

Gezeichnet zeichnend

Eine Geschichte

Vorwort

«Das Zeichnen ist ...»

Wir wissen es mittlerweile – so zu beginnen, ob offen gelegt oder nicht, bringt allzu grosse Gefahr von Missverständnissen und Unverhältnismässigkeiten mit sich: Wie soll ein solcher Anfang je zu bewältigen sein! Und weshalb soll «das Zeichnen» und «die Zeichnung» nicht auch einiges von und an uns «Zeichnenden» bestimmen, und nicht nur wir einiges von und an ihnen...

«Das Zeichnen wurde ...»

So kommt es, dass die Geschehnisse, erzählt in den folgenden Passagen, in der Vergangenheit angelegt sind. Diese formale Entscheidung (oder, etwas weniger wohlwollend, dieser formale Kunstgriff) erlaubt es mir, vorzustellen, nicht zu bestimmen, zu erzählen, nicht zu erklären, die Häufung von Anführungszeichen im eigenen Text zu umgehen, und bei alledem dennoch doppeldeutig zu bleiben: Bestimmungen und Erklärungen – zumindest der sprachlichen Form nach, und vielleicht auch darüber hinaus – nicht auszuschliessen.

Dabei treibt mich um, nach vielen Jahren des Ansehens und Beschreibens von frühen Bildern in der Ontogenese (viele nennen solche Bilder, einer eigenartigen Tradition folgend, «Kinderzeichnungen», aber dies ist wohl nur einer der ungeheuerlichen Auswüchse, mit «Das Zeichnen ist ...» zu beginnen) zu versuchen, einige Konditionen und Minimalien des – oder eines – Anfangs «des Zeichnens» und «der Zeichnung» zu sagen und über sie zu schreiben, die sagbar und beschreibbar sind.

Es versteht sich: Noch ist ungewiss, ob der historische, nicht wiederholbare Anfang «des Zeichnens» vergleichbar ist mit dem individuellen Anfang, welcher sich immer noch und immer wieder ereignet. Und es soll darüber hinaus auch für beide offen bleiben, ob es sich bei ihnen um jeweils nur einen oder um mehrere Anfänge handelt. [1]

Mich treibt also um, das Zeichnen und die Zeichnung (hier dürfen die Anführungszeichen bereits fehlen) *genetisch* zu verstehen.

Archäologie

Eine Zeichnung begann, wie und wo Spuren endeten – gesetzt, letztere wurden zu einer Ritzung in oder zu einem Auftrag auf eine Oberfläche, gesetzt, kein physischer Nutzen waren die Motive und war die Bestimmung dieser Behandlungen, gesetzt, letztere waren nicht nur sichtbar sondern anzusehen, und gesetzt, die Farbe und ihre Ausdehnung und Wirkung waren dabei nicht das alles Beherrschende.

So kommt es, dass einiges davon überdauert hat, *immer noch* angesehen werden kann, und als solches fortdauert.

So kommt es auch, dass die physischen Unterschiede, ja die möglichen physischen Oppositionen der Behandlungen des Untergrunds meistens *übersehen werden* und oft übersehen werden *dürfen*. [2]

Alles an diesen Behandlungen und den aus ihnen hervorgehenden Manifestationen diene dann der verstehenden visuellen Wahrnehmung. Fläche und auf ihr erzeugte Formen waren und sind nur in diesem Verstehen. [3]

Manche nennen solche Manifestationen deshalb «Zweidimensionales» oder auch letzterem entsprechende «*Ideen*». [4]

Peirce zählt derartige Formen, gezeichneten Formen, zu den *Icons*: «Ein *Icon* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt.» [5]

Vielleicht wird sich erweisen, dass alle diese Manifestationen als Figuren auf einem Grund zu verstehen sind, verbunden mit einer *ikonischen Differenz*, in welcher «das eine im Lichte des anderen» gesehen wird. [6]

