

Anja Grossmann

Modellierende Hände. Skulpturproduktion und Medienreflexion in Hans Cürlis' *Schaffende Hände*

I. Schaffende Hände

Eine Frau steht im Profil vor einer hellen Wand. Ihr gegenüber arbeitet ein Mann an einer Tonbüste. Seine Augen huschen über das Gesicht der Frau, dann wieder zu der gerade im Entstehen befindlichen Skulptur, die vor ihm auf einem hohen Arbeitssockel steht. Sein Blick mustert das Modell, seine schlanken Finger drücken, verstreichen, zupfen, pressen und modellieren den weichen Ton zu der Form eines weiblichen Kopfes, welche sich immer weiter seinem lebendigen Vorbild annähert (*Abb. 1*). Zu sehen ist der Bildhauer Edwin Scharff in seinem Berliner Atelier, wie er »den Kopf seiner Frau, der Schauspielerin Helene Ritscher« in Ton modelliert – so ist es dem Textvorspann des kurzen Films zu entnehmen, den der Regisseur und Kunsthistoriker Hans Cürlis 1927 anfertigte.¹ Der Stummfilm von fünf Minuten Länge arbeitet mit einfachen Mitteln. Den technischen Gegebenheiten der Zeit entsprechend, sind die Filmbilder schwarz-weiß. Die Einstellungen sind mit unbewegter Kamera gedreht. Nur wenige Filmschnitte stellen den Wechsel zwischen Halbtotalen und den Nah- und Großaufnahmen her.

Die Aufnahmen des Bildhauers Edwin Scharff sind Teil der Kulturfilmreihe *Schaffende Hände*, in der sich Cürlis von 1922 bis in die 1960er Jahre hinein der Wiedergabe von Kunstschaffenden bei der Arbeit widmet.² Cürlis schreibt 1939 dazu: »Ein völlig neues Arbeitsgebiet erschloß die Filmgruppe, die in den Lichtspielhäusern unter dem Titel ›Schaffende Hände‹ ihre Verbreitung fand. Zum ersten Mal wurden die Hände von Malern, Bildhauern, Kunsthandwerkern und Handwerkern in Großaufnahme während des Arbeitens aufgenommen. Das Aufnahmematerial selbst soll

-
- 1 Der Film zu Edwin Scharff von 1927 ist aktuell in einer digital nachbearbeiteten Fassung über eine Website zum Künstler einzusehen, URL <http://www.edwin-scharff.de> (Zugriff am 2. Januar 2024).
 - 2 Da Cürlis' Filmwerk nur als unvollständiges Fragment erhalten ist und die Filme fast ausschließlich (bis auf das Beispiel Edwin Scharff) in Archiven vorliegen, fällt die eindeutige Bestimmung von Filmen oder Filmausschnitten zur Reihe nicht immer leicht. Die Zuordnung der von mir analysierten Filmbilder basiert auf dem genannten Titel des Vorspanns sowie auf der visuellen und konzeptuellen Übereinstimmung zu anderen bekannten Filmen der Reihe.

der psychologischen Erforschung des manuellen Schaffens dienen.«³ Der klangvolle Titel der Reihe ist programmatisch zu verstehen. Cürlis' ausdrückliche Absicht ist die filmisch-didaktische Vermittlung bildkünstlerischer Arbeit über einen durch die Kamera erschlossenen Werkprozess. Das sich üblicherweise hinter verschlossenen Ateliertüren vollziehende Schaffen wird dabei gerade auch für ein Publikum sichtbar gemacht, das sonst nicht unbedingt mit Kunst in Berührung kommt.⁴ Trotz der sorgsam Inszenierung entsteht für die Betrachtenden der Eindruck einer scheinbar unvermittelten Begegnung mit den gezeigten Kunstschaffenden. Unabhängig von ihren unterschiedlichen Arbeitstechniken und Arbeitsmaterialien folgen alle Filme einer Dramaturgie, die in wenigen Minuten von der Bearbeitung des rohen Werkstoffs bis hin zum vollendeten Kunstwerk führt. In diesen Aufnahmen vermittelt sich eine doppelte Faszination: einerseits für den gezeigten künstlerischen Schaffensprozess, andererseits für die Art seiner filmischen Präsentation. »Schaffende Hände« bezeichnet nicht allein die Tätigkeit der präsentierten Künstlerinnen und Künstler, sondern ebenso ihre filmische Medialisierung. Darunter zu verstehen sind auch die assistierenden Hände während der Aufnahme im Atelier sowie die schaffenden Hände an der Kamera und am Schneidetisch, die für die Produktion der Filme ausschlaggebend sind.⁵

Cürlis' Filmzyklus *Schaffende Hände* liegt eine doppelte Werkproduktion zugrunde, die einerseits durch die modellierenden Künstler:innenhände, andererseits durch den Film selbst hervorgebracht wird. So entsteht eine spezifisch filmisch konstruierte Skulptur, die es näher zu betrachten gilt. Wie genau werden die modellierenden Hände filmisch präsentiert? Wie macht der Film die entstehenden Skulpturen sichtbar, und wie wirken diese womöglich selbst auf den Film zurück? Zur Annäherung an diese Fragen widmet sich die folgende Analyse vornehmlich dem Film *Schaffende*

3 Hans Cürlis: 20 Jahre Kulturschaffen. 1919–1939, Institut für Kulturforschung e.V., Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin 1939, S. 4.

