

## 03 Zur Händigkeit der Zeichnung

HERAUSGEGEBEN VON  
HANA GRÜNDLER, TONI HILDEBRANDT, OMAR NASIM, WOLFRAM PICHLER  
MAI 2012

The Musical Hand in Leonardo da  
Vinci's Anatomical Drawings

LEA DOVEV

«Das Brachland des Papiers»

ALEXANDER PERRIG IM GESPRÄCH

Mechanische Hand und  
künstliches Auge

HOLE RÖSSLER

Observing by Hand

OMAR W. NASIM

Die zwei linken Hände von Bruce  
Nauman

ANITA HALDEMANN

«Video-Graphie» und die Ästhetik  
der Apartheid

SONJA A. J. NEEF

Ist Nachzeichnen ein Regelfolgen?

ULRICH RICHTMEYER

Die Hand des Malers (1970)

ROLF WINNEWISSER



Coverbild: William Anastasi,  
Subway Drawing (3.29.00\_17/10) 2000  
23 x 31 cm, Courtesy:  
Thomas Rehbein Galerie, Köln

ISSN 1664-9966



UNI  
BASEL



SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION

The National Centres of Competence in Research (NCCR)  
are a research instrument of the Swiss National Science Foundation

### Thema: Zur Händigkeit der Zeichnung

|                              |     |   |
|------------------------------|-----|---|
| LEA DOVEV                    | 20  | The Musical Hand in Leonardo da Vinci's Anatomical Drawings |
| ALEXANDER PERRIG IM GESPRÄCH | 35  | «Das Brachland des Papiers»                                 |
| HOLE RÖSSLER                 | 44  | Mechanische Hand und künstliches Auge                       |
| OMAR W. NASIM                | 66  | Observing by Hand   |
| ANITA HALDEMANN              | 75  | Die zwei linken Hände von Bruce Nauman                      |
| SONJA A. J. NEEF             | 89  | «Video-Graphie» und die Ästhetik der Apartheid              |
| ULRICH RICHTMEYER            | 110 | Ist Nachzeichnen ein Regelfolgen?                           |
| ROLF WINNEWISSER             | 127 | Die Hand des Malers (1970)                                  |

### Dialog. Bildkritik im Gespräch

|                  |     |  |
|------------------|-----|--|
| TONI HILDEBRANDT | 134 | Wiederholung und Widerstand - Zeichnung als Krisis |
|------------------|-----|--|

### Bild.Geschichte. Bilder im historischen Kontext

|                 |     |  |
|-----------------|-----|--|
| DOMINIQUE RUDIN | 159 | Die un/sichtbaren Grenzen des Liberalismus ... |
|-----------------|-----|--|

### Kritik. Rezensionen und Debatten rund um Bildkultur

|               |     |                                      |
|---------------|-----|--------------------------------------|
| DAVID ESPINET | 166 | Skizze einer Ästhetik des Entwerfens |
|---------------|-----|--------------------------------------|

### Glossar. Grundbegriffe des Bildes

|                |     |                    |
|----------------|-----|--------------------|
| ARNO SCHUBBACH | 174 | Linie              |
| RALF SIMON     | 183 | Zeige-Sprech-Szene |

### Vor einem Bild

|               |     |  |
|---------------|-----|--|
| SIMONE FRANGI | 191 | The athlete is the artist, the artist is the athlete |
|---------------|-----|--|

194 Impressum

195 Disclaimer

196 Kontakt

# Zur Händigkeit der Zeichnung

HANA GRÜNDLER, TONI HILDEBRANDT, WOLFRAM PICHLER

*Drawing tends to take place in the interval between two hands. Regardless of whether the hand manipulating the chalk, the pen, and the compass, is the right or left one, its counterpart will regularly have a share in the production of the marks made. Especially when the surface to be marked is not a rock or a wall but a mobile thing, or what one could call a detachable surface (such as paper), the process of drawing will depend on the services of the «Other Hand»; which helps to make sure that any support stays in place and that the draught person's body can relate and respond to the surface in the right way. Thus, the guiding, drawing, pulling or incising hand will regularly be assisted by another hand making the surface-to-be-marked available and to hold it securely in place. The <handedness> of drawing is therefore not to be identified with what art history has called «Handzeichnung» (hand-drawing) – a term which has only the appearance of a self-evident concept. On the contrary, the analysis will have to take into account and discern the manifold ways in which hands – left and right hands, more or less skilled hands, and so on – come into play and engage with the process of drawing; it will, more generally, have to acknowledge the preconditions of this old image-making practice, preconditions which are richer and more varied than we tend to at first think. Only on this basis will it be possible to initiate a dialogue between the history and critique of drawing, on the one hand, and the philosophies of the hand, handedness and things <ready-to-hand> on the other.*

«Die Hand reicht und empfängt und zwar nicht allein Dinge, sondern sie reicht sich und empfängt sich in der anderen. Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist.»  
(Martin Heidegger, Was heißt Denken?) [1]

Der Zusammenhang von Hand und Zeichnung ist nicht leicht zu durchschauen. Er ist auch nicht selbstverständlich. Wenn er es wäre, gäbe es den Begriff der Handzeichnung nicht. Indem dieser Begriff die Verbindung von Hand und Zeichnung eigens markiert, lässt er zugleich an Zeichnungen denken, die nicht von Hand, jedenfalls nicht von Menschenhand gemacht sind – wie etwa die Zeichnung im Fell des Tigers. In kunsthistorischen Bibliotheken, Graphikkabinetten, Kunstgalerien und Versteigerungshäusern, wo die von Tieren an ihren Körpern getragenen Zeichnungen selten Beachtung finden, sind es vor allem Druckgraphiken (und Photographien), die von Handzeichnungen unterschieden werden. Das Augenmerk liegt hier offenbar nicht auf dem Stechen, Schneiden oder Bezeichnen von Druckplatten, wo man allen Grund hätte, von Zeichnung oder sogar Handzeichnung zu sprechen; es liegt auf dem Druckvorgang selber, genauer gesagt: auf der Art, wie beim Drucken die Markierungen von der Druckplatte aufs Papier gebracht werden.

Was in dem Augenblick geschieht, wo sich die markierte und eingefärbte Druckplatte abdrückt, kann unmittelbar weder beobachtet noch kontrolliert werden; es spielt sich in einer raumlosen Finsternis ab, die Augen und Händen gleichermaßen verschlossen bleibt. Nur dann, wenn die Hand selber zur Druckplatte wird, kann sie sich unmittelbar in den Druckvorgang einmischen und im entscheidenden Moment an Ort und Stelle des Abdrucks sein. Es entsteht dann freilich keine Zeichnung, sondern ein Handabdruck. In allen anderen Fällen bleibt die Hand vom Geschehen der druckgraphischen Bildwerdung ausgeschlossen. So gesehen, kann jede Druckgraphik, so viele Handgriffe zu ihrer Herstellung auch nötig sein mögen, als ein nicht von (Menschen-)Hand, ja unter Ausschluss der Hand gemachtes graphisches Bild angesehen werden.



Abb: 1 >

Im Kupferstich des *Raffael im Mantel* setzt Marcantonio Raimondi diesen Ausschluss der Hand dezidiert in Szene [Abb. 1]. Die Dimension der konkreten manuellen Ausführung wird ausgeblendet, da die Hände, die den künstlerischen Entwurf fixieren, gänzlich unter dem schweren Stoff verborgen sind. Es geht offenbar um eine Konzeptualisierung und Zurschaustellung der geistigen Bildfindung, eine Deutung, die durch Raffaels sinnierend ins Leere gerichteten Blick unterstützt wird [2].

Dass Raimondi in einer selbstreflexiven Geste auch auf die dem Medium der Druckgraphik inhärente Abwesenheit der Hand verweist – was in der Verhüllung der künstlerischen Hand(lung) seinen prägnanten Ausdruck findet – ist keine abwegige Vermutung, wenn man bedenkt, das dasselbe Problem, die Negation der Künstlerhand im Prozess der druckgraphischen Bildwerdung, damals auch andere bedeutende Künstler beschäftigt hat.

Als Albrecht Dürer einmal eine Radierung anfertigte, welche die von einem Engel präsentierte *vera icon* zu sehen gibt, brachte er die Analogie zwischen dem heiligen Gesicht im Tuch (Paradigma eines nicht von Menschenhand gemachten Bildes) und der Graphik auf dem Blatt Papier eindringlich zur Evidenz [Abb. 2]. [3]



Abb: 2 >

Beim Betrachten dieser Radierung wird deutlich: Wie das im graphischen Blatt dargestellte Tuch, muss auch das Blatt selber mit einem Urbild in Kontakt gekommen sein, und als dies geschah, war es nicht irgendeine Hand, welche die Farbe oder den Schweiß auf das Blatt oder Tuch übertrug, sondern das Urbild selber hat da etwas von sich ab- und weitergegeben. Man weiss, wie wichtig solche Bezüge später auch für die Photographie werden sollten.

Wenn es etwa darum ging, das Turiner Grabtuch abzulichten, schien sich in dessen Wiedergabe das Reproduktionsmedium selber zu spiegeln: als eine nicht von Menschenhand, sondern allein vom Licht gezeichnete Graphie. [4] Druckgraphiken werden von Handzeichnungen aber nicht nur deshalb unterschieden, weil in einem bestimmten, entscheidenden Moment ihrer Herstellung keine Hand an dem Ort ist, wo das Bild entsteht. Vielmehr fällt es schwer, sie überhaupt als Zeichnungen anzusehen. Zwischen Zeichnung und Abdruck scheint ein so grundlegender Unterschied zu bestehen, dass der Abdruck einer Zeichnung – als einen solchen kann man viele Druckgraphiken ja betrachten – streng genommen gar keine Zeichnung mehr ist. Worin aber besteht dieser grundlegende Unterschied zwischen Abdruck und Zeichnung?

Wir brauchen diese Frage hier nicht im Einzelnen zu erörtern; sie kommt für uns nur insofern in Betracht, als sich daraus Hinweise gewinnen lassen, wie das Verhältnis von Hand und Zeichnung zu denken sei. Begnügen wir uns also mit der Feststellung, dass Schleifspuren dem, was wir Zeichnung nennen, grundsätzlich näher stehen als Abdrücke. Beim Zeichnen kommt es nicht, wie beim Abdruck, zu einer simultanen Berührung zweier Oberflächen, es wird auch nicht, wie beim Rollsiegel, eine Oberfläche auf eine andere abgewickelt, sondern es bewegt sich etwas über die Oberfläche, lässt sich stellenweise auf ihr nieder, dringt vielleicht sogar ein Stück weit in sie ein und zieht (unvorhersehbare) Bahnen, so dass sich Punkte, Flecken oder Löcher zu Linien, Streifen oder Rillen dehnen. Wohl gibt es beim Zeichnen ein Drücken oder Aufdrücken, aber dieses Drücken verbindet sich mit einem Ziehen, Schleifen oder Reissen. Schon die suchenden Luftlinien der zeichnenden Hand sind auf den Kontakt mit der zu bezeichnenden Oberfläche hin gespannt. *Entfalten* jedoch kann sich die zeichnerische Linie erst durch die tatsächliche taktile Berührung des Blattes und im Zusammenwirken von vertikaler und horizontaler Bewegung auf dem Bildträger; wie Alexander Perrig schreibt, ist «die Art und Weise dieses Zusammenwirkens der Ursprung sämtlicher Strichformen.» [5]

Die Markierungen entstehen folglich nicht simultan (wie beim Abdruck), sie haben eher den Charakter von Bewegungsspuren. Wenn die Hand selber das Zeicheninstrument sein soll, lassen sich solche Bewegungsspuren wohl am leichtesten mit Hilfe von Fingern erzeugen. Die Finger (die wir mitunter sogar als <spitz> bezeichnen – spitz wie eine Feder oder ein Stift) lassen sich offenbar als rudimentäre Zeichenstifte gebrauchen und betrachten. Die Handzeichnung ist von daher vielleicht in erster Linie Fingerzeichnung. Anders als die musikalische Praxis hat die Bildgeschichte allerdings keine Fingersätze hervorgebracht, weshalb die Technik der Fingerzeichnung doch über die – sich zum Spiel der Finger entfaltende – Hand symbolisiert wurde.

Die *flache Hand* dagegen, die man bezeichnenderweise auch Handfläche nennt, steht in einer engeren Beziehung nicht nur zum Drucken, sondern vor allem auch zum flachen Grund, auf den etwas gedruckt, gezeichnet oder sonst wie aufgetragen werden kann. Sie ist nicht zuletzt ein Organ des Glättens von Oberflächen. Als ein solches Organ hat sie zur Bereitung jener Gründe beigetragen, die von Handabdrücken, Handzeichnungen und anderen Graphien immer schon vorausgesetzt werden. [6]

So ist es möglich, in der flachen Hand den Grund, in den Fingern Zeicheninstrumente, in ihrem Zusammenspiel die ganze (?) Zeichnung wieder zu finden. Zugleich darf vermutet werden, dass die Hand durch das Bereiten, Bezeichnen, Beschreiben und Bedrucken von Gründen allererst zu dem wurde, was sie uns heute ist. Diese wechselseitige Beziehung von Hand und Graphie, Hand und Zeichnung, ist vielleicht einer der Gründe, weshalb man nicht nur in der Hand die Zeichnung, sondern auch umgekehrt: in der Zeichnung die Hand wiederfinden möchte. Man ist es immer noch gewohnt, in Zeichnungen und Skripten nach einer kultivierten, durch Zeichnen und Schreiben gebildeten Hand zu suchen und spricht, wenn die betreffenden Erwartungen enttäuscht werden, von einer Klaue oder Kralle.

Zeichnungskenner und ihre Kunden begehren, zur Zeichnung allererst den Zeichner zu finden wie zur Kralle den dazugehörigen Löwen – wobei sie aber gerade nicht an etwas Animalisches, sondern an die Kultur einer ganz bestimmten menschlichen Hand denken, die ihnen zur Metonymie eines schöpferischen (oder sogar: *des* schöpferischen) Menschen gerät. Oder ein Künstler—Raffael—schickt einem anderen —Dürer—eine (eigenhändige?) Zeichnung, woraufhin dieser zu dem Schluss kommt, der andere habe dies getan, um ihm «sein hand zu weisen». [7] Was für eine Hand? Eine geschickte oder gelehrte Hand vielleicht. Oder, allgemeiner, eine bestimmte Machart, eine spezifische Manier.

Die Hand, die weisen oder zeigen kann, kann unter anderem eben auch zeichnen und auf Gezeichnetes weisen oder zeigen. Mehr noch, sie kann sich durch das von ihr Gezeichnete selber weisen oder zeigen, vielleicht sogar die Weise ihres Zeigens zeigen. Dies ist freilich nicht ohne ein gewisses metonymisches Gleiten möglich. In gewisser Weise ist die Hand, die sich in der Zeichnung weist oder zeigt, gar nicht mehr sie selber, sondern sie wird zur Metonymie von etwas Anderem, beispielsweise von einem bestimmten Körper, einer bestimmten Person, einem bestimmten Autor oder Stil oder von einem bestimmten Begriff des schöpferischen Menschen und seines Geistes.

Oder sollte die Hand tatsächlich nicht nur zeigen, zeichnen und greifen, sondern auch be-greifen und also denken können? Gewiss ist, dass man sich in den *Disegno*-Theorien der Frühen Neuzeit vielfach darum bemüht hat, die Hand dem Geist anzunähern. Im Rückgriff auf Aristoteles und Albertus Magnus, der die Hand das «Organ des Intellekts» nannte, [8] wurde die Künstlerhand zu einer urteilssicheren, gleichsam denkenden Hand stilisiert, die die geistigen Konzepte klar auszudrücken vermag. Zugleich wusste man aber spätestens seit Leonardo um die Relevanz der Geste und des Aktes, und darum, wie stark die äussere Bewegung der Hand die innere Bewegung des Geistes führen, also die zeichnerische Hand(lung) den geistigen Prozess beeinflussen kann. Hebt die sich an der Schwelle zwischen Entäusserung und Verinnerlichung bewegende Hand des Zeichners somit stets schon mehrere Erscheinungsformen der Entzweiung auf? Entzweiungen von unabsehbarem philosophischen Gewicht wie diejenige zwischen Innen und Aussen, Körper und Geist, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit?

In ihrem letzten, grossangelegten Werk über das Leben des Geistes schreibt Hannah Arendt, dass jegliche Form des Machens stets mit der Sichtbarkeit verwoben sei. Im Gegensatz dazu spiele sich das Denken im Verborgenen ab, und bleibe nicht nur in der Potenz, sondern selbst im Zustand der Aktualisierung unsichtbar, was sie dazu veranlasst, die Philosophen die Unsichtbaren zu nennen. [9] Spinnt man das Gedankenexperiment weiter, ist es nicht allzu abwegig den Künstler im Allgemeinen und den Zeichner im Spezifischen als einen «Sichtbar-Machenden» zu charakterisieren. Diese Sichtbarmachung entsteht weniger durch eine scharf abgrenzende Linie, als vielmehr durch den wiederholt ansetzenden Strich, der sowohl für labile räumliche Trennungen, als auch für verschiedene Aspekte der Zeitlichkeit sensibilisiert. [10]

Das wiederholte Ansetzen, das Nachtasten, die Überlagerungen, sie alle sind Anzeichen eines Striches im Akt des Werdens, eines Striches, der die Form gerade durch die kontinuierliche Arbeit der Hände erst entstehen lässt im Sinne eines *modus operandi*, den Leonardo in seinen Skizzen zur Evidenz bringt. [11] Er, der sich in seinen Studien immer wieder mit dem Sein des Nicht-Seins beschäftigte und den unvollendeten, da nicht vollendbaren Charakter des Denkens, Schreibens und Zeichnens nicht negierte, sondern visualisierte, führt uns die von Alain Badiou so genannte Fragilität der Zeichnung, ihr Oszillieren zwischen Sein und Nicht-Sein eindringlich vor Augen. [12] Im Gegensatz zum unsichtbaren Ort des Denkens und zur raumlosen, weder der Hand noch dem Auge zugänglichen Finsternis des druckgraphischen Prozesses könnte man den (Entstehungs-)Ort der Zeichnung sowohl als einen des (blinden) Ertastens als auch als einen der Sichtbarmachung umschreiben, ein Ort, an dem etwas folglich (auch materiell) greifbar und in gewissem Sinne begreifbar wird.

Nicht zuletzt ist mit dem Be-Greifen und Be-Zeichnen die Frage nach der Relation von Hand und Sprache, oder umgekehrt betrachtet nach derjenigen von Zeichnung und Mund verbunden. Antonin Artaud etwa hat diese (Sinn)Verknüpfung obsessiv beschäftigt: das Zeichnen mit dem Mund ist ein Zeichnen, in dem jedes Zeichen sowohl von der Hand, als auch vom Atem gezogen zu werden scheint. Mit dem Mund zu zeichnen bedeutet also, eine Stimme vor dem definierenden Wort zu geben, eine Stimme, die als Ganzes gesehen wird. [13]

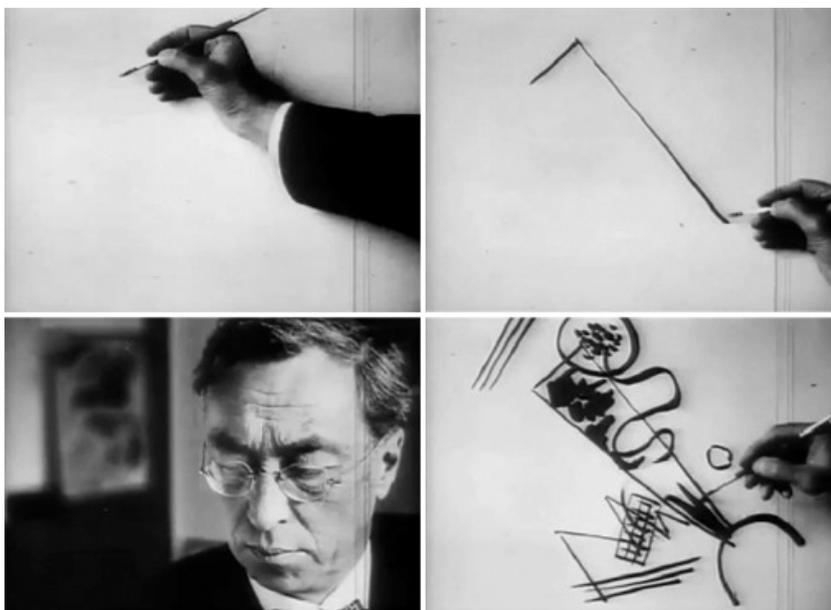
Diese Stimme oder Sprache der Hand thematisiert der französische Paläontologe André Leroi-Gourhan in *Hand und Wort*, seinem in den 1960er Jahren erschienenen philosophischen Hauptwerk. In diesem betritt am Ursprung der Bilder ein *homo erectus* die Szene, dessen Hand, womöglich mit frühen Zeichenwerkzeugen, die Höhlenwand berührt und überrascht vor einem abstrakten Bild zurücktritt. Zum *homo pictor* wird dieser *homo erectus* über die Geste der Hand, die sich über den technischen Zugriff im Bild und der «Bildersprache» exteriorisiert. «Die Hand», so Leroi-Gourhan, «wurde so zur Schöpferin von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluss der gesprochenen Sprache anhängen, sondern eine echte Parallele dazu darstellen (...) Die Hand hat ihre Sprache.» [14]

Überhaupt ist die Hand ja ein zentrales Thema der verschiedensten Anthropologien und Ontologien, nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage nach dem Unterschied von Mensch und Tier. Bekannt ist die Passage aus *De partibus animalium*, in der Aristoteles die Vorzüge der menschlichen Hand preist: die Hand, das «Werkzeug aller Werkzeug», vereint das Viele im Einen. [15] Von der Antike über das Mittelalter und die Neuzeit, man denke etwa an Marsilio Ficino oder Giordano Bruno, führen vielzählige philosophische Spuren zur Hand und Händigkeit – bis hin zu Jacques Derrida, der, Martin Heidegger über die Schulter blickend, zu der Einsicht gelangte: «Jedes Mal, wenn nach der Hand und nach dem Tier gefragt wird (...) scheint eine Schwierigkeit verdeckt». [16] Nicht auszuschliessen ist, dass diese Schwierigkeiten einmal ein neues Verständnis von Geschichte und Gegenwart der Zeichnung erforderlich machen werden.

Bewegen wir uns allzu sprunghaft oder ruckartig vorwärts? Sechshändig schreibend, sind wir der Händigkeit der Zeichnung auf der Spur. Wir sind ungeduldig und kommen einander gelegentlich in die Quere. Die Signaturen überlagern und überkreuzen sich. Die singuläre Autorschaft ist vervielfältigt oder verwischt. Angesichts der Art und Weise unseres Schreibens konnte uns allerdings nicht entgehen, dass die Händigkeit der Zeichnung nicht mit dem Begriff der Handzeichnung gleichgesetzt werden kann und dass in der Händigkeit noch Anderes steckt als jene Eigenhändigkeit, die in kunsthistorischen Zuschreibungsfragen eine so grosse Rolle spielt.

Wir kennen die Händigkeit nicht zuletzt von der Links-, Rechtshändigkeit, von der Ein-, Beid- und Vielhändigkeit. Wer also nach der Händigkeit der Zeichnung fragt, wird sich nicht nur dafür interessieren, wem die betreffenden Hände gehören, auf welche Personen, Autoren- oder andere Namen sie weisen, sondern er oder sie wird auch wissen wollen, wie viele Hände mit im Spiel sind und ob es sich um rechte, linke, beide oder vielleicht sogar überzählige Hände handelt.

Werfen wir einen Blick auf eine prominente Hand im Zeichenprozess: die Hand von Wassily Kandinsky [Video 1].



Video: 1 >

Der Kurzfilm entstand 1926 in Kandinskys Berliner Galerie Nierendorf und war Teil des Zyklus *Schaffende Hände* von Hans Cürlis. Der Berliner Regisseur hatte in den 20er Jahren neben Kandinsky auch die «Schaffende Hände» anderer Künstler und Künstlerinnen gefilmt, wie etwa Lovis Corinth, Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Max Slevogt, Alexander Calder, Max Pechstein oder Otto Dix. Dabei war der Titel wörtlich zu nehmen: Cürlis ging es um die *Arbeit der Hände*. Eine «Kulturforschung» sollte mit den Mitteln des Films dieses Schaffen dokumentieren. [17] Hans Cürlis hatte zunächst in Kunstgeschichte mit einer Arbeit über das Verhältnis von Vorzeichnung und Druck bei Dürer promoviert. [18] Das Kulturfilmprojekt *Schaffende Hände* kann somit auch als ein Versuch verstanden werden, das traditionelle Studium der Handzeichnung und Druckgraphik um eine Erforschung der *Händigkeit der Zeichnung* zu bereichern. Betrachten wir nun den zeichnenden Kandinsky, so fällt unmittelbar auf, dass nur eine Hand, die *eine* Hand des Künstlers im Mittelpunkt der Zeichenszene steht.

Die linke Hand wird sich während der gesamten Filmdauer im Off bewegen. Die rechte Hand gestaltet hingegen das Geschehen, entwirft die Komposition und *tanz*t in einer Weise über dem Blatt, wie es einige Jahre später auch Merleau-Ponty angesichts einer Zeitlupenaufnahme des zeichnenden Matisse beschreiben wird. [19]

Inszenierte Cürlis so also nicht auch unbewusst eine ganz unvollständige Einseitigkeit? Eine Händigkeit der *einen* schaffenden Hand, die ihre singuläre Pluralität nur in den vielen genialen Händen – der Corinths, Kandinskys, Liebermanns usw. – aufweisen sollte. Die Inszenierung dieser genialistischen Einhändigkeit wird in Clouzots *Le Mystère Picasso* (1955) ihren filmhistorischen Höhepunkt finden, und sie bestimmte selbst noch das Verständnis einer virtuoson Beidhändigkeit.

Bekanntlich gab und gibt es Zeichner – Adolph Menzel ist vielleicht das prominenteste Beispiel –, die mit beiden Händen geschickt zu zeichnen vermochten und vermögen. Dass dieses Phänomen als Ambidextrismus bezeichnet wird, verweist auf jenes alte Vorurteil, wonach Geschicklichkeit und Orthographie nur rechts zu finden wären. Wer beidseitig geschickt ist, muss diesem Vorurteil zufolge in gewisser Weise zwei rechte Hände haben, ambidexter sein. Wer hingegen ganz ungeschickt ist, von dem sagen wir, er habe zwei linke Hände. Robert Hertz, Adriano Sofri oder Roland Barthes haben wichtige Gedanken für eine Kulturgeschichte der linken (oder *linkischen*) Hand gesammelt. Ihre soziopolitische Dimension ist für eine Theorie der Zeichnung keineswegs irrelevant, wenn erst einmal erkannt ist, dass Hände immer schon nach Kriterien unterschieden wurden, die von einer bildnerischen Technik allein nicht unmittelbar abgeleitet werden konnten. [20]

Der Begriff der Händigkeit der Zeichnung lenkt unsere Aufmerksamkeit also auf eine gewisse Spaltung und auf die Geschichte oder den Mythos dieser Spaltung. Keine(r) von uns hat vergessen, dass der in Platons *Symposion* erzählte Mythos vom Kugelmenschen nicht mit der Feststellung endet, dass die Menschen Halbkugeln sind, jeder die eine Hälfte eines auseinander gebrochenen Symbolons, das nach Ergänzung durch das andere Teil begehrt. Der Erzähler, Aristophanes, fügt noch etwas hinzu: Er warnt vor der Möglichkeit einer weiteren Spaltung, bei der wir entlang der Vertikalachse unserer Körper aufgespalten oder zerschnitten würden (*Symposion*, 193). Hätte er vor dieser zweiten Spaltung warnen können, wenn sie nicht in gewisser Weise bereits geschehen wäre? Gespaltene Wesen sind wir nicht nur im Hinblick auf das Geschlecht, sondern auch mit Bezug auf die Trennung von links und rechts. Zu fragen wäre, ob und wie sich die Zeichnung zu diesen Spaltungen verhält, nach welcher Seite sie tendiert, ob sie die Spaltungen bezeichnet und verstärkt oder, wie wir es im Bezug auf die philosophische Separierung von Körper und Geist angedeutet haben, auf ihre Problematisierung oder Aufhebung hinarbeitet.

In der modernen Pädagogik gab es bekanntlich Bestrebungen, Zöglinge durch Praktiken des beidhändigen Zeichnens zu ganzen Menschen zu formen, wobei in der angestrebten Ganzheit auch die vorhin berührte Entzweiung relativiert werden und eine neue Form von Harmonie oder (weniger idealistisch) Effizienz erreicht werden sollte. Die zu Erziehenden sollten nicht nach links und rechts auseinander fallen, sondern ihre zwei Seiten integrieren oder optimal koordinieren. [21] Ähnliche Praktiken sind auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu finden. In vielen Fällen bilden sie jedoch einen Gegendiskurs zu jenen pädagogischen Bestrebungen. VALIE EXPORT etwa, die in den frühen 1970er-Jahren beidhändig schrieb und zeichnete, wollte die zwischen links und rechts bestehende Differenz keineswegs überwinden, sondern unter wechselnden Bedingungen beobachten. Sie bezog diese Differenz und was sich an ihr zeichnend und schreibend beobachten liess einerseits auf das Verhältnis von Körper und Code, wobei sie sich früh schon überzeugt zu haben scheint, dass uncodierte, also gänzlich <unschuldige> Körperspuren nirgendwo zu haben sind, auch nicht im Bereich des Linkischen. Andererseits wendete sie die zwischen links und rechts erfahrene Spaltung kritisch gegen den Begriff des Individuums, sofern dieser eine monolithische, unteilbare Einheit bezeichnet. [22]

Eine vergleichbare *Aufhebung* des zeichnerischen Subjekts lässt sich auch in der beidhändigen Zeichenpraxis von William Anastasi beobachten. Ein Kurzfilm der britischen Künstlerin Candida Richardson [Video 2] – den wir hier bewusst der Aufnahme von Cürlis gegenüberstellen möchten – zeigt gleichwertige <Schaffende Hände>.



Video: 2 >

Im Abstand von 80 Jahren begleiten die Filme von Cürlis und Richardson damit nicht nur zwei verschiedene Zeichenszenen; sie dokumentieren auch zwei unterschiedliche Weisen, die Händigkeit der Zeichnung zu denken und zu praktizieren. Für seine *Subway Drawings* ging Anastasi nicht mehr in ein Atelier, sondern begab sich selbst, wie die Linie auf dem Zeichenpapier, in der New Yorker oder Londoner Metro auf eine zeichnerische *U-Bahn-Fahrt um ihrer selbst Willen*. Wir sehen, wie Anastasi in der Horizontalen auf einem Block zeichnet, der auf seinen Knien aufliegt [Abb. 3], die Füße sind parallel ausbalanciert, der Rücken nicht angelehnt, die Augen zumeist geschlossen. Nachdem sich die Metro in Bewegung gesetzt hat, richtet Anastasi den Stift im rechten Winkel auf. Die linke Hand sorgt zunächst noch für Stabilität; später wird gewechselt, bis Anastasi schliesslich zum Schluss beidhändig zeichnet. Durch Hand und Stift entstehen durch die kontinuierliche Vibration der beschleunigenden und bremsenden U-Bahn fein ziselierte Linien und Liniencluster [Cover]. Künstler, Instrument und Umwelt bilden so das Dispositiv einer leiblich-technischen Apparatur in Bewegung, eines *Seismographen*.



Abb: 3 >

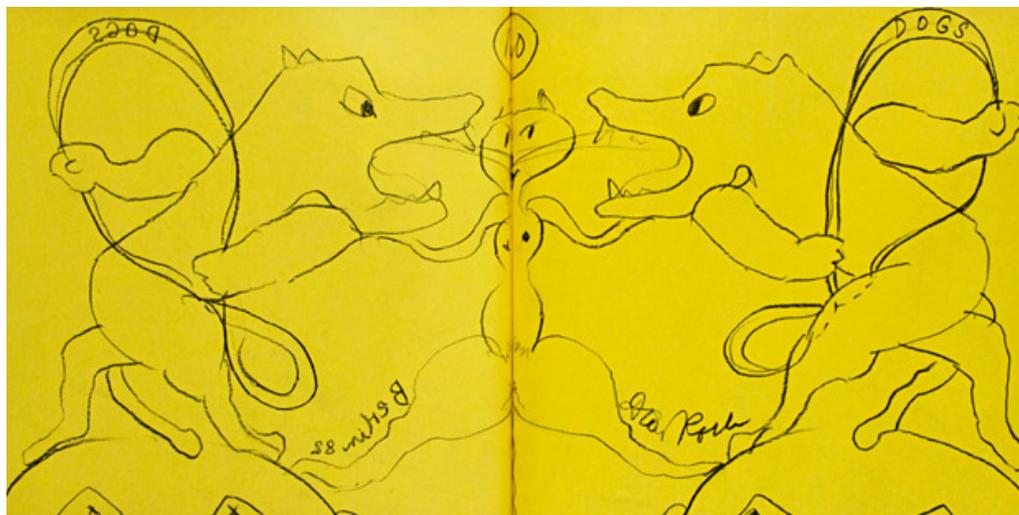


Abb: 4 >

In eine ähnliche Richtung gingen die Bemühungen Dieter Roths. Durch bestimmte Praktiken des beidhändigen Zeichnens wollte er eine Ebene erreichen, auf der sich links und rechts ineinander verkehren lassen [Abb. 4 und 5].

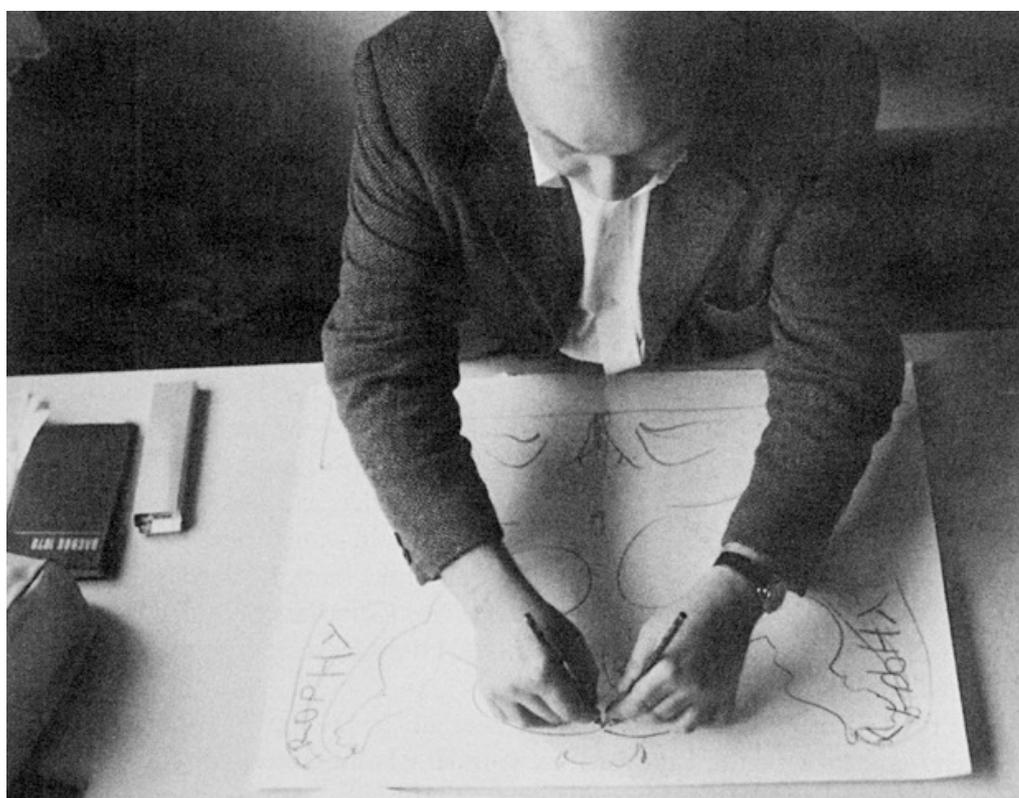


Abb: 5 >

Auch er hatte allerdings nicht vor, sich autopedagogisch zu einem <ganzen Menschen> zu bilden, vielmehr wollte er die Zeichenfläche in eine nicht-orientierbare Oberfläche von der Art des Möbiusbandes transformieren, auf der sich Unterscheidungen wie die zwischen rechts und links nur noch in einem lokalen Bezugsrahmen aufrecht erhalten lassen, während sie im globalen Zusammenhang der Raumschleife hinfällig werden. Zeichnung war für ihn nicht Arbeit *auf* einer, sondern vor allem auch *an* einer Oberfläche: der Versuch, die Zeichenoberfläche zeichnend zu transformieren. Wem es als Zeichner gelingt, eine Ebene oder Oberfläche herzustellen, auf der sich rechts in links und links in rechts verkehren lassen, der wird vielleicht auch, dachte Roth, in der Lage sein, andere asymmetrische Beziehungen wie etwa die von Vater und Sohn umzukehren, sodass der Vater zum Sohn seines Sohns wird und umgekehrt; er wird sich, anders gesagt, in die Lage gebracht haben, den Fluss der Zeit und die Reihe der Generationen umzukehren, letztlich vielleicht sogar Entropie in Negentropie zu verkehren.

Konsequenterweise sind unter dem Autorennamen «Dieter Roth» daher auch Zweihandzeichnungen zu finden, die insofern keine Beidhandzeichnungen sind, als die involvierten Hände zu unterschiedlichen Körpern (zum Beispiel Roth Vater und Sohn) gehörten. Entscheidend war in diesem Projekt also der Zusammenhang von Zeichnung und Zeit. Roth versuchte, durch Zeichnung aus der Zeit ein symmetrisches, auf sich selbst zurückfaltbares Gebilde zu machen.

[23]

Aber wovon unterscheidet sich das beid- oder mehrhändige Zeichnen überhaupt? Sollte es jemals so etwas wie *einhändiges* Zeichnen gegeben haben? Betrachten wir, um bei dieser Frage etwas klarer zu sehen, eine bestimmte, uns vertraute Praxis des Zeichnens. Die Zeichnerin hat ein Blatt Papier und einen Zeichenstift zur Hand und macht sich bereit zum Zeichnen. [24] Papier und Stift allein reichen aber nicht aus, sie braucht noch eine Unterlage. Dazu dient ihr ihre Zeichenmappe. Sie setzt sich also auf einen Schemel, legt die Mappe auf die Beine, das Blatt auf die Mappe und beginnt zu zeichnen. Aber diese Haltung ist noch nicht günstig, sie muss noch etwas modifiziert werden – zumindest dann, wenn ein im selben Raum gegenwärtiges Modell gezeichnet werden soll. Der Blick-Weg vom Zeichenblatt zum Modell wird in diesem Fall möglichst kurz sein sollen; im Idealfall wird es nur einer Augen-, nicht auch einer Kopfbewegung bedürfen, um den Blick vom Zeichenblatt zum Modell und wieder zurück zu lenken. Die Mappe, auf der das Zeichenblatt liegt, muss also angehoben und in eine Schräge gebracht werden, die zum Modell hin aufsteigt, zum Körper der Zeichnerin hin abfällt. Es ist wichtig, diese Schräge in Erinnerung zu rufen, denn wir tendieren dazu, die Zeichnung auf Horizontalität festzulegen [25] – und vergessen, dass sich das Zeichenblatt beim Zeichnen in vielen Fällen in einer Schräglage befindet. Doch auf welche Weise bringt die Zeichnerin ihre Unterlage in die Schräge?

Während ihr, um die untere Kante zu stabilisieren, immer noch der eigene Körper als Widerlager dienen kann, muss der obere, zum Modell hin weisende Teil des Zeichenblattes mit der Hand stabilisiert werden. Diese Hand erfüllt dabei noch weitere Aufgaben: Sie sichert die Verbindung zwischen dem Zeichenblatt und der festeren Unterlage, verhindert also, dass das Zeichenblatt verrutscht; und sie sichert den Bezug zwischen der räumlichen Ausrichtung von Unterlage und Zeichenblatt einerseits, Körper der Zeichnerin andererseits. Die Unterlage und das Zeichenblatt sind zwischen Hand und Körper eingespannt und stehen, obwohl selber in Schräglage, im Bezug zu der vom Oberkörper der Zeichnerin gebildeten Achse. Aber von welcher Hand sprechen wir? Offenkundig sind zwei Hände im Spiel. Die eine sichert Unterlage und Blatt, die andere führt den Zeichenstift und stützt sich dabei selber auf dem Blatt und der Unterlage ab, die von der anderen Hand in Position gehalten werden. [26]

Genau diese komplexe, den gesamten Körper und verschiedenartige Utensilien involvierende Zeichenszene hat Maso Finiguerra bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf mehreren Handzeichnungen veranschaulicht: so sind in seinen Skizzen beispielsweise junge Lehrlinge zu sehen, die auf dem Boden oder einem Schemel sitzend das Blatt auf ihrer Zeichenunterlage festhalten und in den Akt des Zeichnens vertieft sind [Abb. 6].



Abb: 6 >

Besonders eindringlich stellt Maso das unauflösliche Zusammenspiel von Hand und Hand in einer kleinen Studie dar, die den manuellen Akt des Fixierens des Blattes und des Zeichnens auf dem Blatt metadiskursiv ins Bild rückt [Abb. 7]. [27]



Abb: 7 >

Wir stellen fest, dass das Zeichnen (wie das Schreiben) nicht explizit beidhändig werden musste, um eine zueihändige Angelegenheit zu werden. Die Hand, die wir die zeichnende nennen, war und ist meistens auf die Dienste einer anderen, den Zeichengrund bereitenden oder sichernden Hand angewiesen. Zu bedenken ist also nicht nur (wie man es so lange getan hat und immer noch tut) das komplexe Verhältnis von Hand und Auge, Hand und Geist oder auch Hand und Wort; auch das Verhältnis von Hand und Hand ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal des Zeichnens – nicht erst des Beidhandzeichnens. Wir können das zu Beginn Gesagte noch einmal unterstreichen und präzisieren: Die Geläufigkeit des Zusammenhangs von Hand und Zeichnung sollte uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir diesen Zusammenhang und seine historische Variabilität erst ansatzweise überblicken.

Angesichts der skizzierten Zeichenszene sehen wir aber auch Anderes. Insbesondere ein Umstand tritt hervor, der immer noch so selbstverständlich ist, dass man ihn gerne übersieht: Zur Geschichte des Zeichnens gehört wesentlich auch die Geschichte von Zeichenblättern. Nennen wir es die ›Blättrigkeit‹ der Zeichnung. Der grosse Vorteil von Zeichenblättern: dass sie so dünn und leicht und biegsam, folglich leicht zu transportieren, falten, lagern sind, dieser Vorteil geht mit der Schwierigkeit einher, dass Zeichenblätter für sich genommen kaum fest genug sind, um Zeichnungen oder Abdrücke aufzunehmen. Sie sind wohl in der Lage, einmal aufgenommene Markierungen zu tragen, doch bedürfen sie zur Aufnahme der Markierungen einer Unterstützung. Um bezeichnet oder bedruckt zu werden, müssen sie sich sozusagen einen anderen Körper borgen – etwa in Form einer Zeichenmappe oder eines Tisches. Man kann es auch umgekehrt betrachten: Das Zeichenblatt ist die ablösbare Oberfläche eines bezeichneten oder bedruckten Körpers, jedes bezeichnete oder bedruckte Blatt ist eine Art abgezogener Haut.

[28]

Die intime Relation von Haut und Blatt, in die sich die Hand gleichsam einzeichnet, findet in anatomischen Studien ihren wohl markantesten, und im wörtlichen Sinne zugleich tiefgreifendsten Ausdruck. Es ist in diesem Fall nicht nur ein Zeichnen der Haut/auf der Haut, sondern zwangsläufig ein Abziehen der Haut und ein Sezieren des Körpers, wobei das Blatt gleichsam ›zweiblättrig‹ [29] ist: sowohl abgezogene Haut wie auch Ort des Abziehens und Enthüllens. Durch das Zusammenspiel von erkundendem Auge, zeichnender Hand und sezierendem Stift werden auf dem Blatt, das gewissermassen zur imaginären Schnittstelle wird, die unsichtbaren und opaken Tiefen des Körpers freigelegt. Es ist nur eine Vermutung, dass diesem komplexen Szenario in anatomischen Zeichnungen der Hand, wie wir sie etwa bei Leonardo da Vinci, beziehungsweise in Darstellungen von Hände sezierenden Anatomen finden, noch eine weitere, metadiskursive Dimension hinzugefügt wird: die Hand – also das ausführende Organ der Präparierung und Beschreibung – wird enthäutet, zergliedert und im selben Augenblick durch den Akt der zeichnenden Hand wieder zu einem Ganzen zusammengefügt: die Hand als Symbol des schöpferischen Menschen schlechthin sezirt sich, zeichnet sich, kreierte sich. [30]

Doch kehren wir noch einmal zu den Zeichenblättern und dem von ihnen oder für sie geborgten Körper zurück. Wichtig ist in jedem Fall, dass sich das Zeichenblatt beim Zeichnen (oder Drucken) vorübergehend mit einem anderen Körper verbinden muss, der ihm die nötige Festigkeit verleiht. Daraus folgt, dass sich in jeder Markierung auf einem Zeichenblatt gewöhnlich das Widerlager der Unterlage abdrückt – ein im Moment der Betrachtung meist nicht mehr gegenwärtiges Widerlager.

Dieser Umstand bleibt nur deshalb verborgen, weil man sich in der Regel glatter, sozusagen geräuschloser Unterlagen bedient, die in den Formen der Markierungen keine Spuren hinterlassen. Der Abdruck der Unterlage in der Zeichnung bleibt zumeist ein unsichtbarer, bildloser Abdruck. Diese Beobachtungen laufen nicht darauf hinaus, dass die eingangs erwähnte Differenz von Zeichnen und Drucken grundlegend überdacht werden müsste; wohl aber wird deutlich, dass beim Zeichnen auf Blättern mehr vom Drucken im Spiel ist, als man sich gewöhnlich klar macht. Keine Zeichnung ist allein von Menschenhand gemacht, in jede mischt sich auch die Oberfläche des Bildträgers ein, in viele auch ein unsichtbares, nach dem Zeichnen entferntes Widerlager.

Doch wenn das Zeichenblatt sich einen wesentlichen Teil der zum Zeichnen nötigen Festigkeit von der Unterlage borgt, mit der es sich zeitweise verbindet, wer ist es dann, der diese provisorische Verbindung herstellt und der Unterlage selber die notwendige Stabilität verleiht? Die von uns skizzierte Zeichenszene sollte nicht zuletzt auch zu Bewusstsein bringen, wie stark und vielfältig der Körper der Zeichnerin ins Zeichnen involviert ist, ja dass es keiner allzu grossen Übertreibung bedarf, um sagen zu können: Der Körper der Zeichnerin ist beim Zeichnen auf beiden Seiten des Zeichenblattes, sowohl über wie auch unter ihm da.

Bestimmte Arten des Zeichnens setzen offenbar eine mittelbare Selbstberührung voraus. Indem die Zeichnerin den unteren Rand der Unterlage mit ihrem Körper abstützt, während sie die Oberkante mit der Hand hält, berührt sie sich beim Zeichnen selbst. Ihr Zeichnen wird stets eine durch Anderes vermittelte Selbstberührung implizieren – eine durch Anderes vermittelte Berührung auch von linker und rechter Hand. Diese Berührung, die gerade auch durch die bereits erwähnte Schwellenposition der Hand zwischen Innen und Aussen, Ordnung des Subjekts und Ordnung des Objekts gegeben ist, eröffnet die Möglichkeit eines anderen Wissens sowohl um sich Selbst als auch um Alterität. Die tastenden und zeichnenden Hände, changierend zwischen Selbst- und Weltbezug, loten Möglichkeiten des (Be-)Greifens aus. Und so beenden wir unseren gemeinsamen Denkweg zur Händigkeit der Zeichnung mit der Überlegung, dass der Zeichnung eine Zweiblättrigkeit und Ambivalenz innewohnt, die den (Zwie)Spalt stets reflektiert, eine Ambivalenz, die nicht hemmend wirkt, sondern beide (Hände) gelten lässt.

*Diesem Vorwort gingen einige Vorzeichnungen voraus, die während der eikones Summer School 2011 in der Alten Universität am Rheinsprung 11, im Schaulager und dem Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel entstanden. Wir danken, auch im Namen von Omar W. Nasim, allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern: Judith Dobler, Simone Frangi, Gregor Hochstetter, Matteo Hofer, Katharine Kiesinger-Becker, Gila Kolb, Kathryn E. Piquette, Caroline Lillian Schopp, Martin Søberg, sowie Adrian Anagnost, Candida Richardson, Anita Haldemann, David Espinet, Marzia Faietti, William Kentridge, Claudia Mareis, Angela Mengoni, Ulrich Richtmeyer, Ralph Ubl, Miriam Walgate (Galerie Rehbein, Köln), Rolf Winnewisser, Barbara Wittmann und nicht zuletzt den Autorinnen und Autoren, die erst später unserer Einladung folgen konnten: Lea Dovev, Sonja Neef, Hole Rößler und Alexander Perrig, mit dem wir im gemeinsamen Gespräch einige wichtige Wege zur (Händigkeit der) Zeichnung besprochen haben.*

*Zeitgleich mit unserem Projekt entstand in Italien eine von Annamaria Ducci herausgegebene Zeitschrift mit dem Titel «Chirurgia della Creazione. Mano e arti visive». Da «eine Hand die andere wäscht», sei hier auch auf die Homepage unserer italienischen Kollegen verwiesen: <http://predella.arte.unipi.it> (Predella, Nr. 29).*

*...una mano lava l'altra (e tutte e due lavano il viso)*

## Fussnoten

Seite 2 / [1]

---

Martin Heidegger, Was heisst Denken?, in: ders., Gesamtausgabe, Abt. 1, Bd. 8, hg. von Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt a. M. 2002, S. 18f. Jacques Derrida hat dem Zitat folgenden Satz vorangestellt: «Die Hand: das Eigene des Menschen als Zeichen, als Monstrum.» Jacques Derrida, Heideggers Hand (Geschlecht II), in: ders., Geschlecht (Heidegger), Wien 1988, S. 45–99, hier S. 57.

Seite 3 / [2]

---

Vgl. Ursula Link-Heer, «Raffael ohne Hände» oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der maniera bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Manier und Manierismus, Tübingen 2000, S. 203–219. Ferner Hana Gründler, Kat. 8, in: Heinrich-Th. Schulze-Altappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 72–73 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Seite 4 / [3]

---

Vgl. Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, S. 96.

Seite 5 / [4]

---

Zum Zusammenhang von Zeichnung, Acheiropoeton und Fotografie und der damit verbundenen historischen Dynamik siehe Michael Newman, The Marks, Traces, and Gestures of Drawing, in: Catherine de Zegher (Hg.), The Stage of Drawing. Gesture and Act. Selected from the Tate Collection, London 2003, S. 93–108. Zum Verhältnis von Abdruck und Spur Sonja Neef, Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2008 sowie ihren Beitrag im vorliegenden Heft.

Seite 5 / [5]

---

Alexander Perrig, Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodischer Versuch, Frankfurt a. M. 1976, S. 14.

Seite 6 / [6]

---

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, hier S. 254f.

Dazu Christopher S. Wood, Eine Nachricht von Raffael, in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 109–137.

Albertus Magnus, Alberti Magni Opera omnia, Bd. 12, De natura et origine animae, de principiis motus procesii, quaestiones super de animalibus, hg. von Ephrem Filthaut, Münster 1955, S. 257, 52 (Quaestiones de animalibus XIV, II).

Hannah Arendt, Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen, München/Zürich 1998, S. 77.

Folgen wir Hubert Damischs *Traité du trait*, so ist der Ursprung der westlichen Zeichnung eigentlich im Nachtasten eines Schattens zu finden (Butades-Mythos). Hubert Damisch, *Traité du Trait, Tractatus tractus*, Paris 1995.

Zu diesem Themenkomplex siehe etwa die Studien von Ernst H. Gombrich, David Rosand und jüngst Jean-Luc Nancy. Ernst H. Gombrich, *Leonardo's Method for Working out Composition*, in: ders., *Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 58–64, David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2001, hier S. 50–54, Jean-Luc Nancy, *Die Lust an der Zeichnung*, Wien 2011 (vgl. hierzu die Besprechung von David Espinet in dieser Ausgabe).

«It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing. The question of Drawing is very different from the question in Hamlet. It is not <to be or not to be,> it is <to be and not to be.> And that is the reason for the fundamental fragility of Drawing: not a clear alternative, to be or not to be, but an obscure and paradoxical conjunction, to be and not to be.» Alain Badiou, *Drawing*, in: *The symptom 12*, 2011, [Lacan.com/symptom12/?p=65](http://Lacan.com/symptom12/?p=65).

Vgl. Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1956–1994, Bd. 21, S. 266. Zu Artaud und der Zeichnung siehe insbesondere Jacques Derrida, *Das Subjekt til entsinnen*, in: ders., Paul Thévenin, Antonin Artaud. *Zeichnungen und Porträts*, München 1986, S. 15–109.

André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M. 1980, S. 261f. Vgl. Toni Hildebrandt, *Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie*, in: *IMAGE 14*, 2011, S. 62–71.

Aristoteles, *De partibus animalium*, IV, 10, 687 a 19–20.

Jacques Derrida, *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt a. M. 1992, S. 19. Das vorstündige Zitat lautet: «Jedes Mal, wenn nach der Hand gefragt wird – Themen, die sich nicht umgrenzen lassen –, scheint sich Heideggers Diskurs einer Rhetorik zu beugen, die um so herrischer und um so stärker geprägt ist, als die eine Schwierigkeit, eine Verlegenheit verdeckt.» Wenig Zeile zuvor fasst Derrida zusammen, was Heidegger in *Was heisst Denken?* und *Vorlesungen über Parmenides über die Hand* sagt: «(...) (der Affe, behauptet Heidegger, besitzt Greiforgane, aber einzig der Mensch <hat> die Hand, oder vielmehr: die Hand – nicht: die Hände – verfügen über das Wesen des Menschen), oder auf die zehn Jahre zuvor gehaltene Vorlesung über Parmenides, in der Heidegger damit fortfährt, über *pragma, praxis, pragmata* nachzudenken: *pragma, praxis, pragmata* übersetzt er in die Sprache des Vorhandenen und Zuhandenen, sie gehören in den Bereich der Hand.»

Vgl. Jeanpaul Goergen, *Schaffende Hände. Zur Gründung des <Instituts für Kulturforschung e.V.> vor 80 Jahren*, in: *Filmblatt 12*, 5. Jg., Winter 1999/2000, S. 4–7; Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe*, Hans Cürlis (1889–1982), *Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte*, Bd. 4, Berlin 2005. Unser Dank für wichtige Hinweise auf Cürlis' Werk gilt Kristina Köhler und Stephan E. Hauser.

Hans Cürlis, *Die Bedeutung des Verhältnisses von Vorzeichnung und Druck für das Kupferstich- und Holzschnittwerk Albrecht Dürers*, unpubl. Univ.-Diss. Kiel 1914. Heinrich Wölfflin erwähnt Cürlis' Forschungen zu Fehlzuschreibungen und Fälschungen im *Corpus der Zeichnungen Dürers* in seinem Buch *Albrecht Dürer, Handzeichnungen*, 2. Auflage, München 1914.

Maurice Merleau-Ponty, *Die Wissenschaft und die Erfahrung des Ausdrucks*, in: ders., *Die Prosa der Welt*, hg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani, mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels, München 1993, S. 33–68, hier S. 65f. Jacques Lacan geht in seinem Seminar vom 11. März 1964 ausführlich auf diese Stelle ein. Vgl. Jacques Lacan, *Was ist ein Bild/Tableau*, in: ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Textherstellung durch*

Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim 1996, S. 97–126, hier S. 121–124. Für einen kritischen Kommentar zur Rezeption vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, Die eigenartige Wirkung eines Filmbeispiels: Merleau-Ponty und Lacan zu einer Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse, in: Gertrud Koch, Christiane Voss, (Hg.), <Es ist, als ob>. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München 2009, S. 27–45.

---

Seite 10 / [20]

Robert Hertz, La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse (1928), in: ders., Sociologie religieuse et folklore, Paris 1970; Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983; Adriano Sofri, Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand, mit einem biographischen Essay von Carlo Ginzburg, Frankfurt a. M. 1998. Eine Einführung in symbolische Welten und soziale Ordnungen gibt: Gunter Gebauer, Die Hand, in: Robert Schmidt u.a. (Hg.), Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist 2011, S. 15–31.

---

Seite 11 / [21]

Zu den wissenschaftshistorischen Voraussetzungen und Verzweigungen dieser pädagogischen Problematik siehe Barbara Wittmann, Linkische und rechte Spiegelungen. Das Kind, die Zeichnung und die Geometrie, in: Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hg.), Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009, S. 149–192.

---

Seite 11 / [22]

Siehe Thomas Trummer, Die Kunst des Individuellen. Zur Kritik der Identität in VALIE EXPORTs Serien, in: ders. (Hg.), VALIE EXPORT: Serien, Frankfurt a. M. 2004, S. 14–27 [Katalog zur Ausstellung «VALIE EXPORT: Serien», Österreichische Galerie, Atelier Augarten, 6. Oktober 2004 bis 20. Februar 2005]; Angelika Nollert, Der <Ort des Menschen>: Das Motiv der Hand im Werk von VALIE EXPORT, in: Margarete Lamb-Faffelberger, Carola Hilmes (Hg.), Staging EXPORT: VALIE zu Ehren, New York 2010, S. 174–184.

---

Seite 14 / [23]

Dazu Ralph Ubl, «Misch- und Trennkunst». Dieter Roth als Zeichner, in: Öffnungen (Anm. 7), S. 215–237; ders.: Dieter Roths Topologie des Subjekts, in: Topologie (Anm. 21), S. 295–322.

---

Seite 14 / [24]

Dazu das Gespräch mit der Zeichnerin Nanne Meyer in dieser Ausgabe.

---

Seite 14 / [25]

Vgl. Walter Benjamin, Über die Malerei oder Zeichen und Mal (1917), in: ders., Gesammelte Schriften, II/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1989, S. 603–607.

Dazu und zu verschiedenen Zeichendispositiven überhaupt Pichler und Ubl, Vor dem ersten Strich (Anm. 6).

Wolf-Dietrich Löhr hat Maso Finiguerras Hand-Studien eingehend untersucht. Vgl. Wolf-Dietrich Löhr, Kat. 2 sowie Kat. 14–18, in: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 62–63 sowie S. 86–93 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Zur Körperlichkeit des Papiers vgl. Jacques Derrida, «Das Papier oder ich, wissen Sie... (Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen)», in: ders., Maschinen Papier: Das Schreibmaschinenband und andere Antworten, Wien 2006, S. 221–249, hier S. 222f. Derridas Gedanken über die Papierwelt des Denkens erschien zuerst in: Les Cahiers de médiologie 4: Pouvoirs du papier, Zweites Halbjahr 1997. Das Gespräch wurde von Marc Guillaume und Daniel Bougnoux geführt.

Spätestens an dieser Stelle mag deutlich werden, dass wir den Terminus «Blättrigkeit» Merleau-Ponty entwendet haben (siehe Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1986, S. 180). Der Philosoph hat sich seinerseits der Terminologie der Botanik bedient.

Zum Verhältnis von Hand und Anatomie siehe Claus Zittel, Kat. 7, in: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 70–71 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008] und insbesondere der Beitrag von Lea Dovev in diesem Heft.

## Abbildungen

Seite 3 / Abb. 1

---

Marcantonio Raimondi, Raffael im Mantel, um 1520, Kupferstich, 13,9 x 10,7 cm. Aus: Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Michael Thimann (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin 2007, S. 73 [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museum zu Berlin, Berlin 2007/2008].

Seite 4 / Abb. 2

---

Albrecht Dürer, Das Schweisstuch, von einem Engel gehalten, 1516, Eisenradierung. Aus: Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, S. 97.

Seite 12 / Abb. 3

---

William Anastasi beim Zeichnen einer «Subway Drawing». Videostill aus Candida Richardson, «Underground Drawing», Video, London, Oktober 2007. Courtesy the filmmaker.

Seite 13 / Abb. 4

---

Dieter Roth, Roth DOGS (1982), beidhändige Schnellzeichnung, Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm. Aus: Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie 14/15, Dezember 2010, S. 56f.

Seite 13 / Abb. 5

---

Dieter Roth beim Zeichnen für TROPHIES. Aus: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 230.

Seite 15 / Abb. 6

---

Maso Finiguerra, Sitzender Jüngling, um 1450/60, Feder mit brauner Lavierung auf weissem Papier, 14,8 x 10 cm. GDSU, Inv. n. 120E. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Seite 16 / Abb. 7

---

Maso Finiguerra, Studie zweier Hände, eine zeichnend, um 1450/60, Feder in braun, grau-braun laviert, 5,9 x 4,3 cm. GDSU, Inv. n. 86F. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

## Videos

Seite 9 / Vid. 1

---

Hans Cürlis, «Wassily Kandinsky», aus dem Zyklus «Schaffende Hände»,  
Berlin 1926.

Seite 11 / Vid. 2

---

Candida Richardson, «Underground Drawing, London, UK, October  
2007», abridged version. Courtesy the artist.

# The Musical Hand in Leonardo da Vinci's Anatomical Drawings

LEA DOVEV

*The hand emerges as an empathetic, thinking and generative organ in numerous contexts in Leonardo's manuscripts. This essay explores a single site in this continuum: the linkage of hands and music in two pages from Leonardo's anatomical studies. In both, the hand turns out to epitomize the body as a microcosmic entity in accordance with the musical-cosmological language of traditional <sacred anatomy>. However, the discourse of the musical hand in Leonardo transcends this persuasion. It insinuates that this organ is an enigma, for it is unaccountable for in observational terms alone. As such, Leonardo's discourse of the hand in the context of the anatomical investigations also reflects, so I propose, the anatomist-musician's idiosyncratic music-philosophy.*

I would like to begin this study of hands and music in Leonardo's anatomical folios with a preliminary, brief excursus into the compelling presence of hands in his paintings. As was often affirmed, his hands are carriers of theological, philosophical, scientific, and art-theoretical thinking. They can be reflexive, expressive, or apprehensive: in the history of Western art, none equals their aura.

Think of the foreshortened, almost anamorphic palm that Mary outstretches towards the mortal spectator from within the womb-like cave that encompasses her (*Madonna of the Rocks*, Louvre).

Think of the contradictory hands of Christ in *The Last Supper*, the left one (in palmar position) demonstrating the absent stigmata of the Crucifixion, while the right (in dorsal foreshortened position) is recoiling away from the ominous bowl, proof of the imminent betrayal.

Think of the knowing calm of Mona Lisa's hands, in her role as the Great Mother, emblem of the eternal return of birth and death.

Think of the erotic-ironical hand of Cecilia Gallerani (*Lady with Ermine*, Krakow), caressing the animal that was both symbol of purity and an insignia of her lover, as if she were playing a lute: an iconic allusion to the reversal of gendered power and submission in Renaissance poetry of love.

Think of the looming tumult of gestures that closes on the Virgin and the Child (*The Adoration of the Magi*, Florence).

Think of the upward-pointing hand of the hermaphrodite Angel of the Annunciation, horridly clowning, echoing his erection [fig. 1].



Abb: 1 >

These hands are performative. They solicit the viewers to acknowledge their own being-there as participants in the present time of all and any spectatorship, of all and any representation. As such, they constitute discourses, enclosures of authorial enunciations, in the sense of the linguistic differentiation that Émile Benveniste has established between *discours* and *récit*, and which Louis Marin has seminally adapted and elaborated for art history and the visual studies. [1] «In order for there to be a narrative (*récit*) or story», writes Benveniste, «it is necessary and sufficient that the author remain faithful to his enterprise as historian and banish all that is foreign to the narrative of events (discourse, personal reflection, comparison) [...] the events are set down as they occurred, as they gradually appear on the horizon of the story. Nobody is speaking here. The events seem to tell themselves». [2] Discourse disrupts the author-less sovereignty of narrative, and situates it in the orbit of conditional subjectivities, temporalities, spaces, points of view.

In this capacity, hands in Leonardo's paintings also enact Renaissance contemplations and pictorial wisdoms that put into play likeness vis-à-vis image, or perspectivalism vis-à-vis facture, mediation, and autonomy. Christopher Pye has recently shown with great perspicacity how the upturned pointing gesture of St. John (Paris), St. Anne (London), and the lost Angel of the Annunciation (in contemporary copies) evoke the self-limiting awareness which is inscribed in the act of painting itself. [3] These works embody «the new awareness of representation as a field of contingent and differentially defined meaning», writes Pye. The hands are their key: they indicate the invisible origin of figurability, of the prime generator. In view of the theological dogmas of the divine creation *ex nihilo* and the Immaculate Conception, they thematize the idea of the created work, while refuting its *hubris*. At the same time, these devotional-skeptical gestures celebrate the self-sustaining order of painting and the authoritative position of its maker. Leonardo's hands beckon the entrance of the sign into the world and attest to its mimetic insufficiency. They perform the dialectical sublation of the artist's hand.

Certain references to the hand in Leonardo's anatomical reports, so I hope to demonstrate in this essay, should also be understood as a discourse within narrative: for they also introduce a dimension of modal utterance into the indifference of the scientific narrative. Like their numerous textual and visual analogues in Leonardo's scientific studies, they breach the detached, seemingly authorless protocol, and infringe on the code of dissective expertise. [4]

### ***Guarda, se tu credi... Look here, can you believe it?***

Folio K/P 142v [fig. 2] comprises three distinct topical and visual areas. It contains studies of the nerves of the hand and the muscles of the arm; studies of facial muscles; and a small drawing of a man's profile that seems foreign to the overall anatomical agenda of the page. All but the last are accompanied by explicative notes and constitute an efficient series of image-text segments. This concatenation was routinely considered arbitrary, but I shall contend here that the folio as a whole has a coherent rationale.

