

# Wiederholung und Widerstand - Zeichnung als Krisis

TONI HILDEBRANDT



Abb: 6 >



Abb: 18 >

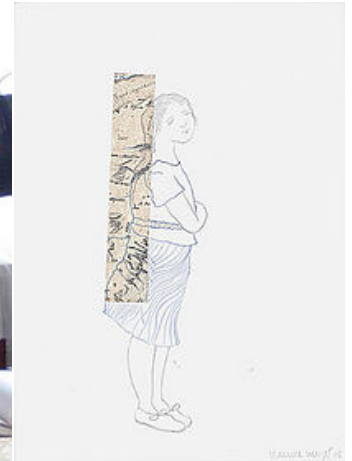


Abb: 14 >

## **Nanne Meyer im Gespräch mit Toni Hildebrandt, Berlin, Atelierhaus Mengerzeile, 6. September 2011**

*T.H.: Die Formulierung Händigkeit der Zeichnung geht zurück auf eine eikones Summer School, die das Verhältnis von Zeichnen, Sehen und Denken, oder auch die Disposition von Auge, Hand und Geist zum Inhalt hatte. Während dieser Summer School im September 2011 haben wir viel über Dieter Roth und das Thema der Beidhändigkeit und Reversibilität gesprochen, etwa in Roths beidhändig gestaltetem Künstlerbuch Trophies. [1] Dieses Künstlerbuch war eine echte Trophäe für unser Thema.*

N.M.: Dieter Roth habe ich noch persönlich kennengelernt. Er hat grossartige beidhändige Zeichnungen gemacht und insgesamt ein faszinierendes zeichnerisches Werk geschaffen. Als ich in den siebziger Jahren in Hamburg an der Hochschule für bildende Künste studierte, war er eine Zeit lang Gastprofessor. Mit Gerhard Rühm, bei dem ich auch studiert habe, und den ich in seiner Vielgestaltigkeit als Schriftsteller, Musiker und Zeichner sehr schätze, hat Roth Konzerte gegeben. Dieter Roth hat ja letztlich alles gemacht: Filme, Skulpturen, Zeichnungen, Druckgraphik, Musik, und er hat auch geschrieben. Ich schätze ihn sehr. Ein weiterer wichtiger Künstler war und ist für mich Tomas Schmit, der damals auch in Hamburg eine Gastprofessur hatte. Jede Generation ist ja zunächst in hohem Masse beeinflusst von dem, was die vorangehende Generation und die Zeitgenossen machen.

*T.H.: War Dieter Roth in diesem Sinne ein Vorbild für Ihr umfangreiches zeichnerisches Œuvre? Für eine Vielfalt, eine Mannigfaltigkeit der zeichnerisch-graphischen Produktion?*

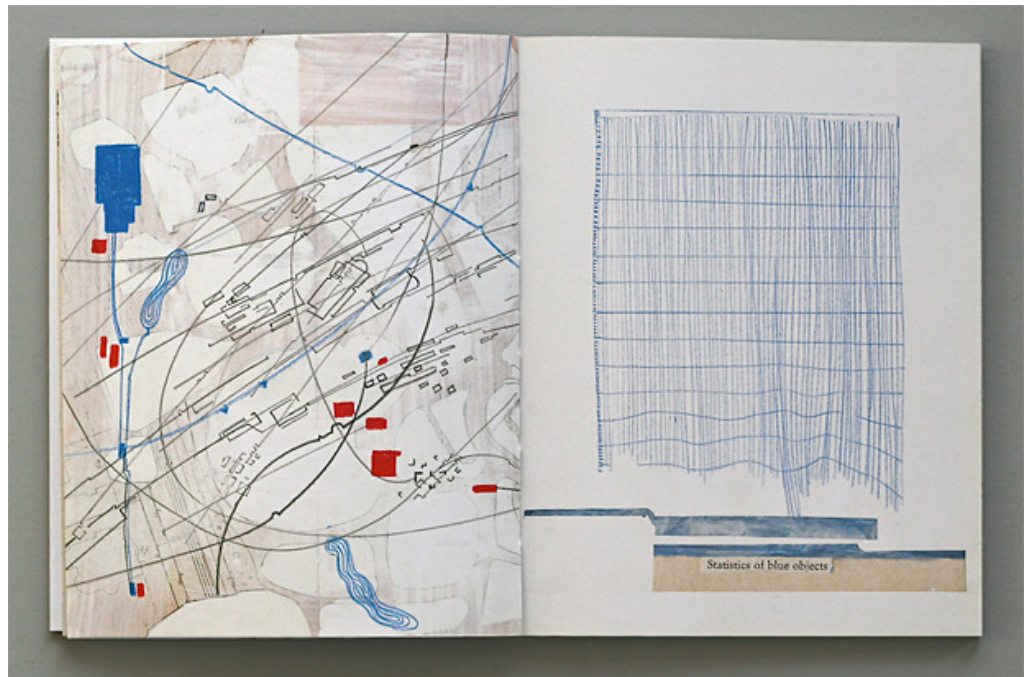


Abb: 1 >

N.M.: Ja, Dieter Roth war ganz wichtig für mich, gerade für die Unmittelbarkeit, das Prozesshafte, das Vielzeichnen, die Beweglichkeit. Die beeindruckende Reihe von Hansjörg Mayer mit dem Bücherwerk von Dieter Roth, die es damals schon in der Hochschulbibliothek gab, war eine grosse Inspirationsquelle für mich. Ich zeige meinen Studenten heute noch Arbeiten von Dieter Roth. Er ist wirklich nach wie vor aktuell!

*T.H.: Es freut mich, dass Ihnen Roths Werk so viel bedeutet hat und noch bedeutet. Ich wusste und ahnte das nicht. Es ermöglicht uns auch einen guten Einstieg in die motivisch-thematische Arbeit unseres Gesprächs: das Leitmotiv ist also die Händigkeit der Zeichnung. Wahrscheinlich lässt sich sagen, dass die Zeichnung als historische Gattung und das Zeichnen als ein wichtiges bildnerisches Dispositiv – vor allem in den Konstellationen der Renaissance und paradigmatisch vielleicht bei Leonardo – zu einem wirklich entscheidenden Medium der Bildfindung wurde. Dies gilt gerade auch für die theoretischen Schriften, die Traktate und die kunsttheoretische Reflexionsarbeit. Die Hand wird in der frühen Neuzeit nicht selten als docta manus verstanden, als «gelehrte Hand» oder als ein «zerebralisiertes Organ» und damit analog zu einem hypostasierten Geist im Singular gesetzt.*

[2]

[illegible]

N.M.: Ja, die Renaissance war in gewisser Weise bahnbrechend in Hinblick auf die Eigenständigkeit der Handzeichnung. Zeitgleich entwickelte sich die verfeinerte Herstellung von Papier und Zeichenwerkzeugen, wie z.B. eingefärbte Papiere, Kreiden und Silberstifte, deren Verwendung die Zeichenkunst beeinflusst und mitgeprägt hat. Art und Wahl der Zeichenutensilien sind wesentlich am Prozess und der Ästhetik der Zeichnung beteiligt. Blei- bzw. Graphitstifte hatte man damals noch nicht. Um auf die Hand zurückzukommen: Ich selbst bin eindeutige, leider ganz einseitige Rechtshänderin. Meine Linke ist wirklich unbeholfen. Die Virtuosität, die Sie angesprochen haben, ist allerdings tatsächlich ein Problem.

Man muss aufpassen, denn wenn man etwas zu gut beherrscht, besteht die Gefahr, dass die Zeichnung tot, seelenlos, langweilig, glatt und schlimmstenfalls geschmäcklerisch wird. Zeichnend muss man auf der Suche bleiben, das Holprige, Sperrige oder nicht Gekonnte kann dabei eine Qualität sein. Es gibt allerdings auch das, was ich als «neue Unbeholfenheit» bezeichne, eine beabsichtigte Ästhetik, in der das Linkische nicht passiert, sondern kultiviert und bewusst zum Stil erhoben wird.