4 Der Regisseur formuliert weiter: »Mir lag von Anfang an in erster Linie daran, mit Hilfe des Films die ewige Welt der bildenden Kunst an die Massen heranzubringen.« Hans Cürlis: Kunstwerk – vom Film entdeckt, in: Der Deutsche Film, Jg. 4, Nr. 6, 1939, S. 118–120, S. 119, hier zit. n. Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003, S. 43. Dieser Idee entsprechend werden Cürlis' Kulturfilme nicht nur im Kunstkontext präsentiert, sondern auch als kurze Vorfilme im Kino gezeigt. Vgl. ebd. S. 32–34.

5 Im Film kurz zu sehen sind assistierende Hände, die Scharff während der Aufnahme Ton reichen. Oftmals fehlen bei dem erhaltenen Filmmaterial Vorspann und Abspann mit Benennung des Filmstabs. Aus diesem Grund ist ein Großteil von Cürlis' Mitarbeitenden heute nicht mehr bekannt. Zu arbeitsteiligen Händen im Atelier siehe John Roberts: The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade, London 2007, S. 139 ff.



1 Screen captures aus Hans Cürlis, *Edwin Scharff*, Filmzyklus *Schaffende Hände* (D 1927)

Hände. Die Bildhauer und Cürlis' Filmproduktion zu Edwin Scharff. Der Fokus liegt dabei auf den filmisch präsentierten Händen, den in ihrer Inszenierung angelegten Narrativen und dem Wahrnehmungsmodus, den diese filmischen Bilder erzeugen. Die Untersuchung zielt damit auf eine mehrschichtige Beschreibung des in *Schaffende Hände* angelegten Wechselverhältnisses von skulpturalem und filmischem Schaffen.

II. Bildhauer:innenhände betrachten

Cürlis widmet sich mit der Filmreihe *Schaffende Hände* nicht allein Bildhauerinnen und Bildhauern. Doch er ordnet und veröffentlicht die Aufnahmen seiner Atelierbesuche gattungsspezifisch. Nacheinander publiziert er die Teile zu Malerei (1926), Bildhauerei (1926/27), Graphik (1927), Karikatur (1928) und Kunsthandwerk (Teil 1 und 2, 1927/28). Alle Filme versammeln ›Einzelpor­träts‹ zu mehreren Künstlerinnen und Künstlern von je 5 Minuten Länge, die den Schaffensprozess je eines Werks nachvollziehen. Ergänzend zu den Filmen erscheinen die Veröffentlichungen des Kunstarchivs, schmale Hefte mit Screen captures und Kommentaren des Regisseurs. In der Publikation *Schaffende Hände. Die Bildhauer* beschreibt Cürlis das spezifische Vorgehen, das insbesondere die bildhauerisch arbeitenden Hände während der Aufnahmen erfordern. Anhand eines Vergleichs der Filme *Die Maler* und *Die Bildhauer* exemplifiziert er, in welcher unterschiedlicher Weise die Hände der Kunstschaffenden operieren und welche Kameraführung daraus resultiert:

»Während es beim Maler meist genügte, die Hand von links her gut sichtbar zu zeigen, müssen beim Bildhauer beide Hände in Aktion klar zu sehen sein. Außerdem muß das, was entsteht, erfaßt werden, d.h. es darf möglichst nicht von der Hand verdeckt werden.

Beim Zeichnen wird bei einmal richtig gewählter Einstellung die Hand den gezeichneten Strich stets schon im Entstehen dem Blick freigeben. Das Arbeiten an dem plastischen Werk, das ja räumlich um die Figur herum erfolgt, und eine viel größere Bewegungsskala der Hand erfordert, zwingt den Aufnahmeapparat häufig seinen Standort zu ändern, um möglichst alle wesentlichen Arbeitsphasen im richtigen Blickwinkel und in guter Beleuchtung zu bekommen. Der wesentliche Unterschied ist aber die völlig andere Rolle, die der Hand und vor allem der Finger zufällt. Arbeitet beim Malen und Zeichnen die Hand durch Vermittlung eines Instrumentes, des Stiftes oder Pinsels, und ist gleichsam nur der Träger oder Motor des Instrumentes, so ist beim Bildhauer die Hand, sind die Finger selbst Instrumente, die ohne Vermittler der Materie gegenüberstehen und sich mit ihr auseinander zu setzen haben. Deshalb haben hier auch die Hände und weiter die Finger ein unerhörtes Eigenleben. Sie sind die Träger der Handlung.«⁶

Cürlis zufolge verlangt die Aufnahme der kunstschaffenden Hände einen jeweils medien-spezifischen Kamerablick, der sich ganz auf sein Motiv, die kreative Arbeit der Hände und das Moment der Werkentstehung, einlässt. Während die malenden Hände direkt vor der Leinwandfläche arbeiten und in ihrer Fingerposition auf Stift oder Pinsel ausgerichtet sind, agieren die Bildhauer:innenhände frei im Raum und treten in direkte Auseinandersetzung mit dem zu bearbeitenden Material. Insbesondere »die modellierte Tonskizze«, so Cürlis, gibt der Hand »reichlich Gelegenheit zu eindrucksvollster Bewegung«.⁷ Der Film *Die Bildhauer* zeigt fast alle agierenden Bildhauerinnen und Bildhauer, namentlich Rudolf Belling, Ernesto de Fiori, Georg Kolbe, Hugo Lederer, Renée Sintenis und Milly Steger bei dieser Form bildhauerischer Arbeit.⁸ Hier wird Ton berührt, gestreift, modelliert. Das nachgiebige Material wird von der bestehenden Form abgetragen, mit dem Daumen verstrichen, neu angebracht, mit den Handflächen angedrückt, mit den Fingerspitzen geformt. »Kleine Buckel tupfen sie auf und streichen sie zu Haut flach ohne ihre Spur zu verwischen.«⁹ Den Regisseur interessiert eben »jenes geheimnisvolle Spiel der Hände«¹⁰

6 Hans Cürlis: Schaffende Hände. Die Bildhauer: Lederer, Kolbe, De Fiori, Belling, Steger, Sintenis, Hitzberger. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin 1927, S. 7–8.

