Zur Händigkeit der Zeichnung

HANA GRÜNDLER, TONI HILDEBRANDT, WOLFRAM PICHLER

Drawing tends to take place in the interval between two hands. Regardless of whether the hand manipulating the chalk, the pen, and the compass, is the right or left one, its counterpart will regularly have a share in the production of the marks made. Especially when the surface to be marked is not a rock or a wall but a mobile thing, or what one could call a detachable surface (such as paper), the process of drawing will depend on the services of the «Other Hand»; which helps to make sure that any support stays in place and that the draught person's body can relate and respond to the surface in the right way. Thus, the guiding, drawing, pulling or incising hand will regularly be assisted by another hand making the surface-to-be-marked available and to hold it securely in place. The <handedness> of drawing is therefore not to be identified with what art history has called «Handzeichnung» (hand-drawing) – a term which has only the appearance of a self-evident concept. On the contrary, the analysis will have to take into account and discern the manifold ways in which hands - left and right hands, more or less skilled hands, and so on come into play and engage with the process of drawing; it will, more generally, have to acknowledge the preconditions of this old imagemaking practice, preconditions which are richer and more varied than we tend to at first think. Only on this basis will it be possible to initiate a dialogue between the history and critique of drawing, on the one hand, and the philosophies of the hand, handedness and things *ready*to-hand> on the other.

«Die Hand reicht und empfängt und zwar nicht allein Dinge, sondern sie reicht sich und empfängt sich in der anderen. Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist.» (Martin Heidegger, Was heißt Denken?) [1]

Der Zusammenhang von Hand und Zeichnung ist nicht leicht zu durchschauen. Er ist auch nicht selbstverständlich. Wenn er es wäre, gäbe es den Begriff der Handzeichnung nicht. Indem dieser Begriff die Verbindung von Hand und Zeichnung eigens markiert, lässt er zugleich an Zeichnungen denken, die nicht von Hand, jedenfalls nicht von Menschenhand gemacht sind – wie etwa die Zeichnung im Fell des Tigers. In kunsthistorischen Bibliotheken, Graphikkabinetten, Kunstgalerien und Versteigerungshäusern, wo die von Tieren an ihren Körpern getragenen Zeichnungen selten Beachtung finden, sind es vor allem Druckgraphiken (und Photographien), die von Handzeichnungen unterschieden werden. Das Augenmerk liegt hier offenbar nicht auf dem Stechen, Schneiden oder Be-zeichnen von Druckplatten, wo man allen Grund hätte, von Zeichnung oder sogar Handzeichnung zu sprechen; es liegt auf dem Druckvorgang selber, genauer gesagt: auf der Art, wie beim Drucken die Markierungen von der Druckplatte aufs Papier gebracht werden.

Was in dem Augenblick geschieht, wo sich die markierte und eingefärbte Druckplatte abdrückt, kann unmittelbar weder beobachtet noch kontrolliert werden; es spielt sich in einer raumlosen Finsternis ab, die Augen und Händen gleichermassen verschlossen bleibt. Nur dann, wenn die Hand selber zur Druckplatte wird, kann sie sich unmittelbar in den Druckvorgang einmischen und im entscheidenden Moment an Ort und Stelle des Abdrucks sein. Es entsteht dann freilich keine Zeichnung, sondern ein Handabdruck. In allen anderen Fällen bleibt die Hand vom Geschehen der druckgraphischen Bildwerdung ausgeschlossen. So gesehen, kann jede Druckgraphik, so viele Handgriffe zu ihrer Herstellung auch nötig sein mögen, als ein nicht von (Menschen-)Hand, ja unter Ausschluss der Hand gemachtes graphisches Bild angesehen werden.



Abb: 1 >

Im Kupferstich des *Raffael im Mantel* setzt Marcantonio Raimondi diesen Ausschluss der Hand dezidiert in Szene [Abb. 1]. Die Dimension der konkreten manuellen Ausführung wird ausgeblendet, da die Hände, die den künstlerischen Entwurf fixieren, gänzlich unter dem schweren Stoff verborgen sind. Es geht offenbar um eine Konzeptualisierung und Zurschaustellung der geistigen Bildfindung, eine Deutung, die durch Raffaels sinnierend ins Leere gerichteten Blick unterstützt wird [2].

Dass Raimondi in einer selbstreflexiven Geste auch auf die dem Medium der Druckgraphik inhärente Abwesenheit der Hand verweist – was in der Verhüllung der künstlerischen Hand(lung) seinen prägnanten Ausdruck findet – ist keine abwegige Vermutung, wenn man bedenkt, das dasselbe Problem, die Negation der Künstlerhand im Prozess der druckgraphischen Bildwerdung, damals auch andere bedeutende Künstler beschäftigt hat.

Als Albrecht Dürer einmal eine Radierung anfertigte, welche die von einem Engel präsentierte *vera icon* zu sehen gibt, brachte er die Analogie zwischen dem heiligen Gesicht im Tuch (Paradigma eines nicht von Menschenhand gemachten Bildes) und der Graphik auf dem Blatt Papier eindringlich zur Evidenz [Abb. 2]. [3]



Abb: 2 >

Beim Betrachten dieser Radierung wird deutlich: Wie das im graphischen Blatt dargestellte Tuch, muss auch das Blatt selber mit einem Urbild in Kontakt gekommen sein, und als dies geschah, war es nicht irgendeine Hand, welche die Farbe oder den Schweiss auf das Blatt oder Tuch übertrug, sondern das Urbild selber hat da etwas von sich abund weitergegeben. Man weiss, wie wichtig solche Bezüge später auch für die Photographie werden sollten.

Wenn es etwa darum ging, das Turiner Grabtuch abzulichten, schien sich in dessen Wiedergabe das Reproduktionsmedium selber zu spiegeln: als eine nicht von Menschenhand, sondern allein vom Licht gezeichnete Graphie. [4] Druckgraphiken werden von Handzeichnungen aber nicht nur deshalb unterschieden, weil in einem bestimmten, entscheidenden Moment ihrer Herstellung keine Hand an dem Ort ist, wo das Bild entsteht. Vielmehr fällt es schwer, sie überhaupt als Zeichnungen anzusehen. Zwischen Zeichnung und Abdruck scheint ein so grundlegender Unterschied zu bestehen, dass der Abdruck einer Zeichnung – als einen solchen kann man viele Druckgraphiken ja betrachten – streng genommen gar keine Zeichnung mehr ist. Worin aber besteht dieser grundlegende Unterschied zwischen Abdruck und Zeichnung?