*T.H.: Eine «Ästhetik des Linkischen»? An wen denken Sie dabei?*

N.M.: Im positiven Sinne an David Shrigley oder Dan Perjovschi, die ja beide auch stark politisch arbeiten. Beide sind auch vom Denken her interessant. In den siebziger Jahren, während meines Studiums, gab es die Prämisse: «As little Art as possible». Das entspricht der Haltung von Shrigley und Perjovschi. Bezogen auf ihre Inhalte ist ihre Art zu zeichnen stimmig, überzeugend und kraftvoll. Aber es gibt im Schlepptau eine ganze Menge von Leuten, die eine Unbeholfenheit als Stil pflegen, ohne jede inhaltliche Anbindung. Das Linkische ist hier nicht mehr Spur oder Ausdruck einer Suche, sondern eine Stilentscheidung. Das muss man differenzieren. Der junge Twombly z.B., der sich von Graffiti in Rom inspirieren liess, hat das «Unkultivierte», die Kritzelei hoffähig gemacht. Das war damals ganz neu und auch mutig.

*T.H.: Worin sehen Sie die Gefahr, die eine Redundanz des Linkischen mit sich führt?*

N.M.: Stil ist eine bestimmte Ästhetik, die sich durch die Arbeit selbst in einem jahrelangen Prozess allmählich herauskristallisiert, aber nicht «vorgeschaltet» werden kann. Wer zeichnet, weiss um die Schwierigkeiten und Gefahren, die das Zeichnen mit sich bringt. Jeder Zeichner, jede Zeichnerin, erarbeitet sich einen anderen Zugang und Ansatz und forscht auf eigene Art mit und in diesem Medium. Die Zeichnung ist ein riesengrosser, ausdifferenzierter Kosmos. Dazu kommt, dass man erst in der Praxis, also durch das Tun herausfindet, was es mit dem Kern auf sich hat, um den man zeichnend kreist. Mir war das nicht von vornherein klar. Zu Anfang faszinierte mich die Unmittelbarkeit, das Hineinspringen in einen weissen Raum ohne grosse Vorbereitungen, das entsprach meiner Ungeduld und inneren Unruhe. Dazu kam, dass Zeichnen, Denken und Schreiben ähnliche, verwandte Tätigkeiten sind. Nicht zuletzt auch aufgrund der Rhythmik. Und da ist wieder der Bezug zur «Händigkeit». Rhythmus ist etwas Körperliches, wir atmen, wir gehen. Für mich ist das Zeichnen immer auch eine rhythmische Angelegenheit. Das hat auch mit der Musik zu tun.





Abb: 3 >

*T.H.: Musikalische und zeichnerische Rhythmik konvergieren sicherlich in der gemeinsamen agogischen Gestaltung von Form. Neben der Metrik spielt ja auch die atmende Artikulation eine wichtige Rolle. Wie Emile Benveniste gezeigt hat, steckt das ja schon in der Etymologie. [3] Rhythmus verweist nach Benveniste ursprünglich nicht auf das Fließen oder Strömen einer Wellenbewegung, sondern ist stets verbunden mit Form, Gestaltung und Figuration – wie sich ja auch im Zeichnen stets eine bewegte Form auf dem Papier artikuliert.*

*N.M.: Ja, das würde ich auch so sehen. Ich habe viele Jahre intensiv im Orchester und Streichquartett Geige gespielt und auch im Chor gesungen. Atmung und Ausdruck hängen dort unmittelbar miteinander zusammen. Beim Geigen spricht man vom Bogenstrich, der durch die Bewegung von Arm und Hand gestaltet wird. Diese Erfahrungen mit der körperlichen Bewegung, mit Rhythmus bzw. der rhythmischen Geste, habe ich in die Zeichnung mitgenommen. Immer verbunden mit dem Gedanklichen, dem Sehen, der Wahrnehmung.*

*T.H.: Vielleicht wäre es an dieser Stelle des Gesprächs nützlich, eine analytische Differenz zwischen forma formans und forma formata, dem Zeichnen selbst als Tätigkeit, und den fertigen Zeichnungen als Bildformen im Modus der Nachträglichkeit zu ziehen. Mir scheint, dass Sie die Zeichnung als Bild sehr stark vom Zeichnen, dem immanenten Linienzug und von der zeichnerischen Geste her denken.*

N.M.: Zeichnen ist für mich immer ein Prozess zwischen bewusstem Tun, Denken, Sehen, Kontrolle und wiederum auch dem Gegenteil, dem Sich-Entziehen, dem Laufenlassen und der Aufmerksamkeit für Zufall und Fehler, für das, was sich einstellt und was man vielleicht gar nicht wollte. Da ist ein Blatt Papier mit tausend Möglichkeiten, doch sobald man beginnt, ist eine Setzung gemacht. Jeder Strich kann eine Zeichnung in eine völlig andere Dimension kippen lassen. Das ist überraschend, und man muss darauf reagieren. So ist Zeichnen ein Prozess von Wollen und Sich-Überlassen, bewusstem Tun und Zurücktreteten, mit einer feinen Aufmerksamkeit für das, was vor sich geht und gerade im Entstehen ist. Dabei lernt man das Potenzial, das in den vermeintlichen Fehlern angelegt ist, allmählich erkennen. Man lernt durch die Hand im Kopf beweglich zu bleiben und umgekehrt. Von Michel Serres stammt der Satz: «Der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht». Ich zeichne nicht etwas Fertiges, einem «Sinn» hinterher, sondern versuche mein Anliegen während des Zeichnens ständig zu überdenken und in Frage zu stellen, um dahinter zu kommen, hinter den Vorhang aus Gekonntem, aus fertigen Antworten, vermeintlichem Wissen, Vor-Urteilen usw.



Abb: 4 >

In der Handzeichnung kann man nicht alles ausradieren oder durch Übermalen korrigieren, man hat auch nicht die Korrekturmöglichkeiten des Computers, um etwas rückgängig zu machen, und darin liegt eine grosse Chance. Mit den Spuren, mit dem, was ich gemacht habe, muss ich zurande kommen, muss ich arbeiten. Das ist aufregend und mit Risiko verbunden. So entsteht Reibung, neue Energie und dadurch oft etwas Überraschendes, Neues, etwas, das nicht allein über das Denken, sondern nur im Zusammenspiel mit dem Zeichnen hervorgebracht werden kann.

*T.H.: Es scheint mir, dass Intention und Wille, aber dann auch Zufall, wenn Sie so wollen eine Art «Blindheit», und der Ereignischarakter der Zeichnung bei Ihnen immer schon vorbewusst ineinander verschränkt sind.*

N.M.: Es gibt Künstler, die absoluten Prozess- und Blindzeichner, die die Kontrolle ganz abgeben und die Zeichnung ausschliesslich aus diesen Prozessen heraus generieren. Das ist nicht mein Zugang. Blindheit verstehe ich mehr im Sinne von anfänglicher Unbestimmtheit, von Unschärfen, die durch ein tastendes und suchendes Zeichnen allmählich eine Form finden.



Abb: 5 >

Am Anfang steht für mich eine mehr oder weniger deutliche Ab-Sicht, die bildlos sein kann, eine spezifische Art von Ahnung, ein Etwas, von dem ich mich zeichnend abstosse. Das Etwas kann ein Augenblick, ein Bild, ein Wort, eine Frage, eine Erinnerung usw. sein. Der Beginn ist meistens vage, der Auslöser jedoch spezifisch, indem er mich inspiriert bzw. anstachelt. Im Prozess des Zeichnens, im Austausch von Imaginärem und Sichtbarem wandelt und präzisiert sich die Vorstellung und damit auch die Inhaltlichkeit. Mit neuen Bildfindungen komme ich zu neuen Erkenntnissen. Eine Zeichnung ist viele Zeichnungen, die in der einen aufgehoben sind.

Um sich in solche Prozesse hineinzubegeben, ist es hilfreich zu Beginn die Mittel festzulegen: das Papier, das Format, die Zeichenwerkzeuge, eventuell die Farben. Solche Einschränkungen öffnen die Möglichkeiten des Agierens und der Imagination.

*T.H.: Lässt sich etwas zur Relation von Ahnung, Absicht, Einbildungskraft oder Vorstellung zu dem, was sich dann tatsächlich auf dem Papier ereignet, sagen?*

N.M.: Es gibt Gedanken, *bildlose Anfänge*, die durch das Zeichnen sichtbar werden können, weil ich sehen kann, wobei das Sehen eine immerwährende Frage bleibt. Das Innen wird beim Zeichnen mit dem Aussen vermittelt und umgekehrt. Auf diese Weise finde bzw. stöbere ich in meinen Zeichnungen das auf, was angelegt, aber noch nicht sichtbar war. Die Prozesse, die aus der anfänglichen Unbestimmtheit Bestimmtheit, Sinn und Gestalt herausdestillieren, sind schwer in Worte zu fassen. Eine bereits fertige Idee nachzuzeichnen liegt mir nicht, ich wüsste nicht, warum ich das machen sollte. Wenn, dann geht das nur über Umwege, weil es sonst wenig Erkenntnisgewinn für mich gibt. Mich fasziniert es, durch Zeichnen das zu finden und herauszuarbeiten, was sich in der Ahnung anbahnt, was vielleicht schon da ist, aber noch nicht sichtbar. Dabei ist wesentlich, dass man es beim Zeichnen immer mit mindestens drei Realitäten zu tun hat, die ganz unterschiedlichen Bedingungen unterliegen: der Realität der sichtbaren Welt, der im Kopf und der auf dem Papier.

