

LINEA

Vom Umriss zur Aktion

Die Kunst der Linie zwischen
Antike und Gegenwart

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung LINEA. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart vom 21. November 2010 bis 27. März 2011 im Kunsthaus Zug

Ausstellungs- und Buchkonzept
Matthias Haldemann

Wissenschaftliche Recherchen
Franziska Bigger, Julie Freudiger, Matthias Haldemann, Alexandra Kaeser, Monika Kumin Karl, Marco Obrist, Michel Roth, Lorenz Wiederkehr

Kunsthaut-Team

Renate Arpagaus, Pascal Bracher, Rosa Brunner, Jonas Eiter, Florian Gasser, Doris Gysi, Manuel Hebeisen, Murielle Henchoz, Esméralda Hernandez, Anne-Laure Jean, Reto Karror, Patrik Meier, Marco Obrist, Liliane Rohr, Thomas Ruch, Sabina Studer, Sandra Winger, Patricia Wolfensberger

Hauptsponsor

CREDIT SUISSE

Partner

Kanton Zug
Art Mentor Foundation Lucerne
Starr International Foundation, Zug
Victor Vekselsberg
Stadt Zug
Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr / Siemens Building Technologies Division
Artephila Stiftung
Stiftung Sammlung Kamm, Zug
Amatin Assel Management and Finance SA, Zug
Österreichisches Generalkonsulat Zürich
Bruno Wickart AG Zug und Kriens

Herausgeber

Matthias Haldemann,
Kunsthaut Zug

Redaktion

Anne-Laure Jean, Marco Obrist, Matthias Haldemann, Murielle Henchoz, Esméralda Hernandez

Lektorat

Katrin Boskamp-Priever, boskamp. lektorat & editing, Klipphausen; Christiane Wagner, Konzeption & Redaktion, Leinfelden-Echterdingen; Julie Freudiger

Grafische Gestaltung und Satz
Monika Sommerhalder

Schrift

Linotype Univers

Verlagsherstellung

Christine Stacker

Reproduktionen und Druck

Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Papier: Lessebo Design Smooth, 130g/m²; Lessebo Design 1.3, 300g/m²

Buchbinderei

Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban Meister GmbH, Aschheim-Dornach bei München

© 2010 Kunsthaut Zug, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren

© 2010, ProLitteris, Zürich für die Werke von: Hans Arp, Christian Ludwig Attersee, Hans Bellmer, Eva Buys-Wurmbach, Joseph Beuys, Max Bill, Georges Braque, André Breton, Günter Brus, Alexander Calder, Carl Friedrich Claus, Marcel Duchamp, Max Ernst, Lucio Fontana, Wasily Kandinsky, Konrad Klapheck, Paul Klee, Carl Krenk, Sol LeWitt, El Lissitzky, Richard Long, Piero Manzoni, André Masson, Laszlo Moholy-Nagy, François Morellet, Francis Picabia, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Markus Rietz, Alexander Michailowitsch Rodtschenko, Gerhard Rühm, Christoph Rütlimann, Robert Smithson, Nikolai Michailowitsch Suetin, Yves Tanguy, Henry van de Velde, Georges Vantongerloo, Jacques Villon, Oswald Wiener, © The Josef and Anni Albers Foundation / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Josef Albers, © Gala-Salvador Dalí Foundation / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Salvador Dalí, © Succession Giacometti / 2010, ProLitteris, Zürich für die Werke von Alberto Giacometti, © Succession H. Matisse / 2010, ProLitteris, Zürich für die Werke von Henri Matisse, © Successió Miró / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Joan Miró, © Bruce Nauman / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Bruce Nauman, © Pollock-Krasner Foundation / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Jackson Pollock, © Robert Rauschenberg / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Robert Rauschenberg, © Orange County Citizens Foundation / 2010, ProLitteris, Zürich für das Werk von Kurt Seligmann, © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona / 2010, ProLitteris, Zürich für die Werke von Antoni Tàpies, © 2010, Ellsworth Kelly für das Werk von Ellsworth Kelly, © 2010, Mondrian / Holtzman Trust c/o HCR International Virginia für das Werk von Piet Mondrian,

© Henmar Press, Inc., New York für John Cage, © Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London für Cornelius Cardew, © 1967, Universal Edition A.G., Wien / UE 14319 für Anestis Logothetis, © Edition Salabert für Mycenae Alpha von Iannis Xenakis, © Boosey & Hawkes Music Publishers (verwaltet durch Editions Durand) für Metastaseis von Iannis Xenakis, mit freundlicher Genehmigung der Editionen Durand und Salabert, sowie bei den Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern.