Wir brauchen diese Frage hier nicht im Einzelnen zu erörtern; sie kommt für uns nur insofern in Betracht, als sich daraus Hinweise gewinnen lassen, wie das Verhältnis von Hand und Zeichnung zu denken sei. Begnügen wir uns also mit der Feststellung, dass Schleifspuren dem, was wir Zeichnung nennen, grundsätzlich näher stehen als Abdrücke. Beim Zeichnen kommt es nicht, wie beim Abdruck, zu einer simultanen Berührung zweier Oberflächen, es wird auch nicht, wie beim Rollsiegel, eine Oberfläche auf eine andere abgewickelt, sondern es bewegt sich etwas über die Oberfläche, lässt sich stellenweise auf ihr nieder, dringt vielleicht sogar ein Stück weit in sie ein und zieht (unvorhersehbare) Bahnen, so dass sich Punkte, Flecken oder Löcher zu Linien, Streifen oder Rillen dehnen. Wohl gibt es beim Zeichnen ein Drücken oder Aufdrücken, aber dieses Drücken verbindet sich mit einem Ziehen. Schleifen oder Reissen. Schon die suchenden Luftlinien der zeichnenden Hand sind auf den Kontakt mit der zu bezeichnenden Oberfläche hin gespannt. Entfalten jedoch kann sich die zeichnerische Linie erst durch die tatsächliche taktile Berührung des Blattes und im Zusammenwirken von vertikaler und horizontaler Bewegung auf dem Bildträger; wie Alexander Perrig schreibt, ist «die Art und Weise dieses Zusammenwirkens der Ursprung sämtlicher Strichformen.» [5]

Die Markierungen entstehen folglich nicht simultan (wie beim Abdruck), sie haben eher den Charakter von Bewegungsspuren. Wenn die Hand selber das Zeicheninstrument sein soll, lassen sich solche Bewegungsspuren wohl am leichtesten mit Hilfe von Fingern erzeugen. Die Finger (die wir mitunter sogar als «spitz» bezeichnen – spitz wie eine Feder oder ein Stift) lassen sich offenbar als rudimentäre Zeichenstifte gebrauchen und betrachten. Die Handzeichnung ist von daher vielleicht in erster Linie Fingerzeichnung. Anders als die musikalische Praxis hat die Bildgeschichte allerdings keine Fingersätze hervorgebracht, weshalb die Technik der Fingerzeichnung doch über die – sich zum Spiel der Finger entfaltende – Hand symbolisiert wurde.

Die flache Hand dagegen, die man bezeichnenderweise auch Handfläche nennt, steht in einer engeren Beziehung nicht nur zum Drucken, sondern vor allem auch zum flachen Grund, auf den etwas gedruckt, gezeichnet oder sonst wie aufgetragen werden kann. Sie ist nicht zuletzt ein Organ des Glättens von Oberflächen. Als ein solches Organ hat sie zur Bereitung jener Gründe beigetragen, die von Handabdrücken, Handzeichnungen und anderen Graphien immer schon vorausgesetzt werden. [6]

So ist es möglich, in der flachen Hand den Grund, in den Fingern Zeicheninstrumente, in ihrem Zusammenspiel die ganze (?) Zeichnung wieder zu finden. Zugleich darf vermutet werden, dass die Hand durch das Bereiten, Bezeichnen, Beschreiben und Bedrucken von Gründen allererst zu dem wurde, was sie uns heute ist. Diese wechselseitige Beziehung von Hand und Graphie, Hand und Zeichnung, ist vielleicht einer der Gründe, weshalb man nicht nur in der Hand die Zeichnung, sondern auch umgekehrt: in der Zeichnung die Hand wiederfinden möchte. Man ist es immer noch gewohnt, in Zeichnungen und Skripten nach einer kultivierten, durch Zeichnen und Schreiben gebildeten Hand zu suchen und spricht, wenn die betreffenden Erwartungen enttäuscht werden, von einer Klaue oder Kralle.

Zeichnungskenner und ihre Kunden begehren, zur Zeichnung allererst den Zeichner zu finden wie zur Kralle den dazugehörigen Löwen – wobei sie aber gerade nicht an etwas Animalisches, sondern an die Kultur einer ganz bestimmten menschlichen Hand denken, die ihnen zur Metonymie eines schöpferischen (oder sogar: des schöpferischen) Menschen gerät. Oder ein Künstler—Raffael—schickt einem anderen —Dürer—eine (eigenhändige?) Zeichnung, woraufhin dieser zu dem Schluss kommt, der andere habe dies getan, um ihm «sein hand zu weisen». [7] Was für eine Hand? Eine geschickte oder gelehrte Hand vielleicht. Oder, allgemeiner, eine bestimmte Machart, eine spezifische Manier.

Die Hand, die weisen oder zeigen kann, kann unter anderem eben auch zeichnen und auf Gezeichnetes weisen oder zeigen. Mehr noch, sie kann sich durch das von ihr Gezeichnete selber weisen oder zeigen, vielleicht sogar die Weise ihres Zeigens zeigen. Dies ist freilich nicht ohne ein gewisses metonymisches Gleiten möglich. In gewisser Weise ist die Hand, die sich in der Zeichnung weist oder zeigt, gar nicht mehr sie selber, sondern sie wird zur Metonymie von etwas Anderem, beispielsweise von einem bestimmten Körper, einer bestimmten Person, einem bestimmten Autor oder Stil oder von einem bestimmten Begriff des schöpferischen Menschen und seines Geistes.

Oder sollte die Hand tatsächlich nicht nur zeigen, zeichnen und greifen, sondern auch be-greifen und also denken können? Gewiss ist, dass man sich in den Disegno-Theorien der Frühen Neuzeit vielfach darum bemüht hat, die Hand dem Geist anzunähern. Im Rückgriff auf Aristoteles und Albertus Magnus, der die Hand das «Organ des Intellekts» nannte, [8] wurde die Künstlerhand zu einer urteilssicheren, gleichsam denkenden Hand stilisiert, die die geistigen Konzepte klar auszudrücken vermag. Zugleich wusste man aber spätestens seit Leonardo um die Relevanz der Geste und des Aktes, und darum, wie stark die äussere Bewegung der Hand die innere Bewegung des Geistes führen, also die zeichnerische Hand(lung) den geistigen Prozess beeinflussen kann. Hebt die sich an der Schwelle zwischen Entäusserung und Verinnerlichung bewegende Hand des Zeichners somit stets schon mehrere Erscheinungsformen der Entzweiung auf? Entzweiungen von unabsehbarem philosophischen Gewicht wie diejenige zwischen Innen und Aussen, Körper und Geist, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit?

