

Kathrin Rottmann

Schaffende Hände an der Maschine? Kultur- und Industriefilme gegen entfremdete Arbeit

Zwischen der Dokumentarfilmreihe *Schaffende Hände*, die Hans Cürlis in den 1920/30er Jahren mit seinem Institut für Kulturforschung produzierte, und den zur selben Zeit von europäischen ebenso wie US-amerikanischen Wirtschaftsunternehmen in Auftrag gegebenen Industriefilmen, die arbeitende Hände zeigen, scheinen auf den ersten Blick wenig Gemeinsamkeiten zu bestehen, obwohl beide Hände zeigen und dem vagen Gemenge zwischen Kultur-, Dokumentar-, Lehrfilm und »affizierender Propaganda« zuzurechnen sind.¹ Der von Cürlis für seine Reihe als Titel gewählte Begriff des Schaffens signalisiert aufgrund des Sprachgebrauchs bis heute, dass die Tätigkeit der gefilmten Hände gerade nicht als Arbeit zu verstehen sei. Denn im Unterschied zu jenem mit handwerklicher oder industrieller Produktion konnotierten Begriff wird ›Schaffen‹ im Sinne von ›Schöpfen‹ als kreative oder künstlerische, wenn nicht göttliche Hervorbringung aus dem Nichts verstanden – und ist allenfalls in Schwaben als Synonym für Arbeit gebräuchlich.² Die grundlegenden Produktionsbedingungen der Industrie, die die Vorstellung von Arbeit bestimmen, widersprechen dem, was seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Schaffen definiert wurde. Dessen scharfe Trennung von Arbeit, Lohnarbeit, Arbeitsteilung, Maschineneinsatz und Massenfertigung wurde während und in Auseinandersetzung mit der europäischen Industrialisierung, das heißt der zunehmenden »Arbeits- und damit auch Klassenteilung«, mit einem »gleichsam anti-industriellen Imperativ[...]« ausgehandelt und das Schaffen in Ästhetik und Kunsttheorie in Abgrenzung von der Arbeit als autonome, freie Schöpfung eines stets männlich gedachten Einzelnen bestimmt.³ So

-
- 1 Burcu Dogramaci: Künstlerfilme von Hans Cürlis. Von schaffenden Händen und sich erschaffenden Werken, in: Oliver Jahraus, Michaela Nicole Raß, Simon Eberle (Hg.): *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*, München 2017, S. 278–291, hier S. 278.
 - 2 Vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Wien 1811, Bd. 3, Sp. 1326–1328; Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, Halle 1731–1754, Bd. 34, Sp. 787–788.
 - 3 Ruth Sonderegger: *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt*, in: Burkhard Liebsch

charakterisierte beispielsweise der Philosoph Immanuel Kant die Kunstproduktion, basierend auf der Unterscheidung von körperlicher und intellektueller Arbeit, in Abgrenzung zur Lohnarbeit und zum Handwerk, als »geistige«, wenngleich mit »Geschicklichkeit« und »praktische[m ...] Vermögen« verbundene »Angelegenheit«.⁴ Der Kopfarbeiter, der an der Universität Königsberg Logik und Metaphysik lehrte, argumentierte aber, nicht einmal der Schaffende selbst könne dabei sein Vorgehen »beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen«.⁵

Die Filmreihe *Schaffende Hände* versprach, zumindest einen Teil dieses Vorgangs vor Augen zu führen, ähnlich wie die Industriefilme einen Blick auf die als »zweite Schöpfung« gelobten industriellen Hervorbringungen in Aussicht stellten.⁶ Beide, Industriefilme und Cürlis' Bildhauer:innenfilme, machen dadurch etwas sichtbar, das den Blicken derer verborgen blieb, die nicht selbst in der Fabrik arbeiteten oder zu den wenigen Privilegierten zählten, die trotzdem Zugang zur Produktionsstätte oder gar zum Künstler:innenatelier hatten. Die Filme, die im Folgenden mit einem repräsentationskritischen und medienwissenschaftlichen Zugang verglichen werden sollen, inszenieren je auf ihre Weise die arbeitenden beziehungsweise schaffenden Hände, deren »Tätigkeit und das Getane« in den 1920/30er Jahren gemeinhin als »Urzelle der Kultur« verstanden wurden, als Inbegriff der künstlerischen ebenso wie der außerkünstlerischen Arbeit.⁷ Die später, in den 1960er Jahren programmatisch zurückgewiesenen Unterschiede zwischen (werkstätiger) Arbeit und (künstlerischem) Schaffen muten dabei denkbar

(Hg.): Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte, Hamburg 2018, S. 109–125, hier S. 114; Gerald Raunig: Maschinen Fabriken Industrien. Tausend Maschinen, Fabriken des Wissens, Industrien der Kreativität, Wien 2019, S. 273.

- 4 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III, hg. v. Manfred Frank, Véronique Zanetti, Frankfurt am Main 1996, S. 479–880, hier S. 651 f., 657; Birgit Recki: Raffael ohne Hände? Kant, Lessing, Valéry und andere über Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, in: Violetta L. Waibel, Konrad Liessmann (Hg.): Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?, Paderborn 2014, S. 33–53, hier S. 35 f., 41 ff. Vgl. auch Alfred Sohn-Rethel: Geistige und körperliche Arbeit, in: Ders.: Geistige und körperliche Arbeit. Theoretische Schriften 1947–1990, Teilband I, hg. v. Carl Freytag, Oliver Schlaudt, Françoise Willmann, Wien 2018, S. 185–419, hier S. 229.
- 5 Kant: Urteilskraft (wie Anm. 4), S. 657.
- 6 Klaus Herding: Die Industrie als »zweite Schöpfung«, in: Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke, Hans Ottomeyer, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2022, S. 10–27.
- 7 Friedrich Herig: Menschenhand und Kulturwerden. Einführung in die Manufaktologie, Weimar 1929, S. 21 f.



1 Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Bildhauer* (D 1926), Institut für Kulturforschung e. V., 35 mm, s/w, stumm

Filmbilder aus der Publikation *Schaffende Hände. Die Bildhauer* (1927) aus den Filmen über Rudolf Belling (oben links), Hugo Lederer (oben rechts), Milly Steger (Mitte) sowie Screen captures aus dem Film über Ernesto de Fiori (unten)

gering an.⁸ Mit diesen verfilmten Ähnlichkeiten von Arbeit und Schaffen verhandelten die Filme, die in Schulen, Berufsschulen, Universitäten, Betrieben, im Vorprogramm von Kinos und in Cürlis' Fall auch in Museen vorgeführt wurden, so die These, den Stellenwert künstlerischer und außerkünstlerischer Arbeit in der industriellen kapitalistischen

8 Vgl. *Work Ethic*, hg. v. Helen Molesworth, Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003; Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley, Los Angeles, London 2009; Friederike Sigler: *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970*, München 2021.

Gesellschaft.⁹ Die Filme visualisieren ähnliche, ideologisch aufgeladene Vorstellungen des Verhältnisses von Kopf- und Handarbeit, das als Einheit vermittelt wird, obwohl es seinerzeit sowohl in der Kunsttheorie als auch in den Arbeitswissenschaften unter vollkommen unterschiedlichen Voraussetzungen neu bestimmt wurde. Auf diese Weise versprochen sie, im Kino psychotechnisch als visuelle Argumente gegen die Entfremdung von der Arbeit wirksam zu werden.

