

Barbara Schrödl

»Wie bauende Tiere [...] schienen mir meine Hände«. Hans Cürlis' filmische Atelierbesuche der Reihe *Schaffende Hände*

Mit seinem Institut für Kulturforschung produzierte der promovierte Kunsthistoriker Hans Cürlis seit den 1920er Jahren zahlreiche Kurzfilme, die bildende Künstler:innen bei ihrer Arbeit dokumentieren.¹ Eine Zahl dieser Filme fasste er unter dem Titel *Schaffende Hände* zusammen (Abb. 1). Einige Einzelfilme verband er zudem zu thematischen Zyklen.² Die Reihe berücksichtigt neben bildenden Künstler:innen auch Zyklen, die künstlerische Techniken vermitteln, etwa *Die graphischen Künste* (1927),³ oder die sich, wie *Kunsth Handwerk I* (1927),⁴ dem Bereich der angewandten Kunst widmen. Zudem beinhaltet sie einige Filme mit speziellem Interesse, beispielsweise *Alceo Dossena* (1930).⁵ Heute werden indessen fast ausschließlich Cürlis' Künstler:innenfilme erinnert. Dazu dürfte beigetragen haben, dass sich bereits die zeitgenössische Rezeption weitgehend auf diese konzentrierte. Insgesamt hat Cürlis vermutlich rund 120 zeitgenössische Künstler:innenporträts angefertigt.⁶

-
- 1 Grundlegend zum Thema Ulrich Döge: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982), Babelsberg 2005. Weitere relevante Literatur: Barbara Schrödl: Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio. Zeitlichkeit zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, in: Karin Gludovatz, Martin Peschen (Hg.): Momente im Prozess, Berlin 2004, S. 91–100; Johannes Zahlten: Die Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten, in: Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990, S. 13–19; Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003; ders.: Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart 2005, S. 219–227.
 - 2 *Schaffende Hände*, von Cürlis auch insgesamt als Filmzyklus bezeichnet, stellt kein geschlossenes Konvolut dar. Einige Einzelfilme wurden zudem verschiedenen Zyklen zugeordnet.
 - 3 Der Zyklus beinhaltet Filme zu Holzstich, Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Kaltnadelradierung, Ätzung, Aquatinta, Vernis mou (Weichgrundätzung) und Lithographie. Vgl. Döge: Kulturfilm (wie Anm. 1), S. 82.
 - 4 Der Zyklus umfasst Filme zu Bronzeguss, Gold- und Silberschmiede-Techniken, Mosaik und Porzellan. Vgl. ebd., S. 81.
 - 5 Der Film gilt einem Bildhauer, der im Mittelpunkt eines Fälschungsskandals gestanden hatte. Zudem wurde er durch Diapositive ergänzt. Vgl. Hans Cürlis: Der Bildhauer Alceo Dossena. Aus dem Filmzyklus *Schaffende Hände*, Berlin 1930, S. 2.
 - 6 Jens Thiele: Das Kunstwerk im Film, Bern 1976, S. 15–16.

Cürlis' erster Film entstand 1922 oder 1923, der letzte im Jahr 1975, die Mehrzahl aber in der Zeit der Weimarer Republik.⁷ Meine Überlegungen konzentrieren sich auf die Filme dieser Ära.⁸ Vor 1933 waren es vorwiegend Künstler:innen aus dem Umkreis der künstlerischen Moderne, die Cürlis für seine Reihe auswählte. Er begann mit drei bereits arrivierten Vertretern der Berliner Sezession: Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt. Später kamen Künstler:innen wie Otto Dix, Käthe Kollwitz, Max Pechstein und Wassily Kandinsky hinzu, die neuere Kunstströmungen vertraten. Zwar ist nur ein kleiner Teil der Filme erhalten, doch ermöglichen es die überlieferten Aufnahmen zusammen mit Begleitbroschüren und zeitgenössischen Rezensionen, eine Vorstellung von Cürlis' Konzeption zu gewinnen. Obwohl die Künstler:innen in verschiedenen Techniken arbeiteten und unterschiedliche Stilrichtungen vertraten, weisen die Filme eine vergleichsweise einheitliche Struktur auf: Alle dauern nur wenige Minuten, spielen im Atelier, im Galerieraum oder im privaten Zuhause und fokussieren, nach einer einführenden Halbtotale, auf die arbeitenden Hände sowie den Kopf der betreffenden Künstler:in. Mitunter gerät auch das Modell ins Bild, werden Porträtaufnahmen der Künstler:in vorangestellt oder sind erläuternde Zwischentitel eingefügt. Stets dominieren jedoch Groß- oder Detailaufnahmen der Interaktion von Händen und Malgerät beziehungsweise von Händen, Materialien und Werkzeugen die filmischen Einstellungen, wodurch die Aufmerksamkeit auf den Arbeitsprozess konzentriert wird. Lange Einstellungen bei unbewegter Kamera und wenige Schnitte bringen ruhige Bilder hervor. Im Kino verleiht das Zusammenspiel von engen Bildausschnitten und der monu-

7 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.

8 Da kein Handwerksfilm der Reihe *Schaffende Hände* der Weimarer Zeit gesichtet werden konnte, entfällt ein Vergleich von zeitgleich entstandenen Künstler:innen- und Handwerksfilmen. Im Falle der Künstler:innenfilme verlor die Großaufnahme nach 1933 an Bedeutung. Vgl. Seiderer: *Künstlerporträts* (wie Anm. 7), S. 222–227. Künstler:innen- und Handwerksfilme der NS-Zeit zeigen eine analoge künstlerische Sprache. Großaufnahmen kommen zum Einsatz, doch meist hält die Kamera Abstand. Cürlis betont 1936, dass der Kontext im Handwerksfilm wichtig gewesen sei: »Das Geheimnis eines guten Handwerksfilms [...] bleibt stets das [...] Treffen des echten Handwerkers in seiner echten, möglichst unverbildeten Umwelt«. Vgl. Hans Cürlis: *Der Mensch und Umwelt in Handwerksfilmen*, in: *Film und Bild*, Jg. 2, Nr. 3, 1936, S. 81–83, hier S. 82. Zit. nach Yasuo Imai: *Ding und Medium in der Filmpädagogik unter dem Nationalsozialismus*, Wiesbaden 2013, S. 237. Dass vor 1933 auch im Handwerksfilm Großaufnahmen dominierten, dafür liefert Lotte H. Eisner Anhaltspunkte. Vgl. Lotte H. Eisner: *Der Holzschnitt* (Tauenzien-Palast), in: *Film-Kurier*, Nr. 69, 20. März 1928, ohne Seitenangabe.



mentalen Projektion dem Minenspiel der Gesichter, vor allem aber den arbeitenden Händen erhebliche Wirkung. In meinem Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, welche spezifischen Lektüreangebote die filmischen Atelierbesuche von Hans Cürlis dem zeitgenössischen Publikum machten.

