

## NEUE WEGE DER ZEICHNUNG

Christoph Wagner

I. Vor der Frage nach der Bedeutung der Zeichnung in der Gegenwartskunst muß die Reflexion über das, was Zeichnung selbst bedeutet, stehen. Denn das, was Zeichnung ist, ist heute viel weniger abgemacht, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Erstaunlicherweise fehlt es an einer aktuellen ästhetischen Theorie der Zeichnung für die Gegenwartskunst. Die Geschichte der Künstlertheorien hat seit der Mitte des 20. Jahrhunderts keine solche von Rang mehr hervorgebracht.<sup>1</sup> Die zuvor bestehende lange ästhetikgeschichtliche Kontinuität der theoretischen Reflexion über die Zeichnung scheint paradoxerweise an dem Zeitpunkt abgerissen zu sein, an dem die Zeichnung in der künstlerischen Praxis ihre volle Autonomie gewann. Zeichnungen sind heute weder nach ihrer Stellung im Werkprozeß, noch gattungsbezogen eindeutig abzugrenzen. Ebenso sind Ersatzbestimmungen, zum Beispiel mit Bezug auf den Bildträger Papier oder auf die medialen Bestimmungen, wenig befriedigend, da sie von der Realität der zeichnerischen Praxis mit ihrem großen Variantenreichtum ständig widerlegt werden und für sich genommen eigentümlich leer bleiben. Die Übergänge zur Malerei verlaufen vielfach fließend. Auch in der Zeichnung ist das Medium nicht schon die Botschaft! So könnte man sich damit bescheiden, nur eine zur Gewohnheit gewordene künstlerische Praxis des Zeichnens zu beschreiben. Freilich erledigt sich auch dadurch nicht die Frage, nach welchen Kategorien, Kriterien und Maßstäben eine solche Beschreibung ausfallen soll und welche Anforderungen an eine künstlerische Zeichnung<sup>2</sup> zu stellen sind.

II. Diese Situation ist umso erstaunlicher, als in der Geschichte der Kunst und Kunsttheorie nicht eben niedrige Anforderungen an die Zeichnung gestellt wurden: Kaum ein ästhetischer Begriff wurde in der Vergangenheit grundsätzlicher diskutiert, genauer reflektiert und nicht selten mit normativen Erwartungen besetzt, als der Begriff der Zeichnung, des *disegno*, *dessin* oder *drawing*<sup>3</sup>. Benedetto Varchi und Giorgio Vasari rückten die Zeichnung in den Rang einer »Mutter« bzw. eines »Vaters« aller Künste,<sup>4</sup> und Vasari war es auch, der Zeichnungen im 16. Jahrhundert zum ersten Mal als autonome Kunstwerke zu sammeln begann und nicht mehr lediglich als Werkstattmaterial betrachtete.<sup>5</sup> Seitdem die Kunst sich aus dem Spannungsfeld von künstlerischer *imitatio* (Nachahmung) und *inventio* (Erfindung) bestimmte, war die Zeichnung das erste und vornehmste Medium, in dem sich ein künstlerischer Gedanke materialisieren konnte. Ausdrücklich unterschied Federico Zuccari zwischen dem *disegno interno* und dem *disegno esterno*<sup>6</sup>, der »inneren Zeichnung« als geistiger Erfindung und der »äußeren Zeichnung« als deren sichtbarem Niederschlag. Die Zeichnung war in diesem Sinne nicht nur der materialisierte Strich, sondern *cosa mentale*, Sinnbild und Ausdruck geistiger Erfindung des Künstlers, ja in emphatischer Doppeldeutigkeit las man den italienischen Begriff des *di-segn-o* auch als »segno di Dio«. <sup>7</sup> Es ließe sich eine lange und honorige geistes- und ästhetikgeschichtliche Tradition dieser Rühmung des *disegno* als geistigem Substrat der Kunst nachzeichnen, von Cellini über Vasari, Zuccari bis zu Hegel, der in gelegentlich überspitztem Idealismus die Zeichnungen gar den ausgeführten Werken vorzog.<sup>8</sup>

Es ist wichtig, dieses Niveau der Reflexion über die Zeichnung und ihre Funktion als geistiger Impulsgeber der Kunst in Erinnerung zu halten, auch wenn sich die ästhetischen Kategorien und

normativen Erwartungen der Vergangenheit nicht ohne weiteres auf die Zeichnung der Gegenwart übertragen lassen. Aber wie ist es heute, in der Gegenwartskunst, um die Bedeutung und künstlerische Funktion der Zeichnung bestellt? Um diese Frage zu beantworten ist es sinnvoll, zunächst auf grundsätzlicher Ebene nach dem Sinn und der Bestimmung der Zeichnung zu fragen.

### III. Zeichnung als »Zeichen« und »Bezeichnung«

Der Begriff der »Zeichnung« selbst bietet einen Ansatz, um einige grundsätzliche Elemente einer ästhetischen Theorie der Zeichnung freizulegen und einen aktualisierten Begriff von Zeichnung zurückzugewinnen, ohne sich in normativen ästhetischen Vorgaben zu verfangen: In seiner wortgeschichtlichen Herkunft wurde die »Zeichnung« in der deutschen Sprache aus dem »Zeichen«, »mit Zeichen versehen« abgeleitet,<sup>9</sup> was an unserer Sprachpraxis noch unmittelbar ablesbar ist, wenn wir z. B. von »Zeichenblock«, »Zeichenfeder«, »Zeichenpapier«, »Zeichenstift« oder »Zeichentisch« reden. Zugleich wurde der Begriff der Zeichnung stillschweigend stets auch von dem Begriff »Bezeichnung«, der auf den – hinter den Worten *disegno* und *dessin* stehenden – lateinischen Begriff *designatio* (*designo*) zurückgeht, begleitet.<sup>10</sup> Beide Begriffe erhellen und kommentieren das, was Zeichnung bezeichnet. *Designatio* heißt »Bezeichnung«, »Abgrenzung«, die durch ein Handzeichen, einen darstellenden Umriß, aber auch eine Stadtgrenze oder durch die Bestimmung eines Designierten für ein Amt vollzogen wird.<sup>11</sup>

