

Zeichen setzen

Hubert Locher über die Zeichnung als Handarbeit und intellektuelle Praxis

Zeichnen ist die elementarste Form zweidimensionaler bildnerischer Gestaltung. Zeichnen steht am Anfang der Ausbildung an den Akademien und bestimmt den Kunstunterricht der Laien. Gerade deswegen ist die Zeichnung häufig nur als Vorstufe betrachtet worden, als Fingerübung auch, die dem eigentlichen Werk nur vorangeht. Desto bemerkenswerter ist es, dass in jüngster Zeit diesem Medium sowohl in der Wissenschaft wie auch in der aktuellen Kunst besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Erstaunen mag dies auch, weil die Zeichnung gerade als einst besonders effizientes Verfahren zum schnellen Festhalten visueller Eindrücke längst von jenem ersten neuen Bildmedium der Moderne, der Fotografie, eingeholt worden ist. Schon die frühe Fotografie, von einem ihrer Begründer William Henry Fox Talbot (1800–1877) um 1844 „der Zeichenstift der Natur“ („The Pencil of Nature“) genannt, wurde mit dem Anspruch präsentiert, diese Aufgabe besser zu erfüllen. In ihrer digitalen Form scheint die Fotografie der Zeichnung endlich auch hinsichtlich der Einfachheit der Handhabung wie der Informationsdichte weit überlegen.

Es scheint also, dass der jüngst zu beobachtende Erfolg der Zeichnung auf anderen als diesen Qualitäten beruht.

Was ist eine Zeichnung?

Im Wort Zeichnung ist der Begriff des Zeichens enthalten. Wer zeichnet, hinterlässt zunächst ein Zeichen seiner selbst. Der mit einem Stift, einem Pinsel, einem Kratzinstrument auf eine Fläche gesetzte Strich ist die Spur eines Lebewesens, ein Handzeichen. Er ist dabei kein Zufallsprodukt, vielmehr ein absichtsvoll hinterlassenes Zeichen eines Menschen, der sich seiner Existenz als vernunftbegabtes Wesen bewusst ist. Dies zeigt sich im Verweis auf etwas anderes – denn Tiere hinterlassen zwar Spuren, sie markieren sogar Territorien, doch sie setzen keine Zeichen für etwas anderes. Wer zeichnet, tut aber genau dies. Die Zeichnung vertritt in anschaulicher Form etwas, sei es ein Ding oder eine Idee, das ansonsten nicht oder nicht dauerhaft greifbar ist – zum Beispiel ein Götterbild oder das zum Lebenserhalt gejagte Wildtier, welches der Steinzeitmensch an die Felswände seiner Behausung zeichnete oder auf einen Rentierknochen ritzte.

Doch bleibt der Zeichnung ihre eigene Gestalt. Nicht von ungefähr spricht man gelegentlich von „Handzeichnung“: Wie in einer Handschrift zeigt sich in der freihändigen Zeichnung die Signatur einer bestimmten Person. Mit der Anerkennung des Künstlers als eines schöpferischen Individuums am Beginn der frühen Neuzeit beginnt man die Zeichnung in diesem Sinn zu schätzen und zu sammeln. Eine Zeichnung des schon zu seiner Zeit berühmten italienischen Malers und Architekten Raffael, die sich im Besitz Albrecht Dürers befand, gibt beredtes Zeugnis der Anerkennung solcher Individualität: In deutscher Sprache ist auf dem Blatt vermerkt, der berühmte Maler aus Urbino habe dieses Blatt mit zwei „nackete bild [...] dem albrecht durer gen nornberg geschickt, Im sein Hand zu weisen“ (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17575).

