

## „Draw a distinction.“ Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung

Hans Dieter Huber

### :-> Warming up to write <:-

Heute, am Ende des 20. Jahrhunderts, über das Medium Zeichnung zu schreiben, mutet wie ein Ding der Unmöglichkeit an. Regalweise türmen sich die Bücher, Aufsätze und Artikel. Alles scheint geschrieben und alles schon gezeichnet worden zu sein. Das bereits Vorhandene erstickt die Kreativität der Jungen, nimmt ihnen den Raum und den Atem. Soll man sich nicht darum scheren, alles ignorieren und so tun, als könnte man diese Auseinandersetzung noch einmal erfinden?

Den hier entstandenen Text begreife ich als ein eigenständiges Werk, im Sinne eines allgemeinen Begriffes von Werk und von Arbeit und nicht als einen Kommentar. Es wäre schön, wenn es gelänge, daß dieser Text wie ein Scheinwerfer wirkt, der über die Oberfläche einer Zeichnung streift, sie kurz mit Hilfe des Denkens aus dem Dunkel hebt und sie dann wieder entschwinden läßt. Der Text als Verfolger, der Begriff als Scharfzeichner braucht das Licht des Denkens, um uns im Dunkel der Erkenntnislosigkeit zu orientieren. Vielleicht hilft er uns, eine 30.000 Jahre alte Tradition, die uns so vertraut zu sein scheint, daß wir gar nicht mehr daran denken, kritisch, distanziert oder befremdet und irritiert mit ihr umzugehen, in einem neuen Licht zu sehen. Der Kunstgriff der Verfremdung erscheint mir gerade jetzt wichtig, um Anschlüsse in die Zukunft zu öffnen.

### -> Write

Wenn man von Zeichnung oder Zeichnen spricht, muß man unbedingt zwei verschiedene Gebrauchsweisen dieses Mediums auseinanderhalten. Auf der einen Seite gibt es zahllose Zeichnungen, die für den Alltagsgebrauch hergestellt wurden und vorwiegend eine demonstrative Funktion im Zusammenhang mündlicher Kontexte haben. Sie werden zur Verständigung von verbal schwer erklärbaren Sachverhalten gebraucht und ohne den expliziten Anspruch, Kunst zu sein, angefertigt und benutzt.<sup>1</sup>

Auf der anderen Seite gibt es Zeichnungen, die mit einem expliziten Kunstanspruch hergestellt, ausgestellt und als solche wahrgenommen werden. Ihre Funktion ist in erster Linie ästhetische Sinnstiftung. Diesem speziellen Bereich der künstlerischen Handzeichnung steht ein umfassenderer, sozialer Gebrauch von Zeichnungen gegenüber, der nicht künstlerischen Zielsetzungen, sondern in erster Linie erklärenden Absichten folgt. Die künstlerische Handzeichnung ist als ein Medium in diesen umfassenderen Bereich kultureller Bildproduktionen einer Gesellschaft eingebettet. Zwischen beiden kulturellen Teilsystemen, der Kunst im engeren Sinne und der Zeichenproduktion im weiteren Sinne, gibt es stets einen regen Austausch. Eine Grauzone von Anregungen, Innovationen, Übernahmen und Überläufern kennzeichnet die Grenzschichten dieser Bereiche.

### Die Oberfläche der Zeichnung

Wir müssen bei einer Medientheorie der Handzeichnung unseren Ausgangspunkt von der einzelnen Zeichnung nehmen und von dort aus, Stück für Stück, zunächst seine medialen und sodann seine sozialen Funktionen beschreiben. Unser Ausgangspunkt ist daher als erstes die Oberfläche der Zeichnung selbst. Sie ist (als Unterscheidung eines Beobachters) die Grenzfläche zwischen zwei geschlossenen Systemen: nämlich der Handzeichnung selbst und dem Beobachter. Die Oberfläche ist diejenige Fläche, auf der die Zeichnung er-

Für die kritische Lektüre einer früheren Fassung dieses Textes danke ich insbesondere Hannelore Paflik-Huber, Hanns Hubach und Manfred Lepold.

<sup>1</sup> Besonders im Handwerk, in der Architektur und im Design finden wir diese nicht in erster Linie künstlerischen Bildproduktionen. Darunter fallen u. a. erklärende Zeichnungen, Skizzen, Graffiti, Diagramme usw.

scheint und auf der sie potentiell jederzeit öffentlich beobachtbar und mit den Händen erstastbar ist. Sie ist die Fläche, auf der sich die Formen der Zeichnung als Linien, Spuren oder Einschreibungen verdichten.<sup>2</sup>

Oberflächen sind Grenzflächen zwischen verschiedenen Zuständen der beteiligten Materie.<sup>3</sup> Jede Oberfläche besitzt eine charakteristische Textur, ein charakteristisches Reflexionsvermögen sowie eine charakteristische Flächenanordnung. Bezogen auf die Handzeichnung heißt dies, daß das Trägermaterial als strukturierte Oberfläche stets eine bestimmte Textur besitzt, die man erkennen und mit Begriffen wie rau, glatt, matt, glänzend, seidig, etc. bezeichnen kann. Allen Oberflächen ist gemeinsam, daß sie eine stabile, beständige Flächenanordnung besitzen. Die Beständigkeit der Oberfläche hängt dabei vom Widerstand der jeweiligen Substanzen gegenüber Veränderung ab. Oberflächen schlucken Licht oder werfen es zurück. Beständige Oberflächen sind in dem Sinne öffentlich zugänglich, da sie potentiell für jedermann sichtbar und greifbar sind. An der Oberfläche geschieht am meisten: Reflexion und Absorption von Licht, Berührung mit Lebewesen, chemische Reaktionen, Verdampfungen oder Diffusion von Substanzen.

Die Form der Faser hat beim Papier einen großen Einfluß auf die Eigenschaften und die Materialität des Blattes. Dickwandige, steife Fasern ergeben ein lockeres, saugfähiges Papiergefüge von geringer Festigkeit, während dünnwandige Fasern, die bandförmig zusammenklappen und sich eng aneinanderschmiegen, biegsam und plastisch sind und dadurch ein dichtes Blatt bilden. Bei der Oberfläche eines Papiers kann man die Siebseite von der Filzseite unterscheiden. Letztere wird auch „Schönseite“ genannt, weil sie wegen der größeren Geschlossenheit der Oberfläche die bevorzugte Zeichen- oder Druckseite bildet. Um dem Papier eine bestimmte Glätte zu geben, kann der Papierhersteller verschiedene Maßnahmen ergreifen. Durch Zugabe von Füllstoffen kann das Gefüge dichter und damit die Oberfläche glatter gemacht werden. Zum anderen sorgen Glättwerke und Kalandrierer in der Trockenpartie der Papiermaschine für eine Glättung der Oberflächen. Ferner können die Oberflächen von Papieren, Kartons und Pappen mit Pigmentstrichen geglättet werden. Man nennt das Papier dann ein gestrichenes Papier. Trifft Licht auf eine Papieroberfläche, wird es je nach Oberflächenbeschaffenheit gerichtet oder gestreut reflektiert, teils absorbiert, teils hindurchgeworfen. Maschinenglatte Papiere werfen das Licht größtenteils diffus zurück. Der Glanz eines Papiers hängt mit dem Grad der Lichtreflexion zusammen, wenn der größte Teil des auftreffenden Lichtes spiegelnd zurückgeworfen wird. Diese Eigenschaften machen zusammen mit der Textur und dem Gewicht die Materialität eines Papiers aus. Sie gehen in die ästhetische Erfahrung einer Zeichnung ein und können nicht abgelöst von ihr gesehen werden.

Die Oberfläche einer Zeichnung trägt daher aufgrund der Geschichte ihrer Spuren, ihrer Herstellung und gemäß ihrer kulturellen Logik<sup>4</sup> einen spezifischen Ausdruck, den sie als Materialität in die ästhetische Erfahrung hineinträgt. An der Oberseite einer Zeichnung spaltet sich die Bedeutung des Blattes in zwei Komponenten. Sie teilt sich einmal in die beobachtbare Materialität der Spur und ihres Trägers: weiße Wand, weißes Papier, schwarze Kohle, braune Kreide, bestimmte Spur, silbriges Schimmern des Graphits. Die andere Abspaltung läuft dagegen in die Immaterialität der Welt hinaus, in die prinzipielle Abwesenheit des Dargestellten von dieser Oberfläche. Die mit Formen strukturierte Oberfläche

2 Vgl. Johannes Meinhardt: Einschreibung und Differentielle Oberfläche. Die Konstruktion von Sichtbarkeit in der Malerei. Diss. Tübingen 1991, S. 25 f.

