

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.¹ 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.«² 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«³ 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 Handvergessenheit⁴ 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,⁵ die den Vorgang des Tastens, den Tastendruck und die symbolische Ordnung diskreter Einheiten verschränkt, und ist mit simulierten Knöpfen, Touchscreens und *hand held devices*⁶ gerade nicht obsolet geworden. Vielmehr sind eine händisch operierte Visualität⁷ und ein virtuelles Handeln⁸ 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«⁹ verspricht jene Prothetik zu erschließen, die über »einfache [...] Ergänzungen«¹⁰ hinaus bei übergängigen statt abgegrenzten Körpern ansetzt, ebenso wie die materielle Verflechtung jedweder Praxis, auf die die neuere anthropologische Forschung zum *making* insistiert.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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«¹⁴ 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 Philosophie¹⁵ 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«. ¹⁶

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*¹⁷ sowie Objektforschungen¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰ Gleichzeitig jedoch prognostiziert Lehmann schon 2009 eine wachsende Darstellungswürdigkeit digitalen Kunstmachens dank der steigenden Anerkennung von *digital craftsmanship*,²¹ 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*²² 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.²³ Mit Blick auf diese »surrogate authorship«²⁴ 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 tritt²⁵ 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«²⁶ 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 Hersteller²⁷ 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.

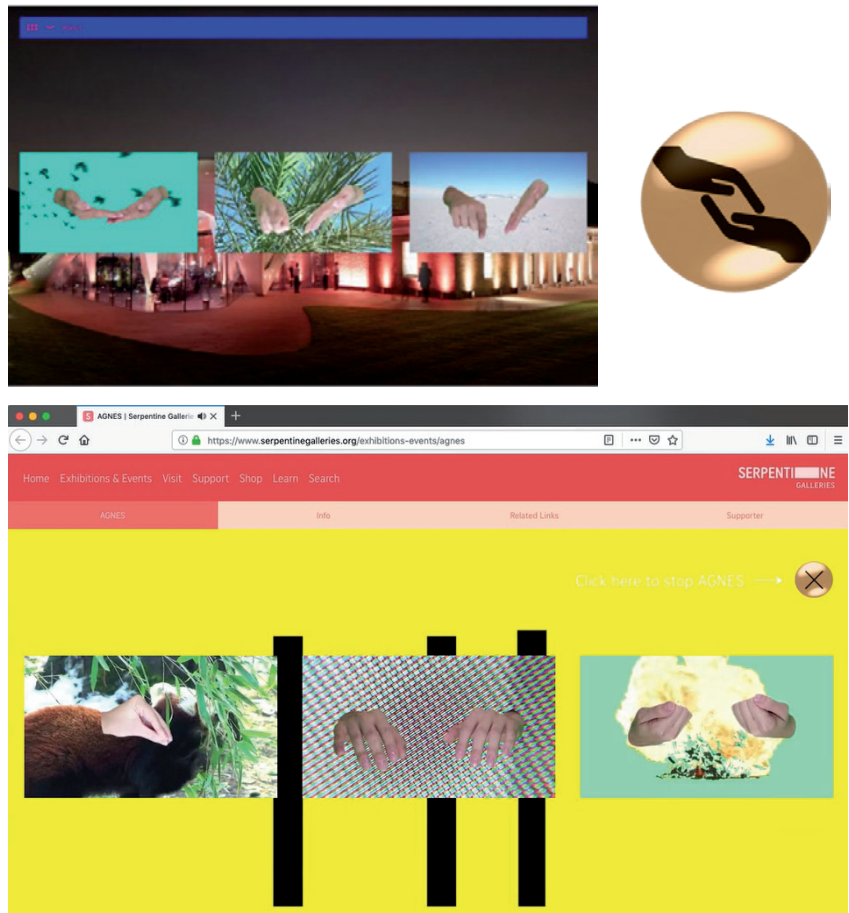
27 Vgl. Alexander Provan: *Touch Screens*, in: *Artforum*, März 2013, URL <https://www.artforum.com/columns/touch-screens-215748> (Zugriff am 2. Januar 2024).

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, aufgefropft, 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.²⁸ Sie führen vor je-

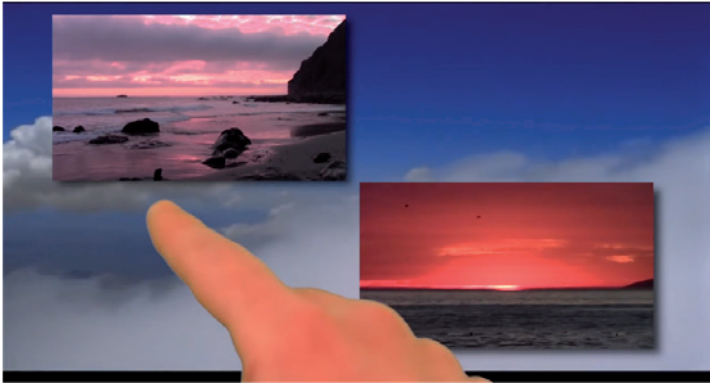
28 Vgl. Doran, Homersham: Digital Handwork (wie Anm. 3), n. p., mit Verweis auf *A Glossary of Gestures for Critical Discussion* von Jasmine Johnson und Alice May Williams unter URL <https://critical-handgestures.tumblr.com> (Zugriff am 2. Januar 2024).