Erschienen im

Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Deutschland / Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

Informationen zu dieser oder zu anderen Ausstellungen finden Sie unter www.kq-daily.de

ISBN 978-3-7757-2795-2

Printed in Germany

Kunsthaut Zug

Dorfstrasse 27
6301 Zug
Schweiz
Tel. +41 41 725 33 44
Fax +41 41 725 33 45
www.kunsthautzug.ch
info@kunsthautzug.ch

Umschlagabbildungen

Raffaël, *Studie für eine Venus-Figur*, o. J., Silberstift auf Papier, leicht bräunlich grundiert, 18,9 x 7,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Inv. Nr. 1934)
Roman Signer, *Rakete*, 1978, Fotografie schwarz/weiß auf Barytpapier, 49,5 x 69,5 cm (Ausschnitt), Foto: Emil Grubenmann, Kunsthaut Zug, Schenkung Peter und Christine Kamm

Fotonachweis

Josef Albers Museum Quadrat Bottrop 185
Ole Bagger 255 oben
Guido Baselgia, Malans 33 rechts, 134 unten, 144, 145
Robert Bayer, Basel 193, 235
Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Laurent Dubois 192
Sammlung Chantal und Jakob Bill, Schweiz 184, 198
Theres Büter, Luzern 248, 300, 302 Mitte, 305, 306

© CERN, Genf 17

© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippa Migeat 120, 121; Dist. RMN/Droits réservés 121, 165

Coninx-Stiftung, Zürich 150/151
J.C. Couval 128 oben und Mitte
Thomas Cugini, Zürich 271

Katalin Deér 229
Studio Olafur Eliasson 14
ETH-Bibliothek Zürich, Alte Drucke 17 oben, 50, 51, 68, 74, 75 unten, 105, 128 unten

Fischli/Weiss und Galerie Eva Presenhuber, Zürich 286-288

Collection David et Marcel Fleiss; Galerie 1900-2000, Paris 219, 220, 228

Fondazione Lucio Fontana Milano 236, 255 Mitte
Peter Frese, München 243, 246

Graphische Sammlung der ETH Zürich 45, 63, 66, 119, 202, 238

Ludwig Hoffenreich, Wien 277
joritaust.com 316/317
Tadashi Kawamata 33 links

Ellsworth Kelly 201
Priska Ketterer, Luzern 26 oben
© 2010 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung Wien 188

Klassik Stiftung Weimar 108
Leo van der Kleij 32

Atelier Kogler, Wien 12/13
Kunsthaut Zug, Ottiger Photographie Zug 14 oben, 142, 143, 149, 152, 165, 168, 169, 172, 173, 174, 239, 245, 251, 259

Kunsthaut Zug, Stiftung Sammlung Kamm 141, 146-148, 154, 166, 175, 234

Kunsthaut Zürich 249 unten
Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler 46/47, 48/49, 106/107, 109, 130, 190, 191, 194

Kunstmuseum Bern 115, 131, 225, 227, 272/273
Kunstmuseum Winterthur 252

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 110/111

Peter Lauri, Bern 41
Galerie Lelong Zürich, Paris, New York 222

© Association frères Lumière and its rights holders 138
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Rudolf Wakonigg 186

Jason McCoy, Inc., New York 232/233
Jörg Müller, Aarau 244

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 266

Museum der bildenden Künste Leipzig 117

Museum für Gestaltung Zürich, Designsammlung. Betty Fleck © ZHdK 179

Michael Lüthy

Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens – am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linkem Knie

»Es besteht ein unermesslicher Unterschied zwischen dem Sehen einer Sache ohne Bleistift in der Hand und dem Sehen, *während man sie zeichnet*. Oder vielmehr, es sind zwei sehr verschiedene Sachen, die man sieht. Selbst der unseren Augen vertrauteste Gegenstand wird etwas völlig anderes, sobald man sich bemüht, ihn zu zeichnen: man wird gewahr, dass man ihn nicht kannte, dass man ihn niemals wirklich *gesehen* hatte. [...] Man muss also *wollen*, um zu *sehen*, und dieses *gewollte Sehen* ist das *Ziel* und das *Mittel* der Zeichnung zugleich.«