Das Publikum der *Schaffenden Hände*

Ulrich Döge hat kritisiert, dass die Reihe *Schaffende Hände* vornehmlich an ein bildungsbürgerliches Kunstpublikum adressiert gewesen sei. Die Möglichkeit, mit dem Massenmedium des Films auch Menschen zu erreichen, denen »eine unsichtbare Hemmschwelle den Zugang zu Galerien und Museen verwehrt«, sei damals nicht genutzt worden.⁹ Ute Seiderer betont dagegen, dass Cürlis durchaus eine »volksbildende« Intention verfolgt habe.¹⁰ Beide Feststellungen sind zutreffend. Wichtig ist jedoch, dass die Reihe zunächst für ein wissenschaftliches Fachpublikum konzipiert wurde. Cürlis wollte Archivmaterial sammeln, das als systematische »Grundlage zu wissenschaftlichen Arbeiten« dienen sollte.¹¹ Den Film verstand er als Forschungsinstrument einer neuen, auf Objektivität ausgerichteten Kunstwissenschaft.¹² Sein Projekt *Schaffende Hände* sollte zudem in der Lehre eingesetzt werden: »Wenn erst einmal Kunstschulen,

- 1 Screen Captures aus:
Hans Cürlis: *Lovis Corinth*
(D 1922), 16-mm-Film,
33 Meter, erneut verwendet
in: Hans Cürlis: *Corinth,
Liebermann, Slevogt*
(D 1957), 35-mm-Film,
303 Meter (Berlin, Bundes-
archiv Abteilung Filmarchiv)

9 Döge: Kulturfilm (wie Anm. 1), S. 27.

10 Seiderer: Künstlerporträts (wie Anm. 7), S. 211.

11 Werberatschlag Institut für Kulturforschung, Berlin, *Schaffende Hände*, I. Film Die Maler, 2. Film Die Bildhauer, o.J. (1927), zit. n nach Döge: Kulturfilm (wie Anm. 1), S. 30.

12 Hans Cürlis: *Schaffende Hände*. I. Maler, Berlin o.J. (1926), S. 3–4.

Museen, usw. Kopien des Filmmaterials besitzen, wird es für die Lehrenden ebenso leicht sein, den Stoff nach ihren jeweiligen Wünschen zu ordnen, wie man es etwa mit einer Diapositivreihe tut.«¹³ Cürlis schloss damit an den Mediengebrauch in den Naturwissenschaften und der Medizin an, die den Film damals bereits in Forschung und Lehre nutzten.¹⁴ Der wissenschaftliche Anspruch der *Schaffenden Hände* wurde in akademischen Kreisen diskutiert und unter anderem von dem Kunstwissenschaftler und Filmtheoretiker Rudolf Arnheim geteilt: »Solche Aufnahmen können für die Kunstwissenschaft von besonderer Bedeutung sein, weil sie den Entstehungsprozeß des Werkes und die Eigenarten der Technik, beispielsweise der Farbenmischung, der Handhaltung und Handbewegung etc. zeigen.«¹⁵

Die anschauliche mediale Vermittlung künstlerischer Techniken war damals einer der Gründe für die Fürsprache, die der Film in kunsthistorischen Kreisen fand. Folgt man dem Tübinger Ordinarius Konrad Lange, so wurde der Einsatz des Mediums zu dieser Zeit international bereits erprobt: »In Stockholm hat ein Kunsthistoriker sich zur Erläuterung von Vorlesungen über Technik der bildenden Künste, z. B. über das Zustandekommen einer Statue oder eines Gemäldes, des Films bedient.«¹⁶ Tatsächlich zielte Cürlis mit den *Schaffenden Händen* jedoch nur für kurze Zeit ausschließlich auf Fachkreise. Sehr bald wurden die Einzeldokumentationen von ihm zu Filmzyklen zusammengeschlossen. Zunächst zirkulierten auch diese vorrangig im Kunstkontext. Ein auf Malerpersönlichkeiten fokussierter Zyklus wurde beispielsweise im November 1923 vor geladenen Gästen im Kölner Wallraf-Richartz-Museum aufgeführt und im Dezember desselben Jahres im Graphischen Kabinett J. B. Neumann in Berlin gezeigt.¹⁷ 1924 wurde mit der Dokumentation *Maler bei der Arbeit* erstmals ein Film der Zensur vorgelegt.¹⁸ Mit der Zensurzulassung begannen Cürlis' Filme, ein heterogenes Publikum zu erreichen. Auffüh-

13 Ebd., S. 9.

14 Stephan Dolezel, Werner Grosse (Red.): Wissenschaftlicher Film in Deutschland, hg. v. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen 1981, S. 6–7.

15 Rudolf Arnheim: Malerei und Film (1934), in: Ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film, hg. v. Helmut H. Diederichs, München, Wien 1977, S. 151–153, hier S. 153.

16 Konrad Lange: Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920, S. 171.

17 Anja Walter-Ris: Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne Berlin/New York 1920–1995, Diss. Freie Universität Berlin 2003, S. 385. Der Zyklus umfasste folgende Filme: *Lovis Corinth*, *Max Liebermann*, *Max Slevogt*, *Käthe Kollwitz*, *Max Pechstein*, *Emil Orlik*, *George Grosz* und *Otto Dix*. Vgl. ebd. S. 106.

18 filmportal.de, URL https://www.filmportal.de/film/maler-bei-der-arbeit_57a07f09c52747a2969f0b6047ef60a7 (Zugriff am 2. Januar 2024).

rungen fanden nun in Kunstinstitutionen, etwa in Museen, Galerien oder Kunsthochschulen, aber auch in Einrichtungen der Volksbildung, in Schulen, im Kino sowie im Zusammenhang von Gewerbeausstellungen statt.¹⁹

Ein konkreter Bezug zum intellektuellen Publikum blieb indessen bestehen. Mit den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin-Charlottenburg arbeitete Cürlis beispielsweise eng zusammen. 1927 leitete die Uraufführung seines Filmwerks *Schaffende Hände. Die Bildhauer* an der Akademie eine kunstbezogene Filmreihe ein, die mit *Deutsches Kunsthandwerk* (1927) eine weitere Uraufführung der *Schaffenden Hände* umfasste.²⁰ Ein Vortrag des Reichskunstwarts Edwin Redslob verlieh dem Anlass besondere Bedeutung.²¹ Doch wurden Filme an der Akademie nicht nur präsentiert, sondern auch produziert. *Email* (vor 1929), ein Film aus dem Zyklus *Kunsthandwerk II* (1929), entstand in der Klasse von Gustav Alfred Giesbert Hilbert und Frieda Bastanier,²² und der Professor Karl Michel wirkte am Zyklus *Die graphischen Künste* (1927) mit.²³ Nach Abschluss der Filmreihe wurden an der Schule weiterhin Film-sichtungen durchgeführt.²⁴ Dafür wurden eigens ein Filmprojektor und eine Leinwand angeschafft.²⁵ Die Vereinigten Staatsschulen erwogen zudem den Beitritt zum Deutschen Lichtspielbund.²⁶ Gezeigt wurden nicht ausschließlich Filme von Cürlis,²⁷ doch kooperierten sie mit ihm in beson-

19 Ich belege nur Aufführungskontexte, die im Aufsatz nicht an anderer Stelle thematisiert werden. Zur Volksbildung vgl. Ursula von Keitz: *Wie Deutsche Kamerun-Bananen ins Klassenzimmer kommen. Filmpädagogik und Unterrichtsfilm im 3. Reich*, in: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, München 2004, S. 71–102, hier S. 99. Zu Schule und Kino vgl. Thiele: *Kunstwerk* (wie Anm. 6), S. 17.

