

DIE AUSGESPARTE ZEICHNUNG

WOLFRAM PICHLER

1. Zeichnung kann beides sein: ein Festhalten ebenso wie ein In-Bewegung-Setzen von Gedanken und Dingen. Man zeichnet, um etwas aufzuzeichnen und somit festzuhalten. Man zeichnet aber auch, um Festgehaltenes zu verändern und neue Lösungen oder sogar neue Probleme zu finden. Dabei ist von Vorteil, dass frühere Varianten einer Aufzeichnung oder Skizze durch die späteren in der Regel nicht verdeckt oder gelöscht werden: Was einmal korrigiert wurde, ist nicht für immer verloren; man kann darauf zurückkommen.

In und seit der Renaissance wurden beide Optionen des Zeichnens – Festhalten einerseits, In-Bewegung-Setzen andererseits – systematisch ausgeschöpft.¹ Ihr Zusammenspiel ebenso. In Naturstudien und Skizzen auf Papier wurden alle möglichen Dinge und Gedanken festgehalten – aber auch kombiniert, variiert und transformiert. Seit dem späten 15. Jahrhundert verfügten auch Künstler (nicht mehr nur Kanzleischreiber und Notare) über so viel Papier, dass sie es zum Probieren und Studieren verwenden konnten. Um die Ergebnisse solchen Probierens und Studierens an anderer Stelle wirksam werden zu lassen, bedurfte es geeigneter Übertragungsverfahren. Man nutzte den Umstand, dass Zeichnungen mit geometrischen Mitteln (Rasterung) adressierbar sind und dass Papier nicht nur leicht transportiert, sondern darüber hinaus auch zum Durchpausen verwendet werden kann. Momente des Bewegens und Festhaltens sind bei solchen Übertragungen untrennbar verbunden. Sofern die Übertragung darin besteht, eine Inskription von ihrem primären materiellen Träger abzuheben, um sie an anderer Stelle wieder einschreiben zu können, setzt sie etwas in Bewegung. Andererseits ist sie eine Form des Festhaltens: Keine Übertragung ohne Invarianten.²

2. Durch Zeichnung und graphische Übertragungsverfahren wurde es möglich, Entwurf und Ausführung einer Arbeit zu trennen. Schon im 16. Jahrhundert konnten gewaltige Bauvorhaben auf diese Weise ferngesteuert werden.³ Seither ist die Trennung von Entwurf und Ausführung in vielen Produktionsbereichen zur Selbst-

verständlichkeit geworden. Zahlreiche Künstler der letzten zweihundert Jahre haben sie indessen vehement abgelehnt: Sie wollten sich nicht einer arbeitsteiligen Produktionslogik fügen, die ihrer Ansicht nach wesentlich zur Fragmentierung menschlicher Existenz beigetragen hatte. Künstlerische Arbeit sei, meinten sie, ebenso wenig teilbar wie delegierbar, und ein künstlerisches Gemälde sollte niemals nur die Ausführung eines Entwurfs, eine Künstlerzeichnung niemals nur Entwurf für etwas Auszuführendes sein. Unter diesen Bedingungen kam es zu einem merkwürdigen Austausch medialer Merkmale: Einerseits entstanden Zeichnungen, die die formale Konsistenz von Gemälden haben (Matisse' Zeichnungen etwa sind keine Skizzenblätter, sondern Bilder eigenen Rechts), andererseits Gemälde, die in einer Weise offen sind, wie es zuvor nur Zeichnungen gewesen waren (seit Cézanne verzichteten viele westliche Maler darauf, den Grund ihrer Gemälde durchgehend mit Farbe zu bedecken⁴).

3. Der Zeichner, über den hier geschrieben wird, praktiziert konsequent, was von prominenten Künstlern der Moderne ebenso konsequent vermieden worden war: Er hält sich beim Zeichnen an Vorlagen, die er proportions- oder sogar maßstabsgetreu umsetzt. Seine großformatigen Zeichnungen lassen nicht nur deshalb an Fresken denken, weil sie in vielen Tagwerken entstehen. Wie die Wandmaler von einst folgt er einem strengen Plan und arbeitet Schritt für Schritt Flächen ab, die sich während der Arbeit nicht überblicken lassen. Im Unterschied zu diesen Malern führt er jedoch keine Entwürfe aus, sondern kopiert vorgefundene Bilder. Außerdem überträgt er seine Vorlagen nicht mit Hilfe von Quadrierungen oder Kartons: Die Übertragung wird an Diaprojektoren delegiert, der Zeichner kann sich darauf konzentrieren, das durch den jeweiligen Apparat Übertragene festzuhalten. Allerdings kann er während des Zeichnens seine eigenen Markierungen nicht richtig sehen, da diese vom projizierten Bild sozusagen geschluckt werden. In dieser Hinsicht erinnert seine Arbeit an gewisse naturwissenschaftliche Zeichenpraktiken (Aufzeichnung gegebener Phänomene mit Hilfe der *camera lucida* etc.).