7 Ebd., S. 8.

8 Von dieser Beschreibung ausgenommen sind Otto Hitzberger und Milly Steger, die mit dem Meißel an Holz und Marmor arbeitend wiedergegeben sind. Allerdings gilt auch in diesen Fällen: Lange Gussverfahren und Meißelarbeiten werden nicht gezeigt. Diese seien Cürlis zufolge für das filmische Vorführen »verhältnismäßig ungeeignet, da die Arbeit sehr langsam fortschreitet.« Cürlis: Hände (wie Anm. 6), S. 10.

9 Ebd., S. 15 f.

10 Ebd.

bei der Modellierarbeit, dem er einen »nicht unwesentliche[n] Beitrag zur Psychologie des Schaffens«¹¹ einräumt. »Die Hände selbst in Großaufnahmen geben Bilder von besonderer Schönheit, wenn sie das Werk anspringen und überfallen, um es zum Menschen zu machen.«¹² Sie erscheinen ihm als »flinke Tiere«,¹³ als »schöpferisches Individuum« oder auch als »nie gesehener Akteur.«¹⁴ Der Film macht die Hände zu Protagonist:innen der ›Künstler:innenporträts‹. Dies geschieht auf eine Weise, welche die Bildhauerinnen und Bildhauer selbst überrascht, wie unter anderem das Urteil Georg Kolbes zeigt: »Als ich meine modellierenden Hände im Film sah, war ich verblüfft, wie selbstständig sie sich gebärden.«¹⁵ Auch Milly Steger zeigte sich überrascht: »Ich sah im Film zum ersten mal meine Hände als selbständige Wesen agieren, sah welche Handbewegungen bei mir besonders charakteristisch, welche Finger besonders aktiv waren.«¹⁶ Und Richard Scheibe formuliert zu seinem, heute verschollenen, ›Filmporträt‹: »Hätte ich vor der Kamera nur so tun sollen, als ob ich modellierte, ich hätte meine Finger nicht in all die Stellungen zu bringen gewusst, deren Abfolge ich hier mit Überraschung als objektiver Zuschauer meiner selbst gewahr werde.«¹⁷ Die Aussagen der Gefilmten machen deutlich: Die Konzentration der Kamera auf die Bewegung der Hände während des künstlerisch-kreativen Tuns erzeugt eine besondere Authentizitätserfahrung des Films, die die Schaffenden selbst miterfasst. Die Hände erscheinen als schöpferisch tätige Wesen, die sich von der bewussten Lenkung des intellektuellen Künstler:innenverständes zu entkoppeln scheinen.¹⁸

Dabei handelt es sich um ein in Bildproduktionen der 1920er Jahre verbreitetes Motiv. In zahlreichen Fotografien, in wissenschaftlichen Studien, in Populärmagazinen und auf Werbeplakaten der Weimarer Zeit erscheinen Hände wie von ihren Besitzenden gelöst.¹⁹ Durch die wiederkeh-

11 Ebd., S. 17.

12 Ebd., S. 17 f. Es wird deutlich, dass Cürlis sich insbesondere für das Schaffen von figurlicher Skulptur interessiert.

13 Ebd., S. 15 f.

14 Ebd., S. 8.

15 Ebd., S. 24.

16 Ebd., S. 29.

17 Cürlis zitiert Richard Scheibe in dem Textdokument *Ton in des Künstlers Hand* auf S. 3, von der Autorin eingesehen im Nachlassarchiv Kinemathek Berlin am 4. Juli 2017. Signatur 4.3–198719, 71.3 [4].

18 Burcu Dogramaci: Künstlerfilme von Hans Cürlis. Von schaffenden Händen und sich erschaffenden Werken, in: Oliver Jahraus, Michaela Raß, Simon Eberle (Hg.): *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*, München 2017, S. 278–291, hier S. 283–285.

19 Als Beispiel anführen möchte ich Lucia Moholy, die die Hände prägender Figuren am Bauhaus und zur Zeit der Weimarer Republik fotografiert; Gisèle Freund, die charakteristische Handposen von

rende Wahl eines engen Bildausschnitts, bei dem die Hände direkt hinter dem Handgelenk oder knapp am Ärmel beschnitten werden, erscheinen sie isoliert und ohne direkten Bezug zum Körper. Gleichwohl repräsentieren sie in vielen Fällen eine konkrete Person, verweisen auf die individuelle (Künstler:innen-) Persönlichkeit und deren kreatives Denk- und Handlungspotenzial.²⁰ Auch *Schaffende Hände* verfolgt diese Strategie. Durch die beschriebene spezifische Ins-Bild-Setzung werden die Hände zu wie selbstständig handelnden Teilen des Körpers. Kunst wird auf diese Weise als ›handgemacht‹ vorgestellt, als Produkt eines manuellen Ein- und Zugreifens. Dabei erscheint die Hand zugleich als Zeichen produktiver und kreativer Individualität.

