

Lorenz Dittmann

DARSTELLEND UND „KONKRETE“ ZEICHNUNG

Zur Abgrenzung von darstellender und „konkreter“ Zeichnung ist es zuerst erforderlich, die Möglichkeiten der darstellenden Zeichnung auszumessen. Unter „darstellender“ Zeichnung wird verstanden, die gegenstands-„abbildende“. Zu fragen ist dabei, ob sich die darstellende Zeichnung (und damit alle darstellende bildende Kunst) in der Gegenstands-„abbildung“ erschöpft und ob eine Gegenstandsabbildung mit Notwendigkeit auf Kosten des künstlerischen Gehaltes erfolgen muß.

Dieser Meinung, daß der „geistige“ Gehalt des Kunstwerks durch eine Gegenstandsabbildung beeinträchtigt wird, waren die Theoretiker der „konkreten Kunst“. Theo van Doesburg schrieb in seinem 1930 in Paris veröffentlichten „Manifest der konkreten Kunst“: „Heute ist die Idee der Kunst-Form (Beispiel: Picasso; Abstraktion) ebenso veraltet wie die Idee der Natur-Form (Beispiel: Paulus Potter, Naturalismus). Wir sehen die Zeit der reinen Malerei voraus und konstruieren die Geist-Form, die Zeit der Konkretisierung des schöpferischen Geistes.“

Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, wirklicher, als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. Sind auf einer Leinwand etwa eine Frau, ein Baum oder eine Kuh konkrete Elemente? Nein – eine Frau, ein Baum, eine Kuh sind konkret im natürlichen Zustand, aber im Zustand der Malerei sind sie weit abstrakter, illusorischer, unbestimmter, spekulativer als eine Linie.

Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn der Geist hat den Zustand der Reife erreicht: er braucht klare, intellektuelle Mittel, um sich auf konkrete Art zu manifestieren . . .“ (1)

Viele Fragen ließen sich an van Doesburgs Thesen anschließen, Fragen über das Verhältnis von „Geist“ und „Intellektualität“, „Geist“ und „Konkretion“, „Identität“ usw. Ausgangspunkt für den hier zu erörternden Zusammenhang ist die Frage, ob und in welchem Sinne die Gestaltungsmittel der „konkreten“ Zeichnung „konkreter“ sind als die der „darstellenden“ Zeichnung, wenn unter „konkret“ nicht allein verstanden wird, daß die Gestaltungsmittel „nur sich selbst bedeuten“, sondern weiterhin, daß die damit geschaffenen Kunstwerke, wie Max Bill 1936 formulierte, „aufgrund ihrer ureigenen Mittel und Gesetzmäßigkeiten“ (2) entstanden sind.

So konzentriert sich das hier zu erörternde Problem auf die Frage: Was sind die „ureigenen Mittel und Gesetzmäßigkeiten“ der Zeichnung?

Zur Beantwortung dieser Frage können in der vorliegenden kurzen Studie nicht die Erkenntnisse der kunsthistorischen Zeichnungs-

wissenschaft (3) oder der Reflexionen der Künstler resümiert und kritisch besprochen werden. Nur einige wenige Gesichtspunkte seien herausgegriffen.

Alexander Perrig sah das Charakteristische einer Zeichnung in ihrem unmittelbaren „Bewegungsniederschlag“: „Dem unmittelbaren Entstehungsvorgang nach besteht zwischen einer Handzeichnung und einem Gemälde kein Wesensunterschied. Beide sind das Produkt einer Abfolge von manuellen Bewegungen, die sich auf ein farbblässiges Medium (Pinsel, Spachtel, Feder, Metall- oder Kreidestifte etc.) übertragen und durch dessen Vermittlung ihren materiellen (farbigen) Niederschlag auf der Fläche finden . . . Es stehen hier (bei Handzeichnung und Gemälde) zwei gegensätzliche Einstellungen zu dem, was die Bewegung hinterläßt, auf dem Spiel. 'Zeichnen' meint eine Tätigkeit, der das Lineare des Strichs mehr gilt als dessen Farbigkeit; 'malen' eine solche, der die farbige Erscheinung desselben wichtiger ist als seine Verlaufsform. Im einen Fall ist das Ergebnis ein 'Strichbild', d.h. ein zweckmäßig organisierter Verband aus Bewegungsspuren, die ihren linearen Eigenwert auch im Stadium äußerster quantitativer Verdichtung nicht völlig verlieren; im anderen Falle ein 'Farbbild', innerhalb dessen die formale Selbständigkeit der einzelnen Striche aufgezehrt erscheint zugunsten mehr oder weniger kompakter farbiger Flächen. Die Zeichnung hat demnach eher ein positives, das Gemälde eher ein neutrales oder negatives Verhältnis zum wirkursächlichen Bewegungsvorgang . . .“ Deshalb bleibt die „Analyse des Strichbilds“ „die letztgültige Instanz für die Bestimmung der ausführenden Hand einer Zeichnung. Seine Merkmale entstammen einem individuellen Bewegungshabitus, und der steht höchstens in Teilen, niemals als Ganzes in der Verfügungsgewalt des Bewußtseins. Er ist unnachahmlich.“ (4)

Somit verdichtet sich die Differenz von Zeichnung und Gemälde in die alte Unterscheidung von Linie und Farbe, wobei die Linie durch ihren Charakter als „Bewegungspur“ gekennzeichnet ist.

Ähnlich definierte schon Philip Rawson: „Drawings are done with a point that moves. . . Since such movement is the fundamental nature of drawing, the various styles and manners of representational drawing amount to techniques for crystallizing more or less strongly the implicit movement of lines . . .“ (5)

Der von der Linie unabtrennbare Bewegungscharakter ließ Kant die Linie zum Exempel der Synthesis der Reproduktion in der Einbildung nehmen: „Nun ist offenbar, daß, wenn ich eine Linie in Gedanken ziehe, oder die Zeit von einem Mittag zum andern denken, oder auch nur eine gewisse Zahl mir vorstellen will, ich erstlich notwendig eine dieser mannigfaltigen Vorstellungen nach der andern in Gedanken fassen müsse. Würde ich aber die vorher-

gehende (die erste Teile der Linie, die vorhergehende Teile der Zeit, oder die nach einander vorgestellte Einheiten) immer aus den Gedanken verlieren, und sie nicht reproduzieren, indem ich zu den folgenden fortgehe, so würde niemals eine ganze Vorstellung, und keiner aller vorgenannten Gedanken, ja gar nicht einmal die reineste und erste Grundvorstellungen vom Raum und Zeit entspringen können.“ (6)

Diese bewegungshafte, Sukzessivität implizierende Gerichtetheit der Linie konstituiert die Grunddimension der Zeichnung, die sich gleichwohl nicht darin erschöpft. Nicht nur gewährt die dynamische Struktur der Linie eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit rhythmischer Gestalten, die Grenzen zur Farbe bleiben insofern offen, als Bildfarbe ja nicht nur, wie Perrig meinte, in der Erscheinung „mehr oder weniger kompakter farbiger Flächen“ auftreten, sondern auch nach anderen Prinzipien gestaltet sein kann.

Da auch die Zeichnung nur mittels farbiger Medien und innerhalb des elementaren Kontrastes von Hell und Dunkel zustande kommt, (7) ist umgekehrt zu fragen, ob nicht auch die Zeichnung an den Grundmöglichkeiten farbiger Gestaltung partizipiert, unbeschadet der angedeuteten Besonderheit der Linie.

Wird Zeichnung begriffen als Realisation im Medium der Farbe, so sind auch auf sie die der kunsthistorischen Farbanalyse geläufigen prinzipiellen Unterscheidungen anzuwenden. Deren Grundlagen stellte Hans Jantzen bereit in seinem Aufsatz „Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei“. Hier unterschied Jantzen zwischen „Eigenwert“ und „Darstellungswert“ der Farbe. Von „Eigenwerten“ der Farbe ist nach ihm zu sprechen, „insofern Farbe losgelöst von jedem Farbenträger gesehen wird. Dieser Begriff wird . . . überall dort Bedeutung gewinnen, wo es sich um Farbengruppierung, farbige Komposition, Harmonie oder auch Farbenwahl handelt.“ Von „Darstellungswerten“ der Farbe ist zu sprechen, „insofern Farbe nur als Anweisung auf den Farbenträger angesehen wird, und zwar die anweisende Funktion hier im weitesten Umfange gedacht, je nachdem wir aus der Farbe allein auf Bedeutung, Stofflichkeit des Gegenstandes, seine Stellung im Raume, seine Beziehung zu andern Dingen und so fort schließen.“ (8)

Jantzen schloß an diese Unterscheidung auch die Frage an, wie sich „Eigenwerte und Darstellungswerte der Farbe zu den übrigen vom Künstler verwendeten Mitteln, etwa zur Linie oder Formmodellierung“ verhielten, ohne darauf jedoch näher einzugehen.

Es leuchtet ein, daß die Unterscheidung von „Eigenwerten“ und „Darstellungswerten“ auch bei den künstlerischen Mitteln der Zeichnung, vor allem also bei der Linie, anzuwenden ist, und daraus ließen sich alle von Jantzen für die Farbgebung exponierten Fragen auch für

die zeichnerischen Mittel formulieren: Wie verhalten sich die „Eigenwerte“ zu den „Darstellungswerten“? Stehen die „Darstellungswerte“, die die „Möglichkeiten und Grenzen“ der zeichnerischen Mittel als „naturnachahmende“ bezeichnen, mit den „Eigenwerten“ in notwendigem Gegensatz? Ist Zeichnung als Kunst vor allem Gestaltung der Eigenwerte der zeichnerischen Mittel? Wie verhalten sich Malerei und Zeichnung, wenn es das Ziel der Malerei als Farbenkunst ist, „alle Darstellungswerte der Farbe zu intensiven Eigenwerten der Farbe zu erheben und zu harmonisieren“ und dieses Ziel mit dem späteren 19. und dem 20. Jahrhundert erreicht sei?

