtintervenierenden Objektivität›² geriet auf dieser Folie bekanntlich die Fotografie, deren ontologischer Status als Evidenzmaschine lange über jeden Zweifel erhaben war; und seit Henry Fox Talbots *Pencil of Nature* werden auch anderen Medien Potenzen zugemessen, die mit Metaphern wie ‹Registrieren›, ‹Aufzeichnen› oder ‹Schreiben› Idealvorstellungen tradieren, die ihre Wurzeln in der Schriftkultur haben. Mit Blick auf das Bewegungsbild und jenes Objektivitätsparadigma bemerkt der Filmwissenschaftler Roger Odin noch 2002,

dass es Gebiete gibt, wo der ästhetische und der Kunst-Modus ganz offenbar nichts zu suchen haben: etwa bei der naturwissenschaftlichen oder der angewandten Forschung oder bei der Verwendung des Films als Dokument. [...] In diesen Zusammenhängen findet die Anerkennung des Enunziators in einem anderen institutionellen Rahmen statt (naturwis-

senschaftliche Forschung und Praxis oder Geschichte) als innerhalb der Institution Kunst, und die aufgebotenen Werte (Objektivität, Informationsgehalt, praktische Effizienz) sind keinesfalls ästhetischer Art.³

Tatsächlich aber ist die hier behauptete Trennung von Wissenschaft und Kunst problematisch. Indem Odin die überkommene Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst a priori in Anschlag bringt, homogenisiert er das gesamte Feld des wissenschaftlichen Films und verstellt den Blick auf die Mannigfaltigkeit seiner Formen, die es gerade zu differenzieren gilt. Mag sich der wissenschaftliche Film auch jenem Objektivitätsideal verschrieben haben, bedeutet er de facto doch eine skopische Anordnung, in welcher jenes Ideal immer schon unauflöslich an die Materialkultur filmischer Produktion gebunden ist. Das heißt, das durch den Film transportierte Wissen ist notwendig mit Formen der Sichtbarmachung als seinen Möglichkeitsbedingungen verbunden, sprich: mit inszenatorischen Praktiken, zu denen Auswahl und Aufbau eines Drehortes, die Komposition des Bildfeldes, das Arrangement der zu untersuchenden epistemischen Dinge, die Choreographie der Abläufe, das Entwickeln des Films oder die Rituale der Aufführungen zählen, um nur einige zu nennen – mithin sämtlich Praktiken, die eine bestimmte Form und damit eine bestimmte Stilistik aufweisen.⁴ Wenn dem so ist, dann sind entgegen Odins Überzeugung die Werte «Objektivität, Informationsgehalt, praktische Effizienz» durchaus auch ästhetischer Art, die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft zumindest osmotisch und die analytischen Kompetenzen auch und gerade der Kunstwissenschaft für ein verstehendes Betrachten des wissenschaftlichen Films unabdingbar.

Genau einen solchen Fokus auf die Ästhetik konzediert Odin für den Fall einer künstlerischen Appropriation des wissenschaftlichen Films: «Das bedeutet nicht, dass die Filme, die für diese Bereiche gemacht werden, nicht auch unter dem ästhetischen Modus betrachtet werden können, doch dies erfordert, dass man sie aus dem «Rahmen» (Goffman) herausnimmt, für den sie gemacht worden sind, wie es bei gewissen experimentellen *found footage*-Produktionen der Fall ist.»⁵ Eine ästhetische Analyse greife also lediglich dann, so Odin, wenn der wissenschaftliche Film dekontextualisiert und künstlerisch überformt worden ist. Hierfür sei mit Friedrich Wilhelm Murnaus so betitelter «Symphonie des Grauens» *Nosferatu* aus dem Jahr 1922 ein berühmtes Beispiel angeführt, das als eine experimentelle *found footage*-Produktion betrachtet werden kann, wenn es auch nicht zum Genre des Experimentalfilms zählt. Die Inszenierung des von Bram Stokers *Dracula* inspirierten Pandämoniums gepeinigter, in ihren Albträumen verfänger Existenzen instrumentalisiert etliche «heitere Bildwitze aus der Zeit der *Laterna magica*»,⁶ so Thomas Koebner, den experimentellen Gestus Murnaus ein wenig eskamottierend: Einstellungen, die den lichtdramaturgisch heraufbeschworenen Schatten des Vampirs zeigen, ihm wie ein böses Omen vorauseilend, stehen neben Negativbildern, die Tonwerte invertieren und Wälder geisterhaft erscheinen lassen, gipfelnd in Überblendungseffekten, die sich Doppelbelichtungen verdanken und den Vampir buchstäblich verdimmen lassen (Abb. 1). Um, laut Frieda Grafe, «den Vampir zu naturalisieren»⁷ und damit seine Mächtigkeit noch unheimlicher und unausweichlicher erscheinen zu lassen, suchte Murnau die «fatale Beziehungskette vom Fressen und Gefressen-Werden»,⁸ mithin «die Natur in allen ihren verschlingenden und saugenden Aspekten»⁹ zu symbolisieren. Zu diesem Zweck sprengte der Regisseur besagtes *found footage* in seinen Film ein und



