

Veröffentlicht in: F. Weltzien / A. Volkmann (Hg.): *Modelle künstlerischer Produktion. Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz*. Reimer 2003.

Hand, die zeichnet

Über Ernst Ludwig Kirchners Handhabung eines Kohlestiftes

Franziska Uhlig

Liegt der Autoschlüssel im Auto, das aber schon verschlossen ist, beginnt die Suche nach einem Drahtbügel, der, geduldig in die Tür gefädelt, die Verriegelung öffnen kann. Schon Aristoteles sprach der Vermögen wegen, die die Hand bei solchen Situationen an den Tag legt, vom Werkzeug der Werkzeuge.¹ Aus evolutionsgeschichtlicher Sicht kann die Hand derartige Situationen bewältigen, weil ihre Verbindung zum Arm und zum Schulterbereich flexibel-gelenkig gestaltet ist und das Zentralnervensystem die komplexe Sensomotorik dieser schlenkrigen Glieder steuert.² Den Vermögen der Hand verdanke

¹ Die Literatur zur Hand und zu Handlungsweisen ist sehr umfangreich. Der folgende Beitrag konzentriert sich auf den Aspekt des Werkzeuges. Siehe hierzu André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a.M. 1988 (mit weiterer Literatur), Gilbert Ryle: *Der Begriff des Geistes*. Stuttgart 1969 (EA: *Condition of mind*. London 1958), Michael Polanyi: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M. 1985. Den Stand der kunsthistorischen Forschung zur Hand repräsentieren Martin Warnkes Aufsatz "Der Kopf in der Hand", in: Ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hrsg.v. Michael Diers. Köln 1997 sowie Stefan Majetschak (Hrsg.): *Auge und Hand: Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*. München 1997.

² Zu Fragen der Sensomotorik, der neuronalen Repräsentation sowie zur

der Mensch zwei Welten, so Vilém Flusser: „Die Welt der ‚Natur‘, die der vorhandenen und zu begreifenden Dinge. Und die Welt der ‚Kultur‘, die der zuhandenen, informierten Dinge.“³

Im Unterschied zur Bastelei am Türschloss gelingen komplexe Bewegungsabläufe wie beispielsweise Zeichnen oder Klavierspielen nur, wenn sie über einen langen Zeitraum intensiv geübt werden. Handspezialisten wie der Neurologe Frank R. Wilson wiesen zudem auf die Bedeutung des eigenen Persönlichkeitsentwurfs bei der Bewältigung solcher Aufgaben hin: Wer sich zum Klavierspielen, nicht aber zum Autoreparieren berufen fühlt, erwirbt die entsprechenden Fähigkeiten allen Widerständen zum Trotz. Dies, so Wilson, weil die betreffenden Areale im Gehirn, die das jeweilige Vermögen der Hand repräsentieren, positiv stimuliert sind und deswegen besser aktiviert werden können.

Anders als beim Schlüsselproblem, dessen Lösung in Reichweite des durchschnittlichen Handlungsrepertoires liegen dürfte, sind die Bewegungskoordinationen beim Zeichnen zu komplex, um ohne systematische Ausbildung und ständige Aktivierung zufriedenstellend ausgeübt werden zu können.⁴ Was erfordert

Entstehung derselben siehe jüngst auch Frank R. Wilson: *Die Hand – Geniestreich der Evolution. Ihr Einfluß auf Gehirn, Sprache und Kultur des Menschen*. Stuttgart 2000 mit der dort im jeweiligen Abschnitt angegebenen Literatur.

³ Vilém Flusser: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München/Wien 1993, S. 85. Flusser beschäftigt sich in den Essays *Das Unding I, Das Unding II* mit der Hand aus der Perspektive des Informierens und Umformens der Dinge durch die handgreiflichen Akte des Begreifens.

⁴ Systematisch haben sich mit diesen Fragen innerhalb der kunsthistorischen Forschung – soweit ich sehe – lediglich Wolfgang Kemp und Alexander Perrig befasst. W. Kemp hat in seinem Buch *„einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht“*. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien. 1500 – 1870. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M. 1979 die Breite und unterschiedliche Systematik

eine solch spezifische Interaktion von Auge, Hand und Stift?

Eine Möglichkeit, aus kunsthistorischer Perspektive auf eine solche Frage zu antworten, ist die, das Werkzeug, das bei der Handlung zugegen ist, auf seine Beziehung zur Hand hin zu befragen. In seine Konstruktion sind die Gegebenheiten der Hand eingeflossen. Wurde es doch für eine ganz konkrete Art und Weise der Handhabung hergestellt.