3 James J. Gibson: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. München u. a. 1982, S. 16. Es gibt deswegen Grenzflächen zwischen fester und flüssiger Materie, fester und gasförmiger Materie, flüssiger und gasförmiger Materie.

4 Fredric Jameson: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. In: New Left Review, 146, (1984), S. 53–92; Rosalind Krauss: Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums. In: Texte zur Kunst, Vol. 2, Nr. 6, Juni 1992, S. 131–145.

einer Zeichnung ist also die entscheidende Grenzschicht, an der sich die Bedeutung in einen anwesenden und einen abwesenden Teil spaltet.

### Die Materialität der Zeichnung

Die Frage nach der Funktion der Materialitäten einer Handzeichnung lässt sich auf eine einfache Weise stellen. Haben die Trägermaterialien einer Handzeichnung, wie Linien, Spuren, Verwischungen, Einschreibungen, Raderspuren, Papier, Karton, Format usw. eine Bedeutung für die Sinngeneese einer solchen Zeichnung oder haben sie es nicht? Die Frage lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf das, was allen Formen, Linien, Spuren und Papieren zugrundeliegt und als selbstverständliche Grundlage jedes Zeichnens entweder gänzlich übersehen wird oder nur gelegentlich als Hintergrund aufscheint. Im Bereich der künstlerischen Handzeichnung haben die Materialitäten eines Blattes eine fundamentale und konstitutive Bedeutung für die ästhetische Erfahrung einer solchen Arbeit. Formen und Inhalte einer Zeichnung sind stets über und durch diese Materialitäten vermittelt. Sie sind medialisiert und unter Ausblendung dieser Materialitäten nicht adäquat ästhetisch erfahrbar.<sup>5</sup>

Wir müssen daher zuerst klären, inwieweit sich die Begriffe der Materialität, des Mediums und der Materie voneinander unterscheiden. In dem vermessen erscheinenden Versuch, eine Antwort auf diese Frage zu geben, betritt man eines der größten Schlachtfelder in der Geschichte der Philosophie.<sup>6</sup> Ich kann hier nur kurz auf die meiner Meinung nach wesentlichen Unterschiede zwischen Materialität und Medium einer Handzeichnung eingehen. Materialität umschreibt die Materialhaftigkeit, das Material-Sein bestimmter Dinge. Als Material ist Papier nur Papier, nur ein Material unter vielen. Erst wenn dieses Material zu einem bestimmten Zweck benutzt wird, wird es zu einem Medium. Wenn man Papier und Kreide zum Zeichnen benützt, werden das Papier und die Kreide zu Medien. Sonst sind sie nur Materialien; Kreide bleibt Kreide, Papier bleibt lediglich Papier. In dem Moment aber, in dem beispielsweise ein Schulkind eine Hauswand mit weißer Schulkreide bekritzelt, werden sowohl die Kreide als auch die Hauswand zu einem Medium, da sie Mittel geworden sind zur Bildung von Formen. Wenn man Materialien für Formbildungen (In-Formationen) in Beschlag nimmt, wird daraus ein Medium. Ein Medium ist daher in-formierte Materie bzw. materialisierte Information.<sup>7</sup> Die Materialitäten eines Mediums werden von den spezifischen Eigenschaften der beteiligten Materialien gebildet, die als Medium benutzt wurden und in die Formen eingegangen sind.<sup>8</sup> Die Materialität des Mediums ist die spezifische Art und Weise der Verkörperung der In-Formation.<sup>9</sup>

Die Frage nach den Eigenschaften des Mediums kann aber nicht aus den Eigenschaften des Materials alleine beantwortet werden, sondern nur mit Hilfe der aus den Materialien geschaffenen Formen und In-Formationen. So bildet Papier, auf dem geschrieben wird, das Medium der Schrift; Papier, das gefaltet, geknüllt oder geknetet wird, das Medium der Plastik; Papier, auf dem gezeichnet wird, das Medium der Handzeichnung; Papier, auf dem gedruckt wird, das Medium der Druckgraphik. Erst der spezifische Kontext und der soziale Gebrauch, in dem in-formierte Formen verwendet werden, gestattet also eine Aussage über das zugrundeliegende Medium. Dieser funktionale Medienbegriff ist insofern flexibel, als wir nicht endlose Listen von Materialien aufzählen müssen, die das Medium der

5 Vgl. Christoph Menke: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt/M., S. 53.

6 Wer den Verlauf der Schlachtlinien verfolgen möchte, der sei auf die zwar anstrengende, aber faszinierende Lektüre des Stichwortes „Materie“ in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt 1980, Bd. 5, Sp. 870–923, verwiesen.

7 So Michael Giesecke: Der Buchdruck der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/M. 1991, S. 38.

8 Siehe hierzu Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. Bensheim: Bollmann Verlag 1993, S. 290:

„In der [Zeichnung] ist die Materie die Art, wie die Formen erscheinen.“

9 Siehe zur Materialität der Sprache auch Julia Kristeva: Language: the Unknown. An Initiation into Linguistics. London u.a. 1989, S. 18–40.

Handzeichnung ausmachen und andere möglicherweise davon ausschließen müssen. Man achtet vielmehr auf den sozialen Gebrauch, der von den einzelnen Blättern gemacht wird und auf den Kontext, in dem sie gebraucht werden.

Es ist daher völlig gleichgültig, aus welchen Materialien eine Handzeichnung besteht, ob sie auf Papier, Karton, Pappe, Glas, Metall, Gips, Stein oder Holz aufgetragen ist, ob sie mit Graphit, Kreide, Farbe, dem Schnittmusterrad gefertigt ist oder im Internet in Form elektronischer Pixels existiert. Hier wird die Leistung einer funktionalen Unterscheidung zwischen Materialität und Medium deutlich. Wenn man das Medium Handzeichnung unter Zuhilfenahme typischer Materialien definieren will, hat man das Problem, wie man mit Grenzfällen wie Himmelszeichnungen, Farbe auf Papier, Kreide auf Leinwand oder Gravierungen umgehen will. Wenn man dagegen beobachtet, wie verschiedene Zeichnungen unter dem Begriff der Kunst spezielle Kommunikationsbeiträge für das Kunstsystem liefern können, kann man diese Medienformen als Teilbereiche des Kunstsystems ansprechen und beschreiben.

### Die Referentialität der Zeichnung

Jeder Zeichnung ist eine fundamentale Differenz zu eigen, die niemals überwunden, überbrückt oder re-integriert werden kann: die Differenz zwischen dem, was auf der Oberfläche des Blattes vorhanden ist und dem, was nicht vorhanden ist. Diese Differenz läßt sich am besten mit dem Begriff der Bezugnahme (Referenz) erklären. Eine Zeichnung kann erstens auf etwas Bezug nehmen, was gar nicht anwesend ist, was nur dargestellt werden kann. Der Verweis, die Bezugnahme oder Referenz läuft hier aus dem Blatt hinaus. Das Dargestellte verweist aus der Zeichnung hinaus in die Welt. Sie ist hier nur ein Stellvertreter für Abwesendes, für etwas, was mit dem Medium der Zeichnung selbst nicht verkörpert werden kann. Diese Art der Bezugnahme wird als Fremdreferenz bezeichnet.<sup>10</sup> Ihre Grundlage und Voraussetzung ist die Selbstreferenz des Zeichensystems.