1 Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu*, 1922, Action Stills.

montierte nicht nur Landschaftsaufnahmen, sondern ein aus Kultur- und Wissenschaftsfilmern seziiertes Panoptikum von Flora und Fauna: von der mikroskopischen Aufnahme eines Polypen, über eine für einen Werwolf einstehende Hyäne, eine Venusfliegenfalle, bis hin zu Spinnen und ihrer Beute (Abb. 1).

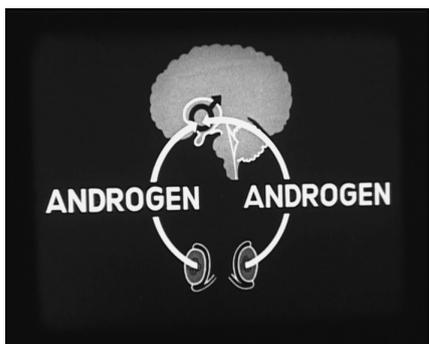
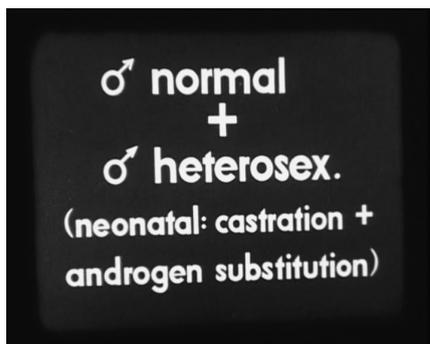
Wird hier also, ganz im Sinne Odins, ein ästhetisches Surplus durch die Montage wissenschaftlicher Filmaufnahmen ausgespielt, sei im Folgenden eine Gegenprobe versucht. Der in Frage stehende Film ist wohl singulär in seinen ästhetischen Strategien wissenschaftlicher Beglaubigung, Authentisierung und Objektivierung. Es handelt sich um einen an der Berliner Charité konzipierten und 1968 realisierten medizinischen Lehrfilm mit dem Titel *Hormonell bedingte Homosexualität*, der die Veränderung des Sexualverhaltens von Ratten durch chirurgische und hormonelle Eingriffe thematisiert und eine Anwendung der gewonnenen Untersuchungsergebnisse am Menschen insinuiert.¹⁰ Richtet man das Augenmerk auf jene «Wahrheit», «Objektivität» und «Evidenz» konstruierenden Strategien, drängt sich zuerst der dunkle Hintergrund auf, welcher die Testkörper von Störquellen isoliert und das epistemische Objekt als Dokument zu beglaubigen hilft. Mit einem Amperemeter und einem Stereotaxiegerät¹¹ springen Apparaturen zur Messung und Fixierung ins Auge, die Exaktheit und Kontrolliertheit verheißen und als normative Autoritäten bildfüllend in Szene gesetzt werden (Abb. 2). Baut diese *demonstratio ad oculos* vorderhand auf Realaufnahmen zur Authentisierung der Argumentation, werden selbige häufig gebandet durch Texttafeln, Schemata oder Diagramme (Abb. 3). Während die Verwendung von



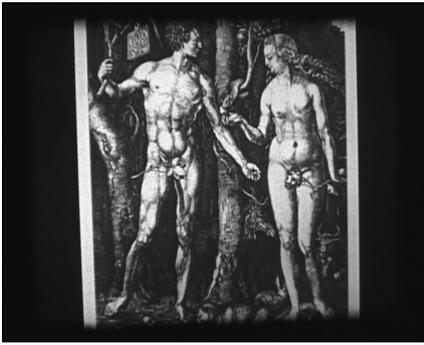
2 Hormonell bedingte Homosexualität, 1968, Action Stills.