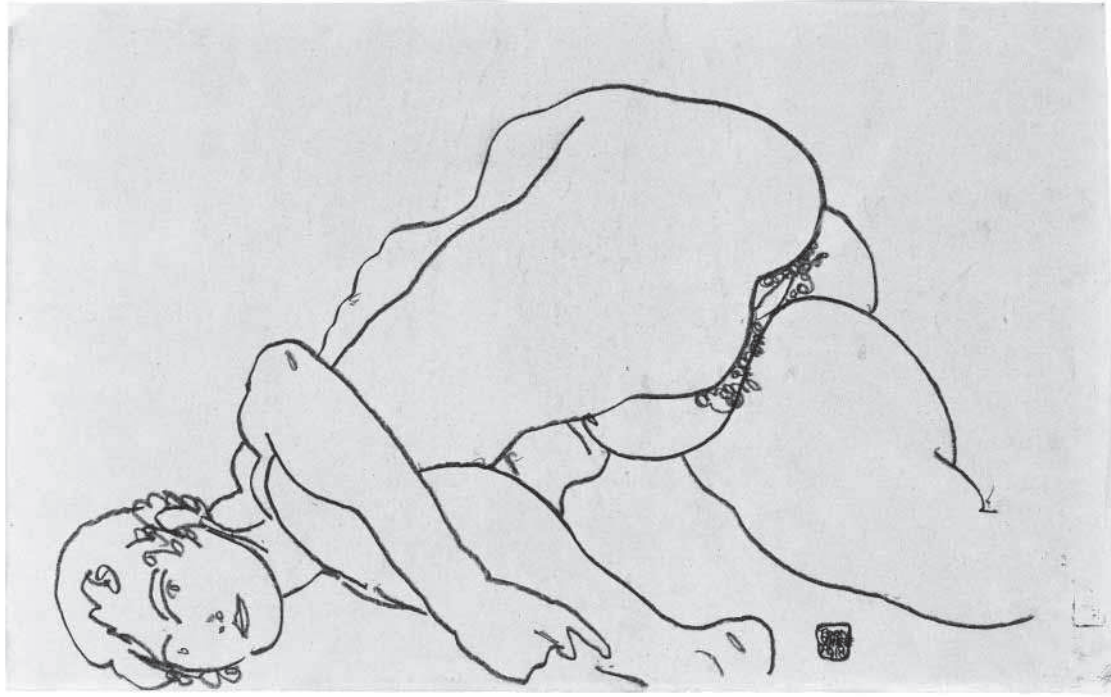
Paul Valéry¹

Ursprünglichkeit(en) der Zeichnung

Im deutenden Umgang mit der künstlerischen Gattung der Zeichnung, in Überblickswerken nicht weniger als in theoretischen Abhandlungen, manifestiert sich die Tendenz, das »Ursprüngliche« der Zeichenkunst herauszustellen. Dabei lassen sich zwei unterschiedlich ansetzende, jedoch wechselseitig sich bestärkende Varianten trennen:

Aus anthropologischer Perspektive wird die Zeichnung als primordiales Ausdrucksmittel des Menschen beschrieben, dessen älteste Zeugnisse, auf Faustkeile oder Höhlenwände geritzt, zeitlich weit hinter die frühesten Schriftzeichen zurückreichen. Zeichnen gilt als eine humane Uraktivität, deren »Anfänglichkeit« sich bis heute in jeder Kinderzeichnung wiederholt. Wiederholt findet dies im Urteil über künstlerische Zeichnungen als persönlichste und subjektivste Äußerung eines Künstlers, als unmittelbarer Ausdruck seines Selbst, mit der Folge, dass uns das Betrachten einer Zeichnung in ein privilegiertes, intimes Verhältnis zum Künstler zu setzen scheint.

Auch aus medialer Perspektive wird das Zeichnen als eine Basis-handlung begriffen. Denn notwendig ist lediglich ein Minimum: ein markierendes Instrument (ein Stift, ein Finger, eine Tonscherbe, eine Computermaus) sowie etwas, das die Markierung aufnimmt (eine Mauer, eine Sandfläche, der Himmel, die virtuelle Ebene des Bildschirms). Schon der erste Strich, in welcher Materialisierung auch immer, lässt das mediale Potenzial der Zeichnung sich entfalten: die Scheidung zwischen der Markierung und dem tragendem Grund, aber auch die Doppelwertigkeit jeder Markierung, einerseits die Spur ihrer eigenen Genese zu sein, das heißt auf den Zeichnenden und sein Tun zurückzudeuten, und andererseits von sich weg auf anderes zu verweisen, bei einer einfachen horizontalen Linie beispielsweise auf den Horizont.²



86 Egon Schiele, *Weiblicher Akt mit angezogenem linkem Knie*, 1918, Kohle auf Papier, 45,2 x 28,1 cm
Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm

¹ Paul Valéry, *Degas Denise Dessin*, Paris 1938, S. 57 f.: »Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner: on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. [...] Il faut donc ici *vouloir* pour voir et cette *vue voulue* a le dessin pour fin et pour moyen à la fois.« (Übersetzung ML).

² Hans Dieter Huber, »Draw a distinction: Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung«, in: *Zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996-44. Jahresausstellung*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Berlin 1996, S. 9-21.

Noch deutlicher als in der sprachlichen Artikulation werden wir angesichts eines solchen Strichs zum Zeugen eines fundamentalen Akts: der Genese eines Zeichens und seiner Kraft, gleichzeitig auf mehrere zu verweisen.