In ihrem letzten, grossangelegten Werk über das Leben des Geistes schreibt Hannah Arendt, dass jegliche Form des Machens stets mit der Sichtbarkeit verwoben sei. Im Gegensatz dazu spiele sich das Denken im Verborgenen ab, und bleibe nicht nur in der Potenz, sondern selbst im Zustand der Aktualisierung unsichtbar, was sie dazu veranlasst, die Philosophen die Unsichtbaren zu nennen. [9] Spinnt man das Gedankenexperiment weiter, ist es nicht allzu abwegig den Künstler im Allgemeinen und den Zeichner im Spezifischen als einen «Sichtbar-Machenden» zu charakterisieren. Diese Sichtbarmachung entsteht weniger durch eine scharf abgrenzende Linie, als vielmehr durch den wiederholt ansetzenden Strich, der sowohl für labile räumliche Trennungen, als auch für verschiedene Aspekte der Zeitlichkeit sensibilisiert. [10]

Das wiederholte Ansetzen, das Nachtasten, die Überlagerungen, sie alle sind Anzeichen eines Striches im Akt des Werdens, eines Striches, der die Form gerade durch die kontinuierliche Arbeit der Hände erst entstehen lässt im Sinne eines modus operandi, den Leonardo in seinen Skizzen zur Evidenz bringt. [11] Er, der sich in seinen Studien immer wieder mit dem Sein des Nicht-Seins beschäftigte und den unvollendeten, da nicht vollendbaren Charakter des Denkens, Schreibens und Zeichnens nicht negierte, sondern visualisierte, führt uns die von Alain Badiou so genannte Fragilität der Zeichnung, ihr Oszillieren zwischen Sein und Nicht-Sein eindringlich vor Augen. [12]Im Gegensatz zum unsichtbaren Ort des Denkens und zur raumlosen, weder der Hand noch dem Auge zugänglichen Finsternis des druckgraphischen Prozesses könnte man den (Entstehungs-)Ort der Zeichnung sowohl als einen des (blinden) Ertastens als auch als einen der Sichtbarmachung umschreiben, ein Ort, an dem etwas folglich (auch materiell) greifbar und in gewissem Sinne begreifbar wird.

Nicht zuletzt ist mit dem Be-Greifen und Be-Zeichnen die Frage nach der Relation von Hand und Sprache, oder umgekehrt betrachtet nach derjenigen von Zeichnung und Mund verbunden. Antonin Artaud etwa hat diese (Sinn)Verknüpfung obsessiv beschäftigt: das Zeichnen mit dem Mund ist ein Zeichnen, in dem jedes Zeichen sowohl von der Hand, als auch vom Atem gezogen zu werden scheint. Mit dem Mund zu zeichnen bedeutet also, eine Stimme vor dem definierenden Wort zu geben, eine Stimme, die als Ganzes gesehen wird. [13]

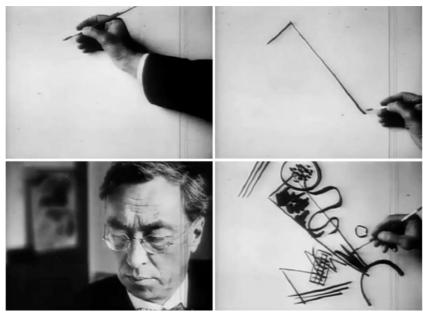
Diese Stimme oder Sprache der Hand thematisiert der französische Paläontologe André Leroi-Gourhan in *Hand und Wort*, seinem in den 1960er Jahren erschienenen philosophischen Hauptwerk. In diesem betritt am Ursprung der Bilder ein *homo erectus* die Szene, dessen Hand, womöglich mit frühen Zeichenwerkzeugen, die Höhlenwand berührt und überrascht vor einem abstrakten Bild zurücktritt. Zum *homo pictor* wird dieser *homo erectus* über die Geste der Hand, die sich über den technischen Zugriff im Bild und der «Bildersprache» exteriorisiert. «Die Hand», so Leroi-Gourhan, «wurde so zur Schöpferin von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluss der gesprochenen Sprache anhängen, sondern eine echte Parallele dazu darstellen (...) Die Hand hat ihre Sprache.» [14]

Überhaupt ist die Hand ja ein zentrales Thema der verschiedensten Anthropologien und Ontologien, nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage nach dem Unterschied von Mensch und Tier. Bekannt ist die Passage aus *De partibus animalium*, in der Aristoteles die Vorzüge der menschlichen Hand preist: die Hand, das «Werkzeug aller Werkzeug», vereint das Viele im Einen. [15] Von der Antike über das Mittelalter und die Neuzeit, man denke etwa an Marsilio Ficino oder Giordano Bruno, führen vielzählige philosophische Spuren zur Hand und Händigkeit – bis hin zu Jacques Derrida, der, Martin Heidegger über die Schulter blickend, zu der Einsicht gelangte: «Jedes Mal, wenn nach der Hand und nach dem Tier gefragt wird (...) scheint eine Schwierigkeit verdeckt». [16] Nicht auszuschliessen ist, dass diese Schwierigkeiten einmal ein neues Verständnis von Geschichte und Gegenwart der Zeichnung erforderlich machen werden.

Bewegen wir uns allzu sprunghaft oder ruckartig vorwärts? Sechshändig schreibend, sind wir der Händigkeit der Zeichnung auf der Spur. Wir sind ungeduldig und kommen einander gelegentlich in die Quere. Die Signaturen überlagern und überkreuzen sich. Die singuläre Autorschaft ist vervielfältigt oder verwischt. Angesichts der Art und Weise unseres Schreibens konnte uns allerdings nicht entgehen, dass die Händigkeit der Zeichnung nicht mit dem Begriff der Handzeichnung gleichgesetzt werden kann und dass in der Händigkeit noch Anderes steckt als jene Eigenhändigkeit, die in kunsthistorischen Zuschreibungsfragen eine so grosse Rolle spielt.

Wir kennen die Händigkeit nicht zuletzt von der Links-, Rechtshändigkeit, von der Ein-, Beid- und Vielhändigkeit. Wer also nach der Händigkeit der Zeichnung fragt, wird sich nicht nur dafür interessieren, wem die betreffenden Hände gehören, auf welche Personen, Autoren- oder andere Namen sie weisen, sondern er oder sie wird auch wissen wollen, wie viele Hände mit im Spiel sind und ob es sich um rechte, linke, beide oder vielleicht sogar überzählige Hände handelt.

Werfen wir einen Blick auf eine prominente Hand im Zeichenprozess: die Hand von Wassily Kandinsky [Video 1].



Video: 1 >

Der Kurzfilm entstand 1926 in Kandinskys Berliner Galerie Nierendorf und war Teil des Zyklus Schaffende Hände von Hans Cürlis. Der Berliner Regisseur hatte in den 20er Jahren neben Kandinsky auch die <Schaffende Hände> anderer Künstler und Künstlerinnen gefilmt, wie etwa Lovis Corinth, Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Max Slevogt, Alexander Calder, Max Pechstein oder Otto Dix. Dabei war der Titel wörtlich zu nehmen: Cürlis ging es um die Arbeit der Hände. Eine «Kulturforschung» sollte mit den Mitteln des Films dieses Schaffen dokumentieren. [17] Hans Cürlis hatte zunächst in Kunstgeschichte mit einer Arbeit über das Verhältnis von Vorzeichnung und Druck bei Dürer promoviert. [18] Das Kulturfilmprojekt Schaffende Hände kann somit auch als ein Versuch verstanden werden, das traditionelle Studium der Handzeichnung und Druckgraphik um eine Erforschung der Händigkeit der Zeichnung zu bereichern. Betrachten wir nun den zeichnenden Kandinsky, so fällt unmittelbar auf, dass nur eine Hand, die eine Hand des Künstlers im Mittelpunkt der Zeichenszene steht.