Schrifttafeln den Versuch darstellt, den semantischen Überschuss des Bildmediums zu disziplinieren, ist es die vorrangige Aufgabe der grafischen Visualisierungen, den wissenschaftlichen Blick in seiner theoretischen Dichte und Tiefe zu inszenieren. In abgeschlossenen Zeichenräumen reduzieren diese Visualisierungen empirische Komplexität und forcieren durchschnittliche oder idealtypische Merkmale – so bleiben von den Rattenorganismen Hirn und Hoden. Daneben wird die Wahrnehmung des Betrachters fokussiert und hierarchisiert durch Pfeile und Vektoren, welche die als bedrohlich empfundene Komplexität der Abläufe bewältigen zu können vorgeben, indem sie lineare Ordnungen und eindeutige Richtungen etablieren, die von links nach rechts oder von oben nach unten verlaufen. So einleuchtend eine Realfilmaufnahme als ein *factum brutum* auf den ersten Blick auch sein mag, in den Augen der Filmpädagogen muss ihr nicht zuletzt die Tonspur sekundieren, insbesondere die allwissende so genannte *Voice of God*, welche die disparaten Ausschnitte der «äußeren Realität» sinnstiftend zusammenführt und heuristische Reliabilität verheißt.¹²

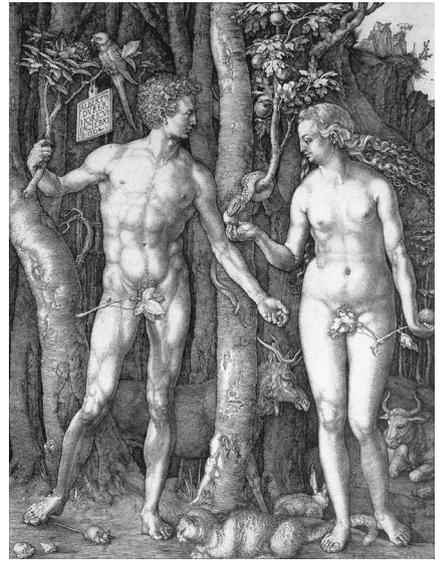
Besagter wissenschaftlicher Lehrfilm unterläuft das an-ästhetische Objektivitätsparadigma aber vor allem durch einen inszenatorischen Kunstgriff im literalen Sinne, dadurch nämlich, dass er Albrecht Dürers Kupferstich *Adam und Eva* aus dem Jahr 1504 in seinen Gedankengang montiert – was zu Mutmaßungen über Sinn und Zweck dieser Inklusion einlädt (Abb. 4 und 5). Dürer zog mit jenem