20 Brief Direktor Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst an Bezirkssteueramt Charlottenburg, 12. März 1927, Archiv der Universität der Künste Berlin, Akte: Filmvorführungen, Bestand 8/73 Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst.

21 Einladung Uraufführung *Deutsches Kunsthandwerk* Bronzeguß, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Mosaik, Porzellan am 16. März 1927, Archiv, Akte: Filmvorführungen, Bestand 8/73 (wie Anm. 20).

22 Brief Hans Cürlis an Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, 8. Oktober 1929, Archiv, Akte: Filmvorführungen, Bestand 8/73 (wie Anm. 20).

23 Eisner: *Holzschnitt* (wie Anm. 8).

24 Filmsichtungen lassen sich bis Ende 1931 nachweisen. Vgl. Briefe, Archiv, Akte: Filmvorführung, Vol.1, 1.1.1927 – 31.12.1934, Bestand 8/76 Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst.

25 Brief Institut für Kulturforschung an Direktion Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst ohne Datum, Archiv der Universität der Künste Berlin, Akte: Filmvorführung, Bd.1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24).

26 Brief Der deutsche Lichtspielbund e.V. an Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, 5. Februar 1927, Archiv, Akte: Filmvorführung, Bd.1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24).

27 Beispielsweise liefern auch Künstler:innenfilme von Alwin Steinitz. Vgl. Brief Alwin Steinitz an Stellvertretenden Direktor der Hochschule für bildende Künste Herrn Professor Dr. Sörrensen, 29. Mai 1929, Archiv, Akte: Filmvorführung, Bd.1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24).

derer Weise. Anlässlich eines Empfangs zu Ehren des Weltbunds für Frauenstimmrecht und Staatsbürgerliche Frauenarbeit stellte er beispielsweise einen Filmzyklus aus Aufnahmen von Margot Einstein, Käthe Kollwitz, Renée Sintenis und Milly Steger zusammen.²⁸ Darüber hinaus diskutierte man darüber, unter Cürlis' Leitung an der Akademie eine Filmbildung anzubieten. Das Projekt gedieh immerhin so weit, dass 1928 Pläne und Kostenvoranschläge für die Herrichtung entsprechender Räumlichkeiten vorlagen.²⁹

Medienspezifische Blicke in das Atelier von Künstler:innen

Zu der Zeit, als Cürlis mit seiner filmischen Arbeit begann, war das Künstler:innenatelier ein weitgehend intimer Ort. Einblicke lieferten gemalte oder fotografische Ateliendarstellungen.³⁰ Sie zeugen davon, dass dem Entstehungsort des Kunstwerks sowie dem Arbeits- und Lebensraum von Künstler:innen ein besonderes Interesse zukam. So war der Blick ins Atelier seit dem 19. Jahrhundert mit der Hoffnung auf Einsichten in den Schöpfungsprozess verbunden.³¹ In der Moderne verlor das gemalte Atelierbild an Bedeutung, an seine Stelle trat nunmehr die Fotografie. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam dabei in der Atelierfotografie zuweilen ein Kunstanspruch zum Ausdruck, der Analogien zwischen Fotograf:in und Künstler:in formulierte.³² Viel öfter wurde mit dem Medium jedoch ein Objektivitätsversprechen verknüpft, das die gestaltenden Eingriffe der fotografierenden Person ausblendete.³³ Von dem ›objektiven‹ Medium der Fotografie erhofften die Kunsthistoriker:innen und ihr Publikum sich ›wahre‹ Bilder. Dabei folgten sie den allgemeinen Einschätzungen des Mediums in akademischen Kreisen wie auch den dominierenden Stimmen aus der pädagogischen und ›volksbildne-

28 Programmheft Empfang zu Ehren des Weltbundes für Frauenstimmrecht und Staatsbürgerliche Frauenarbeit am 19. Juni 1929, Archiv, Akte: Filmvorführung, Bd.1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24).

29 Briefe, Pläne und Aufstellungen, Archiv, Akte: Filmvorführung, Vol.1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24) und Brief Feldmühle Stettin an Direktor Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst, 18. April 1931, Archiv, Akte: Filmvorführung, Bd. 1, Bestand 8/76 (wie Anm. 24).

30 Sabine Schütz: 200 Jahre Atelier-Bilder. Bedeutende Werke der Kunstgeschichte sind Ateliendarstellungen, in: Kunstforum International, Bd. 208, 2011, S. 47–61, hier S. 47.

31 Beatrice von Bismarck: Hinter dem Studio. Bruce Naumans Auseinandersetzung mit dem Atelierraum, in: Texte zur Kunst, Nr. 49, 2003, URL <https://www.textezurkunst.de/49/hinter-dem-studio> (Zugriff am 2. Januar 2024).

32 Renate Buschmann: Der Besuch der Fotografen. Atelierfotografie zwischen Dokumentation und Einfühlung, in: Kunstforum international, Bd. 208, 2011, S. 130–143, hier S. 133.

33 William Henry Fox Talbot: Der Zeichenstift der Natur (1844), in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main 1981, S. 45–89, hier S. 79.

rischen« Praxis.³⁴ Stimmen, die dieser Hoffnung kritisch gegenüberstanden, mehrten sie sich ab dem Ende der 1910er Jahre, als im Zuge der Dynamisierung des Blicks durch den Film und die Medienkonkurrenz medienspezifische Defizite der Fotografie deutlich wurden. Sie wurden in der Darstellbarkeit von Raum und Zeitlichkeit lokalisiert. Zwar blieb die Fotografie im Fach Kunstgeschichte weithin das dominierende Medium, doch wurde ab Ende der 1910er Jahre diskutiert, welche Einsatzmöglichkeiten des Films sinnvoll wären. Die akademische Disziplin der Kunstgeschichte stand dem Film zwar in den Anfängen nicht in derselben Weise aufgeschlossen gegenüber wie andere Wissenschaften, doch fand das Medium dort Akzeptanz, wo es um die Dokumentation künstlerischer Techniken oder des künstlerischen Produktionsprozesses ging. Die Möglichkeiten der filmischen Repräsentation von Gemälden und Grafiken wurden allerdings weithin abgelehnt. Die Vermittlung von Architektur und Skulptur wurde kontrovers diskutiert.