Die linke Hand wird sich während der gesamten Filmdauer im Off bewegen. Die rechte Hand gestaltet hingegen das Geschehen, entwirft die Komposition und *tanzt* in einer Weise über dem Blatt, wie es einige Jahre später auch Merleau-Ponty angesichts einer Zeitlupenaufnahme des zeichnenden Matisse beschreiben wird. [19]

Inszenierte Cürlis so also nicht auch unbewusst eine ganz unvollständige Einseitigkeit? Eine Händigkeit der *einen* schaffenden Hand, die ihre singuläre Pluralität nur in den vielen genialen Händen – der Corinths, Kandinskys, Liebermanns usf. – aufweisen sollte. Die Inszenierung dieser genialistischen Einhändigkeit wird in Clouzots *Le Mystère Picasso* (1955) ihren filmhistorischen Höhepunkt finden, und sie bestimmte selbst noch das Verständnis einer virtuosen Beidhändigkeit.

Bekanntlich gab und gibt es Zeichner – Adolph Menzel ist vielleicht das prominenteste Beispiel –, die mit beiden Händen geschickt zu zeichnen vermochten und vermögen. Dass dieses Phänomen als Ambidextrismus bezeichnet wird, verweist auf jenes alte Vorurteil, wonach Geschicklichkeit und Orthographie nur rechts zu finden wären. Wer beidseitig geschickt ist, muss diesem Vorurteil zufolge in gewisser Weise zwei rechte Hände haben, ambidexter sein. Wer hingegen ganz ungeschickt ist, von dem sagen wir, er habe zwei linke Hände. Robert Hertz, Adriano Sofri oder Roland Barthes haben wichtige Gedanken für eine Kulturgeschichte der linken (oder *linkischen*) Hand gesammelt. Ihre soziopolitische Dimension ist für eine Theorie der Zeichnung keineswegs irrelevant, wenn erst einmal erkannt ist, dass Hände immer schon nach Kriterien unterschieden wurden, die von einer bildnerischen Technik allein nicht unmittelbar abgeleitet werden konnten. [20]

Der Begriff der Händigkeit der Zeichnung lenkt unsere Aufmerksamkeit also auf eine gewisse Spaltung und auf die Geschichte oder den Mythos dieser Spaltung. Keine(r) von uns hat vergessen, dass der in Platons Symposion erzählte Mythos vom Kugelmenschen nicht mit der Feststellung endet, dass die Menschen Halbkugeln sind, jeder die eine Hälfte eines auseinander gebrochenen Symbolons, das nach Ergänzung durch das andere Teil begehrt. Der Erzähler, Aristophanes, fügt noch etwas hinzu: Er warnt vor der Möglichkeit einer weiteren Spaltung, bei der wir entlang der Vertikalachse unserer Körper aufgespalten oder zerschnitten würden (Symposion, 193). Hätte er vor dieser zweiten Spaltung warnen können, wenn sie nicht in gewisser Weise bereits geschehen wäre? Gespaltene Wesen sind wir nicht nur im Hinblick auf das Geschlecht, sondern auch mit Bezug auf die Trennung von links und rechts. Zu fragen wäre, ob und wie sich die Zeichnung zu diesen Spaltungen verhält, nach welcher Seite sie tendiert, ob sie die Spaltungen bezeichnet und verstärkt oder, wie wir es im Bezug auf die philosophische Separierung von Körper und Geist angedeutet haben, auf ihre Problematisierung oder Aufhebung hinarbeitet.

In der modernen Pädagogik gab es bekanntlich Bestrebungen, Zöglinge durch Praktiken des beidhändigen Zeichnens zu ganzen Menschen zu formen, wobei in der angestrebten Ganzheit auch die vorhin berührte Entzweiung relativiert werden und eine neue Form von Harmonie oder (weniger idealistisch) Effizienz erreicht werden sollte. Die zu Erziehenden sollten nicht nach links und rechts auseinander fallen, sondern ihre zwei Seiten integrieren oder optimal koordinieren. [21] Ähnliche Praktiken sind auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu finden. In vielen Fällen bilden sie jedoch einen Gegendiskurs zu jenen pädagogischen Bestrebungen. VALIE EXPORT etwa, die in den frühen 1970er-Jahren beidhändig schrieb und zeichnete, wollte die zwischen links und rechts bestehende Differenz keineswegs überwinden, sondern unter wechselnden Bedingungen beobachten. Sie bezog diese Differenz und was sich an ihr zeichnend und schreibend beobachten liess einerseits auf das Verhältnis von Körper und Code, wobei sie sich früh schon überzeugt zu haben scheint, dass uncodierte, also gänzlich <unschuldige> Körperspuren nirgendwo zu haben sind, auch nicht im Bereich des Linkischen. Andererseits wendete sie die zwischen links und rechts erfahrene Spaltung kritisch gegen den Begriff des Individuums, sofern dieser eine monolithische, unteilbare Einheit bezeichnet. [22]

Eine vergleichbare *Aufhebung* des zeichnerischen Subjekts lässt sich auch in der beidhändigen Zeichenpraxis von William Anastasi beobachten. Ein Kurzfilm der britischen Künstlerin Candida Richardson [Video 2] – den wir hier bewusst der Aufnahme von Cürlis gegenüberstellen möchten – zeigt gleichwertige «Schaffende Hände».



Video: 2 >

Im Abstand von 80 Jahren begleiten die Filme von Cürlis und Richardson damit nicht nur zwei verschiedene Zeichenszenen; sie dokumentieren auch zwei unterschiedliche Weisen, die Händigkeit der Zeichnung zu denken und zu praktizieren. Für seine Subway Drawings ging Anastasi nicht mehr in ein Atelier, sondern begab sich selbst, wie die Linie auf dem Zeichenpapier, in der New Yorker oder Londoner Metro auf eine zeichnerische U-Bahn-Fahrt um ihrer selbst Willen. Wir sehen, wie Anastasi in der Horizontalen auf einem Block zeichnet, der auf seinen Knien aufliegt [Abb. 3], die Füsse sind parallel ausbalanciert, der Rücken nicht angelehnt, die Augen zumeist geschlossen. Nachdem sich die Metro in Bewegung gesetzt hat, richtet Anastasi den Stift im rechten Winkel auf. Die linke Hand sorgt zunächst noch für Stabilität; später wird gewechselt, bis Anastasi schliesslich zum Schluss beidhändig zeichnet. Durch Hand und Stift entstehen durch die kontinuierliche Vibration der beschleunigenden und bremsenden U-Bahn fein ziselierte Linien und Liniencluster [Cover]. Künstler, Instrument und Umwelt bilden so das Dispositiv einer leiblichtechnischen Apparatur in Bewegung, eines Seismographen.