Daß *Bezeichnungen* nicht einfach nur *Benennungen* sind, die außersprachliche Gegenstände äußerlich und gleichsam beliebig wie Namen etikettieren, sondern vielmehr diese Gegenstände

kraft ihrer »lautlich-inhaltlichen Einheit« mit diesen auf spezifische Weise beschreiben und deuten, ist eine erhellende Bestimmung der Sprachwissenschaft und Philosophie,<sup>12</sup> die auch auf die ästhetische Wertung von Zeichnungen übertragen werden kann: Auch Zeichnungen müssen, soweit sie den Anspruch erheben, als künstlerische Zeichnung betrachtet zu werden, aus ihren spezifisch ästhetischen und medialen Gegebenheiten eine sprechende *Bezeichnung* für ihre Gegenstände finden und dürfen sich nicht einfach nur auf das motivische ›Etikettieren‹ von Gegenständen beschränken.<sup>13</sup> Gegenstände können dabei Dinge und Motive des Sichtbaren, aber auch abstrakte geistige Gegenstände sein, wie Ideen, Gefühle, Vorstellungen, ja die Zeichnung selbst kann zum Gegenstand des Zeichnens werden. Aus der Bezeichnungskraft der Zeichnung läßt sich nicht weniger als die Grenze zwischen künstlerischer und unkünstlerischer Zeichnung bestimmen, ein Grenzverlauf, der durch die Unendlichkeit sowohl der darstellbaren Gegenstände, als auch diejenige der hierzu verwendbaren künstlerischen Möglichkeiten vielfältig aufgefaltet ist. Wie in den Untersuchungen zu sprachlichen Bezeichnungen ist deshalb auch in der Analyse der Sprache der Zeichnung darauf zu achten, »in welcher verschiedener Weise der zu bezeichnende Gegenstand in einer oder in mehreren Sprachen geistig aufgefaßt, beurteilt und ausgegliedert worden ist. Diese Verschiedenheit der Sehweisen legt Zeugnis ab vom Denk- und Urteilsvermögen der Sprachgemeinschaft, von ihren Interessen und ihrem Geschmack und liefert somit Maßstäbe für die Beurteilung ihrer sprachlichen Leistungsfähigkeit«.<sup>14</sup>

Auch in dieser Hinsicht sind Zeichnungen analog zu sprachlichen Bezeichnungen als visuelle Bezeichnungen zu werten, und sie müssen an der anschaulichen Sagkraft gemessen

werden, mit der sie außersprachliche Gegenstände geistig auffassen und deuten. Wie die Bezeichnungen der Sprache legen auch die Bezeichnungen in der Sprache der Zeichnung von unterschiedlichen Seh- und Wahrnehmungsweisen, vom Denk- und Urteilsvermögen, von den Interessen und vom Geschmack der Zeichnenden Zeugnis ab, auch wenn sich die ästhetische Rationalität der Zeichnung unter ganz anderen Bedingungen als die der sprachlichen Bezeichnungen entfaltet.

#### IV. Zur medialen Bestimmung der Zeichnung

Durch diese Vorüberlegungen finden die medialen Bedingungen der Zeichnung erst einen angemessenen Ort innerhalb einer ästhetischen Theorie der Zeichnung, nicht als Kernpunkte einer Definition, sondern vielmehr als Rahmenbedingungen, unter denen sich die Aufgabe des Bezeichnens in der Zeichnung anschaulich verwirklicht. Drei grundsätzliche und spezifische mediale Gegebenheiten der Zeichnung sind dabei für die ästhetische Rationalität der Zeichnung besonders wichtig:

1. Die Zeichnung ist eine in besonderem Maße leibbezogene Kunst, die aus Körperbewegungen hervorgeht, deren Spuren sich nahezu seismographisch nuanciert in die Zeichnung einschreiben. Es ist die zeichnende Hand, die – wie sie Foçillon schon rühmte<sup>15</sup> – alles Sichtbare verwandelt. Zeichnungen enthalten deshalb stets auch ein Stück Leibgedächtnis: Es macht z. B. einen Unterschied, ob eine Zeichnung mit der linken, der rechten Hand oder gar mit beiden Händen entstand<sup>16</sup> und aus welchem Prozeß des körperlichen Agierens sie entlassen wird. Zeichnungen ragen vielfältig in die Sphäre des Leibes hinein, aktivieren das Leibgedächtnis des Betrachters. Dies geschieht selbst dort, wo sie – im

Extremfall – auf dem Boden digitaler Bildmedien in entmaterialisierter und virtualisierter Form erscheint. Es überrascht deshalb nicht, daß bis in die jüngste Gegenwartskunst der Leib einer der wichtigsten Gegenstände und Hauptthemen der künstlerischen Recherche in der Zeichnung geblieben ist.

2. Zeichnungen sind quantitativ und qualitativ weniger als die meisten anderen Künste von den Bedingungen des Materiellen belastet: So verschieden die Medien der Zeichnung ausfallen, so ist ihnen ein vergleichsweise geringer Materialwiderstand gemeinsam. Ein hohes Maß an künstlerischer Spontaneität und ein zügiges Arbeiten mit geringen Reibungsverlusten ist dadurch möglich. Unmittelbar notiert die Zeichnung die komplexesten Modifizierungen des körperlichen Agierens, wobei der Zeichnende mit der Wahl des Papiers oder anderer Bildträger und der Verwendung verschiedener Zeichenmittel schon die Ausgangsbedingungen seiner zeichnerischen Arbeit und die spezifischen Möglichkeiten und Erscheinungen des Materialwiderstands bestimmt. Nirgendwo ist das Sichtbare und Unsichtbare leichter und mit weniger materiellem Aufwand auszubalancieren. Nicht zufällig sah man seit dem frühen 16. Jahrhundert bis zu Hegel in der Zeichnung das dem entwerfenden Geist am nächsten stehende künstlerische Medium.<sup>37</sup>

3. Die Zeichnung ist wesentlich getragen von den spezifischen komplexen Möglichkeiten und Abwandlungen einer linearen Formensprache. Als Substrat kann diese lineare Formensprache auch ohne materielle Bindung in andere Medien übertragen werden.

Es sind diese drei spezifischen medialen Gegebenheiten, die in einer Zeichnung mitsprechen müssen, um ihr die Sagkraft einer Bezeichnung zu verleihen, ja es sind diese medialen Gegebenheiten, die den Gegenstand zum Sprechen bringen. Daß diese freilich

die Sagkraft des Gegenstandes selbst nicht ersetzen können, daran hat Joseph Beuys mit folgenden treffenden Worten erinnert: »der Gegenstand muß sich erst mal gemeldet haben. [ ] Wenn sich keiner meldet, dann zeichne ich nicht. Also wenn sich irgendwo ein Gegenstand äußert, der sich darstellen will, wenn er sagt: Ich will jetzt, ich muß dargestellt werden, weil das nötig ist, daß ich dargestellt werde, dann zeichne ich erst. [ ] Es gibt viele Künstler, die produzieren einfach stilistische Charaktere. Ich produziere erst, wenn sich einer meldet.«.<sup>18</sup>

Auch kann keine theoretische Reflexion der Welt das künstlerische Gelingen einer solchen Bezeichnungskraft einer Zeichnung sichern oder gar a priori den Weg dorthin definieren. Ein solches künstlerisches Gelingen ist nur im Nachhinein am zeichnerischen Werk zu studieren.

