

# Schaffende Hände

*Medialisierungen  
von künstlerischer Arbeit*

Herausgegeben von Kathrin Rottmann,  
Annette Urban und Andreas Zeising



## **Schaffende Hände**



# Schaffende Hände

*Medialisierungen von künstlerischer Arbeit*

Herausgegeben von Kathrin Rottmann, Annette Urban und Andreas Zeising

Den Autorinnen und Autoren der Einzelbeiträge stand es frei, eine gendergerechte Schreibweise ihrer Wahl zu verwenden.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1365-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1365>

Publiziert bei  
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024  
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Gestaltung: Christof Becker, Wuppertal

Umschlaggestaltung unter Verwendung von Illustrationen aus: Fritz Giese, *Die Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1935, und Rolf Voigt, *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929 (Foto: Willot)

ISBN 978-3-98501-247-3 (PDF)

## Inhalt

<b>Stephanie Marchal, Kathrin Rottmann, Annette Urban, Andreas Zeising</b> Künstlerische Arbeit. Vermittlungen zwischen Kopf und Hand	1
<b>Yvonne Schweizer</b> Handlungsübertragungen. Netzökonomien der Social-Web-Kunstdoku	29
<b>Annette Urban</b> »Artist's hand – where is it?« Körper-/Techno-tools und digitale Arbeit	47
<b>Friederike Sigler</b> Arbeiterinnenhände. Kunst, Küche und Fabrik in Ost und West	65
<b>Kathrin Rottmann</b> Schaffende Hände an der Maschine? Kultur- und Industriefilme gegen entfremdete Arbeit	81
<b>Andreas Zeising</b> Dazed and Confused. Werk-Tätigkeit und Kreativitäts- paradigmen in Julian Schnabels <i>At Eternity's Gate</i> (2018)	103

<b>Anja Grossmann</b> Modellierende Hände. Skulpturproduktion und Medienreflexion in Hans Cürlis' <i>Schaffende Hände</i>	125
<b>Barbara Schrödl</b> »Wie bauende Tiere [...] schienen mir meine Hände«. Hans Cürlis' filmische Atelierbesuche der Reihe <i>Schaffende Hände</i>	141
<b>Steffen Zierholz</b> Hand-Werk und Lebens-Kunst in jesuitischen Technologien des Selbst	159
<b>Anne Bloemacher</b> Die schöpferische Künstler(innen)hand	173

*Stephanie Marchal, Kathrin Rottmann, Annette Urban, Andreas Zeising*

## **Künstlerische Arbeit. Vermittlungen zwischen Kopf und Hand**

»Nun sag', wie hältst du's mit der Produktion?«, so könnte eine an Künstler:innen und Kunsttheoretiker:innen zu richtende Gretchenfrage lauten, die zweifellos höchst unterschiedliche Antworten zutage fördern würde. Wird die praktische, das heißt die technisch-handwerkliche Arbeit an Kunstwerken als solche ausgestellt und analysiert? Wird die materielle Produktion als Bedingtheit der Artefakte sichtbar gemacht oder gar als »Reflexion im Medium sinnlichen Materials« aufgefasst?<sup>1</sup> Oder spielt – im Gegenteil – die praktische Arbeit von Künstler:innen, wie dies in vielen neuzeitlichen, modernen und zeitgenössischen Kunstkonzeptionen der Fall ist, nur eine untergeordnete Rolle, wird Kunst vielmehr als eine transzendente, vom Handwerk losgelöste Sphäre gedacht? Die Rolle der Künstler:innenhand und das Verhältnis von Kopf- und Handarbeit wurden in Kunsttheorie, Kunstgeschichte und der Kunst selbst, zumal in den auf selbstreflexive Momente abhebenden Selbstbildnissen, Künstler:innendarstellungen sowie in der Konzeption und Produktion materieller Objekte, auf verschiedene Weise bestimmt. Der in Marcantonio Raimondis Kupferstich prägnant ins Bild gesetzte, seit dem 16. Jahrhundert geläufige kunsttheoretische Topos eines »Raffael ohne Hände« stellt eine der extremsten Ausprägungen eines idealistischen Kunstverständnisses dar, das »allein den geistigen Charakter eines Werkes und seiner Produktion in den Blick«<sup>2</sup> zu nehmen bemüht ist (*Abb. 1*). Raimondi zeigt Arme und Hände des Malers wie dessen Oberkörper unter einem Mantel verborgen. Nur Kopf und Unterschenkel der sitzenden Figur sind sichtbar. Den Künstler platzierte Raimondi, der seinerseits Raffaels Gemälde und Fresken mit eigenen Händen in Stiche übersetzte, zwischen einer leeren Palette auf der einen und

1 Birgit Recki: Raffael ohne Hände? Kant, Lessing, Valéry und andere über Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, in: Violetta L. Waibel, Konrad Liessmann (Hg.): *Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?*, Paderborn 2014, S. 33–53, S. 48.

2 Ebd., S. 42.



1 Marcantonio Raimondi,  
*Raffael ohne Hände*, 1520,  
Kupferstich, 13 x 9 cm  
(Los Angeles County  
Museum of Art)

einem leeren Malgrund auf der anderen Seite.<sup>3</sup> *Concetto* und *disegno*, nicht somatische Aspekte des Kunstschaffens, wurden als entscheidend erachtet. Werkzeug und Hand, Stofflichkeit und Leib, kurzum die *Materialität* der Kunst sollen *idealiter* von der Idee bewältigt und damit überwunden werden. Eine Reaktivierung erfuhr dieser Topos im Zuge der Ausdifferenzierung der idealistischen Ästhetik um 1800, wie Gotthold Ephraim Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* von 1772 belegt:

»Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verlorengegangen und wie es verlorengegangen und warum es verlorengehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verlorengehen lasse. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin, daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?«<sup>4</sup>

3 Vgl. zum Arbeitsverhältnis beider Anne Bloemacher: *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin 2016.

4 Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1772)*, in: *Lessings Werke*, hg. v. Franz Bornmüller, Bd. 2, Leipzig, Wien 1884, S. 205–278, hier S. 211 (1. Aufzug, 4. Auftritt).

Die Frage, wie sich die exklusive, über den Körper erhabene Idee ohne den materiellen Transfer hätte mitteilbar machen können, bleibt unerörtert – und wird mit einer dem Körper attestierten Unzulänglichkeit erstaunlich leichtfertig ausgeblendet. Sie soll auch im vorliegenden Buch nicht Thema sein, das sich, anstatt telepathisch anmutenden Kopfgeburten und idealistischer Leib- und Materialvergessenheit zu verfallen, den bildkünstlerischen Manifestationen respektive der materiellen Arbeit der Hände zuwendet. Von der Faszination der schaffenden Hände zeugen zahlreiche Künstler:innentopoi, die seit der Antike kursieren, ebenso wie das mediale Interesse an der künstlerischen Praxis und Arbeit, das sich in Fotografien, Karikaturen und Dokumentarfilmen manifestiert. Seit den 1990er Jahren rücken die Hände auch in den Forschungen zu künstlerischen Materialien, zum Atelier als Arbeitsort, zu Post-Studio-Praktiken, zur Praxis und Theorie des Schaffensprozesses, zu Werkzeugen, (kollektiver) Autorschaft und zur Arbeit in den Blick, wie auch die zahlreichen im 20. und 21. Jahrhundert in die Kunst transferierten, vormals außerkünstlerischen Arbeitsweisen der Hände.<sup>5</sup> Auch dort, wo sich Künstler:innen industrielle Produktionsweisen, Medientechniken oder digitale Tools zu eigen machen,<sup>6</sup> wird das

- 
- 5 Vgl. Anthea Callen: *The Art of Impressionism. Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven 2000; Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001; Petra Lange-Berndt (Hg.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*, London 2015; Dietmar Rübél: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012; Michael Diers, Monika Wagner (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010; Glenn Adamson, Julia Bryan-Wilson: *Art in the Making. Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, London 2016; Andreas Haus, Franck Hofmann, Anne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000; Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann (Hg.): *Modelle künstlerischer Produktion. Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz*, Berlin 2003; Monika Wagner: *Geliehene Hände. Antony Gormleys Field*, in: Philippe Cordez, Matthias Krüger (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, S. 185–198; Rachel Mader (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012; Magdalena Bushart, Henrike Haug, Stefanie Stallschus (Hg.): *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Wien 2019; *Work Ethic*, hg. v. Helen Molesworth, Ausst.-Kat. Baltimore Museum of Art 2003; Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley 2009; Anja Lemke, Alexander Weinstock (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2014; Danielle Child: *Working Aesthetics. Labour, Art and Capitalism*, London 2019; Friederike Sigler (Hg.): *Work. Documents of Contemporary Art*, London 2017; Dies.: *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970*, München 2021.
- 6 Vgl. dazu Helen Molesworth: *Work Ethic*, in: Ausst.-Kat. *Work Ethic* (wie Anm. 5), S. 25–51, hier S. 27; Kim Grant: *All about Process. The Theory and Discourse of Modern Artistic Labour*, University Park 2017; Markus Kramer: *Die technologische Hand*, Heidelberg 2018; Oliver Ruf: *Die Hand. Eine Medienästhetik*, Wien 2014; Malcolm McCullough: *Abstracting Craft. The Practiced Digital Hand*, Cambridge, London 1996; Laura McLean-Ferris: *Hand Signals*, in: *Art Monthly*, Nr. 379, 2014, S. 7–11; Kerry Doran, Lizzie Homersham: *Digital Handwork* (1. Juli 2014), URL <https://rhizome.org/editorial/2014/jul/01/digital-handwork> (Zugriff am 2. Januar 2024).

2 Nicolas Poussin,  
*Selbstporträt*, 1650,  
 Öl/Leinwand, 78 x 65 cm  
 (Gemäldegalerie, Staat-  
 liche Museen zu Berlin)



händische Arbeiten nicht obsolet. Im Gegenteil, mit dem vermeintlichen Verlust der Hände aufgrund neuer Materialien und Technologien geht nicht selten eine Nostalgie für die Prozesse der Ausführung einher. »The interest in rough working drawings, which has become something of a fetish among Primary Structurists, is indicative of a sneaking nostalgia for a certain executionary éclat denied them in the work itself«, befand die Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy Lippard angesichts der veränderten Künstler:innenvorstellungen durch die Werk- und Produktionsbegriffe der Konzeptkunst der 1960er Jahre.<sup>7</sup>

### I. Künstlerische Inszenierungen

Unabhängig davon reflektierten Künstler:innen ihre eigene Arbeitspraxis und ihr Verständnis des Verhältnisses von Idee und Ausführung in ihren Werken, indem sie ihre Hände auf spezifische Weise ins Bild setzten.<sup>8</sup> So präsentiert Rembrandt sich im *Selbstbildnis mit zwei Kreisen* im Handwerkerkittel und damit explizit als physisch arbeitend (Abb. 3). Er problematisiert zudem die malende Hand als neuralgischen Punkt der Selbstwiedergabe im Schöpfungsprozess. Weil die *in actu* begriffene Hand für

7 Lucy R. Lippard: The Dematerialization of the Art Object (written with John Chandler, 1968), in: Dies.: Changing Essays in Art Criticism, New York 1971, S. 255–276, hier S. 272.

8 Vgl. dazu die Beiträge von Steffen Zierholz und Anne Bloemacher in diesem Band.



3 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Selbstporträt mit zwei Kreisen*, um 1665–69, Öl/Leinwand, 114,3x94cm (London, Kenwood House)

den sich selbst darstellenden Maler nicht fassbar ist, verbleibt sie in dem gegen Ende der 1660er Jahre entstandenen Porträt im Skizzenhaft-Ange deuteten und gerät dadurch umso mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit.<sup>9</sup> Wenn bei Rembrandt zudem die Pinselfaktur in der Farbsubstanz sichtbar ist, wird der Malprozess in einem fortwährenden Werden fixiert und damit zum Ausdrucksträger jener seelischen »Lebensbewegtheit«, die Georg Simmel 1916 wortreich beschrieb.<sup>10</sup> Nahezu zeitgleich hielt dagegen ein »akademischer« Künstler wie Nicolas Poussin am konzeptualistischen *disegno* fest und hob auf den Schaffensprozess als einen zuvorderst intellektuell-entwerfenden statt handwerklichen ab (*Abb. 2*). Auf den beiden vermutlich parallel konzipierten, im Louvre und in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen Selbstporträts zeigt der Maler seine Hände, doch halten diese Zeichenstift und eine geschlossene Zeichenmappe so, dass die *inventio* eher suggeriert, denn als *work in progress*

9 Vgl. dazu auch Yannis Hadjinicolaou: *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der »Rembrandtisten«*, Berlin, Boston 2016.

10 Vgl. Georg Simmel: *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1916), München 1985, S. 8.

- 4 Albrecht Dürer,  
*Selbstporträt und Studie  
 eines Kissens*, 1493,  
 Feder und Tusche auf  
 Papier, 27,6 x 20,2 cm  
 (New York, Metropolitan  
 Museum of Art)



performiert wird.<sup>11</sup> Ganz anders stellt sich die Relation von Kopf- und Handarbeit in Zeichnungen Albrecht Dürers dar (Abb. 4). Aufgrund ihres Vermögens, *alla prima* zu zeichnen, ist die Hand *pars pro toto* für den ganzen Künstler exponiert. Zeitgenoss:innen gingen in der Faszination für Hand und Antlitz so weit, Dürers Leichnam zu exhumieren.<sup>12</sup> Anders als südalpinen Kolleg:innen sei es dem Maler weniger darum gegangen, »die Hand so zu führen, wie es das Denken vorherbestimmt« habe, »also nach einer bestimmten Regel«, als darum, so Elena Filippi, »dass die künstlerische Hand – *sie selbst* – die Richtlinien der Kunst bereitstellt und somit die Funktion des Denkens«<sup>13</sup> übernimmt. Der damit aufgerufene Topos der *docta manus*, der ›denkenden Hand‹, der die Vorstellung befördert, dass direkt und unmittelbar, gleichsam ohne Vermittlung der Reflexion geschaffen werde, scheint durch Dürers eigene Handstudien bestätigt und im Abguss seiner Hand *post mortem* legendarisch festgeschrieben.<sup>14</sup>

11 Vgl. dazu Ingo Herklotz: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Jg. 27, 2000, S. 243–268, hier S. 260.

12 Vgl. Elena Filippi: Albrecht Dürers »docta manus« und ihre Cusanische Herkunft. Die künstlerische Tätigkeit als Anfang der Neuzeit, in: Tom Müller, Matthias Vollet (Hg.): Die Modernitäten des Nikolaus von Kues. Debatten und Rezeptionen, Bielefeld 2013, S. 251–266.

13 Elena Filippi: Denken durch Bilder: Albrecht Dürer als »philosophus«, Münster 2013, S. 125.

14 Vgl. Wolf-Dietrich Löhr: Handwerk und Denkerwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen

Schöpfertum ohne den Umweg über den Intellekt wurde auch dem Maler Gustave Courbet attestiert und diese Zuschreibung zugleich von ihm selbst lanciert. Courbets Hand wurde nicht dem Verstand, sondern – in gänzlicher Verkehrung der etablierten Argumente – der Natur, dem genuin Ungeistvollen gleichgesetzt. Er habe Bilder hervorgebracht wie ein Apfelbaum die Äpfel – so eine Losung der Zeit.<sup>15</sup> Courbets Schnellmalaktionen wurden entsprechend als Events gefeiert und – das war neu – von *anderen* fotografisch dokumentiert. Courbet suchte das Spiel mit der Kamera, um sich und sein Werk zu vermitteln; er entwickelte dabei Formen der Medialisierung, die keineswegs an Aktualität eingebüßt haben. Überliefert ist Courbets maßgebliche Mitarbeit an der Regie der Aufnahmen. Von ausgesuchten Fotograf:innen ließ er sich in ›naturalisierten‹ Posen ablichten, die vor dem Hintergrund zeitgenössischer Glaubwürdigkeitscodes für authentisch gehalten und nicht in ihrem Kalkül erkannt wurden (Abb. 6). Entstanden sind im Zuge dessen vermeintlich intim-spontane Aufnahmen, scheinbar ›natürliche‹ Szenen des Künstlers bei der Arbeit, wie sie jedoch seinerzeit aufgrund der Belichtungszeiten technisch *de facto* noch gar nicht möglich waren.<sup>16</sup> So ließ sich Courbet beispielsweise beim Malen einer seiner Jagdzenen fotografieren (Abb. 5). Der vermeintlich improvisierte Aufbau zeigt ihn vor der in Arbeit befindlichen Großleinwand auf einem Stuhl, der wiederum auf einer Kiste steht, und ist Teil von dessen unakademisch-legerer Selbstinszenierung.<sup>17</sup> Der Maler, unverkennbar mit seinen imageprägenden Attributen Bart und Pfeife, die auch im nahezu verlorenen Profil sichtbar als Erkennungszeichen fungieren, bestätigt, indem er sich mit Jägerhut bei der Arbeit präsentiert, seine Vertrautheit mit dem Motiv der Jagd und

---

Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, hg. v. Wolf-Dietrich Löhr, Stefan Weppelmann, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, München 2008, S. 153–177; Klaus Bergdolt: Künstlerhände, in: Robert Jütte, Romedio Schmitz-Esser (Hg.): Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Paderborn 2019, S. 285–309; Frank Matthias Kammel: Die stellvertretende Hand. Abformungen und Abdrücke prominenter Hände, in: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, Nr. 66, 2020, S. 10–16.

- 15 Vgl. Max Buchon: *Receuil de Dissertations sur le Réalisme*, Neuchâtel 1856 zit. u. a. bei Charles Léger: Courbet, 1929, S. 65 f.
- 16 Vgl. Stephanie Marchal: *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München, Paderborn 2012, S. 210, 345–370; Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 43.
- 17 Vgl. Stefan Borchardt: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Édouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, Berlin 2007; Marchal: Courbet (wie Anm. 16), S. 345–370. Eine Vielzahl fotografischer Porträts von Courbet ist zusammengetragen bei Eckhard Schaar: *Courbet und die Photographie*, in: *Courbet und Deutschland*, hg. v. Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle u. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Köln 1978, S. 523–557.

- 5 Étienne Carjat, *Courbet beim Malen des Halali*, Fotografie (Albuminabzug), 1866/67 (Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris)



präsentiert mit seiner körperlichen Anverwandlung der Thematik geradezu ein Gegenstück zur Vorstellung der gelehrten Künstler:innenhand. Vor allem aber zeigt die Aufnahme, bei der es sich um eine der ersten fotografischen Werkzustandsdokumentationen handelt, den Maler unmittelbar bei der Handarbeit an der Leinwand.<sup>18</sup> Somit wird die Arbeitsweise Courbets propagiert, indem seine freie, gegen das akademische, die Herstellung unsichtbar machende *fini* gerichtete *peinture*, deren dunkle Untermalung er gleich einer Substruktur an der finalen Farbgestaltung teilnehmen lässt, anhand des fotografierten Schaffens nachvollzogen werden kann.<sup>19</sup> Der Blick über die Schulter des arbeitenden Malers auf ein in der Entstehung begriffenes Werk entspricht im Grunde dem in Gemälden Courbets vielfach bewusst sichtbar gelassenen, sich für das Betrachter:innenaue manifestierenden Malvorgang.<sup>20</sup> Vermittelt wird durch eine solche, um malerische ebenso wie um fotografische Effekte wissende Bildregie der Eindruck ›wahrhaftiger und ehrlicher‹ Selbstenthöhung – maltechnisch wie charakterlich –; ein Eindruck, der durch die

18 Vgl. Michael Klant: Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit 1995, S. 93.  
 19 Vgl. Klaus Herding: Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei, in: Courbet und Deutschland (wie Anm. 17), S. 477–492, hier S. 482; Veronica Peselmann: Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet, Berlin 2019.  
 20 Vgl. Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890, Berlin 2007, S. 88–89.



6 Eugène Feyen, *Gustave Courbet beim Malen im Freien*, Fotografie (Albuminabzug), um 1865 (Ornans, Musée Courbet)

dem seinerzeit noch jungen Medium Fotografie *per se* attestierte Glaubwürdigkeit verstärkt und unterstrichen wird.<sup>21</sup>

## II. Das Schaffen und die Kunstkritik

Die im vorliegenden Buch aufgeworfene Frage des *making* und dessen Sichtbarmachung im Bild der schaffenden Hand war stets Gegenstand praxisbezogener Handbücher und Künstler:innenschriften.<sup>22</sup> Doch während in der Kunstliteratur produktionsästhetische Konzepte und Kreativitätsvorstellungen profiliert und diskutiert wurden, blieben in der akademischen Kunstgeschichte und der idealistischen Ästhetik die faktisch-konkrete Seite künstlerischer Tätigkeit, der Herstellungsprozess und damit das Atelier- und Werkstattwissen ein zumeist nachgeordnetes, wenn nicht oft übersehenes Feld. Mit der sprachlichen Artikulation und theoretischen Reflexion der praktischen künstlerischen Arbeit und ihrer Bedingungen als essenzieller Teil jeder Werkästhetik und Produktionslogik tun und taten Kunsthistoriker:innen sich offensichtlich lange schwer, solange dieser Fokus sich mit den historischen Kunst- und Werkkonzepten nicht in Übereinstimmung bringen ließ. Dabei standen

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Vgl. Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann (Hg.): *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013.

doch spätestens seit der Publikation von Gottfried Sempers Schrift *Der Stil* von 1860 produktionsorientierte Kategorien, die das Material und die »Werkzeuge und Procedures, die dabei in Anwendung«<sup>23</sup> kommen, erfassen, zur Verfügung. Allein, ein solch objektivierender Wissensanspruch die handwerklichen Techniken betreffend erfuhr lange kaum einen Übertrag in kunstkritische und kunstwissenschaftliche Diskurse und war deshalb selten Teil konkreter Werkanalysen und -interpretationen. Zwar wird gerade die kunstkritische Expertise gerne mit intimer Nähe zu den Künstler:innen und entsprechend exklusivem Wissen um individuelle Produktionserfahrungen zu legitimieren versucht, so etwa im Falle Clement Greenbergs, der zuweilen selbst Hand an die Werke legte, oder Julius Meier-Graefes, dem man vorwarf, sich eines ›Atelierjargons‹ zu bedienen.<sup>24</sup> Doch wurde diese Kenntnis in den kunstgeschichtlichen Methoden, Theorien und Analysen lange nur punktuell berücksichtigt, bis veränderte Werk- und Produktionsbegriffe in der Kunst dazu beitrugen, dass entgegen dem tradierten Fokus der Kunstgeschichte auf das fertige Werk auch die Arbeit daran für analysierenswert befunden wurde.<sup>25</sup>

Zumindest wurde in der Kunstkritik der Moderne, das heißt im Zeitraum zwischen 1800 bis um 1960, im Zuge des zu leistenden Medien-sprungs vom Bildlichen hin zum Begrifflichen Konkretion abgezogen und Kritik häufig eher als eigenständige, als analoge Entwurfspraxis bemüht, die die Genese des entgegenstehenden Artefakts nicht technisch und für die finale Werkgestalt grundlegend beschreibt, sondern stattdessen auf die Genese des Artefakts als ein Akt des Dazwischens, zwischen Objekt und Subjekt, abhebt – als ein Akt, an dem die Betrachtenden sich ebenso produktiv beteiligen und in den sie sich ebenso einbringen wie die konkreten Werkstrukturen. Mit der der Kritik allein verfügbaren, abstrakten Begrifflichkeit ästhetische Präsenz zu evozieren und zu stiften, schien zumeist bedeutsamer als die Einholung technischer Verfasstheiten, so unsere Beobachtung. Ja, die Vorstellung von einer etwaigen, nur im Er-

23 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860, S. 8.

24 Vgl. Rosalind E. Krauss: *Changing the work of David Smith*, in: *Art in America*, Jg. 62, 1974, Nr. 5, S. 30–33; Florence Rubinfeld: *Clement Greenberg. A Life*, New York 1997, S. 214–215. Zum Vorwurf an Meier-Graefe siehe Carl Vinnen: *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911; Wilhelm Hausenstein: *Wandlungen der Kritik*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 62, 1928, S. 237–240.

25 Vgl. Lucy Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973; Sabeth Buchmann: *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007; Kim Grant: *All about Process. The Theory and Discourse of Modern Artistic Labour*, University Park 2017.

leben fühlbaren bildkünstlerischen Einheit schien geradezu in Opposition zur technisch-instrumentellen Gestaltung der modernen Welt gesehen zu werden. Es wurde bei dieser Kunstkonzeption entsprechend nicht von einem irgendwie vorgängig bereits vorhandenen Werk mit einem eigenen Produktionsprozess, der sprachlich einzuholen sei, ausgegangen, sondern stattdessen die Vorstellung vertreten, dass ein Artefakt sich im Zuge des »ästhetischen Produktions- und Rezeptionsprozess[es] überhaupt erst erzeugt und konstruiert.«<sup>26</sup> Zugriff haben Betrachtende demnach allem voran auf die Wirkungen, die das Werk in der Interaktion zeitige – *nicht* aber auf die in der jeweiligen Formgestalt gründenden Ursachen dieser Wirkungen. Und selbst wenn Kunstbetrachter:innen und Kritiker:innen wie Meier-Graefe, Greenberg oder Michael Fried auf gestalterische Details eingehen, münden diese Ausführungen doch zu meist und idealiter in der Schlussfolgerung, dass trotz der Angesichtigkeit des Gemachtseins die Ratio überschritten werde, dass die Technik nicht dazu beitrage, das Artefakt respektive seine Wirkung zu verstehen. Nur weil wir sehen, wie das Werk gemacht ist, verstehen wir noch lange nicht, warum es uns eigentlich ergreift – so die Überzeugung eines Großteils der Kritiker:innen der Moderne, die oftmals unter der Klammer des Formalismus subsummiert werden.<sup>27</sup>

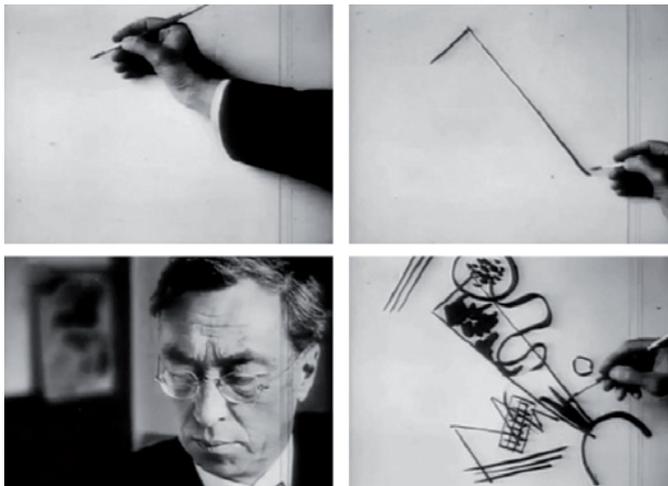
### III. Hans Cürlis und die Filmreihe *Schaffende Hände*

Die für dieses Buch titelgebende Filmreihe *Schaffende Hände* war die erste in Deutschland produzierte Dokumentarfilmreihe über bildende Künstler:innen. Der Filmmacher Hans Cürlis begann sie 1923 und setzte sie jahrzehntelang fort, wenngleich er in der Zeit des Nationalsozialismus, abgesehen von Dokumentarfilmen über Josef Thorak und Arno Breker, überwiegend Dokumentationen über Brauchtum, Handwerk und ›deutsche Landschaften‹ produzierte und erst nach dem Zweiten Welt-

26 Doris Kolesch: Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno, Wien 1996, S. 37.

27 Vgl. Stephanie Marchal: Talking about the Object, or Fried's »objectivist misconception of autonomous art«?, in: Elisabeth Heymer, Hubert Locher, Stephanie Marchal, Melanie Sachs-Resch, Beate Söntgen (Hg.): Judgment Practices in the Artistic Field, München 2023, S. 321–343; Stephanie Marchal, Andreas Degner: Introduction, in: Dies. (Hg.): Onstage/Backstage: Clement Greenberg's Gauss Seminars and Other Unpublished Manuscripts, München 2022, S. 7–23; Stephanie Marchal: Resonanzphänomen Kunstschriftstellerei: Julius Meier-Graefe – Roger Fry – Clement Greenberg – Michael Fried, in: Stephanie Marchal, Andreas Zeising, Andreas Degner (Hg.): Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis, München 2020, S. 121–191.

- 7 Hans Cürlis, *Wassily Kandinsky in der Galerie Neumann-Nierendorf*, aus dem Filmzyklus *Schaffende Hände* (D 1926), Screen captures

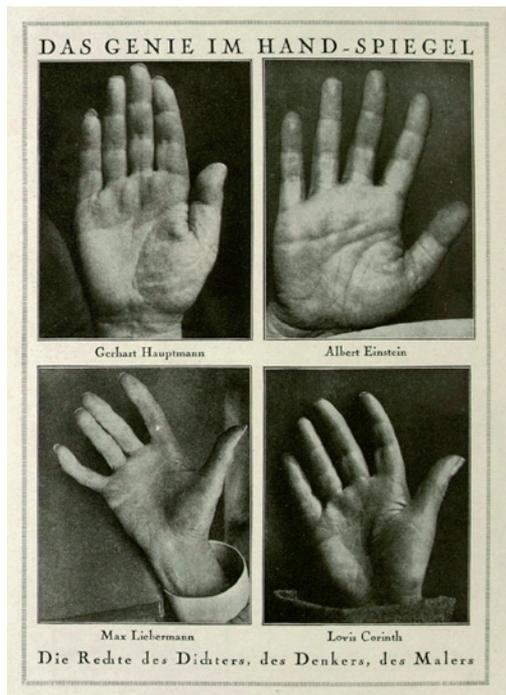


krieg verstärkt wieder Künstler:innendokumentation drehte.<sup>28</sup> Bis in die 1970er Jahre hinein entstanden nahezu neunzig filmische Porträts über Maler:innen und Bildhauer:innen.

Bei den *Schaffenden Händen* handelt es sich um Kulturfilme, die zur Zeit der Weimarer Republik als Vorprogramm im Kino gezeigt wurden. Kinobetreiber:innen waren damals angehalten, vor dem eigentlichen Unterhaltungsprogramm solche kulturell ›wertvollen‹ Filme vorzuführen.<sup>29</sup> Auf diese Weise wollten die politisch Verantwortlichen ein hochkulturelles Gegengewicht gegen den vermeintlichen ›Schmutz und Schund‹ der Unterhaltungsindustrie setzen, dem sie eine nachteilige

28 Ute Seiderer: Künstlerporträts und Kreativitätsparadigmen im Kulturfilm der 1920er und 1930er Jahre. Das Beispiel Hans Cürlis: »Schaffende Hände« (1923–1933), in: Michael Schaudig (Hg.): Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog, München 2010, S. 205–228; Reiner Ziegler: Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2: Weimarer Republik 1918–1933, Stuttgart 2005, S. 219–228; Ulrich Döge: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982), Babelsberg 2005; Barbara Schrödl: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: Anja Zimmermann (Hg.): Sichtbarkeit und Medium, Hamburg 2005, S. 151–162; Barbara Schrödl: Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio. Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, in: Karin Gludovatz, Martin Peschken (Hg.): Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion. Berlin 2004, S. 91–100; Jeanpaul Goergen: Schaffende Hände. Zur Gründung des »Instituts für Kulturforschung e. V.« vor 80 Jahren, in: Filmblatt, Jg. 5, Nr. 12, 1999/2000, S. 2–7.

29 Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003 sowie Döge: Kulturfilm (wie Anm. 28).



8 *Das Genie im Hand-Spiegel*, aus: Uhu, 1925

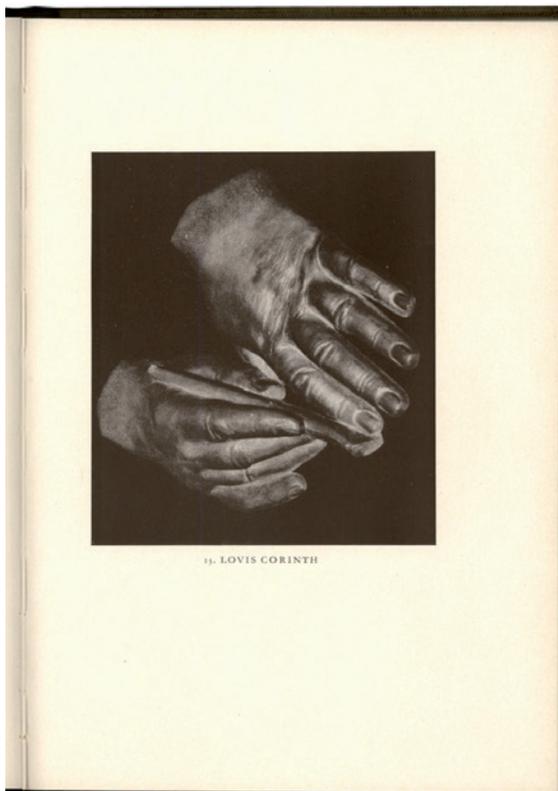
soziale Wirkung zuschrieben. Cürlis verstand sich als Volksbildner und gründete eigens ein wissenschaftliches Institut für Kulturforschung, das Filme zu allen erdenklichen kulturellen Gegenständen produzierte, insgesamt wohl über 500 an der Zahl.<sup>30</sup> Als promovierter Kunsthistoriker richtete er sein besonderes Augenmerk auf Themen aus dem Bereich der bildenden Kunst, die er mit einem populärwissenschaftlichen Zugang zu erschließen suchte: »Mir lag von Anfang an in erster Linie daran, mit Hilfe des Films die ewige Welt der bildenden Kunst an die Massen heranzubringen.«<sup>31</sup> Weiter erklärte Cürlis: »Kulturfilme sind das volkstümlichste Mittel, Kunstwerke großen Kreisen näherzubringen. Er wird von etwa zwei bis vier Millionen Menschen gesehen. Bücher über Kunst sind teuer, ein Kulturfilm kostet den, der ihn sieht, nichts.«<sup>32</sup> Anders als der französische Regisseur Sacha Guitry,<sup>33</sup> der in seiner Filmreihe

30 Vgl. Ziegler: Kulturfilm (wie Anm. 29), S. 35 ff.

31 Zit. n. Ziegler: Hände (wie Anm. 28), S. 220.

32 Zit. n. Goergen: Hände (wie Anm. 28), S. 6.

33 Sacha Guitry. *Une vie d'artiste*, Ausst.-Kat. Cinémathèque Française, Paris 2007.



- 9 Abguss der Hände von Lovis Corinth, aus: Rolf Voigt, *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929 (Foto: Hans Robertson, Atelier Robertson, Berlin)

*Ceux de chez nous* (1915) hochbetagte ›Altmeister‹ der Moderne auftreten ließ, war es Cürlis' Anliegen, einen Querschnitt der zeitgenössischen Kunst zu präsentieren. Seine Filme porträtierten ebenso Vertreter:innen der sezessionistischen Malerei, etwa Max Liebermann, Lesser Ury und Max Slevogt, wie auch Verfechter:innen der expressionistischen Avantgarde und der Neuen Sachlichkeit, darunter Lovis Corinth, George Grosz, Max Oppenheimer, Wassily Kandinsky, Max Pechstein und Käthe Kollwitz, neben Bildhauer:innen wie Georg Kolbe, Edwin Scharff, Renée Sintenis und Milly Steger.<sup>34</sup> Dabei zeichnet es die Filme aus, dass alle vorgestellten Künstler:innen arrivierte Persönlichkeiten waren, die einem Teil des Kinopublikums bekannt gewesen sein dürften, nicht zuletzt, da auch die Magazin- und Illustriertenpresse in Form von Atelierreportagen über zeitgenössische Kunst informierte.

<sup>34</sup> Vgl. die Beiträge von Anja Grossmann und Barbara Schrödl in diesem Band.



10 Hans Cürli, *Lovis Corinth*, aus dem Filmzyklus *Schaffende Hände* (D 1926), Screen captures

Dass die von Hans Cürli vorgestellten Künstler:innen für viele Kinogänger:innen keine Unbekannten, sondern im Gegenteil prominente Figuren des öffentlichen Lebens waren, gehörte zum Konzept. Entstanden die Filme doch zu einer Zeit, als das Interesse des Publikums sich in besonderer Weise auf die ›große‹ Persönlichkeit richtete. Der Essayist Siegfried Kracauer<sup>35</sup> deutete das Interesse am Biografischen damals als Reaktion auf die durchrationalisierte, durch funktionale Beziehungen gekennzeichnete arbeitsteilige Massengesellschaft. Die künstlerische Persönlichkeit verkörperte ein individualistisches Ich-Ideal, das in der modernen Gesellschaft nicht mehr zu verwirklichen war. Cürli ging es in seinen Filmen darum, den Kinobesucher:innen die künstlerische Prominenz von einer privaten und menschlichen Warte aus näherzubringen, vor allem aber: sie bei ihrem ›Schaffen‹ zu zeigen. Während das neue Medium Radio die »Apotheose der menschlichen Stimme« erfahrbar machte,<sup>36</sup> setzte Cürli im anfangs noch stummen Medium Film auf die scheinbare Intimität und Unmittelbarkeit des Kamerablicks, der den Prozess zwischen Auge, Hand und Leinwand exakt beobachtete, wobei es dem Filmemacher wichtig war, den Eindruck des gänzlich ungestörten Arbeitens zu vermitteln – einer Werk-Tätigkeit, die den Künstler oder die Künstlerin in einer Art

35 Siegfried Kracauer: *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* (1930), in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 75–80.

36 Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001, S. 363. Siehe das Kapitel »Selbstgespräch und Dialog: Künstler am Mikrophon«, in: Andreas Zeising: *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre*, Köln 2018, S. 207–217.

vermittelter Unmittelbarkeit vorführte.<sup>37</sup> Einerseits waren Cürlis' Filme der Vorstellung von künstlerischem Schöpfertum als kreativer Außerordentlichkeit verpflichtet, andererseits »kam der Künstler dem Zuschauer durch eine unspektakuläre filmische Körperpräsenz in den Großaufnahmen nahe, als ob es sich um eine ganz alltägliche Person handele«.<sup>38</sup>

Cürlis strebte eine sachliche Dokumentation der Arbeitsabläufe bei der Kunstproduktion an und versuchte, dafür eine objektive filmische Sprache zu finden. Die statische Kamera und das Fehlen einer Tonspur, wenigstens bei den frühen Filmen aus den 1920er Jahren, schafften Distanz. Zudem geht seiner Aufnahmeweise jeder Einsatz bilddramaturgischer Mittel ab, wie sie etwa damals der expressionistische Film nutzte. Vor allem positionierte Cürlis die Kamera stets so, dass die Hände der Künstler:innen ins Bild gerieten, damit der Arbeitsprozess bei der Entstehung eines Werkes eingehend zu verfolgen war. Viele der Filme zeigen die Entstehung eines Werkes *in nuce*, das heißt vom ersten Strich zur ausgeführten kleinen Skizze oder die Entstehung eines plastischen Bozzettos. Der Fokus auf Skizze und Studie war der Tatsache geschuldet, dass sich Zeichnungen filmisch einfacher einfangen ließen als die langwierige Arbeit an einem komplexen Gemälde oder einer Skulptur. Überdies versprach die grafische Skizze nach damaliger (und im Grunde nach wie vor gängiger) Auffassung, die ›Handschrift‹ und den künstlerischen ›Gedanken‹ in verlustfreier Weise einzufangen. Betrachtet man exemplarisch Cürlis' filmisches Porträt des Malers Wassily Kandinsky aus dem Jahr 1926, dann fällt die auch in seinen anderen Filmen praktizierte Isolierung der Hand auf, die Cürlis als das eigentliche künstlerische ›Arbeitsgerät‹ präsentierte (Abb. 7). In der filmischen Einstellung erscheint sie losgelöst vom Körper und gestaltet scheinbar in eigenständiger Weise das Werk, das sich quasi ›wie von Zauberhand‹ Schritt für Schritt vor den Augen der Zuschauenden auf der leeren Fläche, die in eins fällt mit der Kinoleinwand, materialisiert.

Den Fokus auf die Hände verstand der Kunsthistoriker jedoch nicht als Ausdruck einer rein manuellen Auffassung künstlerischen Schaffens. Stattdessen betrachtete er seine filmische Methode als »psychologische[...] Erforschung« und nahm für sich in Anspruch, eine »Grundlage zu wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiete der Psychologie des manuellen Schaffens« zu legen, wie es 1924 hieß.<sup>39</sup> Seine filmische

37 Vgl. Schrödl: Atelierbesuch (wie Anm. 28), S. 98.

38 Seiderer: Künstlerporträts (wie Anm. 28), S. 212.

39 Zit. n. Ziegler: Kulturfilm (wie Anm. 29), S. 46.

Arbeit korrespondierte darin der in den 1920er Jahren verbreiteten Konjunktur der Physiognomik – also dem laienwissenschaftlichen Interesse, aus körperlichen Merkmalen wie dem Gesicht oder der Hand auf charakterliche Anlagen und Gemütsbewegungen eines Menschen zu schließen.<sup>40</sup> Zu einer Zeit, als Sigmund Freud mit seiner Psychoanalyse die wissenschaftliche Psychologie revolutionierte, beschäftigte sich eine weitläufige Populärliteratur mit Fragen der Charakterologie und Graphologie, Chiromantie und Chirognomie.<sup>41</sup> Wenn etwa 1925 die Illustrierte *Uhu* ihre Leser:innen mit einer Fotoreihe unter dem Titel *Das Genie im Hand-Spiegel* unterhielt (Abb. 8),<sup>42</sup> klingt darin ein ähnliches physiognomisches Interesse an wie in Cürlis' filmischem Versuch, die »schaffenden Hände« monumental ins Bild zu setzen. Und auch Rolf Voigts Bildband *Hände*, der 1929 erschien, enthält eine Reihe suggestiver Fotografien von Künstler:innenhänden beziehungsweise von deren Abgüssen (Abb. 9).<sup>43</sup> »Man muß sich nur in eine Hand versenken, und sie wird – sofern man einen Sinn dafür mitbekommen hat – bald ebensoviel aussagen können wie ein Gesicht«, konnte man hier lesen.<sup>44</sup> Im Diskurs der populären Laiencharakterologie wurde die Hand »gleichsam zum ›zweiten Gesicht‹, deren Linien und Gestalt ebenso treu den Charakter repräsentieren wie Stirnlinien und Züge des ›ersten‹.«<sup>45</sup> Bei Cürlis heißt es entsprechend:

»Die Hand kann den Geist nicht verleugnen, der sie treibt. Wenn die eigentliche Diktion in der Zeichnung oder im Bilde optisch bestrickende Reize hat, so müssen diese, sie im Entstehen beobachtet, weitgehend geklärt und greifbar vermittelt werden können. In den Strichkurven Dürers, ›in dem Hineinschreiben‹ letzter Höhungen auf den Bildern von Franz Hals liegt ein unmittelbarer Schöpfungsakt, der beobachtbar war. Und das Geheimnis der einfachsten getuschten Landschaft Rembrandts wäre uns deutbarer, sähen wir die Hand die wenigen Striche gestalten. Wir hätten nicht allein das Geschaffene als Quelle des künstlerischen Genusses, wir könnten dann auch die Freude am Schöpfungsakt fast mit dem Künstler selbst genießen.«<sup>46</sup>

40 Claudia Schmolders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995.

41 Claudia Schmolders, Sander L. Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000.

42 *Das Genie im Hand-Spiegel*, in: *Uhu*, Nr. 7, 1925, S. 80.

43 Rolf Voigt: *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender. Mit einer Einführung in die Handkunde*, Hamburg 1929.

44 Ebd., S. 23.

45 Martin Blankenburg: *Der Seele auf den Leib gerückt. Die Physiognomik im Streit der Fakultäten*, in: Schmolders, Gilman: *Gesichter* (wie Anm. 41), S. 280–301, hier S. 286.

46 Hans Cürlis: *Schaffende Hände. Die Maler. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung*, Berlin 1926, S. 8.

Das filmische Porträt der »schaffenden Hände« sollte demnach vermitteln, was das fertige Werk zwar enthält, aber in der Betrachtung nicht mehr herausgibt: die Inspiration des »unmittelbare[n] Schöpfungsakt[s]«<sup>47</sup>. Gut sichtbar wird das in dem berühmten Kurzfilm über den Maler Lovis Corinth, den Cürlis zwei oder drei Jahre vor dessen Tod anfertigte (*Abb. 10*). Die Aufnahmen zeigen Corinth, wohl der besseren Lichtverhältnisse wegen, im Garten seines Berliner Wohnhauses. Mit raschem Pinselduktus werden zunächst einige skizzenhafte Striche und Farbspuren auf die Leinwand gesetzt. Es ist nicht ersichtlich, in welche Richtung sich das Bild entwickelt. Erst allmählich wird im überaus zügigen Malvorgang das Motiv des Vorgartens mit Häusern und Bäumen erkennbar. Im Wesentlichen zeigt Cürlis dabei Corinths malende Hand. Hin und wieder sind Einstellungen eingeschnitten, die den Künstler vor der Staffelei präsentieren oder dessen prüfenden Blick verdeutlichen. In Nahaufnahme zeigt Cürlis außerdem die Arbeit mit der Palette, das heißt die Bearbeitung der »Materie«, aus der das Bild seine Gestalt gewinnt. Corinth bessert immer wieder aus und verändert – das Malen erscheint als ein Prozess, dem die Zuschauer:innen unbemerkt beiwohnen können.

Die Paradoxien und Unzulänglichkeiten des Versuchs, den Werkprozess im technischen Bewegtbild zu medialisieren, hat seinerzeit der Berliner Kunstschriftsteller Karl Scheffler registriert, der sich 1924, bei Gelegenheit einer Filmvorführung im Graphischen Kabinett J.B. Neumann, überaus kritisch zu der Filmreihe äußerte.<sup>48</sup> Seiner Meinung nach war es offensichtlich, dass die Kameraapparatur keineswegs, wie Cürlis meinte, als neutraler Beobachter dem Geschehen beiwohnte, sondern dass sie vielmehr die betreffenden Künstler:innen ungewollt in die Rolle von Selbstdarsteller:innen zwang. Die Ursache lag Schefflers Auffassung nach in der Funktionsweise des Mediums Film selbst beschlossen: »Der Aufnahmeapparat hat keine Zeit. Er frißt hungrig Bewegungen und will seine Aufgabe in wenigen Minuten erledigen«.<sup>49</sup> Nur dort, wo die Künstler:innen, dem beschleunigten Tempo des Mediums Film entsprechend, »künstlich« vor der Kamera agierten und »sich dem Operateur zur Verfügung stellten«, gelangen demnach Aufnahmen, die einen scheinbar authentischen Eindruck ihrer Arbeitsweise vermittelten: »Je weniger die Künstler das getan, je weniger sie sich um den Aufnahmeapparat gekümmert, je naiver sie in ihrer Gewohnheit geblieben sind, um so we-

---

47 Ebd.

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

49 Ebd.

niger wirkungsvoll ist ihr Zeichnen im Lichtbild.«<sup>50</sup> Dem Erfolg der Reihe tat dieser Umstand freilich keinen Abbruch.

Aus heutiger Sicht handelt es sich bei Cürlis' filmischer Arbeit um eine Position, die der historischen Kontextualisierung bedarf und in vielerlei Hinsicht befragenswert ist. Auch wenn der Kurzfilmzyklus *Schaffende Hände* eindrücklich vor Augen führt, wie Belling, Corinth, Dix, Grosz, Kollwitz, Sintenis oder Steger konkret arbeiten und die Filme nach wie vor nichts von ihrer Faszination verloren haben, den Künstler:innen über die Schulter zu blicken und dem händischen Gestaltungsprozess beizuwohnen, so verstehen wir als Zuschauende doch im Grunde nie, warum die Hände, bei aller Selbstverständlichkeit ihres Agierens, das tun, was sie tun, und wie dieses Tun seine Wirkung entfaltet. Wir sehen Prozesse, die – anders als jede routinierte serielle beziehungsweise industrielle Produktion – in sich selbst begründet sind, das heißt Prozesse, die nicht instrumentell sind; wir wohnen einem Prozess bei, dessen Endprodukt – anders als das seriell gefertigte Produkt – kein *a priori* hat.