¹ Dazu und zum Folgenden vgl. Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen: zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München 2009.

² Vgl. Bruno Latour: *Drawing things together*. In: Michael Lynch und Steve Woolgar (Hrsg.): *Representation in Scientific Practice*. Cambridge (Mass.)/London 1990, S. 19–68.

³ Vgl. z.B. Bernhard Siegert: *Architektur und Kosmographie im Zeitalter Philipp II. Juan de Herreras Ästhetik des ‚immutabile mobile‘*. In: Helmar Schramm gemeinsam mit Hans-Christian von Herrmann, Florian Nelle, Wolfgang Schäffner, Henning Schmidgen, Bernhard Siegert (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin 2003, S. 68–89.

⁴ Vgl. Yve-Alain Bois: *Présentation*, in: *La Part de l'œil* 6 (1990), S. 10–12.

4. Seit etlichen Jahren hält der Zeichner in regelmäßigen Abständen das Ergebnis von Pflöpfungen fest, die er an Obstbäumen nach ebenso strengen wie willkürlichen Regeln vornimmt.⁵ Wie ein gewissenhafter Experimentator porträtiert er den jeweiligen Zustand seiner pflanzlichen Zöglinge und dokumentiert den Ort und die Art der vorgenommenen Pflöpfungen. Diese Zeichnungen sind zeitliche Schnitte durchs Leben der verschnittenen Bäume. Die Strenge der Zucht schlägt in den Stil dieser Arbeiten durch: Es sind trockene, mit hoher Disziplin ausgeführte Linienzeichnungen. Der Zeichner arbeitet mit hartem Stift und konstantem Druck, die Linien sind überall von gleicher Qualität.

Die Baum-Zeichnungen einerseits, die nach projizierten Bildern ausgeführten Arbeiten andererseits (*Apollo 11*, die Pollock-Zeichnungen und die Projektorenporträts) verhalten sich gegensätzlich, aber auch komplementär zueinander. Die einen sind nach der Natur gezeichnet (einer ziemlich künstlichen Natur freilich), die anderen nach – und mit Hilfe von – hoch artifiziellen Objekten und Objektiven, in die allerdings Naturhaftes eingedrungen ist (Staub auf den Linsen der Projektoren etc.). Die Baum-Zeichnungen bestehen aus Konturlinien (sowie diagrammatischen Hilfslinien und Schrift), die Zeichnungen nach projizierten Bildern aus Schraffuren. Im einen Fall verzichtet der Zeichner auf alle Mittel der Modellierung, im anderen Fall verbietet er es sich, die Linienzüge, die er in seinen Vorlagen findet, einfach nachzufahren – vielmehr versucht er sie aus eng nebeneinander gesetzten Strichen Stück für Stück zu rekonstruieren. Bei den Baum-Zeichnungen pflegt der Zeichner einen Stil der Kontinuität (auch wenn er den Linienzeichnungen diagrammatische Pflöpfreiser aufsetzt), dagegen hat er sich bei den Zeichnungen nach projizierten Bildern darauf festgelegt, seine Vorlagen mit handwerklichen Mitteln zu digitalisieren.

5. Die Zeichnungen nach projizierten Bildern bestehen aus mehreren Serien, die wiederum systematisch aufeinander bezogen sind. Greift man die vierteilige Mondgestein-Zeichnung (*Apollo 11*), die Pollock-Zeichnungen und die Projektorenporträts heraus,

läßt sich ein strukturelles Beziehungsgefüge erkennen. Auf mindestens drei verschiedenen Ebenen – inhaltlich, formal und methodisch – folgt der Zeichner einer Logik der Entgegensetzung. Es ist, als ob er den Spielraum der eigenen Praxis ausmessen wollte.

Auf *inhaltlicher* Ebene zeichnen sich verschiedene Formen des Gegensatzes von Kunst und Nicht-Kunst ab: In dieser Beziehung stehen die Pollock-Zeichnungen (‘Kunst’) den Projektorenporträts und *Apollo 11* gegenüber (‘Nicht-Kunst’ in den Gestalten von Technik, Wissenschaft und Natur).