Der Hang, die Kunstgattung der Zeichnung anthropologisch oder medial zu universalisieren, wird zweifellos durch den Umstand befördert, dass die unüberblickbare stilistische und materielle Varianz der Realisierungen von der Vorgeschiedene bis zur Gegenwart es zwingend erscheinen lässt, einen Punkt zu bestimmen, um den sich alles anordnet, um der Fliehkraft der je besonderen Phänomene entgegenzuwirken und zu rechtfertigen, noch immer im Kollektivsingular von »der« Zeichnung und »dem« Zeichnen zu sprechen.

Diesem Universalismus (der sich auf mannigfache Zeugnisse seit der Antike berufen kann) sollte indessen eine Historisierung beigelegt werden. Gerade unter dem »Ursprünglichen« verstehen die unterschiedlichen Epochen das denkbar Verschiedene – und praktizieren es entsprechend. Es sind, mit einem Begriff Ludwig Wittgensteins gesprochen, unterschiedliche »Sprachspiele« des Primordialen, deren Reiz und Signifikanz in ihrer Besonderheit liegt. Der »Grund«, der im Zeichen sichtbar zu werden scheint, ist kein überzeitlich gleicher; der Wandel der Kunst schließt den Wandel des Denkens über das eigene anthropologische oder mediale Fundament ein. Dies ist insbesondere mit Blick auf das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert zu berücksichtigen, da die Kunst in diesen Jahrzehnten in einem vielschichtigen Prozess, der gemeinhin unter dem Begriff ihrer »Autonomisierung« zusammengefasst wird, sich gleichsam neu erfand beziehungsweise neu erfinden musste. Alle drei Aspekte, unter denen wir eine künstlerische Zeichnung auffassen können: als Spur einer menschlichen Aktivität, als Kunstwerk und als zeichenhafte Darstellung,³ verändern sich im 19. Jahrhundert deutlich, denn nicht nur das Tun des Menschen, sondern auch die Kunst sowie schließlich auch die Darstellungsfunktion eines künstlerischen Bildes werden neu und anders aufgefasst.

Disegno

Mit ihrer Theorie der Zeichnung (»disegno«) entwickelte die italienische Renaissance ein bis heute fortwirkendes Szenario der »Ursprünglichkeit«. Dessen Prägnanz und Wirkmächtigkeit liegt insbesondere darin, dass sich darin das anthropologische und mediale Apriori des Zeichnens mit der Selbstlegitimation der Bildkunst als unabhängige, anderen anspruchsvollen menschlichen Tätigkeiten ebenbürtige Praxis verknüpft. Eine knappe Rekapitulation des frühneuzeitlichen »disegno«-Begriffs ist unabdingbar, um den ästhetischen Neueinsatz, der sich in der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts vollzieht, präzise fassen zu können.⁴

»Disegno«, als Aktivität und als Produkt, wurde in der italienischen Renaissance zum Namen für die Form, in der die Kunst ihre Eigenleistung erbringt. »Disegno« trat an die Stelle dessen, was die Scholastik

»intention« genannt hatte, und meinte ein Konzept, das zwischen interner, vorab erfolgter Formfindung und nachträglicher externer Ausführung deutlich unterschied und doch beides in einem einzigen Begriff zusammenschloss. Als Formfindung und zugleich Formvollzug ist »disegno« ontologisch schwer zu fassen. Die Grenze eines Dings, das die Linie ebenso festhält wie erschafft, ist, wie Leonardo in seinem Malertraktat festhält, ein »Nichts«, weder im Ding noch außerhalb des Dings. Vielmehr handelt es sich um das Markieren einer Unterscheidung: zwischen Körper und Nicht-Körper, diesseits und jenseits, innen und außen. Das Ziehen einer Linie bricht das raumzeitliche Kontinuum auf, mit der Folge, dass es jetzt zwei voneinander unterschiedene Seiten gibt. Doch gerade weil die Linie nichts war, was der Natur selbst entnommen werden konnte, wurde »disegno« im Zuge der neuzeitlichen Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit zum entscheidenden Vermögen des Künstlers. Das Verwandeln eines ontologischen Nichts in ein perfektionierbares Können eröffnete den Raum, in dem die Kunst sich selbst begründen konnte.