Abb: 3 >

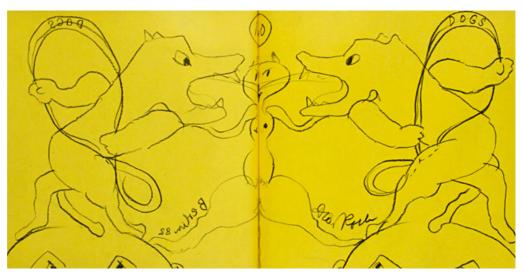


Abb: 4 >

In eine ähnliche Richtung gingen die Bemühungen Dieter Roths. Durch bestimmte Praktiken des beidhändigen Zeichnens wollte er eine Ebene erreichen, auf der sich links und rechts ineinander verkehren lassen [Abb. 4 und 5].

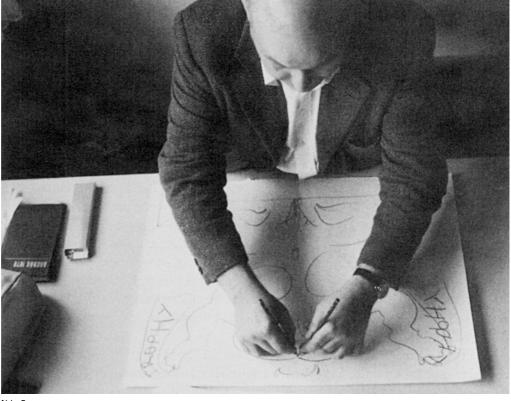


Abb: 5 >

Auch er hatte allerdings nicht vor, sich autopädagogisch zu einem «ganzen Menschen» zu bilden, vielmehr wollte er die Zeichenfläche in eine nicht-orientierbare Oberfläche von der Art des Möbiusbandes transformieren, auf der sich Unterscheidungen wie die zwischen rechts und links nur noch in einem lokalen Bezugsrahmen aufrecht erhalten lassen, während sie im globalen Zusammenhang der Raumschleife hinfällig werden. Zeichnung war für ihn nicht Arbeit auf einer, sondern vor allem auch *an* einer Oberfläche: der Versuch, die Zeichenoberfläche zeichnend zu transformieren. Wem es als Zeichner gelingt, eine Ebene oder Oberfläche herzustellen, auf der sich rechts in links und links in rechts verkehren lassen, der wird vielleicht auch, dachte Roth, in der Lage sein, andere asymmetrische Beziehungen wie etwa die von Vater und Sohn umzukehren, sodass der Vater zum Sohn seines Sohns wird und umgekehrt; er wird sich, anders gesagt, in die Lage gebracht haben, den Fluss der Zeit und die Reihe der Generationen umzukehren, letztlich vielleicht sogar Entropie in Negentropie zu verkehren.

Konsequenterweise sind unter dem Autorennamen «Dieter Roth» daher auch Zweihandzeichnungen zu finden, die insofern keine Beidhandzeichnungen sind, als die involvierten Hände zu unterschiedlichen Körpern (zum Beispiel Roth Vater und Sohn) gehörten. Entscheidend war in diesem Projekt also der Zusammenhang von Zeichnung und Zeit. Roth versuchte, durch Zeichnung aus der Zeit ein symmetrisches, auf sich selbst zurückfaltbares Gebilde zu machen.

Aber wovon unterscheidet sich das beid- oder mehrhändige Zeichnen überhaupt? Sollte es jemals so etwas wie einhändiges Zeichnen gegeben haben? Betrachten wir, um bei dieser Frage etwas klarer zu sehen, eine bestimmte, uns vertraute Praxis des Zeichnens. Die Zeichnerin hat ein Blatt Papier und einen Zeichenstift zur Hand und macht sich bereit zum Zeichnen. [24] Papier und Stift allein reichen aber nicht aus, sie braucht noch eine Unterlage. Dazu dient ihr ihre Zeichenmappe. Sie setzt sich also auf einen Schemel, legt die Mappe auf die Beine, das Blatt auf die Mappe und beginnt zu zeichnen. Aber diese Haltung ist noch nicht günstig, sie muss noch etwas modifiziert werden – zumindest dann, wenn ein im selben Raum gegenwärtiges Modell gezeichnet werden soll. Der Blick-Weg vom Zeichenblatt zum Modell wird in diesem Fall möglichst kurz sein sollen; im Idealfall wird es nur einer Augen-, nicht auch einer Kopfbewegung bedürfen, um den Blick vom Zeichenblatt zum Modell und wieder zurück zu lenken. Die Mappe, auf der das Zeichenblatt liegt, muss also angehoben und in eine Schräge gebracht werden, die zum Modell hin aufsteigt, zum Körper der Zeichnerin hin abfällt. Es ist wichtig, diese Schräge in Erinnerung zu rufen, denn wir tendieren dazu, die Zeichnung auf Horizontalität festzulegen [25] – und vergessen, dass sich das Zeichenblatt beim Zeichnen in vielen Fällen in einer Schräglage befindet. Doch auf welche Weise bringt die Zeichnerin ihre Unterlage in die Schräge?

Während ihr, um die untere Kante zu stabilisieren, immer noch der eigene Körper als Widerlager dienen kann, muss der obere, zum Modell hin weisende Teil des Zeichenblattes mit der Hand stabilisiert werden. Diese Hand erfüllt dabei noch weitere Aufgaben: Sie sichert die Verbindung zwischen dem Zeichenblatt und der festeren Unterlage, verhindert also, dass das Zeichenblatt verrutscht; und sie sichert den Bezug zwischen der räumlichen Ausrichtung von Unterlage und Zeichenblatt einerseits, Körper der Zeichnerin andererseits. Die Unterlage und das Zeichenblatt sind zwischen Hand und Körper eingespannt und stehen, obwohl selber in Schräglage, im Bezug zu der vom Oberkörper der Zeichnerin gebildeten Achse. Aber von welcher Hand sprechen wir? Offenkundig sind zwei Hände im Spiel. Die eine sichert Unterlage und Blatt, die andere führt den Zeichenstift und stützt sich dabei selber auf dem Blatt und der Unterlage ab, die von der anderen Hand in Position gehalten werden. [26]

Genau diese komplexe, den gesamten Körper und verschiedenartige Utensilien involvierende Zeichenszene hat Maso Finiguerra bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf mehreren Handzeichnungen veranschaulicht: so sind in seinen Skizzen beispielsweise junge Lehrlinge zu sehen, die auf dem Boden oder einem Schemel sitzend das Blatt auf ihrer Zeichenunterlage festhalten und in den Akt des Zeichnens vertieft sind [Abb. 6].