Das Bedeutungsfeld von «image» eingrenzend heisst die englische Sprache diese Art von Manifestationen ein «picture», weil es, als «picture», nicht nur sichtbar oder visuell vorstellbar ist, oder geträumt, oder rein sensorisch erfolgend, oder im übertragenen Sinne zu verstehen, sondern *dazu gemacht* wurde oder wird, *als Flaches angesehen zu werden*. [7]

Physiologie

Eine Zeichnung entstand, wie die Bewegung aufhörte, von der Architektur des Skeletts und der ihr zudienenden Muskulatur beherrscht zu werden – gesetzt, das Sehen «handelte» auf einem

Untergrund *für sich selbst*. (Weil es das nicht alleine konnte, nahm es eine «Hand» in den Dienst. [8])

Das Zeichnen benötigte also das Sehen und Zusehen im Ansehen, das von ihm angewiesene Handeln, die von ihm vorgenommene Schätzung und Abschätzung, und den Untergrund.

Psychologie

Wie soll dies mit einem Wort benannt werden: Aufmerksamkeit, Absicht, Ausführung, Erfahrung, Widerfahrung, Schätzung und Abschätzung im Ansehen für dieses, Transformation. Oder, um das Plausible der Ordnung in der Aufzählung zu mindern: Schätzung und Abschätzung im Ansehen für dieses, Absicht, Aufmerksamkeit, Ausführung, Erfahrung, Transformation, Widerfahrung.

Aufmerksamkeit, Absicht, Ausführung, Erfahrung und ihr untergeordnete Widerfahrung, Sehen und Zusehen, Schätzen und Abschätzen machten in dem Handeln und Geschehen auf einem Untergrund den Wechsel von der Spur zur Form mit aus. Ohne all dies kein Wechsel.

Ohne all dies kein solcher Wechsel, auch wenn es zur Zeichnung nicht ausreicht, denn: Auf einem Untergrund kann auch gespielt werden. Nicht alles Erzeugen ohne physikalischen Nutzen aber ist ein Spiel. *Zeichnen ist kein Spiel*.

Der anstehende Wechsel verführte zu mehr oder er verlangte nach mehr: *Die Zeichnung war nicht, sie wurde*. Kein Vorgegebenes für einen geregelten Umgang mit ihm. Ein Erwünschtes oder sich Ergebendes *für das Ansehen als solchem*. So ordnete sich die Widerfahrung nicht unter, das Ansehen übernahm das Urteil, und das Zeichnen, die Zeichnenden wie die Zeichnung änderten sich fortlaufend: Sie trugen das frühere Zeichnen, die früheren Zeichnenden, die früheren Zeichnungen in sich und bereiteten das Spätere und die Späteren vor.

Wie soll dieses Geschehen mit einem Wort benannt werden? Wie soll eine Kontemplation, die *handelt*, heissen? Im Ansehen, für das Ansehen?

Kein Spiel. Nicht im Spiel. *Welch ein Glück*.

«Was der evaluierenden Wahrnehmung standhält, wird auf die Spitze getrieben, weil es sich offenbar bewährt. ... Darum lässt sich an dem, was wir Bild nennen, eine innere Kohärenz erkennen, wenn auch zuweilen nur stellenweise.» [9]

Verständigung

Grob gesagt: So sehr die Kultur der Menschen ihre Sprache prägte, regelte, so sehr stellte sich die Sprache selbst den Menschen entgegen und prägte ihrerseits deren Kultur. [10]

Grob gesagt: So sehr die Kultur der Menschen ihre Zeichnung prägte, regelte, so sehr stellte sich die Zeichnung selbst den Menschen entgegen und prägte ihrerseits deren Kultur.

Und so fort.

Und so kam es, dass, so sehr die Kultur die Sprechenden und Schreibenden prägte, regelte, so sehr prägten die Sprechenden und Schreibenden ihrerseits die Kultur.

Und so kam es, dass, so sehr die Kultur die Zeichnenden prägte, regelte, so sehr prägten die Zeichnenden ihrerseits die Kultur.

Und so fort.