Following the downward rhythm of these enclaves we encounter an interpolation that seems to harbor a parallel stream of thought, wedged inside a textual section that deals with phantom, displaced and erroneous sensations in the fingers: «See if you believe that this sense is affected in an organ player whilst at the same time his soul is giving attention to the sense of hearing» (*Guarda se tu credi che tal senso sia travagliato 'n un sonatore d'organo e l'anima in tal tempo attende al senso dell'audito.*) [5]

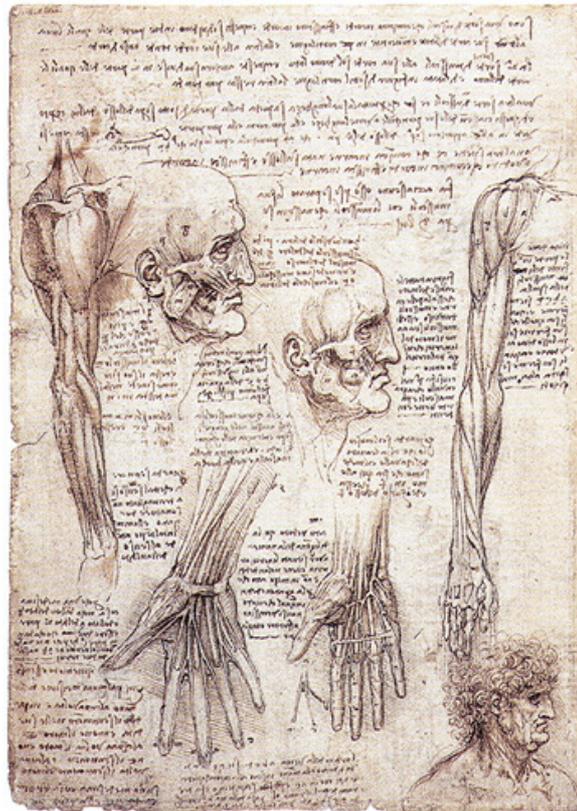


Abb: 2 >

This laconic, aporetic insertion appears to be but a marginal rumination, and was largely ignored or understudied in Leonardo research. [6] The disregard for it, however, is both weighty and symptomatic, since it draws its validity, and validates in return, conservative assumptions on what is and what is not relevant to the history and historiography of science. Grounded in these certitudes, it also reflects limiting and anachronistic norms of interpretation in this particular site of proficiency. But in the history of Leonardo studies, this approach has also yielded a paradoxical malaise.

On the one hand, it had to consider as a failing his diffused way of handling topics and arguments. Such a stance amounts to distrusting the salient character of his page-configurations, namely, his fragmented parataxis. [7] On this base, prevalent readings have indeed tended to dodge the idea that Leonardo's *gran salti*, as he himself acknowledged it, can harbor a texture of coherent, submerged meaning.

On the other hand, eminent scholars of Leonardo, among others Robert Zwijnenberg and Carlo Vecce, have argued that the very singularities of his graphic and textual patterns reveal the intricate, open-ended dynamic of his thinking, and are not merely evocative from an aesthetic and poetic point of view. [8]

I endorse their approach, which is grounded in intellectual history and implies no deconstructive convictions, no Death-of-the-Author theory, no psychological etiology. The incongruous and the personal, so I claim – *mutatis mutandis*, that which I have termed «discourse» within «narrative» in Leonardo's pages – disclose strata that highlight, nuance, or challenge (sometimes, simultaneously) his explicit agendas. It is as such that the idiosyncrasies of Leonardo's parataxis emerge as keys to the place of the anatomical project within the interlocking circles of his entire lifework. Moreover, it is as such that they throw light on the polisemic nature of his anatomical pursuits, on their discontents and uneasy self-reflexivity – much in accordance with early modern science of the body. [9]

*Guarda se tu credi...* This beautifully-transparent complex of nerves and ligaments, this écorché flesh, is in fact the sine-qua-non condition of music, the site of the music-producing touch which somehow involves the sense of hearing and the listening soul. Carlo Pedretti, as far as I can ascertain, was the only scholar who has realized the import of the remark in question, on which he has commented: «the hand is the theme that Leonardo sometimes deals with on the level of sensory impulses, thus opening an enquiry that eludes whatever faculty of analysis.» [10] However, Pedretti has overlooked the musical resonances of this interpolation, together with their significance for his own insight.

The organ (*organo, organum, ὄργανον*) was the musical instrument most charged with arcane allegorizations since early Christianity. [11] Due to its pneumatic components and polyphonic sound it came to represent the idea of music as cogent architectonics, and the cosmos as a harmony of unified variance. Despite constant oppositions to the introduction of musical instruments into the sacramental service, including the organ, it was instituted as the paradigmatic medium of Church music, and was considered throughout the Middle Ages and the Renaissance as the allegory of the created cosmos and of God's glory; of the Earthly Church and the Christian congregation; of the Holy Mass, and so on: «*Ecclesia tonans*» was how Rabanus Maurus defined the pneumatic organ. [12] Along this line, the organ was regarded as a general metaphor for the unity of the body and the soul (by Tertullian and Origen).

But it is the particular nuances of St. Jerome in this regard that are the most directly relevant, to my mind, to the tacit meaning of Leonardo's marveling remark. «But the organ is the body of man», says St. Jerome (in his Commentary on Psalm 136/137, *Super flumina Babylonis*). «As the organ is composed of many pipes, but brings forth melos through modulation, so we have our organ in touch [emphasis mine]: [13] through it, that is, through the works, music and song, we venerate God. Similarly, through hearing and smell and taste and sight, and with every faculty like one organ, in hymns and song we venerate God.» (*Organum autem hominis corpus est. Sicut enim organum ex multis fistulis compositum est, unum autem modulation melos mittit, ita et organum nostrum habemus tacum: per ipsum, hoc est per opera, melos et canticum et hymnum referimus Deo. Similiter et per auditum, et per odoratum, et per gustum et per visum, et per has omnes virtutes quasi di uno organo hymnum et canticum referimus Domino*). [14]

It is not unlikely that vague sedimentations of such allegories, and especially St. Jerome's rendition, found their way into Leonardo's hand-dissection page in question; for they are grounded in age-old percepts of the anatomical body as a reflection of the musical order of the universe. In his Neo-Platonist youth, Leonardo himself had already assimilated the non-material and incorruptible soul that dwells in the perishable, living body, to the air that blows in the pipes of the organ (Ms. Trivulzianus, 40v, c.1480). [15] Bar the claim for the eternity of the soul, which he was to abandon later, the anatomical note in question reflects a similar climate of ideas. It implies that the organ, and the human organ that mirrors it, are fraught with religious and metaphysical symbolism. Through the opera of «song and hymn», the anatomical intelligence of the hand that generates musical sound asserts the wisdom of the micro-macrocosmic body, its quintessential nature as music.

To a large extent, this orientation has privileged the pulmonary, cardiac, and blood systems that are responsible for breathing, transforming and diffusing the pneumatic («spiritual») particles in the body. They were thus assumed to have a special affinity with the musical world-order. [16] Leonardo's cardiology demonstrates that he was indeed prejudiced by this notional background, and let it interfere with his investigations of the rhythm of the pulse. [17] But, that the anatomist-musician has integrated the hand into this convention was a pivotal, innovative move. In fact, in doing so he superimposed the reality of music-making onto the abstract allegory of the musical body.

This is far-reaching. At stake, I think, is an implicit attempt to redress the denigration of the human experience of music as it was instituted by Boethius, which has become the foundations of music-theory and compositional practice for generations to come. Most venerable in his tripartite hierarchy of music is the *musica mundana* (cosmic concord); second comes the *musica humana* (the systematicity of the body and the soul); and last, negligibly, is the *musica instrumentalis* (auditory, fabricated sound units, both vocal and instrumental.) This axiological positing of contemplation versus musical actuality – and foremost, versus musical handedness – coalesces with the medieval classification of knowledge and the social stratification of its agents and practices. [18]

As Bruce Holsinger has argued in a path-breaking study on the erotics of music in Medieval mysticism, the said opposition was always ambivalent and apprehensive vis-à-vis incarnational theology. [19] The ambivalence became much more explicit in the time of Leonardo, when Renaissance music theorists (Franchino Gaffurius, Johannes Tinctoris) and philosophers (foremost Marsilio Ficino) were aspiring to ratify *musica instrumentalis* within the traditional sanctification of *musica mundana* and *musica humana*. [20] In a way, Leonardo's pondering about the hand of the organ-player participates in this cultural propensity, for it also endeavors to reconcile music as a metaphor with music as a lived, somatic experience. Its skeptical tone, however, suggests that contrary to his contemporaries, his half-hearted venture failed. Leonardo's intellectual set-up was totally foreign to the concerns of Gaffurius or Ficino respectively. So, while the note in question lets transpire the anatomist's natural philosophy, which was structured by cosmological (and hence, musical) correspondence doctrines, it also reveals the musician's reluctance to embrace this ideational substratum with regard to his understanding of what music was all about: the mystery of its production, its impact. This is why this note is so different in spirit from his earlier one, cited above from *Codex Trivulzianus*. The difference holds no less than the whole story of the hand and of handedness in Leonardo.

Indeed, the note about the organ player's hand betrays a self-distancing on Leonardo's part. He himself was known as virtuoso of the *lira da braccio* and a composer-*improvvisatore*, and his musicianship was not that of the organ. This is significant, because the cultural connotations of these two instruments were diametrically opposed at the time. The organ was predominantly connected with the rituals of the public space and with the dense, learned and scripted constructions of Franco-Flemish church music. The lira, on the other hand, belonged with the indigenously Italian type of song that was melody-based, instrument-accompanied, initially and idiomatically a product of the unwritten tradition, and associated with the Orphic mythology. [21]

The lira player, whether as accompanist or self-accompanied *tenorista*, was no scholar of music. He depended primarily on swift chord-intuition and extempore manning; playing the lira was seen as intimate and sensual, directly affirming the ephemeral here-and-now of the musician's bodily existence. If the hand of the organ-player could be considered a manifestation of universal order, the hand of the lira-player was all but transcendental.

### **Body, Music and Hand: the cosmography of the *minor mondo* revisited**

The gap between the irreducible life of the hand and sacred, musical-cosmological anatomy reappears in another page of Leonardo's anatomical studies. This is the famous text-only folio K/P 156r (1513), titled *l'ordine del' libro*. In the context of this page, this gap is so consequential that it threatens to jeopardize the very program of structured research and reductive presentation that the page advocates.

As the text vividly describes it, the practice of dissection is messy and frustrating. The torn flesh is soaked in blood, and the dissector cannot reach the tightly packed inner organs without destroying the upper layers. This impenetrable, undifferentiated matter stands in utter opposition to the *figura humana* – the imaged idea of the corporeal personhood that is envisioned by the anatomist. In order to «retain a true and full knowledge of all that you want to know about the configuration of man», and accomplish a lucid «cosmography of the lesser world» (*la cosmografia del minor mondo*), Leonardo prescribes a cogent work-plan. He requires three views for each of the four anatomical systems (vaguely defined), which will result in twelve demonstrations, or *figures*, of the universal man. A fifth system, that of the female reproductive organs, is to be added to the major four. In accordance with the scholastic gender-regimes that were based on Aristotle (and, notably, at variance with Leonardo's own convictions in this matter), this scheme does not consider male sexuality as a *differentia*, a defining specificity in a two-sex paradigm. It is part and parcel of the one-sex idea of humanity itself as maleness. [22]

But given the asymmetry of the body, and against the anatomist's avowed passion for «true and full knowledge» (*vera e piena notitia*), we might ask why does Leonardo require three views of four systems of the body of Man before the Fall? Conceivably, the reason is that the numbers three, four, and twelve are laden with inter-dependent metaphysical, theological and musical significances. They perpetuate the principle of the Pythagorean *tetraktys*, representing the ideational unity of the pure primary intervals and the essential spatial and temporal parameters of the sub-lunar universe, including all living bodies. Their presence, import and ramifications in Christian theology are of course fundamental and most emphatic.

(In this double capacity, these auratic numbers also institute the formal composition of the *Last Supper*. [23]) With the addition of the female genitalia, supplemented by three views, the initial 12 becomes 15 – an opaque number devoid of a semiotic field. The female organs, Leonardo notes here, have «great mystery because of the uterus and its fetus» (*gran misterio, mediante la matrice et suo feto*). The number 15 seems to me to retain the excess of the «great mystery» that lies beyond the transparent order of the male body. This addition would therefore tacitly hint at the over-rigidity and inappropriateness of the purportedly «full knowledge» implied in the number 12, without, however, disrupting it yet. Disruption will happen when Leonardo will turn to the hand on this page.

Having done with the central column that designates the rationale and practice of the <cosmographic>-anatomical project, Leonardo turns to the vacant space on the right margin and opens a digression entitled «On the hand from within» (*Della mano di dentro*). This textual addendum describes in detail the demonstrations required for the investigation of the hand. It is obvious that Leonardo tries here to keep track with his initial vision, but he gets more and more confused and confusing along the way. He starts with a description of the necessary presentations of the bones of the hand: first the general view «from within», then views of the bones «sawn through the middle» and cut longitudinally. He then numbers ten demonstrations in the reverse order of the dissection. The first is to be the osteological core, and the last being «The whole hand complete and finished with its skin, and its measurements (*la mano intera e finita colla sua pelle con le sua misure*), and the same for the measurements of the bones».

It is evident that the said list does not correspond to the scholastic quadruple system that Leonardo earlier posited for the «cosmography of the lesser world». When it comes to the hand, the plan accumulates specific studies of the tendons and muscles that enable specific movements of specific fingers, and tellingly, also the intact, pre-dissected hand with its «measurements». (This last phase, the first in the actual order of the work, retains the life of the dead organ and absolves the malaise of dissection by the ritual of art. Leonardo's extant anatomical studies of the hand do not include it however). Following that, Leonardo instructs the investigator thus: «what you do from this side of the hand do also from the other three aspects, that is from the inner side (*parte dimestica*), from the dorsal side (*parte dorsale*), from the back-external side (*parte silvestra*), and from the aforesaid side. [24] And thus in the chapter on the hand you will make 40 demonstrations.» These, apparently, do not include the several horizontal and longitudinal cuts of bones, nor the final studies of the proportions of each finger. But is this the end? It is unclear.

In folio K/P 143v, which opens the series of hand-dissection reports, Leonardo proposes seven phases from the osteological study to the «hand clothed with skin», and specifies that the whole should be repeated for «an old man, a young man, a child, and for each shall be given the measurement of the length, thickness and breadth of each of its parts». The full plan would then comprise hundreds of drawings. In the last passage of the note on the hand in the *ordine del libro* page, Leonardo decrees that this mode of presenting the data acquired by dissections be employed for every other member, and concludes the aspired-for program with the most intriguing single word in his vocabulary: *ecc.*

The two sections of the page constitute two poles of scientific pursuit. I would say that for Leonardo, the insistence on the concrete, endlessly explored particularity of the hand is discursive: it presupposes a first-person mode of involvement, whereas the numerological plan belongs with the language of authorless narration (a relation that in today's science would be inversed). But why at all does the hand occupy such a privileged place on this page, when the work-plan is concerned with systems rather than with organs? And how to explain this minute attention to actual hands, so different in spirit from the schematic, culturally-correct, quasi-numerological agenda that the main column of the same page unfolds? Finally, why does the incessant research of the hand, including its external morphology and life-cycle, serve as a model for every other member?

My suggestion is straightforward: because the hand represents the body, and at the same time defies closure. Aristotle has written that «the hand is not one organ/instrument, but many», since it is «the instrument of further instruments». [25] Leonardo's approach to the hand entails a considerable amplification of this pragmatic notion. For him, the classic definition means that the essence of the biological hand is handedness, namely, its living operations, which cannot be reduced to its mechanisms – despite the scientist's passion for a reductive, ritualistic transparency. *Guarda se tu credi...*

### **The Music-Making Hand in Light of the Rivalry of the Arts**

The professed objective of the *Parte prima of the Book of Painting* (Codice Urbinate 1270) is, famously, the exaltation of painting (and more ambivalently, of music) and the disparagement of poetry and sculpture within one and the same system of value parameters. [26] At issue are disparate modes of capturing otherness through facture, thus quasi-possessing it and triumphing over it – doomed as this otherness is to contingency and decay. At issue are gaps, transferals, displacements, and the frustration of an ever-deferred appropriation: indeed, the evanescent opacity of otherness as such.

I will succinctly recapitulate these parameters under four categories: truth (indexicality), beauty, affectivity (arousal of emotional, erotic, or devotional response), and what Leonardo calls artifice (*artifitio*). [27] What he means, I think, is *bravura*, namely, the clever optimization of a difficult medium for the sake of the three former goals. Pictorial rendering, Leonardo asserts, excels in all. Poetry, or rather language products as such, fail the first three criteria of merit. Because of the very incommensurability of signs and things, it can be neither true nor truly affective. Because it is sequential, it cannot produce or reproduce beauty. On linguistic bravura Leonardo says nothing at all, and betrays no insight regarding the generative advantage inherent in the very gaps that institute sign-systems (an advantage he will recognize only many years later, in his anatomical investigations of the mechanisms of voice and speech). [28] As to sculpture, it fulfills only partially the first two parameters, but blatantly lacks artifice. Leonardo remains silent about its erotic and devotional affectivity; again, a conspicuous lacuna.

The assessments of music in this posthumous compilation are apparently clear, but actually oblique. The two pronounced merits of this medium are beauty and affectivity. By means of rich polyphonic sonorities that are heard «at the same time», music creates «proportional harmony» that pleases the sense of hearing to such a degree, that «the listeners remain stupefied with admiration and only half alive» (*[proporzione armonica], la quale contenta tanto il senso de lo auditore che li auditori restano con stupente ammirazione quasi semivivi*). [29] Here and in other places in this text the experience of music reverberates orgasmic overtones; but Leonardo is quick to qualify them, albeit implicitly, through the concatenated poetics of the chanted text.

The drive of his arguments constantly posits the abstract affectivity of music against the erotic promise of faces and bodies in painting. The passage cited above immediately continues thus: «Yet much greater is the effect of the proportionate beauties of an angelic face in a painting [...] If such harmony of beauties is shown to the lover of the woman whose beauty it imitates, without a doubt he will remain stupefied with admiration and incomparable joy and overcome in all his senses» (*Ma molto più fara le proporzionali bellezze d'un angelico viso posto in pittura [...] e tal bellezze saranno mostre allo amante di quella di chi tale bellezze sono imitate senza dubbio esso restera con istupenda ammirazione e gaudio incomparabile [...]*). [30]

Poor music (*sventurata musica*) is excluded from the economy of desire, lack and transference that institutes Leonardo's aesthetic. Because of its transience in time, the intense musical experience enhances the ephemerality of subjecthood in the body: its core and rationale is loss, not the redemptive retrieval of absence through representation.

Listening becomes an alert grasp of <vertical>, independent fragments of a compounded sonority. It is its immediacy that captivates Leonardo's musical subject, the tenuous physicality of the beautiful *concerto*. The cognizance of structure, being too cerebral and detached from the body, seems foreign to it; nor does this experience involve a response to the expressive content of the work. Indeed, Leonardo's idea of music does not agree with the modern – or even Renaissance – sense of <work> as a unified whole comprised of functional sub-units. I would go even further and claim that his entire art-theory has little place for, and in fact has no need for such a notion of work, whether in painting, poetry, or sculpture. [31]

If so, can music deliver truth? In opposition to the repeated discussions of truthfulness in painting and poetry, only on a single occurrence in the extant text of the *Libro di pittura* – and nowhere else in his entire notebooks – does Leonardo touch upon this topic. In passing, he cryptically remarks that whereas the essence of painting is the «figuration of corporeal things», both the linguistic and the visual modes of indexicality «remain behind music» in «the figuration of invisible things» (*figurazione delle cose invisibile*). [32]

By non-corporeal and invisible things Leonardo could intend the verbal content of vocal music, in line with the newer language-dependent guidelines for musical meaning and merit. But given his stance on poetry, this is unlikely. Or, he could mean the interconnection of numerical proportions and world-order, but again this would go against the grain of his infatuation with concrete sound. The *Last Supper* notwithstanding, the whole tonality of the discourse on music in the *Libro di Pittura* counterbalances the redemption of musical transition by means of turning it into a quasi-spatial, abstract architecture of magnitudes. I therefore allege that the invisible things to which Leonardo refers, those that music enacts through its agonizing temporality, would have to be – in affinity with his overall concerns – the non-being of transformational individuation; the incessant shift towards Nothingness that makes all phenomena seeable, but not stable enough to be truly visible.

Despite the marked idiosyncrasy of Leonardo's concept of musical truth, these percepts do indicate that he was sensitive to the earliest shifts in composition, reception and theory that decades later were to define early modernity in music. At issue is «the naturalization of music,» as Daniel K. Chua has termed this broad-spectrum move. [33] Chua has located this move at the center of a pregnant «narrative of progress and loss,» on the verge of the scientific revolution, when scientific nature and human nature were alleged to be disjointed, the sky untuned, and music declared to be affective sound, subject-oriented, with its expressivity claiming to be freed of all formal constraints.

For Chua, as well as for the majority of music-historians, this was an «attempt to transfer music from the medieval *quadrivium* of music, geometry, astronomy and arithmetic to the rhetorical arts of the *trivium*». He situated it in the late 16th century milieu of the Florentine Camerata; most other Renaissance scholars, however, have diagnosed the beginnings of this change in an earlier phase of that century, whether as an autonomous musical development, or in some version of an all-encompassing intellectual, social, political and religious perspective. [34] To the best of my knowledge, no one has discerned this avant-garde spirit in Leonardo's passages on music. [35] Moreover, as I propose here, it is not even the shift from *quadrivium* to *trivium* that underlies his musical thought, but a more untimely conception that gropes for an as-yet impossible articulation: a whole new idea of music as an abstract auditory event, rather than a referential, mimetic *res facta*.

#### **Handedness and Faciality**

For Leonardo, the hand resembles the face as a mode of an active, shifting selfhood turned outward. In the *Libro di pittura* he has claimed: «The hands and the arms with all their operations are to demonstrate the intentions of their mover when possible because with them, sensitive judgment can grasp the mental intentions».

Failing this condition, «the figure shall be judged as doubly dead, that is, dead because it is not alive, and dead in its actions» (*Le mani e braccia in tutte le sue operazioni hanno da dimostrare la intenzione del loro motore quanto sia possibile, perché con quelle, chi ha <a>ffezionato giudizio, s'accompagna l'intenti mentali [...] se non [...] essa figura sarà giudicata due volte morta, cioè morta perché essa non è viva, e morta nella sua azione*). [36]

The passage then returns to its initial topic, namely the ways in which the face divulges the «*accidenti*» of personality and circumstances. A parallel connection comes to light in the anatomical page that contains the note about the hand of the organ-player, together with the face-dissection reports and an exploration of the nerves of the hand.

But here, in the context of an anatomical exploration, the obvious and manifest signs of the life of the *motore* (notably, it is unclear whether this means the depicted figure or the painter) are themselves problematized. At issue is the linkage of the seen and unseen, the biological observables and their surmised, imponderable origin.

Leonardo describes here (with admirable exactitude), the myological apparatus of facial expressions. The verbal explications and letter-marks on the drawings locate the «muscle of rage» (*h*), the «muscle of pain» (*p*), and again, the whole system of «rage» (*g-n-m*). Our page, however, insinuates a doubt as to whether the precise findings of the anatomical dissection can, after having explained the physiognomy of emotions, also pin-point their ultimate origin: «Represent all the causes of motion that do the skin, flesh and muscles of a face, and see if its muscles receive their motion from the nerves which come from the brain *or not* [my emphasis]» (*Figura tutte le cause del moto che ha la pelle, carne e muscoli d'un viso, e se li muscoli sua hanno il moto dali nervi che vengan dal cervello o no*).

Leonardo may be questioning here Aristotle's conviction that the heart is the site of all sentiments and the nucleus of bodily movement (<change> in the Aristotelian terminology), both voluntary and involuntary (*De Anima* A 402b, *et passim*). He may therefore be alluding to the Galenic position, namely, that even if the heart is the seat of emotions it is the brain that moves the body in response to them. But even so, locating this seat and explaining empirically how the observable corporal effect springs from the invisible origin are two different things. So he takes no side and halts at this treacherous threshold.

The small drawing in the right corner, of the leonine warrior stamped with the marks of *vita activa*, may be the only answer he deigned to give to this question at this moment, and in this context. This is not a case of absentmindedness, for in fact this warrior joins the ways in which Leonardo's constantly bypasses the problem of soul-body connection wherever it surfaces, inevitably of course, in his mature anatomical studies.

In 1509–10 Leonardo's intellectual temperament and disposition, as Domenico Laurenza has shown, drove him away from his early approach to the body as a composite, quantitative construction, towards its vision as complex processes of life. [37] The skull-studies of 1489 have located the soul in the purported intersection of sense-channels, along which the *similitudini* of the objects travel. This was a physical locus in the brain, a privileged, ideologically charged point. But the mature anatomies convey a different stance regarding the soul and the mind. They shift towards non-speculative observation, and tend in a greater degree to infer physiological function from anatomical and morphological form. Accordingly, the notion of the soul now emerges more as a hiatus and a liminal idea.

The enigma of the music-producing hand, of the hand as discourse, thus shares with, and corroborates, the conclusion that Martin Kemp has derived from Leonardo's cardiological and gynecological pages: «After 1509 [Leonardo] becomes increasingly concerned to define what is and what is not knowable with certainty to the mind of man [...] spiritual qualities lay outside the range of his late science; while his powers of artistic suggestion endow his paintings with an ability to imply the mysterious existence of something beyond effects and even beyond causes». [38]

*Dr. Lea Dovev is Senior Lecturer at Bar-Ilan University (Israel), and an essayist and a literary translator. She studied art history and philosophy at the Hebrew University of Jerusalem, and musicology at Tel Aviv University. She holds DEA (1982) and PhD (1987) degrees from the Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne). Her academic publications include, beside numerous academic articles and essays, the books Six Modes of Painting-Music (Jerusalem 2003) and Art in the Fields of Power (Tel Aviv 2009). On 2008 was published her annotated translation into Hebrew of Souvenir d'enfance par Piero della Francesca by Hubert Damisch, with a post-script essay. Her most recent work is Selfhood in the Flesh: a Hermeneutic Reading of Leonardo da Vinci's Anatomical Project (forthcoming, Jerusalem).*

## Fussnoten

Seite 21 / [1]

---

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Paris, 1966, pp. 237–250. Louis Marin has termed performativity in painting as <iconic deixis>, and conferred it on the structure of linear perspective in Annunciation scenes, and on the emissive interrelatedness of gestures and writing in Poussin's *Et in Arcadia Ego*. See: Louis Marin, *Annonciations toscanes*, in: idem, *Opacité de la peinture*, Edition de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris 2006, pp. 159–206; idem, *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds*, in: Norman Bryson, ed., *Calligram*, Cambridge 1988, pp. 63–90.

Seite 21 / [2]

---

Benveniste (as in note 1), p. 241.

Seite 22 / [3]

---

Christopher Pye, *Leonardo's Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics*, in: *Representations*, Vol. 111/ 1, 2010, pp. 1–32. See also, notably, Robert Zwijnenberg, *Presence and Absence: On Leonardo da Vinci's Saint John the Baptiste*, in: Claire Farago and idem., ed., *Compelling Visuality*, Minneapolis 2003, pp. 112–131.

Seite 22 / [4]

---

Lea Dovev, *On the Hand from Within: Palms, Selfhood and Generation in Leonardo's Anatomical Project*, in: *Leonardo*, Vol. 43/1, 2010, pp. 63–69. The present essay is a condensed version of a chapter in my book, *Personhood in the Flesh: a Hermeneutic Reading of Leonardo da Vinci's Anatomical Pages* (in Hebrew, forthcoming, 2012).

Seite 22 / [5]

---

All the Italian transcriptions follow the digital edition of Leonardo's manuscripts: <http://www.leonardodigitale.com/>

Seite 23 / [6]

---

The most eminent example would include: Charles D. O'Malley and John B. de C. M. Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body (1952)*, New York, 1983; Kenneth D. Keele and Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London/New York 1979–1980; Dominique le Nen, *L'anatomie au creux des mains. Au confluent des sciences et de l'art*, Paris 2007.

Seite 23 / [7]

---

The cut-and-paste arrangement of Leonardo's notebooks by Jean-Paul Richter (1883) became a standard source and model for the topical screening on which so much of Leonardo scholarship rests to date

(Jean-Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1970). This inclination is so dominant, that it would be absurd even to attempt a partial list of its avatars. For early debates and concerns regarding this approach, see Carlo Pedretti, *Commentary on Jean-Paul Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Berkeley and Los Angeles 1977, Vol I, pp. 3–8.

---

Seite 24 / [8]

Robert Zwijnenberg, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci*, Cambridge 1999; Carlo Vecce, *Word and Image in Leonardo's Writings*, in: C. Bambach, ed., *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, New York 2003.

---

Seite 24 / [9]

See, e.g.: Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London/New York, 1995; Andrea Carlino, *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago, London 1999.

---

Seite 24 / [10]

Carlo Pedretti, *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Firenze 2005, p. 80 (my translation).

---

Seite 24 / [11]

The name <organ> was used for various pneumatic instruments. Concomitantly, it was sometimes considered a generic instrument, and on philosophical, moralistic and religious grounds considered inferior to the vocal production of music. See: Peter Williams, *The Organ in Western Culture: 750–1250*, Cambridge 1993, pp. 235–360.

---

Seite 24 / [12]

For the early-Medieval sources in detail, see: Michael Markovits, *Die Orgel in Altertum*, Leyden 2003. For later Medieval sources, see Williams (ibid.).

---

Seite 25 / [13]

This phrase is ambiguous. Williams translates: «we have our organ to hand» (ibid. as in note 11), p. 298. Markovits translates: «so haben wir auch unseren Tastsinn» (ibid. as in note 12).

---

Seite 25 / [14]

Whereas the Hebrew text speaks of Kinorot (כִּינּוֹרוֹת), which the Vulgata translates as Citharas, St. Jerome replaces both with organo. The meanings of musical instruments in the Bible are of course uncertain, but since St. Jerome reserves almost everywhere else the name organo for the Hebrew Ugav (אָוָּגַב), his choice here is certainly significant.

«L'anima mai si può corrompere nella curruzione del corpo; ma fan del corpo a similitudine del vento ch'è causa de l'organo, che guastandosi una canna, non resultava per quella del vento buon effetto».

Daniel P. Walker, *Medical Spirits in Philosophy and Theology from Ficino to Newton*, in; idem, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, Ashgate 1995, XI, pp. 287–300; Nancy Siraisi, *The Music of the Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*, *Speculum*, Vol. 50/4, 1975, pp. 689–710.

«Therefore, in every harmonic tempo, or, if you will, musical, the heart has three motions [...]» (Adunque, in ogni tempo armonico, o, voi dir musicale, il core ha tre moti [...]), K/P 164r, 1513).

Boethius, *De Institutione Musica*, in: Ruth Katz and Carl Dahlhaus, ed., *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, New York, Vol. 1, pp.71–72.

Bruce Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*, Stanford, 2001.

See, e.g., James Haar, *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*, *Renaissance Quarterly*, Vol. 27/1, 1974; Walker (as in note 16); Angela Voss, *Orpheus redivivus. The Musical Magic of Marsilio Ficino*, *Brills Studies in Intellectual History*, Leiden 2002.

Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, pp.86–96.

For the Aristotelian background of the one-sex paradigm, see: G. E. R. Lloyd, *Science, Folklore, and Ideology. Studies in the Life sciences in Ancient Greece*, Cambridge 1983.

Thomas Brachert, *A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper*, *The Art Bulletin*, Vol. 53/4, 1971, pp. 461–466.

The «aforesaid» view was also palmar, so Leonardo's point is unclear here.

Aristotle, *De Partibus animalium* IV, 687a-b, in: idem., *The Works of Aristotle*, translated into English by William Ogle, Oxford 1972. For the Medieval and Renaissance repercussions of Aristotle's statement, see: Dominique le Nen, *L'anatomie au creux des mains* (as in note 6).

Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, transcribed and edited by Carlo Pedretti and Carlo Vecce, Firenze 1995; idem, *Treatise on Painting*, translated by Philip McMahon, New Jersey 1956.

For example, *Libro di Pittura* (idem.as in note 26), 38, p. 162.

Fabio Frosini, *Vita, tempo e linguaggio*, *Lettura Vinciana*, 30, 2010.

*Libro di Pittura* (as in note 26), 21, p. 145.

See comparable passages in the *Libro di Pittura* (as in note 26) 23, 25, 29, 30, 31b.

The *Libro di Pittura* contains a single opaque expression which may point to Leonardo's acknowledgments of music being a «horizontal», durational sequence: «[music] composes harmony from the conjunction of its harmonious parts operating at the same time. Constrained to be born and die in one or more harmonic tempi these tempi surround the proportionality of members» (*Constrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici li quali tempi circondano la proporzionalità de membri [...]*), *Libro di Pittura* (as in note 25), 29 (my translation). For Winternitz, this passage intends «temporally extended portions of a musical piece» (Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven, New York 1982, p. 211). Omitting the idea of «work» (which to my mind is indeed problematical and foreign to Leonardo's aesthetic), Frank Fehrenbach reads the said *tempi armonici* as «Extremely brief though temporally extended harmonic instants [...] which correspond to minimally-dilated acts of perception» (Frank Fehrenbach, *Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*, in: idem (ed.), *Leonardo da Vinci, Natur im Übergang*, Munich 2002, p. 173.).

Carlo Pedretti and Carlo Vecce, ed., *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura, Parte prima 32 (8 v-19)*, Firenze 1995, p. 156.

Daniel K. I. Chua, Vincenzo Galilei, Modernity, and the Division of Nature, in: Suzannah Clark and Alexander Rehding, ed., *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Cambridge 2001, p. 18.

For a thorough and critical assessments of the topic, see: Timothy J. Reiss, *Knowledge, Discovery and Imagination in Early Modern Europe*, Cambridge 1997.

While Winternitz gives a place of honor in his pioneer monograph (idem., as in note 31) to Leonardo's surmised activity as virtuoso-improvvisatore of the lira, he tends to read Leonardo's texts on music in a conventionalist light. He stresses the very few passages on the proportional measurability of music therein, and reads incredulously Leonardo's insistence on the death of sound as the core of musical experience. In other words, Winternitz assimilates Leonardo's passages on music to music-theories of his time, and especially to those of Franchino Gaffurius and Luca Pacioli. On the other hand, musicological histories of Renaissance music never mention Leonardo, and it is worth noting that the modern conviction regarding his renown as a musician has reached us only through persons that were not part of the professional music life of the period. Indeed, there is no reference to him in any contemporary musical literature, archive documents connected with musical events, encomiums to celebrated instrumentalists, etc. Still, I see no reason to doubt that Leonardo was a gifted dilettante-performer, even if his aptitudes and status were amplified to coincide with both Renaissance and 20th Century aesthetic penchants.

*Libro di pittura* (as in note 26), p. 368 (my translation).

Domenico Laurenza, *De figura humana: Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze 2000.

Martin Kemp, Dissection and Divinity in Leonardo da Vinci's Late Anatomies, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 35, 1972, p. 211–212.

## Abbildungen

Seite 21 / Abb. 1

---

Leonardo da Vinci, *Angel in the Flesh*, 26.8 x 19.7 cm, black carbon and chalk on paper, 1513–1515. Pedretti Foundation Trust. Image taken from: Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci: L'«angelo incarnato» e Salai*, Foligno (Perugia) 2009, p. 362.

Seite 23 / Abb. 2

---

Leonardo da Vinci, *Study of Hands, Arms, Faces (K/P 142v)*, 18.8 x 20.0 cm, pen and brown ink, aquatint, black chalk on paper, 1509–1510. The Royal Library, Windsor Castle. Image taken from: Frank Zöllner and Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci, 1452-1519: Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Cologne: Taschen, 2003, p. 432.

# «Das Brachland des Papiers»

ALEXANDER PERRIG IM GESPRÄCH

## **Alexander Perrig im Gespräch mit Hana Gründler und Toni Hildebrandt, Frankfurt am Main, 9. Februar 2012**

*HG/TH: Herr Perrig, über vier Jahrzehnte sind seit der Vollendung Ihrer mehrteiligen Michelangelo-Studien vergangen. Diese haben einen wichtigen Beitrag zur Methodologie der Zeichnungswissenschaft geleistet. Gerade in den letzten zehn Jahren hat man das Gefühl, dass die (Hand)Zeichnung, oder sollte man vielleicht besser sagen, das Zeichnerische, eine grosse Relevanz nicht nur in der Kunstwissenschaft, sondern auch in der Wissenschaftsgeschichte und der Philosophie – zumindest als Denkfigur – spielt. Was glauben Sie, wie sich die Zeichnungswissenschaft entwickelt hat? Und wie würden Sie die Rezeption Ihres methodologischen Versuches einschätzen?*

AP: Die Reaktion auf meinen methodologischen Versuch war und ist gespalten. Positiv aufgenommen wurde er bis dato hauptsächlich von Künstler/innen und von Leuten, die sich wissenschaftlich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts befassen. Diese haben ja logischerweise ein besseres Sensorium für die Zeichnung als individuelles Artikulationsmedium als die auf die Kunst der Frühen Neuzeit spezialisierten. Logischerweise insofern, als im 20. Jahrhundert praktisch jedes Künstlerindividuum schon in der Lehrzeit ungehemmt seinen eigenen Artikulationsmodus entwickeln konnte, weil es kaum noch so etwas wie einen standardisierten Zeichenunterricht gab.

Lehrlinge des 16. Jahrhunderts wurden nach wie vor nach Standardmethoden unterrichtet. Wurden sie selbständig, waren ihre Zeichenstile nicht weniger gleichartig als die von der gleichzeitigen Schulschrift geprägten Schreibstile. Selbst wer das Zeichnen wie Leonardo und Michelangelo autodidaktisch erlernte, konnte sich dem herrschenden Musterstil nicht wirklich entziehen. Die Autorschaft einer Renaissancezeichnung ist daher wesentlich schwieriger zu ermitteln als diejenige einer Zeichnung des 20. Jahrhunderts, erfordert es doch das Erkennen der in einem Kollektivstil eingebetteten Individualstilkomponenten.

Nun gibt es allerdings die uralte, bis in die Gegenwart praktizierte Methode der Autorschaftsbestimmung nach sogenannten Kennerschaftskriterien. Da sie immer schon zu mehrheitlich guten Resultaten geführt haben soll, sahen und sehen die meisten Spezialisten für zeichnerische Altmeisterprodukte keinen Grund, die bewährte gängige durch eine ganz andere, viel kompliziertere Methode zu ersetzen. Mein 1976 publizierter Versuch <sup>[1]</sup> wurde daher vom Gros dieser Spezialisten fünfzehn Jahre lang ignoriert und dann, als er in abgekürzter Form auf Englisch erschien, als Provokation und überflüssiges Gerede eines arroganten Besserwisserleins empfunden.

Aus diesem Grund habe ich – um auf Ihre erste Frage zu antworten – heute den Eindruck, dass die meisten Altmeisterzeichnungsspezialisten gar nicht gewillt sind, ihr Métier zu einer transparenten Zeichnungswissenschaft zu entwickeln.

*HG/TH: In ihrem Buch haben Sie sich intensiv mit der Relation von Sprache und Kennerschaft auseinandergesetzt. In letzterer geht es ja auch um Zuweisung von Nomenklaturen und um das Herausarbeiten einer überzeugenden Sprache für sprachlich nur schwer greifbare visuelle Phänomene. Gerade, aber nicht nur, in der Michelangelo-Forschung sind nationale Traditionen und mit ihnen gewachsene Wissenschafts-Landschaften dabei sehr wichtig und einflussreich, wobei eben häufig auch verschiedene methodologische Herangehensweisen beobachtet werden können?*

AP: Als «Zeichnungskenner» werden diejenigen Individuen bezeichnet, die ein mit einer unbestimmbaren Zahl verschiedenartiger Zeichnungseindrücke bestücktes musée imaginaire im Gedächtnis haben, das ihnen ggf. erlaubt, eine noch unklassifizierte Zeichnung aus dem Stand heraus zu klassifizieren. Die Klassifikation – Beispiel: «diese Zeichnung stammt vom jungen Perugino» – ist an sich wertlos. Ob und inwieweit sie wissenschaftliche Relevanz bekommt, hängt davon ab, wie der Kenner sie begründet. Dem Kenner mag Begründung genug darin bestehen, dass ihm andere Kenner mit anderen musées imaginaires im Kopf von Herzen oder aus Ehrfurcht zustimmen und dass die Zeichnung fortan unter «Perugino» läuft. Wissenschaftlich betrachtet ist das Sprechblasenpraxis.

Vor dem 20. Jahrhundert konnte man sich mit dieser Art von Begründung begnügen, weil Zeichnungen eh nur Liebhaberkreise interessierten. Heute aber signalisiert der bloße Verweis auf einen Chor gleichgestimmter Kenner, wenn nicht unbewusste Furcht vor eventuell falscher Etikettierung, dann die Unfähigkeit, mit so komplizierten, unendlich variablen Gebilden, wie es Zeichnungen sind, sprachlich zurechtzukommen. Im deutschen Sprachraum hatte man – wie der erhellende Aufsatz Bernhard Degenharts von 1937 [2] beweist – schon früh die Möglichkeit, an die differenzierte Nomenklatur der Graphologie anzuknüpfen und daraus eine eigene, auf Strichbilder abgestimmte Terminologie zu entwickeln. Doch ausser Degenhart, der seinen eigenen Ansatz nie weiterverfolgte, machte kaum jemand von dieser Möglichkeit Gebrauch.

Die Art, wie Kennerurteile begründet werden, ist daher heute fast überall dieselbe. Man beschreibt Altmeisterzeichnungen, als seien sie eine Abart von Gemälden. Man meint den Stil einer Zeichnung zu treffen, indem man Begriffe, d.h. blosse Gedankendinge («Faktur», «Strichführung», «Lineament» etc.) charakterisiert.

Und wenn es – wie beispielsweise im Katalog zur Wiener Michelangelo-Ausstellung von 2010 – gilt, Körperausschnittstudien, die sich auf Figuren der Sixtinadecke beziehen, ungeachtet ihrer proportionalen und körpertopographischen Defekte als «Vorstudien» des grossen Meisters plausibel zu machen, hat man keine Bedenken, ihr Nicht-Kopiertsein mit dem Hinweis darauf zu begründen, dass sie vom Freskosachverhalt «geringfügig abweichen». So als seien Cinquecentokopisten lebende Fotoapparate gewesen, die dank ihrer Zoom-Augen selbst dann eine Figur in identischer Form wiederzugeben verstanden, wenn die Figur sich zwanzig Meter über ihren Köpfen befand.

*HG/TH: Der erste Band «Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch» zählt auch heute noch zu den herausragenden Versuchen, eine Strichbildanalyse zu entwickeln, die in gewissem Sinne an Degenharts von Ihnen ja bereits erwähnte «Graphologie der Handzeichnung» anschliesst. Im ersten Kapitel mit dem programmatischen Titel «Zur Problematik der sogenannten Kennerschaft» fällt auf, dass Sie trotz der ernsthaften methodischen Innovationen einen durchaus ironischen Zugang zu diesem Bereich hatten? Wie stehen Sie heute dazu?*

AP: Da mir immer nur kurzzeitig ein «täglicher Umgang mit Originalen» – nach heutiger Meinung die Grundvoraussetzung von Kennerschaft – vergönnt war, habe ich mich auch nie zu den Kennern gezählt, umso mehr aber diejenigen bewundert, die angesichts von zwei Dutzend Blättern auf Anhieb sagen konnten, von wem diese sicher, wahrscheinlich, möglicherweise oder keinesfalls bezeichnet worden seien. Trotzdem blieb mir diese Kennerschaft suspekt, weil sich die Begründungen ihrer Urteile fast ausschließlich auf der Ebene des Abstrakten, nicht Kontrollierbaren bewegten.

Das Meiste von den Spezifika einer Zeichnung wird ja in der Regel ausgeblendet – beispielsweise der ersichtliche Zusammenhang zwischen der Bewegungsmotorik einer zeichnenden Hand und dem Strichbild des von ihr Gezeichneten. Andernfalls dürfte es nicht vorkommen, dass zum Beispiel ein Schraffenverband, dessen leicht gekrümmte Parallelschraffen durch simple Handgelenksbewegungen entstanden, als Indikator von Michelangelos Können angepriesen wird; denn jeder einigermaßen geübte Zeichner kann solche dynamisch wirkenden Schraffenverbände hinzaubern. Ausgeblendet wird u.a. auch, dass Zeichnen ein rhythmischer Bewegungsvorgang ist und dass die Art des individuellen Rhythmus sich zumindest im Bereich der Entwürfe sehr wohl erkennen und beschreiben lässt. Und ausgeblendet wird, dass jeder Entwurf etwas über die Schärfe oder Unschärfe des individuellen Formgedächtnisses aussagt und dass jeder professionelle Künstler nach der Lehrzeit seine eigenen Entwurfsgrössen-Standards entwickelt und zur Ökonomisierung seiner Zeichenweise tendiert, usw.

*HG/TH: Lassen Sie uns vielleicht noch einmal zur Frage der Sprache zurückkehren. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, dass Ihre Studien für die Zeichnungswissenschaft des 20. Jahrhunderts wirklich zentral gewesen sind. So war zum Beispiel Franz-Joachim Verspohl – auch in Anlehnung an Ihre Methode – in seinen Wols-Studien um das Erschaffen einer spezifischen Begrifflichkeit bemüht, die den neuen zeichnerischen Phänomenen und Techniken gerecht werden konnte. Wie hatten Sie diese Versuche der Übertragung in eine andere Zeit und einen anderen kunsthistorischen Kontext aufgenommen? Und wie erklären Sie sich, dass Ihre Methodik gerade von der Renaissance-Forschung, für die Sie ja schliesslich primär konzipiert wurde, noch immer nicht angenommen wurde? Das eine ist ja eine Frage der Methodik, das andere der Zuschreibung. Man denke etwa an Leo Steinberg, der in Bezug auf Sie geschrieben hat: «The day will come when a new generation of scholars reviews Perrig's critique of the Michelangelo corpus without vertigo, without parti pris. In real time that day may be distant, but some who live even now in its immanence salute Perrig as its leading champion».*

AP: Das Erschaffen einer spezifischen Begrifflichkeit ist wohl das wichtigste aller Desiderate. Im Grunde müsste man gerade auf so eklatant divergierende zeichnerische Artikulationsweisen wie die des 20. Jahrhunderts mit ebenso divergenten sprachlichen Echos reagieren. Dafür ist der Wortschatz der Sprachen natürlich zu arm. Umso wichtiger aber ist die Einsicht, dass es keine noch so guten Methoden des Begreifens zeichnerischer Phänomene gibt, die nicht der Differenzierung bedürfen.

Dass mein methodischer Neuansatz, der auf die begriffliche Erfassung des Individualstils abzielt, gerade bei der Renaissance-Forschung auf Ablehnung stösst, ist übrigens durchaus verständlich. Wäre er mit Zeichnungen der zweiten oder dritten Künstlergarnitur exemplifiziert, hätte wohl kein Hahn darüber gekrächt. Dadurch aber, dass er es anhand einer so brisanten Materie wie der unter dem Namen Michelangelo laufenden Zeichnungsmasse wurde, war die Abwehrhaltung vorprogrammiert. Denn Michelangelo ist nun einmal kein gewöhnlicher Künstler, sondern eine Kultfigur. Und was ihm an Zeichnungen zugeschrieben wird, ist mit so mächtigen Interessen verknüpft, dass heute kaum noch jemand wagt, das Zugeschriebene auf seinen Nennwert zu hinterfragen.

Was einst Wissenschaft war, ist auf diesem Sektor längst zur Religion verkommen. Obwohl deren Glaubenssätze grösstenteils aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend widerlegt worden sind, wurden sie seit den 1970er Jahren – vor allem von Seiten englischer Hohepriester – reihum neu dekretiert.

Ihre Zementierung scheint denn auch der Hauptzweck der auffallend vielen Michelangelo-Ausstellungen der letzten zwölf Jahre gewesen zu sein. Damit muss man sich abfinden. Bedauerlich ist nur, dass die neuen Michelangelo-Apologeten die Möglichkeit, die Ergebnisse meiner zwischen 1960 und 2008 erschienenen Publikationen betreffend Michelangelo und seine Umgebung zu widerlegen, ungenutzt liessen. Sie hätten mir andernfalls viel Seh-, Denk- und Schreibarbeit erspart.

*HG/TH: Sie haben in Ihrem methodologischen Versuch dem Tempo und dem Rhythmus ein ganzes Kapitel gewidmet. Dieser Aspekt des Rhythmus und der subtilen Tempoveränderung ist ja letztlich auch mit dem Atmen verbunden; wir denken etwa an die Agogik, oder an Artauds Überzeugung, dass man immer auch mit dem Atmen zeichne.*

AP: Die Wichtigkeit von Rhythmus und Tempo ist evident. Da jeder Strich einer Zeichnung der Niederschlag einer von der Hand des Zeichners gesteuerten Feder- oder Stiftbewegungsphase ist, widerspiegelt jede Strichabfolge sowohl beim Konturieren als auch beim Schraffieren einen Bewegungsrhythmus. Die Erscheinungsweise dieses Rhythmus hängt vom zeichnerischen Tempo ab. Jeder Zeichner zeichnet beim Entwerfen schneller, als wenn er ins Reine zeichnet. Der Unterschied drückt sich aus sowohl in der Verschiedenheit der Strichlängen und der Strichform als auch in der Art und Weise, wie sich die Striche innerhalb einer Sequenz zueinander verhalten. Auch innerhalb ein und derselben Zeichnung können Tempo und Rhythmus variieren. Schraffuren werden in aller Regel schneller als Umrisse gezeichnet. Dies alles müsste Konsequenzen schon für die Praxis des Vergleichens haben. Vergleichbar sind von Rechts wegen nur gleichartige Dinge – Entwurfsumrisse bzw. –schraffuren mit Entwurfsumrissen bzw. –schraffuren etc. In der gängigen Praxis aber wird, wenn es gilt, eine Attribution glaubhaft zu machen, nach Willkür verglichen – die «Faktur» einer Reinzeichnung mit der «Faktur» eines Entwurfs, einer Studie oder einer Kopie. Kein Wunder, dass die Vergleichsresultate dann dem jeweils Gewünschten entsprechen.

*HG/TH: Da fällt uns Ihre evokative Wendung des «Brachlands des Papiers» ein, die uns auch in Zusammenhang mit dem, was wir die Blättrigkeit der Zeichnung genannt haben, interessiert. Können Sie das noch etwas ausführen?*

AP: Eine leere Blattseite ist das Paradigma reiner Fläche. Sie hat für diejenigen, die sie zu bezeichnen oder zu beschriften gedenken, etwas Beängstigendes und erfordert, ehe der erste Strich oder Schriftzug in die Leere gesetzt werden kann, die Überwindung einer Hemmschwelle. Denn mit dem ersten Strich oder Schriftzug beginnt die risikoreiche Festlegung von Etwas, das, solange nur im Geiste existent, gar nicht festlegbar ist, geschweige denn aus von Fläche hinterfangenen Strichen oder Schriftzügen besteht.

Zeichnen und Schreiben sind ja echte Geburtsvorgänge, nur dass die wahrnehmbare Geburt ausserhalb des zerebralen Mutterschosses stattfindet. Bei der Geburt einer Zeichnung geschieht mit der leeren Fläche, je nachdem, wie gezeichnet wird, eine Verwandlung. Wird mit konstantem Bewegungsdruck ein Figurenumriss darauf gezeichnet, «spendet» die Fläche ein Stück ihrer selbst dem Umrissenen und verwandelt dieses in abstrakte Körperoberfläche. Wird der Bewegungsdruck hingegen – wie u.a. bei Michelangelo – so variiert, dass die Striche an- und abzuschwellen scheinen und die Druckunterschiede aus ganzen Strichsequenzen virtuelle Licht- und Schattenzonen machen, dann verwandelt sich die Papierfläche in einen vom virtuellen Volumen der umrissenen Figur beanspruchten virtuellen Raum.

Werden auf ein und dieselbe Papierfläche mehrere solche druckvariablen Figurenumrisse gezeichnet, dann erweitert sich die Tiefe dieses virtuellen Raums, wenn die Figurengrössen auch nur geringfügig variieren. Die kleinsten Figuren wirken dann als die hintergründigsten. Ein Ensemble von druckkonstant konturierten Figuren ändert dagegen nichts an der sie umgebenden Fläche, gleichgültig, wie gross die figürlichen Formatsunterschiede sind. Es ändert sich auch nichts, wenn eine solche Figur einschraffiert wird. Dann wird aus der abstrakten Körperoberfläche zwar ein Relief. Aber dieses verhält sich zur umgebenden Fläche bloß wie eine Insel zum Wasserspiegel eines windstillen Sees.

*HG/TH: Bei und für diese Bewegung spielt natürlich auch die Dimension des Blattes eine wichtige Rolle. In gewissem Sinne scheint eine <Phänomenologie des Blattes> noch ein Desiderat der Zeichnungswissenschaft darzustellen.*

AP: Sie meinen eine Phänomenologie der Blatt-Besiedlung. Die Blattdimensionen haben ja ausser in seltenen Ausnahmefällen keinen Einfluss auf die Grösse der darauf gekommenen Zeichnung(en). Was die Zeichnungsgrössen bestimmt und zur Wahl von grösser oder kleiner dimensionierten Blättern führen kann, sind die im Kopf des professionellen Künstlerindividuums unwillkürlich entwickelten Standardformate. Sie manifestieren sich am deutlichsten in der Existenz von zwei Extremtypen – Zeichnern, deren Entwürfe ungewöhnlich klein, und solchen, deren Entwürfe ungewöhnlich gross formatiert sind. Man kann den ersteren Typ, zu dem ab ca. 1510 auch Michelangelo gehörte, nicht einfach «Kleinzeichner» nennen. Denn sobald es um die Anfertigung von Studien geht, wird von ihm ein wesentlich grösseres Standardformat aktiviert. Diejenigen, die sich des täglichen Umgangs mit Originalen erfreuen, täten gut daran, ausser die Blattgrößen auch beispielsweise die Längen von eventuell darauf gezeichneten aufrechten Entwurfs- und Studienfiguren zu messen.

Dies könnte in Zukunft vielleicht daran hindern, Entwürfe, die sich auf Werke Daniele da Volterras, und solche, die sich auf Werke Marcello Venustis beziehen, weiterhin Michelangelo zuzuschreiben. Denn die im gleichen Zeitraum entstandenen Entwürfe dieser beiden Michelangelo-Freunde sind einander wie in der Zeichenweise so auch in den Maßen diametral entgegengesetzt. Das grösste von Danieles stehenden Entwurfsfigürchen ist gerade mal knapp halb so gross wie Marcellos sitzende Entwurfsfiguren.

*HG/TH: Generell stellt sich hier vielleicht auch die Frage nach dem was Prozess und Entwurf in der zeichnerischen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt bedeuteten?*

AP: Von der Antike bis ins 15. Jahrhundert hinein wurden zeichnerische Produkte der meisterlichen Werkvorbereitung und der Lernübungen von Lehrlingen mit Ausnahme der für architektonische Grossbauten benötigten Risse und der für den Werkstattunterricht unverzichtbaren Musterzeichnungen auf Wachstäfelchen gefertigt. Sobald sie ihren Zweck erfüllt hatten, löschte man sie durch Glätten der Wachsschicht. Einen ideellen Wert bekamen diese zeichnerischen Provisoria erst, als das Papier zum universellen Zeichnungsträger avancierte; und als immer mehr Künstler und Kunstliebhaber selbst flüchtige darauf angesiedelte Skizzen als erhaltenswerte Repräsentanten einer eigenen, zum Philosophieren über die Verwandlung des zerebralen in den sichtbaren «disegno» anregenden Kunstgattung empfanden. Indes folgten nicht alle Künstler diesem Trend, der zu einer stetigen Vermehrung der Zeichnungssammlungen führte. Michelangelo legte nicht den geringsten Wert darauf, in einer dieser Sammlungen vertreten zu sein. Andernfalls hätte er nicht kurz vor seinem Tod alle noch in seinem Haus befindlichen Entwurfs- und Studienblätter verbrannt – zum masslosen Ärger des Herzogs von Florenz, der ihn, um eben dies zu verhindern, insgeheim hatte überwachen lassen.

*HG/TH: Spielt bei Michelangelo eigentlich auch die Beidhändigkeit beziehungsweise die «linkische» Hand eine Rolle? Und welche Rolle spielte die linke Hand Ihres Wissens insgesamt im 16. Jahrhundert? Gibt es da überhaupt Zeugnisse?*

AP: Michelangelo war Rechtshänder. Er hatte lediglich die Eigenheit, den Hammer beim Meisseln statt ebenfalls mit der rechten mit der linken Hand zu führen, weil er diese als kräftiger empfand. Dies wird auch sein zeitweiliger Mitarbeiter Raffaello da Montelupo getan haben, aber als einer, der auch linkshändig zeichnete. Im übrigen scheinen Linkshänder sich im 15. und 16. Jahrhundert so selten linkshändig artikuliert zu haben, dass man wohl annehmen muss, solches sei ihnen schon in früher Jugend ausgetrieben worden.

Leonardo war weit und breit der einzige Künstler, der, obwohl er anscheinend rechtshändig malte, linkshändig sowohl zeichnete als auch schrieb. Ansonsten ist mir als linkshändiger Zeichner nur ein um 1490 tätiger Cassone-Maler bekannt. Ein kuriozes Zeugnis von Linkshändigkeit findet sich übrigens auf einem Blatt im British Museum, das der einfallsreiche Michelangelo-Schüler Antonio Mini mit seinen zeichnerischen Experimenten kolonisierte, u.a. mit einem mutmasslichen kleinen Porträt seines Freundes Andrea Quaratesi. Den Kopf dieses Porträts versuchte er anschliessend, linkshändig wiederzugeben. Die Wiedergabe offenbart, wie schwer es der linken Hand fiel, aufsteigende Schrägstriche zu zeichnen. Den Michelangelo-Apologeten wurde sie – nebenbei gesagt – zum Anlass einer Händescheidung zwischen den Zeichnungen des genialen Meisters und dem angeblichen Armutszeugnis des Schülers.



Abb: 1 >

*HG/TH: Abschliessend kann man sagen, dass das Ursprungsszenario – das Brachland des Papiers – beim Zeichnen und Schreiben zwar dasselbe zu sein scheint, aber die zeichnenden Hände (unsere Augen und unsere Sprache) letztlich doch auf andere Spuren als die schreibenden Hände führen. Herr Perrig, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.*

*Alexander Perrig, geboren 1930 in Luzern, studierte von 1950 bis 1958 Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Basel, Rom und Salamanca. 1958 Promotion in Basel; 1967 Habilitation. Professor für Kunstgeschichte in Hamburg (1972–80), Marburg (1980–85) und Trier (ab 1985), inzwischen emeritiert. Veröffentlichungen über Villard de Honnecourt, Lorenzo Ghiberti, Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Umkreis, Benvenuto Cellini, Guido Cagnacci, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Caspar David Friedrich, Gustave Moreau, sienesische Maestà-Darstellungen des 14. Jahrhunderts, die mittelalterlichen Proportionssysteme, die Geschichte der künstlerischen Grundausbildung (13.-16. Jht.), den Sinn der Zentralperspektive, Landschaftsmalerei in Mittelalter und Renaissance, die malerische Erschließung der Alpen, Gletscherdarstellungen und die Anfänge der Glaziologie, das Frontispiz der Encyclopédie und die Methodik der Zeichnungsanalyse.*

## Fussnoten

Seite 35 / [1]

---

Alexander Perrig, Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodischer Versuch, Frankfurt a. M. 1976.

Seite 36 / [2]

---

Bernhard Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937, S. 223–343.

## Abbildungen

Seite 42 / Abb. 1

---

Michelangelo und Schüler, Köpfe und Figuren, um 1525-28, rote Kreide, 28,7 x 23,5 cm, The British Museum, London. Aus: Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen, hg. v. Martin Sonnabend, Frankfurt a. M. 2009, S. 53 [Katalog zur Ausstellung «Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen», Städel Museum, Frankfurt a. M. 2009].

# Mechanische Hand und künstliches Auge

HOLE RÖSSLER

## Zur Technikanthropologie «objektiver Bilder» im 17. Jahrhundert

*Mechanical Hand and Artificial Eye: On the Techno-Anthropology of «Images of Objectivity» in the 17th Century. The ineluctable handedness of drawing – the obstinacy of personal style as well as manual deficiencies – seems to prevent the possibility of perfect mimetic images of nature. Nevertheless the idea of iconic objectivity emerged long before photography and other techniques could release the hand from the process of picturing. Starting with programmatic statements on empirical observation and depiction from Robert Hooke's Micrographia (1665) this paper focuses on the epistemic promises of technical devices and optical instruments in early modern literature of art and science. It will be argued that these projects of mechanization of human vision and drawing lead to a new concept of the image as a credible empirical implement.*

Ob und auf welche Weise der Mensch imstande ist, in seinen sinnlichen Wahrnehmungen und deren Mitteilungen die Hemmnisse und Bedingtheit seiner Subjektivität zu erkennen und zu überwinden, um verlässliches Wissen über die Welt zu gewinnen, wurde unter den wechselnden Vorzeichen von Skepsis und Optimismus unterschiedlich reflektiert. Entlang dieser anthropologischen Konjunkturen entwickelten sich epistemologische Konzepte, die die jeweils als besonders akut empfundenen Defizite der menschlichen Sinne und der zwischenmenschlichen Kommunikation zu analysieren und ihnen methodisch beizukommen suchten. Mit der Entstehung einer systematisch-empirischen Naturforschung in der Frühen Neuzeit kam dem Bild eine zunehmend wichtigere Rolle in der Genese, Speicherung und Vermittlung von Wissen zu.

Für die nach Naturerkenntnis strebenden Wissenschaften hat die Historikerin Lorraine Daston zwei grundlegende «epistemische Tugenden» – «Wahrheit» und «Objektivität» – unterschieden, denen zwei Arten von Bildern entsprächen: «Bilder der Wahrheit» stellen gleichsam Synthesen der Empirie dar, ihre Bildgegenstände sind auf die für wesentlich oder typisch erachteten Merkmale reduziert, während akzidentielle oder irreguläre Elemente eines bestimmten Gegenstandes eliminiert sind. [1] In illustrierten naturhistorischen Publikationen der Frühen Neuzeit – etwa in Werken zur Humananatomie oder in Tier- und Pflanzenbüchern – dominiert dieser Bildtypus. [2] Im Gegensatz dazu stellen «Bilder der Objektivität» konkrete Gegenstände in ihrer jeweils besonderen Erscheinung dar. Das wesentliche Merkmal dieser Bilder ist, dass in ihrem Entstehungsprozess «der Wissenschaftler oder Künstler so wenig wie möglich» eingreift, weswegen, so Daston, diese Bildsorte erst mit den Techniken wie Naturselbstdruck und Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sei. [3]

Der Unterschied zwischen «wahren» und «objektiven» Bildern bemisst sich demnach an der Lokalisierung des für die unmittelbare Bildgenese verantwortlichen, aktiven Moments, – ob sich also ein bestimmtes Bild im Wesentlichen menschlichen Erwägungen und Tätigkeiten verdankt oder den in Bild gezeigten Gegenständen selbst (etwa durch mechanische oder optische Übertragung von Oberflächenstrukturen auf ein entsprechend affines Medium). Aus einer traditionellen, technikgeschichtlichen Sicht scheint es naheliegend, die Produktion «objektiver Bilder» erst mit der Entwicklung technischer Apparate einsetzen zu lassen, die das Kriterium der Unabhängigkeit von menschlichen Eingriffen im Akt der Bildentstehung – zumindest weitgehend – erfüllen.

Bereits die vorausgesetzte Überlegenheit technischer Bildgebungsverfahren gegenüber menschlichem Bildermachen verweist jedoch darauf, dass dieses Konzept von Objektivität wesentlich auf kollektiven Vorstellungen von Technik beruht, die nicht notwendig mit deren tatsächlichen oder vermeintlichen Realisierung zusammenfällt. Die Geschichte «objektiver Bilder» setzt tatsächlich deutlich früher ein als die Geschichte ihrer technischen Machbarkeit oder die Begriffsgeschichte von Objektivität, denn bereits die Vorstellung, es liessen sich sowohl «Sehvorgänge auf Mechanismen [...] übertragen» [4] als auch der Prozess der Bildproduktion durch technische Routinen externalisieren, gehörte zu jenen ausgesprochen produktiven Phantasmen, die sich bereits vor der Moderne entwickelt haben und in der europäischen Kultur lange schon das Verhältnis zum Technischen und zur Maschine prägten.

Diese Geschichte beginnt mit der Entdeckung der technischen Schwäche respektive des stilistischen Eigensinns der menschlichen Produktionsmittel – zuvorderst der zeichnenden Hand – als zugleich ästhetisches und epistemisches Problem. Bereits in der Vormoderne sollten technische Apparaturen dort Abhilfe schaffen, wo die Möglichkeit der Empirie durch die Renitenz der *Manier* gefährdet schien. Der Mensch, so das Versprechen des Maschinellen, würde durch die Leidenschaftslosigkeit technischer Abläufe aus der von ihm nicht erfüllbaren Verantwortung für die Objektivität der Bilder entlassen.

Wie in der bildwissenschaftlichen Forschung unlängst vermerkt, besitzen wissenschaftliche Bilder bisweilen die Tendenz, ihre Konstruiertheit im Gebrauch zu kaschieren. [5] Die Betrachtung der frühen ideen- und technikgeschichtlichen Zusammenhänge kann jedoch darüber hinaus auch zeigen, dass es häufig gerade der in Form, Materialität oder Kontext deutlich sichtbare oder sogar herausgestellte technische Charakter des Bildes war, der die Zuverlässigkeit des Abbildungsvorganges und damit Authentizität und «Natürlichkeit» des Bildgegenstandes verbürgte.

Die demonstrative technisch-maschinelle Herkunft «objektiver Bilder» kaschierte vielfach den menschlichen Anteil an deren Genese durch eine angebliche Freiheit von den Störungen und Kontingenzen des Subjektiven. Dies zeigt sich insbesondere dort, wo die unhintergehbare «Händigkeit» des Zeichnens durch die Behauptung einer technisch-mechanischen Leitung rhetorisch marginalisiert wurde. Für ein Verständnis «objektiver Bilder» und ihrer weit über den Diskurs der Wissenschaften hinausreichenden Wirkungen ist es somit hilfreich, diese frühen Strategien der Verifizierung des Bildes in ihren Diskursen über die Bildgenese zu untersuchen.