Auf der anderen Seite kann eine Zeichnung aber auch auf etwas verweisen, was in der Zeichnung tatsächlich anwesend ist. Sie kann nämlich auf sich selbst oder auch auf bestimmte Teile von sich selbst hinweisen. Zeichnung kann mit ihrem eigenen Medium auf sich aufmerksam machen, auf sich selbst hinweisen und einige ihrer Eigenschaften, die sie tatsächlich besitzt, thematisieren.<sup>11</sup> Besonders in der Zeichnung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden diese selbstreferentiellen Eigenschaften zu einem wichtigen Gegenstand der autonomen Handzeichnung. Indem Zeichnung auf sich selbst verstärkt aufmerksam macht, betont sie ihre Autonomie, ihre Selbstreferentialität und verstärkt damit ihren Anspruch auf eine radikale und kompromißlose Freiheit von jeglichen dienenden Zwecken.

Als Stellvertreter von Abwesendem, also in ihrer fremdreferentiellen Verweisungsfunktion, macht sie dagegen verstärkt auf bestimmte Teile oder Bereiche von Welt, die außerhalb der Zeichnung liegen, aufmerksam. Sie lenkt den Blick und die Aufmerksamkeit eines Beobachters von sich selbst ab und auf anderes. Damit hat sie eine dienende Funktion. Zeichnung wird instrumentalisiert als Mittel zum Zweck, als Medium externer Referenzen. Diese Möglichkeit, auf Externes zu referieren, basiert allerdings strikt auf den selbstreferenten Mitteln des Mediums. Denn eine Zeichnung kann nur mit den ihr möglichen, eigenen Mit-

10 Niklas Luhmann: Zeichen als Form. In: Dirk Baecker (Hrsg.): Probleme der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 51.

11 Nelson Goodman hat diese Symbolfunktion in seinem Buch: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973, S. 62–66, unter dem Begriff der Exemplifikation zu beschreiben versucht. Er hätte es aber mit dem Begriff Selbstreferenz viel einfacher gehabt, der ihm aber zur damaligen Zeit offensichtlich noch nicht zur Verfügung stand.

teln, und das sind stets selbstreferentielle Elemente, Fremdreferenzen konstruieren. Beide Weisen des Bezeichnens sind als die zwei grundlegenden Symbolisierungsmöglichkeiten des Mediums der Zeichnung im Spiel. Wie zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung funktionieren sie nur in ausschließlicher Differenz zueinander.

Wendet der Beobachter seine Aufmerksamkeit auf das Dargestellte, blickt er durch die Zeichnung wie durch ein Fenster, einen transparenten Stellvertreter oder Platzhalter, auf die Welt. Wendet er seine Aufmerksamkeit dagegen auf die Zeichnung selbst, auf die Frage, wie diese gemacht ist, wie beispielsweise der Strich des Graphits schimmert und die Textur des Papiers zum Anfassen reizt, blickt er auf die Materialität der Zeichnung, auf ihre Präsenz oder ihre Anwesenheit in der Gegenwart. Die Selbstreferenz einer Handzeichnung ist also immer mit ihrer Materialität gekoppelt. Fremdreferenz dagegen ist mit Immaterialität gekoppelt, mit Abwesendem, das nur geistig-kognitiv vorgestellt werden kann.<sup>12</sup> Zeichnungen scheinen damit in einer Paradoxie gefangen zu sein.<sup>13</sup> Auf der einen Seite sind sie selbst Oberflächen aus Spuren, Linien, Verwischungen, Wülsten, Rändern, Materialien und Gewichten. Auf der anderen Seite sind sie leere, transparente Platzhalter. Sie sind Verweise auf etwas, was nicht anwesend ist, was nicht mit Stift und Papier dargestellt werden kann, was nicht mit den spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums Handzeichnung repräsentiert werden kann. Gelungen sind sie in dem, was sie selbst geworden sind durch die Hand des Zeichners, also vor allem in ihrer Selbstreferenz. Gescheitert sind sie dagegen immer gegenüber dem, was sie nicht darstellen können, nämlich gegenüber der Welt. Jede Zeichnung führt diese Differenz als eine Spaltung an der Oberfläche vor, an der sich der Sinn zweiteilt. Er teilt sich in einen Sinn, der wieder in die Zeichnung zurückführt und mit dessen Hilfe man über die Authentizität, Glaubwürdigkeit oder Originalität der Spur als Spur, des Materials als Material, der Oberfläche als Oberfläche diskutieren kann.

Das andere Doppel des Sinns, das sich an der Oberfläche abspaltet, läuft von der Zeichnung weg. Es läuft in das kognitive System des Beobachters, also in die Welt hinaus, und kehrt nicht mehr in die Zeichnung zurück. Es wird zur Imagination, zur geistigen Vorstellungsleistung eines bestimmten Beobachters. Es ist der Verweis auf das Abwesende, auf das, was im Bild selbst nicht anwesend sein kann, weil es mit dem Medium der Handzeichnung nicht hergestellt werden kann, sondern nur als Verweis, als Referenz gehandhabt werden kann. Das Dargestellte ist an der Oberfläche des Mediums abgespalten worden und kann – mit den Mitteln der Zeichnung – nicht mehr zurückgewonnen werden.

### Die Form der Zeichnung

„Draw a distinction.“ Mit diesen Worten beginnt das zweite Kapitel des Formenkalküls des englischen Logikers und Mathematikers George Spencer Brown.<sup>14</sup> So einfach diese drei Worte zu verstehen sind, so schwer kann man diese Anweisung ins Deutsche übersetzen: „Triff eine Unterscheidung, setze eine Unterscheidung, mach eine Unterscheidung“ würden wir übersetzen. Aber im englischen Verb „to draw“ ist der Begriff des Zeichnens und die Tätigkeit der Hand auf fundamentale Weise enthalten. Dennoch würden wir nie übersetzen: „Zeichne eine Unterscheidung“. Am besten klingt noch „Zieh eine Unterscheidung“, wie man eine Linie auf einem Papier zieht. Die Suggestion von Visualität ist hier

12 Jacques Derrida hat in: Grammatologie. Frankfurt/M. 1974, S. 114–128, eine lange Passage dem Mysterium der Präsenz der Urschrift gewidmet, die ihren Ursprung verleugnen muß.

13 Niklas Luhmann: Die Paradoxie der Form. In: Dirk Baecker (Hrsg.): Kalkül der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 197–212.

14 George Spencer Brown: Laws of Form. (1968), Neudruck New York 1979, S. 3. Sein Ziel lag in erster Linie darin, die Algebra der Logik vom Gegenstand der Logik zu trennen und sie wieder mit der Mathematik in Verbindung zu bringen. Also handelt es sich um nichts, was auf den ersten Blick auch nur annähernd etwas mit Kunst zu tun haben könnte. Auf den zweiten Blick ist dieser Formenkalkül jedoch so suggestiv und faszinierend, daß man ihn ohne weiteres zum Ausgangspunkt einer Theorie der Handzeichnung machen kann.

sehr stark. Man stellt sich ein Blatt Papier vor, auf dem eine Linie gezogen wird. Die Linie teilt das weiße Papier in zwei Bereiche: links und rechts oder oben und unten. Gleichzeitig bezeichnet sie als Grenze einen Ort: hier, an dieser Stelle, so-und-so-lang.

Diese Anweisung impliziert jedoch die Anwesenheit von mindestens zwei Personen, nämlich desjenigen, der die Anweisung gibt (der Beobachter) und desjenigen, der die Unterscheidung trifft (der Zeichner).<sup>15</sup> Damit ist der Kalkül von vornherein in einen sozialen Raum eingestellt, in dem der Beobachter den Zeichner bei der Ausführung seiner Gesten beobachten kann.<sup>16</sup> Darüber wird allerdings erst am Ende des Formenkalküls etwas ausgesagt.<sup>17</sup>

Und dann folgt der zweite Satz des Formenkalküls: „Nenne sie die erste Unterscheidung“.<sup>18</sup> Jeder Zeichner muß mit einer ersten Markierung auf einem weißen Papier beginnen, wenn er zeichnen will. Die Linie erschafft mit ihrem ersten Strich auf dem Papier ein Universum. Vorher war alles nichts, ungetrennte Potentialität, aber kein Universum. Erst die Linie stiftet ein Universum als Setzung. Sie bestimmt dieses Universum, indem sie es in zwei Teile teilt.<sup>19</sup> Die Setzung eines Universums durch den ersten Strich, den der Zeichner zieht, ist sein größtes Risiko. Von ihm hängen alle weiteren ab, das Gelingen oder Mißlingen der entstehenden Zeichnung.<sup>20</sup>

