

**Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der  
Zeichnung 1955–1975**

Toni Hildebrandt

## **eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**Entwurf und Entgrenzung.  
Kontradispositive der Zeichnung  
1955–1975**

Toni Hildebrandt

Schutzumschlag: Nanne Meyer, Großer Nachtflug (Detail), 2012, 196 × 380 cm, Acryl und Gelstift auf Papier, 6-teilig, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Verwendung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch).

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Stephan E. Hauser

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel

Printed in Germany. Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5961-9

# Inhalt

## Einleitung

11 »Drawing Now: 1955–1975«

## I Paradigmen zu einer Theorie der Zeichnung

### 21 1 Anfangen mit der Zeichnung

21 1.1 Vom Ursprung der Zeichnung als Anfang ihrer Theorie

30 1.2 Aristoteles' Hand oder die Seele der Graphie

37 1.3 »Geburt des Graphismus« (Leroi-Gourhan)

### 48 2 Zur Händigkeit der Zeichnung

48 2.1 Die Hand als *docta manus*

60 2.2 Phänomenologie der Zeichnung

### 64 3 Disegno

64 3.1 Was bleibt vom *disegno*?

70 3.2 Ein anderer ›Ursprung‹ des *disegno* bei Dante

### 77 4 Linie und Fläche

77 4.1 Grund, Linie und Untergrund der Zeichnung

84 4.2 Geometrische Linie (Kant)

88 4.3 Graphische Linie (Benjamin)

93 4.4 Horizontalität und Vertikalität

95 4.5 Transparenz und Opazität

**101 5 Geste und Spur**

101 5.1 Geste: *forma formans* und *forma formata*

104 5.2 Spur, Riss und Entzug

110 5.3 Generische und spezifische Objekte (Cavell)

**114 6 Phänomenologie, Diskursanalyse, Dekonstruktion**

114 6.1 Disposition – das ›klassische Dispositiv‹ – Dispositive

120 6.2 Kontradispositive als Dekonstruktionen der Zeichnung

## II Kontradispositive 1955–1975

### 127 1 Geste und Automatismus

128 1.1 Hartungs tachistische Geste

139 1.2 Pollocks Automatismus

### 148 2 Blindheit und Berührung

150 2.1 Robert Morris als Zeichner

156 2.2 *Blind Time Drawings*

162 2.3 Davidsons Triangulation der Zeichenszene

167 2.4 *Blind Time IV – ›Cézanne's Mountains‹*

### 176 3 Händigkeit

176 3.1 Beidhändigkeit

177 3.2 Symmetrische Beidhändigkeit bei Dieter Roth

191 3.3 Ambivalente Beidhändigkeit bei Anastasi

### 197 4 Aleatorik

197 4.1 Genealogien des Zufalls in der Moderne

202 4.2 Cages Systematik des Zufalls in den *Ryoanji Drawings*

209 4.3 Dynamis, energiea, steresis

213 4.4 Morgan O'Haras *Live Transmissions*

223	<b>5</b>	<b>Linienräumlichkeit und Trägerextension</b>
229	5.1	Hesses Extension der Linie im Raum
238	5.2	LeWitts Extension des Trägers auf die Wand
248	<b>6</b>	<b>Nominalismus und Aufhebung</b>
248	6.1	Ein ›Ende der zeichnerischen Entgrenzung‹ nach Buren

### **III Allegorien der Entgrenzung – Zur postmodernen Zeichnung**

262 1 Polkes Handlinien

267 2 *Da wird die Musik noch mit der Hand gemacht*

### **IV Ergrenzung und Delimitation**

275 1 Differenzielle Spezifik (Krauss)

277 2 Mediale Verschiebungen (Benjamin)

281 **Endnoten**

358 **Abbildungsnachweis**

364 **Literatur**

398 **Namensregister**

404 **Sachregister**

409 **Dank**



# Einleitung

## »Drawing Now: 1955–1975«

Zwischen Januar 1976 und Juni 1977 wurden im New Yorker Museum of Modern Art, im Kunsthaus Zürich, der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien, dem Sonjia Henie-Niels Onstad Museum in Oslo und dem Tel Aviv Museum die Zeichnungen von insgesamt 45 Künstlerinnen und Künstlern, vorwiegend amerikanischer Herkunft, ausgestellt. Zu sehen waren Arbeiten von Carl Andre, Art & Language, Joseph Beuys, Mel Bochner, James Lee Byars, John Cage, Christo, Chuck Close, Hanne Darboven, Jim Dine, Mark di Suvero, Öyvind Fahlström, Dan Flavin, Richard Hamilton, Michael Heizer, Eva Hesse, David Hockney, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Brice Marden, Agnes Martin, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Blinky Palermo, Panamarenko, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Bridget Riley, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Frank Stella, Jean Tinguely, Richard Tuttle, Cy Twombly, Andy Warhol und Lawrence Weiner.<sup>1</sup>

Damit wurde erstmals der Versuch unternommen, die künstlerische Entwicklungsgeschichte der Zeichnung zwischen 1955 und 1975 in eine modernistische Perspektive zu rücken. Der programmatische Katalogtext, der die Ausstellung begleitete, hatte eine einfache Botschaft zum Inhalt: Bernice Rose,<sup>2</sup> die Kuratorin der Ausstellung, wollte die genuinen Neuerungen der 1960er und 1970er-Jahre – Konzeptkunst, Minimal Art und Performance – ausgehend von den zeichnerischen Arbeiten begreifen; sie von *Zeichnungen* her sichtbar und verständlich werden lassen. Diese

Zeichnungen sollten ihrerseits als Schlüsselwerke der Neoavantgarde anerkannt werden.<sup>3</sup> Die Auswahl musste damit zwangsläufig auf jene Zeichnungen fallen, die auch als *autonome* Werke, und nicht lediglich als Vorstudien und Skizzen für Malerei, Skulptur oder Installation, zu interpretieren waren.<sup>4</sup> Wenn Rose so zunächst am Werkcharakter der Zeichnungen festhielt, ließ ihr Ausstellungskonzept doch gleichsam deutlich werden, dass es sich nicht mehr um die Kategorie der ›Meisterzeichnung‹ handeln musste, wie sie im *MoMA* unter Monroe Wheeler und William Slattery Lieberman von 1938 bis in die Mitte der 1970er-Jahre gepflegt wurde.<sup>5</sup> Als autonome Zeichnung begriff Bernice Rose vielmehr jene Werke, die sich nicht mehr unter den Begriff der ›Meisterzeichnung‹ fassen ließen, aber dennoch als eigenständige Positionen, analog zu den Werken der Malerei oder Skulptur, präsentiert werden konnten. Das Dispositiv der ›Meisterzeichnung‹ sollte so über die von Rose als autonom präsentierten zeichnerischen Arbeiten der Konzeptkunst, Minimal Art und Performance entmachtet werden. Allerdings fehlte es *diesen* Zeichnungen vorerst an einer Theorie, um sie in ihrer eigenen Historizität, nicht zuletzt als Antwort auf die Tradition, bestimmen zu können.