Abb: 6 >

Besonders eindringlich stellt Maso das unauflösliche Zusammenspiel von Hand und Hand in einer kleinen Studie dar, die den manuellen Akt des Fixierens des Blattes und des Zeichnens auf dem Blatt metadiskursiv ins Bild rückt [Abb. 7]. [27]



Abb: 7 >

Wir stellen fest, dass das Zeichnen (wie das Schreiben) nicht explizit beidhändig werden musste, um eine zweihändige Angelegenheit zu werden. Die Hand, die wir die zeichnende nennen, war und ist meistens auf die Dienste einer anderen, den Zeichengrund bereitenden oder sichernden Hand angewiesen. Zu bedenken ist also nicht nur (wie man es so lange getan hat und immer noch tut) das komplexe Verhältnis von Hand und Auge, Hand und Geist oder auch Hand und Wort; auch das Verhältnis von Hand und Hand ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal des Zeichnens – nicht erst des Beidhandzeichnens. Wir können das zu Beginn Gesagte noch einmal unterstreichen und präzisieren: Die Geläufigkeit des Zusammenhangs von Hand und Zeichnung sollte uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir diesen Zusammenhang und seine historische Variabilität erst ansatzweise überblicken.

Angesichts der skizzierten Zeichenszene sehen wir aber auch Anderes. Insbesondere ein Umstand tritt hervor, der immer noch so selbstverständlich ist, dass man ihn gerne übersieht: Zur Geschichte des Zeichnens gehört wesentlich auch die Geschichte von Zeichenblättern. Nennen wir es die <Blättrigkeit> der Zeichnung. Der grosse Vorteil von Zeichenblättern: dass sie so dünn und leicht und biegsam, folglich leicht zu transportieren, falten, lagern sind, dieser Vorteil geht mit der Schwierigkeit einher, dass Zeichenblätter für sich genommen kaum fest genug sind, um Zeichnungen oder Abdrücke aufzunehmen. Sie sind wohl in der Lage, einmal aufgenommene Markierungen zu tragen, doch bedürfen sie zur Aufnahme der Markierungen einer Unterstützung. Um bezeichnet oder bedruckt zu werden, müssen sie sich sozusagen einen anderen Körper borgen – etwa in Form einer Zeichenmappe oder eines Tisches. Man kann es auch umgekehrt betrachten: Das Zeichenblatt ist die ablösbare Oberfläche eines bezeichneten oder bedruckten Körpers, jedes bezeichnete oder bedruckte Blatt ist eine Art abgezogener Haut. [28]

Die intime Relation von Haut und Blatt, in die sich die Hand gleichsam einzeichnet, findet in anatomischen Studien ihren wohl markantesten, und im wörtlichen Sinne zugleich tiefgreifendsten Ausdruck. Es ist in diesem Fall nicht nur ein Zeichnen der Haut/auf der Haut, sondern zwangsläufig ein Abziehen der Haut und ein Sezieren des Körpers, wobei das Blatt gleichsam ‹zweiblättrig› [29] ist: sowohl abgezogene Haut wie auch Ort des Abziehens und Enthüllens. Durch das Zusammenspiel von erkundendem Auge, zeichnender Hand und sezierendem Stift werden auf dem Blatt, das gewissermassen zur imaginären Schnittstelle wird, die unsichtbaren und opaken Tiefen des Körpers freigelegt. Es ist nur eine Vermutung, dass diesem komplexen Szenario in anatomischen Zeichnungen der Hand, wie wir sie etwa bei Leonardo da Vinci, beziehungsweise in Darstellungen von Hände sezierenden Anatomen finden, noch eine weitere, metadiskursive Dimension hinzugefügt wird: die Hand – also das ausführende Organ der Präparierung und Beschreibung - wird enthäutet, zergliedert und im selben Augenblick durch den Akt der zeichnenden Hand wieder zu einem Ganzen zusammengefügt: die Hand als Symbol des schöpferischen Menschen schlechthin seziert sich, zeichnet sich, kreiert sich. [30]

Doch kehren wir noch einmal zu den Zeichenblättern und dem von ihnen oder für sie geborgten Körper zurück. Wichtig ist in jedem Fall, dass sich das Zeichenblatt beim Zeichnen (oder Drucken) vorübergehend mit einem anderen Körper verbinden muss, der ihm die nötige Festigkeit verleiht. Daraus folgt, dass sich in jeder Markierung auf einem Zeichenblatt gewöhnlich das Widerlager der Unterlage abdrückt – ein im Moment der Betrachtung meist nicht mehr gegenwärtiges Widerlager.

Dieser Umstand bleibt nur deshalb verborgen, weil man sich in der Regel glatter, sozusagen geräuschloser Unterlagen bedient, die in den Formen der Markierungen keine Spuren hinterlassen. Der Abdruck der Unterlage in der Zeichnung bleibt zumeist ein unsichtbarer, bildloser Abdruck. Diese Beobachtungen laufen nicht darauf hinaus, dass die eingangs erwähnte Differenz von Zeichnen und Drucken grundlegend überdacht werden müsste; wohl aber wird deutlich, dass beim Zeichnen auf Blättern mehr vom Drucken im Spiel ist, als man sich gewöhnlich klar macht. Keine Zeichnung ist allein von Menschenhand gemacht, in jede mischt sich auch die Oberfläche des Bildträgers ein, in viele auch ein unsichtbares, nach dem Zeichnen entferntes Widerlager.

Doch wenn das Zeichenblatt sich einen wesentlichen Teil der zum Zeichnen nötigen Festigkeit von der Unterlage borgt, mit der es sich zeitweise verbindet, wer ist es dann, der diese provisorische Verbindung herstellt und der Unterlage selber die notwendige Stabilität verleiht? Die von uns skizzierte Zeichenszene sollte nicht zuletzt auch zu Bewusstsein bringen, wie stark und vielfältig der Körper der Zeichnerin ins Zeichnen involviert ist, ja dass es keiner allzu grossen Übertreibung bedarf, um sagen zu können: Der Körper der Zeichnerin ist beim Zeichnen auf beiden Seiten des Zeichenblattes, sowohl über wie auch unter ihm da.

Bestimmte Arten des Zeichnens setzen offenbar eine mittelbare Selbstberührung voraus. Indem die Zeichnerin den unteren Rand der Unterlage mit ihrem Körper abstützt, während sie die Oberkante mit der Hand hält, berührt sie sich beim Zeichnen selbst. Ihr Zeichnen wird stets eine durch Anderes vermittelte Selbstberührung implizieren – eine durch Anderes vermittelte Berührung auch von linker und rechter Hand. Diese Berührung, die gerade auch durch die bereits erwähnte Schwellenposition der Hand zwischen Innen und Aussen, Ordnung des Subjekts und Ordnung des Objekts gegeben ist, eröffnet die Möglichkeit eines anderen Wissens sowohl um sich Selbst als auch um Alterität. Die tastenden und zeichnenden Hände, changierend zwischen Selbst- und Weltbezug, loten Möglichkeiten des (Be-)Greifens aus. Und so beenden wir unseren gemeinsamen Denkweg zur Händigkeit der Zeichnung mit der Überlegung, dass der Zeichnung eine Zweiblättrigkeit und Ambivalenz innewohnt, die den (Zwie)Spalt stets reflektiert, eine Ambivalenz, die nicht hemmend wirkt, sondern beide (Hände) gelten lässt.