3 Hormonell bedingte Homosexualität, 1968, Action Stills.



4 Hormonell bedingte Homosexualität, 1968, Action Still.



5 Albrecht Dürer, *Adam und Eva*, 1504, 25,1 × 19 cm.

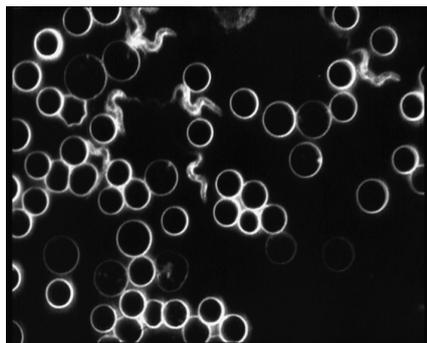
Kupferstich bekanntlich eine erste, vorläufige Summe aus seinen Versuchen, die Maßverhältnisse des gottesebenbildlichen menschlichen Körpers durch exakte Messung zu ergründen. Das erste Menschenpaar gab ihm Gelegenheit, die Idealfiguren von Mann und Frau mustergültig in Szene zu setzen, als geometrisch konstruierte, nach dem Kanon des Vitruv proportionierte Aktfiguren mit einem Adam, der die kontrapostische Haltung des *Apoll von Belvedere* variiert, und einer Eva, die das Haltungsschema der *Venus Medici* zitiert.¹³ Die reliefartige Freistellung der Figuren auf der dunklen Folie des Waldes betont die Reinheit der Figurenumrisse noch, aber auch den artifiziellen Charakter der Idealfiguren, was Heinrich Wölfflin von einem «frostige[n] Nebeneinander»¹⁴ der Stammeltern hat sprechen lassen. In der Folge, um 1507, sollte Dürer von der planimetrischen Konstruktion eines *homo bene figuratus* mit Zirkel und Lineal zu einer empirischen Vermessung von Körpern übergehen. Aus der Einsicht heraus, dass das Maß des Menschen schwer zu begreifen sei – «in krumpfen vngeregelten linien» verlaufe, so Dürer 1513 –,¹⁵ wandte er sich von der Suche nach einer normativen Ästhetik zunehmend ab, und mehr als ein abstrahiertes ideales Kunst-Maß scheint ihn fortan eine Naturbeobachtung interessiert zu haben, die ihn die Formenvielfalt noch eines jeden Fettwulstes notieren ließ.¹⁶ Plausibel ist darauf hingewiesen worden, dass sich dieses Umschlagen bereits mit der Ikonographie des Blattes ankündigt, dem Sündenfall. Während das erste Menschenpaar noch in idealer Makellosigkeit erscheine, so Rainer Schoch, die Katze im Vordergrund der Maus noch nicht gewahr geworden sei, kündige sich die Spannung zwischen den Geschlechtern und der Ausgang des Geschehens bereits an; das scheinbar randständige Motiv der Bergziege auf der Felsspitze im Hintergrund paraphrasiere das ungläubige Zögern Adams und kennzeichne die gefährliche Entscheidungssituation.¹⁷ Das bedeutet in letzter Konsequenz, dass Dürers elaborierte Idealität bereits in seinem Kupferstich von *Adam und Eva* brüchig ist, sowohl anthropologisch als auch kunsttheoretisch-ästhetisch.

Was nun könnte die Konzepture des Berliner Lehrfilms bewogen haben, dieses Blatt zu zitieren? Neben der formalen Qualität – der objektiv anmutenden Freipräparierung des menschlichen ‚Testobjektes‘, seiner Freistellung vor einem dunklen Hintergrund – war der Stich wohl auch und in erster Linie, so darf spekuliert werden, semantisch brauchbar. Die *Voice of God* des Films lässt keinen Zweifel daran, dass die vorgestellten Experimente sittlich zu bewerten sind. Hier ist von «Normalität» die Rede, von «Unterbindung» und davon, dass der Homosexualität des Menschen vehement vorzubeugen sei – «Prophylaxe» ist ein Schlagwort, «neue therapeutische Angriffspunkte» ein anderes. Der Film endet gar in seiner letzten Einstellung mit einer schlagbildlichen, vormodernen Diffamierung der Homosexualität, mit der historischen Darstellung der Versuchung eines Mannes nämlich durch einen Dämon männlichen Geschlechts, der im Rahmen der filmischen Diegese eine diabolische Homosexualität personifiziert. In diesem Kontext mögen für die Konzepture des Films die nicht überschrittenen Figurenumrisse Dürers als Sinnbilder für eine makellose Reinheit und Gottesebenbildlichkeit des unschuldigen Körpers eingestanden haben; eines Körpers, der ständig bedroht ist durch niedere, animalisch triebhafte Kreaturen. Dürers klassizistischer, entindividualisierter Figurenkanon erweist sich so gesehen als Instrument einer ‚Reinigung‘ und einer Wiederschaffung einstiger Idealität.¹⁸ Und dies vermag nur ein Wissenschaftler ins Werk zu setzen, so ein Subtext des Films, der sich – wie wohl in seinen Augen auch Dürer es getan hat – in letzter Konsequenz als ein *alter deus* stilisiert.¹⁹

Diese ihresgleichen suchende Inklusion eines so genannten Kunstbildes in ein so genanntes Gebrauchsbild ist für den hier verhandelten Zusammenhang so bedeutsam, weil sie die Kunstwissenschaft nolens volens zur Analyse auch des Gebrauchsbildes lizenziert und den Berliner Film zu nichts Geringerem prädestiniert, als die Trennung, vielleicht sogar, zugespitzt formuliert, die Unterscheidung zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern in Frage zu stellen. Dürers Stich lässt sich hierbei als eine *mise en abyme* begreifen: Stich wie Film zeugen keinesfalls von einem interesselosen und indifferenten Zeigen, bilden mitnichten Sachverhalte lediglich ab, sondern konstruieren selbige ästhetisch. Nicht nur der Kupferstich Dürers – in seiner kunsttheoretischen Brüchigkeit –, sondern auch der Lehrfilm der Charité – in seiner epistemologischen Brüchigkeit, (unter anderem) infolge der auf ein Kunstbild sich stützenden Argumentation –, sind von artistischem Potenzial und ikonischer Differenz gezeichnet, mithin von einem letztlich nicht zu kontrollierenden Bedeutungsüberschuss.²⁰