Welchen Nutzen besitzt eine solche Fragestellung für die kunsthistorische Forschung? Um dies zu verdeutlichen, habe ich absichtlich einen Künstler gewählt, der nicht mehr lebt. Zudem einen, dem es durch private Äußerungen wie auch durch pseudonym verfasste Texte gelungen war, zu seinen Lebzeiten eine Interpretationshoheit über sein künstlerisches Schaffen durchzusetzen: Es geht um Ernst Ludwig Kirchner, der seinen Interpreten und Kritikern ganz bewusst die Einschätzung seiner Arbeitsweise in den Mund legte.⁵

Da autobiographische Äußerungen für den Leser mit dem Signum der Authentizität versehen sind,⁶ werden Kirchners Interpretationen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – bis heute nahezu unhinterfragt fortgeschrieben. Wie hinderlich sich eine solche Interpretationshoheit auf die beabsichtigte Rezeption

der zeichnerischen Ausbildung außerhalb von Akademien und künstlerischen Lehranstalten aufgezeigt während Alexander Perrig Vorschläge zu einer theoretischen Beschäftigung mit dem Zeichenvermögen der Hand unterbreitet hat und anhand seiner Kritik gegenüber dem Corpus der Zeichnungen Michelangelos auch gleich deren Nutzen für Fragen der Authentizität aufzeigte. A.Perrig: *Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch*. Frankfurt a.M. 1976.

⁵ Siehe vor allem Lucius Grisebach: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*. Köln 1968.

⁶ Phillipe Lejeune: "Der autobiographische Pakt", in: Ders.: *Der autobiographische Pakt. Aesthetica*. Hrsg.v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. 1994, S. 13-51.

des Werkes auswirken kann, ja, das Kirchners lenkender Eingriff in die Interpretation genau das bewirkte, was er hatte verhindern wollen: nämlich als ein von Edvard Munchs und Vincent van Goghs Arbeiten abhängiger Künstler zu gelten, hat Frank Whitford gezeigt.⁷

Der Nutzen der eingangs gestellten Frage könnte sich aber noch in einem anderen Punkt erweisen. Psychoanalyse, Handlungstheorie und Praktische Philosophie stellen seit langem ein Wissen bereit, welches besagt, dass dem Handelnden – in diesem Falle Kirchner – nur Teilbereiche seines Handelns bewusst zugänglich sind. Die kunsthistorische Forschung berücksichtigt aber diese, den meisten aus dem Alltag her vertraute Differenz des Erreichten zum ursprünglich Beabsichtigten kaum. Weder spielt dieses Wissen bei der Lektüre autobiographischer Angaben über künstlerische Prozesse eine nennenswerte Rolle, noch bei der Rekonstruktion der Genese eines Werkes. Der Künstler wird überwiegend als ein intentional handelnder und dieses Handeln rational kontrollierender Akteur gedacht. Am Beispiel der Werkzeuge aber lässt sich zeigen, welches Potential handlungstheoretische Überlegungen zur Differenzierung zwischen reinen Absichtserklärungen und tatsächlich Getätigtem bereit halten. Eingebunden in ein *close reading* der Werke könnten handlungstheoretische Überlegungen ermöglichen, dem blinden Fleck im künstlerischen Produktionsprozess auf die Spur zu kommen. Das Werkzeug bietet die Möglichkeit, auf der Ebene verobjektivierter, ja normativ gesetzter Erfahrungen zu beschreiben, was eine Hand, die zeichnet, jenseits dessen zu leisten hat, was dem Akteur und uns Rezipienten bewusst

⁷ Siehe F. Whitfords Aufsatz “Kirchner und das Kunsturteil”, in: *Ernst Ludwig Kirchner. 1880-1938. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin*, hrsg.v. Lucius Grisebach, Berlin 1979/80, S. 38-45.

zugänglich ist.