Exemplarisch soll dies im diskursiven Kontext von Robert Hookes (1635–1703) *Micrographia: Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses* (1665), einem der prominentesten Werke aus der Frühgeschichte des wissenschaftlichen Bildes, gezeigt werden. Die *Micrographia* war nicht nur die erste umfangreiche und aufwändig bebilderte Abhandlung über die allein im Mikroskop sichtbare Oberflächenbeschaffenheit kleinster Objekte, sie enthält in ihrer Vorrede zudem eine wissenschaftstheoretische Programmatik, die nicht zuletzt in Bezug auf den Status des Bildes als Medium der Naturforschung aufschlussreich ist.

Hooke, dem seitens der Wissenschaftsgeschichte in den letzten Jahrzehnten aufgrund seiner Rolle in der Frühphase der Royal Society und in der Etablierung der wissenschaftlichen Experimentalpraxis grosse Aufmerksamkeit zuteil wurde, erweist sich mit seinen Ausführungen zur Technologie der Bildproduktion als aufschlussreiche Figur, an der sich Zusammenhänge von Wissenschaft und Kunst in Bezug auf die Idee von «objektiven Bildern» festmachen lassen. Neben den Bildern der *Micrographia* finden sich in Leben und Werk Hookes zahlreiche Bezüge zum Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit, die in der Forschung nicht gänzlich unbekannt sind, bislang jedoch nur in eingeschränkter Masse für die Untersuchung seiner wissenschaftlichen Arbeit und insbesondere des zugrundeliegenden Bildverständnisses herangezogen wurden. [6] Bereits zeitgenössische Lebensbeschreibungen Hookes, wohl von diesem selbst lanciert, berichten von künstlerischem Talent und professionellem Unterricht in Zeichnen und Malerei. [7] Vor allem aber der heute bekannte Bestand seiner Bibliothek macht deutlich, dass Hookes *self fashioning* als begabter Zeichner begleitet war von einem ausgeprägten Interesse an Kunstliteratur. [8] Mehrere Dutzend kunsttheoretische, technische und antiquarische Werke, darunter auch die Schriften von Leon Battista Alberti (1404–1472), Leonardo da Vinci (1452–1519), Giorgio Vasari (1511–1574), Albrecht Dürer (1471–1528), Abraham Bosse (1604?–1676), Cesare Ripa (ca. 1555–1622), Vincenzo Cartari (1531?–1569) und Franciscus Junius (1591–1677), sowie eine Reihe populärer Kompendien mit kunsttechnischen Passagen lassen sich nachweisen.

Wenngleich der bloße Besitz von Büchern niemals deren Rezeption garantiert, lässt sich die Bibliothek dennoch aufzufassen als materielle Spur des zeitgenössischen Kunst- und Bilddiskurses, in dem die *Micrographia* entstand. Eine umfassende Untersuchung zur Bedeutung der Kunstliteratur für Hookes wissenschaftliche Arbeiten steht bislang aus und kann auch hier allenfalls skizziert werden.

Die *Micrographia* wird im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, die grundlegenden technologischen und anthropologischen Vorstellungen von der Möglichkeit «objektiver Bilder» im Kontext der künstlerischen und wissenschaftlichen Bilddiskurse der Frühen Neuzeit zu betrachten. Insbesondere die Auffassung vom Mikroskop als legitimen Werkzeug der Bildproduktion, so die Hypothese, lässt sich nur verstehen in Hinblick auf die Etablierung von Instrumenten im Diskurs der bildenden Künste seit dem 15. Jahrhundert und der dort einsetzenden Verbergung der zeichnenden Hand hinter technischen Routinen.

### **1. Mechanische Empirie**

Für eine Erneuerung der Naturphilosophie, so lautet ein häufig zitiertes Diktum Hookes aus der Vorrede der *Micrographia*, bedürfe es weniger der Einbildungskraft, einer exakten Methode oder des eingehenden Nachdenkens als vielmehr einer «getreuen Hand und eines zuverlässigen Auges», um die Dinge so zu untersuchen und so aufzuzeichnen, wie sie erscheinen. [9] Angesichts der zahlreichen Abbildungen in Hookes Werk mag es nicht erstaunen, dass die beiden wesentlichen Mittel der Bildproduktion explizit genannt werden. Hooke stellt die Organe von Empirie und Manier ins Zentrum einer naturphilosophischen Praxis, deren Akteure nicht notwendig über besondere geistige Qualitäten verfügen müssten – ja deren Erkenntnisfähigkeit durch deren vorgängige Aktivität nachgerade gefährdet wäre. Objektive Erfassung und Darstellung, so das Versprechen, sind möglich, ohne dass diese primär von der individuellen Verfassung des Subjekts, seinen jeweiligen Kenntnissen, theoretischen Vorannahmen und kognitiven Fähigkeiten abhängig seien.

Hookes Reduktion der epistemisch relevanten Instanzen auf Auge und Hand umgeht traditionelle Buchgelehrsamkeit und skeptizistische Erkenntniskritik ebenso wie die von Francis Bacon (1561–1626) beschriebenen «Idole», also jene anthropologischen und kulturellen Störungen, denen das Erkenntnispotential des Menschen ausgesetzt ist. Man kann dies als bloße Distinktionsrhetorik abtun, bedarf es doch zur wissenschaftlichen Erkenntnis zweifellos der Hilfe von Methode, Reflexion und Imagination – doch in Bezug auf die zugrundeliegende Auffassung von Bildern und deren möglichen epistemischen Gehalt, erweist sich dieser Passus als Schlüsselstelle.

Hooke stellt Sicherheit und Zuverlässigkeit von Auge und Hand in über 60 zum Teil großformatigen Kupferstichen nach eigenhändigen Zeichnungen eindrücklich unter Beweis [Abb. 1 u. 2]. Die vorgängige, ja vorrangige Stellung des Bildes äussert sich jedoch nicht nur in der schiereren Quantität oder darin, dass die *Micrographia* den Zeichenstift schon im Titel trägt, sondern auch, wenn Hooke in der Widmung an die Royal Society bemerkt, er habe den bereits bekannten Zeichnungen – welche er regelmäßig für die Versammlungen der Gesellschaft angefertigt hatte – lediglich einige Beschreibungen und Vermutungen «hinzugefügt». [10]

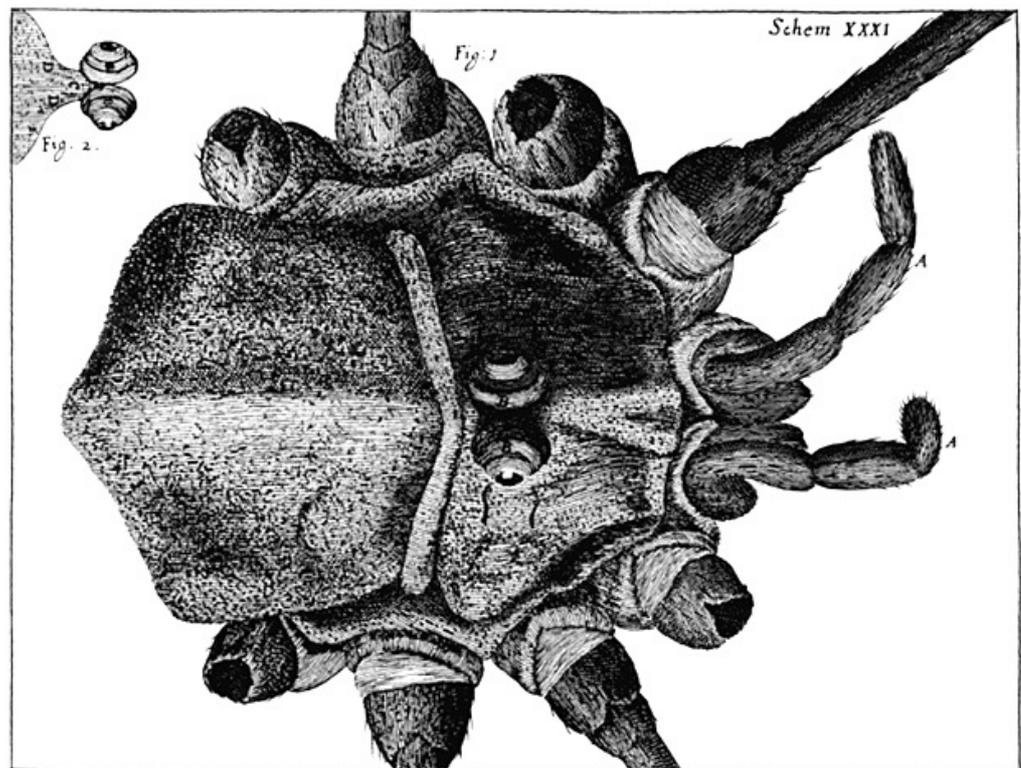


Abb: 1 >

Entscheidend ist, dass Hooke nach seiner anfänglichen Anspielung auf die zeichnende Hand im Vorwort und in verschiedenen Untersuchungsabschnitten des Werkes allein die Vorgänge der instrumentellen Sichtbarmachung beschreibt, als deren scheinbar unmittelbares Resultat das Bild präsentiert wird. Die damit suggerierte Identität von Blick und Bild, von Seh- und Zeichenprozess ist geeignet, im Untertitel des Werkes und in der Bemerkung, ein bestimmtes Bild sei «drawn by a Microscope», die Auffassung vom Mikroskop als einem Zeicheninstrument zu erkennen, dem die ausführende Hand erkennbar untergeordnet ist. [11]



Abb: 2 >

Gemäss des Hooke'schen Diktums verdankte die «getreue Hand» ihre Sicherheit in der Bildproduktion der «Führungsfunktion» des «zuverlässigen Auges», dessen Zuverlässigkeit wiederum durch das optische Instrument gewährleistet war. Das ideale Resultat dieses Zusammenwirkens kommt zum Ausdruck, wenn Hooke die «mechanische Hand» (*Mechanical Hand*) des befreundeten Architekten Christopher Wren (1632–1723) lobt, der ursprünglich mit dem Projekt der *Micrographia* betraut gewesen war. [12] In dieser affirmativen Applikation des Mechanischen auf Organisches formuliert sich ein neuartiger Anspruch an die mimetische Qualität des Bildes im Kontext der empirischen Naturphilosophie der Frühen Neuzeit, der sich nicht nur von den Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst und ihren Theorien, sondern auch von den typisierten – und meist seit dem 16. Jahrhundert in zahllosen Kopien verbreiteten – Darstellungen in naturhistorischen Publikationen deutlich unterschied. [13] Die neuen, durch Teleskop und Mikroskop ermöglichten Einblicke in die Natur durften in ihrer medialen Transformation gerade nicht den Anschein erwecken, von stilistischen Eigenheiten oder gar technischem Ungenügen verstellt zu sein. Denn «objektive Bilder» sind ihrer Idee nach *Acheiropoieta*, das heisst nicht von Menschenhand gemachte Bilder, was ihren Status geradezu auratischer Wahrhaftigkeit und das in sie gesetzte Vertrauen begründet. [14]

Lange bevor im 19. Jahrhundert die Fotografie und andere bildgebende Verfahren menschliche Zeichner ersetzen, erschienen objektive Bilder am Horizont des Machbaren, insofern die zeichnende Hand im Sinne Hookes nicht mehr nur den – reine Empirie vereitelnden – Eigenschaften von Imagination, Methode und Reflexion unterliegen sollte, sondern direkt vom instrumentell perfektionierten Blick geleitet wurde. Bevor sie «im neuen Kosmos verdinglichter Instrumente und Maschinen» dauerhaft aufgehen konnte, musste die Hand von ihrer *maniera* befreit und zum technischen Instrument erklärt werden. [15]

Ihre Anfänge hat die mechanisierte Bildproduktion in der Entwicklung der Zentralperspektive: Bekanntlich kam schon Filippo Brunelleschi (1377–1446) nicht ohne einen technischen Apparat aus, mit dem die Bilder des Florentiner Baptisteriums und des Palazzo Vecchio hergestellt und anschliessend kontrolliert werden konnten. Die Bedeutung der Zentralperspektive für die abendländische Geistesgeschichte muss hier nicht eigens hervorgehoben werden, entscheidend ist allein, dass sich mit dem perspektivischen Bild die Auffassung von einer den übersubjektiven Prinzipien der Optik gemässen Technik verband. [16] Die in den folgenden Jahrhunderten entstehenden Entwürfe und Konstruktionen von Instrumenten, die es dem Benutzer erlauben sollten, beliebige Objekte in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise zu zeichnen, zogen ihre Berechtigung aus ebendiesem Wirklichkeitsanspruch der Perspektive. [17] Sehstrahl, Linie oder Faden behaupteten einen direkten Kontakt zwischen Auge und Gegenstand, dessen Bild sich gleichsam auf halbem Weg in den Maschen des Instruments fing.

An erster Stelle ist hier an den berühmten Schleier Albertis (1404–1472) zu denken, dessen eingewobenes Raster aus Wollfäden das Sehfeld in diskreten Feldern organisiert, die gleichermassen dem Sehen und dem Zeichnen auf einem proportional zum Schleier gerasterten Blatt eine Orientierungshilfe bieten. Bereits dieser Schleier, in den sich, wie Gerhard Wolf bemerkt hat, die sichtbare Welt selbst «hineinmalt» wie das Christusantlitz in den Schleier der Veronika, überführte das Prinzip des acheiropoietischen Bildes in das Ressort menschlicher Technik. [18]

Befördert wurde die Beschäftigung mit Perspektivinstrumenten in der italienischen Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts nicht zuletzt unter dem Eindruck antiquarischer Forschung und höfischer Kultur. Etliche Entwürfe zu mechanisierten Zeichenpraktiken entstanden im Umkreis einer Antikenforschung, die sich nicht primär auf Texten, sondern auf künstlerische und architektonische Überreste stützte. Die Verwandtschaft der Perspektivinstrumente zu den Methoden der Messkunst versprach eine möglichst exakte Erfassung zum Zwecke von Rekonstruktion und Stilkunde. [19]

Ein Verfahren, wie es in der Szene einer mechanisierten zeichnerischen Aufnahme einer *Venus pudica* in einem Kupferstich nach Giacomo Barozzi da Vignola (1508–1573) dargestellt ist, war sicherlich die Ausnahme [Abb. 3]. Die mit den Instrumenten behauptete Präzision war aber geeignet, die Wissenschaftlichkeit der antiquarischen Arbeit gegen die Kritik am textunkundigen <Dilettantismus> seitens der Humanisten zu behaupten. [20]



Abb: 3 >

Von diesen hinlänglich bekannten Anfängen im 15. Jahrhundert lassen sich die Entwicklungen bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus verfolgen. Für eine Geschichte der Idee «objektiver Bilder» ungleich wichtiger als eine Geschichte der technischer Erfindungen sind aber die Versprechen und Erwartungen, die sich in den Entwürfen dieser Instrumente und der sie sekundierenden Rhetorik äusserten und die eine Beschäftigung mit ihnen überhaupt relevant und attraktiv erscheinen liessen.

## 2. Mühelose Bilder

Aufgrund ihrer Ausrichtung auf eine möglichst genaue *imitatio* sahen sich die Perspektivinstrumente von Anfang an dem Vorwurf der kunstlosen Mechanik ausgesetzt, was besonders vor dem Hintergrund der lange währenden Emanzipationsbestrebungen der Malerei von den *artes mechanicae* ein Legitimitätsproblem darstellte. Schon Alberti verteidigt die Verwendung des Schleiers gegen den Einwand, der Maler gewöhne sich zu sehr an dieses Hilfsmittel: Ohne *velo* nämlich könne der Maler dem Ähnlichkeitsimperativ der Darstellung nicht genügen. [21] Leonardo (1452–1519) kritisiert den Einsatz der Instrumente «bei denjenigen, die sonst nicht zeichnen können oder auch zu theoretischen Überlegungen nicht imstande sind», empfiehlt sie hingegen den erfahrenen Malern, «um sich die Arbeit ein wenig zu erleichtern und um in keiner Einzelheit von der richtigen Nachahmung des Gegenstandes abzukommen». [22] Ebenso betont der kunstgelehrte Mediziner Michelangelo Biondo (1497–1565) Mitte des 16. Jahrhunderts, dass es mit Hilfe des Schleiers viel leichter sei, die Dinge naturgetreu nachzuahmen:

«Deshalb darf man nicht auf diejenigen hören, welche sagen, dass dieses Mittel dem Maler nichts fruchte, dass derselbe sich vielmehr selber in dieser Sache üben müsse und er hierdurch bloß große Beihilfe im Malen erlangen werde. Nichtsdestoweniger sage ich, dass ohne jenes nichts gemacht werden kann, was wünschenswert wäre, weil der Maler (wenn ich mich nicht irre) nicht die Mühseligkeit sucht, sondern vielmehr seine Malerei mit größtmöglicher Leichtigkeit herzustellen wünscht, dass sie hervortretend und dem Körper ähnlich erscheine, oder seinem Vorbilde [...]. » [23]

Den genannten Beispielen ist gemein, dass sie den Vorwurf der Kunstlosigkeit in ein Argument für die <Wissenschaftlichkeit> der apparativ unterstützten Malerei verkehren, das heisst ihrer Fähigkeit zur mimetisch exakten Darstellung.

Durch Dürer wurde der Adressatenkreis dieser Hilfsmittel auf jene Zeichner erweitert, «die irer sach nit gewiß sind». [24] Davon ausgehend lässt sich vom 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert die Tendenz beobachten, dass die Anweisungen zu Konstruktion und Gebrauch der Perspektivmaschinen allmählich aus den Fachbüchern zur Kunstpraxis verschwanden und statt dessen vermehrt Eingang in Abhandlungen zu Optik und Perspektive sowie in populäre Kompendien fanden. In diesen Schriften werden sie zum einen als Veranschaulichung des perspektivischen Grundprinzips als Schnitt durch den Sehkegel, zum anderen als bequeme Alternative zur geometrischen Konstruktion präsentiert. Lange vor Erfindung der Fotografie war in diesen Werken das Versprechen problemlos erreichbarer Darstellungspräzision durch technische Apparaturen zu einem Topos geworden. [25]

Das Zeichnen mit Perspektivinstrumenten ist mühelos, denn sie ermöglichen, wie der Jesuit Jean Dubreuil (1602–1670) in seiner *Perspective pratique* (1651) bemerkt, «ein Perspectiv gantz natürlich aufzureissen/ ohne die Regeln zu beobachten.» [26] Im Gebrauch des Instruments wird mathematisches wie praktisches Künstlerwissen für die perspektivische Konstruktion vorgeblich entbehrlich, einfach weil es als mechanisiertes Kalkül in ein Instrument implementiert ist, das die Hand des Zeichners zur korrekten Darstellung nötigt. Diese Vorstellung von der Substituierbarkeit von Erfahrung und Wissen durch das Instrument findet sich auf dem Frontispiz der *Ars nova delineandi* (1631) des jesuitischen Naturforschers Christoph Scheiner (1573–1650) geradezu paradigmatisch in Szene gesetzt [Abb. 4]: Der Gebrauch des von Scheiner erfundenen Pantographen, darauf verweist die Wolke gleichsam als Verkörperung von Körperlosigkeit, ist so leicht, dass nur mehr Auge und Hand vonnöten seien, um unter der Leitung des Instruments präzise Abbilder zu produzieren. [27] Hookes Dyade von «getreuer Hand» und «zuverlässigem Auge» als komplementäre Elemente eines instrumentellen Gefüges und die Entbehrlichkeit intellektueller Qualifikation ist in diesem Bild eindrucksvoll vorweggenommen.



Abb: 4 >

An Scheiners Erfindung zeigt sich überdies der Zusammenhang von optischem Instrument und Zeichenhilfe, wenn nämlich der Kapuziner Chérubin d'Orléans (François Lasséré; 1613–1697) in seiner *Dioptrique oculaire* (1671) eine Kombination aus Teleskop und Panthograph vorstellt, mit der nicht nur Landschaften, Städte und antike Architektur, sondern die optisch vergrößerte Oberfläche des Mondes in allen Einzelheiten abgezeichnet werden könne [Abb. 5]. [28]



Abb: 5 >

Der Eingang der Perspektivinstrumente in den Diskurs der empirischen Naturphilosophie war vorbereitet durch die Rolle von Kunstverstand und Kunstfertigkeit im höfischen *self-fashioning*, wie sie prominent in Baldassare Castigliones (1478–1529) *Cortegiano* (1528) formuliert ist. Zeichnen als eine dem Adel angemessene weil nicht beschwerliche Beschäftigung fand in den Perspektivinstrumenten – zumindest der Theorie nach – eine optimale Ergänzung oder gar Vollendung. [29] Die Vorstellung eines blossen mechanischen Nachzeichnens des Gesehenen lief konform mit dem Verhaltensideal der *sprezzatura*, jener kunstvollen Lässigkeit, die den Anschein erwecken sollte, dass das, «was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.» [30]

Mit der Aneignung höfischer Verhaltensweisen durch die *gentlemen* und *hônnetes hommes*, wurde, wie James McAllister gezeigt hat, «Mühelosigkeit» zu einer grundlegenden epistemischen Tugend der frühneuzeitlichen Experimentalwissenschaft. Deren Ergebnisse beanspruchten Wahrheit durch eine Betonung der geringen körperlichen Anstrengung sowie des minimalen kognitiven Aufwandes, der zu ihrer Auffindung nötig war. [31] Das Versprechen der Perspektivinstrumente folgte dieser «Rhetorik der Mühelosigkeit», weswegen sie sowohl Gegenstand der Unterhaltungs- und Erziehungsliteratur der *gentry* waren, wie auch der von ihr geschaffenen Institutionen der Wissensproduktion. [32] So stellte Ruprecht von der Pfalz (gen. Prince Rupert; 1619–1682), der sich gerne auch mit Zeichnen und Malen die Zeit vertrieb, in der Royal Society ein nach dem Vorbild Dürers konstruiertes Perspektivinstrument vor, das 1663 von Hooke ergänzt wurde. [33] Und auch der von Hooke gelobte Wren veröffentlichte 1669 in den *Philosophical Transactions* die Darstellung und Beschreibung eines Instruments, mit dem die «Umrisse jeglichen Gegenstands in der Perspektive» gezeichnet werden könnten [Abb. 6]. [34]

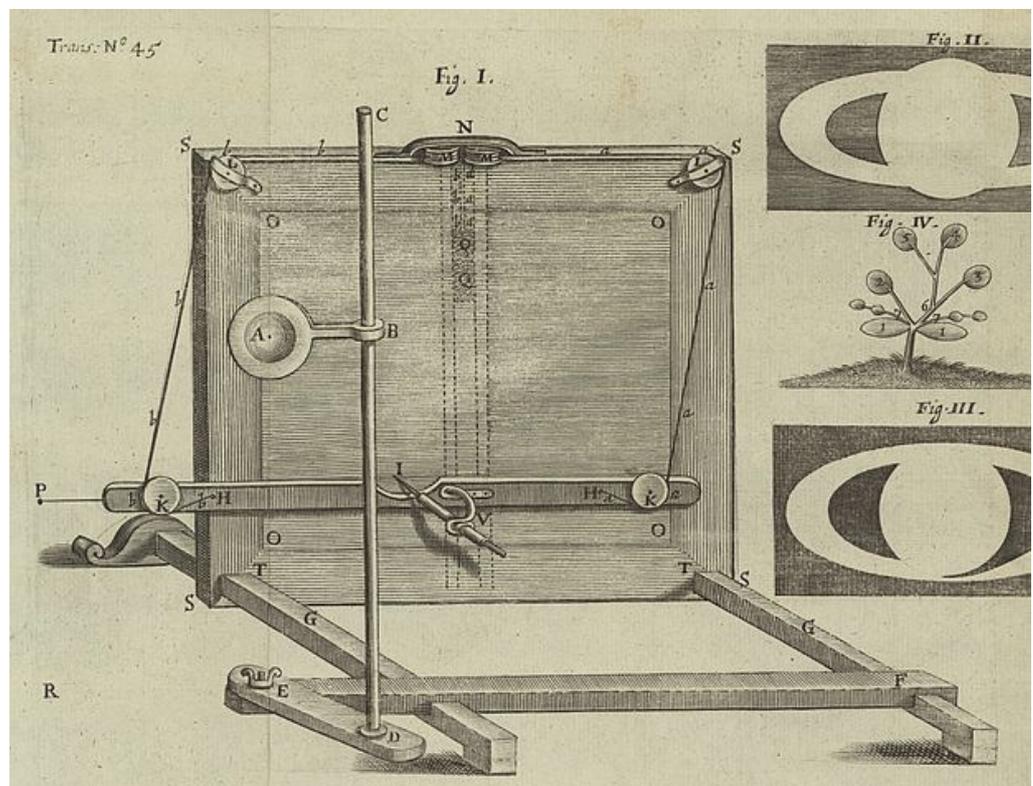


Abb: 6 >

Instrumente, die eine Aufzeichnung empirischer Erfahrung unabhängig von künstlerischem Vermögen und stilistischer Eigenart erlauben sollten, entsprachen in besonderer Weise einer Naturphilosophie, die sich in ihren Selbstbeschreibungen explizit von tradierten Wissensbeständen als Blickschränken der Naturerkenntnis abwandte. Schon Bacon hatte mittels einer Analogie zu einem Zeicheninstrument verdeutlicht, dass die von ihm entwickelte Methode der Induktion weitgehend unabhängig vom individuellen «Scharfsinn und der Stärke des Geistes» Erkenntnis ermögliche: «Denn zum Ziehen einer geraden Linie oder zum Schlagen eines vollkommenen Kreises mit der blossen Hand gehört viel Sicherheit und Übung, aber wenig oder gar keine, wenn Lineal und Zirkel dazu verwendet werden.» [35] Die Verwendung der Perspektivinstrumente gestand in diesem Sinne keine künstlerische Unzulänglichkeit ein, sondern behauptete vor allem die Unvoreingenommenheit des Naturforschers, der sich ganz den Vorgaben des Maschinellen und damit den Gegebenheiten der Natur unterwarf.

### 3. Diskretes Zeichnen

Der hohe epistemische Stellenwert des Bildes und ganz besonders der Zeichnung im naturwissenschaftlichen Diskurs des frühneuzeitlichen England war vorbereitet durch die Aufnahme des Zeichenunterrichts in den adeligen und grossbürgerlichen Bildungskanon um die Wende zum 17. Jahrhundert. [36] In seinem populären Kompendium zur Ausbildung eines *Compleat Gentleman* (1622 u. ö.) hebt Henry Peacham (1576–1643) im Anschluss an Castiglione die Notwendigkeit des Zeichnens für jene hervor, die der Staats- resp. Kriegsdienst in ferne Länder führe. Schon weil Worte nicht ausreichten, es den Daheimgebliebenen zu schildern, sollte alles, «was selten und beachtenswert» ist, bildlich festgehalten werden, wozu neben den Städten, Burgen, Häfen und Fortifikationen fremder Länder auch «die Gestalt ihrer Tiere, Fische, Würmer, Fliegen usw.» gehörten. [37]

Der *compleat gentleman* vereint in seiner Funktion als reisender Bilderproduzent die Rollen von peregrinierendem Handwerker, Spion und Naturforscher und ähnelt damit jenen Abgesandten, die in Bacons zwei Jahre später entstandenem Entwurf der idealen Gelehrtenrepublik New Atlantis zur Datensammlung über das Meer geschickt werden. [38] Bei Peacham kündigt sich die für die Entwicklung des wissenschaftlichen Bildes bedeutsame Wandlung des Zeichnens von standesgemäßer Beschäftigung und militärischer Terrainkunde zu einer für die Erforschung der Natur relevanten Tätigkeit der dezidiert nicht-künstlerischen *Virtuosi* an. So betont auch Hooke die Überlegenheit des Bildes vor der Beschreibung: «no Description, by Words, can give us so full a Representation [sic!] of the true Form of the Thing describ'd, as a Draught, or Delineation of the same upon Paper.» [39]

Daher, so vermerkt Hooke an anderer Stelle, gehöre es zu den geradezu unabdingbaren Voraussetzungen eines Wissenschaftlers, gut zeichnen zu können. [40]

Die Forderung nach Bildern als Informationsquelle stellte jedoch insbesondere dort ein Problem dar, wo man in der Sammlung empirischer Daten auf das Zeugnis von Personen angewiesen war, deren gesellschaftlicher Status nicht als Gewähr ihrer Glaubwürdigkeit angesehen werden konnte. [41] Um dennoch von Seeleuten und anderen Reisenden verlässliche Informationen über ferne Regionen zu erhalten, formulierten Hooke und andere Mitglieder der Royal Society Fragenkataloge und Anweisungen zur systematischen Notation von Beobachtungen. [42] In ihrem Erkenntniswert mindestens ebenso fragwürdig wie das potenzielle Seemannsgarn waren allerdings auch die Bilder, da, so Hooke, die «Hände von Seeleuten im Allgemeinen wenig geschult sind in der Kunst des Zeichnens» und daher keine Exaktheit der Darstellung zu erwarten sei. Häufig würden zudem die Zeichnungen gar nicht von den Reisenden vor Ort angefertigt, sondern nach deren Rückkehr von Künstlern, die sich an den mündlichen Beschreibungen orientierten und vor allem von ihrer eigenen Einbildungskraft leiten liessen. [43]



Abb: 7 >

Hookes Lösung der gleichermaßen pragmatischen wie sozialen Störung bildlicher Authentizität bestand in einem Instrument, das den Laien gar nichts anderes hätte produzieren lassen sollen als «the true Draught of whatever he sees before him» [Abb. 7]. [44] In der tragbaren *Camera obscura* rücken Seh- und Abbildungsprozess nahe zusammen: Was auf der Mattscheibe gesehen wird, ist bereits quasi-acheiropoietisches Bild und muss nur noch fixiert werden. [45]

Die eigentliche Originalität von Hookes Vorschlag besteht weniger im technischen Entwurf als vielmehr in der anthropologischen Konsequenz, die er aus der Logik der mechanischen Bildproduktion zieht. Durch ihre Integration in die technischen Bedingungen der *Camera obscura* sollten ausgerechnet die Personen in Instrumente der Objektivität transformiert werden können, die als bloße Subjekte den sozialen Anforderungen wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit gerade nicht genügen konnten. Hooke begegnete damit dem Bedürfnis der Royal Society nach schierer Quantität verlässlichen Datenmaterials zumindest für das Medium der Zeichnung mit einer technischen Strategie der Qualitätssicherung. In Hookes tragbarer *Camera obscura* für Seeleute verdinglichte sich das wissenschaftliche Ideal, eine Versorgung mit authentischen Bildern, deren Urheber nun – und das ist entscheidend – ebenso unsichtbar wie namenlos bleiben konnten: [46] Objektive Bilder kennen keine Autorschaft, nur diskrete Produktionsgefüge. Die Vorstellung invarianter technisch-mechanischer Routinen machte eine Aufzeichnung der Empirie jenseits aller Manier denkbar. Daher wurde der Hand ganz im Gegensatz zum Auge im Diskurs instrumenteller Empirie kaum Aufmerksamkeit zuteil.

#### 4. Künstliche Organe

Anthropologische Voraussetzung des Hooke'schen Entwurfs war die Annahme einer prinzipiell möglichen Aufhebung perzeptiver, kognitiver und motorischer Defizite durch Mittel der Technik. In der Einleitung zur *Micrographia* findet sich ein entsprechendes Programm zur instrumentellen Aufrüstung des Menschen, dessen Ausgangspunkt ein durch Sündenfall und Sittenverfall begründeter Verlust an Wissen und Erkenntniskraft bildete. Mit Hilfe von Instrumenten, so Hooke, sei es möglich, die selbstverschuldeten Schäden und Mängel ebenso zu beheben wie auch die angeborenen und kulturell bedingten Defekte. [47] Dieses Bild einer heilbringenden Technik hatte in der frühneuzeitlichen Maschinenliteratur schon länger zur Legitimation und Aufwertung der Mechanik gedient, bevor es vom Bereich der Entlastung und Verstärkung physischer Kräfte auf den Bereich der Wahrnehmung und Weltkenntnis übertragen wurde. [48] Die Aufhebung der Folgen der Ursünde durch technischen Fortschritt stellte die Rückgewinnung des vollkommenen Wissensbestandes in Aussicht und heiligte damit gleichsam die Mittel, das heisst die Instrumente der Wissenschaft. [49]

Weil, wie der grosse Compiler Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) es ausdrückte, die Uneinigkeit der Gelehrten ihre Ursache in «den unterschiedenen Werkzeugen der Erkenntnis/ und der unterschiedenen Leibsbeschaffenheit» habe, verband sich mit Instrumenten die Hoffnung, diese Unterschiede zugunsten des gleichsam adamitischen Zustandes einer unmittelbar anschaulichen Erkenntnis aufheben zu können. [50] In Hookes Repertoire bereits existierender und noch zu konstruierender Instrumente zur Perfektionierung der Sinnesorgane – vom Hören durch dicke Mauern bis zum Ertasten subtilster Materieteilchen – spiegelt sich die Erwartung, dass technischer Fortschritt letztlich die defizitäre Subjektivität überwinden und die Gesamtheit möglichen Realienwissens über die sinnliche Wahrnehmung zugänglich machen würde.

Damit Instrumente diese Aufgabe erfüllen konnten, bedurfte es einer ontologischen Annäherung, musste die menschliche Sinnesausstattung «technisch» werden. Mit der durch ihre gemeinsame Zweckgerichtetheit begründeten Übertragung des aristotelischen Instrumentenbegriffs (ὄργανον) auf Körperteile hatte der römische Arzt Galenus (um 129–um 216) die Grundlage für alle weiteren metaphorischen, imaginären und praktischen Koppelungen von technischen Artefakten mit Sinnesorganen geschaffen. [51] Aber erst als mit den astronomischen und mikroskopischen Entdeckungen des 17. Jahrhunderts die Begrenztheit des natürlichen Sehens selbst offenbar wurde, konnte die Analogie von Organ und Instrument ihr ganzes Potenzial entfalten. [52]

Hooke stellt diesen Schritt begrifflich her, wenn er schreibt, dass zur Verbesserung der Sinne «künstliche Organe den natürlichen» angefügt werden könnten. [53] Insbesondere für die Verbindung von Auge und optischem Instrument konnten auf Grundlage der frühneuzeitlichen Anatomie zunehmend Identitäten in Gestalt und Funktion entdeckt werden. Den grundsätzlich instrumentellen Charakter des Auges demonstrierte René Descartes (1596–1650) in seiner *Dioptrique* (1637) durch ein Experiment: Ein (bestenfalls menschliches) Auge soll in die Blendenöffnung einer begehren *Camera obscura* eingesetzt werden, damit sich auf dessen präparierter Rückseite die Bilder der Außenwelt ebenso abzeichnen wie sonst auf der Rückwand des dunklen Raumes [Abb. 8]. [54] Hooke hat Descartes' Experiment nach eigenen Angaben wiederholt und darüber hinaus einen «Perspektivkasten» (*Perspective Box*) konstruiert, in den ein Betrachter durch eine Öffnung seinen Kopf hätte hineinstecken sollen, um die interne Bildentstehung zu beobachten [Abb. 9]. [55]

Entscheidend ist, dass beide Experimente dem Betrachter ermöglichen, die Position eines Beobachters zweiter Ordnung einzunehmen, von der aus das Abbildungsverhältnis von Gegenstand und Projektionsbild, genauer: deren Isomorphie beurteilt werden kann.

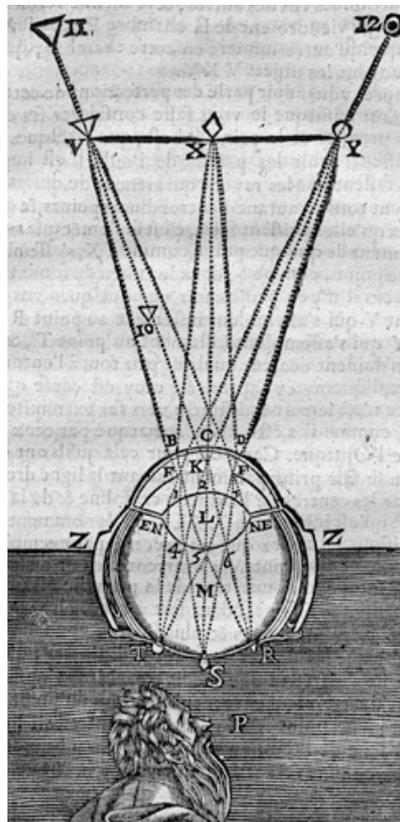


Abb: 8 >

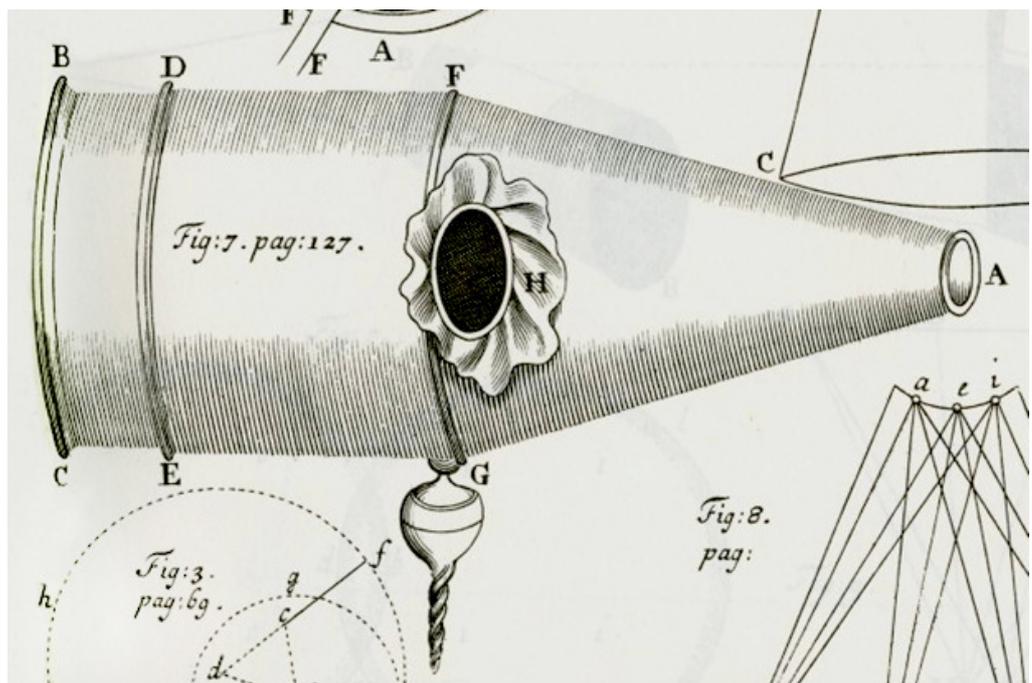


Abb: 9 >

Aufgrund der damit erwiesenen Gleichartigkeit der optischen Funktionsweise von Organ und Instrument liess sich das Auge als inkorporierte Sehmaschine begreifen, in der die «Stifte der Lichtstrahlen» (*Pencils of the Rays of Light*) Bilder auf die Retina zeichnen, die aufgrund der Gesetze von Reflexion und Refraktion in einer direkten Relation zu ihrem Gegenstand stehen. [56] Diese Auffassung vom Auge als passivem Empfänger der Lichtbilder schloss die Möglichkeit einer internen Modifizierung des Bildes nicht grundsätzlich aus, begriff diese aber als pathologische Abweichung von der naturgegebenen Perfektibilität des Organs.

Liess sich durch die Isomorphie von Organ und Instrument zum einen die Möglichkeit ihrer Koppelung und eine durch diese bedingte «Verlängerung des Blicks» begründen, konnte zum anderen das Instrument durch die «Natürlichkeit» seiner Funktionsweise für die empirische Naturforschung legitimiert werden. Trotz seiner faktischen Mängel stellte das menschliche Auge an sich das grundsätzliche Ideal eines Sehwerkzeuges dar, an dem sich alle technische Nachbildung des Sehens zu messen hatte. Aus diesem Grund widmete Scheiner sechs Kapitel seines astronomischen Hauptwerkes *Rosa ursina* (1626/30) dem Vergleich des Instruments mit dem Organ. Das Auge, so fasst Scheiner zusammen, «ist ein natürliches Fernrohr; das Fernrohr ein künstliches Auge». [57] Die Zusammenführung beider erscheint somit als eine unproblematische, weil harmonische Konsequenz: In der Verbindung von Auge und Teleskop stünden «Kunst und Natur in wunderbarem Einklang». [58]

Die wechselseitige Identifizierung von Natur und Technik bildete die epistemologische Voraussetzung, Instrumente nicht mehr nur als Produzenten sinnlicher Phänomene zu verstehen, sondern als legitime und probate Mittel zur Fortsetzung und Verbesserung der Wahrnehmung zu gebrauchen. [59] Aufgrund ihrer morphologischen und funktionalen Kompatibilität erschienen das Instrument und sein Benutzer – mit Gilles Deleuze gesprochen – als eine «Maschine», eine «Zusammenstellung von Organen und Funktionen, die etwas sehen [ließ], die ans Licht [brachte], zur Evidenz». [60] Instrumentell erzeugte Evidenzen und ihre zeichnerischen Fixierungen wiederum liessen sich argumentativ gegen die Möglichkeit der Täuschung und Alterität absichern, indem sie durch die Auffassung der Sinnesorgane als inkorporierte Technik in ein ontologisches Kontinuum mit der gewöhnlichen und grundsätzlich wahrheitsfähigen Sinneswahrnehmung gesetzt wurden.

## 5. Ausgeblendete Händigkeit

Hookes mikroskopischen Beobachtungen war die Möglichkeit einer nicht-instrumentellen Gegenkontrolle der morphologischen Relation von Gegenstand und seiner Erscheinung im Okular nicht gegeben. Die vorausgesetzte Konvergenz von Instrument und Organ erlaubte Hooke dennoch, die Entdeckung der «wahren Gestalt» unter einer Vielzahl möglicher Ansichten zu behaupten, an die sich die Anfertigung seiner Zeichnungen anschlossen:

«in making of them, I indeavoured (as far as I was able) first to discover the true appearance, and next to make a plain representation of it. This I mention the rather, because of these kind of Objects there is much more difficulty to discover the true shape, then of those visible to the naked eye, the same Object seeming quite differing, in one position to the Light, from what it really is, and may be discover'd in another. And therefore I never began to make any draught before by many examinations in several lights, and in several positions to those lights, I had discover'd the true form.» [61]

Eine Erläuterung der rationalen Entscheidungsgrundlage, auf der die Entdeckung der «wahren Gestalt» unter dem Mikroskop möglich sei, bleibt Hooke seinen Lesern an dieser Stelle schuldig, was kritischen Zeitgenossen nicht entgangen ist. [62] Hooke hat zwar wenige Seiten zuvor einige Bemerkungen über das kontinuierliche Zusammenwirken von Sinnesorganen und den kognitiven Instanzen Gedächtnis und Vernunft im Sinne eines fortschreitenden Lernens formuliert, doch beziehen sich diese eher auf eine allgemeine Methode der empirischen Wissenschaften als dass damit die konkrete Arbeit mit dem Instrument oder das Anfertigen von Bildern theoretisch erläutert würden. [63] Das epistemologische Konzept, das es erlaubt, diese Passage und ihre signifikante Leerstelle zu verstehen, hat Hooke nicht in der *Micrographia* formuliert, sondern in einem undatierten, wohl aber später entstandenen Vorlesungsmanuskript niedergelegt. [64]

In dem *Philosophicall Scribbles* betitelten Papier beschreibt Hooke in deutlicher Anlehnung an Descartes' Modell der mechanistischen Sinneswahrnehmung den menschlichen Verstand als ein Stück weichen Wachses, in das sich die von aussen empfangenen Eindrücke wie Siegel einprägen. [65] Diesem passiven Bereich (*passive faculty*) stellt er einen aktiven zur Seite, der die Eindrücke ordnet, vergleicht, kombiniert und gegebenenfalls ergänzt, mit dem das Subjekt in der Lage ist, «einen wahren und unmittelbaren Eindruck» von einem entstellten zu unterscheiden. [66] Folglich steigt für Hooke die Kompetenz des Menschen in der Beurteilung seiner Sinnesdaten mit der Anzahl der erworbenen Eindrücke, das heisst mit zunehmender Erfahrung:

«Soe that by Degrees man has arrived, by meanes of the instruction which he has been taught by the experience of himself & others, to a great perfection in judging of the true forme of the seales, from the various impressions that are made by them upon his sensible parts.» [67]

Hookes Sicherheit in der Auffindung der «wahren Gestalt» der Dinge unter seinem Mikroskop beruhte demnach auf der Annahme, dass es auch im Fall der instrumentell verstärkten Wahrnehmung letztlich nur eine Frage der hinreichenden Erfahrung war, um den Wahrheitsgehalt der Beobachtung zu bestimmen. Dem lagen zwei Voraussetzungen zugrunde, an deren Akzeptanz sich die Legitimität optischer Instrumente grundsätzlich entschied: Zum einen, dass dem Menschen die Sinne nicht grundlos gegeben sind, sondern dass er aus göttlichem Willen die prinzipielle Möglichkeit besitzt, «wahre Gestalten» zu erkennen. [68] Zum anderen, dass das Mikroskop lediglich eine Verlängerung eines dieser Sinne darstellt und sich die Wirklichkeit der Dinge in seinen Mikrostrukturen mit etwas Aufwand letztlich ebenso evident mitteilt wie dem unverstärkten Sehen in seinen gewöhnlichen Dimensionen. [69]

Es ist weder dem Zufall noch der Nachlässigkeit zuzurechnen, dass Hooke in der *Micrographia* darauf verzichtet, seine erkenntnistheoretischen Annahmen im Zusammenhang mit seiner Schilderung des Zeichnens vorzustellen. Die Einführung einer aktiv auswählenden Instanz wie der Erfahrung hätte an dieser Stelle die emphatische Rede von «getreuer Hand» und «zuverlässigem Auge» als allein notwendiger Mittel einer wesentlich auf erkenntnishaltige, «objektive» Bilder zielenden Wissenschaft schlichtweg untergraben. Um den keineswegs selbstverständlichen Status der Bilder als isomorphe Abbilder konkreter Objekte zu wahren, musste der Eindruck, an ihrer Entstehung könne jene (künstlerische) Einbildungskraft beteiligt sein, die Hooke im Fall der nachträglichen Illustrationen von Reisebeschreibungen kritisierte, unbedingt vermieden werden. [70]

Der Rhetorik phantasieloser Empirie entspricht in den Bildern der *Micrographia* die betont singuläre Erscheinungsweise der dargestellten Objekte. In geradezu radikaler Weise zeigt sich die ostentative Verweigerung gegenüber möglichen Idealisierungen in der Darstellung eines Weberknechts (*Shepherd-Spider*), dem die Hälfte seiner acht Beine fehlt [Abb. 1]. [71] Diese Verstümmelung, die Hooke im Text nicht erwähnt, besitzt keinerlei epistemischen Wert hinsichtlich der Morphologie des Tiers, sondern dient ausschliesslich dem Realitätscharakter des Bildes als authentischem Abbild eines konkreten Exemplars.

Stand die Entwicklung der Perspektivinstrumente im Zusammenhang mit der Erfassung der aus römischem Boden geborgenen Relikte durch die Antiquare, so erweist sich die <Objektivität> der Hooke'schen Bilder und ihrer Produktionsweise wiederum an der individuellen Deformiertheit und Fragmentiertheit der Bildgegenstände.

Mit ihrer visuellen Rhetorik der Anti-Idealisierung erfüllten die Kupferstiche demonstrativ Bacons Konzept einer Tatsachenwissenschaft, die sich aktiv den trügerischen harmonie- und ordnungsbildenden Neigungen des menschlichen Geistes widersetzen sollte. In diesem Sinne ist auch die an den Anfang der *Micrographia* gestellte Entdeckung Hookes, dass unterhalb der Schwelle des unverstärkten Sehens keine vollständig glatten Oberflächen existieren, sondern nur regellose Zerklüftungen, auch als Absage an typisierende Darstellungen, d. h. «wahre Bilder», zu verstehen. [72] Während Verallgemeinerungen allein im Text vorgenommen werden, präsentieren sich Hookes Bilder in der herausgestellten Singularität ihrer Objekte konsequent als Resultat des Zusammenwirkens von «zuverlässigem Auge» und «getreuer Hand» unter der Leitung des Instruments.

Diese «getreue Hand», die als unselbständige Komponente des Instruments aller Manier und damit aller Sichtbarkeit entkleidet zu sein scheint, taucht für einen kurzen Moment im mikroskopischen Blick auf das Facettenauge einer Fliege auf:

«In so much that in each of these Hemispheres, I have been able to discover a Land-scape of those things which lay before my window, one thing of which was a large Tree, whose trunk and top I could plainly discover, as I could also the parts of my window, and my hands and fingers, if I held it between the Window and the Object.» [73]

Es ist bezeichnend, dass Hooke davon absah, diese Szene der <Selbst-Reflexion> ins Bild zu setzen, wie es im zeitgenössischen Stilleben häufiger der Fall war [Abb. 2]. [74] An dieser Stelle nämlich öffnete sich die Kluft zwischen der für die frühneuzeitliche Empirie so entscheidenden Rhetorik der Augenzeugenschaft und dem quasi-acheiropoietischen Charakter des Bildes. Um die erstaunlichen Reflexionseigenschaften des Fliegenauges ebenso anschaulich wie glaubhaft zu schildern, konnte Hooke nicht davon absehen, die Entdeckung seiner bewegten Hand zu erwähnen. Als Spur menschlicher Autorschaft durfte sie allerdings im Bild zugunsten des Anscheins instrumenteller Gemachtheit nicht erscheinen.

Objektive Bilder – und das gilt auch für die vollständig automatisierte Bildproduktion seit der Moderne – werden dort problematisch, wo ihre unhintergehbaren menschlichen Bedingungen (und damit ihre prinzipielle Bedingtheit) selbst aufscheinen. Die reflektierte Hand, seit Parmigianinos *Selbstporträt im Konvexspiegel* (1524) Inkunabel souveräner *maniera*, muss bei Hooke ein flüchtiger Oberflächeneffekt bleiben, der nur im Text, nicht aber im Bild erscheint: Lediglich die Spiegelung eines leeren Fensters ist in den Facetten des Fliegenauges zu erkennen. [75] Dass offenbar auch sonst kein Porträt von Hooke existiert, scheint da geradezu folgerichtig in das Bild einer Wissenschaft zu passen, hinter deren Entdeckungen das Individuum als facettenreiche Quelle der Erkenntnistübung zu verschwinden vorgab.

*Hole Rößler, geb. 1975, Studium der Theaterwissenschaft, Philosophie und Neueren deutschen Literatur in München und Berlin; 2008 Promotion »Licht und Evidenz. Studien zur Ästhetik wissenschaftlicher Tatsachen in der Frühen Neuzeit«; seit 2007 Forschungsassistent im SNF-Projekt »Von der Präsentation zum Wissen – Athanasius Kircher und die Sichtbarmachung der Welt« an der Universität Luzern.*

## Fussnoten

Seite 44 / [1]

---

Vgl. Lorraine Daston, Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität, in: Jörg Huber (Hg.), Einbildungen (= Interventionen Bd. 6), Wien/Zürich/New York 2005, S. 117–153, hier S. 121–128 u. passim. Siehe auch: dies. u. Peter Galison, The Image of Objectivity, in: Representations 40, 1992, S. 81–128; dies., Peter Galison, Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002, S. 29–99.

Seite 44 / [2]

---

Zum Problem individueller und typischer Merkmale in der naturhistorischen Bildgebung des frühen 17. Jahrhunderts siehe David Freedberg, The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History, Chicago/London 2002, S. 349–366.

Seite 44 / [3]

---

Daston, Bilder der Wahrheit (Anm. 1), S. 117. Siehe auch ebd. S. 141–151.

Seite 45 / [4]

---

Gottfried Boehm, Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis, in: Jörg Huber, Martin Heller, Konstruktionen Sichtbarkeiten, Wien/New York 1999, S. 215–227, hier S. 223.

Seite 45 / [5]

---

Vgl. Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel, Editorial: Das Technische Bild, in: dies. (Hg.), Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 8–11, hier S. 8f.

Seite 46 / [6]

---

Vgl. Svetlana Alpers, Art of Describing. Dutch Art in Seventeenth Century, Chicago 1985; Janice Neri, Between Observation and Image. Representations of Insects in Robert Hooke's Micrographia, in: Therese O'Malley, Amy R. W. Meyers (Hg.), The Art of Natural History. Illustrated Treatises and Botanical Paintings 1400–1800, New Haven u. London 2008, S. 83–107; Angela Fischel. Sehen, Darstellen, Beschreiben. Mikroskopische Beobachtung in den Kupferstichen der Micrographia, unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/fischel.PDF> [10.09.2011]; Matthew C. Hunter, Experiment, Theory, Representation. Robert Hooke's Material Models, in: Roman Frigg, ders. (Hg.), Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science, Heidelberg/London/New York 2010, S. 193–219; ders., The Theory of Impression According to Robert Hooke, in: Michael Hunter (Hg.), Printed Images in Early Modern Britain. Essays in Interpretation, Franham 2010, S. 167–190.

Vgl. John Aubrey, *Brief Lives*, zit. n. *The Life of Dr. Robert Hooke*, in: R. T. Gunther (Hg.), *The Life and Work of Robert Hooke*, Oxford 1930, S. 1–68, hier S. 4f.; Richard Waller, *The Life of Dr. Robert Hooke*, in: ders. (Hg.), *The Posthumous Works of Robert Hooke [...]*, London 1705, S. i–xxviii, hier S. ii; Wolfgang Kemp, «... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen». *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979, S. 27.

Über den größten Teil der Hooke'schen Büchersammlung informiert ein im Todesjahr 1703 gedruckter Auktionskatalog: Edward Millington, *Bibliotheca Hookiana. Sive catalogues diversorum librorum [...]*, in: H. A. Feisenberger (Hg.), *Scientists (= Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons, Bd. 11)*, London 1975, S. 37–116. Siehe dazu H. A. Feisenberger, *The Libraries of Newton, Hooke and Boyle*, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 21/1 (1966), S. 42–55. Leona Rostenberg zählt knapp 90 kunsthistorische Werke. Leona Rostenberg, *The Library of Robert Hooke. The Scientific Book Trade of Restoration England*, Santa Monica 1989, S. 130 u. 133. Siehe dazu die Kritik von Giles Mandelbrote, *Solane's Purchases at the Sale of Robert Hooke's Library*, in: ders., Barry Taylor (Hg.), *Libraries Within the Library. The Origins of the British Library's Printed Collection*, London 2009, S. 98–145, hier S. 99 u. passim. Die erhaltenen Tagebücher Hookes informieren darüber hinaus über den Erwerb von Büchern, die nicht im Verkaufskatalog aufgeführt sind. Henry W. Robinson, Walter Adams (Hg.), *The Diary of Robert Hooke M.A., M.D., F.R.S. 1672–1703*, London 1935. Im Folgenden sind alle zitierten Werke, von denen sich eine Ausgabe in Hookes Besitz befand, mit dem Vermerk *Bib. Hookiana* sowie der Angabe von Seite (Zählung des Neudrucks) und Listennummer des Auktionskatalogs versehen.

«[...] to the main Design of a reformation in Philosophy [...] there is not so much requir'd towards it, any strength of Imagination, or exactness of Method, or depth of Contemplation (though the addition of these, where they can be had, must needs produce a much more perfect composure) as a sincere Hand, and a faithful Eye, to examine, and to record, the things themselves as they appear.» Robert Hooke, *Micrographia: Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses [...]*, London 1665, o. S. [Preface, Bl. a2v].

«YOU have been pleas'd formerly to accept of these rude Draughts. I have since added to them some Descriptions, and some Conjectures of my own.» Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), o. S. [to the Royal Society]. 1663 wurde Hooke als Kurator für die Experimente offiziell beauftragt, zu jeder Sitzung wenigstens ein Ergebnis mikroskopischer Untersuchungen mitzubringen. Bis Ende des Jahres lassen sich in den Sitzungsprotokollen mindestens elf Präsentationen nachweisen, in denen Zeichnungen eine wichtige Rolle als Demonstrationsmedium spielten. Vgl. Robert Hooke, *The Work of Robert Hooke 1655–1671*, in: Gunther, *The Life and Work*

(Anm. 7), S. 69–396, hier S. 126 u. passim.

Seite 48 / [11]

---

Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), S. 107. Von Christopher Wren heißt es in der ersten Chronik der Royal Society ebenfalls: «He was the first Inventor of drawing Pictures by Microscopical Glasses.» Thomas Sprat, *The History of the Royal-Society of London, For the Improving of Natural Knowledge*, London 1667, S. 316. Für die von der Forschung vereinzelt geäußerte Vermutung, Wren habe die Kupfertafeln der *Micrographia* gestochen, konnte bislang kein hinreichender Beleg beigebracht werden.

Seite 49 / [12]

---

Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), o. S. [Preface, Bl. g2r–g2v].

Seite 49 / [13]

---

Siehe William B. Ashworth, *The Persistent Beast. Recurring Images in Early Zoological Illustration*, in: Allan Ellenius (Hg.), *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*, Uppsala 1985, S. 46–66; James S. Ackermann, *Early Renaissance <Naturalism> and Scientific Illustration*, in: ebd., S. 1–17; Charles D. Cuttler, *Exotics in Post-Medieval European Art. Giraffes and Centaurs*, in: *Artibus et historiae. An Art Anthology* 23, 1991, S. 161–179.

Seite 49 / [14]

---

Zum Konzept des acheiropoetischen Bildes siehe Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 64 u. passim. Vgl. Daston, *Bilder der Wahrheit* (Anm. 1), 142 u. 149.

Seite 50 / [15]

---

Vgl. Helmar Schramm, *Die Hand als <instrumentum instrumentorum>*, in: ders., Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2006, S. XI–XXIX, hier S. XIV.

Seite 50 / [16]

---

Vgl. bspw. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969; Angelica Horn, *Das Experiment der Zentralperspektive. Filippo Brunelleschi und René Descartes*, in: Wilhelm Friedrich Niebel (Hg.), *Descartes im Diskurs der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2000, S. 9–32; Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

Seite 50 / [17]

---

Zur Geschichte der Perspektivinstrumente und Zeichenapparate siehe Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from*

Brunelleschi to Seurat, New Haven/London 1990, S. 167–220; Peter Frieß, Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur, München 1993, bes. S. 43–124; Filippo Camerota (Hg.), Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva, Firenze 2001, S. 189–240.

---

Seite 50 / [18]

Vgl. Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 211ff.

---

Seite 50 / [19]

Vgl. Frank Büttner, Das messende Auge. Meßkunst und visuelle Evidenz im 16. Jahrhundert, in: ders., Karin Leonhard, Markus Friedrich (Hg.), Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Münster 2007, S. 263–290.

---

Seite 51 / [20]

Vgl. Michael Thimann, <Idea> und <Conterfei>. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: Hein-Thomas Schulze-Altcappenberg, ders. (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Berlin, 2007, S. 15–30, hier S. 19f. [Katalog zur Ausstellung «Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit», Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007/2008].

---

Seite 52 / [21]

Leon Battista Alberti, Della pittura, in: Leonardo da Vinci, Trattato della pittura di Lionardo da Vinci [...]. Si sono giunti i tre libri della pittura, ed il trattato della statua di Leon Battista Alberti [...], hg. v. Rafaele Du Fresne, Paris 1651, II, S. 25 [Bib. Hookiana 67/297].

---

Seite 52 / [22]

André Chastel (Hg.), Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 376, Nr. 334.

---

Seite 52 / [23]

Michelangelo Biondo, Della nobilissima pittura [...], Venezia 1549, Bl. 12r–12v. Übs. n. ders., Von der hochedlen Malerei, übs. v. Albert Ilg, Osnabrück 1970, S. 27.

---

Seite 52 / [24]

Albrecht Dürer, Vnderweysung der messung, mit dem zirckel vn[d] richtscheyt [...], Nürnberg, 1525, Bl. Q2r.

Bspw. Ludovico Cardi, *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Rom 1992, S. 150; Pietro Accolti, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica*, Florenz 1625, S. 84–88 [Bib. Hookiana 67/274].

[Jean Dubreuil], *Perspectiva practica, Oder Vollständige Anleitung Zu der Perspectiv-Reiß-Kunst/ [...]*, Augsburg 1710, S. 120.

Scheiner bezeichnet das Zeichnen mit dem Instrument als «sicher und geschwind» (*arte certa [und] cita*). Christoph Scheiner, *Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet [...]*, Rom 1631, S. 1 [Bib. Hookiana 80/556].

Vgl. Chérubin d'Orléans, *La dioptrique oculaire*, Paris 1671, S. 249–252. Die kompositorische Gestaltung des doppelseitigen Kupferstiches ist deutlich an den drei Darstellungen der Mondoberfläche in Johannes Hevelius' *Selenographia* (1647) orientiert. Johannes Hevelius, *Selenographia: sive, Lunae Descriptio*, Danzig 1647, Fig. P, Q u. R [Bib. Hookiana 65/197].

Vgl. Kemp, *Zeichenunterricht* (Anm. 7), S. 19.

Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übers. v. Fritz Baumgart, München 1986, I, xxvi, S. 53.

Vgl. James W. McAllister, *Die Rhetorik der Mühelosigkeit in der Wissenschaft und ihre barocken Ursprünge*, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 154–175, hier S. 168.

Bspw. Hugh Plat, *The Jewel House of Art and Nature [...]*, London 1653, S. 36ff. [Bib. Hookiana 103/72]; Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae [...]*, Amsterdam 1671, S. 124–129 [Bib. Hookiana 62/44]; Caspar Schott, *Magia universalis naturae et artis [...]*, 4 Bde., Frankfurt u. Würzburg 1657–1659, Bd. 1, S. 111f. [Bib. Hookiana 76/362]; Claude François Milliet Dechales, *Cursus seu mundus mathematicus*, 3 Bde., Lyon 1674, Bd. 2, S. 463 [Bib. Hookiana 65/171]; Giambattista della Porta, *Magiae naturalis libri viginti [...]*, Hannover 1619, XVII, VI, S. 546 [Bib.

Hookiana 88/305]; Claude Mydorge (Hg.), Examen du livre des récréations mathématiques [...], Rouen 1639, II, S. 10–12 [Bib. Hookiana 90/417].

Seite 55 / [33]

---

Vgl. Eliot Waburton, *Memoirs of Prince Rubert and the Cavaliers. Including their Private Correspondence*, London 1849, S. 457; Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London for Improving of Natural Knowledge [...]*, 4 Bde., London 1756, Bd. 1, S. 329, 333f., 337 u. 348.

Seite 55 / [34]

---

Christopher Wren, *The Description of an Instrument Invented Divers Years Ago by Dr. Christopher Wren, for Drawing the Out-Lines of Any Object in Perspective*, in: *Philosophical Transactions* 4/1 (1669), S. 898f. u. Abb. [o. S.]. Bereits im Juni 1663 hatte der französische Reisende Balthasar de Monconys Wrens Apparat besichtigt und dessen Instrumentenbauer aufgesucht, um einen Nachbau für seinen Dienstherren, den Herzog von Chevreuse, zu erwerben. Vgl. Balthasar de Monconys, *Journal des voyages*, 3 Bde., Lyon 1665–1666, Bd. 2, S. 55f. u. 74f.

Seite 56 / [35]

---

Francis Bacon, *Novum organum scientiarum*, Leiden 1650, S. 53 [Bib. Hookiana 94/85]. Übs. n. Wolfgang Krohn (Hg.), *Francis Bacon, Neues Organon*, 2 Bde., Hamburg 1999, Bd. 1, Aph. 61, S. 127.

Seite 56 / [36]

---

Kemp, *Zeichenunterricht* (Anm. 7), S. 59–65.

Seite 56 / [37]

---

Vgl. Henry Peacham, *The Compleat Gentleman Fashioning him absolute in the most necessary [and] commendable Qualities [...]*, London 1622, S. 105 [Bib. Hookiana: Robinson/Adams, *The Diary* (Anm. 8), S. 306]. In diesem Sinne auch: William Sanderson, *Graphice: Or The use of Pen and Pensil*, London 1658, S. 1 [Bib. Hookiana 100/106]. Vgl. Castiglione, Hofmann (Anm. 30), I, il, S. 89.

Seite 56 / [38]

---

Francis Bacon, *New Atlantis. A Worke unfinished*, in: *Sylva Sylvarum: or a Naturall Historie. In ten centuries [...]*, London 1627 [Bib. Hookiana 99/75 (Ausc. London 1664)].

Seite 56 / [39]

---

Robert Hooke, *An Instrument of Use to take the Draught or Picture of any Thing. Communicated by Dr. Hook [sic!] to the Royal Society, Dec. 19, 1694*, in: William Derham (Hg.), *Philosophical Experiments and*

Observations Of the late Eminent Dr. Robert Hooke [...], London 1726, S. 292–296, hier S. 293. Zur künstlerischen Verwendung von Hookes Camera obscura siehe Hunter, Theory of Impression (Anm. 6), S. 174f.

Seite 57 / [40]

---

«Drawing therefore is not only necessary in point of Invention of Mechanick Contrivances and Demonstrations, but for the Registering Particulars, and compiling a desirable History.» Robert Hooke, General Scheme, or Idea Of the Present State of Natural Philosophy, and How Its Defects may be Remedied By a Methodical Proceeding in the making Experiments and collecting Observations, in: Waller (Hg.), Posthumous Works (Anm. 7), S. 1–70, hier S. 20.

Seite 57 / [41]

---

Vgl. dazu Steven Shapin, A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England, Chicago/London 1994, S. 243–309.

Seite 57 / [42]

---

[Lawrence Rooke], Directions for Sea-men, bound for far Voyages, in: Philosophical Transactions 1/8 (1665/1666), S. 140–143; Robert Boyle, General Heads for a Natural History of a Countrey, Great or Small, in: Philosophical Transactions 1/11 (1665/1666), S. 186–189; Anonym, Inquiries for Turkey, in: Philosophical Transactions 1/20 (1665/1666), S. 360–361; Robert Hooke u. Robert Moray, Directions for Observations and Experiments to be made by Masters of Ships, Pilots, and other fit Persons in their Sea-Voyages, in: Philosophical Transactions 3/24 (1667), S. 433–448.