Was die Gegenstände betrifft, so stehen in der Zeichnung der Gegenwartskunst neben dem schon erwähnten Thema der Leiberkundung drei weitere Bereiche im Vordergrund: Die zeichnerische Auseinandersetzung mit der Natur- und Landschaftswahrnehmung, in der die Struktur und die Bedingungen des Sehens selbst verstärkt zeichnerisch reflektiert werden, des weiteren die Analyse der Zeichnung als elementarer Struktur und schließlich die Deutung der Handzeichnung in ihrem Verhältnis zu technischen und digitalen Bildmedien.

## V. Positionen der Zeichnung im Saarland

»Flughäfen für Sehnsüchtige« hat eine der jüngsten in der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen, Klaudia Stoll, ihre mit leichter Hand auf das Papier gesetzte Tuschezeichnung (Abb. 1) benannt: Eine geflügelte Gestalt schwebt in den weiten Papiergrund auf,

während sie vom Kopf aus eine Spur graphischer Formen in das Weiß des Grundes entläßt. In großer erzählerischer Naivität scheint hier die Zeichnung von sich selbst zu träumen: Die mit unpräzisen Strichen gezeichnete Chiffre kann als moderne Allegorie des Zeichnens selbst gelesen werden, als Bild des Gedankenfluges, der in Zeichnungen spontan und mit geringstem materiellem Widerstand in den Weiten einer weißen Fläche seine sichtbaren Spuren hinterläßt: Zeichnungen *sind* »Flughäfen für Sehnsüchtige«! Die Leibbezogenheit des Zeichnens hat Klaudia Stoll in zwei anderen ihrer Zeichnungen thematisiert: Etwa wenn sie zeichnend auf eine filigran-diaphan umrandete Hand mit drei beweglichen Daumen blickt (Abb. 2), oder wenn sie in der Zeichnung *näher ist unnahbar weit* (Abb. 3) in einer mit ihrem Schattenbild verschmelzenden Gestalt den alten Mythos von der Uneinholbarkeit des eigenen Schattenbildes aktualisiert.

Uwe Loebens hat seine jahrelange zeichnerische Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper zu einer neuen Leibmächtigkeit der Darstellung und intensivierten seelischen Ausdruckskraft der Linien geführt (Abb. 4–5): Der Blick ist in den jüngsten Zeichnungen weniger als zuvor auf Äußeres gerichtet,<sup>19</sup> sondern fixiert in wenigen Strichen und lapidaren Motiven das Innere, ja Kreatürliche der menschlichen Existenz: Starrend ist der Blick eines nur in seinen Konturen ins Blatt gesetzten Schädels auf den Betrachter gerichtet (Abb. 4). Ein auf dem Boden Kauernder ist in größter leiblicher Verdichtung mit wenigen, bewußt kruden Strichen in seiner seelischen Zurückgezogenheit von der Welt gezeigt (Abb. 5).

Mit großer Freiheit erkundet Jacqueline Wachall in ihren Zeichnungen die selbstbestimmten Spannungen und Energien des weiblichen Körpers (Abb. 6–8): Machtvolle schwarze Tusche-



felder treffen mit sparsamen Lavierungen, Bleistift- und Farbbereichen zusammen. Wie in der Umklammerung eines übermächtigen Reifrocks steckt ein mit roten Linien konturierter, nackter, fragiler weiblicher Körper, der freilich mit seiner vibrierenden linearen Energetik den Schwarzbereich des Gewandes vollständig zu bestimmen scheint (Abb. 6). Ein den weiblichen Körper umfassendes korsettartiges Gebilde verwandelt sich unter der Hand zu einem selbstbestimmt den Körper begleitenden phallischen Gebilde (Abb. 8). Unübersehbar fließen in Wachalls Darstellungen des weiblichen Körpers auch Erfahrungen aus Performances ein, aber sie erliegt nicht der Gefahr, den Körper rhetorisch zu inszenieren. Vielmehr findet Jacqueline Wachall vitale zeichnerische Chiffren, in denen sich auch das Animalische, Sexuelle des Leibes bestimmt (Abb. 7).

Demgegenüber ist der männliche Blick von Jörg Mathias Munz auf den weiblichen Akt an klassischen Vorbildern der zeichnerischen Stilisierung geschult (Abb. 9): Er deutet den Körper als offene ornamentale Ordnung weiblicher Kurvaturen, in deren Wechselbeziehung eine schwarze, eine graue und eine weiße Fläche formal interagieren.

Aus der kontinuierlichen Grenzüberschreitung und Verschmelzung zwischen den Medien von Malerei und Zeichnung sind die Arbeiten von Volker Lehnert (Abb. 10–11) gespeist: Im Zuge einer prozeßhaft entfalteteten mehrfachen Überschreibung von diaphanen Farbgründen läßt Lehnert Bildgewebe entstehen, in denen die tieferliegenden Schichten palimpsestartig hindurchschimmern. Der Strich ist spröde, archaisierend an zeichnerischen Elementen der Graffiti-malerei, der Kinderzeichnung und Art Brut orientiert. Fragmentarisches ist im Gestus des Primitiven in die Farbschichten eingelagert. Zugleich aber sind Lehnerts Zeichnungen

nicht selten in höchstem Maße reflektiert, wie sich z. B. in den Blättern *Engel, Schatten* (Abb. 10) oder *Gross Schiff N.* (Abb. 11) zeigt, die sich mit den berühmten Bronzereliefs der Türen an S. Zeno in Verona<sup>20</sup> und deren figürlichen Darstellungen auf der Ebene abstrakter Strichkonfigurationen auseinandersetzen. Die figürlichen Bezüge in *Gross Schiff N.* – eine abstrakte Paraphrase der Darstellung vom *Bau der Arche Noah* – bleiben deutlich lesbar.<sup>21</sup>

Mit vergifteter Ironie faßt Ann-Marie Selvidge Motive des Alltäglichen, des Familiären zu sprechenden piktogrammatischen Kürzeln zusammen, die sich aus größter zeichnerischer Verknappung erzählerisch entfalten: Ein Blatt wie *Der Schwesternmord* (Abb. 12), in dem ein stammelnd atemlos, zugleich lakonisch die figuralen Konturen umfahrender Bleistiftstrich partiell von einem abstrakten Muster abstrakter schwefelgelber Farbquadrate überlagert wird, spricht für sich, ebenso der geheimnisvoll horizontal an einem Zopf ins Blatt hineinschwebende Körper einer *Artistin* (Abb. 13). *Camouflage*, also Täuschung, Irreführung, Tarnung nennt Selvidge die Konfrontation eines fliegenpilzbewehrten Gartenzwerges mit einem am Boden kauenden Schützen, der selbst von schwarzen runden Tuscheflecken erlegt worden zu sein scheint (Abb. 14). Tatsächlich beschreibt »Camouflage« auch ein Stück weit das Konzept von Selvidges Kunst, indem hinter der bewußt comicartigen Schematik der Motive ein künstlerisch sprechender Strich und ein klar komponierter Blattgrund zu entdecken sind.