Man könnte diesen gefilmten Moment, dem wir bewohnen, vielleicht auch als Flow und damit als einen Zustand beschreiben, in dem wir als Betrachtende etwas in einer konzentrierteren, strukturierteren Form (mit)erleben, ein Prozess, der insofern autonom genannt werden kann, als er sich im Wortsinne von Autonomie sein Gesetz selbst setzt. Wir haben es mit einem Zustand der Absorption in etwas, das man gerade tut, wahrnimmt oder erschafft, zu tun; ein Zustand, bei dem Selbstbeobachtung aufgrund der Aufmerksamkeit für ein ›Feedback gebendes‹ Anderes temporär auszusetzen scheint. Mit dem Feedback gebenden Anderen ist das Material gemeint: Papier, Leinwand, Farben, Pinsel und dergleichen. Die wissenschaftliche Soziologie spricht bei solchen Flow-Erfahrungen auch von einem »Resonanzmoment«, das heißt von einer gelingenden Begegnung zweier Entitäten: Die Welt in ihrer Materialität wird dabei temporär als Andersheit und Ganzheit erfahren, die sich in ihrer Gestalt just in diesem Moment transformiert – so jüngst der Soziologe Hartmut Rosa (und so auch, in bemerkenswerter Koinzidenz, der Kunstkritiker Meier-Graefe).<sup>51</sup> Allerdings stellt sich das Flow-Gefühl nur bei denjenigen Künstler:innen im Akt des Produzierens ein, die jahrelange Erfahrung mit der je in Rede stehenden Tätigkeit haben, die über ein fortgeschrittenes Technikverständnis verfü-

---

50 Ebd.

51 Hartmut Rosa: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2018. Zu dieser Koinzidenz vgl. Marchal: *Resonanzphänomen* (wie Anm. 27).

gen<sup>52</sup> und die damit gleichermaßen eine *Distanz* zu ihrer Tätigkeit besitzen. Flow und Routine schließen sich also nicht aus. Vielmehr bedarf es letzterer, um überhaupt in den Flow-Modus gelangen und unbehelligt-souverän von technischen Detailfragen gestalten zu können.

Wir wohnen der ausführenden, intuitiven oder – um den alten Topos noch einmal zu bemühen und zu aktualisieren – der ›wissenden‹ Hand und keineswegs irgendeiner Hand bei; einer Hand, der wir gespannt folgen, deren Ausführungsschritte wir nicht wirklich verstehen und deren Resultat wir nicht vorausahnen können. Es sind diese die Evidenz im Grunde konterkarierenden *blind spots*, die für die künstlerische Produktion wie für die kunstkritische und kunsttheoretische Rezeption stimulierend wirken. Sie befeuern die Legendenbildung rund um die Künstler:innenhände bis heute. Und sie sind entgegen der ersten Intuition auch dann am Werk, wenn Künstler:innen in die Herstellung ihrer Arbeiten außerkünstlerische, technisch-maschinelle und digital-mediale Produktionsweisen integrieren.

#### IV. Schaffende Hände in Industrie und immateriell-digitaler Arbeit

Der eingangs zitierte, von Raffael und Dürer hergeleitete Topos der ›denkenden Hand‹ findet in Kunst, Kunsttheorie und Kunstgeschichte bis in die Gegenwart hinein Fortsetzung. Ungeachtet der Privilegierung kognitiver, kommunikativer und organisatorischer Fähigkeiten, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Theorie des italienischen Post-Operaismus unter dem neomarxistischen Konzept der immateriellen Arbeit gefasst worden ist,<sup>53</sup> stellt die für die Moderne und Gegenwart diagnostizierte »Handvergessenheit«<sup>54</sup> nur eine Seite des Befunds dar. Denn zugleich weist allein schon die deutsche Sprache, wie der Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch argumentiert, mit der Rede von »Begriff« und »begreifen« darauf hin, dass »[d]ie Hand nicht die handfeste Alternative zur Abstraktion [ist], sondern die handgreifliche Bedingung ihrer Möglichkeit«.<sup>55</sup> Was mit den händischen Verfahren des Messens und Maßnehmens als »abstrakten Operationsmodi schlechthin«<sup>56</sup> beginnt, setzt sich in der Gegenwart etwa in der Analogie zwischen dem

52 Vgl. Rosa: Resonanz (wie Anm. 51), S. 472 sowie URL [https://www.ted.com/talks/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_flow\\_the\\_secret\\_to\\_happiness?language=de](https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_flow_the_secret_to_happiness?language=de) (Zugriff am 2. Januar 2024).

53 Vgl. Maurizio Lazzarato: Immaterial Labor, in: Michael Hardt, Paolo Virno (Hg.): A Potential Politics: Radical Thought in Italy, Minneapolis 1996, S. 132–147.

54 Jochen Hörisch: Hände. Eine Kulturgeschichte, München 2021, S. 15–26.

55 Ebd., S. 18.

56 Ebd.

Universalwerkzeug der Hand und der ebenso zweckoffenen Universalmaschine Computer fort. Die »Finger fungieren zudem als (ab)zählbare Einheiten, gleichsam Vorboten des Prinzips digitaler Codierung«, und das Bedienen von Tasten folgt »dem paradigmatisch-syntagmatischen Zug des Symbolischen«. <sup>57</sup> Der buchstäblichen »Handgreiflichkeit« des Denkens« kommt deshalb nicht nur in den Selbstporträts von Maler:innen als vergeistigten Künstler:innengenies, sondern bis in die »vermeintlich »entkörperlichte« Medienkunst« <sup>58</sup> hinein Relevanz zu. Vorschub leisten diesen aktuellen, die Dichotomie von Kopf und Hand überwindenden Konzeptionen der Hände eine Vielzahl interdisziplinärer Ansätze. Die Philosophie, deren chirozentrische Traditionslinie sich über einen langen Zeitraum nachzeichnen lässt, <sup>59</sup> stellt Körper-Geist-Dualismen unter dem Einfluss von (Post-)Phänomenologie, *embodied cognitive science*, aber auch Neurowissenschaft nachhaltig zur Disposition, <sup>60</sup> während in der Technikphilosophie die entstehungsgeschichtliche Rolle der Hand verschiedentlich exponiert wurde. <sup>61</sup> Gleichermäßen hat die Sozialanthropologie wichtige Anstöße für ein Verständnis von nicht zu trennender Kopf- und Handarbeit gegeben, wenn Werkzeuggebrauch stets im Kontext eines integrierten »brain-hand-tool complex« <sup>62</sup> betrachtet wird. Gerade die neueren Forschungen zu *craft* und *making*, die eine anthropologisch-ethnografische Empirie mit Theoriebildung verbinden, <sup>63</sup> haben maßgeblich dazu beigetragen, einem spezifischen, beispielsweise von den Arbei-

57 Till A. Heilmann: Digitalität als Taktilität. McLuhan, der Computer und die Taste, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 2, Nr. 3: Aufzeichnen, 2010, S. 125–134, hier S. 132, 134.

58 Norbert M. Schmitz: Von der Handgreiflichkeit des Denkens oder Die Verkörperlichung des Geistes, in: Ders., Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse (Hg.): Bildkörper. Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment, Marburg 2016, S. 18–45, hier S. 18.

59 Ada Ackerman, Barbara Grespi, Andrea Pinotti: Mediatic Handology?, in: Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal, Jg. 20, Nr. 35, 2020, S. 7–28, hier S. 8; Natalie Binček: Kontakt. Der Tastsinn in den Texten der Aufklärung, Tübingen 2007.

60 Vgl. u. a. Marco Wehr, Martin Weinmann (Hg.): Die Hand. Werkzeug des Geistes, Heidelberg 1999; Zdravko Radman (Hg.): The Hand, an Organ of the Mind: What the Manual Tells the Mental, Cambridge, London 2014; Kurt Röttgers: Hand-Werk, in: Ders., Petra Gehring, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Hände, Essen 2019, S. 9–26, URL <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:708-dh7447> (Zugriff am 2. Januar 2024).

61 Vgl. Ernst Kapp: Grundlagen einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten (1877), hg. v. Harun Maye, Leander Scholz, Hamburg 2015; André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt am Main 1980. Vgl. auch Martin Heidegger: Sein und Zeit (1927), Tübingen 2006.

62 Vgl. Trevor H. J. Marchand: Knowledge in Hand: Explorations of Brain, Hand and Tool, in: Richard Fardon u. a. (Hg.): Handbook of Social Anthropology, London 2012, S. 260–269, hier S. 261.

63 Vgl. Timothy Ingold: Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, London 2013; Glenn Adamson (Hg.): The Craft Reader, Oxford 2010.

- 11 Ausstellung *Die denkende Hand* im Rahmen der Berliner Sommerschau *Sonne und Luft für alle! Ausstellung für Anbauhaus, Kleingarten und Wochenende*, Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt der Stadt Berlin 1932



ten des Chemikers und Philosophen Michael Polanyi informierten Praxis- und Körperwissen größere Beachtung zuteil werden zu lassen und das Denken vom Machen her zu verstehen.<sup>64</sup>

Die Beweggründe für die jüngere Wiederentdeckung der Hand und die Versuche, ihre grundlegende Verbindung mit Kopf und Kultur zu untermauern, sind in der Industrialisierung und Digitalisierung zu suchen, die als Verlust von Handfertigkeit und Taktilität betrachtet wurden. In der industriellen Produktion hat die Arbeitsteilung, marxistisch gesprochen, zuerst einmal die »Abtrennung des Wissens vom arbeitenden Körper«<sup>65</sup> vollzogen und durch die Automatisierung die händischen Fähigkeiten degradiert,<sup>66</sup> während die lange als immateriell konzipierte Kommunikations- und Computertechnologie die Hände ihrer letzten tak-

64 Vgl. Michael Polanyi: Personales Wissen. Auf dem Weg zu einer postkritischen Philosophie (engl. 1958), Berlin 2023; Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Nr. 4, 2003, S. 282–301, hier S. 291.

65 Jens Schröter: Die Kunst und der Konflikt zwischen Wissen und Arbeit, in: Marina Gerber, Daniela Fugellie (Hg.): Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste, Paderborn 2017, S. 49–62, hier S. 59.

66 Vgl. Harry Braverman: Die Arbeit im modernen Produktionsprozeß, Frankfurt am Main, New York 1977, S. 321, und zu den Widersprüchen dieser Verlustgeschichte von Fähigkeiten: Projektgruppe Automation und Qualifikation: Widersprüche der Automationsarbeit. Ein Handbuch, Berlin 1987.

tilen Reize zu berauben schien.<sup>67</sup> Die künstlerischen Praktiken zur Rehabilitierung der Hände und Handfertigkeiten, die von der Betonung der Autor:innenschaft im Kunsthandwerk zu Industrie- und Kulturfilmen mit arbeitenden Hände reichten, fielen so heterogen aus wie die theoretischen und entwicklungsgeschichtlichen Argumentationen zu ihrer Rettung. Der Ingenieur Friedrich Herig entwickelte dazu in den 1920er Jahren die »Manufaktologie« in dem Bemühen, eine vorgeschichtlich legitimierte, sogenannte Handkulturlehre zu schreiben, die moderne Werkzeuge und Maschinen nicht ausschließen sollte. Sie aktualisiert einerseits den Topos der ›denkenden Hand‹ – wie ein von Herig realisierter gleichnamiger Raum auf der Berliner Sommerausstellung im Jahr 1932 bezeugt (*Abb. 11*) – und gliedert sich andererseits proto-ergonomisch in die Optimierungsbestrebungen der jungen Arbeitswissenschaften ein.<sup>68</sup> Herigs Präsentation, die mit Fotografien, Grafiken und Gipsabgüssen von arbeitenden Händen die Rolle der Hand als Werkzeug, in der Technik, in »Kunst und Kult« sowie ihre Ausdeutung in der »Charakterkunde« exemplarisch sichtbar machte, animierte die Betrachter:innen, eigenhändig zuzugreifen, analog zur übrigen Ausstellung, die neben der Abteilung »Gestaltende Hände« im Rahmenprogramm Kurse für handwerkliche Techniken anbot, wie sie heute auch in Do-it-yourself-Praktiken wieder gefragt sind.<sup>69</sup> Entgegen dem dominanten Diskurs der Abschaffung manueller Arbeit bekräftigte bereits 1996 der Architekturtheoretiker Malcolm McCullough in seiner Studie *Abstracting Craft* die Forderung, auch digitale *tools* in den Dienst des menschlichen Bedürfnisses nach gutem Arbeiten zu stellen: »the ultimate significance of postindustrial technology has to be in serving the need to work well and not in automation.«<sup>70</sup>

Insgesamt lässt sich das Leitmotiv der denkenden Hand insofern zu zwei Seiten weiter entfalten: Während die Hand stets als ein Werkzeug des Kopfes aufgefasst wurde und kognitive Leistungen kaum losgelöst

67 Vgl. zur Immaterialität und den Immaterialien der Kommunikationstechnologie Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 323 ff. und zur digitalen Immaterialität vgl. u. a. Kerstin Stakemeier: *Prosthetic Productions. The Art of Digital Bodies. On ›Speculations on Anonymous Materials‹ at Fridericianum, Kassel*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 93, 2014, S. 166-180 und Anja Peltzer, Matthias Wieser, Nicole Zillien: *Editorial: Materialitäten des Digitalen*, in: *MedienJournal*, Jg. 45, Nr. 1, 2021, S. 2-6.

68 Vgl. Max Stadler: *Primordial Haptics, 1925–1935. Hands, Tools and the Psychotechnics of Prehistory*, in: *Body and Society*, Jg. 28, Nr. 1–2, 2022, S. 60–90; Friedrich Herig: *Menschenhand und Kulturwerden. Einführung in die Manufaktologie*, Weimar 1929.

69 Vgl. Wilhelm Lotz: »Sonne, Luft und Haus für Alle!«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Jg. 7, Nr. 6, 1932, S. 179–188, hier S. 180.

70 McCullough: *Craft* (wie Anm. 6), S. IX.

von ihr zu konzeptualisieren sind, bleiben die industrielle Produktion sowie die immaterielle Arbeit, die sich beide heute umfassend mit digitalen Technologien verschränken, ebenfalls auf die Hand zurückbezogen. Entsprechend sind die Tätigkeiten von Künstler:innen, die Maschinen, Geräte und Tasten bedienen und sich auf diesem Weg mehr oder minder explizit den typischen Verrichtungen von Arbeiter:innen im Fordismus und Postfordismus annähern, oft weiterhin hochgradig händisch versiert. Die engen Wechselwirkungen zwischen nicht-künstlerischem und künstlerischem Arbeitskontext wurden bereits in den 1930er Jahren deutlich, als die Imagefilme der Automobilindustrie die *Master Hands* im Titel führten<sup>71</sup> und durch ihre Art der kinematografischen Medialisierung eine diskursive wie ästhetische Nobilitierung monotoner Fließbandarbeit betrieben. Erleichtert wurden solche Übertragungen dadurch, dass in der Psychotechnik, der angewandten Psychologie jener Zwischenkriegszeit, die Arbeitshand als schöpferisch gedacht wurde und nicht grundsätzlich als Gegensatz der künstlerischen Hand.<sup>72</sup> Über die Künstler:innenschaft hinaus wurde das händische Gestaltungsvermögen als ein allgemeines Erziehungsziel gesetzt – und bald darauf zumindest in Deutschland der Gemeinschaftsarbeit am sogenannten Volk zugewiesen, so dass filmische Medialisierungen mit ihren didaktisch-propagandistischen Möglichkeiten nur folgerichtig erschienen. Zugleich lässt die werktätig-schöpferische Hand einen Bezug zu einer Form von Virtuosität herstellen, die in manchen Künstler:innenfilmen des Kinos über die Malerheroen der Moderne wie Vincent van Gogh eine adäquate filmkünstlerische Bildsprache hervorgebracht hat, anstatt auf pädagogische Vermittlung zu setzen.<sup>73</sup> Virtuosität kehrt aber auch in gewandelter Form in den Theorien zum postfordistischen Kapitalismus wieder. Dort ist Arbeit zu einer »virtuosen Darbietung ohne Werk« geworden; sie zählt zu jenen öffentlichen »Subjektivierungsweisen«,<sup>74</sup> die Paolo Virno zufolge gleichzeitig widerständiges Potenzial in sich bergen. In einem anderen Strang, der sich auf der Ebene der künstlerischen *téchne* ansiedelt, findet ebenso die Tradition

71 Vgl. dazu den Beitrag von Kathrin Rottmann in diesem Band.

72 Vgl. Stefan Rieger: Mediale Schnittstellen, Ausdruckshand und Arbeitshand, in: Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.): Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen, Bielefeld 2015, S. 235–250, hier S. 248. Zugleich ist als Differenzmerkmal zwischen Arbeits- und Ausdruckshand die Komplexität und Selbständigkeit der Bewegung der letzteren zu nennen (vgl. ebd., S. 149).

73 Vgl. den Beitrag von Andreas Zeising in diesem Band.

74 Gerald Raunig: Die Grammatik verändern (7. Januar 2008), in: URL <https://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar/index4d47.html?lid=1200692317> (Zugriff am 2. Januar 2024). Siehe auch die englische Fassung veröffentlicht in Artforum, Jg. 46, Nr. 5, 2008, S. 245–250.

von ihr zu konzeptualisieren sind, bleiben die industrielle Produktion sowie die immaterielle Arbeit, die sich beide heute umfassend mit digitalen Technologien verschränken, ebenfalls auf die Hand zurückbezogen. Entsprechend sind die Tätigkeiten von Künstler:innen, die Maschinen, Geräte und Tasten bedienen und sich auf diesem Weg mehr oder minder explizit den typischen Verrichtungen von Arbeiter:innen im Fordismus und Postfordismus annähern, oft weiterhin hochgradig händisch versiert. Die engen Wechselwirkungen zwischen nicht-künstlerischem und künstlerischem Arbeitskontext wurden bereits in den 1930er Jahren deutlich, als die Imagefilme der Automobilindustrie die *Master Hands* im Titel führten<sup>71</sup> und durch ihre Art der kinematografischen Medialisierung eine diskursive wie ästhetische Nobilitierung monotoner Fließbandarbeit betrieben. Erleichtert wurden solche Übertragungen dadurch, dass in der Psychotechnik, der angewandten Psychologie jener Zwischenkriegszeit, die Arbeitshand als schöpferisch gedacht wurde und nicht grundsätzlich als Gegensatz der künstlerischen Hand.<sup>72</sup> Über die Künstler:innenschaft hinaus wurde das händische Gestaltungsvermögen als ein allgemeines Erziehungsziel gesetzt – und bald darauf zumindest in Deutschland der Gemeinschaftsarbeit am sogenannten Volk zugewiesen, so dass filmische Medialisierungen mit ihren didaktisch-propagandistischen Möglichkeiten nur folgerichtig erschienen. Zugleich lässt die werktätig-schöpferische Hand einen Bezug zu einer Form von Virtuosität herstellen, die in manchen Künstler:innenfilmen des Kinos über die Malerheroen der Moderne wie Vincent van Gogh eine adäquate filmkünstlerische Bildsprache hervorgebracht hat, anstatt auf pädagogische Vermittlung zu setzen.<sup>73</sup> Virtuosität kehrt aber auch in gewandelter Form in den Theorien zum postfordistischen Kapitalismus wieder. Dort ist Arbeit zu einer »virtuosen Darbietung ohne Werk« geworden; sie zählt zu jenen öffentlichen »Subjektivierungsweisen«,<sup>74</sup> die Paolo Virno zufolge gleichzeitig widerständiges Potenzial in sich bergen. In einem anderen Strang, der sich auf der Ebene der künstlerischen *téchne* ansiedelt, findet ebenso die Tradition

71 Vgl. dazu den Beitrag von Kathrin Rottmann in diesem Band.

72 Vgl. Stefan Rieger: Mediale Schnittstellen, Ausdruckshand und Arbeitshand, in: Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.): Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen, Bielefeld 2015, S. 235–250, hier S. 248. Zugleich ist als Differenzmerkmal zwischen Arbeits- und Ausdruckshand die Komplexität und Selbständigkeit der Bewegung der letzteren zu nennen (vgl. ebd., S. 149).

73 Vgl. den Beitrag von Andreas Zeising in diesem Band.

74 Gerald Raunig: Die Grammatik verändern (7. Januar 2008), in: URL <https://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar/index4d47.html?lid=1200692317> (Zugriff am 2. Januar 2024). Siehe auch die englische Fassung veröffentlicht in Artforum, Jg. 46, Nr. 5, 2008, S. 245–250.

der *skilled hands* eine Fortschreibung in der Gegenwart, wie schon McCulloughs Studie zeigt, die er der »practiced digital hand«<sup>75</sup> widmet.

Dass die moderne und zeitgenössische Maschinenästhetik nur in der, wenn auch unsichtbaren, Wechselbeziehung zur Handarbeit ausgeleuchtet werden kann, hat Dietmar Rübel herausgestellt und dabei gerade digitale Oberflächen als Manifestation getilgter Arbeitsspuren und Analogon medialer Materialität gedeutet.<sup>76</sup> Technologisch verzierte Hände ko-existieren in der zeitgenössischen Kunst komplementär mit jenen »detached hands«,<sup>77</sup> die im Kontext der Readymades und der avantgardistischen Produktion in der Fabrik der 1920er und 1930er Jahre ihre Wurzeln haben. Als Praxis der Auslagerung der Produktion an »unknown, anonymous hands«<sup>78</sup> jenseits des Künstler:innenstudios stellen beide eine frühe Inbezugnahme zur industriellen Produktion als vermeintlichem Gegenmodell zum künstlerischen Schaffen dar und lassen sich als »immaterial labour of the artist's hand«<sup>79</sup> verstehen, deren Produkt nur mithilfe der Arbeitsteilung und der »attached hands of non-studio labour (in their relations with technology)«<sup>80</sup> hergestellt werden kann. Das »deskilling« der Künstler:innenhände ist präziser als ein »re-skilling« zum Manager zu definieren.<sup>81</sup> Während in der feministischen Film- und Performancekunst der 1970er Jahre die geschlechtliche Arbeitsteilung zwischen produktiver und reproduktiver Arbeit der Hände zum Thema wird,<sup>82</sup> gibt in der Gegenwartskunst nicht zuletzt das Genre der Nail Art Anlass sowohl zur (post-)digitalen Bricolage als auch zu institutionsreflexiven Gesten, die die kuratierenden und kommunizierenden »detached hands« heute untersuchen.<sup>83</sup> Zugleich verschränkt sich die arbeitsteilige Praxis des Delegierens künstlerischer Produktion zum Ende des 20. Jahrhunderts verstärkt mit partizipatorischer Kunst. Als Vehikel sind dafür eine Reihe von Medialisierungen in elektronischen wie digitalen Formaten, etwa dem Fernsehen und dem Internet, maßgeblich. Über

75 Vgl. McCullough: *Craft* (wie Anm. 6).

76 Dietmar Rübel: Handarbeit und Maschinenästhetik. Oberflächen als Arbeitsspeicher in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, in: VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Nr. 2, 2016, S. 88–95, hier S. 93–95.

77 John Roberts: *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London 2007, S. 155.

78 Ebd., S. 147.

79 Ebd., S. 149.

80 Ebd., S. 155.

81 Molesworth: *Work Ethic* (wie Anm. 6), S. 31.

82 Vgl. den Beitrag von Friederike Sigler in diesem Band.

83 Vgl. den Beitrag von Annette Urban in diesem Band.

die Adressierung der Zuschauer:innen und Nutzer:innen hinaus, deren Hände selbst schöpferisch werden sollen, gewinnen Online-Plattformen eine zusätzliche Funktion als neue Form von demokratisierter Patronage. Für die dort vertretenen Künstler:innen wird daher eine Medialisierung ihrer eigenen Arbeitspraxis in Making-of und How-to-YouTube-Formaten zum wichtigen Begleit- oder gar vorrangigen Produkt,<sup>84</sup> während diese Formate gleichzeitig nicht selten als eine Folie für die werkimmanente Reflexion der eigenen Praxis dienen.<sup>85</sup> Insofern lässt sich nicht nur eine erfolgreiche Allianz zwischen einer händischen Making- und einer digitalmedialen *how to*-Videokultur feststellen, wie sie Ann-Sophie Lehmann konstatiert hat.<sup>86</sup> Darüber hinaus zeichnet sich ab, dass auch digitalkünstlerische Praktiken nicht mehr vorrangig das Schattendasein einer wenig darstellungswürdigen »hidden practice«<sup>87</sup> fristen, sondern zunehmend an der langen kunsthistorischen Darstellungstradition des »showing creation«<sup>88</sup> partizipieren. Die Hände jedenfalls sind auch für die Bedienung der digitalmedialen Geräte die unverzichtbaren Werkzeuge.

### Dank

Die vorliegende Publikation ist hervorgegangen aus einem vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum und dem Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund gemeinsam ausgerichteten Workshop.<sup>89</sup> Er fand im Rahmen des Bochumer Forschungsschwerpunkts *Work Matters* statt, der die Wechselwirkungen von künstlerischer und außerkünstlerischer Arbeit zum Gegenstand hat. Für finanzielle Unterstützung ist der Fakultät für Geschichtswissenschaften der Ruhr-Universität zu danken, die es uns erlaubte, Filme von Hans Cürliß im Rahmen des Workshops zu zeigen. Die Technische Universität Dortmund ermöglichte die Veröffentlichung der vorliegen-

84 Vgl. den Beitrag von Yvonne Schweizer in diesem Band.

85 Vgl. Julia Kersting: How to ... reflect artistic work, in: GA 2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik, Nr. 6, 2021, S. 96–106, URL <https://ojs.ub.rub.de/index.php/GA2/article/view/9034> (Zugriff am 2. Januar 2024).

86 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: Bügeln, Töpfern, Zeichnen, oder: How to YouTube Videos kreativer Praxis als Vermittlung und Performanz impliziten Wissens, in: Julia Schumacher, Andreas Stuhlmann (Hg.): Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung. Hamburger Hefte zur Medienkultur, Hef 12, Hamburg 2011, S. 137–152.

87 Ann-Sophie Lehmann: Hidden Practice. Artists' Working Spaces, Tools and Materials in the Digital Domain, in: Marianne van den Boomen u. a. (Hg.): Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology, Amsterdam 2009, S. 267–281.

88 Vgl. Esner, Kisters, Lehmann: Hiding Making (wie Anm. 22).

89 URL <https://kgi.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2022/10/Workshop-Schaffende-Haende-8.-und-9.-Dez.-2020-via-ZOOM.pdf> (Zugriff am 2. Januar 2024).

den Publikation, die Christof Becker gestalterisch in Form brachte. Ihm gilt ebenso unser Dank wie Maria Effinger, die eine Veröffentlichung im Open Access auf dem Server der Universitätsbibliothek Heidelberg befürwortete und uns dabei, ebenso wie Christian Kolb und Bettina Müller, tatkräftig unterstützte. Nicht zuletzt haben die Herausgeber:innen allen beteiligten Autorinnen und Autoren zu danken.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Google Arts & Culture, URL <https://g.co/arts/LvjzG92hw2qhDiPZ7>;  
Abb. 2–6: Wikimedia Commons (gemeinfrei); Abb. 7, 8: *Hans Cürdis. Ein Filmpionier beobachtet bedeutende Künstler im Atelier* (BRD 1989, Regie: Josef Kirchmayer), VHS-Video, Köln: DuMont Verlag, 1989 (Screen captures: Verfasser:innen); Abb. 8: *Uhu*, 1925, Nr. 7, S. 80; Abb. 9: Rolf Voigt: *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929, Tafel 13; Abb. 11: URL <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1357034X211008239>.



Yvonne Schweizer

## Handlungsübertragungen. Netzökonomien der Social-Web-Kunstdoku

### I. Einleitung

Längst hat die Social-Web-Kunstdoku Einzug in die mediale Landschaft der Videoplattformen gehalten.<sup>1</sup> Die Relevanz des Subgenres wird durch eigene Sendereihen mit zahlreichen Abonnierenden belegt: Galerien wie die seit 2015 postende Saatchi Gallery geben in der YouTube-Reihe *Inside the Studio* Einblick in die Tätigkeit der von ihnen vertretenen Künstler\_innen<sup>2</sup> – die kurzen Videos machen Zuschauer\_innen zu Zeuginnen und Zeugen der Entstehung von Kunstwerken. Die Londoner Tate Gallery vermittelt auf YouTube in der Reihe *Tate Shots* bereits seit 2008 Produktions- und Kontextwissen zu ihren Sammlungsobjekten.<sup>3</sup> Spezialisierte Produktionsfirmen wie die New Yorker Agentur Art21 launchen ihre Filme inzwischen parallel auf der eigenen Webseite und in den sozialen Medien.<sup>4</sup> Anstatt in remediatisierten Digitalisaten die Wiederkehr von Klassikern des filmischen Künstler\_innenpor-

- 
- 1 Im deutschsprachigen Raum ist sowohl die Bezeichnung Künstler\_innendokumentarfilm als auch filmisches Künstler\_innenporträt geläufig. Ich verwende im Folgenden die ungewöhnliche Kurzform Kunstdoku, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass auf Social-Media-Videostreamingplattformen der Unterschied zwischen nachträglich digitalisiertem Film und originär digitalem Video verschwimmt. Um zu vermeiden, dass sich meinem Text durch die Bezeichnungen des ursprünglichen Trägermaterials eine medienealogische Argumentation einschreibt, verwende ich den Sammelbegriff Doku. Das englische *art documentaries* steckt einen weiteren Rahmen ab, ebenso *documentaries about the visual arts*. Der Status quo der Forschung zu diesem Feld hinkt der tatsächlichen Entwicklung der Film- und Plattformlandschaft hinterher, was sich daran festmachen lässt, dass bisher noch keine Publikation über zeitgenössische digitale Formate des Phänomens *films on art* oder *films about the visual arts* und deren korrekte Bezeichnung erschienen ist. Zu Plattformen für den Kunstbereich vgl. bisher Olga Goriunova: *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*, New York 2015.
  - 2 Saatchi Art: *Inside the Studio*, YouTube Playlist, 55 Videos, URL [https://www.youtube.com/watch?v=CkLshyr3eKk&list=PLjQUd29ZbdOR8TEHLZoWbB6Hx-Uo\\_slYv](https://www.youtube.com/watch?v=CkLshyr3eKk&list=PLjQUd29ZbdOR8TEHLZoWbB6Hx-Uo_slYv) (Zugriff am 2. Januar 2024).
  - 3 Tate: *Tate Shots*, YouTube Playlist, 547 Videos, URL <https://www.youtube.com/watch?v=nG3MIXkRMS0&list=PL5uUen04IQNkFEC10L3r-7zGY9RBgIKw8> (Zugriff am 2. Januar 2024). Mit Tate Media gründete die Tate Gallery 2006 einen eigenen Fernsehsender, dessen Digitalstrategie die Lancierung des Social-Media-Programms *Tate Shots* im Jahr 2007 umfasste. Das erste Video ging 2008 online.
  - 4 Art21: Website URL <https://art21.org> und Art21: YouTube Kanal URL <https://www.youtube.com/user/art21org> (Zugriff am 2. Januar 2024).

träts zu feiern,<sup>5</sup> bilden sich online eigene Konventionen aus, die sich an den spezifischen Rezeptionsmodi der sozialen Medien orientieren. Dazu gehören die Prinzipien Serienförmigkeit, Portabilität der Formate und Techniken der Interaktivität. Allen voran liegt den Plattforminfrastrukturen des Social Web das Prinzip der Beteiligung zugrunde. Denn Social-Media-Streamingportale wie YouTube generieren in der Regel keine eigenen Inhalte, sondern bauen auf das stetige Engagement der Nutzenden auf.<sup>6</sup>

Zwar kennt die Kunstgeschichte bereits seit den 1960er Jahren künstlerische Adaptionen einer Do-it-yourself-Kultur, die als Vorläufer heutiger digitaler Partizipationsangebote ausgemacht werden können. Doch strebten weder Andy Warhols »Malen nach Zahlen«-Bilder oder Jasper Johns Do-it-yourself-Kit für eine Flagge noch Günther Ueckers Hammer-Multiple, trotz ihres offensiven Affordanzcharakters, eine tatsächliche Realisierung an.<sup>7</sup> Lars Blunck hat für die vorgenannten Beispiele vorgeschlagen, sie als »Metaphern des von ihnen suggerierten Handlungsversprechens« zu begreifen, für die eine faktische Handlungs- oder Kompetenzübertragung ausblieb.<sup>8</sup> Es ist zu beobachten, dass die Social-Web-Kunstdoku heute vermehrt konkrete Angebote zur Interaktion und zur Nutzer\_innenbeteiligung beinhaltet. So erweitern Subgenres wie Tutorials, Instruktionsvideos, Shots und How-to-Videos – also Formate der Vermittlung künstlerischen Wissens und Arbeitens – online das Spektrum des klassischen Künstler\_innendokumentarfilms. In den sozialen Netzwerken, die auf Feedbackschleifen und den Netzökonomien des Vervielfältigens beruhen, konnten sich interaktive Modi der Kunstdoku etablieren. In diesem weitgehend ungeklärten Feld nehme ich erste Einordnungen vor, ohne damit vorzuschlagen, die Differenzen zwischen der Dokumentation von professionellem künstlerischen Schaffen und jenen Formaten, die Laien und Laiinnen zu eigenem künstlerischen Arbeiten anleiten, von vornherein aufgeben zu wollen.<sup>9</sup> So lautet die

5 Zu Begriff und Phänomen der Remediation vgl. Jay David Bolter, David Grusin: Remediation. Understanding New Media, Cambridge 1999; Franziska Heller: Update! Film- und Mediengeschichte im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit, Paderborn 2020.

6 Das unterscheidet Social-Media-Netzwerke von Streamingplattformen wie Netflix, MUBI, Apple TV+, die mittlerweile auch eigene Produktionen lancieren.

7 Es existieren zur gleichen Zeit etliche Beispiele, die nicht explizit mit Autorschaftsübertragung und DIY-Parolen werben, aber aus dem Bereich der Spielskulpturen stammen und tatsächlich bespielt wurden. Vgl. Spielraum. Kunst, die sich verändern lässt, hg. v. Marlene Lauter, Frederik Schikoswki, Gabriele Spindler, Ausst.-Kat. Landesgalerie, Linz, Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2017.

8 Lars Blunck: Do it Yourself! Die Geburt der Co-Autorschaft aus dem Geiste Duchamps, in: toutfait. The Marcel Duchamp Studies Online-Journal, Jg. 2, Nr. 5, 2003, URL [https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/notes/blunck/blunck.html](https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/notes/blunck/blunck.html) (Zugriff am 2. Januar 2024).

9 Dieser Aufsatz basiert auf einem Forschungsprojekt, das vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) im Förderbereich SPARK unter der Fördernummer 196597 unterstützt wurde.

These dieses Beitrags, dass Social-Web-Kunstdokus eine tatsächliche Handlungsübertragung künstlerischer Arbeit anstreben. Ich argumentiere, dass die Handlungsübertragung weniger den pädagogischen Eifer der Kunstschaffenden bezeugt, sondern vielmehr den Logiken der Netzökonomien der sozialen Medien folgt. Ein Grad konstanter Aktivierung durch Teilen, Abonnieren, Liken und im Idealfall dem Upload eigener Beiträge hält das Social Web am Leben.<sup>10</sup> Diese Ausrichtung auf Techniken kollektiver Autor\_innenschaft bedingt die Neubewertung des Stellenwerts von Rezeptionsprozessen für die Künste. Wie sich der Prozess der Vermittlung von Kunst im Digitalen abbilden lässt, sich in die etablierten Genres einschreibt oder diese anders ausrichtet, steht als übergeordnete Frage zur Diskussion.

Die Fallbeispiele schlagen eine medienarchäologische Brücke und stammen aus zwei verschiedenen Abschnitten der Genese des Web 2.0: Das erste Beispiel führt in die Frühzeit der Entwicklung des Social Web. 2002 ging mit der Webseite *do it* ein kuratorisches und mittlerweile kommerziell höchst erfolgreiches Ausstellungsunternehmen online, das dank des Einsatzes von Feedbacktechniken als eines der ersten im Kunstbetrieb online kuratierte Interaktivität pflegte.<sup>11</sup> Künstler\_innen leiteten in kurzen Instruktionsvideos künstlerische Fingerübungen an und forderten einen Nachweis der Ausführung ein, der auf der Webseite dokumentiert werden konnte. Ich zeige, dass dieses Prinzip der buchstäblichen Handlungsübertragung auf netzökonomische Operationen zurückzuführen ist. Am zweiten Beispiel analysiere ich den Stellenwert von Kunstdokus auf der 2013 gegründeten Crowdfunding-Plattform Patreon. Durch Subskriptionsmodelle, so das Versprechen der Gründer, sollen Künstler\_innen darüber einen geregelten monatlichen Verdienst erhalten. Inszenierungen des Händischen in Kunstdokus sind ein besonders häufig anzutreffendes Motiv, das die distanzbasierten Netzwerken der sozialen Medien um Techniken einer Handhabe aus nächster Nähe ergänzt.

## II. Rezeptionsmuster von Social-Web-Kunstdokus

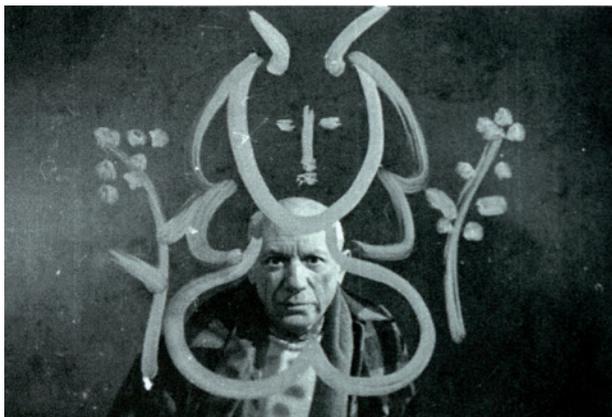
Wie die kunsthistorische Forschung gezeigt hat, trug das filmische Künstler\_innenporträt zu einer Mystifizierung der modernen Kunstschaffenden bei.<sup>12</sup> Ein Beispiel ist Pablo Picasso in dem Filmporträt *Visite à Picasso*

---

10 Dazu grundlegend Jean Burgess, Joshua Green: YouTube. Online Video and Participatory Culture, 2. Aufl., Newark 2018.

11 Maßgeblich ist Katja Kwastek: Aesthetics of Interaction in Digital Art, Cambridge, London 2013.

12 Vgl. Caroline A. Jones: Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist, Chicago, London 1996; Philipp Hayward (Hg.): Picture This. Media Representations of Visual Art and Artists, Luton 1998; Rachel Esner, Sandra Kisters (Hg.): Mediatization of the Artist, Basingstoke 2018;



1 Paul Haesaerts, *Visite à Picasso* (Belgien 1950), Filmstill

(R: Paul Haesaerts, BE 1950) (*Abb. 1*): Die filmische Stippvisite zeichnet das Bild genialischer Schöpferkraft, indem sie ein vermeintlich authentisches Produktionsszenario inszeniert. Der Regisseur Paul Haesaerts nutzte dazu erstmals Glasplatten, die im Film als künstlerisches Medium zum Einsatz kommen. Durch die Glasscheibe hindurch gefilmt, überlagert das Geviert des Kamerabilds die Bewegung der Hände und die Aktion des Farbauftrags, so dass sich das entstehende Werk wie ein Rahmen um den Künstler legt und eine Einheit aus Schöpfer und Werk konstruiert, die nur auf Zelluloid existiert.<sup>13</sup> Der händische Akt und die scheinbar nicht versiegende Schaffenskraft Picassos wurden sechs Jahre später im Wettlauf zwischen Kamera und Darsteller zu einem »Mysterium« (*Le mystère Picasso*, R: Henri-Georges Clouzot, FR 1956) stilisiert. Die Filme vergrößerten die Distanz zwischen handelndem Darsteller und den Zuschauenden, obschon die Kamera bis auf nächste Nähe an den filmisch inszenierten Schöpfer heranzoomte.

Der filmischen Fetischisierung künstlerischer Schaffenskraft steht im Social Web die Behauptung einer erfolgreichen Vermittlung künstlerischen Wissens und Könnens gegenüber. Dokumentarische Stilmittel werden eingesetzt, um die behauptete Vervielfältigung künstlerischer Praxis unter den Nutzenden zu bezeugen. Unterschiede zwischen dem konven-

---

Norbert M. Schmitz (Hg.): *Der kinematografische Vasari. Zur Ästhetik des filmischen Künstlerportraits*, Wien 2019; Roger Hallas (Hg.): *Documenting the Visual Arts*, New York 2020.

13 Steven Jacobs: *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh 2012, S. 19. Vgl. zuletzt Steven Jacobs, Joséphine Vandekerckhove: *Picturing Picasso. Revisiting Paul Haesaerts's *Visite à Picasso* (1950)*, in: Temenuga Trifonova (Hg.): *Screening the Art World*, Amsterdam 2022, S. 235–251.

tionellen Künstler\_innenporträt in Kino und Fernsehen und seinen plattformbasierten Nachfolgern sind auf neue Konventionen der Rezeption zurückzuführen, die durch die Protokolle des Social Web ausgebildet wurden. Drei Konfigurationen des Medienkonsums lassen sich am Beispiel der Social-Media-Plattform YouTube ausmachen. Sie unterscheiden sich in dreierlei Hinsicht maßgeblich von kinematografischen und televisuellen Rezeptionsmustern.

Erstens treten an die Stelle der filmisch ausgeleuchteten Einzelfigur Konvolute (*Abb. 2*). Das einem Konvolut zugrundeliegende Prinzip der Serienförmigkeit betrifft sowohl die Multiplikation der Autor\_innenschaften als auch die algorithmische Beschaffenheit der Plattformen. Den Videos von professionell ausgebildeten Regisseurinnen und Regisseuren stehen auf den Plattformen die Produktionen von Amateurinnen und Amateuren unmittelbar gegenüber. Im Handlungsfeld des Social Web haben sich neue videoaffine Berufsgruppen wie Influencer\_in oder Content Creator\_in etabliert, die den Autoritäten ausgebildeter Dokumentarfilmemacher\_innen einen »Dokumentarismus der Vielen« entgegensetzen.<sup>14</sup> Social-Web-Dokus zu künstlerischen Einzelfiguren werden folglich durch eine Reihe anderer Beispiele gerahmt.<sup>15</sup> Die Autoplay-Funktion von YouTube, die standardmäßig aktiviert ist, führt zu einer seriellen Rezeption von Künstler\_innenvideos.<sup>16</sup> Das Abspielen eines Videos geht mit der Empfehlung und der automatischen Weiterleitung von verwandten Inhalten oder von Videos aus derselben Produktionsreihe einher. Die Wahrscheinlichkeit, dass User\_innen nicht nur gezielt ein Video, sondern ganze Reihen von Videos mit ähnlichem thematischen Fokus wahrnehmen, gehört zu den wichtigen Rezeptionsmustern von Inhalten im Social Web. Die Untersuchung des Phänomens Social-Web-Kunstdoku verlangt daher ein Denken in Konvoluten, das von der monografischen Einzelleistung abieht.

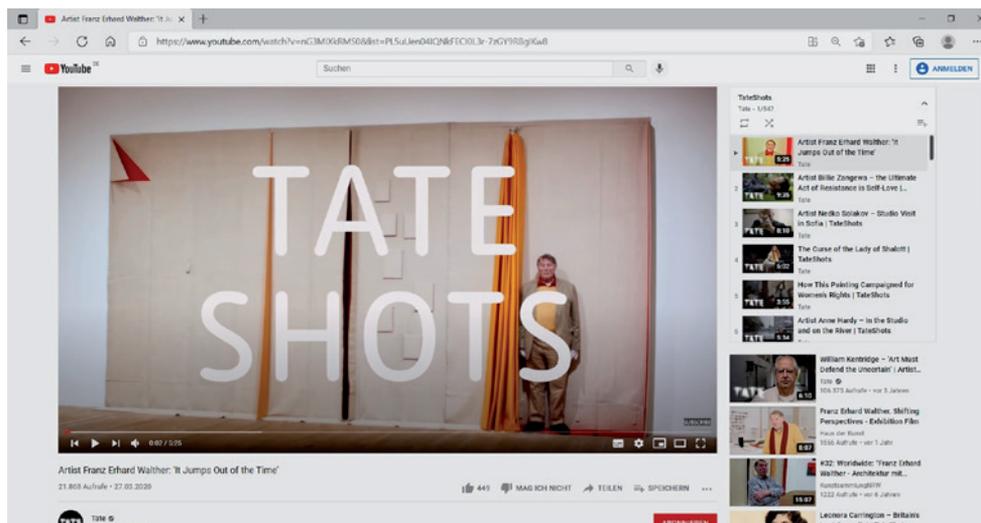
Zweitens hat YouTube sich im Laufe der Jahre zu einer adaptiven Plattform entwickelt. Ursprünglich als reine Webseite programmiert, gibt es das soziale Medium mittlerweile auch als App und als responsive Version

---

14 Iris Dressler: Dokumente in Aufruhr. Über das Archivo F.X. des Pedro G. Romero, in: Eva Hohberger, Katrin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst, Berlin 2016, S. 217–231, hier S. 218.

15 Ich behaupte nicht, dass der Social-Media-Algorithmus zur Destabilisierung des Kanons führt. Die Empfehlungen verbleiben vielmehr auf derselben hierarchischen Ebene.

16 Zur Serienförmigkeit digitaler Kulturen vgl. Simon Rothöhler: Theorien der Serie zur Einführung, Hamburg 2020, insb. das Kapitel Ausblick: Zur Ubiquität digitaler Serien, S. 161–170.



- 2 Reihe *Tate Shots* auf dem YouTube-Kanal der Tate Gallery, London, Desktop-Version, 2021, Screen capture

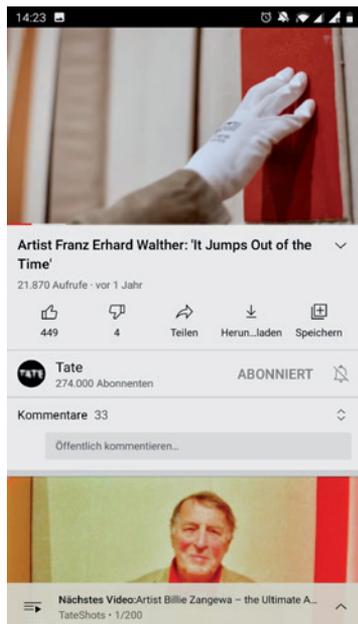
für portable Geräte (Abb. 3).<sup>17</sup> Damit sind der Medienkonsum mobil und die Videos überall einsetzbar geworden. Sie werden mitunter am Ort der künstlerischen Praxis selbst rezipiert, ein Video aus dem Konvolut *Inside the Studio* also beispielsweise im eigenen Arbeitszimmer. Wenn das Prinzip der Social-Web-Kunstdoku Handlungsübertragung lautet, so werden die Orte des Medienkonsums neu zu Orten der künstlerischen Produktion. In methodologischer Hinsicht bedeutet dies, die Social-Web-Kunstdoku weniger mit festgelegten Regelwerken der Vorführung verbunden zu betrachten, denn als sich ständig dem jeweiligen Kontext anpassende Formate.<sup>18</sup>

Drittens ist die Social-Web-Kunstdoku eingebettet in einen interaktiven Medienverbund. Rezeption bedeutet in den sozialen Medien moderierte Interaktivität.<sup>19</sup> Sie umfasst die Beteiligung der User\_innen am Upload,

<sup>17</sup> Zu Handheld und Videokultur vgl. Henry Keazor, Hans W. Giessen, Thorsten Wübena (Hg.): Zur ästhetischen Umsetzung von Musikvideos im Kontext von Handhelds, Heidelberg 2012, URL <https://doi.org/10.11588/artdok.00001867>.