Beim Durchdenken dieser Probleme ergibt sich mit der Frage: wie verhalten sich die Gestaltungsmittel der darstellenden Künste zur „Naturnachahmung“? – für unseren Zusammenhang die Antwort: Wenn auch für die Farbe das Mißverständnis der Identifikation oder Analogisierung von „Bildfarbe“ und „Naturfarbe“ nahe liegt – wiewohl es sich auch hier um zwei verschiedene Erscheinungsweisen der Farbe handelt, (9) – die Linie, das ureigenste Mittel der Zeichnung, erlaubt dies Mißverständnis nicht, denn die „Linie“ existiert in der Natur nicht (10), sie ist von vorneherein Produkt eines darstellenden, entwerfenden Vermögens des Menschen.

Das heißt aber auch: schon die „darstellenden“ Möglichkeiten der bildenden Künste sind spezifisch „künstlerische“, nicht bloß „imitative“ – und damit erhält die Frage nach dem Verhältnis von „Eigenwerten“ und „Darstellungswerten“ der zeichnerischen Mittel eine neue Wendung.

Die darstellenden Aufgaben sind vor allem solche der Darstellung von Körpern im Raume. Somit konzentriert sich das Problem auf die Frage nach den künstlerischen Methoden der Körper- und Raumdarstellung. Von dieser Problematik aus wird auch die umfassende Bedeutung der Zeichnung in den bildenden Künsten deutlich, die den Grund dafür gab, daß diese Künste, ehe sie als die „bildenden“ zusammengefaßt wurden, seit dem 16. Jahrhundert „arti del disegno“ hießen. (11) Insofern seit Beginn der Neuzeit nicht nur die Werke der Malerei, sondern auch die der Architektur und der Skulptur in der Regel durch eine zeichnerische Entwurfsphase hindurchgingen, partizipiert sie alle an den in der Zeichnung eröffneten Möglichkeiten. Daraus wird verständlich, daß die Kunsttheorie vom 15. bis zum 19. Jahrhundert gerade die Zeichnung auf die „geistige Konzeption“ bezog. Schon bei Alberti heißt es, „daß ein Riß eine bestimmte bestehende Zeichnung ist, die, im Geiste konzipiert, mittels Linien und Winkel aufgetragen wurde, ausgeführt von einem an Herz und Geist gebildeten Menschen. (12) Federico Zuccari identifizierte 1607 die „Idea“ mit dem „Disegno interno“, der sich im „Disegno esterno“ des malerischen, plastischen oder architektonischen Werkes entäußert (13), usw.



Abb. 1: Domenico di Bartolo

Methoden der künstlerischen Körperdarstellung sind mithin schon in der Zeichnung grundgelegt. Nicht zufällig etwa konnte Kurt Badt das „Wesen der Plastik“ an Michelangelo-Zeichnungen erläutern. Schon sie erweisen die Wirksamkeit eines plastischen Prinzips, zeigen, daß „unter stereometrischen Gebilden . . . Formen, die als natürliche wahrgenommen sind, erst zu jener Einheit des Sinnzusammenhanges (gelangen), durch den sie der plastischen Darstellung fähig werden.“ (14) Dies „Wesen der Plastik“ hängt offenbar eng zusammen mit den einfachsten Ausprägungen der Linie, den Geraden, den regelmäßigen Gebogenen.

Ebenso sind Prinzipien künstlerischer Raumdarstellung, etwa die Darstellung eines „espace limite“ und eines „espace milieu“, (15) grundgelegt in den Möglichkeiten der Zeichnung zur Schaffung eines flächenschichtenden „Reliefraumes“ (16) oder eines solche Grenzen negierenden „Helldunkelraumes“ (17).

Dies alles sind nur Andeutungen. Im Mittelpunkt der folgenden Bemerkungen steht der Versuch, Möglichkeiten zeichnerischer Gestaltung zu verbinden mit den Grundprinzipien farbiger Gestaltung, wie sie von Ernst Strauss formuliert worden sind. (18) Die Möglichkeiten darstellender Zeichnungen seien dabei an einigen ausgewählten Beispielen der Staatlichen Graphischen Sammlung in München kurz erläutert.

Der unvollendete Bildniskopf, gezeichnet von Domenico di Bartolo zwischen 1440 und 1444 (19) (Abb. 1) (20) ist „eine der eindrucksvollsten Kopfstudien der Frührenaissance“. (21) Die Konturen und Binnenkonturen bilden zusammenhängende Linien oder Säume aus Teilen regelmäßiger Kurven, oder solchen Kurven angenäherten freien Krümmungen. Ihr Zusammenhang läßt eine prägnante, rhythmisch bewegte Gesamtform entstehen. Die Schraffuren sind meist einschichtig, (22) laufen in zart druckvariablen, oft mittebetonten Strichen innerhalb mehrerer Schraffenverbände annähernd (doch zur selten exakt) parallel und stehen damit in Verdichtungsbezügen. Nur an einzelnen Stellen (am Pelzbesatz des Gewandes, im und über dem Ohr, am Kinn) erscheinen mehrschichtige („Kreuz“-) Schraffuren. Auch die Schraffenstriche sind Teile regelmäßiger oder solchen angenäherter Krümmungen. Die Schraffenverbände sind mannigfaltig durch Richtungsbezüge miteinander verbunden. In ihrer Differenzierung erweisen sich die Linienrichtungen als Glieder einer strömenden Gesamtbewegung, wobei die faktisch für jede Zeichnung vorauszusetzende Gesamtbewegung (23) als eine höchst kontrollierte sich hier verwandelt in eine dargestellte Gesamtbewegung eigener Ordnung. Ein Zentrum bildet dabei das rechte (24) Auge. Der Kreis des Augapfels, zentriert im Punkt der Pupille und in sich differenziert durch Kreisbahnen verschiedener Radien, wird umrundet

von den kreisförmigen Bahnen der Augenhöhle. Aus ähnlicher Krümmung entströmen die nach links und rechts ausschwingenden Schraffenverbände der Wange, die sich darunter wieder zu einer Bewegungszone vereinen, die, nach links sich kehrend, das Kinn begrenzen und in konvexen und konkaven Bögen aufsteigen zur Spalte des Mundes. Auch die Konturen sind in diesen Strom der Schraffen einbezogen: die langhinziehenden Konturgrenzen werden dynamisiert von richtungsvarianten Schraffuren, besonders deutlich am Kinn oder der Rückenlinie des Halses.

Die Hebungen und Senkungen der Schraffenzonen bezeichnen das plastische Volumen des Kopfes, konstituieren es, und zugleich die Straffheit der Haut – und gehen doch über solche „imitativen“ Zwecke weit hinaus.

In der Regelmäßigkeit ihrer Einzellinien, in der Gesetzmäßigkeit ihres Bewegungszusammenhanges sind Konturen und Schraffuren ganz aus den eigenwertigen Möglichkeiten der Linie als einer in ihrer Bewegung zugleich geordneten gewonnen. Eine „Harmonielehre“ der Linie könnte dies Blatt zur Veranschaulichung linearer Entsprechungen nehmen. Im gleichen Maße ist das eigenwertige Spiel der Linien aber auch Darstellung, Sichtbarmachung der geistigen Ordnung, der Charakterstärke des in diesem Bildnis Vergegenwärtigten.

Die Tonunterschiede der Linien sind gering und entsprechen einander über die Gesamtform hinweg; sie verbinden sich damit zu einem klar differenzierten Flachrelief vor einem hellen Reliefgrund. Nirgends wird die Bindung an die Ordnung eines „Reliefraumes“ durchbrochen: der plastische Gehalt der Zeichnung entspricht dem einer Medaille.

Die Gestalt trägt ihr „Licht“ in sich selbst. Kein „Beleuchtungslicht“ trifft sie, die linken Konturen sind im selben Dunkelheitsgrad gehalten wie die rechten. Dies „Licht“ aber ist eine gleichmäßige, gedeckte „Helle“, es entsteht aus der Helligkeit des Blattgrundes selbst und der spezifischen Helligkeit der lichten, braungelblichen Pinselstriche: die Helle ist Resultat der Farben dieses Zeichnungsblattes. Der eigenwertigen Linie, der Linie als Repräsentant einer autonomen Verlaufsform entspricht das „koloristische Prinzip“, bei dem das „Bildlicht . . . aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben hervorgeht“. (25) Die statische, gleichmäßige Helle umfaßt das Strömen der Linien wie ein lichter Himmel, der sich in Wellen hellklaren Wassers spiegelt.

Die „Sitzende Heilige mit Buch“, gezeichnet um 1420 von einem rheinischen Meister (Abb. 2) (26) veranschaulicht eine andere Art zeichnerischer Gestaltung. Die Außen- und die Binnenkonturen entstehen aus geraden und (meist regelmäßig) gekrümmten, druckkonstanten, an einzelnen Stellen unter-



Abb. 2: Rheinischer Meister

brochenen oder mehrgleisigen „Faden“-Strichen, die in ihrer Gesamtheit ein eigenwertiges, in sich geschlossenes Bildornament ergeben. Dagegen kontrastieren die Schraffuren. Aus kurzen, meist anfangsbetonten Schwellstrichen unterschiedlichster Richtung und Verdichtungsgrades bilden sich „magnetischen Feldern“ ähnlich (27), Schraffenkomplexe, die die konturierten Bereiche mit pulsierendem Rhythmus erfüllen. Einige Binnenkonturen oder Konturzonen entstehen auch erst aus den Verdichtungen der kurzen Schraffenstriche: hier hebt sich der Gegensatz zwischen langen Kontur- und kurzen Schraffurlinien auf. Die Schraffenbezirke wie auch die Binnenkonturen deuten die Körperlichkeit der Gestalt an und weisen auf die Stofflichkeit des Gewandes hin. In erster Hinsicht aber erstellen sie das Medium einer die Figur umkreisenden Bewegung. Diese führt vom lang herabfließenden Haar über die beiden „Röhren“-Falten zum Kurvenornament der linken Mantelzone; von hier aus, in zwei weitgespannten Schwüngen entlang und innerhalb des ausgebreiteten Mantels nach rechts geführt, steigt sie an der rechten Außenkontur der Sitzenden nach oben, umrundet in der Haube deren Antlitz, um mit dem fallenden Haar wieder zu sinken. Nach innen zu verebbt die Bewegung, das Antlitz ist ganz still. Eingeschlossen und geborgen in der

sie umkreisenden Bewegung ruht, – schwebt – die Heilige in sich selbst.