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«.²⁹

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 beschäftigt³⁰ 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,³¹ die sie zu einer Persona des Kunstbetriebs und Interviewpartnerin des Kurators Hans Ulrich Obrist³² 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*³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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 Technologie³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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,⁴⁰ 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 Welt⁴¹ 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 Rodin⁴² fetischisieren. Hier sind sie auf einen einzelnen Finger heruntergestutzt, der die Künstlerinnenhand erweitert, aber als verdoppelter Finger mehr ein »ring wearing a finger«,⁴³ 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,⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.

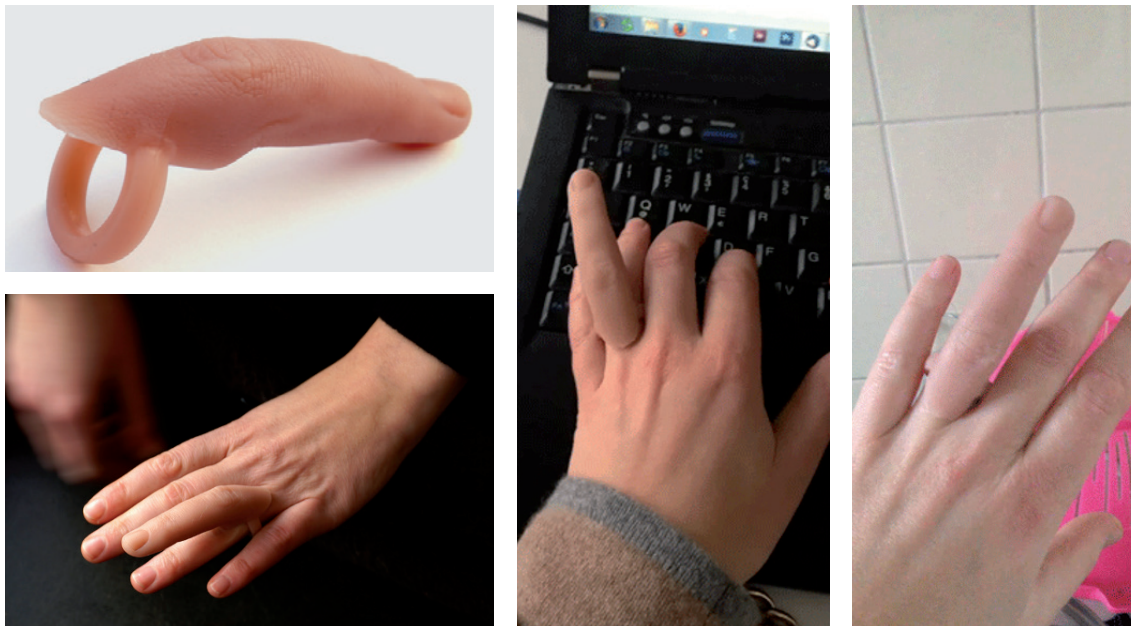
V. Mini-Institution an einer Hand, Residenzen des *hands-on learning* und die händisch-dienstleisterische Sorge

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,⁴⁶ 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

⁴⁴ Vgl. ebd.

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

⁴⁶ 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*⁴⁷ 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,⁴⁸ 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.¹ 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«.² 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.³ 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.⁴ 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«. ⁵ 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.«⁶ 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.⁷

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.⁸ Entsprechend galt Care-Arbeit als »Arbeit aus Liebe«, die höchstens in emotionalen Kategorien messbar ist und daher »im Bruttosozialprodukt bekanntlich nicht aufgeführt wird«,⁹ 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.¹⁰ In Belgien, wo der Film spielt, ging die Bewegung mit exakt diesen Forderungen auf die Straße.¹¹ Im *Petit Livre Rouge*, einem an die rote Mao-Bibel angelehnten Buch, das die zentrale Publikation der dortigen Frauenbewegung war,¹²

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.«¹³ Aus diesem Grund, so forderten die Aktivistinnen, sollten Lohnarbeit und Care-Handarbeit paritätisch aufgeteilt werden.¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ 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.²² 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.²³ 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.²⁴ 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.²⁵

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 Deskillings 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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸

(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.²⁹ (*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 (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' 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«.³⁰ 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.³¹ 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.«³² 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.³³ 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.³⁴ 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.³⁵

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.³⁶ Gefragt waren vor allem Arbeiten in den traditionellen Medien Skulptur und Malerei, bei denen es in erster Linie auf die Ausführung ankam.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ Im Gegenteil, die rationalisierte Kunstproduktion hatte wenig mit den Narrativen des geniegleichen Kreativen mit den magischen Händen zu tun, an dem sich Ukeles abarbeitete.⁴⁰ 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.⁴¹