Aus historiographischer Perspektive lag mit Jakob Rosenbergs Hauptwerk *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso* (1959) ein Vademekum der Ausstellungspolitik für die klassische ›Meisterzeichnung‹ vor.<sup>6</sup> Der 1922 von Heinrich Wölfflin promovierte und seit den 1940er-Jahren in Harvard lehrende Kunsthistoriker galt nicht zuletzt für Lieberman, den ersten Direktor des *Department of Drawings* (1971–79) am Museum of Modern Art in New York, als wichtigste Referenz auf dem Feld der Zeichnungswissenschaft.<sup>7</sup> Rosenbergs Geschichte der Meisterzeichnung schloss jedoch mit Picasso nicht allein aufgrund der reizvollen Alliteration ab. Die im Titel versteckte These, dass die ›Meisterzeichnung‹ im frühen Modernismus an Überzeugungskraft verloren habe, war vielmehr einer historiographischen Überzeugung Rosenbergs geschuldet: »[...] the choice was dictated by the key positions which these two artists hold at the beginning and the end of the history of draughtsmanship.«<sup>8</sup> 1959 war Picasso zwar noch am Leben, doch sollte mit ihm bereits das Ende der zeichnerischen Könnerschaft besiegelt sein; ein geschichtlicher Verlauf, wie er sich kunsthistorisch am Leitfaden der ›Meisterzeichnung‹ erzählen und kuratieren ließ, galt somit als abgeschlossen. Im Rahmen dieser ›Meistererzählung der Zeichnung‹ war Picasso nur der letzte, glorreiche Vertreter, wengleich Rosenberg bereits erste Zweifel an dessen virtuoser Integrität hegte:

»The break with the past, in this century, has been so fundamental and far-reaching that an effort is required in order to realize its full significance. If we draw our standards exclusively from the periods and masters we have already dealt with, access to the new character of contemporary art seems difficult, even though the late nineteenth century [...] prepared the ground for things to come.«<sup>9</sup>

Im Hinblick auf das, was kommen sollte, steht Rosenbergs Geschichte der *Great Draughtsmen* mit Picasso an der Schwelle zu einer anderen

Geschichte der Zeichnung, in der neben dem Paradigma der ›Experimentalität‹ vor allem Figuren der Transgression verhandelt wurden. Wohl deswegen konnte Rosenberg in den Zeichnungen der Neoavantgarde keinen »*basic common ground with the arts of the past*«<sup>10</sup> und den Bestrebungen *seiner* Kunstgeschichte mehr erkennen. Nicht zuletzt darin offenbarte sich aber die Unzulänglichkeit seiner Methode und Begrifflichkeit, die sich, wie frühzeitig Svetlana Alpers erkannte, zwar an »objektiven Kriterien«<sup>11</sup> zu orientieren versuchte, aber diese wiederum nicht ästhetisch und erkenntnistheoretisch begründen konnte.

Als Bernice Rose schließlich 1976 zur Kuratorin am *Department of Drawings* des Museum of Modern Art in New York ernannt wurde, war *Drawing Now: 1955–1975* nicht zuletzt ein erster und durchaus polemischer Versuch, sich kuratorisch von dem historiographischen Modell, das Kunsthistoriker wie Rosenberg noch für angemessen hielten, zu distanzieren. Für Rose musste diese Distanzierung auf mindestens zwei Ebenen vollzogen werden: Zum einen galt es die Theorien der Zeichnung *begriffsgeschichtlich* zu revidieren, zum anderen ihre Bezogenheit auf die Produktion der Gegenwart kenntlich zu machen. In diesem Sinne hatte nach Rose eine »dreihundertjährige Spekulation«, mit dem Kulminationspunkt in Federico Zuccaris Unterscheidung von *disegno interno* und *disegno esterno*, zu einer sogenannten »Metaphysik« der Zeichnung geführt.<sup>12</sup> Unter ›Metaphysik‹ verstand Rose dabei, in extremer Verkürzung der philosophischen Tradition, all jene subjektivierenden und theologischen Konzeptionen, die zum Dispositiv der ›Meisterzeichnung‹ beigetragen hatten und aus ihrer Perspektive einen befreiten Blick auf die Zeichnungen der 1960er und 1970er-Jahre erschwerten. Für eine ›Metaphysik der Zeichnung‹, oder zumindest ihre kunsthistorische Begriffsgeschichte, hatte freilich bereits Erwin Panofskys *Idea*-Aufsatz (1924),<sup>13</sup> in Auseinandersetzung mit Ernst Cassirers *Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, die Grundlagen gelegt. Dass daraus indes keine Konsequenzen für die Gegenwart der Zeichnung gezogen wurden, war nach Rose nicht allein der mangelnden Bereitschaft geschuldet, die von Panofsky inaugurierte Begriffsgeschichte zu vertiefen, wie dies 1974 etwa Wolfgang Kemp unternahm,<sup>14</sup> sondern lag vielmehr daran, dass die Historiographie (im Übrigen noch bis weit in die 1990er-Jahre) stillschweigend dem zeitlichen Rahmen folgte, den Kunsthistoriker wie Rosenberg gesetzt hatten: von Pisanello bis Picasso. Rose verstand die Geschichte der Zeichnung aber gerade von ihrer lebendigsten Praxis her; jedes gegenwärtige Zeichnen war auf diese Weise als ein Hinterfragen der graphischen und konzeptuellen Möglichkeiten, der Grenzen der Zeichnung und Horizonte ihrer Geschichte auslegbar.

Die *Grundbegriffe* der Zeichnung und ihre *Geschichte* mussten Rose zufolge ebenso grundlegend hinterfragt werden, wie die *zeichnende Gegenwart*, insofern die verschiedenen Tendenzen und Praktiken der Neoavantgarde diese Fragen zuallererst aufgeworfen hatten. Fragwürdig wurde dadurch, wie die Zeichnung in ihrer Geschichte als künstlerisches *Medium* zu denken sei, welche *Kraft* diesem Medium unter den neu gegebenen Bedingungen noch, nach wie vor oder erst wieder zukäme und wie ihre Medialität einer kritischen Revision unterzogen

werden konnte. Diese Fragen äußerten sich nach Rose in einer neuartigen Aufmerksamkeit für die Ursprünge und Grenzen der Zeichnung:

»Wenn man die revolutionierende Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst betrachtet, so wird man sehen, dass das Zeichnen bis vor kurzem als konservatives Medium angesehen wurde, das sich Neuerungen gegenüber standhaft widersetzte. Als Disziplin ist es eigentlich mit wenigen Ausnahmen innerhalb jener Grenzen geblieben, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts gesetzt waren. [...] Während der letzten zwanzig Jahre und mit zunehmender Intensität seit Mitte der 1960er-Jahre haben jedoch eine ganze Reihe von Künstlern die Natur des Zeichnens neu überdacht und viel Zeit und Energie aufgewendet für eine grundlegende Neubewertung dieses Mediums, seiner verschiedenen Disziplinen und seiner Anwendung. Im Laufe dieser Neubewertung und Neuerung hat sich die Zeichnung von einem untergeordneten Hilfsmedium [...] zu einem bedeutenden und unabhängigen Medium mit eigenen Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt. Gleichzeitig hat sie keine ihrer traditionellen Funktionen aufgegeben und ihre traditionellen Quellen als stete Bezugspunkte zur Überprüfung beibehalten. In jüngster Zeit ist das Zeichnen zu seinen klassischen Ursprüngen zurückgekehrt, um sich auf seine wichtigsten Anliegen zu besinnen.«<sup>15</sup>

Rose' Intention, die als klassisch geltenden Ursprünge des Zeichnens einer Revision zu unterziehen, zielte folglich auf die Bedingungen der Möglichkeiten des Zeichnens als einer Kunst- und Kritikpraxis innerhalb der Moderne. Ihre Rhetorik der »Neubewertung und Neuerung« (»reevaluation and renewal«<sup>16</sup>) vernachlässigte im Zuge des geschichtsphilosophischen Fortschrittsdenkens, wie es der Neoavantgarde auf Seiten der Kunst wie ihrer Geschichtsschreibung allgemein zu eigen war, aber tendenziell die Möglichkeiten einer *dekonstruktiven* Lektüre jener Ursprünge und Grenzen. Eine Umbesetzung und Entgrenzung des medialen und historiographischen Selbstverständnisses legen aber die Werke, die im Mittelpunkt von *Drawing Now: 1955–1975* standen, nahe. Was Rose in ihrem programmatischen Text zur Ausstellung fehlte, war somit vor allem ein systematischer Zugang und eine kritische Bestimmung all jener Kategorien, mittels derer die von ihr konstatierte Entgrenzung der Zeichnung expliziert werden konnte. Dass zwischen 1955 und 1975 eine Entgrenzung der Zeichnung stattfand, lässt sich somit nicht nur als Destruktion des Bestehenden und noch weniger als ein bloßes Experimentierfeld beschreiben, sondern erfordert im eigentlichen Sinne der Auseinandersetzungen eine Kritik der *Gegenpositionen* und »Kontradispositive«<sup>17</sup>. Eine solche Systematik soll im ersten Teil dieser Studie entworfen werden.