*T.H.: Gibt es Strategien, die man auf diesem Weg entwickelt und forciert, die sich konkretisieren und die sich sprachlich benennen lassen? Was man findet oder was sich ereignet, lässt sich ja eigentlich per definitionem nicht antizipieren und vorwegnehmen. Ich denke an eine Überlegung von John Berger, der in seinem Buch über die Zeichnung den Moment des Findens einem «point of crisis» folgen lässt. [4] Die «Krisis der Zeichnung» ist der potenzielle Moment eines Umschlags, in dem sich Möglichkeiten eröffnen können, aber die Zeichnung ebenso misslingen kann. Die Fähigkeit, diesen «point of crisis» zugunsten von interessanten Findungen bewusst zu provozieren, würde die Kunst des Zeichnens bedeuten.*



N.M.: Interessante Findungen mit Absicht durch eine Krise zu provozieren, halte ich für problematisch, weil dies die Gefahr der Maniriertheit mit sich bringt.

Die Krise ist latent immer dabei. Das Zerstören der Zeichnung und Durchkreuzen eines eingeschlagenen Weges ist ein Risiko, das etwas Neues öffnen, aber auch endgültiges Scheitern bedeuten kann. Das Sich-Lösen von «den schönen Stellen», von dem, was man in der Zeichnung gerade als besonders gelungen empfindet, braucht Mut und kann die entscheidende Wende bringen. Aber es gibt keine Garantie. Den Möglichkeiten zeichnend Raum zu geben und die Zeichnung in ihrem Entstehungsprozess möglichst lange offen zu halten, ist oft entscheidend für das Gelingen und hat viel mit Erfahrung und Intuition zu tun. Von Paul Valéry stammt das Zitat: «Gelungenes entsteht durch Verwandlung aus Verfehltem. Verfehlt heisst demnach: zu früh aufhören.» Man sollte also nicht aufhören, wenn die Zeichnung die an sie gerichteten Erwartungen nicht erfüllt. Fast jede Zeichnung ist ein Risiko. Fehler und Hässlichkeiten gehören dazu. Auch sollte man nicht gleich mit akademischen Kategorien oder eigenen Kriterien alles wegurteilen, bevor es die Möglichkeit hat, sich zu zeigen. Jeder und jede, die zeichnet, kennt die Krisen und hat eigene Strategien für deren Bewältigung.

Für mich gibt es zwei Wege und eine Sackgasse: Der eine Weg besteht darin, in zuversichtlicher Bezweiflung weiter zu arbeiten, offen zu bleiben und sich für neue Möglichkeiten zu sensibilisieren. Ein anderer Weg ist das Liegenlassen und mit Abstand wieder aufnehmen. Die Sackgasse ist der verzweifelte Weg des «Zu-Tode-Rettens».

*T.H.: Was passiert aber, wenn man eine Zeichnung überhaupt nicht mehr retten kann? Wenn so viel auf dem Blatt ist, dass sich gar keine Möglichkeiten mehr eröffnen werden.*

N.M.: Dann muss man das erkennen und einsehen. Scheitern gehört dazu. Solche Blätter grundierte ich meistens, um das Zeichenpapier weiter zu verwenden. Entweder färbe ich es schwarz und mache dann Zeichnungen auf schwarzen Gründen. Häufig arbeite ich auch mit dem Durchschimmern von Misslungenem. Es sind Sichtbarkeiten, Linien und Spuren, die ich vielleicht noch nicht verstehe, und die ich dann zeichnend in ganz andere Zusammenhänge integriere. Zusammenhänge sind die Gewebe aus Form und Inhalt, die einander bedingen und nicht zu trennen sind. Zeichnen sind viele Tätigkeiten, sind komplexe Bewegungen, die eine Frage umkreisen, den Sinn aufspüren und ihn aufschimmern lassen. Das interessiert mich sowohl vom Zeichenprozess her als auch als Teil des Daseins oder des Lebens.

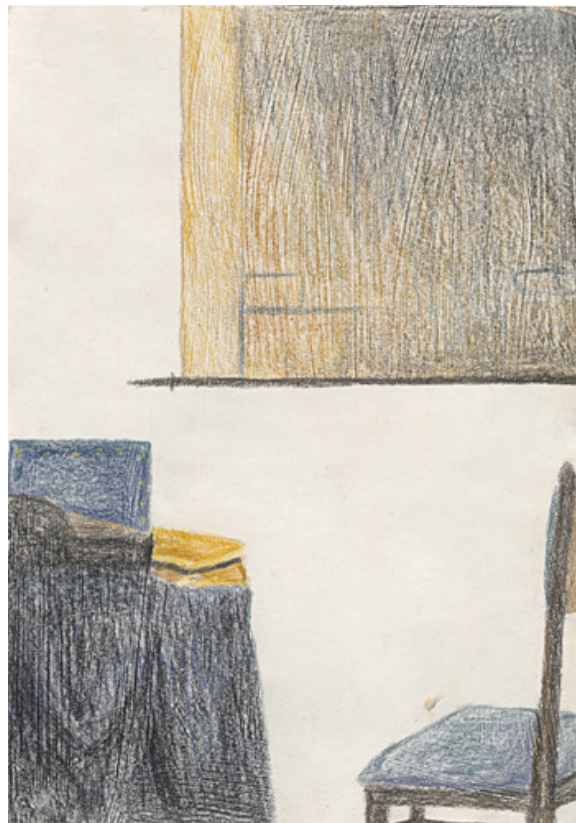


Abb: 6 >

*T.H.: Das Misslingen hängt natürlich auch mit dem Konzipieren zusammen. Sie machen ja beispielsweise grundsätzlich keine Vorzeichnungen.*

N.M.: Ja, ich mache keine Vorzeichnungen. Beim Zeichnen geht es mir nicht darum, Gegebenes perfekt nachzuvollziehen, sondern zu finden, zu erfinden und zu erfahren. Solche Prozesse kann ich nicht vorzeichnen. Je nach Interesse und Haltung gibt es sehr unterschiedliche Zeichner-Persönlichkeiten, und die Vielfalt der Möglichkeiten im Medium Zeichnung scheint unendlich. Ich lasse mich beim Zeichnen vom Zusammenspiel der Bewegungen im Kopf mit der Bewegung der Hand, also vom Wechselspiel von Denken und Bewegen leiten. Das ermöglicht den Prozess vom Unbestimmten ins Bestimmte. Man hat mir mehrfach ein elektronisches Zeichentablett angeboten, aber Stift und Oberfläche eines drawing-pads sind eben doch nicht mit der Haptik des Zeichnens auf dem Papier vergleichbar. Man hat damit andere Möglichkeiten und kann phantastische Sachen machen, aber mir liegt dieses Werkzeug nicht. Meine Zeichnungen werden oft auch schmutzig, haben Spuren. Ich brauche die Haptik beim Zeichnen, wenn sich z.B. mit dem Drehen des Stifts die Strichstärke verändert. Man sieht einer Linie an, ob sie schnell oder zögerlich, an der Sichtbarkeit entlang oder aus der Rhythmik der Bewegung heraus entstanden ist.

Das Gefühl, nicht alles beliebig korrigieren, verändern oder gar rückgängig machen zu können, gehört für mich zum Zeichnen dazu und ist Bedingung der Arbeit.