<sup>18</sup> In meiner Dissertation beschrieb ich das Phänomen der von Filmemacher\_innen und Künstler\_innen vorgegebenen Rezeptionsstrukturen für historische Videos und Filme in Kunstaustellungen. Die responsive Gestaltung von Videos bedingt hingegen eine dynamisierte Vorstellung von Rezeptionsforschung. Vgl. Yvonne Schweizer: *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970*, München 2018.

<sup>19</sup> Zu Formen der Interaktivität im Digitalen vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge 2001, insb. das Kapitel *The Myth of Interactivity*. Moderiert ist sie deshalb, weil die Moderation von Inhalten über die sogenannten »Community Guidelines« die wesentliche Steuerungs- und



- 3 Reihe *Tate Shots* auf dem YouTube-Kanal der Tate Gallery, London, Handheld-Version, 2021  
Screen capture

am Teilen, Abonnieren und Kommentieren von Inhalten – jener Kulturen und Technologien der Interaktivität, durch die Social-Web-Videos das Versprechen einer Beteiligung einlösen. Mit ihnen wird eine Anwendung zur Nachahmung empfohlen, deren Produkt stets aufs Neue in das zirkuläre Feedbacksystem der sozialen Medien eingespeist wird. Plattformen machen Rezeption sichtbar.<sup>20</sup> Sie weisen Spuren des Erfolgs einer Handlungsübertragung auf die Nutzer\_innen nach. Durch die Förderung von digitalen Beteiligungskulturen werden die Kanäle der Netzökonomien zuverlässig gefüttert. Das Narrativ einer gezielten Aktivierung der Nutzer\_innen wird von Plattformen gestreut. Sie generieren darüber Werbeeinnahmen, Marktanteil und Einfluss.<sup>21</sup> Der Aspekt der Handlungsübertragung ist in

Regulierungsinfrastruktur der Plattformen darstellt. Dazu Tarleton Gillespie: *Custodians of the Internet. Platforms, Content Moderation and the Hidden Decisions that Shape Social Media*, New Haven 2018. Zu den kunsthistorischen Konsequenzen der Content Moderation vgl. Katja Müller-Helle (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder (= Bildwelten des Wissens; Bd. 16)*, Berlin, Boston 2020.

20 Dazu Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018, S. 19.

21 Michael Murphy, David J. Phillips, Karen Pollock: *Doing it in the Cloud. Google, Apple, and the Shaping of DIY Culture*, in: Matt Ratto, Megan Boler (Hg.): *DIY Citizenship. Critical Making and Social Media*, Cambridge 2014, S. 249–257.

den sozialen Medien gekoppelt an das betriebswirtschaftliche Phänomen der Skalierung. Je mehr Nutzer\_innen eine Handlung ausführen, desto mehr Inhalte werden generiert und desto deutlicher verzeichnet die dahinterstehende Plattform Zuwachs an Aufrufen.<sup>22</sup> Passive Nutzer\_innen werden aus Sicht von Plattformen selbst zu aktiven Tutorinnen und Tutoren. Denn jede Produktion mit Anweisungscharakter ist immer schon wieder selbst Tutorial.

### III. Geteilter Handlungsbeweis anno 2002

Ein digitales Partizipationsangebot, das die beständige Erweiterung und Aktualisierung einer Infrastruktur ermöglicht, wurde für den Kunstbereich im Jahr 2002 mit der Webseite des Ausstellungsunternehmens *do it* erprobt.<sup>23</sup> Das Kernstück des ursprünglich von dem Schweizer Kurator Hans Ulrich Obrist erdachten Ausstellungsprojekts *do it* ist die Ausführung von künstlerischen Handlungsanweisungen. Diese ersetzen das übliche Setting vorgefertigter Ausstellungsteile oder -objekte im Leihverkehr, denn die Ausstellung soll an jedem Ort im Do-it-yourself-Stil zuallererst erbaut werden. Das Publikum erhält vor Ort die Möglichkeit, die künstlerischen Instruktionen eigens auszuführen, indem es beispielsweise »180 lbs of local wrapped candy«, der Anweisung des Künstlers Felix Gonzalez-Torres folgend, in einer Ecke platziert,<sup>24</sup> der Ausstellung wie von Alison Knowles gewünscht ein rotes Objekt hinzufügt oder die Performance *Mimetic Extension Factory* von Xavier Le Roy mit acht Akteur\_innen aufführt. Der Ausstellungsreihe zugrunde liegt ein umfangreiches *manual* mit Instruktionen, aus dem jede ausstellende Institution ein Set auswählt.<sup>25</sup>

Der Grundgedanke des Ausstellungsunternehmens ist bereits mit der ersten Realisierung klar: Es soll eine Marke etabliert werden, die auf ein Logo, eine wiedererkennbare Form und eine Farbe, das Orange, setzt. Die delegierte Ausführung eines Kerngeschäfts durch Dritte gegen Entrichtung einer Gebühr nennt sich in der Sprache der Betriebswirtschaft

22 Dazu Nick Srnicek: *Platform Capitalism*, Cambridge, Malden 2017.

23 e-flux: *do it*, Webseite, 2002, URL [http://projects.e-flux.com/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://projects.e-flux.com/do_it/homepage/do_it_home.html) (Zugriff am 2. Januar 2024).

24 Die Instruktion steht im Zusammenhang mit der Reihe der *candy spill*-Arbeiten, die sich das Publikum im Verlauf der Ausstellungen einverleiben konnte. Das Gewicht der Bonbons entsprach dem Körpergewicht und war dem Titel *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* zufolge das konzeptuelle Porträt seines 1991 verstorbenen Partners Ross Laycock. Zum Vergleich zwischen beiden Arbeiten Glenn Adamson, Julia Bryan-Wilson: *Art in the Making. Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, London 2016, S. 202–204.

25 Das *manual* wurde erstmals 2004 in Buchform verlegt. 2013 folgte Hans Ulrich Obrist, ICI (Hg.): *do it. The Compendium*, New York 2013.



- 4 Michelangelo Pistoletto, *Sculpture for Strolling*, 1995, Video, 1:46 min. (DO IT – TV-Version, museum in progress, ORF), Screen captures: min. 0:12, 0:31, 0:54, 1:29

*Franchise*. Den endgültigen kommerziellen Erfolg von *do it* besiegelte die Kooperation mit der auf Wanderausstellungen spezialisierten New Yorker Organisation Independent Curators International (ICI). Seit 1996 tourt die Ausstellung weltweit durch Museen, Kunsthallen und College-Galerien. Mit der New Yorker Newsletter-Agentur e-flux wurde schließlich die Webseite von *do it* realisiert und 2002 gelauncht. Neben den Instruktionen und begleitenden Skizzen sind dort Videos von siebzehn internationalen Künstler\_innen zu sehen, die in die Webseite implementiert wurden. Sie liefen 1995/96 zuerst im österreichischen Fernsehen in der Kultursendung *10 ½* und zeigen jeweils eine Künstlerin oder einen Künstler bei der Ausführung einer eigenen Instruktion.

Die Akquisestruktur der Ausstellung umfasst mit der Webseite auch Nutzende an den heimischen Bildschirmen. Die Instruktion und das Video *Sculpture for Strolling* von Michelangelo Pistoletto basieren auf einer ursprünglich 1967 für ein Turiner Happening konzipierten Skulptur, die 1968 auch in den Dokumentarfilm *Buongiorno Michelangelo* des Regisseurs Ugo Nespolo überführt wurde. In dem anderthalb Minuten langen Video auf der *do it*-Webseite ermutigt der Künstler das Publikum, eigenhändig eine Pappmachékugel herzustellen, während er selbst Zeitungen verleimt (Abb. 4). Es zeigt den Künstler beim Lesen einer Zeitung, eine Tätigkeit, die er mit den Worten »Everyday, we read the newspaper, we consume the informations and after, we can do something« kommentiert. Die Kamera

- 5 Montclair Art Museum,  
*Sculpture for Strolling*,  
Video zur Ausstellung  
*do it*, 28. September  
2016, 4:28 min., Screen  
captures: min. 0:32, 0:52,  
3:31, 1:39



liegt dabei auf den Händen des Künstlers, die auch im weiteren Verlauf des Videos im Fokus stehen: Wenn Pistoletto zwischen seinen gefalteten Handflächen eine Kugel aus der Zeitung entstehen lässt, dabei abwechselnd die Kugel formend und die Hände in einen Eimer mit Flüssigkeit tauchend. In Großaufnahme, in Seitenansicht, in der Aufsicht: Die Kamera umkreist die Handarbeit Pistolettos, bis eine Kugel entstanden ist. Ein Linksschwenk aus dem Bild signalisiert den Abschluss des Formprozesses. Es schließt sich eine Szene auf den Straßen Wiens an. Gemeinsam mit einer Gruppe von Personen rollt Pistoletto die stattliche Papierkugel durch die Stadt. Auch hier bestimmen die Hände das Bild. Die Handflächen des Künstlers geben der Kugel den notwendigen Anstoß, die Hände der Gruppe leiten das Objekt, bleiben dauerhaft mit ihm verbunden.

Pistolettos Instruktionstext lautet weiter: »Every public institution that realizes Michelangelo Pistoletto's ›Sculpture for Strolling‹ in the do it-context, in which daily newspapers appear on the surface, can use the sphere permanently after the exhibition. The results, and the documents in all forms of use and interaction, must be sent to Michelangelo Pistoletto [...].«<sup>26</sup> Mit dem Zusatz drängt Pistoletto auf die Dokumentation der aus seiner Instruktion hervorgegangenen Arbeit. Für den Künstler mö-

26 e-flux: do it, Webseite, 2002, URL [http://projects.e-flux.com/do\\_it/manuals/0\\_manual.html](http://projects.e-flux.com/do_it/manuals/0_manual.html) (Zugriff am 2. Januar 2024) und Michelangelo Pistoletto, *Sculpture for Strolling* (1995), in: Obrist, ICI: do it (wie Anm. 25), S. 310.

gen hierbei die Absicherung und Kontrolle der Verbreitung seines Werks wesentlich gewesen sein. Dieses Anliegen greift allerdings einen Aspekt auf, der für das spätere plattformbasierte Social Web zum maßgeblichen Modus wurde. Die von Pistoletto eingeforderten Dokumente bezeugen eine Handlungsübertragung. Sie liefern den Beweis der Ausführung der durch sie ausgelösten Interaktivität. Es geht um den Nachweis einer fortwährenden Aktualisierung der Arbeit. Das fotografische Dokument beinhaltet die händische Aktivierung seiner künstlerischen Praxis, die sich durch jede Mediatisierung potenziert. Die Dokumentation der Rezeption ist Pistolettos Instruktion einbeschrieben.

Die Zusendung von Beweisen, die Pistoletto vorschlug, wird zum tragenden Prinzip für die gesamte Ausstellung *do it*. Franchisenehmer erhalten im Vorfeld einer Ausstellung die Aufforderung, sämtliche aus der künstlerischen Instruktion resultierenden Dokumente einzureichen: »Each interpreted instruction must be fully documented.«<sup>27</sup> Entscheidend ist nun aber, dass die Webseite ein Tool entwickelte, das die Forderung nach einer Zusendung von Dokumentationsfotos skalierbar macht. Auf der *do it*-Webseite wird die digitale Gemeinschaft dazu aufgerufen, Fotografien der umgesetzten Instruktionen hochzuladen, die dann veröffentlicht werden können: »Conditions: Should you decide to make this instruction, please send us a picture, your name and the instruction's reference number, and it will probably be added to this page.« Mit dieser Uploadfunktion kann die Beteiligungsthese auf die gesamte Ausstellung angewandt und sichtbar gemacht werden. Nicht etwa die Zusendung eines Werkes wird eingefordert, sondern die Dokumentation der händischen Tätigkeit, die im Sinne der Netzökonomie mit dem Upload bewiesen scheint. Das Publikum schickte also Amateurfotografien ein; ausgewählte landeten auf der Webseite. Diese dokumentiert den Rezeptionsprozess der non-finiten Ausstellung.

Der Kamerafokus auf die Hände wird in späteren Adaptionen des Videos im Rahmen der Vermittlungsarbeit zur *do it*-Ausstellung aufgegriffen. Es ist nun nicht mehr der Künstler selbst, der die Instruktion ausführt, stattdessen übernehmen Kinder diese Aufgabe (Abb. 5). Aufbauend auf dem Video Pistolettos entwickelte das Montclair Art Museum 2016 ein Vermittlungsangebot, das erneut videografisch festgehalten und auf der Streamingplattform YouTube geteilt wurde.<sup>28</sup> Dabei greift die kamera-

27 ICI: do-it-Rules 2021, auf Anfrage der Autorin per E-Mail erhalten.

28 Montclair Art Museum, Sculpture for Strolling, R: Mike Peters, 28. September 2016, URL [https://youtu.be/Qfikt7g7jv0?si=Mb7GqXAm04gx\\_r\\_g](https://youtu.be/Qfikt7g7jv0?si=Mb7GqXAm04gx_r_g) (Zugriff am 2. Januar 2024).

führende Person die Einstellungen aus Pistolettos Video auf: Die schaffenden Hände der Kinder stehen im Fokus, was zu dem anschließenden gemeinschaftlichen Navigieren der Kugel in der Umgebung sowie im Inneren des Museums führt. Die Verbreitung ihrer Instruktionen, die einige Künstler\_innen in ihren Anweisungen für *do it* mitbedachten (neben Michelangelo Pistoletto etwa Alison Knowles: »The display may be on or off the Internet«), geht in den neuen Techniken der sozialen Medien auf. Umgekehrt profitieren letztere in netzökonomischer Hinsicht von der Multiplikation von Content.

Der Kunstbetrieb fasste das Beteiligungsprinzip in den 1990er Jahren unter dem Schlagwort der *Relational Aesthetics*.<sup>29</sup> Kunstausstellungen wurden als soziale Orte der Präsenz gefeiert und dokumentarische Formen als nachgelagerte Derivate von Künstler\_innen abgelehnt oder von der Forschung problematisiert.<sup>30</sup> Die Netzpräsenz von *do it* zeigt aber, dass die Partizipationsversprechen des damaligen Kunstbetriebs produktiv in ein Verhältnis zu digitalen Praktiken und deren Schlüsselbegriffen zu setzen sind.<sup>31</sup> Denn mit Blick auf die Webseite wird deutlich, dass die Konzepte des digitalen Diskurses um das sogenannte Web 2.0 – darunter Konnektivität und Relationalität, Interaktivität und Virtualität – bereits den Kunstbetrieb der 1990er Jahre prägten. Mit der angeführten Internetseite werden die bisher in der Forschung vor allem als präsentische Akte des Aushandelns von Sozialität verstandenen Kunstformen der 1990er Jahre als stets bildlich vermitteltes Phänomen greifbar. Die Social-Web-Kunstdoku war Teil dieser Entwicklung, musste dafür aber grundlegend neu gerahmt werden. Die Aufzeichnung künstlerischer Praxis sollte nicht mehr der Vermehrung des Ruhmes des Künstlers und der Künstlerin dienen, sondern das Publikum unmittelbar einbinden. Das im Webangebot angelegte, mehrstufige Verfahren von Instruktion, delegierter und dokumentarischer Praxis im fotografischen Beweis bettete die Kunstdoku in

29 Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon 2001.

30 Dazu Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York 2012, S. 5–6. Vgl. auch Thomas Hirschhorns Diktum der »Präsenz und Produktion«, das Anwesenheit und Konfrontation zum zentralen Modus seiner Installationen erklärt. Zuletzt dargelegt in Schaubildern anlässlich der *Robert Walser-Sculpture* für die 13. Ausgabe der Schweizerischen Plastikausstellung in Biel, veröffentlicht in Kathleen Bühler, Stiftung Schweizerische Plastikausstellung (Hg.): *Thomas Hirschhorn. Robert Walser-Sculpture*, Berlin 2020, S. 42f. Vgl. zur Einordnung dieses Diktums in die Geschichte der Künstlertheorie Christina Braun: *Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?*, München 2013 und die Aufsätze in: *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*, hg. v. Schweizer Bundesamt für Kultur, Zürich 2011.

31 Dazu findet sich ein Hinweis bei Bennett Simpson: *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, in: *Artforum*, Jg. 39, Nr. 8, 2001, S. 47f.

einen digitalen Medienverbund ein, der auf den wenige Jahre später so erfolgreichen Social-Web-Techniken basierte. Mit ihnen konnte das neu für die Kunstdoku erschlossene Paradigma der Partizipation direkt abgebildet werden.<sup>32</sup>

#### IV. Die Aktualität des Händischen im Social Web

Das Prinzip der Handlungsübertragung ist im Social Web jenseits von Form- und Rezeptionsfragen als Motiv bedeutsam geworden. Die Bilder eines zupackenden Macher\_innen-Ethos erfreuen sich auf den distanzbasierten Plattformen neuer Beliebtheit. So konnte der maßgebliche Videotutor der 1980er Jahre Bob Ross auch über den engeren Bezugsrahmen des Kunstbereichs hinaus als digitale Persona auferstehen, avancierte zum gefeierten Internethype und popkulturellen Phänomen. Bei aller Variationsfreude in der Produktion von Social-Web-Kunstdokus, sind ihre Narrative erstaunlich beständige Inszenierungen händischer Arbeit. Der Unterschied in der Inszenierung des Händischen im Vergleich zum klassischen Künstler\_innendokumentarfilm deutet indes auf jenen Umbruch des Dokumentarischen selbst hin, den die Forschung unter dem Begriff des »Neodokumentarismus« fasst:<sup>33</sup> Die Hybridisierungen und Infragestellung von Genrekonventionen durch Social-Web-Techniken propagieren das emotionale ›Storytelling‹ als ein zentrales Element für die digitalen dokumentarischen Formate. Der klassische Künstler\_innendokumentarfilm hat den Fokus auf das Händische noch als dokumentarische Tatsache behaupten können. Die vorgeblich direkte Kameraaufnahme machte den filmisch inszenierten Pinselauftrag zum Inbegriff künstlerischer Wahrheitssuche. Diese Visualisierungen künstlerischen Wissens und Schaffens leben in den Sozialen Medien fort. Sie appellieren dort jedoch an die Bildung digitaler »Affektgemeinschaften«, die auf Handlungsübertragungen und deren Nachweisbarkeit setzen.<sup>34</sup>

Das lässt sich an einer Plattform zur Finanzierung künstlerischer Arbeit verdeutlichen. Patreon.com ist ein 2013 von dem Musiker Jack Conte gegründetes Unternehmen, das über Subskriptionen ein Crowdfundingmodell für die Kreativbranche anbietet:<sup>35</sup> Registrierte unterstützen die künstlerische Arbeit einer oder eines Kreativen mit einem monatlichen

32 Zum Paradigma der Partizipation vgl. Samuel Bianchini, Erik Verhagen (Hg.): *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge 2016.

33 Friedrich Balke, Oliver Fahlke, Annette Urban: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld 2020, S. 7–19, hier S. 17.

34 Kerstin Schankweiler: *Bildproteste*, Berlin 2019.

35 URL <https://www.patreon.com> (Zugriff am 2. Januar 2024).

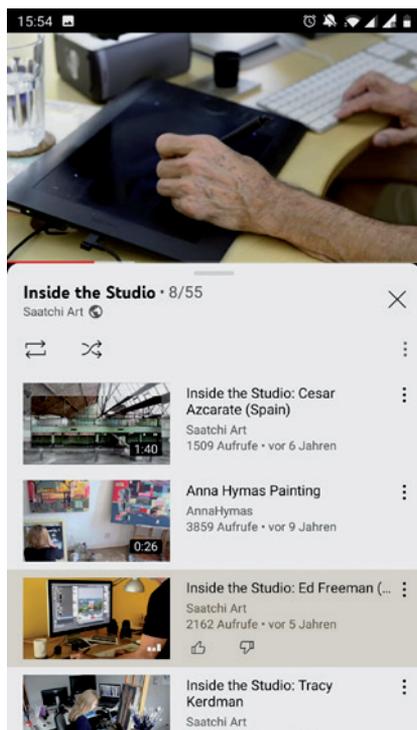
Betrag in selbstgewählter Höhe. Die Unterstützung künstlerischer Arbeit geschieht, wie bereits bei den frühneuzeitlichen Mäzen\_innen, die Martin Warnkes *Hofkünstler* beschreibt,<sup>36</sup> nicht selbstlos. Sie basiert vielmehr auf einem Tauschhandel: Die Abonnierenden erhalten gestaffelten Zugriff auf Inhalte, der sich nach dem jeweiligen Subskriptionsbetrag richtet. Die Patron\_innen bezahlen dabei nicht für eine bereits erbrachte Leistung, sondern für die potenzielle Bereitschaft der von ihnen Begünstigten, künftig Inhalte hochzuladen. Patreon ist mit den meisten Social-Media-Plattformen direkt verlinkbar: Folgt man Kreativen in den entsprechenden Netzwerken, so werden sie bei Patreon empfohlen. Bisweilen geschieht die Verlinkung aktiv: Man folgt einem oder einer Creator\_in auf Facebook, YouTube und Instagram, kauft auf Etsy und unterstützt auf Patreon.<sup>37</sup> Interessant ist Patreon also vor allem für Künstler\_innen, die regelmässig selbst Dokus ihrer Werke und ihrer Tätigkeit in den sozialen Medien posten. Die Kunstdoku ist bei Patreon zu einem zentralen Werbeclip geworden, denn mit den videografischen Inszenierungen ihrer Arbeit überzeugen Künstler\_innen potentielle Förderinnen und Förderer von einer Investition. Sie verkaufen nicht das endgültige Produkt – dafür stünde etwa die Plattform Etsy zur Verfügung –, sondern ihr künstlerisches Können und das Versprechen der Beteiligung an diesem. Besonders zahlungskräftige Abonnierende erhalten beispielsweise Kurse oder Studio Visits bei den Künstler\_innen, jene mit weniger monetärem Einsatz immerhin Zugang zu Videotutorials. Auf Patreon ist die Mediatisierung von künstlerischer Arbeit, nicht das Endprodukt, die Ware. So laden viele Künstler\_innen beim Anlegen ihrer Image-Seite ein Video der Herstellung ihrer Arbeiten hoch. Diesem Video kommt eine Schlüsselfunktion zu: Häufig ist es einer der wenigen Inhalte eines Patreon-Profiles, der ohne Bezahlschranke frei zugänglich ist.

Da Plattformen von Skalierung leben, gibt es auch für die Erstellung der Patreon-Imagevideos Tutorials. Sie geben einen Einblick, was dort unter künstlerischer Arbeit verstanden wird und welche Elemente für eine Social-Web-Kunstdoku als zentral erachtet werden. Hier vermengen sich die Genres Kunstdoku und Imagefilm der Werbeindustrie. Das Tutorial des YouTubers Will Chidlow zur Erstellung einer Kunstdoku ist in dieser

---

36 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

37 Das Belohnungssystem »Super Thanks« von YouTube, das im Juli 2021 in einer Betaversion eingeführt wurde, mag künftig eine Konkurrenz für Patreon darstellen. Vice versa führte Patreon 2023 das Hosten von Videos ausschliesslich über die Plattform ein, so dass die Ersteinbettung auf Videostreaming-Plattformen künftig wegfallen könnte.



- 6 Saatchi Art, *Inside the Studio*-Reihe auf YouTube: Ed Freeman, Handheld-Version, Screen capture 2011

Hinsicht beispielhaft.<sup>38</sup> Er stellt darin den Bausatz und die Erfolgsformel für eine Social-Web-Kunstdoku vor. Die Kreativen sollen zeigen, woraus ihr Alltag besteht; auf den Plattformen besonders beliebte Topoi seien Studioaufnahmen, Aufnahmen des künstlerischen Arbeitsmaterials, das Festhalten des Entstehens neuer Arbeiten. Es ist die in Künstler\_innen-dokumentarfilmen etablierte klassische Vorstellung von künstlerischer Arbeit, die sich über Patreon und andere Plattformen perpetuiert und die die Handarbeit als Wesenskern künstlerischer Arbeit identifiziert. In der in Chidlows Tutorial vorgestellten Idealdoku greift die Illustratorin für ihr Patreon-Video ganz klassisch zu Aquarellfarbe und Pinsel.<sup>39</sup> Doch wird die Inszenierung des Händischen nicht mehr als dokumentarische Tatsache, sondern als sich bezahlbar machendes Element des Storytelling adressiert.

38 Will Chidlow: How to Make an AWESOME Patreon Video, YouTube-Video, 14. Juni 2018, URL <https://youtu.be/802f1JLii8Q> (Zugriff am 2. Januar 2024).

39 Chidlow: Patreon Video (wie Anm. 38), Min. 14:18–14:48.

Für die ungebrochene Relevanz des Motivs des Händischen für die aktuelle Social-Web-Kunstdoku spricht auch folgendes Video: Die YouTube-Reihe *Inside the Studio*, produziert von Saatchi Art, zeigt den Fotografen Ed Freeman mit Tastatur und Maus hantierend. Zu Beginn des Videos beschreibt er sich als »photo-based artist«,<sup>40</sup> der mehr Zeit am Computer verbringe, als Fotos zu schießen. Die Folge inszeniert dann die Werkzeuge der künstlerischen Handarbeit: In einer Einstellung liegt über einer Fotografie eine kleine Palette mit Pinsel neben Schere und Stiften bereit, in einer weiteren zoomt die Kamera ganz nah auf die linke Hand des Fotografen, derweil diese auf ein digitales Tablet zeichnet (*Abb. 6*). Das Narrativ der Social-Web-Doku hält trotz der künstlerischen Telearbeit vor Bildschirmen an Momenten des Händischen fest. Es wird ein altgedienter Mythos verstetigt, der in den auf das Netzwerken, auf die Arbeit an einer Community und auf die Pflege von Followern angelegten sozialen Medien nostalgisch anmutet. Stehen doch Patreon und Co. für ein denkbar nüchternes, kalkulierbares Verständnis von künstlerischer Arbeit, das die Pflege einer digitalen Gemeinschaft aus Abonnierenden in ein Geschäftsmodell überführt hat.

Wenn ich aber, wie zu Beginn vorgeschlagen, davon ausgehe, dass das zentrale Prinzip des Social Web jenes der Beteiligung ist, so lassen sich handfeste Gründe für die Aktualität des Händischen im Digitalen ausmachen. Die Inszenierung des Händischen als Motiv der gegenwärtigen Social-Web-Kunstdoku korrespondiert mit einer besonderen Rezeptionssituation: Social-Media-Konsum findet unter den zielgruppenrelevanten Nutzer\_innen zumeist über Handhelds statt. Die auf den handlichen Geräten abgespielten künstlerischen Techniken liegen dabei wortwörtlich in den Händen der Nutzer\_innen. Die in den Studioaufnahmen gezeigten Hände der Künstler\_innen, ihre Bewegungen und Arbeitsabläufe können aus direkter Nähe studiert und die Umsetzung der gezeigten Praktiken unmittelbar in eigene Anwendungen überführt werden. Die Social-Web-Kunstdoku wird zur Fingerübung, die Rezeption geht auf in der inkorporierten Adaption künstlerischer Praxis.

Es mindert die Relevanz des Genres für die sozialen Medien keineswegs, dass dem skizzierten Wandel der Kunstdoku die Logiken der Netzökonomie zu Grunde liegen. Wenn der Schneeballeffekt der Plattformen dazu führt, dass immer mehr Nutzer\_innen, Creator\_innen und YouTu-

---

<sup>40</sup> Saatchi Art: *Inside the Studio: Ed Freeman (USA)*, YouTube, 2. Oktober 2015, URL <https://youtu.be/LuUzkycbVgw>, Min. 00:08 (Zugriff am 2. Januar 2024).

ber\_innen eigene Kunstdokus entwickeln, könnte sich das moderne Ideal der Kunstvermittlung an die Vielen auf andere Weise denn in Personalunion, nämlich durch Teilen und Aneignen, durch Nachahmen und Updaten, mithin durch digitale Kulturtechniken, einlösen.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1: Steven Jacobs: *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh 2012, S. 18. © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 2: URL [https://youtu.be/nG3MIXkRMS0?si=nYqj5As\\_noWhHi3O](https://youtu.be/nG3MIXkRMS0?si=nYqj5As_noWhHi3O), Courtesy of Tate © Tate, 2024 und © Franz Erhard Walther, VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 3: URL <https://youtu.be/nG3MIXkRMS0?si=Mc0r0HoflrEYgNNf>, Courtesy of Tate © Tate, 2024 und © Franz Erhard Walther, VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 4: URL <https://www.mip.at/en/creations/do-it-no-04> © museum in progress, ORF, 1995; Abb. 5: <https://youtu.be/Qfikt7g7jv0?si=3fqtflla2hoFgLe7M> © Courtesy of the Montclair Art Museum, New Jersey; Abb. 6: URL <https://youtu.be/LuUzkycbVgw> © Ed Freeman, Saatchi Art.



Annette Urban

## »Artist's hand – where is it?« Körper-/Techno-tools und digitale Arbeit

### I. Handverlust in der digitalen Kunst?

»Hi. I'm famous new media artist ... ahem ... « So begrüßt Jeremy Bailey zu seinem *Nail Art Museum* (2014), das ungeachtet des im Titel suggerierten institutionellen Charakters lediglich als eine kurze Videoarbeit existiert.<sup>1</sup> Nach wenigen Eingangsworten, ganz in der Tradition des Künstlerlobs, aber auch der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie und künstlerischen Selbstvermarktung gemäß, stockt die Rede kurz. Denn seinen Namen möchte der ›berühmte‹ *new media*-Künstler lieber nicht nennen. Obwohl das Internet ihn groß gemacht habe, bevorzuge er mittlerweile die Anonymität und den Rückzug aus der Hypersichtbarkeit – so zumindest erklärt er es den Zuschauer:innen in dem unaufhörlichen Monolog, der das gut fünfminütige Video beherrscht und mit dem das Reden über Kunst weitgehend an deren Stelle tritt. Entsprechend ist in der statischen Kameraeinstellung, die den Oberkörper des auf einem Sofa sitzenden Künstlers in seinem *signature outfit* erfasst, sein Gesicht schlichtweg abgeschnitten (*Abb. 1*). Während Bailey über Künstler:innenruhm räsoniert, der sich in Zeiten des Internets primär dem Gesicht verdanke und – so lässt sich hinzufügen – damit den Umweg über irgendeine schöpferische Praxis erspart, will er seines nun vordergründig aus *privacy*-Gründen nicht länger teilen. In die Leerstelle rückt stattdessen seine Hand, die mit ihren eigentümlich blockförmigen, virtuellen Fingerverlängerungen die Bildmitte besetzt.

Mit der prominent platzierten Hand bricht Baileys *Nail Art Museum* kalkuliert mit den Erwartungen an digitale Kunst. Denn, wie es im Monolog pointiert heißt, »artists don't make things with their hands anymore.«<sup>2</sup> Insofern schreibt diese Videoperformance eines *post internet artist* unter der prägnanten Leitfrage »Artist's hand – where is it?« zunächst einmal

1 Entstanden für die ICA-Paneldiskussion zu Omar Kholeifs Buch »You are Here: Art After the Internet« (London, 18. Juni 2014), abrufbar unter URL <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=40pSU5ZM784&t=2s> (Zugriff am 2. Januar 2024).

2 Ebd.



- 1 Jeremy Bailey, *Nail Art Museum*, 2014, Video, YouTube-Channel des Künstlers

die Verlustgeschichte fort, die trotz der derzeitigen Sensibilisierung für *digital handwork*, *practiced digital hand* und »craft of reproducibility«<sup>3</sup> wirkmächtig bleibt und auch vom *Nail Art Museum* vorerst affirmiert wird. Demnach ist die schaffende Hand unter den Bedingungen digitaler Kunstproduktion, die Verfahren des nicht-produktiven Aneignens, Reformatierens und Kuratierens privilegiert, so gut wie verschwunden. Paradigmatisch dafür entpuppt sich Baileys linke Hand im Video als bloßes Display, sobald auf den weißen Fingerextensionen plötzlich mithilfe von Augmented Reality (AR) wie auf Sockeln Miniaturen bekannter Kunstwerke erscheinen. Der Kanon der Kunstgeschichte – von der Venus von Milo bis hin zu Jeff Koons und Ai Weiwei – ist dem remixenden Künstler buchstäblich zu Händen. Primär zielt das *Nail Art Museum* damit auf das Potenzial gerade auch der aggregierenden an Stelle der schöpferischen Hand, die widerständige »handi-institutions« unterhalb der Machtstrukturen etablierter Museen in Aussicht stellt. Im Folgenden jedoch soll dieser Vorschlag nicht als Gegeninstitution eines Künstlermuseums gelesen werden, wie es in der Avantgarde- und Konzeptkunst vielfach vorgeprägt ist, sondern als Ausgangspunkt dienen, um der darin ebenso virulenten Verbindung von Hand und *tool* nachzugehen, obwohl beziehungsweise gerade weil Kunstwerke dank AR scheinbar ohne weiteres Zutun selbsttätig aus der Hand erstehen.

Grundsätzlich besitzt der Status der künstlerischen Hand unter digitalen Bedingungen eine größere Ambivalenz, als es Baileys Frage nach de-

3 John Roberts: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London 2007, S. 144. Vgl. auch Kerry Doran, Lizzie Homersham: *Digital Handwork*, 1. Juli 2014, URL <https://rhizome.org/editorial/2014/jul/01/digital-handwork> (Zugriff am 2. Januar 2024) und Malcolm McCullough: *Abstracting Craft. The Practiced Digital Hand*, Cambridge, Mass. 1998.

ren Verschwinden oder eine allgemein konstatierte Handvergessenheit<sup>4</sup> zunächst vermuten lassen. Denn während die künstlerisch genutzten digitalen ›Werkzeuge‹, das heißt Hardware und Software mit ihren jeweiligen Bedienelementen und Interfaces, allein aufgrund der Universalität und Simulationskraft der Rechenmaschine Computer eine Abstraktion von gesonderten Techniken, vom Händischen wie vom kunstspezifischen Können kennzeichnet, implizieren viele von ihnen zugleich ein besonderes Zusammenspiel mit Händen. Dies beginnt mit der Taktilität der Taste,<sup>5</sup> die den Vorgang des Tastens, den Tastendruck und die symbolische Ordnung diskreter Einheiten verschränkt, und ist mit simulierten Knöpfen, Touchscreens und *hand held devices*<sup>6</sup> gerade nicht obsolet geworden. Vielmehr sind eine händisch operierte Visualität<sup>7</sup> und ein virtuelles Handeln<sup>8</sup> heute zum gewollt beiläufigen, wenig bewussten Standard avanciert. Zurückbezogen auf das Auftaktbeispiel des *Nail Art Museum* sind die Sockel an den Fingern werkzeugähnliche Handextensionen, insofern sie durch Augmented Reality direkt und live verwoben sind sowohl mit dem Körper des Künstlers, wie auch mit dem Computer als Interface zur eigentlichen Ressource des Internets, das Baileys Rede wiederholt adressiert.

Von hier aus lässt sich im vorliegenden Beitrag exemplarisch danach fragen, welche prothetischen Körper im digitalkünstlerischen Arbeiten am Werk sind und wie sie sich in der Hand emblematisch verdichten, die schon prädigital nie unabhängig von Technologie zu denken ist. Ihre digitaltechnologisch forcierte »cyborgian intra-activity«<sup>9</sup> verspricht jene Prothetik zu erschließen, die über »einfache [...] Ergänzungen«<sup>10</sup> hinaus bei übergängigen statt abgegrenzten Körpern ansetzt, ebenso wie die materielle Verflechtung jedweder Praxis, auf die die neuere anthropologische Forschung zum *making* insistiert.<sup>11</sup> Mithin wird zu klären sein, wie in digitalkünstlerischen Fällen *making* und *creation* zueinander ste-

4 Vgl. Jochen Hörisch: *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2020.

5 Vgl. Till A. Heilmann: Digitalität als Taktilität. McLuhan, der Computer und die Taste, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 2, Heft 3, Nr. 2, 2010, S. 125–134.

6 Vgl. u. a. Michele White: *Touch Screen Theory. Digital Devices and Feelings*, Cambridge, Mass. 2022.

7 Ada Ackerman, Barbara Grespi, Andrea Pinotti: *Mediatic Handology?*, in: *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, Jg. 20, Nr. 35, 2020, S. 7–28, hier S. 23.

8 Vgl. u. a. Oliver Ruf: *Die Hand. Eine Medienästhetik*, Wien 2014, S. 17.

9 Doran, Homersham: *Digital Handwork* (wie Anm. 3), n. p.

10 Stefan Rieger: *Die Enden des Körpers und die Negation der Prothetik*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 19, Nr. 1, 2019, S. 105–122, hier S. 106.

11 Vgl. Tim Ingold: *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013 sowie Lambros Malafouris: *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, Mass. 2013.

hen, die dem hartnäckigen Topos des verborgenen Machens und mystifizierenden Zeigens des schöpferischen Schaffens unterliegen.<sup>12</sup> Nach Vorbemerkungen zur Hand als (Techno-)tool, zu den (digitalen) Prothesen immaterieller Arbeit und der rekonfigurierten Hand/Geist-Dichotomie sollen im Anschluss an das *Nail Art Museum* solche Konstellationen untersucht werden, die augmentierte Körper-tools als Mensch-Maschine-Gefüge exponieren. Diese Konstellationen gilt es, so die Ausgangsthese, als signifikantes Pendant oder sogar Gegengewicht zur ebenso aktuellen Renaissance der künstlerischen Hand in virtualisierten Kunsterfahrungen zu berücksichtigen.<sup>13</sup> Denn während Nutzer:innen dort in 3D teils mittels Handtracking die schöpferische, bevorzugt skulpturale Handhabung formbaren Materials (nach-)erleben, wird künstlerische Kreation in den folgenden Beispielen durch werkende wie kommunizierende Hände tendenziell entzaubert.

## II. Zur Hand als (Techno-)tool und Prothetik immaterieller Arbeit

Es lohnt, die Hand in ihrem »ambiguous status as tool and not-tool«<sup>14</sup> für das Nachdenken über die Künstler:innenhand im Allgemeinen heranzuziehen, da sich so ihre zugleich praxeologische wie epistemologische Relevanz im Rekurs auf Anthropologie und Technikphilosophie erschließt. Zum einen ist die Hand selbst schon als technologisch anzusehen, weil sich Hand und Werkzeug ko-evolutionär entwickelt haben. Was die menschliche Hand vermag, ist, verkürzt gesprochen, nicht vom Prozess ihres Gebrauchs von Werkzeugen und deren Hervorbringung zu trennen. Somit lässt sich, auch wenn die durch den aufrechten Gang frei gewordenen werkenden und schöpferischen Hände das Menschsein bestimmen, schon hier zwischen Mensch und Technologie, *living* und *non-living matter*, so wenig kategorial unterscheiden, wie sich dies im Zuge digitaler Weltzugänge offensichtlich zuspitzt. Zum anderen jedoch geht die Hand keineswegs im quasi-technologischen Werkzeugcharakter auf. Vielmehr ist auch von der denkenden Hand zu reden, die sich auf eine traditionsreiche chirozentrische Philosophie<sup>15</sup> bis hin zur Phänomenologie Heideggers und dessen Skepsis gegenüber dem Dualismus von Geist/Materie stützt. Aus

12 Vgl. Rachel Esner, Sandra Kisters, Anne-Sophie Lehmann (Hg.): *Hiding Making, Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013.

13 Vgl. zu Florian Meisenberg z. B. Julia Reich: Was tun in und mit Bildern? Handlungsformen in Augmented und Virtual Reality, in: Markus Heinzelmann, Maria Bremer (Hg.): *Eintauchen in die Kunst, Ausst.-Kat. Museum unter Tage*, Bochum 2023, S. 73–78.

14 Doran, Homersham: *Digital Handwork* (wie Anm. 3), n. p.

15 Vgl. Ackerman, Grespi, Pinotti: *Mediatic Handology?* (wie Anm. 7), S. 8.

der Perspektive der Mediennutzung vermittele die Hand zudem zwischen Materie und symbolischer Ordnung, so Jana Herwig, da ihre Gegliedertheit die distinkten Einheiten der Zeichensysteme zunächst vorweggenommen habe und sie nun prädestiniere »für den Gebrauch von Geräten, die von ihren Benutzer\_innen eine fortwährende Auswahl aus einer Menge gegliederter Symbole einfordern«. <sup>16</sup>

In der Vorstellung vom Schaffen des geistig schöpferischen Künstlergenies war lange dieselbe trennende Dichotomie von Geist/Hand dominant, die sich jetzt durch den Fokus auf *making* und Werkzeuge in jüngeren kunsthistorischen *production studies* beziehungsweise *studio studies*<sup>17</sup> sowie Objektforschungen<sup>18</sup> auflöst. Bei den *tools* der *digital art* greift in Produktionsdarstellungen nicht nur die genretypische Dialektik von *hiding making* und *showing creation*, die selbst im inszenierten Zeigen des Machens das Geheimnis des Schaffens nur bekräftigt, etwa zugunsten eines vorgeblich undarstellbaren, geistigen Kerns der Kunst.<sup>19</sup> Das Verbergen, so Ann-Sophie Lehmann, verschärfe sich bis zum kompletten Entzug durch die Black Box des laborähnlichen Produktionsorts, durch die Unspezifik multifunktionaler Computerwerkzeuge und den nur Eingeweihten zugänglichen *tech talk* der Künstler:innen.<sup>20</sup> Gleichzeitig jedoch prognostiziert Lehmann schon 2009 eine wachsende Darstellungswürdigkeit digitalen Kunstmachens dank der steigenden Anerkennung von *digital craftsmanship*,<sup>21</sup> womit sie Kunstfertigkeit als zentralen Topos des Genres konsolidiert.

Komplementär zur Betonung solch einer auch handwerklich geschickten, technischen Expertise werden seit Ende der 2000er Jahre im Zuge der Appifizierung und der Verbreitung intuitiver, oft haptisch-manueller Interfaces die Werkzeuge der digitalen Kunst als *soft tools*<sup>22</sup> und *defaults*,

16 Jana Herwig: Hand, Haut, haptische Medien. Mediale Konfigurationen des Tastsinns, Diss. Univ. Wien, 2017, S. 62, URL <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1338300/get> (Zugriff am 2. Januar 2024).

17 Vgl. u. a. Ann-Sophie Lehmann: Epilogue. Good Art Must Smell of the Studio, in: Esner, Kisters, dies. (Hg.): Hiding (wie Anm. 12), S. 245–255 und Glenn Adamson, Julia Bryan-Wilson: Art in the Making. Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing, New York 2016.

18 Vgl. Philippe Cordez: Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie, in: Ders., Matthias Krüger (Hg.): Werkzeuge und Instrumente, Berlin 2012, S. 1–19.

19 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: Hidden Practice. Artists Materials, Tools and Working Spaces in the Digital Domain, in: Dies. u. a. (Hg.): Digital Material, Amsterdam 2009, S. 267–281, hier S. 269; Dies.: Epilogue (wie Anm. 17), S. 247.

20 Vgl. Lehmann: Hidden Practice (wie Anm. 19), S. 270, 274, 271.

21 Ebd., S. 274.

22 Vgl. Marisa Olson: The Rhetoric of Soft Tools, in: Kathryn High, Sherry Miller Hocking, Mona Jimenez (Hg.): The Emergence of Video Processing Tools, Bd. 1, Bristol 2014, S. 201–212.

also vom System vorgegebene Einstellungen, diskutiert. Darin aktualisiert sich ein künstlerisches *de-skilling*, als das schon die angeeigneten oder beauftragten Industrieprodukte und die delegierte Herstellung seit dem Readymade beschrieben werden. Wie John Roberts systematisch aufgezeigt hat, ist die Rede vom Handverlust dafür unzureichend: Denn die *detached hand* der Künstler:innen ist nicht ohne die anonymen *attached hands* der nicht-künstlerischen Lohn-Arbeiter:innen in der Fabrik zu haben.<sup>23</sup> Mit Blick auf diese »surrogate authorship«<sup>24</sup> bringt Roberts bereits einen Begriff von *prosthetic hands* und geistiger Tätigkeit jenseits der genialischen Erfindung ein. Schließlich sieht er das *de-skilling* der ehemals kunstfertigen Hände von einem kognitiv-kommunikativen und exekutiven *re-skilling* begleitet, sprich: Er qualifiziert auch das, was der Künstler:innenkopf macht, als Arbeit, im postfordistischen Sinne immateriellen Arbeitens.

Wie rekonfiguriert sich demgegenüber in der Gegenwartskunst die Konstellation von Hand, Werkzeug und Geist, wenn Technologie nicht nur, wie Roberts für die Avantgardekunst geltend macht, an die Stelle der Künstler:innenhand tritt<sup>25</sup> und den Geist umso mehr verabsolutiert, sondern als Erweiterung von deren manuell-denkenden Fähigkeiten verstanden wird? Und wenn nicht nur die delegierende Kommunikation und der *general intellect* der Fabrikarbeit, sondern die digitale Produktion selbst immaterielle wie materielle Aspekte von Arbeit in sich trägt. Entsprechend greifen andere Logiken der Delegation und Arbeitsteilung, da die arbeitende Maschine nicht mehr vorrangig als »extra-studio labour«<sup>26</sup> in die Fabrik ausgelagert, sondern mit dem PC ins quasi-wohnliche Atelier reintegriert ist. Wie verhält sich der gewandelte Zuschnitt von künstlerisch-nichtkünstlerischer Hand- und Kopfarbeit zum Wiederaufleben händischer Virtuosität an digitalen Geräten bei gleichzeitiger Standardisierung des *finger work* durch deren Hersteller<sup>27</sup> und zum gegenderten Handling digitaler *tools*?

Für Baileys *Nail Art Museum* lässt sich soweit festhalten, dass der Computer, dessen *making* durch seine Verlagerung ins Off-Screen verschleiert wird, das Online-Reservoir derjenigen Kunst anzapft, in die andere – das heißt Künstler:innen, aber auch Institutionen, Kunstkritiker:innen und

23 Vgl. Roberts: *Intangibilities* (wie Anm. 3), S. 155.

24 Ebd., S. 156.

25 Vgl. ebd., S. 155.

26 Ebd., S. 147.

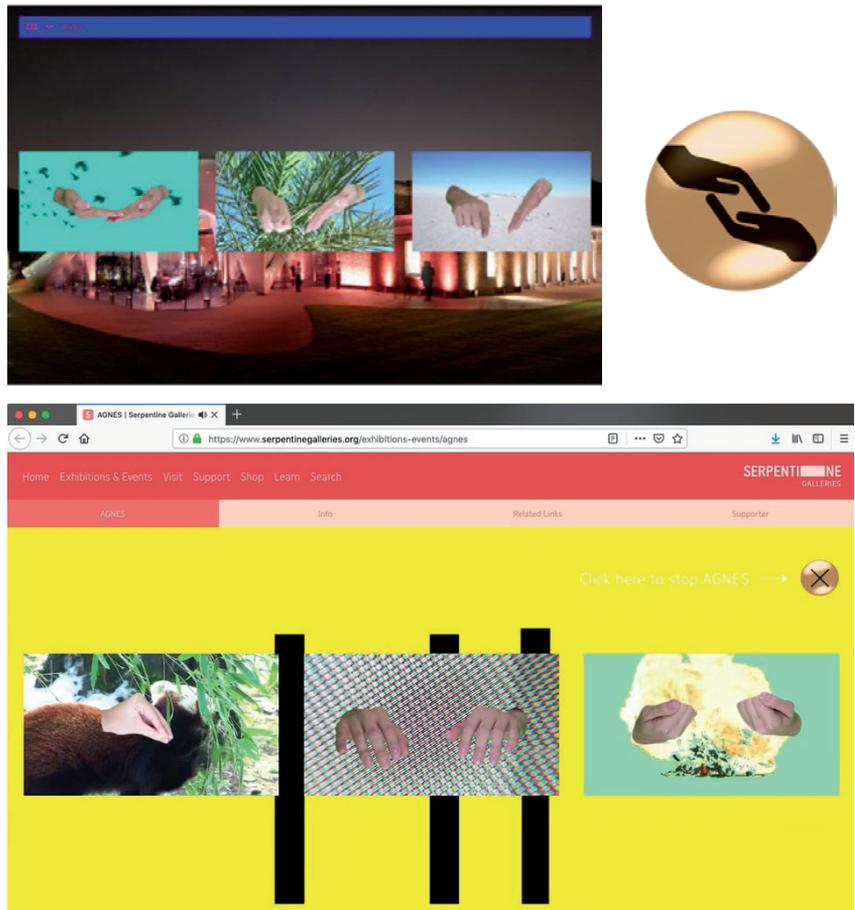
27 Vgl. Alexander Provan: *Touch Screens*, in: *Artforum*, März 2013, URL <https://www.artforum.com/columns/touch-screens-215748> (Zugriff am 2. Januar 2024).