Weniger grob: «Natur, Kultur, *Schrift*». [11]

Weniger grob: Menschen *als* Tiere.

Keine Scheidung von Repräsentation und Präsentation, Präsentation und Repräsentation. *Welch ein Glück.*

Mittelung

So, wie die Zeichnenden zeichneten, so zeichnete die Zeichnung. So wie die Zeichnung zeichnete, so zeichneten die Zeichnenden. Subjekt und Objekt durften die Rolle wechseln, ohne dass das Verb ersetzt werden musste. *Das Verb stand in der Mitte.*

Im Nachdenken über das, was sich uns als die früheste Steinkunst zum Ansehen anbietet – noch bleibt die Frage offen, ob dem Graphischen vorausgehend – eröffnet sich die These, dass die Fähigkeit des Menschen, die Form als autonome Grösse zu begreifen, ihm, dem Herstellenden, die Bedingungen der Gestaltung von ihr, der Form, aufzwingt, als Ausdruck einer ihr eigenen Triebkraft. [12]

Nachwort

Wahrgenommene «nutzlose» Spuren können auch anders enden als auf einer Fläche.

Anmerkungen

[1] «Die Zeichnung, die Malerei, und also die Bilder haben eine Genese, oder, wenn nicht nur eine, dann Genesen. So ungewöhnlich es auch sein mag, das Wort «Genese» in der Mehrzahl zu verwenden, und «Genesen» doch nur auf eines zu beziehen, hier das Bildhafte. Aber wer kann uns versichern, dass die Herkunft des Bildes nur eine sei? Dass sie mit einer Linie oder mit einem Stammbaum verglichen werden kann? Wer sichert uns davor ab, dass die Herkunft des Bildes keine Gleichzeitigkeiten, Sprünge, unüberliefertes Verlorenes, Verschiebungen, Brüche, nicht mehr zurückverfolgbare Mischungen, Erfindungen und so fort mit sich bringt? Gleichen sich bei solchem Herkommen und Werden nicht Einzahl und Mehrzahl?» (Maurer, 2013, S. 68)

[2] Deshalb waren und sind weder Utensilien oder Instrumente noch die Beschaffenheit des Untergrunds, mit seiner jeweiligen Begrenzung, für die Zeichnung konstituierend. Und wie so oft ist es die Zeichnung in der Kunst, welcher dieses «dürfen» zu schaffen macht. In diesem Zusammenhang verlangt auch das Angebot der Zeichnung unsere besondere Aufmerksamkeit, repetiert und *reproduziert* zu werden.

[3] «Formen» – ein Ausdruck, der in seiner Verwendung noch zu erörtern bleibt. «Formartiges» oder «Formales» wären wohl die besseren Ausdrücke, um zu verhindern, mit ihnen nur Einzelformen zu assoziieren, nicht aber auch alle anderen möglichen formalen Eigenschaften und Konfigurationen von graphischen Manifestationen.

[4] «Was siehst Du nicht? Ich sehe nicht das, was auch dann am selben Ort ist, wenn ich die Augen schliesse. Ich sehe nicht das, was ich denken muss, das «Flache». *Was kennzeichnet ein Bild (früher) denn das Verstehen des Zweidimensionalen?*» (Maurer, 2009)

[5] Die ganze Textpassage: «Ein Zeichen ist entweder ein *Ikon*, ein *Index* oder ein *Symbol*. Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muß, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt. Ein *Index* ist ein Zeichen, welches die Eigenschaft, die aus ihm ein Zeichen macht, sofort verlöre, wenn sein Objekt entfernt würde, das aber diese Eigenschaft nicht verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. So ist zum Beispiel eine Tonscherbe mit einem Durchschußloch ein Zeichen für einen Schuß, denn ohne den Schuß hätte es kein Loch gegeben. Doch nun ist da ein Loch, ob es jemandem in den Sinn kommt, es mit einem Schuß in Verbindung zu bringen, oder nicht. Ein *Symbol* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, die es zu einem Zeichen macht, verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. Von dieser Art ist jede sprachliche Äußerung, welche nur kraft dessen bedeutet, was sie bedeutet, weil sie so verstanden wird, daß sie Bedeutung besitzt.» (Peirce, 2000, Band 1, S. 375; Originaltext Peirce, 1902, CP 2-304)