Wie schmal der Grat zwischen Ironie und Naivität auch in der Zeichnung gezogen sein kann, zeigt der Wechsel zu Agi Wegeners zeichnerischen Erkundungen in die Welt der »Großen Realistik«:<sup>22</sup> In einer Zeichnung wie *Server und Serverin* (Abb. 15) entfaltet Wegener aus der Position einer naiven Unmittelbarkeit, mit der sie das Motivische – von der Computermaus bis zur nicht enden-

den Zahl der Finger – auf eigenwillige Weise scheinbar nachbuchstabierend in ihr zeichnerisches Alphabet übersetzt, das liebenswert poetisch verklärte Bild einer über das Alltägliche hinaus gehobenen Computer- und Internet-Romantik.

In den Zeichnungen *Erwartung* (Abb. 16) und *Kopfpflanze* (Abb. 17) von Volker Scheiblich ist eine Leiblichkeit in den Blick gerückt, die unter dem inneren und äußeren Druck angespannter Nerven- und Blutbahnen ständig vom Zerfall bedroht zu sein scheint. Es handelt sich um expressive Erkundungen des eigenen Körpers, um existentielle Entblößungen eines auf die Tiefenschichten des Un- und Unterbewußten hin betrachteten Leibes: Ängste, Albträume, Vegetativum, Schmutziges, Unbenennbares umschreiben Aspekte, die sich in den fahrig sprechenden Lineaturen und sparsam gesetzten Farbwerten der Zeichnungen spiegeln (Abb. 16). Bedrohlich sind die Blutbahnen im Organismus der *Kopfpflanze* (Abb. 17) von Kanülen angezapft, geben das Bild eines fremdbestimmten Körpers. Schemenhaft verschwimmen in dem Blatt *Taucher* (Abb. 18) die physiognomischen Züge eines verschatteten Gesichts,<sup>23</sup> das geheimnisvolle Spiegelbild darüber ist nur noch als umrißhafte Leerstelle bestimmt.

Konkreter fallen die Allusionen in der Zeichnung von Brigitte Benkert *Es lockt die Abendstunde* (Abb. 19) aus: Mit kräftigen Strichschraffuren und prägnanten Rot-Schwarzkontrasten läßt sie zwei sich berührenden Kreisstrukturen, die aus einer schlüsselchartigen Perspektive den Blick auf organismische und architektonische Formen freigeben, erotisch auf. Freilich ist auch hier die hieroglyphische Verbindung von Motiven nicht im einzelnen aufzuschlüsseln.

Auch bei Andro Hiegel steht die psychische Selbstaussprache im Medium der Zeichnung im Vordergrund (Abb. 20–21):

Schwerfällig wendet sich eine gesichtslose schwarze Figur vom Betrachter ab, lässt den Kopf nach unten bzw. auf die Arme sinken. Unter dem Druck der zeichnerischen Anspannung der einzelnen Linien scheint sich der Kopfbereich im Nebel dunkler Verwischungen zu verlieren. Drohend greifen einzelne zuckende Linien über die Figur hinweg, wie ein abgesunkener, verlorener Horizont.

Apokalyptisch erscheinen ebenfalls die Bildwelten von Horst Hübsch in der Zeichnungsserie *Für die Namenlosen* (Abb. 22–24). Nicht die Innenperspektive einer Selbsterkundung ist hier entfaltet, sondern der Blick ist auf fremdes Leid gerichtet: Namenloses ist nicht nur in der Widmung des Titels aufgerufen, sondern vor allem durch die Abwesenheit des Leibes erzeugt, dem das nur in den zeichnerischen Spuren dokumentierte Unheil widerfuhr. Das Papier erscheint vielfach malträtiert, verletzt von partiellen Hieben, aufbrechend zu Bereichen, um die sich – einer alten Wunde gleich – braune, eingetrocknete Farbe sammelt (Abb. 22). Nur noch ahnbar sind die Spuren einer Sitzfläche eines Leibes, umgeben von vergilbten, blutigen Spuren, begleitet von bedrohlich in der Leere des Blattes isolierten, geheimnisvollen Werkzeugen (Abb. 23). Die Opfer bleiben anonym, das Leid namenlos, aber seine Spuren hat Scheiblich dem zeichnerischen Medium als fiktive Erinnerungsspur eingeschrieben.

In der Zeichnung *Am Ende des Schattentages* (Abb. 25) von Armin Rohr entsteht aus dem energetisch aufgeladenen, in harten Kontrasten sich verdichtenden Stakkato von Bleistift- und Kohlestrichen ein anschauliches Gefüge, das weniger leibliche als landschaftliche Vorstellungen evoziert. Gleichwohl ist in dieser in temperamentvollen Strichen aufgebauten abstrakten Landschaftstopographie das Leibliche Agieren an jedem Punkt spürbar, ja die Polarität von Landschaft und Leib scheint zeichnerisch auch

aus dem konkurrierenden Gegeneinander von Bleistift- und Kohle-  
spuren, die gegeneinander ankämpfen, sich partiell wechselseitig  
überlagern, entfaltet zu sein.

Im Spannungsfeld der Polarität von Körper und Landschaft  
stehen auch die Zeichnungen von Katja Romeyke, die dem über-  
greifenden Thema der *Schöpfung* gewidmet sind (Abb. 26–27):  
Schöpfung bezeichnet dabei nicht nur die Formgenese des Moti-  
vischen, sondern auch die tastende Erkundung der gestalteri-  
schen Möglichkeiten des zeichnerischen Mediums selbst. Aus  
dynamisch kreisenden Bewegungen des Graphitstiftes verdichtet  
sich eine kokonhaft gesponnene Gestalt, die partiell durch eine  
netzartige Struktur überlagert wird (Abb. 26). Noch ganz im Raum  
und im Prozeß des Zeichnens schwebend scheint hier der Stift  
Körperliches zu generieren. Ein Bündel fein in ihrem energeti-  
schen Gehalt nuancierter, nach oben aufwachsender Graphitstri-  
che (Abb. 27) kann ebenso auf Organisches wie auf die Vorstellung  
der räumlichen Öffnung einer landschaftlichen Lichtung bezogen  
werden.