Die Vorstellung von der Objektivität des Blicks der Kamera einerseits und der visuellen Wirkmacht des Kinos andererseits nährte das Versprechen, dass das Medium Film, in zweckmäßiger Weise gebraucht, besser als andere Medien den Prozess der künstlerischen Arbeit erfassen könne. Ende der 1910er Jahre, als das Kino allmählich Verbreitung fand, begannen Filmtheoretiker:innen, die spezifischen visuellen Qualitäten und künstlerischen Möglichkeiten des Films herauszuarbeiten. Der Psychologe Hugo Münsterberg hob 1916 insbesondere auf den Einsatz der Großaufnahme ab.³⁵ Auch der Filmtheoretiker Béla Balázs vertrat die Auffassung, dass der Film die Großaufnahme geradezu herausfordere. Im Theater, so Balázs, seien etwa Gesicht und Mimik des Schauspielers in die Totalität des Bühnengeschehens eingeordnet. Im Film jedoch, »wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird [...] das Gesicht das Ganze, in dem das Drama enthalten ist.«³⁶ Alles werde »aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck, sondern einziger Inhalt ist,« erfahren.³⁷ Das Entscheidende gehe aus dem Detail hervor, das wie mit dem Vergrößerungsglas sichtbar ge-

34 Im Weiteren dieses Abschnittes folge ich Barbara Schrödl: Korrespondenzen zwischen Architekturgeschichte, Fotografie und Film. Beitrag zu einer Medienarchäologie der Kunstgeschichte, Habilitationsschrift Katholisch-Theologische Privatuniversität Linz 2014.

35 Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916), hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 51–65.

36 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt am Main 2002, S. 25.

37 Ebd.

macht werde. Bereits gegen Ende der 1910er Jahre gab es vereinzelte Versuche, Künstler:innen bei der Arbeit im Atelier zu filmen.³⁸ Cürlis kommt jedoch das Verdienst zu, als Erster die medienpezifischen Qualitäten des Films für diese Aufgabe erkannt und nutzbar gemacht zu haben. Er setzte vor allem auf Nähe:

»Der Film läßt es zu, den Beschauer so nahe an den Vorgang heranzuführen, wie es dem Auge selbst nicht möglich ist. Nur der Film kann ferner die großen Zusammenhänge zwischen der Hand, dem entstehenden Objekt und den anderen notwendigen Arbeitsvorgängen in geschlossenen klaren Bildfolgen aufrollen, weil er optisch gesteigerte Wirklichkeit ist.«³⁹

Durch die nahen Blicke auf den Arbeitsprozess sollte der Film das Kunstverständnis der Künstler:in vermitteln können: »Es ist erstaunlich, wie bereits in diesen Einzelstücken die für jeden Künstler charakteristische Art bis zum Ausdruck der persönlichen Kunstgesinnung zutage tritt.«⁴⁰ Der *Filmkurier* bekräftigte die Einschätzung, dass gerade die individuelle »Manier des Malens« sichtbar werde: »Unter diesem Gesichtspunkt waren besonders die Arbeiten des kranken Altmeisters Corinth, der immer und immer wieder ändert und bessert, vor der Staffelei eines Landschaftsgemäldes aufschlußreich für die Wesensart des Künstlers.«⁴¹ Vergleichbar lobt eine andere Rezension, dass Corinths »Arbeitsmethode« und der »technische Schöpfungsprozeß« dargestellt würden.⁴² Der Kunsthistoriker Curt Glaser war zwar ebenfalls der Ansicht, dass Cürlis' Filme gewinnbringend seien, da sie es ermöglichten, verschiedene Mal- und Zeichentechniken miteinander zu vergleichen, problematisierte jedoch den Einfluss der Kamera auf die Künstler:in.⁴³ Obwohl wurden Cürlis' filmische Atelierbesuche insgesamt positiv aufgenommen wurden,⁴⁴ formulierten die Kritiker:innen auch Vorbehalte: »Es wurde im wesentlichen

38 Vgl. Sacha Guitry, *Ceux de Chez Nous*, Frankreich 1919.

39 Hans Cürlis: Kunsthandwerk. Bronzeguss, Goldschmiedearbeiten, Mosaik, Porzellan, Berlin o. J. (1929), S. 6.

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

41 Anonym: Gefilmte Künstlerhände, in: *Filmkurier*, 22. Dezember 1923, o. S., zit. n. Ziegler: Kunst (wie Anm. 1), S. 48.

42 Anonym: Schaffende Hände, in: *Filmkurier*, 3. März 1928, o. S., zit. n. Ziegler: Kunst (wie Anm. 1), S. 48.

43 Curt Glaser: Künstlerhände, in: *Berliner Börsen-Courier*, 30. Dezember 1923, zit. n. nach Döge: Kulturfilm (wie Anm. 1), S. 31.

44 Thiele: Kunstwerk (wie Anm. 6), S. 24.

die zeichnende Hand gezeigt. So [...] unheimlich ihre behende Geschäftigkeit auf dem Papier anmutet: der Anschauung bedeuten die kurzen Augenblicke mehr, in denen die arbeitenden Künstler in ganzer Gestalt gezeigt werden.«⁴⁵

Der Blick auf die Hände im Kontext der 1920er Jahre

Um herauszuarbeiten, welche Deutungen Cürlis' intensive Blicke auf die arbeitenden Hände der Künstler:innen dem Publikum nahegelegten, gilt es nicht nur nach Diskursen der bildenden Kunst, sondern auch nach weiteren Diskursen im Feld der Kultur zu fragen. Die Hand galt damals als Ausdruck der Individualität. Die bereits für die Antike belegte Ansicht, die Gestalt der Hände lasse auf Schicksal und Charakter schließen, fand in der Zeit der Moderne weithin Resonanz. So schreibt ein Kritiker über Max Oppenheimers Porträt des Komponisten Ferruccio Busoni: »Die Hände könnte man geradezu ein geistiges Porträt nennen.«⁴⁶ In der künstlerischen Praxis zeigt sich vergleichbares Interesse an einer Physiognomik der Hand. 1927 wurde etwa bei den Salzburger Festspielen die Tanzchoreografie *Tanz der Hände* uraufgeführt, bei der zwei dunkel gewandete Solotänzerinnen sitzend einen Händetanz vollzogen. Ein Rezensent schwärmte: »Man sah vom Scheinwerferlicht beleuchtet nur die zwei blassen schmalen Hände, die für sich alleine zu leben schienen, die ein Spiel aufführten, darin Verrücktheit und Andacht, geheimnisvolle Laster und schmerzliche Sehnsucht sich atemberaubend mengten.«⁴⁷ Auch Bildbände mit Fotografien von Händen und Handabdrücken fanden damals Käufer.⁴⁸ *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen grosser Toter und Lebender* ist auf die bildende Kunst fokussiert. Das Buch enthält ein »Kunsthistorisches Geleitwort« sowie Abbildungen von künstlerischen Handstudien, fotografische Reproduktionen von Handdetails aus Kunstwerken und zahlreiche Fotografien der zum Teil arbeitenden Hände beziehungsweise der Handabdrücke kreativer Persönlichkeiten.⁴⁹ Die Abbildungstitel geben die Berufe der Dargestellten an, etwa »Töpfer«, als erklä-

45 Karl Scheffler: Zeichnende Künstlerhände, in: Kunst und Künstler, Jg. 22, 1923/24, S. 84.

46 Dr. H. (Hans) Trog: Kunstchronik, in: Neue Zürcher Zeitung, 14. Juni 1916, zit. n. nach Max Oppenheimer MOPP. Mit Beiträgen von Max Osborn, Berlin 1927, S. 27.