*T.H.: Die Spuren bleiben. Die Persistenz der Spur ist eine Chance für den Fehler. Und Sie arbeiten viel mit, in und über der Spur. Mit Überzeichnungen, Lasuren, Transparenzschichtungen und Radierungen. Es entsteht so ein ganz anderes leeres Feld für die Zeichnung, ein Grund, der immer noch ein Verhältnis zu vergangenen, anachronistischen Spuren hat. Man kann an die Struktur des Palimpsests denken, aber ebenso an das Radieren und Verdecken selbst. Das Ausradieren ist ja selbst ein zeichnerischer Prozess, der sich unabhängig von einer späteren palimpsestartigen Faktur schon im Vollzug zum Thema macht. Was heisst es, eine Leere zu schaffen, die auch noch eine Spur, und zudem eine Spur des Auslöschens ist? Das hat für das Anfangen ja eine wichtige Bedeutung.*

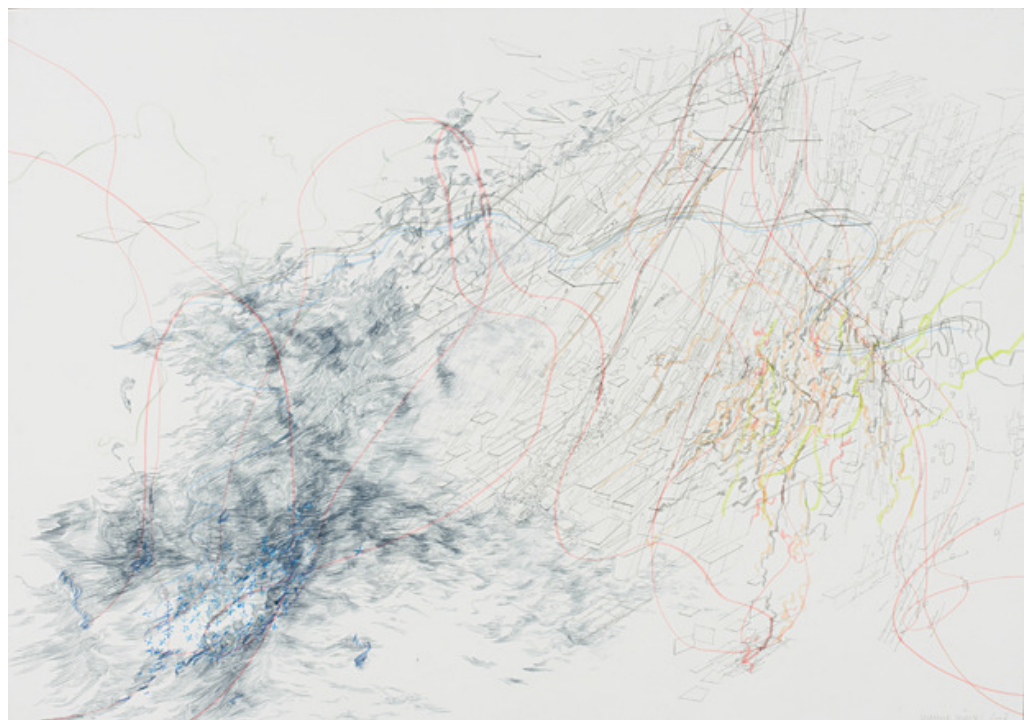


Abb: 7 >

N.M.: Mit den unterschiedlichen Materialien gibt es unterschiedliche Anfänge. Es gibt die weissen Papiere, auf die man starrt. Es gibt die Papiere mit eigenen Spuren wie z.B. angefangene oder übermalte, hindurchschimmernde Zeichnungen. Und es gibt Materialien, die etwas vorgeben, wie z.B. Millimeterpapier, gelochter Karton, Landkarten, Ansichtskarten usw. Mit dem Material entwickle ich in experimentellen Versuchen einen inhaltlichen Ansatz, Verfahrensweisen und Konzepte.

Bei meinen «Windstriche»-Zeichnungen z.B. sieht das so aus: der Farbstift «Indigo dunkel», das Format 70 x 100 cm, rhythmisches Zeichnen mit Linien bzw. Strichen. Es gibt vage Vorstellungen von Gewässern, Bergen, Landschaften. Vorgaben und Vorstellung sind hier Voraussetzung, um mich dem Zeichenprozess überlassen und zeichnend in das weisse Papier hineinspringen zu können. So fange ich an.



Abb: 8 >

*T.H.: Aber diese Vorgaben ändern dennoch alles. Vertikalität, Horizontalität, ihre Zeichnungsformate vom Buchformat bis zu den grossen Tableaus von 70 x 100 cm.*

N.M.: Ich habe natürlich Lieblingsformate. Ein Farb- oder Bleistiftstrich hat normalerweise eine Breite von ca. 1 mm. Eine Fläche von 70 x 100 cm ist im Verhältnis dazu ziemlich gross. Bei einem Pinsel von 3 cm Breite kommt man fast zwangsläufig zu grösseren Formaten. 70 x 100 cm im Querformat ist für mich am Tisch ein gutes Format. Die Oberkante kann ich mit dem Arm gut erreichen. Das Hochformat ist von daher schon schwieriger. Früher habe ich auch viel auf dem Boden gezeichnet. Heute zeichne ich jedoch meistens stehend am Tisch, so bin ich beweglich, kann gehen, pendeln, kann das Blatt gut drehen und sitze nicht festgezurret am Tisch. Stehend bin ich auch lockerer in der Schulter. Schliesslich zeichnet man immer auch mit dem Körper, was Sie vorhin ja bereits angesprochen hatten, und auch das Sehen ist nicht nur ein geistiger Prozess.



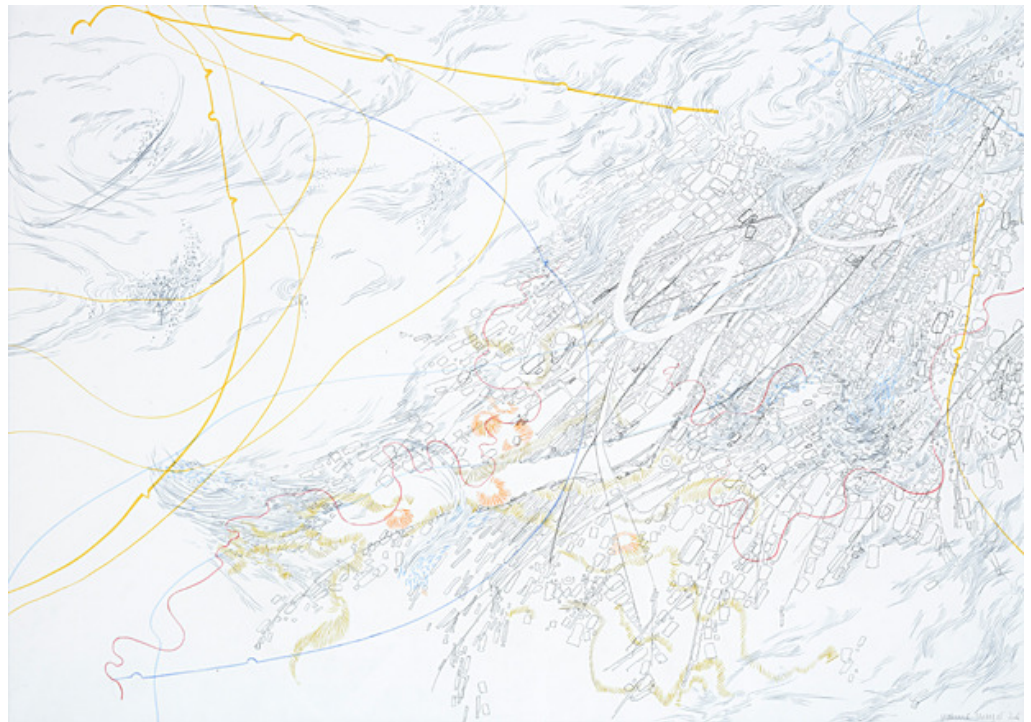


Abb: 9 >

*T.H.: Die Orientierung zum Blatt ändert sich dadurch ja ganz stark. Im Sitzen schliesst das Blatt in der Horizontalen meist am Körper selbst an und erzeugt durch eine Art actio per distans am oberen Blattrand einen Horizont, der gleichzeitig die Blattgrenze beschliesst. An der Staffelei, der Wand, oder dann auch auf dem Boden ist der Körper befreiter und erzeugt auch ein anderes Gegenüber. [5] Diese Grenzen und Chiasmen von Körper und Blatt sind unheimlich wichtig. Wenn Sie erklären, dass Ihnen das Format 70 x 100 gefällt, weil sie 70 cm mit Hand und Arm umfassen können, erklärt sich dies aus einer leiblichen Disposition. Es ist der Radius des Körpers zu einem Extrempunkt der Zeichnung und somit eine konsequente Einrichtung im Dispositiv der Zeichnung selbst.*

N.M.: Genau, Das Format 70 x 100 lässt dies zu. Die Beweglichkeit schafft zusätzlich eine Öffnung des Körpers. Ich arbeite zudem meistens an mehreren Zeichnungen gleichzeitig. Dazu kommen die Bücher, die ich seit 1986 mache. Es handelt sich um so genannte «Blindbände» aus Verlagen, Prototypen mit leeren Seiten, die hergestellt werden, um Papier, Umfang und Volumen eines Buches zu prüfen. In solche Bücher zeichne ich, was mich beschäftigt und inspiriert, ohne dass es, wie sonst in meiner Arbeit, übergeordnete Konzepte gibt. Die Bücher beherbergen mein persönliches Archiv, mein wechselndes Zeichenrepertoire, meine Gedankenfelder, meinen Formenvorrat, sie sind mein persönliches Gedächtnis.