Indem die Kunsttheorie der Renaissance herausarbeitete, wie eine Zeichnung Imagination und Realisierung, Geist und Hand, Idee und Materie miteinander vermittelt, gelangen ihr Bestimmungen, die bis heute Gültigkeit haben, auch wenn die Privilegierung von Imagination, Geist und Idee gegenüber Realisierung, Hand und Materie, wie ausführlicher zu zeigen sein wird, in der Moderne keinen Bestand mehr haben sollte. Andere Aspekte dieser Theorie indessen verlieren in der Moderne ihre Relevanz, und zwar insbesondere deshalb, weil sich die Rahmenbedingungen der künstlerischen Arbeit grundlegend verändern. Kennzeichnend für das »disegno«-Konzept war nämlich auch, dass der Aufstieg der Kunst zu einer das Handwerk übersteigenden, intellektuell anspruchsvollen Tätigkeit durch das Ineinanderspiel von Ästhetischem und Epistemischem, von Schönheits- und Wissensproduktion garantiert werden sollte. In der Praxis brillierte das »disegno« in Aktzeichnungen und illusionistischen Raumkonstruktionen. Beides verband sich in der wichtigsten zeichnerischen Aufgabe: der korrekten Darstellung von Körpern im Raum gemäss den anatomischen und geometrischen Maßverhältnissen, die beide regulierten.⁵ Gerade die Möglichkeiten, Unsichtbares oder der Fantasie Entsprechendes zeichnerisch so darzustellen, als stünde es tatsächlich vor Augen, oder auch in die reale Erscheinung von Körpern und Räumen idealisierend einzugreifen, bewiesen, dass im Akt des Zeichnens die Vorstellungskraft und die messbare Wirklichkeit, die ästhetische Anschauung und das Wissen um die korrekte zweidimensionale Darstellung der Welt ineinander aufgehen konnten. Das Zusammenspiel von Ästhetischem und Epistemischem führte nicht zuletzt dazu, dass angesichts der Zeichnungen dieser Epoche kaum je eindeutig zu entscheiden ist, ob sie eine ästhetische oder aber praktische Funktion erfüllten. Die meisten von ihnen wurden als Gebrauchszeichnungen im weitesten Sinne hergestellt, als Entwürfe zu Gemälden, Demonstrationen architektonischer Vorhaben oder Illustrationen schriftlicher Notate, ohne den Anspruch zu stellen,

3 David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, S. XXI.

4 Zum Folgenden: Rosand 2002 (wie Anm. 3), S. 24–60; ders., »Um 1500«, in: *Offnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hrsg. von Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler, München 2009, S. 93–108; Manlio Brusatin, *Geschichte der Linien*, Berlin 2003, S. 47 ff., S. 86 ff. und passim; Carmela Thiele, *Zeichnung*, Köln 2006, S. 54–83; vgl. auch die prägnanten Formulierungen in: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 426 f.

5 Werner Busch, »Die Durchdringung von Fläche und Raum in der neoklassizistischen Zeichnung«, in: *Räume der Zeichnung*, hrsg. von Angela Lammert, Carolin Meister und Jan-Philipp Frühsorge, Nürnberg 2007, S. 91–102, S. 93 f.

als selbstständige Kunstwerke zu gelten. Gewiss können wir sie unabhängig von dieser Zweckbestimmung betrachten, da ihr ästhetischer Sinn ihre Funktionalität übersteigt. Gleichwohl aber ziehen beispielsweise die Zeichnungen Leonardos, eines der größten Theoretiker und Praktiker des »disegno«, ihren Reiz (und ihr Schöpfer seinen Rang als »Universalgenie«) daraus, dass sich in den einzelnen Blättern die wissenschaftliche Erkenntnisabsicht, die dienende, illustrierende Funktion und die künstlerische Handschrift gerade nicht trennen lassen.

Die im Geist des »disegno« entstandenen Zeichnungen verfolgten ein eindeutiges Ziel: den Entwurf eines Körpers (welcher Art auch immer), der sich plastisch von der planen Ebene des Blattgrunds abhob, zeichnerisch realisiert anhand jener drei Komponenten, die bereits Leon Battista Alberti in seinem frühem Kunsttraktat aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmte: anhand der den Körper in seiner Erstreckung definierenden »Umschreibung«, anhand der internen »Komposition« seiner einzelnen Bestandteile oder Glieder sowie anhand des »Lichteinfalls«, der dem Körper Plastizität verlieh und ihn im Raum situierte.⁶ Je deutlicher nun die Form sich abzeichnete und je plastischer der Körper heraustrat, desto stärker immaterialisierte sich der Zeichengrund zu einem Medium, dessen vordringliche Funktion das Erscheinenlassen der Figur war. Instrumentell, und damit ästhetisch sich zurücknehmend, wurde aber nicht nur der Zeichengrund eingesetzt, sondern, in unterschiedlichen Graden, auch die Linie. Hinsichtlich der grundsätzlichen Doppeldeutigkeit jeder Markierung, selbstbezüglich auf die eigene Genese und die eigene materielle Beschaffenheit und fremdbezüglich auf das durch die Markierung Bezeichnete zu verweisen, akzentuierte das »disegno«-Konzept eindeutig Letzteres. Der Stolz des Künstlers war seine schier unbegrenzte Darstellungsmacht, mit der alleinigen Hilfe eines Markierungsinstruments potenziell die gesamte innere und äußere Welt bildlich darstellen zu können. Die Dominanz der Figur, die zugleich ideeller Ausgangspunkt und gestalterisches Ziel des Zeichnens war, sowie die damit verbundene Schwächung der ästhetischen Wertigkeit des Zeichengrunds führten dazu, dass Zeichnungen dieser Epoche häufig beschnitten wurden, und zwar dergestalt, dass die neuen Grenzen des Blatts die Figur dicht umschlossen. In der Ausstellung sind Raffaels *Studie für eine Venusfigur* und sehr wahrscheinlich auch Daniele da Volterra's *Männlicher Akt mit Händen über dem Kopf wie wenn er eine Last stützen würde* (Taf. 17). Beispiele hierfür. Das Beschneiden des Blatts erschien legitim, da die Figur ihre Kohärenz aus sich selbst heraus entwickelte und nicht aus ihrem kompositorischen Bezug zu dem Bogen Papier, auf den sie gezeichnet worden war.