Die dritte Anweisung des Formenkalküls lautet: „Nenne den Raum, in dem sie gezogen wurde, den Raum, der von der Unterscheidung getrennt oder gespalten wurde.“<sup>21</sup> Jede Linie spaltet eine Fläche oder einen Raum in zwei Hälften, die durch die Grenze der Linie getrennt wurden. Diejenige Seite der Unterscheidung, der die Aufmerksamkeit zugewandt wird, heißt die bezeichnete Seite der Unterscheidung (marked space). Diejenige Seite der Unterscheidung, die von der Aufmerksamkeit des Beobachtenden ausgeschlossen bleibt, heißt die unbezeichnete Seite (unmarked space). Man kann aber nur eine Seite der Unterscheidung in seiner Beobachtung akzentuieren. Der Preis für die Aufmerksamkeit ist das Ausgeblendete, das Weggelassene, der blinde Fleck der Beobachtung. Ein einfaches Beispiel macht deutlich, was gemeint ist. Wenn ich beispielsweise das Adjektiv „rauh“ ausspreche, wird die gesamte Welt als ein Universum von Oberflächen in zwei Teile gespalten, nämlich in alle rauhen und alle nicht-rauhen Oberflächen. Der rauhe Teil kennzeichnet die bezeichnete Seite der Unterscheidung, auf der die Aufmerksamkeit des Beobachters ruht. Der nicht-rauhe Teil dagegen bildet gleichzeitig die unbezeichnete Seite oder Außenseite der Unterscheidung, den blinden Fleck in der Beobachtung des Beobachters. Aber erst beide Seiten zusammen, also „rauh/nicht-rauh“ als die Einheit der verwendeten Unterscheidung, bilden die spezifische Form oder die Unterscheidung selbst, die hier Verwendung findet. Als die erste Unterscheidung, mit der begonnen wurde, bildet sie den Ursprung dieses besonderen Universums von Oberflächen.

### **Zeichnen als Unterscheiden und (Be)Zeichnen**

Zeichnen ist also in seiner allgemeinsten Form ein Beobachten und (Be)Zeichnen von Unterscheidungen. Das Beobachten von Unterscheidungen durch das Auge und das (Be)Zeichnen durch die Hand des Zeichners sind zwei verschiedene Tätigkeiten, die in enger Koordination zwischen Auge und Hand geschehen müssen. Jede Setzung einer Linie oder eines Striches auf einem Blatt Papier, also jedes Setzen einer Unterscheidung,

15 Vgl. Ranulph Glanville: *Objekte*. Berlin 1988, S. 150 und 152; Fritz B. Simon: *Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die „Laws of Form“ zu lesen*. In: Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M. 1993, S. 56.

16 Vgl. in bezug auf die Malerei Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Bensheim 1993, S. 96 ff.

17 George Spencer Brown: a. a. O., S. 69: „We may also note that the sides of each distinction experimentally drawn have two kinds of reference. The first, or explicit, reference is to the value of a side, according to how it is marked. The second, or implicit, reference is to an outside observer. That is to say, the outside is the side from which a distinction is supposed to be seen.“

18 George Spencer Brown: a. a. O., S. 3: „Call it the first distinction.“

19 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Bemerkungen*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Rush Rhees. Werkausgabe Bd. 2, Frankfurt/M. 1984, S. 133: „Wovon 3 Striche ein Bild sind, als dessen Bild können sie dienen.“

20 Vgl. dazu z. B. die persönlichen Beobachtungen Thomas Lehnerers in: *Methode der Kunst*. Würzburg 1994, S. 103 ff.

21 George Spencer Brown: a. a. O., S. 3: „Call the space in which it is drawn the space severed or cloven by the form.“

spaltet das Universum des zeichnerisch Möglichen in einen bezeichneten Teil, welcher der Aufmerksamkeit unterliegt und einen unbezeichneten Teil, welcher als blinder Fleck der Beobachtung stets mit durchläuft. Daher steht jede Zeichnung als eine Gesamtform von Unterscheidungen sowohl in einem Verhältnis zu dem, was mit den jeweiligen Einzelformen als Einzelunterscheidungen bezeichnet oder gezeichnet wurde sowie zu dem, was auf der Außenseite der Bezeichnung weggelassen wurde. Kunst macht also nicht nur sichtbar, wie Paul Klee in seinem Pädagogischen Skizzenbuch von 1925 konstatierte, sondern sie bringt auch zum Verschwinden. Sie macht durch ihre Unterscheidungen zwangsläufig Welt unsichtbar.<sup>22</sup> Dieses Verschwinden von Welt durch die Tätigkeit des Zeichnens läuft parallel zur Sichtbarmachung und dem Entwerfen von Welt auf der Oberfläche des Papiers. Die Kosten des Sichtbarmachens von Welt liegen in dem, was gleichzeitig zum Verschwinden gebracht wird, was durch eine Zeichnung verdeckt wird, nämlich die Unterscheidung selbst, die *différance*, wie Derrida sagen würde.<sup>23</sup> Durch diese Sachlage von bezeichneter Seite und unbezeichneter Seite ist jede Handzeichnung von Beginn an einer Dynamik von Anwesenheit und Abwesenheit, von Präsenz und Absenz ausgesetzt, der sie nicht mehr entgehen kann. Denn Präsenz und Absenz von Welt in der Zeichnung sind Resultate ihrer Unterscheidungsoperationen.

Aber Zeichnen heißt nicht nur, Unterscheidungen ziehen und eine Seite davon zu bezeichnen. Sondern es heißt auch, bereits getroffene Unterscheidungen durch neue zu überlagern, die alten zu verschleifen, unscharf zu machen, auszuradiieren, sie in eine Grauzone, eine Schleifspur, in einen *borderline case*, einen unentscheidbaren Grenzfall, einen Grenzkonflikt zu verwandeln. Zeichnen als Be-Zeichnen und Ver-Schleifen von Unterscheidungen ist daher ständig mit einer Dynamik aus Setzung und Auslöschung (von Unterschieden) befaßt, mit einer Paradoxie aus Sichtbarmachung und Verschleierung.<sup>24</sup>

22 Vgl. Niklas Luhmann: Weltkunst. In: Niklas Luhmann/Dirk Baecker/Frederick D. Bunsen: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 42–45.

23 Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie. Wien 1988, S. 38, 46.

24 So schreibt George Spencer Brown in seinen ergänzenden Notizen zum letzten Kapitel des Formenkalküls folgende kryptische Sätze: „Daher muß die Welt immer, sobald sie uns, ihren Stellvertretern, als physikalisches Universum erscheint, so vorkommen, als würde sie mit sich selbst ein Versteckspiel treiben. Was entdeckt ist, wird verborgen, aber was verborgen ist, wird wiederum entdeckt. Und da wir sie [die Welt] repräsentieren, wird diese Verdunkelung unser Leben im Allgemeinen bestimmen, und die Mathematik im Besonderen.“

25 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. II, 1. Teilband, Zürich 1977, S. 43.

26 Henri Focillon: Lob der Hand. Mit e. Einf. von René Huyghe über Henri Focillon als Kunsthistoriker. Bern 1958, S. 20.

### Die Hand des Zeichners

„Die Hand kann Alles fahren lassen, nur sich selbst nicht.“<sup>25</sup> Die menschliche Hand ist ein spezialisiertes Organ, das aus einer komplexen Anordnung von Knochen, Muskeln und Sehnen besteht, die Bewegungen für eine große Vielzahl von Aufgaben ermöglicht. Die hochentwickelte Opposition des Daumens gegenüber den anderen vier Fingern, die einzigartig für die menschliche Hand ist, erlaubt Greif-, Zieh- und Stoßbewegungen auf eine Weise, die den Menschen von den Primaten unterscheidet. Die Hand besitzt 27 Knochen und 20 Gelenke. Ihre Bewegungen werden von 33 verschiedenen Muskeln ausgeführt. Man schätzt, daß eine Hand im Laufe eines Tages über 1000 verschiedene Bewegungen durchführt. Die Finger besitzen eine besonders hohe Konzentration von Nerven, die für die sensorische Bewertung der Tast- und Greifresultate nützlich sind.