Dies soll im Folgenden anhand einer frühen Zeichnung Ernst Ludwig Kirchners aufgezeigt werden. Die Wahl fiel auf das Blatt *Klavierspieler* (Abb. 1). Diese Wahl verdankt sich zweierlei Umständen: Einmal ist *Klavierspieler* eine Zeichnung, die mir sehr vertraut ist, weil sie mich aus anderen Gründen lange beschäftigt hat. Wichtiger aber noch ist, dass die Zeichnung zu den wenigen frühen Arbeiten gehört, die sich 1938 in Kirchners eigenem Besitz befanden. Dies ist keine Selbstverständlichkeit. Selten akzeptierte Kirchner im Rückblick auf sein Werk den aus seinen frühen Arbeiten resultierenden Erfahrungsreichtum. Er nutzte seinen Umzug von Dresden nach Berlin im Oktober 1911 sowie die Zeit der Rekonvaleszenz in Davos in den Jahren ab 1919 zum Ordnen seines Werkes, wobei er viele Arbeiten aus der Zeit ab 1908/09 in die Jahre ab 1903 vordatierte und einen Großteil seines frühen Oeuvres vernichtete. Das Ausmass der Tilgung von ehemals verfolgten künstlerischen Zielen lässt sich heute schwer abschätzen. Das gut erhaltene druckgraphische Oeuvre Kirchners lässt erahnen, wie umfangreich sein zeitgleiches zeichnerisches Werk gewesen sein muss. Einen weiteren Anhaltspunkt bieten die zweitverwerteten, weil rückseitig neu bemalten frühen Gemälde. Während all dieser Ordnungsvorgänge konnte sich die Zeichnung *Klavierspieler* behaupten. Damit dokumentiert sie nicht nur für die kunsthistorische Forschung jenen Stand an Erfahrungen, den sich Kirchner während dreier Jahre freien künstlerischen Arbeitens zu eigen gemacht hatte, sondern sie führt auch Kirchner selbst den Stand seines Könnens vor Augen.

1906 zeichnete Kirchner auf einem 42 x 34 cm messenden Blatt Papier mit Kohlestift einen Klavierspieler beim Klavierspielen (Abb. 1). Das Zeichnen begann indes nicht beim Setzen der

ersten Striche. Ihnen ging die Adaption der Hand Kirchners an die Zeichenkohle voraus und – weiter zurückliegend – die der Zeichenkohle an allgemeine Bedürfnisse der zeichnenden Hand. Die Fähigkeiten, die beim Zeichnen des Klavierspielers zum Tragen kamen, waren sukzessive gewachsen. Das Werkzeug spielte hierbei eine wichtige Rolle. Seiner Materialität und seiner Konstruktion musste die Hand gerecht werden, wollte sie dieses Werkzeug erfolgreich und also störungsfrei benutzen.

Hatte Kirchners Kohlestift diesbezüglich einen kenntnisreichen Hersteller gehabt, so war sein Birken-, Buchen-, Weiden- oder Rebholz gerade soweit verkohlt, dass es gut schwärzte, aber nicht soweit, dass es dabei brach. Die Zeichenkohle musste sich durch jene "hartnäckige Weichheit" auszeichnen, die noch heute als deren wichtigstes Qualitätskriterium gilt.

Dass der Verkohlungsprozess gut verlaufen ist, merkt die Hand des Zeichners sowohl an der fehlenden Neigung zur Brüchigkeit als auch an der Konsistenz der Stiftspitze, die in der Lage ist, auf den Druck der Hand gleichmäßig zu reagieren und das Papier entsprechend zu schwärzen. Hier mag den Zeichnern früher viel Ärger und den Herstellern der Zeichenkohle viel Mühe entstanden sein, weshalb die Malmittelindustrie für den Zeichner heute Kohlestifte aus gebranntem Ton mit Rußpartikeln bereit hält. Diese moderne Variante beinhaltet die Fettbeimengungen und Fixative gleich mit, erspart ihren NutzerInnen damit weitere Handgriffe und beugt Unannehmlichkeiten vor. Das beigemengte Fixativ schützt die Zeichnung von Beginn an vor dem Verwischen; das beigemengte Fett macht den schwarzen Ruß glänzend und bindet die Rußpigmente fester ans Papier. Die traditionell hergestellte Zeichenkohle weist hingegen einen pudrigen Strich auf, der nachträglich mit einem Fixativ besprüht werden muss. Sie zirkulierte in verschiedenen Ausführungen mit

unterschiedlichen Graden an Fettigkeit.