Die Erfahrung der Unermeßlichkeit und Unüberschaubarkeit  
der Natur bildet den Ausgangspunkt der künstlerischen Recher-  
che von Francis Berrar (Abb. 28–30):<sup>24</sup> Aus wechselnden Perspekti-  
ven und auf wechselnden Maßstabsebenen sucht er nach visuel-  
len Chiffren, die in ihrem fragmentarischen Charakter auf das  
undarstellbare Ganze der Natur verweisen. Kreisrunde Felder  
blenden in *C.O.D. 18* (Abb. 28) die makroskopische Perspektive kar-  
tographischer Ausschnitte in die skizzenhafte Grundrißkonzepti-  
on eines Innenraums ein, der das Konzept für eine Synopse seiner  
Bildchiffren liefert, zugleich selbst aber durch die zeichnerische  
und malerische Überarbeitung zum eigenwertigen Bild wird. In  
*C.O.D. 16* (Abb. 29) bleiben die kreisrunden Felder geheimnisvoll

leer, werden in einem Astwerk von Strichen verspannt, das durch die Kreise in eine virtuelle Rotation gelangt. Berrars Deutung des Sichtbaren ist stets konzeptueller Natur. Die Technik der Überarbeitung von Laserkopien ist in diesem Zusammenhang im Zuge einer ästhetischen Strategie der Distanzierung und der Verfremdung zu verstehen: Die Authentizität der Handzeichnung wird in der technischen Reproduktion ein Stück weit relativiert, um durch die weitere Überarbeitung wieder in ihre Rechte eingesetzt zu werden. In *C.O.D.* 57 (Abb. 30) ist der gesamte Blattgrund von einem mehrschichtigen hellen Farbgrund überzogen, durch den Ausgestrichenes, Überklebtes als malerische Struktur noch hindurchschimmert. Das Verhältnis von Malerei und Zeichnung ist hier dialektisch gedeutet, indem die Malerei die Zeichnung der Laserkopie zwar tilgt, um anschließend aber selbst wiederum zum Hintergrund einer nach oben schwingenden Handzeichnung zu werden.

Gegenüber solcher Vielschichtigkeit nimmt Johannes Fox eine Position einer extremen Reduktion und Verdichtung in der Übersetzung des Sichtbaren in die Grundelemente des Zeichnerischen ein (Abb. 31–33):<sup>25</sup> In seinen vor der Natur entstandenen Zeichnungen analysiert er mit sparsamsten Lineaturen die Strukturen, Proportionen und Wachstumslinien von Bäumen und Büschen. Erst durch das reißende Zerteilen und erneute Zusammenfügen seiner zeichnerischen Gebilde verwandelt er die Zufälligkeiten der Natur in abstrakte Konstellationen von lakonischer Knappheit und eindringlicher anschaulicher Dichte. Fox führt auf diesem Wege gleichsam ein subtraktives Verfahren in die Zeichnung ein, indem er das Reißen des Papiers als negativen Strich definiert, der die positiv gesetzten Kreidelinien kürzt, neu ordnet oder hinter dem überlagernden Papiergrund durchschimmern läßt. Alle künstleri-

schen Maßnahmen und Mittel sind bei Johannes Fox auf ein Minimum reduziert, erzeugen elementare zeichnerische Chiffren der Natur, in denen das Wachstum der studierten Pflanzen auf eigentümliche Weise anschaulich weiterzuleben scheint.

Aus den Möglichkeiten eines plastisch gestalteten Papiergrundes entfaltet Paul Antonius ein elementares, dynamisches zeichnerisches Geschehen, das ebenfalls von abstrakten Landschaftsvorstellungen getragen ist (Abb. 34–35): *Bleistift jagt Farbe* beschreibt eine Jagd, die sich in vitalen Strichen über ein rhythmisch gegliedertes Faltenrelief entwickelt, in dem Paul Antonius die Gestaltungen seiner *Knautschzonenbilder*<sup>26</sup> im Medium des Papiers weiter erkundet. Die plastische Topographie des Blattes mit ihren unregelmäßigen Begrenzungen setzt eine eigene Dynamik frei, wird ergänzt und überlagert von der Dynamik zeichnerischer Prozesse, die Paul Antonius aus dem temperamentvoll entfaltenen Gegensatz von Farbe und Zeichnung steuert: Über das Blatt versprengte farbige Ölkreidestriche werden von eruptiv ausgreifenden Bleistiftschraffuren überfangen, an die Fläche gebunden, zum Teil gelöscht, überschrieben oder räumlich umwickelt. Verschiedene Stufen der zeichnerischen Energetik entzünden sich in dieser zeichnerischen Konfrontation, ergeben in ihrer diskontinuierlich offenen Einbindung in den Grund das Bild einer abstrakten Landschaft, die sich zu den Rändern verdichtet, zum Zentrum hin lichtet, metaphorisches Bild des geistigen Ortes einer offenen Mitte.<sup>27</sup>

Während in den Zeichnungen von Paul Antonius das Auge des Malers mitspricht, ist der zeichnerische Zugriff auf das Sichtbare bei Jörg Habicht von bildhauerischen Ausgangspunkten bestimmt (Abb. 36–37): In seinen vor der Natur entstandenen Zeichnungen läßt ein sensibel suchend vervielfältigter Strich die

Bäume eines Waldes als archaisch wirkmächtige plastische Gebilde erstehen, die in ihren vielfältigen zeichnerischen Verknüpfungen die Papierfläche in einen lichten Raum *sui generis* verwandelt (Abb. 37): Wie das von Rundpfeilern getragene Mittelschiff eines Kirchenraumes öffnet sich der Wald in der Mitte. Kraftvoll schwingend sind die Baumkronen als laternenartig abstrakte, dem Licht zugewandte Körper bestimmt (Abb. 36). Den Linien selbst hat Habicht das Wachsende der von ihnen dargestellten Natur eingeschrieben, und es kennzeichnet nicht zuletzt den bildhauerischen Ansatz seiner Zeichnung, daß jede plastische Form von unten her wohl begründet – z. T. mit den Strängen der Wurzeln ansetzend – aufwächst.

Nahezu entgegengesetzt ist der zeichnerische Ansatz von Bettina van Haaren, die sich, nach einer Phase einer intensiven zeichnerischen Erschließung des eigenen Leibes,<sup>28</sup> in ihren jüngeren Arbeiten ebenfalls der zeichnerischen Erkundungen des Landschaftsraumes zugewendet hat (Abb. 38–39): In offenen, nur die äußeren Umrißlinien des Sichtbaren verwertenden Lineaturen ohne jede plastische Bestimmung baut sie fragmentarische Strukturen von großer Klassizität auf, umschreibt die Konturen einer an den Dingen abgetasteten Raumkonstruktion, die zwischen Flächen- und Raumbezügen irisiert. Jeden Anschein des Routinierten vermeidend stellt sie in Zeichnungen wie *Wasser zwischen Toren* (Abb. 39) oder *Beweise über Zeitungsstände* (Abb. 38), die beide in Venedig entstanden sind, das Suchende ihrer fädig dünnen Zeichnungslinien in den Vordergrund. Nur mit Mühe scheint sich das Sichtbare in diesen tastenden Linien aufzubauen. Partiiell können die abstrakten Liniengefüge zu überraschend konkreten, ja alltäglichen Motiven, wie einer Tischdecke, einem Vorhang (Abb. 38) oder den Rechtecken zweier Fußballtore



(Abb. 39) umschlagen, ohne sich aber zu einem bildübergreifenden Zusammenhang zusammenzufügen. Die Leere des Grundes, in die die Lineaturen vielfach unabgeschlossen auslaufen, ist als Gestaltungsgrund omnipräsent. In solch experimenteller Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Zeichnung in ihrer klassischen Bestimmung als »Raumumgrenzung, durch welche jedes Objekt in seiner spezifischen Gestalt sichtbar gemacht wird«,<sup>29</sup> macht Bettina van Haaren für den Betrachter erlebbar, wie sehr jede zeichnerische Übersetzung des Sehens in seiner Prozessualität ein Wagnis bleibt.