Diesem Vorwort gingen einige Vorzeichnungen voraus, die während der eikones Summer School 2011 in der Alten Universität am Rheinsprung 11, im Schaulager und dem Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel entstanden. Wir danken, auch im Namen von Omar W. Nasim, allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern: Judith Dobler, Simone Frangi, Gregor Hochstetter, Matteo Hofer, Katharine Kiesinger-Becker, Gila Kolb, Kathryn E. Piquette, Caroline Lillian Schopp, Martin Søberg, sowie Adrian Anagnost, Candida Richardson, Anita Haldemann, David Espinet, Marzia Faietti, William Kentridge, Claudia Mareis, Angela Mengoni, Ulrich Richtmeyer, Ralph Ubl, Miriam Walgate (Galerie Rehbein, Köln), Rolf Winnewisser, Barbara Wittmann und nicht zuletzt den Autorinnen und Autoren, die erst später unserer Einladung folgen konnten: Lea Dovev, Sonja Neef, Hole Rößler und Alexander Perrig, mit dem wir im gemeinsamen Gespräch einige wichtige Wege zur (Händigkeit der) Zeichnung beschritten haben.

Zeitgleich mit unserem Projekt entstand in Italien eine von Annamaria Ducci herausgegebene Zeitschrift mit dem Titel «Chirurgia della Creazione. Mano e arti visive». Da «eine Hand die andere wäscht», sei hier auch auf die Homepage unserer italienischen Kollegen verwiesen: http://predella.arte.unipi.it (Predella, Nr. 29).

...una mano lava l'altra (e tutte e due lavano il viso)

Fussnoten

Seite 2 / [1]

Martin Heidegger, Was heisst Denken?, in: ders., Gesamtausgabe, Abt. 1, Bd. 8, hg. von Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt a. M. 2002, S. 18f. Jacques Derrida hat dem Zitat folgenden Satz vorangestellt: «Die Hand: das Eigene des Menschen als Zeichen, als Monstrum.» Jacques Derrida, Heideggers Hand (Geschlecht II), in: ders., Geschlecht (Heidegger), Wien 1988, S. 45–99, hier S. 57.

Seite 3 / [2]

Vgl. Ursula Link-Heer, «Raffael ohne Hände» oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der maniera bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Manier und Manierismus, Tübingen 2000, S. 203–219. Ferner Hana Gründler, Kat. 8, in: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 72–73 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Seite 4 / [3]

Vgl. Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, S. 96.

Seite 5 / [4]

Zum Zusammenhang von Zeichnung, Acheiropoeton und Fotografie und der damit verbundenen historischen Dynamik siehe Michael Newman, The Marks, Traces, and Gestures of Drawing, in: Catherine de Zegher (Hg.), The Stage of Drawing. Gesture and Act. Selected from the Tate Collection, London 2003, S. 93–108. Zum Verhältnis von Abdruck und Spur Sonja Neef, Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2008 sowie ihren Beitrag im vorliegenden Heft.

Seite 5 / [5]

Alexander Perrig, Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodischer Versuch, Frankfurt a. M. 1976, S. 14.

Seite 6 / [6]

Vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 231–255, hier S. 254f.

Dazu Christopher S. Wood, Eine Nachricht von Raffael, in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 109–137.

Seite 7 / [8]

Albertus Magnus, Alberti Magni Opera omnia, Bd. 12, De natura et origine animae, de principiis motus procesii, quaestiones super de animalibus, hg. von Ephrem Filthaut, Münster 1955, S. 257, 52 (Quaestiones de animalibus XIV, II).

Seite 7 / [9]

Hannah Arendt, Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen, München/Zürich 1998, S. 77.

Seite 7 / [10]

Folgen wir Hubert Damischs Traité du trait, so ist der Ursprung der westlichen Zeichnung eigentlich im Nachtasten eines Schattens zu finden (Butades-Mythos). Hubert Damisch, Traité du Trait, Tractatus tractus, Paris 1995.

Seite 7 / [11]

Zu diesem Themenkomplex siehe etwa die Studien von Ernst H. Gombrich, David Rosand und jüngst Jean-Luc Nancy. Ernst H. Gombrich, Leonardo's Method for Working out Composition, in: ders., Studies in the Art of the Renaissance, London 1966, S. 58–64, David Rosand, Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2001, hier S. 50–54, Jean-Luc Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Wien 2011 (vgl. hierzu die Besprechung von David Espinet in dieser Ausgabe).

Seite 7 / [12]

«It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing. The question of Drawing is very different from the question in Hamlet. It is not <to be or not to be,> it is <to be and not to be.> And that is the reason for the fundamental fragility of Drawing: not a clear alternative, to be or not to be, but an obscure and paradoxical conjunction, to be and not to be.» Alain Badiou, Drawing, in: The symptom 12, 2011, Lacan.com/symptom12/?p=65.

Seite 8 / [13]

Vgl. Antonin Artaud, Oeuvres complètes, Paris 1956–1994, Bd. 21, S. 266. Zu Artaud und der Zeichnung siehe insbesondere Jacques Derrida, Das Subjektil entsinnen, in: ders., Paul Thévenin, Antonin Artaud. Zeichnungen und Porträts, München 1986, S. 15–109.

André Leroi-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1980, S. 261f. Vgl. Toni Hildebrandt, Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie, in: IMAGE 14, 2011, S. 62–71.

Seite 8 / [15]

Aristoteles, De partibus animalium, IV, 10, 687 a 19-20.

Seite 8 / [16]

Jacques Derrida, Vom Geist. Heidegger und die Frage, Frankfurt a. M. 1992, S. 19. Das vorständige Zitat lautet: «Jedes Mal, wenn nach der Hand gefragt wird – Themen, die sich nicht umgrenzen lassen –, scheint sich Heideggers Diskurs einer Rhetorik zu beugen, die um so herrischer und um so stärker geprägt ist, als die eine Schwierigkeit, eine Verlegenheit verdeckt.» Wenig Zeile zuvor fasst Derrida zusammen, was Heidegger in Was heisst Denken? und Vorlesungen über Parmenides über die Hand sagt: «(...) (der Affe, behauptet Heidegger, besitzt Greiforgane, aber einzig der Mensch <hat> die Hand, oder vielmehr: die Hand – nicht: die Hände – verfügen über das Wesen des Menschen), oder auf die zehn Jahre zuvor gehaltene Vorlesung über Parmenides, in der Heidegger damit fortfährt, über pragma, praxis, pragmata nachzudenken: pragma, praxis, pragmata übersetzt er in die Sprache des Vorhandenen und Zuhandenen, sie gehören in den Bereich der Hand.»