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.⁴² 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.¹ 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.² 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.³ 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«.⁴ 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«.⁵

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.⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ Cürlis' Filme hingegen sollten, wie er 1924 im *Kulturfilmbuch* argumentierte, in »Großaufnahmen [die] Hand während der Arbeit« und ihr »unerhörtes Eigenleben« zeigen.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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*).¹⁷ 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.¹⁸ 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«.¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ *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.²² 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.²³ 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«.²⁴ Vielmehr ging es um den »Schaffensprozess«, im Zuge dessen die Hände vermeintlich »schnellste Befehle des Gehirns aus[...]führen.«²⁵

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.²⁶ 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.²⁷ 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 handwerkmäßige noch eine seelische Fähigkeit, sondern eine intellektuale: die Beherrschung jener Theorie«, die »selbstverständlich und wie von innen heraus die Tätigkeit der schaffenden Hand reguliert«.²⁸ Er wertete Dürer vom Handwerkerkünstler, als der er gerade in Deutschland galt, zum Kopfarbeiter auf.²⁹ 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:³⁰

»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.«³¹

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.³² 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.³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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:³⁶

»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.«³⁷

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, 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.

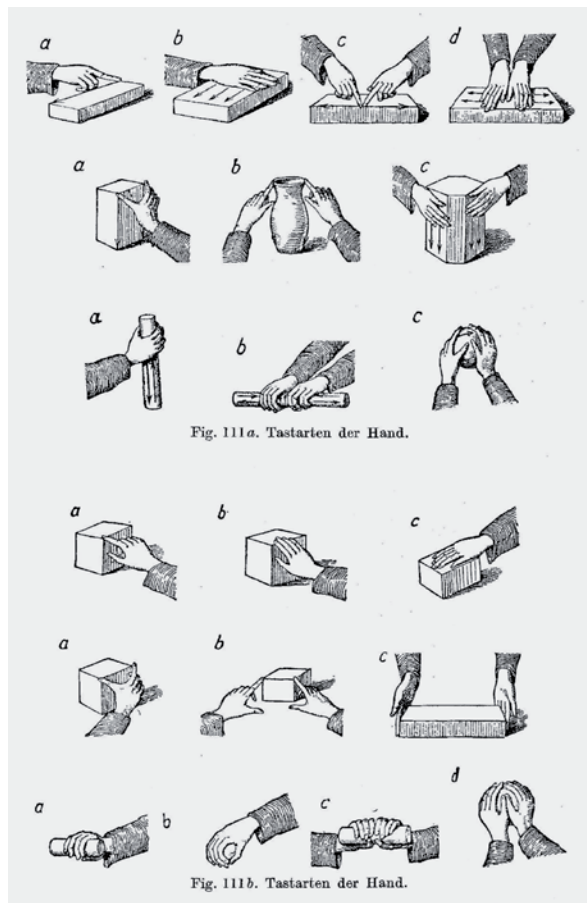
36 Sohn-Rethel: Arbeit (wie Anm. 4), S. 398.

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.³⁸ 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.³⁹ 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«. ⁴⁰ 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. ⁴¹ 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 Nützlichkeitsbetrachtungen und nicht schöpferisch tätig sei. ⁴² Giese unterschied nicht grundsätzlich die handwerkliche oder industrielle von der »künstlerischen Arbeitshand«, sondern sprach letzterer höchstens eine höher ausgeprägte Geschicklichkeit zu. ⁴³ 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 vermittelt, sei unmittelbar mit intellektuellen Vorgängen wie der »›motorischen Gestaltbildung‹«, das heißt der bewegungsbedingten Konstruktion und Erkenntnis von Form, verbunden, erklärte Giese. ⁴⁴ Mit solchen auch von Giese beobachteten Tastbewegungen führen Cürlis' 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

⁴⁰ Ebd., S. 842, 845 f.

⁴¹ Ebd., S. 806.

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

⁴³ Giese: Arbeitshand (wie Anm. 39), S. 1053.

⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶

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.⁴⁷ 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.⁴⁸

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,⁴⁹ 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.⁵⁰ Sie wurde beispielsweise empfohlen, um der Arbeiterin und dem Arbeiter zu einem »gewissen Stolz auf seinen Betrieb« und die eigene Arbeit zu verhelfen.⁵¹ 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.⁵² 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.⁵³ 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 Durchschnittsfilmen 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?«⁵⁴

Solche »gesellschaftliche[n] Funktionen« waren nicht auf Spielfilme beschränkt.⁵⁵ 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.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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:⁵⁸

»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.«⁵⁹

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.⁶⁰

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.⁶¹ 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.⁶² 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.⁶³ 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.⁶⁴ 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.⁶⁵ 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.⁶⁶ *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.⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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.