Seite 57 / [43]

---

Vgl. Hooke, Instrument of Use (Anm. 39), S. 294. Zu den von Hooke erfundenen oder zu Forschungszwecken modifizierten Instrumenten siehe Jim Bennett, Hooke's Instruments, in: ders. u. a. (Hg.), London's Leonardo. The Life and Work of Robert Hooke, Oxford 2003, S. 63–104.

Seite 58 / [44]

---

Hooke Instrument of Use (Anm. 39), S. 295. In gleicher Weise argumentiert Hooke auch in seinen Lectures Concerning Navigation and Astronomy, in: Waller (Hg.), Posthumous Works (Anm. 7), London 1705, S. 451–572, hier S. 474.

Seite 58 / [45]

---

Das Problem der Bewegung (des Benutzers der Camera obscura wie auch mancher Beobachtungsgegenstände) bleibt bezeichnenderweise ausblendet. Siehe dazu Jörg Jochen Berns, Geblacker in dunklen Räumen. Von der Camera obscura zu Kino und Bildschirm, in: Matthias Bruhn, Kai-Uwe Hemken (Hg.), Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien, Bielefeld 2008, S. 25–36.

Anders als es Elke Schulze nahe legt, ist daher die Geschichte der «unsichtbaren Hände» im Bereich der naturwissenschaftlichen Zeichnung zumindest aus ideengeschichtlicher Sicht weit vor dem 19. Jahrhundert anzusetzen. Vgl. Elke Schulze, Die «rechte Hand des Naturforschers»? Naturwissenschaftliche Zeichner, in: Klaus Hentschel (Hg.), Unsichtbare Hände. Zur Rolle von Laborassistenten, Mechanikern, Zeichnern u. a. Amanuenses in der physikalischen Forschungs- und Entwicklungsarbeit, Diepholz 2008, S. 101–116.

«By addition of such artificial Instruments and methods, there may be, in some manner, a reparation made for the mischiefs, and imperfection, mankind has drawn upon it self, by negligence, and intemperance, and a wilful and superstitious deserting the Prescripts and Rules of Nature, whereby every man, both from a deriv'd corruption, innate and born with him, and from his breeding and converse with men, is very subject to slip into all sorts of errors.» Hooke, Micrographia (Anm. 9), o.P. [Preface, Bl. ar]. Die Nähe zu Bacons Lehre von den «Idolen» ist an dieser Stelle nicht zu übersehen.

Vgl. Ansgar Stöcklein, Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt, München 1969, S. 42–59.

Vgl. Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 3, S. 738–742.

Georg Philipp Harsdörffer, Delitiae Philosophicae Et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden [...] Theil 3 [...], Nürnberg 1653, Vorbericht, S. 14.

Vgl. Don Bates, Machina Ex Deo. William Harvey and the Meaning of Instrument, in: Journal of the History of Ideas 61/4 (2000), S. 577–593, bes. S. 579–584.

Vgl. Hans Blumenberg, Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit, in: ders. (Hg.), Galileo Galilei, Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen, Frankfurt a. M. 1965, S. 5–73, hier S. 13; Blumenberg, Genesis (Anm. 49), Bd. 3, S. 731.

«The next care to be taken, in respect of the Senses, is a supplying of their natural infirmities with Instruments, and, as it were, the adding of artificial Organs to the natural; this in one of them has been of late years accomplisht with prodigious benefit to all sorts of useful knowledge, by the invention of Optical Glasses.» Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), o. S. [Preface, Bl. a2r–a2v.].

Gertrud Leisegang (Hg.), *Descartes Dioptrik*, Meisenheim a. G. 1954, S. 91.

Vgl. Robert Hooke, *Lectures of Light, Explaining Its Nature, Properties, and Effects, [etc.]*, in: Waller (Hg.), *Posthumous Works* (Anm. 7), S. 71–148, hier S. 127f.

Ebd., S. 126. Schon Johannes Kepler hatte das Sehen als Bildermachen aufgefasst: «*Visio igitur fit per picturam rei visibilis ad albam retinae [et] cavum parietem [...]*.» Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena [...]*, Frankfurt a.M. 1604, S. 170 [Bib. Hookiana 79/481].

«*Oculus est tubus naturalis; Tubus est oculus artificialis.*» Christoph Scheiner, *Rosa ursina*, Bracciano 1626–1630, II, S. 106 [Bib. Hookiana 65/195]. Ebenso auch Johann Zahn, *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, 3 Bde., Würzburg 1685–1686 [Bib. Hookiana 67/273].

«*Natura [et] artis admirabilis conspiratio*». Scheiner (Anm. 57), II, S. 106.

Vgl. dazu Thomas L. Hankins u. Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton NJ 1999, bes. S. 3–13.

Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt a. M. 2001, S. 83.

Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), o. S. [Preface, Bl. f2v].

Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, London 1666, S. 9. Über die zeitgenössischen philosophischen Positionen zur Mikroskopie informiert umfänglich Catherine Wilson, *Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton 1995.

Vgl. Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), o. S. [Preface, Bl. b2r].

Eine Transkription des Manuskripts nebst einer plausiblen Datierung, Zuschreibung und Erläuterungen liefert David Roger Oldroyd, *Some <Philosophicall Scribbles> Attributed to Robert Hooke*, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 35/1 (1980), S. 17–32. Siehe auch Hunter, *Theory of Impression* (Anm. 6), S. 181–184.

Vgl. René Descartes, *De homine*, Leiden 1664 [Bib. Hookiana 72/201].

«But the almighty has Inriched a humane body with an active faculty, which collates and compares these impressions, and ist thereby inabled to compound, [and] compose new ones, [and] to regulate what is defective or ammisse in the other soe that it is by comparing those severall kinds together [that one is] able to distinguish [that] which is a true [and] as 'twere immediate impression, [and] [that] which has some thing as it were layd between the seale [and] the wax that does disfigure the true & genuine figure soe excellently engraven.» Robert Hooke, *Philosophicall Scribbles*. Zit. n. Oldroyd (Anm. 64), S. 17.

Ebd., S. 18.

Vgl. ebd., S. 17; Hooke, *Lectures of Light* (Anm. 55), S. 121.

Die Kritik an der Wahrheitsfähigkeit der instrumentellen Beobachtung, so Hooke in Bezug auf das Teleskop, beruhe allein auf einer Unkenntnis der Optik und des Sehvermögens. Ebd., S. 98.

Hooke, *Instrument of Use* (Anm. 39), S. 294.

Vgl. Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), *Observ.* XLVII, S. 198ff. u. *Schem.* XXXI, Fig. 1.

Vgl. ebd., *Observ.* II, S. 5.

Ebd., *Observ.* XXXIX, S. 175f. Eine derartige Reflexion hatte schon Hookes direkter Vorgänger Henry Power (um 1623–1668) in seiner *Experimental Philosophy* (1664) bei der mikroskopischen Betrachtung eines Quecksilbertropfens festgestellt: «you might see all the circumambient Bodies; the very Stancheons and Panes in the Glas-windows, did most clearly and distinctly appear in it.» Henry Power, *Experimental Philosophy, In Three Books*, London 1664, *Observ.* XXXIV, S. 43 [Bib. Hookiana 103/76].

Vgl. Alpers, *Art of Describing* (Anm. 6), Abb. 8–10; Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 285.

Vgl. Hooke, *Micrographia* (Anm. 9), *Schem.* XXIII, Fig. 3.

## Abbildungen

Seite 48 / Abb. 1

---

Robert Hooke, Ansicht eines Weberknechts, 1665, Robert Hooke, *Micrographia: Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses [...]*, London 1665, Schem. XXXI, Fig. 1, Archiv des Verfassers.

Seite 49 / Abb. 2

---

Robert Hooke, Facetten eines Fliegenauges, 1665, Robert Hooke, *Micrographia: Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses [...]*, London 1665, Schem. XXIII, Fig. 3, Archiv des Verfassers.

Seite 51 / Abb. 3

---

Giacomo Barozzi da Vignola, Vermessung und Zeichnung einer Skulptur, 1583, Egnatio Danti (Hg.), *Jiacomo Barozzi da Vignola, Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583, S. 60, Archiv des Verfassers.

Seite 53 / Abb. 4

---

Christoph Scheiner, Pantograph beim Zeichnen einer Heiligenbüste, 1631, Christoph Scheiner, *Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet*, Rom 1631, Frontispiz, Archiv des Verfassers.

Seite 54 / Abb. 5

---

Chérubin d'Orléans, Putto mit Pantograph bei der Mondbeobachtung, 1671, Chérubin d'Orléans, *La dioptrique oculaire*, Paris 1671, Tafel 37 (Detail), Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Ju I 6.

Seite 55 / Abb. 6

---

Christopher Wren, Zeichenapparat, 1669, Christopher Wren, *The Description of an Instrument Invented Divers Years Ago by Dr. Christopher Wren, for Drawing the Out-Lines of Any Object in Perspective*, in: *Philosophical Transactions* 4/1 (1669), o. S., Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Rc 52: 4.

Seite 57 / Abb. 7

---

Robert Hooke, Tragbare Camera obscura, 1694/1726, Robert Hooke, *An Instrument of Use to take the Draught or Picture of any Thing. Communicated by Dr. Hook [sic!] to the Royal Society, Dec. 19, 1694*, in: *William Derham (Hg.), Philosophical Experiments and Observations Of the late Eminent Dr. Robert Hooke [...]*, London 1726, S. 295, Universitätsbibliothek Basel, Signatur: JI VIII 19.

René Descartes, Camera obscura mit präpariertem Auge und Betrachter, 1637/1668, René Descartes, Discours de la méthode, Paris 1668, S. 99, Bibliothek des Deutschen Museums München, Signatur: 3000/1927 A 102.

Robert Hooke, Künstliches Auge mit Öffnung für einen Betrachter, 1681/1705, Robert Hooke, Lectures of Light, Explaining Its Nature, Properties, and Effects, [etc.], in: Richard Waller (Hg.), The Posthumous Works of Robert Hooke, London 1705, o. S., Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Jh I 5.

# Observing by Hand

OMAR W. NASIM

*The following is a short excerpt from a long introduction in my Habilitationsschrift, entitled: Observing by Hand. It examines hundreds of hand drawings of the nebulae found in the private and unpublished observing books of six nineteenth century nebular observers: Sir John Herschel (1792–1871), William Parsons, the third Earl of Rosse (1800–1867), William Lassell (1799–1880), Ebenezer Porter Mason (1819–1840), Ernst Wilhelm Leberecht Tempel (1821–1889), and to a lesser extent George Phillips Bond (1825–1865). The book aims to develop an empirical and theoretical basis for dealing with «handedness» in astronomical observation, by emphasizing the diverse roles played by the stylus and the notebook. For the sake of readability and inclusion for this issue, I've dramatically reduced the number of footnotes and references.*

Considering that in many cases published images constituted what most scientists regarded to be their finished, stabilized, visual results worthy of the kind of attention they continue to receive as «immutable mobiles,» the widespread privileging of public visualizations of scientific phenomena in visual studies is justifiable and understandable.

[1] After all, it was the published images of a phenomenon that were reproduced in scientific journals and newspapers, to be widely distributed, used, and discussed. It is no wonder, then, that the privileging of the published scientific representation in the visual studies literature (particularly in relation to the history and sociology of science) has tended to place a considerable amount of prominence on the notion of visual or non-verbal communication.

While issues of visual communication will play a part in our story, *Observing by Hand* will have for its chief purpose to bring to center stage the ways in which hand sketches and drawings were gradually made bit by bit *within* the private and unpublished observing books of an astronomer. When turning to the internal contexts of an observational program one encounters, for instance, a multiplicity of techniques that were exploited in order to enhance the possibilities of what had been seen, might be seen, or will be seen. No matter how different the panoply of preliminary sketches of one and the same object within the observing books were, they never indicated nor were ever used to indicate actual or apparent change in an object. This is in sharp contrast with the published images of a nebula. The drawings found within the privacy of the observational program functioned in ways that were different from the published images. *Observing by Hand* will be a detailed exploration of the ways in which the former operated and functioned.

The privileging of the public and published has tended to overshadow fundamental factors in the study of scientific visualization, such as the nature of and the significant role played by visual inscriptions and processes *within* a scientist's journals, notebooks, observing books, laboratory books, or just ordered sheets of unbound paper. Such internal, tentative, and preliminary sketches or drawings, or what I label «working images» (a variety of sketches or drawings including diagrams, outlines, schematics, «skeletons», mimetic representations, and so on, to be found within the internal records of an observational program) have to some extent or other, to be sure, been used as sources for historians, sociologists, and philosophers of science. But for the most part this has been true only in so far as they have been employed to shed light on final published images or text, and the printing and editorial processes involved. I am, however, more interested on what light a study of the working images and their various functions can shed on the nature of the practices and processes involved in scientific observation.

The general driving force behind this book, therefore, will be the question: what can the drawings of the nebulae and star clusters tell us about the nature of scientific observation in the 19th century? This question has been typically answered, to be sure, by way of photography and self-writing instruments, stereoscopes and kaleidoscopes; but rarely, if ever, by way of the hand, its implements (paper and pencil), and the pragmatic processes into which these were embedded. In the very least, we must ascertain and get the multifarious practices of the latter right (which are neither homogenous nor obvious) before we can go on to discover what precisely was supplanted by the incursion of the former; and it is this that I attempt to do in the following work. [2]

Furthermore, one of the important features overshadowed by the privileging of the published has been the multiple ways in which all sorts of working images move through a series of observing books or sheets of paper. A working image does not stand alone, nor does it stand still. But nor do working images have some kind of intrinsic agency of their own. Rather, they are processed and managed, copied and traced, added to and supplemented, compared and contrasted, selected and multiplied. This is made possible for the working images by internally established and selected processes in which they are made to perform and operate through a systematic, routine, and ordered array of observing books or unbound sheets of paper.

Once we begin to take working images with their orderings and movements seriously, we will not only begin to appreciate their productive role as essential elements within a procedure, and become more sensitive to the number of different *kinds* of internal notebooks that may be employed. But we will also begin to appreciate the power attached to their *mutability* as observational tools in the service of exploration, control, and seeing; again, something that sets them fundamentally apart from the immutable mobiles, or the published images in wide circulation in the service of a collective empiricism. I am particularly at pains to show how the active manipulation and variability of the working images found within the observing books were managed, ordered and arranged so as to serve the individual scientific observer. As elements constantly unsettled and on the move through the procedures, working images contributed to the stabilization and immutability of what visually resulted. It is precisely these features of the working images as observational tools that have gone unnoticed when the focus is placed on them as *individual* sketches, standing alone, rather than as active participants of a larger, internal process.

A blank piece of paper when understood as being a part and parcel of a procedure of observation, was rarely ever treated by an observer as a mere *tabula rasa*. For one thing, all that had come before it in the procedures actively informed an apparently empty page; and a piece of paper was often prepared in order to receive and fix an appearance. Before one even sat down at the eyepiece, that is, a paper was prepared by such implements as grids, lines, dots, and triangles that went into controlling and sharpening the attention, the mind, the hand and the eye. These preparations were an explicit attempt to «fix» the phenomena. It is these sorts of preparations made on a piece of paper, whether lines and dots, boxes or circles, squares and triangles, that Bruno Latour's otherwise helpful notion of «paperwork» does not capture. Paperwork, for him, has much more to do with the collective or socio-cultural processes set in motion *with* paper (particularly as it travels in the service of a collective empiricism) rather than with the individual processes that occur on paper. I turn instead to the multiple ways in which preliminary drawings and sketches made and ordered on paper acted to stabilize and enhance observations and the resulting phenomena. I look to processes on paper as tools in the service of research that not only directs sight but also internally coordinates the actions of an observer, and consolidates the hands of many.

Once the shift in focus to unpublished observing books and the abundant graphical inscriptions found therein occurs, some factors of ordinary scientific practice begin to be underscored and made salient. Take for instance the clear shift that occurs from Sir William Herschel's late eighteenth century general representations of whole classes of nebulae in one single image, to the abundantly pictorial representations of specific, individual objects visualized around the early to mid nineteenth century. This significant move might be explained by proposing that some general change in attitude took place during the relevant period, perhaps a shift from what has been called «truth to nature» to «mechanical objectivity.» [3]

But when we begin to focus on the commonplace materials and tools used in the observing books, the shift in the way nebulae were visualized and presented may in part be modestly explained by, for instance, the introduction and availability of greatly improved graphite pencils of varying hardness from 1790 onwards. Along with the introduction of new kinds of paper (e.g., wove paper), Joseph Meder explains that in the case of such improved pencils, «we have true simplicity in means of expression: a sharp but sensitive pencil, and well-sized white paper. The maturing of this technique led to a new school of drawing.» In further clarifying the importance of these new set of instruments, Meder cites the German artist Adrian Ludwig Richter who recollects that as a result of the new graphic means made available in the early part of the nineteenth century, «we paid more attention to drawing than to painting. The pencil could not be hard enough or sharp enough to draw the outline firmly and definitely to the very last detail. Bent over a paintbox no bigger than a small sheet of paper, each sought to execute with minute diligence what he saw before him. We lost ourselves in every blade of grass, every ornamental twig, and wanted to let no part of what attracted us escape ... in short, each was determined to set down everything with the utmost objectivity, as it were in a mirror.» [4]

There can be little doubt that Sir John F. W. Herschel too was a part of the same ethos that is represented by this «new school of drawing» initiated by technical advances in the production of improved graphite and paper. With the aid of a *camera lucida*, which went in to enhancing the precision and exhaustive detail included in pencil drawings, Herschel spent the early part of the nineteenth century making exceedingly detailed drawings of monuments, landscapes, and buildings during his travels through the Continent. [5] When one compares some of these exquisite graphite pencil drawings [fig. 1] made by Herschel with those pencil drawings he was to later make of the nebulae [fig. 2], one instantly recognizes a continued enthusiasm for minutiae; for an abundant, individual, and detailed depiction.



Abb: 1 >

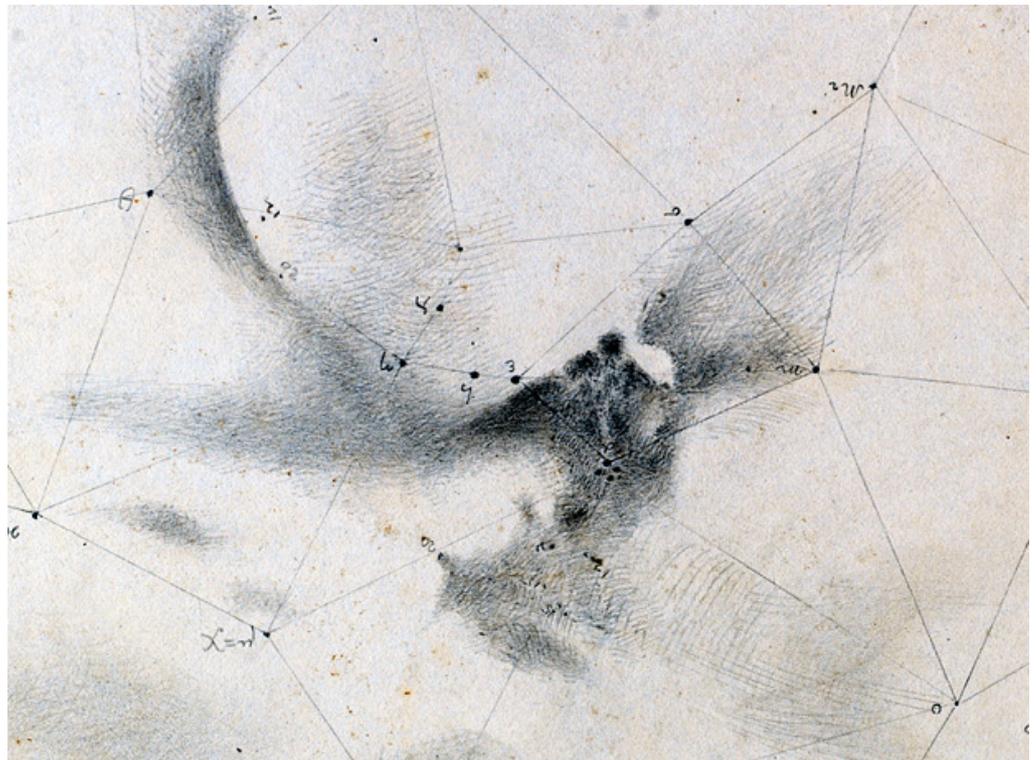


Abb: 2 >

It is no coincidence therefore that one of the central figures of nebular research in the nineteenth century revealed in exquisite and detailed pencil drawings, made with an expert hand. And unlike in many other areas of nineteenth century science, where the kind of work that went into visualization was associated with perfecting nature, for instance, or with the abstraction from the appearance of the phenomena (as in diagrams, graphs, charts, outlines and schematics), in the case of nebular astronomy the tendency was to mimetically and minutely capture as much as was possible. We will, in fact, even encounter techniques used by Herschel in his detailed drawings of the nebulae that enabled him to avoid losing himself in the labyrinth of details that he attempted to see his way through, and this, again, with the aid of paper and pencil.

As has been suitably established, in many cases in the history of science the ways in which phenomena were pictorially represented often depended on the introduction and availability of new or improved instruments. But such instruments as the graphite pencil, if we begin to take them seriously as such, heralded not only new schools of drawing, with new ways of representing, gesturing and even positioning the body, but also altered the very acts of drawing, seeing and knowing. With the kind of care, precision, and «minute diligence» made available to a draughtsman, the world might be attended to and seen differently. Consequently, what I wish to emphasize throughout this work is that specific acts of drawing, exemplified in what follows by pre-published sketches of the nebulae, were used in order to see with, to see more with, to see differently with, to make out with, to tease out visual details with, and to explore or probe with.

It has long been known to art historians that a hand drawn study, a preliminary sketch, a scribble, or a finished drawing, permit an intimate entry point into a master's «signature» style, in a way that painting, for instance, which tends to cover the movements of the hand and its unique strokes, may not. In many cases, an individual drawing's own history, left behind in the traces made by pen or pencil, ink or graphite, is palpable to an expert examination, and contains within itself an immediate «record of a physical act.» As the art historian David Rosand has put it: «the drawn mark is the record of a gesture, an action in time past now fixed permanently in the present; recalling its origins in the movement of the draughtman's hand, the mark invites us to participate in that recollection of its creation.» [6] Rosand goes on to accentuate the act of drawing's dynamic «probing,» «groping,» «grasping,» and «exploratory» features. [7] It will become evident that the working images in the observing books of the astronomers behaved exactly in these dynamic ways as well.

What is more, Rosand goes on to connect these exploratory features of the act of drawing to ways of seeing and knowing, especially as they are famously exemplified in the case of Leonardo da Vinci. Whether in the latter's drawings of horses, his anatomical drawings, or the sketches made of whirlpools and locks of hair, one thing that becomes unmistakably clear, according to Rosand, is that «Leonardo's mode of drawing is a mode of knowing» – something that was acknowledged by the Italian polymath himself. [8] In fact the very stylus and paper used, the pressures of the hand, and the quality and species of the line employed in a drawing may have all effected and influenced the way in which Leonardo might be said to come to see *and* know what was drawn. [9]

Whether in the case of Leonardo or in the case of our nebular observers; whether it was John Herschel standing before an Italian landscape with a pencil and paper in hand or at the eyepiece of a telescope, the following observation by Paul Valéry, a keen draughtsman himself and an aficionado of Leonardo's drawings, is therefore apt: «There is a tremendous difference between seeing a thing without a pencil in your hand and seeing it while *drawing* it.» [10] It was this difference that was exploited by the observers of the faint, optically delicate, and unfamiliar nebulous objects.

In accord with the observational and epistemological potentials of seeing while drawing by hand an object, Barbara Wittmann has explicated a case in which a contemporary scientific draughtsman at the Berlin Museum of Natural History discovered through the act of drawing a specimen significant features of it that went entirely unnoticed by the scientist(s) for whom the drawings were made. [11] But notice, the draughtsman and scientist in this case are not one and the same person. This division between an hired artist and a scientist has its own history, as the work of Kärin Nickelsen has amply shown. Using cases from eighteenth century botany, she shows that many drawings meant for scientific purposes were a part of a process that divided the labor between the hands of a hired artist and the expert eyes of a scientist. [12] Daston and Galison have referred to this division in labor as a «four-eyed sight». [13]

Yet there is another entire category of scientific observer who draws for himself or herself; where eye and hand remain undivided. It was this category of observer (or observer-draughtsman) that Julius von Sachs wished to extol in his influential *History of Biology* (1875). In direct opposition to any perceived value of a four-eyed sight in the observations with a microscope, Sachs writes:

«It is exactly in the process of drawing a microscopic object that the eye is compelled to dwell on the individual lines and points and to grasp their true connection in all dimensions of space; it will often happen that in this process relations will be perceived, which previous careful observation had disregarded, and which may be decisive of the question under examination or even open up new ones. As the microscope trains the eye to scientific sight, so the careful drawing of objects makes the educated eye become the watchful adviser of the investigating mind; *but this advantage is lost to the observer who has his drawings made by another hand.*» [14]

From this vantage point, part of what I attempt to do in this book is explicate what kinds of epistemic and scientific advantages there might be in making one's own hand drawings; that is, I am seeking to articulate those advantageous components to observation which Sachs says are at risk of loss not only by a four-eyed sight, but by extension, photography too. For it just so happens that for most of the nineteenth century the vast majority of nebular observer's made their own hand drawings of the nebulae and star-clusters. And even in the case of Lord Rosse, where many assistants were hired to make observations and drawings, the act of drawing and seeing by one and the same observer was something that was emphasized and incorporated into the procedure. For the Rosse project the problem was not a division of labor as much as it was the coordination and consolidation of the observational work of many different observer-draughtsmen. [15]

It is in coming to terms with the role played by the observer-draughtsman in the procedures of observation that I will come to draw attention to what I will call the *process of familiarization*. The process begins at the intimate level of an individual observer as he begins to mark down, usually in a manner peculiar to him and/or to his training, a variety of inscriptions into his own individualized observing book. The exploratory and discerning features of the act of drawing are important for the process. Through an observer's intimate and idiosyncratic act of drawing he gradually comes to familiarize himself with an object that is not only unfamiliar, but one which is in most cases difficult to understand, to see and to draw. The familiarization that takes place at this personal, visceral, and haptic level, therefore, acquaints one (even in the process involved in the making of one sketch) with what is being seen, with how to draw what is being seen, and with an object's known, unknown, and challenging features. [16] But it is also especially the *repeated* drawing of an object that contributes to an observer's familiarity.

It is this process, which is usually at its most potent and efficacious in its *coming-to-know* aspects early on in an observer's work on the nebulae, that over time translates into an acquaintance with what sorts of eyepieces, for example, are best for showing what has become visually familiar, or what requires calibration in the procedures or instruments employed, and so on. This personal and intimate set of actions contributes to the slow, gradual familiarization with an «epistemic object.» [17]

In stressing the processual, repetitive and gradual character of familiarization, however, we have already moved beyond the initial, momentary sketch that an observer-draughtsman began the process with. This is necessary, because the true potential of the operations of pencil on paper occurs gradually and piecemeal over time, as they unfold within a systematic procedure of observation. What is characteristic about many of the nineteenth century nebular observational programs is that the published image of an object is always preceded by a collection of many kinds of sketches of the same object done on a number of nights. To remain solely at the very preliminary and initial stages of a process would therefore not reflect nor capture what is most fascinating about the published standard visual figures of the nebulae produced: their purported ability to transcend a particular night and its observational conditions, an observer's idiosyncrasies, the many individual and nightly sketches made of the object, the idiosyncrasies of a nebulous object, and even in some cases the particular specs of the telescope used.

What made the published figures well suited in their capacity to visualize the phenomena, it was thought, was exactly their facility, reflected in the manner of their production, to overcome the peculiarities and specificities of site, observer, instrumentation (whether telescope or stylus) and individual glimpses. In order to understand this capacity of the published image, one must understand how it was that an observer went from an individual sketch imbued with personality, idiosyncratic preferences, a situatedness in a particular place, temporary scaffolding, errors, and so on, all the way to a final pictorial representation deemed fit for engraving, publication, and ultimately for the scientific gaze.

*Observing by Hand* will therefore attempt to articulate the productive role of the hand into the history of scientific observation, a history that tends to be told primarily by means of minds, eyes, and novel instruments.

*Omar W. Nasim is a Senior Research Fellow at the Chair for Science Studies at the ETH-Zurich, and is a member of Eikones in Basel.*

## Fussnoten

Seite 66 / [1]

---

On immutable mobiles, see: Bruno Latour, *Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands*, in: *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6, 1986, pp. 1–40.

Seite 67 / [2]

---

For more on the history of scientific observation see the collection of essays in Lorraine Daston, Elizabeth Lunbeck (ed), *Histories of Scientific Observation*, Chicago/London 2011. Also see: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1992. But the best work on scientific observation in the early to mid part of the nineteenth century still remains: Christoph Hoffmann, *Unter Beobachtung: Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate*, Göttingen 2006.

Seite 69 / [3]

---

See: Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007. This is not to say that my results will necessarily contradict their more general story, it may even go on to supplement it in the particulars.

Seite 69 / [4]

---

Joseph Meder, *The Mastery of Drawing*, translated by Winslow Ames, New York 1978, pp. 117–118.

Seite 69 / [5]

---

See: Larry Schaaf, *Tracings of Light: Sir John Herschel and the Camera Lucida, Drawings from the Graham Nash Collection*, San Francisco 1990.

Seite 71 / [6]

---

David Rosand, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, p. 2.

Seite 71 / [7]

---

Idem., *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, p. 14; Also compare to: Gottfried Boehm, *Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis*, in: Jörg Huber, Martin Heller ed., *Konstruktionen Sichtbarkeiten*, Wien/New York 1999, pp. 215–227.

Seite 72 / [8]

---

David Rosand, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, p. 107.

This has been beautifully brought out from a detailed examination of Leonardo's notebooks in: Hana Gründler, Against «the fatigue in mind»: Leonardo's anatomical drawings as multiperspectival epistemic spaces, in: Alessandro Nova, Domenico Laurenza (ed.), Leonardo da Vinci's Anatomical World: Language, Context and Disegno, Venice 2011, pp. 131–155.

In David Rosand, Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2002, p. 13. Valéry's insight comes as a result of his own active efforts with an array of writing and drawing processes in his own Cahiers, see: Karin Krauthausen, Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valéry's Cahiers, in: Karin Krauthausen, Omar W. Nasim (ed.), Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs, Zürich/Berlin 2010, pp. 89–118.

Barbara Wittmann, Das Porträt der Spezies. Zeichnen im Naturkundemuseum, in: Christoph Hoffmann (ed.), Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung, Zürich/Berlin 2008, pp. 47–72.

Kärin Nickelsen, Draughtsmen, Botanists and Nature: The Construction of Eighteenth-Century Botanical Illustrations, Dordrecht 2006.

Lorraine Daston and Peter Galison, Objectivity, New York 2007, p. 84.

Julius von Sachs, History of Biology (1530-1860), translated from the German by Henry Garnsey, Oxford 1890 (revised edition), p. 260.

Consequently, with its focus on the observer-draughtsman my work is closely related to Horst Bredekamp's profound analysis of Galileo's drawings of the Moon's surface and the sunspots, wherein we have another instance of the scientific value of the act of drawing for astronomical observations: Horst Bredekamp, Galilei Der Kuenstler: Der Mond. Die Sonne. Die Hand, Berlin 2007.

The gestural aspects are essential to the process of familiarization, and therefore relate well to Sibum's helpful notion of «gestural knowledge,» see: Otto H. Sibum, Working Experiments: A History of Gestural

Knowledge, in: Cambridge Review 116, 1995, pp. 25–37.

Seite 74 / [17]

---

Hans-Jörg Rheinberger, Towards a History of Epistemic Things:  
Synthesizing Proteins in the Test Tube, Stanford 1997, pp. 28–30.

## Abbildungen

Seite 70 / Abb. 1

---

Camera Lucida Drawing by John Herschel in August 1824 in Tivoli.  
Reproduced from Schaaf 1990: 59, plate 14.

Seite 70 / Abb. 2

---

A detail from a working skeleton for M42, the work for December 28,  
1836, «Monograph  $\theta$  Orionis», John Herschel Papers, Royal Astronomical  
Society: JH 3/2, p. 41. Courtesy of the Royal Astronomical Society.

# Die zwei linken Hände von Bruce Nauman

ANITA HALDEMANN

*From c. 1994 to 1997 the American artist Bruce Nauman (b. 1941) made drawings and etchings on the theme of the hand. For the first time in his career, and now drawing from life, he focused on this motif. Being faced with the different activities of the left (model) and the right hand (drawing) he decided to reverse the roles, emancipating the left hand from a subordinate and supporting role, thus questioning the dominant authorship of the right hand. By making the physical conditions of the drawing process visible he also questioned the role of the artist as such.*

Ausgangspunkt dieses Beitrags ist die Zeichnung *All Thumbs (Holding Hands)* des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (\*1941) aus dem Jahre 1997, die sich in der Sammlung des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel befindet [Abb. 1].

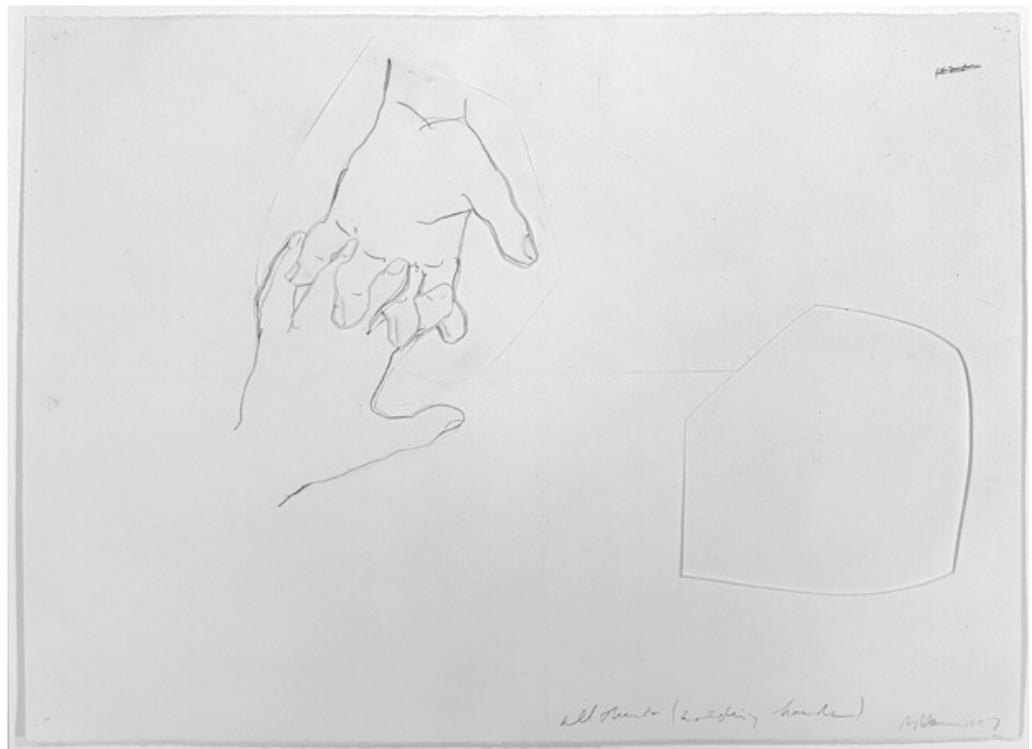


Abb: 1 >

Sie ist aus einer Werkgruppe von graphischen Arbeiten aus der Mitte der 1990er-Jahre hervorgegangen, in der sich der Künstler erstmals intensiv mit dem Motiv der Hand auseinandergesetzt und nach der Natur gezeichnet hat.

Über die Rolle des Motivs hinaus scheinen ihn in dieser Zeit auch das Zeichnen an und für sich und die unterschiedlichen Rollen der rechten und der linken Hand beschäftigt zu haben.

Während in seinen Video- und Fotoarbeiten meist beide Hände eine Rolle spielen, ob sie sein Gesicht zu Grimassen deformieren [Abb. 2] oder sich mit Seife unter dem Wasserstrahl waschen, [1] so ist die Zeichnung in der Regel von einer (dominanten) Hand ausgeführt.



Abb: 2 >

Nauman hat 1994 bis 1997 in Zeichnungen und Radierungen überraschend die Dominanz der rechten Hand thematisiert und damit die materiellen Vorgaben des Zeichnens, insbesondere die physische Rolle der zeichnenden bzw. unterstützenden Hand, in den Vordergrund gerückt. [2] Es ist anzunehmen, dass Nauman in diesen Jahren durch die Darstellung von Händen und das Benutzen der linken Hand als Modell auf die Einseitigkeit des Zeichnens aufmerksam geworden ist und beispielsweise durch den vorübergehenden Rollentausch der Hände diesen Sachverhalt reflektiert hat.

Bruce Nauman hat von Anfang an seinen Körper zum Thema seiner Kunst gemacht. Abgesehen von den Video-Arbeiten, für die er sich selbst oder Schauspieler filmte, fehlt allerdings der menschliche Körper in seiner Ganzheit. Er wird entweder auf seine Umrisse reduziert (Neon-Arbeiten), in Einzelteile fragmentiert oder als Negativform bzw. Hohlraum erfasst [Abb. 3]. Dabei geht es ihm nicht um eine Form des Selbstporträts, vielmehr ist sein Körper als Material seiner Kunst zu verstehen.



Abb: 3 >

So formte er beispielsweise das eigene Gesicht mit Hilfe seiner Hände zu Grimassen, als wäre es aus Ton und frei modellierbar. Das Motiv der Hand, insbesondere der Geste, hat in der Kunstgeschichte eine lange und komplexe Geschichte, und spielt besonders in Selbstporträts von Künstlern eine zentrale Rolle, auf die hier nur am Rande eingegangen werden soll. Ironischerweise benutzte Nauman 1967 in einer *Studie für Wachsabdrucke des rechten Knies von fünf berühmten Künstlern* eben das Knie und nicht die Hand [Abb. 4] und demonstrierte damit eindeutig eine Entfremdung gegenüber dem Geniekult und der Künstlerhand als Fetisch.

Bruce Naumans Zeichnungen werden meist als Entwürfe oder Studien bezeichnet, was zum Ausdruck bringt, dass es sich nur selten um exakte Konstruktionszeichnungen handelt, sondern Plastiken und Installationen auf dem Papier erst entwickelt und durchdacht, entworfen und wieder verändert werden. [3] Dieser Prozess zeigt sich etwa in Formen, die nicht eindeutig definiert, sondern nur mit Linienbündeln angedeutet werden, oder in Linien, die nicht ausradiert, sondern durch lockere Wellenlinien <gelöscht> werden. [4]

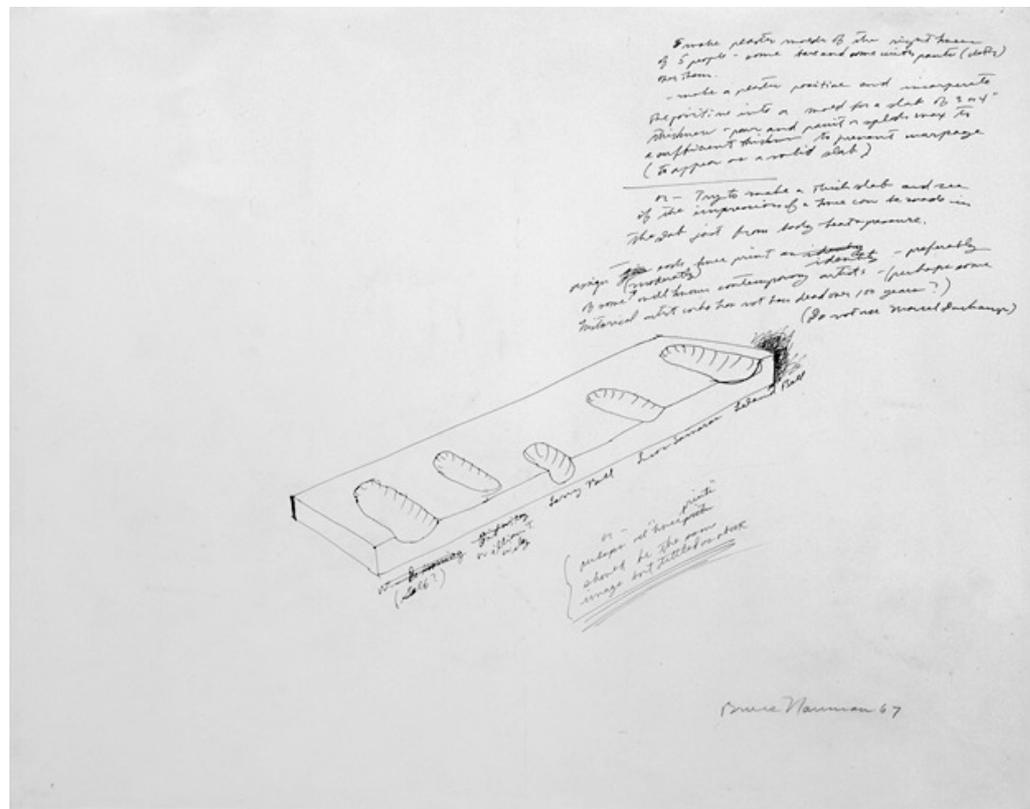


Abb: 4 >

In den 1960er-Jahren handelte es sich tendenziell noch um eher klein- bis mittelformatige Ideenskizzen mit schriftlichen Notizen, um Konstruktionszeichnungen mit technischen Angaben oder retrospektiven Zeichnungen zu realisierten oder fiktiven Werken [Abb. 5]. In den 1970er-Jahren hielt Nauman weiterhin Ideen fest, die oft nicht umgesetzt wurden, um den Kopf frei zu halten für neue Projekte, und zeichnete ausführliche Pläne mit Anweisungen für Installationen, die mit Hilfe von Assistenten aufgebaut wurden.

Erst in den 1980er-Jahren änderte sich die Praxis massgeblich, als Nauman in ein grösseres Atelier zog und an der Wand aufgehängtes Papier in sehr grossen Formaten bearbeitete [Abb. 6]. Obwohl diese Zeichnungen von Plastiken und Installationen auch konkrete Informationen wie Massangaben enthalten, sind es doch weniger Konstruktionszeichnungen als vielmehr kraftvoll wirkende Umsetzungen der Energie und der physischen Wirkung der geplanten Werke. Die teilweise mehr als zwei Meter breiten und anderthalb Meter hohen Formate bedingen für das Zeichnen den Einsatz des ganzen Körpers und der Reichweite des ausgestreckten Armes. Diese Bewegung lässt sich in den grosszügig angelegten Formen, die teilweise sogar über die grossen Formate hinausragen, und Pfeilen ablesen.

Thema: Zur Händigkeit der Zeichnung

Die zwei linken Hände von Bruce Nauman

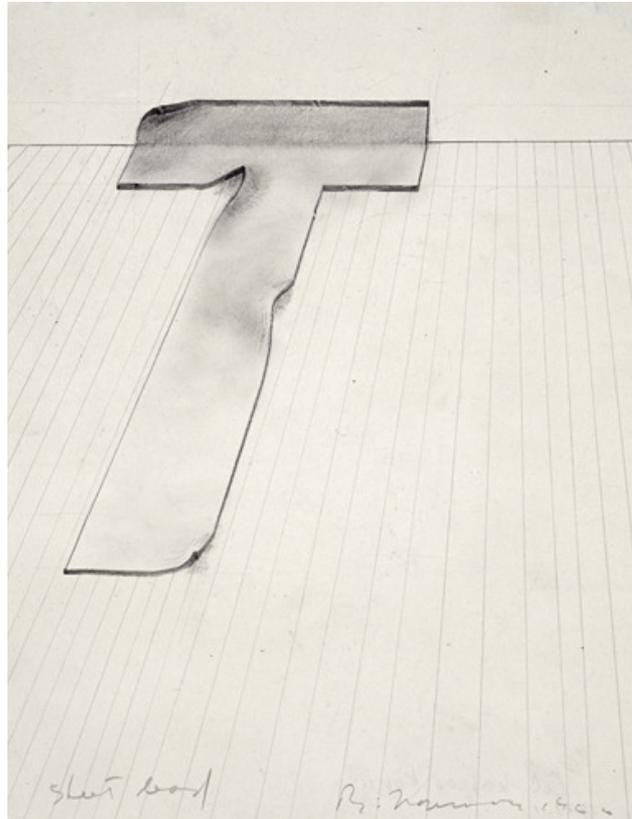


Abb: 5 >

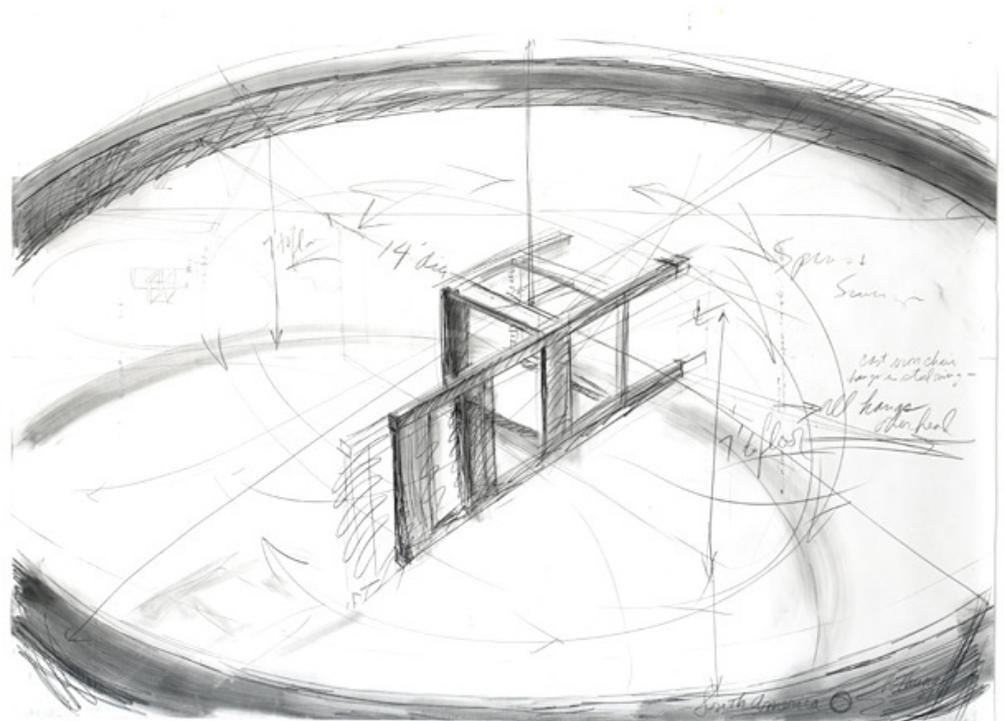


Abb: 6 >

Die Wahl des Zeichenmaterials entspricht der Grösse der Formate: Breite Graphit- und Kohlestifte sowie weiche Conté-Kreide haben eine taktile Wirkung, die den früheren Zeichnungen nicht eigen war. Hinzu kommen zuweilen die Erweiterungen der Papierfläche durch Anstücken von Papier mit Hilfe von Klebstreifen, die zusätzlich die Materialität der Zeichnung betonen.

Die eingangs erwähnte Werkgruppe von ca. 1994 bis 1997, die sich auf Hände konzentriert, setzt sich von der Zeichenpraxis der 1980er-Jahre wiederum ab. [5] Nauman wählte jetzt wieder überschaubare Formate, die er auf dem Tisch bearbeiten konnte und die der Dimension der eigenen Hände, die als Vorlage dienten, sowie der Reichweite der Arme im Sitzen entsprachen. Überschaubar auch deshalb, weil er die eigenen Hände zeichnete. Hier ist darauf hinzuweisen, dass Nauman für die Studien zu den Neon-Arbeiten meist die Umrisse seines Körpers benutzte oder jene eines Modells, und diese Masse auch die Vorgabe für das Papierformat abgegeben haben [Abb. 7]. [6] Zweitens sind die Zeichnungen Mitte der 1990er-Jahre feiner im Strich, reduzierter in der Ausarbeitung, weniger taktile in der Wirkung. Sie stehen zwar im Zusammenhang mit Plastiken, die parallel dazu entstanden, sind aber selten als Vorstudien zu verstehen. [7]



Abb: 7 >

1994 veröffentlichte Bruce Nauman beim Graphikherausgeber Gemini G. E. L. eine achteilige Folge von Radierungen, von denen sieben jeweils ein Paar Hände – eine rechte und eine linke Hand – in unterschiedlichen Konstellationen zeigen. Dazu hat Nauman – wie er selbst erklärte – zuerst mit der rechten die linke gezeichnet und anschliessend mit der linken die rechte Hand ausgeführt [Abb. 8]. [8]

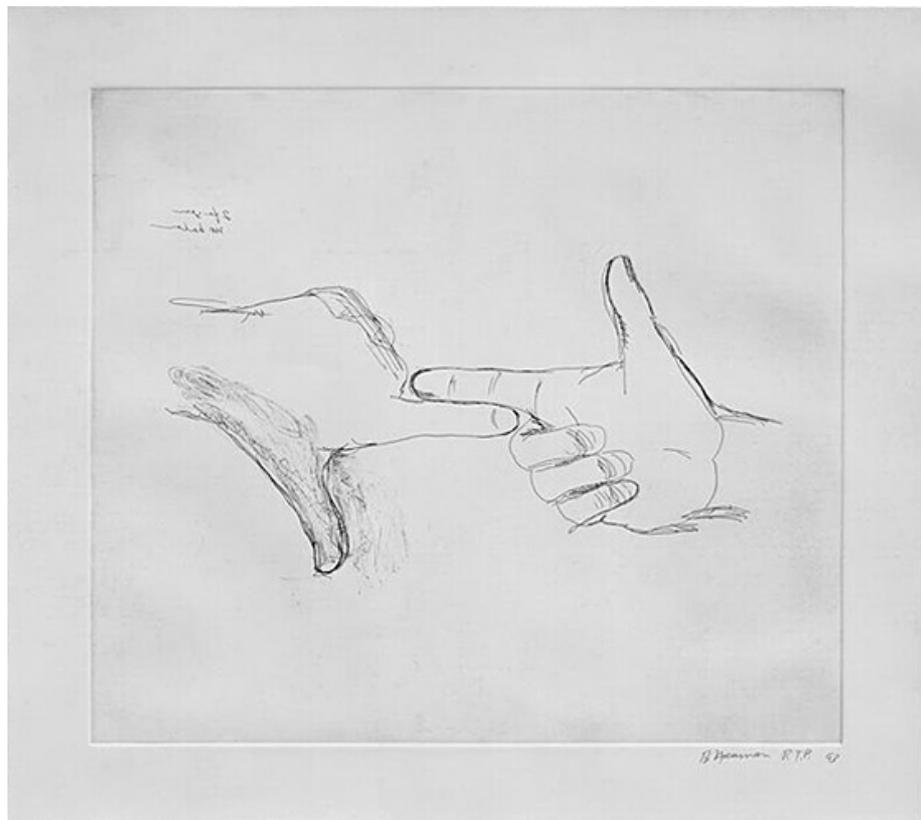


Abb: 8 >

Durch die Seitenverkehrung des Druckvorganges erscheinen sie wie die Schrift gespiegelt. Die Kommentare neben den Zeichnungen beziehen sich auf die Anzahl der Finger, die eine Rolle spielen beim Bilden einer Negativform, eines Lochs, bzw. auf unserer Abbildung *4 fingers / no hole* usw. Dabei fällt auf, dass sich keine Unterschiede in der Zeichnungsqualität der beiden Hände feststellen lassen. Die Umrisse beider Hände weisen viele Korrekturen auf. Es gibt dickere Linien, die eine erste, feinere verbessern. Andere Umrisse werden in mehrere Striche unterteilt, die sich überschneiden und gemeinsam eine Kontur ergeben. Gewisse Abschnitte der Umrisse sind aber auch souveräner gezogen.

Nauman vermeidet es, mit der rechten, seiner üblicherweise dominanten und virtuoseren Hand, sein Können, das er mit Leichtigkeit hätte demonstrieren könnte, vorzuführen. Man vergleiche hier etwa die frühen Zeichnungen, die mithilfe der Zentralperspektive und differenzierter Helldunkelmodellierung Objekte illusionistisch darstellen [Abb. 5].

Die zeichnende rechte Hand nimmt sich zurück, damit das fehlende Können der linken Hand nicht auffällt. Damit erscheinen beide Hände gleichberechtigt. Der Künstler gab in einem Interview offen darüber Auskunft, wie er vorgegangen ist, und doch scheint die Zeichnung den Handwechsel zu kaschieren. [9] Wir können ein Leugnen der Dominanz der rechten Hand zugunsten einer gleichberechtigten Kollaboration beobachten. [10] Diese Zusammenarbeit der Hände geschieht auf der motivischen Ebene und derjenigen des Zeichenprozesses. Die genialistische Virtuosität und die dominante Schöpferrolle der rechten Hand werden der Emanzipierung der linken Hand geopfert.

Das Vernachlässigen oder gar das Vertuschen des zeichnerischen Könnens geht bei Nauman mit der Strategie einher, den Zeichenprozess dann abzubrechen, wenn die Idee genügend zum Ausdruck gebracht ist. Deshalb wirken die meisten seiner Blätter unfertig: «I do a lot of drawings where I indicate the major course of the drawing and finish only certain parts in detail.» [11] Diese Arbeitsweise zeigt sich nicht nur in den Zeichnungen, sondern auch in den Plastiken, erstmals 1966 mit den Fiberglas-Objekten, auf denen er übrigens Fingerspuren hinterliess: «It seemed to me that when the point was made clear you could just quit, you didn't need to belabor it.» [12] So hat er auch in den gezeichneten Händen nur einzelne Finger oder einmal eine ganze Hand mit einer Binnenstruktur versehen.

Interessant bezüglich des Zeichnungsdispositivs ist hier der Umstand, dass es sich um Radierungen handelt. Man kann davon ausgehen, dass der Künstler die Modellhand nicht auf die Platte legte, um sie zu zeichnen, um den weichen Ätzgrund auf der Oberfläche nicht zu verletzen und keine ungewollten Spuren zu hinterlassen. So muss er die Hand in der Luft gehalten haben, während die andere sie zeichnete. Weil die Platte ungefähr 40 x 45 cm gross war, ist es nur schlecht vorstellbar, dass er sie daneben auf den Tisch gelegt hat, denn diese Körperhaltung wäre zu unbequem gewesen. Einige Darstellungen zeigen denn auch komplexere räumliche Konstellationen der Hände, die sich ohnehin nur frei im Raum ausüben lassen [Abb. 9].

Dass Nauman diese Paare von Händen als Radierungen in einer Auflage von 50 Exemplaren herausgab kann dahingehend verstanden werden, dass er nicht nur den Anspruch der Könnerschaft umgehen wollte, sondern auch den Begriff des Originals zu relativieren versuchte. Obwohl die Radierung die Qualität einer Zeichnung, einer individuellen Handschrift mit hoher Qualität vermitteln kann, so bleibt sie eine Vervielfältigung, ein Abdruck einer <Handzeichnung>, die nur im Ätzgrund als physische Spur des Künstlers existiert hat und durch den chemischen Prozess des Ätzens auf die Kupferplatte übertragen bzw. in sie hinein vertieft wurde. Der druckgraphische Prozess vergrößert die Distanz zwischen der physischen Hand, die das Werk geschaffen hat und dem Bild, das schliesslich auf dem Papier erscheint.

Unter den acht Radierungen von 1994 befindet sich ein Druck grösseren Formates, für die Nauman das Verfahren der Vervielfältigung noch weiter entwickelte und durch die Wahl der dargestellten Geste das Thema der Händigkeit zuspitzte [Abb. 9 und 10]. Während sechs Radierungen Paare von Händen zeigen, deren Finger sich auf unterschiedliche Art und Weise berühren, handelt es sich hier um die einzigen Hände, die sich so ineinander schieben, dass eine Art Verkettung oder Verschränkung zustande kommt.



Abb: 9 >

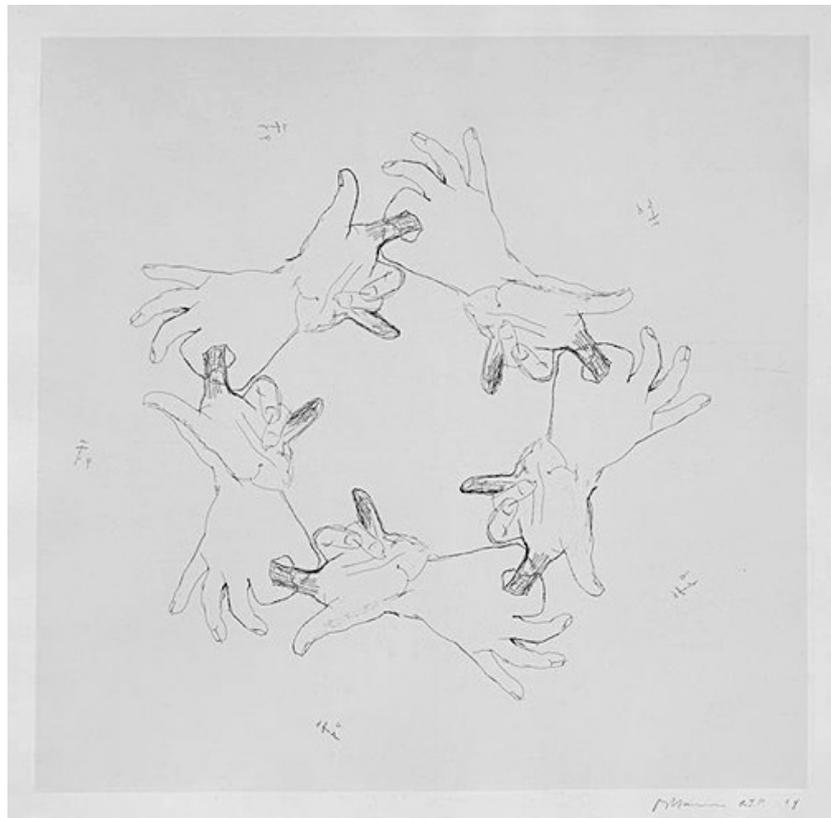


Abb: 10 >

Daumen und Zeigefinger der rechten Hand bilden einen Kreis, durch den der Zeigefinger der linken Hand geschoben wird. Weil durch den Druckprozess die Darstellung seitenverkehrt erscheint, war es ursprünglich der rechte Finger, der durch den Kreis der linken drang. Also war die rechte Hand die aktive und dominierende, während die linke passiv war. Durch die Umkehrung wird wiederum der Rollentausch thematisiert. Die Wiederholung des Motivs und die Anordnung in einem Kreise signalisieren die Zirkularität und die endlose Wiederholung der Geste, des Zusammenspiels von links und rechts. Gleichzeitig sind durch das Aneinanderfügen der Handpaare zu einem Kreis jeweils eine linke und eine rechte Hand am Handgelenk wie siamesische Zwillinge zusammengewachsen, als fehlte der dazugehörige Körper. So entsteht ein im Kreis endlos stattfindender Wechsel von der rechten zur linken Hand.

Bei der Handkonfiguration handelt es sich um die einfachste und unmittelbarste sexuelle Geste, die nicht nur provozierende Funktion hat, sondern auch als Ausdruck von Aggression benutzt bzw. verstanden werden kann. Nauman hat sie bereits 1985 in einem Neonlicht-Objekt mit dem Titel *Human Sexual Experience* verwendet. [13] Das Objekt leuchtet in unterschiedlichen Phasen auf. In der ersten sind die Hände getrennt, in der zweiten durchdringt der Zeigefinger der blauen Hand den Kreis, der von der anderen gebildet wird. Naumans Neonlicht-Arbeiten kombinieren meist sexuelle und gewaltsame Handlungen zwischen Individuen in sich endlos wiederholenden Leuchtsequenzen [siehe auch Abb. 7]. Die zeitliche Abfolge der Neon-Arbeiten ist in der Radierung der Hände durch einen Kreis ersetzt, der sich wie ein Karussell endlos dreht. Die rechte und die linke Hand sind im ewigen Wechsel von passiver und aktiver Rolle sowie eindeutiger Dominanz der einen Hand gefangen. Aber auch hier ist die Dominanz des ausgestreckten Fingers nicht denkbar ohne die Ergänzung durch die beiden Finger, die das Loch bilden.

Der Radierung der fünf Handpaare liegt ein raffiniertes Verfahren zugrunde. Nauman schnitt Probeabzüge einer Radierung [Abb. 9] so aus, dass die Darstellung jeweils bei den Handgelenken beschnitten wurde. Dann setzte er fünf davon an diesen Schnittstellen auf einem Blatt so zusammen, dass sie eine Art Kranz bilden. Nauman liess diese Collage mit Hilfe eines Siebdruckverfahrens drucken und zwar diesmal nicht als Auflage, sondern jeweils als Monoprint, da die Farbigkeit bei jedem Abzug variierte. Hier machte er in einem der Vervielfältigung entgegengesetzten Prozess jeden einzelnen Abzug wieder zum Unikat, aber nicht durch die individuelle Bearbeitung durch seine Hand, sondern die unterschiedliche Einfärbung durch den Drucker. So spielt er auch hier mit der schrittweisen Entfernung der zeichnenden Hand zum Endprodukt, dessen Charakter (d.h. hier Farbigkeit) gar durch eine andere Person beeinflusst wird.

Diese Beobachtungen – insbesondere das Cut-and-Paste-Verfahren – führen uns direkt zu der Zeichnung/Collage im Kupferstichkabinett Basel [Abb. 1]. Auf dem grossen Blatt sind auf der linken Hälfte zwei ineinander verschränkte Hände zu sehen, während rechts ein Loch im Papier klafft. Der Titel *All Thumbs (Holding Hands)* bezieht sich auf das Idiom <to be all thumbs>, das Ungeschicktheit oder Tollpatschigkeit umschreibt, analog zur deutschen Redewendung, zwei linke Hände zu haben. Die ineinander verschränkten Finger auf der Zeichnung gehören denn auch tatsächlich zu zwei linken Händen. Die untere Hand zeigt den Handrücken, während die obere dem Betrachter die Handfläche zuwendet, so als wäre die eine Hand die Spiegelung der anderen.

Der Entstehungsprozess der Papierarbeit beinhaltete zwei Phasen. Zunächst zeichnete Nauman zweimal seine linke Hand: links den Handrücken, weiter rechts – dort wo jetzt die Öffnung klafft – die Handfläche. Die Hände sind grob gezeichnet und weisen kräftige Korrekturen auf, ganz ähnlich wie auf den Radierungen, nur dass die Bleistiftlinien dicker sind. Die Hände wirken zudem befremdlich in ihrer Unförmigkeit, denn – wie der Titel indiziert – hat Nauman die vier äusseren Finger beider Hände durch Daumen ersetzt. Der Effekt wird dadurch verstärkt, dass die vier zusätzlichen Daumen der oberen Hand <falsch> aufgesetzt sind, d. h. die Nägel sind zur Hälfte sichtbar, was bedeutet, dass sie um 90 Grad verdreht aufgesetzt wurden. Diese fragmentierten und falsch zusammengesetzten, vielleicht gar an Genmanipulation oder chirurgische Eingriffe erinnernden, monströsen Hände beziehen sich auf die baumelnden Wachsköpfe und die Tierformationen, die Nauman als mechanisches Karussell über den Boden hat schleifen oder auf Augenhöhe der Betrachter hat drehen lassen. [14]

In der zweiten Phase folgte das Ausschneiden der rechts gezeichneten Hand – was das Loch zur Folge hat – und ihre Drehung um 180 Grad. Nachdem die Finger beider Hände ebenfalls ausgeschnitten waren, schob Nauman diese ineinander. Damit die zurückbleibende Öffnung im Papier rechts nicht zu dominant wurde, hat Nauman ein zweites Blatt der gleichen Grösse und Qualität hinter die Zeichnung gelegt (die Blätter sind nur am oberen Rand zusammengeklebt). Durch eine minimale Verschiebung wird das hintere Blatt rechts oben in der Ecke sichtbar, ebenso am unteren Rand, wo das vordere sich ein wenig nach vorne wölbt und seitlich den Blick auf das dahinterliegende Papier freigibt. Die ausgeschnittene Stelle hebt sich nur leicht vom Hintergrund ab, indem sie der Schnittkante entlang einen schmalen Schatten auf das hintere Papier wirft.

Das Ausschneiden mit dem Papiermesser (und nicht mit der Schere) wiederholt die Umriss der Hände und zwar ähnlich ungenau wie das Zeichnen mit dem Bleistift erfolgt ist. Enge Kurven mit einem Papiermesser zu ziehen braucht etwas Geschick, doch Nauman scheint sich nicht stark bemüht zu haben, sondern setzte immer wieder neu an, um schliesslich eher eckige Umriss herzustellen. Das Schneiden mit dem Papiermesser ist dem Zeichnen sehr ähnlich, da auch Linien (bzw. Kanten) gezogen werden, die sich in diesem Fall an den bereits vorhandenen Bleistiftumrissen orientieren mussten. Hinzu kommen schliesslich gelbliche Spuren von Klebstoff, die in Erinnerung rufen, dass dem Ausschneiden das Aufkleben der zweiten Hand folgte. Das edle Zeichnungspapier erhält durch die Collage und die Klebstoffspuren eine reliefartige und taktile Qualität.