Forscher:innen, als Urheber:innen der digitalen Abbildungen – ihre Arbeit investiert haben. Statt davon nur parasitär zu profitieren, setzt Bailey das Investment der letzteren durchaus fort, wenn er – wie der rotierende rechte Oberarm andeutet – in diesem Sofa-Setting mit der rechten Hand an der Tastatur durch Onlineabfrage diejenige Kunst einspeist, die auf der hier zum allmächtigen Display stilisierten linken Hand erscheint. Die launige Adressierung des Publikums übertüncht indes jede Nähe zu Arbeit zugunsten einer virtuosen Performance. Wie auf einer Klaviatur anstelle einer Tastatur bespielen die Finger der Linken live die AR-Extensionen, was multimodal den Eindruck des Remixens verstärkt. Aus dem Nichts werden den Fingern Meisterwerke vergangener und gegenwärtiger Kunst, garniert mit etwas Logokultur, aufgepfropft, womit die Arbeit des Selektierens und des Handlings der für AR nötigen Daten und Screens unsichtbar bleibt. Zwar verspricht Bailey ein *DIY-Nail Art Museum* für alle, weicht aber nicht in die dazugehörige Praxis des Augmentierens ein, sondern sucht die kalkulierte Verwechselbarkeit mit Nail Art-Tutorials auf YouTube. Von diesem Beispiel aus zeichnen sich insofern zwei Stränge ab, die ich im Folgenden anhand von Cécile B. Evans einerseits und Aram Bartholl, Sabrina Labis und Nadja Buttendorf andererseits konturieren möchte. Ihre Werke bringen die kommunizierend-kuratierenden Hände eines Kunstbots und eine pseudo-handwerkliche Nail Art ins Spiel.

### III. Die *detached hands* des Chatbots – Cécile B. Evans

Im ersten Strang verdichten sich meiner These zufolge die *detached hands* kommunizierender statt schaffender Künstler:innen in Gestalt eines körperlos hantierenden Chatbots namens *Agnes*, den Cécile B. Evans 2014 für den Webauftritt der Londoner Serpentine Gallery konzipierte. Sobald *Agnes* durch einen Click auf ihr Icon, bestehend aus zwei sich berührenden Händen, gestartet wurde, empfing sie die Websitebesucher:innen mit ihrer entkörpernten Stimme, einem »Hi« in Blockschrift und gelegentlichen Textbox-Einblendungen zwecks Frage-/Antwort-Interaktion. Zugleich sahen sich die User:innen drei Handpaaren in Videoloops gegenüber, die kurze emblematische Gesten vorführten, bevor der Chatbot sie auf eine explorierende, vorrangig verbal angeleitete Tour durch die Museumswebseite mitnahm (Abb. 2a–c). Die in GIFs animierten Handgriffe sind von einem ironischen Online-Glossar zu Vortragsgestik angeregt.<sup>28</sup> Sie führen vor je-

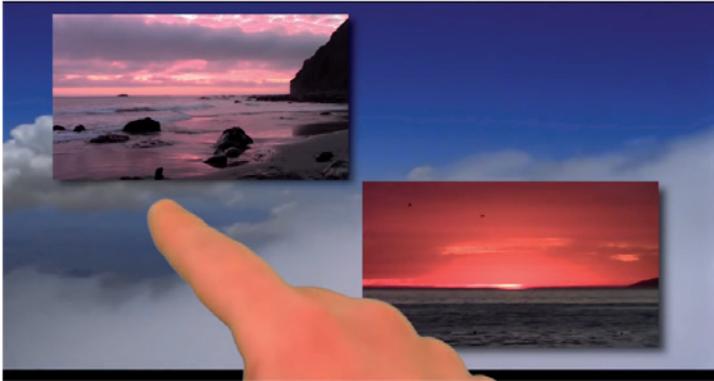
28 Vgl. Doran, Homersham: Digital Handwork (wie Anm. 3), n. p., mit Verweis auf *A Glossary of Gestures for Critical Discussion* von Jasmine Johnson und Alice May Williams unter URL <https://critical-handgestures.tumblr.com> (Zugriff am 2. Januar 2024).



2a–c Cécile B. Evans, *Agnes*,  
Chat Bot, digital commis-  
sion Serpentine Gallery,  
2014–2019, Screen-  
captures und Icon

weils einmontiertem Hintergrund, indem sie zum Beispiel ins Leere tippen, ein fressendes Tier imitieren oder einen *visual effect* gestisch unterstreichen, zentrale affektiv-rhetorische, deiktische wie mimetisch-spielerische Dimensionen der Hand als *tool* vor, die auch digital-im/materielles Arbeiten prägen. So beziehen sich die Handvignetten sowohl auf die Aktivitäten von Agnes, die bei ihrer Tour mit unsichtbarer Hand die Spalten der Webseite hinunter- und heraufscrollt, einzelne Inhalte anwählt oder gar zu externen Videolinks wechselt, als auch auf die der User:innen. Denn diese fordert Agnes zu Beginn auf, »to click-in the gesture that best describes your state of being«.<sup>29</sup>

29 Vgl. zwei Bildschirmaufzeichnungen von »live journeys« mit Agnes vom Juni 2019 im Archiv von rhizome, URL <https://anthology.rhizome.org/agnes> (Zugriff am 2. Januar 2024).



2d Cécile B. Evans: *Agnes*  
– *The End is Near*, 2014,  
Video, 20 min, Still

Das heißt, die Hände sind, ähnlich wie die populären Smileys, Zeichen einer kommunikativ hergestellten Online-Intimität und Gradmesser der Affektlage der Nutzer:innen, die inzwischen nahezu jede Software erfragt.

Als Icon und Gestenglossar funktionieren die Hände bei Evans somit symbolisch als *soft tools* der Online-Kommunikation. Sie sind vollständig vom Künstler:innenkörper losgelöst und stattdessen mit dem Geist einer sprechend-lernenden KI verschaltet. Als digitale Assistentin personalisiert Agnes zunächst einmal nur den Online-Service einer Museumsinstitution. In indirekter Weise rekurriert aber auch sie, wie Baileys Kunstfigur des *famous new media artist*, auf Evans' eigene digitalkünstlerische Praxis. Schon deren Aneignung eines (Kunst-)Vermittlungs-*tools* in Verschränkung mit outgesourcter Kund:innenkommunikation ist sprechend dafür, wie Evans in diese *digital commission* die Metaebene einer Reflexion der Rolle einzieht, die sie dabei als Künstlerin einnimmt. Die Lesart lässt sich weiter stützen, insofern auch den Chatbot beim anleitenden Explorieren der Webseiten leitmotivisch die Reflexion seines eigenen Status beschäftigt<sup>30</sup> und das Virtuelle als Sphäre seiner quasi-personalen Existenz unterstrichen wird. Selbstbewusst erklärt Agnes mit der Zeile »I live here« die Website zu ihrem Habitat; sie ist darüber hinaus mit einer Art Biografie beziehungsweise *backstory* ausgestattet,<sup>31</sup> die sie zu einer Persona des Kunstbetriebs und Interviewpartnerin des Kurators Hans Ulrich Obrist<sup>32</sup> avancieren ließ. Die

30 Vgl. ebd., wo sich Agnes zum Beispiel mangels besserer Begriffe mit einer Ausstellung vergleicht.

31 Vgl. die Werkangaben ebd.

32 Vgl. Hans Ulrich Obrist: How are you Today?, in: Artpapers, März/April 2014, URL <https://www.artpapers.org/how-are-you-today> (Zugriff am 2. Januar 2024).

langjährige, aber begrenzte Laufzeit der *online commission*<sup>33</sup> fließt in die ›Individuation‹ dieses künstlichen Lebens ein, indem Evans Agnes in der separaten, wiederum Hände fokussierenden Videoarbeit *Agnes – The End is Near* (2014) über ihr Ende und ihren Wunsch weiterzuleben sinnieren lässt.

Auf die Interaktionen mit den Besucher:innen der Webseite wirkt sich diese Selbstreflexion ebenso aus, wenn der Bot seine Lebendigkeit und Menschenähnlichkeit durch Empfindungsfähigkeit unter Beweis zu stellen versucht. Neben solchen *reverse turing tests*, die die unsichtbare Maschine hinter dem vermenschlichten Interface aufblitzen lassen, spiegelt sich die Subjektivität des KI-Geistes beim Scrollen durch die Museumswebseiten, die dabei von YouTube, Pinterest und anderen Sharing-Plattformen infiltriert werden. ›Inspiration‹ bezieht Agnes für das quasi-händische Operieren diverser Informations- und Bildquellen nämlich wiederum aus ihren selbstreflexiven Lieblingsthemen – den Scherzen über nicht so böse Roboter oder der Sci-Fi-Serie *Black Mirror* –, die ihre Algorithmen generativ verknüpfen. Dieses Prinzip des Themenclusterings fügt sich nahtlos in die Muster des suggerierten Small Talks mit der digitalen Assistentin ein, die ganz ohne die Intimitätserzeugende Mimik und Pysis der oft vollfigurigen KI-Avatare auskommt.<sup>34</sup> Im Hindurchnavigieren wird offensichtlich, wie sehr digitale Kunstrezeption wie viele andere, vermeintlich rein interessegeleitete Online-Freizeitaktivitäten ein verschleiertes digitales Arbeiten beinhaltet, auch wenn Agnes' Programmierung erklärtermaßen keine Nutzer:innendaten abschöpft.<sup>35</sup> Als verfeinerter Servicebot, der sich auch mal rar macht oder Termine verschiebt, imitiert Agnes subtil die Sozialformen digitaler Ökonomien. Vor allem aber, so mein Hauptargument, ähneln ihr assoziatives, verschiedenste Quellen hybridisierendes Kuratieren der steten Bildzirkulationen und ihr Zeigen kontextoffener Clips als Realisierung von Interaktion auffallend den Verfahren, die Cécile B. Evans selbst im Video *Agnes – The End is Near* (Abb. 2d) als deiktisch-händische Praktiken inszeniert.

33 Vgl. live journey mit AGNES, Juni 2019 (wie Anm. 29).

34 Vgl. Delphine Potdevin, Céline Clavel, Nicolas Sabouret: Virtual Intimacy in Human-Embodied Conversational Agent Interactions. The Influence of Multimodality on its Perception, in: Journal on Multimodal User Interfaces, Nr. 15, 2021, S. 25–43.

35 Vgl. Ada O'Higgins: Not Your Average Bot. DISmiss presents Agnes, in: dis magazine, 7. Oktober 2014; URL <http://dismagazine.com/blog/66584/not-your-average-bot-dissmiss-presents-agnes> (Zugriff am 2. Januar 2024).

#### IV. Handwerkliche Bricolage und ungeglättete Körper-tools – Aram Bartholl, Sabrina Labis und Nadja Buttendorf

Auch im zweiten Strang, der die ungeglättete Übergängigkeit von Mensch und Maschine akzentuiert, setzen die Strategien mitunter beim händischen Management des Informationsstroms an, allerdings nicht durch die Mimikry eines Chatbots, sondern durch handwerkliche Bricolage. Sie kehrt anstelle technischen Raffinements die Widerständigkeit des *DIY-making* und des *un-learning* von Technologie<sup>36</sup> heraus. Beispielhaft führen dies zwei Kollaborationen unter Künstlerkolleg:innen vor, die Nadja Buttendorf zwischen 2016 und 2019 unter dem selbstkreierten Label *Nadja's Nail Art Residency* unter anderem mit Aram Bartholl und Sabrina Labis initiiert hat.<sup>37</sup> Im Unterschied zu Jeremy Baileys Fiktion eines Museums gestaltet die künstlerische Aneignung der Nail Art hier mit Hilfe einer gebastelten Neon-Reklame das Künstlerinnenstudio als fancy Nagelstudio. Die Reklame erscheint im Intro der Making-of-Videos, die auf dem YouTube-Kanal von *Nadja's Nail Art Residency* deren eigentlichen Schauplatz bilden. Im engeföhrten Blick auf die gemeinsam schaffenden Hände von Buttendorf, Bartholl und Labis erfüllen diese Videos weniger Konventionen des Labors von *new media artists* als des Künstlerateliers, das traditionell ein kollektiver Ort des *hands-on learning* ist und lange sogar *hired hands* interdependent einband.<sup>38</sup> Ebenso ähneln sie YouTube-Tutorials, die seit den 2010er Jahren die DIY-Kultur wieder erstarken ließen und sich oft auf die Interaktion der Hände mit Materialien als Performanz körperlich-impliziten Wissens fokussieren.<sup>39</sup> Sie interpretieren jedoch das Genre zu einem Format des technologischen *un-learning* um.

Ausdröcklich begreift auch dieses Nail Art-Projekt Fingernägel als alternative Plattform und Trägermedium für Kunst,<sup>40</sup> und wie Bailey setzt Aram Bartholls Beitrag bei der Verknöpfung von Aggregieren und Ausstellen an. Seine *Post Snowden Nails* (2016) (*Abb. 3a–c*) tarnen sich mit passgenau auf fünf Fingernägel geklebten SD-Karten zunächst minimalistisch als schwarzer Nagellack. Aber auf jedem Finger versammelt Bartholl unter-

36 Vgl. Loes Bogers, Letizia Chiappini (Hg.): *The Critical Makers Reader. (Un)learning Technology*, Amsterdam 2019.

37 Vgl. URL <https://nadjas-nail-art-residency.org> (Zugriff am 2. Januar 2024). Weitere Kollaborationen mit Darsha Hewitt, Jana Barthel und Marco Schmitt.

38 Vgl. Roberts: *Intangibilities* (wie Anm. 3), S. 139–143.

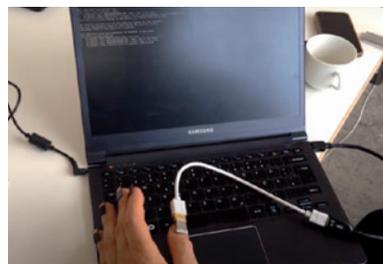
39 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Bügeln, Töpfern, Zeichnen, oder: How To YouTube. Videos kreativer Praxis als Vermittlung und Performanz impliziten Wissens*, in: Julia Schumacher, Andreas Stuhlmann (Hg.): *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*, Hamburger Hefte zur Medienkultur, Nr. 12, Hamburg 2011, S. 137–152, hier S. 137–140.

40 Siehe Projektbeschreibung auf der Webseite (wie Anm. 37).

schiedliche Datenbestände, angefangen vom Linux-Betriebssystem über die Warwick Offline Library, eine Viren-Sammlung bis zu seiner Werkserie *Dead Drops*, wobei dieses digitale ›Ausstellen‹ deren genuine Datenförmigkeit nicht verdeckt. Anders als in Baileys Video der augmentierten Fingerplinth (Abb. 1), die Bilddateien aus dem Netz eine virtuelle Präsenz verleihen, ist der Rechner hier nicht unsichtbar, sondern notwendiges Element, um die SD-Karten für den Menschen auszulesen und ihren Inhalt als Ordnerstruktur auf dem Desktop anzuzeigen. Die körpernah applizierten, *wearables* parodierenden Speichermedien erfordern eine Mensch-Maschine-Kopplung mittels Adapter, die die gewissermaßen denkende Hand in der effizienten Bedienung der Tastatur einschränkt und die akkumulierten Texte/Programme mit der Neuproduktion im Gebrauch des Alphabets kurzschließt. Statt der Fantasie unendlichen Wissens im Netz anzuhängen, materialisiert sich das Computerhirn nach einmaligen Downloads im begrenzten Speicherumfang an den nicht mehr als fünf Fingern einer Hand. So betont Bartholl eine Autarkie im Offline, aber auch eine radikale Verknappung verfügbarer Informationen. Sogar fluide Wissensbestände wie die englische Wikipedia hat er zu fixen Datenpaketen geschnürt. Seine technoiden Speicherfinger verweigern sich der Nützlichkeit einzelner *tools* und liefern stattdessen Systemkomponenten für autonomeres digitales Arbeiten.

Gleichzeitig wird Datenarbeit durch die dezent am Körper getragene Mikrospeichertechnik im Rekurs auf heroisch-abenteuerliche Spionage tendenziell fiktionalisiert. Nur halb ironisch identifiziert Bartholls digital-künstlerische Praxis nach Snowden, jenseits des alltäglichen Überwachungskapitalismus, das von Abhörsystemen durchzogene Internet als Hauptgegner. Andererseits jedoch lassen die Nagelapplikationen die durchweg feminisierte Nail Art anklingen, die vielfältig, wie mit Designs *on demand*, etwa mit Online-Dienstleistungen verknüpft ist. Diese Referenz bekräftigt sich im Zusammenspiel der vier Hände im Making-of. Wenn Buttendorf mittels Nagelfeile an Bartholls Männerhänden zuerst die Voraussetzung für technische Extensionen schafft, wird der heroisch-hacktivistische Impetus mit weiblicher Care-Arbeit unterwandert.

Noch deutlicher überlagern sich die schöpferischen Hände mit affektiv-sozialen und – wie noch zu sehen – reproduktiven Praktiken, die das Atelier als eine nur der Arbeit vorbehaltene Stätte in Frage stellen, wenn Sabrina Labis als *resident artist* bei Nadja Buttendorf zu Gast ist. Ihr Projekt der *360° Nail* (2019) (Abb. 4a–b) nimmt eine weitere handgerechte Digitaltechnologie, nämlich die Handykamera, beim Wort und denkt sie so konsequent zu Ende, dass auch bei permanentem Filmen die Nutzerin nicht an ihr *hand-held device* gefesselt ist. Mit einer auf den Gelnagel des



Mittelfingers montierten Digitalkamera treibt Labis das beiläufige Handy-filmen auf die Spitze, indem sie eine im Sportbereich beliebte Action Cam für die Dauerdokumentation unspektakulärer Alltäglichkeit entwendet. In eigentümlicher Verwicklung von Hand- und Kopfarbeit realisiert diese eine maximale Freiheit des nicht mehr kopfgebundenen Auges, das als geflügeltes körperloses Seh-Organ schon bei Leon Battista Alberti den Künstler ausweist und wie die Hand am Orientierungsvermögen sowie der Konzeptualisierung von Ich und Welt<sup>41</sup> entscheidend mitwirkt. Zugleich macht die Kurzschaltung mit der Hand das Auge maximal unfrei, da deren Bewegungen, statt das Gesehene nachzuverfolgen, gänzlich anderen Verrichtungen dienen. Diese ultimative Handkamera erfasst alles, ohne es noch visuell zu kontrollieren, und durchkreuzt mit ihrer verkörperten, taktilen Ultra-Nahsicht das Überblicksversprechen des 360-Grad-Bildes.

Das dazugehörige Produktionsvideo der *Nail Art Residency*, das Butten-dorf und Labis wie schon Bartholl nur im Anschnitt allein anhand ihrer Hände zeigt, weist auch ohne direkte Adressierung seiner Betrachter:innen starke Ähnlichkeiten mit einem Tutorial auf. In Nahsicht bestens zum Nachmachen geeignet, wird das Ausprobieren vorgeführt, bis die Schraube als Kamerahalterung im Kunstnagel hält. Signifikant erscheint die Aufspaltung der zwei schöpferischen in vier werkende beziehungsweise be-

3a–c Aram Bartholl,  
*Post Snowden Nails*, 2016,  
Micro SD-Karten auf  
Fingernägeln geklebt,  
Speicherkapazität 128 GB,  
kuratierter digitaler  
Content

Rechts: Stills aus dem  
Produktionsvideo im  
Rahmen von *Nadja's  
Nail Art Residency*

41 Vgl. für die Hand Ackerman, Grespi, Pinotti: *Mediatic Handology?* (wie Anm. 7), S. 14.



4a–b Sabrina Labis, *360° Nail*, 2019, im Rahmen von *Nadja's Nail Art Residency*

Links: Digitale Fotografie, Größe variabel;  
rechts: Tutorial, HD-Video, 2:05 min, Still

arbeitete Hände, entsteht hier doch, statt direkt ein Werk zu kreieren, auf handwerklichem Wege der Prototyp eines neuartigen *tools*, das sich als bewusst kompositor, nicht störfreier Hand-Maschine-Hybrid präsentiert. Effektiv setzen Labis und Buttendorf die taktilen Reize der Werkstoffe, das Faszinosum des Selbermachens und der umnutzenden Bricolage sowie den Clash von Werkbank und Beauty-Studio in Szene, wenn sie etwa mit einem Akku-Schrauber den schimmernden Gelnagel bearbeiten.

Dieses Spiel mit Geschlechterklischees verlängert sich über die Produktionsstätte und deren *tools* hinaus bis an den Einsatzort des selbst-erfundenen Geräts. Das Sequel des Produktionsvideos führt die Herstellung eines ersten *360° Nail*-Videos vor, während die Künstlerkolleginnen plaudernd im Fast Food-Restaurant zusammensitzen und die Fingernagel-Kamera genüsslich in den Pommes stochert. In *Part 2: 360° Video* dringt aus dem Off derjenige *tech talk*, der Ann-Sophie Lehmann zufolge das Expert:innenwissen von *new media artists* kennzeichnet, hier jedoch weitgehend dem Small Talk unter Altersgenossinnen gleicht, die sich über die Vorzüge des neuesten iPhone austauschen, derweil sie auf eine günstige Finanzierung oder das Altgerät ihrer Mutter warten. Offenbar haben sich künstlerische und nicht-künstlerische Digitalarbeit entdifferenziert. Dass das Produktionsvideo die Künstlerinnen essend – wenn man so will – bei der Reproduktion ihrer Arbeitskraft zeigt, ruft die emanzipatorische Agenda einer anderen selbstgemachten Kameraapparatur in Erinnerung, die ebenfalls die Hände befreit.

Margaret Raspé schraubte in den 1970er Jahren ihre Super 8-Kamera an einen Helm, um eigenhändig die Arbeit ihrer Hände beim Abwasch filmen zu können und eine konsequent subjektive Einstellung zur Selbst-

beobachtung anzuwenden. Derart ist die weiterhin an den Kopf und das Auge gekoppelte Kamera bei Raspé zugleich verkörpert. Ihre Hände werden von der Bedienlogik des Geräts und der Medienhandhabung befreit, um ihre Gebundenheit an die die Künstlerin außerkünstlerisch bestimmenden Tätigkeiten aufzudecken, sprich um bei der Hausarbeit gefilmt zu werden, die sich in dem zwanzigminütigen Film *Alle Tag wieder (Let them swing)* (1974) nur um die Tilgung der Reste des Essens dreht. Beim Fast-food von Labis und Buttendorf hingegen ist der scharfe Kontrast zwischen der Verpflichtung auf reproduktive Arbeit und deren Sichtbarmachung durch eine feministische Filmkunst einem ungebundenen, aushäusig sich versorgenden Lebensstil gewichen, der dem Anforderungsprofil des flexiblen kreativen Arbeitens ohne Reproduktionsorgen entspricht. Ähnlich wie bei Raspé bringt die körpergebundene Kameratechnik jedoch derart fragmentierte Bilder hervor, dass durch die fettverschmierte Linse mitten im Essen, am Mund und am nahsichtig verzerrten Körper im 360-Grad-Modus vor allem ein Bild von Einverleibung entsteht. Die Arbeit der Digitalkamera, die das verwackelte Bewegtbild softwaretechnisch stabilisiert und zur Illusion eines sphärischen Rundumbildes hochrechnet, hypostasiert sich so in einer artifiziell-kugelförmigen Ansicht. In ihr erscheint die Hand nicht als Bildproduzentin und Instrument der Blickführung, sondern ist zurückgeworfen auf eine werkzeugferne Essenzzufuhr.

Nadja Buttendorf selbst gewinnt der Verkopplung von Körper und prothesenartigem Werkzeug jenseits ihrer Nail Art noch eine Wendung mit ihrem buchstäblichen *FINGERring* (2016) (*Abb. 5a–d*) ab, der als sechster Finger getragen wird. Dieses Designobjekt tritt in Kurzvideos und GIFs auf, die seinen Gebrauch vorführen, und steuert als camouflierter Cursor die Benutzung der Webseite der Künstlerin. Die möglichst lebenssechte Silikonreplik von Buttendorfs Finger spielt auf die Handabgüsse des 19. Jahrhunderts an, die die schöpferische Künstler:innenhand als abgetrenntes Körperteil unter anderem bei Auguste Rodin<sup>42</sup> fetischisieren. Hier sind sie auf einen einzelnen Finger heruntergestutzt, der die Künstlerinnenhand erweitert, aber als verdoppelter Finger mehr ein »ring wearing a finger«,<sup>43</sup> also Accessoire, ist, denn zum Arbeiten taugt, und als solches nicht zuletzt den dort üblichen Ehering substituiert. In den Funktionalitätstests der GIFs und Videoclips erkundet Buttendorf entsprechend we-

42 Vgl. zu anderen zeitgenössischen Adaptionen Laura McLean-Ferris: Hand Signals, in: Art Monthly, Nr. 379, September 2014, S. 7–10.

43 Werktext auf Webseite der Künstlerin URL <https://nadjabutendorf24.com/fingerring.php> (Zugriff am 2. Januar 2024).

niger seine Eignung für schöpferische als für allerlei alltägliche Praktiken wie Handy entsperren, Nägel lackieren oder Geschirr wegräumen. Gerade diese Körperbricolage aber, die die Künstlerin ironisch als technofuturistischen Evolutionssprung für Menschen beziehungsweise Menschsein für Roboter annonciert,<sup>44</sup> macht sehr gut die stockenden Übergängigkeiten zwischen Körperteilen als/und *tools* nachvollziehbar etwa beim Versuch, mit dem Finger auf dem Finger den Lichtschalter zu betätigen oder auf einer Tastatur zu tippen, das heißt beim Scheitern in der technischen »Gerätekultur«, in der die Hand vielfach nur »auslösendes Organ« ist.<sup>45</sup> Wie schon Raspé und Labis stellt Buttendorf eigens in einem Bilderpaar die weibliche Doppeltätigkeit von Computer- und Hausarbeit aus. Die endlosen GIFs lassen die künstlich gesteigerte Effizienz des sechsten Fingers unweigerlich ins Dysfunktionale kippen. Wenn derselbe *FINGER-ring* schließlich als Curser über die Webseite der Künstlerin huscht, verfremdet er dieses gebräuchlichste Computer-*tool*, das als Pfeil und Hand grafische Benutzeroberflächen steuert, zum unheimlich menschlichen, amputierten Finger. Als solch ein losgelöstes Körper-*tool* macht er sich immer dann kurz unsichtbar, wenn er dem funktionalen Anklicken dient, und schaltet den reproduzierten Künstler:innen- direkt mit dem digitalen Benutzer:innenfinger kurz.

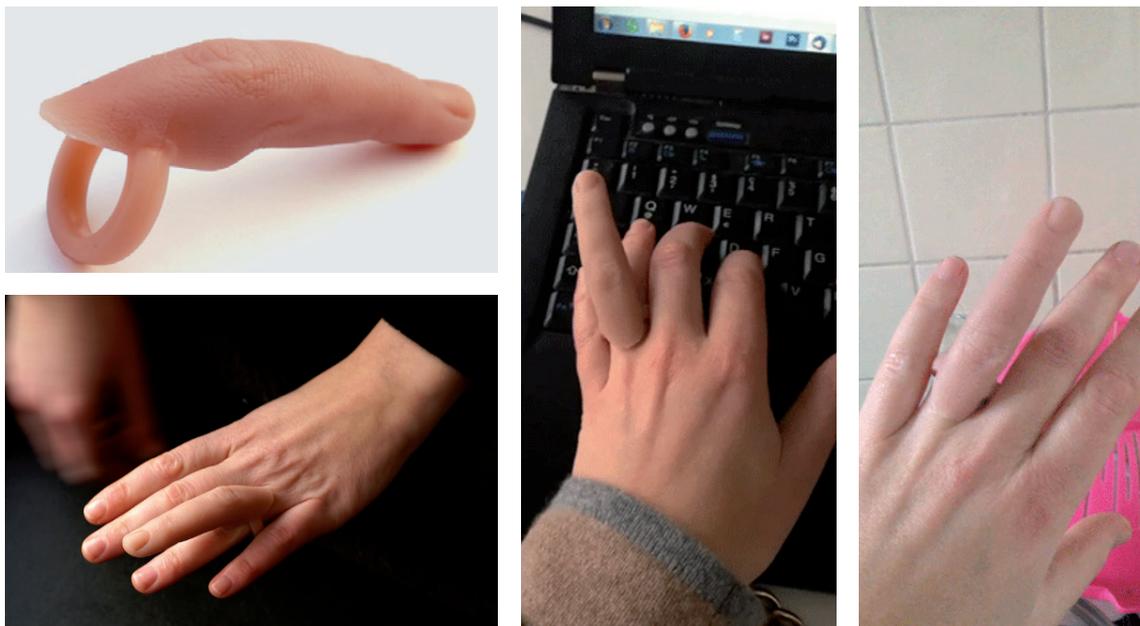
#### V. Mini-Institution an einer Hand, Residenzen des *hands-on learning* und die händisch-dienstleisterische Sorge

In beiden Strängen der prothetischen Hände, die einmal ihre handwerkliche und einmal ihre kommunikative Arbeit akzentuieren, sind diese, wie die Werke von Jeremy Bailey, Cécile B. Evans, Aram Bartholl, Sabrina Labis und Nadja Buttendorf gezeigt haben, mit charakteristischen Produktionsdarstellungen und -settings verflochten. Abgesehen von der künstlerisch adaptierten Nail Art als eigenständigem Genre,<sup>46</sup> ist dieser gemeinsame Fokus der Werkbeispiele aufschlussreich für das Verhältnis von künstlerischer und nicht-künstlerischer Arbeit in der digitalen Gegenwart. Denn hiermit wird Zugriff auf eine ästhetisch-sorgende Dienstleistungsarbeit genommen, deren Handwerklichkeit eine ästhetisch fragliche *art mineur* und von der Hochkunst weit entfernte, dafür virale Breitenkreativität repräsentiert, die bezüglich Trends, Tutorials und Vertrieb eng mit sozialen

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

<sup>45</sup> Herwig: Hand, Haut, haptische Medien (wie Anm. 16), S. 62.

<sup>46</sup> Vgl. Kerry Doran: Nail Art: From Lipstick Traces to Digital Polish, 8.10.2014; URL <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/08/lipstick-traces-digital-polish> (Zugriff am 2. Januar 2024).



Medien und Plattformökonomien verwoben ist. Mit diesen Anleihen gelingt es Buttendorf, Labis und Bartholl, die technoide Medienkunst zu entmystifizieren und deren Genderbiases zu konterkarieren. Die Analogie zur prekarierten Dienstleistungsarbeit hilft, die dem *do it yourself* eigenen Verklärungen des *making*<sup>47</sup> zu umgehen; die sozial deklassierende, häufig migrantische Arbeit steht hier nicht im Fokus. Buttendorfs kollektives Nail Art-Studio vermischt erstere stattdessen mit der *residency* als typisch befristeter Erwerbs- und Beschäftigungsform von Künstler:innen,<sup>48</sup> die für das Bewohnen einer irgendwie inspirierenden Institution entlohnt und auf diese Weise Arbeit und Leben verschleift. Das Ideal von Autarkie, in der sich befreundete Künstler:innen wechselseitig Institution und Mitbewohner:innen sind und das Publikum der Tutorials auf Augenhöhe partizipiert, bleibt latent selbstironisch. Bei Jeremy Bailey knüpft sich an die stets zuhandenen eigenen fünf Finger ebenfalls das Autonomieversprechen künstlereigener Nail Art-»mini-institutions« im Taschenformat, die die vordergründig nur dienenden, doch machtvollen musealen

5a–d Nadja Buttendorf:  
*FINGERring*, 2016,  
 Replik des Ringfingers  
 der linken Hand der  
 Künstlerin, Silikon,  
 Lebensgröße: Objekt,  
 Foto, GIFs, Cursor

47 Vgl. Bogers, Chiappini: Critical Makers Reader (wie Anm. 36).

48 Vgl. u.a. Clara Herrmann: Web Residencies – Künstlerförderung online, in: Dies., Lorenz Pöllmann (Hg.): Der digitale Kulturbetrieb, Wiesbaden 2019, S. 389–413.

Infrastrukturen in Zweifel ziehen. Zugleich stellen sich mit dem Medium AR der spielerische Effekt und das folgenlos Ephemere digitalen Handelns zur Diskussion. Cécile B. Evans baut die pragmatischen Bedingungen einer befristeten *online commission* überzeugend in ihre Werkkonzeption ein. Ihr Chatbot verwischt bewusst die Grenzen zur genuine Arbeit der Künstlerin, sofern beide mit händischen Manövern an digitalem (Bild-) Material befasst sind. Angesichts zirkulierender Bilder, die per se eigenproduktiv und wertgenerierend sind, leuchtet eine produktionsreflexive digitale Kunst insgesamt die Verschiebung zum Kuratieren als Content-Moderieren aus. Den Händen kommt dabei große Bedeutung zu, insofern sie über die teils in VR revitalisierte schöpferische Hand hinausgehen. Sie aktivieren ihr komplexes Spektrum manuell-geistiger Fähigkeiten, indem sie als technoide Werkzeuge, rhetorische Mittel des Zeigens, Ausdruck kodifizierter Affekte und Operateure von Bildlichkeit auftreten.

#### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1a–b: Courtesy: Jeremy Bailey; Abb. 2a–d: Courtesy: Cécile B. Evans; Abb. 3a: Courtesy: Aram Bartholl; Abb. 3b–c: URL <https://arambartholl.com/de/post-snowden-nails>, Courtesy Aram Bartholl und Nadja Buttendorf; Abb. 4a–b: Courtesy: Sabrina Labis und Nadja Buttendorf; Abb. 5a–d: Courtesy: Nadja Buttendorf

*Friederike Sigler*

## **Arbeiterinnenhände. Kunst, Küche und Fabrik in Ost und West**

Eine Frau schwingt sich aus dem Bett und zieht sich ihre Strümpfe an, im Hintergrund läuft ein Fernsehprogramm. Schnitt auf einen Stuhl, über dem ein weißes Hemd liegt. Dann wieder Schnitt auf die Frau, die das Hemd anzieht und das Zimmer verlässt. Schnitt, ein Wecker wird auf einen Fenstersims gestellt: Es ist kurz vor neun. Die Frau steht nun in einer Küche und beginnt zu kochen. In der nächsten Einstellung zieht sie sich die Jacke an, nimmt ihre Handtasche und läuft in ein Zimmer, in dem ein Mann und ein junges Mädchen vor dem Fernseher sitzen. Dieser erste Schlüsselmoment verdeutlicht, dass es sich nicht um eine morgendliche Szene handelt. Im Gegenteil, der Blick auf den Wecker zeigt, es ist 20.45 Uhr und Jadwiga L., die Protagonistin in Krystyna Gryczelowskas Film *24 godziny Jadwigi L.* (1965), hat tagsüber geschlafen, am frühen Abend das Essen für ihren Mann und ihre Kinder zubereitet und ist nun auf dem Weg zur Arbeit. Über fünf von insgesamt 15 Filmminuten hinweg werden die Nachtschicht und die Arbeitspausen in einer Drahtzieherei gezeigt. Jadwiga bearbeitet mit ihren Kolleginnen meterlange Drähte, die sie mit ihren bloßen Händen in die Länge zieht, um sie zu glätten. Als sie nach Schichtende zuhause eintrifft, ist es früher Morgen. Sie bereitet das Frühstück zu, weckt ihre drei Kinder, geht einkaufen, bringt das jüngste Kind in die Betreuung, räumt die Wohnung auf, macht die Wäsche, kocht, bügelt, bis die Kinder und ihr Mann zuhause eintreffen und sie gemeinsam essen. Anschließend füttert sie das jüngste Kind, während ihr Mann mit der Tochter die Hausaufgaben macht, wäscht das Geschirr ab und macht sich bettfertig. Der Wecker zeigt 18 Uhr, als sie zu Bett geht – und derselbe Ablauf von Neuem beginnt? (*Abb. 1*) Der Eindruck der Wiederholbarkeit drängt sich jedenfalls auf, denn die 24 Stunden aus Jadwigas Leben zeigen weder Höhepunkte noch Spannungsbögen oder außergewöhnliche Vorkommnisse. Es ist das alltägliche, durchstrukturierte und routinierte Leben einer Frau, die zwischen Fließband und Küche in Doppelschichten arbeitet und deren optimierter Tagesablauf sich mindestens fünf Mal pro Woche wiederholt. Und sie zeigen, dass sowohl die Arbeit zuhause als auch in der Fabrik ein Körperteil besonders beansprucht: die Hände.



1 Krystyna Gryczelowska,  
*24 godziny Jadwigi L.*, 1965,  
 Screen captures

Auch Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) legt den Fokus auf den standardisierten Arbeitsalltag einer Frau. Er begleitet über drei Tage die Protagonistin Jeanne Dielman bei der Bewältigung häuslicher Tätigkeiten – vom Kochen bis zum Putzen und Sorgen. Daneben gibt es kurze Episoden, in denen Jeanne der Sexarbeit nachgeht, die jedoch, mit einer Ausnahme, nicht vor der Kamera stattfindet. Während Gryczelowska für ihren Film *Jadwigas* kompletten Tagesablauf auf fünfzehn Minuten filmische Zeit verdichtet

und durch diese Proportionalität deutlich macht, dass die Care-Arbeit mit ungefähr zwei Dritteln an Tagesbedarf erheblich zeitintensiver ist als die Erwerbsarbeit in der Fabrik, setzt Akerman auf lange, der Care-Arbeit gewidmete Realzeiteinstellungen, die den Großteil des Filmes beanspruchen und häufig die Hände in den Fokus rücken: Care-Arbeit ist auch hier vor allem Handarbeit.

Trotz des unterschiedlichen politischen und künstlerischen Kontextes der beiden Filme, der Volksrepublik Polen zur Zeit der 1960er Jahre und dem Belgien beziehungsweise Frankreich der 1970er Jahre, sowie der zehnjährigen Zeitspanne, die zwischen ihnen liegt, setzen beide dieselben Verfahren ein, um Care-Arbeit als Arbeit zu zeigen, so die erste These. Denn zu den zentralen Gemeinsamkeiten der beiden Filme zählt, dass die Protagonistinnen in erster Linie als tätige Frauen gezeigt werden, wenngleich die jeweils zwei Arbeiten, denen sie nachgehen, in ihren historischen Kontexten nach ökonomischen, gesellschaftlichen, politischen und vor allem geschlechtlichen Gesichtspunkten nicht gleich zu bewerten sind. Das gilt auch für die Künstlerinnen Mierle Laderman Ukeles und Zofia Kulik, die Gegenstand des zweiten Teils des Aufsatzes sind. Diese Unterschiedlichkeit und ihre sozialen Implikationen zeigen sich in allen vier Positionen dann, wenn der Kamerablick auf den Einsatz der Hände gerichtet wird, so die zweite These. Denn mithilfe dieser sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Arbeitswelt symbolträchtigen Körperteile räumen die Künstlerinnen mit den in Ost und West geläufigen Mythen um die Care-Arbeit auf, wie sich im ersten Abschnitt am Beispiel von Gryczelowskas und Akermans Filmen zeigen wird. Dass die Einsatzweisen der Hände aber nicht nur Arbeit im Care- und Fabriksektor, sondern auch die künstlerische Tätigkeit auf Kategorien von Produktivität und Geschlechtlichkeit hin reflektieren und dabei wiederum das Narrativ um die ›schaffenden Hände‹ auf seine Geschlechterpolitik hin dekonstruieren, thematisiert der abschließende Abschnitt am Beispiel von Ukeles und Kulik.

### Die Küche als Fabrik: Chantal Akerman

Care-Arbeit wird in Chantal Akermans *Jeanne Dielman* mittels zahlreicher Realzeiteinstellungen, die sowohl inhaltlich als auch zeitlich den über dreistündigen Film dominieren, vor allem als Handarbeit gezeigt.<sup>1</sup> Auffällig ist, wie routiniert Jeanne den einzelnen Tätigkeiten nachgeht und

1 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an dem Kapitel zu *Chantal Akermans Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* in: Friederike Sigler: Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970, München 2021, S. 153–172.

wie reibungslos die Aneinanderreihung funktioniert: Vom Morgenkaffee bis zur abendlichen Bettvorbereitung ist jeder kleinste Handgriff durchgeplant, wie in der Wiederholung derselben Akte, die nach rund 50 Filmminuten mit dem neu ansetzenden und gleich ablaufenden zweiten Tag bestätigt wird. Beispielhaft dafür steht auch eine Szene, in der Jeanne beinahe automatisiert Schnitzel zubereitet und dabei einen besonders flinken Einsatz ihrer Hände demonstriert, die pausenlos am Werk sind, sei es beim Bestäuben, Kneten, Rollen oder Klopfen. (Abb. 2) Die extreme Strukturiertheit in Kombination mit ihrer ausdruckslosen, ja stoischen Mimik vermittelt den Eindruck von Care-Arbeit als abstrakter Tätigkeit: Jeanne hat die Bewegungsabläufe verinnerlicht, um den reibungslosen Ablauf zu gewährleisten, sie wahrt aber eine distanzierte Haltung, die den Arbeitscharakter der häuslichen Tätigkeiten unterstreicht. Eine Ausnahme bildet der Umgang mit ihrem Sohn, dem sie emotional zugewandt ist, etwa wenn sie ihm vorliest oder über den verstorbenen Vater berichtet. Dieser Kontrast verstärkt das Bild einer monoton und stakkatohaft arbeitenden Frau und intensiviert das Bild einer Arbeit, die weniger an die Mythen um hausfrauliche Fürsorge als vielmehr an entfremdete Fabrikarbeit denken lässt, wie Karl Marx sie definiert und Charlie Chaplin sie in seinem Film *Modern Times* (1936) ins Bild gesetzt hat.

Marx zufolge handelt es sich bei der abstrakten Arbeit um jene Tätigkeit, die nicht auf die Produktion von Gebrauchs-, sondern von Tauschwerten ausgerichtet ist; »allgemein abstrakte Arbeit« sei »gleichgültig gegen den besonderen Stoff der Gebrauchswerte« und »gegen die besondere Form der Arbeit«. <sup>2</sup> Die Weise, wie Akerman die häuslichen Routinen filmisch inszeniert, scheint Marx' Beschreibung zu folgen – einer tradierten Vorstellung von hausfraulicher Erfüllung steht sie hingegen diametral entgegen. Damit tritt der Film in Opposition zu Geschlechterstereotypen, die um 1800 verfestigt wurden, als sich im Zuge der Industrialisierung eine entlang der binären Geschlechtercodierung strukturierte Arbeitsteilung durchsetzte. <sup>3</sup> Der mit den Händen arbeitende Mann wurde zum Industriearbeiter und zugleich zum Prometheus der Moderne, der in der Fabrik waltet und den ökonomischen Fortschritt vorantreibt, während die arbeitende Frau auf häusliche und sorgende Tätigkeiten im Privaten fest-

2 Karl Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie (1859), in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke (MEW), Bd. 13, 4. Auflage, Berlin 1971, S. 3–160, hier S. 17.

3 Vgl. Mariarosa Dalla Costa, Selma James: Die Frauen und der Umsturz der Gesellschaft, Berlin 1972; Gisela Bock, Barbara Duden: Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit: Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus, in: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur 1. Sommeruniversität für Frauen, Berlin 1977, S. 118–199.



gelegt wurde und für den Erhalt der Kernfamilie sowie der metabolischen Reproduktion der Arbeitskraft zuständig war. Hannah Arendt leitete diese Arbeitsteilung mit einem Rekurs auf die Antike her, in der die Tätigkeiten des Arbeitens und Herstellens unterschieden worden seien.<sup>4</sup> Die Neuzeit jedoch, stellt sie fest, habe »theoretisch nirgends zwischen Animal laborans und Homo faber, zwischen der ›Arbeit unseres Körpers‹ und dem ›Werk unserer Hände‹ einen Unterschied gesetzt«. <sup>5</sup> Im Gegenteil: Arbeiten und Herstellen verschmolzen, und die werkenden sowie schaffenden, weil produzierenden Hände wurden zum Symbol der neuen industriellen Arbeitsgesellschaft. Als Differenzkategorie galt von nun an die Produktivität. Karl Marx und Adam Smith etwa, so Arendt, »befanden sich [...] in voller Übereinstimmung mit der öffentlichen Meinung ihrer Zeit, wenn sie unproduktive Arbeit als parasitär verachteten, als hätten sie es da mit einer Art Perversion der Arbeit zu tun, die ihren Namen nur dann verdient, wenn sie den Bestand der Welt vermehrt.«<sup>6</sup> Dementsprechend wurden auch die Bereiche Industriearbeit und Hausarbeit in produktive und unproduktive Arbeit beziehungsweise in Arbeit und Nicht-Arbeit unterteilt,

2 Chantal Akerman,  
*Jeanne Dielman, 23 Quai du  
Commerce, 1080 Bruxelles,*  
1975, Screen captures

4 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München 2010.

5 Ebd., S. 103.

6 Ebd., S. 104.

so dass Care-Tätigkeiten gleichermaßen aus dem herstellenden Hand- sowie dem Arbeitsparadigma generell ausgeschlossen wurden.<sup>7</sup>

Akermans filmische Strategie arbeitet sich an dieser Differenzierung ab, indem sie den Modus manueller industrieller Fabrikarbeit auf häusliche Care-Arbeit überträgt. Die Kamera fokussiert bei der Hackfleischzubereitung bezeichnenderweise in erster Linie die Hände, die kneten, kneten und kneten. Doch die werkenden Extremitäten, die im Akkord das Material in Form bringen, erschaffen keine Güter mit marktförmigem Tauschwert. Stattdessen produzieren sie Dinge für den unmittelbaren Konsum, der im Privaten und außerhalb der offiziellen Arbeits- und Produktionsverhältnisse stattfindet und daher niemals Teil der Warenzirkulation wird. Jeanne Dielman knetet bei der Zubereitung des Abendessens deshalb für die Anerkennung der Care-Arbeit als Arbeit und gleichermaßen den Mythen um die häuslichen und sorgenden Tätigkeiten entgegen. Denn mit der verfestigten Arbeitsteilung wurde Care-Arbeit nicht nur aus dem Arbeitsparadigma verdrängt, sondern auch mit dem weiblichen Geschlecht verschmolzen und als ›naturalisiert‹ aufgefasst – womit der weiblichen Hand zugleich die ›schaffende‹ Kompetenz abgesprochen wurde.<sup>8</sup> Entsprechend galt Care-Arbeit als »Arbeit aus Liebe«, die höchstens in emotionalen Kategorien messbar ist und daher »im Bruttosozialprodukt bekanntlich nicht aufgeführt wird«,<sup>9</sup> da sie genau deshalb aus der Sphäre ökonomisch-rationalisierter Arbeit ausgeschlossen wird.