47 Felix Salten: Salzburger Tanz, in: Neue Freie Presse, 13. August 1927, S. 8, zit. n. Magdalena Vukovic: Tanz der Hände. Ein Wechselspiel zwischen Tanz und Fotografie, in: Monika Faber (Hg.): Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935, Wien 2013, S. 9–25, hier S. 9.

48 Marianne Raschig: Hand und Persönlichkeit. Eine Einführung in das System der Handlehre, 2 Bde., Hamburg 1931; Adolf Koelsch: Hände und was sie sagen (Schaubücher, Bd. 11), Zürich, Leipzig 1929.

49 Rolf Voigt: Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender, Hamburg 1929.

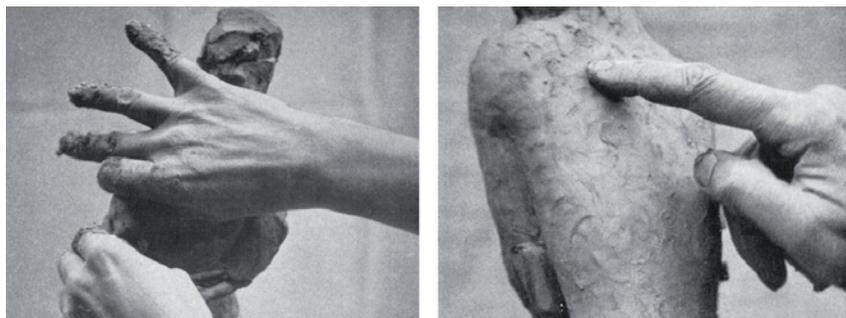
- 2 Hans Robertson (Atelier Robertson, Berlin), *Handstudie Georg Kolbe*, aus: Rolf Voigt, *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929



re sich die Beschaffenheit der Hand aus der Arbeit, die sie alltäglich verrichtet. Sie ergänzen zudem im Falle bildender Künstler:innen deren Namen, etwa »Bildhauer (Georg Kolbe)« (Abb. 2).⁵⁰ Ein Kommentar zu den Händen Kolbes verspricht, dass an der fotografierten Hand der kreative Prozess sichtbar werde: »Das Material des bildenden Künstlers formt sich nur unter dem kräftigen Willen einer festen Hand.«⁵¹ Auch in einigen expressionistischen Filmen stehen die Hände im Zentrum. Die Hauptfigur in *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1922) verfügt über ausdrucksstarke Hände, die durch Helligkeit hervorgehoben werden und wiederholt in Großaufnahme erscheinen. *Orlac's Hände* (Robert Wiene, D 1924) erzählt dagegen eine Geschichte, die um Zusammenhänge zwischen Händen, Charakter sowie Handlungen kreist und dabei den Händen eine beunruhigende Eigenständigkeit zuweist. Diese Kunstwerke, Fotografien, Filme und Tänze strukturieren den Blick auf die Hände in einer Art und Weise, die sie zur visuellen Attraktion erklärt, zugleich aber weiterhin psychologisch ausgedeutet.

50 Ebd., Abb. 60 u. 50.

51 Voigt: *Hände* (wie Anm. 49), S. 15.



3 Standbilder aus Hans Cürlis, *Milly Steger*, Filmzyklus *Schaffende Hände*. *Die Bildbauer* (D 1927), in: Hans Cürlis, *Schaffende Hände*. *Die Bildbauer*, Berlin o. J. (1927)

Cürlis ist durch ein vergleichbares Denken geprägt: »Liebermanns langsames Zeichnen gestattet es, seine Hand eingehend zu studieren, diese feine Greisenhand, die zu einem Porträt wird und ihn voll und ganz vertritt.«⁵² Auch teilt er den Gedanken, dass der Blick auf die Hände Einblicke in den kreative Prozess gewähre und den Händen eine kreative Eigenständigkeit eigen sei, die im Film sichtbar werde: »Die Hand als vornehmstes Instrument des Künstlers will der Film zeigen und sie oft als völlig eigenständige Gestalterin ausweisen.«⁵³ An anderer Stelle wird er noch deutlicher:

»Die filmische Möglichkeit, alle Funktionen der Hand ganz groß und isoliert von allem Nebengeräusch für sich zu zeigen und jeden Sinn einer Bewegung klar zu machen, lässt die Hand zu einem selbständigen Lebewesen werden, dessen Leidenschaftlichkeit oder Beherrschtheit das Auge mit Spannung verfolgt.«⁵⁴

Einige der gefilmten Künstler:innen vertraten vergleichbare Auffassungen, wie Cürlis in seiner Publikation belegte, so dass sein Konzept von Seiten der Künstler:innen autorisiert erschien. Rudolf Belling äußert: Im »[...] Laufe der Arbeit machten sich doch seine Hände selbständig, was schließlich die Wahrheit und Echtheit des Films ausmacht.«⁵⁵ Milly Steger erklärt: »Ich sah im Film zum ersten Mal meine Hände als selbständige Wesen agieren [...].« (Abb. 3)⁵⁶ Bei Georg Kolbe heißt es: »Als ich meine Hände im Film sah, war ich verblüfft, wie selbständig sie sich gebärdeten. Eine völlig geschlossene

52 Cürlis: *Schaffende Hände*. I (wie Anm. 12), S. 17.

53 Ebd., S. 5.

54 Cürlis: *Kunsthandwerk* (wie Anm. 39), S. 6.

55 Hans Cürlis: *Schaffende Hände*. II. *Bildbauer*, Berlin ohne Jahr (1927), S. 26.

56 Ebd., S. 29.

Handlung sah ich. Wie bauende Tiere, die wühlen, zusammenschleppen und ihren Bau errichten, schienen mir meine Hände [...].«⁵⁷

Die Frage nach der künstlerischen Praxis ist eng mit Konrad Fiedler verbunden. 1887 untersucht er in *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* den Akt des Malens. Beim Malen gewinne die Hand der Künstler:in Eigenständigkeit. Stefan Majetschak erläutert treffend:

»Seine ›Hand‹ [...] führt nicht etwas aus, was [...] vor seinem ›geistigen Augen‹ schon vorher hat fertiggebildet werden können, sondern [...] der durch die Hand ausgeführte Prozeß ist ein notwendiges ›Stadium eines einheitlichen Vorganges‹ (II, 120) der anschaulichen Verdeutlichungsarbeit selbst.«⁵⁸

