

Kunstgeschichte und Film. Erkundungen zur Generierung und Vermittlung kunsthistorischen Wissens am Kunsthistorischen Institut in Florenz und der Bibliotheca Hertziana in Rom, 1935–1942

Abstract

Art History and Film. Investigations into the Generation and Communication of Art Historical Knowledge at the Kunsthistorisches Institut in Florence and at the Bibliotheca Hertziana in Rome, 1935–1942

In the 1930s, art historians in the German-speaking world became increasingly involved in the field of film production. In addition, the debates that had begun in the 1910s on the prospects and limitations of film as an image medium of art history now reached wider circles. While there had always been a close connection between art history and photography, the discipline of art history was now noticeably open to the new medium. This was especially true at the Bibliotheca Hertziana in Rome and at the Kunsthistorisches Institut in Florence. The head of the latter, Friedrich Kriegbaum, was involved in the cinematic mediation of works of art and art-historical knowledge. Not only did he show various films in the course of evening lectures, but he and his collaborator Robert Oertel provided assistance and advice to the filmmaker Curt Oertel during his work on the two versions of his film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen* (Michelangelo: Life of a Titan). In Rome, Carl Lamb, a student of the media-savvy Wilhelm Pinder, was awarded a scholarship at the Bibliotheca Hertziana. In his application letter, Lamb had emphasized his research on cinematic architectural analysis, as well as pointing to his film *Raum im kreisenden Licht* (Space in Rotating Light), and Leo Bruhns, head of the institute, explicitly justified his decision to grant him the scholarship on the basis of his use of the new medium in art-historical research. Concurrently, the National Socialists were coming into power in Germany and increasingly controlled art, culture and research. The two German art-historical institutes in Italy were not unaffected by these political events: on the contrary, both were viewed more than ever before in a political context and were exposed to political influence. The question therefore arises as to whether the interest in the mass medium of film at the Bibliotheca Hertziana and the Kunsthistorisches Institut in Florence must also be seen in the context of contemporaneous political developments.

In der akademischen Kunstgeschichte spielt die visuelle Vermittlung von Kunstwerken und Baudenkmälern eine bedeutende Rolle. Traditionell arbeiten die Wissenschaftler nicht nur vor Ort mit den Objekten, sondern richten ihren Blick auch auf visuelle Repräsentationen derselben. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts war die Fotografie zum wichtigsten Bildmedium der Kunstgeschichte geworden. Im Zuge des *digital turn* steht heute, rund hundertfünfzig Jahre später, die enge Bindung der Kunstgeschichte an das stehende Bild der analogen Fotografie zur Disposition. Digitale Medien bieten nicht einfach technologisch ausgereifere Formen der analogen Fotografie oder des herkömmlichen Films, sondern eröffnen unzählige neue Möglichkeiten, die das Fach in seinen Methoden und Präsentationsformen grundlegend verändert hat und weiterhin verändern wird. Daraus ergeben sich Fragen über den Umgang mit Bildern, über ihre Funktionen und Möglichkeiten, wie sie in ähnlicher Form bereits vor über hundert Jahren gestellt wurden, als erstmals das Bewegtbild als Ersatz für oder in Ergänzung zur Fotografie in der Kunstgeschichte zum Einsatz kam. Der vorliegende Aufsatz kreist um jene Fragen mit dem Ziel, einen Beitrag zur Mediengeschichte des Faches zu leisten. Im Kontext der Etablierung des Kinos im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts begann die Disziplin, die Chancen und Grenzen des Films für die Generierung neuer Erkenntnisse, die Dokumentation von Kunstwerken und Baudenkmälern und für die Vermittlung von kunsthistorischem Wissen zu sondieren. Das neue Medium gewährte neue Seherfahrungen, die für die ›blinden Flecken‹ der fotografischen Darstellung sensibilisierten. Diese wurden damals vor allem in der Darstellung des Raumes, des Raumerlebnisses und zeitlicher Aspekte der Kunstwerke und Baudenkmäler lokalisiert. Die Kategorien des Raumes und der Zeit sowie Fragen der Wahrnehmung der Werke hatten zeitgleich in der kunsthistorischen Theoriebildung große Bedeutung gewonnen. Die Hoffnung richtete sich daher auf den Film: In Theorie und Praxis wurden nicht nur seine Qualitäten als Medium der Erkenntnisgewinnung, der Dokumentation und der Vermittlung analysiert, sondern auch sein spezifisches Potenzial zur Darstellung von Raum, zeitlichen Erscheinungen und räumlich-körperlichen Erfahrungen untersucht.¹ Zunächst stand die theoretische Auseinandersetzung im Vordergrund, während nur wenige Ausnahmefiguren wie der Kunsthistoriker Hans Cürlis in der Praxis mit dem Medium experimentierten.² In den dreißiger Jahren engagierten sich dann vermehrt Kunsthistoriker wie Otto Kletzl, Carl Lamb oder Karl Maria Swoboda in der Filmproduktion.³ Ihr Beitrag reichte vom Einsatz des Films zu Forschungszwecken bis zur Popularisierung von Kunst, Architektur und kunsthistorischem Wissen. Zudem gewannen Debatten um den Film als Bildmedium der Kunstgeschichte in Fachkreisen an Sichtbarkeit. Beispielsweise wurde die Thematik 1936 auf dem Internationalen Kongress für Kunstgeschichte diskutiert.⁴ Zwar stellte dies die Dominanz der Fotografie als Bildmedium der akademischen Kunstgeschichte keineswegs in Frage, doch begann sich die Disziplin erkennbar gegenüber dem Film zu öffnen. Auch für die Vermittlung von Kunst, Architektur und kunsthistorischem Wissen an ein breites Publikum gewann der Einsatz des Films an Bedeutung. Filme mit kunsthistorisch relevanten Themen wurden sowohl in Kinos als auch in Wochenschauen, Museen, Vereinen und Ausstellungskontexten gezeigt.⁵ Zudem wurde in Filmzeitschriften und pädagogisch ausgerichteten Publikationen über solche Filme berichtet und die Frage ihrer Sinnhaftigkeit erörtert.⁶

1 Zur Beziehung von Film und Kunstwissenschaft siehe Schrödl 2014.

2 Zur Arbeit von Hans Cürlis siehe Döge 2005.

3 Zum Beitrag von Kunsthistorikern zur Filmproduktion im akademischen sowie in auf ein breites Publikum zielenden Kontexten siehe Schrödl 2014, S. 268–271; 277–279; 324–339; 344–346.

4 Gauffin 1933.

5 Eine Zusammenstellung siehe Schrödl 2014, S. 273–277.

6 Einige Schlaglichter siehe Schrödl 2014, S. 282.

Das neue Interesse am Film erreichte ab der Mitte der dreißiger Jahre auch die Bibliotheca Hertziana und das Kunsthistorische Institut in Florenz. In Florenz engagierte sich der Leiter des Instituts, Friedrich Kriegbaum, für die filmische Vermittlung von Kunstwerken und kunsthistorischem Wissen.⁷ In Rom wurde mit Carl Lamb einem Kunsthistoriker ein Stipendium gewährt, von dem man sich eine Fortsetzung seines Forschungsansatzes einer filmischen Architekturanalyse erwarten durfte. Zeitgleich erlebte Deutschland grundlegende Unstrukturierungen. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre konnten die Zuspitzung des politischen Klimas, die immer deutlichere Inanspruchnahme der Kultur für propagandistische Zwecke, der totalitäre und rassistische Kern des Nationalsozialismus sowie die systematischen Kriegsvorbereitungen den Zeitgenossen kaum verborgen bleiben. Die Ausrichtung von Staat und Gesellschaft im Sinne des Nationalsozialismus war im Alltag deutlich spürbar. Auch die beiden deutschen kunsthistorischen Institute in Italien, die Bibliotheca Hertziana in Rom und das Kunsthistorische Institut in Florenz, wurden von den politischen Geschehnissen in der Heimat immer stärker eingeholt. Deutlicher als zuvor wurden sie im Kontext der Politik gesehen, und ihre Arbeit war zunehmend politischer Einflussnahme ausgesetzt.⁸ Zudem signalisierten die Leiter der Institutionen, Friedrich Kriegbaum in Florenz und Leo Bruhns in Rom, zumindest eine partielle Zustimmung zum nationalsozialistischen Regime. Friedrich Kriegbaum war Mitglied der NSDAP.⁹ Leo Bruhns war zwar kein Parteimitglied, gehörte aber dem Nationalsozialistischen Lehrerbund an und hatte bereits 1933 das Bekenntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat unterzeichnet.¹⁰ Unter ihrer Führung gewannen in beiden Institutionen zum einen die Erforschung der deutschen Kunst sowie der Beziehungen zwischen der deutschen und der italienischen Kunstentwicklung an Bedeutung, und es intensivierte sich zum anderen die Zusammenarbeit mit politisch opportunen Kollegen. Dies erklärt, dass viele der dort tätigen Wissenschaftler ihren Forschungen relativ selbstbestimmt nachgehen, an die Öffentlichkeit herantreten, Kontakt zu den deutschen und italienischen Fachkollegen unterhalten sowie Forschungsstipendien vergeben konnten. Ihre Aktivitäten bewegten sich schlichtweg innerhalb der zulässigen Grenzen. Somit stellt sich die Frage, ob das Interesse am Medium des Films an den beiden deutschen kunsthistorischen Instituten in Italien nicht nur durch fachinterne Debatten motiviert war, sondern auch im Kontext der politischen Entwicklungen zu sehen ist. Zu denken ist dabei nicht an die Förderung, die Produktion oder die Projektion von Propagandafilmen, sondern an den Versuch, durch den Einsatz des neuen Mediums zu demonstrieren, dass sich die deutsche Kunstgeschichte ganz auf der Höhe der Zeit bewegte und – mit Blick auf die Bildmedien – im internationalen Diskurs eine Führungsrolle einnahm.

Friedrich Kriegbaum, das deutsche Museumswesen und der Museumsfilm

Der Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Friedrich Kriegbaum, setzte sich Mitte der dreißiger Jahre mehrfach für die filmische Kunstvermittlung

7 Ich danke Ute Dercks (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) für den Hinweis auf filmische Aktivitäten am Institut und ihrer Kollegin Silvia Garinei für ihre Betreuung vor Ort, die weit über das übliche Maß hinausging.

8 Zur Situation in Florenz siehe Hubert 1997, S. 55–77. Zur Situation in Rom siehe Dobler 2013.

9 Zu Friedrich Kriegbaum siehe Fuhrmeister 2019, S. 67.

10 Zu Leo Bruhns siehe Dobler 2013, auch S. 262 (Anmerkungen).

11 Eine im Oktober 1935 getätigte Spende Friedrich Kriegbaums an die Ortsgruppe Florenz der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, die einen Beitrag zur Deckung eines durch eine Filmvorführung entstandenen Defizits leisten sollte, kann als ein erstes Indiz für die Offenheit des Kunsthistorikers gegenüber dem Medium des Films interpretiert werden. KHI, KGB: Künstler, Brief W. Gehlhar an Friedrich Kriegbaum, 25.10.1935.

ein.¹¹ Der Kunsthistoriker war 1926 von Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin promoviert worden, wo er sich 1931 auch habilitierte. Zu seinen Lehrern zählten Heinrich Wölfflin und Wilhelm Pinder. Beide Wissenschaftler waren den jeweils neuen Reproduktionstechnologien gegenüber sehr aufgeschlossen: Wölfflin hatte sich schon um die Jahrhundertwende intensiv mit Fragen der fotografischen Erfassung plastischer Werke auseinandergesetzt.¹² Pinder sprach sich spätestens seit den dreißiger Jahren für den Einsatz des Films in der Kunstgeschichte aus, arbeitete selbst an einem Film mit und förderte unter seinen Schülern die Verbindung von Kunstgeschichte und Film.¹³ Der Arbeitsschwerpunkt Kriegbaums lag im Bereich der italienischen Renaissance- und Barockplastik, wobei Michelangelo sowie dessen Schule und Nachfolger im Zentrum standen. Daher dürfte er nicht nur mit den seit Ende des 19. Jahrhunderts geführten Debatten über die Möglichkeiten der fotografischen Erfassung vielansichtiger barocker Skulpturen vertraut gewesen sein, sondern auch mit den seit Ende der zehner Jahre wiederholt im Kontext der Erforschung barocker Architektur geäußerten Überlegungen, einen Medienwechsel zum Film vorzunehmen.¹⁴ Jedenfalls beschäftigte ihn die Frage der filmischen Vermittlung von Kunst. So nutzte er eine Einladung an das Istituto fascista di cultura in Florenz, um zwei der sogenannten Museumsfilme zu präsentieren.¹⁵ Am Abend des 30. Mai 1938 wurden nach Kriegbaums Vortrag »Esposizioni e musei in Germania« die Filme *Der Lüneburger Silberschatz* und *Eine Welt im Schrank* gezeigt.¹⁶

Beide Werke nutzen die medienspezifischen Qualitäten des Films, um gerade solche Aspekte der Kunstwerke zu zeigen, die bei einer Betrachtung des Originals im Museum verborgen geblieben wären. Der Film *Der Lüneburger Silberschatz* beispielsweise verleiht Details des kostbaren Silbers durch Vergrößerung neue Sichtbarkeit, lässt Experten die Gebrauchsfunktion ausgewählter Gegenstände vorführen und gewährt einen Einblick in die Restaurierung des Silbers in den Museumswerkstätten.¹⁷ Als wissenschaftlicher Berater fungierte Robert Schmidt, Direktor des Schlossmuseums in Berlin.¹⁸ Um einen besonderen Eindruck historischer Authentizität hervorzubringen, setzt der Film die Objekte nicht an ihrem damaligen Aufbewahrungsort im Berliner Schlossmuseum in Szene, sondern in ihrem ursprünglichen Kontext des Lüneburger Rathauses. Bénédicte Savoy erachtet zu Recht die »Rekontextualisierung und Verlebendigung von museumsbedingt statisch gewordenen Objekten« als die besondere

12 Wölfflin 1896; Wölfflin 1897; Wölfflin 1914.

13 Pinder 1941; *Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte. Grundzüge seiner Methode und Lehre*, Regie Gerhard Jeschke, Deutschland 1943. Weitere Schüler Wilhelm Pinders, die sich für den Einsatz des Films in der Kunstgeschichte engagierten, sind Carl Lamb, Otto Kletzl und Rolf Hetsch.