In Cürlis' Beobachtung von Scharffs Schaffensprozess werden die Künstlerhände zudem als Mittel der Materialisierung des zugleich Gesehenen gezeigt. Der Bildhauer betrachtet sein Modell. Immer wieder wandert sein Blick von seiner Frau zu seiner Arbeit. Seine Hände setzen die visuell erfasste Form direkt im bildhauerischen Material um. Die Hände gleichen die im Werden begriffene Skulptur stetig an das weibliche Antlitz an und verleihen der Büste Ebenbildlichkeit.

Cürlis' Filme demonstrieren die ›autonome‹ Schaffenskraft der Künstler:innenhände vornehmlich an der Hervorbringung figürlicher Skulpturen, die oft Frauenkörper zeigen. Scharff fertigt eine weibliche Büste, Lederer modelliert eine Akttänzerin, und auch de Fiori, Kolbe und Steger arbeiten in *Schaffende Hände* an weiblichen Aktfiguren. Diese motivische Zuspitzung entspricht einerseits dem Kunstgeschmack der 1920er Jahre,²¹

Walter Benjamin oder James Joyce aufnimmt, und Alfred Stieglitz, der ab 1917 eine ganze Fotoserie der Hände von Georgia O'Keeffe fertigt. Das Ullstein Magazin *UHU* veröffentlicht 1924 eine kleine Fotoserie unter dem Titel *Das Genie im Hand-Spiegel* (Nr. 7, 1925, S. 80; vgl. Abb. S. 15). Zudem erscheinen 1929 die Bücher von Adolf Koelsch: *Hände und was sie sagen*, Zürich 1928, und Rolf Voigt: *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen grosser Toter und Lebender*, Hamburg 1929. Letztere versammelt zahlreiche Handfotografien, die als Stellvertreter, als Identifikations- und Ausdrucksmittel des jeweiligen Subjekts erscheinen.

20 Zur Bedeutung der Hand des Künstlers siehe auch Marco Wehr, Martin Weinmann (Hg.): *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, München 2005; Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): *Die Hand. Elemente einer Medizin und Kulturgeschichte*, Münster 2010; Johannes Bilstein, Guido Reuter (Hg.): *Auge und Hand*, Oberhausen 2011.

21 Zur Skulpturproduktion der Weimarer Republik siehe u. a. Anita Beloubek-Hammer (Hg.): *Skulpturenstreit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne. Festschrift für Ursel Berger*, Berlin 2014; *Figürliche Bildhauerei im Georg-Kolbe-Museum Berlin vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 1994; Anja Cherdron: ›Prometheus war nicht ihr Ahne‹. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Marburg 2000; Julia Wallner, Günter Ladwig (Hg.): *Die erste Generation. Bildhauerinnen der Berliner Moderne*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2018.



2 Screen captures aus Hans Cürlis, *Georg Kolbe*, Filmzyklus *Schaffende Hände*. *Die Bildhauer* (D 1927), in: Hans Cürlis, *Schaffende Hände. II. Bildhauer*, Berlin o.J. (1927)

andererseits scheint darin eine Referenz zu dem mit dem Medium Skulptur eng verknüpften Mythos des Pygmalion auf. Ovids antike Urerzählung von der Belebung einer weiblichen Skulptur handelt von dem jungen Bildhauer Pygmalion, der eine weibliche ›Idealplastik‹ schafft von einer »Gestalt wie keine Frau auf Erden sie haben kann«. Er verliebt sich in die Skulptur, und die Liebesgöttin Venus verwandelt ihm »das Abbild in Fleisch«. ²² Die Idee der bildhauerischen Arbeit als eines schöpferischen Eros findet seine Parallele in Cürlis' Darstellung der schaffenden Hände. ²³

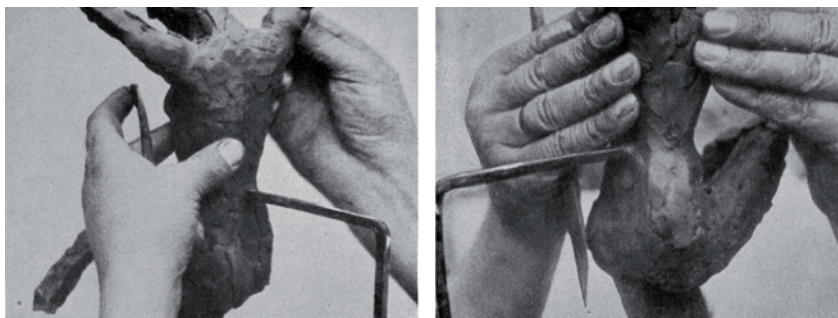
Die filmisch wiedergegebene Modellierarbeit Kolbes vermittelt davon ein prägnantes Bild. Die Filmaufnahme zeigt eine kleinformatige weibliche Aktfigur in Nahaufnahme, die sich mit zurückgeworfenem Kopf der formenden Hand des Bildhauers entgegenzustrecken scheint (*Abb. 2*). In weichem Bogen über die liegende Skulptur gestreckt modellieren Kolbes Hände die Oberfläche des weiblichen Körpers. »Bald wieder umschmeicheln die Finger die Formen wie die Hand eines Liebhabers den Frauenleib. Der Kopf wird angelegt. Sowie das Gesicht angedeutet ist, schweift die Hand, den Hals betastend, durch die Schulter verführt, zum Körper ab und bildet die Füße«, ²⁴ beschreibt Cürlis die Szene. Die Frauendarstellung aus Ton wird zum erotischen, zugleich animierenden Abbild, das den künstlerischen Prozess mit vorantreibt. Auch die Filmbilder von der Arbeit Lederers an einer Kleinplastik präsentieren einen sinnlich-erotischen Mo-

22 Ovid, *Metamorphosen*, Zehntes Buch, Vers 243–297, hier zit. n. Achim Aurnhammer, Martin Dieter (Hg.): *Mythos Pygmalion*. Texte von Ovid bis John Updike, Leipzig 2003, S. 11.