So wird die Zeichnung auch zum Studienobjekt des Kunsthistorikers, der es darauf anlegt, möglichst viele verschiedene und doch vergleichbare Zeichnungen als Belege der Möglichkeit künstlerischer Originalität zu versammeln. Einer der Ersten, der dies tat, war Giorgio Vasari (1511–1574), Autor einer umfangreichen Sammlung von Biographien der wichtigsten Künstler in Italien, trug er in einem eigenen *Libro dei disegni* (Buch der Zeichnungen) eine große Zahl von Zeichnungen

jener Künstler zusammen, deren Lebenswerke er in Worten beschrieben hatte, klebte sie auf und fasste sie zeichnerisch mit aufwändigen architektonischen Rahmungen. Ein Museum der Zeichnung zum Blättern.

Gemäß Vasari ist Zeichnung – italienisch *disegno* – aber weit mehr als die Darstellung einer Sache und die handwerkliche Spur künstlerischer Individualität. Mit dem Begriff wird das Prinzip aller bildenden Künste benannt: „Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Mäßen einzigartig ist.“ Nicht um die äußerliche Nachahmung einer Naturscheinung geht es, sondern um ein die irdischen Erscheinungsformen verbindendes Ideal, das aufgespürt und offen gelegt werden soll.

Tatsächlich ist Zeichnen stets eine Form der Abstraktion. Selbst wenn kein Ideal im Sinn Vasaris verfolgt wird, zielt sie auf eine Vorstellung, eine Idee. Wer zeichnet, hintergeht den bloßen Natureindruck. Zeichnung ist unweigerlich eine Übertragung, des Runden in die Fläche, des Bunten in die Einfarbigkeit, des Flüchtigen in das Beständige, der Imagination in die Konkretion, kurz eine intellektuelle Praxis, die nicht nur abbildet, sondern etwas neu hervorbringt. Wer zeichnet, denkt gestaltend nach, teilt einen Gedanken in sinnlich wahrnehmbarer Form mit.

Sichtbar machen

Es ist dieser konzeptuelle Charakter, welcher der Zeichnung in der Moderne ihre Geltung sichert. Indem die Malerei sich von der Pflicht, die Natur möglichst treu nachzuahmen, verabschiedet und in dieser Distanzierung ihre Eigenständigkeit neu begründet, entwickelt auch die Zeichnung ihre besonderen Qualitäten als Medium der Abstraktion vom Natureindruck und der Erfassung von Konzepten, Gedanken, Ideen.

Das heißt keineswegs, dass die naturalistische Zeichnung an Faszination verliert. Gerade weil die handwerkliche Übung nicht mehr unbedingt zum Rüstzeug des Künstlers gehört, wird die Befähigung, mit reduzierten Mitteln, etwa mit nur einem oder zwei Stiften oder mit wenigen Pinselstrichen – also zeichnerisch – den Eindruck der Naturtreue zu erzeugen, als gestalterische Leistung desto auffälliger. Die Differenzen des zeichnerischen Bildes zur Realität werden dabei dem Betrachter nicht verhüllt, sondern die Technik wird erst als solche offenbar (Gustave Courbet). Die Künstler des späteren 19. und 20. Jahrhunderts verfolgen aber gewiss besonders die konzeptuelle Seite der Zeichnung. Die in der Akademieausbildung standardisierten Zeichenmethoden werden differenziert und verlieren schließlich an Bedeutung. Man zeichnet, wie man will, solange es nur den selbst gesteckten Zielen dient.

Wenn dies zur Freisetzung der Zeichnung von ihren dienenden Funktionen führt, so bleibt sie weiter auch ein Medium des Entwurfes für etwas Größeres, materiell oder intellektuell Umfassenderes. Ein Gebäude wird in einer Zeichnung, auch einer geometrischen, mit technischen Hilfsmitteln erstellten Planzeichnung, vorbereitet. Eine Skulptur wird, bevor die dreidimensionale Umsetzung in Angriff genommen wird, skizziert (Henry Moore, Jean Tinguely). Man könnte hierzu kein Foto nehmen. Zeichnerisch lässt sich dagegen das, was vorerst – und vielleicht nur – in der Imagination vorhanden ist, sehr sinnlich vorstellen (Tony Cragg). Für die Zeichnung – auch als Entwurfszeichnung – trifft damit in besonderer Weise zu, was der nicht-imitativen

Kunst der Moderne ihre wichtigste Rechtfertigung ist, dass sie nämlich gemäß der längst klassischen Formulierung Paul Klees nicht bloß das Sichtbare zeigt, sondern vielmehr sichtbar macht.