Es sollte im vorliegenden Zusammenhang aufmerken lassen, dass das Ikon das einzige Zeichen – der einzige Aspekt an einem Zeichen – ist, das *seinen Zeichencharakter nicht verlieren kann...*

Um hervorzuheben, dass der Ausdruck «Ikon», wie er von Peirce eingeführt wird, nicht in religiösem oder kunsthistorischem, sondern in semiotischem Sinne zu verstehen ist, wird er im obenstehenden Text in seiner englischen Schreibweise aufgeführt.

[6] «Das «Ikonische» beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten «Differenz». Sie begründet die Möglichkeit, das eine im Lichte des anderen und wenige Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen.» (Böhm, 2004, S. 32)

Allerdings bleibt in dieser Formulierung ungesichert, ob Böhm auch dann dem Gezeichneten eine ikonische Differenz zubilligt, wenn es – ausser sich selbst – nichts darstellt. Der Unterschied in der Formulierungen von Peirce und Boehm ist in dieser Hinsicht bemerkenswert.

Diese Unsicherheit wird durch folgende Äusserung verstärkt: «Die Wurzeln des Bildes, das zeigt die Höhlenmalerei eindrücklich, reichen aber sehr viel weiter zurück. Und zwar bis zu jenem entscheidenden Wendepunkt, an dem erstmals eine krude, materielle Oberfläche als Erscheinungsort dargestellter Szenen, das heisst eines *immateriellen Sinnes*, konzipiert wurde. Dass dies in den Höhlen, also im Erdinnern, geschehen ist, wo sich die Vergangenheit und Dichte des Materiellen, verstärkt durch das Dunkel, auf gesteigerte Weise manifestierte, erstaunt und verleiht der Höhlenmalerei einen ausserordentlichen Stellenwert in der Geschichte des Menschen. Sie hat jene Differenz mit malerischen Mitteln kultiviert, in der das *factum brutum* als ein Grund entdeckt wird, der eine Sphäre luzider Wirkung und Bedeutsamkeit eröffnet.» (Böhm, 2012, S. 32)

Hinzu kommt, im gleichen Text, die kategoriale Unterscheidung von Ornament, Zeichen und Darstellung (Böhm, 2012, S. 38). Diese findet man in vielen Abhandlungen zu Bildern und zur Bildentwicklung als eine scheinbar unbefragbare Grundlage (vgl. etwa die Unterscheidung «depictions», «abstract representations» und «personal ornaments» in einem mit dem Titel «The origin of symbolism» überschriebenen Kapitel von d’Errico *et al.*, 2003. S. 17).

Doch Fragen hierzu sind nicht nur erlaubt, sondern sie drängen sich auf, sowohl intellektuell wie empirisch: Bilder können in der Frühzeit ihres Aufkommens kaum eine derartige kategoriale Differenzierung besitzen. *Auch diese muss sich zuerst entwickeln.* Oder, anders angesetzt, Bilder grundsätzlich als Darstellungen zu bestimmen und von Zeichen und Ornamenten zu unterscheiden, würde die Frage von Vor-Bildern (und gleichzeitig die Frage nach Vor-Zeichen und Vor-Ornamenten) aufwerfen. Ähnliches ergibt sich für die Interpretation der Höhlenmalereien von Lascaux, Altamira und Chauvet als Bildanfänge, eine Auffassung, die sich insbesondere zwei weiteren Gegenargumenten gegenübergestellt sieht. Zum einen reichen Hinweise auf die Herstellung und Verwendung von Pigmenten wie auch auf graphische Äusserungen weit tiefer in die Zeit der Menschheitsgeschichte zurück, als zur Epoche der Höhlenmalereien, und sie überschreiten dabei die Grenzen von Homo sapiens und Homo neanderthalensis bis hin zum Homo erectus. Zum anderen