Arbeitende und schaffende Hände in Großaufnahme

Cürlis' Filmreihe zielte darauf, »den manuellen Arbeitsprozeß des Schaffenden« zu vermitteln, und konzentrierte sich dazu jeweils auf die Entstehung eines einzelnen Werkes.¹⁰ Die Bildhauer:innenfilme zeigen überwiegend die Arbeit im Medium Ton, weil das weiche Material »der Hand reichlich Gelegenheit zu eindrucksvollster Bewegung [gibt]. Die Hand als schöpferisches Individuum tritt da auch überall überraschend klar heraus, sie ist schlechthin ein Novum, ein nie gesehener Akteur«, wie der promovierte Kunsthistoriker Cürlis betonte.¹¹ Die Filme suggerieren, ebenso wie die mit Filmbildern illustrierten zugehörigen Publikationen, eine unmittelbare Nähe zur künstlerischen Arbeit, indem die Kamera mit jeder Einstellung dichter an den Arbeitsprozess heranrückt, bis – so im Film über Milly Steger (*Abb. 1, Mitte*) – nur noch ein Ausschnitt der modellierenden Hand und der Oberfläche der Tonskizze in Nahaufnahme zu sehen sind. Während der Film Stegers schaffende Hände zunächst in der Bildmitte, aber in einer halbnahen Einstellung der an den Bildrand gerückten Bildhauerin bei der Arbeit mit dem Ton zeigt, lenken die Einstellungsgröße, die Montage und überdies die Präsentation der Filmbilder in Cürlis' Buch den Blick dann auf das Detail des einzelnen arbeitenden Fingers. Nahsichtig präsentiert das in Cürlis' Publikation veröffentlichte Filmbild leicht oberhalb der Bildmitte den ausgestreckten Zeigefinger, der allein den Ton modelliert, und die von ihm bearbeitete Oberfläche, während die Kadrierung den übrigen Körper der Plastik und der Bildhauerin ausblendet. Das Schaffen erscheint in Cürlis' Film dadurch nicht als unergründlicher schöpferischer Vorgang, sondern als eine »Produktionsweise«, wie Cürlis es ausdrückte, als »Arbeitsmethode« und ein von Material, Werkzeug

9 Vgl. Ulrich Döge: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982), Berlin 2005, S. 30.

10 Hans Cürlis: Bildende Kunst im Film, in: Edgar Beyfuss, Alexander Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S. 210–216, hier S. 216.

11 Hans Cürlis: Schaffende Hände. Die Bildhauer. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin, Berlin 1927, S. 8.



und Prozeduren bestimmter »technische[r] Schöpfungsprozess«, in dem die Hände die entscheidenden »Akteure« sind, wie es in einer Filmkritik hieß.¹² Im Unterschied dazu zeigt beispielsweise Sacha Guitrys Filmdokumentation *Ceux de chez nous* von 1915, mit der während des Ersten Weltkriegs die Überlegenheit der französischen Kultur untermauert werden sollte, Bildhauer und Maler wie Auguste Rodin und Auguste Renoir bei der Arbeit, fokussiert in den halbnahen Einstellungen aber die Künstlerköpfe, nicht die Arbeit der Hände (Abb. 2). Guitry vermied den eigentümlichen Blick auf deren Hervorbringen einer Skizze, indem er die von Rodin bearbeitete Marmorskulptur an den äußersten Bildrand und den Bildhauerkopf in die Bildmitte rückte und Renoir bei der Arbeit an einem für das Publikum unsichtbaren Gemälde hinter der Staffelei präsentierte, so dass auch dessen Hände kaum zu sehen sind.¹³ Cürlis' Filme hingegen sollten, wie er 1924 im *Kulturfilmbuch* argumentierte, in »Großaufnahmen [die] Hand während der Arbeit« und ihr »unerhörtes Eigenleben« zeigen.¹⁴ Der Kunsthistoriker charakterisierte seine Filme als Teil eines umfassenderen Vorhabens der »Verfilmung der produktiven Tätigkeit der menschlichen Hand«, die Dokumentationen über die Hände im Kunsthandwerk, im Handwerk und möglicherweise in der Industrie umfasste und während der Zeit des Nationalsozialismus mit einer Reihe von Lehr- und Industriefilmen, darunter zum Beispiel *Durchführung eines Börsenauftrags*. Wert-

- 2 Sacha Guitry, *Ceux de chez nous* (F 1915), 35 mm, s/w, stumm, 22 Min./F 1952, 35 mm, s/w, Ton, 44 Min., Screen captures

12 Ebd., S. 10; Filmkurier, zitiert nach Reiner Ziegler: *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945*, Konstanz 2003, S. 48.

13 Die 1952 neu edierte Version ist online zu finden: Sacha Guitry: *Ceux de chez nous*, Frankreich 1952, Archives françaises du film, URL <https://www.youtube.com/watch?v=4SEY6AK7RDo> (Zugriff am 2. Januar 2024).

14 Cürlis: *Kunst* (wie Anm. 10), S. 216; Ders.: *Bildhauer* (wie Anm. 11), S. 8.

papierankauf (1941), *Eisenbiegen von Hand mit beweglicher Rolle an der Maschine* (1941) oder *Schöpferische Stunde. Josef Thorak* (1943), fortgesetzt wurde.¹⁵ Diese im weitesten Sinne produktive Tätigkeit, die die werktätige und künstlerische Arbeit umfasste, vermittelte Cürlis durch den Fokus auf die Hände, den er mit einigen Industriefilmen teilt.¹⁶

Seit den 1920er Jahren ist auch in der Automobilindustrie im Modellbau das Modellieren mit Ton oder tonähnlichem Industrieplastilin üblich. Die Arbeit mit dem weichen Material bleibt jedoch in den Filmen, um die es im Folgenden geht, aufgrund von offenkundig unüberwindbaren Widersprüchen zu den vermeintlich virilen Eigenschaften des harten Stahls der Motoren und Karosserien unsichtbar, ebenso wie die längst etablierte Industriearbeit von Frauen. Sie ist auch in den zahlreichen Industriefilmen über die Produktion von Chevrolet nicht zu sehen, wie beispielsweise dem von der Chevrolet Motor Company in Auftrag gegebenen, von der auf Lehr-, Industrie- und Werbefilme spezialisierten Jam Handy Organization in Detroit aufwendig produzierten und vom städtischen Philharmonieorchester vertonten Film *Master Hands* aus dem Jahr 1936. Anders als dessen Titel vielleicht vermuten lässt, präsentiert der Film keine schaffenden Künstler:innenhände im Entwurfsprozess, sondern in Großaufnahme unzählige arbeitende Hände, die mit diversen Werkzeugen und Maschinen in den geradezu tayloristisch fokussierten »Mikroprozeduren der Produktion« agieren (*Abb. 3*).¹⁷ Einige Hände sind aufgrund von Kameraschwenks und Montagen den anonymen Arbeitern zuzuordnen; andere werden alleine und als eigenständig präsentiert und prominent ins Bild gesetzt, mitunter in extremer Nahaufnahme und so ausgeleuchtet, dass Haut, Haare, Schmutz und glänzender Schweiß sich in den kontrastreichen Aufnahmen vom Fabrikdunkel abheben. Die Narration des Industriefilms folgt den Produktionsabläufen im Chevrolet-Werk in Flint, vom Guss des flüssigen Stahls über Werkzeughersteller, die Fertigung der Einzelteile und die Montage von Motoren und Karosserien, bis am Ende, wie in den *Schaffenden Händen*, das fertige Produkt präsentiert wird. Unabhängig von heutigen Vorstellungen einer möglicherweise auch aufgrund des Maschineneinsatzes entfremdeten Arbeit in der Fabrik inszeniert der Film die Arbeit in der Autoindustrie buchstäblich als Handwerk

15 Hans Cürlis: Zehn Jahre Institut für Kulturforschung, in: *Der Bildwart*, Jg. 3, 1929, Nr. 6, S. 316–323, hier S. 322. Vgl. Döge: *Kulturfilm* (wie Anm. 9), S. 43, 47.