Zeichnung als offenes Format

Wenn für die Zeichnung in besonders offensichtlicher Weise der Fall ist, was für die moderne Kunst generell gilt, so heißt dies in der Folge auch, dass die Grenzen zwischen Zeichnung und anderen Formen künstlerischer Gestaltung zusehends fließend werden. Zeichnen wird als tendenziell – wenn auch nicht notwendig – kleineres, schnelleres, spontaneres, experimentelleres, vielleicht intellektuelleres Format künstlerischer Arbeit eigenständig weiterentwickelt. Die Zeichnung ist längst nicht mehr nur Vorstufe für das eigentliche Werk, aber – um mit einem Bild zu sprechen – vielleicht doch immer noch eher Kammermusik als Symphoniekonzert.

Man mag eine solch vage Bestimmung dessen, was eine Zeichnung heute sei, unbefriedigend finden. Doch enger gefasste, gar absolute oder rein formale Definitionen sind angesichts der Vielfalt zeichnerischer Praxis der jüngsten Zeit unangemessen. Wäre eine Zeichnung etwa nur dann gegeben, wenn Linien das Prinzip der Figuration bilden? Wäre dann eine mit dem Pinsel angelegte Struktur immer schon Malerei und also keine Zeichnung? Wie aber steht es mit jenen Fällen, in denen weder ein Stift noch ein Pinsel, sondern die Finger selbst als Werkzeuge genutzt werden (Louis Soutter)? Gibt es nicht auch Malerei, die man als „linear“ oder „zeichnerisch“ charakterisieren muss? Oder gehört es wesentlich zur Zeichnung, dass sie auf das Mittel der Farbe verzichtet? Aber selbst eine monochrome Zeichnung kann eine unendlich reiche Abstufung von Tönen enthalten, so dass man dazu neigen kann, in solchen Fällen von Malerei oder zumindest „malerischer“ Zeichnung zu sprechen.

Es gäbe wohl auch die Möglichkeit, Zeichnung als den Bildträger sichtbar lassende Arbeit auf einem flachen Bildträger oder noch enger, auf Papier, zu definieren. Doch – ganz abgesehen davon, dass damit oft auch die Malerei eingeschlossen wäre – es gibt schon immer auch die Zeichnung auf plastischen Unterlagen, die Zeichnung im Raum (Jonathan Borofsky).

Es bliebe der Versuch einer eher funktionalen Bestimmung, wonach man, um das musikalische Bild aufzugreifen, von Zeichnungen als Partituren des Sehens sprechen könnte. Dies würde den konzeptuellen Charakter unterstreichen, doch aber eine eigentliche Aufführung – mindestens durch den Betrachter – einschließen.

Alle diese Bestimmungsversuche benennen wesentliche Aspekte der Zeichnung, und doch ist jeder für sich genommen unvollständig und unbefriedigend, was nichts anderes als die Lebendigkeit des Zeichnens als künstlerische Praxis belegt.

Diese und die vorangehende Mappe der „Meisterwerke der Kunst“ (58/2010) wollen das weite Spektrum nicht begrifflich einengen, sondern exemplarisch aufzeigen, wie unterschiedlich Künstlerinnen und Künstler zeichnen und in jedem einzelnen Fall den Begriff der Zeichnung neu ausgestalten, und wie sie damit unsere Vorstellung von den Möglichkeiten des Sichtbarmachens von zuvor Unsichtbarem und Ungesehenem erweitern.

Der Autor, Prof. Dr. Hubert Locher (geb. 1963), ist Professor für Geschichte und Theorie der Bildmedien an der Philipps-Universität Marburg