Seit 1986 sind 23 Bücher entstanden, die zwischen 250 und 600 Seiten enthalten, insgesamt ca. 8500 Zeichnungen.

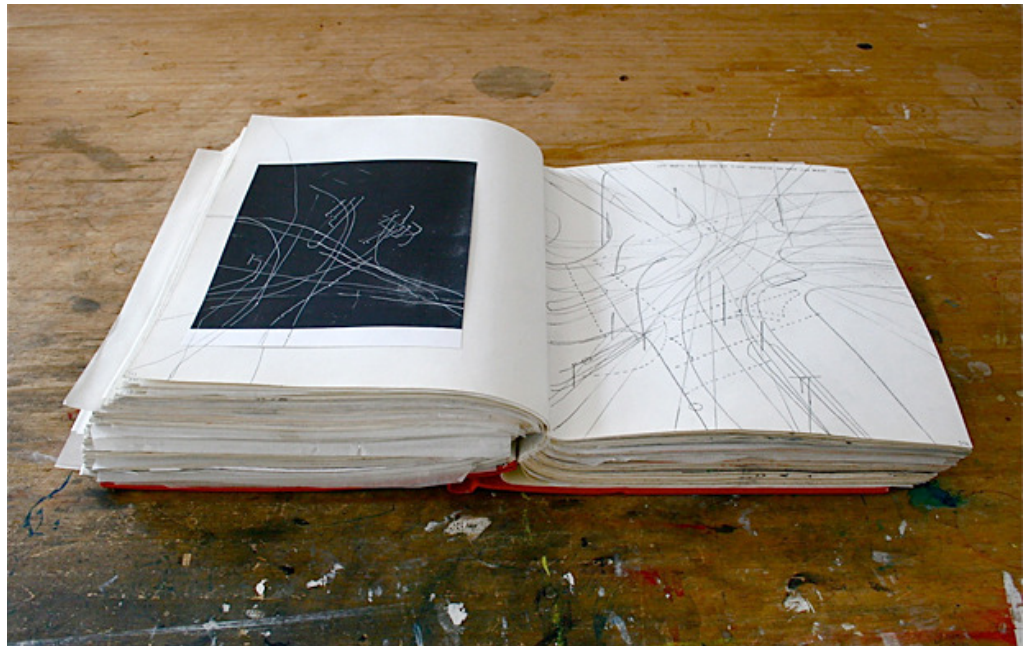


Abb: 10 >

*T.H.: Die Blindbände sind ein sehr interessantes künstlerisches Medium, weder Notizbuch, noch eine Zeichnungssammlung mit Werkcharakter.*

N.M.: Ja, die Blindbände bzw. Jahrbücher sind mehr als ein Notiz- oder Skizzenbuch. Es geht hier um das Verarbeiten von Material, was sich in meinem Kopf oder leibhaftig in Form von Bildern und Texten ansammelt. Beobachtungen, Aufzeichnungen (Zeitungs-)Fotos, Kunstwerke, Texte, Erinnerungen, Papierschnipsel, ein Bewegungsimpuls, Gesprächsfetzen, ein Wort, der Beginn einer Linie..... alles Mögliche kann Anlass für eine Zeichnung sein. Es gibt Fotos, Collagen, Zeichnungen, Texte. Oft wird mir erst beim Zeichnen deutlich, warum ich darüber gestolpert bin bzw. was mich daran interessiert. Zeichnend stößere ich noch nicht Bemerktes auf und verknüpfe es mit Vorgefundenem zu einer neuen Sichtbarkeit. Das Zeichnen in den Büchern ist für mich ein konzentriertes Innehalten, Anhalten, ein Drehen und Wenden der ständig durch mich hindurchrauschenden Bilder und Worte. Trotz der teilweise flüchtigen oder reduzierten Anmutung sind diese Zeichnungen wie gesagt keine Skizzen, sondern visuelle Reflexionen, die in ihrer Offenheit abgeschlossen sind.



Abb: 11 >

*T.H.: Und: Fehler sind präsenter und stechen durch die intakte Gesamtform des Blindbandes stärker hervor. Sie müssen durch die Paginierung der Blindbände ja alles zeigen und damit eben auch alle «Fehler» offenbaren.*

N.M.: Ja, das ist so, aber ich empfinde das als stimmig und nicht als Makel. Das Einarbeiten von unterschiedlichen Materialien wie z.B. Landkarten oder Fotos, auch Zeitungsfotos in diese Zeichnungen öffnet mir in den Büchern erweiterte Möglichkeiten des Denkens mit Bildern und teilweise auch einen direkteren Zugang zur Welt. Es ist ein wechselseitiges Sehen, Zeichnen und Denken. Man ist etwas auf der Spur.

*T.H.: Gehen Sie oft auf die Blindbände oder Ihren eigenen Bilderatlas zurück, wenn sie neue Zeichnungen entwerfen wollen?*

N.M.: Manchmal. Es gibt in den Büchern so genannte *Schlüsselzeichnungen*, die eine neue Gruppe von Zeichnungen anstossen.

*T.H.: Schlüsselzeichnungen, die in ihrer Vorbildlichkeit eine Reihe von Nachbildern nach sich ziehen? [6] Sie hatten die Kartographien angesprochen. In Ihrem Werk sind zahlreiche Variationen und Verformungen dieses kartographischen Motivs entstanden.*





Abb: 12 >

N.M.: Kartographien, Landkarten und der Blick auf die Welt von oben beschäftigen mich schon relativ lange. Ich möchte aber nicht die Welt kartographieren, sondern ich versuche mein Verhältnis zum Dasein zu formulieren. Jeder Mensch hat ein ganz eigenes Weltverhältnis, und es braucht eine gewisse Zeit, um diesem und damit sich selbst auf die Spur zu kommen. Nichts ist statisch und steht fest. Die Welt und das Leben sind ein schwankender Raum. Es gibt keine Sicherheit, Einstellungen, Emotionen, und auch Werte ändern sich. Ich fühlte mich sehr bestätigt zur Zeit der Wende. Hier, wenn man aus dem Fenster meines Ateliers sieht, ist der ehemalige Todesstreifen zu sehen, der bis 1989 unüberwindbar war. Heute wird da gegrillt und Fußball gespielt.

*T.H.: Haben Sie in den achtziger Jahren schon hier in Berlin gelebt?*

N.M.: Ich lebte in Hamburg, war aber in den siebziger und achtziger Jahren viel in Berlin. Hier hatte ich Freunde und auch meine ersten Ausstellungen in der Petersen Galerie Anfang der achtziger Jahre. Die Teilung der Stadt war eine Realität. Die Wende 1989 war für mich wie ein Wunder. Dass alles auch ganz anders sein könnte, liegt für mich als ständige Frage unter den Gegebenheiten. Sie berührt auch das Staunen über das, was Sichtbarkeit ist, was da ist, und was ich mit meinen Sinnen erfassen und nicht erfassen kann.