Autonomie

Wechseln wir zu den Werken, die die Ausstellung aus dem späteren 19. und dem frühen 20. Jahrhundert präsentiert, erweisen sich entscheidende Parameter des Zeichnens als grundlegend verändert. Wenn

bereits an früherer Stelle vom Prozess der »Autonomisierung« die Rede war, in dem sich die unterschiedlichen Transformationen der Kunst seit dem 19. Jahrhundert bündeln lassen, so ist diesbezüglich an erster Stelle die Auftrennung jenes Ineinander von »freier« und Gebrauchs-kunst zu nennen, das die Zeichenpraxis des »disegno« prägte. Diese Auftrennung erfolgte im Zug der generellen materiellen und geistigen Umwälzungen am Beginn der Moderne. Zum einen schwand die Patronats- und Auftragsverhältnisse, die bislang einem großen Teil der Künstler, die besten und berühmtesten eingeschlossen, neben ihren künstlerischen Aufgaben auch praktische Pflichten übertrugen, beispielsweise als Illustrator, Innendekorateur, Zeremonienmeister oder Architekt.⁷ Der Doppelstatus der Künstler hatte sich gerade auch in einer Zeichenpraxis manifestiert, die die klare Trennung von »freier« und Gebrauchszeichnung nicht kannte. Dieses ästhetisch-praktische Kontinuum der vormodernen Kunst zerbrach im 19. Jahrhundert in seine beiden Hälften. Der Künstler war jetzt nur noch autonom, ohne flankierende soziale oder funktionale Absicherung in Patronatsverhältnissen, seine Praxis verkürzte sich zunehmend auf die eine, die ästhetische Seite seines Tuns. Parallel dazu verloren aber auch die Bezugsgrößen, die das »disegno«-Konzept trugen, ihre Normativität, insbesondere das Prinzip der Kunst als Nachahmung der Natur (»mimesis«) sowie die Ordnung der Kunstgattungen und Darstellungsverfahren, in welchem letzteren das Zeichnen häufig am Anfang eines mehrstufigen Prozesses standen hatte, der, über verschiedene Zwischenschritte, zum finalen Werk führte. Dagegen entwickelten sich im 19. Jahrhundert malerische Praktiken, die, wie etwa jene des Impressionismus, das Vorzeichen ablehnten, um das Motiv direkt in Farbe auf der Leinwand einzufangen. Solches hatte zur Folge, dass sich die Zeichnung jenseits ihrer überlieferten Funktionen im Zusammenhang reglementierter Atelierpraxis neu »erfinden« musste.

Die gänzlich veränderten metaphysischen, sozialen und arbeitspragmatischen Rahmenbedingungen der Moderne erzwangen eine Neuausrichtung der künstlerischen Praxis. Von ihren angestammten Aufgaben und Arbeitsabläufen entbunden und zugleich der bisherigen Legitimationsrhetorik des künstlerischen Tuns beraubt, gingen die Künstler erneut, aber anders, auf den »Grund« ihrer Tätigkeit zurück, auf der Suche nach einem neuen »Ursprünglichen« jenseits der alten, außer Kraft gesetzten Vorstellungen davon. Zu den neuen Fundamenten der Kunst wurden nun die individuelle, durch die jeweilige Psyche nicht weniger als durch die Physiologie des Auges geprägte Wahrnehmung sowie die Eigengesetzlichkeit der eingesetzten künstlerischen Medien. Die Suche galt, nolens volens, einer auf nichts außerhalb der Kunst rückführbaren, von anderen menschlichen Tätigkeitsformen abgrenzbaren künstlerischen Produktivität.

Das Lösungswort für diese Suche hieß »Autonomie« – als ein Konzept, in dem die Randständigkeit des Künstlers in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft in den besonderen Sinn der Kunst umschlagen sollte. Das Autonomiepostulat zielte zunächst darauf, die Kunst von der

6 Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, § 31, S. 113. – Das »Plamäßige« in der Zeichnungsauffassung des »disegno« wirkt in den akademischen Diskursen des französischen »age classique« weiter, befördert durch die Nähe oder sogar das Nanderblendende der Begriffe des »Zeichnens« (dessin) und des »Plans« oder »Vorhabens« (dessin), siehe: Françoise Dastur, »Die Zeichnung und die Geburt der Dinge«, in: *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Kunst: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, hrsg. von Theresia Birkenhauer und Annette Storr, Berlin 1998, S. 204–224, S. 210–212.