Die lineare Bewegung ist zugleich eine Bewegung aus dem Dunkel in das Helle, aus dem Hellen in das Dunkle. Auch hier kann von Beleuchtungslicht keine Rede sein, aber die Unterschiede zwischen Dunkelheit und Helle der Schraffenstriche sind viel größer als beim Bildniskopf Domenico di Bartolos. Stellenweise verdichten sich die kurzen Schraffenstriche zu einer das lineare Gefüge übergreifenden Dunkelheit, wie sie sich an anderen Stellen verlieren in eine sie überstrahlende Helligkeit. Die Dunkelheit umfaßt das lichte Innere der Figur, die Heilige ist erfüllt von ihrem eigenen inneren Licht.

So entspricht diese zeichnerische Methode dem „luminaristischen Prinzip“ des entstehenden Helldunkels, das die Gestalten, auftauchend aus konturierenden Dunkelheiten, im eigenen Licht erstrahlen und die Farben im Spannungsbogen zwischen Licht und Finsternis entstehen läßt. (28)

Voraussetzung einer „luminaristischen“ Wirkung ist hier die Einschränkung des linearen Eigenwertes und seines im Linienverlauf sich entfaltenden Bewegungsimpulses (29) zugunsten kurzer Schraffen-

striche, die die eigenen Bewegungskräfte aufgehen lassen in die übergreifende Dynamik des Helldunkels – ähnlich wie die luminösen Farben ihre Buntwerte in den Dienst ihrer Helldunkelkomponenten und diese in den Dienst der Helldunkelpolarität stellen.

(Freilich nähern sich die Dunkelpartien mit ihrer Lichtdurchwirkung und ihrer Linienteilung auch einem Linien„chromatismus“, und darin zeigt sich das Bestreben, die Überordnung des Lichtes über die Dunkelheit zu verbinden mit der Bewahrung eines Minimums linearer Eigenwerte.)

Sehr anders bietet sich die Linien-sprache von Andrea Mantegnas „Tanzender Muse aus dem 'Parnass'“ (Abb. 3) (30) dar. Der Karton zu Mantegnas für Isabella d'Estes Studiolo in Mantua bestimmtem, heute im Louvre befindlichem Bild zeigt die Gestalt als Produkt eines dichten linearen Gefüges. Die Binnenkonturen übertönen die Außenkonturen und auch die Schraffenverbände. Diese Binnenkonturen sind häufig Lichtgrate, langhinziehende, in ihrer Breite nur zart differenzierte Weißlinien. Aus ihnen entfaltet sich die reiche lineare Melodik, aufsteigend, der tänzerischen Bewegung gemäß, aus der Leibesmitte, (31) entlang den weitgespannten Faltenhöhen über Rumpf und Brust. (32) Die untere Gewandpartie schwingt nach links, nach vorne aus, im Faltenbausch der Hüfte klingt noch die Bewegung nach rechts, nach rückwärts nach. Die Vielfalt und Allseitigkeit der Bewegungen ist hier nicht allein Kennzeichen des Individualstils, sondern auch Vergegenwärtigung der ganz gelösten, allseitig den Raum ergreifenden Tanzbewegung. (33) Unmöglich, die Fülle linearer Einzelbewegungen und ihrer Variationen – denn der ersten Stimme der Lichtlinien antworten die Stimmen der mittelhellen, grau(braunen) Konturen und die wiederum um eine Stufe dunkleren Schraffenlagen, – auch nur anzudeuten. Diese mehrstimmigen Konturlinien verweisen nicht nur auf Tanz, sondern sind selbst eine reiche, in sich differenzierte Tanzkomposition, mit Haupt- und Nebemotiven, gleich- und gegeneinander geführten Bewegungen und mehreren Schlüssen: im Antlitz, im rechten Faltenbausch und im linken unteren Gewandzipfel. Die den Falten entlanglaufenden Bewegungen organisieren dabei auch die von ihnen eingefassten Bezirke, nicht nur dort, wo, wie unter der Brust, schräg laufende Faltenzüge und Schraffenlagen zwischen den begrenzenden primären Faltenmotiven vermitteln, sondern auch an jenen Stellen, wo die braune Farbe des Papiergrundes innerhalb der Figur belassen wird. Immer nämlich handelt es sich um prägnant geformte Teilbezirke und in ihrer Helligkeitsstufe als Mittelwerte zwischen Weiß und den bräunlichen Dunkelgraulinien.

Freiheit also der Bewegung und der Raumererschließung und dennoch deren strengste Formung und Bindung, denn die Figur konstituiert einen mehrschichtigen (in seiner

Schichtenanzahl weit über den Bildniskopf Domenicos hinausgehenden) klaren Reliefraum. Dessen oberste Schicht bezeichnen die, unbeschadet ihrer verschiedenen figurräumlichen Lage meist gleichhellen Lichtlinien als Träger eines „Relieflichtes“, dessen tiefste die, ebenfalls ihrer differentiellen figurräumlichen Position unerachtet gleichdunklen, mittelgrauen „Reliefschatten“. (34)

Ein letztes Beispiel italienischer Zeichenkunst sei vertreten in Jacopo Tintorettos magistralen „Römischen Imperator“ (Abb. 4) (35), einer Studie nach einem in seinem Besitz befindlichen Gipsabguß einer römischen Porträtbüste, dem sog. Kaiser Vitellius. Auch hier antworten sich Weißhöhlungen und Schwarzgraubezirke über mittelhelle, grünbläulichgraue Zwischenstufen hinweg. Anders aber als in Mantegnas Zeichnung ist hier der Eigenwert der Linie als einer Verlaufsform in den Hintergrund getreten. Lineare Außenkonturen fehlen fast völlig, Binnenkonturen und Schraffuren sind von derselben Wertigkeit. Beherrschend treten die Dunkelbezirke der Augenhöhlen, die Schattenzonen unter Nase, Mund, Kinn und Kiefer, zusammen mit den akzentuierenden Weißhöhlungen, in die Erscheinung. Gleichwohl ist auch dies eine ursprüngliche Möglichkeit der Zeichnung, die mithin nicht allein von der Linie und ihrer gerichteten Dynamik aus definiert werden kann.

Auch die Dunkel- und Hellkomplexe besitzen ihre eigene Logik, ihren eigenen Rhythmus. Wie wenig sie in ihrem „imitativen“ Zweck als Angaben von Schattenzonen und beleuchteten Stellen aufgehen, bekundet schon ihre prägnante formale Fügung, ganz abgesehen von den rhythmisch-spannungsvollen Bezügen, die sie untereinander eingehen. Als zeichnerische Mittel repräsentieren sie eine Möglichkeit der „malerischen“ Linie, die Kurt Badt in Werken und Aufzeichnungen von Eugène Delacroix für die Zeichnungsanalyse wiederentdeckte: „In der Kunst finden wir zwei Arten von Linien verwandt: man kann eine Linie derart ziehen, daß das Auge veranlaßt wird, ihrem Zuge zu folgen, dem Rhythmus ihrer Biegungen und der Eleganz und der Schönheit ihrer Bewegung . . . Dann aber kann man Linien zeichnen – nicht eine einzelne; zwei zum mindesten scheinen für diesen Zweck erforderlich –, die aufeinander bezogen sind, und zwar derart, daß das Auge gezwungen wird, sie als Grenzen einer körperlichen, einer plastischen Form zu deuten, die dazwischen liegt. Diese aufeinander bezogenen Linien sind so geführt, daß das Auge daran gehindert wird, ihnen in der Längsrichtung zu folgen. Vielmehr muß es sie in einer Richtung auffassen, die von derjenigen der Linien selbst unabhängig ist. Das Auge muß von dem flächigen Stück Papier, auf dem die Linien liegen und an das sie gebunden sind, in einem neuen Akt des Verstehens sich loslösen und in die für die Anschauung körpererfüllte Vorstellungswelt des Raumes fortschreiten, die sich sogleich als Ort bestimmt.“ (36)