Besonders beim Zeichnen sind vor allem die drei ersten Finger in ihrer äußerst differenzierten Feinmotorik beteiligt. Ringfinger und kleiner Finger dienen meistens nur als unterstützende motorische Glieder. Durch die Spur des Stiftes auf dem Papier ist der direkteste, feinfühligste und differenzierteste Ausdruck möglich, den man sich vorstellen kann. Die Handzeichnung gilt von daher immer als besonders direkter, anschaulicher und authentischer Ausdruck der inneren Zustände des Zeichners. „... und manchmal ist man sogar versucht zu sagen, daß sie denkt.“<sup>26</sup>

Hand und Gehirn sind allerdings keine Instrumente im Sinne von Einrichten, sondern von Verarbeiten. Die Hände gehen dem Menschen und seinem Geist voraus. Die Hand projiziert durch ihren Willen und durch ihr Können, das aus ihrer einzigartigen Physiognomie entspringt, Ausdruck und Bedeutung in ein Medium, indem sie Unterscheidungen setzt. Sie ist daher ein (nonverbaler) Entwurf der Vernunft. Fast könnte man sagen, daß die Hand selbst denkt, daß sie selbst unterscheidet, daß sie ein selbstlernendes, autonomes und intelligentes System ist, die genauso Auge und Gehirn steuert, wie sie selbst von Auge und Gehirn gesteuert wird.

In die Physiognomie der Hand ist die ständige Wiederholung der Begegnung mit der Welt eingeschrieben. Die Hand lebt und lernt buchstäblich nur aus der Wiederholung. Und doch ist keine Wiederholung gleich. Diese Wiederholungen als „Zirkulärreaktionen“ im Sinne Jean Piagets sind für die Herausbildung einer konstanten Objektwelt beim Kinde wesentlich. Die Hand ist daher ein außerordentlich wichtiges, organisches Dispositiv. Sie stellt durch wiederholtes Tasten, Greifen und Empfinden eine Außenwelt her, indem sie sich selbst herstellt. Sie ermöglicht im Gegensatz zum Blick als einer Aufzeichnungsfläche, als einer Präsentation der Gegenwart, die konstante Konstruktion der Außenwelt, der Dinge und des eigenen Körpers durch „Handeln“.<sup>27</sup> Menschlich wird die Hand vor allem durch die vielfältigen Werkzeuge, die sich von ihr lösen können und nicht durch das, was sie selbst ist. Die Operationen des Schneidens, des Zerschlagens, Formens, Kratzens und Grabens wandern in der menschlichen Evolution allmählich von der Hand in das Werkzeug hinaus. Die Hand hört schrittweise auf, Werkzeug zu sein und wird statt dessen Antrieb und Auslöseorgan.

Die Befreiung der Hand von der Funktion der Fortbewegung hat eine allmähliche Hinausverlagerung der motorischen Aktivitäten aus der Hand selbst zur Folge. Zunächst erfolgt die Aktivität der Hand in direkter Motorik, durch Halten, Greifen, Tasten. In der nächsten Evolutionsstufe steuert die Hand nur noch in indirekter Motorik den motorischen Antrieb von einfachen, mechanischen Apparaten, wie z.B. einer Flachsspindel oder einer Seilwinde. Schließlich verläßt auch die motorische Kraft den Arm und löst den motorischen Prozeß in mechanischen Maschinen oder Nutztieren lediglich aus. Im letzten Stadium der Evolution löst die Hand einen programmierten Prozeß an einer komplexen Maschine aus, die nicht nur das Werkzeug, die Geste und die Motorik exteriorisiert,<sup>28</sup> sondern auch das Gedächtnis und das mechanische Verhalten auf die Maschine überträgt.<sup>29</sup>

Arme, Beine, Rumpf und Körper helfen unter Umständen mit, die Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Hand zu steigern. Die Muskeln und Sehnen bestimmen die Art des Zupackens und Festhaltens, die empfindliche Haut das Abtasten und Fühlen des Materials, das Auge steuert die Bewegung. Aber entscheidender als diese integrierten Tätigkeiten ist der Verstand, der sie leitet und das Gefühl, das sie beseelt. Jede Bewegung der Hand ist im Gehirn verankert. So wunderbar die Komplexität dieses organischen Instrumentes auch ist, für Automatisierung eignet sie sich denkbar schlecht. Keine Bewegung gleicht der anderen, kein Strich dem nächsten. Die Hand kann es zwar durch Training zu einer hohen, automatischen Fertigkeit bringen, aber sie kann im Gegensatz zur Maschine nicht ununterbrochen und gleichmäßig tätig sein. Sie kann ihre Bewegungen nicht in endlosem Kreislauf vollziehen.<sup>30</sup>

27 Bernhard Hauser: Die Materialität des Denkens. Über die Zwiespältigkeit der materiellen Vernunftgründe. Diss. Marburg 1979, S. 188–192.

28 André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt/M. 1988, S. 296–320.

29 Siehe hierzu für den Bereich der künstlerischen Handzeichnung z. B. Angela Bulloch: Betaville; Bench Activated Drawing Machine, 1994; abgebildet in Klaus Biesenbach/Nicolaus Schafhausen: nach weimar. Ausst. Kat. Kunstsammlungen Weimar 23. 6. – 28. 7. 96, S. 71.

30 Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt/M. 1987, S. 69 f.

Genau diese Unregelmäßigkeit, im Prinzip Unwiederholbarkeit der Geste, ist das, was an der Hand des Zeichners und an der Spur der Zeichnung ihre Originalität, Individualität, Authentizität und Ausdruckskraft sichert. Die Arbeit mit der Hand erinnert daran, daß das Erreichen von Vollkommenheit in der Zeichnung nicht menschlich ist. Das einfachste, mechanische Werkzeug erreicht dagegen eine Vervollkommnung, der sich der Mensch nur durch eine fast übermenschliche Anstrengung nähern kann. Das mechanische Werkzeug ist einfältig und sein Produkt vollkommen. Die Hand des Zeichners ist dagegen das komplizierteste Kräftegefüge, das es überhaupt gibt, und sein Resultat ist nicht reproduzierbar.<sup>31</sup> Aus dieser Tatsache resultieren sowohl die Authentizität als auch das Endgültige, Testamentarische jeder Linie. Obwohl die Hand nichts Vollkommenes erzielen kann, bemüht sie sich doch darum, und sucht oftmals Hilfe bei Werkzeugen wie Stiften, Haltern, Verlängerungen, Linealen, Radiergummis, Spitzern und Zirkeln.

Die Zeichnung gehört in der Evolution der Hand zu den ältesten Ursprüngen von Schrift und graphischer Darstellung. Sie gehört zur ersten Stufe der Evolution, in welcher die Hand in direkter Motorik ein Werkzeug verwendet. Aus diesem Grunde haftet Handzeichnungen immer etwas Archaisches an, etwas für unsere Zeit eigentlich Anachronistisches, historisch (scheinbar) Überholtes. Deshalb erinnert eine gute Handzeichnung, egal aus welcher Epoche sie stammt, immer an die Arbeit und das Können der Hand. Sie wird in unserer heutigen Zeit zu einem anachronistischen Sondermedium mit einer Sonderleistung an ästhetischer Sinnstiftung, die uns in einer Zeit, in der Handarbeit einen niedrigen, gesellschaftlichen Status besitzt, wieder an die ungeheure Präzision und Fähigkeit der Hand erinnert.