Abb: 13 >



Abb: 14 >

*T.H. Das Staunen wird auch im Bild rätselhaft.*

N.M.: Das Staunen über die Gegebenheiten hat viel mit dem Zeichnen zu tun, denn das Eine könnte ein Anderes sein, im Leben wie in der Zeichnung. Zum Beispiel in den Zeichnungen, in denen sich unterschiedliche Perspektiven überlagern. Die Blicke auf die Welt aus dem Flugzeug waren ein Schlüsselerlebnis für mich. Wenn das Flugzeug im Landeanflug über der Erde kreist, scheint sich der Boden manchmal aufzurichten und sich dem Auge schräg entgegenzuklappen. Zusammen mit der Geschwindigkeit eröffnet sich eine fremde Perspektive auf die vertraute Welt. Mit den zunächst räumlich orientierten Worten *Perspektive* und *Blickwinkel* werden auch Haltungen und Einstellungen bezeichnet, also Sichtweisen des Denkens, die veränderlich, vorübergehend, als falsch oder richtig betrachtet werden, je nachdem, wo sich der eigene Standort befindet. Mit dem Blick aus dem Flugzeug erlebe ich etwas realiter, ich kann also sehen, was ich aus dem Alltag kenne. So begann ich im Flugzeug, den Blick auf die Welt zu zeichnen, die unterschiedlichen Perspektiven, und diese Erfahrungen im Atelier auf grösseren Formaten anhand von Linien zu transformieren: Linien, die Gesehenes nachvollziehen und freie Linien, vermischt mit den Zeichenkonventionen aus der Kartografie und Meteorologie. Es sind Zeichnungen, die beides gleichzeitig zeigen: den Blick auf die Welt und die Welt im Kopf mit der Dynamik wechselnder Perspektiven und einer unaufhaltsamen Bewegung. Es sind schwankende Räume, die keinen festen Bezugspunkt mehr haben.

Bereits mit den ersten Ballonfahrten hatte sich für die Menschheit ein ganz neuer Blick auf die Welt eröffnet, der aus heutiger Sicht recht beschaulich ist. Durch die grosse Geschwindigkeit und die Neigungswinkel der Flugzeuge beim Fliegen ist eine weitere, faszinierende und verwirrende Dimension des Blicks dazugekommen, die relativ neu ist, mehrere Perspektiven gleichzeitig suggeriert und viel mit unserem heutigen Lebensgefühl zu tun hat.

In diesen Zeichnungen, die ich «Papierperspektive» nenne, habe ich auch die Zeit im Verhältnis von Sehen, Denken, Bewegen, also von Blick und Hand, thematisiert. Die langsame Hand, die zeichnet, kommt während des Fliegens aufgrund der Geschwindigkeit dem Blick, der mitfliegt, nicht hinterher. Das Stück Erde hinter dem Flugzeugfenster verschwindet kontinuierlich aus dem Blickfeld, bevor es auf dem Papier fixiert werden kann, das direkte Anschliessen an das bereits Gezeichnete ist nicht möglich und vollzieht sich im Übereinanderzeichnen von dem, was sich neu im Blickfeld zeigt. Nicht hintereinander, sondern übereinander.

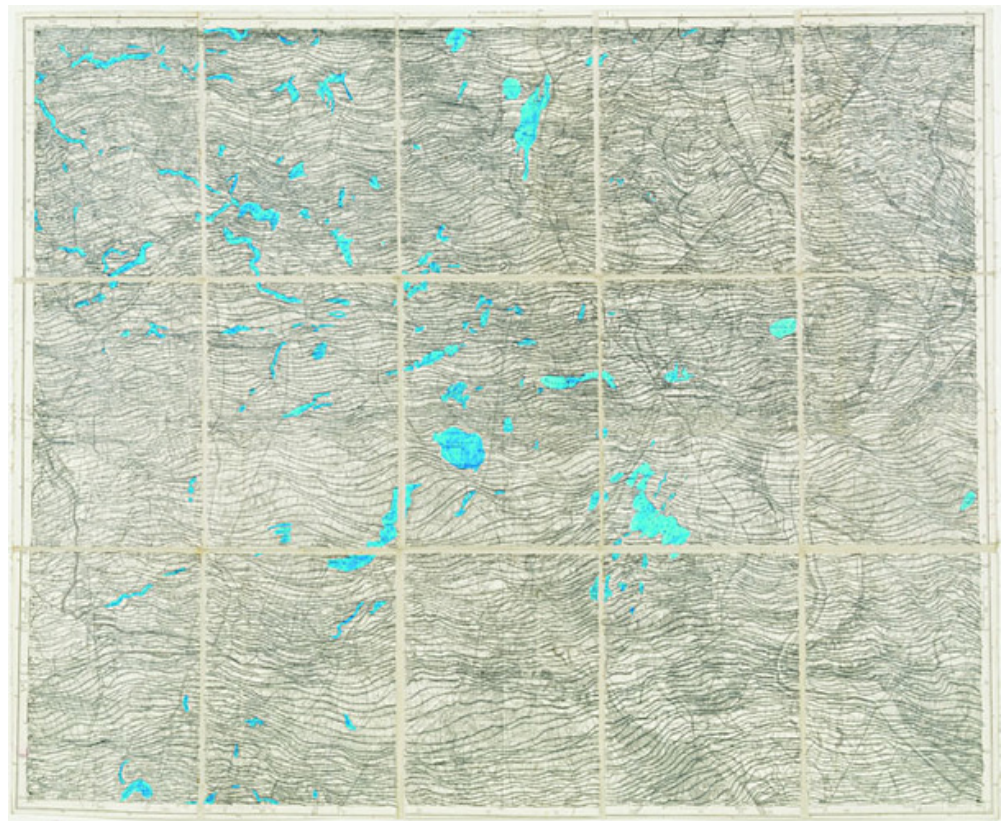


Abb: 15 >

*T.H.: Lassen Sie uns noch mehr über die Tempi der Hand sprechen. Die Eindrücke der Wahrnehmung können zu schnell an uns vorbeifliegen. Die Hand und das Denken sind dann zu langsam. Aber andersherum kann ja auch die Hand schneller sein. Hals über Kopf voraus sozusagen, nur eben mit dem Stift in der Hand. Dann kommt das Auge zu spät.*

N.M.: Das gibt es auch. In so einem Fall ist das Reflektieren nicht so stark im Spiel. Die Zeichnung kommt aus dem Impuls, der Geste, der Bewegung bzw. aus der Logik der Zeichnung selbst. Will man zeichnend finden oder erspüren oder ein sichtbares Gegenüber zeichnend erfassen, braucht man mehr Zeit, um Sehen, Denken und um die Hand zu koordinieren. Beim «Abzeichnen» finde ich es geradezu magisch, wie das Gesehene für den Bruchteil einer Sekunde im Kopf aufbewahrt und kurz darauf durch die Bewegung der Hand übersetzt und auf dem Papier sichtbar gemacht wird. Es gibt eine wunderbare Zeichnung von Caspar David Friedrich von einem Bäumchen mit der Unterschrift: «drei Stunden». Es ist nicht eine sechzigstel Sekunde wie beim Fotoapparat. Die Unmittelbarkeit der Zeichnung ist eine grosse Stärke, die aber nicht mit Schnelligkeit verwechselt werden darf.



Abb: 16 >

*T.H.: Für ein Verständnis der Relation von Zeichnen und Denken ist die Temporalität des Zuges sicher ein möglicher Schlüssel. Jacques Lacan sprach von einer «Funktion der Hast» und praktizierte sie in der Sitzungsdauer. Bei Rosalind Krauss findet sich die Denkfigur einer überbordenden, überberstenden Geste. Fragwürdig wird damit meines Erachtens ein Zusammendenken von Intention, Wissen und Sehen auf der einen Seite, und dem spontanen, gestischen und vielleicht auch unbewussten Handeln des Zeichenzuges auf der anderen Seite. Sie legen sehr viel Wert auf die Langsamkeit der Zeichnung, die das wirklich Signifikative zeichnend herausstellt. Ich würde hierzu gern noch eine Überlegung von Peter Handke ins Spiel bringen. Er sagte in einem Gespräch: «Wenn man zeichnet, bleibt man lang vor einer Sache und man sieht im Zeichnen das Bezeichnende einer Sache, was man beim Fotografieren eben nicht sieht.»*

*Vielleicht können Sie noch einmal auf das Verhältnis von Beschleunigung und Entschleunigung, Hast und Ruhe im zeichnerischen Akt zu sprechen kommen.*





Abb: 17 >

N.M.: Die Befindlichkeit beim Zeichnen und damit auch die Geschwindigkeiten hängen mit den Absichten und Ansätzen, den Vorhaben, Inhalten, Konzepten und Anlässen, und nicht zuletzt mit den verwendeten Materialien und Zeichenutensilien zusammen. Es gibt Vorstellungen und Ideen, also Gedanken und innere Bilder, es gibt die Sichtbarkeit um mich herum, es gibt Linien und Zwischenräume und die Bewegung, die Rhythmik im Prozess des Zeichnens selbst. All das macht in unterschiedlichsten Gewichtungen den zeichnerischen Prozess aus und wirkt sich auf Hast oder Ruhe, Bedächtigkeit, Unruhe, Geschwindigkeit aus. Es verweben sich immer mehrere Aspekte miteinander und helfen, etwas sichtbar zu machen, was ich so vorher nicht wusste, gesehen habe bzw. was so vorher nicht da war.