Abb. 3: Andrea Mantegna

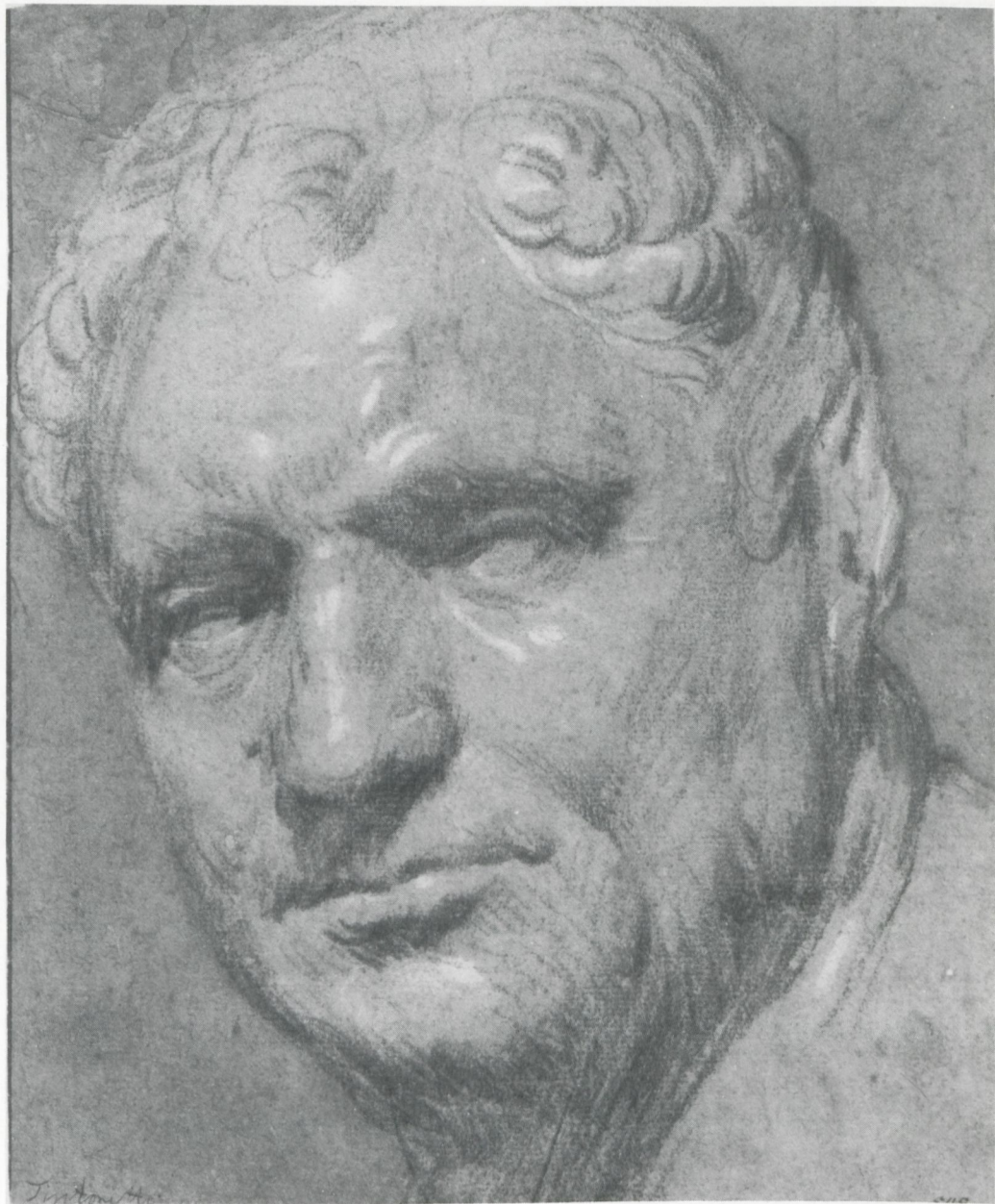


Abb. 4: Jacopo Tintoretto

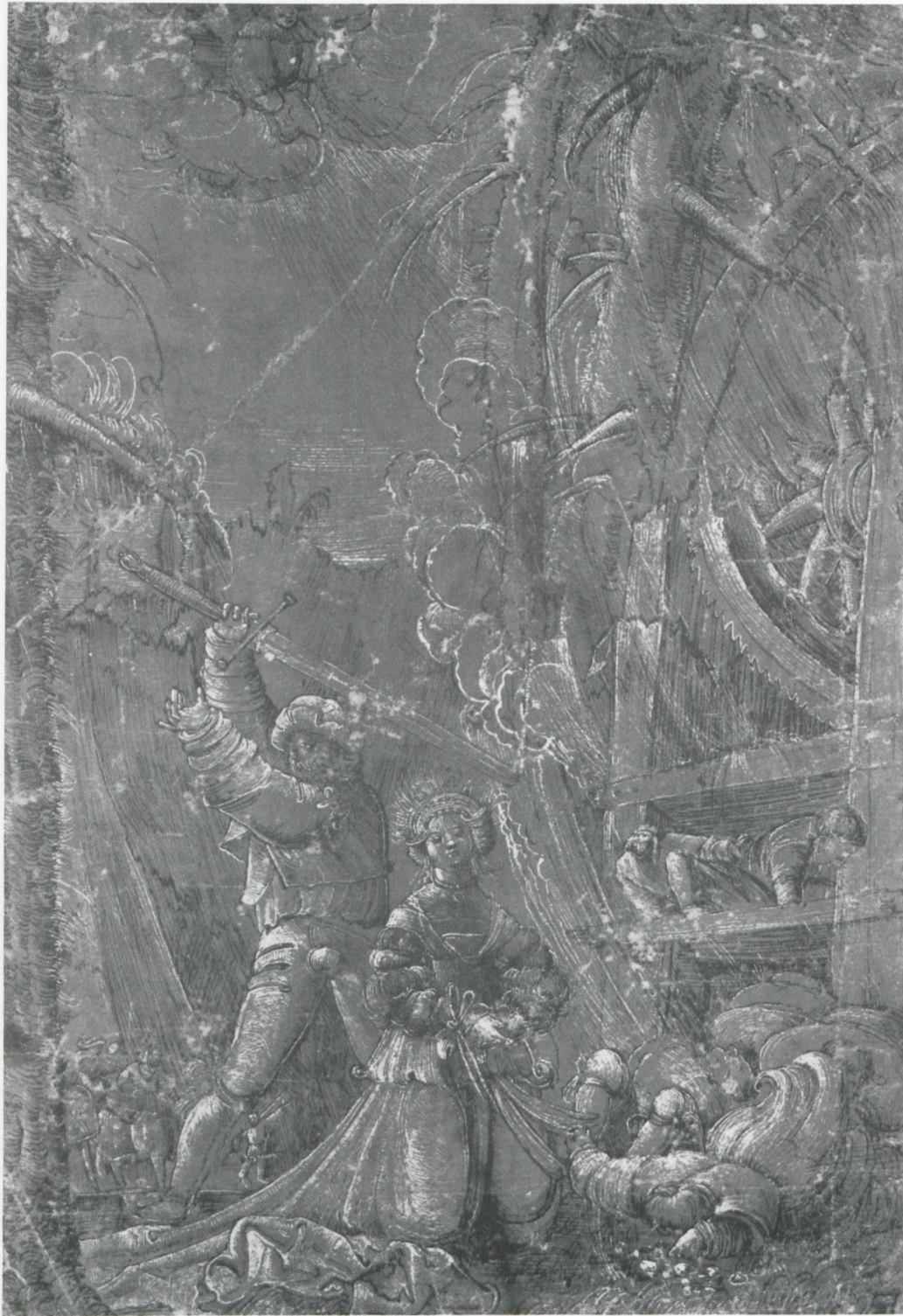


Abb. 5: Albrecht Altdorfer

In Tintoretto's Zeichnung schließen sich die transversal (37) orientierten Striche zu Komplexen zusammen, die gleichwohl immer noch linear untergliedert bleiben und so, wie auch die Schraffuren und die Lichthöhungen, etwas von der linearen Richtungsdynamik bewahren.

Es handelt sich also nicht um homogene Dunkel- und Hellbezirke, Hell- und Dunkelpartien sind vielmehr in Striche oder kleine Flächen unterteilt. Diese Zeichenmethode entspricht der Farbgestaltung im „chromatischen Prinzip“, das auf der Farbteilung beruht und als „subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes oder . . . als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe“ in Erscheinung tritt und so „mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung“ hervorbringt. (38) Tatsächlich läßt diese Zeichnung die Hell- (Weiß-) und Dunkel- (Schwarz-, Grau-) Komplexe, sowohl dank ihrer prägnanten formalen Struktur wie auch dank ihres Bezugs zum farbigen, grünbläulichen, gekörnten Papier, auch als Farbwerte wirken und gewinnt gleichwohl aus ihnen Wirkungen des Lichtes und des Dunkels.

Die Dunkel- und Hellbereiche sind in ihrer formalen Ausprägung auch Teile eines vielfach differenzierten Schichtenraumes. Das Prinzip des „Relieframes“ bestimmt auch noch dieses Blatt. Die dunklen, mittelhellen und lichten Bezirke sind durch klare Stufen voneinander getrennt. Sie gehören hier nicht allein der Körperoberfläche an, sondern sind zugleich Elemente eines das körperliche Volumen einhüllenden bewegten Lichtmediums.

Ungleich stärker prägt sich in Albrecht Altdorfer's „Enthauptung der Heiligen Katharina“ (Abb. 5) (39) wiederum eine spezifisch lineare Zeichnungsmethode aus. Konturen und Schraffuren sind, in ihren Richtungen und Stärkegraden vielfältig differenziert, einander angeglichen. Auch hinsichtlich der Länge sind die Striche reich differenziert. Neben Folgen kürzester Striche finden sich gleichwertig langgezogene Linienbögen. Nur sekundär dienen die Linien der Darstellung von Körpern, vornehmlich sind sie Träger einer alle Orte der Bildwelt durchdringenden Bewegtheit. Diese Bewegtheit aber schließt sich hier nicht zu einer Bewegungsfolge zusammen, sondern hebt an vielen Stellen je neu an, kulminiert hier und versickert dort, eint sich nur zu einem Bewegungs-labyrinth, in das der Blick versinkt.

Dem dient auch die „Zweistimmigkeit“ der Helldunkelzeichnung: alle Weiß- und Schwarzlinien stehen in doppelten Bezügen, einmal je untereinander, sodann in Schwarz-Weiß-Relationen. Kaum zu betonen, daß die flimmernden Akzente des wechselnd dichten Weiß und die Schleier des Schwarz keinem einheitlichen „Beleuchtungslicht“ sich verdanken.

Weißhöhung könnte, wie bei Mantegna oder Tintoretto, in ihren klaren Gradationsbezügen zu den mittleren und tiefen Stufen der Helldunkelskala, die Übersichtlichkeit eines geschichteten, eines „Relieframes“ bewirken. Davon findet sich hier nicht eine Spur. Vielmehr ist Prinzip der hier gegebenen Stärkedifferenzierung gerade die Vermeidung jeder Stufung. Helligkeiten und Dunkelheiten wachsen kontinuierlich an, um dann jäh zu enden. So entsteht das Raumbild einer an vielen Stellen eingemuldeten, in die Bildtiefe eintauchenden und wieder aus der Tiefe herausführenden Bewegung (besonders deutlich an den aufsteigenden Schwaden oder den Linenverbänden des gezackten Rades). Andererseits stehen sich Schwarz und Weiß, – etwa in der „Modellierung“ der Figuren – in harter Kontrastik gegenüber, vermittelt nur durch das Rotbraun des Grundes.