14 Schrödl 2014, S. 269, 310–316.

15 Hierzu auch Goldhahn 2016, S. 33.

16 *Der Lüneburger Silberschatz*, Regie Hans Cürlis, Deutschland 1934; *Eine Welt im Schrank*, Regie Hans Cürlis, Deutschland 1934. Im Jahresbericht der Institution wird der Film *Eine Welt im Schrank* meist als *Der Pommersche Kunstschränk* bezeichnet. *Tätigkeiten 1939*, S. 3. Über die organisatorische Seite, vor allem hinsichtlich der Bereitstellung der nötigen Projektionstechnik, ist bislang nichts bekannt. Das Kunsthistorische Institut in Florenz stand jedoch in dieser Zeit mit dem Istituto Nazionale Luce in Verbindung und hätte daher auf die entsprechende Technik Zugriff gehabt, KHI, A I 13, U 2, C – I, 1937–1940, Rechnung Istituto Nazionale Luce an KHI, 30.04.1939; KHI, A I 13, U 2, C – I, 1937–1940, Quittung Istituto Nazionale Luce an KHI, o.J.

17 Der *Silberschatz* umfasst vorwiegend Tafelgerät, aber auch eine Madonna mit Kind und ein Reliquienkästchen.

18 Savoy 2014, S. 62.

19 Nach Savoy 2014, S. 61, wirkte zudem auch Hans Schröder, der als Direktor des Lüneburger Museums tätig war, wissenschaftlich beratend am Film mit.

Qualität dieses Films.¹⁹ Der Film *Eine Welt im Schrank* setzt dagegen das aufwendig gestaltete Barockmöbel des *Pommerschen Kunstschranks* in seinem musealen Kontext ins Bild. Eine Verlebendigung des Objekts findet jedoch auch hier statt. Ausführlich werden der Schrank und sein Innenleben vorgestellt: Das Gehäuse wird geöffnet und die darin aufbewahrten Gegenstände – einschließlich des Orgelwerks – werden gezeigt. Dies verleiht dem Schrank den Charakter einer Kunstkammer im Kleinen. Die wissenschaftliche Beratung übernahm erneut Robert Schmidt. Beide Filme fanden nicht nur in Deutschland, sondern auch international Beachtung. Insbesondere durch ihre Präsentation im Ausland und vor einem internationalen Publikum – von *Eine Welt im Schrank* gab es eine französische und von *Der Lüneburger Silberschatz* sogar neben einer französischen auch eine englische Fassung – waren sie, wie Savoy ausführt, »definitiv in die nationalsozialistische Propaganda eingebunden.«²⁰ Einen Höhepunkt stellt ihre Präsenz auf der Pariser Weltausstellung von 1937 dar.²¹

Kriegbaum waren die beiden Filme vom Leiter des Außenamts der Staatlichen Museen in Berlin, Niels van Holst, empfohlen worden, nachdem er diesen um Hilfe bei der Beschaffung »allerbeste[r] Diapositive« für seinen Vortrag gebeten hatte.²² Van Holst machte ihn nicht nur auf die Filme aufmerksam, sondern warb für die Gattung des Museumsfilms mit dem Hinweis, dass einige dieser Filme beim XIV. Internationalen Kunsthistorischen Kongress in der Schweiz »großen Erfolg« gehabt und bei der Weltausstellung in Paris 1937 einen zweiten Preis erhalten hätten.²³ Darüber hinaus betonte der Museumsfunktionär ihre besondere Eignung für ein breites Publikum: »Die Begleitmusik macht die Filme, die ganz auf's Visuelle gestellt sind, auch für den noch besonders reizvoll, der die gelegentlichen sachlichen Erläuterungen nicht versteht.«²⁴ Der Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz ließ sich rasch für die Idee begeistern. Mit großer Ausdauer bemühte er sich sogar, zolltechnische Hindernisse aus dem Weg zu räumen.²⁵ So schrieb er überzeugt:

»Es besteht hier das grösste Interesse an diesem in Italien gänzlich unbekanntem Filmtyp [...]. Da die hiesigen Museumsleute anwesend sein werden, so wäre diese Gelegenheit günstig, deutsche Kulturarbeit ausländischen Kreisen bekannt zu machen.«²⁶

Das Potenzial des Films als Medium zur Sichtbarmachung und Verbreitung von »Meisterleistungen« deutscher Kultur, welches Kriegbaum seiner Zuhörerschaft nahebringen wollte, schloss dabei fast nahtlos an politisch aufgeladene Bestrebungen des Kulturschaffens im nationalsozialistischen Deutschland an. Intensiv bemühte man sich, auch Bevölkerungsgruppen mit einem geringen Bildungsniveau für den Kunstkonsum zu gewinnen und ihnen auf diesem Wege nationalsozialistische Konzepte zu vermitteln. Zugleich versuchte man, das Bildungsbürgertum mithilfe vertrauter Themen von der NS-Ideologie zu überzeugen. Die anerkannte Tradition der bürgerlichen Kultur sollte das »Dritte Reich« auf eine

20 Savoy 2014, S. 63–64.

21 Yamada/Szabó-Knotik 2019, S. 332; Savoy 2014, S. 64.

22 KHI, KGB: Künstler, Brief Niels van Holsts an Friedrich Kriegbaum, 10.12.1937; KHI, U60, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 26.11.1937.

23 KHI, KGB: Künstler, Brief Niels van Holsts an Friedrich Kriegbaum, 10.12.1937.

24 KHI, KGB: Künstler, Brief Niels van Holsts an Friedrich Kriegbaum, 10.12.1937.

25 Beispielsweise bereiteten die italienischen Zollbehörden große Schwierigkeiten, indem sie die Filme erst nach einer Intervention der Botschaft sowie der Hinterlegung einer beträchtlichen Kautions freigaben. KHI, U4, Korrespondenz 1937–1939, U–101, D–114, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 16.05.1938.

26 KHI, U4, Korrespondenz 1937–1939, U–101, D–114, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 22.02.1938.

angebliche historische Grundlage stellen. Die Popularisierung von ›Meisterwerken‹ der bildenden Kunst mit Hilfe des Mediums Film war ein Aspekt dieser programmatischen Rückbesinnung auf die Traditionen, das Sammeln der Werke war ein anderer Aspekt.²⁷

Der Museumsfilm als eine Sonderform des Kulturfilms etablierte sich Mitte der dreißiger Jahre. Richtungsweisend waren zuvor bereits die von Hans Cürlis zwischen 1919 und 1922 in Berliner Museen gedrehten Filme über plastische Bildwerke gewesen, doch hatten diese nur eine begrenzte Öffentlichkeit erreicht.²⁸ Der Museumsfilm war wohl zunächst eine Berliner Besonderheit.²⁹ Doch entdeckten fast zeitgleich auch andere Länder das Medium als Mittel zur Popularisierung der Museen.³⁰ Der französische Museumsvertreter Euripide Foundoukidis beispielsweise hielt 1936 vor internationalem Publikum einen Vortrag mit dem Titel »La cinematographie au service des musées et des monuments d'art.«³¹ Die Berliner Museumfilme wurden zwischen 1934 und 1939 in Berliner Museen oder in Kooperation mit ihnen gedreht und international gezeigt. Verantwortlich dafür waren Regisseure wie Hans Cürlis, Herbert Körösi oder Th. N. Blomberg. Ihre Ansprechpartner in den Museen waren die Leiter der 1934 gegründeten Pressestelle, Alexander Langsdorff und Niels von Holst, sowie verschiedene Museumswissenschaftler wie der Papyrusexperte Hugo Ibscher, der Numismatiker Josef Liegle, die Restauratoren Jacob von Danzas und Carl Britzner und der Kunsthistoriker Robert Schmidt. Ziel der Filme war es, herausragende Museumsexponate in ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung einem großen Publikum vorzustellen. Die Pariser Weltausstellung 1937 trug schließlich den Museumsfilm in die breite Öffentlichkeit. Deutschland stellte sich mittels der Filme als modern und medienkompetent vor. Im Palais de Tokyo wurde im Saal »Deutsche Museen« eine untere, helle Wandfläche mit indirekt beleuchteten Schautafeln durch eine obere, dunkle Wandfläche zur Filmprojektion ergänzt. In der Mitte des Raumes befanden sich Sitzbänke, sodass eine kinoartige Rauminszenierung entstand. Das Filmprogramm umfasste ausschließlich Museumfilme des von Hans Cürlis geleiteten Berliner Kulturfilm-Instituts. Jeweils im Wechsel liefen Ausschnitte unterschiedlicher Filme, unter anderem auch aus *Der Lüneburger Silberschatz* und *Eine Welt im Schrank*, jedoch ohne Ton oder Musikbegleitung.³² Die Museumfilme wurden jedoch nicht nur ausschnittsweise im Palais de Tokyo gezeigt, sondern auch in voller Länge im dem von der Pariser Ausstellungsleitung angemieteten Kino ciné 37 und im Deutschen Haus, welches über ein kleines Filmtheater verfügte.³³

Kriegbaums Interesse an den beiden von ihm in Florenz gezeigten Filmen dürfte durch deren Präsenz auf der Pariser Weltausstellung 1937 und der damit verbundenen internationalen Aufmerksamkeit sowie ihrer Einbindung in die nationalsozialistische Propaganda gefördert worden sein.³⁴ Die Arbeit des Kunsthistorikers zeigt auch durchaus Anknüpfungspunkte an Themen und Bestrebungen der zeitgenössischen deutschen Kulturpolitik. Zwar galt sein Hauptfor-

27 Schrödl 2004, S. 58–59.

28 Savoy 2014, S. 149–153.

29 Kott 2016, S. 68.

30 Kott 2016, S. 68.

31 Foundoukidis 1938.

32 Kott 2016, S. 68.

33 Savoy 2014, S. 102–103.

34 Auch hinsichtlich der Vorgaben der nationalsozialistischen Kulturpolitik, vermehrt deutsches Kulturgut im Ausland zu präsentieren, zeigte sich Friedrich Kriegbaum durchaus kooperativ. So richtete er Mitte der dreißiger Jahre in der Fotografiensammlung seines Instituts »eine eigene Abteilung für deutsche Kunstwerke auf italienischem Boden« neu ein, Kriegbaum 1937. Zudem wurden vermehrt Vorträge zu Themen der deutschen Kunst gehalten. Siehe z. B. die Aufstellung für den Zeitraum 1937–1938. *Kunsthistorisches Institut in Florenz* 1938, S. 5.

schungsinteresse der italienischen Renaissance- und Barockkunst, doch beschäftigte er sich auch mit der deutschen Kunst der Renaissance und Spätgotik und erkundete die Beziehungen zwischen den künstlerischen Entwicklungen in Deutschland und Italien. Dies entsprach ganz den Vorgaben der nationalsozialistischen Kulturpolitik, denn die militärische Achse »Berlin–Rom« wurde durch eine Annäherung im wirtschaftlichen und kulturellen Bereich eingeleitet. Ein Ende 1938 geschlossenes Kulturabkommen hatte das »Ziel des Ausbaus der wechselseitigen kulturellen Beziehungen und die gegenseitige Kenntnis des Geisteslebens der beiden Völker.«³⁵ In der Folge wurden den von den Achsenmächten in dem jeweils anderen Land unterhaltenen wissenschaftlichen Institutionen verstärkt Propagandaaufgaben übertragen. Dies betraf auch das Kunsthistorische Institut in Florenz. Kriegbaum kam dem nach, indem er selbst und andere Redner Vorträge zu Themen der deutschen Kunst anboten und indem er dafür sorgte, dass die Bestände der Fotothek in diese Richtung erweitert wurden.³⁶ Das politische Moment der eigenen Arbeit verschwieg er dabei nicht. So wurden der Vortrag und die begleitende Filmvorführung im Istituto fascista di cultura in Florenz explizit im Jahresbericht 1938–1939 hervorgehoben. Stolz wies man darauf hin, dass es sich um »die italienische Erstaufführung der deutschen Museumsfilme ›Der Pommersche Kunstschränk‹ und ›Der Lüneburger Silberschatz‹« gehandelt habe.³⁷

Der Kunsthistoriker Friedrich Kriegbaum, der Regisseur Curt Oertel und die visuelle Vermittlung des Œuvre von Michelangelo

Friedrich Kriegbaums Interesse am Einsatz des Films in der Kunstgeschichte beschränkte sich nicht allein auf die Präsentation von Museumsfilmen. Seine Korrespondenz mit Curt Oertel belegt, dass er den Filmemacher zwischen 1937 und 1938 monatelang bei dessen Arbeit beriet. Im Zentrum stand dabei die Plastik Michelangelos. Der Kunsthistoriker und der Filmemacher beschäftigten sich parallel mit Fragen ihrer Visualisierung; Oertel arbeitete an seinem Film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen*, und Kriegbaum bereitete die Publikation seines Buches *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke* vor.³⁸ Letzteres lässt sich als ein Fotobuch³⁹ charakterisieren, weshalb die Abbildungsfrage bereits bei der Planung des Buchprojektes eine wichtige Rolle spielte. Kriegbaum antwortete auf die Anfrage, ob er einen Band zu »Michelangelo« beim Berliner Rembrandt-Verlag publizieren wolle, mit der Rückfrage, ob neben dem Abdruck einer »Anzahl guter unpublizierter Neuaufnahmen« auch geplant sei, »eine gewisse Anzahl von Fotografien neu herstellen« zu lassen.⁴⁰ Das Fotobuch verbindet eine nur 28-seitige Einleitung und knappe Kommentare zu den einzelnen Abbildungen mit einem 25-seitigen Abbildungsteil. Dieser ist so aufgebaut, dass pro Seite in der Regel nur eine fast formatfüllende und mit einer knappen Bildunterschrift versehene Fotografie abgedruckt ist. Die Bilder auf den Doppelseiten sind jeweils sorgfältig aufeinander abgestimmt. Bedeutende Kunstwerke, wie das Grabmal des Papstes Pius II. in der Kirche San Pietro in Vincoli in Rom, werden durch Bildstrecken dokumentiert, die sich über

35 Zit. nach Goldhahn 2016, S. 27. Zur Achse »Berlin–Rom« siehe Dobler 2015.

36 Goldhahn 2016, S. 27.

37 *Tätigkeiten 1939*, S. 3.