Eine Theorie der zeichnerischen Entgrenzung erfordert so aber auch eine Integration der theoretischen Ansätze, die aus dem Poststrukturalismus heraus den Begriff der Dekonstruktion, jenseits seiner trivialen, oft mit Destruktion

gleichgesetzten, Verwendung, konturieren. Zehn Jahre nachdem Jacques Derrida seine wesentliche Kritik an Strukturalismus und Phänomenologie formuliert hatte,<sup>18</sup> wäre im Rückblick also auch *Drawing Now: 1955–1975* als ein kuratorischer ›Parallel-diskurs‹ lesbar, der sich zumindest implizit einer Dekonstruktion der historischen Strukturen und Paradigmen der Zeichnung verschrieben hatte. Der von Jakob Rosenberg entworfene Geschichtszeitraum zwischen Pisanello und Picasso wäre dann nicht nur ein historiographisches Narrativ, sondern die faktische Instrumentalisierung der Idee der ›Meisterzeichnung‹ zur Legitimierung eines Dispositivs, das sich auf subjektivistische Urteile nur in Form von ›kennerschaftlichen‹ »Kriterien der Exzellenz«<sup>19</sup> berufen konnte.

Wenn *Drawing Now: 1955–1975* somit in gewisser Weise als ein erstes ›Gegenprogramm‹ zu Rosenbergs *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso* verstanden werden kann, dann in erster Linie, weil Rose genau die Zeichnungen der Neoavantgarde ausstellte, denen eine Kritik an ihrer eigenen Historizität immanent eingezeichnet war. Eine Geschichte der Zeichnung mit dem hypothetischen Titel *Great Draughtsmen from Pisanello to Pollock or Pettibon* hätte sowohl die Idee einer epochenumfassenden Historiographie wie Rosenbergs Vorstellung von Exzellenz nur verfälschen oder parodieren können. Zumindes in dieser Hinsicht hatte Rosenberg den Epochenbruch, wenn auch pejorativ, so doch korrekt diagnostiziert. Um den Brüchen und Diskontinuitäten aber auf andere Weise gerecht zu werden, macht es sich die vorliegende Untersuchung zur Hauptaufgabe, die wichtigsten Paradigmen und Kategorien einer Dekonstruktion der Zeichnung systematisch zu erschließen und sie als Befreiungen oder Umbesetzungen des zeichnerisch Möglichen zu begreifen.<sup>20</sup>

Die Beweiskraft dieser Kategorien liegt in ihrer phänomenologisch fundierten Historizität, denn die zeichnerischen Artefakte zeugen, nachdem sie phänomenal erschlossen sind, von der Auseinandersetzung mit den ihrerseits geschichtlich geprägten und im Wandel befindlichen Paradigmen. Gegen unhinterfragte Restriktionen und Ideologien der Theorie formieren sie an Ort und Stelle ihrer Entstehung einen produktiven Widerstand. Den Entgrenzungen der ›klassischen Dispositiv‹ der Zeichnung, so die These, entsprechen in diesem Sinne Kontradispositive, die ihrerseits auf Strategien beruhen, die erst zeichnerisch konzipiert werden mussten und sich daher in ihren wesentlichen Eigenständigkeiten beschreiben lassen.

Die Paradigmen dieser Kontradispositive sind in der Folge der einzelnen Kapitel:

- 1 »Die *Geste* als Phänomen und Begriff der *Tempi* und *Rhythmen* des Zeichnens;
- 2 der *Topos* der *Blindheit* und die Phänomenologie der *Berührung* im zeichnerischen Akt;
- 3 die *Händigkeit*, sowohl mittels einer ›linkischen‹ wie beidhändigen Kritik der als virtuos und kognitiv konnotierten *docta manus*;

- 4 die *Aleatorik* in ihrer genuin zeichnerischen Ausprägung;
- 5 die *Entgrenzung der Linie und des Trägers* im Raum, den die Kunst für sich in Anspruch nimmt, sowie
- 6 ihr *Nominalismus*, als eine aus bestimmten Gründen motivierte Deklaration künstlerischer Werke im Namen der Zeichnung.«

Den Ausgangspunkt markiert also zunächst die *tachistische Geste*, wie sie sich paradigmatisch im Werk von Hans Hartung findet, gefolgt von der *oszillierenden Geste* Jackson Pollocks, in der sich das Verhältnis zur gezeichneten Spur anders darstellt. Beide Gesten unterscheiden sich im Hinblick auf die Spuren, die sie auf dem Träger hinterlassen, aber auch in der schriftlichen Iteration ihrer jeweils spezifischen diskursiven Umfelder und den verschiedentlichen Auslegungen, welche sie im Existenzialismus Jean-Paul Sartres und Harold Rosenbergs, sowie den modernistischen Lektüren Clement Greenbergs, Michael Frieds und Louis Marins auf Seiten der Theorie begleiten.

Über die Figur der Geste wurden seit den 1950er-Jahren aber auch andere zentrale Aspekte des Zeichnens und Entwerfens, wie Zeitlichkeit und Performanz, zunehmend ins Werk gesetzt. Künstler wie Hartung und Pollock gelangten so zu einer neuen Auffassung der Verkörperung von Linie und Grund, die Robert Morris in seiner *Phänomenologie des Machens* (1969)<sup>21</sup> einer einflussreichen Revision unterzog. Diese Reflexionen über die Zeitlichkeit und Verkörperung der Zeichnung eröffneten in der Folge neben dem blinden Zeichnen weitere Kategorien der Entgrenzung, die nicht allein bei der *emphatischen Geste* des existenzialistischen Tachismus stehen bleiben konnten. Der Topos der Blindheit, die Differenzierungsarbeit zur Händigkeit, ein erweiterter Raumbegriff und die über aleatorische Verfahren erzielten, scheinbar intentionslosen Ergebnisse, spalteten die anfänglich nur sehr unreflektiert als befreiend verstandene Geste der Transgression in je spezifische Kontradispositive auf. Im Sinne eines Übergangs von experimenteller Transgression zu bedeutungsverschiebender Dekonstruktion gilt diesen Kontradispositiven, in ihren wesentlichen Eigenständigkeiten, stets das Hauptaugenmerk.

Wenn dabei mitunter Vorläufer bedacht wurden, sollen die untersuchten Entgrenzungsphänomene primär ›innerhalb‹ der Neoavantgarde verständlich werden und nicht nur als ein Nachleben immer schon dagewesener Spiele mit den zufälligen Schwammflecken auf der Wand, dem blinden Sehen einer jeden Tastbewegung und den grenzenlosen Räumen der Kunst nivelliert werden. Wenn Rückblicke bis weit in die frühe Neuzeit gewagt werden, so stets mit der Intention, diese immer schon von der Perspektive der Neoavantgarde zu verstehen, aber deren Bemühungen ebenfalls historisch zu bestimmen. Das Pathos der Transgression gerät damit insofern an seine eigenen Grenzen, als es im Sinne einer *Geschichte der Entgrenzung* selbst historisiert wird. Was dabei zum Vorschein kommt, ist die normative Negativität von Transgression und ›Experimentalität‹ als solcher, aber auch – sofern sie sich historisch und systematisch herausstellen lässt – die produktive

Affirmation ihrer dekonstruktiven Denkbewegung, die bestimmte Positionen der Theorie praktisch ›überzeichnet‹.