7 Martin Warnke, »Bildgebrauch«, in: ders.: *Bildwirklichkeiten*, Göttingen 2005, S. 9–20, S. 18; vgl. auch: ders.: *Hofkünstler*, 2. Aufl., Köln 1996, S. 224 ff.

Aufgabe zu emanzipieren, gewisse von außen vorgegebene Inhalte zu repräsentieren, die der älteren Kunst ihre »Überbau«-Funktion für Staat oder Kirche verliehen hatten. Ein zweites Autonomiepostulat fiel unterschieden radikaler aus. Zunehmend wiesen die Künstler die Verpflichtung zurück, in ihren Bildern überhaupt etwas auszusagen, was sich nicht aus dem Kunstwerk selbst erschloss. Daraus erklärt sich die Tendenz zu »schwingsamen« Sujets und zu einer »unvollendeten« oder fragmentarischen Bildform, die auch die Zeichnungen des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts in dieser Ausgestaltung kennzeichnet. Denn beides unterließ die Möglichkeit, den Sinn des Kunstwerks von diesem abzulösen; beides zielte auf eine neuartige ästhetische Immanenz, die den Sinn des Kunstwerks mit seinem ästhetischen Erscheinen konvergieren ließ.⁸ Diese keineswegs selbstverständliche »Ästhetisierung« der Kunst wirkte sich nicht nur auf die Auffassung der damals zeitgenössischen, sondern auch der älteren Kunst aus. Die Durchlässigkeit zwischen den ästhetischen, praktischen und epistemischen Dimensionen, die die vormodernen Zeichenpraktiken prägt, kann inzwischen kaum mehr nachvollzogen werden.

Schieles »Weiblicher Akt mit angezogenem linkem Knie«

Wie sich das »andere« Denken des »Ursprünglichen« der Zeichnung im 19. und frühen 20. Jahrhundert konkret darstellt, sei im Folgenden anhand eines einzigen Ausstellungsexponats aufgezeigt – allerdings durchaus mit der Ambition, dass die Ergebnisse der nachfolgenden Betrachtung mutatis mutandis auch für andere der hier gezeigten Werke dieser Epoche gelten können, etwa für diejenigen Auguste Rodins, Gustav Klimts oder Henri Matisse, mit Einschränkungen auch für diejenigen von Paul Cézanne und Edgar Degas.

Egon Schieles *Weiblicher Akt mit angezogenem linkem Knie* (Taf. 86), im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht als Vorstudie, sondern als eigenständiges Werk entstanden, stellt alle drei Koordinaten, die Alberti für das Zeichnen eines Körpers bestimmt hatte, in Frage. Der Umriss der Figur wird bewusst unvollständig gelassen, bricht beispielsweise beim rechten Bein auf Kniehöhe ab, ohne dass der Blatttrand diese Stelle des Abbrechens erzwingen hätte. Die Komposition der Darstellung bleibt nicht nur deshalb fragmentarisch, weil sie ein für die Haltung der Frau so wichtiges Körperglied wie den rechten Arm, auf den sie sich abstützt, nicht zeigt, sondern auch, weil noch nicht einmal angedeutet wird, wo sich die Frau befindet. Und schließlich verzichtet Schiele auf die Angabe eines Lichteinfalls und damit auf jegliche plastische Modellierung der Figur. Ziele das »disegno« auf eine virtuelle Raumeröffnung jenseits der Blattoberfläche, ereignet sich hier das genaue Gegenteil einer vollständigen Aufzeichnung des Raums und des Körpervolumens der Frau. Insofern besticht Schieles Zeichnung genau so durch das Weggelassene wie durch das Gezeigte. Indem der Körper lediglich mit einem Mindestmaß an vergleichsweise dicken Kohlestrichen konturiert wird, pulsiert er, wenn wir den Linien folgen,

zwischen Entstehen und Vergehen, da sein Volumen nie wirklich greifbar wird, aber auch weil sich die Linien immer wieder vom Gegenstand emanzipieren – besonders eindrücklich dort, wo der Kohlestift dem Rücken der Frau folgt und dennoch, in überraschenden Wendungen, eigene Wege zu gehen scheint. Die grundsätzliche, jede Linie kennzeichnende Spannung zwischen materiellem Zeichnen und bezeichnendem Gegenstand wird von Schiele unterschieden verstärkt, mit der Folge, dass die beiden Aspekte, unter denen die Kohlestriche gesehen werden können, nämlich als autonomer Linienverlauf oder aber als Konturierung von Körperteilen, so deutlich voneinander wegzustreben beginnen, dass das Umschlagen der Aspekte ineinander zum Wahrnehmungsereignis wird. Das aber setzt eine in der Vormoderne undenkbare »Befreiung« der Linie zum eigenständigen Gegenstand ästhetischer Erfahrung voraus.⁹