16 Cürlis' eigene Handwerks- und Industriefilme konnten nicht eingesehen werden.

17 Max Fraser: *Hands off the Machine. Workers' Hands and Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America*, in: *American Art*, Jg. 27, Nr. 2, 2013, S. 94–117, hier S. 102 (meine Übersetzung, K.R.).



3 *Master Hands*, USA 1936,
The Jam Handy Organization

und lobt die Arbeiter als virtuose Meister, ohne damit handwerklichen Rückschritt zu signalisieren, weil selbst die industrielle Massenproduktion nicht ohne handwerkliche Fähigkeiten auskam. Der Film verspricht den Zuschauer:innen im eingangs eingeblendeten Text, »to see at work the skilled craftsmen whose master hands command the great machinery of production«, und rückt die Arbeiter der Automobilindustrie in die mit nationalem Pathos aufgeladene Tradition des US-amerikanischen Handwerks für den Aufbau der Nation, in den so auch die Industrie eingebunden erscheint.¹⁸ Die Arbeit in der Automobilindustrie war in den 1920/30er Jahren häufig Gegenstand von Industriefilmen. Darin spielen die Hände jedoch, dem Prinzip der Rationalisierung und Maschinisierung entsprechend, in der Regel keine Rolle. So wechseln sich in dem 1934 von Pathé-Natan zum Ruhme der französischen Industrie produzierten Film *L'Automobile de France*, der ähnlich wie *Master Hands* die gesamten Produktionsabläufe verfolgt, zwar Totalen und Halbtotale mit Nahaufnahmen ab. Diese zeigen aber anstelle der Hände die Maschinen, die als Inbegriff des Fortschritts gleichsam autonom zu produzieren scheinen, während sich die Autoteile in Fords Industriefilm *Rhapsody in Steel* aus demselben Jahr in einer Tricksequenz am Ende sogar ganz von selbst und ohne Zutun der Hände zusammenfinden. Im Unterschied dazu führt *Master Hands* mit Großaufnahmen unterschiedlicher arbeitender Hände in sämtlichen Produktionsschritten deren Anteil vor Augen und suggeriert durch die Montage, dass erst jeweils eine in Großaufnahme ins Bild gesetzte Hand die Maschinen per Knopfdruck oder Hebel in Aktion versetzt.

Die Großaufnahmen, die hier den händischen Arbeitsprozess in der Industrie sichtbar machen, verstand der Psychotechniker Hugo Münsterberg als zentralen Trick des neuen Mediums Film. Der Filmtheoretiker, der in Harvard filmische Berufseignungstests entwickelte und eine Filmtheorie entwarf, die weder in den USA noch in Deutschland viele Leser:innen fand, nachdem der Autor während des Ersten Weltkriegs als Deutscher in den USA verstorben war, charakterisierte sie als »Wendepunkt für unsere Aufmerksamkeit«.¹⁹ Denn die Großaufnahmen könnten ein einziges Detail, das aufgrund der Nähe zum Filmbild unmittelbar vor Augen zu stehen scheine, zum gesamten Inhalt der Handlung machen, weil alles

18 Vgl. *Master Hands*, The Jam Handy Organization, USA 1936, Library of Congress, in: URL <https://www.loc.gov/item/mbrs02297907> (Zugriff am 2. Januar 2024). Vgl. Glenn Adamson: *Craft. An American History*, New York 2021, S. 40.

19 Hugo Münsterberg: *Warum wir ins Kino gehen* (1915), in: Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, 2. Auflage, Paderborn 2006, S. 27–36, hier S. 30 f.

andere ausgeblendet sei.²⁰ Ähnlich verstand seinerzeit in Europa der Filmtheoretiker Béla Balázs die Großaufnahme als das »eigenste Gebiet des Films«: »Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest [...] Der entscheidende Moment der eigentlichen Handlung wird in einem guten Film nie in der Totalaufnahme gezeigt. [...] Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung«, eine Feststellung, die gleichermaßen für Spiel-, Industrie- und Cürlis' Künstler:innenfilme galt.²¹ *Master Hands* und die *Schaffenden Hände* führen mit dem »Pathos der Größen [...], die keine andere Kunst so wie der Film ausüben kann«, die Hände als »Träger« und »entscheidende[s] Moment der eigentlichen Handlung« vor.²² Während von den Detroit-er Arbeiter:innen keine Reaktionen auf diese Art der Inszenierung ihrer Tätigkeit bekannt sind, ließ Cürlis die gefilmten Künstler:innen in seiner Publikation über die Bildhauer:innenfilme selbst zu Wort kommen. Die titelgebenden schaffenden Hände charakterisierte etwa Milly Steger als »selbständige Wesen«, während Rudolf Belling darlegte, seine Hände hätten sich während der Aufnahme geradezu »selbständig« gemacht.²³ Deren filmische Inszenierung war indessen nicht so zu verstehen, dass künstlerische Arbeit allein als manuelle Geschicklichkeit oder gar subordinierte Handarbeit aufzufassen sei, wie der Bildhauer Georg Kolbe erläuterte, der seine Hände mit »Tiere[n]« verglich, die »ihren Bau errichten«.²⁴ Vielmehr ging es um den »Schaffensprozeß«, im Zuge dessen die Hände vermeintlich »schnellste Befehle des Gehirns aus[...]führen.«²⁵

Kopf- und Handarbeit

Master Hands und *Schaffende Hände* veranschaulichen Vorstellungen des Verhältnisses von Kopf- und Handarbeit, das in den 1920/30er Jahren im Diskurs der Kunstgeschichte und in der Arbeitswissenschaft ähnlich, wenngleich unter verschiedenen Voraussetzungen neu ausgehandelt wurde. Cürlis, der in seinen Schriften, in Anlehnung an tradierte Schaffensvorstellungen, einräumte, dass der »eigentliche Schöpfungsprozess nicht vom Film erfasst werden« könne, »weil er außerhalb des Manu-

20 Vgl. Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*, New York 1916, S. 87 ff.

21 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt am Main 2001, S. 49 f.

22 Ebd., S. 53; Cürlis: *Bildhauer 1927* (wie Anm. 11), S. 20.

23 Cürlis: *Bildhauer 1927* (wie Anm. 11), S. 26 u. 29. Vgl. zur Zuschreibung »geistiger Aktivität« Dogramaci: *Künstlerfilme* (wie Anm. 1), S. 283 ff.