Die Linien dieses Blattes konstituieren keinen ausmeßbaren, keinen homogenen Raum, sondern einen in sich gespaltenen Raum, der die Spannung zwischen räumlichem Tiefenzug und bildmäßiger Schließung auf besondere Weise in sich austrägt: „Ein deutsches Bild ist immer zugleich von zwei Standpunkten erschaut und verlangt daher von uns, um richtig gesehen und verstanden zu werden, ein ständiges Hinüberwechseln von der einen in die andere Position. Die optische Sensation ist nur ein Teil des künstlerischen Erlebnisses, darüber hinaus sollen wir uns in den dargestellten Zustand oder das wieder-gegebene Geschehen selbst noch hineinversetzen, uns in sie einfühlen können“ (Otto Pächt (40)). Dieser „innerbildlichen Perspektive“ unterstehen etwa auch die Draufsicht auf die Gestalten der liegenden Schergen rechts und die schroffe Untersicht des Rad-Gehäuses gleich darüber. „Davorstehen und Drinnensein, Schauen und Innehaben, die Vereinigungen dieser Haltungen bleibt der stete Anspruch, den die deutschen Maler an sich und die Betrachter ihrer Werke stellen.“ (41) In der gespinnsthaften Mannigfaltigkeit der Lichtlinienbezüge kann sich der Blick verlieren, an der Geschlossenheit des rotbraunen Grundes findet er einen fast dinghaften Widerpart.

Ein weiteres Beispiel mag die deutsche, betont lineare Zeichenkunst veranschaulichen: Wolf Hubers „Waldhütte“ (Abb. 6) (42). Auch hier scheinen Konturen und Schraffuren derselben Liniengattung anzugehören: überall herrscht derselbe, in den Druckunterschieden und damit den Helligkeitswerten nur zart modifizierte, aus Kurvenbögen verschiedenster Art und Richtung resultierende, alle strengen Geraden meidende Strich. Hier und da schließen sich die Linien in kleinen Ovalen ab, bisweilen ziehen sie sich zu Punkten zusammen, meist aber handelt es sich um Linienverbände, in denen die Abstände jeweils nur zart variieren, und die somit ständige, überall wirkende Bewegtheit veranschaulichen. Für Wolf Huber kennzeichnend, sind die Abstände zwischen den Linien der Binnen-



Abb. 6: Wolf Huber

formen untereinander und zu den Konturen wie zu den Abständen innerhalb der „modellierenden“ Bogenformen überall vergleichbar. (Man beachte etwa die Schraffuren der Wegeböschung in ihrem Verhältnis zur Hüttentür und dem Bretterstapel links daneben.) Dies verleiht der Zeichnung ihre durchgehende Lichtheit, ihre nur zart modifizierte Helligkeit. Nirgends stehen tiefe Dunkelheiten gegen Lichtzentren, nirgends versinkt die Linie in bloße Dunkelheit, nirgends verflüchtigt sie sich ins Licht. So können die Linien allerorten ihre spezifischen dynamischen Qualitäten entfalten. Anders aber als bei Altdorfers „Enthauptung der Heiligen Katharina“, – und in dieser Differenz auch thematisch bestimmt, handelt es sich in Altdorfers Darstellung doch auch um den Einbruch göttlichen Willens in das irdische Geschehen – schließen sich hier die linearen Bewegungskräfte ungeachtet ihrer Mannigfaltigkeit zu einer Gesamtbewegung zusammen, zum anschaulichen Symbol von Natur als einem Lebewesen.

Die nirgends unterbrochenen, wenngleich vielfältig sich teilenden Linienströme entführen den Blick des Betrachters in das lichtdurchtränkte Innere der Bildwelt, bis hin zur Sonne als Symbol Gottvaters. Linienbewegung ist auch Lichtbewegung, Licht wird in Linien-„Chromatik“ eingefangen. Das in Nähe und Ferne gleichhelle Licht übergreift das „Davorstehen und Drinnensein“, das „Schauen und Innehaben“, und allein in dieser lichttragenden, raumöffnenden Liniendynamik schließt sich die Gespaltenheit der deutschen Bildraumstruktur.

Licht durch Linien in Raumbahnen einzufangen, aus Linien lichterfüllte Körper zu bilden, dazu bedarf es hier der Teilung der Linien und ihrer transversalen Bezüge, also einer Linien-„Chromatik“. So zeigen sich zwei Möglichkeiten „chromatischer“ Zeichnungen,

eine in größerer Nähe zur Helldunkel-Polarität stehende wie bei Tintoretto, eine andere, die aus in ihrer Verlaufsdynamik belassenen Linien Lichtwirkungen erzielt und damit Dunkel und Licht in einer engeren Bindung hält und zugleich eine „Allgegenwart“ von Licht und Dunkel im Bilde veranschaulicht.

Ganz anders tritt in Rembrandts Blatt „Die Verschwörung des Claudius Civilis“ (Abb. 7) (43) die Linie in den Dienst des Helldunkels, nämlich unter weitgehender Preisgabe ihrer Eigenart als gerichteter Verlaufsform. So zügig kraftvoll viele Federstriche wirken, ihre Kraft wendet sich in sie selbst, balkenartig schweben sie in der Helligkeit des Bildraumes. Es handelt sich auch nicht um die von Delacroix beschriebene malerisch-plastische Linie, deren es immer mindestens zweier bedarf, um ein körperliches Volumen zu umschreiben. Auch die Linien dieses Blattes konstituieren die Figuren als körperliche Wesenheiten, gleichwohl bezeichnen die Linien nicht unmittelbar die voluminäre Form. Alle Linien sind hier vielmehr Dunkelsäume, ihre ständig wechselnde Breite bedeutet das Maß an Dunkelheit oder Licht, in dem die Figuren stehen. Innerhalb dieser Dunkelsäume wendet sich die körperliche Form aus dem Sichtbaren in das Unsichtbare, zu den dem Blick abgewandten Teilen, ohne diese Grenze präzise zu bestimmen.

Die Gruppe hinter und links neben dem Tisch erscheint hell, in der Helligkeit des Papiergrundes, alle anderen Partien sind durch graubraune Lavierungen dunkler gehalten. Diese Lavierungen setzen sich stellenweise stufig voneinander ab, fließen an anderen Stellen ineinander über. Bisweilen, so vor allem im Haupt des Claudius Civilis und im Gewandtausch seines linken Ärmels, wird die Dunkelheit der Linien durch Weißhöhen wieder aufgehellt, wie durch lichte Schleier

verhüllt. Flackernd, flimmernd wirken die Stufen in ihrem ständigen Wechsel des Helldunkelgehaltes.

Rembrandts Blatt ist eine Helldunkel-, eine „luminaristische“ Zeichnung in unmittelbarer Entsprechung zu seiner luminaristischen Malerei. Erscheinen im Luminarismus die farbigen Bildelemente, eingespannt zwischen die Pole des Lichtes und der Finsternis, in einem „transistorischen Zustand“, in „verschmelzenden oder verschwebenden Übergängen“, (44) so befinden sich in einer luminaristischen Zeichnung wie dieser die Dunkelsäume gleichfalls in einem ständigen Wandel ihres Helldunkelwerts, gleichfalls in Spannung gehalten zwischen Licht und Dunkelheit.

Rembrandts Zeichnung repräsentiert die spirituellen Möglichkeiten der luminaristischen Gestaltungsweise, Aelbert Cuyps „Ansicht von Dordrecht“ (Abb. 8) (45) dagegen deren Fähigkeit zur Darstellung eines atmosphäre-erfüllten Raumes. Das dunstige, die Deutlichkeit der Dingenblicke trübende Medium der Luft, der flutende Wechsel der Wolkenschatten, die ins Licht getauchte ferne Stadt sind nur mit den Mitteln übergänglich aus der Dunkelheit ins Licht auftauchender und wieder in Dunkelheit versinkender Aquarell-Lagen und den sie strukturierenden,

ebenso übergänglichen Feder- und Kreidestrichen zu verbildlichen. Die Dunkelzonen selbst wechseln fließend zwischen bräunlicheren und grautonigen Bezirken. Auch die wenigen Punkt-Elemente der Bäume und Büsche und Häuser gehen mit den helligkeits-verschiedenen Kreidestrichen Verbindungen jenseits prägnanter Stufungen ein. Die Linien sind hier also Teil der Helldunkelzonen, sind Dunkelbahnen als Silhouetten (bei Gräsern etwa) oder Umschreibungen von Binnenkonturen und entlassen ihre lineare Dynamik in die sie umfassende Helldunkelbewegung.

Aber auch in dieser „realistischen“ Modifikation geht die Helldunkelzeichnung nicht auf in der Abbildung eines Naturausschnittes. Die tiefdunkle Vordergrundzone schließt die Darstellung nach vorne ab, auch nach rechts hin wächst die Dunkelheit an: stehen links vorne die beiden Angler als Dunkelsilhouetten gegen die Helligkeit des Wassers und die gedämpftere der Ebene dahinter, so zieht sich rechts die Helligkeit des Bodens zu einem schmalen Streifen zusammen. In der Ferne gehen die Helldunkelwerte auf in das raumerfüllende Licht, in die Weite des Himmels. So entsteht eine eigene, in sich geschlossene Welt, – auch hier erweist sich das Helldunkel als das „ausschlaggebende künstlerische Mittel zur Entrückung dieser Bildwelt“. (46)



