

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?¹ 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«² 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.³ *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?«⁴

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.⁵ Auch dort, wo sich Künstler:innen industrielle Produktionsweisen, Medientechniken oder digitale Tools zu eigen machen,⁶ 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.⁷

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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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«¹³ 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.¹⁴

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 Denkwerk 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ 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:innenaugen manifestierenden Malvorgang.²⁰ 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.²¹

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.²² 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

²¹ Vgl. ebd.

²² 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«²³ 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.²⁴ 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.²⁵

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.«²⁶ 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.²⁷

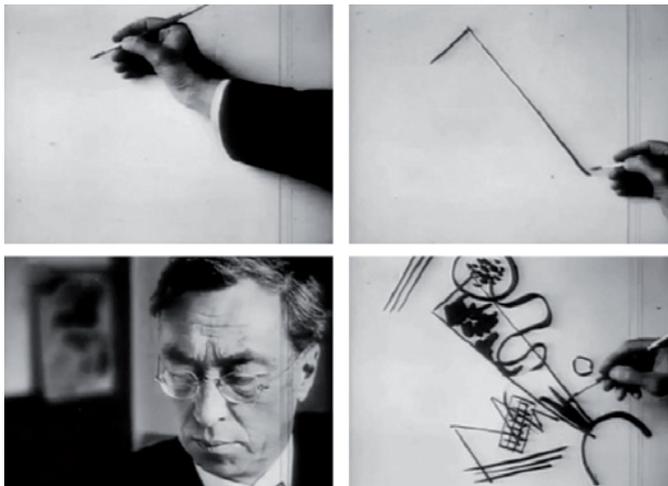
III. Hans Cürlis und die Filmreihe *Schaffende Hände*

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

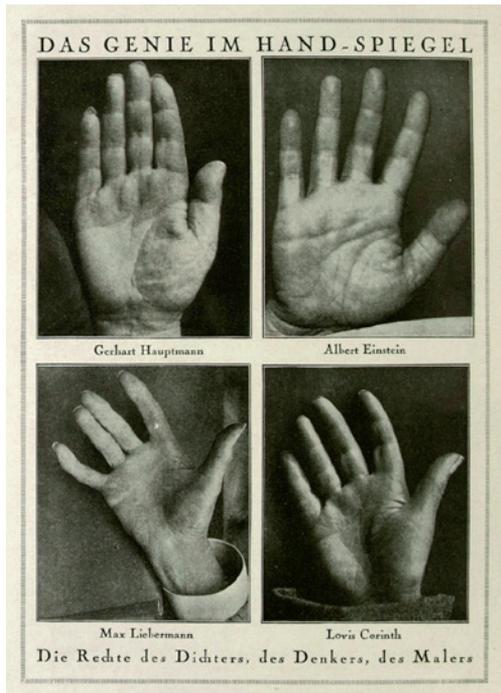


krieg verstärkt wieder Künstler:innendokumentation drehte.²⁸ Bis in die 1970er Jahre hinein entstanden nahezu neunzig filmische Porträts über Maler:innen und Bildhauer:innen.

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.²⁹ 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

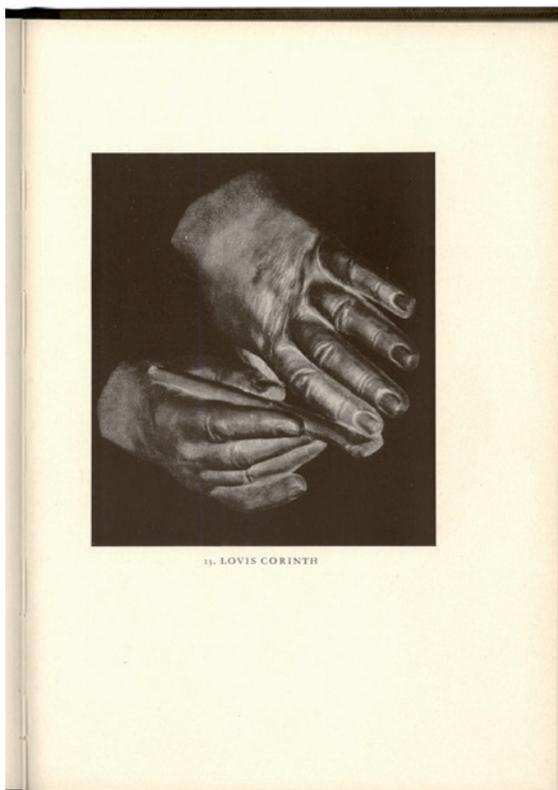
soziale Wirkung zuschrieben. Cürlis verstand sich als Volksbildner und gründete eigens ein wissenschaftliches Institut für Kulturforschung, das Filme zu allen erdenklichen kulturellen Gegenständen produzierte, insgesamt wohl über 500 an der Zahl.³⁰ Als promovierter Kunsthistoriker richtete er sein besonderes 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.«³¹ 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.«³² Anders als der französische Regisseur Sacha Guitry,³³ 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 sezeptionistischen 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.³⁴ 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.