24 Cürlis: *Bildhauer* (wie Anm. 11), S. 23 f.

25 Ebd.

ellen und des Schaubaren« liege, inszenierte die künstlerische Arbeit in seinen Filmen hingegen als Zusammenspiel von Kopf- und Handarbeit.²⁶ Filmisch vermittelt wird dieses Zusammenwirken beispielsweise, wie im Film über Milly Steger (*Abb. 1, Mitte*), durch halbnaher Einstellungen, die zugleich das Künstler:innenantlitz, das Werkstück und die im Mittelpunkt stehenden Hände rahmen. So ist Stegers Oberkörper im hellen Kittel im Profil so an den Bildrand gerückt und angeschnitten, dass ihre beiden an ausgestreckten Armen agierenden Hände fast in der Bildmitte und auf der Höhe ihres Kopfes platziert sind, der ihr Vorgehen mit prüfendem Blick unmittelbar verfolgt. Während die zu Füßen der Figur auf der Arbeitsfläche liegenden unförmigen Tonklumpen den Fortschritt der Arbeit sichtbar machen, verschwinden die charakteristischen ausgestreckten Zeigefinger zumindest für die Betrachter:innen des Films hinter der Tonskizze, die die Finger gerade formen. Erst eine andere Einstellung, die in Großaufnahme einen Zeigefinger bei der Arbeit, beim Modellieren des Rückens, zeigt, macht für sie auch das sichtbar, was Stegers Blick kontrolliert. Dabei halten die Hände zuweilen inne, wie in Überlegung begriffen, um dann, buchstäblich unter Aufsicht, fortzufahren. Cürlis nutzte aber verschiedene Bildstrategien und inszenierte die Korrelation von Kopf und Hand im Film über Ernesto de Fiori auf andere Weise (*Abb. 1, unten*). Als blicke er dem Bildhauer über die Schulter, sind die beiden Hände und nur ein Detail der Tonskizze in die Bildmitte gerückt. Die Hände ragen rechts und links von der Figur, angeschnitten vom unteren Bildrand, in das Bild hinein, ohne dass die Kamera den Oberkörper oder den strengen Blick des Künstlers erfasst. Dafür ist jedoch wiederholt sein Hinterkopf sichtbar. Mehrere Einstellungen zeigen auf diese Weise die modellierenden Hände in Großaufnahme und am rechten oder linken Bildrand auch den Kopf des Bildhauers, der unscharf unmittelbar vor der Kamera ins Bild ragt, als erfasse sie seine Sicht und sein Mitwirken an der Arbeit. Dabei ist der Bildausschnitt mitunter so gewählt, als wüchsen de Fioris Hände regelrecht aus dessen Stirn heraus, ähnlich wie es 1924 El Lissitzky in seinem Selbstbildnis *Der Konstrukteur* visualisierte. Die auf diese Weise filmisch vermittelte Auffassung von künstlerischer Arbeit als einem nicht zu trennenden Zusammenwirken von Kopf- und Handarbeit war seinerzeit in der Kunstgeschichte keineswegs selbstverständlich. Vielmehr erwies

26 Hans Cürlis: *Schaffende Hände. Die Maler*, Berlin 1926, S. 5. Vgl. Barbara Schrödl: Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio. Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, in: Karin Gludovatz, Martin Peschken (Hg.): *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 91–100, hier S. 96.

sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach wie vor die in der Geschichte der Kunst unterschiedlich begründete Vorstellung eines vornehmlich geistigen Schaffensprozesses als beständig.²⁷ Nur wenige Jahre bevor Cürllis' Filme entstanden, suchte beispielsweise der Kunsthistoriker Erwin Panofsky Albrecht Dürers Kunsttheorie mit deren Nähe zur Kunsttheorie der italienischen Renaissance zu nobilitieren, indem er folgerte, für Dürer, der das »Wesen des künstlerischen Schaffens« grundsätzlich »von allen anderen, auch geistigen, Produktionsvorgängen« unterschieden habe, sei Kunst »weder eine handwerksmäßige noch eine seelische Fähigkeit, sondern eine intellektuale: die Beherrschung jener Theorie«, die »selbstverständlich und wie von innen heraus die Tätigkeit der schaffenden Hand reguliert«.²⁸ Er wertete Dürer vom Handwerkerkünstler, als der er gerade in Deutschland galt, zum Kopfarbeiter auf.²⁹ Ganz anders definierte der Kunstschriftsteller Konrad Fiedler, dessen Theoriebruchstücke erst posthum 1914 veröffentlicht wurden, das Verhältnis von Kopf und Hand. Er argumentierte, dass eine »dualistische[...] Sonderexistenz von Geist und Körper, [...] eine Trennung dieser beiden sogenannten Bestandteile unserer Natur, in denen wir den größten aller vorhandenen Gegensätze anerkennen zu müssen glauben, überhaupt für uns ganz unrealisierbar ist«, auch im sogenannten Schaffensprozess:³⁰

»Man muß daran festhalten, daß die Hand nicht etwas ausführt, was im Geiste schon vorher hat fertiggebildet werden können, sondern daß der durch die Hand ausgeführte Prozeß nur das weitere Stadium eines einheitlichen unteilbaren Vorganges ist, der sich im Geiste zwar unsichtbar vorbereitet, aber auf keine andere Weise jenes höhere Stadium der Entwicklung erreichen kann, als eben durch die bildnerische Manipulation.«³¹

Unteilbare Vorgänge zwischen Kopf und Hand oder »Schaffende Hände an der Maschine«, wie die Filmkritikerin Lotte Eisner vorschlug, schien

27 Vgl. Hans Roosen: Die Rolle der Hand im künstlerischen Schaffensprozeß, in: Kunstpädagogik 74. Konzepte, Aspekte, Marginalien. Festschrift für Reinhard Pfennig, Ratingen 1974, S. 241–251, hier S. 244 ff.; Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, S. 16 ff., Recki: Raffael (wie Anm. 4), S. 41–45.

28 Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915, S. 168, 171 f.

29 Vgl. Herman Grimm: Albrecht Dürer, 2. Auflage, Berlin 1873, S. 40; Christoph Ernst Luthardt: Albrecht Dürer. Zwei Vorträge mit Erläuterungen, Leipzig 1875, S. 8.

30 Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Ders.: Schriften zur Kunst I, hg. v. Gottfried Boehm, München 1971, S. 183–367, hier S. 225.

31 Konrad Fiedler: Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke, in: Ders.: Schriften zur Kunst II, hg. v. Gottfried Boehm, München 1971, S. 149–282, hier S. 168.

es in der Fabrik nicht geben zu können, weil Kopf- und Handarbeit dort offensichtlich getrennt waren.³² Schon Karl Marx hatte Mitte des 19. Jahrhunderts argumentiert, dass im »Arbeitsprozeß« Kopf- und Handarbeit vereint seien, dass beide sich aber in der Industrie »bis zum feindlichen Gegensatz« scheiden, was zu jenem Zustand der Entfremdung führe, der für die kapitalistischen Produktionsverhältnisse fortan als charakteristisch verstanden wurde.³³ Die auch von Chevrolet in der Fabrik in Flint mustergültig umgesetzte industrielle Arbeitsteilung kappte die Verbindung von Kopf und Hand zugunsten einer Steigerung der Produktivität, weil seit Adam Smiths Erläuterungen über den *Wohlstand der Nationen* die arbeitsteilige Produktion als die effektivere aufgefasst wurde.³⁴ Die Unterteilung in einzelne Arbeitsschritte, die nach dem Vorbild von Henry Fords Automobilfabrik am River Rouge in Detroit am Fließband ausgeführt wurden, beruhte auf einer Hierarchisierung, die sich philosophiegeschichtlich mit aristotelischen Oppositionen von *episteme* und *techné* legitimieren ließ, deren Herabwürdigung des (handwerklichen) Könnens und Verfertigen gegenüber dem (intellektuellen) Wissen aber bis heute die sozialen Ordnungen der Arbeitswelt mitbestimmt.³⁵ Die zuerst 1911 auf Englisch, 1913 dann auch auf Deutsch publizierten *Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung* von Frederick Winslow Taylor fixierten diese Trennung von Kopf- und Handarbeit, in der »ihre Entfremdung zur Vollendung« gekommen war:³⁶