23 Zur Wiedergabe des Mythos des Pygmalion in bildender Kunst und Film siehe desweiteren Matei Chihaia: *Der Golem-Effekt*. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos, Bielefeld 2011; Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion*. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau 1997; Victor I. Stoichita: *Der Pygmalion-Effekt*. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München 2011.

24 Cürlis: *Hände* (wie Anm. 6), S. 16.

- 3 Screen captures aus Hans Cürlis, *Hugo Lederer*, Filmzyklus *Schaffende Hände. Die Bildhauer* (D 1927), in: Hans Cürlis, *Schaffende Hände. II. Bildhauer*, Berlin o.J. (1927)



ment der Modellierarbeit (*Abb. 3*). Die Filmszene zeigt »das Abtasten des Figürchens mit beiden Händen und das gleichzeitige leichte Kneten aller Fingerkuppen.«²⁵ In beiden Inszenierungen ist die Entsprechung zum Mythos des Pygmalion deutlich. Die Hände treten an die Stelle des Künstlers und übernehmen, dem antiken Narrativ folgend, dessen geschlechtsspezifisch zugewiesene Rolle eines ›Schöpfers‹. Sie schmiegen sich an ihr weibliches Gegenüber und erschaffen es in einem Akt der Berührung. So vollzieht *Schaffende Hände* ein visuelles Spiel der vermeintlichen Belebung von Hand und Werk. Dieses wird in der Nahaufnahme des Schaffensprozesses in der gegenseitigen Berührung von Hand und Skulptur in Szene gesetzt.

Der Mythos des Pygmalion beschreibt die Belebung einer Skulptur durch Künstlerhand und göttliches Zutun. Tatsächlich in Aktion gebracht und damit als ›belebt‹ beschreibungsfähig werden die in *Schaffende Hände* gezeigten Skulpturen letztendlich durch das filmische Mittel der Bewegung.²⁶ Die auf dem Filmstreifen gebannten Einzelbilder werden über das Drehen der Filmrolle im Projektor in Bewegung versetzt. Durch das Zusammenspiel von Licht und Projektionsbewegung übertragen sich die Filmbilder dann auf die Leinwand und erscheinen in ihrem schnellen Nacheinander als bewegt. Es entsteht der dem Medium eigentümliche illusionäre Effekt der Filmbewegung, die als Figuren-, respektive Skulpturenbewegung rezipiert wird. Bereits um die Jahrhundertwende wird das

25 Ebd., S. 14.

26 Zur Filmbewegung siehe u. a. Matthias Christen (Hg.): *Fotogeschichte*, Jg. 38, Nr. 147, 2018: *Bilder in Bewegung. Fotografie und Film*; Lorenz Engell: *Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films*, in: Daniel Sponzel (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Konstanz 2007, S. 15–40; Laurent Guido, Olivier Lugon (Hg.): *Between Still and Moving Images. Photography and Cinema in the 20th Century*, New Barnet 2012.

Medium Film mit der Idee der Verlebendigung in Verbindung gebracht. Lichtspielhäuser werben mit der Verheißung, »Lebende Bilder« zu zeigen.²⁷ In dem Aufgreifen des Mythos des Pygmalion in der Wiedergabe von Skulptur findet sich folglich auch ein medienreflexives Moment des Films.

III. Skulpturen in Bewegung

In der filmisch in Bewegung gesetzten Wiedergabe des traditionell als statisch aufgefassten Mediums Skulptur wird ostentativ die einschneidende Neuerung der filmischen Reproduktion von Kunstwerken deutlich.²⁸ Anders als in vorangegangenen bildlichen Reproduktionsmedien wie Grafik oder Fotografie wird Skulptur im Film in Bewegung gezeigt. Im Film können sich Blickwinkel und Aufnahmerichtung des dargestellten Gegenstands jederzeit ändern. Die feste Größe des Motivs variiert. Somit erfahren die klar umrissene skulpturale Form und ihre scheinbar beständige Materialität eine bildliche Auflösung, die ihre medialen Eigenschaften transferiert und entscheidend umorganisiert.

Cürlis widmet sich in seiner filmischen Beobachtung von Kunst nach eigener Aussage sehr bewusst der Gattung Skulptur. Er schreibt: »Die Schöpfung des Bildhauers [entspricht] am ehesten dem räumlichen Bewegungsmoment, ohne den wir uns eine Filmvorführung schlecht denken können.«²⁹ Das plastische Werk fordere die Anwendung des Mediums Film geradezu heraus. Mit dieser Sichtweise steht er nicht allein. In frühen filmtheoretischen Texten zum künstlerischen Potenzial des neuen Mediums wird Film vielfach als Instanz einer »plastischen Kunst in Bewegung« beschrieben.³⁰ Ricciotto Canudos Text *Die Geburt einer sechsten Kunst* er-

27 Vgl. Anna Zika: Attitüde und Tableau vivant. Bewegend, aber nicht bewegt, in: Dies. (Hg.): *The Moving Image. Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes*, Weimar 2004, S.13–31, S. 29.