In *formaler* Hinsicht macht sich bemerkbar, dass bei *Apollo 11* jeder Quadratzentimeter der vier Bildfelder mit Strichlagen bedeckt ist (auch die hellsten Partien weisen Schraffuren auf), während bei den Pollock-Zeichnungen und den Projektorenporträts die zeichnerischen Markierungen jeweils nur einen geringen oder sogar verschwindend kleinen Teil der Bildfläche ausfüllen. Das lässt an den alten Gegensatz von Malerei (wo der Grund traditioneller Weise durchgehend mit Farbe bedeckt wird) und Zeichnung (wo der Grund offen bleibt) denken. Viel auffälliger ist allerdings die unterschiedliche Präsentationsweise der Arbeiten: Obwohl alle Zeichnungen in gleicher Weise hergestellt wurden, nämlich vertikal an der Wand hängend, werden *Apollo 11* und die große Zeichnung nach Pollocks Gemälde *Number 32* in horizontaler Lage (am Boden) präsentiert. Diese Differenz ist ebenfalls auf einen strukturellen Gegensatz von Malerei und Zeichnung beziehbar: Malerei ist ihrem Wesen nach vertikal (sie organisiert imaginäre An- oder Durchblicke und ist traditionell mit Wänden verbunden), Zeichnung horizontal (sie gehört zu einem erweiterten Bereich des Graphischen und der Schrift, auch im Hinblick auf die traditionelle Arbeitshaltung beim Zeichnen).⁶ Folgt man diesem Gesichtspunkt, verschieben sich die Verhältnisse, und *Apollo 11* übernimmt gemeinsam mit der großen Pollock-Arbeit den Part der Zeichnung. Im Hinblick auf den Maler Pollock ergibt sich die zusätzliche Ironie, dass dieser seine Bilder horizontal gemalt, aber meistens vertikal ausgestellt hat, während sein Nach-Zeichner vertikal zeichnet, aber in bestimmten Fällen horizontal präsentiert.

⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Klaus Mosegg. Die Übergänge sind beim leidenschaftlichen Gleichgewicht, was die Dübel und Verzapfungen bei einem Fachwerk sind. Graz 2006 (anlässlich der Ausst. „Holzplastik“ in der Neuen Galerie Graz).

Abb: Apollo 11, 2008, Bleistift auf Papier | Pencil on paper, 154 x 739 cm

⁶ Vgl. Walter Benjamin: Malerei und Graphik. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main 1991, S. 602f.

In *methodischer* Hinsicht schließlich sind es die Projektorenporträts, die sich von den anderen zwei Serien abheben. Angesprochen ist hier der Unterschied zwischen dem bloßen Gebrauch eines Mediums und seiner reflexiven Aufzeichnung. Bei der Herstellung von *Apollo 11* und den Zeichnungen nach Pollock wurden Projektoren in Gebrauch genommen, um etwas anderes aufzuzeichnen: photographische Wiedergaben von Mondgestein und Pollock'schen Bildern. Bei den Projektorenporträts hingegen wurde das Medium der Bildübertragung selber aufgezeichnet: Der Zeichner hat auf die Linse des jeweiligen Projektors scharf gestellt und das ‚Eigengeräusch‘ dieser Linse – Staubablagerungen, Kratzer, Verzerrungen – festgehalten.

Der zuletzt genannte Gegensatz – zwischen dem Gebrauch und der reflexiven Aufzeichnung eines Mediums – kann aber auch für ein Charakteristikum sensibel machen, das den Zeichnungen nach projizierten Bildern *gemeinsam* ist. Wie nämlich die Projektorenporträts daran erinnern, dass sich Übertragungsmedien immer auch selber übertragen, so führen alle diese Arbeiten vor Augen, dass sich Aufzeichnungsmedien immer auch selber aufzeichnen. Die Striche, aus denen die Zeichnungen nach projizierten Bildern letztlich bestehen, weisen fast durchgängig eine Inkliniation nach rechts auf. In dieser Inkliniation zeichnet sich die Neigung einer Hand ab, die, eine bestimmte Arbeitshaltung und bestimmte Werkzeuge vorausgesetzt, so am bequemsten zeichnet.⁷ Nur an wenigen Stellen, wo die aufgezeichneten Phänomene (Verschmutzungen der Projektorenlinsen zum Beispiel) unter die ‚Bildpunktgröße‘ der Schraffen des Zeichners sinkt, sieht er sich gezwungen, aus dem Schema auszubrechen. An diesen Stellen meldet sich ein Reales, das ins gewählte Zeichendispositiv nicht integrierbar ist.