Abb. 7: Rembrandt van Rijn

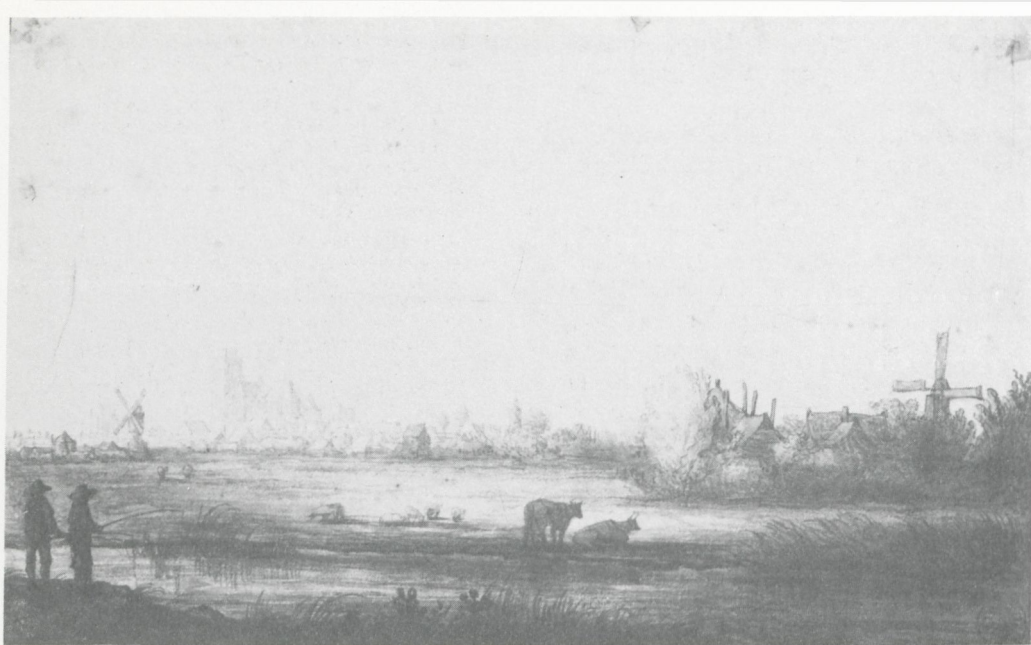


Abb. 8: Aelbert Cuyp

Ein letztes Beispiel soll die Verwandlung der Helldunkel-Zeichnung im 19. Jahrhundert veranschaulichen. Wilhelm Leibls „Sitzender Bauer, sich die Pfeife stopfend“ (Abb. 9) (47) zeigt die Federstriche zu Dunkelpartien dicht neben- und übereinander gefügt, zu mehrschichtigen Schraffenbezirken verbunden. Diese bestreiten auch alle Binnenmodellierungen; Konturzonen ergeben sich ausschließlich als Säume solcher Schraffenkomplexe. Die Linie als gerichtete Verlaufsform ist, mit Ausnahme einiger Bleistift-Vorzeichnungslinien und einiger Strukturlinien in Feder, ausgeschaltet.

Anders aber als bei den „luminaristischen“ Zeichnungen des niederländischen 17. Jahrhunderts ermangeln die Helldunkelbereiche hier der übergänglichen Verbindung und der darin enthaltenen Dynamik. Vielmehr schließen sich die Dunkelkomplexe überall gegen die Helligkeiten ab. Ob solcher Abgrenzung etwa ist schwer auszumachen, ob die Dunkelheit über Arm und Oberkörper Schatten oder Stoff bedeuten soll. Die Schatten der Faltenmulden bilden geometrisierende Strukturen, und ihnen entsprechend auch die weißen „Negativ“-Flächen, die überall dieselbe vordere optische Ebene bestimmen.

Darin gründet der „statische“ Charakter dieses Helldunkels, der dem Helldunkel der neuzeitlichen Malerei ganz fremd ist. Wir haben in Leibls Zeichnung eine der möglichen Verwandlungen des Helldunkels im 19. Jahrhundert (48) vor uns, in diesem Falle, dank der Teilung und Stufung der Dunkelpartien, wiederum eine „chromatische“ Interpretation des Helldunkels. Verglichen mit dem Blatt Tintoretts zeigt sich auch die Verwandlung der chromatischen Helldunkelzeichnung im 19. Jahrhundert: an die Stelle seiner lebenssprühenden Dynamik ist bei Leibl eine meditative Stille getreten, in der der Mensch Teil eines lichtdurchwirkten, metrisch strukturierten Dunkelmediums wird.

Die vorstehenden Beschreibungsskizzen

lassen erkennen, daß es sich die Theorie der „konkreten“ Kunst mit ihren bisherigen Abgrenzungen zur „darstellenden“ Kunst zu leicht macht. Immer war in den „darstellenden“ Zeichnungen die Linie, der Dunkelkomplex etc. auch „konkret“, auch eine ursprüngliche künstlerische Wirklichkeit, immer waren die Zeichnungen aus den „ureigenen“ Möglichkeiten der zeichnerischen Mittel und Verfahren geschaffen – und es stellt sich umgekehrt die Frage, ob nicht gerade Darstellungsaufgaben die unendliche Vielfalt zeichnerischer Möglichkeiten erst entbunden haben.

Wie also ist die „konkrete“ Zeichnung angemessener von der „darstellenden“ Zeichnung zu unterscheiden?

Ohne auf die hier anstehenden Probleme einer Theorie der „konkreten“ Kunst weiter einzugehen, sei die These formuliert: Unbeschadet der Reflexion auf die künstlerischen Mittel selbst, verfolgt die „konkrete“ Kunst auch eine „Darstellungs“-Aufgabe, nämlich die Darstellung eines „Elementaren“.

„Elementar“ kann dabei Verschiedenes bedeuten: Thematisierung elementarer leiblicher Bedingungen des Zeichnens, Thematisierung der materiellen Bedingungen des Zeichnens, also der Zeichenmaterialien in ihrer Materialität, aber auch Darstellung der elementaren Bedingungen des künstlerischen Verfahrens selbst.

Darüberhinaus kann es Aufgabe der „konkreten“ Kunst sein, „Elementares“ auch als das Un- und Übergegenständliche, also Raum, Licht und Dunkel, Bewegung usf., darzustellen.

Hierzu abschließend einige Bemerkungen zu Zeichnungen OSKAR HOLWECKS. (49)

Holwecks Werke wurden als Hauptbeispiele einer „exemplifizierenden Bildkunst“ bezeichnet. Einer „exemplifizierenden Bild-



Abb. 9: Wilhelm Leibl

kunst“ geht es darum, wie Dietfried Gerhardus formulierte, „ausschließlich das an einem Material zu zeigen, was es selber hergibt“. Herausgenommen aus den „lebenspraktischen“ Zusammenhängen, verwandelt Holweck „das papierne Material in ein Medium des mannigfachen Zeigens, so daß die ganze Spanne zwischen materialem Ausgangspunkt und künstlerischem Endpunkt dem Betrachter direkt vor Augen steht.“ Der Betrachter ist aufgefordert, immer genauer zu sehen und zu unterscheiden, und so verhalfen uns die Werke Holwecks, „uns unserer elementaren Orientierungen sinnlich gewiß“ zu werden. (50)

Diese Interpretation ist zu ergänzen durch einen Blick auf die „metaphorischen“ Qualitäten (51) der Holweck'schen Arbeiten, ihre Fähigkeit, sinnliche – keineswegs gedankliche – Assoziationen hervorzurufen.

Oskar Holweck erläuterte mir eine seiner Zeichnungen aus dem Jahre 1879, die entstanden war durch die Führung eines weichen Bleistiftes in vertikaler Richtung über ein Transparentpapier, durch folgende Geschichte: Er wäre als Junge gern Schlittschuh gefahren und am liebsten über frisches jungfräuliches Eis gelaufen. Häufig wäre das Eis dann gesprungen – und springend über Schollen ging es zurück zum rettenden Ufer, zur festen Erde. Als die Hand mit dem Bleistift über die Einbrüche des Transparentpapiers sprang, über Risse und Abgründe hinweg zur Festigkeit anderer Stellen, wäre ihm die Erinnerung an das Eislaufen seiner Jugendjahre gekommen. – Also während der Arbeit, in der leiblichen Bewegung, wurde in ihm die Erinnerung wach an seine frühere leibliche Erfahrung. Diese Geschichte scheint mir von aufschließender Kraft zu sein, denn

sie weist auf eine Dimension, die im alltäglichen Bewußtsein eher verborgen ist: auf das Gedächtnis des Körpers, auf die leibgebundene Erinnerung, die nicht identisch ist mit der Erinnerung, dem Gedächtnis des bewußten Ich.

Damit im Zusammenhang steht die hohe Bedeutung, die im Schaffen Holwecks den Händen und deren Tätigkeiten zukommt. „Die von mir bevorzugten Werkzeuge für meine Arbeit sind meine Hände . . .“ (52) „Formen meiner 'Ansprache' an das Material Papier sind Tätigkeiten: Berühren, Anfassen, Drücken, Biegen, Rollen, Pressen, Schlagen, Stoßen, Befeuchten, Trocknen, Erhitzen, Sengen, Ziehen, Zerren, Leimen, Kleben usw. Mittels Prothese, wie: Nagel, Nadel, Feder, Schraube, Löffel, Hammer usw. gelten Tätigkeiten wie: Durchstoßen, Rillen, Ritzen, Graben, Punzen, Reißen, Scheren, Klopfen, Hämmern usw. . . .“ (53)

Aus solch berührender Nähe im Entstehen darf geschlossen werden, daß auch für das richtige Betrachten dieser Werke ein tastendes, eindringendes Sehen gefordert wird, ein Sehen, in das die Eigentümlichkeiten des Tastens in besonderem Maße eingegangen sind.