Fiedlers Schrift war noch aktuell, als Cürlis 1914 bei dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin promovierte.⁵⁹ Wenn er erklärte, dass die *Schaffenden Hände* als »Grundlage zu wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiete der Psychologie des manuellen Schaffens dienen« sollten, dürfte er an eine Weiterführung von Fiedlers Ansatz gedacht haben.⁶⁰ Noch heute befördern vergleichbare Ideen das Interesse an der Reihe. So erklären Rolf Elberfeld und Stefan Krankenhagen: Die Filme

»machen deutlich, wie der Pinsel geführt wird, von welcher räumlichen Position aus sich ein Bild entwickelt und ob dieses langsam oder schnell geschieht; darüber hinaus analysieren sie, welche Rolle dem künstlerischen Subjekt, beispielsweise Lovis Corinth, Otto Dix oder Wassily Kandinsky, dabei zukommt, wie sich dieses Subjekt im Schaffensprozess konstituiert und verändert.«⁶¹

Das breite Publikum der Zwischenkriegszeit dürfte jedoch kaum mit Fiedlers Theorie vertraut gewesen sein. Im Unterschied zu den Fachkreisen lag es für sie daher näher, die arbeitenden Hände in Cürlis' Filmen mit handwerklicher Arbeit zu assoziieren, wie sie auch in Voigts Fotobuch über die Hände zu sehen war.

57 Ebd., S. 23–24.

58 Stefan Majetschak: Arbeit an der Sichtbarkeit. Zur Einleitung, in: Ders. (Hg.): Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997, S. 9–24, hier S. 15. Majetschak bezieht sich auf Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst, 2 Bde., hg. v. Gottfried Boehm, München 1991.

59 1913 erschien eine Neuauflage des Buchs. Hans Cürlis wurde 1914 mit der Dissertation *Die Bedeutung des Verhältnisses von Vorzeichnung und Druck für das Kupferstich- und Holzschnittwerk Albrecht Dürers* an der Universität Kiel promoviert.

60 Werberatschlag Institut für Kulturforschung (wie Anm. 11).

61 Rolf Elberfeld, Stefan Krankenhagen: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung, Paderborn 2017, S. 7–26, hier S. 7.

Das Verhältnis von Kunst und Handwerk in den 1920er Jahren

Im Zuge der Industrialisierung wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert das Verhältnis von Kunst und Handwerk relevant. Die Ausbeutung der Industriearbeiter:innen und die immer striktere Normierung der Arbeitsprozesse bildeten die Folie, vor der das Handwerk eine Aufwertung erfahren und in glückhaftem Licht erscheinen konnte. Die vorindustriellen Arbeitsverhältnisse, insbesondere die Imagination eines vom bodenständigen Handwerk geprägten Mittelalters, wurden zu einer Projektionsfläche gegenwärtiger Reformunternehmen. ›Freie‹ und ›angewandte‹ Kunst, so meinte man, seien vor dem Sündenfall der Maschinenproduktion im Handwerk miteinander verbunden gewesen.⁶² Die Idee eines Gesamtkunstwerks, das die verschiedenen Künste erneut zusammenführen sollte, wurde zu einer von vielen künstlerischen Strömungen vertretenen Utopie. Prägnant formuliert ist sie etwa im Bauhausmanifest aus dem Jahr 1919: »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ›Kunst von Beruf‹. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.«⁶³ Zudem erklärte Walter Gropius, dass die »Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen« sei.⁶⁴ Die Bedeutung des Handwerks bildete sich auch in der Struktur des frühen Bauhauses ab: In Weimar wurden die Werkstätten gemeinsam von Handwerks- und Formmeistern (Künstlern) geleitet.

Cürlis dürfte mit diesem Konzept vertraut gewesen sein. Er filmte nicht nur den Bauhauslehrer Wassily Kandinsky, sondern stand auch mit dessen Galeristen, Karl Nierendorf, im regen Austausch.⁶⁵ Zudem war er den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst eng verbunden, die ebenfalls darauf zielten, Kunst und Handwerk zusammenzuführen.⁶⁶ Vom Film profitierten an der Berliner Schule beide Bereiche: Es wurden

62 Wolfgang Schepers: Die Bewertung des Kunsthandwerks in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert – eine Analyse, Vortrag im Rahmen der Ateliertage für Angewandte Kunst Nürnberg, am 2. Dezember 2007, URL <https://forum-ak.de/projekte/texte/die-bewertung-des-kunsthandwerks-in-deutschland-seit-dem-19-jahrhundert-eine-analyse> (Zugriff am 2. Januar 2024).

63 Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, ohne Ort und Jahr [1919], S. 2, URL https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf (Zugriff am 2. Januar 2024).

64 Ebd., S. 3.

65 Walter-Ris: Geschichte (wie Anm. 17), S. 105.

66 Alexandra Panzert: Zwischen ›freier‹ und ›angewandter‹ Kunst: Die Vereinigten Staatsschulen Berlin, die Kölner Werkschulen und das Bauhaus auf dem Weg zur Designausbildung, in: kritische berichte, Jg. 47, Nr. 4, 2019, S. 31–41, hier S. 34f.

ebenso Filmveranstaltungen zu bildenden Künstler:innen wie zum Handwerk angeboten.⁶⁷ Cürlis selber hatte die erklärte Absicht, das Handwerk aufzuwerten und mit den Handwerksfilmen der Reihe *Schaffende Hände* explizit zu zeigen, dass das Handwerk »die Voraussetzung aller rein künstlerischen Betätigungen bildet«. ⁶⁸ Zudem wollte er vermitteln, »was handwerkliche Qualitätsarbeit [...] gegenüber maschineller Massenproduktion« ausmache,⁶⁹ eine Kritik, mit der er in der Tradition der Kunstgewerbebewegung des 19. Jahrhunderts stand.

In den 1920er Jahren hatte sich die Debatte um die Bedeutung und Beziehung von Kunst, Handwerk und Industrie jedoch verändert. Im Zentrum stand nun nicht mehr das handwerklich hergestellte Einzelstück, sondern die Entwicklung von Prototypen für die Serienproduktion. Die neue Offenheit gegenüber Maschinenarbeit und Industrie schlug sich in der Ausbildung nieder. Kunsthochschulen wie das Bauhaus oder die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin-Charlottenburg öffneten sich für Industrieaufträge und Industriekooperationen.⁷⁰ In Berlin schlug sich dies auch in der Filmauswahl nieder. Beispielsweise wurden die Studierenden zu einer Sichtung des Industriefilms *Die Herstellung, Konstruktion und Verwendungsmöglichkeiten der Fenestra-Stahlfenster* der Fenster-Cristall A. G. eingeladen.⁷¹ Cürlis ging diesen Schritt nicht mit. Seine Reihe *Schaffende Hände* blieb auf die bildende Kunst und das Kunsthandwerk beschränkt. Auch außerhalb dieser Reihe drehte er vor allem Filme über im Niedergang begriffene und daher für nostalgische Sichtweisen geeignete Handwerksberufe, womit er vor allem zur Zeit des Nationalsozialismus die Ideologie sogenannter deutscher Arbeit visualisierte. Im Kontext der Internationalen Handwerksausstellung in Berlin wurden 1938 beispielsweise folgende Filme aufgeführt: »Eine alte Kunst« (Emaillarbeiten), »Die Kunst des Bronzegießens«, »Mosaik«, »Gläserne Künste«, »Leuchtende Fenster« (Scheibenmalerei), »Orgelklänge« (Orgelbau), »Aus Kupfer geschmiedet«, »Vom Stundenschlag vergangener Zeit« (Uhrenhandwerk), »Handwerk