Am Beginn der Studie stehen daher zunächst die Paradigmen einer solchen Theorie, die auf der Grundlage einer allgemeinen, ›praxeologischen‹ Phänomenologie des Zeichnens und einer kritischen Diskursanalyse zweier verschiedenartiger Ursprungstheorien gewonnen werden. Diese Ursprungstheorien – auf der einen Seite eine anthropologisch-evolutionstheoretische, auf der anderen eine mythologische Erzählung vom Ursprung der zeichnerischen Graphie – werden ihrerseits phänomenologisch beschrieben und diskursanalytisch gelesen. Bestätigung findet dieser methodische Ausgangszug in dem einfachen Konsens, demzufolge die Handzeichnung kulturtechnisch als eine Disposition zwischen Hand, Auge und Geist beschrieben werden kann, in der sich folglich die menschlichen Tätigkeiten des Handelns, Sehens und Denkens in einer Weise vereinen, um zunächst Linien zu ziehen, die dann als Bilder wahrgenommen und anerkannt werden. Eine bestimmte Tradition der paläontologischen Anthropologie inauguriert die Geschichte der Bilder daher dezidiert mit einer »Geburt des Graphismus«.<sup>22</sup>

Die Bedingungen, unter denen Hand, Auge und Geist, im westlichen Kulturkreis spätestens in der frühen Neuzeit, nicht nur eine anthropologische oder gar psychologische Disposition formieren, sondern im Sinne des frühneuzeitlichen *disegno* auch ein historisches Dispositiv ausbilden sollten, waren demgegenüber komplexerer Natur, da nun auch Institutionen, Traktate und Akademien, ja ganze Macht- und Geltungsansprüche auf die zeichnerische Tätigkeit einwirkten und für eine kunsthistorische Positionierung immer zu berücksichtigen waren.

Die vorliegende Studie sah sich in ihrem Gang somit von Beginn an vor die Schwierigkeit gestellt, wie die anthropologische Disposition der Zeichnung – oder ihre der Tendenz nach ahistorische ›Phänomenologie‹ – mit einer Kunsthistoriographie und der kritischen Diskursanalyse künstlerischer Dispositive kompatibel sei. Das Programm wurde zusätzlich erschwert, da einige Prämissen der klassischen Phänomenologie seitens der Diskursanalyse oder des Poststrukturalismus verworfen wurden und sich so doch gegenseitig hätten ausschließen müssen. Diese Probleme führten nicht zuletzt zu Fragen einer adäquaten Terminologie. Den Begriffen wird daher im ersten Teil der Arbeit viel Aufmerksamkeit geschenkt, wenngleich sie in einer von Stanley Cavell entlehnten epistemologischen Präzisierung der Begriffsbildung stets auf Phänomene – Cavells »spezifische Objekte«<sup>23</sup> – bezogen bleiben.

Diskurs und Praxis; Kunsttheorie, Geschichte und Phänomenologie erhellen sich im Falle der Zeichnung – so die methodologische Grundüberzeugung – in ihrer jeweiligen Eigenständigkeit wechselseitig. Die Paradigmen einer Theorie der Zeichnung und die Kategorien ihrer Entgrenzung können somit auch nicht allein in einer Phänomenologie des Zeichnens erschlossen werden. Zudem zeigen sich die Phänomene in der Geschichte nicht allein figuriert, sondern als Theorie und Interpretation generierende, »figurale«<sup>24</sup> Diskurse. Der Begriff des Dispositivs erscheint daher am geeignetsten, um die Entgrenzungsgeschichte der Zeichnung zwischen Phänomen und Begriff, Medialität und Diskurs, überhaupt terminologisch fassen zu können, ohne einseitig entweder auf die Performanz und

Praxis (das Zeichnen) oder das Werkgeschehen (die Zeichnung) Bezug nehmen zu müssen.

Zunächst von Michel Foucault geprägt, etablierte sich in jüngster Zeit auch in der Kunstgeschichte der Begriff des Dispositivs, um einer leibzentrierten phänomenologischen Beschreibung ihre historische Faktizität vor Augen zu führen.<sup>25</sup> In diesem Sinne argumentiert ein Schlüsseltext der vorliegenden Studie, indem er zwischen der phänomenologischen Beschreibung der Zeichenszenen und einer historischen Diskursanalyse changiert:

»Mit ungleich größerem Nachdruck haben in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts gewisse Experimente der sogenannten Neoavantgarde die Bedingungen des Zeichnens thematisiert, deren Regeln zum Teil radikal verändert und damit ebenfalls den Blick auf das klassische Zeichnungsdispositiv freigegeben. [...] Die genannten Versuche, Körper, Papier und Unterlage zusammenzufügen, deuten auf einen Bruch mit dem klassischen Dispositiv. [...] Die Vor- und Randbedingungen, die das Dispositiv der Altmeisterzeichnung bestimmten, gelten in dieser daher als ästhetisch irrelevant. Die Neoavantgarde hingegen, die diese Bedingungen fallengelassen und verändert hat, läßt neuartige Anordnungen und Verfahren an ihre Stelle treten, die nun aber nicht mehr als bloße Voraussetzungen fungieren, sondern als Agenten der Form-erzeugung vorgestellt werden.«<sup>26</sup>

Wenn Foucault in der Einleitung zu *Die Ordnung der Dinge* (1966) noch dezidiert »den phänomenologischen Weg«<sup>27</sup> abgelehnt hatte, so konnte für die Dispositive der Zeichnung, auch nach Foucault, nicht darauf verzichtet werden, der phänomenologisch erschlossenen Zeit- und Leiblichkeit des Zeichnens nachzugehen. Derrida erkannte dies sehr genau, als er sich – entgegen seiner kritischen Abarbeitung an der husserlschen Phänomenologie – in den 1990er-Jahren von Neuem dem Spätwerk Maurice Merleau-Pontys zuwandte, um die späte Dekonstruktion in gewisser Weise mit einer späten Spielart der phänomenologischen Ästhetik zu versöhnen.<sup>28</sup> Um diese Verbindung mit Blick auf die Kategorien der Entgrenzung leisten zu können, müssen folglich die Interpretationstheorien der klassischen Phänomenologie, der Diskursanalyse und der schwerpunktmäßig textzentrierten Dekonstruktion aus der kunsthistorischen Perspektive einer Geschichte und Gegenwart der Zeichnung vereint und jeweils an den Artefakten überprüft werden. Gefordert wird diese Verbindung nicht zuletzt in der Kunstgeschichte selbst, sofern sich eine phänomenologische Lektüre letztlich nur dann »an den Sachen selbst« zu profilieren vermag, wenn sie die historischen Artefakte in ihrer Singularität in den Blick nimmt und sich an *ihren* Fragen bewahrheitet:

»Vor der Physiognomie der künstlerischen Phänomene scheint die epochenmachende Devise Husserls: »Zu den Sachen selbst« versagt

zu haben. Zumindest keimt die Vermutung auf, dass es keine Frage einer versäumten Anwendung war, sondern tieferliegende Ursachen hatte, als die naheliegende Idee einer Phänomenologie der Künste, insbesondere der bildenden Künste in ihrer geschichtlichen Vielfalt, ein Traum blieb. [...] Das philosophische Gespräch Merleau-Pontys mit Derrida wäre auch in dieser Hinsicht noch zu führen. Eine Wissenschaft vom Bild und eine Bildgeschichte sollten darauf bei anderer Gelegenheit zurückkommen.«<sup>29</sup>

Es ist Ziel der folgenden Untersuchung, dieser Intention nachzugehen, sie systematisch in eine Geschichte der ›Dekonstruktionen der Zeichnung‹ übergehen zu lassen und damit nicht zuletzt die historischen Kontradispositive (1955–1975) einer zeichnenden Gegenwart ins Bewusstsein zu rufen. Die Entgrenzungen der Zeichnung haben eine Geschichte und sind für uns, sofern wir zeichnen und Hegel lesen, ein Vergangenes geworden. Diese Vergangenheit besiegelt kein ›Ende der Zeichnung‹, sondern ermöglicht ihre Konstitution unter neuen Voraussetzungen.