6. Zusammen bilden die Zeichnungen nach projizierten Bildern und die Baum-Zeichnungen einen Querschnitt der Zeichnung – der freilich etwas ausgeschlossen oder ausgespart haben wird: die Kultur der freien – schönlebendigen oder expressiven – Linie. Der Zeichner hält sich penibel an seine Vorlagen. Die von ihm gezogenen Konturlinien schwingen nicht, ändern niemals ihre Qualität. Seine Schraffuren gehen (fast) immer in die gleiche Richtung, passen sich den dargestellten Gegenständen nirgendwo an – auch da nicht, wo diese Gegenstände nach Licht und Schatten modelliert sind. Sofern Tondifferenzen überhaupt vorkommen, werden sie nicht durch variierenden Druck beim Zeichnen, sondern durch den Einsatz verschiedener Arten von Zeichenstiften erzeugt. Die Zeichner der Renaissance hatten sich um die Wiederbelebung einer in die Brüche



⁷ Zu der hier angesprochenen Frage des Dispositivs der Zeichnung vgl. Wolfram Pichler u. Ralph Ubl: Vor dem ersten Strich. Moderne und vormoderne Zeichendispositive. In: Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): Randgänge der Zeichnung. München 2007, S. 231–255.

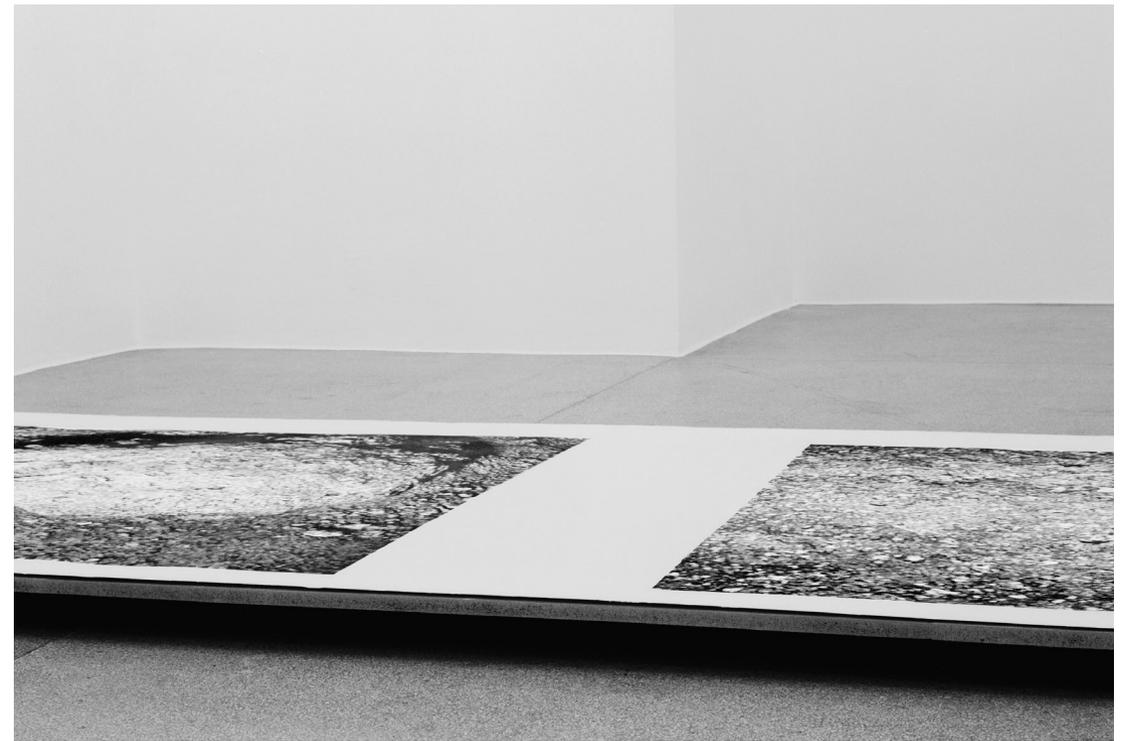
gegangenen Antike bemüht. Dieser Zeichner dagegen scheint die Welt, das Bild und die Zeichnung zerschneiden oder in digitale Einheiten aufbrechen zu wollen. Selbst der Bewegungsschwung Pollock'scher *drippings* wird (wie die Zweige von Obstbäumen) zerschnitten, ja sogar in winzige Elemente zerlegt, die von der Energie und Einheit jenes Schwungs nichts zu wissen scheinen.⁸

7. *Mimesis bis zum Umfallen* lautet ein Motto, unter das der Zeichner seine grausam anmutende Kunst gestellt hat. Diese Mimesis ist erschöpfend in jeder Hinsicht. Sie bleibt ihren Gegenständen überall treu, scheint ihnen aber auch das Leben zu entziehen und am Ende den Zeichner selber still zu stellen. Ist er zum Zögling jener Erziehung geworden, die er seinen Obstbäumen angeheißen lässt? Verwandelt er sich nicht sogar in eine Art digitaler Zeichenmaschine?