³⁴ 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 Kracauer³⁵ 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,³⁶ 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 Filmmacher 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.³⁷ 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«.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹ Wenn etwa 1925 die Illustrierte *Uhu* ihre Leser:innen mit einer Fotoreihe unter dem Titel *Das Genie im Hand-Spiegel* unterhielt (Abb. 8),⁴² 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).⁴³ »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.⁴⁴ 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‹.«⁴⁵ 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.«⁴⁶

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]«⁴⁷. 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.⁴⁸ 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«.⁴⁹ 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.«⁵⁰ 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).⁵¹ 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).

gen⁵² 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,⁵³ stellt die für die Moderne und Gegenwart diagnostizierte »Handvergessenheit«⁵⁴ 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«.⁵⁵ Was mit den händischen Verfahren des Messens und Maßnehmens als »abstrakten Operationsmodi schlechthin«⁵⁶ 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 (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«. ⁵⁷ 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« ⁵⁸ 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, ⁵⁹ stellt Körper-Geist-Dualismen unter dem Einfluss von (Post-)Phänomenologie, *embodied cognitive science*, aber auch Neurowissenschaft nachhaltig zur Disposition, ⁶⁰ während in der Technikphilosophie die entstehungsgeschichtliche Rolle der Hand verschiedentlich exponiert wurde. ⁶¹ Gleichmaßen 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« ⁶² betrachtet wird. Gerade die neueren Forschungen zu *craft* und *making*, die eine anthropologisch-ethnografische Empirie mit Theoriebildung verbinden, ⁶³ 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.⁶⁴

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«⁶⁵ vollzogen und durch die Automatisierung die händischen Fähigkeiten degradiert,⁶⁶ 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.⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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.«⁷⁰

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 führten⁷¹ 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.⁷² 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.⁷³ 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«,⁷⁴ 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 führten⁷¹ 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.⁷² 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.⁷³ 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«,⁷⁴ 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«⁷⁵ 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.⁷⁶ Technologisch verzierte Hände ko-existieren in der zeitgenössischen Kunst komplementär mit jenen »detached hands«,⁷⁷ 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«⁷⁸ 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«⁷⁹ verstehen, deren Produkt nur mithilfe der Arbeitsteilung und der »attached hands of non-studio labour (in their relations with technology)«⁸⁰ hergestellt werden kann. Das »deskilling« der Künstler:innenhände ist präziser als ein »re-skilling« zum Manager zu definieren.⁸¹ Während in der feministischen Film- und Performancekunst der 1970er Jahre die geschlechtliche Arbeitsteilung zwischen produktiver und reproduktiver Arbeit der Hände zum Thema wird,⁸² 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.⁸³ 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,⁸⁴ während diese Formate gleichzeitig nicht selten als eine Folie für die werkimmanente Reflexion der eigenen Praxis dienen.⁸⁵ 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.⁸⁶ Darüber hinaus zeichnet sich ab, dass auch digitalkünstlerische Praktiken nicht mehr vorrangig das Schattendasein einer wenig darstellungswürdigen »hidden practice«⁸⁷ fristen, sondern zunehmend an der langen kunsthistorischen Darstellungstradition des »showing creation«⁸⁸ 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.⁸⁹ 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 Cürlis 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>.