Schon diese wenigen Qualitätskriterien und chemischen Beimengungen haben uns Auskünfte über typische Handlungsweisen der Künstler erteilt, und zwar solche, die aus Berichten der Künstler über ihre Art des künstlerischen Produzierens kaum heraus zu lesen sind. Dass der Erkenntnisgewinn bei einem Zeichenkohlestift nicht so spektakulär ausfällt wie bei einigen chinesischen Pinseln, wo ein Exemplar mehrere Tausend Dollar kostet, steht auf einem anderen Blatt. Wichtig ist mir hieran lediglich, auf das Wissen aufmerksam zu machen, welches den Werkzeugen eingeschrieben ist. Dieses für die materiale Kultur der künstlerischen Produktion zentrale Wissen liegt selbst in jenen Forschungsbereichen brach, die sich explizit der Erkundung künstlerischer Produktionsprozesse verschrieben haben.

In Kirchners Äußerungen finden sich zu Adaptionprozessen der Hand an das Werkzeug nur dann Angaben, wenn einem der über ihn schreibenden Autoren ein Fehler bei der technischen Beschreibung unterlaufen war. Da Kirchner alle Texte vor der Veröffentlichung kontrollierte, korrigierte er diese Fehler und versah sie mit ausführlichen Erläuterungen.⁸

Trotz des Schweigens, dass über Kirchners Adaptionprozess an die Zeichenkohle herrscht, mussten ihm aus den hier erörterten Gründen die Gegebenheiten dieses Instrumentes hinlänglich vertraut sein. Denn im Blatt *Klavierspieler* hinterliessen Hand samt Kohlestift in beinahe allen Zonen eine überwältigende Fülle

⁸ Im Brief vom 6. Dezember 1923 geht Kirchner Gustav Schiefers Manuskript des Buches *Ernst Ludwig Kirchner. Werkverzeichnis der Graphik* Seite für Seite durch und fügt diverse Korrekturen und Kommentare an. Einige Kommentare druckte Lucius Grisebach in: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*. Köln 1968. S. 210f. erstmals ab.

meist gleichmäßig schwarzer Spuren. Kaum, dass Kirchners Hand dabei irgend ins Stocken geraten zu sein scheint. Lediglich, wenn sie von diesem unentwegten und erregten Hin und Her abließ, um an einigen Zonen weiß gebliebenen Feldes mit Nachdruck ausgreifendere Umfahrbewegungen zu vollziehen. Dennoch bürdete sie dem Stift dabei nicht immer den maximalen Druck auf, wurde der Abrieb des Schwarz mal um Nuancen heller, mal dunkler. Am Ende überwiegen die dunklen Zonen des Blattes die hellen, wurde der Stift nur an wenigen papierweißen Inseln konsequent vorbei manövriert. Das Weiß des Papiers hatte sich vom Fond für das Schwarze in wenige weiße Ausparungen verwandelt. Jetzt bildet das Schwarze den Fond für das Weiße.

Im Zuge dieser Umfahrbewegungen umschrieb der Stift, was vom wahrnehmenden Auge als körperlich Darstellbares und als Ungegenständliches interpretiert wurde. Die Spurenkonfigurationen lösen im Auge des Betrachters Erinnerungen an eine Raumecke aus, suggerieren einen jungen Mann, der auf einem Sessel sitzt, vor ihm ein Klavier, aufgeschlagene Noten, Hände, die über die Tastatur huschen. Das Erzeugen weißer Ausparungen, die gestalthaft, ja figurativ, Binnenformen ergeben, die als Notenblatt, Tastatur und dergleichen gelesen werden, wird Kirchner in späteren Zeichnungen mit einer größeren Effizienz betreiben. Immer sparsamer wird das Schwarz aus dem weißen Fond des Blattes Binnenformen markieren, die vom Betrachter als Figurationen erkannt werden können.

Im Blatt *Klavierspieler* sorgen die Spuren der Zeichenkohle aber noch für einen anderen Eindruck. Dem Betrachter bleibt die hektische Anspannung nicht verborgen, die dem Zeichnen zugrundelag. Sie bietet sich dem Auge anhand jener Strichkonfigurationen dar, welche über die Darstellung von

Klavierspieler oder Hocker hinausreichen. Strichfigurationen, die die Hand samt Stift beim raschen Hin und Her, Auf und Ab, Vor und Zurück scheinbar unwillkürlich hinterliess.