Und dennoch strahlen alle diese Zeichnungen eine eigentümliche Heiterkeit aus. Was als Verzicht oder Selbstkasteiung erscheint, bedeutet auch eine Entlastung des Zeichners. Er steht nicht unter dem Druck, ständig künstlerische Entscheidungen fällen und sich wieder und wieder etwas Neues einfallen lassen zu müssen. Die langwierige Arbeitsweise schenkt ihm die Zeit zu warten. Einfälle stellen sich ein und können wochen-, ja monatelang durchdacht, geprüft und wohl auch gehegt und gepflegt werden. Die Arbeitsweise bewirkt zudem, dass die fertigen Zeichnungen den Zeichner zu überraschen vermögen. Das gilt insbesondere für die Zeichnungen nach projizierten Bildern. Der Zeichner hat sich Millimeter für Millimeter durch seine Aufgabe gearbeitet, und zwar ohne das gezeichnete mit dem projizierten Bild während der Arbeit abgleichen zu können. Dass am Ende alles zusammenstimmt, dass sich ungezählte Striche und mehrere Dutzend Tagwerke schließlich doch zu einem Bild fügen, bedeutet so etwas wie die Wiederauferstehung eines Körpers, der in hunderttausend Stücke zerschnitten worden war. Als ob die digitalen Schnitte zu den Schnittstellen einer geglückten Pflropfung geworden wären.

Der manifeste Inhalt dieser Kunst heißt Mortifikation. Schönlebendige oder expressive Linien bleiben ausgespart. Durch diese Negativität hindurch schimmert aber ein utopischer Gehalt: die Vorstellung von einer Zeit, die man sich zur Komplizin machen könnte, und von einem Leben, das sich noch in der Zerstückelung einen durchgehenden Sinn bewahrt – sofern diese Zerstückelung nicht überhaupt als eine Entlastung (vom Zwang, ständig und überall Eines und originell sein zu müssen) erfahren wird.

8. Die alte Bestimmung der Zeichnung (des Graphischen überhaupt?): zugleich ein Festhalten und ein In-Bewegung-Setzen zu sein, lebt in der Kunst dieses Zeichners über alle Brüche hinweg fort. Der Zeichner pflöpft.⁹ Er schneidet und verbindet – und hofft, dass durch die verbundenen Schnitte etwas passiert und hindurchgeht. Der Zeichner



versiegelt aber auch. Am Eingang zu seinem Atelier hat er ein kleines, versiegeltes Fläschchen aufgestellt. Es enthält Schnaps, den er aus den Früchten der eigenen Pflropfung gewonnen hat. Diese Arbeit – sie heißt *All the spirit of my art* – ist einer anderen verwandt, der das bereits zitierte Motto *Mimesis bis zum Umfallen* als Titel beigegeben wurde. Es handelt sich um einen Kaktus, den der Zeichner mit Epoxy-Harz und weißer Farbe überzogen und als Mumie – die Lebend- wurde zur Totenmaske, ja führte den Tod herbei – im Atelier aufgestellt hat. Der Zeichner liebt solche Stillleben. Welcher Seite er den Vorzug gibt: der Stille oder dem Leben, bleibt unentscheidbar. Das Leben, wenn es eines gibt, bewegt sich durch *stills*.

⁸ Es gibt hier eine gewisse Nähe zum Problem der sprachlichen Artikulation, wie Barthes es in einem – dem Zeichner wohlbekanntem – Buch erläutert hat, und zwar gerade im Hinblick auf das Traktieren von Bildern und anderen Dingen. Vgl. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt a. Main 1986, bes. S. 63–67 und S. 76–80.

⁹ Zum Zusammenhang der Pflropfung mit dem Graphischen im weitesten Sinne, insbesondere aber der Schrift, vgl. Jacques Derrida: *Die zweifache Séance*, in: ders.: *Dissémination*. Wien 1995, S. 192–320, hier S. 226; ders.: *Dissémination*, ebd., S. 322–414, besonders S. 202–205. Zu den kunsttheoretischen Implikationen vgl. Jean-Claude Lebensztejn: *L'Art de la tache: introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. London 1990.