*T.H.: Ich denke, es ist auch absolut notwendig, eine kritische Position gegenüber einer Ideologie der Unmittelbarkeit und der Präsenzästhetik einzunehmen. Wenn man etwa an einen Künstler wie Hans Hartung denkt, ist das implizite Kalkül heute kaum zu übersehen. Das Kalkül ist eigentlich erst die Bedingung einer möglichen, nichtintentionalen Improvisation und Spontaneität. Was diese Kategorien letztlich bedeuten, wird so erst eigens fragwürdig. Vielleicht ist die zeichnerische Geste eine Utopie. Sie ist nur Vektor und damit nur Bild einer gerichteten Kraft. Die Vorstellung einer verbildlichten gestischen Zeichnung erschöpft sich aber spätestens im Eindruck redundanter Zeichnungen.*

N.M.: Die geübte Geste kann redundant werden, und es ist ein bestimmtes Kunstwollen darin. Man hat es geübt und fast wie in der Konserve vorrätig, die Spontaneität wird fragwürdig. Das anfangs zitierte «as little Art as possible» könnte hier sehr hilfreich sein. Damit man eben nicht in einer manierten Kunstgeste erstarrt. Ich stehe diesen sich wiederholenden, individuellen Gesten eher misstrauisch gegenüber. Den so genannten «Selbsta Ausdruck» muss man kritisch betrachten, aber dennoch entwickeln. Wir alle sind Ergebnisse unterschiedlichster Voraussetzungen und Einflüsse. Wir haben alle eine DNS-Schleife, unsere Kindheit, unsere kulturellen Einflüsse usw. Die Kultivierung des Selbst ist fragwürdig, das «Eigene» muss man mit Skepsis betrachten, besonders in einer Zeit, die massenweise Bilder und auch Klischees bereitstellt. Gerade darum aber muss man an den eigenen Ausdrucksformen arbeiten. Die Reibung mit dem, was die Umgebung uns bietet, ist dabei wichtig, um herauszufinden, wo man steht und was einem wesentlich ist. Ausdruck und Haltung sind nicht voneinander zu trennen.

*T.H.: Was Sie «Selbsta Ausdruck» nennen, nutzt sich ab, da die Vielfalt einfach früher oder später fehlt. Redundanz führt zwangsläufig zu Langeweile, zumindest in den meisten Fällen. Ihr mannigfaltiges zeichnerisches Werk, aber auch der Ansatz von Dieter Roth, über den wir am Anfang gesprochen hatten, gehen da einen anderen Weg. Das Zeichnen wird dann als eine Praktik des Auffächerns, Eröffnens und Vervielfältigens verstanden. Am Ende steht Komplexität und Mannigfaltigkeit. Nicht die immer gleiche Geste und Konzeption, die höchstens der Kunstmarkt schätzt und eine klassifikatorische Geschichtsschreibung begünstigt.*

N.M.: Alles, und natürlich auch ich, ist begrenzt, aber damit muss ich eben hantieren, und gerade das ist die Herausforderung. Ich habe gedankliche Interessensfelder und begrenzte Fähigkeiten. Ich suche auch Widerstände, will mich nicht nur in Varianten wiederholen und machen, was mir leicht fällt. Dort, wo Widerstände sind und die Krisen lauern, gibt es fast immer auch eine Erkenntnis. Das erwähnten Sie bei John Berger.

*T.H.: Wir könnten nun vielleicht dieses Begriffsfeld: Krisis, Widerstand, Fehler, Unschärfe ein wenig sondieren. Dass es Ihnen wichtig ist, und womöglich generell das produktive Moment der Zeichnung zu erklären hilft, wurde bereits deutlich.*

N.M.: Die Fehler helfen, sich etwas wieder zu erobern oder vielmehr zurückzuerobern, sie können auf etwas hinweisen, wo man noch nicht war. Das klingt paradox. Bestimmte Dinge kann man ja irgendwann, man beherrscht sie, man kann sie wiederholen. Die Wiederholung ist eigentlich auch etwas sehr Wichtiges und Gutes, gerade auch deswegen, weil es keine hundertprozentige Wiederholung gibt, sondern nur Annäherungen. Man muss sehr viel wiederholen bis man an einen Punkt kommt, an dem sich wieder Etwas öffnet und etwas Neues einstellt. Das ist fast eine Methode. Etwas Neues wird durch Wiederholung oder durch Widerstand ermöglicht.

*T.H.: Oder durch Wiederholung und Widerstand?*

N.M.: Das wären zwei Wege. Wiederholung ist ein Prozess, in den man sich einschwingt, wohingegen Widerstand eher das Gegenteil ist, etwas Festes, das sich mir entgegenstellt. Widerstände fordern andere Verhaltensweisen heraus als das Sich-Einschwingen in die Wiederholung. In der Wiederholung ergeben sich Varianten bzw. Abweichungen, und durch Abweichung entsteht etwas Neues. Es gibt ja auch in den Naturwissenschaften den Ansatz, dass die menschliche Spezies durch Abweichung von einem genetischen Programm entstanden ist.

*T.H.: Das wäre ein schönes Modell für das Neue im Zeichnen.*

N.M.: Aber man muss beim Zeichnen oft auch im Prozess insistieren. Kampf und Beiläufigkeit laufen zusammen. Ich kann das schwer erklären. Am Schönsten ist für mich im Zeichnen der Zustand einer Mischung aus Konzentration, Achtsamkeit und Wachheit, gepaart mit einer Lockerheit im Sinne von «ganz egal!».

*T.H.: Die Schwierigkeit, diese Erfahrungen in Worte zu fassen, berührt ein Thema, das ich mit Ihnen gerne noch besprechen würde. Das Verhältnis von Praxis und Theorie der Zeichnung, oder, wenn Sie wollen, in der Dreiteilung von praxis, poiesis und theoria, das Verhältnis von Handeln, Kunst und Theorie. Aber vor allem, wie verhalten sich Tätigkeit und Reflexion zueinander? Der Corpus der Zeichnung und das Gebäude der Theorie?*

N.M.: Die Zeichnung ist ja zunächst ein anderes Medium als die Sprache, gleichwohl zeichnen und schreiben einander verwandt sind. Wir Zeichner arbeiten in die Sichtbarkeit hinein und entwerfen so eine Welt, ein Gedankengebäude, wie auch immer... Die Philosophen haben einen Gedankenkosmos, den sie dann in Sprache übersetzen. Es sind eigentlich immer Übersetzungsvorgänge. Ich übersetze etwas, das mich beschäftigt und das ich vielleicht noch nicht benennen kann.

Um es «benennen» zu können nutze ich die Zeichnung. Sie, ein Philosoph oder ein Kunstwissenschaftler, machen das auch, aber sozusagen mit einem gedanklichen Begriffsapparat übersetzt in Sprache. Natürlich kommt man da zu anderen Ergebnissen, weil die Medien, in denen gedacht wird, andere sind. Ich finde es hoch interessant, dass sich Wissenschaftler mit der Zeichnung befassen, als Künstler kann man davon profitieren und sich in seltenen Fällen darin wiederfinden. Man liest einen Text, zum Beispiel Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden*, ist fasziniert, oder Merleau-Pontys *Das Auge und der Geist*. Da spricht jemand etwas aus in einer präzisen, wunderbaren Sprache, und man merkt sofort, ja, so ist es, da ist ganz viel von dem, was ich schon immer empfunden habe, aber nie so hätte sagen können. Der wechselseitige Austausch von Kunsttheoretikern und Künstlern kann bereichernd sein, gleichwohl Wissenschaftler ihre eigenen Diskurse führen, ungeachtet dessen, ob sie auf die Künstler in irgendeiner Weise zurückwirken. Künstler denken in der Regel nicht in wissenschaftlichen Kategorien, aber es gibt immer wieder Brücken.