Auf den ersten Blick scheint Till Neu in seinen Landschaftsskizzen *Mont Ventoux, Nordwesten* (Abb. 40) und *Mont Ventoux, Süden* (Abb. 41) eine große kunsthistorische Tradition aufzunehmen: Als Motiv ein Pendant zum berühmtesten Berg der französischen Kunst, der Montagne Sainte-Victoire, an dessen Darstellung Cézanne die Natur in seinen Zeichnungen und Gemälden neu sehen lernte und lehrte!<sup>30</sup> Doch die zeichnerische Behandlung der Landschaft bei Till Neu zeigt eine moderne Brechung der Naturerfahrung an: Die nur von ihren Umrissen her und nicht als tektonisch strukturiertes Gebilde skizzierte und gleichsam auf dem Blatt schwebende Landschaft ist von eigentümlich punktuell verstärkten Schwärzungen der Bleistiftlineaturen und -punkte durchzogen. Diese wie Lichtpunkte in ein photographisches Negativ eingebrannten dunklen Forcierungen des Bleistiftstriches signalisieren eine wichtige mediale Differenz und eine Verfremdung der Naturwahrnehmung: Till Neus Landschaftsbilder sind nicht vor der Natur im Südwesten Frankreichs, sondern nach Photographien in Frankfurt am Main entstanden, und in seiner zeichnerischen Faktur macht er diese Differenz des Sehens transparent.

In den Zeichnungen von Monika Schrickel (Abb. 42) und Hans

Huwer (Abb. 43) hat sich die Beschäftigung mit formalen Problemen der rhythmischen Strukturierung des Linearen weitgehend von der Naturanschauung emanzipiert und in unterschiedlicher Form auf die Ebene einer intellektuellen Elementaranalyse des Zeichnerischen zurückgezogen: Während Monika Schrickel in einer nach oben hin sich verdichtenden Folge von Linien mit rhythmisch wiederkehrenden Zacken das wellenartige Muster eines – in der Terminologie Paul Klees – »dividuellen Rhythmus«<sup>31</sup> hervorbringt (Abb. 42), kontrastiert Hans Huwer eine in den Karton eingeritzte streng geometrische Quadratstruktur mit einer diese überlagernden, skriptural entfalteten Lineatur im unregelmäßigen Duktus einer Handschrift, die freilich nicht als Sprache lesbar ist (Abb. 43). Eine solche formale Analyse des zeichnerischen Vokabulars ist auch von Anregungen aus den Elementarlehren von Boris Kleint und Oskar Holweck getragen, die über Jahrzehnte hinweg nicht zuletzt auch wichtige Einsichten der entsprechenden zeichnerischen Theorien von Wassily Kandinsky und Paul Klee in die saarländische Kunstlandschaft vermittelten.<sup>32</sup>

Heinz Diesel setzt ebenfalls bei elementaren Strukturen der Zeichnung an, verleiht diesen aber eine aktualisierte wahrnehmungstheoretische Wendung, indem er die atomisierte Punkt- und Strichsaat seiner Zeichnungen *Silberspur II* und *Silberspur III* (Abb. 44–45) auf das optische Rauschen der flimmernden Bewegungen elektronischer Röhrenbilder bezieht. Wie in Diesels Gemälden, die er gelegentlich mit einer unüberschaubaren Punktsaat aus Graphitpunkten besprüht,<sup>33</sup> thematisiert er in seinen Zeichnungen die starrend-erregte optische Hypertrophie eines solchen nur noch aus dekomponierten Primärelementen bestehenden technischen Mediums. Freilich gibt Diesel über die zeichnerische Umsetzung mit der Hand in die traditionsreiche Technik

der Silberstiftzeichnung diesem optischen Endzustand ein Stück weit ein Leibgedächtnis und damit ein zeichnerisches Entwicklungspotential zurück.

Die hohe zeichnerische Aufladung und extreme Beschleunigung seiner Lineaturen deutet Erwin Steitz im Thema der *Erscheinung* (Abb. 46): Die offene Struktur der erregt-dynamisch auf das Papier geworfenen Strichkürzel läßt manche motivische Assoziation zu – ein stuhlartiges Gebilde oder das Bild eines Vorgangs? –, ohne aber tatsächlich auf eine bestimmte motivische Zuordnung hin festgelegt werden zu können. Indem der Gegenstand auf solche Weise rätselhaft bleibt, erfährt der Betrachter den Prozeß des Erscheinens selbst in seiner zeichnerisch vergegenwärtigten Transitorik.

In der Darstellung *Werkstücke III* (Abb. 47) von Ursel Kessler ist das Verhältnis von Motivbezug und prozeßhafter Formgenese künstlerisch auf andere Weise, in Form eines aus mehrschichtigen Sedimentierungen entwickelten Entwerfens gestaltet. Malerei und Zeichnung fließen hier untrennbar ineinander. Im Gestus der Art Brut hat sie auf einem ursprünglich gefalteten Stück Packpapier einen mehrfach überstrichenen weißgrauen Grund erzeugt, in den sie mit sparsamen schwarzen Strichen, gleichsam schwebend die unregelmäßigen Formen von vier archaisch anmutenden Werkstücken notiert. Vielfältig schimmern unter diesem hellen Farbgrund die zahlreichen vorausgegangenen Korrekturen der Formgebung auf dem Weg zu ihrer abschließenden Gestalt hindurch, beschäftigen die Phantasie des Betrachters mit dem zeichnerisch eigenwertig gewordenen Spuren ihres Entwerfens, umso mehr als Kessler keine Hinweise auf den funktionalen Sinn und Zusammenhang dieser Werkstücke gibt.