War bei diesem für das Verständnis der Darstellung überflüssig erscheinendem Hin und Her Absicht⁹ im Spiel? Ja. Dort, wo sich die Spuren in der Imagination des Betrachters zu einem gespannten Jacketteil am Rücken des Klavierspielers formen, da dürfte Absicht das hektisch anmutende Hin und Her der Zeichenkohle verursacht haben. Denn von Beginn an muss dem Zeichner klar gewesen sein, dass er den Rücken seines Klavierspielers bei der Darstellung nicht auslassen kann. Absicht ist aber auch dort im Spiel, wo unvermittelt kurze, tiefschwärzeste Striche zwischen Hellem aufblitzen und damit zwei Weißformen voneinander trennten. Die getrennten Binnenformen werden als Oberschenkel lesbar. Absicht ist aber auch dort im Spiel, wo das Auf und Ab der Kohlespuren die Wand des Zimmers vergegenwärtigt. Sicherlich auch dort, wo sie Haar bezeichnet.

Aber auch dort an der Stirn, wo das Hin und Her des Schwarzen über die Umrissform des Kopfes hinausgreift, wo die Hand gleichsam ausgerutscht zu sein scheint? Ist die darin zu imaginierende nickende Kopfbewegung von Musizierenden intendiert gewesen? Oder geschah dies nicht vielmehr zufällig, endete mit anderen Worten hier die intentionale Steuerung der zeichnenden Hand? Und wie steht es um die Intentionalität der Spuren jenes hochenergetisch anmutenden Bewegungsablaufs insgesamt? Kennzeichnen sie nicht viel mehr, als nur

⁹ Zur handlungsphilosophischen Denkfigur 'Absicht' und deren Differenz zu 'absichtlich' sowie den verschiedenen Zeitmomenten, die mit dem Ausdruck von Absicht verbunden sind, siehe G.E. Anscombe: *Absicht*. Freiburg/München 1986.

Beleuchtung, Verschattung und andere, realiter wahrnehmbare Dinge, die im Bereich der Darstellungsabsichten Kirchners lagen? War das Produzieren von Empfindungen einer nervös-erregt arbeitenden Hand, von verstreichender Zeit, das Gefühl von Nachhaltigkeit intendiert? Lag die Preisgabe dieser Informationen im Bereich von Kirchners Absichten? War es Kirchners Intention, in diesem Blatt Aspekte seiner Arbeitsweise und der Dauer derselben darzustellen? Zählt das Setzen dieser Spuren zu den intentional geplanten Handlungen? Bezogen auf die Regieführung der Hand hieße dies, danach zu fragen, wo der unterschiedliche energetische Zustand der Hand, der die Schwärze des Striches modifiziert, der bewussten, willentlichen Verfügung, der Unwillkürlichkeit oder dem Zufall unterliegt und wie es ein Zeichner wie Kirchner bewerkstelligt, auf die Technik, die solche Ausdrucksformen hervorbringt, bei gegebener Zeit wiederholt zurückzugreifen.

In der kunsthistorischen Forschung werden die Empfindungen und Assoziationen, die während des Betrachtens entstehen, zumeist fraglos als Intention des Künstlers ausgelegt. Dass im Prozess der Herstellung aber auch der Zufall eine Rolle spielen kann, auch der ungeplante, wird bei Analysen von Schaffensprozessen nicht einmal dann in Betracht gezogen, wenn es dezidiert um aleatorische Schaffensprozesse geht.¹⁰ Die Spuren der Zeichenkohle in der Zeichnung *Klavierspieler* produzieren die Empfindungen von Zeit allen Anschein nach unwillkürlich. Denn sie involvieren den Betrachter in einen langwierigen Lektüreprozess. Die Empfindung der Nachhaltigkeit rührt aus dem Überschuss von Erregungszuständen des betrachtenden Auges, das beim Lektüreprozess immer wieder

¹⁰ So bei Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München 2000.

Spuren nachgeht, die in eine begriffliche Leere laufen, der sich auf den begrifflich verifizierbaren Bereich der dargestellten Szene überträgt. Es tut dies unabhängig davon, ob Kirchner die Evokation solcher Empfindungen und Assoziationen nun geplant hat oder nicht.