Angesichts der vielfältigen Eingriffe in die Prozesse von Forschung und Wissenschaftskommunikation ist der überkommene stereotype Gemeinplatz von einer wie auch immer gearteten Selbstabbildung der Natur im wissenschaftlichen Film nicht haltbar – hier führt *Hormonell bedingte Homosexualität* nur in extremis vor Augen, was für einen jeden wissenschaftlichen Film gilt, selbst wenn er nicht mit Kunst argumentiert.²¹ Vielmehr gilt es den hohen inszenatorischen Aufwand zur Schaffung künstlicher Modellbedingungen in den Blick zu rücken, um der kreativen und kunstfertigen Vielfalt wissenschaftlicher Visualisierungen gerecht werden zu können. Fasst man also Wissenschaft und Kunst nicht als sich gegenseitig ausschließende Gegensätze auf, kann ein Denken freigesetzt werden, das die Ästhetisierung wissenschaftlichen Wissens als eine grundlegende Bedingung sowie produktive Ermöglichung wissenschaftlicher Praxis anerkennt und jene konstruktiven und kreativen Aspekte wissenschaftlichen Handelns formanalytisch zu fassen verspricht.

Wie außerordentlich ästhetisch kodiert, wie vieldeutig, aber auch wie polyfunktional der so genannte wissenschaftliche Film sein kann, sei mit einem letzten Beispiel noch einmal unterstrichen: dem zwischen 1939 und 1945 gedrehten neun Minuten langen Film *Le Vampire*.²² Sein Regisseur ist Jean Painlevé, studierter Naturwissenschaftler und experimenteller Avantgardefilmer mit Hang zum Surrealismus, der unter anderem als Gelegenheitsrequisiteur für andere Regisseure tätig war und in dieser Funktion die berühmte Ameisensequenz in Buñuels *Un chien andalou* schuf.²³ *Le Vampire* kommt in unserem Kontext systematisch eine große Bedeutung zu, insofern er die in Rede stehenden Bilderklassen nicht mehr nur addiert, sondern summiert, also ununterscheidbar in eins fallen lässt. Hier gehen dekonstruktivistische Kompositionen von Trypanosomen, die sich keinen Deut um Koordinaten und Maßstäbe scheren, Hand in Hand mit einer Vanitas-Ikonographie, die schädelbeinig in einem Aquarium versenkt ist, während die Vampirfledermaus *desmodus rotundus*, sich an einem Meerschweinchen labend, genauso gezeigt wird wie Murnaus Blut saugender Nosferatu über seinem Objekt der Begierde – verjazzt noch durch Duke Ellingtons *Black and Tan Fantasy* und *Echoes of the Jungle* (Abb. 6). So nimmt es nicht wunder, dass der Regisseur auf die Frage, warum naturhistorische Objekte auf ihn eine so große Anziehungskraft ausübten, antwortete: «Weil diese Gegenstände Quellen der Schönheit sind, und weil ich nicht sehe, wie man außerhalb der wissenschaftlichen Forschung [...] mit einem Dokumentarfilm etwas anderes vermitteln könnte als eine künstlerische Vision.»²⁴ Erfasst man die aus den drei verhandelten Beispielen gewonnene Unsicherheit hinsichtlich der Unterscheidbarkeit von so genannten Ge-



6 Jean Painlevé, *Le Vampire*, 1945, Action Stills.

brauchsbildern und so genannten Kunstbildern als eine epistemische Herausforderung, erscheinen Bestimmungen von Gebrauchsbildern, die diese etwa in einer «objektivierte[n] Relation zwischen Ursachen und Wirkungen als selbst-bestimmendes Merkmal» aufgehen sehen,²⁵ als zumindest fragwürdig.²⁶