Mit der Automatisierung händischer Hausarbeit knüpft Akermans Film an die Forderungen der Zweiten Frauenbewegung an, häusliche und sorgende Tätigkeiten nicht nur als Arbeit anzuerkennen, sondern sie auch wie Erwerbsarbeit zu entlohnen. Mit dieser Forderung sollte die ›weibliche‹ Arbeit aufgewertet und ent-geschlechtlicht werden, um zugleich die unsichtbaren Tätigkeiten im Privaten zu entmystifizieren.<sup>10</sup> In Belgien, wo der Film spielt, ging die Bewegung mit exakt diesen Forderungen auf die Straße.<sup>11</sup> Im *Petit Livre Rouge*, einem an die rote Mao-Bibel angelehnten Buch, das die zentrale Publikation der dortigen Frauenbewegung war,<sup>12</sup>

7 Vgl. Dalla Costa, James: Frauen (wie Anm. 3).

8 Vgl. Bock, Duden: Arbeit (wie Anm. 3), S. 121–122.

9 Ebd., S. 120.

10 Exemplarisch für diese Strategien steht die internationale Lohn-für-Hausarbeit Kampagne. Vgl. dazu Louise Toupin: *Wages for Housework. A History of an International Feminist Movement 1972–1977*, London 2018.

11 Vgl. Marie-Noëlle Denis, Suzanne van Rokeghem: *Le féminisme est dans la rue: Belgique 1970–1975*, Brüssel 1992.

12 Vgl. *Le Petit Livre Rouge*, Brüssel 1972.

heißt es in einem aus Sicht einer Hausfrau geschriebenen Abschnitt: »Je ne travaille pas. Et pourtant, si, je travaille: La ménage à cuisine, le repassage, l'éducation des enfants.«<sup>13</sup> Aus diesem Grund, so forderten die Aktivistinnen, sollten Lohnarbeit und Care-Handarbeit paritätisch aufgeteilt werden.<sup>14</sup>

### **Handarbeit, Geschlecht und Klasse: Krystyna Gryczelowska**

Krystyna Gryczelowskas Film zeigt Care-Arbeit ebenfalls als Handarbeit, wengleich die Tätigkeit weniger prominent im Fokus steht als dies bei Akerman der Fall ist. Vielmehr zeichnet sich *24 Stunden im Leben der Jadwiga L.* dadurch aus, dass Care- und Fabrikarbeit direkt gegenübergestellt und mithilfe filmischer Mittel, die sie auf dieselbe Weise behandeln, parallel geführt werden. Egal, was Jadwiga tut, die Kamera läuft mit, verfolgt sie, ist ihr voraus und daher omnipräsent, sowohl bei der Arbeit als auch in den Pausen und sogar dann, wenn sie schläft. Sie nimmt, ohne voyeuristisch zu sein, eine neutrale und dokumentarische Haltung ein: gegenüber Jadwiga und den Rezipient:innen. Bestärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass es sich um einen semi-fiktionalen Film handelt. So wird die Protagonistin nicht von einer Schauspielerin dargestellt, sondern es ist die reale (Care-)Arbeiterin Jadwiga L. Alle ihre Tätigkeiten werden nacheinander im selben Tempo und im routinierten Modus unter Einsatz der Hände abgearbeitet: Kochen, Putzen, Sorgen und die Arbeit in der Fabrik. Sie fließen regelrecht ineinander, so dass der Film mit der gleichgeschalteten Ausführung die Differenzierung zwischen industrieller und häuslicher Handarbeit aufhebt.

Aufgrund der Gleichförmigkeit und der strengen Taktung der Care-Arbeit kommen beide Tätigkeiten stoisch-distanziert ausgeführt daher und entsprechen deshalb nicht dem die Arbeit verherrlichenden Bildprogramm, das der sozialistischen Politik oft generalisierend angetragen wird. Das ist zunächst nicht ungewöhnlich, so entstand Gryczelowskas Film an der historischen Schwelle, an der sich die Volksrepublik Polen vom Stalinismus lossagte und Künstler:innen die liberale Atmosphäre nutzten, um mit neuen Praktiken zu experimentieren, die nicht mehr der staatlich vorgegebenen Agenda verpflichtet waren. Mit dem Fokus auf die Lebensverhältnisse realer, ›einfacher‹ Menschen greift Gryczelowska auf ein Verfahren zurück, das die polnische Dokumentarfilmschule der Black Series bereits seit den 1950er Jahren etablierte, um soziale und politische Miss-

---

13 Ebd., S. 23.

14 Ebd., S. 27.

stände zu thematisieren.<sup>15</sup> Jadwigas rationalisierte Arbeitsweise und deren Inszenierung im Film weisen entsprechend keine der Arbeit sonderlich zugewandten, geschweige denn sie verherrlichenden Anzeichen auf, lassen sich aber ebenso wenig als abgeschlagen oder arbeitsmüde beschreiben. Dennoch oder gerade deshalb markiert die Indifferenz, mit der ihre Arbeit erscheint, innerhalb der sozialistischen Kunst- und Arbeitstheorie eine spezifische Position: Jadwiga ist keine Arbeiterin, die der Gesellschaft vorbildhaft und mit eisernem Willen vorangeht, und aus diesem Grund kein repräsentatives Bildmotiv im politischen Sinne. Das gilt auch für die Ausführung der Care-Arbeit, deren Sichtbarmachung im polnischen Film der 1960er Jahre kaum vorkommt. Jadwigas Tagesablauf zeigt vielmehr eine Arbeit, die normalerweise nicht ins Bild gesetzt wird, und verdeutlicht dabei, dass stereotype Rollenbilder auch im Sozialismus weiterhin Bestand haben: Das sozialistische Versprechen einer Gleichberechtigung durch Arbeit scheint spätestens an der Haustüre zu enden, wenn die Frau dort ihre ›zweite Schicht‹ antritt, in der ihre Hände erneut beansprucht werden für eine Arbeit, die auch im sozialistischen Polen dann, wenn sie im Privaten ausgeführt wird, nicht als solche gilt.<sup>16</sup> Aus diesem Grund lässt sich der Film als Kritik an einem politischen Programm verstehen, das die im Sozialismus eigentlich als überwunden geltende heteronormative Arbeitsteilung weiterhin produzierte, wie auch als Appell, Care-Arbeit als Bestandteil der sozialistischen Arbeitswelt anzuerkennen.<sup>17</sup>

Während die häusliche Handarbeit, ähnlich wie im Fall Jeanne Dielmans, in erster Linie den Arbeitscharakter der Sorgetätigkeiten bestärkt, die in der Arbeitsökonomie nicht als solche gelten, beweist die Gleichbehandlung beider Tätigkeiten durch den Film wie auch die händische Produktionsweise in der Drahtzieherei, dass dafür keine speziellen Kompetenzen nötig sind. Bei manueller Fabrikarbeit ist in diesen Fällen entsprechend meist von ungelerten Tätigkeiten die Rede. Im Polen der 1960er Jahre wurden diese Arbeiten überwiegend von Frauen ausgeführt.<sup>18</sup> Dadurch

15 Vgl. Paulina Duda: A Conceptual Documentarian of the Needy. Krystyna Gryczelowska's Documentaries, in: East European Film Bulletin, Nr. 48, 2014, URL <https://eefb.org/retrospectives/krystyna-gryczelowskas-documentaries> (Zugriff am 2. Januar 2024); Bjørn Sørenssen: The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement, in: Anikó Imre (Hg.): A Companion to Eastern European Cinemas, New York 2012, S. 183–200.

16 Vgl. Małgorzata Fidelis: Women, Communism, and Industrialization in Post-War Poland, Cambridge 2010, S. 213–216.

17 Vgl. Małgorzata Fidelis: Equality through Protection: The Politics of Women's Employment in Post-war Poland, 1945–1956, in: Slavic Review, Jg. 63, 2004, Nr. 2, S. 301–324.

18 Vgl. Natalia Jarska: Female Breadwinners in State Socialism: The Value of Women's Work for Wages in Post-Stalinist Poland, in: Contemporary European History, Jg. 28, 2019, Nr. 4, S. 469–483, hier S. 471.

zeigten sich innerhalb der Produktionsstätten neue geschlechtliche Hierarchien entlang von Arbeiten, die als geistig anspruchsvoller und operativer, und Arbeiten, die als einfach, aber meist körperlich strapaziöser kategorisiert wurden. Innerhalb dieser Arbeitsteilung verloren die werkenden Hände, wie es im Kontext des Übergangs der Industrie zum Fordismus und auch der Deindustrialisierung an vielen Teilen der Welt passierte, allmählich an Bedeutung und rückten der Care-Arbeit näher, die ebenfalls als ungelernete Tätigkeit gilt. Dennoch konkurrierten Arbeiter:innen im Polen der 1960er Jahre aufgrund erhöhter Arbeitslosenzahlen um genau diese Arbeit, woraufhin die Politik von den »female blue-collar workers« forderte, ihre Jobs an die arbeitssuchenden männlichen Arbeiter abzugeben, beschreibt die Historikerin Natalia Jarska.<sup>19</sup> Inmitten dieses komplexen politischen und sozialen Kontexts zeigt sich, dass Jadwiga aufgrund ihrer händischen Erwerbsarbeit nicht nur als Care-Arbeiterin, sondern auch als Fabrikarbeiterin eine marginalisierte Rolle einnahm – und das händische, werkende Arbeiten nicht (mehr) stellvertretend oder gar sinnbildlich für die Kategorie produktiver Arbeit stand. Auch wenn die polnische Geschlechterforschung in den 1960er Jahren, trotz emanzipatorischer Politiken, keine Frauenbewegung festmacht, kann Gryczelowskas Film aufgrund dieser detaillierten Aufschlüsselung der marginalisierten Rolle der doppelt arbeitenden Frau dennoch als feministische Position bewertet werden, mit der gerade mit Blick auf den Einsatz der Hände die doppelte Marginalisierung von Frauen sichtbar wird.<sup>20</sup>

### Reskilling: Mierle Laderman Ukeles

Auch die US-amerikanische Künstlerin Mierle Laderman Ukeles rückt in ihren Maintenance Art Performances die Aufmerksamkeit auf die Kompetenzen händischer Arbeit. Dabei verfährt sie jedoch anders und schlägt eine Brücke von Care-Arbeit zur künstlerischen Praxis.<sup>21</sup> Bei der von Lucy Lippard kuratierten Wanderausstellung c.7,500 präsentierte die Künstlerin vier Fotoserien, die sie bei Care-Arbeiten im privaten Raum zeigen, sowie mehrere Reinigungsperformances, die sie am Wadsworth Atheneum, einem Kunstmuseum in Hartford, Connecticut, und in der A. I. R. Gallery in

19 Vgl. ebd., S. 476.

20 Dass eine solche Kritik an Arbeit nicht mit Staatskritik zu verwechseln ist, hat die Kunsthistorikerin Wiktoria Szczupacka eindrücklich beschrieben. Vgl. Wiktoria Szczupacka: Frauenarbeit im polnischen Dokumentarfilm: 24 Stunden im Leben der Jadwiga L. von Krystyna Gryczelowska, 1967, in: Friederike Sigler, Linda Walther (Hg.): Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960, Ausst.-Kat. Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop 2024, S. 119–131.

21 Der folgende Abschnitt orientiert sich an Sigler 2021 (wie Anm. 1), S. 195–219.

New York realisierte. Begleitet wurden die Performances von einem Konzept, das die Künstlerin im *Maintenance Art Manifesto 1969!* ausformuliert hatte. Dort definierte sie Maintenance Art als Kunst, die dieselben Qualitäten inne hat wie Care Arbeit und die dadurch von den in der Kunst gewöhnlich geltenden Kriterien abrückt. Statt Innovation, individueller Kreativität und Produktivität sollte mit der Maintenance Art eine Kunstpraxis etabliert werden, die sich durch ihren reproduktiven Charakter und durch Wiederholbarkeit auszeichnete. Wie eng Ukeles dabei Kunst und Arbeit zusammendachte, verdeutlichen konkrete Verweise im Manifest, etwa wenn es heißt »Maintenance is a drag, it takes all the fucking time« und »the culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay«. Auch die Fotoserien und Performances *Changing the Baby's Diaper, Doing the Laundry, Well-Baby Checkups, Washing the Dishes, Getting a Haircut, Excavating the Building, Dressing to Go Out/Undressing to Go In* zeigten die Künstlerin in ihrem Zuhause bei dem, was die Titel versprachen: beim Windelwechseln, Waschen, Haarschneiden, An- und Ausziehen, stets mit ihren Händen am Werk. In Hartford schrubbte sie, ebenfalls mit bloßen Händen, vier Stunden unter dem Titel *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* die Eingangstreppe und den Vorplatz (Abb. 3). Anschließend bearbeitete sie in *Washing/Tracks/Maintenance: Inside* den Marmorboden des Museums – ausgestattet mit einer Stoffwindel und einem Eimer Wasser –, während sie für *Washing* in New York auf Knien den Bürgersteig putzte. Ihre Reinigungsakte seien und waren also beides, Kunst und Arbeit, und die Kunst-Arbeit zeigte sich in erster Linie durch händisch ausgeführte Care-Arbeit.

Für die Maintenance Art Tasks überlagert Ukeles gezielt die Reinigungstätigkeit mit der künstlerischen Technik der konzeptuellen Performance und hebt Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede hervor. So handelt es sich in beiden Fällen um ephemere Tätigkeiten, die körperlichen Einsatz erfordern und ereignishaft statt überdauernd konstituiert sind.<sup>22</sup> Anders als im Fall der Performance, ist für die Reinigungstätigkeit die körperliche Präsenz eher ungewöhnlich. Geputzt wird normalerweise hinter den Kulissen und außerhalb der Öffnungszeiten. Mit ihren Performances kehrt Ukeles also das Un-Sichtbarkeitsregime dieser spezifischen Care-Arbeit an einem öffentlichen Ort um. Ukeles nutzt die Kunstinstitution zudem, um Tätigkeiten, die gewöhnlich im privaten, traditionell der Frau zugeschrie-

22 Das Medium der Performance sei, weil sie immer »Verb/Prozess« ist, stets bei der Arbeit, beschreibt die Kunsthistorikerin Miwon Kwon. Siehe Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-specific Art and Local Identity*, Cambridge 2002, S. 24.



3 Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1974, Fotografien der Performance

benen Raum stattfinden, in die Kunstöffentlichkeit zu überführen und sie strategisch einem Diskurs auszusetzen, der ihnen normalerweise verwehrt wird, während die Handarbeit in der Fabrik angesichts der Automatisierung längst Gegenstand sozialkritischer und politischer Debatten war.<sup>23</sup> Das gilt auch für die Kunst. Denn Ukeles' Maintenance Art Performances sind, wie auch Molesworth betont, nicht nur als feministischer Beitrag zu einem Arbeitsparadigma, das Care-Arbeit ausschließt, zu verstehen. Vielmehr positioniert sich Ukeles dabei auch zu den geschlechtlich konnotierten Produktions- und Arbeitsweisen innerhalb der Kunst – und dafür spielt der Einsatz ihrer Hände eine zentrale Rolle.<sup>24</sup> Mit ihren ironischen Seitenhieben auf Marcel Duchamps verstaubtes *Großes Glas* und auf die großen Bodenmaler des Abstrakten Expressionismus, die in den USA zur Zeit der 1970er Jahre repräsentativ für ein männlich besetztes modernistisches Kreativitätsparadigma stehen, spricht sie bei den Reinigungsperformances von Dust Paintings, die sie durch ihren künstlerischen Reinigungsakt instandhalte. Dadurch stellt sie ihre konzeptuell-performative, ephemere und der Care-Arbeit gleichende Praxis der männlich konnotierten Malerei und den männlichen Künstlern gegenüber, die ihre schaffenden, aber nicht werkenden Hände längst der kreativ-konzeptuellen Kopfarbeit unterstellt hatten.<sup>25</sup>

23 Vgl. Helen Molesworth: Hausarbeit und Kunstwerk, in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hg.): *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, S. 73–93, hier S. 82; vgl. Miwon Kwon: In Appreciation of Invisible Work. Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the »White Cube«, in: *Documents*, Nr. 10, 1997, S. 35–38, hier S. 35.

24 Vgl. Molesworth: Hausarbeit (wie Anm. 23), S. 85f.

25 Vgl. Helen Molesworth: Work Ethic, in: *Work Ethic*, hg. v. Ders., Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003, S. 25–51.

Aufgrund der Abwendung vom Einsatz traditioneller, händisch-künstlerischer Kompetenzen, ist im Fall der Konzeptkunst häufig von Praktiken des Deskilling die Rede. Künstler:innen wie Marcel Duchamp bestärkten diese bisweilen mythische Strategie. Beispielhaft ist neben den Readymades das *Große Glas*, das der Künstler zwar selbst angefertigt und, nachdem es infolge eines Transports zerbrach, in akribischer Handarbeit wieder zusammengeklebt hatte, das bis heute aber als Prototyp konzeptueller Kunst gilt. Die Staubschicht, die sich über die Jahre auf dem Werk ablagerte, wies er dann als »la domaine de Rose Sélavy«, als Raum und Produkt seines queeren Alter Ego Rose Sélavy aus.<sup>26</sup> Mit der Zurückweisung händischer Fertigkeiten und der individuellen kreativen Autor:innenschaft zeigt sich eine weitere Parallele zur Care-Arbeit als »unskilled«, »unkreativer« und entindividualisierter Tätigkeit.<sup>27</sup> Ukeles' erheblicher Kräfteaufwand beim Schrubben der Böden demonstriert jedoch, dass ihre Performance trotz oder gerade aufgrund der konzeptuellen Ausrichtung keineswegs als Entledigung von Skills verstanden werden kann, wie auch die Care-Arbeit nicht so einfach von der Hand geht, wie es ihr oft nachgesagt wird. Vielmehr sind die Maintenance Art Performances als ein Reskilling zu kategorisieren, für das sich die Künstlerin, statt sich aus der Kunst heraus zu putzen, mit ihren instandhaltenden Verfahren in den Kanon neuer künstlerischer Kompetenzen und Arbeitsmodi schrubbt. Ihre Hände setzt sie dabei strategisch ein, um sowohl Care-Kunst als auch Care-Arbeit aufzuwerten.<sup>28</sup>

### **(Kunst-)Arbeiten im privaten Patriarchat: Zofia Kulik**

Der händische Reinigungsprozess steht auch im Fokus von Zofia Kuliks *Alice's Adventures in Fucked Wonderland* (1977), eine bearbeitete, im Papierformat 40 mal 50 Zentimeter eingefasste Schwarz-Weiß-Fotografie, welche die Künstlerin zeigt, wie sie einen Boden schrubbt und mit der rechten Hand den Putzlappen in einem Eimer voll Wasser auswringt.<sup>29</sup> (Abb. 4) Den Schrubber, dessen Stiel sich diagonal durch das Bild zieht,

26 Jake Kennedy: Dust and the Avant-Garde, in: CLC Web: Comparative Literature and Culture, Jg. 7, Nr. 2, 2005, URL <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss2/4> (Zugriff am 2. Januar 2024).

27 Vgl. Sabeth Buchmann: Konzeptkunst in Arbeit, Vortrag im Kunstraum, Leuphana Universität Lüneburg, 17. Dezember 2009, URL [https://kunstraum.leuphana.de/projekte/Conceptual\\_Paradise/images/4/48/Sabeth\\_Buchmann\\_-\\_Konzeptkunst\\_in\\_Arbeit.pdf](https://kunstraum.leuphana.de/projekte/Conceptual_Paradise/images/4/48/Sabeth_Buchmann_-_Konzeptkunst_in_Arbeit.pdf) (Zugriff am 2. Januar 2024).

28 Vgl. Molesworth: Work (wie Anm. 25), S. 82.

29 Vgl. Wiktorja Szczupacka: Responsibility is an Action, Never Simply a Feeling: Zofia Kulik's *Alice's Adventures in Fucked Wonderland*, or, Cleaning instead of Talking in the Context of the Polish Neo-Avant-Garde of the 1970s, in: Agata Jakubowska (Hg.): Zofia Kulik. Methodology. My Love, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Warsaw, Warschau 2019, S. 99–115, hier S. 102.



4 Zofia Kulik, *Alice's Adventures in Fucked Wonderland*, Fotocollage, 1977

hält sie in der linken Hand. In polnischer und englischer Sprache steht darunter der Titel. Über das Foto ist eine große weiße Kreisform im Design des Mail Art Projekts *La Post/Avanguardia* des Künstlers Antonio Ferros, für das das Werk entstanden ist, gelegt sowie die beiden für das Projekt standardisierten Schriftzüge »arte marginale e marginalità dell'arte«, »LA POST / AVANGUARDIA« und darunter »preserved for your creation«.<sup>30</sup> Quer über den Mittelteil der Postkarte hat die Künstlerin Farbspritzer verteilt, weiße auf dem Negativ des Fotos und bunte auf dem weißen Untergrund vor der Belichtung. Dadurch wirkt es auf dem Positiv, als ob sie den Dreck, den sie im Bild aufwische, nun auf dem Bild verteilt hätte.

*Alice's Adventures in Fucked Wonderland* ist eine der wenigen Soloarbeiten von Kulik aus den 1970er Jahren. Bis 1987 kollaborierte sie für Performances, Aktionen und deren Fotografien überwiegend mit ihrem Lebens- und Kunstpartner Przemyslaw Kwiek als Duo unter dem

30 Vgl. ebd.

Namen KwieKulik.<sup>31</sup> Die Beschäftigung mit Care-Arbeit ist im Kontext dieser gemeinsamen Praxis sowie auch innerhalb der gemeinsam besetzten Räume zu verstehen. So handelt es sich bei dem Zuhause, das Kulik mit ihrem Partner bewohnte, zugleich um ihr Atelier und einen halböffentlichen Ausstellungsraum, in dem zahlreiche Veranstaltungen stattfanden. Durch solche Überlagerungen von öffentlichen und privaten Räumen rückten Care-Arbeit, die in Polen trotz des sozialistischen Versprechens auf Gleichberechtigung weiterhin und weitgehend von Frauen verrichtet wurde, einmal mehr ins Unsichtbare; »Women's work was made invisible because it was doubly privatized as the household (private) was split into political activities (public) and basic maintenance.«<sup>32</sup> Das betraf, wie es Kulik in *Alice's Adventures* demonstriert, insbesondere auch die gemeinsame Kunstproduktion mit ihrem Partner Kwiek, zu deren Gewährleistung Kulik offenbar doppelt arbeitete: als Künstlerin und als Care-Arbeiterin. In dem Moment, in dem Kulik einmal nicht im Duo tätig wird, wendet sie die bewährte performative KwieKulik-Praxis, Aktionen, die in ihrem multifunktionalen Zuhause ohne Publikum aufgeführt werden, zu fotografieren, nun auf ihre eigene Lebensrealität an.<sup>33</sup> Kulik schrubbt im Bild daher genauso wie Ukeles, um die unsichtbare Care-Arbeit zu thematisieren und zugleich das Abhängigkeitsverhältnis vorzuführen, in dem Kunst, Politik und Care-Arbeit zueinanderstehen.<sup>34</sup> Auf diese Weise wird Kuliks und deshalb auch Kwieks Zuhause als »privates Patriarchat« entlarvt, wobei die patriarchalen Strukturen in ihrer beiden Fall nicht nur die Care-Arbeit, sondern auch die Kunstarbeit betreffen.<sup>35</sup>

Aber Kulik putzt nicht nur, um die Bedingungen der Kunstproduktion vorzuführen, sondern auch, um mittels ihrer Hände eine künstlerische Arbeit aufzuzeigen, die genauso ephemere ist wie Care-Arbeit und sich aus diesem Grund von jener künstlerischen Praxis abhebt, mit denen Kwiek

31 Vgl. ebd., S. 99.

32 Vgl. Susan Gal, Gail Kligman: *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*, New Jersey 2000, S. 52.

33 Vgl. Szczupacka: *Responsibility* (wie Anm. 29), S. 102.

34 Gal, Kligman: *Politics* (wie Anm. 32), S. 52. Kulik äußert ihre Unzufriedenheit in Bezug auf ihre Rolle als Care-Arbeiterin mehrfach, so Thomas Załuski, und macht sie bereits 1974 künstlerisch zum Thema, als sie bei einem Künstler:innen-Treffen in Osetnica Care-Arbeit als Teil ihrer künstlerischen Identität inszenierte. So wählte sie als Selbst-Repräsentation eine Fotografie aus, die sie mit ihrem Kleinkind, einem Korb voller Nahrungsmittel und Fotoequipment an einer Busstation zeigte. Vgl. Thomas Załuski: *How to Live and Work with Two Artistic Biographies: Zofia Kulik's Archival Drive*, in: Jakubowska: *Kulik* (wie Anm. 29), S. 55–77, hier S. 64.

35 Vgl. Bojana Pejić: *Proletarians of All Countries. Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern Europe*, in: *Gender Check. Masculinity and Femininity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009, S. 19–29, hier S. 24.

und Kulik über lange Jahre ihr Geld verdienten. So hatten akademisch ausgebildete Künstler:innen in der Volksrepublik Polen die Möglichkeit, der Künstler:innengewerkschaft *Związek Polskich Artystów Plastyków* beizutreten und Aufträge des staatseigenen Kunstunternehmens *Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych* (PSP) anzunehmen.<sup>36</sup> Gefragt waren vor allem Arbeiten in den traditionellen Medien Skulptur und Malerei, bei denen es in erster Linie auf die Ausführung ankam.<sup>37</sup> Zwar wurden in der Produktion verschiedene Schritte unterschieden und beauftragt, zu denen beispielsweise die erste Skizze einer Skulptur, der endgültige Entwurf, die erste und die finale Ausführung zählten.<sup>38</sup> Aber weder die partikulare Fusion von Hand- und Kopfarbeit noch der Fokus auf die handwerklichen Fertigkeiten der Ausführung (»Crafting«) waren dem Mythos um die schaffenden Hände, der in der westlichen Kunst die Figur des Künstlers definierte, zu vergleichen.<sup>39</sup> Im Gegenteil, die rationalisierte Kunstproduktion hatte wenig mit den Narrativen des geniegleichen Kreativen mit den magischen Händen zu tun, an dem sich Ukeles abarbeitete.<sup>40</sup> Dennoch positionierte sich Kulik wie bereits zuvor in gemeinsamen Performances unter dem Titel *Earning and Creating* mit Kwiek zu den Auftragsarbeiten, mit denen sie über elf Jahre ihr Leben bestritt, indem sie der objekthaften Kunst ihre eigene ephemere, performative Praxis gegenüberstellte.<sup>41</sup>

Erst mit *Alice's Adventures in Fucked Wonderland* erhielt ihre Praxis eine geschlechtliche Dimension; mit der händisch-ephemerer Arbeit präsentierte Kulik eine Tätigkeit, die auf Sorge und Reproduktion angelegt war, überwiegend von Frauen ausgeführt wurde – und, in die künstlerische Praxis der Aktivitäten eingefasst, nun auch in die Kategorie des »Creating« fiel. Der Kunsthistoriker Thomas Załuski hat darauf hingewiesen, dass sich Kuliks Praxis innerhalb der kollaborativen Arbeitsphase mit Kwiek sowie im Anschluss daran in ihren Soloarbeiten von ihrem Partner dahingehend unterschied, dass sie weniger an neu »geschaffenen« Werken, sondern mehr an der (Neu-)Ordnung ihres bereits generierten Materials

36 Vgl. Tomasz Załuski: *Kwiekulik and the Political Economy of the Potboiler*, in: *Third Text*, Jg. 32, Nr. 4, 2018, S. 392–411, hier S. 393–394.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. ebd. S. 393.

39 Vgl. ebd.

40 Dennoch wurden häufig Künstler:innen bevorzugt, die regelmäßiger Aufträge erhielten als andere. Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 396.

interessiert war.<sup>42</sup> In diesem Kontext zeigt sich Kuliks reinigende Foto-performance als ein Verfahren, mit dem es galt, die Kategorien der Produktivität in der Kunst infrage zu stellen und zu verschieben, wie es auch Mierle Laderman Ukeles mit ihrer *Maintenance Art* beabsichtigte – nur, dass Zofia Kulik nicht gegen den Geniekünstler mit den schaffenden Händen und das Arbeitsparadigma der westlich-industrialisierten Moderne putzte, sondern gegen die Entfremdung ihrer künstlerischen Arbeit und die anhaltende heteronormative Arbeitsteilung unter sozialistischen Bedingungen.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Polska Szkoła Dokumentu. Gryczelowska / Halladin / Kamieńska*, DVD-Box, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008; Abb. 2: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles. A film by Chantal Akerman*, DVD, Criterion Collection, 2017. Für Chantal Akerman © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 3: Ausst.-Kat. *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, Queens Museum, New York 2016, S. 61; Abb. 4: Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

---

42 Vgl. Zaluski: Kulik (wie Anm. 34), S. 56–60.

Kathrin Rottmann

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

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

### **Arbeitende und schaffende Hände in Großaufnahme**

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### Kopf- und Handarbeit

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

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

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

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

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

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

25 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

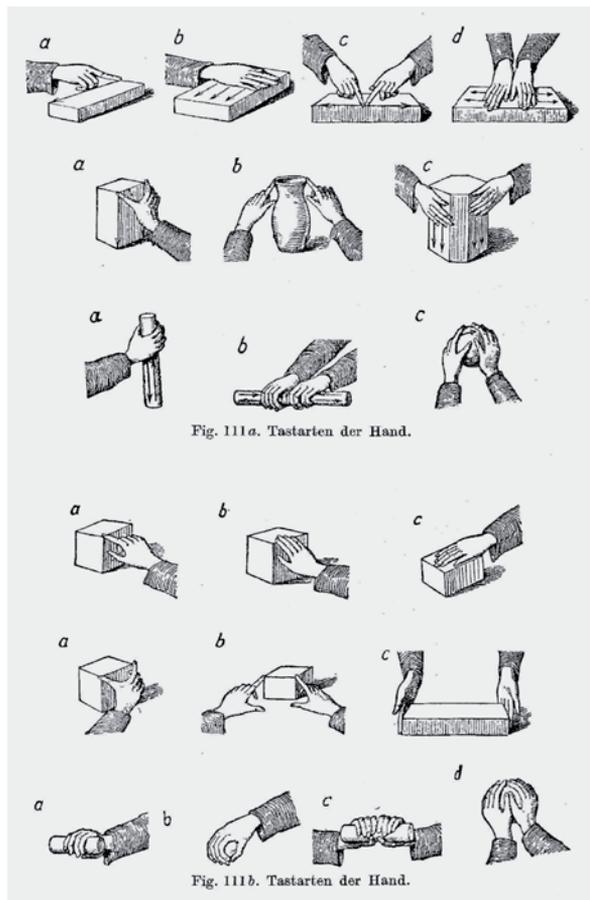
37 Frederick Winslow Taylor: Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung, München 1913, S. 40.

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

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

---

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



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

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

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

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

<sup>40</sup> Ebd., S. 842, 845 f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 806.

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

<sup>43</sup> Giese: Arbeitshand (wie Anm. 39), S. 1053.

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

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

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

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

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

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

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

### Im Kino: Psychotechnik für Hand- und Kopfarbeiter:innen

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

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

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

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

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

52 Ebd.

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

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

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

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

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

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

55 Ebd., S. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Abbildungsnachweis

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

---

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

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



Andreas Zeising

## Dazed and Confused. Werk-Tätigkeit und Kreativitätsparadigmen in Julian Schnabels *At Eternity's Gate* (2018)

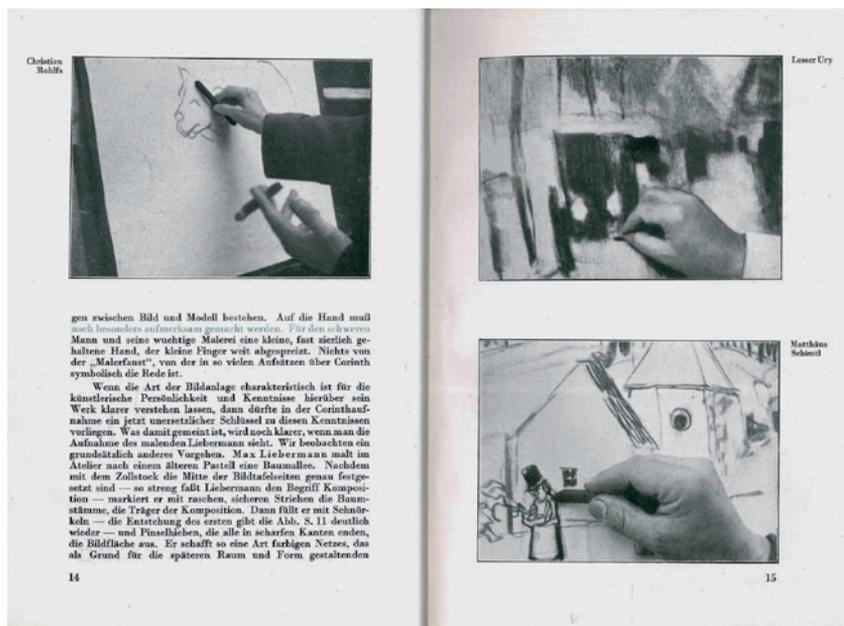
»Es ist etwas Eigenes um die ›Seele der Hand‹. Gleichsam, als wäre sie ein selbständiges Wesen, so schafft sie mit einem neuen, eigenwilligen Rhythmus die sichtbare Gestalt einer im Geiste vorgebildeten Form. Die Hand ist nichts ohne den Geist; der Geist aber ist ohnmächtig der Materie gegenüber, wenn er sich nicht durch die ›Sprache‹ der Hand anderen mitteilen kann. Von einem Kunstwerk verlangen wir, daß es ›Original‹ sei, d.h. daß es aus jener innigen Verbindung mit dem schöpferischen Menschen entstanden sei, die vom Werk, durch die formende Hand, zur ›Bilder-schaffenden‹ Seele führt. Wie können sich seelische Erlebnisse, Gedanken-Formungen echter, lebenströmender zur sinnlichen Form verdichten als unmittelbar durch die lebendig-bildende Menschen-Hand?«<sup>1</sup>

Die hochgestimmten Überlegungen des Kunstschriftstellers Herbert Hofmann zum Wesen schöpferischer Hand-Arbeit lesen sich wie ein zeitgenössischer Kommentar zu Hans Cürdis' 1923 begonnener Dokumentarfilmreihe *Schaffende Hände*. Mehr als das abgeschlossene Werk, so Hofmanns Überzeugung, legte der Prozess seiner Entstehung, der kreative Vorgang selbst, Zeugnis ab von der »seelischen Erregung« und der »Form-Zeugung«, die jedem künstlerischen Schöpfungsakt zugrunde lag. Die tätige Hand war dabei keineswegs »nur ein geschickter Apparat« oder eine technische »Maschine«. Sie war vielmehr der beseelte Mittler, so Hofmann im Vorstellungshorizont der 1920er Jahre, der zwischen Geist und Werk Verbindungen stiftete und es dem passiv rezipierenden Betrachtenden ermöglichte, sich in »seelische Erlebnisse« des kreativen Subjekts einzufühlen.<sup>2</sup>

Es ist das technische Medium Film, dem seit den 1920er Jahren die Aufgabe zufällt, diese schöpferische Hand-Arbeit in einer medialen Doppelung zu reproduzieren und damit für die Beobachtung evident werden zu lassen. Umso mehr sich in der populären Wahrnehmung die Vorstellung verfestigte, dass der Ursprung künstlerischen Schaffens sich im unzugänglichen Dunkel subjektiven Erlebens verbirgt, schrieb man dem filmischen »Apparat« und den neuen Möglichkeiten der Kinematografie das

1 Herbert Hofmann: Von beseelter Handarbeit, in: Innendekoration, Jg. 36, 1925, S. 170–171.

2 Ebd., S. 171.



- 1 Doppelseite aus: Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Maler. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung*, Berlin 1926

Vermögen zu, sie in den Lichtschein ihrer Projektion zu stellen. Was mit Sacha Guitry, Hans Cürlis und anderen begann, trägt dabei prinzipiell bis heute. Am Beispiel von Julian Schnabels Filmbiografie des Malers Vincent van Gogh soll im Folgenden verdeutlicht werden, wie das Zusammenspiel von dokumentarischem Gestus und *visual effects* auch im fiktionalen Kino das Kreativitätsparadigma des modernen Künstlers filmisch didaktisiert.

### Filmische (Augen)Zeugenschaft

Seit den dokumentarischen Anfängen stand der Künstlerfilm im Zeichen von Vermittlungsansätzen, die sich als Form populärwissenschaftlicher Didaktik beschreiben lassen.<sup>3</sup> In der Reproduktion künstlerischer Arbeit,

<sup>3</sup> Zu Cürlis vgl. Ute Seiderer: Künstlerporträts und Kreativitätsparadigmen im Kulturfilm der 1920er und 1930er Jahre. Das Beispiel Hans Cürlis: »Schaffende Hände« (1923–1933), in: Michael Schaudig (Hg.): Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog, München 2010, S. 205–228; Ulrich Döge: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982), Babelsberg 2005; Reiner Ziegler: Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2: Weimarer Republik 1918–1933, Stuttgart 2005, S. 219–228; Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz 2003; Barbara Schrödl: Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio. Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, in: Karin Gludovatz, Martin Peschken (Hg.): Momente im Prozess. Zeitlich-

vermittelt durch eine filmische Trias von Auge, Hand und Leinwand, sollte der Film offenbaren, worüber sich das abgeschlossene Werk ausschweigt: Auskunft darüber, was konkret sich in der Werk-Tätigkeit zwischen Künstler:innen und ihren Kreationen ereignet (*Abb. 1*). Die Prämisse, dass sich das subjektive Erleben vorrangig im performativen Prozess der Entstehung und erst in zweiter Linie durch das Objekt selbst vermittelt, machte die visuellen Sphären der bildenden Kunst und des Film anschlussfähig. Die Dimension prozesshafter Zeit, die an die Produktion von Kunst herangebracht wurde, ließ sich in das Zeitmedium Film übersetzen.<sup>4</sup>

Die Verdoppelung von Leinwand und Auge durch Kinoleinwand und Kameralinse ist ein charakteristisches Kennzeichen der frühen Künstlerdokumentationen. Nicht nur Hans Cürlis, auch Filmemachern wie Paul Haesaerts und Henri Clouzot kommt das Verdienst zu, für diese Überlagerung filmische Techniken entwickelt zu haben.<sup>5</sup> Die Werk-Tätigkeit erscheint in ihren Filmdokumentationen als Verknüpfung von Auge und Hand, bei der sich auf der *tabula rasa* der Leinwand das Werk gleichsam als Schöpfung aus dem Nichts materialisiert. Das moderne Medium Kino knüpfte dabei, mehr oder weniger bewusst, an tradierte Vorstellungen von Kreativität seit der Frühen Neuzeit an, die das schöpferische Tun als Vergeistigung der Hand verstanden und allegorisch ins Bild setzten.<sup>6</sup> Im Kinomedium hingegen agiert die Kamera zumeist aus nächster Nähe und tritt zugleich als unsichtbarer Akteur in den Hintergrund: In der Medialisierung des Werkprozesses verschwindet die filmische Technik scheinbar hinter dem, was sie vor aller Augen offenbart, um einen Anschein von Intimität und Authentizität zu erzeugen. Cürlis schrieb 1926 über seine Reihe *Schaffende Hände*:

---

keit künstlerischer Produktion. Berlin 2004, S. 91–100; dies.: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: Anja Zimmermann (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 151–168 sowie die Beiträge von Barbara Schrödl und Anja Grossmann in diesem Band.

- 4 Zu Aspekten der Transmedialität siehe Kay Kirchmann, Jens Ruchatz: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität, in: dies. (Hg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld 2014, S. 9–42.
- 5 Dazu im größeren Zusammenhang aufschlussreich Steven Jacobs, Birgit Cleppe, Dimitrios Latsis (Hg.): *Art in the Cinema. The Mid-Century Art Documentary*, London, New York 2020.
- 6 Dazu sehr erhellend Thomas Hensel: Die *tabula rasa* als Kreativitätsdispositiv oder Was hat die Startseite von Google mit dem Bauhaus zu tun?, in: BAU[SPIEL]HAUS, Ausst.-Kat. Neues Museum. Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg, hg. v. Thomas Hensel, Robert Eikmeyer, Eva Kraus, Wien 2019, Bd. 1: Katalog, S. 14–35; Monika Wagner: Die *tabula rasa* als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder, in: *Bilder – Denken*, hg. v. Barbara Naumann, Edgar Pankow, Paderborn 2004, S. 67–86.

»Der Beschauer muß sich freimachen von der Idee [...], daß hier eine Reihe von Künstlern ›auftreten‹ und gleichsam dem Publikum etwas vormalen oder vorzeichnen. Der Künstler ist hier nicht in der Rolle des Schauspielers, der mit Recht und bewußt vor seinem Publikum spielt. Die Hand wird hier gleichsam indiskret beobachtet, und der Zuschauer muß sich wieder die Diskretion auferlegen, der einzige Zuschauer zu sein.«<sup>7</sup>

Ganz im Sinne der dem Medium Film zu dieser Zeit attestierten Möglichkeit der Einfühlung<sup>8</sup> eröffnet die Illusion des Mit-sich-allein-Seins den Zuschauenden den Mitvollzug dessen, was der Künstler vor unseren Augen vollzieht. Aus Cürlis' Bemerkung sprach dabei die Überzeugung des Dokumentarfilmers, dass allein die ›Wirklichkeit‹ authentisch zu vermitteln sei. An der Magie des fiktionalen Kinos, das sich oft derselben Illusion vermittelter Unmittelbarkeit bedient und durch die inszenierte Gleichzeitigkeit von Diskretion und Indiskretion der Beobachtung den Anschein von Authentizität erzeugt, hatte Cürlis selbst wenig Interesse. Tatsächlich kommen die Verfahren filmischer (Augen)Zeugenschaft, die er und andere in den 1920er Jahren zur Didaktisierung künstlerischer Schaffensprozesse entwickelten, jedoch nach wie vor auch im fiktionalen Erzählkino zum Einsatz, wo es sich dem eingefahrenen Kreativitätsparadigma der modernen Kunst widmet.<sup>9</sup>

### **Van Goghs *Schuhe* – Anatomie einer Szene**

Ein anschauliches Beispiel ist eine Sequenz aus Julian Schnabels van Gogh-Film *At Eternity's Gate* aus dem Jahr 2018 (*Abb. 2*).<sup>10</sup> Die Filmhand-

7 Hans Cürlis: *Schaffende Hände. Die Maler. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände«* des Instituts für Kulturforschung, Berlin 1926, S. 11.

8 Vgl. Scott Curtis: *Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie*, in: Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2008, S. 79–104. Für diesen Hinweis danke ich Kathrin Rottmann.

9 Zu diesem Aspekt Norbert M. Schmitz: *Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie*, in: Kirchmann, Ruchatz: *Filme* (wie Anm. 4), S. 105–122. Zum weitläufigen Thema *Bildende Kunst im Film* u. a. Jacobs, Cleppe, Latsis: *Art* (wie Anm. 5); Temenuga Trifonova (Hg.): *Screening the Art World*, Amsterdam 2022; Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.): *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg 2011; Steven Jacobs: *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh 2011; Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006; Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin 1997; John A. Walker: *Art and Artists on Screen*, Manchester, New York 1993; Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.): *Kunst und Künstler im Film*, Hameln 1990.

10 *At Eternity's Gate*, USA/Frankreich 2018, Regie Julian Schnabel, Drehbuch Jean-Claude Carrière. Die nachfolgend angegebenen Time Codes beziehen sich auf die deutsche DVD-Edition der DCM Film Distribution GmbH, Berlin 2019.



lung spielt zur Zeit seines ersten Aufenthalts in der Provence und zeigt die Entstehung des Stilllebens *Schuhe*, das van Gogh 1888 malte. Es handelt sich dabei um diejenige Fassung des vom Künstler mehrfach aufgegriffenen Sujets, die sich heute im Besitz des New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet.<sup>11</sup> In rund viereinhalb Minuten illustriert die Szene den gesamten Schaffensprozess, von der spontanen Eingebung bis zum vollendeten Werk. Schnabel lässt die Sequenz im Inneren der karg ein-

2 *At Eternity's Gate*,  
Regie: Julian Schnabel  
(USA/Frankreich 2018),  
Screen captures

<sup>11</sup> Vgl. zu dieser Werkgruppe Katherine Chandler: *Where Are the Shoes?*, in: Rachel Esner, Margriet Schavemaker: *Vincent Everywhere. Van Gogh's (Inter)national Identities*, Amsterdam 2020, S. 63–74.

gerichteten Bleibe beginnen, die van Gogh in Arles bewohnt. In schlecht ausgeleuchteten Bildern, deren von Beginn an ruhelose Bewegung eine subjektive Betrachterperspektive suggeriert, zeigen Schwenks zunächst das menschenleere Interieur, bevor die Kamera auf die noch geschlossene Haustüre fokussiert, durch die van Gogh, beladen mit seinen Arbeitsmaterialien, schließlich den Raum betritt. Die geringe Tiefenschärfe der Offenblende und der niedrige Betrachterstandpunkt, der eine geduckte Haltung vermittelt, erzeugen einerseits das Gefühl, dem Geschehen als stiller Beobachter beizuwohnen. Andererseits werden die permanente Unruhe und die Bewegungen der Kamera, die zudem mehrfach durch *jump cuts* verspringen, als innere Erregung und gleichsam als ›Suchbewegungen‹ van Goghs selbst lesbar. Rastlos folgt die Kamera in der beengten Stube jede seiner Bewegungen und Gebärden, rückt Gesicht und Hände übergroß ins Bild, registriert das Ausziehen seiner Schuhe, wobei sie sich auf das Fußbodenniveau begibt und für einen Augenblick lang auf die Seite neigt, wodurch sich der Eindruck vermittelt, als kauere der Betrachter wie ein tierischer Gefährte auf dem Boden. Akustisch untermalt vom Mistralwind, der wie ein Sturm der Inspiration am Fenster rüttelt, ergibt sich die spannungsvolle Erwartung eines Schöpfungsakts.

Womöglich spielt Schnabel mit der Szene auf ein berühmtes filmisches Künstlerporträt an, denn in Hans Namuths Dokumentarfilm *Pollock* von 1951 erscheint das Schuhwerk ebenfalls groß in Szene gesetzt – mit dem Unterschied, dass der Protagonist dieses nicht aus-, sondern anzieht, bevor sein Tun beginnt.<sup>12</sup> Umgekehrt dazu hat van Gogh mit seinen auf dem Fliesenboden platzierten Schuhen ein Motiv gefunden, das den kreativen Akt initiiert. Unter zunehmend hektischeren Bewegungen der Kamera werden Leinwand und Farbe herbeigeschafft, und der Arbeitsprozess beginnt. Als der auf der Staffelei platzierte leere Bildträger ins Bild rückt, ist die taumelnde Kamera für einen Augenblick vollends stillgestellt (TC 0:10:06). Die zuvor haltlosen Suchbewegungen kommen zur Ruhe, als der Pinsel die Leinwand berührt. Visionäre Erregung weicht der Konzentration auf Handwerk und Augenarbeit. Was folgt, ist ein künstlerischer Schöpfungsakt im Schnelldurchlauf: Vom ersten Pinselstrich auf dem Bildträger bis zum fertigen Gemälde vergehen im Film gerade einmal neunzig Sekunden. Schnabel greift dabei zum Teil deutlich auf Techniken

12 Michael Schreyach: Intention and Interpretation in Hans Namuth's Film, *Jackson Pollock*, in: Forum for Modern Language Studies, Jg. 48, Nr. 4, 2012; DOI: 10.1093/fmls/cqs026; Doris Berger: Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat, Bielefeld 2009.

des historischen Künstlerfilms zurück. Cürlis positionierte die Kamera so, dass die Hände der Künstlerinnen und Künstler groß ins Bild gerieten (*Abb. 1*). Ziel war es, den Arbeitsprozess bei der Entstehung eines Werkes eingehend zu verfolgen. Viele seiner Filme zeigen die Entstehung eines einzelnen Werks *in nuce*, vom ersten Strich bis zum Endprodukt. Dabei bevorzugte Cürlis die grafische Linie, weil die Zeichnung – so der weithin tradierte kunsttheoretische Topos – die ›Handschrift‹ und den künstlerischen ›Gedanken‹ in gleichsam verlustfreier Weise einfängt.<sup>13</sup>

Wie Cürlis, setzt Schnabel die filmisch inszenierte Trias von Auge, Hand und Leinwand mit begrenztem Inventar an Einstellungen um. Er zeigt die malende Hand im Wechsel mit Bildern, die van Gogh an der Staffelei sowie sein prüfendes Auge zeigen. Daneben folgt er, zum Teil in beinahe makrohaften Detailansichten, der Spur des Pinsels und zeigt, wie die amorphe Farbmaterie transformiert wird zu künstlerischer Form, die sich dem motivischen Vorbild nach und nach anverwandelt.<sup>14</sup> Zugleich sind die Differenzen zum klassischen Kulturfilm wichtig und evident: Mehr noch als Cürlis, dem gelegentlich vorgeworfen wurde, seine Protagonisten als »Schnellzeichner« vorzuführen,<sup>15</sup> setzt Schnabel in der filmischen Darstellung auf ein gesteigertes, durch *jump cuts* zusätzlich gerafftes Tempo, das verdeutlichen soll, wie ein Maler arbeitet, für dessen überbordende Spontaneität die Zeit ein zu enges Korsett ist. »The faster I paint, the better I feel«, lässt er die Filmfigur van Gogh sagen (TC 0:49:00). Seine innere Unruhe überträgt sich auf die Unruhe des filmischen Apparats, dessen Wackler, Unschärfen und Suchbewegungen die Innensicht des Künstlers zeichenhaft nach außen tragen.