38 *Michelangelo. Das Leben eines Titanen*, Regie Curt Oertel, Deutschland/Schweiz, Kurzfassung 1938, Langfassung 1940, siehe Kriegbaum 1940.

39 Es ist zwar nicht eindeutig definiert, was ein Fotobuch ist, doch besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die Buchform, die Veröffentlichung durch einen Verlag, die Betonung des Visuellen, großformatige Abbildungen, eine kohärente Gestaltung, Bildsequenzen sowie ein rhythmisch organisierter Sehvorgang zentral sind. Im deutschsprachigen Raum begründete Hanne Bergius die Fotobuchforschung, Bergius 1997. Einige Autoren führen zudem einen Kunstananspruch an, z.B. Pohlmann 2016.

40 KHI, U22, Brief Friedrich Kriegbaums an Rembrandt-Verlag, 26.11.1938.



1. Schauseite des Grabmals Papst Julius II. Untergeschoß. Rom, S. Pietro in Vincoli

mehrere Seiten erstrecken (Abb. 1–2).⁴¹ Diese sind so aufgebaut, dass zunächst eine Gesamtansicht die Orientierung erlaubt, bevor einzelne Figuren aus unterschiedlicher Entfernung und verschiedenen Blickwinkeln präsentiert werden. Die Bildstrategie zielt darauf ab, den Betrachtern einen Eindruck der Wirkung der Werke im Raum zu vermitteln. Interessanterweise zeigt sich auch eine direkte Verbindung zu Oertels Film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen*. Von den insgesamt 100 Abbildungen des Buches beruhen zwei auf Fotografien Oertels, die im Zusammenhang mit dem Film entstanden.⁴² Es handelt sich um eine im Profil gesehene Halbfigur der *Madonna Medici* mit dem Kind als Rückenfigur aus der Grabkapelle der Medici in Florenz und um einen Ausschnitt des Reliefs *Kentaurenkampf* aus der Casa Buonarroti in Florenz.

Im Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Florenz lagert ein zum Nachlass Kriegbaums gehörendes Konvolut von mehreren Hundert Fotografien, die Werke Michelangelos zeigen (Abb. 3–4). Fast alle tragen auf der Rückseite den Stempelaufdruck »Curt Oertel Film. Michelangelo. Tobis-Degeto/Pandora«. ⁴³ Darunter befinden sich auch zahlreiche der im Band *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke* abgedruckten Fotografien. Zunächst könnte man daher vermuten, dass Kriegbaum das Konvolut im Zuge seiner Arbeit an dem Fotobuch anlegte.

1 Friedrich Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940, Abb. 1, o. S.

41 Kriegbaum 1940, Abb. 1–10.

42 Kriegbaum 1940, S. 45, Abb. 52 u. 94. Es handelt sich wohl um Standbilder aus dem Film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen*. Dafür spricht neben dem visuellen Befund, dass in einem Vermerk zu den für den Band angefertigten Neuaufnahmen Curt Oertels Namen nicht aufgeführt ist, siehe Kriegbaum 1940, S. 4. Kriegbaum arbeitete demnach im Fall der beiden auf Oertel zurückgehenden Abbildungen mit bereits vorhandenem Bildmaterial, bei dem es sich um Standbilder des Films handeln könnte.

43 KHI, Der Titan Michelangelo, Phot. 30.



7. Rahel. Rom. S. Pietro in Vincoli



8. Rahel. Rom. S. Pietro in Vincoli

2 Friedrich Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940, Abb. 7 u. 8, o. S.

Der Umfang der Fotosammlung geht jedoch weit über das dafür erforderliche Maß hinaus, und die Präsenz von Abbildungsmaterial aus Curt Oertels Film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen* legt Zeugnis davon ab, dass Kriegbaum den Filmemacher beratend unterstützte, was auch durch ihren entsprechenden Briefverkehr bestätigt wird. Neben Kriegbaum war auch dessen Mitarbeiter Robert Oertel involviert, der damals die Fotothek des Instituts leitete.⁴⁴ Kriegbaum half vor allem bei der Sprach- und Textgestaltung, sein Mitarbeiter dagegen bei der Vorlagenbeschaffung und bei praktischen Fragen. Robert Oertel scheint derjenige gewesen zu sein, der den ersten Kontakt zu dem vermutlich zwischen Oktober 1937 und Dezember 1938 in Rom weilenden Filmemacher herstellte. Aus einem Brief vom Oktober 1937 geht hervor, dass die beiden Namensvettern recht vertraut miteinander waren. Man lieh sich Bücher, berichtete aus dem Arbeitsalltag – in einem Fall geht es um ein Gerüst für die Filmaufnahmen der Pietà im Petersdom in Rom – und hoffte auf ein Treffen.⁴⁵ Der Filmemacher bat den Kunsthistoriker unter anderem um Hilfe bei der Eruierung eines in Florenz ansässigen Gipsformers.⁴⁶ Kriegbaum kam spätestens im April 1938 ins Spiel. Vermittelt über den in Rom tätigen Diplomaten Hasso von Etdorf, trat die Pandora-Film A.-G. mit der Bitte um Unterstützung an ihn heran. Robert Oertel

44 Da die beiden Herren sich in der Korrespondenz siezen, ist davon auszugehen, dass es sich lediglich um eine Namensgleichheit, nicht aber um ein enges Verwandtschaftsverhältnis handelt.

45 KHI, U5, Brief Curt Oertels an Robert Oertel, 01.10.1937.

46 KHI, U2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Robert Oertels an Curt Oertel, 13.12.1938. Der Gipsarm wurde vermutlich benötigt, um eine Beschädigung der Figur bei einer gewaltsamen Auseinandersetzung im Jahr 1512 bei den Dreharbeiten nachzustellen.



willigte ein, zu diesem Zweck nach Rom zu reisen.⁴⁷ Diese Reise mit einer gemeinsamen Filmsichtung und einer ersten Aussprache über die Textentwürfe dürfte zustande gekommen sein.⁴⁸ Zumindest knüpfte der Filmemacher Curt Oertel in der weiteren Korrespondenz daran an. Er schickte Kriegbaum seine Textentwürfe für die Sprach- und Stummtitel zusammen mit einigen konkreten Anliegen: der Frage, ob der Text »zu lyrisch« ersehe, Überlegungen zu Titelvarianten von *Die Morgendämmerung* und *Der Abend* sowie der Bitte um die Ergänzung verschiedener Textpassagen.⁴⁹ Bereits sechs Tage später antwortete Kriegbaum und machte unter anderem Textvorschläge. Explizit ordnete er seine filmgerecht knapp gehaltenen Sätze verschiedenen Einstellungen zu. Weiter regte er an, das Ende der Exposition zu variieren, nämlich statt der gezeigten Landschaft mit Zypressen italiientypischere Bilder zu zeigen und diese länger stehen bleiben zu lassen.⁵⁰ Kriegbaum erfüllte somit nicht einfach die ihm übertragene Aufgabe, sondern dachte sehr engagiert mit.⁵¹ Nach einer mehrmonatigen Pause

3 u. 4 Curt Oertel, Fotografien, undatiert. Florenz, KHI (Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

47 KHI, U2, Korrespondenz 1937–1939, U-138, D-145, Brief Friedrich Kriegbaums an Escher, 09.04.1938.

48 KHI, KHI I, 12, Korrespondenz M-Z, U7, Brief Curt Oertels an Friedrich Kriegbaum, 20.04.1938.

49 KHI, KHI I, 12, Korrespondenz M-Z, U7, Brief Curt Oertels an Friedrich Kriegbaum, 20.04.1938. Leider befinden sich die Textentwürfe Curt Oertels nicht im Archivbestand des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

50 KHI, KHI I, 12, Korrespondenz M-Z, U7, Brief Friedrich Kriegbaums an Curt Oertel, 26.04.1938. Leider sind auch die in dem Manuskript Curts Oertels eingefügten Notizen von Friedrich Kriegbaum nicht im Bestand des Archivs des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

51 Kriegbaums Anregung wurde offensichtlich umgesetzt, denn in der Kurz- und Langfassung des Films ist im entsprechenden Filmabschnitt eine Hügellandschaft mit einem gemischten Baumbestand zu sehen.

kam Curt Oertel Ende 1938 erneut auf Kriegbaum zu. Er arbeite nun an einer Langfassung des Films, die im Unterschied zur bereits fertiggestellten Kurzfassung das gesamte Leben Michelangelos erzählen sollte.⁵² Er kündigte seinen Besuch in Florenz an, in dessen Rahmen er seinen Film – wohl die neue, ausführliche Version – vorstellen wollte. Darüber hinaus bat er um Unterstützung bei der Suche nach zwei Abbildungen in »gutem reproduktionsfähigen Zustand«, die er in einer Publikation von Ernst Steinmann, dem Gründungsdirektor der Bibliotheca Hertziana, gesehen hatte.⁵³ Parallel schrieb er auch an Robert Oertel, den er in Florenz »sehen zu können« hoffte, um seine weiteren Pläne, vor allem »die Vorarbeit zum LEONARDO«, mit ihm zu besprechen.⁵⁴

Die deutliche Bereitschaft der beiden Kunsthistoriker, den Filmemacher Curt Oertel bei seinem Projekt zu unterstützen, dürfte nicht nur auf das gemeinsame Interesse am Werk Michelangelos zurückzuführen sein, sondern auch darauf, dass der Regisseur ein interessanter Gesprächspartner in Fragen der Visualisierung kunsthistorisch relevanter Objekte und Sachverhalte war. In Praxis und Theorie zeigte Oertel Zusammenhänge zwischen Fotobuch und Kulturfilm auf. 1933 erschien zu seinem Film *Die steinernen Wunder von Naumburg* ein gleichnamiges Fotobuch mit dem Untertitel *Fünfzig Aufnahmen mit der Filmkamera von C. Oertel und R. Bamberger beschrieben und gedeutet von Edwin Redslob*.⁵⁵ Zudem vertrat er seine Überzeugung zur Verwandtschaft von Film und Fotobuch gegenüber der Presse. In einer schweizerischen Filmzeitschrift berichtete ein Rezensent:

»Er hat seit Jahren beobachtet, wie erfolgreich die Kunstbilderbücher sind, mit denen ein stets verbessertes Reproduktionsverfahren einem großen Publikum malerische oder bildhauerische Meisterwerke vorzuführen versteht. [...] [W]ürde man, sagte Oertel, mit derselben Sorgfalt und Eindringlichkeit, mit der gute Kunstbücher gestaltet werden, einen Film hervorbringen, dürfte man mit der Aufmerksamkeit eines sehr großen Publikums rechnen, das sich nicht mit kunstgeschichtlichen Einzelheiten, jedoch sehr eingehend und gern mit Kunstwerken befaßt, die ihm mit einer gewissen Unbefangenheit und ganz unschulmeisterlich vorgestellt werden.«⁵⁶

Kunsthistoriker wie Friedrich Kriegbaum und Robert Oertel, deren Arbeit in einem hohen Maß von der Beschaffung guter Reproduktionen bestimmt war, mussten hier neugierig werden.