Was aber an deren Stelle setzen? Versuchsweise sei hier Ludwig Wittgensteins Konzept der «Familienähnlichkeit» aufgegriffen und auf Gebrauchsbilder respektive Kunstbilder gemünzt.²⁷ In den *Philosophischen Untersuchungen* definiert Wittgenstein Familienähnlichkeit als «ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen».²⁸ Diese erlaubt, ein Exaktheitsideal zurückzuweisen, das notwendige und hinreichende Bedingungen für eine Definition fordert. Anstatt für Gebrauchsbilder – und das Folgende gilt analog auch für Kunstbilder – eine Eigenschaft anzugeben, die allen Gebrauchsbildern und nur Gebrauchsbildern gemeinsam ist, lässt sich die Familie der Gebrauchsbilder nach Wittgenstein mit einem Faden vergleichen, der aus einzelnen Fasern besteht; «Und die Stärke des Fadens», so Wittgenstein, «liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen».²⁹ Das bedeutet zum einen, dass ein Gebrauchsbild nicht unabhängig von, sondern nur in seinem Verwobensein mit anderen verstanden werden kann; und zum anderen, dass die Menge der Gebrauchsbilder nicht natürlich begrenzt ist. Das heißt nicht, dass der Begriff des Gebrauchsbildes leer wäre, weil er nichts ausschliesse – nicht alles ist ein Gebrauchsbild. Wenn jedoch der Begriff des Gebrauchsbildes mit einem Faden vergleichbar ist, der aus einzelnen Fasern gebildet wird, dann ist er wesentlich erweiterbar. So lassen sich an unterschiedlichen Stellen immer neue Phänomene einflechten, die – wie Dürers *Adam und Eva* im medizinischen Lehrfilm – nur dadurch zu Gebrauchsbildern werden, dass sie im Zusammenhang mit anderen Gebrauchsbildern begriffen werden. Vergewenwärtigen wir uns dasselbe auch für Kunstbilder, lässt sich der Grenzbereich zwischen so genannten Gebrauchsbildern und so genannten Kunstbildern als hochgradig produktiv verstehen.

Daraus folgt nicht, dass jegliche Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Kunstbildern, epistemischen und ästhetischen Praktiken hinfällig wäre. Eine solche Unterscheidung scheint aber markant unscharf zu sein und keinesfalls auf ästhetischer, sondern allenfalls auf funktionaler Ebene zu greifen. Zwar lassen sich so genannte Gebrauchs- und so genannte Kunstbilder nicht immer in eins setzen – wie es bei Painlevé der Fall ist –, sie müssen sich jedoch mitnichten widersprechen und können einander durchdringen. Um diesen Verhältnissen Rechnung zu tragen, sei – zugespitzt – die These formuliert, dass es keine Gebrauchs- oder Kunstbilder gibt, keine solchen Bilder jedenfalls in einem substanziellen und historisch dauerhaften Sinn. Oder, noch allgemeiner gefasst: Was Bilder sind und tun, wie sie funktionieren und welche Effekte sie hervorbringen und auch der Begriff des Bildes selbst lassen sich nicht auf eine ontologische oder elementare Definition zurückführen.³⁰ Bilder sind nicht auf eine bestimmte Technologie (etwa Neutronenautoradiographie oder Holzschnitt), nicht auf bestimmte Instrumente oder Geräte (Teleskop oder Pinsel), nicht auf symbolische Formen (Perspektive), nicht auf Gattungen im weitesten Sinn (Summationsbild oder Stilleben), nicht auf ein Subjekt (Physiker oder Bildhauerin), nicht auf eine Institution (Laboratorium oder Museum), nicht auf eine soziale Funktion (Diagnose oder Erbauung), nicht auf Praktiken (Morsen oder Malen), Materialitäten (Fotopapier oder Leinwand) oder bestimmte

Symboliken (alphanumerischer Code oder christliche Ikonographie) reduzierbar – und doch in all dem virulent. Alle diese Momente spielen in den Bildbegriff hinein, reichen aber nicht hin, Begriff und Funktion des Bildes an sich zu definieren. Somit lässt sich ein Bild nur als ein fallweise spezifisches Zusammentreten jener heterogenen Momente begreifen, und dieses Zusammentreffen entscheidet über die jeweilige Ausprägung von Bildfunktionen, die sich eher in historischen Einzelanalysen als unter der Voraussetzung von Beständigkeit und Allgemeingültigkeit festhalten und beschreiben lassen. Dass hierfür die Kunstwissenschaft eine wesentliche Rolle spielt, galt es aufzuzeigen.