»Alle Kopfarbeit unter dem alten System wurde von dem Arbeiter mitgeleistet und war ein Resultat seiner persönlichen Erfahrung. Unter dem neuen System muß sie notwendigerweise von der Leitung getan werden in Übereinstimmung mit wissenschaftlich entwickelten Gesetzen. [...] Es ist also ohne weiteres ersichtlich, daß in den meisten Fällen ein besonderer Mann zur Kopfarbeit und ein ganz anderer zur Handarbeit nötig ist.«³⁷

32 Lotte H. Eisner: Der Holzschnitt (Tauentzien-Palast), in: Film-Kurier, Nr. 69, 20. März 1928, o. S. Mein herzlicher Dank an Barbara Schrödl!

33 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1962, Bd. 23, S. 58, 531; Karl Marx: Pariser Manuskripte. Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, Westberlin 1987, S. 60.

34 Vgl. Adam Smith: An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, Amsterdam 2007, URL https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_WealthNations_p.pdf, S. 8 ff. (Zugriff am 2. Januar 2024).

35 Vgl. Lissa Roberts, Simon Schaffer, Peter Dear (Hg.): The Mindful Hand. Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialisation, Amsterdam 2007.

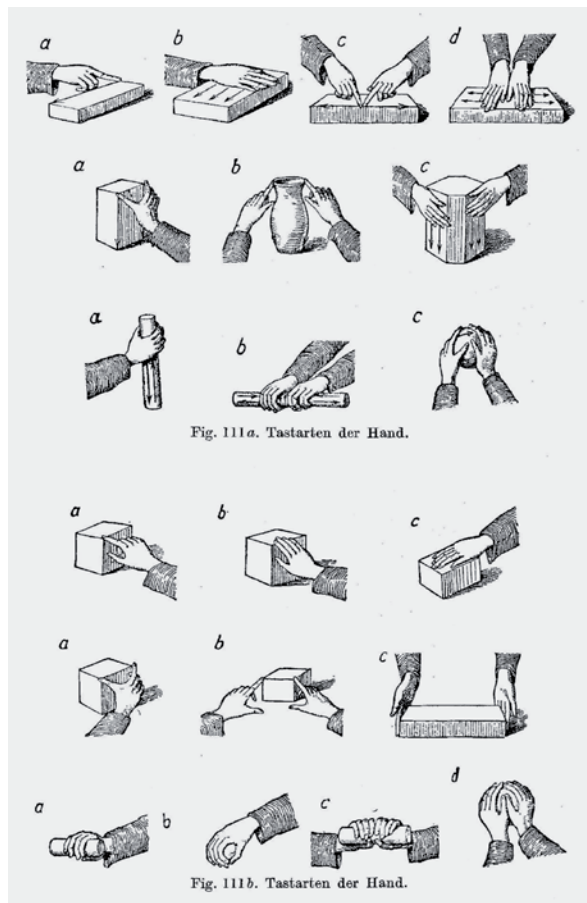
36 Sohn-Rethel: Arbeit (wie Anm. 4), S. 398.

37 Frederick Winslow Taylor: Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung, München 1913, S. 40.

Angesichts dieser in der Automobilindustrie etablierten Degradierung der Handarbeit zu isolierten Arbeitsschritten mag die Inszenierung der Arbeiterhände in Chevrolets Industriefilm überraschen. Denn sie erscheinen nicht als kopflose Werkzeuge, sondern agieren als buchstäbliche *Master Hands* auch bei größter Geschwindigkeit der Maschinen und Produktionsketten zielgerichtet und manchmal mit erstaunlich langsamen Bewegungen – ganz anders als etwa in Charlie Chaplins im selben Jahr uraufgeführten Film *Modern Times*, der die Inhumanität der Rationalisierung, die der arbeitsteiligen Produktionsweise zugrunde liegt, unmissverständlich parodierte. Der vom Unternehmen Chevrolet selbst in Auftrag gegebene Industriefilm vermittelt, aus nachvollziehbaren Gründen, eine andere Vorstellung – als wohne dem Agieren der Hand geradezu ein Moment der Reflexion inne (Abb. 3, Mitte). Die charakteristischen langsamen Kameraschwenks in Großaufnahme vom mittig platzierten Arbeiterkopf zu dessen Händen, den Werkzeugen oder Maschinen betonen den Eindruck »eines einheitlichen unteilbaren Vorganges«, wie ihn der Kunstschritsteller Fiedler für die künstlerische Arbeit beschrieb, so als bestätige die Kamerabewegung die scheinbar organische, unhintergehbare Verbindung zwischen Kopf- und Handarbeit. Die Betonung von deren Einheit im Imagefilm ging zeitlich einher mit Chevrolets Einführung der flexiblen Massenproduktion. General Motors hatte aufgrund der Sättigung des Automobilmarkts Mitte der 1920er Jahre auf diese Fertigungsweise umgestellt, um mit jährlich wechselnden Modellen den durch die Werbung geweckten Bedürfnissen der Konsument:innen zu entsprechen. Im Unterschied zu den hochspezialisierten, von ungelerten Arbeiter:innen bedienten Maschinen der Ford Company, die jeweils nur ein einziges Modell produzieren konnten und »Menschenarbeit als Qualität entwertet« hatten, nutzte Chevrolet Maschinen, die von geschulten Arbeiter:innen kontinuierlich an die Produktion neuer Modelle angepasst werden konnten.³⁸ Der Film *Master Hands* versucht, diese Produktionsweise und ihre augenscheinlich lobenswerten Konsequenzen für die Arbeiter bestmöglich ins Bild zu setzen.

Die Auffassung, dass Kopf- und Handarbeit, wie dem Anschein nach bei Chevrolet, schwerlich zu trennen seien, wurde seinerzeit auch auf dem Feld der wissenschaftlichen Psychologie und in den Arbeitswissenschaf-

38 Mel van Elteren: *Managerial Control of American Workers. Methods and Technology from the 1880s to Today*, Jefferson 2017, S. 242. Bei Ford am Fließband kündigten anfangs so viele Arbeiter:innen, dass 52.000 neu eingestellt und angelernt werden mussten, um 14.000 Stellen zu besetzen. Vgl. Adamson: *Craft* (wie Anm. 18), S. 139.