28 Bewegung stellt ein Relationsfeld dar, das traditionellerweise von gegensätzlichen medialen Zuschreibungen geprägt ist. Während Skulpturen als schwere Objekte imaginiert und als statisch beschrieben werden, wird Film als Bewegtmedium etabliert. Im Kontext der intermedialen Kunstproduktion der Weimarer Republik erlangen Skulpturen allerdings auch unabhängig von filmischer Medialisierung Mobilität. Bewegung erscheint als intermedialer Raum, in dem mehrfache Übertragungen stattfinden. Dazu u. a. Arnold, Hermann (Hg.): *Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung*, Bielefeld 2018; Ursel Berger, Juliane Kobelius, Anna Wenzel-Lent (Hg.): *TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne*, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2012.

29 Hans Cürlis: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, in: Georg Rohde, Otfried Neubecker (Hg.): *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag*, Berlin 1955, S. 172–187, hier S. 174, 180.

30 Ricciotto Canudo: *The Birth of a Sixth Art* (1911), in: Richard Abel (Hg.): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907–1939*, Bd. 1, Princeton 1988, S. 58–66, hier S. 59. Zur

fasst Film als eine »in der Zeit sich verändernde Skulptur.«³¹ Und Vachel Lindsay beschreibt das Kino in *The Art of the Moving Picture* von 1915 als »sculpture in motion«.³² Diese Beispiele illustrieren die frühe Auseinandersetzung mit einer besonderen Relation von Film zu Skulptur, die sich auch in der Praxis der Filmemacher:innen der 1910er und 1920er Jahre zeigt.³³ Das beinahe ›magische‹ Verhältnis von filmischem Bewegtbild und der ›Animation‹ von Skulptur wird im Spielfilm der Weimarer Republik wiederholt zum Thema. Prägnante Beispiele dafür sind Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1921), Paul Lenis und Leo Birinskis *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) und Fritz Langs *Metropolis* (1927). Hier werden zuvor als stillgestellt, unbewegt und damit unbelebt gezeigte skulpturale Figuren auf okkult-magische oder geisterhaft-technische Weise zum Leben erweckt.

In *Schaffende Hände* erzeugt Cürlis die Bewegung der gezeigten Skulpturen nicht allein durch filmische Mittel. Er installiert die realisierten Skulpturen zusätzlich auf einem Drehsockel, der in einer langsamen, immer wieder innehaltenden Bewegung um die eigene Achse rotiert. Alle Filme der Reihe, in denen er Bildhauerinnen und Bildhauer zeigt, weisen solche Einstellungen auf. Im Fall von Scharff sind sie den Sequenzen der schaffenden Künstlerhände vorgelagert. Nach einer Großaufnahme des Gesichts des Künstlers werden zwei bereits fertiggestellte Skulpturen des Bildhauers auf einem drehbaren Sockel präsentiert. Innerhalb einer jeweils fast formatfüllenden Einstellung ›auf Augenhöhe‹ der Objekte werden zunächst ein Männertorso in Gips, dann eine Porträtbüste des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin gezeigt und vor kontrastierendem Hintergrund von einer unbewegten Kamera erfasst. Cürlis greift dabei auf ein für ihn bereits in Anwendung erprobtes Mittel zurück. Schon 1919 zeigt er mithilfe eines Drehsockels bewegte Skulpturen im Film *Plastiken*. Dieser gibt Skulpturen aus den Berliner Museen fern ihres angestammten Kontexts des Ausstellungsraums wieder.³⁴ Durch einen variierenden Lichteinfall vor neutralem Hintergrund und dem Einsatz von Nahaufnahmen

Referenz der frühen Filmtheorie auf das Medium Skulptur siehe Michael Wedel: Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film, Bielefeld 2011, S. 67 ff.

31 Canudo: *Birth* (wie Anm. 29), S. 59.

32 Vachel Lindsay: *The Art of the Moving Picture* (1915), New York 2000, S. 68.

33 Zu Skulpturen im Film siehe Steven Jacobs u. a. (Hg.): *Screening Statues. Sculpture and Cinema*, Edinburgh 2019; Angela Lammert (Hg.): *Film als Skulptur? Im Auftrag der Akademie der Künste*, Berlin, Dortmund 2016; Thomas Lochman, Tomas Späth, Adrian Stähli (Hg.): *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*, Ausst.-Kat. Skulpturhalle Basel, Basel 2008.

34 Der Film liegt heute nur in analoger Form im Filmarchiv des Bundesarchivs Berlin vor und wurde dort eingesehen.

gelingt Cürlis eine spannungsreiche Wiedergabe allansichtiger Skulpturen in unterschiedlicher in Schwarzweißwerte transferierter Materialität und Form. Die Nahsicht des Faltenwurfs gotischer Plastik lässt so fast abstrakte Bildstrukturen entstehen, und die Sicht auf Marmor im Streiflicht bringt den transluzenten Stein zum Glitzern. Der Regisseur konzentriert sich ganz auf ein *filmisches* Sehen und Zeigen von Skulptur. Er formuliert seine Überlegungen zu dieser Form der Aufnahme wie folgt: »Die Drehung der Plastik lässt [...] die Vielfalt der Ansichten erkennen, die bei ihrer Aufstellung im Museum nur selten sichtbar werden.«³⁵ Indes bringe die Kamera »Einzelheiten, die verborgen oder zu klein sind, so nahe und so groß heran [...], daß sie eigentlich erst dadurch eine optische Existenz gewinnen.«³⁶ Auf diese Weise komme »das eigentlich Plastische« mit einer »unerhörten Deutlichkeit zum Ausdruck.«³⁷