Für den Fall, dass der Künstler oder die Künstlerin Gefallen an solchen Zeichenspuren finden, die Suggestion solcher Empfindungen also wiederholt werden soll, muss diese spezifische Interaktion von Auge und Hand justiert und trainiert werden. Die wiederholte Erzeugung solcher Spuren ist dann das Indiz für deren Eingang in den Bereich der bewusst zugänglichen Kontrolle der Hand, die zeichnet. Der Frage, wie Bewegungsabläufe aus dem Bereich der impliziten, dem Akteur nicht bewusst zugänglichen Vermögen der Hand in den Bereich der bewussten Steuerung transferiert werden können, kann in diesem Rahmen nicht weiter nachgegangen werden.¹¹

Für viele Rezipienten sind Lektüreprozess und Werkinterpretation beendet, wenn die Verifizierung der Darstellung – Klavierspieler – gelungen und der semantische Kontext des Dargestellten hinlänglich bekannt erscheint. Aus der Sicht einer Hand, die zeichnet, aus der Sicht der hierfür nötigen Vermögen also, ist die Lektüre eines Werkes aber längst nicht abgeschlossen. Kirchners Zeichenkohlespuren berichteten, welche Mühen in die scheinbar leichte Bewältigung eines solchen Szenarios investiert wurden. Der Adaptionsprozess von Hand und Stift ging der Herstellung dieser Zeichnung aber zweifellos voraus. Dazu handhabte Kirchners Hand den Kohlestift zu sicher. Zu abrupt und störungsfrei änderten Hand samt Zeichenkohle die

¹¹ Der vorliegende Aufsatz skizziert einige der Fragen meines zukünftigen Forschungsvorhabens über die Vermögen der Hand einer Künstlerin und eines Künstlers.

Bewegungsrichtungen, als dass sie den Zustand unwillkürlich reaktiver Vermögen vertuschen könnte, mit der die Hand auf Kirchners Intentionen reagierte. Blindlings verließ sich die Hand auf das Vermögen des Kohlestiftes, jede Stelle des untergelegten Papiers so stark zu schwärzen, wie es der Druck ihm auferlegte. Blindlings verließ sie sich darauf, dass er nicht etwa brach, wo doch Zeichenkohle hierfür so anfällig ist. Hand und Stift waren eingespielt. Mögliche Störungen, die der Stift oder das Papier verursachen konnten, scheinen sich nicht mehr derart ausgewirkt zu haben, dass Kirchner angespannt und zaghaft auf seinen Stift sah, seine Spuren permanent kontrollierend, ihm unsicher und vage belegend.

Die Anpassung an das Werkzeug und die unwillkürliche Reaktion auf die Eingebungskraft verdankt die Hand einem Training, welches weit über die Fähigkeit zum Abzeichnen von Gegenständen hinaus reicht. Die Hand musste etwa all die möglichen Reize, die Stift oder Material verursachen konnten, bereits kennen. Sie musste auf die Bewältigung von Störungen vorbereitet sein. Das Wissen, ob der Stift auf ihren Druck, ihre Wendemanöver, ihre Umfahrbewegungen reagiert, musste sich bereits genauso in sie eingeschrieben haben, wie das Wissen von den Intentionen und Instruktionen des beobachtenden und wahrnehmenden Auges. Michael Polanyi beschrieb diese Art des Vermögens der Hand mit folgendem Bild:

“Jeder, der das erste Mal eine Sonde in der Hand hält, wird ihren Druck gegen Finger und Handfläche spüren. In dem Maße aber, wie wir eine Sonde [...] zu handhaben lernen, verwandelt sich unser Gewährwerden des Widerstandes gegen die Hand in ein Gefühl <an der Spitze selbst> für die Gegenstände, die wir erforschen.”¹²

¹² Michael Polanyi: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M. 1985, S. 21.

Will die Hand also jenen idealen Zustand des verlängerten Seh-Instrumentes erreichen, der beim Zeichnen so wichtig ist, musste sie sich gleichsam einem Lehrgang zur Uminterpretation der Reize und Widerstände seitens der Werkzeuge und Materialien unterziehen. Die hoch gesteckten Erwartungen der künstlerischen Intention und Instruktion waren an die Möglichkeiten von Werkzeug und Material anzupassen, wie an das Vermögen der zeichnenden Hand selbst.