Aus der Zeichnung ist also eine Collage entstanden, die aus drei Papierebenen besteht. Zusammen ergeben sie eine Schichtung und damit auch eine räumliche Ausdehnung über den eigentlichen Träger der Zeichnung hinaus: In der vordersten Ebene befindet sich die ausgeschnittene Hand; dahinter/darunter das eigentliche Zeichenpapier, das sich mit den Fingern des ausgeschnittenen Fragmentes verschränkt und auffächert, also die Fläche des Zeichenpapiers in den Raum erweitert; und schliesslich folgt die Verdoppelung des Papiers nach hinten. Diese Vielschichtigkeit erinnert etwa an Joan Mirós surrealistische Collage *Sans titre* von 1929, die nicht nur appliziertes Sandpapier aufweist, sondern eine betont grob herausgeschnittene, rechteckige Öffnung, die den Blick freigibt auf ein Teer- oder Kiespapier, das dahintergelegt wurde. [15]

Nauman referiert im Titel auf das Händehalten (Holding Hands), das als intime und zärtliche Geste in einem bemerkenswerten Verhältnis zum ersten Teil des Titels steht, nämlich die linken bzw. ungeschickten und monströsen Hände. Auf der rechten Papierhälfte, wo Nauman auf den Radierplatten jeweils die rechte Hand gezeichnet hätte, klafft ein Loch. Die zeichnende Hand ist wieder vom Papier und aus der Zeichnung verdrängt worden. Oder anders betrachtet: Weil wir von zwei linken Händen ausgehen, ist die rechte, zeichnende Hand in den sich haltenden Händen mitgedacht. Die Bilateralität verschmilzt zur Unbeholfenheit der kooperierenden Hände.

Nauman wurde verschiedentlich vorgeworfen, dass er trotz einer gewissen Entfremdung doch immer noch als Subjekt und Autor unangetastet bleiben wolle, sich als schöpferische Autorität verstehe. [16] So liess er sich zu Aussagen wie der folgenden hinreissen: «Ich sitze hier; ich blättere in einem Buch, irgendwann gegen Fünf springe ich vielleicht auf und werfe ein, zwei Striche aufs Papier. Dann kann ich gehen.» [17] So leicht, wie es in diesem Zitat klingt, hat es sich Nauman nicht wirklich gemacht. So wie er die Virtuosität und das Können seiner rechten Hand meist kaschiert, so kokettiert er auch hier mit der Vorstellung des *genialen* Künstlers.

Nauman benutzt den eigenen Körper zwar als Material seiner Kunst, aber nie den eigenen Kopf, was sicher darin begründet ist, dass es ihm nicht um ein Selbstporträt oder die eigene Körperlichkeit geht. Die Zeichnungen und Radierungen von Händen aus den Jahren 1994 bis 1997 sind Visualisierungen der Infragestellung von Händigkeit und Autorschaft. Der Rollentausch der rechten und linken Hand und das Kaschieren des Könnens der dominanten Hand sind aber nicht nur konzeptuell generierte Strategien, sondern entwickelten sich im Wechsel mit der physischen Erfahrung des Zeichnens nach der Natur bzw. der eigenen Hand.

Das Assoziieren der Geste des Zeichnens mit dem Ausführen banaler Fingergymnastik oder obszöner Gebärden führt zur Darstellung von ›linkischen‹ Händen, die nur aus Daumen bestehen.

Die Kritik am Kult um die Künstlerhand und die ständige Befragung der Rolle des Künstlers, die Nauman bereits 1967 in der Zeichnung *Wachsabdrucke des rechten Knies von fünf berühmten Künstlern* [Abb. 4] oder der Neon-Arbeit *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* [18] zum Ausdruck gebracht hatte, thematisierte er in den Graphiken der 1990er-Jahre auf neue Art und Weise. Das Motiv der Hände und die daraus resultierende medien-spezifische Problematisierung der Händigkeit führte Nauman zur Radikalisierung dieser Fragestellung. Die Banalisierung der Hand auf der motivischen Ebene kann nicht über die Komplexität dieser Hand-Zeichnungen hinwegtäuschen.

*Anita Haldemann, geb. 1965, Studium der Kunstgeschichte und der Ethnologie an der Universität Bern und der Johns Hopkins University in Baltimore. 2001 Promotion in Bern. Seit 2002 Kuratorin am Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel und seit 2006 nebenamtlich Dozentin für Druckgraphik am Advanced Study Centre der Universität Basel (Nachdiplomstudium UP Papierkurator/in). Fachgebiet: Zeichnung und Druckgrafik seit 1800. Ausstellungen und/oder Publikationen zu Michaël Borremans, Róza El-Hassan, Otto Meyer-Amden, Bruce Nauman, Odilon Redon, Rosemarie Trockel, Caspar Wolf u. a.*

## Fussnoten

Seite 76 / [1]

---

Bruce Nauman, Raw Material Washing Hands. Normal (A of A/B) Raw Material Washing Hands, Normal (B of A/B), 1996, Video-Installation, Tate und National Gallery of Scotland.

Seite 76 / [2]

---

Darauf, dass die zweite Hand mindestens eine unterstützende Rolle beim Zeichnen spielt – beispielsweise im Festhalten des Papierbogens – und dieser Aspekt zu den materiellen Vorbedingungen gehört, die in der Zeichnungsforschung bis vor kurzem eher vernachlässigt wurden, haben Wolfram Pichler und Ralph Ubl hingewiesen. Siehe Wolfram Pichler, 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.

Seite 77 / [3]

---

Vgl. Coosje van Bruggen, The True Artist Is An Amazing Luminous Fountan, in: Coosje van Bruggen, Dieter Koeplin, Franz Meyer (Hg.), Bruce Nauman. Zeichnungen 1965–1986, Basel 1986, S. 11–27, hier S. 11 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Zeichnungen 1965–1986», Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1986].

Seite 77 / [4]

---

Z. B. Bruce Nauman, Untitled (Study for a Shaft), 1973, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; vgl. Bruce Nauman – Mapping the Studio. Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 2002/2003, Basel 2002, Abb. S 39.

Seite 80 / [5]

---

Diese Werkgruppe wird teilweise abgebildet und kommentiert in folgenden Publikationen: Joan Simon, Bruce Nauman. Fingers and Holes, New York, 1994; Jill Snyder, Ingrid Schaffner, Bruce Nauman: 1985–1996. Drawings, Prints, and Related Works, Ridgefield CT 1997 [Katalog zur Ausstellung «The 1995 Larry Aldrich Foundation Award Exhibition», The Aldrich Museum of Contemporary Art 1997, The Cleveland Center for Contemporary Art 1998, Ridgefield CT 1997].

Seite 80 / [6]

---

Vgl. Anita Haldemann, Bruce Nauman, Crime and Punishment (Punch and Judy), 1985, in: Christian Müller (Hg.), Von Dürer bis Goyer. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Basel/München 2009, S. 94 f. [Katalog zur Ausstellung «Von Dürer bis Goyer. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel», Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,

Basel 2009].

Seite 80 / [7]

---

Nauman stellte 2009 an der Biennale in Venedig *Fifteen Pairs of Hands* (1996) im Pavillon der U.S.A. aus. Vgl. Carlos Basualdo, Bruce Nauman: *Topological Gardens, U.S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009*, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, *Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009*, Abb. 4 und 15.

Seite 81 / [8]

---

«Draw the left with the right, then with the left draw the right.» Aussage von Nauman in einem Interview von Joan Simons, zitiert in: Simon, *Fingers and Holes* (Anm. 1), S. 3.

Seite 82 / [9]

---

Ebd., S. 3.

Seite 82 / [10]

---

Vgl. die Ausstellungsansicht von Naumans Bronzeplastiken *Fifteen Pairs of Hands* (1996), die gleichsam ein Ballett der Gesten aufführen. In: Basualdo, *Topological Gardens* (Anm. 7), Taf. 7.

Seite 82 / [11]

---

Zitiert in: Coosje van Bruggen, Bruce Nauman. New York 1988, S. 107.

Seite 82 / [12]

---

Ebd., S. 107.

Seite 85 / [13]

---

Abb. in: Basualdo, *Topological Gardens* (Anm. 7), Taf. 14.

Seite 86 / [14]

---

Vgl. Jörg Zutter, *Human Nature, Animal Nature. Videoinstallationen und Skulpturen von 1985–1990*, in: Bruce Nauman. *Skulpturen und Installationen 1986–1990*, Köln 1990, S. 24–72 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1986–1990», Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1990].

Seite 87 / [15]

---

Anita Haldemann, «*Les Yeux enchantés*». Zeichnungen und Druckgraphik des Surrealismus, Bielefeld/Leipzig 2008, Kat. 8.2, mit Abb. [Katalog zur Ausstellung ««*Les Yeux enchantés*». Zeichnungen und Druckgraphik des Surrealismus», Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel 2008].

Philipp Kaiser, Atelierstücke, in: Bruce Nauman – Mapping the Studio (Anm. 4), S. 2–9, hier S. 4.

Joan Simon, Bruce Nauman. Works in Progress, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965–1994, Hamburg 1998, S. 27–32, hier S. 27 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965–1994», Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998].

Vgl. Bruce Nauman – Mapping the Studio (Anm. 4), Abb. S. 16.

## Abbildungen

Seite 75 / Abb. 1

---

Bruce Nauman, All Thumbs (Holding Hands), 1997, 56 x 76 cm, Bleistift, Collage mit Papier und Klebstoff auf Papier, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 2000.36, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 76 / Abb. 2

---

Bruce Nauman, Studies for Holograms, Nr. 4, 1970, 66.2 x 66.2 cm, Serigraphie in Gelbgrün und Schwarz auf weissem Glanzhalbkarton, gedruckt bei Aetna Studios, New York; hg. von Edition Castelli, New York, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1975.132.4, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 77 / Abb. 3

---

Abb. 3, Bruce Nauman, Seven Wax Templates of the Left Half of my Body Spread over 12 Feet, 1967, 44.5 x 59.5 cm, Aquarell und Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.7, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 78 / Abb. 4

---

Bruce Nauman, Untitled (Study after «Wax Impressions of the Right Knees of Five Famous Artists»), 1967, 48 x 61 cm, Feder mit Tusche auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.14, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 79 / Abb. 5

---

Bruce Nauman, Sheet Lead, 1966, 28 x 21.6 cm, Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.1, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 79 / Abb. 6

---

Bruce Nauman, Untitled (Study for «South America Circle»), 1981, 152.5 x 212.5 cm, Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1986.8.

Seite 80 / Abb. 7

---

Bruce Nauman, Crime and Punishment (Punch and Judy), 1985, 195.6 x 154 cm, Bleistift, schwarze und farbige Fettkreide und Acryl auf rechts angestücktem Papier, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1986.9.

Seite 81 / Abb. 8

---

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 50.8 x 55.9 cm, Radierung, Auflage von 50 Ex. der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN93-3206), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the

Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 21, Abb. 9.

Seite 83 / Abb. 9

---

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 50.8 x 55.9 cm, Radierung, Auflage von 50 Ex. der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN93-3205), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 21, Abb. 8.

Seite 84 / Abb. 10

---

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 88.9 x 88.9 cm, Monoprint mit variierendem Farbauftrag vom Drucksieb, Edition der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN94-192), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 20, Abb. 5.

# «Video-Graphie» und die Ästhetik der Apartheid

SONJA A. J. NEEF

## William Kentridges *Felix in Exile*

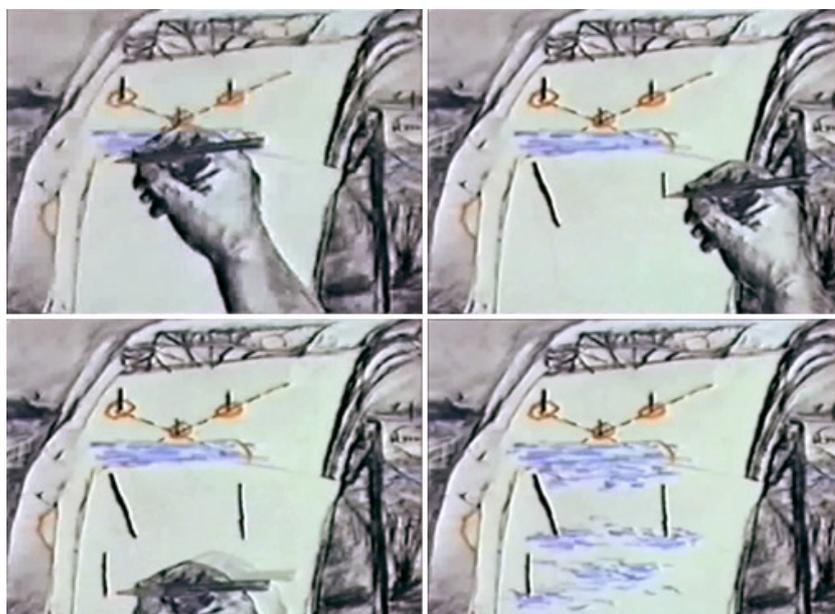
*The animation film of South-African artist William Kentridge Felix in Exile (1994) is made up of an idiosyncratic video-graphic technique combining charcoal drawing with photography, in other words, the graphic technique of the trace with the photographic imprint. This article investigates how the artist creates a unique aesthetics that is inspired by and deals with the logic of «Apartheid» in the interplay of trace and imprint, or hand and eye. The video-graphic 'aesthetics of apartheid' is developed into a tool of critical analysis that allows combining the political order of the South-African regime with the artistic practice of film-making. In doing so, Kentridge's video-graphy is understood as the articulation of a set of responsibilities, including the task of remembering and of overcoming repressive strategies of isolation and separation, both in a political and in an aesthetic manner.*

### «Video-Graphie»

In den 1990er Jahre stellt der südafrikanische Künstler William Kentridge (\*1955) eine Serie von handgezeichneten Animationsfilmen her, die er unter dem Titel *Drawings for Projection* (1989–2003) versammelte. Einer dieser Filme, vielleicht der bekannteste, ist *Felix in Exile* (1994). [1] Musikalisch untermalt mit dem finsternen *soundscape* von Philip Miller, einem Dialog zwischen klagendem Gesang und schweren Streichern, [2] blendet der Film eine ebenso triste Landschaft ein. Grau und leblos dehnt sich eine weite Ebene aus, eine Abraumhalde am Horizont; hier und dort stehen Pfähle wie abgestorbene Bäume um ein Wasserloch.

Vor dem Hintergrund dieser Landschaft findet sodann – immer noch im Modus des Animationsfilms – eine Zeichenszene statt: Eine Hand hält einen Stift und zieht mit sicherem Zug einen Strich auf einem blanko Blatt Papier, der entsprechend dem Duktus von Handschrift ein wenig krumm ausfällt. Dann hebt die Hand ab und fährt, wie von einem mechanischen Hebel geführt, mit einem kurzen Luftzug zu einer noch unberührten weissen Stelle weiter rechts auf dem Papier, um dort die Stiftspitze wieder aufzusetzen und einen weiteren Strich zu ziehen. Ein dritter Strich folgt weiter unten nach demselben Verfahren, das Handwerk und Mechanik in einer merkwürdigen Weise verzwirrt. Nach und nach werden die Striche mit schnellen, sicheren Zügen auf dem Papier eingepflanzt, wo sie wie die in den Boden gerammten Pfähle in der Landschaft stehen, die das Setting der Zeichenszene bildet.

Nach dem Prinzip der *Mise en Abyme* zeichnet die Hand des Zeichners eine zeichnende Hand. Anders als in der *écriture automatique* des Kinos der Moderne, die – beispielsweise in Henri-Georges Clouzots berühmtem Picasso-Film (1956) – den Film als selbstzeichnende Technik zu inszenieren pflegt, ist die zeichnende Hand bei Kentridge nicht unsichtbar. Vielmehr steht sie als anthropomorphe Aufzeichentechnik im Zentrum des Films. [3]



Video: 1 >

Als in der Schreibszene der Stift dann aber ein viertes Mal aufsetzt, geschieht das Unmögliche: Die Hand verschwindet aus der Filmwelt, die sie gezeichnet hat. Indem sich die Hand entzieht, wird sie zu einer Figur der Abwesenheit. Damit wechselt der Film in den Clouzot-Modus: Von dieser Geisterhand errichtet, stellt sich eine «vierte Wand» auf der Bühne des Geschehens auf, und das Bild im Bild beginnt ein von der Hand ihres Zeichners unabhängiges Eigenleben. Wie von selbst fließen überall da, wo der Stift einen Strich auf das Papier gesetzt hat, blaue Pfützen aus dem Boden, so als habe der Zeichner Pfähle in das Papier getrieben, aus dem nun das Schreibfluidum wie Wasser aus einer Quelle herausquillt. Die symbolische Ordnung der Zeichnung greift auf die gezeichnete Landschaft über, in der sich das Wasserloch immer weiter ausbreitet, bis das Wasser das Zeichenblatt flutet und über seinen Rand hinaustritt.

Kentridges Zeichenstift ist ein eigentümliches Instrument. Mal zieht er Striche und reibt sein Material wie ein Kohlestift am Papier ab oder ergießt sich wie ein undichter Füller, mal dringt er in die Schreiboberfläche ein, sticht und gräbt wie ein Stilus, der in der Tiefe eines Holz- oder Lehtäfelchens einen Abdruck erzeugt.

Kentridge entwirft eine unverwechselbare Ästhetik in einer einzigartigen Handschrift. Dabei ist seine «Video-Graphie» kein einfaches Mittel, um das Regime der Apartheid filmisch darzustellen, sondern vielmehr – so lautet die zentrale These dieses Beitrags – das visuelle Wagnis, mit den Mitteln des Zeichentrickfilms selbst auf das der Apartheid eigene Prinzip der Segregation einzuwirken. Kentridges «Video» (*Sehen*) «Graphie» (*Zeichnen*) erzeugt einen Bildtyp, der die taktile Arbeit des Zeichnens so mit dem Akt des Sehens verbindet, dass die Szene des Zeichnens und die gezeichnete Szene nicht in unterschiedlichen Erzählebenen «apart» bleiben, sondern sich endlos in einander verwickeln. Mit dem Wasser, das im Film allgegenwärtig ist, fließen sie ineinander über.

Video-Graphie bedeutet eine sensorische Rückkopplung zwischen Hand und Auge, ein endlos geflochtenes Band, wobei das Gestische die visuelle Welt erzeugt, die die Hand erst hervorbringen muss. So gesehen ist Video-Graphie wortwörtlich eine ästhetische Praxis, verstanden nicht nur als eine Welt-rezipierende sinnliche Wahrnehmung, sondern als eine Arbeit der Erkenntnis und der Welt-Erzeugung. Wenn Kentridges Filmwelt eine Welt der Apartheid ist, dann nicht nur, weil sie die historische Segregationspolitik Südafrikas zum Gegenstand hat, sondern weil bei Kentridge die Video-Graphie selbst zu einem Verfahren gerät, das das politische Prinzip der Apartheid zu einer politischen Ästhetik verdichtet. [4]

### **Spur und Asche**

Zu Recht hat die Kunstkritik wiederholt darauf hingewiesen, dass Kentridges Filmästhetik nicht unter einem einfachen Begriff des Animationsfilms zu fassen ist. Denn anders als bei herkömmlichem Zeichentrick, der Bewegung dadurch erzeugt, dass er viele geringfügig unterschiedliche Zeichnungen aneinanderreihet, erzeugt Kentridge die Animation *innerhalb* des Einzelbildes. Für *Felix in Exile* hat Kentridge nur knapp vierzig grossformatige Zeichnungen angefertigt. Zunächst zeichnet er mit Kohle ein Ausgangsmotiv auf einem Blatt. Dann radiert er auf demselben Blatt einzelne Ausschnitte aus und zeichnet sie neu, wobei er gelegentlich etwas blaue oder orangene Pastellfarbe einsetzt. Die ausradierten Spuren bleiben wie blasse Erinnerungen zurück. Die Zwischenstadien des Bearbeitungsprozesses fotografiert Kentridge nach dem Stop-Motion-Prinzip mit einer 35-mm-Kamera und fügt sie zu einer Bildfolge aneinander. [5] Das Ergebnis dieses Verfahrens sind bewegte Bilder, deren Animation auf einer Akkumulation der Vorzeichnungen beruht, die palimpsestartig über einander geschichtet sind. [6]



Abb: 1 >



Abb: 2 >



Abb: 3 >

Vom Palimpsest aus gedacht wird deutlich, was «Animation» bei Kentridge bedeutet. Die Verlebendigung an sich lebloser Dinge folgt bei ihm aus einer fortwährenden «Alternation» der Zeichen, dem abwechselnden Auslöschen und Neuzeichnen von Zeichen, aber auch aus ihrem «Anders-Werden», der «Alternative», die auf einer Latenz oder einer Möglichkeit des Anders-Seins beruht. Zeichnen ist insofern eine schöpferische Leistung, als es andere, mögliche Welten erzeugt.

Insofern Zeichnen nicht nur im Räumlichen, sondern auch im Zeitlichen stattfindet, sieht es sich aufs engste an eine hypomnestische Technik gekoppelt. *Felix in Exile* entsteht im Jahre 1994 – wir erinnern uns – unmittelbar vor der ersten rassenübergreifenden Wahl, vier Jahre nachdem Nelson Mandela aus seiner 27-jährigen Haft entlassen worden war und ein Jahr nachdem er gemeinsam mit Frederik de Klerk den Friedensnobelpreis erhalten hatte. Nach Kentridges eigenen Aussagen dienen ihm als Vorlagen für die Filmbilder authentische Dokumente und forensische Photographien der grossen Flut von Gewalttaten, die in den Monaten vor den Wahlen losbrach. Bei der grauen Landschaft im Film handelt es sich um die von der Minenindustrie entstellte Landschaft südlich von Johannesburg. [7]

In einer Zeit, als das Ende des Apartheidsregimes sich bereits ankündigte, zeichnen die Filme dessen Verbrechen auf und schaffen so ein Archivdokument für die Zeit danach. Sie erinnern somit an eine Zeit, die erst kommen muss, eine Zukunft, wie Jacques Derrida schreibt, «für die APARTHEID letztlich der Name für eine vergangene Sache sein wird» [8]. Diese zukünftige Zeit ist heute Gegenwart geworden.

William Kentridge hat diesen Moment prophetisch vorausgesehen. Mit *Weitsicht* widmet er seine Filmreihe *Drawings for Projection* genau dieser palimpsestartigen Mehrzeitigkeit. In seinen Filmen fragt er, wie sich die freie Welt und die Weltmedien einmal an Südafrika erinnern werden in einer aus seiner damaligen Sicht zukünftigen Zeit – nach der Fussballweltmeisterschaft (2009) und nach der Weltklimakonferenz (2011) –, einer Zeit also, deren reale Aktualität von damals aus in keiner verantwortbaren Weise wissbar war, mit einer Ausnahme, nämlich in Hinblick auf die Figur des Vergessens. Zug um Zug nimmt der Zeichner das Vergessen vorweg, insofern das mit Kohle gezeichnete Zeichen immer schon mit seiner Auslöschung rechnet. Mit der Asche selbst zeichnet er die flüchtige Bewegung der Hand auf. Deren Spur bahnt er als etwas, das wie die Asche zu bleiben verspricht, auch und gerade nach dem Brand. [9]

### **Abdruck**

Die Arbeit der Spur als eine Kritik der Präsenz erschöpft sich bei Kentridge aber nicht im Zeichnen allein. Denn Kentridge nimmt ausser dem Zeichenstift auch eine Fotokamera in die Hand. Damit bringt er eine Geste ins Spiel, die der Zeichnung ganz und gar fremd ist, weil sie keine Linie zeichnet, weder Luftzüge noch Auf- oder Abstriche zieht, keinen Punkt setzt oder sticht; weder verwischt sie Spuren mit dem Handballen noch radiert sie das Gezeichnete mit einem Radiergummi aus. Der Zeichner zieht die graphische Linie; der Video-Graph tippt dagegen auf den Auslöser der Kamera. Die Geste der Kamera ist der Tastendruck.

Dass die technischen Bedingungen von Zeichnung und Fotografie, oder Spur und Abdruck, grundverschieden sind, ist Kentridge wohl bekannt. Seit den 1970er Jahren hat er immer auch intensiv mit diversen Druckverfahren gearbeitet, mit Radierung, Sieb- und Linoldruck, Lithographie und Monotype, also jenen Techniken, die die Anti-Apartheid-Aktivisten zur Vervielfältigung von Postern und Flugblättern nutzten. [10] In seinen diversen Anwendungsbereichen beschreibt der Abdruck ein Verfahren, das mechanisch, reproduzierbar und seriell ist. Wenn der Duktus des Zeichnens die autographische Spur liefert, so erzeugt der mechanische Tastendruck den allographischen Abdruck. [11]

Video-Graphie aber beruht auf dem Zusammenspiel beider Verfahren. Wenn auch der Abdruck (der photographische Abzug, der Eindruck oder Aufdruck) aus einer ganz anderen Geste hervorgeht als die Spur, weil der Foto-Graph den Auslöser der Kamera *drückt* während der Zeichner die graphische Linie *zieht*, so gehen doch beide Gesten aus derselben Hand hervor. Erst gemeinsam bringen sie die Video-Graphie hervor. Sie entsteht in den Zwischenzuständen der Zeichnung, die die Kamera als Einzelbilder festhält.

Wie die Spur ist auch der Abdruck ein Verfahren der Nachträglichkeit und des Ent-zugs. Ein Handabdruck in nassem Lehm oder ein Fussabdruck im Sand wird erst sichtbar, *nachdem* die Hand aus dem Lehm oder der Fuss aus dem Sand abgehoben worden ist. Wie die Spur ist auch der Abdruck *vorher* von seinem Urheber berührt worden und berührt ihn noch nachträglich. Georges Didi-Huberman bezeichnet den Abdruck in diesem Sinne als «*die Berührung einer Abwesenheit*» und vergleicht seine anachronistische Operationsweise mit «der phantomhaften Wirkung von «Gespenstern», von einem *Nachleben* [...] von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben». [12] Auch und gerade in dieser *Nachträglichkeit der Berührung* erweist sich der Abdruck und insbesondere auch der photographische Abdruck von der Figur des Aufschubs (*différance*) gekennzeichnet, die Jacques Derrida der Spur zuschreibt.

Was für den Fall der Spur das Palimpsest war, ist für den Abdruck die photographische Überblendung. *Felix in Exile* ist voll von Bildern, die wie photographische Überblendungen aussehen, in Wahrheit aber Überzeichnungen sind, oder genauer: Photographien von Überzeichnungen. Ihre besondere Ästhetik beruht auf dem spannungsvollen Verhältnis von Abdruck und Spur, ohne jemals eine starre Opposition zwischen ihnen zu behaupten. Kentridge versteht es, die jeweiligen technischen Bedingungen von Spur und Abdruck so auszureizen, dass sie, obwohl sie aus unterschiedlichen Gesten der Hand hervorgehen, die eine *spürend*, die andere *drückend*, sich endlos ineinander verschränken.

Beide Gesten sind wesentlich für das Verfahren der Video-Graphie, wo sie sich wiederum – zumindest dem Wortlaut nach – in zwei gesonderte Sinnesbereiche aufgeteilt finden: einerseits den motorischen Tastsinn der Hand und andererseits den Gesichtssinn des Auges. Video-Graphie meint aber bei Kentridge weder einen einfachen Gegensatz, noch eine Addition dieser beiden Sinne, sondern ein Zusammenwirken zweier separater (oder: «*aparter*») Verfahren in einer komplexen, visuell-motorischen Ästhetik: Resultat einer medientechnischen Kombination des graphischen *Zugs* der Linie mit dem photographischen *Ab-zug*.

### Planetarische Strömungen

In *Felix in Exile* werden zwei diegetische Räume parallel montiert. Einerseits ist da die offene weite Landschaft in Südafrika, die von einer Landvermesserin, Nandi, mit Hilfe von optischen Instrumenten vermessen wird. Nandi ist buchstäblich eine Video-Graphin: auf grossformatigen Blättern zeichnet sie Skizzen der Landschaft, die sie durch das Zielfernrohr eines Theodoliten betrachtet. Andererseits ist da die Titelfigur, Felix, der sich nackt in einem ganz und gar geschlossenen Zimmer aufhält, einem Hotelzimmer in Paris, spärlich ausgestattet mit einem Bett, einem Klosett, einem Waschbecken und dem Markenzeichen des Exilierten: dem Koffer.



Abb: 4 >

In dieser Inszenierung, in der Innenraum gegen Aussenraum imponiert und sich alles um Isolation und Einsamkeit zu drehen scheint, überrascht kaum, dass Felix als Selbstporträt von Kentridge dargestellt ist. Dieser Selbstbezug des Zeichners, der seine Aussenwelt und letztlich auch sich selbst in einer endlos reziproken Geste in diese Welt hinein zeichnet, liefert ein zentrales Grundmotiv des Films. Denn letztlich handelt der Film vom Exil, und so liefert die räumliche Dichotomie von Ausgeschlossen- und Eingeschlossen-Sein auch den Stoff, an dem sich die video-graphische Ästhetik der Apartheid nährt. Das Grunddrama der Filmfigur Felix besteht in den *Drawings for Projection* stets in dieser Einsamkeit.



Abb: 5 >

Als eine besondere Art von «Apartheid» reichen ihre Spielarten von der Autoreferenzialität des Zeichenfilms auf der Erzählebene bis zur Verlassenheit des Geliebten und der Isolation des politischen Exils in der erzählten Welt, aber nie können die verschiedenen Formen des Abgetrennt- oder «Apart»-Seins unabhängig von der historischen Segregationspolitik Südafrikas gedacht werden. Obwohl die beiden Räume und Figuren (Felix und Nandi) diegetisch voneinander getrennt oder «apart» gehalten sind, werden sie im Film doch immer wieder trickreich zueinander in Beziehung gestellt. Wenn Nandi in ihr Teleskop blickt, wird sie zur Seherin. Sie sieht nicht nur die aktuelle Landschaft, sondern auch die Bilder der Bluttaten, die sich in Südafrika ereignet haben oder sich noch ereignen werden. Als Sehmaschine funktioniert das Teleskop wie eine Laterna Magica. Geisterhaft schleichen Menschen durch die graue Landschaft. Blutlachen bilden sich um leblose Leichname. Gelegentlich schaut Nandi durch ihr Fernrohr auch direkt in den fernen Raum zu Felix herein.

Überhaupt treten die Räume von Felix und Nandi ständig über «magische Kanäle» zueinander in Kontakt. In der afrikanischen Ebene steigen Zeitungsblätter wie ein Vogelschwarm auf und entschweben von einem Filmbild ins nächste. Sie tragen die Nachricht von den Massakern um den Planeten und landen bei Felix im fernen Exil. Auf ihrem Flug nehmen sie die Gestalt von weltumspannendem Altpapier an: gedrucktes Vergessen.

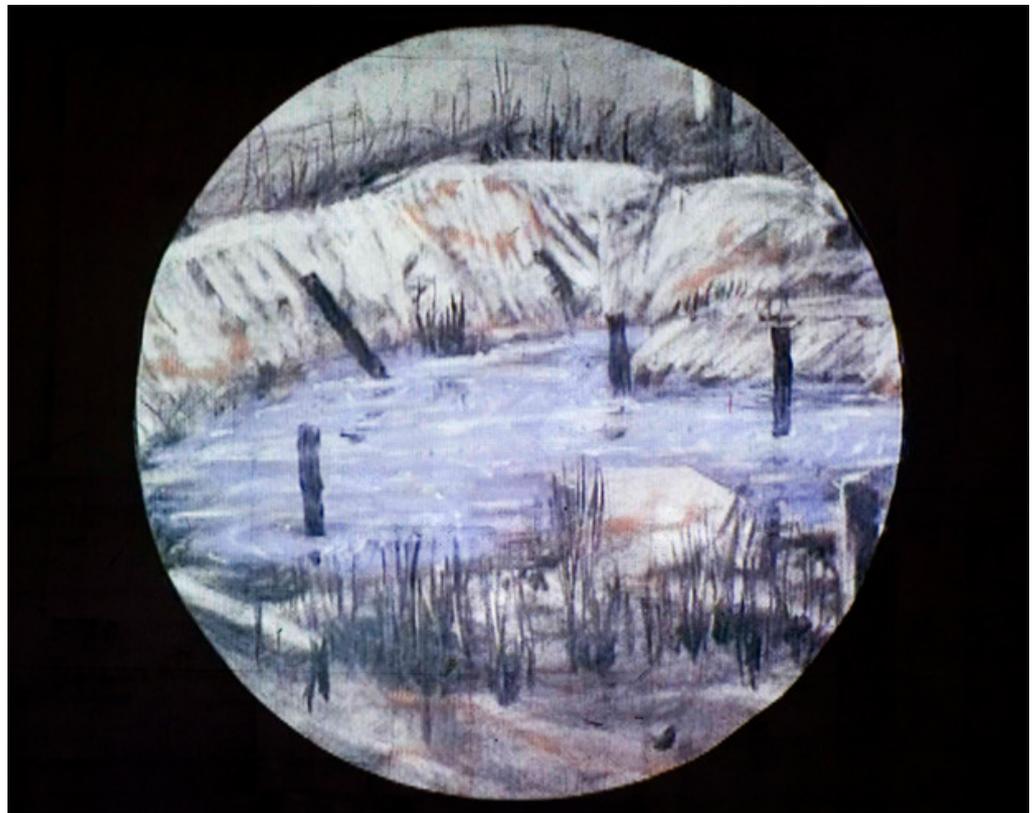


Abb: 6 >

Stetig fließt im Film das Wasser. Es fließt aus einem Becken in der afrikanischen Steppe über den Bildrand hinweg in Felix' Spiegel und flutet sein Zimmer. In seinem Fluss wird das Zimmer zum «Archipel» im Sinne von Edouard Glissant: Es verbindet die Kontinente zu einer ««Totalität Erde» [...], in der alles Archipel ist», so dass «entfernteste und völlig heterogene Elemente unvermutet miteinander in Beziehung gesetzt werden können.» [13] Der Wasserhahn in Felix' Zimmer wird zu einer eigentümlichen Schnittstelle, die unmögliche Anschlüsse ermöglicht, bis die getrennten Räume Teil von Glissants utopischem «Welt-Ganzen» («Tout-Monde») werden, in dem nichts separat oder «apart» bleibt, sondern sich alles in die ««planetaren» Strömungen» ergießt und sich auf die «Poetik der Beziehung» einlässt. [14]

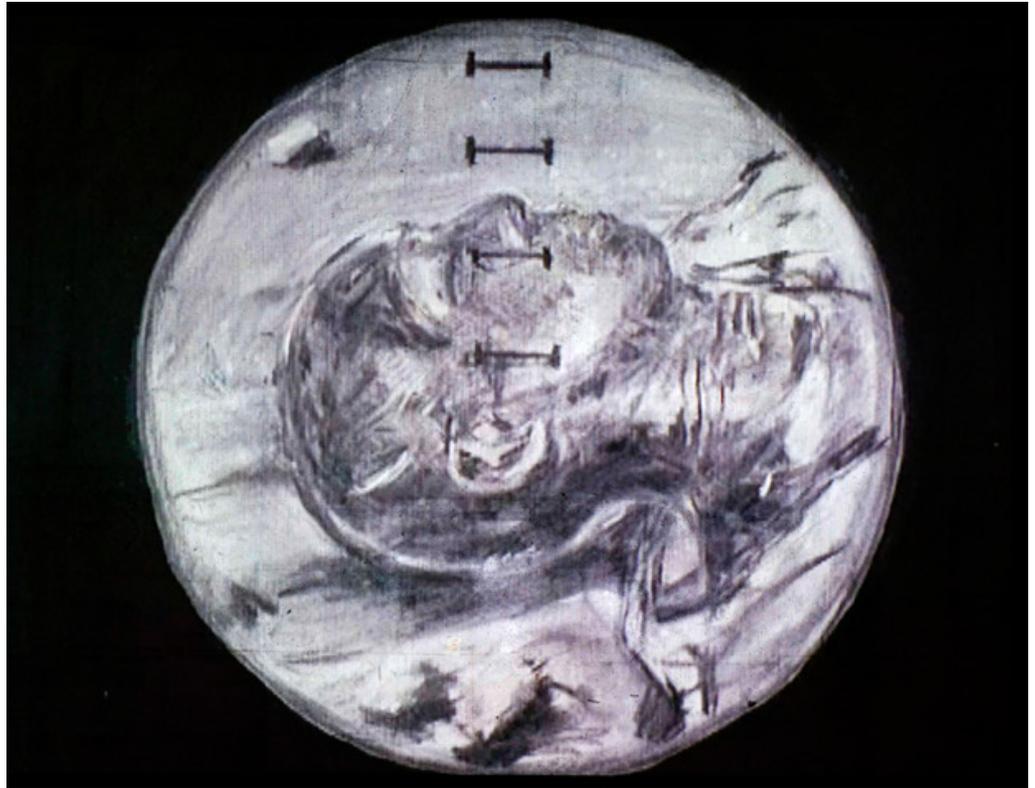


Abb: 7 >

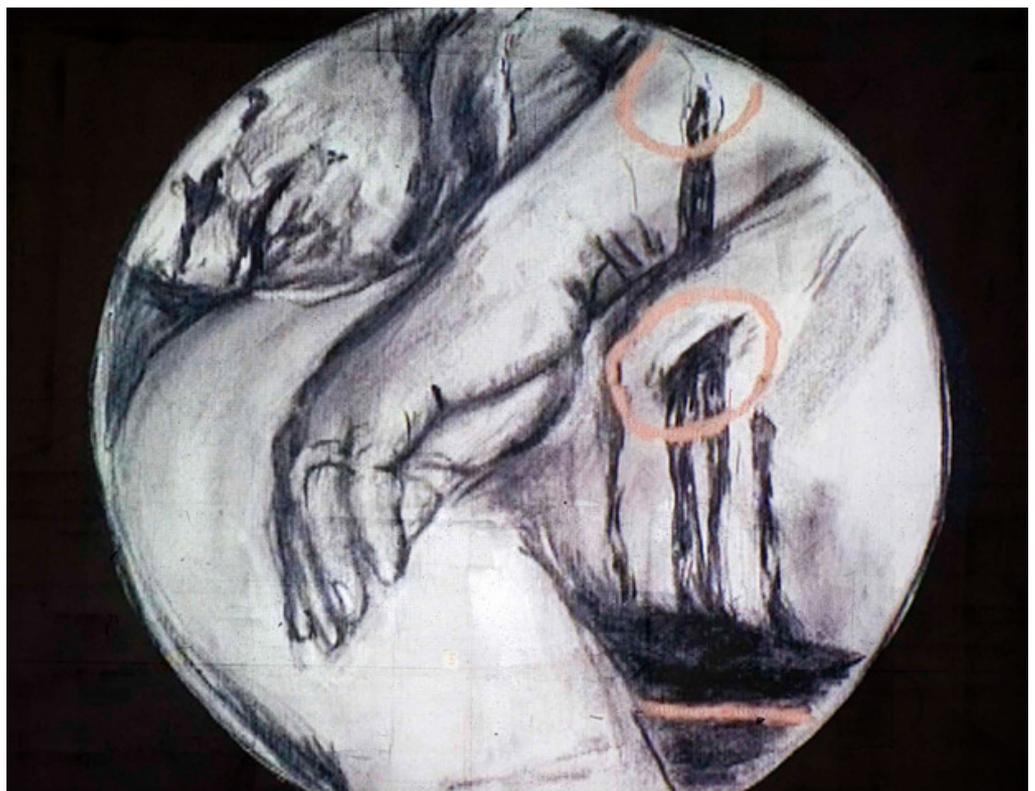


Abb: 8 >



Abb: 9 >

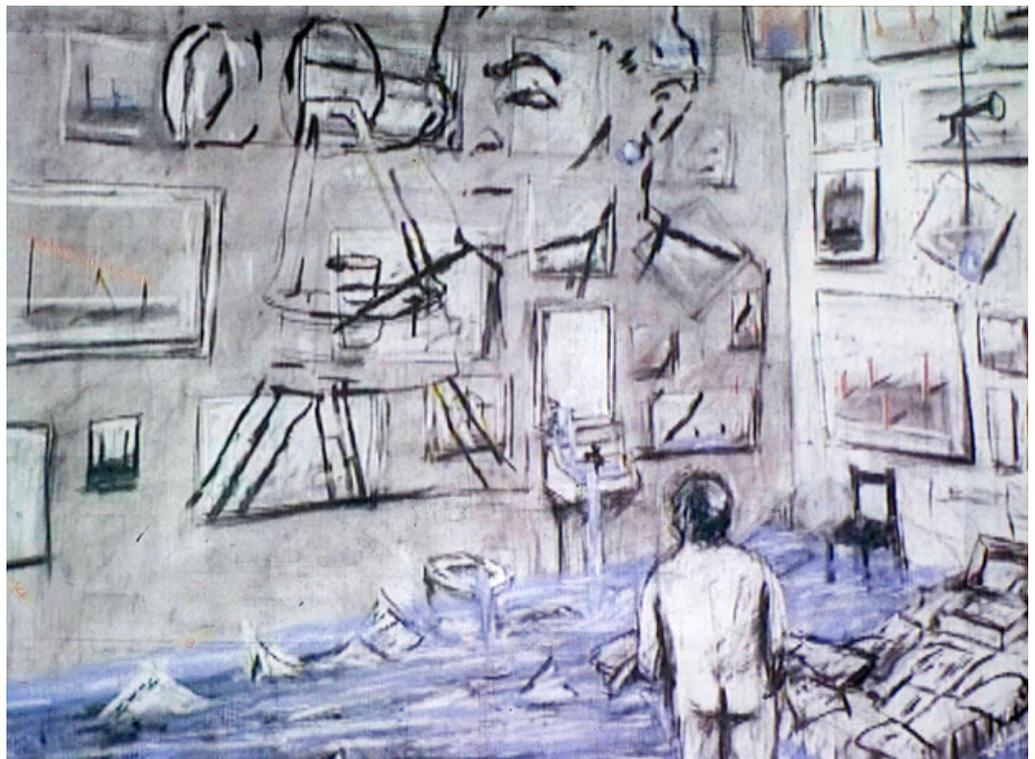


Abb: 10 >

### Das Exil im Exil

Das technische Verfahren, mit dem die disjunkten Räume in einander geschachtelt werden, besteht in der besonderen Video-Graphie, die den Zug der Linie mit dem Ab-zug der Photographie verzwirrt, die Spur/das Ge-spür mit dem sichtbaren Abdruck, und so taktil-visuelle Anschlüsse erzeugt. In dieser Verschleifung von Sinnesprozessen entsteht eine besondere Ästhetik, eine kritische Ästhetik im Sinne eines planetarischen Denkens, eine Ästhetik nämlich, die an der Segregation des Raums ausgerichtet ist. Die «Ästhetik der Apartheid» arbeitet mit den Mitteln der Video-Graphie an der Poetik der Beziehung, indem sie in der Kombination von Zeichnung und Photographie unter Missachtung der Ordnung realer Codes surreale Anschlüsse zwischen den separaten Räumen schafft. Über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg bricht Nandis Welt über diverse Kanäle in Felix' Zimmer ein; ihre Medien sind die Zeichnungen, die aus dem Koffer empor quellen und eine lebendige visuelle Welt entstehen lassen, ferner der Wasserhahn, der als extraterrestrische Schaltstelle zwischen Heimat und Exil den Mond benutzt, und nicht zuletzt der Spiegel, der wie ein Schlüsselloch Einblicke in die Welt des Anderen gewährt.

Die Ästhetik der Apartheid übersetzt das Unübersetzbare, insofern sie sich gegen die Apartheid als ein politisches System stemmt, aber auch und gerade als ein politisches Wort. Dieses Wort hat Jacques Derrida – wie in freudiger Erwartung dessen unausweichlichen Untergangs – als das «letzte Wort des Rassismus» bezeichnet. Immer schon sei «Apartheid [...] ein Archiv des Unsagbaren» gewesen, nämlich ein «Name, den keine einzige Sprache jemals übersetzt hat, als ob alles Sprechen der Welt sich dagegen wehrte und den Mund verschloss gegen eine erschreckende Vereinnahmung der Sache durch das Wort, als ob alle Sprachen diese Äquivalenz verweigerten und sich dagegen verwehrten, sich in der ansteckenden Gastfreundschaft der wortwörtlichen Übersetzung anstecken zu lassen: eine unmittelbare Antwort auf die Besessenheit dieses Rassismus, auf den zwanghaften Terror, der zuallererst den Kontakt untersagt.» [15]

Nach Derrida ist die Apartheid somit immer schon von ihrer eigenen Logik befallen: Ihrem eigenen Prinzip der Segregation folgend, ist sie allein geblieben, isoliert und unübersetzbar, weil, so Derrida, sich die Sprache selbst mithilfe der Apartheid gegen die Apartheid verwahrt. Genau dieser paradoxen Figur einer sich selbst isolierenden Isolation ist *Felix in Exile* gewidmet.

Die Tücken der Übersetzung erörtert Derrida in seinem Essay über die *Babylonischen Türme* anhand der Struktur des Eigennamens. Derrida legt dar, dass das Funktionieren des Eigennamens darauf beruht, dass er die Übersetzung verbietet. In dieser Hinsicht müsse er sich von einem übersetzbaren Gattungsnamen unterscheiden. [16] Anders gesagt, kann man «Müller» als Gattungsnamen mit «meunier» übersetzen, aber «Herr Müller» darf man nicht ohne Weiteres «Monsieur Meunier» nennen.

Es mag ein Zufall sein, dass der Eigenname «Felix» ein geradezu prototypisches Beispiel für Derridas Theorie der Übersetzung liefert. Denn zum Einen ist «Felix» ein Wort, das in seiner Eigenschaft als Gattungsnamen durchaus eine übersetzbare Bedeutung hat und «glücklich» heisst. Als Eigenname ist «Felix» aber unübersetzbar. Diese Unterscheidung zwischen Eigenname und Gattungsnamen, die Felix als einzigartiges Individuum ausweist, wird aber durch das Prinzip der Singularität des Einzelnen selbst unterlaufen, der, um eine weitere Bedeutung von «Apartheid» ins Spiel zu bringen, «ausgefallen», «ungewöhnlich» und einzigartig ist. Das Funktionieren des Eigennamens setzt einen nicht hintergehbaren Bezug auf den Einzelnen voraus, eine hermetische Beziehung zwischen Name und Ich nach dem Prinzip der Isolation oder des Exils. Ebendieses «Exil» trägt «Felix» als einen verbotenen, verborgenen, anagrammatischen Rest in sich.

Indem «Felix» als Eigenname auf seine Unübersetzbarkeit beharrt und sich in seine Einkapselung zurückzieht, tritt paradoxerweise sein Exil gerade als bedeutungshafte und übersetzbare Dimension des Eigennamens hervor. Die Unterscheidung zwischen Eigenname und Gattungsnamen verwickelt Felix in eine Schleife einer strukturellen Unmöglichkeit, die die Übersetzung zugleich gebietet und verbietet, ganz so wie Derrida es in den *Babylonischen Türmen* beschreibt. Felix artikuliert das Exil und verbietet es zugleich. Aus dieser Schleife gibt es kein Entkommen. Darin liegt das Verderben der Apartheid, nämlich dass sie an ihrem eigenen Gesetz der Unübersetzbarkeit zugrunde gehen muss.

### **Disegno**

Das Buchstabenpuzzle des Filmtitels beruht auf dem Anagramm, also auf dem technischen Mittel einer «Um-Schrift» (*aná grámma*), die die bestehende Ordnung der Buchstaben so umstellt, dass zwar ein Wort verschwindet, ohne dabei aber final verloren zu gehen, sondern in seinem Nachhall entsteht ein neues Wort und damit auch neue Sinnzusammenhänge. Kentridges «Video-Graphie» ist auch so eine Umschrift. Wenn sie auch im engeren sprachwissenschaftlichen Sinne keine Schrift ist, so ist sie doch ein Inskriptionsverfahren, eine Graphie (*gráphein*: ritzen, schreiben).

Als anagrammatisches Verfahren unterhält die Videographie kein einfaches Abbildungsverhältnis zur Welt, sondern mit ihren besonderen ästhetischen Mittel stellt sie deren reale Codes um und eröffnet neue, auch unmögliche Weltmöglichkeiten.

In der Verschleifung der Sinnesbereiche von Hand und Auge läuft eine Linie durch die Filmbilder, die sich mit unmöglichem Duktus über die Kontinente des Planeten hinweg fortzieht und gelegentlich bis in den Orbit reicht, wo sie noch den Mond mit einem Wasserhahn bekritzelt, und noch weiter bahnt sie ihre Spur und verbindet die Punkte der Sterne zu einer Konstellation, bis sich das eigentümliche Sternbild «Koffer» bildet.

Wenn Kentridge bei den Bildanimationen immer wieder der Sternenhimmel als phantastische Projektionsfläche dient, knüpft er damit nicht zufällig an die ästhetischen Techniken des Filmtricks des frühen Science-Fiction-Kinos an. Georges Méliès widmet Kentridge 2003 eigens die Reihe *Seven Fragments for Georges Méliès*, die unter anderem den Animationsfilm *Journey to the Moon* enthält. Aber auch schon in *Felix in Exile* zeigt er sich von jener «Magie der Filmkunst» begeistert, die den Mond nicht nur imaginiert, sondern auch animiert.

[17]



Abb: 11 >



Abb: 12 >

Bei Kentridge entstehen gelegentlich Mondskizzen, die aus bildhistorischer Sicht an die astronomischen Zeichnungen der ersten Stunde erinnern. Die Urszene astronomischer Malerei fand statt, als Galileo Galilei im Dezember 1609 in Padua ein Teleskop auf den Nachthimmel richtete und die erste technische Mondschau der Menschheitsgeschichte vollzog. Den flüchtigen Anblick des Mondes suchte Galileo zeichnerisch zu fixieren, indem er das Gesehene in eine Bewegung der Hand übertrug. Die Erfassung des Objekts erfolgte nicht *entweder* durch Sehen *oder* durch Fühlen, sondern auf dem Weg einer «motorischen Intelligenz», die in der Kunsttheorie der Renaissance als «disegno» bezeichnet wird und die den Prozess der Erkenntnis in einer systemischen Rückkopplung von Auge und Hand vermutete. [18]

Nach dem Verfahren des Disegno erzeugte Galileo künstlerisch wie naturwissenschaftlich erstaunliche Bildnisse. Ein neuer Bildtyp war geboren: Horst Bredekamp nennt ihn das «technische Bild», weil der Betrachter seinem Objekt nicht mehr «nackt» begegnete, sondern nunmehr durch das optische Gerät des Teleskops hindurch blickte. [19] Mit dieser technischen Armierung des Auges vollzog sich eine neuartige «Apartheid der Sinne», insofern das Schauen des Objekts und das Aufzeichnen des Gesehenen nunmehr alternierend organisiert sind, indem die Motorik der Hand ihre mentale Leistung nicht mehr in der direkten Anschauung, sondern aus dem visuellen Gedächtnis heraus erbringt.

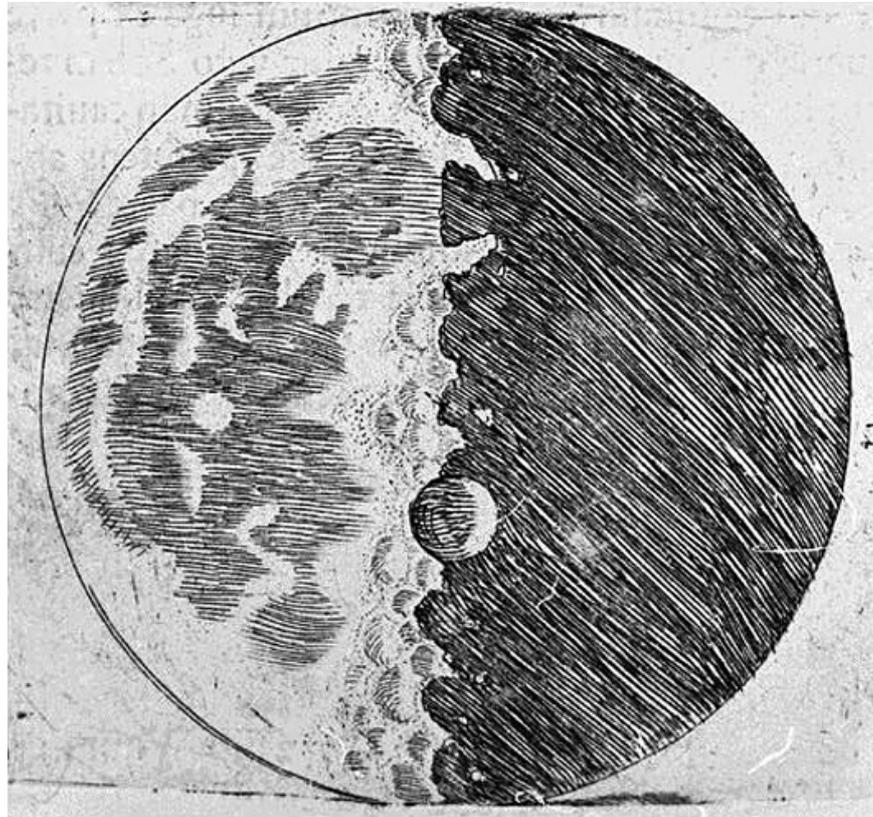


Abb: 13 >

Im Akt des Zeichnens kommt es von nun an darauf an, die neuartige physische Abtrennung wieder zu überbrücken. Hand und Auge gehen eine neu organisierte Liaison miteinander ein, in deren Verbindung sich der Erkenntnisprozess als eine graphische Linie materialisiert, in der das Objekt des Wissens ebenso «erkannt» wie «erspürt» wird.

Eben auf jener visuell-taktilen Ästhetik, die das unübersetzbare Gesetz der Apartheid im Drama der Linie nachvollzieht, beruht auch der zeichnerische Prozess in *Felix in Exile*. Im Zug der Linie wird das Sichtbare zu einem Dagewesenen, das nicht als unmittelbare Präsenz im Präsens erfasst werden kann, sondern immer schon von der Bewegung der *différance* als Aufschub ergriffen ist. So gesehen, erfasst die Zeichnung das Sichtbare immer schon als Unsichtbares, den Anderen (Nandi) in seiner Abwesenheit, den entfernten Kontinent (Afrika) jenseits des Horizonts.

### Mondschaublick mit Teleskop

Im Zusammenhang mit den Bildnissen vom Sternenhimmel ist bemerkenswert, dass *Felix in Exile* voll von optischen Instrumenten aus den Bereichen der Astronomie und der Geodäsie ist. Sextant, Theodolit und Teleskop dienen dabei nicht nur als Vermessungs- und Vergrößerungsapparate, sondern auch als magische Sehmaschinen, die der «nackten» Sichtbarkeit ein mediatisiertes, manipuliertes und – am natürlichen Sehen gemessen – unmögliches Sehen entgegensetzen.

Wie bei Kentridge ist das Teleskop schon bei Galileo ein Apparat der Welterzeugung. Dank der Vergrößerung erkennt Galileo bei seiner Mondschaublick, dass die Mondoberfläche von Kratern und Bergspitzen gezeichnet ist. Die enorme Leistung seiner Mondschaublick besteht aber weniger in der Vergrößerung seines Beobachtungsgegenstandes als in den Rückschlüssen aus dieser Beobachtung. Galileo schliesst, dass der Mond entgegen dem gängigen Lehrsatz keine perfekte Kugelform hat, sondern, wie er in seinem Traktat *Sidereus Nuncius* notiert, dass seine Oberfläche «im Gegenteil uneben, rau und ganz mit Höhlungen und Schwellungen bedeckt ist, *nicht anders als das Antlitz der Erde selbst.*» [20] Durch das Verfahren der analogen Optik begreift Galileo, dass wie der Vollmond auch die «Vollerde» (wenn die Erde für einen extraterrestrischen Betrachter «voll» ist), das Licht der Sonne reflektiert. [21] Wenn Galileo eine «Nachricht von neuen Sternen» (*Sidereus Nuncius*) kundtut, so bezieht sich die Kunde nicht nur auf die bislang unbekannt Jupitermonde, sondern auch und gerade auf die Erde selbst. Hans Blumenberg bringt das astronomisch auf den Punkt: «Galileo richtet das Fernrohr auf den Mond, und was er sieht, ist die Erde als Stern im Weltall.»

Der Teleskopblick setzt einen Prozess in Gang, der als Urszene einer abendländischen Selbstschau verstanden werden kann. Denn indem das Teleskop durch seinen Vergrößerungseffekt die fernen Gestirne in eine beobachtbare Nähe rückt, macht es nicht nur bislang Unsichtbares sichtbar, sondern der Teleskopblick erlaubt auch Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Beobachterstandpunktes, der Erde selbst. Der Erdsatellit wird der Erde zum Spiegel und bringt eine Selbstschau in Gang, in der die Erde ihr kosmisches Alleinstellungsmerkmal verliert und sie sich selbst «als Stern unter Sternen» [22] erkennt. Wie das Fernrohr des Galileo blickt auch Kentridges Fernrohr in zwei Richtungen. Eine Schlüsselszene des Films zeigt Felix vor einer anderen Sehmaschine: dem Spiegel, der zwar nicht vergrößert, aber wie das Teleskop einen Gegenblick erzeugt. In der Begegnung mit sich selbst nimmt Felix' Einsamkeit die sichtbare Form der abwesenden Nandi an. Zärtlich tastet Felix nach Nandis Gesicht, aber es bleibt unerreichbar jenseits des Spiegels. Stattdessen wächst ein Fernrohr aus dem Spiegel heraus und dehnt sich von der Spiegeloberfläche in zwei Richtungen aus, so dass Felix und Nandi sich Auge in Auge gegenüberstehen.

Die Spiegelszene ist wortwörtlich «unheimlich» in jenem von Freud erörterten und von den Kulturtheorien wiederholt fruchtbar gemachten Sinne, dass das Fremde nicht einfach von aussen kommt, sondern dem Vertrauten, «Heimeligen», wie ein «heimlicher» Mitbewohner innewohnt. [23] Die Verschachtelung von Spiegel und Teleskop macht einmal mehr die Operationsweise der Ästhetik der Apartheid deutlich, indem sie – wie das Selbstporträt und in einem anderen aber doch verwandten Zusammenhang der Eigennamen – offenbart, dass die radikale oder verzweifelte Segregation von jeglichem Anderen (von allem, was nicht Selbst ist) nicht zum Erhalt des Selbst beiträgt, sondern dass jegliches Selbst (Felix selbst, die Erde selbst) sich gerade in der Intervention des Anderen konstituiert.

### Handwerk und Onanie

In *Felix in Exile* nimmt das Werk der Hand noch eine andere Form an. In einer Szene sitzt Felix aufrecht in seinem Bett mit dem offenen Koffer auf dem Schoß. Der Deckel des Koffers dient ihm als Filmbühne und zeigt die ferne Geliebte beim Baden. Von Felix' nacktem Oberkörper ist kaum etwas zu sehen, lediglich sein linker Oberarm deutet unter der Bettdecke subtil eine Bewegung an, die das Motiv der Apartheid mit der sexuellen Einsamkeit des Exilierten in Zusammenhang stellt.



Video: 2 >

Wenn für Kentridge Zeichnen ein Akt der autodynamischen Selbsterschaffung ist, so vollzieht sich dieser nicht nur im Sinnesbereich des Visuellen als Selbstschau, sondern auch im Taktilen als Selbstberührung.

Die Hand, die zeichnet und sich auch selbst zeichnet, gibt den Körper in seiner intimen und verletzbaren Erscheinungsform, nämlich nackt, preis. Felix' Hand ist ein Instrument der Selbstaffektion, und zwar auch und gerade dann, wenn sie im Bild nicht sichtbar ist. Im unmöglichen Anblick der abwesenden Geliebten kommt eine eigentümliche Liaison von Hand und Auge zustande, ein «disegno», welches das Konzept eines motorisch-visuellen Erkenntnisakts in einen neuen Zusammenhang stellt.

So gesehen, basiert Felix' video-graphisches Handwerk ganz und gar auf der fantastischen Wirkung von Abwesenheiten, nämlich auf einem Prozess, den Jacques Derrida seit der *Grammatologie* als die Arbeit des Supplements schlechthin bezeichnet hat. Im Zusammenhang mit Rousseaus *Bekenntnissen* spricht Derrida von der Onanie als jenem «gefährlichen Supplement», das angesichts eines Mangels zum Inbegriff des Surrogats in einer Kette von Supplementen wird. [24] In geradezu idealtypischer Weise verkörpert die Onanie als eine sich selbst berührende Präsenz die Figur der Differenz als Aufschub. Schliesslich vollzieht sich die erfinderische Verführung der Selbstaffektion nicht aus dem «Apart»-Sein im Sinne einer vollkommenen Intimität des Selbst mit sich selbst, sondern gerade angesichts eines abwesenden Anderen, sozusagen im Gespür seiner Spur als der Berührung einer Abwesenheit. Diese Onanie, die, wie Derrida schreibt, «es gestattet, sich selbst zu affizieren, indem sie sich Abwesenheiten verschafft» [25], umfängt, umarmt oder liebkost das Selbst in selber Masse wie den Anderen.

Kentridges zeichnende Hand ist in diesem Sinne der Logik der Onanie verpflichtet. Mit ihr entwirft Kentridge ein ästhetisches Verfahren, das – wie die Onanie – der Alleinheit gewidmet ist, einer Alleinheit, die die sexuelle Einsamkeit des Exilierten aufs Engste mit der politischen Apartheid verknüpft. Die Ästhetik der Apartheid in *Felix in Exile* ist gegen diese «Alleinheit» gerichtet, oder genauer, sie richtet – wie die Onanie – die Alleinheit gegen sich selbst, in einer sich selbst berührenden Liebkosung, die immer auch vom Anderen kommt. Die besondere Organisation der Sinnesbereiche von Hand und Auge strukturiert ein video-graphisches Verfahren, das grundlegend mit der Apartheid zusammen hängt. Dabei geht die Ästhetik der Apartheid von der Apartheid aus, insofern sie dem Prinzip der radikalen Geschlossenheit und der Segregation verpflichtet ist. Zugleich aber meint «Ästhetik der Apartheid» auch ein Prinzip, das für die Apartheid bestimmt ist und sich an sie richtet im Sinne eines Gegenmittels, also einer Art von Anti-Apartheid.

Im Modus dieser video-graphischen Ästhetik der Apartheid artikuliert Felix in Exile eine Vorhersage oder Warnung, aber auch einen Auftrag, der auf der Einsicht beruht, dass die Apartheid, indem sie ihrem eigenen Gesetz des untersagten Kontakts folgt, genau das Mittel liefert, an dem die Apartheid heilt. Und paradoxerweise heilt sie, indem sie zugrunde geht. Diese Warnung oder diesen Auftrag übersetzt der Film vom Politischen ins Ästhetische. Wie in einem Anagramm formt er das historische Material der politischen Apartheid so um, dass neue Bedeutungen im Sinne von neuen Weltmöglichkeiten anschaulich werden. Video-graphisch zeichnet er den Horizont der Welt als eine Linie, die nicht bloss die Grenze der Sichtbarkeit beschreibt, sondern die in einer Vielfalt von surrealen Grenzüberschreitungen neue und andere Weltzusammenhänge denkbar macht.

*Sonja A. J. Neef ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin und derzeit Forschungsstipendiatin an der Université d'Evry-Val d'Essonne (Paris) im Feodor-Lynen Programm für erfahrene Wissenschaftler der Alexander von Humboldt-Stiftung. Sie studierte Niederlandistik, Germanistik und Philosophie in Köln und Utrecht/NL. Von 1997 bis 2003 war sie an der Amsterdam School for Cultural Analysis, wo sie 2000 bei Mieke Bal promovierte. Ihre Dissertation wurde mit dem ASCA-grant, ihr Post-Doc Forschungsprojekt über Handschrift im Zeitalter neuer Medien mit dem veni-Exzellenzpreis der niederländischen Forschungsgemeinschaft (NWO) honoriert. Von 2003 bis 2010 hatte sie die Juniorprofessur für Europäische Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar inne. 2010/11 war sie Fellow am internationalen Kolleg «Morphomata» in Köln.*

*Sonja A. J. Neef hat publiziert zur Kulturtechnik der Schrift (Imprint and Trace. Handwriting in the Age of Technology, London 2011; Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2008; Sign Here! Amsterdam 2006) sowie zur Kulturtheorie (An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009; Mieke Bal, Essays zur Kulturtheorie, Frankfurt a. M. 2006; Travelling Concepts: Text, Subjectivity, Hybridity, Amsterdam 2001). Derzeit forscht sie über Astrokultur und die Wechselbeziehungen zwischen Sternenwissen und Weltbürgertum. [www.sonjaneef.de](http://www.sonjaneef.de)*

## Fussnoten

Seite 89 / [1]

---

William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton, 8'43". Das Video und die Standbilder daraus wurden freundlicherweise von Lisa Cloete, Goodman Gallery, Johannesburg, zur Verfügung gestellt.

Seite 89 / [2]

---

Philip Miller, *Sounding Out the Image: Talking to myself about working relationship with William Kentridge*;  
<http://www.wqxr.org/#/articles/q2-music/2010/apr/21/introducing-philip-miller/> [06.01.2012]. Auf dieser Seite ist auch der Soundtrack publiziert.

Seite 90 / [3]

---

William Kentridges Filme sind voll von Kommentaren hierzu, vgl. etwa *Automatic Writing*, New Museum,  
[http://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk&feature=player_embedded) [06.01.2012].

Seite 91 / [4]

---

Zum Verhältnis von Politik und Kunst und der Ausformulierung einer <politischen Ästhetik> formiert sich gegenwärtig in den Kulturwissenschaften ein auf Jacques Rancières basierendes Paradigma. Für die operativen Möglichkeiten dieses Paradigmas für eine kritische Kulturanalyse vgl. etwa Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam, im Druck.

Seite 91 / [5]

---

Vgl. Staci Boris, *The Process of Change: Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile*, in: Neal Benezra, Staci Boris, Dan Cameron (Hg.), *William Kentridge*, Chicago/New York 2001, S. 29–38 [Katalog zur Ausstellung «William Kentridge», Museum of Contemporary Art, Chicago/New Museum of Contemporary Art, New York 2001].

Seite 91 / [6]

---

Dem Palimpsest hat die Kentridge-Kritik hohe Aufmerksamkeit gewidmet. Den Grundstein dazu hat vermutlich Rosalind Krauss gelegt mit ihrem Aufsatz <The Rock>: *William Kentridge's Drawings for Projection*, in: *October* 92, 2000, S. 22–23.

Seite 93 / [7]

---

William Kentridge hat in zahlreichen Interviews über die erlebten politischen Repressionen berichtet; vgl. etwa Roselee Goldberg, *William Kentridge*, *Live-Kino [und] Leben in Südafrika*. Telefongespräch vom 21.