Trotz dieser für die Wahrnehmung der Werke gewinnbringenden Möglichkeiten des apparativen Sehens von Skulptur trifft Cürlis' Arbeit auf Kritik der Fachkollegen und -kolleginnen. Nach der Begutachtung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, das zu dieser Zeit Kulturfilm vor ihrer Veröffentlichung inhaltlich überprüft, stößt der Film *Plastiken* auf »fast ungeteilte Ablehnung«.³⁸ Insbesondere die im Film praktizierte Drehung der Skulpturen wird von kunsthistorischen Fachkreisen bemängelt. Bei der Argumentation beruft man sich auf das Primat einer idealen Ansicht plastischer Bildwerke, die durch die theoretischen Schriften des Bildhauers Adolf von Hildebrand und des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin bereits vor der Jahrhundertwende zu einer kanonischen Regel für die Skulpturproduktion sowie für die bildliche Reproduktion von Skulpturen geworden war.³⁹ Die filmisch inszenierte Eigenbewegung der Skulpturen erscheint den Sachverständigen als eine zu wenig werkgerechte Form der Visualisierung. Anders als in *Plastiken* stehen die Bilder bewegter Skulptur in den Aufnahmen von Scharff jedoch nicht isoliert für sich. Cürlis zeigt

35 Cürlis: Wiedergabe (wie Anm. 2), S. 175.

36 Ebd. S. 178.

37 Ebd. S. 176.

38 Ziegler: Kulturfilm (wie Anm. 4), S. 44. Zur kunsttheoretischen Debatte der filmischen Aufnahme von Skulptur siehe weiter Barbara Schrödl: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: Anja Zimmermann (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 152–168, hier S. 153–157.

39 Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893; Heinrich Wölfflin: Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Jg. 31, 1896, Nr. 7, S. 224–228.

den Bildhauer zunächst in Nahaufnahme und dann seine Arbeiten in Allansicht. Auf diese Weise wird er den Betrachtenden als skulptural figurativ arbeitender Bildhauer vorgestellt. Die anschließenden Einstellungen seiner schaffenden Hände zeigen ihn bei der Arbeit an einer weiteren figurativen Skulptur, für die er der Einstellungsfolge entsprechend den Zuschauenden folgerichtig als ›Experte‹ erscheint.

IV. Taktilen Sehen

Was im Film über Scharff auf die beiden Einstellungen der bewegten Skulpturen folgt, sind die eindrücklichen Nahaufnahmen der modellierenden und formenden Hände des Bildhauers. Diese eingehende Beobachtung kann über die Idee der Präsentation des Kunstschaffens als manuellem Akt hinaus im Hinblick auf Cürlis' spezifisch filmisches Darstellungsinteresse an Skulptur gedeutet werden. Die Akzentuierung der Hände dient als filmisches Mittel der Übertragung gewisser medien spezifischer Eigenschaften von Skulptur. Durch die Medialisierung verliert Skulptur ihren plastischen Objektcharakter und verändert ihre materiellen Eigenschaften. Statt der bräunlichen, weichen, nassklebrigen Tonmasse zeigt der Film letztendlich nur deren schwarzweißes Bild. Auch die räumlich erfahrbare Ausdehnung und die körperliche Verortung des Objekts vermitteln sich im Film allein über ein flächiges Bewegtbild. Durch die Aufnahme der Hände im Umgang mit dem plastischen Material findet eine visuelle Vermittlung von Plastizität und Materialität statt, die diesem ›filmischen Verflachungseffekt‹ entgegenwirkt. Dies geschieht über die filmspezifische Relation von Kameraauge zu Zuschauerauge im Kinosaal. Der Filmtheoretiker Béla Balázs beschreibt dies 1930: »Die Kamera nimmt mein Auge mit [...] mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.«⁴⁰ Über die Identifikation mit dem Kamerablick, der die schaffenden Hände in Nahaufnahme zeigt, wird ein besonders sinnliches Erfahren der im Entstehen begriffenen Skulptur möglich, ein optisches Nachspüren ihrer materiellen Beschaffenheit und skulpturalen Form.

Der Vergleich zu einem weiteren Filmbeispiel der Zeit, das ganz ähnliche filmische Mittel einsetzt, soll diesen Effekt weiter verdeutlichen: In Viggo Larsens Stummfilmdrama *Die Sumpflume* von 1913 wird Skulptur eben-

40 Béla Balázs: *Der Geist des Films* (1930), Frankfurt am Main 2017, S. 15.

falls modelliert, berührt und in Nahaufnahme wiedergegeben.⁴¹ Hier ist es der Bildhauer Edgar von Schmetting, der den Fuß der jungen Sandra bildnerisch repliziert. In mehreren Einstellungen werden seine Hände im Umgang mit Sandras Fuß und dem zu modellierenden Bildhauermaterial in Szene gesetzt. Dabei wird nicht nur eine für den weiteren Verlauf der Filmhandlung ausschlaggebende sinnliche Annäherung an das Modell vorgeführt, sondern auch ein optisches Nachspüren der Plastizität ihrer Körperform visuell vermittelt. Das Anfertigen der Tonfigur erscheint dabei als erotisches Motiv, als Platzhalter für den tatsächlich zum Berühren ersehnten weiblichen Körper. Auch hier ist eine Parallele zum Motiv des Pygmalion nachzuvollziehen. Die zahlreichen Einstellungen der Modellierarbeit regen auch die Betrachtenden im Kinosaal zum genauen Hinsehen und zum Einfühlen in den haptisch-taktilen Reiz der bildnerischen Arbeit an. Ein weiteres Beispiel ist Emerich Hanus' Spielfilm *Die Sühne* von 1917. Hier ist es die aufopfernde Liebe der Bildhauerin Renate zu dem erblindeten Geigenspieler Ludwig, die über stumme Bilder der Berührung vermittelt wird.⁴² Sehen über das Erfahren taktiler Reize durch die Hand, so wie das Lesen einer Blindenschrift, wird detailliert wiedergegeben und dabei in direkter Nähe zu Renates bildhauerischer Tätigkeit verortet.