Michelangelo. Das Leben eines Titanen stellt das Leben und Werk des Renaissancekünstlers in erster Linie durch filmische Aufnahmen seiner Arbeiten dar. Diese werden ergänzt durch Ansichten der mit Michelangelo in Verbindung stehenden Städte, Landschaften und Bauwerke. Zudem werden Stiche seiner Kunstwerke gezeigt; explizit wird hier das neue Reproduktionsmedium Film

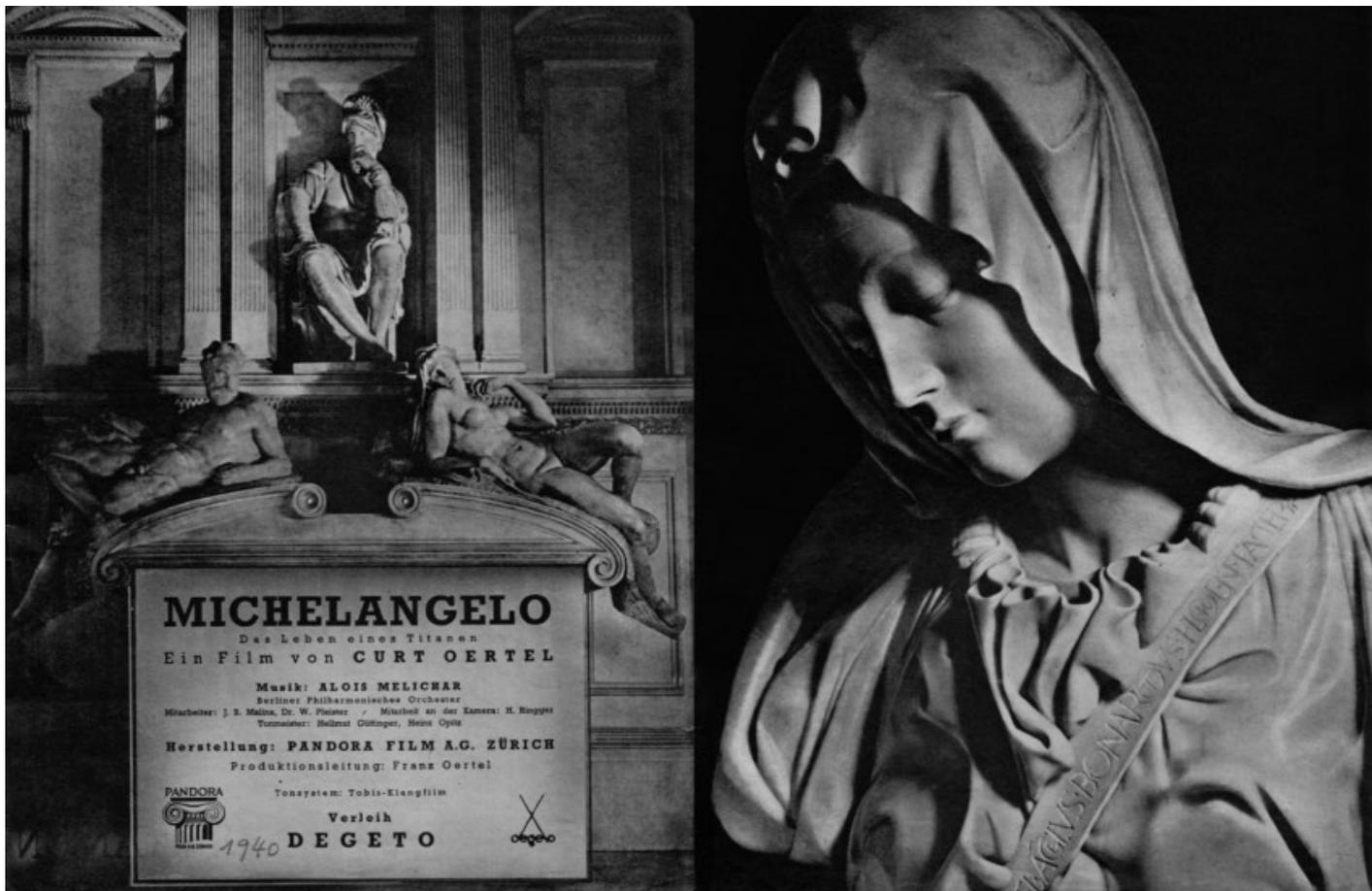
52 KHI, U 2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Curt Oertels an Friedrich Kriegbaum, 03.12.1938.

53 Steinmann 1930, Tafel XI u. XVIII. Curt Oertel fragt u.a. nach einer Abbildung der Zeichnung »Michelangelo in späteren Lebensjahren über die Piazza Mattei in Rom reitend. Zeichnung von Federico Zuccari in der Albertina in Wien« (Tafel XI). In dem Band ist auch eine Abbildung »Wäschezettel Michelangelos. Privatbesitz Rom. Originalaufnahme« (Tafel XVIII), abgedruckt, die ebenfalls im Film gezeigt wird. Oertel scheint also intensiver mit dem Buch gearbeitet zu haben.

54 KHI, U2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Robert Oertels an Curt Oertel, 03.12.1938. Es scheint, dass Curt Oertel einen weiteren Film zu einem der bekannten Künstler der italienischen Kunstgeschichte plante. Das Projekt wurde jedoch nicht verwirklicht.

55 *Die steinernen Wunder von Naumburg*, Regie Curt Oertel und Rudolf Bamberger, Deutschland 1932; Bamberger/Oertel/Redslob 1933.

56 *Zum Michelangelo-Film* 1940, S. 2.



mit dem herkömmlichen der Druckgraphik konfrontiert. Die Filmmusik von Alois Melichar und ein gesprochener Kommentar ergänzen die Bilder. Nur in wenigen Passagen, wie einer Szene in einem Steinbruch zu Beginn des Films, treten Schauspieler auf.⁵⁷ Das visuelle Zentrum des Films bilden langsame Kamerafahrten, mit denen eine Auswahl besonders bekannter skulpturaler und malerischer Werke Michelangelos in Form von Nahaufnahmen ins Bild gesetzt wird: beispielsweise die Pietà im Petersdom, das Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle und in der Langfassung zusätzlich das Juliusgrabmal sowie die Grabkapelle der Medici (Abb. 5). Die Kamerafahrten verbleiben meist in der Ebene und reichen nur selten in den Raum hinein. Einstellungswechsel werden durch Schnitte oder Überblendungen vorgenommen. Die Fokussierung auf enge Bildausschnitte hat zuweilen den Effekt, dass die jeweilige Gesamtkomposition der Arbeiten verunklart wird. Unterstützt wird dies noch dadurch, dass die Darstellung eines Werkes wiederholt nicht mit seiner Erfassung im räumlichen Kontext oder zumindest mit einer Gesamtansicht eingeleitet wird, sondern es lediglich in Ausschnitten erscheint. Die Kurz- und Langfassung unterscheiden sich neben der Anzahl der verfilmten Objekte vor allem darin, dass in der Langfassung die Leistungen, Anstrengungen und Qualen des ›Genies‹ Michelangelo mehr Raum einnehmen. Deutlicher werden auch seine biografischen Stationen nachgezeichnet, Leben und Werk miteinander verbunden und Einblicke in sein Privatleben – vor allem seine Liebesbeziehung mit der Dichterin Vittoria Colonna – gegeben. Zudem weist die Musik einen dramatischeren Charakter auf, und

5 *Illustrierter Film-Kurier*, 3086 (1940), o. S.

57 Die Schauspieler tragen historische Kostüme und arbeiten mit altertümlich wirkenden Werkzeugen.

58 *Zum Michelangelo-Film 1940*, S. 2.

der Sprecher liest den mit mehr Informationen über das Privatleben des Künstlers versehenen Text in einer emotionaleren Art und Weise. Darüber hinaus ist die Kameraführung bewegter, und weite Bildausschnitte ergänzen vermehrt die die Kurzfassung dominierenden Nah- und Großaufnahmen, wodurch sich das Publikum besser orientieren kann.

Die Langfassung des Films wurde ein Publikumserfolg⁵⁸ – damals für einen Dokumentarfilm außergewöhnlich⁵⁹ – und begeisterte auch die Kritiker. Eine Rezension hebt hervor, dass das Verdienst des Films darin bestehe, Michelangelos Werke »als höchste Leitungen einer ›natürlichen‹ Wiedergabe des Lebendigen« darzustellen und zugleich auch die künstlerischen Fähigkeiten herauszuarbeiten, die diese Wirkung erst ermöglichten.⁶⁰ Deutlich sei, dass »bei Michelangelo die Komposition, das Übersteigern, Dämpfen, Weglassen oder Verdeutlichen [...] seine Bildwerke erst mit Atem [erfülle].«⁶¹ Ein anderer Rezensent wertete den Film als eines der »stärksten Filmexperiment[e] seit langer Zeit, das die Kategorien des Spielfilms, des Kulturfilms und der reinen Reportage zu einem höheren Dritten zu verschmelzen sucht [...].«⁶² Er hob hervor, dass dieser Film Leben und Werk in Abweichung von der Tradition des Künstlerfilms zueinander in Beziehung setzte: Nicht »von einer dargestellten Biographie des Menschen Michelangelo soll das Werk verlebendigt werden, sondern umgekehrt aus dem Abbild der Kunst der Künstler, aus dem objektiven Material das subjektive Schicksal aufsteigen.«⁶³ In diesem Prozess würde der Regisseur zu einem »wahren Pygmalion des Films«:

»Wenn die bewegte Kamera an der Figur der Nacht in der Kapelle der Medici langsam das Spiel der Glieder im Schein der Gegenlichter nachtastet, auf daß das Sein der Statue sich in ihrem Prozeß des Werdens zurückverwandle, so wird damit nichts geringeres versucht als eine Wiederholung der michelangellesken Schöpfergebärde selber.«⁶⁴

59 Curt Oertel war vom Potenzial seines Films für ein breites Publikum fest überzeugt. Intensiv bemüht er sich um den Verkauf der Rechte. Verträge konnten für Deutschland, die Schweiz und Italien abgeschlossen werden. Verhandelt wurde zudem mit einem US-amerikanischen Vertriebspartner. Aus einem Briefwechsel geht hervor, dass Oertel 1938 und 1939 mit dem in Hollywood ansässigen Paul Kohner, der als Produzent für zahlreiche Universal Pictures Filme verantwortlich war, in Verhandlungen stand. DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3-198814-6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft. Oertel erklärte, dass eine Kurzfassung des Films bereits auf dem Filmfestival in Venedig gelaufen sei und er aktuell an einer Langfassung arbeite, die zur Disposition stünde. DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3-198814-6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Curt Oertels an Paul Kohner, 13.09.1938. Paul Kohner und sein Mitarbeiter Fred Keller zeigten sich interessiert. DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3-198814-6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Fred Kellers/Paul Kohners an Curt Oertel, 29.09.1938. Daraufhin geriet die Korrespondenz jedoch ins Stocken, und die Überlegungen versandeten. Es scheint, dass die Arbeitsaufenthalte Curt Oertels in Rom ein kontinuierliches Kommunizieren nicht zuließen, was die beiden US-Amerikaner, die Monate später nochmals nachfragten, zu sehr irritierte. DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3-198814-6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Paul Kohner an Curt Oertel, 28.02.1939. Letztlich schaffte der Film jedoch den Sprung in die USA. In der Nachkriegszeit gelangte er als Beutegut dorthin und begeisterte den Dokumentarfilmer Robert Flaherty. Der Film wurde neu montiert, mit einem veränderten Titel versehen und stieß auf ein breites Interesse. Er fand nicht nur ein Publikum und den Weg in die Filmgeschichte, sondern er lief auch 1950 im Museum of Modern Art in New York und wurde 1951 mit einem Oscar in der Rubrik »Bester Dokumentarfilm« ausgezeichnet, Löser 2002.

60 Zum *Michelangelo-Film* 1940, S. 2.

61 Zum *Michelangelo-Film* 1940, S. 2.

62 Paschke 1940.

63 Paschke 1940.

64 Paschke 1940.

Den Eindruck von Lebensnähe hatte der Regisseur nach eigenen Worten explizit angestrebt, damit die Zuschauer »mitgerissen und für die Sache gewonnen« würden.⁶⁵ *Michelangelo. Das Leben eines Titanen* wurde auch von Vertretern der Avantgarde geschätzt. Hanna Höch etwa notierte in ihrem Tagebuch: »Der Film ist sehr gut gemacht. Interessant und sogar ergreifend.«⁶⁶ Der Medientheoretiker Rudolf Arnheim reagierte sogar mit fast überschwänglicher Begeisterung:

»Man [...] kann versuchen[,] dem Publikum den Zugang zu dem Wunder zu erleichtern, durch das die Steinfigur, an der so mancher nichts weiter als die Ausmaße und die Naturtreue zu bewundern weiß, plötzlich alles Materielle verliert und ein schwebendes Gebilde wird. [...] Die völlige filmische Auflösung ist also Voraussetzung für die künstlerische Darstellung von Kunstwerken im dokumentarischen Film.«⁶⁷

Vergleicht man die beiden Fassungen des Films mit dem Bildband von Kriegbaum, so zeigen sich neben Analogien auch Abweichungen. Jeweils werden Leben und Werk Michelangelos miteinander verbunden und Vorstellungen des »leidenden Genies« transportiert, doch werden im Buch im Unterschied zum Film nur bildhauerische Arbeiten berücksichtigt und hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Kunst der Renaissance und der nachfolgenden Jahrhunderte behandelt, wobei auch historiografische Aspekte thematisiert werden. Zudem stellt das Buch ikonografische und ikonologische Deutungen der Werke vor und geht auch auf die Materialität der Arbeiten und die handwerklichen Aspekte ihrer Herstellung ein. Darüber hinaus entkräftet Kriegbaum weitverbreitete Legenden, denen zufolge Michelangelo nachts bei Kerzenschein hoch emotionalisiert auf den Stein eingeschlagen habe.⁶⁸ Vor allem aber zeigen sich in der Bildarbeit symptomatische Unterschiede zwischen Film und Bildband. Kriegbaum war es ein Anliegen, seiner Leserschaft eine Orientierungshilfe zu bieten, mittels derer sie eine klare Vorstellung der Werke gewinnen könne. Das Buch stellt jede Arbeit in einer Gesamtansicht vor, die auf der ersten ihr gewidmeten Seite oder zumindest der ersten entsprechenden Doppelseite angeordnet ist. Wie in den beiden Fassungen des Films sind jedoch enge Bildausschnitte dominant, die den Blick auf Ausschnitte und Details der Werke festlegen.