4 *Tastarten der Hand*, Illustration in: Fritz Giese, *Die Psychologie der Arbeits-hand*, Berlin 1935

ten vertreten. Der Psychologe und Psychotechniker Fritz Giese erklärte beispielsweise, dass die sogenannte Arbeitshand je nach Bewegung eine klar ausgeprägte spezifische »Beziehung zum intellektuellen Vorgang« aufweise, wie er es ausdrückte.³⁹ Er differenzierte zur Messung und Leistungsoptimierung verschiedene Tastarten der Arbeitshand (Abb. 4), die mit unterschiedlichen, für die praktische Arbeit relevanten kognitiven Leistungen verknüpft seien, wie dem Erkennen von Gegenständen, dem Unterscheiden von Oberflächeneigenschaften und den »Gelenkwahrneh-

39 Fritz Giese: *Psychologie der Arbeitshand*, in: Emil Abderhalden (Hg.): *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*. Abt. VI: *Methoden der experimentellen Physiologie*. Teil B (Zweite Hälfte): *Methoden der reinen Psychologie*, Berlin 1935, S. 805–1124, hier S. 805.

mungen«, die ihr die »grobe Wahrnehmung von Gewichten, Widerständen, Bewegungsrichtungen und die feine, präzisionsgemäßere« Wahrnehmung ermöglichen und den »Menschen zu ›motorischer Gestaltbildung‹ befähigen«. ⁴⁰ Die etablierte Hierarchie und »ideologische Scheidung menschlicher Betätigung« in Kopf- und Handarbeit sei, wie er erläuterte, angesichts der vorliegenden Erkenntnisse über das Zusammenwirken von Kopf und Hand im Arbeitsprozess nicht aufrecht zu erhalten, weil die Hand vor allem durch die »Zielsetzung der Arbeit [...] in innigere Beziehung zu geistigen Inhalten des Ichs getreten« sei. ⁴¹ Unter der Arbeitshand verstand er »die werktätige Extremität, die in ihrem Tun gewissermaßen mit effektiven Leistungen, mit schöpferischem Sein des Ichs verbunden ist und am Dinglichen (Stoff, Material) sich äußert«, wohingegen die höher entwickelte Ausdruckshand frei von Nützlichkeitsabwägungen und nicht schöpferisch tätig sei. ⁴² Giese unterschied nicht grundsätzlich die handwerkliche oder industrielle von der »künstlerischen Arbeitshand«, sondern sprach letzterer höchstens eine höher ausgeprägte Geschicklichkeit zu. ⁴³ Sowohl die Handbewegungen der Arbeiter in *Master Hands* als auch die der Bildhauer:innen in *Schaffende Hände* ähneln den »Kleinbewegungen«, die in den 1920/30er Jahren in der Psychotechnik und angewandten Psychologie auch mittels Fotografien und Filmen als Handgriffe und Tastbewegungen der Arbeitshand gemessen und charakterisiert wurden. Die arbeitende Hand, die durch verschiedene Tastarten die »Empfindungen«, »Vorstellungen« und Qualitäten des Tastgegenstands permanent vermittele, sei unmittelbar mit intellektuellen Vorgängen wie der »›motorischen Gestaltbildung‹«, das heißt der bewegungsbedingten Konstruktion und Erkenntnis von Form, verbunden, erklärte Giese. ⁴⁴ Mit solchen auch von Giese beobachteten Tastbewegungen führen Cürli's Filme vor (*Abb. 1, oben links*), wie Rudolf Belling die Oberfläche des Tons mit dem ausgestreckten, auf dem Zeigefinger abgestützten Daumen ertastet, bearbeitet und demzufolge zugleich mit dem Kopf erfasst und wie Milly Steger ihn mit dem Zeigefinger und ebenso intellektuellem Vorgehen zugleich tastet und modelliert, wie Ernesto de Fiori mit beiden Händen gleichzeitig unterschiedliche Bewegungen unabhängig voneinander ausführt und wie Hugo

⁴⁰ Ebd., S. 842, 845 f.

⁴¹ Ebd., S. 806.

⁴² Fritz Giese: Arbeitshand und Ausdruckshand, in: Die Arbeitsschule. Monatsschrift des deutschen Vereins für werktätige Erziehung, Jg. 38, 1924, S. 54–60, hier S. 55.

⁴³ Giese: Arbeitshand (wie Anm. 39), S. 1053.

⁴⁴ Ebd., S. 828, Tabelle 2. Vgl. zum Tasten in den 1920er Jahren Kathrin Rottmann: »Aesthetik von unten«. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne, München 2016, S. 139 ff.

Lederer (*Abb. 1, oben rechts*) stattdessen mit ausgestreckten Fingern und Daumen gleichzeitig beidhändig mit symmetrischen Handbewegungen modelliert, wie es in der Kunstpädagogik als Zeichenpraxis, beispielsweise in Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, verschiedentlich etabliert war, um gezielt beide Gehirnhälften anzusprechen.⁴⁵ Und der Film *Master Hands* zeigt, wie mit der gesamten Hand oder einzelnen Fingern und folglich mitsamt dem Kopf Maschinen bedient, Bauteile überprüft oder bearbeitet werden (*Abb. 2*). Dass im Industriefilm die Hände dabei überwiegend an der Maschine arbeiten, galt in den 1920/30er Jahren aufgrund organprothetischer Erklärungen weder als Indiz einer Trennung von Kopf und Hand noch als Verlust von Unmittelbarkeit in der Arbeit am Material, wie ihn die Kunstgewerbereform um 1900 zu überwinden suchte. So argumentierte der Arbeitswissenschaftler und Begründer der Manufaktologie, der sogenannten Handkulturlehre, Friedrich Herig 1929 in Anlehnung an Ernst Kapps *Philosophie der Technik*, dass Werkzeuge »Organprojektionen« seien, dass jedes Werkzeug die »Steigerung einer Handfähigkeit« sei, beide »eine organische Einheit« bilden und mithin kaum präzise zwischen der Handarbeit mit Werkzeug und der Maschinenarbeit zu unterscheiden sei.⁴⁶

Überdies schien auch physiologisch nur eine Einheit von Kopf- und Handarbeit möglich zu sein, wenn beispielsweise in Fritz Kahns populärwissenschaftlicher Publikationsreihe *Das Leben des Menschen* (1922–31) die motorische Sphäre der Hände inmitten des Gehirns lokalisiert wurde und die sensiblen Leistungen, Muskel- und Tastgefühle, Schmerz- und Temperaturempfindungen der Hände wiederum unmittelbar mit dem Gehirn verbunden erschienen, so dass »alles Erleben nur Hirnfunktion« sei.⁴⁷ Aufgrund dieser wissenschaftlich erwiesenen permanenten Reizübertragung der Hände an das Gehirn schlossen sich in den 1920er Jahren Arbeitswissenschaftler:innen Adam Smiths älterer Warnung an, dass monotone Arbeit eine »verdummende Wirkung auf die Mentalität« habe und deshalb aufgrund der gesellschaftlichen Verantwortung den Arbeiter:innen gegenüber unbedingt zu vermeiden oder zumindest zu lindern sei.⁴⁸

45 Vgl. Gila Kolb: Die Übung des beidhändigen Zeichnens in der Kunstpädagogik, in: Zeitschrift Kunst Medien Bildung, 2011, URL <https://zkmb.de/die-uebung-des-beidhaendigen-zeichnens-in-der-kunstpaedagogik> (Zugriff am 2. Januar 2024).

46 Herig: Menschenhand (wie Anm. 7), S. 15 f.; Friedrich Herig: Hand und Maschine, Halle an der Saale 1934, S. 147.

47 Fritz Kahn: Das Leben des Menschen. Eine volkstümliche Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte des Menschen, Bd. 4, Stuttgart 1929, S. 185.

48 Stanley Wyatt: Das Problem der Monotonie und Langeweile bei der Industriearbeit, in: Industrielle Psychotechnik, Jg. 7, Nr. 4, 1930, S. 114–123, hier S. 123; Smith: Wealth (wie Anm. 34), S. 603.