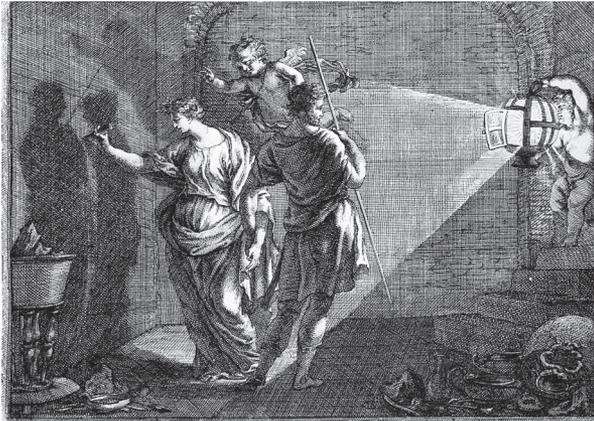
# I Paradigmen zu einer Theorie der Zeichnung

## 1 Anfangen mit der Zeichnung

### 1.1 Vom Ursprung der Zeichnung als Anfang ihrer Theorie

Vielleicht ist jede erzählte Ursprungsszene der Zeichnung eine Allegorie *ihrer* Theorie, und jedes gezeichnete Bild eine Rückkehr zum Perspektivismus *ihrer* Geschichte. Zwischen Theorie und Praxis ist daher nicht so zu unterscheiden, als gelte es zwei Welten zu überbrücken oder einen Kompromiss zu finden. Wenn die Zeichnung als Kulturtechnik eine im Wandel begriffene Geschichte hat, so haben es auch ihre Ursprungsanekdoten. Vom Standpunkt einer Gegenwart, der es um Vergegenwärtigung von Geschichte geht, lässt sich dann nur durch ein Hinterfragen des historisch Gegebenen weiterarbeiten.

Vergleichbar mit der Anfangssituation vor dem leeren Zeichenpapier, ist auch in der Theorie kein Anfang frei von einer gewissen, oft aber entscheidenden Willkür. Entscheidend ist dann nicht nur *diese* Situation, sondern auch das, was als Setzung auf sie folgen wird. Denn nicht nur der erste Strich einer Zeichnung kann scheitern oder gelingen. Auch die Möglichkeiten eines *zweiten Anfangs* bleiben zeitlich auf einen »point of crisis«<sup>30</sup> bezogen. Für Probleme, die sich anfänglich im Fundament einer Theorie sedimentieren, kann mitunter erst zu einem späten Zeitpunkt die Aufmerksamkeit entstehen. Einige dieser Setzungen und Widersprüche finden sich bereits in der von Plinius dem Älteren in der *Naturalis historia* vorgetragene Geschichte von »Dibutades oder die Erfindung der Zeichen-Kunst«.

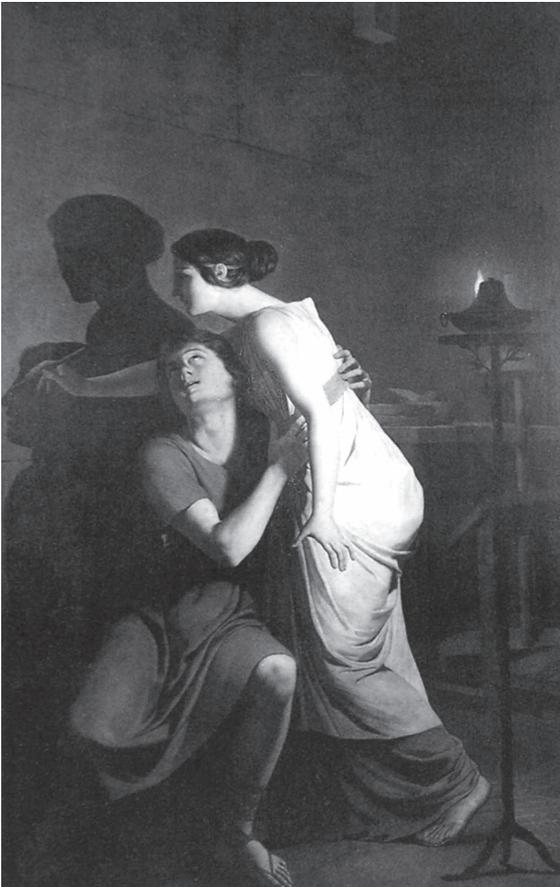


**1 Joachim von Sandrart, Die Tochter des Töpfers Butades fixiert mit einer Kohlezeichnung den Schatten ihres Geliebten, 1675.**

Betrachtet man bekannte Darstellungen dieser Legende, wie etwa den Kupferstich des Joachim von Sandrart [Abb. 1] oder die ein Jahrhundert später entstandenen Gemälde von Jean-Baptiste Regnault [Abb. 2] und Joseph-Benoît Suvée [Abb. 3], fällt unmittelbar auf, dass die in aufrechter Haltung agierende Zeichnerin offenbar kein Bild aus der Fantasie entwirft, sondern ein ihr gegenüber projiziertes Schattenbild *nachzeichnet*. Diese zeitliche wie räumliche *Nachträglichkeit* ist für ein Verständnis der Legende grundlegend. Die auf den Schattenwurf folgende Skiagraphie markiert dabei im Handlungsverlauf den »fruchtbaren Moment«<sup>31</sup>, von dem aus ihre Vorgeschichte und ihre Folgeereignisse interpretierbar sind. Wo und in welcher Position wird hier aber gezeichnet? Und in welcher Position befindet sich der Träger, auf dem die Hand ihre Lineaturen hinterlässt? Da in der Ikonographie horizontale Schatten auf dem Boden keinesfalls die Ausnahme darstellen (z. B. der schreitende Petrus in Masaccios Brancacci-Kapelle, der mit seinem Schatten die Kranken heilt), gilt es zunächst zu betonen, dass die Schatten, die Dibutades in den Darstellungen zeichnerisch umreißt, vorab auf eine vertikale Fläche geworfen werden. Dies ist insofern bemerkenswert und aufschlussreich, als daher auch die Zeichenszene selbst in dieser Vertikalen stattfinden muss. Die Hand zeichnet folglich auf einem vertikalen Träger. *Diese* zeichnende Position affiziert den ganzen Körper und auch die Relation der Zeichen zu dieser Oberfläche. Grund hierfür ist natürlich eine Lichtquelle, ob Kerzenschein oder Sonnenlicht, die in den Darstellungen zumeist von der rechten Bildseite ein stark konturiertes Schattenbild an die Mauern einer antiken Architektur, die Wände eines düsteren Interieurs oder den Sockel innerhalb einer arkadischen Hirtenszene wirft. Zwischen Lichtquelle und vertikalem Träger steht mit dem Geliebten der Butades ein Körper, der seinen Blick in einer erstaunlichen Fassung Sandrarts, die sich von jener in der *Teutsche Academie* unterscheidet, auf die von einem Cupido gehaltene Laterne richtet, währenddessen ein zweiter Amor geradezu segnend auf den Schattenwurf weist. Dass es sich bei der Porträtszene dabei weniger um ein malerisches, als vielmehr ein zeichnerisches Verfahren handelt, liegt darin begründet, dass