Die Spuren in der Zeichnung *Klavierspieler* suggerieren einen gelungenen Lernprozess und damit auch einen zeichnungsmächtigen Künstler. Nur der Kohlestift in Kirchners Hand verrät, dass dessen Hand-Training im Hinblick auf die zeichnerischen Vermögen insgesamt noch in einem Anfangsstadium begriffen war. Wie kein anderes Zeichenwerkzeug wird der Kohlestift insbesondere von angehenden Künstlern genutzt.¹³ War er korrekt gefertigt, hinterließ er mühelos und auf wenig Druck hin vielfältige Schattierungen, angefangen beim tiefsten Schwarz, endend bei hellen Grautönen. War die Oberfläche des verwendeten Papiers nicht glatt sondern rau, so konnte er selbst bei Bewegungen, die das Papier nur streifen, Spuren erzeugen, die wie hingehaucht erscheinen. Nur der spezifischen Färbeeigenschaft der Zeichenkohle ist es möglich, dass der Strich auf dem Papier oben hängen bleibt und sich nicht eingräbt, wie die Bleistiftspur, was die Hand im Hinblick auf die Dosierung des Druckes entlastet. Nur das Werkzeug Zeichenkohle bietet die materiale Voraussetzung für die Verwirklichung der Vorstellung von einer oben liegenden, samtigen, die verschiedenen Schwarz- und

¹³ Die technischen Angaben und das Nutzungsprofil sind den Websites der verschiedenen Herstellern von Zeichenkohlestiften entnommen.

Grauwerte abdeckenden Spur. Mit dem Griff zur Kohle stand dem Zeichner zugleich eine größere Palette an Kontrastwerten offen, musste all das Gesehene nicht auf je einen Schwarz- und einen Weißton reduziert und abstrahiert werden. Aufgrund des leichten Abriebs eignet sich die Kohle insbesondere auch für das rasche Zeichnen, das bei bewegten Sujets wie hier beim *Klavierspieler* vonnöten ist.

Da es sich beim *Klavierspieler* nicht um Kirchners erste Kohlezeichnung handelt, müssen ihm die materialen Eigenschaften der Kohle bekannt gewesen sein. Mithin ist die materiale Erscheinungsweise, die mit dem Stiftwerkzeug verbunden ist, Kirchners Intention zuzuschreiben. Das samtigweiche und vergleichsweise breite Schwarz des Striches war Absicht, die Modulationsmöglichkeiten des Hell-Dunkels waren einkalkuliert. Im Bereich des Geplanten sind damit auch all die Handlungen anzusiedeln, die mit der Erfüllung dieser materialen Erscheinungsweise zu tun hatten. Ferner gehören in den Bereich der willentlichen Steuerung des künstlerischen Prozesses die Handlungen des Auswählens der Sujets und Formate, des dargestellten Zeitpunktes, des Distanzpunktes zum Betrachter, der Ansicht der Darstellung und des Erzählgestus', auf die aber nicht näher eingegangen wurde. Der hier vollzogene Lektüreprozess ging über diese allgemein bekannten Momente des Planbaren im künstlerischen Prozess hinaus. Wie gezeigt wurde, speichern die Spuren im Blatt *Klavierspieler* einmal Handlungen, die auf implizitem Wissen beruhten, zum anderen solche, deren Status des Zufälligen oder Geplanten unentschieden bleiben musste. Dass diese Handlungsweisen in der kunsthistorischen Forschung bislang unberücksichtigt blieben, liegt, wie hier angedeutet wurde, an der Natur der individuellen Rezeption. Alle Spuren evozieren im Akt der

Betrachtung Empfindungen, unabhängig davon, ob sie der Absicht entsprangen oder ob sie sich unwillkürlich in das Blatt einschrieben. Um die intentionalen von den nichtintentionalen Bereichen einer Werkgenese scheiden zu können, bedarf es des Einbezugs verschiedener handlungstheoretischer Modelle. Material und Werkzeug liessen das implizite Vermögen der zeichnenden Hand greifbar werden. Jene Vermögen, die die Hand zum unwillkürlichen Reagieren auf die materialen Gegebenheiten genauso befähigte wie auf die unzähligen Instruktionen, die sich stillschweigend vom Auge des Künstlers aus Bahn brachen. Das Schweigen, das diesbezüglich in den meisten autobiographischen Äußerungen herrscht, bedeutet nicht, dass diese Vermögen nicht existent sind. Es verweist vielmehr darauf, dass sie in die der Willkür entzogenen Bewusstseinsbereiche gewechselt sind. Störungen und Zufälle können dem Bewusstsein diese Verwandlung der Hand in einen unwillkürlich agierenden Sensor wieder vor Augen führen. Oft bereichern Störungen sogar das persönliche Handlungsrepertoire. In jedem Fall aber bereichern sie die Fiktions- und Imaginationsfähigkeit der Betrachter, sofern der Autor die Spuren der Störung nicht tilgte.