### Psychopathologie in filmischer Übersetzung – der Fall van Gogh

Cürlis verstand seine filmischen Künstlerporträts als Form der »psychologischen Erforschung«, wie er einmal schrieb.<sup>16</sup> Damit war aus seiner Sicht nicht nur ein wissenschaftlicher Anspruch umrissen, sondern auch ein Kreativitätsparadigma aufgerufen – die Vorstellung von der Werk-Tätigkeit als Vollzug und Entäußerung eines inneren Erlebens –, das in der populären Vermittlung Bestand hat und allen Sturmfluten der Postmo-

13 Vgl. Hana Gründler, Toni Hildebrandt, Wolfram Pichler (Hg.): Zur Händigkeit der Zeichnung, in: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik, Nr. 3, 2012, S. 2–18.

14 Zur lange zurückreichenden Topik dieser Auffassung von Malerei siehe Monika Wagner: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 18–22 (›Transformation der Farbe: Von der Palette zum Bild‹).

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

16 Zit. n. Ziegler: Kulturfilm (wie Anm. 3), S. 46.

derne zum Trotz in der gängigen Wahrnehmung mit der Idee künstlerischer Tätigkeit verknüpft ist. Verfestigt wurde es in den 1950er Jahren, als die künstlerische Avantgarde, die bis dahin noch vielfach umstritten war, in den Kanon populärer Kunst aufrückte und seither fast kritiklos bewundert wird. Die in der populären Vermittlung seit langem geprägten Topoi von Nonkonformität, Leidensdruck und Besessenheit, kurzum die Psychopathologie des modernen Künstlers,<sup>17</sup> gaben damals wie heute einen willkommenen Filmstoff ab und verzeichnen anhaltende Konjunktur.

Dem ›Fall‹ van Gogh kommt in dieser Hinsicht besondere Relevanz zu. Mit Ausnahme von Pablo Picasso war kein anderer Künstler der Moderne derart oft Gegenstand filmischer Darstellung, ob nun fiktional oder dokumentarisch. Van Gogh, der in der populären Wahrnehmung nach wie vor als Präfiguration des modernen Künstlers schlechthin gilt, ist dafür nicht nur durch seine schillernde Biografie prädestiniert. Einerseits scheint seine künstlerische ›Handschrift‹ in besonderer Weise der beschriebenen Trias von Hand, Auge und Leinwand verpflichtet, insofern die sichtbare Materialität der Farbsubstanz, die nicht hinter illusionistischer Gegenständlichkeit zurücktritt, die Authentizität seiner Wahrnehmungen scheinbar bezeugt und als Spur der »innigen Verbindung mit dem schöpferischen Menschen« lesbar wird, um noch einmal Herbert Hofmann zu zitieren; andererseits war van Goghs Werk-Tätigkeit nach verbreiteter Ansicht ein exzessives Sich-Verzehren, das in besonderer Weise dem bereits angedeuteten Konzept des prozesshaften Vollzugs folgte und im Ruf einer Transgression steht, die in der filmischen Umsetzung für den Zuschauer plausibel werden kann, wenn auch die filmische Darstellung Grenzen auslotet.

Erstmals hatte das im Jahr 1948 die oskarprämierte Filmdokumentation von Alain Resnais unternommen, ein kunsthistorisch konventioneller, in technischer Hinsicht dagegen bemerkenswerter Film, der van Goghs Biografie anhand von rund zweihundert Einblendungen seiner Gemälde nacherzählt, wobei ein markantes *voice over* und eine eindringliche musikalische Untermalung die Werke erzählerisch und dramaturgisch verknüpfen. Die Einblendungen der Gemälde werden dabei durch eine Vielzahl filmischer Mittel dynamisiert, zum Beispiel durch Schnitte, Überblendungen, Zooms, Kamerafahrten und Detailansichten.<sup>18</sup> Auf welche

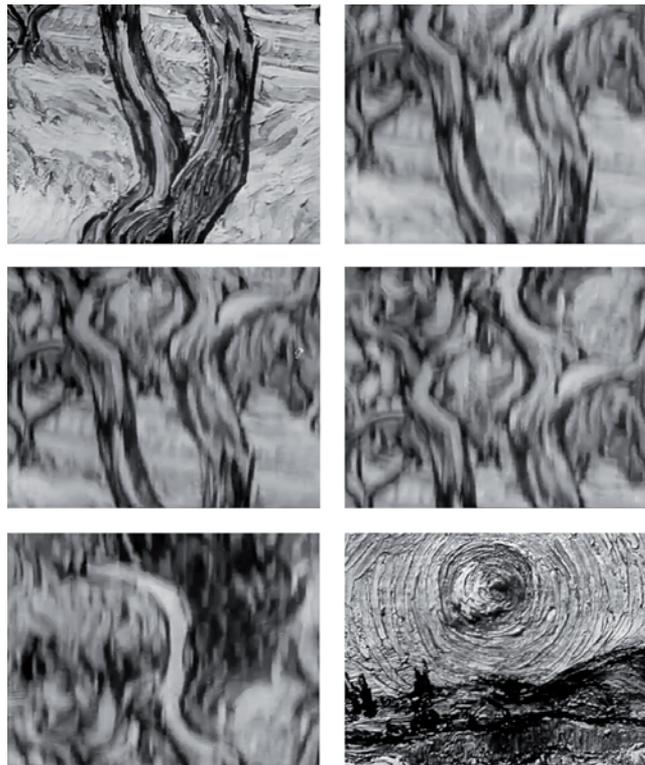
17 Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kulturgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007; Martin Hellmold: Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne, Diss. Ruhr-Universität Bochum 2001.

18 Vgl. Jacobs, Cleppe, Latsis: Art (wie Anm. 5), S. 10f.



3 *Vincent van Gogh*,  
Regie: Alain Resnais  
(Frankreich 1948),  
Screen captures

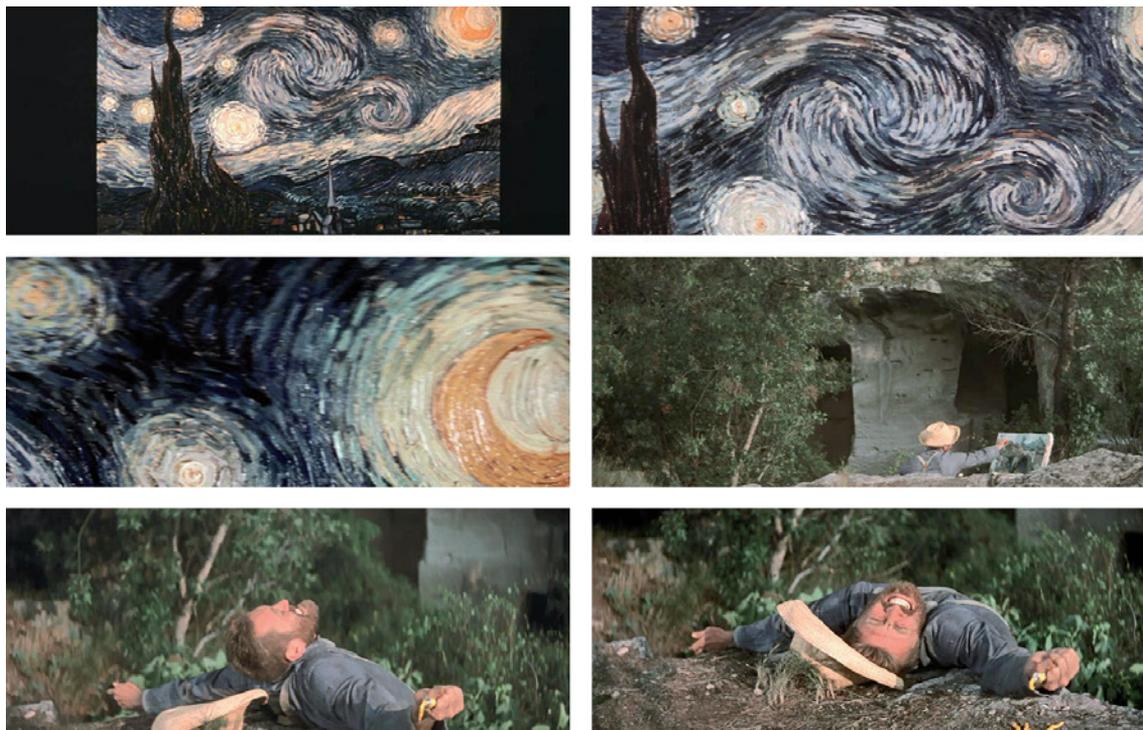
Weise der beginnende Wahn van Goghs kreatives Vermögen tangierte, visualisierte Resnais seinerzeit mit einem von dissonantem Glissando untermalten Herauszoomen, bei dem das ›Filmbild‹ – zugleich das Gemäldetableau, also das fotografisch reproduzierte Objekt, wie scheinbar auch das Geviert der Kinoleinwand selbst – sich in Unschärfe und Dunkel, gleichsam wie in geistiger Umnachtung eines Tunnelblicks verliert (Abb. 3). Nicht weniger bemerkenswert ist eine Sequenz, die van Goghs künstlerische Arbeit zur Zeit seiner Internierung in Auvers zum Gegenstand hat (Abb. 4). Um dem Kinopublikum van Goghs Delirium zu ver-



4 *Vincent van Gogh*,  
Regie: Alain Resnais  
(Frankreich 1948),  
Screen captures

mitteln, versetzt Resnais die Einblendung eines Gemäldes vor den Augen der Zuschauenden in schwindelerregende Bewegung. Als hätte das Bewegtmittel Film von dem Werk Besitz ergriffen, vollzieht sich mit ihm eine immer schneller werdende Beschleunigung. Die in rasendem Tempo vollzogene Vertikalbewegung bricht schließlich jählings ab. Das unmittelbar folgende, nun wieder stehende Bild zeigt ein Gemäldedetail mit der Ansicht einer gleißenden Sonne. Die disruptive Verfassung des Künstlers, die mit der Werkentstehung verknüpft wird, vermittelt sich hier durch einen simulierten Filmriss. In beiden Fällen wird van Goghs halluzinierendes Arbeiten nachvollziehbar, indem Konventionen filmischer Narration tricktechnisch aufgebrochen werden. Wo das Medium sich bis dahin unsichtbar machte, tritt es hier sozusagen aus dem Dunkel der Illusion hervor, um den Realitätsverlust für die Zuschauenden physiologisch erlebbar zu machen.

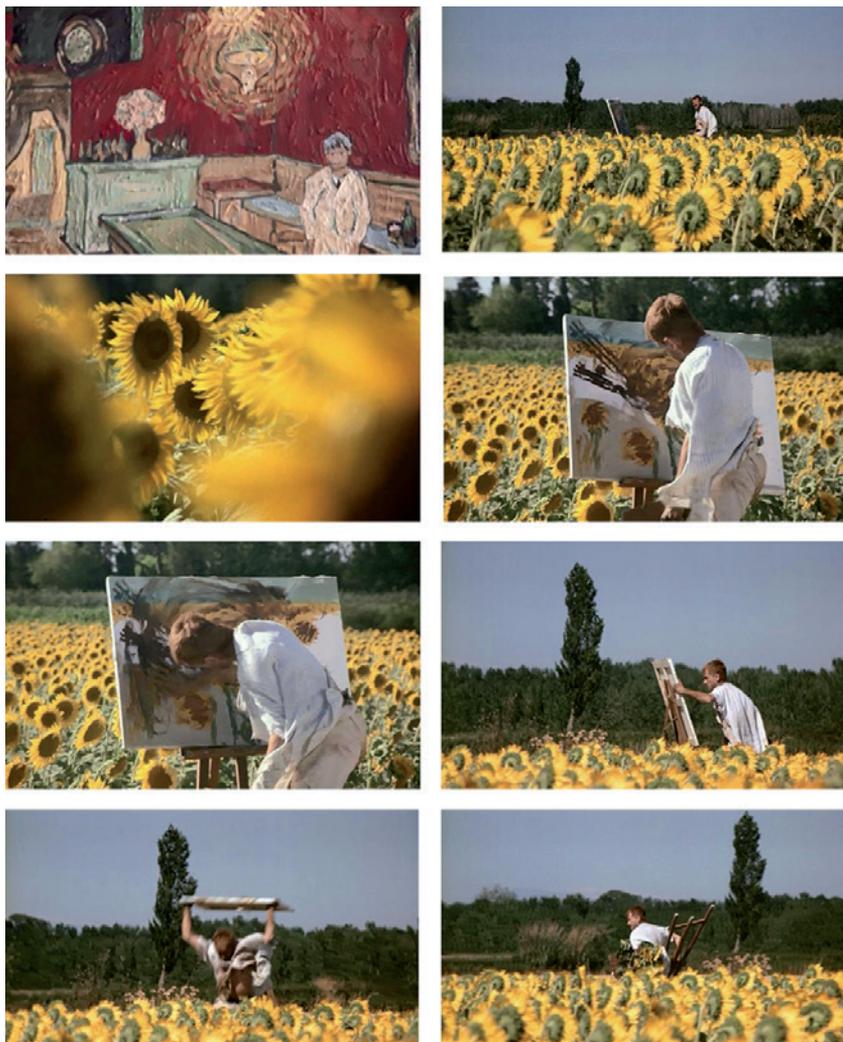
Verglichen mit Resnais' experimentellen Tricktechniken muten nachfolgende van Gogh-Verfilmungen konventionell an. Das gilt etwa für Vincente Minnellis einige Jahre später entstandenes Melodrama *Lust for Life* nach dem gleichnamigen Roman von Irving Stone mit Kirk Douglas in



der Hauptrolle.<sup>19</sup> Der kommerziell erfolgreiche Film hatte zusammen mit der Romanvorlage erheblichen Anteil daran, den populären Mythos ›van Gogh‹ weiter zu verstetigen. Minnelli erzählte die Geschichte eines vor Impulsivität überbordenden Idealisten, der am Leben und seiner sozialen Vereinsamung zerbricht und schließlich, von der Menge verhöhnt, wie ein waidwundes Tier kollabiert. Einmal abgesehen von der hollywoodüblichen Dramatik, verwendet der Film große Mühe darauf, van Goghs Schaffensprozesse für die Zuschauenden zu veranschaulichen. In Stones und Minnellis Interpretation ist van Gogh eine Art Hyper-Realist, dessen Außerordentlichkeit in einem bis zur Monomanie gesteigerten Sensorium liegt. Wer an Grenzen geht, erreicht indes mitunter auch ein Limit: Die Arbeit an der Staffelei in der schwülen Sommerhitze von Saint-Rémy endet

- 5 *Lust for Life*,  
Regie: Vincente Minnelli  
(USA 1956), Screen  
captures

19 Katharina Bantleon: Vincent van Gogh im Spielfilm. Leben und Werk des Künstlers in Vincente Minnellis »Lust for Life«, Graz 2008; Norbert Grob: Unglaubliches Blau, Grün wie von geschmolzenen Smaragden. Vincent van Gogh im Film: Bilder, Assoziationen, Lektüren, in: Jürgen Felix (Hg.): Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film, St. Augustin 2000, S. 77–94.



6 *Vincent & Theo*,  
 Regie: Robert Altman  
 (Niederlande/Großbritan-  
 nien/Frankreich 1990),  
 Screen captures

mit einem Zusammenbruch. Wie ein Messinstrument, das an Überspannung zerbricht, windet sich van Gogh in Konvulsionen, während die Kamera sich in jäher Geschwindigkeit auf ihn zubewegt (Abb. 5). Zu Beginn dieser Sequenz nutzt der Film die von Resnais bekannten Schnitttechniken, um die Überreizung des Sensoriums ins Bild zu setzen: Untermalt von dionysischen Flötenklängen, rückt die New Yorker *Sternennacht* in sprunghaften Detailausschnitten ins Bild – eine Technik, um die ›Sprünge‹ in van Goghs Konstitution zum Ausdruck zu bringen. Minnelli mag sie auch dem filmischen Repertoire des Thrillers entliehen haben.

Ganz anders stellt sich im Vergleich Robert Altmans dreißig Jahre später entstandenes Filmdrama *Vincent & Theo* mit Tim Roth in der Rolle des Vincent dar. Es ist kein gängiges *biopic*, sondern Arthouse-Kino, das sich jenseits des Mainstreams verortet. Entsprechend zeichnet Altman ein völlig anderes Bild des Künstlers: Hier ist er eine gebrochene, verwaahlte, ja asoziale Existenz; ein Mann mit verfaulten Zähnen, der um sich schlägt, Terpentin trinkt, Farbe frisst und es dem Zuschauer schwer macht, Sympathie zu empfinden. Van Goghs Wahn illustriert dabei in der Mitte der Spielhandlung eine verblüffend konzipierte Szene, die seine Arbeit an den Sonnenblumen-Bildern in Arles zeigt (Abb. 6). Die Sequenz beginnt mit einer Einblendung des Gemäldes *Nachtcafé in Arles*, das mit seinen aus blutrotem Grund aufglühenden Lampen – wie bereits in den Filmen von Resnais und Minnelli – offenbar besonders geeignet ist, das Durchbrennen von van Goghs Sicherungen anzudeuten. Untermalt mit enervierender Filmmusik von Gabriel Yared, beobachtet man den Maler aus der Distanz bei seiner manischen Werk-Tätigkeit, wobei die Sonnenblumen durch heftige Keraschwenks und Zooms in surrealer Weise animiert werden. Je näher die Kamera den Blumen kommt, desto mehr wandeln diese Filmbilder sich in ihrer Bedeutung zur Innenperspektive, zeigen, dass van Goghs Arbeiten ein Halluzinieren ist. Als er zuletzt die Nerven verliert und im Affekt sein Malgerät zerstört, hat sich die Kamera bereits wieder in sichere Entfernung begeben und registriert das Geschehen nur noch aus der Distanz. Anstelle einer Relation von Hand und Leinwand ist es hier die verschobene Annäherung und Distanznahme zu den Dingen, die eine innere künstlerische Wahrnehmungskonstellation verdeutlicht.

### **At Eternity's Gate**

Betrachtet man vor dem Hintergrund der zuletzt genannten Spielfilm-Beispiele Julian Schnabels van Gogh-Film aus dem Jahr 2018, so verblüfft, wie *At Eternity's Gate* einerseits gängige Klischees fortschreibt, sich aber andererseits dem Phänomen van Gogh auf filmisch höchst unkonventionelle Weise nähert. Völlig anders als in seinem *biopic* über Jean-Michel Basquiat, das sich im Wesentlichen in Milieuschilderungen der New Yorker Kunstszene der 1980er Jahre erschöpft,<sup>20</sup> legt Schnabel

---

20 Zu Schnabels Regiearbeit siehe Irene Schütze: Der Maler als Regisseur. Julian Schnabel und seine Filmkunst, in: Keazor, Liptay, Marschall: FilmKunst (wie Anm. 9), S. 343–359; Berger: Kunstgeschichte (wie Anm. 12); Daniel Kehlmann: Was macht ein Genie aus? Woran verzweifelt es? Und was sieht van Gogh, wenn er die Welt in den Blick nimmt? Julian Schnabel weiß es, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. September 2020; URL <https://www.nzz.ch/feuilleton/julian-schnabel-der-regisseur-er-weiss-wohin-van-gogh-blickt-ld.1575641> (Zugriff am 2. Januar 2024).

in *At Eternity's Gate* den Fokus darauf, den Zuschauenden die genuine kreative Konstitution und Veranlagung des Künstlers verständlich zu machen. Dabei setzt der Film nur vordergründig auf eine Narration am Leitfaden der Biografie, die von Anfang an hinter der filmischen Ästhetik zurücktritt.<sup>21</sup> Entscheidende Szenen behandeln die Werk-Tätigkeit van Goghs, die Schnabel dem Kinopublikum in selten gekannter Intensität nahebringt. Die dabei angewandten Techniken sind indes nicht gänzlich neu: Manches erinnert an Cürlis' *Schaffende Hände*, anderes führt Resnais' Ansatz fort, die Grenzerfahrungen mit experimentellen filmischen Tricks erfahrbar zu machen.

Äußerlich ist *At Eternity's Gate* ein *biopic*, dessen naturalistische Kulissen und Kostüme klischeehaft anmuten, was insbesondere für Oscar Isaacs eigenwillige Darstellung des Malers Paul Gauguin gilt.<sup>22</sup> Andererseits legt es Julian Schnabel von der ersten Einstellung darauf an, dem Kinopublikum den historischen Plot und die biografische Handlungsebene vergessen zu machen. Stattdessen taucht man als Zuschauer in ein ort- und zeitloses filmisches Geschehen ein, das sich mit derartiger Obsession der van Gogh zugeschriebenen Empfindungsweise angleicht, dass alles andere Nebensache wird. »I am my paintings« (TC 0:56:00), lässt das Drehbuch die Filmfigur einmal sagen. Das ist weniger eine kunsthistorische Erläuterung zum Werk van Goghs, als vielmehr ein Hinweis zum Verständnis der Erzählweise des Films selbst. Es ist Schnabels Regie, die diesem Credo folgt, indem sie sich gänzlich im ästhetischen Erleben ihres Titelhelden einrichtet. Bereits die Eröffnungssequenz, noch vor dem Vorspann, ist diesem radikalen Subjektivismus verpflichtet, indem sie die Kunstfigur van Gogh vermittelt einer Auge-Kamera-Analogie zum Leben erweckt: Derweil die Kinoleinwand gänzlich schwarz bleibt, beginnt der Film mit einem *voice over*, das einer Apotheose von van Goghs Stimme gleichkommt. Selbst das Filmbild, so muss man dieses Stilmittel verstehen, wartet auf ein gesprochenes »Es werde Licht«, um ins Dasein treten zu können. Schließlich erwacht die Figur, gleichsam eine Mischung aus Michael Myers und John Malkovich, in schwankender *First Person*-Perspektive zum Leben: sichtbar wird, was sie sieht. Dafoes Stimme ist van Goghs Stimme und zugleich wie eine Stimme in unserem Kopf.

21 Vgl. Paula Arantzazu Ruiz: The Van Gogh Enigma: Re-Mythifications of the Artist's Genius in »Loving Vincent« and »At Eternity's Gate«, in: Comparative Cinema, Jg. 9, 2021, S. 93–110.

22 Von einem »touch of Wes Anderson« spricht Sophie Barling: Julian Schnabel Makes Us See Through Van Gogh's Eyes – At Eternity's Gate Reviewed, in: Apollo, 12 April 2019; URL <https://www.apollo-magazine.com/julian-schnabel-van-gogh-film-review> (Zugriff am 2. Januar 2024).

Schnabels Film ist ein existentialistisches Epos, das einen hochsensiblen Maler »an der Schwelle zur Ewigkeit« zeigt. Einen Mann, der Heiliger, Asket und Narr in einer Person ist: ein Landstreicher, den die Kinder auslachen, ein naturreligiöser Schwärmer und Gottsucher und ein ästhetischer Eremit, zwischen genialischer Beseeltheit und existenzialistischer Verzweiflung. Dabei wandelt sich Hauptdarsteller Willem Dafoe derart vollständig dem imaginären Charakter der Filmfigur an, dass den Zuschauenden kaum bewusst wird, dass hier ein über Sechzigjähriger einen Künstler spielt, der gerade einmal 37 Jahre als war, als er 1890 starb. Im Unterschied zu Kirk Douglas oder Tim Roth, nimmt der Zuschauende den Schauspieler Dafoe, der bei anderer Gelegenheit bereits den gekreuzigten Christus auf der Kinoleinwand verkörperte, kaum noch in einer »Rolle« wahr, um noch einmal das Statement von Hans Cürlis aufzugreifen. Regisseur Schnabel hat diese Transfiguration Dafoes zur Filmfigur van Gogh eindringlich beschrieben: »There's stuff we shot in Arles after he arrived that we couldn't use. He was wearing the same clothes, had the same hairdo, but he wasn't the guy yet. Then there was a certain moment when all of a sudden he was. He was transformed, transfigured. He was somebody else.«<sup>23</sup> Der Darsteller wird zum Medium, in dem der Zuschauende niemand anderen als »van Gogh« zu erblicken vermag. Kameramann Benoît Delhomme fühlte sich daher in seiner eigenen künstlerischen Arbeit auch nicht etwa in den imaginären van Gogh ein, sondern vielmehr in Dafoes Darstellungs- und Empfindungsweise: »I felt following Willem so much, being so much with him, in such an intimate way, it was a bit like being him sometimes. Not letting him go was a way to stay with him, to feel what he was feeling in his body, what he is seeing in his brain. I tried to show the world with his eyes. And I felt my operating was more like a gesture from a painter.«<sup>24</sup>

So, wie der Künstler van Gogh die Konventionen der Malerei überschreitet, verstößt die subjektive Kamera bei jeder Gelegenheit gegen das angestammte Regelwerk des Hollywood-Kinos: Wackler, Gegenlichtaufnahmen, Reflexe, Jump Cuts, Über- und Unterbelichtungen bestimmen die Ästhetik von Schnabels Epos, das anzuschauen nicht nur – wie viele Rezensenten urteilten – eine schöne, sondern auch eine anstrengende Er-

23 Julian Schnabel: Willem Dafoe, in: Manohla Dargis, A.O. Scott: The 25 Greatest Actors of the 21st Century (So Far), in: nytimes.com, 25. November 2020; URL <https://www.nytimes.com/interactive/2020/movies/greatest-actors-actresses.html#denzel-washington> (Zugriff am 2. Januar 2024).

24 Daniel Eagan: At Eternity's Gate: Portrait of An Artist. Cinematographer Benoît Delhomme Discusses His Work in This dramatic Depiction of Vincent van Gogh's Lifetime of Struggle, in: American Cinematographer, 17. Dezember 2018; URL <https://ascmag.com/articles/at-eternity-039-s-gate-portrait-of-an-artist> (Zugriff am 2. Januar 2024).

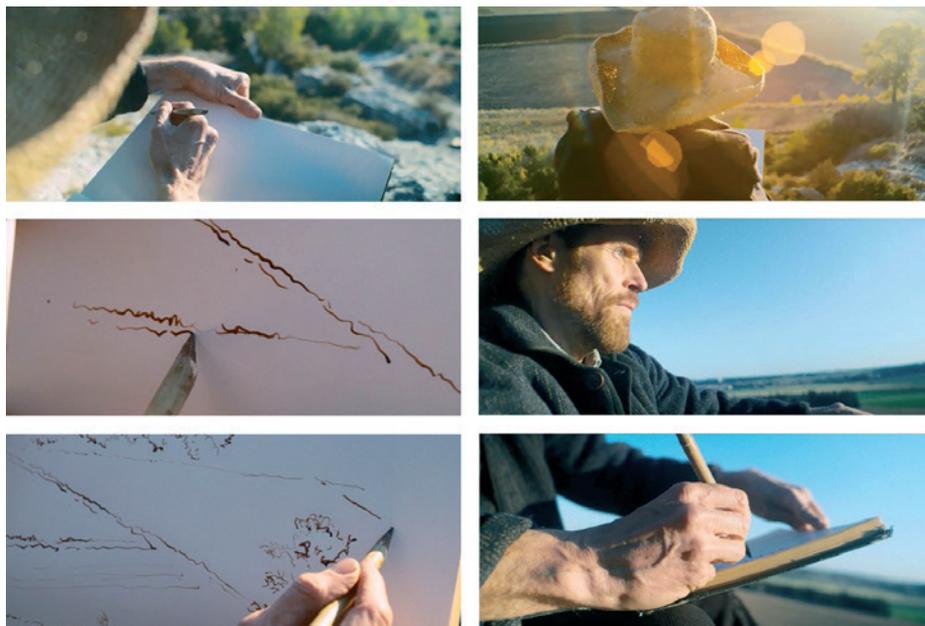
- 7 Willem Dafoe filmt sich selbst beim Gehen und wird dabei gefilmt, Dreharbeiten zu *At Eternity's Gate*



fahrung ist. Wichtigstes Werkzeug ist dabei die tragbare Kamera, die den Protagonisten permanent umkreist, aus geringster Distanz einfängt, derweil die Bilder scheinbar frei und improvisiert fließen.<sup>25</sup> In den wackeligen Einstellungen mit Unschärfen und *lens flares* vermittelt sich van Goghs Benommenheit und Konfusion. In der knapp zweistündigen Laufzeit greift der Film diese subjektive Kameraperspektive unablässig auf, versucht, das innere Erleben zu vermitteln, indem die Kamera nicht nur in *Point of View Shots* mit den Augen des Protagonisten sieht, sondern auch sonst physisch mit ihm verschmilzt. In Schnabels Regie wird das Kameraauge zu seinem Auge (Abb. 7). Durch ihn sehen Zuschauende, was er sieht, überträgt sich seine Ergriffenheit im Angesicht der Schöpfung auf die Überwältigung durch Delhommes Naturaufnahmen.

Der Film bedarf dabei über weite Strecken keiner konkreten Handlung. Minutenlang folgen wir van Gogh, der einsam und allein durch Felder, Wiesen und Alleen der Provence läuft, auf der Suche nach Motiven oder einfach in ästhetischer Überwältigung begriffen, deren subjektive Empfindung Schnabel mal mit Hilfe kühler Blaufilter, dann wieder durch hitziges Gelb-Orange oder leuchtendes Grün in eine Opulenz filmischer Bilder übersetzt, akustisch untermalt von elegischen Klavier- und Streicherklängen oder aber von Naturlauten wie dem Säuseln des Windes im Gras, sofern die Bilder nicht in völliger Stille belassen sind. Während die Handlungsebene historischer Requisiten bedarf, hat die fotografische Ästhetik den

<sup>25</sup> Ebd.



Naturalismus und das Ausstattungskino hinter sich gelassen und sich die vermeintliche Empfindungsweise van Goghs künstlerisch angeeignet. Wenn van Gogh sich mit selbstgeschnitzter Rohrfeder zum Zeichnen niederlässt, rückt die Kamera näher, blickt ihm über die Schulter und verfolgt die Werk-Tätigkeit der Hand auf dem Papier, das nun das Geviert der Kinoleinwand ausfüllt, aus beinahe aufdringlicher Nähe (Abb. 8). »I've never been on a film where the camera stayed so much on the main character«, so der Kameramann Delhomme.<sup>26</sup> Wie in der Frühzeit des Künstlerfilms ist es das in der sorgsamem Montage der Bilder vermittelte Zusammenspiel von schauendem Auge und schaffender Hand, das den Eindruck vermittelt, Zeuge eines genuinen Schöpfungsakts zu sein. Die Werkzeuge Pinsel und Hand markieren dabei ein Dazwischen, das ein gänzlich planimetrisches Ineinsfallen von Filmbild und Werk verhindert.

8 *At Eternity's Gate*,  
Regie: Julian Schnabel  
(USA/Frankreich 2018),  
Screen captures

### **Werk-Tätigkeit als *visual effect***

In Wahn und Delirium, die weite Teile der Filmhandlung einnehmen (bereits auf der Hälfte der Laufzeit schneidet sich van Gogh das Ohr ab), sind Blick und Bewusstseins des Malers getrübt. Auch hier gleicht

<sup>26</sup> Ebd.

sich die filmische Arbeit der Wahrnehmungsweise und Verfassung des Protagonisten an. Die Bilder sind nun häufig überbelichtet, die Farben schwefelgelb, Dinge und Personen erscheinen in verzerrter Weitwinkeloptik. Bemerkenswert ist, dass die Stilmittel, die Schnabel dazu einsetzt, die Ära des analogen Films wachrufen, wenngleich sie digital realisiert wurden. Dazu gehören Effektfiler wie Blau- und Gelbstiche, die einen falschen Weißabgleich evozieren, wie er im analogen Film durch fehlerhafte Verwendung von Kunst- oder Tageslichtfilm entstehen konnte, oder der Einsatz bifokaler Optiken mit unterschiedlichen Schärferebenen, ein Effekt, der vormals durch das Aufbringen von Vaseline auf der Kameralinse realisiert wurde. Wie einst bei Resnais sind es technische Verfremdungen dieser Art, die die ›Störung‹ von van Goghs Bewusstsein vermitteln sollen.

Eine ursprünglich analoge Verfremdungstechnik kommt auch in einer Szene zum Einsatz, die den Künstler bei der Werk-Tätigkeit in einem Olivenhain in Saint-Rémy zeigt (*Abb. 9*). Innerhalb der Spielfilmhandlung ist sie zu einem Zeitpunkt angesiedelt, als van Gogh, bereits an der »Schwelle zur Ewigkeit«, auf seiner manischen Suche nach Schönheit mehr und mehr eine ›innere Kehre‹ von der Außen- zur Innenwelt vollzieht. Ähnlich wie in Minnellis *Lust for Life*, nähert sich die Kamera in rascher Bewegung dem an der Staffelei sitzenden Künstler und schaut ihm von hinten über die Schulter. Ohne Schnitte lenkt ein Zoom in Naheinstellung den Blick auf die von pastoser Farbe bedeckte Leinwand, beobachtet eindringlich die Bewegungen von Pinsel und Hand, bevor ein Schwenk auf van Goghs Antlitz seine konzentrierte Koordination von Blick- und Malarbeit zeigt. Das alles dauert nur wenige Sekunden. *Lens flares* und Wackler nimmt der Zuschauende dabei nicht als ›Fehler‹ wahr, die die Illusion durchbrechen, weil sich in ihnen die Anwesenheit der technischen Apparatur verrät. Sie induzieren vielmehr, selbst das beobachtende Subjekt zu sein, das den Künstler »indiskret«, wie Cürlis es nannte, in den Blick fasst, dabei aber dessen Selbstversunkenheit paradoxerweise nicht tangiert.

Setzt die Szene bis hierher auf die bekannte Trias von Auge, Hand und Leinwand, so nimmt sie nach einem Schnitt eine Wendung ins Surreale. Denn Schnabels van Gogh ist kein Naturalist, sondern folgt seiner Berufung, Erfahrungen von Transzendenz zu vermitteln: »What I see nobody else sees. Sometimes it frightens me and I think I'm losing my mind. But then I say to myself: I'll show what I see to my human brothers who can't see it« (TC 0:55:17). Wo das künstlerische Erleben Schwellen überschreitet und ästhetische Grenzerfahrungen macht, bedarf es *visual effects*, um das Übersinnliche zu medialisie-



ren: Unvermittelt wechselt das Filmbild von Farbe zum verfremdeten Schwarz-Weiß einer Infrarotaufnahme – eine Technik, die das Licht jenseits der »Schwelle« der vom menschlichen Auge wahrnehmbaren Wellenlängen aufzuzeichnen vermag. Charakteristisch für den analogen Schwarz-Weiß-Infrarot-Film (früher auch als »Falschfarben«-Film bezeichnet) ist der sogenannte Wood-Effekt, das heißt die strahlend weiße Darstellung von Blattgrün, wie er in der besagten Szene an den Bäumen des Olivenhains zutage tritt wird. Die Verfremdungseffekte der Infrarotkinematografie wurden kaum zufällig in den 1960er Jahren im Zuge der psychedelischen Ästhetik populär. Dass Infrarot-

- 9 *At Eternity's Gate*,  
Regie: Julian Schnabel  
(USA/Frankreich 2018),  
Screen captures

strahlung auch bei der technischen Untersuchung von Gemälden zum Einsatz kommt, da sie es vermag, verborgene Malschichten und Unterzeichnungen für das menschliche Auge sichtbar zu machen, fügt sich in die Verwendung, die Schnabel von diesem Stilmittel macht: Für kurze Augenblicke werden die Betrachtenden im Kino ermächtigt, mit van Goghs psychopathologisch erweitertem Sensorium zu sehen. Mit einem *jump cut* und einer nur sekundenlangen, kaum wahrnehmbaren Einstellung kehrt der Film sodann zur gewöhnlichen Wahrnehmungsebene zurück, derweil die Kamera sich bereits wieder in Distanz begeben und den Protagonisten sich selbst überlassen hat.

### Kreativitätsparadigma und Künstlermythos

Dass es sich bei dem Mythos ›van Gogh‹ um eine Konstruktion handelt, führte 2020 die Ausstellung *Making van Gogh* im Frankfurter Städel Museum eindringlich vor Augen.<sup>27</sup> Sie zeigte, dass die Rezeption des Malers seit den Anfängen im Zeichen einer Idee von Grenzgängertum stand, das Kunstgeschichte und Kunstkritik an van Gogh herantrugen. Man kann in diesem Zusammenhang an Julius Meier-Graefe erinnern, der das Werk des Malers 1899 als den »Schrei eines Animalmenschen« bezeichnete: »Alle seine Bilder sind Kampf. In rasender Eile malt er sie hin, er stößt sie aus wie vor Anstrengung kochenden Atem.«<sup>28</sup> Das klang schon damals wie die Regieanweisung zu einem Film, der noch gedreht werden musste. Zugleich äußerte Meier-Graefe Skepsis, dass van Gogh jemals populär werden würde: »Vermutlich wird die Zeit, in der sich seine Bilder bürgerlicher Anerkennung erfreuen, nie eintreten; es ist eher denkbar, daß es überhaupt einmal keine Bilder mehr giebt, als daß van Goghs Bilder weitverbreitet werden.«<sup>29</sup> So kann man sich irren. Zeigt doch nicht zuletzt der riesige Zulauf, den die Frankfurter Ausstellung verzeichnete – mit rund 500.000 Besuchern war es die erfolgreichste in der Geschichte des Hauses –, welche stete Popularität van Gogh nach wie vor verzeichnet und wie sehr die Vorstellung von moderner Kunst in der allgemeinen Wahrnehmung noch immer mit Ideen von Außerordentlichkeit, Grenzerfahrung und dem Ausdruck inneren Erlebens verknüpft sind. Julian Schnabels van Gogh-Film bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme, sondern schreibt den Mythos fort.

27 *Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe*, hg. Alexander Eiling, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main, München 2019.

28 Julius Meier-Graefe: Beiträge zu einer modernen Aesthetik, in: *Die Insel*, Jg. 1, 1899/1900, Bd. 1, S. 65–91 u. 181–204; Bd. 2, S. 92–105, 203–227 u. 351–374; Bd. 3, S. 199–223, hier Bd. 3, S. 206 u. 209.

29 *Ebd.*, S. 215.

Dennoch überrascht *At Eternity's Gate*, weil er Konventionen des Erzählkinos unterläuft, ohne etwa in das Muster zu verfallen, die Ästhetik der intradiegetisch präsentierten Malerei filmisch zu imitieren: Schnabel schafft keinen Film im ›Look‹ von van Gogh, sondern ihm gelingt das ›Kunststück‹, die behauptete Sicht- und Wahrnehmungsweise des Protagonisten in genuin filmischer Weise ästhetisch zu adaptieren. Dem Neuansatz in der Bildsprache korrespondiert dabei ein alternatives biografisches Narrativ. Anders als bei Vincente Minnelli oder Robert Altman ist Schnabels van Gogh kein Borderliner, sondern ein Avantgardist, dessen Vermögen zur Hypersensibilisierung einer Grenzerfahrung gleichkommt, die physiologische Schranken der Wahrnehmung transzendiert. Adäquat darstellen lässt sich das nur mit filmischen Mitteln, die ihrerseits Konventionen aufheben und transzendieren.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1: Hans Cürliß: *Schaffende Hände. Die Maler. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin, Berlin 1927*, S. 14/15; Abb. 2, 8, 9: *At Eternity's Gate* (USA/Frankreich 2018), DVD-Edition © DCM Film Distribution GmbH 2019. Für Julian Schnabel © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Abb. 3, 4: URL <https://www.dailymotion.com/video/x1egl7o>; Abb. 5: *Vincent van Gogh. Ein Leben in Leidenschaft* (USA 1956), DVD-Edition © MGM Home Entertainment 2006; Abb. 6: *Vincent & Theo* (Niederlande/Großbritannien/Frankreich 1990), DVD-Edition © Carlton Video 2001; Abb. 7: URL <https://diamondfilms.com>. (Sämtliche Video Captures: Verfasser.)



Anja Grossmann

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

### I. Schaffende Hände

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## II. Bildhauer:innenhände betrachten

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

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

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

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

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

7 Ebd., S. 8.

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

9 Ebd., S. 15 f.

10 Ebd.

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

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

11 Ebd., S. 17.

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

13 Ebd., S. 15 f.

14 Ebd., S. 8.

15 Ebd., S. 24.

16 Ebd., S. 29.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

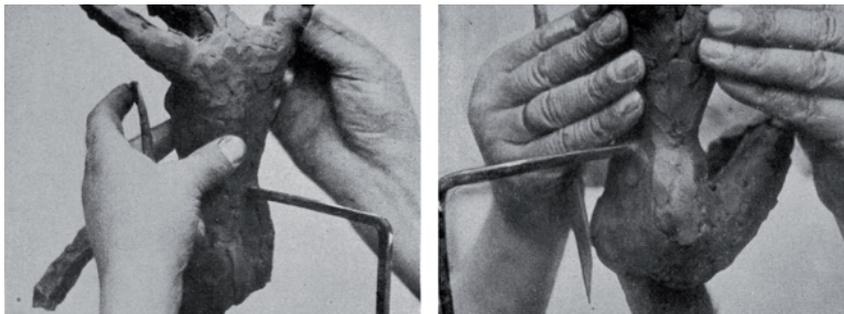
Die filmisch wiedergegebene Modellierarbeit Kolbes vermittelt davon ein prägnantes Bild. Die Filmaufnahme zeigt eine kleinformatige weibliche Aktfigur in Nahaufnahme, die sich mit zurückgeworfenem Kopf der formenden Hand des Bildhauers entgegenzustrecken scheint (*Abb. 2*). In weichem Bogen über die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

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

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

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

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



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

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

25 Ebd., S. 14.

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

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

### III. Skulpturen in Bewegung

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Ebd. S. 178.

37 Ebd. S. 176.

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

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

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

#### IV. Taktiles Sehen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Abbildungsnachweis**

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



Barbara Schrödl

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

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

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

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

7 Ute Seiderer: Künstlerporträts und Kreativitätsparadigmen im Kulturfilm der 1920er und 1930er Jahre. Das Beispiel Hans Cürlis: *Schaffende Hände* (1923–1933), in: Michael Schaudig (Hg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded*. Festschrift für Klaus Kanzog, München 2010, S. 205–228, hier S. 206.

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



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

### Das Publikum der *Schaffenden Hände*

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Ebd., S. 9.

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

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

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

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

18 filmportal.de, URL [https://www.filmportal.de/film/maler-bei-der-arbeit\\_57a07f09c52747a2969f0b6047ef60a7](https://www.filmportal.de/film/maler-bei-der-arbeit_57a07f09c52747a2969f0b6047ef60a7) (Zugriff am 2. Januar 2024).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Medienspezifische Blicke in das Atelier von Künstler:innen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Der Blick auf die Hände im Kontext der 1920er Jahre

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

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

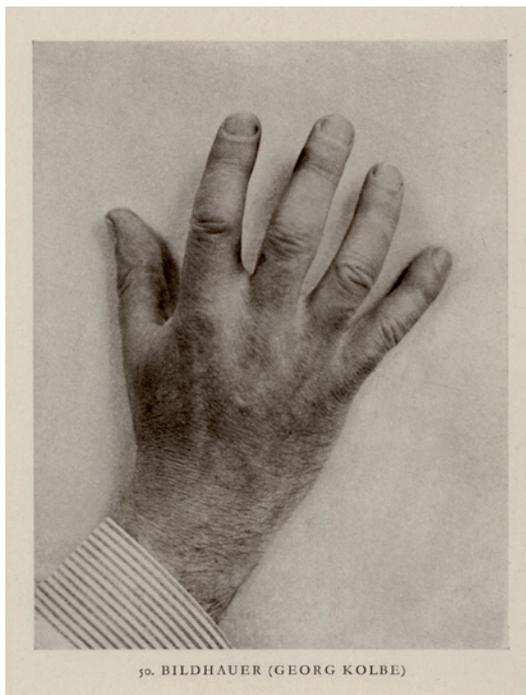
46 Dr. H. (Hans) Trog: Kunstchronik, in: Neue Zürcher Zeitung, 14. Juni 1916, zit. n. nach Max Oppenheimer MOPP. Mit Beiträgen von Max Osborn, Berlin 1927, S. 27.

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

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

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

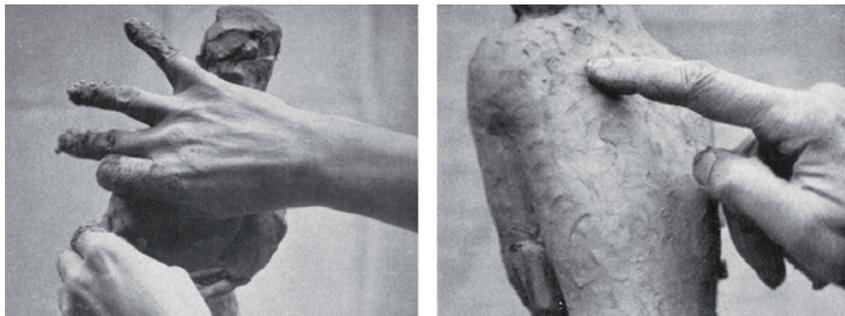
- 2 Hans Robertson (Atelier Robertson, Berlin), *Handstudie Georg Kolbe*, aus: Rolf Voigt, *Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929



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

50 Ebd., Abb. 60 u. 50.

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



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

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

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

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

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

53 Ebd., S. 5.

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

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

56 Ebd., S. 29.

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

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

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

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

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

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

57 Ebd., S. 23–24.

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

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

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

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

### Das Verhältnis von Kunst und Handwerk in den 1920er Jahren

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

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

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

63 Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, ohne Ort und Jahr [1919], S. 2, URL [https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius\\_Walter\\_Programm\\_des\\_Staatlichen\\_Bauhauses\\_in\\_Weimar\\_1919.pdf](https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf) (Zugriff am 2. Januar 2024).