67 Eine Liste aus dem Jahr 1927 führt unter anderem folgende Filme an: *Schaffende Hände, II. Teil: Die Bildhauer, Schaffende Hände, I. Teil: Die Maler, Namuk. Der Eskimo, Schaffende Hände, Kunsthandwerk, Schaffende Hände, II. Teil: Vier Bildhauer*. Vgl. Brief Direktor Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst an Bezirkssteueramt Charlottenburg (wie Anm. 20).

68 Cürlis: Kunsthandwerk (wie Anm. 39), S. 3–4.

69 Ebd., S. 5.

70 Panzert: Staatsschulen (wie Anm. 66), S. 31–41.

71 Brief Fenster-Cristall A.-G. an Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst z. Hd. Herrn Professor Sörensen, 7. Mai 1930, Archiv, Akte: Filmvorführungen, Bestand 8/73 (wie Anm. 20).

im Dorf, ›Ein letzter seiner Zunft‹ (Blaudruck), ›Beim Waffenmeister vom Zeughaus.«⁷² Mit diesem Konzept hatte Cürlis auch internationalen Erfolg. Sein Film *Handwerk im Dorf* (1936) lief etwa 1936 auf der Internationalen Film-Kunstaussstellung in Venedig.⁷³ Erst Anfang der 1940er Jahre wandte er sich schließlich auch zeitgenössischen Sparten des Handwerks zu.⁷⁴ Industriefilme drehte er jedoch nicht. Die Kunsthistorikerin und Filmkritikerin Lotte H. Eisner war in diesem Punkt deutlich offener. Sie wünschte sich Industriefilme, die die Hände in den Blick nehmen:

»Auch hier zeige man einmal statt eines komplizierten Gewirrs von Schrauben und Rädern die Handhabungen an sich – die Hände an der Arbeit. Wir können immer erst vom Menschen aus lernen, indem wir uns hineinversetzen dürfen. Das Institut für Kulturforschung bringt einen Film des Kunsthandwerks. Wie wäre es einmal mit einem Film des Handwerks selber und – noch weiter gedacht – mit einem Film ›Schaffende Hände an der Maschine?«⁷⁵

›Lebendige Anschaulichkeit‹ – arbeitende Hände und das Publikum

Es war ebenfalls Eisner, die Cürlis' Film *Der Holzschnitt* (vor 1927) bescheinigte: »Hier hat man in kaum 10 Minuten mehr von dem Wesen des Holzschnittes erfaßt, als beim tagelangen Studium eines dicken Lehrbuchs.«⁷⁶ Die Vorstellung, dass der Film »lebendige Anschauung anstelle des toten Wortes« biete und in didaktischer Hinsicht pädagogisch wertvoll sei, war damals weit verbreitet.⁷⁷ Das Phantasma eines authentischen Blicks fasziniert noch heute. Karl Stamm plädiert mit Blick auf das Medium Film dafür, dass die Kunstgeschichte »die Möglichkeit der authentischen Erfahrung« nutzen solle.⁷⁸ Martina Dobbe gesteht Cürlis ein Bemühen um

72 Anonym: Film und Handwerk. Zur Internationalen Handwerksausstellung, in: Licht-Bild-Bühne, Nr. 109, 10. Mai 1938, o. S.

73 Anonym: Deutsche Filmnennungen in Venedig, in: Sächsische Volkszeitung, 5. August 1936, S. 8.

74 filmportal.de, URL https://www.filmportal.de/film/herstellung-eines-pfeilerfundamentes-mit-anschlusseisen_9cbe09b2100a49eca93e47d44321b3c0; URL https://www.filmportal.de/film/eisenbiegen-von-hand-mit-beweglicher-rolle-an-der-maschine_29e0149a51374f26b221ad7177453233 (Zugriff am 2. Januar 2024).

75 Eisner: Holzschnitt (wie Anm. 8).

76 Ebd.

77 Anonym: Der deutschen Reichsschulkonferenz, in: Film und Wissen. Monatsschrift für wissenschaftliche Schul- und Privatkinematographie, Nr. 3, 1. Juni 1920, o. S.

78 Karl Stamm: Der Künstler im Dokumentarfilm. Aspekte der Authentizität, in: Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film, Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Neue Folge, Bd. 1, Hameln 1990, S. 63–68, hier S. 68.

- 4 Screen captures aus: Hans Cürlis, *Otto Dix* (D 1926), 16-mm-Film, 97 Meter, erneut verwendet in: Hans Cürlis, *Otto Dix. Zeichnung – Aquarell – Malerei* (D 1979), 35-mm-Film (Berlin, Bundesarchiv Abteilung Filmarchiv)



Objektivität zu.⁷⁹ Burcu Dogramaci dagegen glaubt, dass dessen filmische Strategien dem Ziel, ein dokumentarisches Archiv aufzubauen, eher abträglich waren.⁸⁰ Es gilt also herauszuarbeiten, welche filmischen Mittel Cürlis einsetzte und welche Effekte sie hatten.

Die nahsichtigen Blicke in die Gesichter und auf die arbeitenden Hände der Künstler:innen der Reihe *Schaffende Hände* konnten von der Faszinationskraft profitieren, die Großaufnahmen in den 1920er Jahren zukam. Besonders prägnant zeigt sich dies in einem Film über Otto Dix (*Abb. 4*). Die Aufnahmen schließen nicht an die expressionistische Ästhetik des Stummfilms an, sondern weisen eine sachliche Bildsprache auf. Gearbeitet wird mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten. Zunächst tritt vor einem dunklen Hintergrund das helle Gesicht des Künstlers hervor. Dann wird für einen kurzen Moment die Szenerie gezeigt. Man sieht, dass Dix in einem Garten sitzt, sein Zeichenbrett auf einem Lehnstuhl abstützt und ohne ein Modell arbeitet. Anschließend wird der Blick auf den Zeichenblock gerichtet. Man sieht, wie ein Frauenporträt entsteht. Vor dem strahlend hellen Zeichenblock, auf dem der Künstler mit dunkler Tinte einen Frauenkopf zeichnet, heben sich nun seine Hände, sein Gesicht sowie sein Jackett als dunkle Partien ab. Die starken und großflächig angelegten Hell-Dunkel-Kontraste der Filmbilder erinnern an die vereinfachte Bildsprache der zeitgenössischen Plakatkunst. Doch versprechen die gleichmäßige Beleuchtung, die Tiefenschärfe sowie die nahen Kamerastandpunkte den Betrachter:innen das Geschehen im Detail zu zeigen. Dennoch modellieren die Filme den Blick. Die Groß-

79 Martina Dobbe: Bildwerke im Bild. Zur Mediatisierung von Plastik im Fernsehen, in: Gundolf Winter, dies., Gerd Steinmüller: Die Kunstsending im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985), Teil I: Geschichte – Typologie – Ästhetik, Potsdam 2000, S. 335–378, hier S. 342.