Oktober 2001 in Chicago, in: *Parket* 63, 2001, S. 104–111; sowie — mit Bezug auf Felix in Exile — Kentridges Erklärung auf der Webseite des Museum of Modern Art in New York, [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=82013](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=82013) [06.01.2012]. Vgl. ferner Dan Cameron, Carolyn Cristov-Barkagiev, J.M. Coetzee, William Kentridge, London 1999, S. 66f, 122–127; Carolyn Cristov-Barkagiev, William Kentridge, Bruxelles 1998, S. 90–99 [Katalog zur Ausstellung «William Kentridge», Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1998].

---

Seite 94 / [8]

«un futur pour lequel APARTHEID sera le nom d'une abolie enfin.» Jacques Derrida, *Le dernier mot du racisme* (1983), in: ders., *Psyché. Invention de l'autre* (nouvelle édition augmentée), Paris 1998, S. 385; Übersetzung SN.

---

Seite 94 / [9]

Diese Überlegungen gehen zurück auf Jacques Derrida, *Feuer und Asche*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Michael Wetzell, Berlin 1988. Vgl. ferner Michael Wetzell, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*, Weinheim 1991, S. 3f., 10f., vgl. ferner Sonja Neef, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2008, S. 23, 32, 328, 333f.

---

Seite 94 / [10]

Judith Hecker, *William Kentridge: Trace*, New York 2010, S. 10f., 13.

---

Seite 94 / [11]

Das komplexe Verhältnis der Figuren «Spur» und «Abdruck», die weder als einfache Gegensätze noch als einfache Synonyme zu fassen sind, habe ich in meinem Buch *Abdruck und Spur* eingehend behandelt. Eine Diskussion von «Autographie» und «Allographie» in Auseinandersetzung mit Nelson Goodman findet sich darin auf S. 156–167.

---

Seite 95 / [12]

Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 26; vgl. hierzu auch Neef, *Abdruck und Spur* (Anm. 8), S. 46f., 56–58.

---

Seite 98 / [13]

Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, übersetzt von Beate Thill, Heidelberg 2005, S. 18.

---

Seite 98 / [14]

Ebd., S. 21f.

«l'archive de l'innomable» (S. 385); «Ce nom, aucune langue depuis ne l'a jamais traduit, comme si tous les parlars du monde se défendaient, fermaient la bouche contra une sinistre incorporation de la chose par le mot, comme si toutes les langues refusaient l'équivalence, et de se laisser contaminer dans l'hospitalité contagieuse du mot à mot: réponse immédiate à l'obsidionalité de ce racisme-là, à la terreur obsessionnelle qui interdit avant tout le contact.» Derrida, Jacques, *Le dernier mot du racisme* (1983), in: ders., *Psyché* (Anm. 8), S. 386; Übersetzung SN.

Jacques Derrida, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in: Alfred Hirsch (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, übersetzt von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M. 1997, S. 119ff.

Frank Kessler (Hg.), *Georges Méliès — Magier der Filmkunst*, Basel 1993; neu erschienen zu diesem Thema ist Matthew Solomon, *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, New York 2011.

Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2007, S. 6f., 283. Zur anthropologischen und philosophischen Tradition der <denkenden Hand> und der Sonderstellung der linken Hand bei André Leroi Gourhan, Aristoteles, Martin Heidegger und Jacques Derrida, siehe Neef, *Abdruck und Spur* (Anm. 8), S. 28f., 48–53.

Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel, Editorial, in: dies. (Hg.) *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 8–13.

Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius/Nachricht von neuen Sternen*, übersetzt von Malte Hossenfelder, hg. von Hans Blumenberg, Frankfurt a. M. 1965, S. 86; Hervorhebung SN.

Hans Blumenberg, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*, in: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius* (Anm. 19), S. 22–24.

Ebd. S. 20.

Sigmund Freud, Das Unheimliche [1919], in: ders., Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften, Frankfurt a. M. 2000, S. 244.

Jacques Derrida, Grammatologie, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1998, S. 259–272.

Ebd. S. 265.

## Abbildungen

Seite 92 / Abb. 1

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 92 / Abb. 2

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 93 / Abb. 3

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 96 / Abb. 4

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 97 / Abb. 5

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 98 / Abb. 6

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 99 / Abb. 7

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 99 / Abb. 8

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 100 / Abb. 9

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 100 / Abb. 10

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Standbild aus: William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Standbild aus: Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, 1902, handkoloriert. Archiv der Autorin.

Mondphase aus: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, Venedig 1610, S. 10v unten (Kupferstich). Archiv der Autorin.

## Videos

Seite 90 / Vid. 1

---

Zeichnende Hand, Filmsequenz aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 107 / Vid. 2

---

Onanie, Filmsequenz aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

# Ist Nachzeichnen ein Regelfolgen?

ULRICH RICHTMEYER

*This essay discusses the Wittgensteinian notion of rule-following in the dimension of drawing processes, and it regards this processes as the fundament of the prominent topic. Although rule-following is usually interpreted in the philosophical context of meaning, language and mathematics, Wittgensteins remarks are directly concentrated on hands that draw. The essay first investigates remarks on rule-following as exemplified by drawings. So that the different relationships between the production and reproduction of drawings might be seen under the aspect of rule-following hands. In a second step Wittgensteins considerations about indeterminacy and productivity of rule-following processes are compared with one of his own drawing processes, as instanced in his manuscripts. The selected series of drawings – which were dedicated to the problem of touch between a tangent and a curve – illustrates the productivity of drawing reproductions. The paradox of rule-following is based on the productivity of drawing itself and this leads Wittgenstein to his often cited aphoristic analogies between philosophical thinking and drawing.*

## **I. Zwischen linkischem Vor- und ungebärdigem Nachzeichnen**

Die Händigkeit der Zeichnung wird in der folgenden Notiz nicht als ein mehr oder weniger simultanes Verhältnis zweier Hände zueinander aufgefasst, die gleichzeitig an der Hervorbringung einer Zeichnung beteiligt sind, indem etwa eine Hand zeichnet und die andere eine Zeichenunterlage stützt, ein Blatt fixiert oder auch eine Räumlichkeit eröffnet, in der sich die zeichnende Hand bewegt und orientiert. [1] Die Händigkeit der Zeichnung wird hier vielmehr als die Beziehung zwischen einer vorzeichnenden und einer nachzeichnenden Hand angesprochen, und zwar unabhängig davon, ob sie der gleichen oder einer wechselnden Körperseite zugeordnet werden können, ob sie auf dem gleichen oder einem wechselnden Stück Papier agieren, ob sie gleichen oder wechselnden Personen zugehören. Gefragt wird stattdessen nach der möglichen Regelmäßigkeit des Nachzeichnens, also nach jener Beziehung der zeichnenden Hände zueinander, die angibt, worin sie übereinstimmen und was sie trennt, wenn sie eine Zeichnung produzieren oder reproduzieren.

Es war auch dieses Themenfeld, im dem Roland Barthes vom «Linkischen der Hand» gesprochen hatte, das ihm als ein Qualitätsmerkmal von Twombly-Zeichnungen auffiel und zugleich deren Unnachahmbarkeit auszudrücken schien. [2] Mit dem Ausdruck des Linkischen wurde also keineswegs eine mehr oder weniger fiktive Linksvon einer Rechtshändigkeit zu trennen versucht, sondern vielmehr, wie ich meine, ein allgemeiner Kontrollverlust betont, der gewöhnlich dem Linkischen der Linkshänder nachgesagt wird und zwar unabhängig von der Frage, welche Präzision die motorische Beherrschung ihrer Handbewegungen tatsächlich aufweist.

Der Ausdruck ist demnach körperseitenneutral, er kann bei Barthes zudem als ein Motiv im Verhältnis der Vor- zur Nachzeichnung verstanden werden, weil er eine besondere Qualität der Vorzeichnung benennt, die das Verhältnis von zeichnerischer Produktion und Reproduktion bestimmt, indem sie ein Nachzeichnen sowohl anregt als auch scheitern lässt. [3] Im Kommentar zu seinen eigenen Versuchen, Cy Twombly nachzuzeichnen, steigert Barthes die Metaphorik des Kontrollverlustes, indem er nicht nur vor- und nachzeichnende Hände in Beziehung setzt, sondern diese vielmehr schon mit der Grobmotorik von Füßen assoziiert: «Ich ahme nicht direkt TW nach (wozu auch?), ich ahme das tracing nach, das ich, wenn nicht unbewusst, so zumindest phantasierend, aus meiner Lektüre folgere; ich kopiere nicht das Produkt, sondern die Produktion. Ich trete sozusagen in die Fußstapfen der Hand.» [4]

Das Nachzeichnen versucht nicht bloss das Motiv eines Bildes nachzuahmen, sondern vielmehr die linkische Aktivität seiner bildlichen Hervorbringung. Dies geschieht allerdings gleich doppelt, die vorzeichnende Hand hinterlässt Fussspuren, in die, hinein tretend, die nachzeichnende Hand folgt. Nicht nur werden die beiden zeichnenden Hände damit zugleich zu Füßen degradiert, auch erscheint ihr Verhältnis zueinander, also das implizierte zeichnerische Regelfolgen als ein Verhältnis des Tretens, Getretenwerdens und Zurücktretens. Der assoziierte Wechsel der Extremitäten steht metaphorisch für die Unbeherrschbarkeit des Vorgangs und betont erneut die Unmöglichkeit einer <authentischen> Nachzeichnung aber auch eine Gemeinsamkeit zwischen vor- und nachzeichnender Hand, die sich scheinbar erst in der Dimension einer Motorik der Füße begegnen können, also dort, wo sie weniger präzise agieren. So ist es kein Wunder, dass letztlich disparate Bilder entstehen, aber doch rätselhaft, inwiefern diese noch aufeinander bezogen sein sollen. In welcher Beziehung stehen vor- und nachzeichnende Hand?

In einem vordergründig zwar handlungstheoretischen [5] aber latent durchaus bildproduktiven Kontext [6] hatte Bernhard Waldenfels den Begriff des «Ungebärdigen» für das vorgeschlagen, was zwischen Pro- und Reproduktion geschieht, wenn beide nicht zur Übereinstimmung kommen. Hatte Barthes die Unerreichbarkeit des Vorgezeichneten noch negativ bestimmt, als die Originalität einer vorzeichnenden Hand, die über einen Qualitätsverlust nachweisbar wird, sobald die nachzeichnende sie verfehlt, so fasst Waldenfels die mögliche Abweichung der Reproduktion positiv, nämlich als notwendiges Fundament für die Entstehung des Neuen auf. Das Ungebärdige ist unverkennbar ein Synonym des Linkischen. Anders als dieses steht es aber nicht mehr auf der Seite der Vor- sondern vielmehr auf der der Nachzeichnung.

Das Motiv des Linkischen und das des Ungebärdigen konturieren die Beziehung zwischen vor- und nachzeichnender Hand. Sie gehören zusammen, weil sie gleichermaßen Formen einer Abweichung im Kontext einer Nachahmung thematisieren. Während das Linkische mit der Unmöglichkeit seiner Reproduktion eigentlich die Autonomie der Vorzeichnung betont, die implizit immer auch eine Autonomie der Nachzeichnung als einer Zeichnung ist, benennt das Ungebärdige mit den produktiven Abweichungen jeder Reproduktion die Autonomie der Nachzeichnung, die hier in der Fähigkeit eines zeichnerischen Handelns besteht, Neuartiges zu generieren und damit implizit auch die Vorzeichnung betrifft. Zwischen *linkischer* Vor- und *ungebärdiger* Nachzeichnung spannt sich so ein ganz unbekanntes Beziehungsgeflecht auf, das Wittgenstein, wie ich meine, unter dem Thema des Regelfolgens diskutiert hat (II.), das sich aber auch in seinen eigenen Zeichnungen wiederfinden lässt (III.).

## II. Regelfolgen (als Nachzeichnen)

Die Rezeption von Wittgensteins Spätphilosophie hat sich ausführlich mit dem Thema des Regelfolgens befasst. [7] Hier interessiert nun jedoch, dass Wittgensteins Beispiele fast ausnahmslos von Zeichnungen bzw. dem Verhältnis des Vor- zum Nachzeichnen handeln. [8] Damit wird eine Asymmetrie angesprochen, die zwischen den zeichnerischen Bewegungen einer früheren Hand und denen einer späteren, ihr in irgendeiner Weise folgenden besteht. So lohnt es sich, für ein Verständnis der möglichen Bezugnahme einer zweiten auf eine erste Hand hier anzuknüpfen, um die zahlreichen Bindungen zu diskutieren, die zwischen ihnen vorkommen können. Wittgensteins Beispiele zum Nachzeichnen gehen nun keineswegs von einem statischen Begriff des Regelfolgens aus, der nur noch illustriert werden müsste, vielmehr dienen umgekehrt die Hinweise auf diverse Situationen des Nachzeichnens, die durch technische oder instrumentell koordinierte Linien ebenso wie durch Freihandlinien erfolgen und auch fiktive Subjekte wie «Höhlenmenschen» oder «Schimpansen» als Handlungsinstanzen einsetzen, der gezielten Erschütterung des Ausdrucks selbst und seiner verschiedenen begrifflichen Verwendungsweisen:

«Betrachten wir sehr einfache Regeln. Der Regelausdruck sei eine Figur, etwa die:

/- -/

und man folgt der Regel indem man eine gerade Reihe solcher Figuren zeichnet (etwa ein Ornament).

/- -/ /- -/ /- -/ /- -/ /- -/

Unter was für Umständen würden wir sagen: durch das Hinschreiben einer solchen Figur gebe jemand eine Regel? Unter was für Umständen: Einer folge dieser Regel, indem er jene Reihe zeichnet? Es ist schwer das zu beschreiben.» [9]

Einem entsprechend von zwei Schimpansen vollzogenen Nachzeichnen spricht Wittgenstein den Ausdruck des Regelfolgens ab, «was immer auch dabei in der Seele der beiden vorginge.» [10] Lässt sich der Begriff des Regelfolgens aber vom bloss mechanischen Kopieren, wie es den Affen gerade noch zugetraut wird, auf eine komplexe Situation des Lehrens und Lernens ausweiten, so wächst die Bereitschaft ihn auch den zeichnenden Schimpansen zuzugestehen: «Beobachtete man aber z.B. das Phänomen einer Art von Unterricht, eines Vormachens und Nachahmens geglückter und missglückter Versuche, von Belohnung und Strafe und dergleichen [...] so würden wir wohl sagen, der eine Schimpanse schreibe Regeln hin, der andre befolge sie.» [11] Zwar spielt der Kontext («die Umstände») für die Anerkennung eines Regelfolgens eine wichtige Rolle, das Beispiel ist mit der Betonung einer «Art von Unterricht» aber direkt für tierische Akteure konzipiert.

Für nachzeichnende Menschen wird man das Erfüllungskriterium des Regelfolgens dahingegen eher in der Innerlichkeit von Absichten oder Willensentscheidungen suchen. Auch in dieser Hinsicht fragt Wittgenstein nach dem genauen Grenzverlauf zwischen einem regelhaften und einem regellosen Zeichnen: «Was ist der Unterschied zwischen diesen Beiden: Einer Linie unwillkürlich folgen – Einer Linie mit Absicht folgen. Was ist der Unterschied zwischen diesen Beiden: Eine Linie mit Bedacht und großer Aufmerksamkeit nachziehen – Aufmerksam beobachten, wie meine Hand einer Linie folgt.» [12]

Mit der Frage nach diesen beiden Unterschieden werden vier Situationen des Nachzeichnens getrennt und für eine mögliche Ordnung des Themas hervorgehoben. Während die erste Frage die Beteiligung einer Willensentscheidung oder Absicht als Differenzkriterium verwendet, betont die zweite den Aspekt der Aufmerksamkeit für das Nachgezeichnete. Wittgenstein fasst in einem abschliessenden Satz beide Fragen zusammen, indem er die jeweils psychologisch motivierten Nachzeichnungen unter dem Stichwort der Voraussehbarkeit vereint: «Gewisse Unterschiede sind leicht anzugeben. Einer liegt im Voraussehen dessen, was die Hand tun wird.» [13] Vorausgesehen wird das Tun der nachzeichnenden Hand scheinbar dort, wo sie einer Linie absichtlich folgt oder sie mit grosser Aufmerksamkeit nachzieht. Damit artikuliert Wittgenstein also ein mögliches psychologisches Unterscheidungskriterium für ein nachzeichnendes Regelfolgen. Aber es ist offensichtlich ein schwaches Kriterium, weil es sich nicht an der jeweiligen Handlung des Nachzeichnens beobachten oder nachweisen lässt.

Denn: «Einer Linie unwillkürlich folgen – Einer Linie mit Absicht folgen» sind auf der Ebene des Zeichnens ununterscheidbar. Auch weiß man nicht, von *wem* das Tun der nachzeichnenden Hand vorausgesehen wird, von einem absichtsvollen Zeichner oder von einem sonst unbeteiligten Beobachter. Soll das Kriterium für beide gelten, so meint es, dass jeder, der die Zeichnung für regelhaft hält, an ihr auch eine prognostische Qualität erkennen wird. [14] Andere Zeichnungen können unvermittelt abbrechen, während das regelhafte Nachzeichnen einer eigenen teleologischen Struktur zu folgen scheint.

Offensichtlich gehört also zum Regelfolgen das Annehmen oder Anerkennen einer handlungsleitenden Instanz, es bleibt aber die Frage, wo man sie lokalisiert: ««Die Linie gibt's mir ein, wie ich gehen soll.» – Aber das ist natürlich nur ein Bild. Und urteile ich, sie gebe mir, gleichsam verantwortungslos, dies oder das ein, so würde ich nicht sagen, ich folgte ihr als einer Regel.» [15] Der Nachzeichnende möchte also nicht für einen dressierten Schimpansen gehalten werden. Aber andererseits: «Wenn ich der Regel folge, wähle ich nicht. Ich folge der Regel *blind*.» [16] ««Aber du siehst doch ...!» Nun, das ist eben der charakteristische Ausdruck eines, der von der Regel gezwungen ist.» [17] Ein regelhaftes Nachzeichnen agiert in gleicher Weise blind wie Barthes Linkischer, der sich ebenfalls dem Begehren seiner Hand überlässt.

In einer hierzu passenden Überlegung verglich Wittgenstein einmal den Begriff des «Vorstellungsbildes» mit Handzeichnungen, indem er die Vorstellungen als willentlich erzeugte diskutierte, während die zeichnende Hand nicht dem Willen folge, weil ihr Ergebnis immer «anders ausfallen» und somit misslingen kann. [18] Versteht man eine Vorstellung als willentlich beeinflusste Handzeichnung, so hätte ihr Misslingen seine Ursache wiederum in «ungenauen» Absichten. Die Freiheitsgrade in der Handzeichnung provozieren so die psychologische Auslegung der Regelfolgethematik, schon weil sie regelhaftes und regelloses Nachzeichnen nicht unterscheidbar machen können.

Auch in der *Philosophischen Grammatik* findet sich eine längere Passage zum Nachzeichnen als Regelfolgen, in der der Begriff der Absicht als schwaches Differenzkriterium für die Unterscheidung regelhafter und regelloser Zeichnungen angesprochen wird: «Denken wir uns, dass jemand eine Figur im Maßstab 1:10 kopiert; ist dann in dem Vorgang des Kopierens das Verständnis der allgemeinen Regel dieses Abbildens enthalten? – Mein Stift wurde von mir quasi ganz voraussetzungslos gehalten und nur von der Länge der Vorlage geführt (beeinflusst). – Ich würde sagen: Wäre die Vorlage länger gewesen, so wäre ich mit dem Stift noch weiter gefahren und wenn kürzer, weniger weit. Aber ist, gleichsam, der Geist, der sich hierin ausspricht, schon im Nachziehen des Strichs enthalten?» [19]

Auch hier wird wieder unterstellt, dass ein *Voraussehen* den Vorgang des Kopierens strukturiert, allerdings zweifelt Wittgenstein daran, dass man es psychologisch fundieren kann. Ist die Orientierung an der Länge der «Vorlage» gleichsam als ein «Geist» zu verstehen, der im Nachziehen des Strichs haust und es lenkt?

Wittgenstein stellt also die grundsätzliche Frage, wo oder worin die Regel, der im Nachzeichnen vermutlich gefolgt wird, lokalisiert werden soll: «War in dem Vorgang [...] das Handeln nach der allgemeinen Regel, die ich mit vorgesetzt hatte, enthalten? Oder war der Vorgang nur in *Übereinstimmung* mit dieser Regel, aber also auch in *Übereinstimmung* mit anderen Regeln?» [20] Im Vorgang war das Handeln nach der allgemeinen Regel nicht im Sinne essentialistischer Erklärungen enthalten und es hat ihn auch nicht in einem psychologischen Sinne begleitet oder vorweggenommen. Nach Wittgenstein trifft vielmehr die zweite Option zu, wonach der Vorgang nur in *Übereinstimmung* mit einer Regel war, das heisst, dass er ihr interpretativ zugeordnet werden kann. Diese Option bedeutet aber, dass auch jede andere Regel möglich ist. Wittgensteins Argument ist, dass sich für eine bestimmte Handlung selbstverständlich immer auch andere gültige Regeln formulieren lassen, sodass man eine bestimmte Regelmäßigkeit nicht als das Wesen einer Handlung auffassen und in diese selbst verlegen kann. Vielmehr gehört sie in den Bereich ihrer Interpretation. Das trifft auch für die psychologischen Ursachen des Nachzeichnens zu, denen wir uns ebenfalls nur interpretativ annähern können, sodass auch sie prinzipiell austauschbar sind [Abb. 1]:

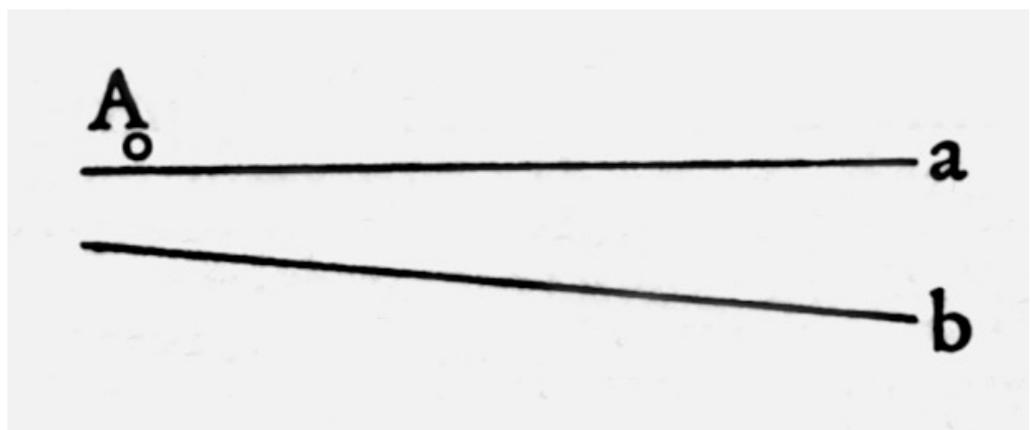


Abb: 1 >

«Ich gebe jemandem den Befehl von A eine Linie parallel zu a zu ziehen. Er versucht (beabsichtigt) es zu tun, aber mit dem Erfolg, dass die Linie parallel zu b wird. War der Vorgang des Kopierens derselbe, als hätte er beabsichtigt eine Linie parallel zu b zu ziehen, und seine Absicht ausgeführt?» [21]

Diese Frage betont eine Differenz, die zwischen der zeichnerischen Handlung und der als möglicher regelhafter Ursache angenommenen «Absicht» besteht. Diese Differenz kommt noch der gelungenen Nachzeichnung zu, weil jede Absicht in den Bereich der retrospektiven Auslegung fällt: «Und wenn es mir *gelingen* ist, eine Vorlage nach der vorgesetzten Regel wiederzugeben, ist es dann möglich, den Vorgang dieses Nachbildens, wie er stattgefunden hatte, auch durch eine andere allgemeine Regel zu beschreiben? Oder kann ich diese Beschreibung ablehnen mit den Worten: <nein, ich habe mich von *dieser* Regel leiten lassen – und nicht von der anderen, die in diesem Falle allerdings das gleiche Resultat ergeben hätte?» [22]

Für jede nachgezogene Linie lassen sich als mögliche Ursachen der Hervorbringung immer verschiedene Regeln angeben. Eben deshalb kann sich ein Nachzeichnen unter Berufung auf psychologische Kriterien als regelhaftes ausgeben: «Wenn auch mein Bleistift die Vorlage nicht trifft, die Absicht trifft sie immer.» [23] heißt es ironisch. Oder sachlich formuliert: «Der Ausdruck der Absicht beschreibt die Vorlage der Abbildung; die Beschreibung des Abbildes nicht.» [24] Um psychologische Erklärungen zu vermeiden (vgl. ebd.), empfiehlt Wittgenstein von Kausalerklärungen abzusehen und vielmehr «Zeichenerklärungen» vorzunehmen, wenn es um die Handlungen selbst geht. [25] Das Nachgezeichnete soll nicht von den möglichen Ursachen aus beurteilt werden, von den angenommenen Bestrebungen und Absichten, denen es scheinbar folgt, denn hier kann man einer Zeichnung verschiedenste Regeln unterstellen. Dies entspricht Wittgensteins früherer bildtheoretischer Einsicht: «[...] wie immer das Bild geschaffen ist, immer kann es auf verschiedene Weise gemeint sein.» [26]

Synonym zum Begriff der Absicht diskutiert Wittgenstein im *Braunen Buch* den des «Bedachts»: «Frage Dich, wie Du <mit Bedacht> eine Strecke parallel zu einem Pfeil ziehst [...] Was ist das Erlebnis des Bedachts?» [27] Um psychologische Erklärungen zu vermeiden, wird auf die Praxis des Zeichnens verwiesen: «Mache einen beliebigen Fahrer auf dem Papier [Abb. 1]. Und nun zeichne ihn daneben nach [Abb. 2], lass Dich von ihm führen.» [28]

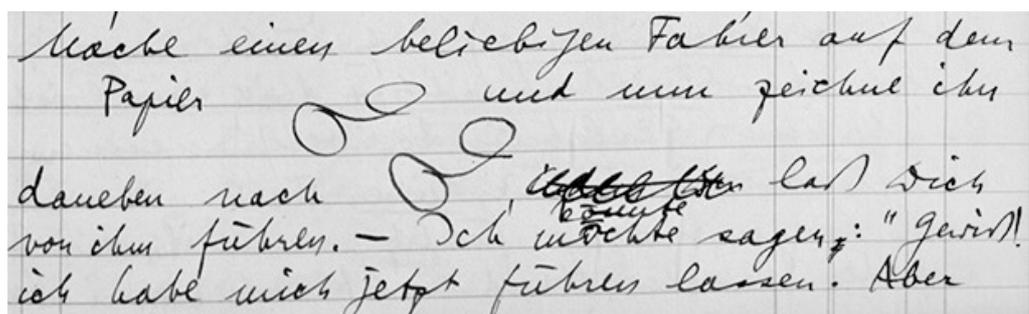


Abb: 2 >

Die Frage, ob und wodurch das Nachzeichnen im Sinne eines Regelfolgens, bzw. <Geführtwerdens> bedingt ist, wird nach dieser Selbsterfahrung dann als Problem der beschreibenden Retrospektion ausgewiesen: «Aber nun merke ich dies: *Während* ich mich führen lasse, ist alles recht einfach, ich merke nichts *Besonderes*; aber danach, wenn ich mich frage, was damals geschehen ist, so scheint es etwas Unbeschreibbares gewesen zu sein.» [29] Das regelhafte Nachzeichnen erfolgt tatsächlich blind, insofern es als solches unbeachtet bleibt. Erst die retrospektive Deutung erfährt die «blosse Gleichzeitigkeit von Phänomenen» als problematisch, [30] und versucht einzelne Momente des Erlebten als Ursachen zu identifizieren. Obwohl dies unmöglich ist, besteht gleichwohl ein regelgebender Einfluss: «Denn es ist schon richtig, zu sagen, ich habe die Linie unter dem Einfluß der Vorlage gezeichnet; dies liegt aber nicht bloß in dem, was ich beim Ziehen der Linie empfinde, sondern auch, zum Beispiel, darin, dass ich sie der andern *parallel* ziehe (obwohl auch das natürlich für das Geführtwerden nicht allgemein wesentlich ist).» [31]

Wittgensteins Überlegungen zum Regelfolgen konzentrieren sich, unter Hinweis auf das Nachzeichnen, vorrangig auf dessen Unbestimmtheit. Die Beziehung zwischen vor- und nachzeichnender Hand wird dabei aber keineswegs als beliebige angegeben. Verbindlich ist, dass man sie nach Massgabe der je aktuellen Situation bewerten muss, dabei psychologische Erläuterungen vermeidet, sich auf die Faktizität der Zeichnungen konzentriert und zugleich immer berücksichtigt, dass die Zusprache eines Regelfolgens eine retrospektive Interpretation ist, die auch in gegenteiligem Sinne erfolgen kann.

Wittgensteins Fokus auf das Problem des Nachzeichnens artikuliert damit die Produktivität jeder Reproduktion. Die regelhafte Beziehung zweier zeichnender Hände wird letztlich als zulässige Abweichung innerhalb einer Wiederholung verstanden. Analog zu Barthes Rede vom Linkischen geht es um einen Kontrollverlust, analog zu Waldenfels' Rede vom Ungebärdigen um Überschreitungen innerhalb einer Reproduktion. Damit wird aber der Eigensinn des jeweiligen zeichnerischen Geschehens hervorgehoben, der keineswegs nur Freihand- sondern ebenfalls technische Linien umfasst:

«Denke dir, Einer folgte einer Linie als Regel auf diese Weise: Er hält einen Zirkel, dessen eine Spitze er der Regel-Linie entlang führt, während die andre Spitze die Linie zieht, welche der Regel folgt. Und während er so der Regel entlang fährt, verändert er die Öffnung des Zirkels, wie es scheint mit großer Genauigkeit, wobei er immer auf die Regel schaut, als bestimme sie sein Tun. Wir nun, die ihm zusehen, sehen keinerlei Regelmäßigkeit in diesem Öffnen und Schließen des Zirkels. Wir können seine Art, der Linie zu folgen, von ihm nicht lernen. Wir würden hier vielleicht wirklich sagen: <Die Vorlage scheint ihm *einzugeben*, wie er zu gehen hat. Aber sie ist keine Regel!>» [32]

Dass die Vorlage keine Regel ist, bedeutet hier, dass sie zwar ein nachzeichnendes Tun auslöst und koordiniert, dieses aber so willkürlich erfolgt, dass man ihm keine Wiederholbarkeit oder Lehrbarkeit, wie im Falle der Schimpansen, zugestehen möchte. Wittgensteins Beispiel ist natürlich so gewählt ist, dass eine intuitiv nicht mehr annehmbare Beziehung der Nach- zur Vorzeichnung besteht. Es versucht darüber hinaus aber auch zu lokalisieren, wo genau die Regelwidrigkeit einsetzt. Die Vorlage <inspiriert> hier jemanden zur Produktion einer Zeichnung, und sie wird auch genauestens, nämlich mit technischer Präzision abgetastet. Die zusammenhängenden Schenkel des Zirkels gewährleisten tatsächlich eine stete, <ununterbrochene> Verbindung zwischen Vor- und Nachzeichnung, während ihre prinzipielle Beweglichkeit den Toleranzbereich für mögliche Variationen abgrenzt. Aber erst die je singuläre Handhabe des Zirkels, also die Performativität des Übertragens entscheidet über die Frage, wie stark der Vorgabe gefolgt und wie stark von ihr abgewichen wird. Zweitrangig sind dahingegen die äusseren Bedingungen des Nachzeichnens, die instrumentelle Ausstattung, die ein exaktes Abgreifen der Vorzeichnung garantieren könnte oder auch die mögliche Deckungsgleichheit der entstanden Zeichnungen, weil sich für sie ein Ungeschick in der Handhabung des Zirkels und sein streng reguliertes Öffnen und Schliessen gleichermaßen als Ursachen konstruieren lassen.

Es sind also die konkreten Erfahrungen des Zeichnens selbst, und die Tatsache, dass es etwas sichtbar werden lässt, woran man sich im Moment des Nachzeichnens visuell orientieren kann, auf die es Wittgenstein ankommt. Unter dem Hinweis auf die Diversität zeichnerischer Handlungen steckt er ihr Terrain ab, indem er sie von psychologischen Ursachen und retrospektiven Interpretationen trennt, bzw. auf deren prinzipielle Austauschbarkeit hinweist. Darin hat zeichnerisches Regelfolgen seine genuin bildproduktive Dimension. Wo Wittgensteins Überlegungen zum Regelfolgen herkommen und worauf sie abzielen, lässt sich an seinen eigenen Nachzeichnungen zeigen.

### III. Nachzeichnen (als Regelfolgen)

Als Beispiel wähle ich die Entstehungsgeschichte der Tangentenzzeichnung, eines Motivs, das ausschnittsweise die Berührung einer Tangente mit einer Kreisbahn zeigt und dabei die Frage diskutiert, ob es sich, nach Massgabe des Gesehenen, um eine punktuelle Berührung oder lineare Überschneidung handelt. [33] Es kann hier nicht nachgewiesen werden, ab wann sich Wittgenstein mit dem Problem der Berührung von Kreisbahn und Tangente befasste. [34] Tatsache ist jedoch, dass das Tangententhema schon in den «Gesprächen mit dem Wiener Kreis» diskutiert wird. In der posthumen Druckfassung findet sich auch eine einfache Illustration [Abb. 3].

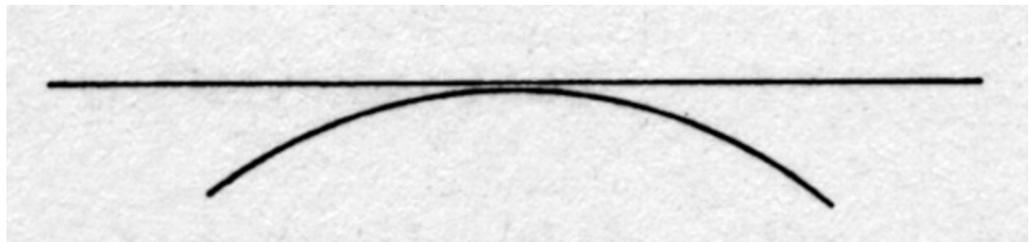


Abb: 3 >

Wittgenstein skizzierte das Tangentenmotiv am 8. 9. 1937 im Manuskriptband 118. Es zeichnet sich vor allem durch die eigentümliche Schwarz-weiss-Quadratur innerhalb der vergrößert dargestellten und konturierten Linien von Tangente und Kreisbahn aus [Abb. 4].

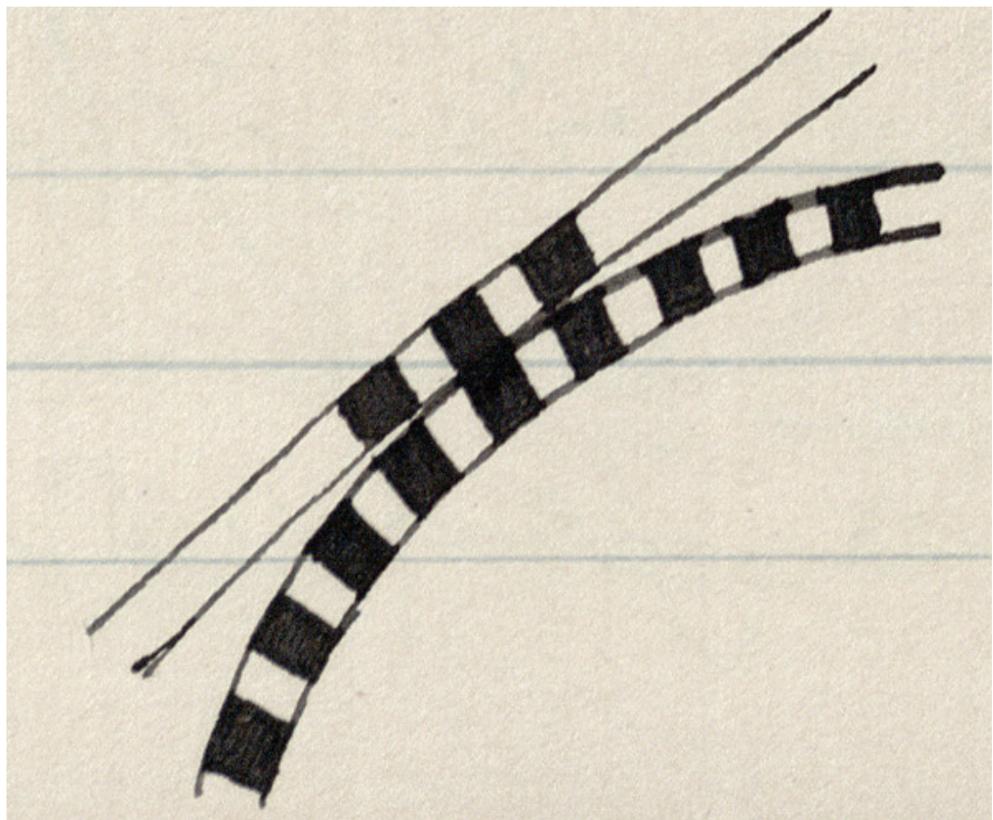


Abb: 4 >

Der Kreisbogen wird durchgehend segmentiert und damit graphisch in seiner Rundung infrage gestellt. So erscheint er als eine überall und potentiell für lineare Berührungen ausgestattete Figur, während die Tangente die Unterteilung nur reduziert, nämlich im Raum der möglichen Begegnung mit der Kreisbahn aufweist und dabei natürlich im mittleren Segment die Berührung tatsächlich auch realisiert.

Im wenig später begonnenen Manuskriptbuch 117 [35] findet sich auf Seite 86, innerhalb der Übertragung der schriftlichen Aufzeichnungen aus dem Band 118, auch eine Variation der Tangentenzzeichnung [Abb. 5].

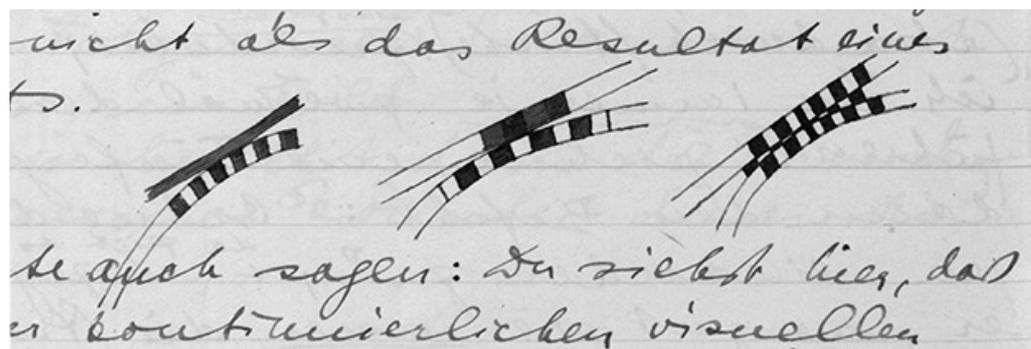


Abb: 5 >

Sie zeigt, wie Wittgenstein die Diskussion dieses Problems gleich mit drei verschiedenen Entwürfen weiter entwickelt hat, wobei der mittlere, wie in der Faksimile-Version deutlich zu erkennen ist, vorher noch eine Unterteilung der Tangentendarstellung im Sinne des ersten Entwurfs aufwies, also durch schwarz-weiße Quadrate segmentiert war, die später übermalt wurden. Wir haben es hier also mehrfach mit dem Thema des zeichnerischen Regelfolgens und seinem produktiven Eigensinn zu tun. Denn die Zeichnungen stehen als serielle Entwürfe auf einem Tagebuchblatt, das, wie textuell dokumentiert werden kann, eine Nachzeichnung eines anderen Manuskriptbuches vornimmt.

So steht also eine Vorzeichnung in Beziehung zu drei Varianten des Nachzeichnens, womit bereits die Offenheit des Regelfolgens in ihrer Produktivität ebenso dokumentiert wird wie die Ähnlichkeit des Motivs den gleichbleibenden Bezug auf eine Ursprungszeichnung offenlegt. Die Dreiergruppe breitet ein Spektrum von Varianten aus, die gleichwohl noch im Rahmen einer früheren Vorzeichnung <angedacht> sind, zumindest solange die übliche Rezeption ihr diese Regelhaftigkeit noch zugesteht – vgl. das Zirkelbeispiel. Andererseits tritt aber auch hier bereits eine implizite Ebene des Regelfolgeproblems auf. Denn in bestimmter Weise folgt die zweite Zeichnung der Serie [Abb. 5] ja nicht nur der Zeichnung aus dem früheren Manuskriptbuch, sondern ebenfalls der links neben ihr stehenden ersten Zeichnung der Serie. Mit jeder neuen Zeichnung der Serie wird die Originalität der chronologisch ersten Zeichnung demontiert, weil ein neues Exemplar gleichen Typs, die angenommene Geltung *einer* regelgebenden Vorlage infrage stellt.

Ich hatte schon gesagt, dass Wittgenstein die differenzierende Frage, ob Vor- und Nachzeichnung sich auf dem gleichen Blatt befinden oder auf einem wechselnden, im Kontext des Regelfolgeproblems nicht stellt (ebensowenig wie die, ob die vor- und nachzeichnenden Personen identisch sind, oder nicht). An diesem Beispiel wird ersichtlich, warum, bzw. unter welchen Bedingungen diese Frage irrelevant ist. Geht man von der Autonomie einer jeden Zeichnung aus, lässt sich diese immer im Kontext aller zugehörigen messen, indem man sie entweder diesem als regelgemäss zurechnet oder dies ausschliesst. So gesehen sind aber die Zeichnung aus dem ersten Notizbuch und die erste Zeichnung aus der Dreierserie des zweiten für alle folgenden gleichrangige Bezugspunkte. Die Gruppe anerkannter Nachzeichnungen stellt eine Menge von Varianten dar, die nicht mehr hierarchisch (nach Entstehungszeit), sondern genaugenommen <familienähnlich> geordnet sind. [36] Das heisst, dass die in Beziehung stehenden Zeichnungen über wechselnde Gemeinsamkeiten und Unterschiede als Orientierungsmöglichkeiten des Nachzeichnens verfügen.

Und ein weiterer Aspekt des Regelfolgens lässt sich an dieser seriellen Nachzeichnung erkennen. Es gibt nicht nur eine stetig wachsende Menge von Elementen die sich gleichrangig familienähnlich sind, sondern auch einen reduktiven Aspekt. Die dritte Nachzeichnung der Serie orientiert sich an drei Zeichnungen. D.h. sie zeichnet drei unterschiedliche Exemplare ab und folgt damit sowohl einer Regelmäßigkeit, die für alle gilt, als auch bestimmten Details, die an jeweils einem beobachtet werden können. So ist die Segmentierung der Tangente für keine der nebenstehenden Zeichnungen wichtig, kommt aber in der ersten Zeichnung vor.

Mit der Konzentration auf dieses nur in einem Exemplar vorgegebene Detail, ist wiederum eine besondere Produktivität verbunden, denn die gleichmässige Segmentierung von Tangente und Kreisbahn, wird nun mit der Innovation einer neuen Darstellungsweise gesteigert, denn sie erlaubt auch den Zwischenraum der Figuren zu segmentieren, und damit eine graphisch neue Form ihrer Zugehörigkeit zu erproben. Das Argument der Sichtbarkeit ihrer streckenhaften Berührung wird nicht nur durch das gleiche und zudem synchron zwischen den Linien verlaufende Segmentierungsverfahren unterstützt, sodass immer eine schwarze Fläche einer schwarzen gegenübersteht und eine weisse einer weissen, sondern es wird zusätzlich durch eine kontrastierende Hintergrundfärbung im Zwischenraum zwischen Tangente und Kreisbahn bestätigt, die man als subtile Variation der ersten Zeichnung [Abb. 4] ansehen kann.

Diese dritte Variante aus MS 117 zeigt vielleicht am deutlichsten, was Wittgenstein mit der Abbildung in seinem Argumentationsgang ausdrücken möchte, obwohl auf die sehr nachdrückliche, hoch suggestive Darstellung in dieser Ausführlichkeit später nicht mehr zurückgegriffen wird. Warum sie zu weit geht, ist offensichtlich: während die vorherigen Schwarz-weiss-Segmentierungen der beiden beteiligten geometrischen Figuren, immer wie individuelle Eigenschaften gehandhabt wurden, tritt in der unkommentierten Färbung ihres Zwischenraums der Bildhintergrund als gleichberechtigte <Figur> in die Argumentation ein, insofern ihm nun selbst die Eigenschaft der Schwarz-weiss-Färbung zukommt. Hier verselbständigt sich also das Suggestionsziel der Darstellung.

Die nächste Reproduktionsphase des Tangentenmotivs kehrt das Mengenverhältnis zwischen Vorzeichnung und Nachzeichnungen wieder um, und zeigt, dass Nachzeichnungen nicht nur Varianten erzeugen, sondern ebenso gut auch reduzieren können. Die in der späteren Anfertigung eines Typoskripts verwendete Zeichnung [Abb. 6] orientiert sich offenbar am mittleren der drei Entwürfe aus MS 117, weil sie ebenfalls für die Tangentenabbildung eine gröber unterteilte Schwarz-weiss-Segmentierung vorsieht als sie im Kreisbogen vorkommen.

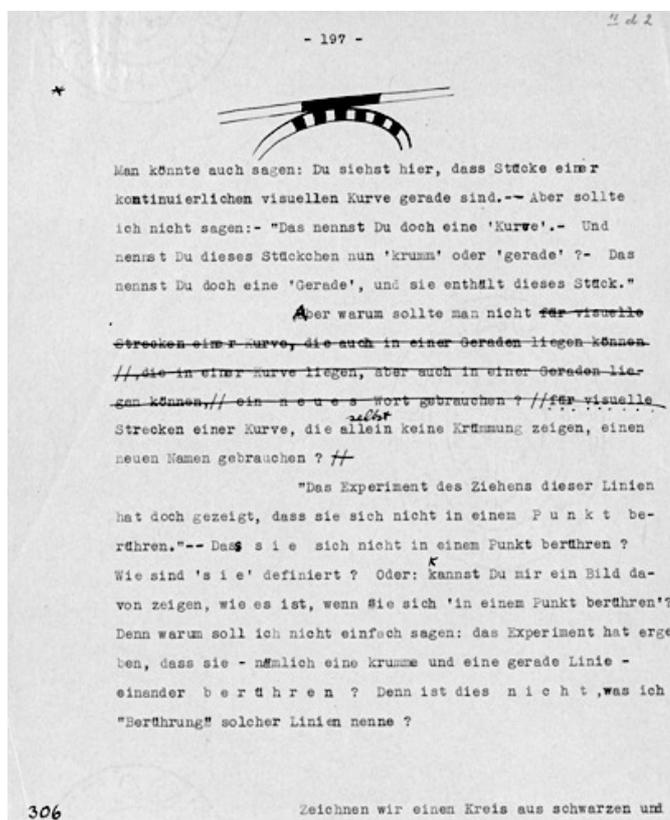


Abb: 6 >

Allerdings lässt sich der Faksimile-Variante des Typoskripts ansehen, dass Wittgenstein ursprünglich für die Region der möglichen Überschneidung von Tangente und Kreisbahn eine adäquate Quadratflächenaufteilung verwendet hatte. Offenbar begegneten sich dabei schwarze und weisse Flächen zwischen der Tangente und der Kreisbahn nicht auf die erwünschte Weise (etwa wie bei der dritten Variante aus MS 117: synchron, d.h. gegenüberliegend), sodass Wittgenstein wahrscheinlich im Nachhinein die ganze segmentierte Fläche der Tangente geschwärzt hat. So wurden im Nachzeichnen verschiedene Vorzeichnungen regelgebend, was Wittgensteins Grundannahme entspricht, dass sich zu einem bestimmten Handeln immer verschiedene, korrespondierende Regeln finden lassen [Abb. 6 und 7]. [37]

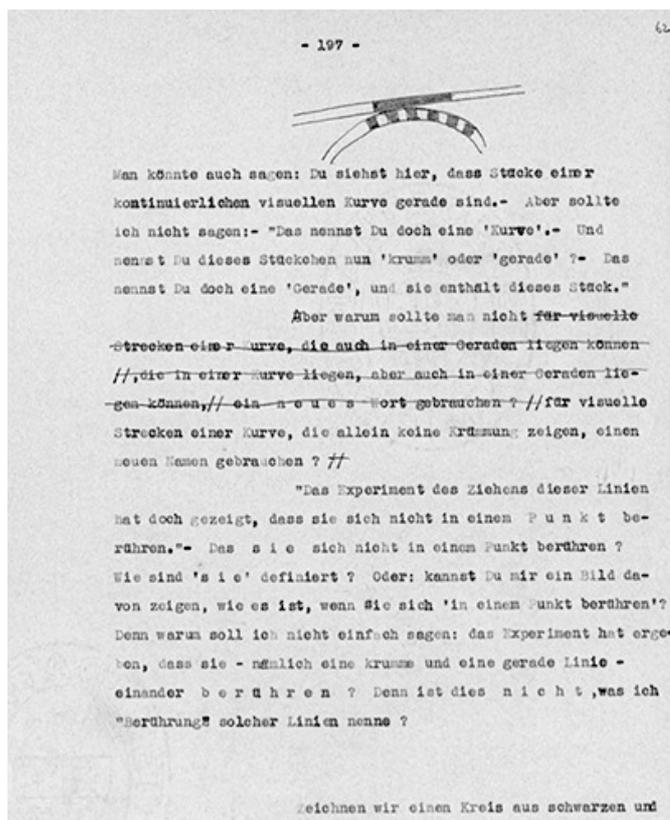


Abb: 7 >

Die neuerliche Nachzeichnung des Tangentenmotivs kann nicht einfach nur als eine Parallelerscheinung der textuellen Weiterbearbeitung von Wittgensteins Gedanken zwischen Hand- und Druckschrift verstanden werden. Vielmehr stellt sie eine eigenständige Entscheidung zur zeichnerischen Reproduktion dar, denn man hätte die Zeichnung auch weglassen können, was bei Wittgenstein im Überarbeitungsschritt zwischen Manuskript und Typoskript oft geschieht, zumal es, im Gegensatz zum Manuskript, vergleichsweise aufwendig ist, Illustrationen in einem Schreibmaschinentyposkript zu berücksichtigen. Wird aber nachgezeichnet, finden in der Gruppe familienähnlicher Vorbilder Inklusionen und Exklusionen statt, weil sie nun auf unterschiedliche Weise als regelgebend erscheinen. Erst die ausgeführte Nachzeichnung macht ein bestimmtes Motiv zur Vorzeichnung, eine Paarbeziehung die mit jeder weiteren Zeichnung neu definiert werden kann.

Indem sich das Nach- an einem Vorzeichnen orientiert, wählt es auch aus, sodass aus einer Gruppe ähnlicher Motive einzelne Zeichnungen zu Vorlagen erhoben werden.

Die in der späteren Druckfassung verwendete Abbildung [Abb. 8] kann die Vorgeschichte und das mögliche Misslingen der Zeichnungen nicht mehr wiedergeben. Dadurch irritiert sie aber auch. Man fragt sich so etwa, warum überhaupt eine partielle Schwärzung der Tangentendarstellung vorgenommen wurde und findet sowohl ihre etwas asymmetrische Position als auch die Tatsache, dass beide Liniendarstellungen unterschiedliche Schwarz-Weiss-Segmentierungen aufweisen befremdlich. Genau das wollte Wittgenstein aber mit der Segmentierung verhindern, vielmehr ist sie in der dritten Zeichnung des zweiten Entwurfs (MS 117) und in der ersten Manuskriptfassung (MS 118) deutlich als suggestives graphisches Element eingesetzt, das sowohl den Eindruck einer partiellen Linearisierung der Kreisbahn stützen soll, als auch die Gemeinsamkeit beider Linien durch das gleiche Unterteilungssystem sowie die lineare Berührung durch seinen synchronen Verlauf aufweist.

Die mittlere Zeichnung der zweiten Entwurfsreihe zeigte bereits, wann diese hoch ambitionierte Darstellung scheitern muss, nämlich dann, wenn die Unterteilung durch eine unbeabsichtigte (oder erprobte) Versetzung der Schwarz-Weiss-Flächen gerade den erstrebten Eindruck eines Miteinander-laufens der Linien stört. In diesem Fall wurde die Unterteilung bereits durch eine Übermalung aufgehoben, die dann auch am Typoskriptentwurf nötig wurde.

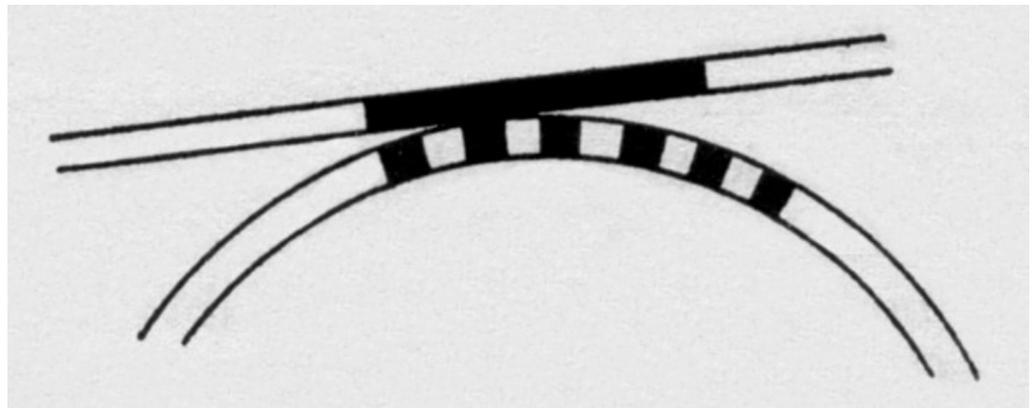


Abb: 8 >

Die an der Typoskriptfassung orientierte spätere Druckfassung kommt, obwohl sie evtl. auf etwas Missratenem basiert, wieder der zweiten Zeichnung aus MS 117 am nächsten. Dort wurde die durchgehend schwarz gefärbte Tangente als eine quasi mikroskopisch vergrößerte Linie wiedergegeben. Es fällt nun aber auf, dass die Schwärzung der Tangente für den erwünschten Eindruck unnötig ist, sie irritiert, weil sie zwei unterschiedliche und höchst artifiziell anmutende Segmentierungsweisen für Tangente und Kreisbahn unterbreitet. Zweitens irritiert bei genauerer Betrachtung der Graphik, dass die auf der Kreisbahn befindlichen Quadratflächen nicht mit der vorbeilaufenden Tangentenbahn synchronisiert sind. D.h. die dichteste Position wird nicht von einer Quadratfläche voll eingenommen, sondern vielmehr von einer Grenze zwischen dem zweiten schwarzen Quadrat von links und dem zweiten weissen Quadrat von links. In den beiden Typoskriptfassungen war es dahingegen das weisse Quadrat, das die grösste Nähe zur Tangente aufwies und vor deren Übermalung einem schwarzen Quadrat gegenüberstand [Abb. 6].

#### IV.

Die (Nach-) Zeichnungen zum Tangentenmotiv sind durch motivische oder partielle Wiederholungen [38] ebenso wie durch Varianten, Abweichungen, Entwicklungen und Entscheidungen gekennzeichnet. Sie exemplifizieren damit die Offenheit unter der das Nachzeichnen als ein Regelfolgen gelten kann und geben zudem Anlass, über das Zustandekommen produktiver Entscheidungen und bezugnehmender Differenzierungen im Nachzeichnen nachzudenken. Sie weisen dessen produktive Offenheit nach, die auch daran zu erkennen ist, dass sich das Beispiel von Wittgensteins Tangentenzzeichnungen mehrfach mit weiteren Prozessen des Nachzeichnens überschneidet.

Nicht nur wird damit verständlich, warum das Thema des Regelfolgens von Wittgenstein an diversen Situationen des Nachzeichnens diskutiert wurde und warum dabei letztlich die je singuläre Performativität des Zeichnens den irreduziblen Kern aller Betrachtungen zum Regelfolgen abgeben muss. [39] Auch kann darüber hinaus noch folgendes resümiert werden:

Die Produktivität der Beziehungen zwischen vor- und nachzeichnender Hand erstreckt sich nicht nur auf ästhetische, graphische oder ikonische Qualitäten, vielmehr zeigt das Beispiel Wittgensteins, dass ihr Potential gross genug ist, um auch ein Fundament philosophischer Betrachtungen abzugeben. Denn fragt man sich, warum Wittgensteins Thema des Regelfolgens, das von der Rezeptionsgeschichte als genuin philosophisches Problem rezipiert und dabei zugleich der Handlungstheorie zugeschlagen wurde, fast ausnahmslos auf zeichnerische Beispiele verweist, sich auf zeichnerische Metaphern beruft, bzw. visuell argumentiert, dann liegt die Antwort nicht nur darin, dass wir es beim Nachzeichnen mit einem Handeln zu tun haben, das sich in spezifischer Weise selbst orientiert, seine Regelhaftigkeit also in einem je singulären Tun hat und diese Eigenschaft zu einer handlungstheoretischen These verallgemeinert werden kann. Die Überschneidung der Themen vom Nachzeichnen und Regelfolgen bei Wittgenstein liegt vielmehr auch daran, dass hier ein philosophischer Diskurs direkt aus jenem produktiven Beziehungsgeflecht hervorgegangen ist, das zwischen einer linkischen Vor- und einer ungebärdigen Nachzeichnung liegt, und dem Medium der Zeichnung als ein ganz eigenständiger philosophischer Operationsraum zukommt.

Ein oft zitiertes Bonmot Wittgensteins erlangt eigentlich erst in diesem Kontext seine volle Bedeutung: «Der Denker gleicht sehr dem Zeichner, der alle Zusammenhänge nachzeichnen will.» [40]

*Ulrich Richtmeyer: Studierte zunächst freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar (Diplom 1998) und anschliessend Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006 erfolgte dort die Promotion in Philosophie mit der Arbeit «Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie» (Transcript Verlag 2009). Die 2012 eingereichte Habilitationsschrift zu «Wittgensteins Bilddenken. Ikonische Intransitivität» beschäftigt sich mit Varianten bildlichen Zeigens beim «mittleren» Wittgenstein, wie sie besonders in den Modi des Wahrnehmens, Verstehens und Überzeugens von Bildern thematisch werden. Der vorliegende Artikel ist Teil eines unveröffentlichten Folgeprojekts zum Thema der ikonischen Kompositionalität. Gegenwärtig Research Fellow am IKKM Weimar.*

## Fussnoten

Seite 110 / [1]

---

Vgl. Ralph Ubl, Wolfram Pichler, Vor dem ersten Strich, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 231–255.

Seite 110 / [2]

---

«Man hat gesagt: TW [Cy Twombly] das ist wie mit der linken Hand gezeichnet, gezogen. [...] Der <Linkische> (oder der <Linkshänder>) ist eine Art Blinder: Er sieht die Richtung, die Tragweite seiner Gesten nicht gut; einzig und allein seine Hand führt ihn, das Begehren seiner Hand, nicht deren instrumentale Eignung [...]. [Roland Barthes, *Cy Twombly oder non multa sed multum*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 165–183, hier S. 170f.]»

Seite 111 / [3]

---

Zur Anregung: «Die Einfachheit Twomblys [...] ruft, lockt den Betrachter: Er will das Bild erreichen, nicht, um es ästhetisch zu konsumieren, sondern um es seinerseits zu produzieren (zu 're-produzieren'), [...].» [Ders., *Weisheit der Kunst*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 187–203, hier S. 200]. Zum Scheitern s.u.

Seite 111 / [4]

---

Barthes, *Cy Twombly oder non multa sed multum* (Anm. 2), S. 178.

Seite 111 / [5]

---

Waldenfels diskutiert die Differenz zwischen Produktion und Reproduktion entsprechend als eine zwischen dem Geregelteten und dem Ungebärdigen [Ders., *Das Geregeltete und das Ungebärdige. Funktionen und Grenzen institutioneller Regelungen*, in: ders., *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a. M. 2005, S. 79–93] wobei das Ungebärdige bezeichnet, was sich der reinen, handlungstheoretischen Auffassung von Reproduktion als Regelfolgen entzieht und innerhalb dessen vielmehr eine radikale Offenheit darstellt. Diese «radikale Offenheit von Regelsystemen [...] zeigt sich darin, dass uns nicht nur Neues begegnen kann, sondern auch Neuartiges, das unsere Intentionen durchkreuzt und unsere normalen und typischen Vorstellungen, Praktiken und Techniken sprengt.» [ebd. S. 89].

Seite 111 / [6]

---

Waldenfels hat sich z.B. auf Max Imdahls Unterscheidung eines re- und eines produktiven Sehens bezogen: «Fragen wir uns, was über den Sonderfall der Malerei hinaus ein sehendes Sehen bedeutet, das nicht bloß wiedererkennt, so müssen wir einen Unterschied machen zwischen der Möglichkeit, Neues zu sehen, und der Möglichkeit, auf neuartige Weise zu sehen. Im erstgenannten Falle ist das Neue ein Was [...]. Im zweiten Falle

handelt es sich um ein neuartiges Wie, um eine neue Struktur, Gestalt oder Regel, die es erlaubt, das Bekannte mit anderen Augen zu sehen und in einem neuen Licht zu betrachten.» [Ders., Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 233–252, hier S. 237] Die Unterscheidung zwischen Was und Wie korrespondiert Barthes Unterscheidung, wonach das Nachzeichnen nicht einem Produkt (Was) sondern einer Produktion (Wie) gilt. Linkisches und Ungebärdiges ergänzen sich hier.

---

Seite 112 / [7]

Vgl. zu Wittgensteins Überlegungen zum Regelfolgen in handlungstheoretischer und sozialphilosophischer Perspektive Peter Winch, Die Idee der Sozialwissenschaft und ihr Verhältnis zur Philosophie, Frankfurt a. M. 1966 sowie den Kommentar von Bernhard Waldenfels, Das Geregelt und das Ungebärdige (Anm. 5) oder zum sogenannten Regelparadox Saul A. Kripke, Wittgenstein über Regeln und Privatsprache, Frankfurt a. M. 1987, kommentiert z. B. von Stefan Majetschak, Wittgensteins Denkweg, Freiburg/München 2000, S. 322ff.

---

Seite 112 / [8]

In der Philosophischen Grammatik, dem Braunen Buch, den Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, den Philosophischen Untersuchungen und den Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie finden sich jeweils längere Passagen, in denen Wittgenstein die Fragen zum Regelfolgen mit der Handlung des Nachzeichnens verbindet, sodass eine bildspezifische Grundierung der Regelfolgethematik erkennbar wird.

---

Seite 113 / [9]

Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 6, S. 345.

---

Seite 113 / [10]

Ebd.

---

Seite 113 / [11]

Ebd., S. 345.

---

Seite 113 / [12]

Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 7, S. 142; vgl. ders., Zettel, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 8, S. 410, § 583.

---

Seite 113 / [13]

Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (Anm. 12), S. 142, vgl. ders., Zettel (Anm. 12), S. 411, § 584.

Dies unterstellen die Bemerkungen in den Philosophischen Untersuchungen: «Woher die Idee, es wäre die angefangene Reihe ein sichtbares Stück unsichtbar bis ins Unendliche gelegter Geleise? Nun, statt der Regel könnten wir uns Geleise denken.» [Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 1, S. 351, § 218] «Ich glaube, im Reihenstück ganz fein eine Zeichnung wahrzunehmen, einen charakteristischen Zug, der nur noch des <usw.> bedarf, um in die Unendlichkeit zu reichen.» [Ebd., S. 353, § 229].

Ebd., S. 351, § 222.

Ebd., S. 351, § 219, Hervorhebung im Original.

Ebd., S. 353, § 231.

«<Durch den bloßen Willen bewegen>, was heißt es? Etwa, dass die Vorstellungsbilder meinem Willen immer genau folgen, während meine zeichnende Hand, mein Bleistift, das nicht tut? Immerhin wäre es ja dann doch möglich zu sagen: <Für gewöhnlich stelle ich mir ganz genau vor, was ich will; heute ist es anders ausgefallen.> Gibt es denn ein <Mißlingen der Vorstellung?>» [Wittgenstein, Zettel (Anm. 12), S. 425, § 643; Variante in: ders., Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (Anm. 12), S. 241].

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Grammatik, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 4, S. 97f.

Ebd., S. 98, Hervorhebung im Original.

Ebd.

Ebd., S. 98, Hervorhebungen im Original.

Ebd., S. 99.

Ebd.

«Hierher gehört, dass es eine wichtige Einsicht ist in das Wesen der Zeichenerklärung, dass sich das Zeichen durch seine Erklärung ersetzen lässt. Das bringt den Begriff dieser Erklärung in Gegensatz zu dem der Kausalerklärung.» [Ebd., S. 99].

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Bemerkungen, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 2, S. 65.

Ders., Das Braune Buch, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 5, S. 187, Hervorhebung im Original.

Ebd., S. 187. Die posthume Druckfassung reproduziert allerdings zweimal den gleichen «Fahrer», sodass hier ein wesentlicher Effekt des demonstrierten Nachzeichnens verloren geht: es entstehen zwei verschiedene und doch zusammengehörende graphische Gebilde. Der Verlust betrifft keineswegs nur ästhetische sondern vielmehr systematische Qualitäten: das zeichnerische Geführtwerden führt immer auch woanders hin.

Ebd., S. 187f., Hervorhebungen im Original.

«Ich habe nämlich das Gefühl, wenn ich nachträglich über das Erlebnis denke, dass das Wesentliche daran das <Erlebnis eines Einflusses>, einer Verbindung ist, im Gegensatz zu irgendeiner bloßen Gleichzeitigkeit von Phänomenen. Zugleich aber möchte ich kein erlebtes Phänomen <Erlebnis des Einflusses> nennen.» [Ebd., S. 188, Hervorhebungen im Original].

Ebd., S. 189, Hervorhebung im Original.

Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen (Anm. 14), S. 354f., Hervorhebung im Original; vgl. ders., Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (Anm. 9), S. 415.