lehrt uns die Ontogenese, dass Menschen in der Regel über mehr als ein Jahrzehnt hinweg eine allgemeine wie eine zeichnerische und malerische Entwicklung durchlaufen müssen, bevor *einige* von ihnen zu Bildsystemen fähig werden, welche den Höhlenmalereien ungefähr entsprechen. Dies zu bedenken ist nicht nur wichtig, sondern erstrangig, weil die zeichnerische und malerische Entwicklung *verschiedene Bildsysteme durchläuft*, von welchen diejenigen, die wir in den genannten Höhlen vorfinden, zu den späteren zählen. Ganz zu schweigen davon, dass die Mehrzahl der Menschen, früher und heute, in ihrem Leben nie eine artistische oder gar künstlerische Fertigkeit entwickeln, welche den Zeichnenden und Malenden in jenen Höhlen zuzuschreiben sind.

In diesem Zusammenhang mag der Vergleich zweier Arten, die Anfänge der (menschlichen) Bilder abzuhandeln, die hier anstehende Kontroverse beispielhaft illustrieren: Böhm beginnt in einem mit «Figur des Anfangs» überschriebenen Kapitel und einem «ersten Blick auf Anfänge der Bildgeschichte» mit dem Verweis auf die Höhlenmalerei von Altamira, Lascaux und Chauvet, verbunden mit zwei Abbildungen aus Lascaux (Böhm, 2012, S 32). Auch Bredekamp beginnt mit den Malereien einer dieser Höhlen, Chauvet, um dann aber bis in die Anfänge der Produktion von Faustkeile *zurückzuschreiten* (Bredekamp, 2014, S. 37–58). Gleichzeitig verschiebt sich einer der grundlegenden Begriffe von demjenigen der *Figur* (Böhm) zu demjenigen der *Form* (Bredekamp). Dies Wenige als Verweis auf unseren eigenen Versuch, anzusetzen. Zur Geschichte: Bilder sind viel älter als das Aufkommen grundsätzlicher Unterscheidungen von Darstellung (Abbildung), Zeichen und Ornament, und sie sind gleichzeitig auch viel älter als die in den Höhlen vorgefundenen Malereien. Zu den Begriffen: Es mag sich erweisen, dass der Begriff der Form, verbunden mit demjenigen der Dimensionalität, auf welche sie sich bezieht und durch welche sie gleichzeitig als Form konstituiert wird, sich als für die Bestimmung der Grundcharaktere von Bildern besser geeignet ist als derjenige der Figur, bezogen auf einen Grund. Unsere Vermutung stützt sich dabei auf zwei Überlegungen. Zum einen ist der Begriff der Form offen und nicht einschränkend auf bestimmte Bildtypen bezogen, während der Begriff der Figur oft mit einer Abbildung verbunden wird. Zum anderen ist der Begriff der Form allgemein, sodass sich die Grundcharaktere von Bildern mit anderen Arten von Äusserungen, beispielsweise mit lautlichen Äusserungen, vergleichen lassen. (Wir haben an anderer Stelle die mögliche formbezogene Verwandtschaft von Bild- und Lauthaftem erörtert; siehe Maurer, 2010.)

Bredekamp (2015, S. 40) folgert zu Beginn seiner Abhandlung des Bildakts in entsprechender Weise, dass die prähistorischen Befunde, die heute vorliegen, einen umfassenden Begriff des Bildes begründen, im Sinne einer ersten fundamentalen Definition des Bildes als jedwede Form der Gestaltung.

[7] Mitchell unterscheidet dabei die Bedeutungsfelder von «pictures», «statues» und «designs» (Mitchell, 1987, p. 22).

[8] Die Hand selbst musste dabei nicht zwingend das handelnde Glied sein: Körperglieder – *und Organe* – sind für das Ideelle «*offen*».