80 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. 283–284.

aufnahme lässt die Umgebung, in der sich der Künstler befindet, kaum ins Bild treten. Zudem gewinnen die Hände bildhafte Wirkmächtigkeit und Eigenständigkeit, weil Dix' Körper oder gar sein Kopf kaum zu sehen sind. Dies gilt auch für die anderen Filme der Reihe. Darüber hinaus werden in den *Schaffenden Händen* meist nur kurze und spezifische Ausschnitte des Prozesses der Kunstproduktion gezeigt. Cürlis selbst betont, »dass der eigentliche Schöpfungsprozeß nicht vom Film erfasst werden kann [...], da er außerhalb des Manuellen und Schaubaren liegt.«⁸¹ Ins Bild treten fast ausschließlich Szenen körperlicher Aktivität: der Einsatz des Werkzeugs, das Formen des Materials und der Rhythmus der Bewegungen. Die Hände arbeiten fast ununterbrochen. Die Kunstproduktion wird auf diese Weise mit Fleiß und Betriebsamkeit verbunden. Eine zeitgenössische Rezension spricht treffend von »behende[r] Geschäftigkeit«.⁸² Kunst wird als etwas Handgemachtes ausgewiesen und damit ein Künstlerbild entworfen, das in Richtung des »werktätigen Menschen« zielt.⁸³

Die nahsichtigen Kameraeinstellungen machen bei Cürlis aber nicht nur Details sichtbar, sondern sie bringen zugleich Intimität ins Spiel. Wie Ulrich Döge beobachtet, wird dem Filmpublikum eine Betrachter:innenposition zugewiesen, wie sie ein vor Ort im Atelier anwesendes Publikum einnehmen könnte: Es ist der Blick über die Schulter, denn beim Wechsel der Kamera zwischen Kopf und Händen bleibt meist auch beim Blick auf die Hände der Hinterkopf der Künstler:in sichtbar.⁸⁴ Ein anschauliches Beispiel ist der erwähnte Film *Otto Dix* von 1926.⁸⁵ Vermittelt wird die Fiktion einer privilegierten Gegenwart, denn so nah, wie der Kamerablick hier an Dix heranrückt, kommt man normalerweise nur wenigen vertrauten Menschen. Einige Filme, wie *Wassily Kandinsky in der Galerie Nierendorf* aus dem Jahr 1927 (vgl. Abb. S. 14), machen zudem ein weiteres Angebot, wenn zwischen Kandinskys Gesicht und langen Einstellungen, die ausschließlich die arbeitenden Hände und den Bildträger zeigen, gewechselt wird. Folgt man Christian Metz, der aus der Identifikation der Zuschauer:in mit ihrem eigenen Blick ihre Identifikation mit dem Blick der Kamera ableitet, und der Annahme, dass diese primäre Identifikation

81 Cürlis: *Schaffende Hände. I* (wie Anm. 12), S. 5.

82 Scheffler: *Zeichnende Künstlerhände* (wie Anm. 45), S. 84.

83 Ute Seiderer führt aus, dass die Filme die Künstler:innen weder in die Tradition nachromanischer Innerlichkeit noch der des Kunstheroen stellen würden, sondern in Richtung des späteren nationalsozialistischen Entwurfs als »werktätigen Menschen« zielen. Vgl. Seiderer: *Künstlerporträts* (wie Anm. 7), S. 206.

84 Döge: *Kulturfilm* (wie Anm. 1), S. 28.

85 Ich folge der Datierung durch das Bundesarchiv/Filmarchiv.

mit weiteren sekundären und tertiären Identifikationen verbunden sein kann,⁸⁶ so wird dem Publikum nahegelegt, die Perspektive der Künstler:in selbst einzunehmen und sich mit ihr beziehungsweise ihren scheinbar selbständig agierenden Händen zu identifizieren.

Resümee

In meinem Beitrag bin ich der Frage nachgegangen, welche Lektüreangebote die filmischen Atelierbesuche von Hans Cürlis mit ihrer spezifischen Fokussierung auf die arbeitenden Hände der Künstler:in dem zeitgenössischen Publikum machen konnten. Die Filme waren in die Reihe *Schaffende Hände* eingebunden, die auch Handwerksfilme berücksichtigte. Dies legte es nahe, eine Verbindung zu Positionen des Diskurses um das Verhältnis von Kunst, Handwerk und Industrie herzustellen, die darauf zielten, die Künstler:in in die Nähe der Handwerker:in zu rücken. Cürlis' vermeintlich unverstellte, natürlich wirkende Bildsprache konnte die damals mit dem Film verknüpfte Hoffnung auf ›wahre‹ und ›lebensnahe‹ Bilder zwar befördern, lenkte den Blick aber dennoch: Die Großaufnahmen der arbeitenden Hände versprachen nicht nur eine gute Sichtbarkeit, sondern suggerierten auch eine Anschaulichkeit, die die Illusion der Nähe zum Produktionsprozess sowie zur Künstler:in fördern konnte. Im Kontext des zeitgenössischen Interesses am Motiv der Hände konnten die in monumentaler Größe auf der Leinwand projizierten unermüdlich arbeitenden Hände große Faszinationskraft gewinnen. Für manche Zeitgenoss:innen, etwa den Bildhauer Georg Kolbe, agierten sie wie eigenständige Lebewesen: »Wie bauende Tiere [...] schienen mir meine Hände [...]«. ⁸⁷ Kolbes Verweis auf eine tierliche Kreativität zeugt davon, dass zumindest seine Assoziationen nicht in Richtung der Hand des Schöpfergottes gelenkt wurden, sondern sehr bodenständiger Natur waren.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Bundesarchiv Abteilung Filmarchiv, Berlin; Abb. 2: Rolf Voigt: *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929, Tafel 50; Abb. 3: Hans Cürlis: *Schaffende Hände. Die Bildhauer. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin*, Berlin 1927, S. 27; Abb. 4: Bundesarchiv Abteilung Filmarchiv, Berlin. Für Otto Dix © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

⁸⁶ Christian Metz: *Semiologie des Films* (1972), München 1977.

⁸⁷ Cürlis: *Schaffende Hände. I* (wie Anm. 12), S. 5. Cürlis zitiert hier aus einem Brief Kolbes.