Der französische Paläanthropologe André Leroi-Gourhan hat darauf hingewiesen, daß zu Beginn der ersten graphischen Darstellungen, also etwa um 30 000 v. Chr., zur Zeit des Übergangs vom Präanthropus zum homo sapiens, die Entwicklung der Zeichnung und der Schrift nicht getrennt voneinander begriffen werden können. Beide haben ihre gemeinsamen Ursprünge in der Befreiung der Hand von der Funktion der Fortbewegung und in der Spezialisierung des Gesichts für Beobachtung und Sprache. Beide gehen von abstrakten, rhythmischen und gestischen Darstellungen aus. Die ältesten bildlichen Darstellungen sind rhythmische Knochen- oder Felsritzungen. Sie stellen graphische Pflöcke dar oder abstrakte Notationen ohne deskriptiven Bezug. Sie sind Stützpunkte eines mündlichen Kontextes, der längst verlorengegangen ist.<sup>32</sup> Zeichnung und Schrift haben also, anthropologisch gesehen, denselben Ursprung in der Geste der Hand und in der reflexiven Beobachtung des Gesichtssinnes. Der aufrechte Gang befreite die Hand und die Hand setzte die Schrift und die Zeichnung frei. Das Auge kontrollierte die motorische Koordination der Hand, welche dadurch ihre Feinmotorik entwickeln konnte. Man muß, medienanthropologisch gesehen, von einer gemeinsamen Entwicklung von Aufzeichnungssystemen wie der Schrift und der Handzeichnung ausgehen.<sup>33</sup> In der Handzeichnung spaltet sich ein Teil des Denkens von der linearisierten Sprache ab, um den Zugang zu jenen Inhalten zu bewahren, die einer strengen Notation entgehen. Welche Zugänge, die der linearen Schrift nicht möglich sind, bewahrt die Handzeichnung auf? Sie ist eine direkte Ausdrucksmöglichkeit der Logik der Hand. In der sichtbaren Spur der Hand läßt sich das visuelle Denken des Zeichners re-konstruieren. Im Gegensatz zur geschriebenen oder ge-

31 Rudolf Arnheim: Zur Psychologie der Kunst. Köln 1977, S. 278 f.

32 André Leroi-Gourhan: a. a. O., S. 240.

33 André Leroi-Gourhan: a. a. O., S. 42.

sprochenen Sprache, die ihre Unterscheidungen nur in der linearen Sukzession von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile setzen kann, kann die Zeichnung ihre visuelle Logik strahlenförmig ausbreiten. Damit steht sie sowohl in einem basalen Verhältnis zum Unausprechlichen wie zur Religion, als Mythographie eines mündlichen Kontextes, der längst verlorengegangen ist.<sup>34</sup>

Handzeichnung erinnert an unsere Ursprünge, an den gemeinsamen Ursprung von Schrift und Zeichnung. Immer haftet ihr etwas von einer verzweifelt Überwindung dieser permanenten Auslöschung unserer Ursprünge an, den Erinnerungen an unsere eigene Kindheit, der Evolution unserer Gattung und der Geschichte der Kunst als einer Geschichte ihrer von Künstlern mühselig fregekämpften Errungenschaften. Im Grunde haben wir im Prozeß des Zeichnens einen kybernetischen Regelungskreislauf vor uns, zwischen muskulärer Bewegung, hinterlassener Spur und visueller Beobachtung. Heute erscheint die Hand nur noch als flaches, zweidimensionales Ikon mit ausgestrecktem Zeigefinger über den Schaltflächen eines Internet-Bildschirms oder als Datenhandschuh einer digitalen Hand.<sup>35</sup>

Durch die Unmöglichkeit der Zeichnung, Welt zu repräsentieren, begründet sich rückwirkend der Wunsch nach einer verstärkten Präsenz. Erst dort, wo nichts mehr anwesend ist und alles nur noch vertreten wird, kommt der Wunsch nach Präsenz, nach Anwesenheit, nach Gegenwart, nach direkter Anschauung, nach „Gegebenem“, nach Materialität erst auf. Jedes Kürzel, jeder Fleck, jeder Ritzer auf einem Blatt ist seinem Wesen nach testamentarisch.<sup>36</sup> Daher steht für den Zeichner, und vielleicht auch für den aufmerksamen Beobachter, die Zeichnung in einem grundlegenden und nicht reduzierbaren Verhältnis zur Ökonomie des Todes. Die Zeichnung als authentischer Ausdruck der Hand ist in jedem Moment direkt mit dem Tod und mit dem Gedanken der Quelle verknüpft. Als Form der Präsenz ist sie der Ort der Geburt von Sinn. Als Form der Abwesenheit ist sie der Ort des Todes.

### Das Medium des Zeichnens

Die Technik des Zeichnens beruht in ihrer allgemeinsten Form auf zwei Methoden. Erstens operiert sie mit der Abreibung eines weicheren Mediums wie des Stiftes, der Kreide oder Pigmenten auf einem härteren Medium wie z.B. dem Papier, dem Karton oder der Wand. Das weichere Medium reibt sich dabei ab, verformt sich oder geht verloren. Das härtere Medium bleibt dagegen als Form, als In-Formation bestehen.<sup>37</sup> Zeichnen beruht also, von der Produktion des Mediums her gesehen, sowohl auf einem Gewinn wie auf einem Verlust. Verloren geht das Weichere, erhalten bleibt das Härtere, Dichtere und Festere. Das Weichere bleibt dagegen als Abrieb, als Spur, als vermeintlicher Ursprung im Härteren erhalten. Somit ist die Spur auf einem Blatt von Anfang an ein Stellvertreter, ein „transparenter“ Platzhalter von etwas Verlorengegangenem.<sup>38</sup>

Es gibt in der Zeichnung allerdings auch den umgekehrten Vorgang, der jedoch seltener benutzt wird. Er beruht auf dem Eindringen einer härteren Form in ein weicheres Medium, wie der Kaltnadel ins Kupfer, der Ritzung ins Glas oder in den Schiefer, Schnitte ins Papier oder Einprägungen von Modellen in Karton. Hier wird ein weicheres Medium von einem härteren „gezeichnet“. Es handelt sich hier um eine Form von „Stigmatisierung“ oder „Kenn-Zeichnung“. Das härtere Medium bleibt hier als Spur, als Ver-Formung, als In-For-

34 Julia Kristeva: a. a. O., S. 26 f.

35 Siehe dazu Agnes Hegedüs: Die Hand als Schnittstelle. In: Kunstforum International, Bd. 132, Nov./Dez. 1995, S. 176 f.

36 Jacques Derrida: Grammatologie. a. a. O., S. 120.

37 Damit etwas Form werden kann, In-Formation für einen anderen, muß sich eine härtere Form in einem (weicheren) Medium verdichten können. Die Form des Mediums, also die spezifische Form der Zeichnung, ist härter, stabiler und dichter als das Medium selbst, das durch eine gewisse Rekombinierbarkeit und Auflösungs-fähigkeit ausgezeichnet ist. Vgl.

hierzu auch Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. a. a. O., S. 292.

38 Die stoische Philosophie hatte zwischen einem aktiven und einem passiven Teil der Materie unterschieden. Derjenige Materie-Teil, der die Fähigkeit des Erleidens besitzt, ist das Zugrundeliegende, die Materie im engeren Sinne. Der aktive Materie-Teil, der die Fähigkeit des Bewirkens besitzt, wurde als vernunftartiges, göttliches Pneuma gekennzeichnet. Das Pneuma durchdringt als äußerst feines, elastisches Medium die trägen Teile der Materie, d. h. der Materie im engeren Sinne.

mation im weicheren Medium erhalten. Die zwei allgemeinen Methoden des „Zeichnens“ eines Mediums geschehen also entweder durch Abrieb oder durch Einprägung.

Was ist nun das Medium der Handzeichnung? Dazu muß man differenzierend hinzufügen, daß es sich um einen Sammelbegriff handelt, der eigentlich eine Mediengattung zusammenfaßt, in der viele verschiedene Einzelmedien vereint werden. Papierzeichnung, Wandzeichnung, Tafelzeichnung, Plotterzeichnung, das Skizzenbuch etc. sind typische Einzelmedien. „Das Medium“ selbst ist ein abstrakter Begriff. Es läßt sich nicht beobachten. Wir können nur anhand von einzelnen Zeichnungen und einzelnen Formen auf das ihnen zugrundeliegende Medium zurückschließen. In den einzelnen Blättern und ihren Formen hat sich das Medium auf Dauer gestellt. Es hat sich zu einer Speicherform verdichtet, auf die bei Bedarf zurückgegriffen werden kann. Die wichtigste mediale Funktion der Zeichnung ist die Speicherfunktion, die Stellung von Kommunikation auf Dauer. Hier bildet das Medium eine wichtige Schnittstelle in der Kopplung von (privatem) Bewußtsein und (öffentlicher) Kommunikation. Sie gliedert sich in das große und vielfältige Archiv der Medien und Speicherformen unserer Kultur ein. Sie entlastet als überdauernde Speicherform den Beobachter von einer direkten Reaktion oder Anschlußkommunikation. Damit sind Zeichnungen, medientheoretisch gesehen, Pufferungen, die das Risiko von Kommunikationen, also die Möglichkeit, mißverstanden zu werden, abfedern, indem sie kommunikative Anschließbarkeit auf Dauer verfügbar machen. Damit wird die Komplexität der ästhetischen Erfahrung, d. h. ihre strikte Bindung an ein Hier und Jetzt der Ausstellung von Handzeichnungen temporalisiert, d. h. ins Zeitliche verlagert.