**2 Jean-Baptiste Regnault, Dibatades zeichnet das Portrait ihres Hirten oder Der Ursprung der Malerei, 1785.**



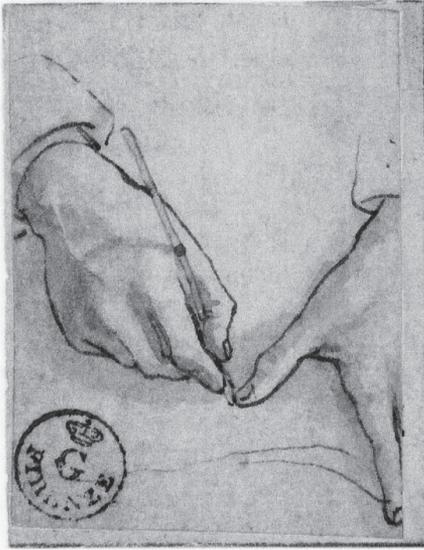
**3 Joseph-Benoît Suvée, Dibatades oder die Erfindung der Zeichen-Kunst, 1793.**



4 Maso Finiguerra, *Sitzender Jüngling*, um 1450/60.

der Schatten an bildlichen Informationen vor allem seinen Schattenriss, sprich: seinen Umriss oder Umkreis, also eine gewisse Linearität preisgibt. Schenkt man der von Georg Andreas Wolfgang gestochenen Illustration für Sandrarts *Teutsche Academie* Glauben, wurde der Schatten *graphisch* mit einer Kohlezeichnung, fixiert, worauf dann auch Sandrarts Text verweist, indem er dezidiert von einer »Erfindung der Zeichenkunst«<sup>32</sup> spricht und damit das bei Plinius betonte »circumscripsit«<sup>33</sup> im Sinne einer zeichnerischen Konturierung auslegt. Sandrarts Festlegung auf ein konturgebendes Zeichnen, das sich vom flächengebenden Malen unterscheidet, war im Griechischen zwar so noch nicht möglich, aber gleichfalls in der Begrifflichkeit vorbereitet. Als *Zōgraphos*, das Bilder schaffende Lebewesen, galt in der Antike eher der Maler,<sup>34</sup> doch *graphein* verwies schon damals eindeutig auf ein Schreiben, Ritzen oder Zeichnen. Es ist daher zwar legitim, die Legende unter anderen Gesichtspunkten auch als Ursprungserzählung der Porträtmalerei, der Plastik oder anderer künstlerischer Techniken der Lichtprojektion heranzuziehen – die wesentlichen Aspekte des unmittelbaren, bildgebenden Verfahrens werden aber am deutlichsten mit der Formulierung »Konturnachzeichnung«<sup>35</sup> eingefangen.

Folgen wir daher den Interpretationen, die aus guten Gründen in der Geschichte vor allem eine Ursprungserzählung der *Zeichen-Kunst* sehen: Auffällig ist zunächst, wie die vertikale Zeichenszene nach einer abstützenden Haltung der zeichnenden Hand verlangt. In Suvéés Darstellung hält der Geliebte die Zeichnerin so nicht nur aus Liebe fest, sondern auch, um ihr Halt zu geben, damit sie die Linearität mit ruhiger Hand ausführen kann. Bei Regnault ist es die nun sitzende Zeichnerin selbst, die sich mittels ihrer rechten Hand ausbalanciert und zudem durch den nach oben gedrehten Arm eine Stabilität erlangt, die es ihr erleichtert haben wird, eine geradlinige Kontur am Saum des Schattens zu ziehen. Beide Zeichenszenen



5 Maso Finiguerra, Studie zweier Hände, eine zeichnend, um 1450/60.

hätten *auf diese Weise* freilich nicht *dargestellt* werden können, wenn sich ein Papier in der Horizontalen befunden hätte und der Körper der Zeichnerin einen Raum der Intimität aufgebaut und so die Zeichnung teils verdeckt hätte – ganz wie dies Maso Finiguerras realistische Studien eines *Sitzenden Jünglings* [Abb. 4/5] vor Augen führen. Der intime Raum, in dem Zeichnungen entstehen können, steht somit dem geöffneten, ›performativen‹ und in gewisser Weise ›theatralisierten‹ Raum eines Zeichenszenarios entgegen. Auffällig wird dadurch eine Differenz von Vertikalität und Horizontalität, die uns im Folgenden bei Walter Benjamin, Hubert Damisch und in den künstlerischen Arbeiten wiederholt begegnet wird.

Sandrarts, Regnaults und Suvées Repräsentationen des Mythos sind freilich sehr späte Auslegungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die in erster Linie nach einer ikonologischen Lektüre verlangen, wie sie Robert Rosenblum vorgelegt hat.<sup>36</sup> Doch illustrieren sie auch, jenseits ihres historischen Entstehungskontexts, was bei Plinius im Text zu deutlich formuliert wurde, und verschweigen, was auch bei Plinius nicht vollends zur Sprache kommt. Dazu gehört nicht zuletzt das von dem Römer weitgehend offen gelassene Verhältnis von Malerei und Zeichnung. Zunächst spricht Plinius zu Beginn des 35. Buches seiner *Naturkunde* explizit von den »Anfängen der Malerei« (*de picturae initiis*), insofern der Begriff *pictura* in der Regel mit dem deutschen Wort Malerei wiedergegeben wird. Er zeigt sich jedoch skeptisch, diese Anfänge und Ursprünge der Malerei überhaupt ergründen zu können und bemerkt gleich zu Beginn des 35. Buches: »Die Frage über den Ursprung der Malerei ist ungeklärt und gehört nicht in den Plan meines Werkes« (*De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est*<sup>37</sup>). Überraschend ist nun, dass Plinius wenig später genau diese Aussagen über die Geschichte vom Ursprung der Malerei dezidiert auf die Strichzeichnung bezieht:

»Die Strichzeichnung (*linea*) soll von dem Ägypter Philokes oder Kleanthes aus Korinth erfunden worden sein; zuerst haben Arideikes aus Korinth und Telephanes aus Sikyon sie ausgeübt, aber auch sie noch ohne irgendwelche Farbe (*color*), jedoch schon mit Strichzeichnungen im Innern.«<sup>38</sup>

Plinius differenziert zwischen der monochromen Malerei – wofür er das griechische »monochromaton«<sup>39</sup> verwendet – und der auf dem Begriff der *linea* basierenden Strich- oder Linienzeichnung.<sup>40</sup> Er plädiert aber noch nicht für jene polemische Trennung zwischen Malerei und Zeichnung, wie sie sich erst im *Paragone* der frühneuzeitlichen Traktat-Literatur als Gattungsdifferenz durchsetzen sollte. An der Unterscheidung zwischen Linearität und Farbgebung ist vielmehr entscheidend, dass die Linie in einer spezifischen figurativen Weise und einer für sie spezifischen Zeitlichkeit vollzogen wird. Das Nachziehen eines Umrisses kann als eine mit dem Punkt ansetzende Bewegung nur zu einer Linie führen.<sup>41</sup> Die Bewegungsspur tendiert auf- oder umreißend, einzeichnend oder konturierend in *eine* Richtung. Die Farbe hingegen tritt *als Farbe* scheinbar ohne *eindeutige* Gerichtetheit auf und hat nur insofern eine lineare Form, als auch ein Farbleck konturiert werden kann – somit eine Form aufweist –, und natürlich jede materiell realisierte Linie über eine Farbtonalität verfügt. Die Gerichtetheit eines farbigen Spritzflecks oder die Farbigkeit einer Linie verdeutlichen aber gerade nicht, dass sich die Differenz von Linearität und Tonalität durchdringt. Im hegelschen Sinne lässt sie sich nur *aufheben*, insofern von ihr stets auch etwas *bewahrt* wird. Der Schattenriss der Legende, der von jeder Farbigkeit abstrahieren kann, veranschaulicht somit, wie der abstrakte Begriff des Umrisses die Linearität der Zeichnung regelrecht erzwingt. In allen späteren Theorien der Zeichnung wird diese *Logik der Linie* eine entscheidende Rolle spielen.<sup>42</sup> Als Geschichtsschreiber liefert Plinius hierfür zusätzlich ein historisches Argument, denn bereits die ägyptische und griechische Überlieferung sei sich darüber einig gewesen, dass die Ursprünge der Zeichnung mit einem Schattenriss, der *Skiagraphie*, begonnen haben.<sup>43</sup>