Curt Oertel, die Bibliotheca Hertziana und der kunstvermittelnde Kulturfilm

Curt Oertel weilte während der Arbeit an seinem Film *Michelangelo. Das Leben eines Titanen* monatelang in Rom, zog kunsthistorische Literatur zu Rate und korrespondierte mit Mitarbeitern des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Dies wirft die Frage auf, ob er auch mit der Bibliotheca Hertziana in Kontakt stand.⁶⁹ Tatsächlich findet sich dafür ein Beleg: Bereits kurz nach seinem Eintreffen in Rom schenkte der Filmemacher nämlich dem Institut das Fotobuch *Die steinernen Wunder von Naumburg* (Abb. 6).⁷⁰ Es trägt eine alte Signatur, und aus dem *Eingangsbuch der Buchbestände* in der Bibliotheca Hertziana geht hervor, dass es im

65 Oertel 1941, S. 193.

66 Eintrag vom 27. März 1940. Lebenscollage. Bd. II, 2. Abt. 1995, S. 646. Zit. nach Schweitzer 2011, S. 312.

67 Arnheim (1939) 1977. Rudolf Arnheim dürfte eine Preview gesehen haben, denn der Film passierte erst am 14.03.1940 die Zensur und erlebte am 15.03.1940 in Berlin seine deutsche Uraufführung, Deutsches Filminstitut (o.J.).

68 Kriegbaum 1940, S. 30.

69 Zur Tilgung der Erinnerung an die jüdische Institutsgründerin Henriette Hertz wurde das Institut 1934 zunächst in »Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft (Bibliotheca Hertziana)« und 1938 in »Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari« umbenannt. Hier der Einfachheit halber »Bibliotheca Hertziana«.

70 Bamberger/Oertel/Redslob 1933.



6 Rudolf Bamberger, Curt Oertel u. Edwin Redslob, *Die steinernen Wunder von Naumburg. Fünfzig Aufnahmen mit der Filmkamera von C. Oertel und R. Bamberger beschrieben und gedeutet von Edwin Redslob*, Leipzig 1933

November 1937 als ein Geschenk Oertels in den Bestand aufgenommen wurde.⁷¹ Einen Hinweis darauf, dass die Beschenkten den Band zu schätzen wussten, liefert dessen Erwähnung im Jahresbericht *Bibliotheca Hertziana 1937/1938*.⁷² Dort verzeichnete die Redaktion jeweils nur ausgewählte Neuzugänge. Dennoch wurde der Kontakt nicht intensiviert, und Curt Oertel wandte sich mit seiner Bitte um kunsthistorische Unterstützung bei seinem Michelangelo-Film nach Florenz. Der Grund dürfte darin gelegen haben, dass es in Rom nach der Pensionierung von Ernst Steinmann 1934 keinen Michelangelo-Spezialisten mehr gab. Vorbehalte der an der Bibliotheca Hertziana tätigen Wissenschaftler gegenüber einer filmischen Kunstvermittlung dürften jedenfalls keine Rolle gespielt haben, denn Leo Bruhns, der Leiter der kunsthistorischen Abteilung, förderte etwa zur gleichen Zeit mit Carl Lamb einen Kunsthistoriker, der sich mit dem Ziel einer filmischen Architekturanalyse barocker Bauten in Rom für ein Stipendium beworben hatte. Ob der kunstinteressierte Filmemacher Oertel und der filmende Kunsthistoriker Lamb, die in den Jahren 1937 und 1938 zeitweise gleichzeitig in Rom lebten, sich getroffen und ausgetauscht haben, ist bislang ungeklärt. Als Verbindungsglied könnte Robert Oertel fungiert haben, der 1938 Gast der Bibliotheca Hertziana war und mit dem beide in regem Austausch standen.⁷³

Carl Lamb, die filmische Architekturanalyse und die kunsthistorische Abteilung der Bibliotheca Hertziana

1938 bewarb sich der promovierte Kunsthistoriker Lamb an der damals »Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari« genannten Bibliotheca Hertziana für ein Stipendium. Er berief sich dabei auf die »Anregung [von] Herrn Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm Pinder«, der ihn 1935 an der Universität München promoviert hatte, und betonte deutlich ein Spezifikum seiner wissenschaftlichen Laufbahn, nämlich sein Interesse an dem »Problem des »Malerischen« in der Architektur« des deutschen und italienischen Barock, das er unter anderem mit dem Medium des Films erforscht habe. 1936 hatte Lamb den »kunstwissenschaftlichen Kulturfilm *Raum im kreisenden Licht*« gedreht.⁷⁴ Der Film analysierte das bewegte Licht in einigen Innenräumen, insbesondere des deutschen Spätbarocks. Während des Aufenthalts in Rom wollte Lamb Elemente der barocken Raumgestaltung in der italienischen Architektur studieren, wie »die neuen perspektivischen Gesetze des Bildaufbaus; die psychologische Wirkung der Farbgebung; die kunstvolle Lenkung des Lichteinfalls«. ⁷⁵ Er verwies auf seine Fertigkeiten in der Herstellung von Lichtbildern und betonte, dass er gerne an der

71 Bei der Signatur »U 5677« handelt es sich um eine alte Signatur der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Ich danke Michael Schmitz (Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte) für den Hinweis. Im Eingangsbuch der Buchbestände ist das Datum 17.11.1937 vermerkt. BHR, Eingangsbuch der Buchbestände 1928–1939, o.S.

72 BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/1938 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 4.

73 BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/1938 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 21.

74 MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositur 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 115 u. 116. Brief Carl Lambs an Leo Bruhns vom 23.02.1938.

75 MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositur 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 116. Brief Carl Lambs an Leo Bruhns, 23.02.1938.

»Gewinnung neuen Bildmaterials« mitarbeiten würde.⁷⁶ Der Leiter der Bibliotheca Hertziana, Leo Bruhns, dessen Doktorvater ebenfalls Pinder gewesen war,⁷⁷ durfte also erwarten, dass Lamb auch als Stipendiat in Rom mit dem Bildmedium Film arbeiten würde. Unter elf Stipendienbewerbern konnte er zwei auswählen. Seine Entscheidung für den filmenden Kunsthistoriker begründete er gegenüber der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, der sein Institut unterstand, wie folgt:

»Dr. Carl Lamb, ein schon etwas älterer Kunsthistoriker, Schueler von Prof. Pinder aus Muenchen, hat [...] besonders die Probleme der Lichtführung, Farbgebung usw. behandelt [...] u. gedenkt die gleichen Probleme nun auch in der roemischen Barockarchitektur zu untersuchen. Da diese wichtigen Eigenschaften der Barockkunst hier noch niemals systematisch bearbeitet worden sind, verspreche ich mir viel von seinen Bemuehungen. Dr. Lamb gehoert ausserdem zu den Kunsthistorikern, die auch mit kinematographischen Mittel unserer Wissenschaft zu dienen versuchen. Er hat [...] einen sehr interessanten Film gedreht, worin er jenen wunderbaren Raum des 18. Jahrhunderts im »kreisenden Licht«, d.h. also in den verschiedenen Wandlungen der Beleuchtung studiert hat. Aehnliches moechte er auch hier versuchen [...].«⁷⁸

Bruhns befürwortete somit den Einsatz des Films in der Kunstwissenschaft und setzte eine solche Haltung auch bei seinen Kollegen in Berlin voraus. Wie bereits Lamb, beruft er sich mit Pinder, damals Ordinarius für Kunstgeschichte an der renommierten Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, auf einen als regimetreu geltenden Kunsthistoriker.⁷⁹ Lamb erhielt das Stipendium und trat 1938 seinen Forschungsaufenthalt in Rom an.

Der Jahresbericht des Folgejahres informiert über Lambs Aktivitäten an der Bibliotheca Hertziana:

»Nebenbei hat er [Lamb] sich viel mit kinematographischen Problemen befasst und in unserm Kreis, aber auch vor der reichsdeutschen Vereinigung Roms einen Film »Der Raum im kreisenden Licht« vorgeführt, den er vor ein paar Jahren selbst gedreht hat. Hierzu gab er technische und kunsthistorische Erläuterungen, die starkes Interesse fanden. Unter den Versuchen die kinematographische Technik in den Dienst der kunsthistorischen Forschungsarbeit zu stellen, steht das, was Lamb geleistet hat, sicherlich an hervorragender Stelle.«⁸⁰

Die Bemerkung, dass die filmischen Aktivitäten nebenbei betrieben wurden, lässt aufforchen. Lambs Interessen hatten sich verschoben. Im Zentrum seiner Forschungen als Stipendiat stand nicht länger die Frage nach dem »Malerischen« der römischen Barockarchitektur, sondern vielmehr die Untersuchung der Villa d'Este und ihrer Gartenanlage.⁸¹

76 MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositur 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 116. Brief Carl Lambs an Leo Bruhns, 23.02.1938.

77 Leo Bruhns wurde 1913 von Wilhelm Pinder an der Universität Würzburg mit der Arbeit »Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480–1540. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Renaissance« promoviert.

78 BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/1938 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 2.

79 Zu Wilhelm Pinder siehe Halbertsma 1990.

80 BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/1939, S. 18–19. Ralph-Miklas Dobler erwähnt Filmsichtungen von Carl Lambs *Raum im kreisenden Licht* in Rom. Dobler 2013, S. 80.

81 Pirro Ligorio, Villa d'Este, Tivoli, 1560–1572, 1605, 1660–1670.

»Seltsamerweise sind diese von jedermann bewunderten Schönheiten wissenschaftlich noch so gut wie ununtersucht und besonders die Voraussetzungen, die die Antike für die Neuschöpfungen der Renaissance geboten hat, noch so gut wie unbeachtet. Hier sind Dr. Lamb (!) sehr schöne Entdeckungen gelungen und seine Studien versprechen sich zu einem sehr inhaltsreichen grösseren Aufsatz zu verdichten. [...] Dr. Lamb, der ein vorzüglicher Photograph ist, hat dafür bereits eine grosse Anzahl neuer Aufnahmen hergestellt.«⁸²

Der Themenwechsel wird nicht nur klaglos akzeptiert, sondern sogar wohlwollend aufgenommen, denn Lamb verweilte letztlich nicht nur ein Jahr, sondern insgesamt fünf Jahre an der Bibliotheca Hertziana, wovon jedoch das Stipendium des Jahres 1941 vom Auswärtigen Amt finanziert wurde und er 1942 nur noch den Status eines wissenschaftlichen Gastes hatte.⁸³ Lamb wurde somit ungewöhnlich lange gefördert.⁸⁴

Der Film *Raum im kreisenden Licht*, dem Bruhns bescheinigte, die »kinematographische Technik in den Dienst der kunsthistorischen Forschungsarbeit« zu stellen und dem an der Bibliotheca Hertziana mit Interesse begegnet wurde, lenkt bereits im Vorspann die Aufmerksamkeit auf den Aspekt des bewegten Lichts.⁸⁵ Die Namensnennungen im Vorspann sind durch ein mit Butzenscheiben verglastes Rundbogenfenster unterlegt, durch das helles Licht in einen Innenraum einfällt und an den Wänden ein Lichtspiel bildet. Danach folgen Erläuterungen zur Filmtechnik. Im Hauptteil sind – fast durchgehend von Orgelmusik des Komponisten Karl Höllers untermalt – eine gotische Kirche und vier spätbarocke Bauten in Szene gesetzt: der Chor der spätgotischen Kirche Sankt Lorenz in Nürnberg, die Theatinerkirche in München, die Weltenburg in Kehlheim/Donau, die Amalienburg im Nymphenburger Park und vor allem die Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland auf der Wies bei Steingaden. Letztere erfährt die meiste Beachtung. Ihr gelten ca. acht Minuten des insgesamt 17-minütigen Films. Sie wird zunächst von außen und dann ausführlich von innen präsentiert.⁸⁶ Ein Eröffnungsschwenk durch eine idyllische Voralpenlandschaft leitet die Szene ein. Die Kamera hält in ihrer Bewegung inne, sobald sie auf die Kirche gerichtet ist. Schrittweise wird das Publikum an den im Sonnenlicht liegenden Bau herangeführt, bis die Kamera die Wand aus der Nähe erfasst, ja förmlich abzutasten scheint. Durch das Portal erfolgt der Eintritt in den Raum, und etwa in Augenhöhe wird der Blick frontal zum Altar geführt. In den folgenden

82 BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/39, S. 18–19.

83 BHR, 20/9, Bericht Leo Bruhns über das Arbeitsjahr 1941/42, Bericht über die Tätigkeit der Kunstwissenschaftlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari in Rom über das Arbeitsjahr 1941/42. Von Professor Leo Bruhns. (Vorgelegt in der Kuratoriumssitzung im Palazzo Zuccari am 15. April 1942.), S. 1–2. Siehe auch *Wissenschaftlerinnen* 2013, S. 335.

84 Leo Bruhns stellt fest: »Dr. Carl Lamb hat für die laufenden Arbeiten an unserem Institut nicht sehr viel Interesse gezeigt [...]«. BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/39, S. 18–19. An anderer Stelle vermerkt er, dass der Stipendiat ein »langsam arbeitende[r] Forscher sei. BHR, 20/10, Jahresbericht 1941/42 des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari zu Rom. Abteilung für Kunstwissenschaft, S. 5. Die Publikation seiner Forschungen zur Villa d'Este wird immer wieder verschoben und geschieht letztlich erst in der Nachkriegszeit. Lamb 1966. Wie eine Fotografie aus dem Album *Graf Wolff Metternich. Zur Erinnerung an seine Hertziana* belegt, weilte er in der Nachkriegszeit unter dem Nachfolger von Leo Bruhns, Graf Wolff von Metternich, erneut in Rom. BHR, OBJ 08130414, Fotografie aus dem Album »Graf Wolff Metternich. Zur Erinnerung an seine Hertziana.«

85 *Raum im kreisenden Licht*, Regie Carl Lamb, Deutschland 1936. BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/39, S. 18–19.