Maurice Merleau-Ponty unterschied in seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“ visuelle Erfahrung und Tasterfahrung folgendermaßen: Die „visuelle Erfahrung, die die Objektivierung weiter treibt als die taktile Erfahrung“, zeigt die Welt „als ein auf Abstand vor uns ausgebreitetes Schauspiel“. „Die Tasterfahrung aber hängt der Oberfläche unseres Leibes an, wir vermögen sie nicht vor uns auszubreiten, niemals wird sie ganz und gar Objekt. Als Tastsubjekt kann . . . ich nie vergessen, daß ich allein durch meinen Leib zur Welt komme; die Tasterfahrung vollzieht sich 'mir zuvor' und ist nicht in mir zentriert. Nicht ich bin es, der berührt, sondern mein Leib . . .“ (54) Ähnlich heißt es bei Hellmuth Plessner: „Im Tasten empfinden wir uns und das Objekt, glatt oder rau, hart oder weich, als Einheit.“ Tasten ist „Inbegriff der Nähe und Distanzlosigkeit.“ (55) Tastendes Sehen spürt mithin die Gegenstände als leibanalogue und damit gewinnt auch das Zeichenmaterial, das Papier, eine neue Bedeutung. Einer der Ahnen des Papiers ist das Pergament, gewonnen aus der Tierhaut. Etwas vom Charakter der Haut ist dem Papier bei Holweck zurückgegeben. Das tastende Sehen spürt, mit der Erfahrung der Oberfläche des Leibes, also der Haut, die Hautanalogie, das Membranartige der betrachteten Objekte. Unweigerlich werden haptische Assoziationen geweckt. Das Glatte, Zarte, das Verletzte, Schrundige, Runzlige, auch Kälte und Wärme werden ja nicht nur gefühlt, sondern auch gesehen. Erinnerungen an Fell-artiges, Schuppenartiges, an Falten, Federn, Schürfungen, Narben werden wach.

Aber nicht nur die Hautanalogie lebendiger Wesen wird thematisiert, auch das Eis, von

dem diese Betrachtung ihren Ausgang nahm, ist ja eine Haut, die „Haut“ des Wassers, wie Schnee eine „Haut“ der Erde: Erinnerungsbilder brüchigen Eises, Erinnerungen an Spuren im Schnee werden wach.

Damit öffnet sich eine weitere Dimension, die mit dem Hinweis auf die Untersuchungen Gaston Bachelards angezeigt sei. Bachelard schilderte das Wirken der dichterischen Einbildungskraft in den Regionen der Vier Elemente einer ursprünglichen Naturauffassung, des Feuers, des Wassers, der Erde und der Luft. (56) Bachelard beschränkte sich in seinen Darlegungen auf die Dichtung und auf die Geschichte der Naturwissenschaften. Es ist aber offensichtlich, daß diese auf die Elemente orientierte Einbildungskraft auch in der bildenden Kunst wirksam war und ist. Nimmt man den Inhalt des Buches „L'Air et les Songes“ auch nur flüchtig in sich auf, so erkennt man, daß hier auch die Sache Holwecks verhandelt wird, und nicht nur Holwecks, sondern auch der Gruppe von Künstlern, mit denen er in engerer oder lockerer Verbindung stand, der ZERO-Gruppe mit Otto Piene und Heinz Mack und ihren gleichgesinnten Freunden in Frankreich und Italien, Yves Klein, Lucio Fontana u.a. (57) Einige der Kapitel des Buches von Bachelard lauten: „Der Traum vom Fliegen“, „Die Poesie der Flügel“, „Der blaue Himmel“, „Die Sternkonstellationen“, „Die Wolken“, „Der Nebel“, „Der Wind“, „Das stumme Sprechen“.

Auch in vielen Werken Holwecks erscheinen die rein aus den Bewegungen des Leibes und des Papiers gewonnenen Formen wie vom Winde bewegt, dem Wind preisgegeben, wie von Nebeln verhüllt, wie Regen, aufgefangene Tropfen, oft wie schwebend, immer aber ganz und gar hingegeben dem Ur-Phänomen, das die Luft erfüllt, dem Licht in der Mannigfaltigkeit seiner Veränderungen und seiner Bezüge zu den Schatten, ihm hingegeben im schimmernden Weiß, der Lichtfarbe schlechthin.

Welche Verbindung nun besteht zwischen den metaphorischen Verweisen auf die Dimension des Tastbaren, Hautanalogen und des Elements der Luft und des Lichtes? Solche Zusammenhänge erfaßt eine „sphärische Anthropologie“, wie sie etwa von H. Tellenbach entwickelt worden ist. Ihr Thema ist „der Mensch in der Seinsweise des Atmosphärischen“, also jener Regionen, die sich im Duft, im Geschmack, im Spüren des Atmosphärischen erschließen. Atmosphärisches ist „das Timbre der Stimme, das Flair des Geigentons, der Flimmer der Farbe“, und, so darf hinzugefügt werden, etwa auch die Vibration des Lichtes auf Oberflächen: Das Magazin „ZERO 2“, das auch eine Zeichnung Holwecks aus dem Jahre 1958 abbildete (58), war dem Thema „Vibration“ gewidmet. – Das Bewußtsein dieser atmosphärischen Wirklichkeit konnte sich, wie Tellenbach feststellte, nirgendwo klarer ausbilden als in der „fernöstlichen Lebens-

welt“. (59) Nicht zufällig erinnern Holwecks Zeichnungen häufig an Ostasiatisches.

Nur an einem Beispiel sollten die Möglichkeiten „konkreter“ Zeichnung umschrieben werden. Ganz anders stellen sich diese Möglichkeiten bei anderen Künstlern dar, wie im vorliegenden Band etwa Julian Heynens Vergleich von Werken ERWIN HEERICHS und SOL LEWITTS aufzeigt. Ganz anders und in mancher Hinsicht dennoch vergleichbar. So schreibt Heynen in einer anderen Studie über Erwin Heerich: „Jeder Künstler hat Punkte in dieser Welt, die er häufiger anschaut als andere, und die so auch in sein Werk einfließen. Natur, vielleicht genauer noch die Pflanzenwelt, ist solch ein Punkt für Heerich. In seinen Werken ist Natur nicht abgebildet, sie ist in seinen Diagrammen nicht eigentlich dargestellt. Aber seine Arbeiten bewirken Einsichten, Vorstellungen und vielleicht auch Gefühle, wie sie in paralleler Weise die Natur hervorruft. Planmäßiger Bau, stetiges Wachsen und unvorhergesehene Veränderung ist beiden gemeinsam. Metamorphose wäre auch ein Wort, um die Arbeiten von Erwin Heerich zu beschreiben. Diese Arbeiten bergen in allgemeiner, besser: in grundsätzlicher Form Verhaltensweisen. Für Heerich ist die Verhaltensweise der Natur, ihr Sein und Fortschreiten, ein Berührungspunkt . . .“ (60)

Die unüberbrückbare Kluft, die von der älteren Theorie der „Konkreten Kunst“ zwischen „darstellender“ und „konkreter“ Kunst aufgerissen wurde, besteht in dieser Form nicht. Trotz tiefgreifender Unterschiede kann eine „darstellende“ Zeichnung auch „konkret“, eine „konkrete“ Zeichnung auch „darstellend“ sein.

Anmerkungen:

- 1) Zitiert nach: Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung. Katalog der Ausstellung der Zürcher Kunstgesellschaft im Helmhaus Zürich. 8. Juni bis 14. August 1960, S. 23.
- 2) Zitiert nach: Eduard Hüttinger: Max Bill, Zürich 1977, S. 61.
- 3) Vgl. Kurt Badt: Eugène Delacroix. Zeichnungen. Mit einer Einführung auf Grund der Tagebücher des Künstlers. Baden-Baden 1951; wiederabgedruckt in: Badt: Eugène Delacroix. Werke und Ideale. Drei Abhandlungen. Köln 1965. Philip Rawson: Drawing. (The Appreciation of the Arts. 3). London, New York, Toronto 1969. Artikel „Disegno“ in Enciclopedia Universale dell'Arte, Vol. IV, Venezia, Roma 1958, Sp. 320 - 361. Walter Koschatzky: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg, Wien 1977 (2), 1980. Taschenbuchausgabe (dtv), München 1981 (2), 1982. Jean Leymarie, Geneviève Monnier, Bernice Rose: Histoire d'un Art. Le Dessin. Genève (Skira) 1979. Etc.
- 4) Alexander Perrig: Michelangelo-Studien I: Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch. Frankfurt/M., Bern 1976, S. 12.
- 5) Drawing, S. 15. Vgl. auch dort S. 17: „ . . . we can see that those sets of visual symbols which constitute drawing have an underlying temporal form. They demand to be read by scanning A good drawing can be as full of 'voices' or 'melodies' as a musical composition.“
- 6) Kritik der reinen Vernunft. Transzendente Analytik, A 101, 102. – Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. II, Darmstadt 1956, S. 164.
- 7) Vgl. Andreas Prater: Zur kunsthistorischen Methode von Ernst Strauss. In: Ernst Strauss zum 80. Geburtstag, 30. Juni 1981. München, Galerie Arnold-Livie, S. 5.
- 8) Zitiert nach: Hans Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 61 - 67.
- 9) Vgl. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München, Berlin 1972, S. 11.
- 10) Vgl. Rawson, a.a.O., S. 1.