Der Schatten, der dem Riss vorausgeht, ist jedoch nicht die Projektion eines beliebigen Gegenstandes, wie etwa jene genau konturierte Laute, die später über einen berühmten Kupferstich Dürers ins kollektive Gedächtnis treten sollte, sondern die Projektion einer *Person*.<sup>44</sup> Die Genauigkeit der Abbildung wird demnach nicht allein an einer Ähnlichkeit, sondern auch an einer *Treue* zur abgebildeten Person gemessen. Letztere wäre als *res extensa* unterbestimmt. Ihrem Anspruch nach integriert die Szene somit bereits einen Diskurs der Verkörperung, der uns im Folgenden bei Dante Alighieri und Jean-Jacques Rousseau noch näher beschäftigen wird. Denn warum ist es von Bedeutung, dass hier ein intersubjektives Verhältnis ins Bild gesetzt wird; dass nicht das Schattenbild eines beliebigen Gegenstandes, im Sinne eines Stilllebens, der ›toten Natur‹, sondern der Umriss eines lebenden *Menschen* mit Linien nachgezogen wird (*umbra hominis lineis circumducta*<sup>45</sup>)?

Auch hier lassen sich zunächst weitere Nuancen der Differenzierung einführen. Wenn Dürer neben seiner Laute in der *Underweysung der Messung*

auch eine nackte Frau projiziert, dann doch gleichfalls in diesem Fall gerade nicht als *Person*, sondern analog zur Laute ganz als Akt einer »Vermessung«<sup>46</sup>. In der Legende des Plinius hingegen ist die Zeichnerin betontermaßen affiziert von einer Zuneigung. Es handelt sich somit nicht um das in einer messbaren Zeichnung dokumentierte *geometrische »Gedächtnis«* eines beliebigen Gegenstandes, sondern um eine Form der *graphischen »Erinnerung«*, die sich bei Plinius so auch als Trauerarbeit am Bild, durch die Hand und deren Berührung begreifen lässt.<sup>47</sup>

Die Bedeutung der Hand und der *linea*, die sich im Kompositum der »Hand-Zeichnung« potenziert, wird am Ende einer Geschichte nur noch durch die Reliefplastik überboten. Die Zeichenszene wird aus diesem Grund immer schon in einer Töpferwerkstatt stattgefunden haben. An diesem Ort dient jedoch – daran lässt Plinius keinen Zweifel – die *Zeichnung* als Entwurf und alles entscheidende Scharnier zwischen einer lebensweltlichen Erfahrung und ihrer mimetischen Manifestation:

Für das Umziehen verwendet Plinius den Begriff der *circumscriptio*, der noch in den Traktaten von Alberti und Leonardo von zentraler Bedeutung sein wird.<sup>49</sup> Das entscheidende an der *circumscriptio* ist ihr zeitlicher Vollzug. So zieht die *circumscriptio* eine Linie, indem sie eine Form einfängt und dem Umrissenen so erst eine *Façon* verleiht. Das *Schattenbild »verlangt«* demnach nach einer *circumscriptio* und ist gleichzeitig in ihr auf das Wesentliche der *Schattenform* reduziert. Bei Plinius selbst schließt die Geschichte aber keinesfalls mit der *circumscriptio* ab – fast als könnte die Zeichnung nicht am Ende einer künstlerischen Tätigkeit stehen oder als bedürfe sie immer erst einer anderen Darstellungstechnik um *abgebildet* und *ausgestellt* zu werden. Nach der *skiagraphischen* Handlung der namenlosen Kore tritt deswegen ihr Vater Butades auf. *Ervollendet* das Werk. Die Zeichnung wird so in ein anderes Medium übertragen. Ihre lineare Form ist nur Grundlage, Vorzeichnung und Entwurf für eine Tonplastik, denn »[...] den Umriß füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte.«<sup>50</sup> Implizit wird der linearen (»zweidimensionalen«) Zeichnung damit das Vermögen abgesprochen ebenso plastisch zu wirken und ein wahrhaftiges Ebenbild des Geliebten zu vergegenwärtigen.

Zum anderen ist die zeichnende Akteurin als Kore ein namenloses Subjekt. Dies wiederum steht im Widerspruch zu der Vorstellung, dass die Handzeichnung auf ein singuläres, signierendes Individuum verweist, das über das außergewöhnliche Vermögen verfügt, mittels der Hand eine einmalige Lineatur zu erzeugen.

Dieses Vermögen steht bekanntermaßen im Mittelpunkt einer anderen Legende des Plinius, in der die dort ausdrücklich beim Namen genannten Zeichner Apelles und Protogenes einen Künstlerwettstreit über die Subtilität ihrer graphischen Linienführungen austragen.<sup>51</sup> Der Tochter des Butades liegt jedoch nichts ferner als diese Form der Konkurrenz. Ihre Zeichnung steht vielmehr im Dienste einer selbstlosen Erinnerungsarbeit, die sich danach sehnt, die Anwesenheit des Geliebten in einem Bild zu bewahren; ihn gleichsam *anwesend* erscheinen zu lassen.

In den meisten Darstellungen blickt die Kore schon nicht mehr zu ihrem Geliebten, sondern widmet sich ganz ihrem entstehenden Idol. Die *circumscriptio* des Schattenrisses verstärkt offensichtlich nur die Melancholie und Trauer über den bevorstehenden Abschied. Es fällt nicht schwer, in den Gemälden von Regnault und Suvée eine solche Darstellung der Trauerarbeit zu erkennen, die durch das zeichnerische Bild nicht kompensatorisch bewältigt wird, sondern weit eher ihre Melancholie unterstreicht.<sup>52</sup> Ein Rest von Trauer wird bleiben, ja wahrscheinlich durch das Abbild sogar stärker ins erinnernde Bewusstsein treten. Die Zeichnung, die so nach Plinius ihren Ursprung in einer melancholischen Trauerarbeit hätte, wäre »motiviert« durch einen *Eros*, oder genauer gesagt: durch den Verlust eines geliebten Menschen, dessen körperliche Erscheinung als festgehaltenes Surrogat der Seele übrig bleibt.<sup>53</sup> Dieser Verlust schreibt sich im »Anfang der Zeichenkunst als indexikalisches Verfahren«<sup>54</sup> ein. Der Schattenriss des Körpers wird so zu einem Erinnerungsbild. Die Verkörperung der Erinnerung – ob bereits eingelöst in der Skiagraphie oder als zeichnerischer Entwurf für eine Reliefplastik gedacht – steht somit im Zentrum der Anekdote vom vorgeblichen Ursprung der Zeichnung.<sup>55</sup> Der Index ist in dieser Hinsicht Ursprung des Paradigmas der Spur und des Entzugs, was im Ausgang von Derrida und Ginzburg noch genauer nachzuverfolgen sein wird.<sup>56</sup>

Der transitorische Übergang, jene »implizierte Bewegung vom indexikalischen zum ikonischen Zeichen«,<sup>57</sup> oder von der Einschreibung der Spur zum verkörpernden Erinnerungsbild, markiert nach Plinius also den Ursprung der linearen Zeichnung.