64 Ebd., S. 3.

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

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

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

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

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

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

69 Ebd., S. 5.

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

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

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

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

### ›Lebendige Anschaulichkeit‹ – arbeitende Hände und das Publikum

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

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

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

74 filmportal.de, URL [https://www.filmportal.de/film/herstellung-eines-pfeilerfundamentes-mit-anschlusseisen\\_9cbe09b2100a49eca93e47d44321b3c0](https://www.filmportal.de/film/herstellung-eines-pfeilerfundamentes-mit-anschlusseisen_9cbe09b2100a49eca93e47d44321b3c0); URL [https://www.filmportal.de/film/eisenbiegen-von-hand-mit-beweglicher-rolle-an-der-maschine\\_29e0149a51374f26b221ad7177453233](https://www.filmportal.de/film/eisenbiegen-von-hand-mit-beweglicher-rolle-an-der-maschine_29e0149a51374f26b221ad7177453233) (Zugriff am 2. Januar 2024).

75 Eisner: Holzschnitt (wie Anm. 8).

76 Ebd.

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

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

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



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

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

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

80 Burcu Dogramaci: Künstlerfilme von Hans Cürlis. Von schaffenden Händen und sich erschaffenden Werken, in: Oliver Jahraus, Michaela Raß, Simon Eberle (Hg.): Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik, München 2017, S. 278–291, hier S. 283–284.

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

Die nahsichtigen Kameraeinstellungen machen bei Cürlis aber nicht nur Details sichtbar, sondern sie bringen zugleich Intimität ins Spiel. Wie Ulrich Döge beobachtet, wird dem Filmpublikum eine Betrachter:innenposition zugewiesen, wie sie ein vor Ort im Atelier anwesendes Publikum einnehmen könnte: Es ist der Blick über die Schulter, denn beim Wechsel der Kamera zwischen Kopf und Händen bleibt meist auch beim Blick auf die Hände der Hinterkopf der Künstler:in sichtbar.<sup>84</sup> Ein anschauliches Beispiel ist der erwähnte Film *Otto Dix* von 1926.<sup>85</sup> Vermittelt wird die Fiktion einer privilegierten Gegenwart, denn so nah, wie der Kamerablick hier an Dix heranrückt, kommt man normalerweise nur wenigen vertrauten Menschen. Einige Filme, wie *Wassily Kandinsky in der Galerie Nierendorf* aus dem Jahr 1927 (vgl. Abb. S. 14), machen zudem ein weiteres Angebot, wenn zwischen Kandinskys Gesicht und langen Einstellungen, die ausschließlich die arbeitenden Hände und den Bildträger zeigen, gewechselt wird. Folgt man Christian Metz, der aus der Identifikation der Zuschauer:in mit ihrem eigenen Blick ihre Identifikation mit dem Blick der Kamera ableitet, und der Annahme, dass diese primäre Identifikation

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

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

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

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

85 Ich folge der Datierung durch das Bundesarchiv/Filmarchiv.

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

### Resümee

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

### Abbildungsnachweis

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

<sup>86</sup> Christian Metz: *Semiologie des Films* (1972), München 1977.

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

Steffen Zierholz

## Hand-Werk und Lebens-Kunst in jesuitischen Technologien des Selbst

Die von Ignatius von Loyola verfassten und 1548 mit päpstlicher Approbation gedruckten *Geistlichen Übungen* sind der unbestrittene Grundtext jesuitischer Spiritualität und gehören darüber hinaus zu den einflussreichsten spirituellen Texten der Frühen Neuzeit. Im Vordergrund der Übungen stand – anstelle einer mystischen, inneren, in sich selbst genügsamen Gottesschau – die Neugestaltung und Neuausrichtung des Lebens.<sup>1</sup> Der Übende sollte seine irdischen Begehren und lasterhaften Neigungen abstreifen und Gott in der »Einrichtung des eigenen Lebens« suchen.<sup>2</sup> Den Höhepunkt bildete die sogenannte Wahl in der zweiten Exerzitienwoche, die Ignatius als eine »Besserung oder Reformierung in Bezug auf den Lebensstand« beschreibt.<sup>3</sup> Aufgrund ihres in Quellen vielfach gepriesenen transformativen Potenzials können die *Geistlichen Übungen* und die darauf aufbauende ordenseigene Gebetspraxis (*orazione mentale*) in Anlehnung an Michel Foucault als jesuitische Selbst-Technologien gedeutet werden, mittels derer das Individuum auf sich selbst einwirkte, sich selbst verbesserte und sich einem erstrebenswerten Tugendvorbild anglich.<sup>4</sup> Diese gestalterische Arbeit an sich selbst verortet Foucault, als »Ästhetik der Existenz«, im Rahmen einer Lebenskunst. Der Begriff darf nicht umgangssprachlich verstanden werden, sondern in seiner ursprünglichen antiken Bedeutung als *techne tou biou* oder als *ars vivendi*.<sup>5</sup>

- 
- 1 Zu den *Geistlichen Übungen* aus einer subjektgeschichtlichen Perspektive siehe Kurt Ruhstorfer: Das moderne und das postmoderne Interesse an den Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, in: *Theologie und Philosophie*, Jg. 73, Nr. 3, 1998, S. 334–363; Moshe Sluhovskiy: *Becoming a New Self. Practices of Belief in Early Modern Catholicism*, Chicago 2017, bes. S. 67–95; allgemein zur Meditation als Technik der Selbstgestaltung, Karl A. E. Enekel, Walter S. Melion (Hg.): *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden 2011.
  - 2 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, in: *Ignatius von Loyola: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*, hg. v. Peter Knauer, Würzburg 1998, S. 85–269, hier S. 93.
  - 3 Ebd., S. 181.
  - 4 Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (Hg.): *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main 1993, S. 24–63.
  - 5 Alexander Nehamas: *Die Kunst zu leben. Sokratische Reflexionen von Platon bis Foucault*, Hamburg 2000 und Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main 1998; Pierre Hadot: *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, Berlin 1991.

›Kunst‹ bezeichnet dann eine Kunstfertigkeit, die das Leben selbst zum Gegenstand hat.

Mit der Konsolidierung des frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Diskurses und der Etablierung der Malerei und Bildhauerei als freie Künste waren die Voraussetzungen geschaffen, um die Produktion des Selbst und die Formung des eigenen Lebens dezidiert künstlerisch zu denken. Besonders in der jesuitischen Druckgrafik und Gebetsliteratur des 17. Jahrhunderts begegnen die Tätigkeiten der Maler und Bildhauer vielfach als Metaphern der Selbst-Modellierung. Im Sinne Foucaults manifestiert sich hier erstmals ein Verständnis von Lebenskunst, die das Leben selbst als ein Kunstwerk begreift.<sup>6</sup> Dabei beziehen sich die für den Gebrauch der Metaphern bezeichnenden Analogien nicht nur auf die augenscheinlichen Akte der materiellen Werk- oder Formgenese, sondern schließen auch ein spezifisches künstlerisches und kunsttheoretisches Wissen ein. Anhand zweier Beispiele aus der religiösen Ordensemblematik soll die Inszenierung der arbeitenden Hand als eine Metapher jesuitischer Selbst-Technologie untersucht werden. Als das eigentliche Instrument der Gestaltung wurde die Künstlerhand im Zuge ihrer Nobilitierung im Zusammenhang von Arbeit und Übung sublimiert. Die kunsttheoretisch geführte Diskussion um die Vergeistigung der Hand bot den Jesuiten fruchtbare Anknüpfungsmöglichkeiten, zumal die körperliche Handarbeit in der monastischen Kultur als asketische Praxis traditionell positiv besetzt war. Erst die Verflechtung von künstlerischen und monastischen Diskursen, so die These, ermöglichte ein nuanciertes Verständnis der Hand als Instrument der kunstvollen Gestaltung des eigenen Lebens.

### **Bildhauerei als Metapher der Selbst-Modellierung**

Die Festschrift *Imago primi saeculi*, anlässlich des hundertjährigen Bestehens des Ordens 1640 in Antwerpen gedruckt, propagiert auf monumentale Art und Weise die Geschichte und seelsorgerischen Aktivitäten der Jesuiten.<sup>7</sup> Sie gliedert sich in sechs Bücher, die jeweils mit Cornelis Galles nach Entwürfen Philip Fruytiers gestochenen Emblemen abgeschlossen werden. Das durch eine Kartusche gerahmte Emblem mit der *inscriptio* »Institutio iuventutis« (Ausbildung der Jugend) aus dem drit-

6 Michel Foucault: Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über die laufende Arbeit, in: Ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, Frankfurt am Main 2015, S. 191–219, S. 201.

7 Siehe dazu John W. O'Malley (Hg.): Art, Controversy and the Jesuits. The *Imago primi saeculi* (1640), Philadelphia 2015 und Lydia Salviucci Insolera: L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. *Genesis e fortuna del libro*, Rom 2004, bes. S. 107–150.



1 Cornelis Galle (nach Philips Fruytiers), *Institutio iuventutis*, in: *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Antwerpen 1640

ten Buch, das sich unter anderem dem Verdienst um das Schulwesen widmet, zeigt einen Bildhauer, der in seiner Werkstatt die Skulptur eines Jünglings aus dem Marmor meißelt (Abb. 1). Am linken Bildrand steht auf einem leicht nach hinten versetzten Rundsockel die bereits vollendete Figur eines weltlich gekleideten jungen Mannes, die aus dem Halbschatten des Bildes ins Licht zu schreiten scheint. Der Eindruck wird durch seinen Blick und Zeigegestus verstärkt, die beide auf die Skulptur des Christus hinter dem Bildhauer verweisen. Auf den ersten Blick erscheinen alle Skulpturen durch ihre isokephalische Anordnung gleich

groß. Berücksichtigt man aber ihre räumliche Disposition, wird deutlich, dass Christus als eigentliches Oberhaupt des Ordens realiter alle anderen Figuren überragt.

Die jesuitische Ausbildung hatte, wie die *subscriptio* »Donec formetur CHRISTVS in vobis« festhält, die Ausformung Christi zum Ziel. Das Zitatfragment ist Galater 4,19 entnommen und verweist auf das Ideal der *christoformitas* (»bei euch, meinen Kindern, für die ich von neuem Geburtswehen erleide, bis Christus in euch Gestalt annimmt«). Wie Hugo Rahner in seiner grundlegenden Studie gezeigt hat, ist die Exegese dieser Schriftstelle seit Origenes mit der Idee der spirituellen Gottesgeburt in der Seele des Menschen verbunden.<sup>8</sup> Diese Vorstellung steht wiederum in einem engen Zusammenhang mit der *reformatio animae*, der Wiederherstellung der durch die Erbsünde verloren gegangenen Gottesebenbildlichkeit.<sup>9</sup> So kommentierte der frühchristliche Kirchenvater Johannes Chrysostomos die Galater-Stelle: »Verwüstet [...] habt ihr das Ebenbild, verloren die Kindschaft, verändert das Wesen; einer zweiten Wiedergeburt benötigt ihr, einer Neugestaltung«.<sup>10</sup> Das eigentliche Thema des Emblems bezeichnet demnach die *chromimesis*, die sukzessive Umbildung des Menschen nach Christus. Die einzelnen Skulpturen repräsentieren die drei spirituellen Stadien auf dem Weg zur Vollendung – Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung –, welche die Jesuiten im Anschluss an Pseudo-Dionysius' *Mystische Theologie* auf die einzelnen Wochen der *Geistlichen Übungen* übertragen haben.<sup>11</sup> Die Figur des jungen Mannes links verkörpert den Zustand der Erleuchtung, welcher durch das Heraus-treten aus dem Halbschatten ins Licht dargestellt wird und Assoziationen zu Johannes 8,12 weckt: »Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis wandeln, sondern wird das Licht des Lebens haben«. Das Emblem inszeniert die pädagogische Arbeit der Jesuiten damit als einen religiösen Erkenntnisakt, ganz im Sinne der Ordenssatzungen, die das »Gebäude der Wissenschaft« als Instrument verstehen, um »Gott unseren Schöpfer und Herrn mehr zu erkennen und ihm mehr zu dienen.« Diese Erkenntnis ist

8 Hugo Rahner: Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen der Gläubigen, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Jg. 59, Nr. 3, 1935, S. 333–418.

9 Gerhart B. Ladner: The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers, Cambridge 1959.

10 Johannes Chrysostomos: In epistulam ad Galatas commentarius, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zu den Briefen des hl. Paulus an die Galater und Epheser, Kempten 1936, S. 15–155, S. 111.

11 Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990, bes. S. 53–58.

Voraussetzung, um »das letzte Ziel zu erreichen«, das in der Vereinigung mit Christus besteht.<sup>12</sup> Sie ist durch das Verschwinden des Mannes, das heißt, durch seinen Selbstverzicht, gekennzeichnet. Er hat sich und sein Leben vollkommen an das Vorbild Christi angeglichen. Die entscheidende Reinigung aber ist als künstlerische Arbeit ins Bild gesetzt, als ein Wegschlagen des Überflüssigen, als Beseitigen der Ecken, als Glätten der Kanten. Das altgriechische Bildgedicht unterhalb des Emblems erklärt entsprechend, dass ein solches nach Christus geformtes Leben gleichsam mit einem Meißel ausgearbeitet werde, und beschreibt die Jesuiten als Bildhauer von Seelen.<sup>13</sup>

Die Bildhauerei als Metapher für pädagogische Formungs- und Bildungsprozesse nimmt ihren ideengeschichtlichen Anfang bei Platon, findet von dort Eingang in das christliche Denken und ist bis weit in die Neuzeit hinein nachweisbar. Zugleich wurde in der griechischen Patristik im Anschluss an Plotin die bildhauerische Tätigkeit als eine Metapher der Selbst-Modellierung verwendet.<sup>14</sup> Das Individuum müsse an seiner *eigenen* Seele wie ein Bildhauer arbeiten, um sie zu ihrer ursprünglichen Gottes-ebenbildlichkeit zurückzubilden. Wenngleich das Bildgedicht der *Institutio iuventutis* die Jesuiten als Bildhauer identifiziert, hält die *subscriptio* die künstlerische Autorschaft, das heißt, das Subjekt der Gestaltung, durch die Verwendung des passivischen ›formetur‹ bewusst offen. Beide Deutungsmöglichkeiten, die Bildhauerei als Arbeit an sich und als Arbeit am Nächsten, verhalten sich komplementär zueinander und entsprechen dem Wesen jesuitischer Gebetskunst.<sup>15</sup> Dabei lag die Bedeutung der Metapher im jesuitischen Kontext weniger in ihrer Anschauungskraft als vielmehr darin, dass die schaffende Hand des Bildhauers im kunsttheoretischen Diskurs unter den Aspekten der Arbeit und Übung reflektiert wurde.<sup>16</sup>

12 Ignatius von Loyola: Satzungen der Gesellschaft Jesu, in: Ders.: Gründungstexte (wie Anm. 2), S. 580–827, S. 676.

13 Eine englische Übersetzung des Bildgedichtes in O'Malley: Art (wie Anm. 7), S. 567.

14 Siehe hierzu ausführlich Steffen Zierholz: Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700, Berlin 2019, bes. S. 42–46.

15 Bartolommeo Ricci: Instruptione di meditare, Rom 1600, S. 30.

16 Fabian Jonietz: Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011, S. 573–618. Zur Tätigkeit des Malers als Modell der Verähnlichung vgl. Steffen Zierholz: Francisco Zurbaráns »Christus am Kreuz mit einem Maler« als Metapher der Christusverähnlichung, in: 21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur, Jg. 1, Nr. 1, 2020, S. 61–96; Ralph Dekoninck: Ad vivum. Pictorial and Spiritual Imitation in the Allegory of the pictura sacra by Frans Francken II, in: Walter S. Melion, Ralph Dekoninck, Agnes Guiderdoni-Bruslé (Hg.): Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500–1700, Turnhout 2012, S. 317–336.

### Arbeit und Übung im kunsttheoretischen und monastischen Diskurs

Bereits Leonardo da Vinci gab eine anschauliche, wenngleich überspitzte Vorstellung von der Arbeit des Bildhauers: Während ein Maler seine Werke vor allem mit geistiger Anstrengung (»con maggior fatica di mente«) realisiere, übe der Bildhauer seine Tätigkeit mit größeren körperlichen Mühen aus (»con maggior fatica di corpo«). Er müsse viel Kraft aufwenden, um mit dem Hammer die Figur aus dem Marmor zu schlagen. Dies sei eine äußerst mechanische Arbeit (»esercizio meccanicissimo«), bei der er ins Schwitzen gerate. Dabei vermische sich der Schweiß mit dem Marmorstaub, so dass er einem Bäcker gleiche.<sup>17</sup> Der grobschlächlige Charakter der bildhauerischen Tätigkeit spiegelt sich in Leonardos Beschreibung der Künstlerwerkstätten. Während er die Arbeitsstätte des Bildhauers als schmutzige, mit Staub und Steinsplintern übersäte *bottega* abwertet, stilisiert er den Arbeitsort des Malers zu einem *studiolo*, in dem letzterer in sauberer Umgebung, wohlgekleidet, begleitet von feiner Gesellschaft und umgeben von schönen Gemälden tätig ist. Statt lärmender Hammerschläge ertöne angenehme Musik.<sup>18</sup>

Der manuelle Anteil an der Realisierung eines Werks wurde von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit wenig beachtet, obwohl bereits Cennino Cennini bemerkte, dass seine Herstellung »fantasia« und »hoperazione di mano« gleichermaßen beanspruche.<sup>19</sup> Mit Blick auf die Emanzipierung der Malerei von den *artes mechanicae* argumentierten Künstler in der Folgezeit für eine Vergeistigung der Hand, die nicht nur sklavisch ausführe, sondern selbst schöpferisch tätig werde. So ist nach Leonardo die Hand als das gestalterische Instrument des künstlerischen *ingenium* durch beständige Übung so mit dem Geist zu verschränken, dass sie die Idee bestmöglich ins Werk umzusetzen vermag.<sup>20</sup> Im Unterschied zur idealistischen Tradition propagierte die niederländische Kunsttheorie die denkende Funktion der Hand offensiv im Begriff des *handeling*. Dieser mit Arbeit und Übung verbundene Habitus war kennzeichnend für niederländische Künstler, die sprichwörtlich dafür be-

17 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, 3 Bde., Wien 1882, Bd. 1, S. 74.

18 Ebd., S. 74; zu dieser Unterscheidung Michael W. Cole, Mary Pardo: Origins of the Studio, in: Dies. (Hg.): Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism, Chapel Hill 2005, S. 1–35, bes. S. 16–19.

19 Cennino Cennini: Il libro dell'arte, Vicenza 2003, 1, 62.

20 Siehe dazu Martin Warnke: Der Kopf in der Hand, in: Werner Hoffmann (Hg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, S. 55–61, bes. S. 57f.; Andreas Gormans: Argumente in eigener Sache. Die Hände des Künstlers, in: Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte, Berlin 2010, S. 189–223, hier S. 194.

kannt waren, Auge und Geist in der Hand zu haben (»hanno il cervello nelle mani«).<sup>21</sup> Die durch täglichen Fleiß geübte Hand, in der Antike unter der Bezeichnung *docta manus* bekannt, wurde auch mit der Hand des Bildhauers assoziiert. Michelangelo thematisierte sie in einem bekannten Sonett (*Non ha l'ottimo artista*), das der Florentiner Humanist Benedetto Varchi ausführlich kommentierte. Im Hinblick auf die Schlusszeile des ersten Quartetts (»La man, che ubbidisce all'intelletto«) erläuterte Varchi, dass bloßes *ingenium* nicht ausreiche, da die mechanischen Künste zuletzt auch ausgeführt werden müssten (»bisogna l'esercitazione«). So wie es sich mit kognitiv eingeschränkten Seelenfakultäten nicht gut philosophieren lasse, könne man mit verletzten Händen keine handwerklichen Künste ausüben.<sup>22</sup>

Grundsätzlicher äußerte sich der Jesuit Daniello Bartoli in seiner *Ricreazione del Savio* von 1659 über die Vorzüge der Hand. Die Nobilität einer manuellen Tätigkeit werde schon daran deutlich, dass Gott den Menschen mit seinen Händen geformt habe, wobei Bartoli im Laufe seiner Argumentation zahlreiche Disziplinen aufzählt, die ohne schaffende Hände undenkbar wären: von der angewandten Mathematik und Chemie bis hin zur Malerei, Bildhauerei, Architektur. Er definierte den Geist zwar als Erfinderin (»inventrice«) einer Form gewordenen Idee (»da l'idea in disegno«), die von der Hand als Schmiedin (»fabbrica«) ausgeführt werde (»mette il lavoro in opera«). Doch denkt Bartoli diese dichotomische Gegenüberstellung keineswegs hierarchisch. Vielmehr sei der Geist ohne die Hand nutzlos; beide wirken in einer unauflösbaren Einheit zusammen (»si prestano l'una all'altra ciascuna la sua metà, che sono dalla mente il Magistero, della mano il Ministero«).<sup>23</sup>

Die kunsttheoretische Diskussion um die Vergeistigung der arbeitenden Hand eröffnete dem monastischen Diskurs neue Anknüpfungs- und Vertiefungsmöglichkeiten. Körperliche Mühsal und Arbeit hatten im Mönchtum eine lange Tradition, war doch die monastische Kultur der Ort,

21 Yannis Hadjinicolaou: *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016, bes. S. 77–131; Nicola Suthor: »Il pennello artificioso«. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 114–136.

22 Benedetto Varchi: *Due Lezioni*, Florenz 1549, S. 18: »la mano è lo strumento dell'arti, come i sentimenti interiori sono gli strumenti delle scienze, onde come chi hauesse offesa, o impedita l'immaginazione, o la memoria, non potrebbe dirittamente filosofare, così chi hauesse impedito, o offeso le mani non puo esercitare l'arti.«

23 Daniello Bartoli: *La ricreazione del Savio*, Venedig 1669, S. 317.

an dem erstmals über Arbeit reflektiert wurde.<sup>24</sup> Als eine Form der Aske-  
se wurde sie, im Unterschied zum frühneuzeitlichen Paragone, positiv  
eingeschätzt und als notwendig erachtet, um das eigene Seelenheil zu  
erlangen. Sie erfuhr mit Augustinus' *De opere monachorum*, einer frühen  
Abhandlung über die Arbeit, eine theologische Aufwertung. Darin erklär-  
te Augustinus Arbeit zur Grundlage der monastischen Lebensform, eine  
Zuschreibung, die später in der Benedikt von Nursia zugeschriebenen For-  
mel »ora et labora« ihre bekannteste Ausprägung erfuhr.<sup>25</sup> Dabei wurde  
*labor* keineswegs nur als körperliche Arbeit (*labor corporis*) verstanden,  
sondern umfasste semantisch auch geistige Anstrengung (*labor animi*).<sup>26</sup>  
So rekurrierte noch der Novizenmeister der römischen Jesuiten, Bartolo-  
meo Ricci, im Vorwort seines umfangreichen, erstmals 1600 publizierten  
Gebetsmanuals *Instruttione di meditare* auf 1. Mose 3,19, jene Stelle, in  
der die Arbeit des Menschen als Konsequenz des Sündenfalls mit Mühsal  
aufgeladen wurde (»Im Schweiß deines Angesichts wirst du dein Brot  
essen«). Im Hinblick auf die mühsamen Vorbereitungen (»fatica pre-  
parazione«) für die Meditation hätte Gottvater ebenso sprechen können,  
dass Adam im Schweiß seines Angesichts sein Brot des Gebets (»pane  
dell'oratione«) zu essen haben werde. Mühsamer Fleiß und fleißige Müh-  
sal (»fatica industria, & industriosa fatica«) seien notwendig, um alle  
Schwierigkeiten zu überwinden und zur Wahrheit vorzudringen.<sup>27</sup> Im mo-  
nastischen Kontext war die devotionale Nobilitierung der Hand eng mit  
dem Aspekt der Arbeit verflochten. Cassian sprach von einer *operatio ma-  
nuum*, die Benediktregel forderte ein *opus manuum*, das als *labor manu-  
um* in die Spiritualität der Zisterzienser einging.<sup>28</sup> Vor diesem Hintergrund  
konnte der Jesuit Alonso Rodríguez das Gebet mit einer arbeitenden Hand

24 Klaus Schreiner: »Brot der Mühsal«. Körperliche Arbeit im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters. Theologisch motivierte Einstellungen, regelgebundene Normen, geschichtliche Praxis, in: Verena Postel (Hg.): Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten, Berlin 2006, S. 131–171.

25 Ansgar Kreuzer: Arbeit und Muße. Studien zu einer Theologie des Alltags, Wien 2011, bes. S. 15–19; Ulrich Hartmann: Deutungen von Arbeit in monastischen Lebensformen mit Schwerpunkt auf dem Zisterzienserorden, in: Axel Bohmeyer, Ansgar Kreuzer (Hg.): Arbeit ist das halbe Leben. Zum Verhältnis von Arbeit und Lebenswelt, Frankfurt am Main 2001, S. 20–50.

26 Zur Semantik und Terminologie des Begriffs siehe Dieter Lau: Der lateinische Begriff Labor, München 1975; Jacques Le Goff: Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en occident: 18 essais, Paris 1977.

27 Ricci: Instruttione (wie Anm. 15), S. 16.

28 Vgl. Werner Rösener: Tradition und Innovation im hochmittelalterlichen Mönchtum. Kontroversen zwischen Cluniazensern und Zisterziensern im 12. Jahrhundert, in: Hans-Joachim Schmidt (Hg.): Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewußtsein im Mittelalter, Berlin 2005, S. 399–421, S. 407.



- 2 Jean Barbé (nach Peter Paul Rubens?), *Examen conscientiae*, um 1600, in: Ignatius von Loyola, *Esercittii Spirituali*, Rom 1649

vergleichen, die dem Körper, der Seele, ja sogar sich selbst als Werkzeug diene: »Indem die Hand arbeitet, pflegt sie den Körper, kleidet ihn an, und sorgt sich um alles für Körper, Geist und Hand Notwendige. Ist die Hand krank, wird sie von der Hand verarztet, ist sie schmutzig, wird sie von der Hand gewaschen, ist sie kalt, wird sie von der Hand gewärmt, schließlich machen die Hände alles: Genauso wirkt das Gebet.«<sup>29</sup>

### Zur Inszenierung der schaffenden Hand

Eine von Jean Baptiste Barbé, vermutlich nach einem Entwurf des jungen Peter Paul Rubens gestochene Darstellung der Hand findet sich an prominenter Stelle in den *Geistlichen Übungen* (Abb. 2). Der mit »Examen consci-

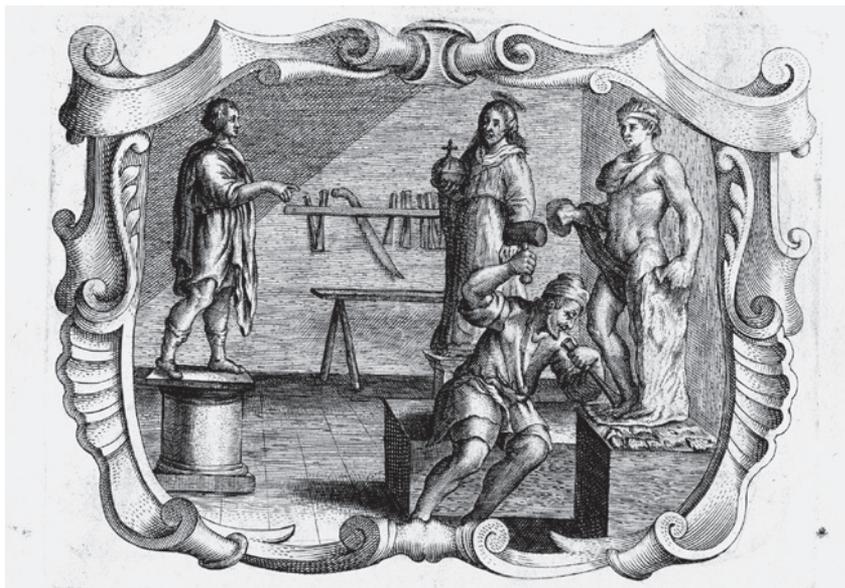
29 Alonso Rodríguez: *Essercitio di perfettione e di virtu christiane*, Brescia 1623, S. 290–291: »Onde molto bene vien comparata l'oratione alla mano, la quale nel corpo è instrumento, per tutt' il corpo, & per se medesima; percioche la mano lavora, acciò tutto il corpo si sostenti, e si vesta; & per tutto quel di più, che è necessario al corpo, & all'anima, & anco per se medesima. Perche se la mano è inferma, la mano la medica; se lorda, la mano lava la mano; se fredda, la mano riscalda la mano: finalmente ogni cosa fanno le mani. Hor così è l'oratione.«

entiae« (Gewissenserforschung) betitelte Stich attestiert die gestaltende Kraft der Hand in einem spirituellen Kontext moralischer Umbildung.<sup>30</sup> Die Abbildung zeigt eine linke Hand, deren Innenfläche frontal zum Betrachter gerichtet ist. Die Papillarleisten, die Lebenslinien und die ange deuteten Sehnen des Unterarms bezeugen ein akkurates Naturstudium. Die einzelnen Finger sind nummeriert und jeweils mit einer Abbildung verziert: Auf dem Daumen ist ein Mann zu sehen, der vor Gottvater in der Wolkenglorie kniet, auf dem Zeigefinger hat er vor der Taube des Heiligen Geistes die Hände zum Gebet gefaltet, der Mittelfinger zeigt ihn schreibend vor dem richtenden Christus, auf dem Ringfinger erfährt er vor dem Altar kniend eine Vision der Kreuzigung Christi, der kleine Finger zeigt seine Transformation in einen bewaffneten *miles Christianus*, der über einen am Boden liegenden Drachen triumphiert.

Die einzelnen Darstellungen, deren Nummerierung in einer Legende unterhalb des Bildes aufgenommen wird, entsprechen den fünf Punkten, die Ignatius in der allgemeinen Gewissenserforschung erörtert hat: erstens Gott für die erhaltenen Wohltaten danken (»Gratias age«), zweitens um Gnade für die Erkenntnis der Sünden bitten (»Pete lumen«), drittens Rechenschaft von seiner Seele fordern (»Examina«), viertens Reue empfinden und um Vergebung bitten (»Dole«), fünftens einen Vorsatz fassen und sich mit der Gnade Gottes verbessern (»Propone«). Die Anatomie der Hand visualisierte eine spezifische Wissensordnung und diente als Gedächtnisstütze, deren Vorbild in der mittelalterlichen Guidonischen Hand liegt.<sup>31</sup> Diese ist ebenfalls eine Darstellung der linken Hand, deren Fingergelenke und -spitzen bestimmten Silben und Tonstufen zugeordnet waren. Dass die Abbildung aus den *Geistlichen Übungen* jedoch über eine reine mnemotechnische Funktion hinausging und als Instrument der Formung des eigenen Lebens verstanden wurde, unterstreicht das diagonal auf die Handfläche eingeschriebene Zitat aus Psalm 118: »Meine Seele liegt stets in meinen Händen, und dein Gesetz habe ich nicht vergessen«. Für die Gewissenserforschung galten die Gesetze Gottes als normative Handlungsmaximen, anhand derer die eigenen Werke und Taten kritisch überprüft werden mussten, um diese gegebenenfalls durch eine Arbeit an sich in Übereinstimmung mit den Gesetzen zu bringen.

30 Lydia Salviucci Insolera: Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Jg. 60, Nr. 119, 1991, S. 161–217, 176; Julius S. Held: Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609, in: John Rupert Martin (Hg.): *Rubens before 1620*, Princeton 1972, S. 93–134.

31 Karol Berger: The Guidonian Hand, in: Mary Carruthers, Jan Ziolkowski (Hg.): *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002, S. 71–82.



3 Cornelis Galle (nach Philips Fruytiers), *Institutio iuventutis*, in: *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Antwerpen 1640 (Detail aus Abbildung 1)

Das Chiaroscuro der Darstellung verleiht der abgebildeten Hand eine ausgeprägte haptische Präsenz. Sie verstärkte das Bewusstsein um eine notwendige Reform des eigenen Lebens, sobald das Blatt in die Hand genommen wurde. Nicht zufällig fand sich das Motiv im Kontext der Gewissensforschung. Ignatius erachtete sie als die wichtigste Übung, die täglich mehrmals absolviert werden sollte. Als Technik der Introspektion war sie auf die Generalbeichte orientiert und intendierte, wie die Verwandlung in einen *miles Christianus* verdeutlicht, eine innere Umkehr des Individuums. Wenngleich Ignatius stets die Mitwirkung der göttlichen Gnade betonte, sah er in erster Linie den Menschen dafür verantwortlich, sein Leben in einer Grundsatzentscheidung an Christus auszurichten. Das Heilsschicksal lag sprichwörtlich ›in den Händen‹ des Individuums. Das Hand-Werk wurde zum Sinnbild einer Lebens-Kunst, in der sich die jesuitische Überzeugung von der Freiheit der Selbstgestaltung widerspiegelte.

Die *Institutio iuventutis* (Abb. 3) sensibilisiert den Betrachter auf subtile Art und Weise für die schaffende Hand des Künstlers als Instrument auch der Selbst-Gestaltung. Zunächst fällt die seltsam verdrehte und unnatürliche Haltung auf, mit welcher der Bildhauer seinen Meißel in der Hand hält.<sup>32</sup> Sie kann als Referenz auf Leonardos Argument verstanden werden,

32 Jonietz: Labor (wie Anm. 14), S. 590.

wonach der Maler, anders als der Bildhauer, seinen Pinsel bequem und mühelos führe. Damit konterkariert sie das Ideal der *sprezzatura* und betont ostentativ, dass das Werk eben nicht ›mühelos‹, sondern unter größter Anstrengung geschaffen werde. Entsprechend unterstreichen diverse Bildelemente die mechanischen Aspekte der bildhauerischen Tätigkeit. So sind im Hintergrund verschiedene Arbeitsinstrumente über einer Werkbank aufgehängt, die den Raum als Werkstatt kennzeichnen. Die Steinsplitter, die auf den Sockel der Jünglingsfigur herabgefallen sind, verweisen auf den Lärm und den Schmutz, welche die Arbeit des Bildhauers verursacht. Um sein Haar vor dem Marmorstaub zu schützen, trägt er die markante turbanartige Kopfbedeckung, die sogenannte *celata*, die auch in Giuliano Bugiardinis Bildnis des Michelangelo von 1522 begegnet.<sup>33</sup> Das Bildgedicht wiederum verweist darauf, dass auch die griechischen Bildhauer der Antike – Polyklet, Praxiteles und Phidias –, ihre Werke unter großen Anstrengungen verwirklicht hätten und parallelisiert diese mit der mühsamen Arbeit der Jesuiten, in der die größten Wunder verborgen seien.<sup>34</sup>

Eine eingehende Betrachtung der für die Arbeit am Marmor ungeeigneten Handhabung lenkt die Aufmerksamkeit sodann auch im Bild auf die Beziehung zwischen der Christusfigur und dem Bildhauer. Sie sind ungeachtet der räumlichen Distanz planimetrisch miteinander verbunden: Während Christus in seiner Rechten die mit einem Kreuz bekrönte Weltkugel hält, deutet er mit dem Zeigefinger seiner Linken auf die rechte Hand des Bildhauers. Dieser hat den Arm so erhoben, dass der Hammer exakt in senkrechter Bildachse mit dem gestreckten Arm Christi steht. Die visuelle Verbindung zwischen der Künstlerhand und der Hand Christi evozierte den Topos des *artista divino* – zu dieser Zeit von Michelangelo, »uomo di molto fatica«, verkörpert –, der die künstlerische *invenzione* mit der göttlichen Schaffenskraft parallelisierte.<sup>35</sup> Bereits im Alten Testament war der ausgestreckte Arm Gottes mit der Schöpfung der Welt und des Menschen verbunden, etwa in Jeremia 27,5 (»in brachio meo extento«) oder Jeremia 32,17 (»in brachio tuo extento«).<sup>36</sup> Im Emblem wird der materielle Schöpfungsakt durch den ausgestreckten Zeigefinger Christi vergeistigt, der in der theologischen Tradition mit *spiritus* gleichsetzt wird. Als *digitus pater-*

33 Vgl. dazu Ernst Steinmann (Hg.): Die Portraitdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913, S. 17.

34 O'Malley: Art (wie Anm. 7), S. 567.

35 Ascanio Condivi: Vita di Michelagnolo Buonaroti, Florenz 1988, S. 52.

36 Die Hand Gottes galt als verbreitetes Symbol, welches die göttliche Allmacht und den göttlichen Willen versinnbildlichte, vgl. Hans Martin von Erffa: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, München 1989, Bd. 1, S. 43–45; Martin Kirigin: La mano divina nell' iconografia cristiana, Rom 1976.

*nae dexterae* wurde der Zeigefinger der ausgestreckten Hand Gottvaters mit dem mittelalterlichen, an den Heiligen Geist gerichteten Gebetshymnus *Veni creator Spiritus* in Verbindung gebracht.<sup>37</sup> Daher nimmt der Zeigefinger Gottes eine zentrale Rolle in der Ikonografie des adamitischen Schöpfungsaktes ein. In Michelangelos ikonischer Darstellung in der Sixtinischen Kapelle tritt der handwerkliche Aspekt vollkommen zurück. Adams formvollendeter Körper präsentiert sich dem Betrachter in anmutiger Schönheit. Er ruht statuarisch und ist noch ganz der Erde verhaftet, aus der er geschaffen wurde. Dargestellt ist der Moment unmittelbar vor dem Akt der Beseelung. Erst mit der Berührung durch den Zeigefinger der ausgestreckten Hand Gottes wird Adam zur lebendigen Seele und zum vollendeten Ebenbild Gottes. Dieser spirituelle Sinngehalt durchdringt, wie Paul Barolsky gezeigt hat, die gesamte Ikonografie der Darstellung.<sup>38</sup> Die dynamisch durch den Raum schwebende Gestalt Gottvaters, sein wehender Umhang und wallender Bart kennzeichnen ihn als *Creator spiritus*. Noch in Barbés Stich der Hand richtet die auf dem Zeigefinger abgebildete Figur ein Gebet an die Taube des Heiligen Geistes. Sie verweist auf die verlebendigende Schöpfungsmacht des mit *spiritus* aufgeladenen Zeigefingers, der auch in der *Institutio iuventutis* wirksam ist. Im Sinne der paulinischen Unterscheidung in 1. Korinther 15,45, wo Adam als irdisches Lebewesen (»animam viventem«), Christus dagegen als verlebendigender Geist (»spiritum vivificantem«) definiert wird, induziert Christus als *corpus spirituale* mit dem Zeigefinger seines ausgestreckten Armes den lebendig machenden Geist in die Hand (!) des Bildhauers und bewirkt so eine Transformation nach seinem Beispiel. Christus markiert das Ziel der spirituellen Entwicklung und ist zugleich als gnadenhafte Wirk- und Formursache ins Bild gesetzt.<sup>39</sup> Wie Michelangelos Gottvater Adam mit dem Zeigefinger Leben einhaucht, ist es Christus als zweiter Adam, der eine spirituelle Erneuerung, eine Wiedergeburt, ermöglicht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Verhältnis von jesuitischer Kunst und Lebenskunst in besonderer Weise im Motiv der Hand verdichtet. Wie der Marmorblock potenziell alle Formen, sowohl

37 Stefan K. Langenbahn: *Veni, Creator Spiritus*, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Breisgau 2001, Bd. 10, S. 591–592.

38 Paul Barolsky: *Michelangelo and the Finger of God*, Athens 2003, bes. S. 37–40.

39 Hier werden metaphysisch verankerte Formvorstellungen evident, wonach die künstlerische Idee gleichsam als »Ausfluß der göttlichen Gnade« verstanden wird. Möglicherweise wird hier bewusst auf Federico Zuccaris bekannte, wengleich falsche etymologische Ableitung von *disegno* als »segno di dio in noi« angespielt, Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin 1924, S. 51.

die schönen als auch die missgebildeten, enthielt, die vom Bildhauer mit der geübten Hand aus dem Marmor befreit werden mussten, so war die Frühneuzeit durch eine Pluralisierung an Lebensentwürfen gekennzeichnet, welche die *imitatio Christi* als einst dominierende Lebensform immer mehr in den Hintergrund treten ließ. Die *imago Dei* war zwar in der Seele des Menschen vorhanden, allerdings musste sie durch eine Arbeit an sich vom Schmutz und Schlamm der Ursünde gereinigt werden. Dabei war weniger das vollendete Werk ausschlaggebend, als der performative Akt, das heißt, der Vollzug einer moralischen oder künstlerischen Handlung, durch die das Werk realisiert wird. Bezeichnend hierfür ist die in der Kunst- und Erbauungsliteratur vielfach belegte Formel »mettere mano alla opera«. In der Kunsttheorie, etwa bei Varchi, verweist sie auf das für die Realisierung des Werks grundlegende Zusammenspiel der Hand mit dem künstlerischen *ingenium*.<sup>40</sup> Ähnlich betont Rodríguez, dass das Gebet keine Tätigkeit sei, die man durch Lektüre erlerne, sondern indem man die Hand ans Werk lege (»col metter mano all’opra«).<sup>41</sup> Wie die Form eines Kunstwerks durch die geübte Hand des Künstlers umgesetzt wurde, lag es in den Händen des Individuums, sein Leben kunstvoll zu gestalten und ihm tagtäglich eine gute und schöne Form zu verleihen.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3: John W. O’Malley (Hg.): *Art, Controversy, and the Jesuits. The Imago primi saeculi (1640)*, Philadelphia 2015; Abb. 2: Steffen Zierholz: *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019.

<sup>40</sup> So ist nach Varchi nur jener ein wahrer Meister, »che puo perfettamente mettere in opera colle mani quello, che egli s’è perfettamente immaginato col cervello.«, Varchi: *Lezzioni* (wie Anm. 22), S. 18.

<sup>41</sup> Rodríguez: *Essercitio* (wie Anm. 29), S. 346.

Anne Bloemacher

## Die schöpferische Künstler(innen)hand

Die kunsthistorische Forschung hat lange Zeit postuliert, dass die Darstellung der handwerklichen Seite der künstlerischen Tätigkeit in Porträts und Selbstbildnissen im späten 15. und im 16. Jahrhundert nicht mehr wünschenswert gewesen sei, da die Künstler:innen es darauf anlegt hätten, den sozialen Aufstieg durch eine Nobilitierung ihrer Arbeit als einer nicht dem Handwerk zugehörigen Tätigkeit zu erreichen.<sup>1</sup> Seit der Antike zählte die Malerei bekanntlich weder zu den musischen Tätigkeiten noch zu den *artes liberales*, den sieben freien Künsten.<sup>2</sup> Künstler hätten folglich versucht, so der gängige Tenor, die geistigen beziehungsweise intellektuellen Tätigkeiten ihres Metiers zu betonen statt der manuellen, die ihre ›Kunst‹ als eine *ars mechanicae* erscheinen ließen. Eine Reihe von (Selbst-)Porträts stützt diese Ansicht: In nobilitierender Absicht zeigen sie Künstler in kostbarer Gewandung und mit Büchern oder Instrumenten, die als Ausweis ihrer Gelehrsamkeit dienen.<sup>3</sup> Kritik an diesem die Kunstgeschichte dominierendem ›italienischen‹ Modell kam aus der Nieder-

- 
- 1 Siegmund Holsten: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978, S. 26; Hermann Ulrich Asemussen, Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 95; Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven u. a. 1998, S. 5; Francis Ames-Lewis: The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven, London 2000, S. 242; Lucy Peter: The Artist at Work, in: Portrait of the Artist, Ausst.-Kat. Queen's Gallery, London 2017, S. 92–157, hier S. 95.
  - 2 Das Konzept der Abgrenzung der *artes liberales* von den *artes mechanicae* entstand zur Zeit der römischen Antike und erhielt Anfang des 5. Jahrhunderts seine endgültige Form. Siehe hierzu Jutta Bacher: Die artes liberales. Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos, in: Hans Holländer (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 19–34; dies.: Artes mechanicae, in: ebd., S. 35–49. Zum Status des Künstlers siehe auch Andreas Gormans: Argumente in eigener Sache. Die Hände des Künstlers, in: Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte, Münster 2010, S. 189–223, hier S. 191–196; Anna Reynolds, Lucy Peter: Producing and Collecting Portraits of Artists, in: Portrait (wie Anm. 1), S. 9–39, hier S. 12–14.
  - 3 Siehe hierzu etwa Gunter Schweikhart: Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts, in: Ulrich Rehm, Andreas Tönnemann (Hg.): Die Kunst der Renaissance, Köln 2001, S. 229–238; Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 4–5. Valeska von Rosen hat die von ihr als »Nobilitierungsdiskurs« bezeichneten kunsthistorischen Überlegungen kritisiert. Vgl. Valeska von Rosen: Velázquez' poiesis. Das Porträt des Bildhauers Juan Martínez Montañés, in: Andreas Beyer, Dario Gamboni (Hg.): Poiesis. Über das Tun in der Kunst, Berlin 2014, S. 1–21, hier S. 3.

länderforschung, die ein abweichendes Konzept aufzeigte, bei dem der Hand und dem Handwerklichen ein gewichtiger Stellenwert zukommt.<sup>4</sup> In der neueren Literatur wurden inzwischen auch Forschungsansätze zur italienischen Kunst vorgelegt, um die Bedeutung des ›Machens‹, also des Handwerks, für die frühneuzeitliche Künstler:innenidentität differenzierter zu betrachten.<sup>5</sup>

Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Teil dieser Forschungsrichtung, denn sowohl im 15. als auch verstärkt im 16. Jahrhundert ist eine Vielzahl von Künstler:innenporträts und Selbstporträts erhalten, die genau das zeigen, was der Nobilitierungsstrategie der Ausblendung des Handwerklichen vordergründig widerspricht: die Darstellung des Künstlers bei seiner Arbeit, mit seinen schaffenden Händen – also nicht der zeichnenden, entwerfenden Arbeit, die im Sinne des *disegno* die geistige Leistung betonen würde, sondern der technischen Ausführung; Bilder etwa, die die Hand beim Malen zeigen oder den Künstler an der Staffelei in seiner Werkstatt.<sup>6</sup> In der neueren Forschung gibt es Ansätze, die Darstellung des ‚performativen Aktes‘ als Betonung der künstlerischen Identität und als Beweis der Autor:innenschaft zu deuten, aber eben nicht als Aussage

4 Kritik an dem die Kunstgeschichte dominierenden italienischen Modell äußert etwa Annette de Vries und prägt für die niederländische Kunst der Zeit den Begriff der ›Vergeistigung der Hand‹; Annette de Vries: *Hondius Meets van Mander. The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artist's Portraits*, in: Heiko Damm, Michael Thimann, Claus Zittel (Hg.): *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden 2013, S. 259–304, hier S. 263. Siehe auch H. Perry Chapman, Jane Woodall: *The Netherlander has Intelligence in his Hands*, in: *The Netherlands Yearbook for History of Art*, Jg. 59, 2009/10, S. 6–43; Yannis Hadjinicolaou: *Denkende Körper – formende Hände. Handlung in Kunst und Kunsttheorie der ›Rembrandtisten‹*, Berlin 2016, S. 70–92.

5 Valeska von Rosen: *Poietisches operare oder die dem ingegno folgende Hand. Zur Ambivalenz der malerischen Praxis im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs*, in: Meret Kupezyk, Ludger Schwarte, Charlotte Warsen (Hg.): *Kulturtechnik Malen. Die Welt aus Farbe erschaffen*, Paderborn 2019, S. 261–288.

6 Woods-Marsden, deren Studie zum ›Self-Fashioning‹ ein Meilenstein der Selbstporträtforschung ist, kategorisiert Maler, die ihren Beruf in Ausübung thematisieren, als Handwerker und behandelt sie als Sonderfall; vgl. Woods-Marsden: *Self-Portraiture* (wie Anm. 1), S. 5. Pfisterer und von Rosen konstatieren zwei Möglichkeiten der Selbststilisierung: Beanspruchung einer höheren sozialen Rolle, als dem Künstler eigentlich zukam, also ›simulierend‹, oder aber genauso bewusst ›dissimilierend‹ (›tiefstapelnd‹). Die Mehrheit der Gemälde praktiziere dabei die scheinbare Negation des Vorgangs der Bilderzeugung; Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen: *Der Künstler als Kunstwerk*, in: dies. (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 15–18. Asemissen und Schweikhart betrachten die Darstellung der arbeitenden Hand unter der Gender-Perspektive. Zu Gentileschis Selbstporträt als *pittura* (London, Royal Collection) bemerken sie, nur eine Künstlerin habe sich auf diese Weise, also im handwerklichen Malakt, darstellen können, ›während die Maler in ihren Selbstdarstellungen großen Wert darauf legten, die Malerei als eine geistige Tätigkeit – und damit als freie Kunst – zur Geltung zu bringen‹. Asemissen, Schweikhart: *Malerei* (wie Anm. 1), S. 95.