Auch Thomas Gruber thematisiert die ästhetische Eigenwer-

tigkeit und Prozessualität des Entwerfens, indem er architektonische Planskizzen für virtuelle Räume zu bildhafter Wirkung auskomponiert. In seinen Zeichnungen *Plan # 2* und *Plan # 1* (Abb. 48–49) hat Gruber über heller Grundierung mit wenigen schwarzen Kreidestrichen abstrakte grundriß- und aufrißartige geometrische Strukturen skizziert, die sich mit überlagernden Farbflächen in Grau- und Schwarztönen zu spannungsvoll austarierten Flächenkonstellationen verbinden. Der Entwurf auf der Ebene der Zeichnung tritt hier in einen jeweils unterschiedlich entfalteten Dialog mit einer mit sparsamsten Mitteln arbeitenden Malerei. Zweifellos sind in diese planimetrischen Grundrißkonstellationen auch Erfahrungen Grubers aus seinen Bühnenbild- und Bühnenraumentwürfen eingeflossen, aber die unterschiedlichen Proportionsteilungen, Gleichgewichtsverhältnisse, räumlichen und flächigen Wertigkeiten erschließen ein gegenüber konkreten Raumvorstellungen eigenständiges visuelles Terrain.

Noch weitreichender erkundet Werner Constroffer die Zeichnung unter den Bedingungen eines technischen Zeitalters, indem er die Zeichnung selbst nur noch über das technische Hilfsmittel eines Zeichengerätes entstehen läßt (Abb. 50–51): Auf einen tafelfrau grundierten Leinwandgrund sind auf diese Weise mit dünnen Kreidelinien geheimnisvolle Projektskizzen für eine zwischen Ufo- und Flughafenallusionen schwebenden Welt notiert. Dem durch das Zeichengerät bewußt unsicher gehaltenen, in sich mechanisch abgetreppten Strich ist jede graphologische Unmittelbarkeit und Energie der zeichnenden Hand ausgetrieben.

Auch in den *Spreadsheets* betitelten Arbeiten von Armin Hühwels (Abb. 52) bilden die mit der Hand aufgetragenen mandelförmig-diagonalen Kohleverwischungen nur noch den dekorati-

ven Hintergrund für ein räumlich verkürztes, in mechanischer Rhythmik aufsteigendes, streng geometrisch abgezirkeltes gelbes Kreiselement.

Die Arbeiten von Christian Harm Cordes (Abb. 53–55) markieren schließlich einen vorläufigen Endpunkt der Negation der Zeichnung als Handzeichnung unter den Vorzeichen eines digitalisierten technischen Bildes: Zeichnung reduziert sich hier auf einen signierten Computerausdruck einer Bauanleitung, deren Struktur sich im binären Code eines digitalisierten Bildes bestimmt. Nicht mehr die zeichnende Hand, sondern ein technisches Druckgerät reproduziert die zeichnerische Struktur. Bewußt akzentuiert Cordes die Anonymität des Technischen, setzt dem Unikat das Vervielfältigbare, der individuellen zeichnerischen Handschrift die geometrische Konstruktion, die obendrein in Stahl auszuführen ist, entgegen. Ironische Zitate wie »SCHÖN – GUT – WAHR« (Abb. 54), »Die ewig währende Geburtstagstorte« oder »SO NICHT« komplettieren eine gezielt kalkulierte Provokation.<sup>34</sup>

Man wird sich in der ästhetischen Theorie und der künstlerischen Praxis der Zeichnung in Zukunft sicherlich verstärkt mit dem Verhältnis der Zeichnung zum Phänomen digitalisierter Bilder und elektronischer Medien beschäftigen müssen, nicht zuletzt, um in produktiver Auseinandersetzung auch von dieser Seite aus die genuinen ästhetischen Potentiale der Zeichnung wieder neu zu entdecken.

Hans Husel freilich hat sein Fazit schon gezogen, aus einer Position eines eingeübten, heiter anarchischen Skeptizismus. Auf der Ebene eines ironischen Sprachspiels signalisiert er augenzwinkernd in seiner dreizehnteiligen Arbeit *AUSGEZEICHNET* (Abb. 56) das Ende der Zeichnung: Schwarz auf Schwarz hat er seinen zeichnenden Kollegen ins Stammbuch geschrieben, daß es sich

mit ihren ausgezeichneten Arbeiten ›ausgezeichnet‹ hat. Die Kunst der Zeichnung wird voraussichtlich auch diesen programmatischen Versuch der Selbstaufhebung der Kunst durch die Kunst – wie schon so oft im 20. Jahrhundert – überleben.

#### ANMERKUNGEN

1. Den ambitioniertesten jüngeren Versuch zu einer Theorie der Handzeichnung für die Gegenwartskunst hat aus kunsthistorischer Perspektive Hans Dieter HUBER im Anschluß an die Systemtheorie von Niklas Luhmann unternommen: »Draw a distinction.« Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung, in: Zeichnen. Der Deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996, 44. Jahresausstellung. 1. 12. 1996 bis 6. 4. 1997, Germanisches Nationalmuseum, Berlin 1996, S. 8–21. Zur Funktion und Bedeutung der Zeichnung in der *älteren* Kunst hat die kunsthistorische Forschung eine Vielzahl an Publikationen hervorgebracht.
2. Die künstlerische Zeichnung ist von der ebenso legitimen wie verbreiteten Praxis eines rein funktional-unkünstlerischen Zeichnens, das vom alltäglichen Gekritzeln auf dem Notizblock bis zur gezeichneten Gebrauchsanweisung reichen kann, abzuheben.
3. Siehe zur bedeutendsten Phase der begriffsgeschichtlichen Bestimmung des *Disegno* Wolfgang KEMP, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.
4. Benedetto VARCHI, *Lezione della maggioranza delle arti* (Florenz 1546), in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, S. 3–58. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori ...* (1550/1568), hrsg. von G. Milanesi, Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906, hrsg. von P. Barocchi, Florenz 1981, Bd. 1, S. 168.
5. Uwe WESTFELING, *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*, Köln 1993, S. 86ff.
6. Federico ZUCCARI, *Idea de' scultori, pittori e architetti*, Torino 1607, in: DERS., *Scritti d'arte*, hrsg. von D. Heikamp, Florenz 1961, S. 153, 222.
7. So Federico ZUCCARI, ebd.; vgl. hierzu weiterführend Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand-Neapel 1973 (*La letteratura italiana. Storia e testi*; 32/2), S. 1904, 2112ff.
8. Hierzu W. KEMP, *Disegno*, op. cit., 1974, S. 219ff. Georg F. W. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. von H. G. Hotho (1835); redigiert von F. Bassenge, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1955, Berlin-Weimar 1984, Bd. 2, S. 213. Siehe zum Verhältnis vom *Disegno* und *Colore* Christoph WAGNER, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999, S. 57–145.