Anmerkungen

1 Siehe jüngst *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hg. v. Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel, Berlin 2008; *Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*, hg. v. Andreas Beyer u. Markus Lohoff, Aachen/München/Berlin 2005.

2 Lorraine Daston u. Peter Galison, «Das Bild der Objektivität», in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99, hier S. 93. Siehe auch dies., *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007.

3 Roger Odin, «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz», in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 2002, Bd. 11, Heft 2 (*Pragmatik des Films*), S. 42–57, hier S. 49.

4 Vgl. Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld 2007, S. 21–30.

5 Odin 2002 (wie Anm. 3), S. 49.

6 Thomas Koebner, «Der romantische Preuße», in: *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, hg. v. Hans Helmut Prinzler, Berlin 2003, Kat. zur Retrospektive, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek u. Internationales Filmfestspiele Berlin, S. 9–52, hier S. 25.

7 Frieda Grafe, «Der Mann Murnau. Eine kommentierte Biografie», in: *Licht aus Berlin: Lang, Lubitsch, Murnau. Und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik*, hg. v. Enno Patalas, Berlin 2003 (*Ausgewählte Schriften in Einzelbänden*, Bd. 2), S. 85–132, hier S. 109.

8 Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin 1999, S. 172.

9 Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 112.

10 Christoph Keller, Berlin, und seinem Werk *retrograd* (2000) sei dafür gedankt, dass sie mich auf den Film aufmerksam gemacht haben. Für die freundliche Überlassung einer Kopie danke ich der Charité – Universitätsmedizin Berlin, insbesondere Kristine Bormann, Cornelia Czerwonka und Kerstin Ende.

11 Mit Hilfe eines Stereotaxiegerätes können, wie im Film demonstriert, mit hoher Präzision Elektroden in den freigelegten Hypothalamus einer Ratte eingeführt werden.

12 Zu jenen «Prozeduren der Didaktik» siehe Reichert 2007 (wie Anm. 4), S. 125–157.

13 Siehe grundlegend Berthold Hinz, «Albrecht Dürer: Adam & Eva – Mann und Weib», in: *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, hg. v. Iris Lauterbach u. Margaret Stufmann, München 2006 (*Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München*, Bd. 16), S. 39–50; Rainer Schoch, «Adam und Eva», in: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1 (*Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*), bearbeitet v. Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum, München/London/New York 2001, S. 110–113; Anne-Marie Bonnet, «Akt bei Dürer», Köln 2001 (*Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung*, Bd. 4); sowie Christian Schoen, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001.

14 Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, S. 136.

15 Albrecht Dürer, Achter Entwurf zur Einleitung in das *Lehrbuch der Malerei*, spätestens 1513, zitiert nach Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1966, Bd. 2, S. 127–128, hier S. 127.

16 Siehe, als ein Beispiel unter vielen, die *Konstruktion der dicken Frau von vorne*, 1508–10; Feder 294 x 208; Dresdner Skizzenbuch, fol. 146r.

17 Siehe Schoch 2001 (wie Anm. 13), S. 110.

18 Siehe ebd., S. 112.

19 Für den Film zeichnet der so renommierte wie umstrittene Neuroendokrinologe Günter Dörner verantwortlich. Zu Dörner siehe beispielsweise Friedemann Pfäfflin, «Neuroendokrinologische Forschungsergebnisse und Sexualwissenschaft. Zur Vorgeschichte eines Konflikts», in: *Zeitschrift für Sexualforschung*, 1990, Bd. 3, Heft 1, S. 54–74.

20 Für den Film als wissenschaftlicher Gebrauchsfilm ist dieser Umstand selbstverständlich prekär: Dadurch, dass sie ein Werk einbauen, mit dem Dürer sich von der Suche nach einer idealen Norm abzuwenden begann, ist den Konzepturen, wenn man so will, die Kontrolle über ihr eigenes Kommunikat ein Stück weit entglitten – wie Dürers Bergziege balanciert somit auch der Film gleichsam auf einem schmalen Grat.