86 Dominikus Zimmermann (Architektur) und Johann Baptist Zimmermann (Fresken und Stukkaturen), Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland auf der Wies, Steingaden 1746–1754.



Sequenzen fährt die Kamera den Altar, das Gewölbe, die durchfensterten Wände und die Säulenpaare der Seitenschiffarkaden ab. Dabei gewinnen die Bilder an Dynamik. Die Einstellungen werden kürzer, die Hell-Dunkel-Kontraste deutlicher, die Kameraführung zeigt mehr Bewegung, und diagonale Perspektiven nehmen zu. Das Spiel mit den filmischen Mitteln gewinnt dabei einen experimentellen Charakter (Abb. 7).⁸⁷ Schließlich bringt eine Ablende Beruhigung. Der Film ist aber noch nicht zu Ende. Langsam, als würde ein neuer Tag anbrechen, erstrahlt der Raum erneut im Licht. Wiederum erscheint er in spannungsreichen Bildern voller Dynamik. Die Bewegtheit der Bilder steigert sich sogar noch. Das Licht gewinnt einen dynamischen Charakter und scheint durch den Raum zu fließen. Dann lässt die Helligkeit langsam wieder nach, bis der Raum im Dunkeln versinkt. Der an- und abschwellende Lichtfluss visualisiert die Wanderung des Lichts innerhalb eines Tages. Damit wird ein Vorgang, der sich in der Realität über Stunden erstreckt, auf wenige Minuten verkürzt und in neuer Weise fassbar.

Das Interesse Lambs an der Darstellung des Lichtflusses im Innenraum deutscher Bauten der Spätgotik und des Spätbarocks war im zeitgenössischen Kontext verortet. Es gründete in der Auseinandersetzung mit der deutschen Kunst: »Die wissenschaftliche Idee versuchte ein besonderes Lichtproblem der deutschen Kunst, wie es in dem landschaftlichen Lichtelebnis begründet war, darzustellen.«⁸⁸ Seine besondere Aufmerksamkeit galt dabei den spezifischen Leistungen der deutschen Kunst, die er insbesondere in der aufwendigen Lichtregie der Baukunst der Spätgotik und des Spätbarocks sah. Die Arbeit mit dem Licht erachtete er als »bezeichnend für jene Spätstile, in welchen der deutsche Stilwille nach den vorhergegangenen fremden Einflüssen sich zu seinen eigenen Leistungen, die sogar europäische Geltung erlangten, emporschwang«⁸⁹.

7 *Raum im kreisenden Licht*, Regie Carl Lamb, Deutschland 1936, Standbilder. München, Archiv Susanne Hepfinger

87 Stürzende Linien, wie sie zum Repertoire des Avantgardefilms vor allem der dreißiger Jahre gehören, werden jedoch vermieden.

88 Lamb 1937, S. 214.

89 Lamb 1937, S. 214.

Zwar erweist sich weder das Interesse an der deutschen Kunst noch die Frage nach dem spezifisch ›Deutschen‹ dieser Kunst oder die Beanspruchung eines Führungsanspruches innerhalb bestimmter Perioden für die deutsche Kunst als originär nationalsozialistisch, doch konnten sich solche Problemstellungen mit nationalsozialistischen Denkmustern verbinden.

Um in seinem Film *Raum im kreisenden Licht* die Bildwirkung eines Lichtflusses zu erreichen, experimentierte Lamb mit der Technik. Seine Forschungsfrage erforderte ein Arbeiten bei natürlicher Beleuchtung. Die geringe Lichtempfindlichkeit des damaligen Filmmaterials ließ solche Aufnahmen jedoch nicht zu. Der Kunsthistoriker löste das Problem mithilfe des Zeitraffers. Dieser erlaubte es ihm, »die Belichtungsdauer der Aufnahmen wesentlich zu verlängern.«⁹⁰ Den Zeitraffer kombinierte er mit Kamerawagen, Transfokator – einem Vorläufer des Zooms – und Schwenkstativ. Dazu schrieb Lamb:

»Der Kamerawagen vermittelt gleichsam die Abstraktion der Schreitbewegung; der Transfokator [...] kann jenes Erlebnis nachgestalten, welches das Auge leistet, wenn es von einer betonten Einzelheit aus langsam den größeren Zusammenhang aufnimmt, wobei der Betrachter selbst sich nicht bewegt. Umgekehrt kann man von einem totalen Bild zu einem Ausschnitt überführen, ohne dabei die Einstellung zu verändern. [...] Das Schwenkstativ führt den Blick in die Runde.«⁹¹

Stolz war Lamb insbesondere auf die Verbindung von Zeitraffer und Mikroschwenkgetriebe. Sie ermögliche »Zeitrafferaufnahmen von wanderndem Licht, dem die schwenkende Kamera nachtastet.«⁹² Die Methode war aus der (re)animierten Fotografie bekannt, die Gegenstände verlebendigt indem sie sie für jedes einzelne Bild leicht verändert. Zugleich übertrug Lamb damit eine im biologischen Forschungsfilm bereits etablierte Methode in die Kunstgeschichte.⁹³ Die Idee eines Technologietransfers aus der naturwissenschaftlichen in die geisteswissenschaftliche Forschung war bereits 1919 aufgekommen,⁹⁴ jedoch war Lamb der erste, der den Film tatsächlich zur Analyse zeitlicher Momente der Architektur einsetzte.⁹⁵ Eine seiner weiteren Inspirationsquellen dürfte der künstlerische Film gewesen sein. *Raum im kreisenden Licht* zeigt eine für den damaligen Architekturfilm neuartige filmische Sprache: Der demonstrative Einsatz des Zeitraffers verleiht dem Lichtwandel Tempo, und der rhythmisch zwischen nahen und weiten Blicken wechselnde Schnitt bringt weitere Dynamik ins Spiel. Dies erinnert an die filmische Avantgarde der zwanziger Jahre. Besonders in Deutschland verbanden im Kontext der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen einige Künstler

90 Lamb 1936, S. 213.

91 Lamb 1936, S. 209–210.

92 Lamb 1937, S. 213.

93 Die Bewegungsmodellierung mittels des Films gilt als eine Erfindung des Pflanzenphysiologen Wilhelm Pfeffer, der bereits 1898 mithilfe einer Zeitraffervorrichtung Wachstumsbewegungen von Pflanzen gefilmt hatte. Der Mediziner Julius Ries entwickelte Pfeffers Innovation weiter, indem er für die Analyse der Seeigeleibefruchtung die Technologie des Zeitraffers mit einer Bewegung verband. Ein Uhrwerk bewegte die Kamera. So gewann er Einzelbilder, aus denen er die Bewegung rekonstruieren konnte. Ries 1909; Lamb 1936.

94 Jost 1916; Brinckmann 1919, S. 2.

95 Darin hatte ihm wohl seine Tante Barbara Heffner, eine promovierte Biologin, den Weg gewiesen. Heffner chauffierte ihren Neffen und dessen Kameraausrüstung mit ihrem Auto zu den Bauwerken, von denen er für seine Dissertation Fotografien anfertigen wollte. (Ich danke Frau Susanne Hepfinger, München, für den Hinweis.) Als Schülerin von Theodor Boveri war Barbara Heffner sicherlich mit dem biologischen Forschungsfilm vertraut. Die Filmtechniken von Ries und Lamb zeigen deutliche Parallelen. Wenn auch Ries die Zeit dehnte und Lamb raffte, legten sie jedoch beide zwischen die Aufnahmen eine kontrollierte Bewegung der Kamera, siehe Ries 1909.

Film, Malerei und Musik miteinander. Abstrakte Formen erscheinen in diesen Filmen in rhythmischer Bewegung. Der abstrakte Film wurde daher auch als ›Malerei in Bewegung‹ verstanden. Gegen Ende der zwanziger Jahre gewann die künstlerische Arbeit mit Realaufnahmen an Bedeutung. Dabei stand die rhythmische Organisation der Bilder weiterhin im Mittelpunkt, doch traten an die Stelle abstrakter Formen Bilder der Realität. Einige dieser Filme zeigen eine deutliche Nähe zum neu aufkommenden kunsthistorischen Interesse am Dokumentarischen. So drehte Walter Ruttmann mit *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* einen Film, der mit dokumentarischen Bildern eine filmische Sinfonie gestaltet; László Moholy-Nagys Film *Lichtspiel, schwarz-weiß-grau* verbindet dokumentarische Bilder seiner Skulptur *Licht-Raum-Modulator* mit experimentellen Licht-Schatten-Sequenzen.⁹⁶ Hier knüpft Lamb an, wenn er das Zusammenspiel von Licht, Raum und Zeit in seinem Film als »reines Lichtspiel« oder »stumme Augenmusik« bezeichnet und damit einen Begriff aufgreift,⁹⁷ den der Kunst-, Theater- und Literaturkritiker Bernhard Diebold 1921 geprägt hatte, um Walter Ruttmanns künstlerischen Film *opus 1* zu charakterisieren.⁹⁸ Lambs Film *Raum im kreisenden Licht* stieß denn auch im Kreis der Avantgarde auf Interesse. Der Architekt Martin Elsaesser beispielsweise zeigte sich höchst angetan und bescheinigte dem Film, »das reinste Gedicht« zu sein.⁹⁹

Lamb reflektierte sein Experiment einer filmischen Architekturanalyse auch als Theoretiker. Überzeugt davon, dass das Lichtspiel der Barockarchitektur durch die Fotografie nur unzureichend wiedergegeben werden könne und der Film hier neue Möglichkeiten eröffne, formulierte er:

»Die Photographie konnte soweit vordringen, die einzelnen Phasen desselben Architekturmotives bei veränderter Beleuchtung nacheinander zum Vergleich vorzulegen. Dabei zeigte sich, daß die Entscheidung über eine günstigste Beleuchtung gar nicht das Wesentliche war: Das Wesentliche war das, was zwischen den Photos liegen musste: Die Bewegung des Lichtes und das Auftauchen der Formen und dann wieder die Verlagerung des optischen Gewichtes durch einen neuen Lichtstrahl.«¹⁰⁰

Der Kunsthistoriker näherte sich – seinem Lehrer Pinder folgend – dem Kunstwerk vom subjektiven Standpunkt aus, um daraus »objektivierbare Folgerungen« zu ziehen.¹⁰¹ Dem Film und ausdrücklich der sich im Raum bewegenden Kamera sprach er folgendes Vermögen zu:

»Sie kann einen räumlichen Rhythmus zur Anschauung bringen: Sei es der strenge Rhythmus der Raumstraße eines Domes aus staufischer Zeit, sei es die Folge von Raumbildern mit überraschenden Weit- oder Aufblicken aus der Zeit Balthasar Neumanns. Was sonst nur dem subjektiven Erlebnis auffaßbar ist, der Rhythmus, der den Raum auf den Menschen überträgt, kann so zu einem objektiven Ausdruck gebracht werden. Die Beziehungen von Länge zu Breite und Höhe, die harmonischen oder dynamischen Gesetze, welche sich daraus ableiten, können zur Darstellung gelangen; man wird nicht mehr zu stark den Nachdruck auf die Analyse der Formen von Bauglie-

96 *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Regie Walter Ruttmann, Deutschland 1927; *Lichtspiel, schwarz-weiß-grau*, Regie László Moholy-Nagy, Deutschland 1930.

97 Lamb 1937, S. 214: »Das wandernde Licht [...] ist reines Lichtspiel, eine stumme Augenmusik. Die in der Architektur ›gefrorene Musik‹ wird ihrer Fesseln frei.«

98 Rainer 2009.

99 MES, Konvolut »Armin Knab«, 425 AK, Brief Martin Elsaessers an Carl Lamb, 29.12.1936. Ich danke Thomas Elsaesser (Amsterdam) für den Hinweis.