Im Kino: Psychotechnik für Hand- und Kopfarbeiter:innen

Die Psychotechnik, die »Wissenschaft von der praktischen Anwendung der Psychologie im Dienste der Kulturaufgaben« – und der Arbeitgeber:innen, die unter Angestellten und Arbeiter:innen schon bald als »Psycho-Schuftik« in Verruf geriet,⁴⁹ galt den Arbeitswissenschaftler:innen der 1910er bis 1930er Jahre in den USA, der Sowjetunion und Deutschland als eine ideologisch unparteiische und überparteilich verstandene »Strategie der Neutralisierung von Konflikten [...] zwischen Mensch und Technik, zwischen Körper und Maschine«, die angesichts der Arbeitsbedingungen in der Industrie unverzichtbar erschien.⁵⁰ Sie wurde beispielsweise empfohlen, um der Arbeiterin und dem Arbeiter zu einem »gewissen Stolz auf seinen Betrieb« und die eigene Arbeit zu verhelfen.⁵¹ Anders als »Unterhaltungspausen« und »Tag-Träume« galt sie als probates Mittel gegen industrielle Langeweile, weil sie eine emotionale Bindung an das Unternehmen anrege, die die Unerträglichkeit der Arbeit vielleicht mildern könnte.⁵² Die Psychotechnik wurde vor allem in der Sowjetunion systematisch im Medium Film angewendet, das aufgrund seiner Wirkung unmittelbar im Gehirn der Zuschauer:innen dafür prädestiniert schien; sie war aber auch in den USA und Deutschland in den Kinos sozial wirksam.⁵³ Deren Programm galt es, so vertrat 1932 der Architekt, Soziologe und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer, um solche Funktionsweisen offenzulegen, ideologiekritisch und ästhetisch zu analysieren, um die »soziale Bedeutung« des Films, »gesellschaftliche Funktionen« und »die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen«:

»Der Film ist innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft eine Ware wie andere Waren auch. Er wird – von wenigen Outsidern abgesehen – nicht im Interesse der Kunst oder der Aufklärung der Massen produziert, sondern um des Nutzens willen, den er abzu-

49 Hugo Münsterberg: Grundzüge der Psychotechnik, Leipzig 1914, S. 1; Otto Lipmann: Mehr Psychotechnik in der Psychotechnik!, in: Zeitschrift für angewandte Psychologie, Jg. 37, 1930, S. 188–191, hier S. 189.

50 Rick Prelinger: Smoothing the Contours of Didacticism: Jam Handy and his Organization, in: Dave Orgeron, Marsha Orgeron, Dan Streible (Hg.): Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States, New York 2012, S. 339–355, hier S. 351; Stiegler: Mensch (wie Anm. 39), S. 41, 43.

51 Stanley Wyatt: Das Problem der Monotonie und Langeweile bei der Industriearbeit, in: Industrielle Psychotechnik, Nr. 4, 1930, S. 114–122, hier S. 115, 122.

52 Ebd.

53 Vgl. Bernd Stiegler: Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne, Paderborn 2016; Ute Holl: Cinema, Trance and Cybernetics, Amsterdam 2017, S. 205 ff.

werfen verspricht. [...] Was vermittelt er [der halbwegs gängige Film] den Publikums-massen und in welchem Sinne beeinflusst er sie?«⁵⁴

Solche »gesellschaftliche[n] Funktionen« waren nicht auf Spielfilme beschränkt.⁵⁵ Cürlis, der bis Mitte der 1920er Jahre überwiegend politische Filme gedreht hatte, beispielsweise über die Folgen des Versailler Vertrags, charakterisierte seine Kulturfilme zwar wiederholt als wissenschaftliches »Archiv« über das Schaffen einzelner Künstler:innen und führte sie dem Fachpublikum vor.⁵⁶ Sogenannte Kultur-, Lehr-, Industriefilme, wie er sie produzierte, oder Wochenschauen wurden aber während der Kaiserzeit, der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit als Begleitprogramm vor dem Spielfilm gezielt für die Erziehung der Massen genutzt, unabhängig davon dass das Kino »keine Bildungsangelegenheit« im herkömmlichen Sinn gewesen sei.⁵⁷ Es schien für diese Erziehung der richtige Ort, weil das Medium Film, wie es seinerzeit hieß, Vergnügen mit Belehrung verbinden könne und die Zuschauer:innen aufgrund des spezifischen Modus des Filmsehens und der Einfühlung im Kino kaum eine Chance hätten, sich dem Gesehenen zu entziehen, weil die Kamera »mein Auge, und damit mein Bewußtstein« mitnehme, wie auch Cürlis erläuterte:⁵⁸

»Keine andere Veranstaltung zwingt das Auge, so unwiderstehlich auf das Gezeigte zu blicken. Das Auge *muß* folgen. Die Projektion schaltet eigene Willensregungen optischen Abweichens aus. [...] Und nun übernehmen die projizierten Vorgänge die Führung, optisch und inhaltlich.«⁵⁹

Das »Massenpublikum«, wie er pragmatisch hervorhob, sei im Kino »gezwungen, das Beiprogramm zu ertragen«, für dessen Einsatz die

54 Siegfried Kracauer: Über die Aufgabe des Filmkritikers (1932), in: Ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1974, S. 9–11, hier S. 9, 11.

55 Ebd., S. 9.

56 Cürlis: Maler (wie Anm. 26), S. 6, 9.

57 Balázs: Mensch (wie Anm. 21), S. 14. Vgl. Reiner Ziegler: Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Stuttgart 2005, Bd. 2, S. 219–227, hier S. 220; Vgl. Dogramaci: Künstlerfilme (wie Anm. 1), S. 278 f.

58 Vgl. Münsterberg: Photoplay (wie Anm. 20), S. 21, 134 ff.; Béla Balázs: Zur Kunstphilosophie des Films (1938), in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1990, S. 204–226, hier S. 215. Vgl. Scott Curtis: Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie, in: Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 79–102.

59 Hans Cürlis: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, in: Georg Rhode (Hg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 172–187, hier S. 174.

Betreiber:innen mit Steuervergünstigungen beziehungsweise in den USA mit dem kostenlosen Vertrieb von Filmen belohnt wurden.⁶⁰

Diesem Beiprogramm zufolge schien es weder die Dichotomie von künstlerischer und außerkünstlerischer Arbeit zu geben noch die Hierarchie von Kopf- und Handarbeit, die beide als ein einheitlicher Vorgang inszeniert wurden. Der von Cürlis gewählte enge Bildausschnitt, der das Zusammenwirken von Künstler:innenhänden, Kopf und Werkstück präsentiert, ähnelt den in der Industriefotografie in Deutschland längst etablierten stereotypen Bildern, die Arbeiter:innenkörper, Maschinen und Produkte als harmonische Einheit inszenierten und so besonders während des Nationalsozialismus die Ausführung und die Haltung der Arbeit gegenüber untermauerten, die als »deutsche Arbeit« zur »Ehre« umgewidmet wurde.⁶¹ Und auch Giese nutzte die vermeintlich unideologische Psychotechnik zu Beginn der 1930er Jahre für nationalsozialistische Zielsetzungen, indem er argumentierte, dass die Arbeitshand stets »kulturbedingten Arbeitszielen zugerichtet ist [...] im Sinne der Gemeinschaftsarbeit aller Menschen« und deren »Schaffenszielen«, wie er entsprechend der nationalsozialistischen Ideologie formulierte, mit der die Arbeit als Schaffen nobilitiert wurde.⁶² Den Zuschauer:innen zur Zeit der Weimarer Republik wurde mit den arbeitenden und schaffenden Händen im Kino suggeriert, dass alle, auch die künstlerischen Arbeiter:innen im Atelier, mit Kopf und Hand eingebunden seien in den Modus der gesellschaftlichen Produktion, die Cürlis mit dem fertigen Objekt am Ende jedes Films stets als abgeschlossen präsentierte.⁶³ Das Schaffen der Bildhauer:innen mutet wie eine disziplinierte und zielgerichtet durchgeführte Arbeit an, »ohne Affekt [...], so ohne Mystifikation«, als sei die künstlerische »Produktionsweise« so effizient und zumindest im Vorgehen rational, wie es während der Weimarer Republik, als das Schlagwort des Amerikanismus

60 Hans Cürlis: Erfahrungen aus der Kunstfilm-Arbeit, in: Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen Unesco-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang in Essen veranstaltet wurde, Köln 1967, S. 84–85, hier S. 84.