Das Interesse der Filmschaffenden an solchen Aufnahmemodi lässt sich auch im Kontext kunsttheoretischer Debatten der Zeit lesen. Ende des 19. Jahrhunderts findet eine vermehrte Auseinandersetzung mit Themen des taktilen Sehens statt.⁴³ Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl und Wilhelm Worringer setzen sich mit einer haptischen versus optischen Visualität auseinander. Allen voran entwickelt Riegl 1901 in seiner Untersuchung der *Spätromischen Kunstindustrie* ein Konzept einer haptischen Bildlichkeit, die er in Abgrenzung zu einer rein optisch-visuellen Erfahrung definiert. Während das optische Sehen auf einem distanzierten Verhältnis zwischen Betrachtenden und Bildobjekt basiere, gehe das haptische Sehen von einer körperlich-mimetischen

41 Der Film wurde von der Autorin in der Videothek des Seminars für Filmwissenschaft eingesehen. Erwähnung findet er auch in Daniela Sannwald (Hg.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme. Red for Danger, Fire and Love. Early German Silent Films, Ausst.-Kat.* Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Goethe-Institut München 1995.

42 Dazu weiter Jörg Schweinitz: *Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials*, in: Ders., Philipp Brunner (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012, S. 39–52, hier S. 42–44.

43 Anke Zechner: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt am Main/Basel 2013, S. 98.

Wahrnehmung aus. Insbesondere taktile Texturen in Nahnacht würden den Tastsinn des Auges auf sinnliche Weise ansprechen.⁴⁴ 1935 greift Walter Benjamin diesen Gedanken Riegls in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf. Er setzt das gegensätzliche Begriffspaar des optischen versus haptischen Sehens für eine Differenzierung der Rezeption von Kunst und technischen Bildmedien ein.⁴⁵ Insbesondere der Filmwahrnehmung spricht er dabei taktile Qualitäten zu.⁴⁶

Überträgt man diese Konzepte zu einem taktilen Sehen auf die beschriebenen Filmbilder von *Schaffende Hände*, so wird deutlich, dass hier nicht nur die Objektwerdung von Skulptur, sondern auch deren Seherfahrung händisch nachvollzogen wird. Erst wird das Auge der Kamera, dann das Auge des Zuschauenden zum tastenden Organ. Dem Publikum erschließt sich eine körperlich-affektive Erfahrung von Oberfläche und Materialität der gezeigten Skulpturen, die ohne das Zeigen ihrer Berührung nicht möglich wäre. Das Modellieren und das An- beziehungsweise Erfassen vermitteln Plastizität, wo eigentlich nur zweidimensionale Bilder zu sehen sind. *Schaffende Hände* zeigt das Formen und Handhaben von bildhauerischem Material als intensive und zeitlich ausgedehnte Aktion und dies ohne anderes Ziel als die filmische Erfahrbarkeit. Denn was nach der filmisch vermittelten Wahrnehmung von Skulptur, von ihrer Textur und Plastizität durch die Aufnahmen bleibt, ist kein anderes Produkt als der Film selbst. Ein tatsächliches bildhauerisches Werk liegt den Betrachtenden im Kino nicht vor. Im Fall von Scharff gibt es zudem keinerlei Hinweise auf die im Film gezeigte Büste in Ausstellungs- oder Werkkatalogen zum Künstler. Die Büste wurde höchstwahrscheinlich nicht fertiggestellt,

44 Alois Riegl: Spätromische Kunstindustrie (1901), Berlin 2000, S. 27–32. Zu Riegls Konzept des haptischen Sehens siehe Maria Teresa Costa: Kunstgeschichte als Raumgeschichte. Alois Riegl und die Raumwahrnehmung, in: Andreas Beyer, Guillaume Cassegrain (Hg.): *Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin, München 2015, S. 137–151; Evelyn Echle: *Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*, Marburg 2018, S. 47–51; Ludger Schwarte: Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie, in: Bilstein, Reuter: *Auge* (wie Anm. 20), S. 211–227.

45 Mechthild Fend: Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnenphysiologie des 19. Jahrhunderts, in: Barbara Lange (Hg.): *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2007, S. 15–38, hier S. 15 ff.

46 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934), in: Claus Pias (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 2000, S. 18–33, S. 29. Zur taktilen Qualität des Kinos siehe desweiteren Antonia Lant: *Haptical Cinema*, in: *October*, Nr. 74, 1995, S. 45–73; Laura Marks: *Video Haptics and Erotics*, in: *Screen*, Nr. 39, 1998, S. 331–348; Dies.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002.

beziehungsweise nach dem Aufnahmeprozess wieder abgetragen. *Schaffende Hände* zeigt nicht allein den Entstehungsprozess einer bildhauerischen Arbeit, sondern vermittelt vornehmlich die Übertragung bildhauerischer Mittel in das Medium Film. *Schaffende Hände* schafft eine rein filmische Skulptur.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: URL <https://www.youtube.com/watch?v=FdWdXoZLO7M>; Abb. 2, 3: Hans Cürliß, *Schaffende Hände. Die Bildhauer. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände«* des Instituts für Kulturforschung Berlin, Berlin 1927, S. 12/13, 16/17.