### Das Gedächtnis der Zeichnung

Handzeichnungen stellen eine besondere Form von sozialem Gedächtnis dar. Denn sie bewahren als stabile Speicherformen Elemente des (kollektiven) Gedächtnisses unserer Kultur auf. Zunächst einmal scheint es so, als seien sie nur Darstellungen individueller oder privater Erfahrungen, welche durch die erfahrene Hand des Künstlers in eine stabile und überdauernde Form gebracht wurden. Aber der Soziologe Maurice Halbwachs hat wiederholt darauf hingewiesen, daß es keine privaten Gedächtnisse geben kann.<sup>39</sup> Sie scheiden aus, weil sich ein solches Gedächtnis immer, um überhaupt verstanden werden zu können, öffentlich beobachtbarer, sozialer Medien wie Sprache, Schrift oder Bild als Speicherformen bedienen muß. Jedes scheinbar noch so „private“ Gedächtnis ist daher immer schon ein soziales Gedächtnis, eine kulturelle Form, die sich in historischer Evolution herausdifferenziert hat.

Es bietet sich bei dieser Frage an, die Formen eines aktuellen, benutzten Gedächtnisses von den Formen eines nicht benutzten, archivierten, aber für Kommunikation bereitgehaltenen Gedächtnisses in der Gesellschaft zu unterscheiden. Den aktuellen Teil, der in der Kommunikation gerade benutzt wird, könnte man Erinnerung nennen.<sup>40</sup> Den nicht gebrauchten, abgespeicherten und ausgelagerten Teil könnte man Gedächtnis nennen. Das kommunikative Gedächtnis besteht in der mündlichen Überlieferung, in dem, was vom jüngsten Ursprung der Geschichte in den persönlichen Erinnerungen der Lebenden noch existiert. Dieses Gedächtnis für die rezente Vergangenheit reicht jedoch in der Regel nicht mehr als drei Generationen zurück.

39 Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M. 1985; ders.: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/M. 1985.

40 Die folgenden Ausführungen nehmen Anregungen auf von Aleida Assmann/Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114–140. Aleida und Jan Assmann haben diesen Unterschied durch eine etwas irreführende begriffliche Differenzierung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis zu verdeutlichen versucht. Ich möchte statt dessen zwischen Erinnerung und Gedächtnis unterscheiden, wobei mit Erinnerung stets der aktuelle, in der Kommunikation benutzte Teil des sozialen Gedächtnisses gemeint ist und mit Gedächtnis der gespeicherte, ausgelagerte Teil unserer Kultur, den man sich als einen bereitgehaltenen Speicher, ein Depot, Archiv oder Lager vorstellen kann.

Der Übergang von der Erinnerung zum Gedächtnis, das längerfristige Speicherformen kennt, wird in erster Linie durch Medien gewährleistet. Dadurch können auch spätere Generationen zu Zeugen eines längst vergangenen, in seinen Einzelheiten vergessenen Ereignisses werden. Bildhafte, schriftliche oder elektronische Aufzeichnungssysteme erweitern daher drastisch den Radius der Zeitgenossenschaft. Durch Materialisierung der In-Formationen auf beständigen Trägern sichern sich Medien einen dauerhaften Bestand im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft. Allerdings ist der Rückweg einer solchen stabilen Speicherform aus dem kulturellen Archiv in die Erinnerung keineswegs automatisch sichergestellt. Dazu bedarf es wiederum anderer Medien wie der Sprache, der Schrift oder des Bildes, welche die in einer Zeichnung gespeicherten In-Formationen re-aktualisieren oder re-konstruieren. Zu solchen Medien der Re-Aktualisierung oder Ver-Gegenwärtigung zählen vor allem kognitive Medien wie das Gehirn und die Sprache. Erst über erneute Anschlußkommunikationen mit Hilfe anderer Medien werden Zeichnungen als kulturelle Speichergedächtnisse in die aktuelle Erinnerung unserer Gesellschaft zurückgeholt. Während also die Erinnerung als ein aktuelles Kommunikationssystem in den Situationen des Alltags zirkuliert, liegt das kulturelle Gedächtnis einer Zeichnung nur potentiell für Kommunikation bereit. Es bedarf spezieller Aktualisierung. In ihrer Materialität ist sie aber vollständig präsent: als materieller Träger in einer bestimmten Form an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit.

Der Einsatz von Zeichnungen als Medien in einer vorwiegend bildorientierten Kultur<sup>41</sup> bietet die grundsätzliche Möglichkeit, kulturellen Sinn extern zu speichern, um ihn damit in dauerhaften Formen und materiellen Trägersystemen zu bewahren. Das Gedächtnispotential einer Handzeichnung besteht in der Kodierung und Speicherung von Informationen jenseits lebender Träger, unabhängig von der Aktualisierung oder Erinnerung konkreter Beobachter. Da wesentlich mehr gezeichnet und gespeichert werden kann, als tatsächlich beobachtet und damit aktualisiert werden kann, fallen die medialen Funktionen von Handzeichnungen in einen aktuellen, benutzten Vordergrund und in einen inaktuellen, ausgelagerten Hintergrund auseinander. Sie spalten sich in Aktualität und Potentialität.

Handzeichnungen als Speicher enthalten einen unsortierten Vorrat, der in verschiedensten Depots, Archiven, Lagern, Institutionen und Zugriffsmöglichkeiten gestapelt ist (in privater, öffentlicher, zugänglicher oder unzugänglicher Form). Jede konkrete Kunsterfahrung bildet eine selektive Aktualisierung und Erinnerung der Speicherfunktionen der Handzeichnung. Das kulturelle Speicher-Gedächtnis der Handzeichnung verliert dagegen in seiner Archivierbarkeit an Konturen. Es gewinnt sie erst wieder durch die kommunikative Anknüpfung eines Beobachters, sei es in einer Ausstellung, in einer Graphischen Sammlung oder in einer Kunstgalerie. Am Prozeß der Erfahrung von künstlerischen Handzeichnungen sind also verschiedene Mediensysteme beteiligt: Erstens das Medium der Handzeichnung selbst als materieller Träger und medialer Speicher der in ihm geformten In-formationen. Zweitens die Medien des Beobachtens und Aktualisierens: der Wahrnehmung, der Sprache, der Schrift, der Geste usw.

Die zweite Bedeutung kultureller Speichersysteme besteht in der besonderen Lizenz, die in der Entlastung vom permanenten sozialen Gebrauch und Kommunikationszwang besteht. Gerade dies gilt in besonderem Maße für das Sondermedium der künstlerischen Hand-

41 Vgl. Daniela Kloock: Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien. Berlin 1995; ferner Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/M. 1990.

zeichnung. Sie ist gegenüber der erklärenden Zeichnung von ihrem sozialen Gebrauch in mündlichen Kontexten befreit und konnte somit, historisch gesehen, auf Dauer gestellt werden, d. h. als eine erhaltens- und sammelnswerte, kulturelle Medienform erkannt werden. Typische Kontexte, in denen solche Entlastungslizenzen bestehen, stellen das Kunstsystem, das Museum, die Bibliothek, das Archiv und die Wissenschaften dar. In solchen Spezialkontexten werden kulturelle Speicherformen stabilisiert und auf Dauer verfügbar gehalten. Ein Teil dieser in Handzeichnungen eingeschriebenen Informationen muß jedoch als unzugänglich gelten. Es handelt sich um jene Elemente der Zeichnung, die alleine im Rahmen einer wissenschaftlichen oder historischen Rekonstruktion herausgearbeitet und aktualisiert werden können. Andere Elemente der Handzeichnung sind dagegen über didaktische Medien oder Medien der Erfahrung für das kommunikative Bewußtsein eines zeitgenössischen Betrachters erschließbar.