über Rolle und Selbstverständnis.<sup>7</sup> Eine nachjustierende Interpretation von Bildern des arbeitenden Künstlers oder der Künstlerin auf dem aktuellen Stand der Forschung scheint jedoch im Rahmen der Konzeption des Self-Fashioning aussichtsreich. Zumal: Im Ergebnis lässt sich das ›Manuelle‹ respektive Handwerkliche durchaus mit einer Aufwertungsstrategie in Verbindung bringen:<sup>8</sup> Wenn Künstler:innen sich auf Porträts des 15. und 16. Jahrhunderts bei der Arbeit zeigen, vergleichen sie sich mit Gott als Schöpfer, dessen ›Handwerk‹ im biblischen Text prominent hervorgehoben wird. Gerade durch die tätige Hand soll die besondere Schöpferkraft der Künstler:innen visualisiert werden. Die Implikationen dieser gottähnlichen Hand werde ich im Folgenden an mehreren Beispielen untersuchen.

Seit dem Mittelalter gibt es eine durchgängige Praxis, Künstler:innen bei der Arbeit zu zeigen<sup>9</sup> – zunächst innerhalb größerer Darstellungskontexte, etwa als ›Signatur‹ in der Buch- und Glasmalerei oder am Florentiner Campanile im Kontext der Darstellung verschiedener Handwerke und Künste, bevor die tätige Hand schließlich auch im sogenannten autonomen Selbstporträt Eingang findet. In der Buchmalerei ist etwa Frater Rufillus aus der Abtei Weißenau bei Ravensburg zu nennen, der sich um 1200 in einer Initiale »R«, zugleich der Anfangsbuchstabe seines Namens, malend darstellt (*Abb. 1*). Der Pinsel, den der Illuminator in der angehobenen rechten Hand hält, unterstreicht dabei die über ihm angebrachte Signatur; der Malstock in der Linken wird hier wohl zum ersten Mal bildlich dargestellt.<sup>10</sup> Victor Stoichita nennt diese Art des Selbstporträts

7 Johanna Scherer registriert in einigen Selbstporträts in der Handhaltung der dargestellten Künstler eine messende Gestik, die sie mit der besonderen Befähigung des Künstlers zum Maß im Sinne der Proportion, aber auch zum Maßhalten im ethisch-moralischen Sinne interpretiert; Johanna Scherer: Mit den Händen messen: Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts, Weimar 2017. Fabiana Cazzola deutet Selbstporträts von Künstlern, die sich malend darstellen, im Sinne des sogenannten Bildakts: »Die Darstellung der eigenen Körperlichkeit wird zur Darstellungsstrategie, um bildlich die (eigentlich unsichtbare Kategorie der) Künstleridentität und Künstler-Subjektivität zu zeigen, die gerade in der Ausführung zum Ausdruck kommt. [...] Die bildliche Wiedergabe des performativen Akts, [...] hebt die Künstler-Identität als Beweis der Autorschaft hervor«; Fabiana Cazzola: Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit, Paderborn 2013, S. 68–69.

8 Stephen Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From Moore to Shakespeare, Chicago 1980; eine erste Anwendung auf die Kunstgeschichte bei Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 1.

9 Vgl. Virginia Wylie Egbert: The Medieval Artist at Work, Princeton 1967, S. 21; Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 49–56; Ulrich Rehm: Das visuelle Hervortreten der Schreiberinnen und Illuminatorinnen in mittelalterlichen Handschriften, in: Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen, Ausst. Kat. Museum Schnütgen, Köln 2021, S. 24–35.

10 Hierzu Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 51–52; Solange Michon: Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenau, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 44, 1987, S. 1–8.

- 1 Ruffillus von Weisßenau, Detail der Initiale R, in: *Vitae Sanctorum, Heiligenleben oder Legendar von Genf*, Miniatur, um 1170–1200, 18 x 16 cm, (Genf, Bibliothèque Bodmer, MS 127, fol. 244r)



den »kontextualisierte(n) Autor«, der auf die mittelalterliche Miniatur beschränkt sei: das ›Machen‹, der ›Macher‹ und das ›Ergebnis des Machens‹ seien in diesen Fällen als untrennbare Trias thematisiert.<sup>11</sup> Ebenfalls als ›Signatur‹ zeigt sich der Glasmaler Gerlachus auf einem erhaltenen Bildfeld für ein Chorfenster der Klosterkirche in Arnstein an der Lahn (Abb. 2).<sup>12</sup> Unterhalb der Darstellung von Moses mit dem brennenden Dornbusch ist Gerlachus in Halbfigur dargestellt: Mit dem Pinsel in der Rechten und einem Farbtopf in der linken Hand scheint der Maler die Bordüre des Bildfeldes gerade dort vollenden zu wollen, wo sie durch den Vorgang der Vervollständigung unterbrochen ist.<sup>13</sup> Die Hand ist so platziert, dass sie zugleich auf die Inschrift mit einer Fürbitte des Künstlers verweist: »Rex Regu[m] Clare Gerlacho Propiciare« – König der Könige, zeige dich

11 Victor Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 229.

12 Dazu Frank Martin: *Moses vor dem brennenden Dornbusch mit Bildnis des Meisters Gerlachus*, in: Susanne Wittekind (Hg.): *Romanik. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 2, München 2009, Kat. Nr. 104; Petra Marx: »Gerlachusscheiben« aus Arnstein/Lahn, in: Hermann Arnold (Hg.): *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln 2014, S. 58–59.

13 Asemissen, Schweikhart: *Malerei* (wie Anm. 1), S. 51.



- 2 Gerlachus, *Selbstporträt*, um 1150, aus dem Prämonstratenserklöster in Arnstein a. d. Lahn, Glasmalerei (Münster, LWL Museum für Kunst und Kulturgeschichte)

Gerlachus gnädig.<sup>14</sup> Durch die rundbogige Rahmung des Selbstporträts, das wiederum die Rahmung des Bildfeldes mit der Mosesdarstellung durchbricht, ist die »auktoriale Einfügung« hier markant präsentiert.<sup>15</sup>

Anders als im Falle von Darstellungen, die den Künstler in nobilitierender Weise überhöhen, helfen ikonologische Deutungen mit Rekurs auf den philosophischen Humanismus wenig, um Bilder, die den mit seinen Händen arbeitenden Künstler zum Gegenstand haben, zu erklären. Für Platon etwa rangiert der in der Hand lokalisierte Tastsinn hinter den übrigen fünf Sinnen, woraus eine deutliche Herabstufung des Manuellen spricht. Der Renaissance-Philosoph Marsilio Ficino formuliert ganz in diesem Sinne: »Die Natur hat keinen Sinn entfernter von der Intelligenz platziert als den Tastsinn«.<sup>16</sup> Marjorie O'Rourke-Boyle fasst in ihrem Buch *Senses of Touch* die platonische Philosophie folgendermaßen zusammen: »Hands were instruments not of deification but degradation«.<sup>17</sup> Aristoteles' positivere Sicht der Hände als ›Instrument der Instrumente‹ und darauf basierende Denkansätze hatten bis ins 15. Jahrhundert keine allzu große Reichweite.

14 Die Inschrift bezieht sich wohl auf den Moment, in welchem der Künstler – so wie die Figur Moses über ihm – vor seinem Herrn stehen wird; ebd., S. 50–51.

15 Auktoriale Einfügung im Sinne von Stoichita: Bild (wie Anm. 11), S. 234, 245–257. Die kontextuelle auktoriale Einfügung übernimmt dabei die Funktion einer Signatur.

16 Ficino, *De vita* 1.7, S. 124. Vgl. Marjorie O'Rourke-Boyle: *Senses of Touch. Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Leiden u. a. 1998, S. 4.

17 Ebd.

Vielversprechender erscheint es, sich – so mein Vorschlag – der theologischen Perspektive zuzuwenden, wenn man die bildlichen Vorstellungen in ihrem geistesgeschichtlichen Kontext verstehen will.

### Rekurs auf die Schöpferhand Gottes

Die Metaphorik der Hand Gottes spielt bekanntlich in der Bibel eine wichtige Rolle, vor allem im Hinblick auf die Schöpfung, die als »Werk seiner Hände« bezeichnet wird (Jes 15:12; Ps 19:2; Ps 28:5 u.a.).<sup>18</sup> In Bezug auf den Menschen heißt es »Deine Hände haben mich gemacht« (Ps 119:73; Hiob 10:8 u. a.). Die Hand steht zudem für die Macht Gottes, sein Volk zu lenken, zu richten oder zu strafen. Die positive Konnotation der Hand Gottes überwiegt jedoch deutlich.<sup>19</sup> Im Neuen Testament steht sie gleichzeitig für seinen Geist. Vom Evangelium des Matthäus geht die Interpretation des Fingers Gottes als »Geist Gottes« aus, die entsprechend die gesamte kirchliche Exegese beherrschte.<sup>20</sup> Künstler:innen nutzten die bildliche Vorstellung der tätigen Hand Gottes für die Visualisierung seines Tuns,<sup>21</sup> wie die bekannten Darstellungen des *deus artifex* vor Augen führen: ob nun mit dem Zirkel den Erdkreis ziehend, wie in der Darstellung Gottes als Architekt der Welt in der um 1250 zu datierenden Bible moralisée in Wien (Abb. 3), mit dem Pinsel malend wie in einer illustrierten Bibel aus der Biblioteca Vaticana oder mit verschiedenen Handgesten und Handlungen die Welt und den Menschen erschaffend.<sup>22</sup>

Wie Ernst Kris und Otto Kurz herausgearbeitet haben, stellt Leon Battista Alberti 1435/36 diesem *deus artifex* den Künstler als »quasi alter deus« gegenüber; später bezeichnet Dürer die künstlerische Tätigkeit als ein »gleichförmig Geschöpf nach Gott«, und Leonardo bemerkt, der Künstler sei »signore e dio« über seine Geschöpfe.<sup>23</sup> Ein Hinweis auf die

18 Zur schöpfenden, schützenden, aber auch strafenden Gotteshand siehe Karl Groß: Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum, Stuttgart 1985 (zur Hand Gottes und Jesu vor allem S. 418–460).

19 116 Stellen im Vergleich zu 52; vgl. ebd., S. 433.

20 Martin Hengel: Der Finger und die Herrschaft Gottes in Lk, 11,20, in: René Kieffer, Jan Bergman (Hg.): La Main de Dieu. Die Hand Gottes, Tübingen 1997, S. 87–106, hier S. 89.

21 Und das trotz der Kritik, die beispielsweise Augustinus äußerte, die Rede von der »Hand Gottes« wörtlich zu nehmen.

22 Andere Beispiele sind: Anonym, *Gott als Maler des Erdkreises*, Bibelillustration, Neapel 1352, Biblioteca Vaticana, Rom; Meister der Bible historique de Jean de Berry, *Histoire ancienne jusqu'à César*, Bd. I, Schöpfungsszenen, um 1390–1400, 37,7 x 29,8 cm, Getty Institute, Los Angeles, inv. 83.MP.146.1.recto. Zu den Darstellungen Gottes mit Kompass vgl. François Boespflug: *Dieu au compas. Histoire d'un motif et de ses usages*, Paris 2017.

23 Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt am Main 2010, S. 75. Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich; ich verweise an dieser Stelle auf



3 *Gott als Architekt der Welt*, Bible moralisée, um 1250, Malerei auf Pergament, 34x26 cm (Wien, Österreichische Nationalbibliothek)

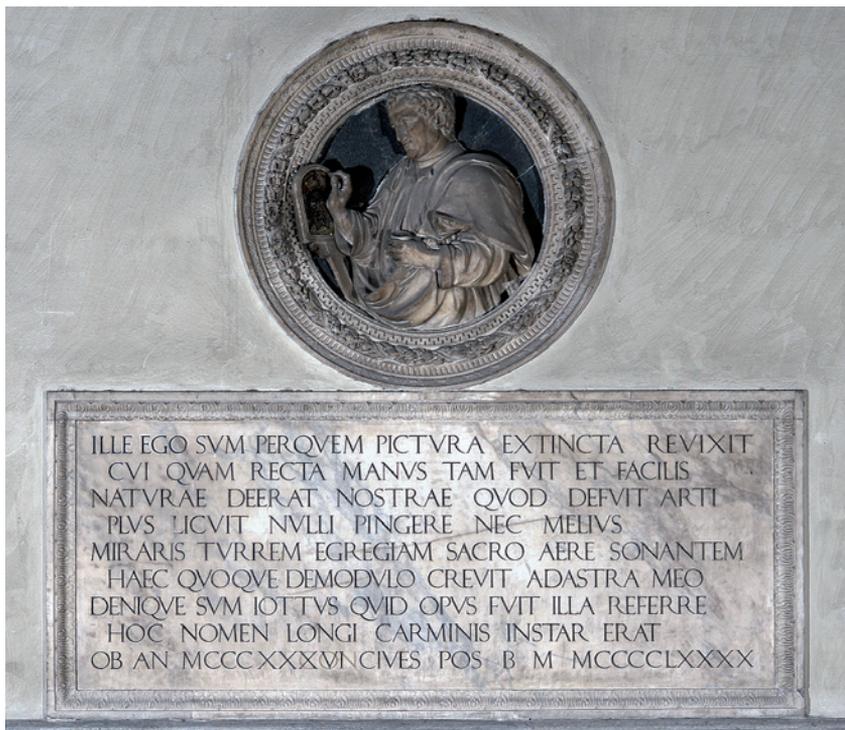
Gleichsetzung von künstlerischem und göttlichem Schöpfungsakt findet sich schon im 12. Jahrhundert in einem Relief in der Kathedrale von Verona, das eine apokalyptische Christusgestalt zwischen Petrus und Paulus zeigt.<sup>24</sup> Der Künstler Pelegrinus signierte sein Werk an beiden Basisflächen des Frontbogens: »Ich bin Pelegrinus, der ich solches so gut meißle, dass Gott mich hoch in den Himmel aufsteigen lassen möge«.<sup>25</sup> Christus wird von einer Inschriftenzeile zu beiden Seiten des über den Rand vortretenden Heiligenscheins begleitet, in der er sich als Schöpfer des Himmels und der Erde bezeichnet: »Ich bin Gott sowie Erschaffer des Himmels und Schöpfer der Erde«.<sup>26</sup> Peter Cornelius Claussen weist darauf hin, dass die

Eyolf Østrem: Deus Artifex and Homo Creator. Art Between the Human and the Divine, in: Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen (Hg.): Creations. Medieval Rituals, the Arts and the Concept of Creation, Turnhout 2007, S. 15–48.

24 Anders als dies Jan Bialostocki angenommen hatte. Peter Cornelius Claussen: Autorschaft als Ego-trip im 12. Jahrhundert?, in: Nicole Hegener (Hg.): Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg 2013, S. 76–89, hier S. 85f.

25 Im lateinischen Wortlaut: »+SVM PELE / GRINVS EGO / QVI TALIA / SIC BENE SCVLPO / QVEM DEVS IN / ALTVM FACIAT / CONSCENDERE CELV[M]«.

26 »+ SVM DEVS ET FACTOR / CELI TERREQVE CREATOR«.



4 Benedetto da Maiano  
(zugeschrieben): *Denkmal  
für Giotto* (Florenz, Santa  
Maria del Fiore)

Parallele zwischen *deus artifex* und bildendem Künstler selten zuvor so deutlich gemacht wurde wie im Gleichklang dieser beiden Ich-Aussagen.<sup>27</sup>

Dieses im Schriftlichen fixierte Selbstverständnis der Künstler wirkte sich auch auf Bildnisse beziehungsweise Künstler:innenselbstbildnisse aus. Ein Beispiel ist das 1490 errichtete Giotto-Monument im Florentiner Dom (*Abb. 4*).<sup>28</sup> Antoinette Friedenthal hat ein gewisses Aktionspotential in dem von Benedetto da Maiano skulptierten Bildnistondo Giottos festgestellt, insofern die Hände des Künstlers besonders betont seien.<sup>29</sup> Giotto

<sup>27</sup> Claussen: Autorschaft (wie Anm. 24), S. 86.

<sup>28</sup> Das Monument wurde nach Auskunft Vasaris auf Veranlassung von Lorenzo de' Medici errichtet; vgl. Elisabeth Oy-Marra: Florentiner Ehrengräbmäler der Frührenaissance, Berlin 1994, S. 111–115. Bereits Marco Collareta betont, dass Benedetto da Maiano den Künstler bei der Arbeit zeige, anders als das frühere Bildnis des Ehrenmals für Brunelleschi, das in vielerlei anderer Hinsicht Vorbild war; Marco Collareta: Le »luci della fiorentina gloria«, in: L'Artista, Jg. 3, 1991, S. 136–143, hier S. 139–143.

<sup>29</sup> Antoinette Friedenthal: Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance, Diss. Berlin 1999, S. 53. Ich danke der Autorin für die freundliche Überlassung eines Exemplars zur Einsichtnahme. Die Betonung der Hand wird ebenfalls erwähnt bei Oy-Marra: Ehrengräbmäler (wie Anm. 28), S. 113.

wird bei der Arbeit an einem Mosaik mit dem Antlitz Christi gezeigt, er setzt mit der Hand soeben eine Tessera, ein Mosaiksteinchen, um das Bildnis zu vollenden.<sup>30</sup> Dabei handelt es sich um eine Nachahmung der sogenannten *Vera Icon*, eines Acheiropoieton, also ein vermeintlich nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis Gottes, das der Legende nach entstand, als Jesu Gesicht das Schweiß Tuch der Veronika berührte. Wie Gerhard Wolf herausgestellt hat, wird im Giotto-Bildnis durch den Verzicht der Darstellung des Tuches der göttliche Ursprung des Christusbildes nachgeahmt und damit der gottgleiche Rang des Künstlers deutlich.<sup>31</sup> Giotto schafft ein Bildnis seines eigenen Schöpfers, dessen Ebenbild er ist, oder anders gesagt: Er schafft ein Bildnis desjenigen, der mit dem Menschen das erste Selbstbildnis überhaupt geschaffen hat.<sup>32</sup> Damit wird die Macht des Künstlers zum Ausdruck gebracht, wie auch das Epigramm Polizians unterhalb des Bildnisses bezeugt. Friedenthal hat sich zuerst mit dem Entstehungsprozess dieses Epigramms anhand der bekannten Fassungen beschäftigt. Dabei stellte sie fest, dass Bezüge auf die Antike, das heißt Vergleiche Giottos mit berühmten antiken Künstlern, nach und nach eliminiert wurden.<sup>33</sup>

»Ich bin jener, durch den die erloschene Malerei wieder auflebte, dessen Hand so aufrecht wie leicht (geschickt) gewesen ist. / Sie fehlte unserer Natur (ging unserer Natur ab) sofern es der Kunst ermangelte (sofern die Kunst mangelhaft war) / niemandem war es vergönnt, mehr, noch besser zu malen. / du bestaunst den außerordentlichen (hervorragenden) Turm, tönend von heiligem Erz? / Auch dieser wuchs zu den Sternen gemäß meinem Modul (Richtmaß). / Kurz, ich bin Giotto. Wozu erklären, was jenes Werk war? / Dieser Name war der Gehalt (die Bedeutung) des langen Gedichts. / Er verstarb im Jahr 1336. Die (Mit-)Bürger haben es dem Wohlverdienten gesetzt im Jahr 1490.«<sup>34</sup>

30 Diese Idee schon bei Nikolaus von Cues, etwa in seiner Schrift *Idiota de Mente*, s. Opera omnia, Bd. 5, hg. v. Renata Steiger, Hamburg 1983, S. 141. Nagel weist darauf hin, dass in Benedetto da Maianos skulptiertem Bildnis das Mosaik tatsächlich als Mosaik ausgeführt wurde; Alexander Nagel: Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral, in: RES. Anthropology and Aesthetics, Jg. 53/54, 2008, S. 143–151, hier S. 150.

31 Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. IX.

32 Jeffrey Hamburger: The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 321.

33 In der vermutlich ersten Version wird Giotto mit Apelles gleichgesetzt, in der nachfolgenden Fassung ist er Sieger über die »apelleas artes et signa Lysippi«, in der dritten wird er als »celeberimus« in der dädalischen Kunst bezeichnet und im fünften als diejenige des Phidias überwindend; der vierte Entwurf nennt zwar keine antiken Vorbilder beim Namen, lässt diese aber gleichwohl implizit noch zugegen sein: »nulli qua fuit arte minor«; vgl. Friedenthal: Selbstbildnis (wie Anm. 29).

34 Im Originalwortlaut: »ILLE EGO SVM PER QVEM PICTVRA EXTINGTA REVIXIT CVI QVAM RECTA MANVSTAM FVIT ET FACILIS NATVRAE DEERAT NOSTRAE QVOD



5 Luca Cambiaso, *Selbstbildnis vor dem Porträt seines Vaters*, 1575–1589, Öl/Leinwand, 104x97 cm (Genua, Palazzo Bianco)

Giotto wird sich hier mithin selbst zum Maßstab, so wie auch das von ihm vorgegebene Maß es bewirkte, dass der Turm (der Campanile des Doms) zu den Sternen emporwuchs. Sein Ruhm wird nicht mehr an antiken Vorbildern gemessen, sondern bemisst sich im Vergleich mit Gott als Schöpfer, was durch die bildliche Darstellung seines Schöpfungsaktes eines Christusbildes hervorgehoben wird – eines Werkes, das er im Medium der Mosaikkunst anfertigt, die im ausgehenden Quattrocento als »vera pittura per eternità« galt.<sup>35</sup> Verstärkt wird dieses Moment durch

---

DEFVIT ARTI PLVS LICVIT NVLLI PINGERE NEC MELIVS MIRARISTVRRIM  
EGREGIAM SACRO AERE SONANTEM HAEC QVOQVE DEMODVLO CREVIT  
ADASTRA MEO DENIQVE SVM IOTTVS QVID OPVS FVIT ILLA REFERRE HOC  
NOMEN LONGI CARMINIS INSTAR ERAT OB AN MCCCXXXVI CIVES POS B M  
MCCCCLXXXX«.

35 Friedenthal: Selbstbildnis (wie Anm. 29), Fn. 536.



6 Catharina von Hemessen,  
*Selbstbildnis*, 1548,  
Öl auf Eichenholz,  
30,8 x 24,4 cm  
(Basel, Kunstmuseum)

die formale Anlehnung des Giotto-Porträts an einen Heiligen Lukas, wie ihn Neri di Bicci auf einem heute in Pescia befindlichen Gemälde darstellte.<sup>36</sup> Dem Evangelisten Lukas war der Legende nach die Jungfrau Maria erschienen, die er in einem Gemälde festhielt – eine wichtige Referenz für die göttliche Inspiration künstlerischer Arbeit. Das heißt also: Es geht bei der Darstellung des mittels seiner Hand arbeitenden Künstlers nicht um Handwerk, sondern um theoretisch reflektiertes ›Selbstbewusstsein‹ des Künstlers als Schöpfer in Parallelführung zum göttlichen Schöpfungsakt. Im 16. Jahrhundert war diese Vorstellung geläufig. So argumentiert etwa Baldassare Castiglione in seinem einflussreichen Buch über den Hofmann gegen die Auffassung, dass Zeichnen und Malen keine angemessenen Tätigkeiten für Edelmänner seien, und zieht den Vergleich zwischen der schöpferischen Hand Gottes und der Hand des Künstlers.<sup>37</sup> Den Verweis

36 Benedetto da Maiano hatte Neri di Biccis Gemälde bereits als Vorbild für sein Lukastrelief für das Heilige Haus von Loreto genutzt; Collareta: *Le »luci della fiorentina gloria«* (wie Anm. 28).

37 Zeichnen bedeute ein Wettfeiern mit Gott, denn die Natur, die der Zeichner imitiere, sei »ein edles und großes Gemälde [...], von der Hand der Natur und der Gottes gefertigt« (»dir si poche una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta«); Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento* 1971, Bd. 1, Mailand 1971, S. 120–121. Zur Aufwertung des Zeichnens bei



7 Alessandro Allori,  
*Selbstporträt*, um 1555,  
 Öl auf Holz, 60 x 47 cm  
 (Florenz, Galleria degli  
 Uffizi – Collezione degli  
 Autoritratti, Florenz)

auf den schöpferischen Aspekt der künstlerischen Handarbeit finden wir ausdrücklich auch bei Luca Cambiaso (*Abb. 5*).<sup>38</sup> Der Künstler porträtiert sich selbst beim Malen eines Porträts seines Vaters. Luca erschafft seinen biologischen Schöpfer, bringt den mimetisch hervor, der ihm selbst das Leben gab und bei dem er selbst in die künstlerische Lehre ging. Wie Ulrike Keuper herausgearbeitet hat, scheint Luca seinen Vater geradewegs zu beseelen, indem er den Pinsel just am Mund des Dargestellten ansetzt. Damit entspricht er einem Lobtopos der Renaissance, der Verlebendigung, die den Künstler in Gottes Nähe rückt.<sup>39</sup> Cambiaso wurde

---

Castiglione siehe auch Wolfgang Kemp: »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979, S. 58–59.

38 Eine Variante beziehungsweise Kopie des Gemäldes, die meist nicht Cambiaso zugeschrieben wird, befindet sich in Florenz in den Uffizien.

39 Ulrike Keuper: Wie der Vater, so der Sohn? – Luca Cambiasos »Selbstbildnis mit seinem Vater«. Zu Genealogie und ingenium im ausgehenden Cinquecento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Jg. 40, 2013, S. 129–148. Der Pinsel, der den Mund berührt, kann als Hinweis auf den Topos der Malerei als stummer Poesie gedeutet werden; Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 84. Laut Roberto Zapperi ist der Altersunterschied zwischen Vater und Sohn bei-



8 Orazio Borgianni,  
*Selbstporträt*, um 1605–16,  
 Öl/Leinwand, 95 x 71 cm  
 (Madrid, Museo del Prado)

von seinen Zeitgenossen ebenfalls topisch für seine Schnelligkeit (*prestezza*), Leichtigkeit (*facilità*) und Mühelosigkeit gelobt, was durch das schon vollendete Bild im Bild und die davor ohne das Werkzeug des Malstocks schwebende Hand bestätigt wird.<sup>40</sup>

---

nahe aufgehoben dadurch, dass die beiden dargestellten Personen sich so ähnlich sehen, wodurch die Nachfolge des Sohnes in der Profession des Vaters verdeutlicht werde; Roberto Zapperi: Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci, in: *Idea*, Jg. 5, 1986, S. 7–31, hier S. 27.

<sup>40</sup> Vgl. Keuper: Vater (wie Anm. 39), S. 133. Die *facilità* des Malers betont auch Lomazzo.

### Malerei als Hand-Werk

Die Schnelligkeit und Leichtigkeit der ›Handarbeit‹ des Malers wird insbesondere in Selbstporträts visualisiert, die Künstler:innen bei der Arbeit an ihrem Selbstbildnis zeigen. Im Fall des Selbstporträts Catharina van Hemessens aus dem Jahre 1548 erblickt man die Tafel mit dem begonnenen Selbstporträt auf der Staffelei, während die Künstlerin, den Pinsel in der einen, die Palette in der anderen Hand haltend, aus dem Bild herausblickt (vermutlich in einen Spiegel, im Begriff stehend, sich zu malen) (*Abb. 6*).<sup>41</sup> Das Gemälde gilt als eines der ältesten Beispiele für eine Darstellung, bei der eine Künstlerpersönlichkeit sich im Akt des Malens zeigt.<sup>42</sup> Das um 1555, kurz nach seiner Ankunft in Rom zu datierende Selbstporträt von Alessandro Allori hat einen ähnlichen Bildinhalt, geht jedoch in der Darstellungsweise noch einen Schritt weiter (*Abb. 7*).<sup>43</sup> Wiederum ist der Künstler mit Pinsel in der Hand während der malerischen Ausführung eines Werkes zu sehen, er hat das Malgerät kurz von der – für den oder die Betrachter:in nicht sichtbaren – Leinwand abgesetzt und blickt prüfend aus dem Gemälde heraus. Auch hier denken wir als Betrachtende einen Spiegel mit, in den der Künstler blickt, um dann sein Werk fortzusetzen.<sup>44</sup> Da in diesem Fall die gemalte Leinwand nicht Teil der innerbildlichen Realität ist, der Pinsel aber am linken Bildrand, also auf der real vor uns stehenden Leinwand aufsetzt, wird letztere zu einer Schnittstelle zwischen dem Betrachter:innenraum und der Bildebene. Der Bildrand gehört somit zwei Sphären an.<sup>45</sup> Die tätige Hand verbindet also den fiktiven mit dem realen Raum, indem der Pinsel die Grenze zwischen beiden tangiert. Der

41 Das Gemälde trägt die Inschrift: »Ego Catherina de / Hemessen me / pinxi 1548 // etatis / suae / 20«. Es handelt sich um das früheste der bekannten Werke der Tochter des Malers Jan van Hemessen. Dafür, dass es sich bei dem Bild tatsächlich um das vor uns stehende Selbstporträt handelt, spricht der Holzrahmen des gemalten Bildes: Die Malkante rund um die Bildfläche des realen Bildes zeugt davon, dass der heute verlorene originale Rahmen fest mit dieser verbunden und grundiert war; Stephan Kemperdick, Kat. Nr. 15, in: Das Frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel 2006, S. 99; Hans Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984, S. 304. Droz-Emmert weist darauf hin, dass die Künstlerin, indem sie innehalte, mit Nachdruck den Akt des Malens als eine reflektierte Tätigkeit darstelle; Marguerite Droz-Emmert: Catharina van Hemessen. Malerin der Renaissance, Basel 2004, S. 50.

42 Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 80.

43 Anna Matteoli identifizierte den Dargestellten als den Künstler selbst; vgl. Anna Matteoli: La Ritrattistica del Bronzino nel »Limbo«, in: Commentari, Jg. 20, Nr. 3, 1969, S. 281–316.

44 Die unsichtbare Leinwand und den mitzudenkenden Spiegel bemerkt schon Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 229.

45 Auch Cazzola sieht an diesem Bildrand die Gleichzeitigkeit von Werden und Sein (»Kippmoment«); Fabiana Cazzola-Senkpiel: L'atto del divenire dell'immagine. Medialità e temporalità nell'autoritratto poetico di Alessandro Allori (1555), in: Imagines, Jg. 3, 2020, S. 144–155, hier S. 149.



9 Artemisia Gentileschi,  
*Selbstporträt als Pittura*,  
1638, Öl/Leinwand,  
99 x 75 cm (London,  
The Royal Collections,  
Windsor Castle)

dargestellte Künstler blickt in den Spiegel und ist dabei, sich zu malen; andererseits haben wir das fertige Werk vor Augen. Das Gemälde wirkt somit wie ein Vexierbild, das dem Betrachter abverlangt, zwischen der Aktion des Malens und dem fertigen Bild, zwischen dem Schaffen und dem Geschaffenen, das gleichzeitig präsentiert wird, in seiner Wahrnehmung hin und her zu springen. Auf diese Weise wird eine Unmittelbarkeit des Schaffensaktes vermittelt, die wiederum auf den göttlichen Schöpfungsakt verweist: der Kreation *ex nihilo*.

Das Schaffen aus dem Nichts wird in den Selbstporträts Orazio Borgiannis und Artemisia Gentileschis, um weitere Beispiele zu bemühen, besonders betont, da sie die leere Leinwand im Bild zeigen. Orazio Borgianni porträtiert sich, vor der Staffelei stehend und aus dem Bild direkt an den Betrachter:innen vorbei womöglich in einen Spiegel blickend. Er setzt die rechte Hand mit dem Pinsel wie Allori am Bildrand an, das heißt, er berührt sowohl die dargestellte Leinwand an ihrem rechten Rand, wie auch den Rand des tatsächlichen Bildträgers. Anders als Allori lässt Borgianni

uns aber noch ein Stück der leeren Leinwand sehen (*Abb. 8*).<sup>46</sup> Es entsteht der Eindruck, dass die Leinwand sich vor unseren Augen augenblicklich vervollständigt. Die Hände sind dabei sorgfältig in Szene gesetzt: Die Linke mit Staffelei, weiteren Pinseln und Malstock befindet sich auf der Bildfläche direkt oberhalb der rechten, malenden Hand; den Malstock benötigt der Künstler nicht.

Artemisia Gentileschi verdeutlicht diese Bildwerdung in der als Selbstporträt zu deutenden *Allegorie der Malerei* auf andere Art und Weise: Sie positioniert sich rechts im Bild und ist im Begriff, eine noch leere Leinwand zu bemalen, die sich nun allerdings bildträgerparallel an der Wand eines nicht weiter definierten Raumes befindet (*Abb. 9*).<sup>47</sup> Dieses Bild im Bild scheint auf einer Art ovalem Tisch aufgestellt zu sein, auf dem die Künstlerin ihren linken Arm mit der Palette und weiteren Pinseln in der Hand aufstützt. Den rechten Arm hat sie nach oben geführt, um mit dem Pinsel in der Rechten in der linken oberen Bildecke zu malen.<sup>48</sup> Diese konstruiert wirkende Pose, die weit geöffneten Arme und der zurückgebogene Körper, erklärt sich als Referenz an eine Geste des Schöpfergottes, beispielsweise in Michelangelos Scheidung von Licht und Finsternis an der Decke der Sixtinischen Kapelle.<sup>49</sup> Sie wird auch in anderen Künstler:innenselbstporträts zitiert. In der Literatur ist bereits bemerkt worden, dass der Übergang zwischen Brustpartie und gemalter Leinwand malerisch im Unklaren belassen ist, so dass die Künstlerin aus der Leinwand hervorzugehen scheint, obwohl zugleich der Oberkörper seltsam flach wirkt. Dieser optische Bruch wird umso deutlicher durch den achsenparallel darüber liegenden Kopf, der durch die Chiaroscuro-Modellierung plastisch hervortritt. Die Betonung von rechter, malender Hand, Kopf, linker Schulter und linker Hand durch Beleuchtung und genaue Ausarbeitung verstärkt die umfassende

46 Die Zuschreibung an Borgianni erfolgte durch Roberto Longhi und Alfonso Pérez Sanchez aufgrund der Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit dem Porträt für die Accademia di San Luca, das kurz vor seinem Tod entstand; Roberto Longhi, Orazio Borgianni, in: *L'arte*, Jg. 17, 1914, S. 7–23, hier S. 19. Im Madrider Ausstellungskatalog präzisiert Alfonso Pérez Sanchez, dem Alter des Dargestellten entsprechend, müsse das Gemälde während Borgiannis Spanien-Aufenthaltes 1598 bis 1605 entstanden sein: Orazio Borgianni. *Un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, Ausst. Kat. Palazzo Barberini, Rom 2020, S. 300.

47 Michael Levey: Notes on the Royal Collection – II: Artemisia Gentileschi's »Self-Portrait« at Hampton Court, in: *Burlington Magazine*, Jg. 104, Nr. 707, 1962, S. 79–81; Mary Garrard: Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting, in: *Art Bulletin*, Jg. 62, Nr. 1, 1980, S. 97–112.

48 Schon Garrard fällt diese Pose als »continuous arch« auf, mit dem Ziel, beide Hände übereinander zu bringen; vgl. Garrard: Artemisia (wie Anm. 47), S. 109.

49 Vgl. James Hall: *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014, S. 13.

Gestik der Arme.<sup>50</sup> Die Leinwand im Bild lässt zudem den tatsächlichen Bildträger durchscheinen, so dass die fiktive Leinwand und die vor uns als Betrachtende befindliche in eins fallen. Da Artemisia uns nicht anschaut, fokussiert sich der Betrachter:innenblick auf die arbeitenden Hände und die ausholende Geste. Sowohl die Künstlerin, wie auch wir selbst, sind auf ihr Schaffen konzentriert.

Kommen wir noch einmal auf die Hand zurück: Die Bedeutung des Taktilen und des Anfassens bei der Schöpfungstätigkeit Gottes – er formt Adam aus Lehm, er entnimmt eine Rippe, um daraus Eva zu formen – rückt die Handarbeit des Künstlers, den manuellen Aspekt des Schaffens, in positives Licht. Berührung ist für das Entstehen von Bildern essenziell. Es ist also nur folgerichtig, dass der Künstler sich mit dem Pinsel in der Hand beim Malen darstellt, dass seine Hände also für seine schöpferische Tätigkeit von Bedeutung sind. Selbst *Acheiropieta* entstehen ja nicht aus dem Nichts, sondern durch göttliche Berührung. So entstehen *Vera Icon* und *Mandylion*, indem Jesus sein Gesicht auf das Tuch drückt, das er dazu mit beiden Händen hält. Gerade beim Malen dieser Ikonen muss Künstler:innen bewusst gewesen sein, dass sie selbst mit Händen etwas erschaffen, das der Legende nach auf wundersame Weise entsteht. In diesem Kontext ist sicher Ugo da Carpi's Inschrift auf seinem Gemälde der *Vera Icon* zu verstehen, die besagt, dass er dieses »nicht mit dem Pinsel« gemalt habe, um der göttlichen Schöpfung des Abbildes noch näher zu kommen, wobei das Gesicht Christi ebenso wie die Handschrift im Bild selbst Abdruck eines Holzstocks sind, wie Nicole Blackwood jüngst herausgestellt hat.<sup>51</sup> Durch die technische Verbindung zwischen dem Gesicht Christi und seiner eigenen Signatur hebt Ugo seine quasi-göttliche Virtuosität hervor, vergleicht sein eigenes ›Machen‹ mit demjenigen Gottes.

Der direkte Gebrauch der Finger zum Malen, seien es nun die eigenen oder – wie in *El Grecos Fall* – diejenigen Gottes, nähert die Malerei überdies dem plastischen Arbeiten an und kann so sinnfällig auf den göttlichen plastischen Schöpfungsakt verweisen (Gottes Finger schaffen den Himmel; Gott formt Adam mit den Händen; Gott beschreibt die Gesetzestafeln mit den Fingern).<sup>52</sup> Genau dies erschließt sich aus einer einge-

50 Inwieweit diese ›umarmende‹ Geste sich im Hinblick auf Albertis Definition der Malerei in Ableitung aus dem Narziss-Mythos erklären lässt, erläutere ich in meiner in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift ausführlich.

51 Nicole Blackwood: *Printmaker as Painter. Looking Closely at Ugo da Carpi's »Saint Veronica Altarpiece«*, in: *The Oxford Art Journal*, Jg. 36, Nr. 2, 2013, S. 167–184, 317, hier S. 179.

52 Für die Tätigkeiten Gottes mit Hand und Fingern mit Verweisen auf die entsprechenden Bibelstellen vgl. Hengel: *Finger* (wie Anm. 20), S. 90.



10 Palma il Giovane,  
*Selbstporträt, die Aufer-  
 stehung Christi malend*,  
 um 1590, Öl/Leinwand,  
 126 x 96 cm (Mailand,  
 Pinacoteca di Brera)

henden Beschreibung der Malweise Tizians durch den venezianischen Maler und Kunstliteraten Marco Boschini in seinen *Le Ricche Minere della pittura veneziana* (1674):

»Nachdem er diese kostbaren Fundamente angelegt hatte, lehnte er die Bilder gegen die Wand und ließ sie dort manchmal für einige Monate, ohne sie anzuschauen; wenn er dann erneut an ihnen Pinselstriche anbringen wollte, prüfte er sie mit solcher Schärfe, als wären sie seine größten Feinde, um in ihnen Fehler ausfindig zu machen. Und wenn er etwas entdeckte, was seiner Absicht nicht genauestens entsprach, so ging er vor wie ein guter Chirurg [come chirurco], der die Verletzung heilt, wenn es nötig ist eine Schwellung entfernt, einen Arm einrichtet, oder einen nicht gut sitzenden Knochen in die richtige Lage bringt, wenn ihm die Stellung nicht gefiel, ohne auf Schmerzen und ähnliches zu achten. So vorgehend und die Figuren immer wieder überarbeitend, reduzierte er sie auf das vollkommene Ebenmaß, das die Schönheit von Natur und Kunst zeigen kann; und dann, nachdem er das getan hatte, legte er Hand an das nächste, ehe das erste

noch trocken war, und machte dasselbe. Nach und nach überzog er diese wesentlichen Abstrakte, in dem er oftmals über sie ging mit lebendigem Fleisch [copriua di carne viua], so daß ihnen zum Leben nur der Atem fehlte. [...] manchmal setzte er mit einem reinen Fingerstrich ein Stück Schwarz in eine Ecke, um es zu verstärken, oder er verstärkte mit einem Strich Rot – wie einem Blutstropfen [quasi gocciola di sangue] – die Lebendigkeit der Oberfläche und so brachte er seine belebten Figuren langsam zur Vollendung. Und wie mir Palma versicherte, sei es wahr, daß er zum Schluß seine Bilder mehr mit den Fingern, als mit dem Pinsel malte. Und wirklich arbeitete er in dieser Weise mit Verstand. Er wollte nämlich die Tätigkeit des Größten Schöpfers imitieren, und formte den menschlichen Körper mit den Händen aus Erde.«<sup>53</sup>

Die Finger der Künstlerhand fügen also das Blut hinzu und damit die Lebendigkeit, die Vollendung. Unmittelbar folgend auf die Beschreibung der Schöpfung durch die Künstlerhand erläutert Boschini: »Und wirklich arbeitete er in dieser Weise mit dem Verstand«. Hier wird aus dem Kopf-Hand-Gegensatz eine Zusammenführung, ganz ähnlich der Charakterisierung der niederländischen Künstler:innen durch Domenicus Lampsonius: Diese hätten die Intelligenz in der Hand.<sup>54</sup> Boschini rekurriert hier womöglich auf den flämischen Kollegen und macht den in den Niederlanden schon kursierenden Topos auch den Italienern zugänglich.

Palma il Giovane treibt die göttliche Handarbeit des Künstlers quasi auf die Spitze. Der venezianische Maler zeigt sich in einem Selbstporträt um 1590 vor einer leicht schräg ins Bild gesetzten, fast den kompletten Hintergrund einnehmenden Leinwand mit der Auferstehung Christi, die er soeben zu vollenden scheint (*Abb. 10*).<sup>55</sup> Seine rechte Hand mit dem Pinsel setzt gerade an einer der Wächterfiguren an. Da der Künstler sich selbst in das Bild im Bild einschreibt – sein Kopf befindet sich noch genau innerhalb der gemalten Auferstehung – wirkt er fast wie ein Teil des dargestellten Geschehens, zumal die Maltechnik, die Faktur, die beiden Sphären nicht differenziert, sondern Selbstporträt und Auferstehungsbild gleichsam lebensecht vor Augen treten lässt. Die Hände, auf die sich der Blick der Betrachter:innen, der zunächst vom Gesicht und Blick

53 Deutsche Übersetzung aus Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten u. a. 2001, S. 416f. (Kommentar S. 417–422); alternative Übersetzung bei Irene Tobben: *Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste. Ein Essay*, Berlin 1997, S. 40f.

54 H. Perry Chapman: *Cornelis Ketel, Fingerpainter and Poet-Painter*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, Jg. 59, 2009/10, S. 248–273.

55 Das in Arbeit befindliche Gemälde mit der Auferstehung Christi, das als Bild im Bild fungiert, ist nicht als Werk Palmas bekannt.

des Künstlers eingefangen wird, anschließend richtet, durchbrechen diese Illusion jedoch: Die linke mit der Palette überschneidet explizit den Bildrand der Bildtafel im Bild und verbindet durch die als Material wiedergegebenen Pigmente und die Tatsache, dass diese Hand sich am nächsten der Bildgrenze befindet,<sup>56</sup> den Betrachter:innenraum mit dem des Malers. Der Künstler wird als Schöpfer gerade dieses bedeutendsten Themas, der Auferstehung, ausgewiesen.<sup>57</sup> Darüber hinaus ist die Platzierung des auferstehenden Christus aufschlussreich: Sicher nicht zufällig ersteht er aus der Körperseite des Künstlers, ganz so, wie wir es von Darstellungen der Erschaffung Evas kennen.

In Anbetracht dieser beispielhaft analysierten tätigen Künstler:innenhände, die den handwerklichen Aspekt in den Vordergrund stellen, lässt sich konstatieren, dass die Künstler:innen keineswegs vorrangig ihr ›Handwerk‹ verleugnen, sondern in vielen Porträts und Selbstporträts die Handarbeit dagegen als das Besondere ihrer Tätigkeit betonen, und zwar in Bezug auf die schöpferische Gotteshand, die Hand des Deus Artifex. Diese Künstler:innen zeigen sich demnach nicht schlicht ›bei der Arbeit‹ und damit im Gegensatz zu denen, die sich ohne Referenz an ihre künstlerische Tätigkeit etwa als Gelehrte, Musiker oder ähnliches nobilitierend präsentierten. Sie nobilitieren sich stattdessen über ihrer Hände Arbeit.

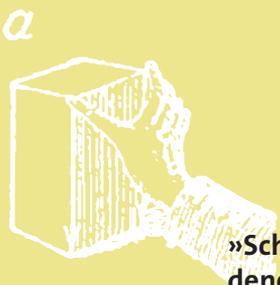
### Abbildungsnachweis

Abb. 1: URL <https://www.e-codices.ch>; Abb. 2, 3, 8, 9, 10: Wikimedia Commons (gemeinfrei); Abb. 4: URL <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900289684> (gemeinfrei); Abb. 5: *Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, hg. v. Anna Orlando, Agnese Marengo, Genua 2020, S. 83; Abb. 6: *Das Frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel 2006, S. 92; Abb. 7: Anthony Bond, Joanna Woodall: *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, London 2005, S. 89.

56 Christine Göttler: Jacopo Palma il Giovane, in: Pfisterer, von Rosen: *Künstler* (wie Anm. 6), S. 68–70, hier S. 70.

57 Wie Christine Göttler bemerkte, scheint denn auch das Antlitz Palmas vom göttlichen Licht erleuchtet. Vgl. ebd., S. 70.





»Schaffende Hände« ist der Titel einer Reihe von Kulturfilmen, in denen der Kunsthistoriker Hans Cürlis seit den 1920er Jahren zeitgenössische Künstler:innen bei ihrer Arbeit porträtierte. Cürlis' Filmdokumentationen versprachen einen unverstellten Blick auf den Prozess der Entstehung von Gemälden und Skulpturen und wollten sichtbar machen, was sich in der Betrachtung des fertigen Werks entzieht. Ausgehend von diesem Interesse am »Schaffen«, das sich im sachlich angelegten Blick auf die arbeitenden Hände bekundet, spannt der vorliegende Band einen Bogen von der Neuzeit bis in die Gegenwart und widmet sich verschiedenen Formen der Medialisierung, mit denen künstlerische Arbeit in Szene gesetzt, dokumentiert und didaktisch vermittelt wird. Künstlerische Praxis wird dabei oft im Gegensatz, zuweilen aber auch im direkten Bezug auf arbeitende Hände außerhalb der Kunst konturiert. Den Inszenierungsweisen und verdeckten Korrelationen folgen die Beiträge unter anderem anhand von Erzählungen genialischer Meisterschaft im Kinofilm, von Werksfilmen aus der Automobilindustrie, der Care-Arbeit feministischer Künstlerinnen bis hin zum vermeintlichen Verlust des Händischen in der digitalen Gegenwartskunst. Sie zeigen, wie die Rolle der Künstler:innenhand in Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Kunst, beeinflusst von Arbeitswissenschaft, Kulturanthropologie und Technikphilosophie, durch variierende Verhältnisse von Kopf- und Handarbeit bestimmt ist.