*T.H.: Ein Schlüsselbegriff der späten Dekonstruktion, bei Nancy und Derrida, ist das «Berühren». Ein Begriff, der selbst über sich hinausweist und nach einer möglichen Öffnung der Philosophie fragt. Das Berühren überschreitet ein begriffliches Register und verlangt daher immer auch nach Berührungspunkten zum Alltag oder zur Kunst. Man kann es nicht auf den Begriff bringen. Im Berühren konvergieren in diesem Sinne Zeichnen und Denken. Es ist also auch wichtig, dass diese Öffnung überhaupt besteht, damit die Theorie der Zeichnung zur zeichnenden Theorie gelangt.*

N.M.: Das Berühren hat eine geistige, emotionale und körperliche Dimension wie das Zeichnen auch. Und es bleibt die Frage: Warum zeichnet man eigentlich? Warum tut man das? Warum diese Berührung?

*T.H.: Warum zeichnen Sie? Warum tun Sie das?*

N.M.: Als ich damit anfang, wusste ich das nicht. Aber es gab eine ganz grosse Motivation, ohne zu wissen warum und ohne zu wissen, was es eigentlich ist. Diese Motivation hat bis heute nicht nachgelassen, und im Laufe der Jahre zeichnete sich für mich allmählich ab, worum ich kreise. Ich kann es vielleicht so sagen: Ich glaube, es gibt ein Defizit, das andere so vielleicht nicht haben oder empfinden. Die Frage: «Wo bin ich hier eigentlich?» hat mich seit Kindertagen umgetrieben. Es geht mir darum, mir die Fremdheit und Widersprüchlichkeit, aber auch den Reichtum des Daseins anzuverwandeln, etwas von der Welt zu begreifen, sie befragend zu umrunden und dieses Etwas in die Sichtbarkeit zu bringen.



Vergänglichkeit, Bewegung, Wandelbarkeit sind zu Konstanten meiner Arbeit geworden. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Verknüpfung von Disparatem, das Umbenennen von Gültigem öffnen mir auf dem Papier schwankende Räume. Das Eine ist das Andere, die Nähe fern, das Selbstverständliche fragwürdig und das Uneigentliche das Eigentliche. Auswählen, Weglassen und Wegnehmen, Isolieren, Überlagern, Verdecken, Vertauschen, Wiederholen sind Verfahrensweisen, mit denen ich meine Gedanken, das nicht Sichtbare, die bildlosen Anfänge mit dem Sichtbaren verbinden und vor Augen führen kann. Dabei ist mir die Linie mit ihren Möglichkeiten wesentlich, ebenfalls das Serielle, die sich im Nacheinander entfaltenden Variationen eines Ansatzes bzw. einer Denkfigur. Die Zeichnungen denke ich in Zusammenhängen, ein ständiges wechselseitiges Befragen. Es gibt kaum Einzelzeichnungen, sondern immer Gruppen oder Serien. Das Zeichnen ist eine Erfahrung.

*T.H.: Es freut mich, dass sie noch einmal auf die Erfahrung beim Zeichnen, die Erfahrung der Zeichnung zurückkommen. Zum Abschluss passt daher vielleicht ein Zitat von Cy Twombly: «Jede Linie nun ist die aktuelle Erfahrung mit ihrer eigenen eingeborenen Geschichte. Sie illustriert nicht – sie ist die Empfindung ihrer eigenen Verwirklichung.» Im Englischen ist es besser: «Each line is now the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realisation.» [7]*

N.M.: Sehr schön. Erfahrung und Realität. Die Realität zeichnend erfahren. Das versuche ich eben. Die Realität ist eine Realität, und die Zeichnung ist eine Realität, aber eben eine andere. Und jede Zeichnung hat die ihr eigene Realität. Das ist mir wichtig. Die Zeichnung ist eine Realität mit anderen Bedingungen und vielleicht auch anderen Möglichkeiten.

## Fussnoten

Seite 134 / [1]

---

Dieter Roth, *Trophies: 125 two-handed speedy drawings*, 1 Bd., Stuttgart 1979.

Seite 135 / [2]

---

Vgl. Martin Warnke, *Der Kopf in der Hand*, in: ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 108–120.

Seite 138 / [3]

---

Emile Benveniste, *Der Begriff des <Rhythmus> und sein sprachlicher Ausdruck* (1951), in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Wilhelm Bolle, München 1974, S. 363–374.

Seite 141 / [4]

---

John Berger, *Berger on Drawing*, Aghabullogue 2005.

Seite 146 / [5]

---

Vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, *Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 231–255: «Um die Funktion der horizontalen Lage im klassischen Dispositiv zu verstehen, muss allerdings expliziert werden, was in den Kategorien <horizontal> und <vertikal> vorausgesetzt wird, nämlich dass, erstens, von Orientierung in Hinblick auf den menschlichen Körper die Rede ist und dass, zweitens, dieser seinerseits bereits in eine spezifische Lage gebracht worden ist, die es erlaubt, selbst in Bezug auf ein horizontal liegendes Zeichenblatt relativ selbstverständlich von einem <Oben> und einem <Unten> zu sprechen. Unter diesen Bedingungen gewinnt die ‚untere‘ Bildkante eine besondere Nähe zum Körper des Zeichners, sie kann in gewisser Weise sogar durchlässig für diesen werden. Der Bildträger wird daher, zumindest der Tendenz nach, nicht als Gegenüber (wie dies beim Staffelleibild der Fall sein kann), sondern als Erweiterung des Körpers begriffen.» (S. 244)

Seite 148 / [6]

---

Zum Begriff des «Schlüsselbildes» vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2010, S. 87f.

Seite 158 / [7]

---

Cy Twombly, *Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly*, in: *L'Esperienza moderna* 2, 1957, S. 32.

## Abbildungen

Seite 135 / Abb. 1

---

Nanne Meyer, «Statistics of Blue Objects», 2005, Doppelseite aus «Die relative Vermessung der Wolke», 2005, Hamburger Kunsthalle. Die Zeichnungen wurden für die Publikation angefertigt und in Originalgrösse 24 x 19 cm reproduziert. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 136 / Abb. 2

---

Nanne Meyer, «Ten Words», 1995, Gouache, Tusche und Farbstift auf Buchseiten, 6 Zeichnungen von insgesamt 70 Blättern, je 19,3 x 13 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 138 / Abb. 3

---

Nanne Meyer, «Linie, Sprache, Zeichnung», 2005, Doppelseite aus «Die relative Vermessung der Wolke», 2005. Hamburger Kunsthalle. Die Zeichnungen wurden für die Publikation angefertigt und in Originalgrösse 24 x 19 cm reproduziert. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 139 / Abb. 4

---

Nanne Meyer, «Piero della Francesca» aus dem Zyklus «Renaissance Zeichnungen», 2011, Blei- und Farbstift auf Papier, 21 x 17,8 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 140 / Abb. 5

---

Nanne Meyer, Aus «Vermeer», 1990, Farbstift auf mit weisser Dispersionsfarbe grundiertem Papier, 8 Zeichnungen je 29,7 x 21 cm. Privatbesitz. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 143 / Abb. 6

---

Nanne Meyer, Aus «Vermeer», 1990, Farbstift auf mit weisser Dispersionsfarbe grundiertem Papier, 8 Zeichnungen je 29,7 x 21 cm. Privatbesitz. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 144 / Abb. 7

---

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Papierperspektive», 2007, Blei-, Farb- und Tuschestift auf Papier, 70 x 100 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Seite 145 / Abb. 8

---

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Nachtflug», 2011, Gelstift auf mit Acryl grundiertem Papier, 147 x 206 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Papierperspektive», 2005/06 Blei-, Farb- und Tuschestift auf Papier, 61 x 86 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, Jahrbuch XXII, 2009/10.

Nanne Meyer, Jahrbuch XXII, 2009/10.

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Kartografische Geister», 2007, Bleistift auf Landkarte, 37,5 x 39 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, «Genähte Nacht», 2005, weisser Farbstift auf mit Acrylfarbe grundiertem Papier, 70 x 100 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, o.T., 2005, Collage, Blei- und Farbstift auf Papier, 29,7 x 21 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, «Seenplatte», 2004, Farb- und Bleistift auf Landkarte, 51 x 71 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Luftblicke», 2002, Bleistift, Schellack, Dispersionsfarbe auf Papier, 70 x 100 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer, Aus dem Zyklus «Luftblicke», Detail, 2004, Bleistift und Dispersionsfarbe auf Schnittmusterbogen, 80 x 100 cm. Courtesy Galerie Marlene Frei Zürich.

Nanne Meyer in ihrem Berliner Atelier. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.