9. Friedrich KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1963, S. 879f.
10. Karl Ernst GEORGES, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Nachdruck Darmstadt 1995, Sp. 2083ff.
11. Ebd., Sp. 2083f. Die etymologische Verwandtschaft von Zeichnung und Bezeichnung ist bis in die jüngere ästhetische Diskussion um die Zeichnung allgemein in Erinnerung geblieben (vgl. Hans Dieter HUBER, op. cit., 1999, S. 13f.). Das ästhetische Potential dieser begriffsgeschichtlichen Verbindung erschließt sich aber erst, wenn man weiterführend den Begriff der Bezeichnung selbst theoretisch bestimmt.
12. Siehe hierzu einen zusammenfassenden Überblick von H. GIPPER, *Bezeichnung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 906f.; DERS., *Bezeichnungslehre*, ebd., Sp. 907f.
13. Eine solche Bestimmung der Zeichnung als Bezeichnung steht durchaus noch in der Tradition klassischer Definitionen, wie derjenigen von Vasari, daß »der Disegno nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt und in der Idee hervorbringt«, ohne aber deren vielfältige normative Implikationen, zum Beispiel bezüglich der Naturähnlichkeit oder der Raumkonstruktion, zu übernehmen (G. VASARI, *Le vite*, op. cit., 1981, Bd. 1; Dt. Übers.: Erwin PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, 1985, S. 33).
14. H. GIPPER, *Bezeichnungslehre*, op. cit., Sp. 908.
15. Henri FOCILLON, *Éloge de la main* [1934], Paris 1947, S. 117ff., 121; DERS., *Lob der Hand*, dt. Übers., Bern 1958 (Schriften der »Concinnitas« im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, hrsg. von J. Gantner), S. 40ff., 52.
16. Eines der seltenen Beispiele einer, zeichnerisch wie malerisch entwickelten »Beidhandmalerei« ist im Oeuvre von Hann Trier zu studieren (Christoph WAGNER, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999).
17. Daß die Zeichnung das Werkzeug des Intellekts (»industria dell' intelletto«) sei, formulierte zum ersten Mal Antonfrancesco DONI in seinem 1549 in Venedig erschienenen Traktat »Il Disegno«, Venedig, 7v (vgl. W. KEMP, *Disegno*, op. cit. 1974, S. 225). Bei VASARI (*Le vite*, op. cit., 1981, Bd. 1, S. 168f.) und ZUCCARI (*Idea*, op. cit., 1961, 153, 222) hat dieser Gedanke seine klassischen Formulierungen gefunden (siehe hierzu E. PANOFSKY, *Idea*, op. cit., 1985, S. 33ff., 47ff.). Georg F.W. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, op. cit., Bd. 2, S. 213.
18. Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Stimmen, Düsseldorf, 8.8.1979, in: *Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings*, Ausst.kat. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz u. a., München 1979, S. 29–40, S. 38.
19. Vgl. z. B. die Zeichnung *Aus meinem Bleistiftgebiet*, 13.4.1997, Bleistift auf Fabriano, 41,7 x 29,7 cm, Abbildung in: *Landeskunstaussstellung 1997. Kunst-Szene-Saar*. 7.9. bis 9.11.1997. Albert-Weisgerber-Stiftung, Museum St. Ingbert, S. 79. Siehe hierzu auch Lorenz DITTMANN, *Die Landeskunstaussstellung 1997*, ebd., S. 9–17, 11.
20. Die Reliefs der Türen stammen aus dem zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts. Weiterführend Ursula MENDE, *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800–1200*, München 1994, S. 57–73, Abb. 57–99.
21. Vgl. ebd. Abb. 99.
22. So der von Wassily KANDINSKY geprägte Begriff für die künstlerische Alternative zur

- »Großen Abstraktion« (Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1984, S. 132–182, 147ff).
23. Siehe weiterführend zur langen geistes- und kunstgeschichtlichen Tradition der Metapher des verschatteten Gesichts Christoph WAGNER, Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit, in: Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz (G, Geisteswissenschaften; 1996), Stuttgart 1997, S. 39–95.
  24. Vgl. Christoph WAGNER, »Red plants«. Chiffren der Natur. Zur Naturdarstellung bei Francis Berrar, in: Francis Berrar. Red plants, Chiffren der Natur, Dillingen 1999, S. 4f.
  25. Zu den Installationen von Johannes Fox Christoph WAGNER, Das Gemalte Bild als kritische Form in der Gegenwartskunst, in: Augenweite. Francis Berrar, Heinz Diesel, Johannes Fox, Thomas Gruber, Volker Lehnert, Ausst.kat., Museum St. Wendel im Mia-Münster-Haus, St. Wendel 1997, S. 4–11, 9–11.
  26. Vgl. Meinrad Maria GREWENIG, Im Malen und Machen passiert es. Zu Paul Antonius' Bildobjekten, in: Paul Antonius. Bildhäute. Arbeiten aus vier Jahren, 1987–1991, Stadtmuseum St. Wendel, Mia-Münster-Haus, St. Wendel 1991, S. 13–15.
  27. Siehe hierzu weiterführend Lorenz DITTMANN, Zerrissenheit und Transzendenz in der Malerei von Paul Antonius, in: Paul Antonius. Bildhäute, op. cit., 1991, S. 7–11.
  28. Siehe zu diesem Aspekt Christoph WAGNER, Geburtsversuche – Die Leibbilder von Bettina van Haaren, in: Bettina van Haaren. Holzschnitte 1993–1996, Saarbrücken 1997, S. 7–11; Bernd SCHULZ, Dem Gewebe der Welt verhaftet, in: Bettina van Haaren. Gewebeproben, Ausst.kat. 26.4.–15.6.1997, Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken 1997, o. S.; Ernest W. UTHEMANN, Farbzeichnungen und Linienraum, in: ebd., o. S.
  29. Georg F.W. HEGEL, Vorlesungen über Ästhetik, op. cit., 1984, Bd. 2, S. 212.
  30. Siehe hierzu weiterführend Kurt BADT, Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971 (Konstanzer Universitätsreden; hrsg. von G. Hess; 40), bes. S. 45ff.; Gottfried BOEHM, Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1988, S. 9off.
  31. Paul KLEE, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. von J. Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S. 42ff.
  32. Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken, Zürich 1968; Boris KLEINT, Der sehende Mensch [1969], Basel 1980, vgl. Abb. S. 141f.
  33. Vgl. z. B. das Bild *Sehstück, vulkanisch*, 1996, Graphit und Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Abb. in: Christoph WAGNER, Das Gemalte Bild als kritische Form in der Gegenwartskunst, op. cit., 1997, S. 18, vgl. S. 7f.
  34. Die Ausführung der Arbeit »SO NICHT« in Metall war schon 1997 auf der Landeskunstausstellung zu sehen (vgl. Lorenz DITTMANN, Landeskunstausstellung 1997, op. cit., 1997, S. 17, 33).