61 Vgl. Reinhard Matz: Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebietes, Essen 1987, S. 65; Rolf Sachsse: Mensch, Maschine, Material, Bild. Eine kleine Typologie der Industriefotografie, in: Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Ausst.-Kat. Museum der Arbeit, Hamburg 1999, S. 85–93, hier S. 90. Vgl. z. B. das Fotobuch Paul Wolff: Arbeit!, Berlin, Frankfurt am Main 1937, und zum nationalsozialistischen Arbeitsbegriff Nikolas Lelle: Arbeit, Dienst, Führung. Der Nationalsozialismus und sein Erbe, Berlin 2022, S. 99.

62 Giese: Arbeitshand (wie Anm. 39), S. 805. Vgl. zu Giese Stiegler: Mensch (wie Anm. 53), S. 67 ff. Vgl. Rudolf Ramlow (Hg.): Schaffendes Volk. Das Buch vom Adel der Arbeit. Ein Beitrag zum Wiederaufstieg des deutschen Volkes, Essen 1934.

63 Vgl. zum Publikum den Aufsatz von Barbara Schrödl in diesem Band.

in der Presse und den Wirtschaftswissenschaften kursierte, für die industrielle Produktion verbindlich wurde.⁶⁴ Cürlis' Filme lassen sich als visuelle Argumente für diesen »neue[n] Wirtschaftsgeist« verstehen, der den Ausgleich zwischen Arbeiter:innenklasse, Angestellten und Industriellen suchte und versprach, durch die fordistische Produktivitätssteigerung mit dem »industrielle[n] Frieden« auch den sozialen herzustellen, indem es fortan keine »Arbeiter«, sondern nur noch »Mit-Arbeiter« und folglich keinen Klassengegensatz mehr gäbe.⁶⁵ Entsprechend adressierte Cürlis mit seinen Lehr- und Kulturfilmen sowohl die Lesemüden, »Jugendliche[n] und Minderbemittelte[n]« als auch die »sogenannten Gebildeten«, die »tatsächlichen oder gewünschten Verbraucher guter Handwerkskunst«, das heißt die Kopf- und die Handarbeiter:innen, deren arbeitstechnische, soziale und politische Gegenüberstellung in den 1920er Jahren programmatisch für veraltet erklärt wurde, während die von Jam Handy produzierten Industriefilme zwischen den Unternehmer:innen, Aktionär:innen und Arbeiter:innen zu vermitteln suchten.⁶⁶ *Master Hands*, der 1936 während der Weltwirtschaftskrise vermutlich zunächst für Aktionärsversammlungen produziert worden war, aber auch anlässlich der Hundertjahrfeier des US-amerikanischen Patentamtes, in Kinos und vor allem Fabriken gezeigt wurde, führte mit dem virilen Pathos des glühenden Eisens schier endlose Produktivität vor Augen und inszenierte zugleich die industrielle Arbeit als erhaben über jede Entfremdung. Diese Zurschaustellung vermeintlich nicht-entfremdeter Fabrikarbeit unzähliger Hände entsprach dem im New Deal verfolgten Vorhaben, den Aufbau der Wirtschaft auch mit Bildern zu propagieren, die ihn als Projekt gesamtgesellschaftlicher Solidarität erscheinen ließen, die in diesem Film allerdings nur *weißen* Arbeitern galt.⁶⁷ Indem der Film den Produktionsablauf vom rohen Material bis zum fertigen Produkt zeigt, täuscht er die Teilhabe am gesamten Produktions-

64 Hans Cürlis: Alceo Dossena. Aus dem Filmzyklus »Schaffende Hände«, Berlin 1930, S. 13. Vgl. Ute Seiderer: Künstlerporträts und Kreativitätsparadigmen im Kulturfilm der 1920er und 1930er Jahre. Das Beispiel Hans Cürlis: Schaffende Hände (1923–1933), in: Michael Schaudig (Hg.): Strategien der Filmanalyse – Reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog, München 2010, S. 205–228, hier S. 206, 214 ff., 220. Vgl. auch Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »weißen Sozialismus«, Stuttgart 1975, S. 20 ff.

65 Theodor Lüddecke: Der neue Wirtschaftsgeist!, in: Ders., Jerome Davis (Hg.): Industrieller Frieden. Ein Symposium, Leipzig 1928, S. 9–61, hier S. 16, 19.

66 Hans Cürlis: Kunsthandwerk. Aus dem Filmzyklus »Schaffende Hände«, Berlin 1927, S. 3, 5; Rick Prelinger: Eccentricity, Education and the Evolution of Corporate Speech. Jam Handy and His Organization, in: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Hg.): Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media, Amsterdam 2009, S. 211–220, hier S. 215.

67 Vgl. dazu Sharon Ann Musher: Democratic Art. The New Deal's Influence on American Culture, Chicago 2015.

prozess vor und suggerierte die Überwindung der in der Arbeitsteilung begründeten Entfremdung der Arbeit.⁶⁸ Vor allem sprach der Film die oftmals lediglich mit dem Synonym »hands« bezeichneten Arbeiter:innen nobilitierend als *Master Hands* und mit den Großaufnahmen ihrer arbeitenden Hände und dem eingeblendeten Text überdies als »skilled craftsmen« an, ungeachtet der Tatsache, dass die Industrie gerade nicht handwerklich produzierte.⁶⁹ Dieser psychotechnische Eingriff war im Falle von Chevrolet bitter nötig: Die Dreharbeiten wurden gerade noch rechtzeitig abgeschlossen, bevor die »master hands« ihre Arbeit niederlegten und ihre Hände in Fotografien während des berühmten *Flint sit-down strike* von 1936/37 explizit nicht-arbeitend inszenierten.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Hans Cürlis: *Schaffende Hände. Die Bildhauer. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin*, Berlin 1927, S. 13, 23, 26f. und Bundesarchiv, Abteilung Filmarchiv, Berlin. Für Rudolf Belling © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 2: URL <https://www.youtube.com/watch?v=loDLVbYJhyI>; Abb. 3: URL <https://www.loc.gov/item/mbrs02297907>; Abb. 4: Emil Abderhalden (Hg.): *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden. Abt. VI: Methoden der experimentellen Physiologie. Teil B (Zweite Hälfte): Methoden der reinen Psychologie*, Berlin 1935, S. 843.

68 Rick Prelinger: *The Field Guide to Sponsored Films*, San Francisco 2006, S. 61.

69 Vgl. Janet Zandy: *Hands. Physical Labor, Class and Cultural Work*, New Brunswick 2004, S. XII.