Die Zeichnung ist wiederum Teil einer Serie verschiedener Motive, vgl. Wittgenstein, Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (Anm. 9), S. 72f. die allesamt verwandte Frage zur Diskrepanz zwischen der sprachlichen Deskription und der Wahrnehmung einer je singulären graphischen Erscheinung diskutieren.

Es korreliert mit dem von Wittgenstein ebenfalls wiederholt angesprochenen und variantenreich gezeichneten Problem der Überkreuzung zweier Linien (z. B. in: ders., Wittgenstein und der Wiener Kreis, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 3, S. 56f.; ders., Vorlesungen 1930–1935, Frankfurt a. M. 1989, S. 435; ders., Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (Anm. 12), S. 18 und bes. ders., The Big Typeskript, Bd. 11 der Wiener Ausgabe, Wien 2000, S. 315).

Es beginnt mit der Datierung 11. 9. 37, alle weiteren Einträge erfolgen undatiert. Die nächste Datierung, 27. 6. (1938), wird im Notizbuch auf S. 110 (MS 117, 114) gegeben.

Zu Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit vgl. meinen Beitrag in Rheinsprung 11, Ausgabe 01, S. 117–138, bes. S. 131ff.

Weil diese nachträgliche Schwärzung auch die mittlere der drei seriellen Nachzeichnungen [Abb. 5] betrifft, wäre folgende Dramaturgie denkbar: Als Wittgenstein, nach der Fertigstellung des Typoskripts an die Übertragung der Zeichnungen ging, könnte die frühere Tangenzzeichnung ebenfalls noch segmentiert gewesen sein. Wittgenstein wählte sie aus den vorliegenden Skizzen aus und übertrug sie ins Typoskript. Immerhin zeigen sie beide unter der Schwärzung den gleichen asynchronen Verlauf der segmentierten Quadrate. Dann erschien ihm diese Anordnung nicht mehr plausibel, und er veränderte zunächst die Zeichnung im Notizbuch um ihre Wirkung zu prüfen. Anschliessend übertrug er die Korrektur auch ins Typoskript.

Es fällt auf, dass nie die Darstellungsweise des Kreisbogens infrage steht, weil das Prinzip der Segmentierung den visuellen Effekt seiner partiellen Begrädigung unterstützt. Mit der graphischen Gestalt des Kreisbogen

beschäftigt sich Wittgenstein in den Zeichnungen zu den beiden anderen Motiven des Tangentenkomplexes (s. Anm. 32), die sich mit den Fragen der Wahrnehmbarkeit und Benennbarkeit einer Krümmung beschäftigen.

Seite 126 / [39]

---

Sie widersetzt sich auch einer Vereinheitlichung, die den Prozess des Nachzeichnens als ein reines Linienziehen hypostasiert: «In seinem intrikat geflochtenen *Traité du trait* weist Damisch darauf hin, dass der Ursprung der westlichen Zeichnung zwar als das zögernde Nachziehen eines Schattenrisses vorgestellt wurde (Butades-Mythos); der in der betreffenden Ursprungserzählung vorkommende Strich (*trait*), eine tastende, wiederholt ansetzende Geste, werde in der westlichen Tradition jedoch regelmäßig durch souverän gezogene Linien verdrängt (*ligne*), in denen die Vielzahl der Striche eine Vereinheitlichung erfährt.» [Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler, *Ouverture*, in: dies. (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 9–23, hier S. 20].

Seite 126 / [40]

---

Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a. M. 1984ff., Werkausgabe Bd. 8, S. 466.

## Abbildungen

Seite 115 / Abb. 1

---

Wittgenstein, Zeichnung aus der Philosophischen Grammatik (Anm. 19), S. 98.

Seite 116 / Abb. 2

---

Wittgenstein, Zeichnung im Notizbuch, MS 115 / 221. Scan des Trinity College 2012.

Seite 119 / Abb. 3

---

Wittgenstein, Zeichnung aus den Gesprächen mit dem Wiener Kreis (Anm. 34), S. 57.

Seite 119 / Abb. 4

---

Wittgenstein, Zeichnung vom 8. 9. 1937, sechste von 11 Zeichnungen des Tages, MS 118 / 134. Scan des Trinity College 2012.

Seite 120 / Abb. 5

---

Wittgenstein, Zeichnung im Notizbuch, MS 117 / 90. Scan des Trinity College 2012.

Seite 122 / Abb. 6

---

Wittgenstein, Zeichnung im Typoskript, TS 222 / 071. Scan des Trinity College 2012.

Seite 123 / Abb. 7

---

Wittgenstein, Durchschlag von TS 222, TS 221 / 062. Scan des Trinity College 2012.

Seite 125 / Abb. 8

---

Wittgenstein, reproduzierte Druckfassung aus den Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (Anm. 9), S. 72.

# Die Hand des Malers (1970)

ROLF WINNEWISSER



Abb: 1 >

«Décrivons d'abord la spatialité du corps propre. Si mon bras est posé sur la table, je ne songerai jamais à dire qu'il est à côté du cendrier comme le cendrier est à côté du téléphone. Le contour de mon corps est une frontière que les relations d'espace ordinaires ne franchissent pas. C'est que ses parties se rapportent les unes aux autres d'une manière originale: elles ne sont pas déployées les unes à côté des autres, mais enveloppées les unes dans les autres. Par exemple, ma main n'est pas une collection de points. Dans les cas d'allochirie, où le sujet sent dans sa main droite les stimuli qu'on applique à sa main gauche, il est impossible de supposer que chacune des stimulations change de valeur spatiale pour son compte et les différents points de la main gauche sont transportés à droite en tant qu'ils relèvent d'un organe total, d'une main sans parties qui a été d'un seul coup déplacée. Ils forment donc un système et l'espace de ma main n'est pas une mosaïque de valeurs spatiales.»

(Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 114.). [1]



Abb: 2 >

«In the human hand Rodin discovered the only familiar existence which has no inversions, no backviews or atypical angles; which can never be seen upside down. Because hands, weightless and tireless, live in perpetual adaption and transit. Unlike the hardbottomed space that supports our bodies, the space in which hands exert themselves is as fluid, as musical, as that of Monet's sky-replete water.»

(Leo Steinberg, Rodin, in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Oxford/New York 1972, S. 322–403, hier S. 339).



Abb: 3 >

«Se'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle [...] in effetto, ciò che ne l'universo per essentia, pressentia, o imaginatione, esso l'ha prima nella mente e poi nelle mani. E quelle sono de tanta eccellentia che in pari tempo generano una proportionate armonia in un solo sguardo qual fano le cose.»

(Leonardo da Vinci, *Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose*, Codice Vaticano Urbinate 1270, 5 r.).



Abb: 4 >

«Wenn ich das Fensterkreuz dort drüben <ins Auge> fasse und das Glas vor mir auf dem Tisch <in die Hand> nehme, ist dann das Fensterkreuz so in meinen Augen wie das Glas in meiner Hand? Gewiss nicht. Aber wo liegt der Unterschied, den wir mühelos feststellen, ohne ihn doch sogleich bestimmen zu können? Die Hand ist doch ein Organ unseres Leibes und das Auge ist es nicht minder. [...]

Das Auge nennt man Sinnesorgan. Und die Hand? Wir werden sie schwerlich als ein Sinnesorgan bezeichnen können. Aber zu ihr gehört der Tastsinn. Indes ist die Hand doch anders als eine bewegliche Ansammlung bewegbarer Tastfelder – vielleicht ein Greiforgan? Was also ist das Sehen im Unterschied zum Greifen? Einmal wird beim Sehen das Auge selbst nicht gesehen, die Hand dagegen sieht man beim Greifen nicht nur, ich kann sie sogar mit meiner andern Hand greifen. Wenn ich das Glas greife, so spüre ich das Glas und meine Hand. Das ist die sogenannte Doppelempfindung, nämlich das Empfinden des Getasteten und das Spüren meiner Hand. Beim Sehen spüre ich nicht mein Auge in dieser Weise. [...]

Der Unterschied zwischen dem Sehen des Fensterkreuzes und dem Sehen meiner Hand liegt unter anderem darin, dass die Hand meine Hand ist, das Fensterkreuz aber dort drüben steht. Die Hand vernimmt man, weil es meine Hand ist, in ihrer Lage auch <von innen> her.»

(Martin Heidegger, *Zollikoner Seminar*, hrsg. von Medard Boss, 3. Auflage, Frankfurt am Main 2006, S. 107f.).



Abb: 5 >

«Ce matin, pratique féconde – en tout cas agréable: je regarde très lentement un album où sont reproduites des œuvres de TW et je m’interromps souvent pour tenter très vite, sur des fiches, des griffonnages; je n’imite pas directement TW (à quoi bon ?), j’imite le *tracing* que j’infère, sinon inconsciemment, du moins rêveusement, de ma lecture; je ne copie pas le produit, mais la production. Je me mets, si l’on peut dire: *dans le pas de la main.*»

(Roland Barthes, Cy Twombly ou «Non multa sed multum», in: *Œuvres complètes*, Tome V: 1977-1980, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris 2002, S. 715). [2]



Abb: 6 >

«Die hier angeschnittenen Themen verweisen auf die Thematik des Doppelten, des Doppelgängers, des einen, aus dem zwei werden, der zwei, die zu einem werden, und so fort. Ich bin nicht in der Lage, darüber zu schreiben. Ich bin mit Zwillingsschwestern befreundet, von denen eine rechts-, die andere linkshändig ist: als Mädchen wurden sie gefilmt, wie sie beim Schreiben nebeneinandersaßen, so dass es aussah, als handelte es sich um nur eine mit ihrem Spiegelbild.»

(Adriano Sofri, *Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand*, mit einem biographischen Essay von Carlo Ginzburg, Frankfurt a. M. 1998, S. 210).

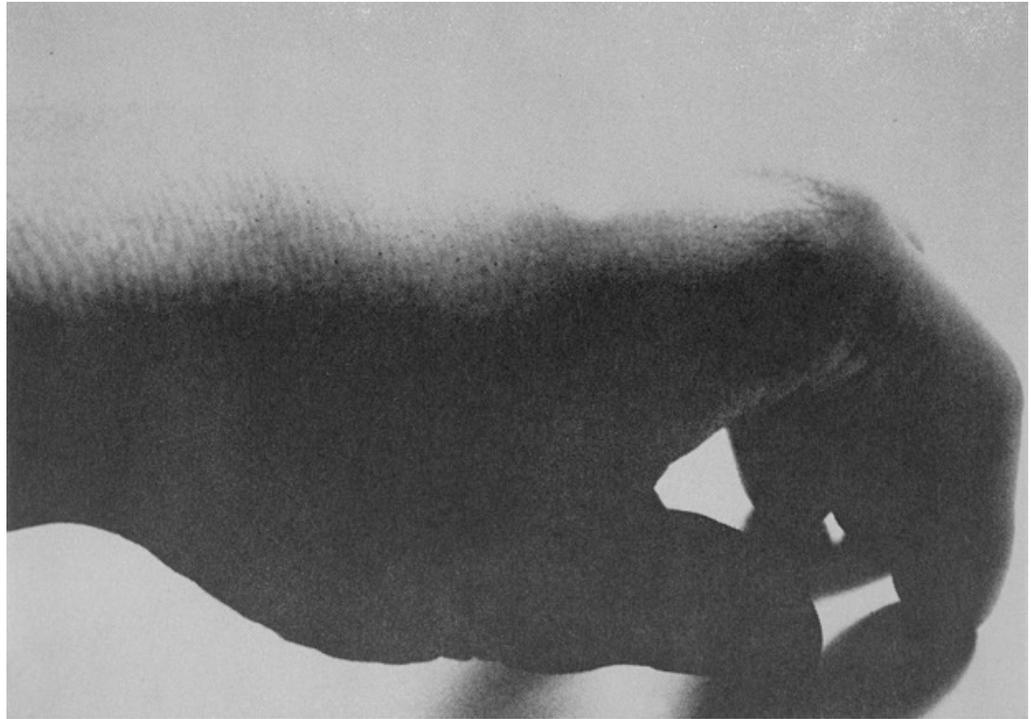


Abb: 7 >

«Handwerk – das ist die Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht.

Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.»

(Paul Celan in einem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960 aus Paris, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. III, Frankfurt a. M. 1983, S. 177f.).

## Fussnoten

Seite 127 / [1]

---

«Beginnen wir mit der Beschreibung der Räumlichkeit des eigenen Leibes. Wenn mein Arm auf dem Tisch ruht, werde ich nie auf den Gedanken kommen, zu sagen, er liege neben dem Aschbecher, so wie der Aschbecher neben dem Telephon steht. Der Umriss meines Leibes bildet eine Grenze, die von den gewöhnlichen Raumbeziehungen unüberschritten bleibt. Der Grund ist der, dass die Teile des Leibes in einem ursprünglich eigenen Verhältnis zueinander stehen: sie sind nicht nebeneinander ausgebreitet, vielmehr ineinander eingeschlossen. Zum Beispiel meine Hand ist keine Ansammlung von Punkten. In Fällen der Allocheirie, in denen der Kranke Reize, die man auf seine linke Hand ausübt, in seiner rechten Hand spürt, ist die Annahme möglich, dass jeder Einzelreiz für sich seine Raumwertigkeit verändere, vielmehr übertragen sich die verschiedenen Punkte der linken Hand auf die rechte, insofern sie sämtlich einem Gesamtorgan zugehören, der ungeteilten Hand nämlich, die sich mit einem Schlage als ganze auf die andere Seite verlegt hat. So bilden sie also ein System: der Raum meiner Hand ist kein Mosaik von Raumwertigkeiten.»

(Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin 1974, S. 123).

Seite 131 / [2]

---

«Diesen Morgen fruchtbare – zumindest angenehme – Tätigkeit: ich schaue ganz langsam ein Album an, wo Werke von TW reproduziert sind, und ich unterbreche mich oft, um auf Zetteln ganz schnell Kritzeleien zu versuchen; ich imitiere nicht direkt TW (wozu auch?), ich mache das tracing nach, das ich, vielleicht unbewusst, träumerisch, aus meiner Lektüre erschliesse; ich kopiere nicht das Produkt, sondern die Produktion. Ich begeben mich sozusagen in die Fusstapfen der Hand.»  
(Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983, S. 28).

## Abbildungen

Seite 127 / Abb. 1

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 128 / Abb. 2

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 129 / Abb. 3

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 130 / Abb. 4

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 131 / Abb. 5

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 132 / Abb. 6

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite 133 / Abb. 7

---

Rolf Winnewisser, «Die Hand des Malers», 1970, Fotografie im Postkartenformat, 9,5 x 13,5 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

# 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?*

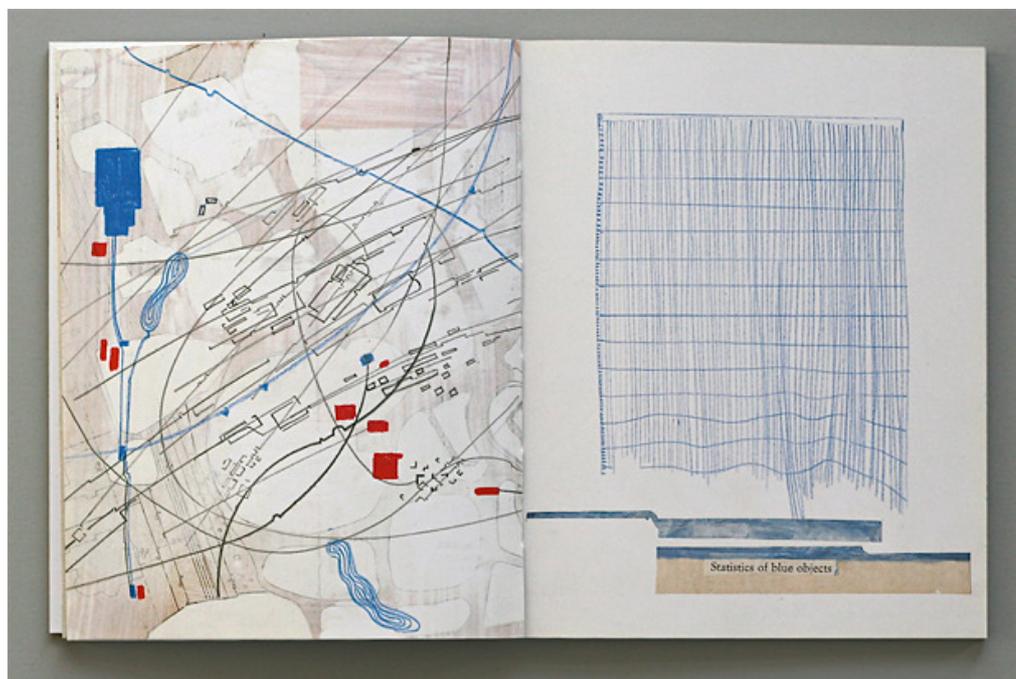


Abb: 1 >

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]



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.



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 Zurücktreten, 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 Maniertheit 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 grundiere 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 Mislungenem. 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.*

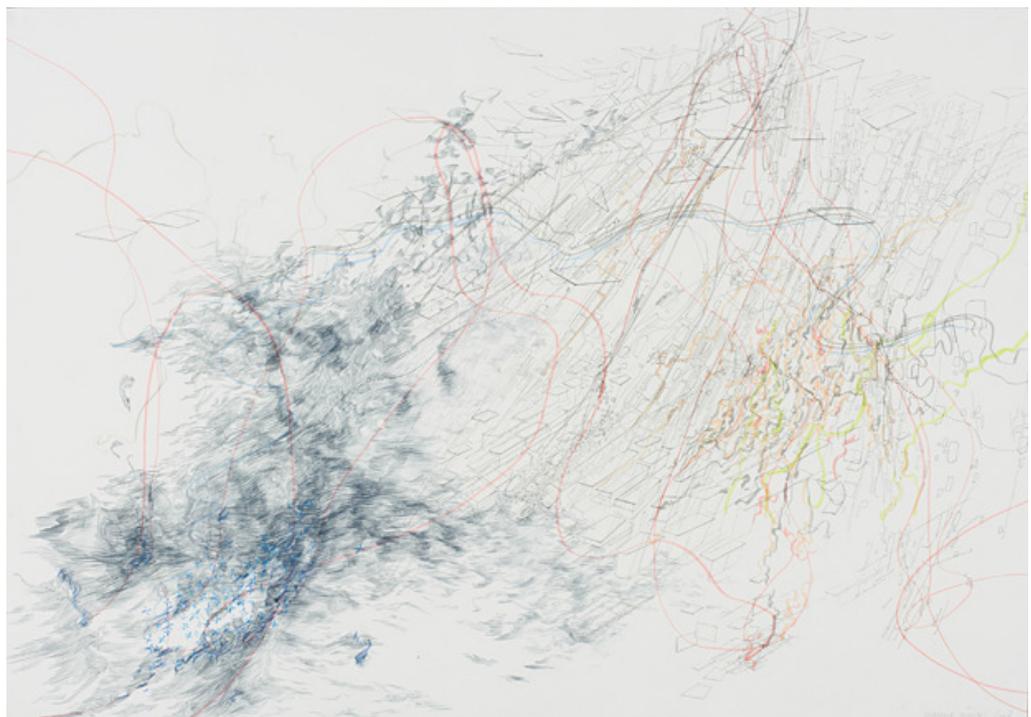


Abb: 7 >

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 festgezurrt 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.

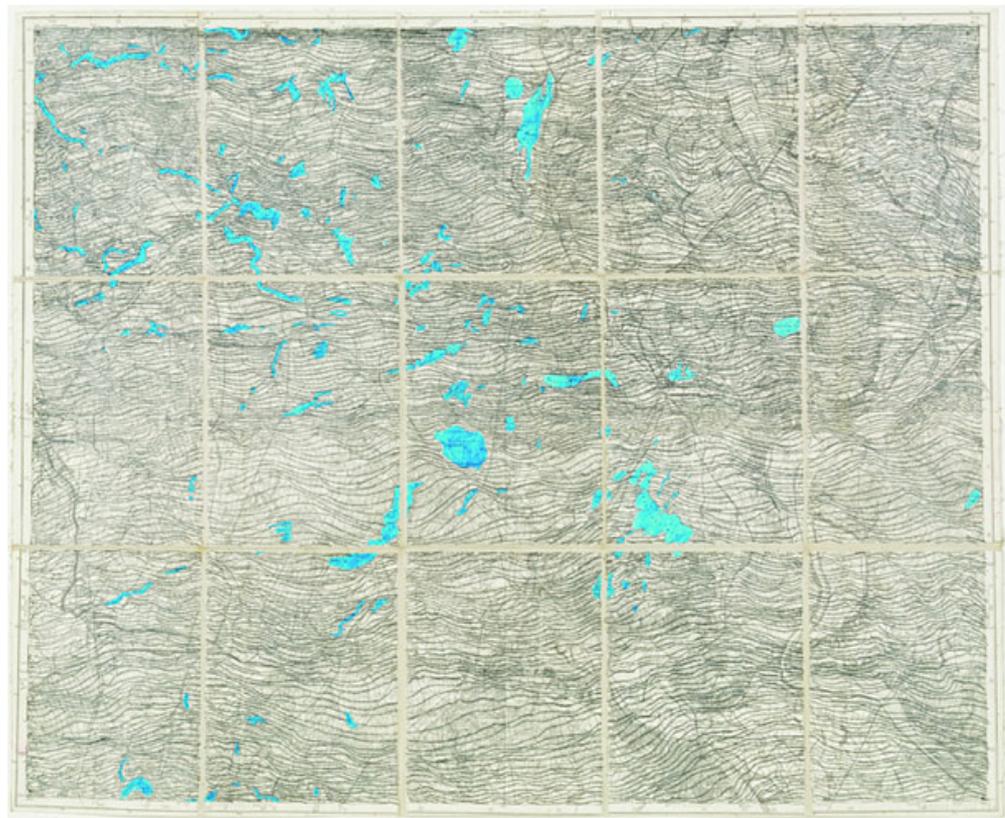


Abb: 15 >

*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 «Selbstaussdruck» 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 «Selbstaussdruck» 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 anfing, 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.

# Die un/sichtbaren Grenzen des Liberalismus ...

DOMINIQUE RUDIN

## Die un/sichtbaren Grenzen des Liberalismus als gestische Geschichte: Zur bildkritischen Historiographie Francesca Falks

### An den Grenzen der Geschichte

Die im Herbst 2011 erschienene Dissertation von Francesca Falk, *Eine gestische Geschichte der Grenze – Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt*, entstand zu guten Teilen im Rahmen eines Graduiertenkollegs des Nationalen Forschungsschwerpunktes für Bildkritik. [1] Da die Autorin von Haus aus Historikerin ist und der *Rheinsprung 11* Einblicke vermitteln soll in das Forschen und Schreiben an der Stätte seines Erscheinens, ist diese Arbeit für eine Besprechung an dieser Stelle prädestiniert.

Falk untersucht die ikonische Konstituierung und Funktion territorialer Grenzen im liberalen politischen Denken und Handeln, wozu sie paradigmatisch eine bildkritische Begrifflichkeit und Perspektive in Anschlag bringt. Das Vermögen von Bildern, Sachverhalte so vor Augen zu führen, dass «das Evidente als das Notwendige» erscheint, möchte die Autorin hinsichtlich seiner historischen Kontingenzen überprüfen, bildkritisch die Evidenz von Grenzen problematisieren. Wobei Kontingenz und Evidenz nicht strikte Gegensatzpaare seien, vielmehr funktionierten sie verschränkt. Deshalb suche sie jene Orte auf, «wo trotz vermeintlich generierter Grenzevidenz [...] die Grenzkontingenz sichtbar wird. Anhand konkreter historischer Konstellationen untersuche ich also einerseits, wie verschiedenen Arten von Grenzen [...] unter anderem über ein visuelles Programm evident gemacht werden, wie sich andererseits aber auch eine Tendenz zur Grenztransparenz etabliert, auch im Sinne einer Unsichtbarmachung der Grenze.» [2]

Dass dieses Vorhaben ein persönliches Anliegen der Autorin ist, wird auf den ersten Seiten deutlich. Denn sie verfasste ihre Studie nicht nur als Wissenschaftlerin, sondern auch als politisch engagierte Person, die die Funktion von Grenzen als Legitimationsinstanz von sozialer Zugehörigkeit und politischen Entscheidungen im liberalen Denken westlicher Staaten problematisieren möchte. [3]

In diesem Programm lässt sich unschwer ein aufklärerischer Gestus erkennen und ist insofern bemerkenswert, als dass sich die Autorin genauso wenig auf Grenzziehungen zwischen Wissenschaft und Politik einlässt, wie auf universitäre Fächergrenzen. Während sich der Text entlang des Kulturphänomens der Grenze seit der frühen Neuzeit bewegt, gerät er selber in Zonen kontingenter Zugehörigkeit, nomadisiert zwischen historischer Darstellung, politikwissenschaftlicher Studie, bildkritischem Unternehmen und persönlicher Reflexion.

### **Eine gestische Geschichte der Grenze**

Auch historisch folgt die Darstellung nicht ausgetretenen Pfaden. Sie gelangt von der konstitutiven Funktion der Leere in John Lockes Liberalismus zu Landschafts- und Gerichtsphotografien von John Watkins in den USA des 19. Jahrhunderts, von Thomas Hobbes *horror vacui* und den Pestärzten des 16. Jahrhunderts zu Pressebildern von Bootsflüchtlingen, von der Geschichte des Lagers als koloniale Institution zu aktuellen Techniken der Illegalisierung, Identifizierung und (In-) Visibilisierung von Migrantinnen und Migranten. Ich bleibe kursorisch und beispielhaft in der inhaltlichen Skizze:

Bei Hobbes *Leviathan* entwickelt sie, ausgehend von zwei je drei Millimeter grossen Figuren auf dem Frontispiz von 1651 – die in der Forschung bislang kaum beachtet worden sind – ihre Darstellung der Zusammenhänge zwischen frühneuzeitlichen Seuchen, Sanität und Souveränität. [4]

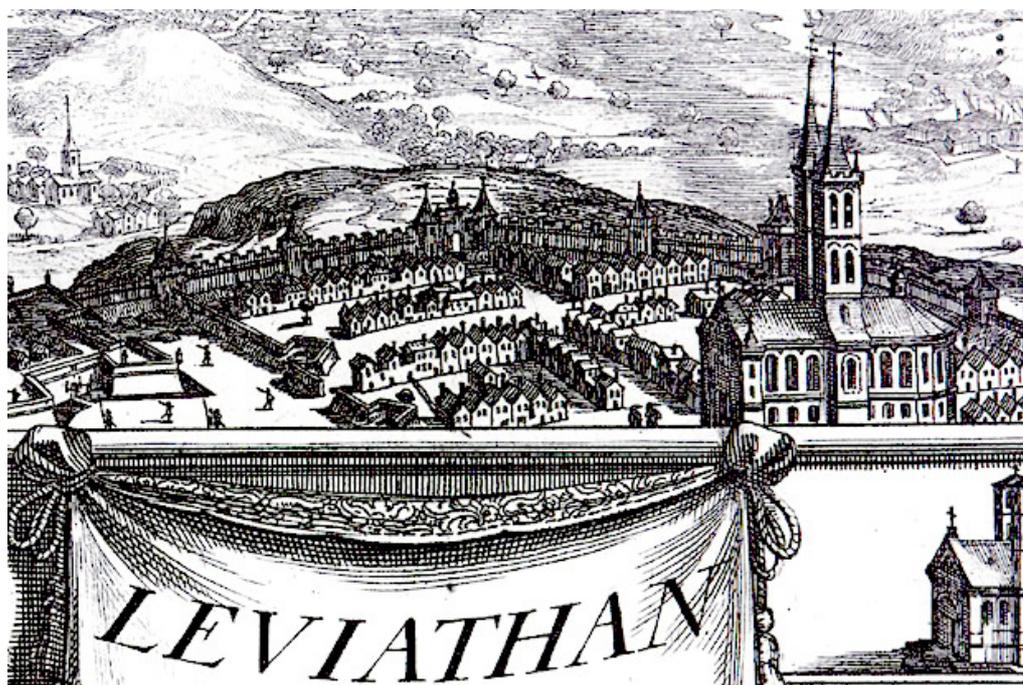


Abb: 1 >

Die beiden dort dargestellten Pestärzte (erkennbar an ihren markanten Schnabelmasken, vgl. Abb. 1) sind ikonische Akteure frühneuzeitlicher Gesundheitspolitiken, zu denen auch die Separierung der Kranken von den Gesunden oder das Ergreifen grenzsanitärer Massnahmen gehörten, wie Quarantäne für Reisende sowie Transport- und Reiseverbote. So gelingt es der Autorin, durch die exakte Bildbetrachtung einer schon vielfach analysierten politischen Ikone, die Verknüpfung eines Gründungstextes moderner Staatssouveränität mit der Konstituierung von Grenzregimen und der frühneuzeitlichen Formierung dessen, was heute Biopolitik(en) genannt wird. Die damit etablierte Relation von Staat, Sanität und Bewegungskontrolle kommt anschliessend mit Blick auf Bootsflüchtlinge im Mittelmeerraum als aktuelle Problematik wieder ins Spiel. [5]

Während Hobbes und der *Leviathan* vertraute Gäste im Themengebäude ‚Politik und Bilder‘ sind, sucht man darin meist vergebens nach John Locke, der als *pater familias* des Liberalismus gilt. [6] Falk stellt ihn ganz an den Anfang ihrer Darstellung. [7] Dort zeigt sie eindrücklich, welcher Erkenntnisgewinn darin liegen kann, vermeintlich Altbekanntes anhand neuer Paradigmen zu betrachten. Wenn Bilder als visuelle ‚Verdichtungen‘ verstanden werden können, liegt der bildkritische Gedanke nicht fern, nach der Funktion von Leere für Bilder zu fragen. Falk stellt an das Locke’sche politische Denken, wie es in den *Two treaties* dargelegt ist, genau diese Frage. So kommt sie zu einer erhellenden Darstellung der «konstitutive[n] Funktion der Leere in Lockes Liberalismus». [8] Eine imaginierte räumliche Leere, projiziert insbesondere auf das frühkoloniale ‚Amerika‘, war dessen Gründungsfiktion, um privates (Boden-)Eigentum und freiheitliche Gemeinschaftsordnung zusammen denkbar zu machen. Das Ideologem des leeren Raumes war die notwendige Bedingung, um die Idee der freiwilligen Zustimmung in einen liberalen Gesellschaftsvertrag propagieren zu können. Denn diese Freiwilligkeit erfordert eine „Exit-Option“, wie Falk sie nennt: die Option, nicht zuzustimmen und auf einem anderen Territorium eine alternative Vergesellschaftungsform realisieren zu können. [9]

Wie ambivalent die Vorstellung eines leeren und grenzenlosen (kolonialen) Raumes war, zeigt die Autorin unter anderem anhand des US-Fotografen Carleton Watkins im 19. Jahrhundert. [10] Seine Fotografien des Yosemite-Nationalparks waren Teil des Bildwissens einer menschenleeren «Augenweide» Amerika. [11] Die Autorin zeigt, dass Bilder Watkins’ auch zu den ersten gehörten, die in den USA juristische Verwendung fanden und zwar – ausgerechnet – in einer kalifornischen Grenz- und Landrechtsstreitigkeit [Abb. 2].



Abb: 2 >

Die Vorstellung von Leere stieß spätestens mit der nationalen Territorialisierung an ihre Grenzen und die Grenzenlosigkeit inszenierende Landschaftsfotografien konnten in Akteure von Grenzevidenz umschlagen.

Die bei Locke angelegte enge Verschränkung von staatlicher Territorialität, Verfassungsliberalismus und notwendiger ‚Exit-Option‘ stellt Falk in eine Reihe weiterer Konstellationen. Ihre Darstellung bricht dabei mit der historischen Chronologie, um dafür die Widersprüchlichkeiten der Locke’schen Konzeption einer <freiwilligen> Teilnahme souveräner Individuen an liberalen Gesellschaften umso klarer konturieren zu können. Habe die traditionelle politische Philosophie primär die Legitimierung des Staates gegenüber seinen Bürgern im Blick gehabt, [12] verfolgt die Autorin dahingegen eine postkoloniale Perspektive und macht geltend, dass sich die Legitimitätsfrage von Ein- und Ausschlüssen gerade im liberalen Gemeinwesen auch hinsichtlich all jener stellt, die nicht Teil des Souveräns sind, dessen Agieren sie aber unterworfen sind – ohne Locke’sche Exit-Option.

### **Schwierigkeiten eines Versuches**

Das gewählte Verfahren des Herstellens von Konstellation bezeichnet Francesca Falk als «gestische Geschichtsschreibung». [13] Paradigmatisch führt sie Walter Benjamins Diktum an über das Bild, welches dasjenige sei, «worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt». [14] Die Autorin beschreibt ihre Geschichtsschreibung als Erzeugung von Bildern, die «durch ein gestisches, öffnendes Schreiben» erreicht werde, «changierend zwischen Dichte und Leere, Präsenz und Absenz». [15] Die darin angelegten Momente von Kompilation und Konstellation sind strategisch: Grenzen sind es, die die gestische Geschichte aufzeigen soll ohne sie festzuschreiben.

Der Text ist folglich nicht hermetisch verfasst, bietet keine lineare Erzählung der Techniken und Phänomene, welche Grenzen seit der Frühen Neuzeit konstituieren. Das Unterfangen ist komplex, denn die Sichtbarkeitsregime und Evidenzwirkungen von Territorialgrenzen sind keiner konsistenten Logik unterworfen. So spricht Falk angesichts einer aktuellen «Flexibilisierung, Virtualisierung und Entgrenzung der Grenze» von einer «Entbildlichung» und damit einer «Tendenz zur Grenztransparenz», gleichzeitig aber sei eine «Rückkehr zu militarisierten Mauern und bewachten Grenzbesfestigung» festzustellen. [16] Einerseits lösten sich Grenzkontrollen von Grenzlinien, weiteten sich flächendeckend aus (strategisch im Schengenraum, topografisch bedingt auf dem Mittelmeer), andererseits werden massive Sicherungsbauwerke errichtet (wie der US-Grenzzaun zu Mexiko).

Gerade letzteres Beispiel zeigt, wie auch die Überwachung solcher Grenzen mittels öffentlich einsehbarer Webcams verteilt werden kann und zwar in einem weitgehend entterritorialisierten, virtuellen Raum. An dieser Textstelle wird besonders deutlich, dass die Definitionen von Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit, Opazität, Transparenz und Bildlichkeit untereinander und in ihren jeweiligen Verhältnissen zur Kategorie <Evidenz> nicht immer ganz klar sind.

Wie hängen Bilder und Grenzevidenz genau zusammen? Wie Grenz-Sichtbarkeit, Grenz-Transparenz und Grenz-Evidenz? Ist Transparenz primär als Unsichtbarkeit zu verstehen, wie die zitierte Stelle zu insinuieren scheint? Wohl nicht, wenn Grenzregime sich dadurch auszeichnen, dass sie «gewisse Aspekte sichtbar, andere aber unsichtbar machen», und dass sich dieses Verhältnis wieder verändert kann. [17] Auf welchen Ebenen agiert <Transparenz>, auf welchen Unsichtbarkeit? Klar ist, dass die Bedingungen für Grenzevidenz ohne Berücksichtigung konkreter Handlungsweisen (mit, wegen oder trotz einer Grenze), nicht bestimmt werden können.

Aufgrund dieser Variabilität führt die gestische Geschichtsschreibung – sei es, weil die Ausführungen zu knapp oder die Begrifflichkeit zu unklar sind – immer wieder zur Schwierigkeit, dass sie historische Situationen isoliert beschreibt, den Ab- und Vergleich mit anderen Gegebenheiten jedoch oftmals der Leserschaft überlässt. Wenn sich nicht gleichsam eine gestische Leseweise einstellt, stehen spezifische Vorgänge wie «Entbildlichung» als «Tendenz zur Grenztransparenz» scheinbar losgelöst von anderen Vorgängen, in denen beispielsweise eine intensive Bildproduktion ebenfalls mit dem «ambivalenten» Stichwort «Transparenz» zusammenfallen, wie an der US-Südgrenze.

Teilweise stellt sich der Eindruck von verallgemeinernden Aussagen ein, die aber sehr spezifische Situationen betreffen. Insofern wäre eine schärfere, vielleicht ausführlichere Unterscheidung der Begriffs- (und Handlungs-!) Ebenen der Sache dienlich gewesen. Zwar scheint mir in der Arbeit die Differenzierung angelegt, den Komplex «Evidenz – Transparenz – Opazität» den sozialen Geltungsbereichen medialer Reproduktionsmuster zuzuordnen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hingegen als Referenzen auf die visuelle Ordnung *in situ* zu verstehen. Narrativ aber wurde diese Unterscheidung nicht konsequent realisiert. So fällt die Evidenz ermöglichende Transparenz unversehens mit Unsichtbarkeit zusammen, obschon (Grenz-)Evidenz einleitend als Herstellungsprozess definiert wird, bei dem sich «ein Gefühl des Überzeugtseins und der Gewissheit» einstelle, in dessen Folge «das Evidente als das Notwendige» erscheine, [18] was – wie Falk selber unterstreicht – nicht strukturell mit visueller Sicht- bzw. Unsichtbarkeit verbunden ist.

### **Geste und Respekt**

Diese Exploration der Grenze(n) jedoch einzig an gelegentlichen Unschärfen zu messen, würde ihr weder formal noch inhaltlich gerecht. Falk unternahm mittels des erst wenig erprobten, bildkritischen Rüstzeugs das Wagnis, Wege der Darstellung zu begehen, die, disziplinar betrachtet, alles andere denn evident sind. Ihre gestische Geschichte ist keine ausschliesslich methodisch interessierten Bildkritik, sondern genauso sehr eine politische.

Gestik gilt, in Form der sublimierten «Geste», auch als Zeichen der Besonnenheit und Wertschätzung. So verstehe ich die Gesamtkonzeption von Falks Arbeit vor allem auch als Geste des Respektes jenen gegenüber, die ihre Objekte hätten werden können; Menschen, die systemisch infame Subjekte sind, qua Dasein strengsten Gesetzen und Zwangsmassnahmen unterworfen, Gegenstand symbolischer und praktischer Grenzziehungen.

Die offene Form einer gestischen Geschichte versucht, sie nicht nochmals festzuschreiben und keinem Panoptismus zu unterwerfen. [19]  
In der Konstellation zwischen Liberalismus, Grenzregime und Bevölkerungsbewegungen werden am Schluss von Falks Arbeit aktuelle Wissensfiguren des Fremden – wie Sans-Papiers und Bootsflüchtlinge – als relationale Entitäten historischer Handlungs- und Identifikationslogiken erkennbar, sobald sie an den Grenzen europäischer Denkräume und Staatsterritorien auftauchen. Es sind die, die es nicht geben soll, die irritieren und Fragen aufwerfen. Diese Unvernehmlichen werden zu Umschlagpunkten, an denen die vermeintlich natürlichen Grenzen westlicher Gesellschaftsverfassungen als fragile Kontingenzen aufblitzen, Bilder einer anderen Zeit. [20]

## Fussnoten

Seite 159 / [1]

---

Francesca Falk, Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt, München 2011. Francesca Falk war 2006-2008 im eikones-Graduiertenkolleg «Bild und Wissen» und arbeitet seit 2009 an der Zürcher Hochschule für Künste an einer visuellen Kulturgeschichte der Demonstration.

Seite 159 / [2]

---

Ebd., S. 14.

Seite 159 / [3]

---

Vgl. die Ausführungen zu ihren Erfahrungen mit kontingenten Einbürgerungsentscheiden in ihrer Heimatgemeinde, ebd., S. 9.

Seite 160 / [4]

---

Vgl. ebd., S. 73.

Seite 161 / [5]

---

Vgl. ebd., S. 91–104.

Seite 161 / [6]

---

Bezeichnend ist etwa, dass auch das jüngst erschienene Handbuch der politischen Ikonographie gänzlich ohne Nennung Lockes auskommt, vgl. Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.), Handbuch der politischen Ikonographie, München 2011.

Seite 161 / [7]

---

Vgl. Falk, Geschichte der Grenze (Anm. 1), S. 21–33.

Seite 161 / [8]

---

Ebd., S. 22.

Seite 161 / [9]

---

Vgl. ebd., S. 29.

Seite 161 / [10]

---

Vgl. ebd., S. 34–46.

Ebd., S. 43f.

Vgl. ebd., S. 15.

Ebd., S. 149.

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, S. 576–577.

Falk, Geschichte der Grenze (Anm. 1), S. 149.

Ebd., S. 128f. Zur Variabilität von Evidenzherstellung auch ihre Einleitung, S. 12–14.

Ebd., S. 45.

Ebd., S. 17.

Vgl. das entsprechende Kapitel bei Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 2002, S. 251–292.

Der Begriff des <Unvernehmlichen> ist angelehnt an: Jacques Rancière, Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a. M. 2008.

## Abbildungen

Seite 160 / Abb. 1

---

Detail aus: Abraham Bosse, Frontispiz von Thomas Hobbes «Leviathan», 1651, Kupferstich, British Library.

Seite 162 / Abb. 2

---

Carleton Watkins, «Rancho San Antonio», Watkin's court deposition in Land Case 100 ND, United States v. D. and V. Peralta, 1861, California Land Case Collection, 19xx.096:08-fff ALB digital scan, Courtesy of The Bancroft Library University of California, Berkeley.

# Skizze einer Ästhetik des Entwerfens

DAVID ESPINET

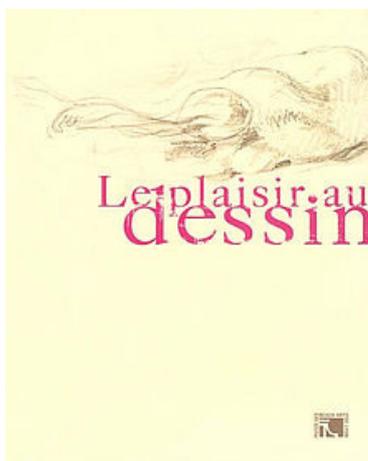


Abb: 1 >



Abb: 2 >



Abb: 3 >



Abb: 4 >

David Espinet über

Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Galilée, Reihe

«Écritures/Figures», Paris 2009, 136 S. ISBN 978-2-7186-0801-3

«L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessein.» (J.J. Rousseau)

«Die Zeichnung ist die Öffnung der Form (Le dessin est l'ouverture de la forme)» – mit dem Satz, der alles Kommende entwirft und doch nicht restlos preisgibt, setzt Jean-Luc Nancys Essay *Le Plaisir au dessin* (*Die Lust an der Zeichnung*) ein. [1] Das Buch, das aus einem kürzeren Text anlässlich der gleichlautenden Ausstellung am Musée des Beaux-Arts in Lyon 2007-2008 hervorgegangen ist und worin einige der Zeichnungen abgebildet sind, [2] muss als Essay gelesen werden: obwohl der Text aus sechzehn meist knappen Einzeltexten besteht, zeichnet ihr Autor darin eine freie, in Rückwendungen aber stets sich selbst einholende Gedankenlinie. Auf jeden der Textabschnitte folgt ein «Skizzenbuch» bestehend aus Zitaten philosophischer, literarischer und künstlerischer Provenienz, die von Leonardo bis Baselitz, von Plotin bis Badiou und von Stendhal bis Bonnefoy reichen. In ihrer unbestimmten Verbundenheit zum Haupttext entfalten diese Textschnipsel allerlei anregende Resonanzen.

Nicht nur den sechzehn Skizzenbüchern und den sieben Abbildungen, auch dem Haupttext selbst ist die zeichnerische Form deutlich ablesbar. So verzichtet Nancy in der Entfaltung seines Gedankens in aller Regel auf einen aufwändigen Nachweis- und Diskussionsapparat der verarbeiteten Texte und Positionen. Platon, Aristoteles, Spinoza, Burke, Kant, Hegel, Valéry, Freud, Adorno, Heidegger, Merleau-Ponty, Bataille, Lacan, Deleuze, Blanchot, Derrida, Lacoue-Labarthe ... – der Leser darf dankbar sein, dass der mehr oder minder offenkundige Intertext zumeist nicht in Zitate und langatmige Diskussionen verkeilt wird.

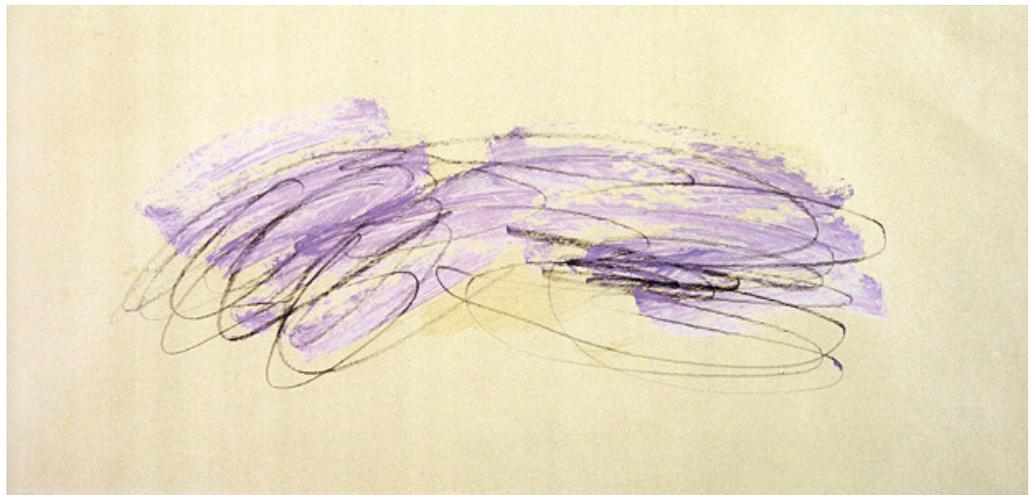


Abb: 5 >

Auf diese Weise ist das Buch eine luftige Zeichnung geworden, selbst wiederum eher ein Skizzenbuch von handlichem Format, in dem ein Autor mit freier Hand lange Betrachtetes schnell zu Papier bringt. Nahezu jeder Strich sitzt; und dort, wo ein Linienzug fragend abbricht, wird etwas offen gelassen; so bleibt eine unbeschwerte Vorläufigkeit bestehen.

Keineswegs sollte man solche äussere Form als verspielten Manierismus abtun: auch wenn Nancy es an keiner Stelle ausspricht, so gibt *Le Plaisir au dessin* deutlich zu verstehen, dass es sich um den Versuch handelt, dem, wovon der Text inhaltlich handelt, der Offenheit der Zeichnung und der Lust an dieser, auch in der formal-sprachlichen Ausführung zu entsprechen. Nancy möchte nicht *über* das Zeichnen, die Zeichnung und die Freude an der Mimesis schreiben, sondern im Medium der Schrift angemessen darauf antworten. Dem liegt die seit Heidegger wirksame Annahme zugrunde, dass auch philosophische Sprache dem Gedanken gegenüber nicht neutral ist, sondern dass, wie in der Dichtkunst, in der das Gesagte und dessen sprachliche Form untrennbar verwoben sind, der philosophische Gedanke von seiner Form betroffen wird. Analog zur Zeichnung, deren Form zugleich ihr Inhalt ist und die deshalb nicht zwischen beiden trennen kann, möchte Nancy vom Zeichnen her sprechen, indem er gleichsam zeichnend schreibt.

Nancys Ausgangspunkt ist, dass man der Zeichnung ihre Vorläufigkeit ansieht: einmal aufs Papier geworfen, ist sie nicht bloss fertiger Entwurf. Die Zeichnung ist die Vergegenwärtigung dessen, dass der Entwurf mit der Zeichnung gerade nicht abgeschlossen wird, sondern sich darin weiter entfaltet.

«Le dessin est *l'ouverture* de la forme» meint dann zweierlei: einmal *Eröffnung* als ein Anfang oder Ursprung der Form, die mit der zeichnerischen Geste entsteht, sodann die stetige *Offenheit* der hingezichneten Form, die auch als fertige Zeichnung nicht abgeschlossen ist, nicht zur Ruhe kommt. Die Zeichnung deutet zurück auf den Spielraum der zeichnerischen Geste, die der Zeichnung voraus- und in diese eingeht, sowie vor auf die eigenste Möglichkeit der Zeichnung, nämlich: die Offenheit der Form selbst, die keine bloss abgezielte *res extensa* ist. Nicht nur die zeichnerische Geste, die seit den ersten Höhlenmalereien immer wieder neu dazu ansetzt, Formen zu eröffnen, auch die scheinbar fertige Zeichnung, diese meist distinkte graue Linie auf weissem Grund, erweist sich gemäss Nancy als wesentlich offen. Spätestens seit Klees «träumender Linie», wie es Henri Michaux einmal formuliert, dürfte dem grösseren Publikum bekannt sein, dass sich die Form der Zeichnung – damit die Zeichnung selbst, deren Inhalt nichts anderes ist als ihre Form – massgeblich durch eine unabschliessbare Unbestimmtheit auszeichnet. Ganz zu schweigen von der Einsicht, dass Zeichnungen nicht bloss Vorstufen zu den eigentlichen Werken sind, leere Formen, die man ausmalt, um daraus «wirkliche» Kunstwerke zu machen.

Auf philosophisch meisterliche Weise stellt Nancy die Eigenständigkeit dieser Kunstgattung dar; der Text will indes noch mehr, er zielt auf eine philosophische Ästhetik *in nuce*, welche die linienziehende Geste in aller künstlerischen Mimesis – zumindest skizzenhaft – herausstellt. Auf gelassene Weise dekonstruiert Nancy dabei überlieferte Begriffsmuster der klassischen Ästhetik. Dies ist freilich nicht möglich, ohne einen beträchtlichen Apparat von Grundbegriffen abendländischer Theoriebildung in Bewegung zu versetzen. So vollzieht Nancy zahlreiche Verschiebungen und Uminterpretationen dessen, was Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie unter den Titeln von Form, Idee und Stoff, Wesen, formbildende Kraft und Subjekt, Möglichkeit und Wirklichkeit, Werden und Vollendung, Sein, Mass, Harmonie, Zweckmässigkeit ohne Zweck, Wahrheit und Schönheit – oder eben Mimesis – seit jeher umtreibt.

«Der wahrhafte Charakter der Mimesis» bestehe darin, so fasst Nancy Philippe Lacoue-Labarthes These zusammen, dass die Mimesis «sich an keinem Modell orientiert.» (S. 78) Gerade im Überstieg der Differenz von Bild und Abgebildetem liege die Erkenntnislust, von der Aristoteles schreibt, die beim Identifizieren der Form mit einer Sache entstehe.

Diese für Nancys Ansatz zentrale Verkoppelung von Form und Lust als Lust an der Form ist erläuterungsbedürftig. Man darf den vorliegenden Text als den Versuch verstehen, die aristotelische Beobachtung mit eigenen Mitteln und unter Anverwandlung einer ganzen Begriffsgeschichte einzuholen.

«Die Form» der Zeichnung «ist die <Idee>» (S. 14), dies zunächst im griechischen Wortsinne – ἰδέα, εἶδος – als sichtbare Gestalt, die in der Zeichnung besonders prägnant erscheint; sodann «Idee» enger platonisch verstanden als der Spielraum, der durch die Idee – durch ihren Sinn und ihre Wahrheit – eröffnet wird: *Verhandlungstisch*, *Esstisch*, *Waschtisch*, *Rechentisch*, *Schreibtisch* etc., das heisst lauter Möglichkeiten der Idee des Tisches, Form zu werden. Ihr Gegenpart, den Nancy nur streift, der «Stoff», «ist die Widerständigkeit der Form gegenüber ihrer Verformung» (S. 17). Offenkundig ist es nicht vornehmlich oder zumindest nicht allein die Unbestimmtheit des Stoffes (vgl. dazu auch S. 82), sondern die Variabilität der Idee, die für Nancy der zeichnerischen Offenheit der Form zugrunde liegt: in diesem Sinne unterstreicht er mehr als einmal: «Die Zeichnung ist also Idee», und als dieser unendliche Spielraum von Realisierungen «eine zukünftige Form, die in der Zeichnung hervorkommen [...] kann.» (S. 19) Was in der Zeichnung als offene Form in die Zukunft möglicher Wirklichkeiten weist, ihre Idee, ist so ihre wesentliche Möglichkeit, die aller eingezeichneten Wirklichkeit vorausgeht, oder – so Nancy mit Aristoteles – ihre «*dynamis*» (S. 22).



Abb: 6 >

Dieser dynamische Charakter der Idee beinhaltet für Nancy – mit deutlich spinozistischem Anklang – die «formgebende Kraft» (S. 19–23), die in der Zeichnung als «*forma formans*» hervorkommt (S. 30–33).

Mit der formgebenden Kraft einer *forma formans*, analog zur immer zeugenden *natura naturans*, ist die absolute Metapher der Natalität für die Form in ihrem stetigem status nascendi gefunden: «das, was die Zeichnung trägt, was sie hinwegträgt und ihr ihren Schwung verleiht, ihren Linienzug, das ist diese Geburt, ihre Ereignishaftigkeit, Kraft und Form in dem Masse, als sie sich in statu formandi befindet. <Zeichnen> bedeutet zumal die Form gebären – sie hervorbringen, indem man sie zur Welt kommen lässt – oder eher, ihre Offensichtlichkeit oder Evidenz sich verschenken lassen [...]» (S. 33)

Alles in Nancys Beschreibungen der Zeichnung drängt so auf die Verbindung der zeichnerischen Form mit der Lust an der linien(er)zeugenden zeichnerischen Geste. Wenn es sich um ein Zeugen und Gebären handelt, dann vornehmlich darin, dass die Linie ein ursprüngliches Begehren erzeugt, das nicht nur die zeichnerische Geste vorantreibt. Dieser Gedanke erfährt eine – vielleicht zu zaghafte – werkästhetische Wendung, die im letzten der sechzehn Textabschnitte entwickelt wird; nämlich dass es die Linie der Zeichnung selbst ist, die sich in der Lust am Formbegehren vorantreibt: «die Linie [...] ist ein Begehren – macht nichts anderes, als einen Fixpunkt der Wahrheit in Bewegung zu versetzen und nach vorn zu ziehen» (S. 124). Von der Linie geht der Eros der Wahrheit aus, die sich in unablässiger Selbstunterscheidung des Identischen in unterschiedene Demarkationslinien der Erfahrung – damit der Künste – ausdifferenziert: «Ob visuell, auditiv, gestisch oder haptisch, die Demarkation der Linie unterscheidet, differenziert und verteilt, ordnet an, indem sie zugleich ins Eigene der Bewegung verschwindet.» (S. 124) Hier, in der sinnlichen Fülle unendlicher Differenzen ist der Ort des *ekphanestaton* und des *erasmiôtaton*, des am hellsten Scheinenden und Anziehendsten. «Die Schönheit [...] ist das Strahlen der Wahrheit.» (S. 126)

Neben den zahlreichen Anverwandlungen aus rund 2600 Jahren Begriffsgenese, besteht Nancys Originalität vornehmlich darin, Lustprinzip und Begehren mit Blick auf ein in der Regel wenig üppiges Sujet, die graue Spur auf weissem Grund, zur Geltung zu bringen. Er kann sich dabei auch auf ein Zeugnis Vasaris stützen, der über Michelangelo berichtet: «Durch sein Genie neigte er zur Lust am Zeichnen und heimlich brachte er damit so viel Zeit zu, wie er nur konnte, weswegen sein Vater und seine älteren Geschwister ihn schalten.» (S. 26). Nancy hätte, dies sei hinzugefügt, auch auf Rousseau zurückgreifen können, der an prominenter Stelle, im Fragment über den Ursprung der Sprachen, ganz im Sinne Nancys Liebe und Linie (bzw. Absicht) identifiziert. [3]



Abb: 7 >

Doch, was ist die Freude oder Lust am Zeichnen und an der Betrachtung von Zeichnungen genauer mehr als Identifikation des Nicht-Identischen? Auch hier scheut Nancy das klassische Begriffsvokabular der Philosophie keineswegs: «Die bewundernde Liebe und die Betrachtung sind Lust, aber eine solche, die sich nicht darin gefällt, ein Objekt zu ergreifen: vielmehr erfreut sie sich daran, ein Subjekt über sich hinaus zu tragen [...]. Die Betrachtung verbraucht nicht, was sie betrachtet: sie erneuert daran ihren Hunger und Durst.» (S. 28–29)

Freude oder Lust meint bei Nancy nicht die Erfüllung und damit Auslöschung des Begehrens, sondern der stete Aufschub der Erfüllung einer begehrten Lust. Während in der Erfüllung die Lust erlischt, will das Begehren gerade die Unerfülltheit der Lust und damit die Lust selbst – das heisst diese offenhalten. Hierfür rekrutiert Nancy erneut auf einen klassischen, diesmal kantischen Topos: Die Betrachtung der schönen Dinge ist ganz ohne jenes Interesse, das sich aus vitalen Bedürfnissen speisen würde, die das verspeisen, wonach sie verlangen. Nancy kann sich hier auf Kants Bestimmung des Schönen als Zweckmäßigkeit ohne Zweck stützen, was er in sein Idiom als «Finalität ohne Ende (<Finalité sans fin>)» (S. 111–118) übersetzt. Der Betrachtung einziges Interesse ist es, das Interesse nicht zu verlieren: «das Begehren verlangt sich selbst» (S. 36). Das Interesse des Betrachtens besteht also darin, das Begehren über sich selbst hinauszutragen, dorthin, wo es unerfüllt bleiben kann – hin zum «Schönen, das die Absicht des Wahren ist (<le dessein du vrai>)» (S. 126).

Dieses Interesse am Schönen und Wahren betrifft den Rezipienten wie den Künstler gleichermassen: die *forma formans*, die in der zeichnerischen Geste geboren wird und in der späteren Betrachtung weiterlebt, ist gemäss Nancy eine Bewegung des Subjekts «von sich zu sich selbst» (S. 37), ein Selbst freilich, das sich selbst transzendiert und so, mit Nietzsches Diktum, wird, was es eigentlich «ist», d.h. es selbst wird, indem es über sich hinausgeht. Diesen Aussenbezug fasst Nancy als eine Lust an der Beziehung oder Bezüglichkeit überhaupt (S. 84-90), für Nancy der Beziehung des Seins zum Sein.

Bis auf die letzte ontologische Wendung verbinden diese Reflexionen auf meist gut nachvollziehbare Weise die Offenheit der Zeichnung mit der Unabschliessbarkeit der Lust. Gleichwohl muss auf eine Gefahr hingewiesen werden, die Nancy selbst benennt, ohne unsere Bedenken selbst ganz entkräften zu können – Bedenken, die eine Ästhetik der Gestik in Verkopplung mit dem Lustprinzip, zumal Freudscher Prägung, die Nancy ausführlicher entwickelt, hervorruft. Denn wenn es stimmt, dass «Lust nichts anderes als Selbstaffektion» (S. 39) und wenn die «Zeichnung [...] vor allen Dingen und am eigentlichsten eine Geste ist» (S. 50), über deren Lust- und Begehrenscharakter Nancy keinen Zweifel lässt, dann stellt sich unausweichlich die Frage nach der «irreduziblen Differenz des Werkes» (S. 66) zu dieser Entstehung. Prozesse sind keine Werke. Zudem werden Werke nicht gezeugt, wie Menschen oder andere Tiere: die zeichnerische Geste zeugt anders als der sexuelle Akt. So genau Nancy diese Differenz benennt, so unscharf bleibt diese in der Ausführung.



Abb: 8 >

Insbesondere der letzte Textabschnitt scheint hier gegenzusteuern. Immerhin, Nancy befände sich unter produktions- und rezeptionsästhetischen Prämissen in bester Gesellschaft: Nach Kants Ästhetik des Schönen, dessen Bestimmung als Zweckmäßigkeit ohne Zweck bei Kant nicht ohne Anklänge an die Bestimmung der Person als Selbstzweck bleibt, nach Nietzsches und Merleau-Pontys Ästhetiken der leiblichen Expressivität, oder nach Valéry's Ästhetik der Geste und des Tanzes – scheint Nancy eine bemerkenswerte Variante – oder Skizze – prozessualer Ästhetik gelungen zu sein. Wie weit es sich dabei auch um eine Werkästhetik handeln kann, hängt davon ab, wie sehr wir geneigt sind, einer Linie selbst Begehren zuzugestehen.

## Fussnoten

Seite 166 / [1]

---

Seit kurzem liegt eine deutsche Übersetzung im Passagen Verlag vor:  
Jean-Luc Nancy, *Die Lust an der Zeichnung*, übers. von Paul Maercker,  
Wien 2011.

Seite 166 / [2]

---

Vgl. Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007.

Seite 170 / [3]

---

Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in: ders., *Œuvres complètes V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bibliothèque de la pléiade, Paris 1995, S. 371–481, hier S. 376: «L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessein.» Ob «dessein» nun «Zeichnung» oder «Absicht» bedeutet, ist im genannten Text nicht entscheidbar. Tatsächlich treffen beide Lesarten zu, da «dessein» im 18. Jahrhundert sowohl «Absicht» als auch «Zeichnung» oder «Skizze» bedeutet, eine produktive Ambivalenz, auf die Nancy ausführlich eingeht.

## Abbildungen

Seite 166 / Abb. 1

---

Umschlag Vorderseite von Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007.

Seite 166 / Abb. 2

---

Umschlag Rückseite von Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007.

Seite 166 / Abb. 3

---

Umschlag Vorderseite von Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris: Galilée, 2009.

Seite 166 / Abb. 4

---

Umschlag Vorderseite von Jean-Luc Nancy, *Die Lust an der Zeichnung*, Wien: Passagen, 2011.

Seite 167 / Abb. 5

---

Jean Fautrier, *Nu*, [um 1959-1960]. Paris, Musée national d'Art moderne. Aus: Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007, Abb. 87, S. 123.

Seite 169 / Abb. 6

---

Jean-Baptiste Greuze, *Deux études d'avant-bras et mains gauches et deux mains droites repliées*. Bayonne, musée Bonnat. Aus: Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007, Abb. 55, S. 95.

Seite 171 / Abb. 7

---

Annibale Carracci, *Étude de mains jointes*, [um 1590], Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Aus: Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007, Abb. 56, S. 96.

Seite 172 / Abb. 8

---

Édouard Manet, *Étude pour l'Olympia*, [1862-1863]. Paris. musée d'Orsay. Aus: Sylvie Ramond (Hg.), *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007/2008, Paris 2007, Abb. 68, S. 108.

# Linie

ARNO SCHUBBACH

Die Linie in einem bildtheoretischen Glossar anzuführen, ist keinesfalls selbstverständlich. Es gibt zum einen Linien, die wie Spuren im Sand nicht ohne weiteres Teil eines Bildes sind. Zum anderen bestehen nicht alle Bilder wie Kinderzeichnungen fast ausschließlich aus Linien: Schraffuren und Schattierungen bereichern die Möglichkeiten des Zeichners; Fotografien und Pixelgrafiken setzen sich aus Körnern oder Bildpunkten statt aus Linien zusammen; nicht zuletzt die Malerei war Anlass für eine ausgreifende Diskussion über die Wichtigkeit von Farbe oder Umrisslinien. Nichtsdestotrotz können natürlich alle Bilder durch Farb- und Lichtflecken Linien darstellen. Es gilt deshalb zu unterscheiden zwischen Linien, die wir sehen, und Linien, die wir ziehen. Die Notwendigkeit, Linien zugleich als gezogene und gesehene zu thematisieren, verweist auf zwei untrennbare, aber analytisch zu unterscheidende Aspekte von Bildern: Für ihren Sinn ist sowohl ihre Betrachtung als auch ihre Herstellung von zentraler Bedeutung. [1]

## **Appelles' und Protogenes' nahezu unsichtbare Linien**

Die analytische Unterscheidung von gezogenen und gesehenen Linien möchte ich zunächst anhand einer antiken Anekdote diskutieren, auf die James Elkins jüngst die bildtheoretische Aufmerksamkeit gelenkt hat. [2] Plinius berichtet im Buch 35 seiner *Historia Naturalis* von einem Malerwettstreit: Appelles reist nach Rhodos, um seinen berühmten Zeitgenossen Protogenes kennenzulernen, trifft in dessen Haus neben einer vorbereiteten großen Tafel (*tabulam aplae magnitudines*) aber lediglich eine alte Frau an, die anbietet, dem abwesenden Hausherrn eine Nachricht zu übermitteln. Appelles greift zu einem Pinsel, malt auf der bereitstehenden Tafel eine sehr dünne, farbige Linie (*lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam*) und lässt ausrichten, diese sei von ihm (*ab hoc*). Als Protogenes nach Hause kommt, erkennt er bei genauerer Inspektion der Tafel die meisterliche Hand Appelles'. Er greift seinerseits zum Pinsel und malt eine noch feinere Linie von anderer Farbe in die erste Linie hinein (*ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse*). Die Bedienstete bekommt dieses Mal den Auftrag, das Ganze Appelles zu zeigen, sollte dieser in seiner Abwesenheit wiederkommen, und hinzuzufügen, dies sei, was er suche (*hunc esse, quem quaereret*). Als Appelles erneut Protogenes' Haus besucht, sieht er das Bild mit Erstaunen und teilt die Linien mit einer weiteren Linie von einer dritten Farbe (*tertio colore lineas secuit*). Schließlich kehrt Protogenes wiederum heim, erkennt seine Niederlage an und sucht Appelles auf, um sie ihm einzugestehen.