Mit der Entwicklung der Schrift und der Zeichnung entsteht zum ersten Mal in der Geschichte der menschlichen Evolution die Möglichkeit, das kulturelle Gedächtnis in materielle Träger auszulagern, zu bewahren und damit von kommunikativem Gebrauch zu distanzieren. Diese Lizenz der materiellen Medien entlastet vom permanenten Kommunikationsdruck oraler Kulturen. Die Erfindung der Schrift und der Zeichnung bedeuten daher einen entscheidenden Einschnitt in die Geschichte der kulturellen Speicherung und des sozialen, kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft. Die Kulturtechniken des Schreibens und Aufzeichnens ermöglichten nicht nur eine Dauerstellung der Materialitäten, sondern auch eine Temporalisierung der Komplexität von Kommunikation.<sup>42</sup> Durch die Lockerung des Kommunikationsdrucks, wie er für mündliche Kontexte typisch ist, erwerben künstlerische Handzeichnungen eine Sonderlizenz, die ihren punktuellen Gebrauch von Situation zu Situation im Rahmen aktueller Kommunikationssysteme wie dem Kunstsystem sicherstellt.

### **Die Sozialität der Zeichnung**

Wodurch wird die künstlerische Handzeichnung nun zu einem Sozialmedium? Solange sie nicht Anlaß und Auslöser von Kommunikation ist, sondern nur Speicherpotential, bleibt jede Zeichnung ein beliebiger Gegenstand wie jeder andere auch in der Welt. Wenn sie aber in einem kommunikativen Anschlußverhalten eines Beobachters zu einem spezifisch codierten Kommunikationselement in der zwischenmenschlichen Verständigung des Kunstsystems wird, dann wird das Speichergedächtnis der Zeichnung zu sozialer Kommunikation, durch welche Verständigung innerhalb eines bestimmten Teilbereichs der Gesellschaft, nämlich dem Kunstsystem, stattfindet. Aufgrund der Tatsache, daß eine künstlerische Handzeichnung mit einer ganz bestimmten Art von Kommunikation rechnet, ja rechnen muß, um überhaupt verstanden werden zu können, wird sie automatisch zu einem öffentlichen, sozialen Kommunikationsmedium. Wir müssen daher, wenn wir eine Medientheorie der Handzeichnung anstreben, auf die typischen Gebrauchs- und Verwendungssituationen von Zeichnungen im gesellschaftlichen Kontext achten. Der soziale Gebrauch künstlerischer Handzeichnungen findet jedoch nicht in einem luftleeren Raum oder einem sozialen Vakuum statt. Sie sind vielmehr in ein umfangreiches Feld aus Konventionen, Standardverhaltensweisen, Werthaltungen, Normen, Einstellungen, Erwartungen,

42 zum Begriff siehe Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984, S. 76 ff.; ders.: Temporalization of complexity. In: R. F. Geyer/Johannes van der Zouwen (Hrsg.): Sociocybernetics. An actor-oriented Social Systems Approach, Bd. 2, Leiden 1978, S. 95–111.

Wissensbeständen, Vorurteilen usw. eingebettet. Dieses Feld aus Konventionen ist historisch wandelbar. Es bildet keine absolute, für immer gegebene „Natur“, sondern entsteht im sozialen Umgang, in der Bildung von Gewohnheiten, die sich entweder wiederholen oder verändern können. Man muß die künstlerische Handzeichnung als soziales Sondermedium stets vor dem Hintergrund dieser speziellen Einbettungssituation verstehen.

Das soziale Feld, das einen Rahmen für die Kommunikation und im Falle der Kunst, für die ästhetische Erfahrung abgibt, engt die mögliche Bandbreite individuellen Produzierens, Präsentierens und Verstehens von Zeichnungen außerordentlich ein. Jede Zeichnung ist daher schon lange, bevor sie entsteht, in ein soziales Umfeld aus Vorbedingungen, Konventionen, Normen, Sachzwängen und Ansprüchen eingebettet, innerhalb dessen sie als Kommunikation funktionieren muß, wenn sie als Kunst geschätzt, beurteilt und verstanden werden will. Außerhalb dieses sozialen Raumes funktioniert Handzeichnung als Kunst nicht. Man kann dies im Rückblick auf historische Epochen erkennen, die andere Konventionen und Ansprüche an eine „gute“ Zeichnung stellten. Man muß jedoch hinzufügen, daß das Überschreiten und Mißachten solcher Konventionen, Standards und Erwartungshaltungen spätestens seit dem 16. Jahrhundert, als der Name des Künstlers für immer mit seinem Werk verknüpft wurde und das Neue, Überraschende zu einem wichtigen Qualitätskriterium für Kunst wurde seinerseits zu einer erwarteten und erwartbaren Erwartungshaltung wurde. Das Mißachten der sozialen Konventionen wurde seinerseits zu einer sozialen Konvention für die Künstler unter der Erwartungshaltung von Originalität, von Überraschung und von Neuigkeit.<sup>43</sup>

Die künstlerische Handzeichnung grenzt im Gegensatz zur erklärenden Zeichnung an Unverständliches, Unausprechliches, Asoziales, weil sie als ein Sondermedium des Kunstsystems durchaus damit spielen kann, nicht erwartet, nicht angenommen und nicht verstanden werden zu müssen. In einer relativ großen Bandbreite zwischen privater, unzugänglicher Hermetik und öffentlichen Erwartungshaltungen an das Verstehen spielt die künstlerische Handzeichnung Möglichkeiten durch, die den medialen Kommunikationssystemen der Gesellschaft so nicht gestattet werden. Normale Alltags- oder Massenmedien operieren dagegen unter dem doppelten Erwartungshorizont des Verstehens.<sup>44</sup>

Zeichnung ist also immer schon, noch bevor sie geschaffen wird, ein potentiell beobachtbares, öffentliches Medium. Sie läßt sich als Ausdruck innerer, privater oder individueller Zustände nicht ausreichend charakterisieren. Zur Privatheit innerer Zustände haben wir als Beobachter keinen Zugang. Ferner strukturiert sich das, was wir als private, innere Zustände beschreiben, stets gemäß einer öffentlichen Sprache und einer sozialen Übereinkunft. Zeichnung ist immer öffentlich, da sie auf Kommunikation zielt, auf Kommunikation angelegt ist und nur in den Anschlüssen kunstspezifischer Kommunikationen funktioniert. Zeichnung muß daher als ein Sozialmedium aufgefaßt werden, das immer schon, von vornherein in einen sozialen Raum von historisch wandelbaren Konventionen und Erwartungshaltungen eingebettet ist, in dem sie ausschließlich als Kunst funktioniert.

43 Siehe hierzu Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern 1994, S. 41 – 49; ferner ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S. 112 – 123.  
44 Gebhard Rusch: Verstehen verstehen. Kognitive Autonomie und soziale Regulation. In: Funkkolleg Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Hessischer Rundfunk 1990, S. 3: „Verstehen – einer Orientierungserwartung entsprechen. In der zwischenmenschlichen Interaktion und Kommunikation bezeichnet „Verstehen“ den Sachverhalt, daß ein Hörer das vom Sprecher erwartete bzw. erwünschte (das gemeinte) Verhalten zeigt. Verstehen wird dem Hörer dann vom Sprecher zugeschrieben.“

Hans Dieter Huber, geb. 1953, lebt in Mannheim. Nach einem Studium der bildenden Kunst an der Akademie der bildenden Künste in München sowie der Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg promovierte Huber bei Prof. Dr. Peter Anselm Riedl im Fach Kunstgeschichte mit der Arbeit System und Wirkung. Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. (München 1989). 1994 habilitierte er sich mit der Arbeit Paolo Veronese. Kunst als soziales System. Zahlreiche Forschungsaufenthalte in USA, Großbritannien und Italien. Seine Veröffentlichungen befassen sich hauptsächlich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere der zeitgenössischen Kunst und Kunsttheorie, unter anderem Arbeiten zu Edvard Munch, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Dan Graham sowie zur Theorie sozialer Systeme. Hans Dieter Huber lehrt zur Zeit Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.