21 Betrachtungen ästhetischer Strategien wissenschaftlicher Filme unternehmen Anita Gertiser, «Der Schrecken wohnt im Schönen: Darstellung devianter Sexualität in den Aufklärungsfilmern zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten der 1920er-Jahre», in: *zeitenblicke*, 2008, Bd. 7, Nr. 3, http://www.zeitenblicke.de/2008/3/gertiser/index_html, Zugriff am 5. August 2009; Reichert 2007 (wie Anm. 4); Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007, insbesondere S. 107–171; Henning Engelke, *Dokumentarfilm und Fotografie. Bildstrategien in der englischsprachigen Ethnologie 1936–1986*, Berlin 2007 (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 4); Sabine Flach, «Die Zeichnung im Medienverbund. Nicholas Kaufmanns Film *Die Ausbreitung der Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* als Beispiel der Medienkonkurrenz in der Medizin», in: *Randgänge der Zeichnung*, hg. v. Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister, München 2007, S. 375–391; *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 2005 u. 2006, Bd. 14, Heft 2 u. Bd. 15, Heft 1 (*Gebrauchsfilm (1)* und *Gebrauchsfilm (2)*), hg. v. Vinzenz Hediger/Christopher Kelty/Hannah Landecker, «Das Schauspiel der Zelle. Unsterblichkeit, Apostrophe, Apoptose», in: *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, hg. v. Marie-Luise Angerer/Kathrin Peters/Zoë Sofoulis, Wien 2002, S. 21–47; sowie das Referenzwerk: Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis/London 1995.

22 Ute Holl, Basel, sei dafür gedankt, dass sie mich auf den Film aufmerksam gemacht hat.

23 Siehe Roxane Haméry, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes 2008; sowie *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé*, hg. v. Andy Masaki Bellows u. Marina McDougall mit Brigit-

te Berg, Cambridge, Mass./London 2000.

24 Jean Painlevé, zitiert nach Roxane Haméry, «Kino und Unterricht. Die fabelhafte Lektion in Unehreerbietigkeit des Jean Painlevé», in: *montage/av* 2006 (wie Anm. 21), S. 43–57, hier S. 54. – Bei dieser Gemengelage wird deutlich, dass zwischen verschiedenen Gebrauchswesen des wissenschaftlichen Films differenziert werden muss: So lässt sich unter anderem zwischen der Kinematographie als Registratur (Forschungsfilm), als Lektion (Lehrfilm), als Multiplikator (Unterhaltungsfilm) und als künstlerisches Experiment (Avantgardefilm) unterscheiden, jeweils zu spezifizieren für unterschiedliche Publika – wobei es Schnittmengen zwischen den einzelnen Typen geben kann: Während *Hormonell bedingte Homosexualität* als Lehrfilm konzipiert wurde, hat Painlevé zeit seines Lebens gegen eine eindeutige Klassifizierung seiner Filme gekämpft.

25 Werner Rammert, «Die Form der Technik und die Differenz der Medien. Auf dem Weg zu einer pragmatistischen Techniktheorie», in: *Technik und Sozialtheorie*, hg. v. dems., Frankfurt am Main/New York 1998 (*Theorie und Gesellschaft*, Bd. 42), S. 293–326, hier S. 307.

26 Apostrophierte seitens der Kunstwissenschaft Gottfried Boehm 2001 das so genannte wissenschaftliche Bild noch als ein «schwaches Bild», bei dem ästhetische Kriterien wie Anspielungsreichtum, Metaphorizität, visuelle Dichte oder Selbstreferenz kaum im Spiel seien, verzichtet er in einem Wiederabdruck seines Beitrages aus dem Jahr 2007 auf ebendiese Kennzeichnung. Siehe Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 2. Aufl., Berlin 2008 (Berlin 2007), S. 94–113; und ders., «Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis», in: *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, hg. v. Bettina Heintz u. Jörg Huber, Zürich/Wien/New York 2001 (*Theorie : Gestaltung*, Bd. 1), S. 43–54, hier S. 52–54.

27 Darin folge ich Ingeborg Reichle, Steffen Siegel u. Achim Spelten, «Die Familienähnlichkeit der Bilder», in: *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. v. dems., Berlin 2007, S. 7–11.

28 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 66.

29 Wittgenstein, § 67.

30 Diese Überlegungen sind angelehnt an Joseph Vogl, «Medien-Werden: Galileis Fernrohr», in: *Archiv für Mediengeschichte*, 2001, Nr. 1 (*Mediale Historiographien*), S. 115–123, insbesondere S. 121–123. Siehe auch Thomas Hensel, «Das Bild im Spannrahmen», in: *Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen*, 2008, Heft 20 (*Visualisierung oder Vision? Bilder (in) der Wissenschaft*), S. 36–39, insbesondere S. 39.