100 Lamb 1937, S. 213.

101 Hallinger 2005, S. 6.

dern legen, sondern, unterstützt, durch die pädagogischen Mittel des Films, von vorneherein vielmehr die Grundwesenheit des Raums wissenschaftlich erfassen können.«¹⁰²

Damit knüpfte er an die Hoffnung an, das neue Medium könne das Raumerlebnis adäquater erfassen als die Fotografie, welche das Interesse an der filmischen Vermittlung im Kontext der Architekturgeschichte beförderte.¹⁰³ Beispielsweise führte der Tübinger Ordinarius Konrad Lange als Argument für den Architekturfilm an, dass er den Eindruck vermitteln könne, »als bewege sich der Zuschauer selbst im Raume vorwärts.«¹⁰⁴

Das eigentlich Innovative von Lambs Ansatz bestand jedoch darin, dass er seine Forschungsfrage auf das Engste mit seiner praktischen Tätigkeit als Filmmacher verband. So erklärte er, *Raum im kreisenden Licht* könne mit »Hilfe des Zeitraffers sogar die künstlerische Beziehung zwischen einem Innenraum des Rokoko, wie in der Wies, und dem Sonnenlicht, das ihn wechselnd belebt« sichtbar machen.¹⁰⁵ Weiter führte er aus:

»Hier war ein grundsätzliches Problem mit der speziellen Frage verbunden, wie weit der Baumeister der Wieskirche und die dort tätigen Plastiker das sich bewegende Sonnenlicht in die künstlerische Konzeption von Raum und Figuren einbezogen hatten. [...] Das Problem des kreisenden Lichts, wie es sich in der Zeit des Rokoko darstellt, ist ein filmisches Problem par excellence, weil es sich um Spiele des Lichtes handelt.«¹⁰⁶

Dass der Stipendiat mit seinen praktischen und theoretischen Arbeiten zum Film als Medium der visuellen Erfassung an der Bibliotheca Hertziana auf Interesse stieß, dürfte in der Unzufriedenheit mit den Möglichkeiten der Fotografie begründet sein, die in der kunsthistorischen Forschung – und insbesondere in der Barockforschung – wiederholt formuliert worden war. Eine wichtige Stimme war hier Pinder, der in den dreißiger Jahren wiederholt an der Bibliotheca Hertziana zu Gast war. Den zeitgenössischen architekturhistorischen Diskurs aufgreifend interessierte ihn das Raumerlebnis des Betrachters, speziell das Zusammenspiel zwischen dem unbewegten Kunstwerk, dem sich durch das Erleben des Kunstwerks körperlich und geistig bewegenden Betrachter und den filmischen Bildern. Der Film könne effektiv zur Erfüllung der im Fach Kunstgeschichte zentralen Aufgabe beitragen, das visuelle Erleben von Kunstwerken zu lenken. Das besondere Potenzial des Mediums sah er im Bereich der Architekturgeschichte, vor allem in der Erforschung der Barockarchitektur: »[...] [D]er Film ist immer desto besser am Platze, je mehr Bewegung und je mehr flüssige Bewegung das Formerlebnis des Werkes selber enthält [...]«¹⁰⁷ Um die »symphonischen Satzfolgen« barocker Architekturen anschaulich zu machen, hielt er den Film für geeigneter als die Fotografie.¹⁰⁸ Zwar publizierte Pinder diese Überlegungen erst 1941, doch bereits 1936 vermerkte er in einem positiven Gutachten über das Drehbuch des Films *Raum im kreisenden Licht*, dass er seit vielen Jahren die »grundsätzliche Notwendigkeit[,] [...] den Film in den Dienst der Kunstgeschichte zu stellen«, betont habe.¹⁰⁹ Der

102 Lamb 1936, S. 209.

103 Schrödl 2014, S. 310–316.

104 Lange 1920, S. 171.

105 ASH, Carl Lamb, *Der Film über Kunst – Eine internationale Aufgabe (um 1960)*, o.J., S. 4.

106 ASH, Carl Lamb, *Der Film über Kunst – Eine internationale Aufgabe (um 1960)*, o.J., S. 4.

107 Pinder 1941, S. 12.

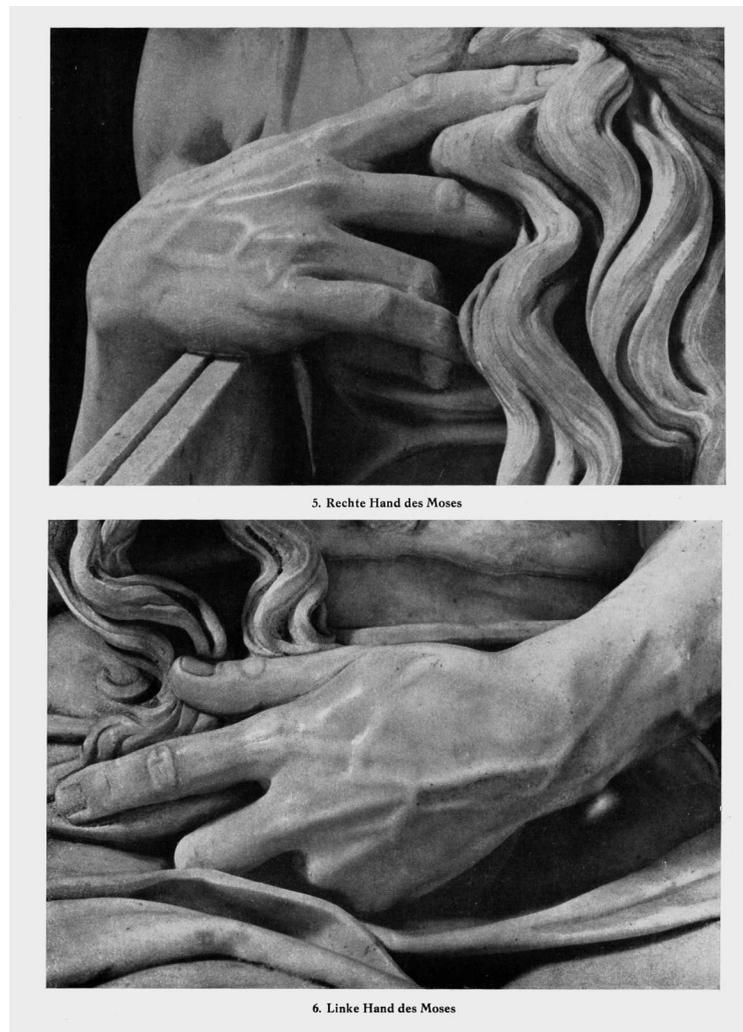
108 Pinder 1941, S. 12.

109 MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositur 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 27. Abschrift Kunstgeschichtliches Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin W 8 Behrenstrasse 40, Gutachten über das Drehbuch des Herrn Lamb »Raum im kreisenden Lichte«, 07.02.1936.

medienaffine Wissenschaftler, mit dem man an der Bibliotheca Hertziana das Gespräch suchte und dessen Meinung Gewicht hatte, hatte sich mehrfach öffentlich zum Nationalsozialismus bekannt und arbeitete fast ausschließlich zur deutschen Kunst und deren Spezifika, die er – bereits vor 1933 – als Niederschlag eines überzeitlichen Wesen des deutschen Volkes erachtete. Seine Fokussierung auf die deutsche Kunst muss im damaligen politischen Kontext gesehen werden, auch wenn die Beschäftigung mit Nationalstilen in der europäischen Kunstgeschichte in den dreißiger Jahren ein wichtiges Thema war. Biologistische Vorstellungen lagen auch seinem Generationsmodell zugrunde, das die stilistische Vielfalt innerhalb einer Epoche erklären sollte. Pinder wurde zwar nie Mitglied der NSDAP, aber er war Fördermitglied der SS und hatte insofern eine exponierte Position im nationalsozialistischen Deutschland inne.¹¹⁰

Der römische Stipendiat Carl Lamb fotografiert für den Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

In dem bereits erwähnten Fotobuch *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke* von Friedrich Kriegbaum sind unter anderen Abbildungen zwei nach Fotografien von Curt Oertel sowie 22 nach Fotografien von Carl Lamb abgedruckt.¹¹¹ Lamb fertigte die Fotografien, wie die Publikation explizit vermerkt, »nach Angaben des Verfassers« an.¹¹² Die Neuaufnahmen zeichnen sich durch eine besondere Aufmerksamkeit für die Darstellung von Lichteffekten aus, die eine der Charakteristika des fotografischen Stils von Lamb waren.¹¹³ Die Detaildarstellungen der Hände des Moses beispielsweise zeigen eine Lichtregie, die mittels heller Lichter, tiefer Schwärze und fein abgestufter Grauwerte die plastischen Details der Oberfläche markant herausarbeitet und die Plastizität der Hände insgesamt betont (Abb. 8).¹¹⁴ Lamb bildet damit die detailreichen Oberflächen und die besondere Realitätsnähe ab, die in den dreißiger Jahren mit dem bildhauerischen Werk Michelangelos verbunden wurden. Kriegbaum selber sprach in seinem Michelangelo-Buch den Arbeiten des Bildhauers »eine bis zur Übersteigerung entwickelte Schönheit des Körperlichen und Physiognomischen« zu, die sich ebenso im Ganzen wie auch in den Details zeige.¹¹⁵ Darüber hinaus betonte er dessen hohen handwerklichen Anspruch: Von Michelangelo sei bezeugt, er habe in den Carraresischen Bergen »jeden Block selbst mit-gesucht« und »seine Meißel selbst geschmiedet und geschliffen.«¹¹⁶ Dass ein großer Teil der Neuaufnahmen des Fotobuchs von Lamb stammt, zeugt von Kriegbaums Überzeugung, der Fotograf und Kunsthistoriker könne seine kunsthistorischen Ideen besonders wirksam in Bilder übertragen. Kriegbaum wusste fotografische Qualität unterschiedlicher Spielarten zu schätzen. Einerseits war er Kunde renom-



5. Rechte Hand des Moses

6. Linke Hand des Moses

8 Friedrich Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940, Abb. 5 u. 6, o. S.

110 Held 2003, S. 19.

111 Kriegbaum 1940, S. 4.

112 Kriegbaum 1940, S. 4.

113 Emmerling 1992, S. 102.

114 Kriegbaum 1940, Abb. 5, 6.

115 Kriegbaum 1940, S. 5.

116 Kriegbaum 1940, S. 27, 30.

mierter Fachbildverlage (wie dem Institut von Franz Stuedtner),¹¹⁷ die als Garanten für das Einhalten von Standards der kunsthistorischen Fotografie galten.¹¹⁸ Andererseits war er neueren Entwicklungen der Skulpturenfotografie gegenüber aufgeschlossen, die – beeinflusst vom Expressionismus – mit Schatteneffekten und ungewöhnlichen Perspektiven experimentierten.¹¹⁹ Beispielsweise bestellte er für einige seiner Vorträge Diapositive des Fotografen und Filmemachers Walter Hege.¹²⁰ Er arbeitete somit mit mindestens drei Fotografen zusammen, die sich im Bereich des Kulturfilms engagierten: Walter Hege, Carl Lamb und Curt Oertel. Gerade die Fotografien von Lamb hatten es Kriegbaum angetan, denn er erwarb auch als Privatmann einige seiner Aufnahmen. Mindestens zwei dieser Abzüge gelangten Anfang der vierziger Jahre als Geschenke in den Bestand des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.¹²¹ Außerdem ordnete er zumindest einige der von Lamb für sein Michelangelo-Buch angefertigten Neuaufnahmen in das bereits erwähnte Konvolut mehrerer Hundert Fotografien von Werken Michelangelos ein, die sich im Nachlass Kriegbaums im Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut befinden.¹²² Dies wirft die Frage auf, ob der Kunsthistoriker Lamb möglicherweise auch in Florenz nicht nur als Fotograf, sondern ebenso als Filmemacher wahrgenommen wurde.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die beiden deutschen kunsthistorischen Institute in Italien Ende der dreißiger Jahre gegenüber dem Film als Bildmedium der Kunstgeschichte sehr aufgeschlossen waren. Allerdings gingen die Interessen der Wissenschaftler des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und der Bibliotheca Hertziana in unterschiedliche Richtungen: In Florenz standen Qualitäten des Films im Kontext der Kunstvermittlung an ein breites (Laien-) Publikum im Fokus, in Rom dagegen die der filmischen Architekturanalyse für Fachleute. Jedoch ist das Interesse der Kunsthistoriker am Film nicht nur im Kontext der internationalen Forschung zu sehen, sondern auch im Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen der Zeit. Die fachlichen Ziele, die für einen Einsatz des Films sprachen, verbanden sich am Kunsthistorischen Institut in Florenz mit der Kulturpolitik der nationalsozialistischen Regierung und an der Bibliotheca Hertziana in Rom mit den Ambitionen des im nationalsozialistischen Deutschland hochgeschätzten Kunsthistorikers Pinder, der sich öffentlich zum Regime bekannte.

117 KHI, U121, Brief Friedrich Kriegbaums an Franz Stuedtner, o.J.; Kriegbaum 1940, S. 45.

118 Charakteristisch für die kunsthistorische Fotografie sind eine gleichmäßige Beleuchtung, große Tiefenschärfe, eine Konzentration auf das Objekt, ein neutraler Hintergrund und ein definierter Blickpunkt, der das Objekt frontal und entweder vom Standpunkt des Betrachters oder aus Augenhöhe erfasst. Dies zielt zum einen darauf, eine gute Sichtbarkeit zu gewährleisten, und zum anderen, die Vergleichbarkeit der Objekte zu fördern.

119 Offenbar schätzte Kriegbaum Abweichungen von tradierten Regeln der kunsthistorischen Fotografie, die vom Expressionismus, aber nicht solche, die vom Neuen Sehen beeinflusst waren.

120 Er bestellte wiederholt Aufnahmen von Walter Hege. Vgl. z.B. KHI, XX. KHI I, 12, Korrespondenz M-Z, U7, Brief Elert A. Seemanns an Friedrich Kriegbaum, 18.11.1939.

121 Die beiden Fotografien von Carl Lamb aus dem Besitz von Friedrich Kriegbaum wurden im Januar 1942 (Nr. 133674, 133676) inventarisiert. Ich danke Almut Goldhahn (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) für den Hinweis. Keine der beiden Darstellungen ist im Michelangelo-Buch abgedruckt, siehe Kriegbaum 1940.

122 Dies betrifft Kriegbaum 1940, Abb. 4–8. Kriegbaum 1940, S. 45.

Abkürzungen

ASH

Archiv Susanne Hepfinger, München

BHR

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Institutarchiv, Rom

DKS

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Schriftgutarchiv, Berlin

KHI

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Archiv, Florenz

MES

Martin Elsässer Stiftung, Frankfurt/Main

MPI

Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin

Archivalien

ASH, Carl Lamb, Der Film über Kunst – Eine internationale Aufgabe (um 1960), o.J., S. 4.

BHR, Eingangsbuch der Buchbestände 1928–1939, o.S.

BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/38 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 2.

BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/38 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 4.

BHR, 20/3, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1937/38 (Kunstgeschichtliche Abteilung), S. 21.

BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/1939, S. 15–21.

BHR, 20/4, Jahresbericht Bibliotheca Hertziana 1938/39, S. 18–19.

BHR, 20/9, Leo Bruhns, Bericht über das Arbeitsjahr 1941/42, Bericht über die Tätigkeit der Kunstwissenschaftlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari in Rom über

das Arbeitsjahr 1941/42 (vorgelegt in der Kuratoriumssitzung im Palazzo Zuccari am 15. April 1942), S. 1–2.

BHR, 20/10, Jahresbericht 1941/1942 des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari zu Rom. Abteilung für Kunstwissenschaft, S. 5.

BHR, OBJ 08130414, Fotografie aus dem Album Graf »Wolff Metternich. Zur Erinnerung an seine Hertziana«.

DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3–198814–6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft.

DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3–198814–6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Curt Oertels an Paul Kohner, 13.09.1938.

DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3–198814–6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Fred Kellers u. Paul Kohners an Curt Oertel, 29.09.1938.

DKS, DOK 4891 Michelangelo 1940 G/SZ R: Curt Oertel, 4.3–198814–6 (Yi) Oertel, Curt Pandora Film Curt Oertel Film Studiengesellschaft, Brief Paul Kohners an Curt Oertel, 28.02.1939.

KHI, XX. KHI I, 12, Korrespondenz M–Z, U7, Brief Elert A. Seemann an Friedrich Kriegbaum, 18.11.1939.

KHI, A I 13, U 2, C – I, 1937–1940, Quittung Istituto Nazionale Luce an KHI, o.J.

KHI, A I 13, U 2, C – I, 1937–1940, Rechnung Istituto Nazionale Luce an KHI, 30.04.1939.

KHI, Der Titan Michelangelo, Phot. 30.

KHI, U 2, Korrespondenz 1937–1939, U–138, D–145, Brief Friedrich Kriegbaums an Escher, 09.04.1938.

KHI, U 2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Curt Oertels an Friedrich Kriegbaum, 03.12.1938.

KHI, U 2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Curt Oertels an Robert Oertel, 03.12.1938.

KHI, U 2, Korrespondenz 1937–1939, U 4, P–Roma, 1938–1940, Brief Robert Oertels an Curt Oertel, 13.12.1938.

KHI, U 4, Korrespondenz 1937–1939, U–101, D–114, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 16.05.1938.

KHI, U 4, Korrespondenz 1937–1939, U–101, D–114, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 22.02.1938.

KHI, U 5, Brief Curt Oertels an Robert Oertel, 01.10.1937.

KHI, U 22, Brief Friedrich Kriegbaums an Rembrandt-Verlag, 26.11.1938.

KHI, U 60, Brief Friedrich Kriegbaums an Niels van Holst, 26.11.1937.

KHI, U 121, Brief Friedrich Kriegbaums an Franz Stoedtner, o.J.

KHI, KGB: Künstler, Brief W. Gehlhars an Friedrich Kriegbaum, 25.10.1935.

KHI, KGB: Künstler, Brief Niels van Holsts an Friedrich Kriegbaum, 10.12.1937.

KHI, KHI I, 12, Korrespondenz M–Z, U7, Brief Curt Oertels an Friedrich Kriegbaum, 20.04.1938.

KHI, KHI I, 12, Korrespondenz M–Z, U7, Brief Friedrich Kriegbaums an Curt Oertel, 26.04.1938.

MES, Konvolut »Armin Knab«, 425 AK, Brief Martin Elsaessers an Carl Lamb, 29.12.1936.

MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositur 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 27. Abschrift Kunstgeschichtliches Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin W 8 Behrenstrasse 40, Gutachten über das Drehbuch des Herrn Lamb »Raum im kreisenden Lichte«, 07.02.1936.

MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositor 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 115 u. 116. Brief Carl Lambs an Leo Bruhns, 23.02.1938.

MPI, Abteilung 1, Laufzeit 1936–1939, Repositor 6, Bestell-Nr. 611, Nr. 116. Brief Carl Lambs an Leo Bruhns, 23.02.1938.

Filme

Berlin, die Sinfonie der Großstadt, Regie Walter Ruttmann, Deutschland 1927.

Der Lüneburger Silberschatz, Regie Hans Cürlis, Deutschland 1934.

Die steinernen Wunder von Naumburg, Regie Curt Oertel und Rudolf Bamberger, Deutschland 1932.

Eine Welt im Schrank, Regie Hans Cürlis, Deutschland 1934.

Lichtspiel, schwarz-weiß-grau, Regie László Moholy-Nagy, Deutschland 1930.

Michelangelo. Das Leben eines Titanen, Regie Curt Oertel, Deutschland/Schweiz, Kurzfassung 1938, Langfassung 1940.

Raum im kreisenden Licht, Regie Carl Lamb, Deutschland 1936.

Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte. Grundzüge seiner Methode und Lehre, Regie Gerhard Jeschke, Deutschland 1943.

Bibliografie

Arnheim (1939) 1977
Rudolf Arnheim, »Kunstwerke im Film« (1939), in ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. v. Helmut H. Diederichs, München/Wien 1977, S. 341.

Bamberger/Oertel/Redslob 1933
Rudolf Bamberger, Curt Oertel u. Edwin Redslob, *Die steinernen Wunder von Naumburg. Fünfzig Aufnahmen mit der Filmkamera von C. Oertel und R. Bamberger beschrieben und gedeutet von Edwin Redslob*, Leipzig 1933.

Bergius 1997
Hanne Bergius, »Die neue visuelle Realität. Das Photobuch der 20er Jahre«, *Deutsche Fotografie. Die Macht eines Mediums. 1870–1970* (Ausstellungskatalog Bonn), hg. v. Klaus Honnef, Rolf Sachsse u. Karin Thomas, Bonn 1997, S. 88–102.

Brinckmann 1919
Albert Erich Brinckmann, »Der Film im kunstwissenschaftlichen Unterricht«, *Frankfurter Zeitung*, 840 (09.11.1919), S. 2–3.

Deutsches Filminstitut
Deutsches Filminstitut und Film-museum – DFF in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V., *Filmportal* (o.J.), URL: <http://www.filmportal.de/df/index.html> (Stand 01.07.2019).

Dobler 2013
Ralph-Miklas Dobler, »Leo Bruhns und die Bibliotheca Hertziana. Nationalsozialismus, Schließung und Wiedereröffnung«, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer u. Elisabeth Kieven, München 2013, 2 Bde., Bd. 1: Die Geschichte des Instituts, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer unter Mitarb. v. Marieke von Bernstorff, S. 74–89.

Dobler 2015
Ralph-Miklas Dobler, *Bilder der Achse. Hitlers Empfang in Italien 1938 und die mediale Inszenierung des Staatsbesuches in Fotobüchern*, Berlin 2015.

Döge 2005
Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982)*, Babelsberg 2005 (Filmblatt-Schriften 4).

Emmerling 1992
Erwin Emmerling, »Carl Lamb und seine photographischen Aufnahmen der Wies«, *Die Wies* (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 5), hg. v. Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland, München 1992, S. 100–122.

Foundoukidis 1938
M. Euripide Foundoukidis, »La cinematographie au service des musées et des monuments d'art«, in *XIVe Congrès international d'histoire de l'art 1936. Résumés des communications présentées en section. Actes du congrès*, Bd. 1, Basel 1938, S. 152–154.

Fuhrmeister 2019
Christian Fuhrmeister, *Die Abteilung Kunstschutz in Italien: Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963*, Wien 2019.

Gauffin 1933
Axel Wilhelm Reinhold Gauffin, »Demonstration des œuvres de la sculpture par le cinématographe«, in *XIIIe Congrès international d'histoire de l'art Stockholm 1933. Résumés des communications présentées au congrès*, Stockholm 1933, S. 216.

Goldhahn 2016
Almut Goldhahn, »Von der Kulturpolitik zur Kulturpropaganda. Das Kunsthistorische Institut in Florenz in den Jahren des Nationalsozialismus«, in *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, hg. v. Magdalena Bushart, Agnieszka Gąsior u. Alena Janatková, Köln et al. 2016 (Brüche und Kontinuitäten 2), S. 27–46.

Halbertsma 1990
Marlita Halbertsma, »Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte«, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. v. Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 235–248.

Hallinger 2005
Johannes Hallinger, »Carl Lambs Fotografien. Zwischen Bild-Erzeugnis und Bilder-Zeugnis«, *Restaurio – Extra*, 111, 3 (2005), S. 6–12.

Held 2003
Jutta Held, »Kunstgeschichte im Dritten Reich: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, hg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, Göttingen 2003 (Kunst und Politik 5), S. 17–59.

Hubert 1997

Hans W. Hubert, *Das kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum einhundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Florenz 1997.

Jost 1916

Hermann Wilhelm Jost, »Kino und Architektur«, *Städtebau. Zeitschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*, 13 (1916), S. 91.

Kott 2016

Christina Kott, »Museum on display. Die Selbstinszenierung deutscher Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937«, in *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, hg. v. Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier u. Dorothee Wimmer, Köln 2016, S. 61–82.

Kriegbaum 1937

Friedrich Kriegbaum, »III. Photographiensammlung«, in *Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1935–1936 und 1936–1937*, Florenz 1937, S. 8.

Kriegbaum 1940

Friedrich Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940.

Kunsthistorisches Institut in Florenz 1938

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1937–1938, Florenz 1938, S. 5.

Lamb 1936

Carl Lamb, »Film und Kunstgeschichte«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 3 (1936), S. 209–214.

Lamb 1937

Carl Lamb, »Das Licht als Bewegungselement im Film«, *Der deutsche Film*, 2, 2 (1937), S. 213–215.

Lamb 1966

Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, München 1966.

Lange 1920

Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart 1920.

Löser 2002

Claus Löser, »Erklärend, entmündigend. Kulturfilm, Wochenschau, Dokumentation – Metamorphosen eines deutschen Subgenres«, *DEFA Stiftung* (2002), URL: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/212002-erklaerend-entmutigend> (Stand 01.07.2019).

Oertel 1941

Curt Oertel, »Der Film schreibt Geschichte«, *Der deutsche Film*, 6, 10 (1941), S. 192–195.

Paschke 1940

Hans Paschke, »Der Film und die Plastik«, *Deutsche Zukunft*, 8 (31.03.1940), S. 13.

Pinder 1941

Wilhelm Pinder, »Einige Worte zum Kunstwissenschaftlichen Unterricht«, *Film und Bild. Zeitschrift der Reichsanstalt für Film und Bild*, 7 (1941), S. 11–12.

Pohlmann 2016

Natascha Pohlmann, »Do not touch. Das Fotobuch im musealen Ausstellungsraum«, in *Valenzen fotografischen Zeigens*, hg. v. Katharina Sykora et al., Marburg 2016 (Das fotografische Dispositiv 3), S. 218–233.

Rainer 2009

Cosima Rainer, »Versprechungen der Augenmusik«, in *SEE THIS SOUND Webarchiv. Ein Projekt der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig verantwortet von Dieter Daniels* (2009), URL: <http://see-this-sound.at/ausstellung/83> (Stand 21.09.2011).

Ries 1909

Julius Ries, »Kinematographie der Befruchtung und Zellteilung«, *Archiv für Mikroskopische Anatomie und Entwicklungsgeschichte*, 74, 1 (1909), S. 1–31.

Savoy 2014

Bénédicte Savoy, »Vom Faustkeil zur Handgranate«. *Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939*, Köln et al. 2014.

Schrödl 2004

Barbara Schrödl, *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit*, Marburg 2004.

Schrödl 2014

Barbara Schrödl, *Korrespondenzen zwischen Architekturgeschichte, Fotografie und Film. Beitrag zu einer Medienarchäologie der Kunstgeschichte*, Habilitationsschrift, Katholische Privat-Universität Linz 2014.

Schweitzer 2011

Cara Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hanna Höch. Das Leben einer Künstlerin 1889–1978*, Berlin 2011.

Steinmann 1930

Ernst Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930.

Tätigkeiten 1939

[o. V.], »Tätigkeiten des Instituts im Jahre 1938/1939«, in *Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1938–1939*, Florenz 1939, S. 3.

Wissenschaftlerinnen 2013

[o. V.], »Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler an der Bibliotheca Hertziana (1913–2013)«, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*, hg. von Sybille Ebert-Schifferer u. Elisabeth Kieven, München 2013, 2 Bd., Bd.1: Die Geschichte des Instituts, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer unter Mitarb. v. Marieke von Bernstorff, S. 332–356.

Wölfflin 1896

Heinrich Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Teil I)«, *Zeitschrift für bildende Kunst N.F.*, 7 (1896), S. 224–228.

Wölfflin 1897

Heinrich Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Teil II)«, *Zeitschrift für bildende Kunst N.F.*, 8 (1897), S. 294–297.

Wölfflin 1914

Heinrich Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll? Probleme der italienischen Renaissance«, *Zeitschrift für bildende Kunst N.F.*, 26 (1914), S. 237–244.

Yamada/Szabó-Knotik 2019

Akiko Yamada u. Cornelia Szabó-Knotik, »Zwischenwelt / Nachwelt: Der Fall Eta Harich-Schneider«, in *musik | kultur | theorie: Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, hg. v. Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger u. Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 311–338.

Zum Michelangelo-Film 1940

[o.V.] (Le.), »Zum Michelangelo-Film der Pandora«, in *Schweizer Film = Film Suisse: Offizielles Organ des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz*, 93, 6 (1940), S. 1–2.