[9] Heiz, 2009.

[10] «Grob gesagt», deshalb fehlen Anführungszeichen.

[11] In Anlehnung an Derrida (1983, S. 171)

[12] «Hier wird deutlich, warum die Fähigkeit, die Form als autonome Grösse zu begreifen, als ein universales Element der Menschwerdung der Humanoiden anerkannt werden kann. Sie zwingt dem Schöpfer die Bedingungen der Gestaltung auf.» (Bredekamp, 2016, S. 116)

«[...] Triebkraft der Form [...], die das gegenwärtig intensiv diskutierte Rätsel erklärlich macht, warum die menschliche Evolution relativ unabhängig von den unmittelbaren Umwelt- und Klimabedingungen geschehen ist. In diesem Prozess ist jener Distanzraum erschaffen worden, der für die Ausbildung einer Sphäre der Reflexion die *conditio sine qua non* darstellt. Die distanzierte, dem Menschen entgegenkommende Form bringt in ihrem Überschusscharakter jenes *Movens*, das nichts mit Magie, sondern mit dem semantischen Angebot der *Affordance* zu tun hat, die James Gibson der gesamten Umwelt attestiert. [...] Hier ist es aber nicht die gesamte Umwelt, die sich dem Menschen aus ihrer eigenen Unabhängigkeit heraus anbietet, sondern das Agieren des formgewordenen Differenzierungsbewusstseins als entgegenkommende, sich anbietende und herausfordernde Grösse.» (Bredekamp, 2016, S. 114)

Abbildungen

Strukturartige Zeichnungen eines indischen, eines indonesischen und eines europäischen Kindes (in der Reihe ihrer Darstellung; Altersbereich fünftes und sechstes Lebensjahr).

Literaturhinweise

Böhm, G. (2012): Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In Böhme, G. und Burioni, M. (Hg.), *Der Grund – Das Feld des Sichtbaren*. München, Fink. S. 29–91.

Böhm, G. (2004): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In Maar, Ch. und Burda H., *Iconic Turn*. 2. Auflage, München, DuMont S. 28–43.

Bredekamp, H (2014): Höhlenausgänge. In Stock, G., Parzinger, H., und Aue, St., ArteFakte: Wissen ist Kunst, Kunst ist Wissen. Bielefeld, transcript, S. 37–58.

Bredekamp, H. (2015): Der Bildakt. Berlin, Wagenbach.

Bredekamp, H. (2016): Der Faustkeil und die ikonische Differenz. In: Engel, F. und Marienberg, S., Das entgegenkommende Denken. Berlin, De Gruyter, S. 105–118.

Derrida, J. (1983): Grammatologie. 13. Auflage, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Francesco d’Errico, F., Henshilwood, Ch., Lawson, G., Vanhaeren, M. Tillier, J.-M., ... Julien, M. (2003): Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music—An Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal of World Prehistory*, 17 (1), S. 1–70.

Heiz, A.V. (2009) Der blinde Fleck. In Maurer, D. und Heiz, A.V. (2009): Was Bilder finden. Space in space out. Biel, Edition Schüss, o.S.

Maurer, D. (2010): Syntactics? In Maurer, D. und Riboni, C. (Hg.), Bild und Bildgenese. Bern/Frankfurt a.M., Peter Lang, S. 225–290.

Maurer, D. (2009): Hand und Auge, Auge und Hand. In Maurer, D. und Heiz, A.V. (2009): Was Bilder finden. Space in space out. Biel, Edition Schüss, o.S.

Maurer, D. und Riboni, C. (2013): Wie die Bilder zu den Häusern finden und das Haus ins Bild kommt. Zürich, Edition Patrick Frey.

Mitchell, W.J.T. (1987): Iconology – Image, Text, Ideology. 2nd ed., Chicago, The University of Chicago Press.

Peirce, Ch. S. (2000): Semiotische Schriften. Band 1, Kloesel, Ch.J.W. und Pape, H. (Hg.). Frankfurt a.M., Suhrkamp.