- 11) Vgl. Wladislaw Tatarkiewicz: History of Aesthetics, Bd. III: Modern Aesthetics. Den Haag, Warschau 1974, S. 195, 199, 275, 457. Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1697. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. Bd. 1974, S. 219 - 240. Georg Friedrich Kemper: Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. München 1968, S. 20 ff.
- 12) Leone Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer (1912). Nachdruck Darmstadt 1975. S. 20. Bernhard Degenhart definiert die „autonome“ Zeichnung folgendermaßen: „Autonome Zeichnung ist nicht zweckgebunden, indem sie unmittelbar (als letzte, sozusagen mechanische Vorstufe) zu einem Werk führt oder unmittelbar von einem solchen abgeleitet ist oder aber zwischen Werk und Werk direkt vermittelt oder schließlich substanzial Teil eines fertigen oder entstehenden Werkes ist. Ihr Hauptkriterium ist, Ausdruck des schaffenden künstlerischen Geistes zu sein, sie ist spontan und künstlerisch konzipierend, zumindest in Teilbezirken schöpferisch.“ (Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge, Bd. 1, 1950, S. 93 - 158, Zitat auf S. 93).
- 13) Vgl. Erwin Panofsky: Idea. Ein Betrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. 2. verb. Auflage. Berlin 1960, S. 47 ff.
- 14) Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963, S. 141.
- 15) Vgl. Rawson, Drawing, S. 201; nach einer Unterscheidung Henri Focillon's.
- 16) S. hierzu Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, vor allem S. 44 - 57.
- 17) Vgl. Strauss, a.a.O., S. 38 ff u. passim.
- 18) Strauss, a.a.O., S. 20 - 24.
- 19) Domenico di Bartolo: Domenico di Bartolo Ghezzi, Sieneser Maler, geboren um 1400 in Asciano, gestorben 1447. Die Zeichnung geschaffen in Domenico di Bartolos späterer Zeit seiner Tätigkeit, während seiner zwischen 1440 und 1444 entstandenen Wandbilder im Ospedale S. Maria della Scala von Siena. (Nach: Bernhard Degenhart, Annegret Schmitt: Corpus der italienischen Handzeichnungen, 1300 - 1450. Teil I. Süd- und Mittelitalien. 2. Band. Katalog 168 - 635. Berlin 1968. Nr. 238, S. 317, 318.)
- 20) Erster Entwurf in Silberstift, der in der Koppartie rechts bloßliegt, während alle anderen Teile vom Zeichner selbst mit feinstem Pinsel, der wie eine Feder wirkt, in Braun überarbeitet sind. Pergament. 18,6 x 13,3 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 1 (Nach Degenhart, Schmitt, a.a.O., S. 318.)
- 21) Bernhart Degenhart in: Peter Halm, Bernhart Degenhart, Wolfgang Wegner: Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München 1958, S. 18.
- 22) Zur Terminologie vgl. Perrig a.a.O.
- 23) Perrig, a.a.O., S. 15: „Die Elemente eines Strichbildes (stellen) immer nur Ausschnitte der Gesamtbewegung dar . . .“
- 24) „Rechts“ und „links“ sind hier immer vom Betrachter aus verstanden.
- 25) Strauss, a.a.O., S. 22.
- 26) Feder in Schwarzgrau über leichter Stiftvorzeichnung. 14,5 x 13,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 19736 recto.
- 27) Peter Halm in: Hundert Meisterzeichnungen, S. 18.
- 28) Vgl. Strauss, a.a.O., S. 22, 23, 25 - 40.
- 29) S. Strauss, a.a.O., S. 22.
- 30) Feder, laviert, weiß gehöht mit Pausspuren. Unregelmäßig fragmentiert. Höchstmaß des alten Blattes ohne Ergänzungen ca. 52,0 x 25,9 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 3066. (Nach: Hundert Meisterzeichnungen, S. 23.)
- 31) Vgl. Erwin Straus: Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung (1930), in: Straus: Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, S. 163: Beim Tanz „ist der Rumpf nicht mehr ein passiv mitgeführter Teil des Leibes, die Eigenbewegung des Rumpfes beherrscht vielmehr das Bewegungsganze . . .“
- 32) Die aus- und durchgeschnittene und wieder zusammengesetzte Gestalt „steht jetzt steiler als im Bilde. (Um ihre tänzerische Bewegung voll zu erkennen, muß man sie um ungefähr 20 Grad zurückneigen.“) (Degenhart, in: Hundert Meisterzeichnungen, S. 24.)
- 33) Vgl. Erwin Straus, a.a.O., S. 164: „Der Tanz . . . ist eine nicht-gerichtete und nicht-begrenzte Bewegung, es fehlt ihr, wie der Bezug auf Richtung und Entfernung, ebenso der Bezug auf räumliches Maß und auf räumliche und zeitliche Grenze.“
- 34) Zu „Reliefflicht“ und „Reliefschatten“ vgl. Ernst Strauss, a.a.O., vor allem S. 48 - 57.

- 35) Schwarzer Stift, weiß gehöht, auf grünlich-bläulichem Papier, der Hintergrund (später?) grünlich aquarelliert, das Blatt später in schwarzer Feder umrandet. 28,3 x 23,3 cm; wohl ringsum beschnitten. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 2982. (Nach: Richard Harprath: Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz. Ausstellung 1. Juli - 28. August 1972. Staatliche Graphische Sammlung München, S. 133 - 136.)
- 36) Kurt Badt: Eugène Delacroix. Werke und Ideale, S. 34.
- 37) Vgl. dazu auch Rawson, a.a.O., S. 130 - 134 (Transverse linear relations) und S. 160 - 167.
- 38) Strauss, a.a.O., S. 23.
- 39) Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier. 20,7 x 14,1 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 5637. Entstanden um 1509. (Nach: Hundert Meisterzeichnungen, S. 38).
- 40) Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance (1952), zitiert nach: Otto Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Jörg Oberhaidacher, Artur Rosenauer, Gertraud Schikola. München, 1977, S. 107 - 120; Zitat auf S. 117/118.
- 41) Pächt, a.a.O., S. 119.
- 42) Feder in hellem Braun. 15,9 x 22,0 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 32459. Entstanden um 1520. (Nach: Hundert Meisterzeichnungen, S. 40).
- 43) Feder in Bister, laviert, oben abgerundet. 19,6 x 18,0 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1451. „Die Zeichnung ist der Entwurf für das große Gemälde, das Rembrandt für eines der Bogenfelder der großen Galerie des Rathauses in Amsterdam (heute königliches Palais) ausführte. . . . Nachweislich war Rembrandts Bild vor Juli 1662 an seinem Platz, wurde dann aber wieder abgenommen und durch das inzwischen von Jürgen Ovens vollendete Bild Flincks ersetzt. . . . (Die Zeichnung) befindet sich auf der Rückseite der Anzeige für ein Begräbnis, das am 25. 10. 1661 stattfand.“ (Wolfgang Wegner: Die niederländischen Handzeichnungen des 15. - 18. Jahrhunderts. Berlin 1973. Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Band I. Nr. 1097, S. 154 - 156.) – Für freundliche Auskünfte zu Rembrandt-Zeichnungen der Münchner Graphischen Sammlung danke ich Herrn Oberkonservator Dr. Konrad Renger.
- 44) Strauss, a.a.O., S. 22/23.
- 45) Kreide und Tuschfeder, laviert, gelblich und bräunlich aquarelliert. 19,0 x 31,0 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1865. (Wolfgang Wegner: Die niederländischen Handzeichnungen des 15. - 18. Jahrhunderts, Nr. 513, S. 73.)
- 46) Strauss, a.a.O., S. 27.
- 47) Feder in Schwarz über Bleistift. Oben rechts bezeichnet: W. Leibl 94. 32,5 x 23,5 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1910:53. (Nach: Katalog der Ausstellung Deutsche Zeichnungen 1400 - 1900. Juli bis November 1956. Staatliche Graphische Sammlung München etc. S. 59, Nr. 156.)
- 48) Vgl. Strauss, a.a.O., S. 73 - 89.
- 49) Hier übernehme ich Teile meiner Einführungsrede zur Ausstellung von Werken Oskar Holwecks in der Bonner Vertretung des Saarlandes, gehalten am 14. 1. 1982.
- 50) Dietfried Gerhardus: Erneuerung der Sprachlichkeit: Papier als künstlerisches Medium. In: Oskar Holweck. Arbeiten von 1956 - 1980. Galerie St. Johann, Saarbrücken 1980, o. S. – Wiederabgedruckt in: Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst. Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Galerie St. Johann, Saarbrücken 1980. S. 41 - 44. Vgl. auch: Bernd M. Scherer: Die Indexfunktion als pragmatische Basis von Zeichensystemen. Zum Problem der Gegenstandsadäquatheit kunstwissenschaftlicher Begriffe (am Beispiel der Papierarbeiten O. Holwecks). In: Papier als künstlerisches Medium, S. 13 - 16. – Silke M. Kledzik: Aspekte der Vermittlung von Kunstwerken, die ein Medium erarbeiten, im Unterschied zu Kunstwerken, die in einem tradierten Medium arbeiten. Ebenda, S. 24 - 27.
- 51) Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Übersetzt und mit einem Nachwort von Jürgen Schlaeger. Frankfurt/M. 1973. S. 94 ff.
- 52) Oskar Holweck, in: Papier als künstlerisches Medium, S. 103.
- 53) Oskar Holweck, in: Relief konkret in Deutschland heute. Hrsg. Galerie St. Johann, Saarbrücken. Katalog Moderne Galerie Saarbrücken 1981, S. 71.
- 54) Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin 1966 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, Band 7), S. 366. – Konstitutiv für das Tasten ist die Bewegung. „Was für das Sehen die Beleuchtung ist, ist für das Fühlen die Bewegung des eigenen Leibes.“ (Merleau-Ponty, S. 364.) Die Werke Holwecks entstehen in einem pointierten Sinne aus Bewegungsprozessen.
- 55) H. Plessner: Anthropologie der Sinne. In: Neue Anthropologie. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler. Band 7, Philosophische Anthropologie, Zweiter Teil. Stuttgart, München 1975. S. 3 ff. Zitat auf S. 15. – Vgl. auch David Katz: Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig 1925, vor allem S. 18, 19, 260, 261, 262. Und: Erwin Straus: Vom Sinn der Sinne. (2) Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956, vor allem S. 393 ff.
- 56) Gaston Bachelard: La Psychoanalyse du Feu. Paris 1938 (2), 1949. – L'Eau et les Rêves. Paris 1942 (2), 1947. – L'Air et les Songes. Paris 1943. – La Terre et les Rêveries de la Volonté. Paris 1948. – La Terre et les Rêveries du Repos. Paris 1948.
- 57) Vgl. auch die Texte in der Dokumentation ZERO 1, 2, 3. Massachusetts, Köln 1973.
- 58) ZERO 1, 2, 3, S. 27.
- 59) H. Tellenbach: Die Begründung psychiatrischer Erfahrung und psychiatrischer Methoden in philosophischen Konzepten vom Wesen des Menschen. Abschnitt: Der Mensch in der Seinsweise des Atmosphärischen (Sphärische Anthropologie). In: Neue Anthropologie. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler. Band 6, Philosophische Anthropologie, Erster Teil. Stuttgart, München 1975, S. 138 ff., vor allem S. 175 - 179. – Dazu auch: H. Tellenbach: Geschmack und Atmosphäre. Salzburg 1968.
- 60) Julian Heynen in: Erwin Heerich, Räumliche und flächige Diagramme. Museum Haus Esters, Krefeld 1982, o. S.