Seite 9 / [17]

Vgl. Jeanpaul Goergen, Schaffende Hände. Zur Gründung des <Instituts für Kulturforschung e.V.> vor 80 Jahren, in: Filmblatt 12, 5. Jg., Winter 1999/2000, S. 4–7; Ulrich Döge, Kulturfilm als Aufgabe, Hans Cürlis (1889–1982), Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte, Bd. 4, Berlin 2005. Unser Dank für wichtige Hinweise auf Cürlis' Werk gilt Kristina Köhler und Stephan E. Hauser.

Seite 9 / [18]

Hans Cürlis, Die Bedeutung des Verhältnisses von Vorzeichnung und Druck für das Kupferstich- und Holzschnittwerk Albrecht Dürers, unpubl. Univ.-Diss. Kiel 1914. Heinrich Wölfflin erwähnt Cürlis' Forschungen zu Fehlzuschreibungen und Fälschungen im Corpus der Zeichnungen Dürers in seinem Buch Albrecht Dürer, Handzeichnungen, 2. Auflage, München 1914.

Seite 10 / [19]

Maurice Merleau-Ponty, Die Wissenschaft und die Erfahrung des Ausdrucks, in: ders., Die Prosa der Welt, hg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani, mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels, München 1993, S. 33–68, hier S. 65f. Jacques Lacan geht in seinem Seminar vom 11. März 1964 ausführlich auf diese Stelle ein. Vgl. Jacques Lacan, Was ist ein Bild/Tableau, in: ders., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Textherstellung durch

Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim 1996, S. 97–126, hier S. 121–124. Für einen kritischen Kommentar zur Rezeption vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, Die eigenartige Wirkung eines Filmbeispiels: Merleau-Ponty und Lacan zu einer Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse, in: Gertrud Koch, Christiane Voss, (Hg.), <Es ist, als ob>. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München 2009, S. 27–45.

Seite 10 / [20]

Robert Hertz, La prééminance de la main droite. Etude sur la polarité religieuse (1928), in: ders., Sociologie religieuse et folklore, Paris 1970; Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983; Adriano Sofri, Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand, mit einem biographischen Essay von Carlo Ginzburg, Frankfurt a. M. 1998. Eine Einführung in symbolische Welten und soziale Ordnungen gibt: Gunter Gebauer, Die Hand, in: Robert Schmidt u.a. (Hg.), Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist 2011, S. 15–31.

Seite 11 / [21]

Zu den wissenschaftshistorischen Voraussetzungen und Verzweigungen dieser pädagogischen Problematik siehe Barbara Wittmann, Linkische und rechte Spiegelungen. Das Kind, die Zeichnung und die Geometrie, in: Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hg.), Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009, S. 149–192.

Seite 11 / [22]

Siehe Thomas Trummer, Die Kunst des Dividuellen. Zur Kritik der Identität in VALIE EXPORTs Serien, in: ders. (Hg.), VALIE EXPORT: Serien, Frankfurt a. M. 2004, S. 14-27 [Katalog zur Ausstellung «VALIE EXPORT: Serien», Österreichische Galerie, Atelier Augarten, 6. Oktober 2004 bis 20. Februar 2005]; Angelika Nollert, Der «Ort des Menschen»: Das Motiv der Hand im Werk von VALIE EXPORT, in: Margarete Lamb-Faffelberger, Carola Hilmes (Hg.), Staging EXPORT: VALIE zu Ehren, New York 2010, S. 174–184.

Seite 14 / [23]

Dazu Ralph Ubl, «Misch- und Trennkunst». Dieter Roth als Zeichner, in: Öffnungen (Anm. 7), S. 215–237; ders.: Dieter Roths Topologie des Subjekts, in: Topologie (Anm. 21), S. 295–322.

Seite 14 / [24]

Dazu das Gespräch mit der Zeichnerin Nanne Meyer in dieser Ausgabe.

Seite 14 / [25]

Vgl. Walter Benjamin, Über die Malerei oder Zeichen und Mal (1917), in: ders., Gesammelte Schriften, II/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1989, S. 603–607.

Dazu und zu verschiedenen Zeichendispositiven überhaupt Pichler und Ubl, Vor dem ersten Strich (Anm. 6).

Seite 16 / [27]

Wolf-Dietrich Löhr hat Maso Finiguerras Hand-Studien eingehend untersucht. Vgl. Wolf-Dietrich Löhr, Kat. 2 sowie Kat. 14–18, in: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 62–63 sowie S. 86–93 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Seite 17 / [28]

Zur Körperlichkeit des Papiers vgl. Jacques Derrida, «Das Papier oder ich, wissen Sie... (Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen)», in: ders., Maschinen Papier: Das Schreibmaschinenband und andere Antworten, Wien 2006, S. 221–249, hier S. 222f. Derridas Gedanken über die Papierwelt des Denkens erschien zuerst in: Les Cahiers de médiologie 4: Pouvoirs du papier, Zweites Halbjahr 1997. Das Gespräch wurde von Marc Guillaume und Daniel Bougnoux geführt.

Seite 17 / [29]

Spätestens an dieser Stelle mag deutlich werden, dass wir den Terminus «Blättrigkeit» Merleau-Ponty entwendet haben (siehe Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1986, S. 180). Der Philosoph hat sich seinerseits der Terminologie der Botanik bedient.

Seite 17 / [30]

Zum Verhältnis von Hand und Anatomie siehe Claus Zittel, Kat. 7, in: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 70–71 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008] und insbesondere der Beitrag von Lea Dovev in diesem Heft.

Abbildungen

Seite 3 / Abb. 1

Marcantonio Raimondi, Raffael im Mantel, um 1520, Kupferstich, 13,9 x 10,7 cm. Aus: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 73 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museum zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Seite 4 / Abb. 2

Albrecht Dürer, Das Schweisstuch, von einem Engel gehalten, 1516, Eisenradierung. Aus: Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, S. 97.

Seite 12 / Abb. 3

William Anastasi beim Zeichnen einer «Subway Drawing». Videostill aus Candida Richardson, «Underground Drawing», Video, London, Oktober 2007. Courtesy the filmmaker.

Seite 13 / Abb. 4

Dieter Roth, Roth DOGS (1982), beidhändige Schnellzeichnung, Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm. Aus: Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie 14/15, Dezember 2010, S. 56f.

Seite 13 / Abb. 5

Dieter Roth beim Zeichnen für TROPHIES. Aus: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 230.

Seite 15 / Abb. 6

Maso Finiguerra, Sitzender Jüngling, um 1450/60, Feder mit brauner Lavierung auf weissem Papier, 14,8 x 10 cm. GDSU, Inv. n. 120E. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Seite 16 / Abb. 7

Maso Finiguerra, Studie zweier Hände, eine zeichnend, um 1450/60, Feder in braun, grau-braun laviert, $5.9 \times 4.3 \text{ cm}$. GDSU, Inv. n. 86F. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Videos

Seite 9 / Vid. 1

Hans Cürlis, «Wassily Kandinsky», aus dem Zyklus «Schaffende Hände», Berlin 1926.

Seite 11 / Vid. 2

Candida Richardson, «Underground Drawing, London, UK, October 2007», abridged version. Courtesy the artist.