Plinius' Geschichte hat Künstler, Ästhetiker und Philologen seit ihrer Niederschrift fasziniert und wäre in vielerlei Hinsichten zu diskutieren. [3] An dieser Stelle soll sie lediglich zum Anlass für eine bildtheoretische Erwägung zum komplexen Charakter von Linien im Bild genommen werden. Was wir dem Bericht entnehmen, ist zuallererst die schrittweise Entstehung eines Bildes: Eine Linie nach der anderen wird gemalt, drei Mal hinterlässt ein Pinsel eine Spur von Pigmenten. Die gezogene Linie verknüpft sich so mit der Vorstellung eines zeitlichen Prozesses, der sich Stück für Stück in materiellen Spuren niederschlägt, wobei wir in der Linie von Künstlers Hand anders als in der geometrischen Konstruktion eine ausdrucksvolle Bewegung zu sehen erwarten. Während Plinius die Entstehung des Bildes also schrittweise schildert, lässt er recht offen, was wir schließlich sehen würden, wenn wir auf das Bild blicken könnten. Diese Frage bildete daher ein Zentrum der faszinierenden Rezeptionsgeschichte und bot Raum für vielfältige Rückprojektionen der eigenen ästhetischen Vorstellungen. [4] Mit Blick auf das bildtheoretische Stichwort der Linie möchte ich mich im Folgenden – in Anlehnung an die Diskussion bei James Elkins – zunächst auf die scheinbar einfache Frage beschränken: Wie viele Linien würden wir wohl auf dem Bild sehen? [5]

Nehmen wir einmal an, die Maler hätten ihre dünnen Linien kurzer Hand neben einander auf die Leinwand gesetzt, dann wäre die Antwort wohl eindeutig: Wir sähen drei Spuren des Pinsels und zugleich drei Linien. Plinius' Bericht von diesem Wettstreit unterstützt diese Annahme aber keineswegs. Denn die Maler haben sich zu überbieten versucht, indem sie die neuen Linien in die bisherigen hinein malten. Sie unterteilten so mit der feineren Linie den alten Linienzug und wählten daher auch jeweils eine neue Farbe. Mit der zweiten Linie entstehen so drei Farbbänder, nach der dritten fünf. Jedes dieser Farbbänder können wir wiederum als eine Linie betrachten, so dass wir also schließlich fünf Linien sehen würden. Die numerische Identität zwischen den aufeinander folgenden Spuren der Malakte und der im Bild sichtbaren Linien ist nicht mehr gegeben, und die Bildbetrachtung löst sich von der Ordnung der Bildentstehung: Sie sieht fünf Linien unabhängig von der Tatsache, dass der Pinsel nur drei Mal seine Spur auf der Leinwand hinterlassen hat. Was wir schließlich sehen können, entsteht mit und im Bild und ist keineswegs auf die Schritte der Herstellung zurückzuführen.

Im Übergang von der Entstehung des Bildes in die Ordnung des Sehens tritt somit anderes in den Blick: Zunächst haben wir es mit Akten der Herstellung zu tun, sodann mit ihren materiellen Spuren und schließlich mit ihrem Sinn. Bei einigen wenigen Pinselstrichen fallen das Ziehen der Linie, der Linienzug auf der Tafel und die gesehene Linie noch scheinbar zusammen. Dennoch und umso mehr sind die Materialität der Darstellung und die Idealisierung des Dargestellten zu unterscheiden, um das dynamische Zusammenspiel der verschiedenen Aspekte und damit die spezifische Charakteristik bildlicher Darstellungen herauszuarbeiten. Unter ‹Idealisierung› möchte ich dabei die Subsumtion der Darstellung unter ihren Sinn und insbesondere ihre Identifikation mit dem Dargestellten verstanden wissen: Ich sehe also eine Linie ohne Breite und nicht die Pigmente in der Fläche, die jene materialisieren und die der Betrachter realisiert. Eine solche Idealisierung muss nicht das Ziel der Betrachtung sein, sie bezeichnet aber sehr wohl ein irreduzibles Moment, weil es sich bei Bildern um Dinge handelt, die hergestellt wurden, um etwas zu bedeuten oder darzustellen. [6] Deshalb steht dieser Aspekt der Idealisierung aber auch in einem dynamischen und spannungsvollen Wechselspiel mit der Materialität des Bildes: Wir sehen nicht entweder ein Ding oder den dargestellten Sinn – wir sehen beide zugleich in einem Prozess, der sowohl den einen wie den anderen Aspekt der Darstellung hervortreten lassen kann.

Das komplexe Wechselverhältnis dieser beiden Aspekte kann mit Plinius' Bericht vom antiken Malerwettstreit weiter ausgelotet werden. Nehmen wir naheliegender Weise an, die Maler hätten ihre Linien mittig aufeinander gesetzt und die vorhergehende Linie daher durch eine feinere geteilt. Aus der Sicht der Bildbetrachtung changieren hier Fläche und Linie: Die erste Linie kann von Beginn an als eine Fläche betrachtet werden, da sie in einer länglichen Ausdehnung des Pigments realisiert ist und daher niemals wie eine mathematisch idealisierte Gerade ohne Breite auskommt. Sobald sie durch die zweite, feinere Linie übertroffen wird, wird sie notwendig zur Fläche, da sie nur in dieser Gestalt geteilt werden kann. Im Moment ihrer Teilung wird das Changieren der Linie als dargestellte Linie und der ausgedehnten Farbfläche im Bild offenbar. Sie kann in ihrer Materialität charakterisiert werden, zugleich hat sie aber Sinn und stellt etwas dar. Das idealisierende Moment beschränkt sich dabei insofern nicht auf die Darstellung der Linie, als auch der Bezug auf den Malakt das Farbpigment übersteigt und auf einen vorgeblich einfachen Akt der Herstellung zurückführt. Der Bezug auf die Herstellung kann so auch ein Moment der Idealität in der Betrachtung des Bildes sein.

Am Teilen einer Linie durch eine Linie wird aber nicht nur das Wechselspiel zwischen Fläche und Linie deutlich. Die zweite, teilende Linie zeigt eine weitere Möglichkeit des Bedeutens von Linien in Bildern. Denn sie fungiert zunächst als eine Grenze zwischen zwei Flächen und ist als solche nicht selbst Gegenstand des Blicks. Statt selbst als Fläche wahrgenommen zu werden, lässt sie sichtbar werden, was sie unterscheidet. Eine einzige Linie schafft daher im Bild eine Konfiguration von Flächen und verleiht ihnen einen spezifischen Sinn: Sie lässt oben und unten, links und rechts sehen, wobei die prinzipielle Orientierung der Bildfläche im Bezug zum Betrachter eine entscheidende Rolle spielt. Linie und Fläche gehen auch hier wiederum eine sehr komplexe Verbindung ein, es geht nun aber nicht mehr um die Flächigkeit der Linie, sondern um die Bedeutsamkeit der Flächen, die durch Linien unterteilt werden. Die Linie selbst erscheint weder in ihrer Flächigkeit, noch wird sie als solche wahrgenommen. Sie fungiert als Grenze und kann zur Umrisslinie werden, die einer Figur sichtbare Gestalt verleiht.

Die Linie bewegt sich im Zusammenspiel mit der Fläche folglich zwischen der Materialität und Idealität des bildlichen Sinns. Sie geht zugleich mit einer Transformation der Zeit im Übergang von der Herstellung des Bildes zur Betrachtung einher, die im folgenden Abschnitt behandelt werden soll. Den grundlegenden Gedanken kann man wiederum anhand von Plinius' Anekdote benennen. Denn sein Bericht lässt ein Bild Schritt für Schritt entstehen, mit den drei Zügen eines Wettstreits und in den drei Spuren eines Pinsels. Das Bild, das schließlich entstanden war, hat dagegen eine andere Zeit. Damit ist nicht allein die Zeit des Artefakts gemeint, das Plinius zufolge in Caesars Kunstsammlung aufbewahrt wurde und mit dieser verbrannt sein soll. Das Bild versammelt zuallererst die Spuren der schrittweisen Entstehung in einer Konfiguration, die von da an simultan zu erblicken ist. Wenn wir an der Stelle von drei Spuren eines Pinsels vielleicht fünf Linien sehen, dann ist dies nur deshalb möglich, weil diese Spuren sich auf der Leinwand versammelt haben und sich dort überlagern. Was hier zu betrachten ist, entsteht mit dem Bild und ist im Bild gegeben. [7] Nach der Auskunft Plinius war zwar nicht viel mehr zu sehen als eine große Fläche, die nichts anderes enthielt als kaum sichtbare Linien (*spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes*). Aber auch diese fast leere Fläche muss erst einmal gesehen werden, indem die simultan gegebenen Linienzüge aktualisiert werden und sie sich dabei mit der Zeit des Sehens verschränken.

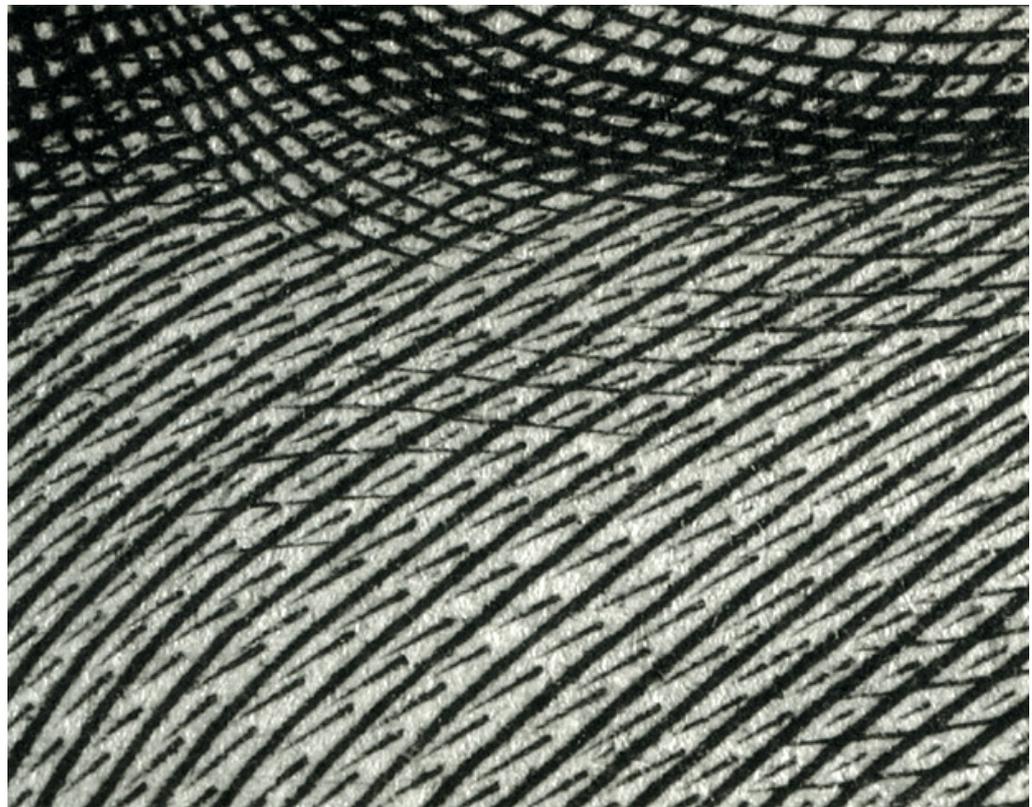


Abb: 1 >

### Die Zeit der Linie nach Kant

Wie sich wiederum an der Linie zeigen wird, wäre es bildtheoretisch voreilig, den Sinn mit der Simultaneität des Bildes zu identifizieren. Denn im selbst unbewegten Bild ist zwar alles der Möglichkeit nach zugleich zu sehen, es muss aber sehr wohl noch gesehen werden. Anders gesagt muss die Simultaneität des Bildes in einem Prozess des Sehens realisiert werden, der selbst wesentlich zeitlich ist. [8] Kants Philosophie erweist sich hier deshalb als anschlussfähig, weil sie am Beispiel der Linie eine komplexe Verschränkung des sich vollziehenden Sehens mit der zu sehenden Gestalt konzipiert. Die Linie dient ihr daher zuallererst als Illustration für die generelle Annahme, dass die Gegenstände unserer Erfahrung nur durch synthetische Leistungen zustande kommen, die als eine Funktion der Einheitsbildung zu begreifen sind. Demnach wird die Einheit des Gegenstands der Vorstellung auf der Grundlage der «*transzendentalen* Einheit des Selbstbewußtseins» [9] durch die Einheit der Handlung der Synthesis hervorgebracht: «Um aber irgend etwas im Raume zu erkennen, z. B. eine Linie, muß ich sie *ziehen*, und also eine bestimmte Verbindung des gegebenen Mannigfaltigen synthetisch zu Stande bringen, so daß die Einheit dieser Handlung zugleich die Einheit des Bewußtseins (im Begriffe einer Linie) ist, und dadurch allererst ein Objekt (ein bestimmter Raum) erkannt wird.» [10]

Das Ergebnis bezeichnet Kant vor allem im Schematismus-Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* als ‹Bild›, womit also die synthetisierte, gegenständliche Anschauung gemeint ist. [11] Es handelt sich somit um eine Vorstellung und keine in der Welt allgemein sichtbare bildliche Darstellung. Kant spricht aber wohl deshalb von ‹Bild›, weil es ihm um den simultanen Anblick eines erscheinenden Gegenstands zu tun ist. Dieser Anblick setzt seiner Annahme zufolge wie das Sehen von Bildern eine Synthese voraus, die selbst zeitlich ist. Für die Bildtheorie ist aber vor allem von Interesse, dass Kants Beispiel der Linie es erlaubt, die Zeit des Sehens mit der Zeit des Bildes zusammenzubringen und ihre Aufhebung im Anblick der Idealität des Dargestellten zu problematisieren.

Die Linie dient Kant, wie wir bereits gesehen haben, zunächst als beliebiges Beispiel für die Grundannahme seiner Philosophie, dass sich die Einheit jedes vorgestellten Gegenstandes der synthetisierenden Handlung verdankt. Dass Kant gerade die Linie zum Beispiel nimmt, ist aber offenbar dadurch motiviert, dass sie sich als Sinnbild für den zeitlichen Vollzug einer Synthese eignet, die jeder gegenständlichen Erfahrung zugrunde liegt. Am Beispiel der Linie betrachtet Kant daher auch die genauere Struktur einer solchen Synthese und die Zeitlichkeit ihres Vollzugs: Wie eine Linie nur entstehen kann, indem wir sie immer weiter verlängern und zugleich die bereits durchmessene Strecke aufgezeichnet wird, besteht die Synthesis (Apprehension) einer beliebigen Figur zugleich in der Fortsetzung der Synthese und der Bewahrung des bereits Synthetisierten (Reproduktion):

«Nun ist offenbar, daß, wenn ich eine Linie in Gedanken ziehe, oder die Zeit von einem Mittag zum andern denken, oder auch nur eine gewisse Zahl mir vorstellen will, ich erstlich notwendig eine dieser mannigfaltigen Vorstellungen nach der andern in Gedanken fassen müsse. Würde ich aber die vorhergehende (die ersten Teile der Linie, die vorhergehenden Teile der Zeit, oder die nach einander vorgestellten Einheiten) immer aus Gedanken verlieren, und sie nicht reproduzieren, indem ich zu den folgenden fortgehe, so würde niemals eine ganze Vorstellung, und keiner aller vorgenannten Gedanken, ja gar nicht einmal die reineste und erste Grundvorstellungen von Raum und Zeit entspringen können.» [12]

Dieses notwendige Zusammenspiel von Apprehension und Reproduktion und damit die Zeit der Synthesis jeder sinnlichen Erfahrung stellt Kant somit am Beispiel der Linie dar, weil diese im Zuge ihres Entstehens die offene fortschreitende Entstehung mit der Bewahrung des bereits Entstandenen verbindet.

Das Zusammenspiel von Fortschritt und Bewahrung in der Synthese des Gegebenen zum Gegenstand kann unter Umständen die Vorstellung eines zwangsläufigen und mechanisch ablaufenden Prozesses evozieren. Jedoch hängt dieser Eindruck wesentlich vom gewählten Beispiel der Linie ab, worin ein erstes Indiz dafür zu sehen ist, dass das Sehen, sein Vollzug und seine Konzeption nicht unabhängig sind von dem, was es sehen soll. Dieser Gedanke bekräftigt sich in der Theorie des Erhabenen aus der *Kritik der Urteilskraft*, die solche Erscheinungen ins Auge fasst, an der die Synthese scheitert: Bei allzu großen Erscheinungen gelingt es nicht, durch die Reproduktion zu bewahren, was bereits synthetisiert wurde, so dass keine einheitliche sichtbare Gestalt resultiert. [13] Anders gesagt löscht sich die Linie, während wir sie ziehen, an ihrem anderen Ende wieder selbst aus, so dass die Zeit dieser Synthese niemals in der Gestalt einer Linie aufgehoben werden kann. Dieses Scheitern hat nun keineswegs nur einen negativen Sinn: Kant hat es als Möglichkeit gesehen, die Wahrnehmung auf eine Erfahrung dessen zu öffnen, was sich nicht als eine sichtbare Gestalt darstellen lässt. Diese Theorie des Erhabenen hat in der Kunsttheorie der 1980er und 1990er Jahre einiges Aufsehen erregt, erweist sich aber als ein zu großer Sprung für eine Bildtheorie, die sich Bildern im Allgemeinen widmet und daher an kleinteiligeren Beschreibungen interessiert sein muss. [14]

Die Konzeption der Erhabenheit legt zunächst einmal den Gedanken nah, dass das Sehen in seiner synthetischen Bemühung zwar prinzipiell auf die Einheit des Gegenstandes bezogen sein kann, es aber mitnichten gewährleistet ist, dass diese Synthese wie im Beispiel einer Linie von übersichtlicher Länge auch erreicht wird. Bildtheoretisch lässt sich dieser Gedanke auf die Bestimmung der simultanen Gegebenheit des Bildes beziehen, die das Ziel, aber nicht das Ende einer Bildbetrachtung beschreiben kann. Wir betrachten demnach nacheinander die Elemente des Bildes, sehen sie in bestimmten Konfigurationen und beziehen sie zugleich auf seine Ganzheit. Dieser Bezug auf die simultane Ganzheit des Bildes muss aber keineswegs die Vollendung des Sehens im synchronen Anblick des Bildes und in seinem eindeutigen Sinn bedeuten. Vielmehr erlaubt es gerade der Bezug auf das ganze Bild, jedes Bildelement immer wieder neu in Bezug zu setzen und in anderen sinnvollen Konfigurationen zu sehen. Die Simultaneität des Bildes bezeichnet so nicht primär seine synthetische Zusammenfassung in der Idealität eines erblickten Gegenstandes, sondern eine Ressource des zeitlichen Prozesses der Bildwahrnehmung und der Entfaltung eines vielfältigen Sinns der Bildelemente. [15]

Protogenes' und Appelles' Linien bieten dafür – in der Form des Gedankenexperiments – ein gutes Beispiel. Dass ihre Linien kaum sichtbar waren oder der Sichtbarkeit entflohen, verweist möglicherweise nicht nur darauf, dass sie so dünn waren. Sie geben auch die Flächen zu sehen, die sie unterteilen, oder gar die leere Fläche, aus der sie kaum hervorzutreten vermögen. Ob ich eine Linie sehe oder die von ihr unterteilten Flächen, hängt aber wesentlich davon ab, ob ich die Fläche als Ganzes wahrnehme und ihre Unterteilung bemerke oder die Einheit der Linie als Ganzes annehme und die umgebenden Flächen an den Rand treten lasse.

Diese beiden Möglichkeiten sind in der Simultaneität des Bildes gegeben. Sie lassen sich aber nicht in einem idealisierten Sinn des Bildes zusammenführen, weil die Linien in der jeweils gewählten Konfiguration einen eigenen Sinn haben. Das Bild stellt so keine harmonische Einheit aller möglichen Konfigurationen dar und resümiert sich nicht in einer einzigen Bedeutung. Es ermöglicht simultan die Wahl heterogener Konfigurationen, in denen Bildelemente immer wieder neuen Sinn gewinnen.

Das Beispiel der Linie führt aber über diese bildtheoretische Adaptation von Kants Theorie der Synthese noch ein Stück hinaus. Denn vor dem Hintergrund von Kants Theorie des Erhabenen und seiner Analyse der Zeit anhand der Linie lässt sich die Vermutung wagen, dass die Zeitlichkeit der Synthese und des Sehens keineswegs unabhängig sind von dem, was gegeben ist und betrachtet wird. Dieser Gedanke wird durch eine weitere Ebene von Kants Argumentation am Beispiel der Linie unterstützt. Denn Kant vertritt die These, dass wir uns die Zeit nicht unmittelbar vorstellen können, sondern nur gestützt auf «die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit», nämlich einer «geraden Linie». [16] Wenn wir uns die Zeit aber nur «unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen» [17], vorstellen können, dann ist sie offenbar nicht unabhängig von dieser Darstellung und der spezifischen Figur der Linie. Für Kant geht es dabei zuallererst darum, wie die Zeit Gegenstand unserer Vorstellung werden kann. Dennoch legt er damit durchaus den Gedanken nah, dass die Zeit der Synthese selbst abhängig ist von der Erscheinung, die synthetisiert werden soll. Die Zeit der Synthese würde demnach strukturiert werden durch die in der Anschauung gegebenen Konfigurationen. Sie formt sich nach den Strukturen dessen, was sie gerade zusammenzuführen versucht. Hätten Appelles und Protogenes ihre drei dünner werdenden Linien nebeneinander und nicht ineinander gesetzt, so wäre wohl auch keine Linie, sondern der visuelle Rhythmus der Bildfläche hervorgetreten.

Neben die Linie treten so nicht nur möglicherweise andere Darstellungen der Zeit, sondern eben auch andere Formungen der Zeit der Erfahrung selbst. So sehr das Ziehen der Linie in seiner historischen Semantik unserem gewohnten Verständnis von Zeit entgegenkommt, so sehr eröffnet dieses Beispiel Kants den Blick auf eine andere Erfahrung der Zeitlichkeit in Abhängigkeit von den Konfigurationen, die wir in Bildern sehen können.

Die Linie ist folglich ein Bildelement, das die Möglichkeiten von Bildern in mancherlei Hinsicht selbst durchzieht. Sie kann an der Herstellung wie an der Bedeutung von Bildern teilhaben und verknüpft diese beiden Aspekte der bildlichen Darstellung. Sie nimmt als materielle Spur eine Fläche ein, aus der sie als dargestellte Linie hervortreten kann. Zugleich kann sie als Grenze fungieren, Flächen unterteilen oder Figuren umreißen und ihnen so Sinn verleihen. Wie Bilder aus der Fläche Sinn schöpfen, zeigt sich so nicht zuletzt an der Linie. Sie eignet sich aber darüber hinaus, um die Verknüpfung des simultan gegebenen Bildes mit der Aktualisierung des Bildsinns im Prozess des Sehens zu reflektieren. Schließlich ist die Linie in der philosophischen Tradition nicht nur eng mit der linearen Darstellung der Zeit verbunden. Sie evoziert auch die Zeit, die wir brauchen, um ein Bild zu sehen und aus seiner simultanen Gegebenheit Sinn zu realisieren. Die Linie verknüpft so die Genese von Sinn in der Fläche mit seiner Realisierung in der Zeit – und muss daher wohl doch als eine besondere Reflexionsfigur der Bildtheorie gelten.

## Fussnoten

Seite 174 / [1]

---

Vgl. Arno Schubbach, Gezogene Linien sehen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 53/2, 2008, S. 219–232. Wegen dieser Bedeutsamkeit der Herstellung kann die bildtheoretische Diskussion nicht einfach davon ausgehen, dass ein Bild gegeben sei und etwas repräsentiert. Gerade zeichentheoretische Ansätze nehmen dies oft an und verkürzen damit das Bedeuten von Bildern, vgl. exemplarisch Nelson Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976, S. 3ff. Mit Blick auf die allgemeinere Frage der Repräsentation hat beispielsweise Bruno Latour ein solches Herangehen grundlegend kritisiert, vgl. Bruno Latour, Der «Pedologen-Faden» von Boa Vista. Eine photo-philosophische Montage, in: ders., Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Berlin 1996, S. 191–248.

Seite 174 / [2]

---

Vgl. James Elkins, Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures, in: Critical Inquiry 21, 1995, S. 822–860, bes. S. 838–857; vgl. für eine Ausgabe des Textes C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lateinisch – deutsch, Buch XXXV: Farben – Malerei – Plastik, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1978, S. 64–67.

Seite 175 / [3]

---

Vgl. für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte Hans van de Waal, The Linea Summae Tenuitatis of Appelles. Pliny's Phrase and its Interpreters, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12/1, 1967, S. 5–32.

Seite 175 / [4]

---

So de Waal, Linea Summae Tenuitatis (Anm. 3), S. 8–10.

Seite 175 / [5]

---

Vgl. Elkins, Marks (Anm. 2), S. 84off., der gestützt auf de Waal, Linea Summae Tenuitatis (Anm. 3), S. 18, darauf hinweist, dass auch diese Frage in der Rezeptionsgeschichte bereits verhandelt worden ist.

Seite 176 / [6]

---

Eine jüngere Deutung der Linien von Protogenes und Appelles illustriert diese Idealisierung des Bildes: Wären die Linien zunehmend hell und stets leicht versetzt gemalt worden, so könnte vor allem mit einer letzten weissen Linie der Eindruck von Lichteffekten entstehen. Wir sähen in diesem Fall eine beleuchtete Linie, eine Schnur oder einen Faden im Raum. Diese Deutung geht zurück auf Ernst H. Gombrich, The Heritage of Appelles, in: ders., The Heritage of Appelles. Studies in the Art of the

Renaissance, Oxford 1976, S. 3–18, bes. S. 14–17. Elkins nimmt diesen Gedanken auf, vgl. Elkins, Marks (Anm. 2), S. 85ff.

Seite 177 / [7]

---

Was auf einem Bild zu sehen ist, hängt daher nicht nur davon ab, wie das Bild hergestellt wird. Nicht minder wichtig ist es, wie sich die einzelnen Schritte anreichern, wobei nicht zuletzt die Materialien und ihre Eigenschaften eine grosse Rolle spielen.

Seite 178 / [8]

---

Der für diese Fragestellung nach wie vor massgebliche Text ist Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1–23, hier besonders S. 7–12 und 20–23.

Seite 178 / [9]

---

Die Kritik der reinen Vernunft wird zitiert nach Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Band 3, wobei die Seitenangaben sich nach der üblichen Konvention auf die erste (A) und zweite Ausgabe (B), hier B 132, beziehen. Ist die angegebene Stelle in beiden Ausgaben enthalten wird sie auch so nachgewiesen.

Seite 178 / [10]

---

Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), B 137f. An einer anderen Stelle formuliert Kant ähnlich: «Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raums gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht auf einander zu setzen [...]». (Ebd., B 154)

Seite 179 / [11]

---

Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), A 140–142/B 179–181.

Seite 179 / [12]

---

Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), A 102.

Seite 180 / [13]

---

Vgl. zum Erhabenen im Scheitern von «Auffassung (apprehensio) und Zusammenfassung (comprehensio aesthetica)» Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, A 84–95/B 85–96. Ich zitiere wiederum nach ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Band 8, entsprechend der üblichen Konvention die erste (A) und die zweite Ausgabe (B).

Vgl. exemplarisch den Band von Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim 1989, und hinsichtlich Kants Theorie des Erhabenen die einflussreiche Deutung von Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*, München 1994, besonders S. 70ff.

Vgl. zu diesem «Wechselverhältnis zwischen Simultaneität und Sukzession» als «Vollzugsform des Bildsehens» Boehm, *Bild und Zeit (Anm. 8)*, S. 20–23.

Wir können uns, so Kant ausführlicher, «die Zeit nicht [vorstellen, A.S.], ohne, indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen [...] Acht haben.» (Kant, *Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9)*, B 154). Diesen hier lediglich angedeuteten argumentativen Zusammenhang habe ich detaillierter diskutiert und anhand der Darstellung von Zeit in Momentfotografie, Bildserie und bewegtem Bild weiter verfolgt in Arno Schubbach, *Zur Darstellung von Zeit und die Zeit der Darstellung*, in: *Studia philosophica* 69, 2010, S. 95–119.

Ausführlich formuliert Kant, «daß wir die Zeit, die doch gar kein Gegenstand äußerer Anschauung ist, uns nicht anders vorstellig machen können, als unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen» (Kant, *Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9)*, B 156). Vgl. zur Linie als «Bild» der Zeit aber auch ebd., A 33/B 50, und B 292.

## Abbildungen

Seite 178 / Abb. 1

---

Robert Nanteuil, Henri de la Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne (Ausschnitt), Kupferstich, ca. 1665. Aus: Emily J. Peters (Hg.), *The Brilliant Line. Following the Early Modern Engraver 1480-1650*, Providence RI, 2009, Abb. 34, S. 42 [Katalog zur Ausstellung «The Brilliant Line. Following the Early Modern Engraver 1480-1650», Museum of Art Rhode Island School of Design, Providence, RI, 2009].

# Zeige-Sprech-Szene

RALF SIMON



Abb: 1 >

Eberhard Schlotters Radierung aus dem Jahr 1990/91 [1] lässt im Inneren jener Schwärze, die den Raben definiert, drei Portraits sichtbar werden. Im Vordergrund Wilhelm Raabe, in der Mitte Arno Schmidt, in der Tiefe Eberhard Schlöter. Der Künstler blickt aus dem Tiefengrund des Raben seitwärts die Profile der beiden Dichter an, auf deren andere Profilseite unser Blick fällt. Die Poeten schauen mit dem Raben nach links, gegen die Schreibrichtung. Schlöter muss Raabes Raben genau studiert haben, denn sie sind meistens nach links, gegen den Strich, gemalt. [2] Der Rabe ist der Vogel der Krypta, [3] er ist als Aasfresser derjenige, der sich am Schlachtfeld nährt und also der Hohlkörper, [4] der die Gespenster der unbetrüblichen Tode [5] des Krieges in sich aufgenommen hat. So ist er in Raabes Roman *Odfeld*, dem Schlöter einen weiteren Radierungszyklus gewidmet hat, beschrieben, und so blickt Arno Schmidt in seiner vom Krieg versehrten Literatur auf die Welt: mit wütender Verzweiflung auf das Schlachtfeld, auf die misslungene Schöpfung. Wenn Schlöter auf Schmidt/Raabe blickt, im Raben, aus dem Grund heraus, dann bildet dieses Dreiergespann der Negativität eine Zeige-Sprech-Szene, wie sie genauer im Bild nicht dargestellt werden kann. Denn hier mag man sehen wollen, soviel man will. Ohne gelesen zu haben – Raabe mit Schmidt –, führt kein Weg ins Erblickte hinein.

Im Inneren des Raben definieren die Protagonisten einer Ästhetik der schwarzen Welt durch ihren Blickverkehr die semantischen Pfade, deren Rekonstruktion erst die äussere Zeige-Sprech-Szene dieses Bildes ist. Aber zugleich wachsen sie über den Innenraum des Aasfressers hinaus in den Raum des Bildes, ihre Körperkonturen sind als blosser Skizze gespenstisch angedeutet. Sie befinden sich so im Tiefgrund des Bildes, zugleich geisterhaft im Vordergrund des angedeuteten Raums und seltsamerweise noch einmal vorne, da der Rabe auch im Vordergrund des Bildes gedacht werden könnte.

Schlotter, der dieses Bild *gibt* – es der Sichtbarkeit gibt/schenkt –, blickt also aus dem schwarzen Grund heraus auf die Blicke der beiden Dichter (*Sehen* als deiktischer Akt). Die beiden Autoren blicken gegen die Schreibrichtung, leicht konvergent zum Schnabel, auf den Ort der Produktion der Schrift, den Ort, an dem die Tinte das weisse Papier schwärzt (*Sprache*). Genauer aber gibt Schlotter zu verstehen, dass er Raabe aus der Semantik von Schmidt liest oder besser: sieht, und also entsprechend ins Bild stellt (*Sprechen*: Raabe spricht als Maske Arno Schmidts). Diese Blicke definieren in ihrem Überkreuz *Intentionen*, die zu entziffern sind, um diesen Raben als das sehen zu können, was er jenseits einer dem Material entstehenden Gestalt ist. Die Radierung also formiert: Sehen/Blicken, Schreiben/Sprechen, Intentionalitäten – sie setzt die Zeige-Sprech-Szene, jene Aussenbedingung des Bildes, die in seinem inneren Gehalt wiederkehren kann, in Szene. Was also ist die Zeige-Sprech-Szene?

\*\*\*\*\*

«Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine *Poetik*: wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder» (Herder, FHA 4, 635).

Eine erkenntniskritische Epistemologie kann nicht davon ausgehen, dass es Bilder gibt. Sie wird mit der Frage beginnen müssen, *wie* Bilder gegeben sein können. In der Tat ist zum Beispiel ein Gemälde kein Bild, sondern ein Gegenstand, der die Eigenschaft hat, dem Sehen ein Bild *geben* zu können. Das Bild ist die *Gabe* des Gemäldes. Dies gilt nur unter Bedingungen, unter denen Bilder überhaupt gesehen werden können. Die Tauben in der Mythe des Zeuxis haben anhand einer ikonischen Darstellung die Gabe des Bildes nicht realisieren können. Sie sind von einer anderen Gabe ausgegangen und haben anstelle von süssen Trauben die Enttäuschung der unfruchtbaren Materialität eines Bildträgers hinnehmen müssen. Sie waren nicht in der Lage, trotz des Daseins von etwas dessen eigentümliches Nichtvorhandensein zu verstehen und dieses *Zugleich von Da und Nicht-Da* [6] als Bild zu wissen. Wir können aber unterstellen, dass die Tauben jene Trauben gesehen haben und dass sie sie in ihrer *Vorstellung* hatten. Es entsteht also die Frage nach der Differenz von Vorstellung und Bild.

Man kann eine elementare Antwort geben. In seiner Kernbedeutung ist *«Bild» dasjenige, was durch einen Bildbewusstseinsakt die Vorstellung dazu bestimmt, sich als Bild zu wissen*. Das ist eine seltsame, fast tautologische, in jedem Fall aber rekursive Definition, die zudem den Terminus *«Bildbewusstsein»* [7] benutzt. Die Definition ist zugleich voraussetzungsreich, ihr ist insbesondere schon die *doppelte Unterscheidung* eingeschrieben. [8] Das Gegebenensein des Bildes verdankt sich zwar der Aktivität eines Bildträgers, aber *als Bild* ist es *nicht der Bildträger*, es ist von ihm zu unterscheiden. Seiner wesentlichen Natur nach bleibt ein Bild dasselbe Bild, wenn wir es als Bild auf dem Computerbildschirm, als Bild in der Diaprojektion, als Bild auf der Postkarte oder als Bild auf dem sogenannten Original betrachten. – Zweitens ist das Bild *nicht der Bildgegenstand*. Für das Bildbewusstsein gibt es die magische Präsentifikation des Bildgegenstandes nicht. Ebenso verweist der Bildgegenstand nicht von vornherein auf ein Referenzobjekt (es ist nicht die primäre Bildfunktion, dass das Dargestellte auf Referenzobjekte verweist; aber natürlich liegt ein Verweisen im Bereich der Möglichkeiten von Bildern). [9]

Dieser *doppelte Negationsakt* muss im Bildbewusstsein vollzogen werden, um beides: eine Vorstellung und gegebenenfalls einen bildgebenden Gegenstand zum Bild zu bestimmen. Dieser Bestimmungsakt, der nicht ein *cogitans sum* spricht, sondern das Bewusstsein auf die Zueignung seiner Vorstellungen als Bild hin ausrichtet, mag durch bestimmte äussere Gegenstände – die man vorkritisch auch gerne *›Bilder‹* nennt – angestossen werden, aber er muss gleichwohl einer eigenen Aktivität entspringen. Diese Aktivität hat eine komplexe, tendenziell paradoxe Struktur. Sie wird hier *Zeige-Sprech-Szene* genannt und als die Explikation und pragmasemiotische Fundierung des Terminus *«Bildbewusstsein»* verstanden.

Wenn wir vor einem Gemälde stehen, dann vollziehen wir eine Deixis (Zeigen). Sie mag in der tatsächlichen Handbewegung des Zeigens bestehen oder sich in die intentional formierte Ausrichtung des Sehstrahls, der Augenbewegung, zurückgezogen haben, vielleicht sogar in die Intentionalitätsstrahlen des Semantischen (Schlotter's Radierung scheint zwischen Blick und semantischer Bahn keinen Unterschied zu machen). Zugleich aber verständigen wir uns über das per Deixis Gezeigte durch die Rede. Das Sprechen kann dabei ein tatsächliches Sprechen in Gegenwart anderer sein oder, häufiger, das innere Sprechen (Humboldt), mit dem wir uns in uns selbst über das verständigen, was sich manifestieren soll. Das innere Sprechen kann zudem die Spur des Gelesenen sein, z.B. die innere Sprache einer Schmidt/Raabe-Lektüre, das plötzliche Aufscheinen des semantischen Universums, welches jenen Raben überhaupt erst *gibt*.

Genau betrachtet, hat das Sprechen – diese internalisierte Instanz der Rede zu anderen – in diesem sehr weiten Sinne von Sprache die Funktion, die doppelte Unterscheidung zu vollziehen. Denn das durch das Zeigen fokussierte Gesehene ist nicht schon das Bild. Was sieht man schon, wenn man drei unbekannte Gesichter in einem rabenähnlichen Umriss erblickt? Und würde man das Bild tatsächlich gesehen haben, wenn man nur die Portraits hat identifizieren wollen? Man muss hier *sagen*, was man *meint*, wenn man *zeigt*. Es muss *unterschieden* werden. Es musste hier die Logik der Zeige-Sprech-Szene angedeutet werden, die Kryptonemie der Radierung, die Überkreuzung der Blicksemantiken schon im Bild. Nicht ein gezeigter Gegenstand ist als dieser Gegenstand gemeint, sondern das Gemeinte als das Bild dieses Gegenstandes. Diese meist innere Selbstverständigung oder auch (seltener) äussere kommunikative Verständigung vollzieht die doppelte Unterscheidung und spricht damit dem Gesehenen einen Logos zu, der die Differenz zwischen realer und artifizieller Präsenz etabliert.

So gegenwärtig ein Bild auch sein mag, es kann als Gegenstand nur der Gegenstand eines Meinens sein, sonst wäre es kein Bild einer komplexen kryptonemischen Kette, sondern im Zeichen des Raben formierte Portraitgraphik, als oberflächige Anagrammatik des Autornamens. Das Sehen kann dies nicht sehen, es muss es wissen.

Das Gemeinte, also das Bild, resultiert aus Operationen der Unterscheidung. Die Szene, in der in bildkritischer Weise Sehen, Sprechen und Meinen einander gegenseitig einschränken, so dass das Sehen unterscheiden, das Unterscheiden sehen und das Meinen die Synthese beider sein soll, ist die Szene des Bildbewusstseins. Geht die Katze am Gemälde vorbei, ohne ein Bild zu sehen, wird ein Mensch, sofern er auf das Bild aufmerksam wird, sich auf es beziehen (Zeigen, Deixis), die Unterscheidung treffen, nicht den viereckigen Gegenstand aus Leinwand mit Farbauftrag zu meinen, sondern das dadurch Gesehene und sich dies zusprechen. Dadurch bestimmt sich seine Vorstellung von einem Gemälde zu dem Bild, das durch das Gemälde gegeben werden kann. Deiktischer Bezug, Vollzug der Unterscheidung, inneres sich Zusprechen des Gemeinten als Bild: Diese Zeige-Sprech-Szene erzeugt für uns das Bild.

Der zeichentheoretisch geschulte Blick erkennt hier die *pragmasemiotische Trias* [10] von Subjekt, Objekt und Interpretant (gleichwohl ist das Bild kein Zeichen). Es ist mitnichten so, dass ein einzelnes Subjekt je ein Bild sehen könnte. Folgt man Tomasellos *Szene der geteilten Aufmerksamkeit*, [11] dann entsteht ein Wahrnehmungsmodell, in dem Ego etwas sieht, weil es sieht, wie Alter etwas sieht (Schlotter sieht wie Schmidt sieht wie Raabe sieht).

Die basale Mimesis folgt nicht den Objekten selbst, sondern sie ist die Nachahmung desjenigen Weltbezuges, den Alter für Ego vorschematisiert. Schon das Kind sieht die Objekte nur infolge der Übernahme der deiktisch induzierten Fokussierungspraxis seiner Bezugsperson in einem stabilen Objektumfeld. Zugleich weiss aber Alter von Ego, dass Ego das Sehen Alters zu sehen versucht. Ist derart die Vorstellungsbildung immer schon über den Anderen vermittelt, so wird man davon ausgehen müssen, dass dieser Andere zwar anfänglich – nach Tomasello – die Bezugsperson des Kindes sein mag, er sich später jedoch zum internalisierten Anderen, zur Repräsentation des Interpretanten in der inneren Rede der Selbstverständigung transformiert. In diesem Sinne ist Objektbezug immer triadisch. Er mag sich in eine explizite Szene der Kommunikation von Ego und Alter über ein Objekt auffalten, aber in der Regel wird die Vorstellungsbildung einen subjektsinternen Abgleich der Selbstverständigung mit der vorhandenen Instanz des Interpretanten vollziehen. [12] Die Intersubjektivität der Zeige-Sprech-Szene ist in diesem Sinne zu verstehen: Die Deixis verständigt Ego und Alter über das zu Sehende, die Rede als per se intersubjektive Zeichenpraxis unterscheidet am Gesehenen den Gegenstand und den Bildträger, das Gemeinte konstituiert daraus das Bild.

Folgt man dieser Beschreibung, dann wird evident, dass ‹Bild› der Name für eine rekursive Verfahrensweise ist. Bevor wir ein Bild haben, müssen wir gesehen und aufgrund des Sehens unterschieden haben. Paradoxerweise gilt auch die Umkehrung: Bevor wir ein Bild haben, müssen wir unterschieden und aufgrund der Unterscheidung gesehen haben. Etwas als etwas zu sehen, setzt Fokussierung voraus, Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund: Erst diese Unterscheidung gibt etwas zu sehen. Aber zugleich wird es ein Etwas sein, das überhaupt die Notwendigkeit anstösst, zu sehen. Es liegt also eine rekursive Doppelbindung vor: Unterscheiden ermöglicht Sehen et vice versa.

Ist *dies vorausgesetzt, dann* haben wir Wahrgenommenes, Vorstellungen. Nehmen wir *nun* an der Vorstellung die Markierung-zum-Bild durch jenen Prozess der Selbstverständigung vor, den man Bildbewusstsein oder Zeige-Sprech-Szene nennen kann, dann haben wir ein Bild. *Nach alledem* sagen wir, wir hätten ein Bild gesehen und glauben in der Regel, dies sei der *Anfang* gewesen, den man nun als das Gegebene der Phänomenologie den entsprechenden Prozeduren unterziehen kann.

In unserer normalen (vorkritischen) Selbstwahrnehmung steht das Bild am Anfang eines Prozesses, es widerfährt uns eher, als dass wir es erzeugt hätten. Aber es ist das *Ergebnis* einer komplexen Vermittlung.

Wir *sagen* landläufig, dass wir ein Bild *gesehen* hätten und *meinen* damit das Gemälde, welches *als Bild* vorhanden gewesen sein soll, *bevor* wir es gesehen haben. Aber dieser Selbstdeutung *vorangehend* haben wir *zuerst* auf der Basis einer triadischen Semiose unterscheidend gesehen oder sehend unterschieden, um *dann* die bildbewusstseinstheoretische Markierung-zum-Bild vorzunehmen. Die Zeige-Sprech-Szene hat die Struktur einer *Priorisierung der Nachträglichkeit*.

\*\*\*

Dass Sehen und Unterscheiden nicht zu trennen sind und dass folglich mit dem beschriebenen Ensemble von Negationsakten und den impliziten Verständigungsverfahren zu rechnen ist – dies kann man auch als den Logos des Bildes bezeichnen. Denn es ist klar, dass vom Sehen nicht in seiner abstrakten sensuellen Isolierheit die Rede ist, sondern insofern, als es vom gesamten Apparat der menschlichen Vermögen getragen ist.

Diese Bemerkung führt zu dem zunächst kontraevidenten, aber für eine kritische Bildtheorie zentralen Folgetheorem, dass zur Konstitution eines Bildes ein Sehakt im phänomenalen Sinne nicht notwendig ist. Wenn das Sehen von Beginn an logoshaften Charakters ist, wenn es unterscheidungsfähig und sprachförmig ist, dann wird man mit diesen Bestimmungen von einem Modell ausgehen, für das man im 18. Jahrhundert den Begriff des *sensorium commune* hatte, [13] das mit Merleau-Ponty als *Verflechtung* des Sinnlichen in sich und mit der Welt (Chiasmus) [14] zu denken ist und das die moderne Gehirnforschung als integrales *Netzwerk* aller sensorischen und intellektiven Vermögen konzipiert. In einem solchen Modell wird das Gesehene in die Interaktion der Sinne und Vermögen eingesenkt und erst in dieser grundlegendsten Form der Selbstverständigung zur Vorstellung und durch die *innere* Zeige-Sprech-Szene zum Bild.

Es leuchtet ein, dass diese Funktion, sich anlässlich eines Perzepts der sensuellen Verflechtung eine innere Anschaulichkeit einzuprägen, ihren Impuls nicht vom Sehsinn erlangen muss. Vielmehr kann der Sehsinn *geborgt* [15] werden, um einer sich markierenden Vorstellung innere Visualität zu *verleihen*. Das Borgen des Sehens und seiner Gesetze, das im Geflecht der Sinnlichkeit stattfindet, wenn eine nichtvisuelle Vorstellung bildhaft wird, ist das zentrale Scharnier einer kritischen Bildtheorie, die von einem *ursprünglichen synästhetischen Kontinuum der Sinne* ausgeht und daraus einen Bildbegriff entwickelt, der sich von einem positivistischen Begriff des Sehens löst, um das Sehen der inneren Anschauung einzuschreiben.

Es geht also nicht um das Sehen als isoliertem physiologischen Vorgang des Auges, sondern um eine innere Visualität, um eine sich selbst bewusst werdende Prägnanz der Anschaulichkeit anlässlich einer Vorstellung, selbst wenn sie nicht von Sehsinn induziert wäre.

Ein solcher Bildbegriff, der ein internes Zeigen, ein internes Zuschselbstsprechen und eine interne Intentionalität auf das Bild (Bildbewusstsein) in sich aufnimmt (Zeige-Sprech-Szene) [16] und dies mit einer Theorie der ursprünglich synästhetischen Sinnlichkeit verknüpft, wird hier *kritisch* genannt. Denn er löst sich durchaus im Sinne einer kopernikanischen Wendung vom vorkritischen Konzept eines objekthaften Vorhandenseins von Bildern und fragt nach den Wahrnehmungsbedingungen. Er löst sich von der Vorherrschaft des Sehens und gewinnt eine Idee von Bildlichkeit, die nicht dem Auge allein verhaftet bleibt.

Ein solcher *bildkritischer Bildbegriff* kennt einen nicht nur sekundären, sondern primordialen Zugang zu den Phänomenen der inneren Bildlichkeit und – damit nicht zu vermengen – der sprachlichen Bildlichkeit. *Bildkritik* verdient dann ihren Namen, wenn sie es ernst meint mit der Kritik des Bildes und ebenfalls mit der Kritik des Sehens. Dieses Ernstmeinen heisst, dass eine *Wende* vollzogen werde, [17] die die Begriffe redimensioniert und anders weiterdenkt. In diesem Sinne gibt es in der Welt keine Objekte, die Bilder heissen könnten. Es gibt Objekte, deren *Gabe* ein Bild sein kann. Es *gibt* die *Gabe* des Bildes auch ohne gesehene Objekte. Es gibt Bildlichkeit in Texten, es gibt Bildlichkeit im psychischen Erleben, es gibt musikalische Bildlichkeit (Klangbilder), es gibt unsichtbare Bilder. Bildkritik ist dann die legitime Suchformel für eine anspruchsvolle interdisziplinäre Debatte, wenn sich ein Ausgangspunkt begründen lässt, von dem her alle diese Phänomene erörtert werden können. Es scheint, dass die Einstiegsbedingung dafür die Kritik an der Präponderanz des Sehsinns und des landläufigen Konzepts der objekthaft vorhandenen Bilder ist.

\*\*\*

Die hier skizzierte Argumentation erzählt eine Art von transzendentaler Vorgeschichte des Bildbegriffs, welche durch die Hereinnahme der Interpretandenposition im Sinne von Apel als Transzendentalpragmatik bezeichnet werden kann. <Bild> erscheint so als Ergebnis der Verflechtung der Sinnlichkeit und als Bestimmung des Bewusstseins, die Vorstellungen der Sinnlichkeit durch die doppelte Negation zum Bild zu erheben – wobei diese ganze Rhythmik der Bestimmungen von vornherein als eine interaktive gedacht wird.

Man kann auch den umgekehrten Weg gehen und alle diese Reflexionsbestimmungen einer transzendentalen Vorgeschichte als materialgebundene Bestimmungen in der Immanenz der Bilder auffinden wollen. Ein solcher Ansatz würde sich mit phänomenologischen Prämissen verbinden können und dann behaupten, dass «bildliche Anschaulichkeit von ihrem materiellen Substrat niemals loszulösen» [18] sei oder dass der ikonische Sinn sich immer nur aus dem materiell Wahrnehmbaren ergibt, «ohne sich je von diesem Grund zu lösen». [19] Hier wird jene Vorgeschichte, die sich im Bildlichen <aufgehoben> hat, als dessen kritischer Gehalt wieder zutage gefördert, aber jeweils materialinkarniert. [20] Für eine phänomenologische Zugangsweise, die mit den bildlichen Erscheinungsweisen der Artefakte der Kunstgeschichte konform geht, erscheint das Bild, welches Produkt einer Vorgeschichte ist, als eine Gegebenheit, die in der diese Vorgeschichte zurückholenden Analyse ihre Reflexionsbestimmungen offenbart. Für eine Bildkritik, die weder ihren Ausgang noch ihren Zielpunkt in den Artefakten der Kunstgeschichte haben muss, ist es erwägenswert, den analytischen Einsatz direkt bei jener Vorgeschichte und ihrem mannigfaltigen Gewebe zu suchen.

## Fussnoten

Seite 183 / [1]

---

Es handelt sich um das zweite Blatt einer achtblättrigen Radierungsreihe mit dem Titel «Go Wekk Go Wekk – Vorbi Vorbi» (Eberhard Schlotter, Werkverzeichnis der Radierungen, hg. von der Eberhard-Schlotter-Stiftung Celle, Darmstadt 1997, Nr. 2391).

Seite 183 / [2]

---

Vgl. Gabriele Henkel (Hg.), Wilhelm Raabe. Das zeichnerische Werk, Hildesheim 2010.

Seite 183 / [3]

---

Nicolas Abraham, Maria Torok, Kryptonimie, Frankfurt a. M./ Berlin 1979.

Seite 183 / [4]

---

Die Krypta ist ein Hohlraum, das Grab einer nicht bewältigten Trauerarbeit, in der Sprache ein Loch, eine Lücke, ein durch das Sprechen erzeugter, aber nicht adressierbarer Hohlraum. In Raabes wie Schlotters Raben ist, so die These, die Krypta konnotiert. Vgl. weiterführend zur Krypta: Nicolas Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie, in: Psyche XLV/8, 1991, S. 691-698.

Seite 183 / [5]

---

Laurence A. Rickels, Der unbetrauerbare Tod, Wien 1989.

Seite 184 / [6]

---

Die Seinsart des Bildes, da zu sein und nicht da zu sein, eine artifizielle Präsenz zu behaupten, einen fingierten Status zu haben, wurde in der Bildtheorie oft betont. Vgl. Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz, Frankfurt a. M. 2005, S. 31f.; W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 27; Gernot Böhme, Theorie des Bildes, München, 2. Auflage, 2004, S. 9; Hans Jonas, Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 105–124, bes. 115.

Seite 185 / [7]

---

Der Terminus Bildbewusstsein gilt als einer, der von Husserl eingeführt wurde (Edmund Husserl, Phantasie und Bildbewusstsein, hg. v. Eduard Marbach, Hamburg 2006, bes. S. 19 u.ö.: «[...] die Bildlichkeit erst Sinn hat durch ein eigenes Bewusstsein [...]»). Da die begrifflichen Voraussetzungen bei Husserl aber etwas anders gelagert sind, als hier argumentiert wird, sei auf den für die Bildfrage zentralen Text Herders «Über Bild, Dichtung und Fabel» verwiesen: «Bild nenne ich jede Vorstellung eines Gegenstandes mit einigem Bewusstsein der Wahrnehmung verbunden» (Johann Gottfried Herder, Werke, hg. v.

Martin Bollacher, Ulrich Gaier, u.a., Frankfurt a. M. 1985ff. [FHA], Bd. 4, S. 635).

Seite 185 / [8]

---

Doppelte Unterscheidung vgl. Wiesing, Artificielle Präsenz [Anm. 6], S. 28ff., dort mit Verweis auf Jonas, Husserl u.a.

Seite 185 / [9]

---

Gegen die doppelte Unterscheidung im Sinne von Wiesing wird gerne ins Feld geführt, dass der Bildbetrachter sich ungern mit dem nur Imaginären des Bildes, nicht aber mit seinem Träger auseinandersetzen wolle (so Gottfried Boehm, Ikonische Differenz, in: Rheinsprung 11 01, 2011, S. 175). Aber vielleicht liegt hier nur eine Verwechslung vor. Eine Unterscheidung ist keine Beraubung; nichts wird durch eine epistemologische Operation an den Phänomenen weggenommen. Man kann – man soll – die doppelte Unterscheidung wissen und dennoch die volle Materialität des Bildträgers wahrnehmen.

Seite 186 / [10]

---

Vgl. zusammenfassend diese grundlegende Erkenntnis Peirce's in: Winfried Nöth, Handbuch der Semiotik, 2. Auflage, 2000, Stuttgart/Weimar, S. 61–70.

Seite 186 / [11]

---

Michael Tomasello, Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition, Frankfurt a. M. 2006, S. 126-141.

Seite 187 / [12]

---

Vgl. hierzu die passende Unterscheidung von «I» und «me» bei George H. Mead, Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1973, S. 216–221, 236–244.

Seite 188 / [13]

---

Vgl. z.B. Herders Schlussfolgerung aus dem als Einheit aller Sinne und Vermögen begriffenen menschlichen Gemüt in der Sprachursprungsschrift: «[...] dadurch wird jeder Sinn sprachfähig», Herder FHA [Anm. 7] 1, S. 747. In seinem Aufsatz spricht Herder von der »Kommunikabilität unsrer mehreren Sinne gegen einander« (Herder FHA [Anm. 7] 4, S. 636), um auch hier die Sprachlichkeit aller Wahrnehmung zu begründen.

Seite 188 / [14]

---

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, 3. Auflage, 2004, S. 172–203. In seiner Phänomenologie der Wahrnehmung (Berlin, 6. Auflage, 1966) ist in diesem Zusammenhang besonders die Einflechtung der Sprache in eine Philosophie des Leibes von Interesse (s. dort §§ 29–39).

Vgl. Herder FHA [Anm. 7] 4, S. 635.

Hier ist das Scharnier, das den Anschluss der Texttheorie an die gegebenen Bestimmungen ermöglicht. Textdeixis, Textintentionalität und textuelles Sichselbstverständigen durch metasprachliche Kodierungen der Textvollzüge sind innerhalb der Literaturwissenschaft als anspruchsvolle Bildlichkeitskonzepte des poetischen Textes zu denken resp.: neu zu denken. Vgl. Ralf Simon, Der poetische Text als Bildkritik, München 2009.

Eine kopernikanische Wende hat die Begriffe und die basalen Aussagen von einer anderen Perspektive aus zu denken. In diesem Sinne werden in dem vorliegenden kleinen Text drei kontraevidente Sätze formuliert: Ein Gemälde ist kein Bild; man muss nichts sehen, um ein Bild zu haben; es gibt keine solipsistische Bildwahrnehmung. Landläufig und vorkritisch gilt das Gemälde als das Modell von Bildlichkeit; das Sehen scheint unabdingbar; die Bildwahrnehmung kann exklusiv einsam sein. Man sieht: Bildkritik mutet eine Wendung zu. Die Dinge anders zu sehen, ist nicht der schlechteste Beginn einer Debatte.

Emanuel Alloa, Zeigen/Sichzeigen, in: Rheinsprung11 02, 2011, S. 208.

Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007, S. 9.

Begriff der Inkarnation: Sebastian Egenhofer, Bild/Träger, in: Rheinsprung11 02, 2011, S. 200ff.

## Abbildungen

Seite 183 / Abb. 1

---

Eberhard Schlotter, Blatt 2 aus der achtblättrigen Radierungsserie «Go Wekk Go Wekk - Vorbi Vorbi», 1990/91. Aus: Eberhard Schlotter, Werkverzeichnis der Radierungen, Bd. 3, hg. von der Eberhard-Schlotter-Stiftung Celle, Darmstadt 1997, Nr. 2391.

# The athlete is the artist, the artist is the athlete

SIMONE FRANGI

## A reading of Matthew Barney's *Hypertrophy*

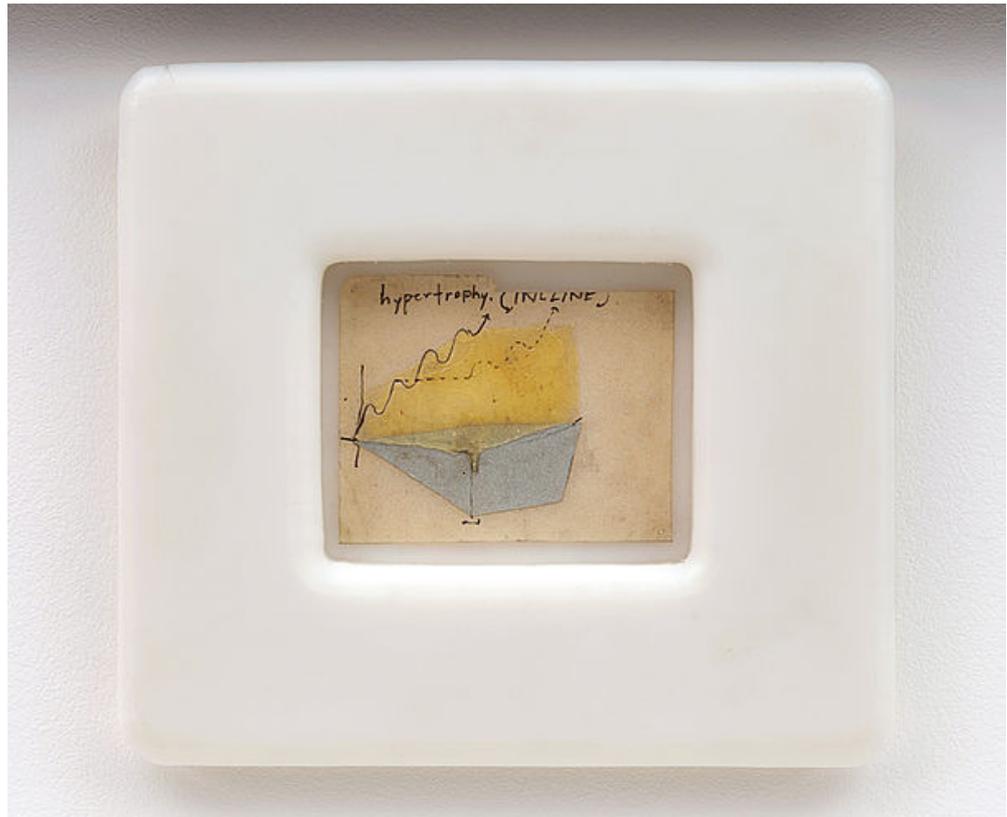


Abb: 1 >

«The knowledge of our body is the result of a continuous effort [...] The development is guided by experience, trial and error, effort and attempt. Only in such a way we can gain the organized knowledge of our body.»  
(Paul Schilder, *The image and appearance of the human body* [1])

Based on a previous study of three images taken from the volume *Exercise physiology: energy, nutrition and human performance* edited by William McArdle and Frank & Victor Katch and first published in 1981, Barney's *Hypertrophy* constitutes an attempt to establish a theoretical foundation for the principle of resistance and for the notion of development through exertion and decay. [2] This «medical» assessment of his early self-directed artistic exercises suggests a mutual influence between bodily enhancement and environmental constraints.

The subject and the materials of this drawn diagram are issued from the first three episodes of the permanent project *Drawing Restraint* [3] and are employed to outline an «analogy for the creative process» [4].

Thanks to the principle of encumbrance, Barney establishes «a measure of artistic success that depends upon maximising the scale, quality, and quantity of the artistic activity he generated» [5].

The *condition of hypertrophy* corresponds to the proliferation of the connective tissue along with the satellite cells which surround the muscle fibres. This process, which increases the muscle's connective tissue hardness, allows muscles to develop and grow. As Barney describes it, «the principle of resistance training is that you exhaust your muscles, effectively tearing them down, then resting for a period to allow those muscles to heal [...]. I always imagined it as an ascending sine curve of growth and recovery» [6]. The fact that the muscle tissue depends on resistance in order to grow led Barney to think «how it might make a case for resistance as a prerequisite for creativity» [7].

One can discern, at the core of Barney's inquiry, an attempt to take biological facts as a way of describing a larger theoretical system: the *Drawing Restraint* series puts into practice what Schilder used to call *topography of the postural model of the body* [8], meaning a chart of the perpetual inner self-construction and self-destruction of the body image, in which motion and action are necessary for development. Barney's organised system of resistance is in fact grounded in the entropic dissipation of the energy of production and is sustained by the cross-influence of expenditure and regeneration.

Simone Frangi

## Fussnoten

Seite 191 / [1]

---

Paul Schilder, *The image and appearance of the human body, Studies on the constructive energies of the psyche* [1950], London 1999, p. 287.

Seite 191 / [2]

---

In 1990 Barney drafted his *Notes on athleticism*, where he sketched for the first time the physiological ideas of hypertrophy, body intelligence and inverted pyramid. In this occasion, he programmatically states: «The athlete is the artist [...] The artist is the athlete» (Matthew Barney. *Drawing Restraint: Vol. V, 1987–2007*, text by Neville Wakefield, introduction by Kitty Scott, Serpentine Gallery – Verlag der Buchhandlung Walther König, London/Köln 2007, pp. 18–20). The theory of hypertrophy constitutes the basis for the subsequent development of Barney's graph of artistic process (the Path), which indicates three structural phases of the creative act: Situation, Condition, and Production.

Seite 192 / [3]

---

In *Drawing Restraint 1 and 2*, Barney runs up an incline while strapped with an elastic band. In *Drawing Restraint 3*, he lifts a barbell cast in petroleum wax and petroleum jelly.

Seite 192 / [4]

---

Matthew Barney, *Drawing Restraint Vol. I 1987-2002*, edited by Hans Ulrich Obrist, fiction by Frances McKee, interview with Matthew Barney and Hans Ulrich Obrist, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2005, p. 87.

Seite 192 / [5]

---

Linda Weintraub, «Strategic success - creating resistance: Matthew Barney» in eadem, *Making contemporary art. How today's artists think and work*, London/New York, p. 395.

Seite 192 / [6]

---

Barney, *Drawing Restraint* (note 4), p. 87.

Seite 192 / [7]

---

Ibidem.

Seite 193 / [8]

---

Body image is not a fixed static entity: «it is in perpetual inner self-construction and self-destruction. It is living in its continued differentiation and integration. Studying it, we shall study the meaning of

the idea of development for physic structures» (Schilder, The image and appearance of the human body (note 1), p. 16).

## Abbildungen

Seite 191 / Abb. 1

---

Barney Matthew (b. 1967): Hypertrophy (incline), 1991. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Light-reflective vinyl, petroleum jelly, and pencil on paper sewn with thread to self-lubricating plastic frame, 10 1/4 x 11 1/2 x 1 1/4 (26.2 x 29.3 x 3.1 cm). Gift of R.L.B. Tobin. Acc. n.: 192.1993. DIGITAL IMAGE © 2012, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

# Impressum

---

## **Gesamtverantwortung**

eikones  
NFS Bildkritik  
Rheinsprung 11  
CH - 4051 Basel

[www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)

## **Konzept and Design**

Equipo  
Visuelle Kommunikation  
Amerbachstrasse 53  
CH - 4057 Basel

[www.equipo.ch](http://www.equipo.ch)

## **Technische Umsetzung**

Simplicity GmbH  
Ringstrasse 39  
CH - 4106 Therwil

[www.simple.ch](http://www.simple.ch)

# Disclaimer

---

## **Haftungsausschluss**

Trotz intensiver Recherchen und sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht in allen Fällen gelungen, die Rechtsinhaber der abgebildeten Werke zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktaufnahme, sollten Rechtsansprüche Dritter berührt sein.

Eikones, NFS Bildkritik übernimmt keine Haftung für die Verwendung Informationen durch Dritte, die ihrer elektronischen Zeitschrift «Rheinsprung 11» entnommen sind. Artikel in dieser Ausgabe dürfen für wissenschaftliche Zwecke, Unterricht und privates Studium verwendet werden. Jede/r substantielle oder systematische Reproduktion, Wiederverwertung, Verkauf etc. jedweder Art und an jegliche Person sind ausdrücklich untersagt.

## **Disclaimer**

Despite intensive research and diligent efforts on our part, we were unable to determine the holders of the rights of some of the works reproduced in this issue. Please contact us if third-party legal claims are affected.

Eikones, NCCR Iconic Criticism accepts no responsibility for any use made of the information it provides in its e-journal «Rheinsprung 11». Articles in this issue may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution or selling, etc. in any form to anyone is expressly forbidden.

# Kontakt

---

## Postanschrift / mail address / adresse postale

«Rheinsprung 11»  
eikones NFS Bildkritik / NCCR Iconic Criticism  
Rheinsprung 11  
CH-4051 Basel / Bâle  
Switzerland / Suisse

## Allgemeiner Kontakt / general contact / contact général

[bildkritik\(at\)unibas.ch](mailto:bildkritik(at)unibas.ch)

## einzelne Rubriken / individual sections / sections individuelles

### **Vor einem Bild**

[pirkko.rathgeber\(at\)unibas.ch](mailto:pirkko.rathgeber(at)unibas.ch)  
[antonia.schoening\(at\)unibas.ch](mailto:antonia.schoening(at)unibas.ch)

### **Bild.Geschichte**

[alexander.linke\(at\)unibas.ch](mailto:alexander.linke(at)unibas.ch)  
[d.rudin\(at\)unibas.ch](mailto:d.rudin(at)unibas.ch)

### **Dialog**

[toni.hildebrandt\(at\)unibas.ch](mailto:toni.hildebrandt(at)unibas.ch)

### **Glossar**

[emmanuel.alloa\(at\)unibas.ch](mailto:emmanuel.alloa(at)unibas.ch)

### **Kritik**

[angela.mengoni\(at\)unibas.ch](mailto:angela.mengoni(at)unibas.ch)  
[antonia.schoening\(at\)unibas.ch](mailto:antonia.schoening(at)unibas.ch)