Die Materialität und Eigenständigkeit des Trägers findet dabei noch keine Berücksichtigung. Papierzeichnungen waren erst ein verbreitetes Phänomen der frühen Neuzeit. Erst als solche konnten sie sehr leicht zirkulieren. Im Gegensatz zu großformatigen Tafelbildern oder gar einer Wandmalerei waren sie dann nicht mehr an einen Ort »in situ« gebunden. Erst als Papierarbeiten kam der Zeichnung damit ihre Mobilität zu. Als »immutable mobiles«<sup>58</sup> waren sie im Entwurfsprozess aber in der Regel an eine horizontale Entstehungssituation gebunden – einen Aspekt den Plinius als ein Historiker, der zeitlich *vor* der Erfolgsgeschichte des Papiers als einem Zirkulationsmedium schreibt, nicht berücksichtigen konnte.<sup>59</sup>

Liest man die Butades-Legende des Plinius als eine Erzählung über *die Erfindung der Zeichen-Kunst* nicht nur allegorisch, sondern auch anthropologisch<sup>60</sup>, lassen sich letztlich vor allem drei Aspekte der Zeichenszene in Frage stellen:

- 1 Die Skiagraphie hinterlässt in der Töpferwerkstatt des Butades nur einen *Entwurf*, der einer »Verwirklichung« in Form einer Reliefplastik bedarf. Neben dem überdies patriarchalischen Gestus, der das Erinnerungsbild der Tochter für nicht hinreichend abgeschlossen erklärt, wird somit die Vorstellung suggeriert, das zeichnerische Medium diene nur der »Vorarbeit«. Die Zeichnung wird nicht als eine autonome Kunstform betrachtet, sondern tritt als ein *Protomedium* auf, dessen Entwurf sich erst in einer anderen Kunst realisiert.

2 Plinius kann als antiker Historiker noch nicht berücksichtigen, was erst seit der frühen Neuzeit selbstverständlich wurde: dass das Zeichnen in der Regel auf portablen Papieren stattfand und dadurch mobile, handliche Papierobjekte entstanden, die zwischen verschiedenen künstlerischen (und wissenschaftlichen) Praktiken zirkulieren konnten.

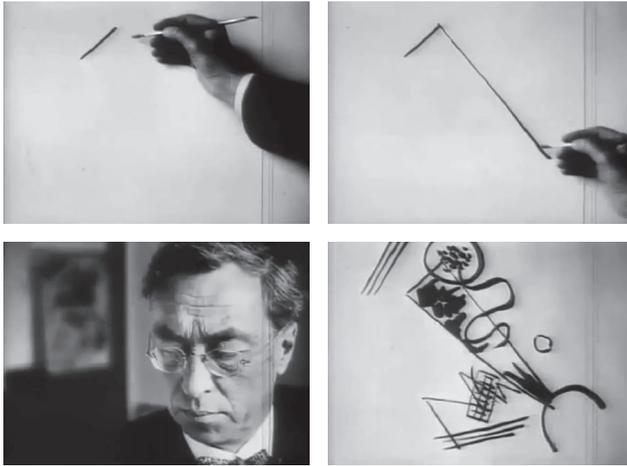
3 Zudem geht damit einher, dass die Vertikalität der Skiagraphie im Widerspruch zu einer tendenziell horizontalen Zeichenpraxis steht, für die es unumgänglich wurde, dass das Trägermedium der Zeichnung vorhändig auf einer Unterlage platziert wurde, und sei dies das eigene Knie des Zeichners [Abb. 4].

Die Butades-Legende denkt die Zeichnung als Skiagraphie letztlich medial von einem anderen Träger her, einem anderen Dispositiv der plastischen Verkörperung:

»Die Striche, welche die mythische Tochter des Butades auf der Wand hinterläßt, indem sie die Schatten des Geliebten nachzieht, sind allein dadurch, daß sie einem anderen Dispositiv angehören, von denjenigen verschieden, mit denen ein anderer Zeichner, der über Papier und eine Unterlage verfügt, die Umrisse seiner linken Hand nachzieht. Die eine be-zeichnet einen vertikalen, massiven, für sich stehenden Bildträger, der andere hat horizontal ein Stück Papier vor sich liegen, dessen lose Verbindung mit einer festeren Unterlage während des Zeichnens verändert werden kann, immer aber auch gesichert werden muß.«<sup>61</sup>

Die skiagraphische Vertikalität des Plinius gleicht letztlich einer Szene, wie man sie sich auch auf dem Theater oder im Film vorstellen könnte. Die Vertikalität, die der Repräsentationsform der Malerei entspricht, wird hier fast ausnahmslos bestätigt. Selbst Hans Cürlis, der 1914 am Kunsthistorischen Seminar der Universität Kiel mit einer Arbeit über den zeichnerischen Entwurfsprozess bei Dürer promoviert wurde,<sup>62</sup> inszenierte das Zeichnen in seinem späteren Filmzyklus *Schaffende Hände* dennoch in der vertikalen, der Kamera zugewandten Disposition. Die Repräsentationsordnung im kinematographischen Dispositiv hatte ihn folglich gezwungen, einen Zeichner wie Wassily Kandinsky [Abb. 6] aufrecht stehend beim Zeichnen zu filmen.<sup>63</sup>

Die Relation von Hand und Graphie, wie sie von Plinius über Cürlis (bis zu Henri-Georges Clouzot) als ein lineares Zeichnen in der Vertikalen in Szene gesetzt wurde, muss jedoch noch von einer anderen Tradition aus thematisiert werden. Sie beruht ihrerseits auf anthropologischen Voraussetzungen und Annahmen, die das Verhältnis der menschlichen Hand zur Technik und zum Bild begründet und bestimmt haben. Die kunsthistorische Tradition, die von Plinius bis



**6 Hans Cürlis, Wassily Kandinsky beim Zeichnen, Filmstill aus dem Zyklus Schaffende Hände, 1926.**

Cürlis die »schaffenden Hände« bedenkt, hat in diesem Sinne ihr Pendant in einer von Aristoteles bis zu Heidegger, Leroi-Gourhan und Derrida führenden Reflexion über die Vermögen der menschlichen Hand und Hände.

## 1.2 Aristoteles' Hand oder die Seele der Graphie

In seiner Schrift Über die Natur und den Ursprung der Seele definiert Albertus Magnus die Hand als »Organ des Intellekts« (*organum intellectus*), »signum intellectus« oder »signum dispositionis intellectus«. <sup>64</sup> Hinter dieser formelhaften Definition verbirgt sich eine lange Geschichte, die sich bis auf Aristoteles zurückführen ließe und für die *Hand-Zeichnung* gerade deswegen aufschlussreich ist, weil sie nicht im Kontext der künstlerischen Traktat-Literatur auftaucht. Die Hand wird folglich nicht schon als eine zeichnende *docta manus* supponiert, sondern aus einer anthropologischen Perspektive von ihren Vermögen her verstanden. Alle Vermögen der Hand sind ihr dabei durch den Tast- und Berührungssinn sowie die leibliche Orientierung im Raum gegeben. Wenn Albertus Magnus die Hand als Organon und Werkzeug anspricht, impliziert dies in gewisser Weise, dass er sie dem Intellekt unterstellt. Dies suggeriert auch der Gedanke, »dass die Hand den anderen körperlichen Organen helfe« <sup>65</sup>. Eine »Zerebralisierung der Hand« <sup>66</sup>, wie sie die Künstlermetaphysik der frühen Neuzeit ausführen wird, wenn sie die Hand als *docta manus* vergeistigt, ist damit bereits vorbereitet. Doch liegt der Vorstellung von der Hand als einem Organon nicht auch eine andere Spekulation über die Berührungsempfindung zu Grunde? Kann die Hand nicht auch selbst intelligibel sein? Wie dann wäre ein *Denken der Hand* im Vorgang des Zeichnens zu verstehen?

Wie Wolfgang Welsch in einer umfassenden Studie nachweisen konnte, ist die aristotelische Sinneslehre von der allgemeinen Überzeugung eines »transsensuellen Sinnesvollzuges« <sup>67</sup> getragen. Dennoch bleibt im griechischen Denken eine Differenz zwischen dem körperlichen Werkzeug der Hand und dem, was