Vergleichbares gilt auch für die zweite Grundkomponente der Zeichnung, die Blattfläche. Zwar bleibt die Körperanatomie der Frau ebenso irritierend offen wie die Einbettung der Figur in eine konkrete Situation. Indessen wird beides erfolgreich ausgeglichen durch die Verankerung der Figur innerhalb des Zeichenblatts. Der Frauenkörper ist hauptsächlich an der von links oben nach rechts unten abfallenden Bild diagonalen orientiert, wobei die Abwärtsdynamik der Diagonalen und Aufwärtsbewegung des sich aufstützenden Körpers eine gegenläufige Spannung erzeugen. An der zweiten Bild diagonalen wiederum orientieren sich der Unterarm, der das linke Bein umfasst, und der Verlauf des rechten Beins. Von ebenfalls bildprägender Bedeutung ist der linke Bildrand; so hat es beinahe den Anschein, als lehne die Frau ihren Kopf daran an. Insgesamt hat sie sich, so könnte man es überspitzt formulieren, weniger auf einem Bett oder ähnlichem eingerichtet als vielmehr im Geviert dieses Blatts. Damit aber gewinnt der Zeichengrund eine überraschende Konkretion: Das Blatt selbst, und nicht ein virtueller Raum jenseits davon, ist der Ort, den die Figur »bewohnt«. Der Zeichengrund verwandelt sich von einem neutralen Medium, das dem Erscheinen imaginärer Räume und Körper dient, zu einem Feld, das gerade nicht durch Neutralität gekennzeichnet ist, sondern bereits vor der ersten zeichnerischen Markierung eine interne Struktur aufweist, beispielsweise eben die das Blatt durchquerenden Diagonalen oder die unterschiedliche ästhetische Wertigkeit des linken und des rechten Bildrands. Schiele setzt diese immanenten Kräfte des Blattfelds dem Dargestellten gegenüber als ein ästhetisches Gegengewicht ein. Figur und Feld treten in ein intensives Wechselspiel ein. Schieles zeichnende Hand reagiert somit auf zwei ganz unterschiedliche Realitäten, die sein Zeichenduktus zugleich miteinander verbindet: diejenige der phänomenalen Erscheinungsweise des Modells, das ihm vor Augen steht, einerseits, und diejenige der proportionalen Eigenheiten des Blattfelds, über das er die Kohle führt, andererseits. Die Maßverhältnisse, die Schiele in seiner Zeichnung realisiert, beziehen sich nicht wie im »disegno«-Konzept auf die Relation zwischen dem anatomischen Maß der Figur und dem geometrischen Maß des illusionierten Raums. Schieles

8 Zu diesen beiden Aspekten der »Autonomisierung« der Kunst: Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genesis und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1989; zum Begriff der »ästhetischen Immanenz«: Georges Didi-Huberman,

»Die ästhetische Immanenz«, in: *Bild und Erbildungskraft*, hrsg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, S. 65–78.

9 Raphael Rosenberg, »Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Freiheit der Linie: von Obstrukt und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, Münster 2007, S. 28–31.

Weiblicher Akt zielt vielmehr auf eine Relation ganz anderer Art, nämlich diejenige zwischen der zweidimensionalen Flächenordnung, die von den Binnenkräften des Bildfelds geprägt wird, und der dreidimensionalen Ordnung des Körpers, so wie sie sich dem betrachtenden Blick des Zeichners darbot. Da das Liniengefüge der Zeichnung an jeder Stelle beiden Ordnungen zugleich angehört, springen Flächenordnungen und Körperordnung beständig ineinander um. Indem die »Schärfen« der Kohlestreife umgekehrt proportional zur »Unschärfe« der Körperanatomie und der dargestellten Situation steht, beruhigt sich dieses beständige Umspringen nie in einer Figur, die sich von der anschaulichen Gegebenheitsweise der Zeichnung lösen und »für sich stehen« könnte. Beinahe überflüssig zu sagen, dass jenes Beschneiden eines Blatts eng an der Kontur einer Figur entlang, das wir bei Zeichnungen der älteren Kunst so häufig antreffen, hier unmittelbar zur Zerstörung der Zeichnung als ganzer führen würde.¹⁰

Schieles Zeichnung ist das Resultat einer individuellen »Handschrift« als einer bestimmten Art, einen Kohlestift über eine Fläche zu führen, und zugleich das Äquivalent eines Blicks, der das phänomenale Gegebenen in einer bestimmten Weise auffasst. Mit Letzterem ist eine weitere und entscheidende Dimension des Autonomisierungsprozesses der Kunst in der Moderne angesprochen – über die schon genannten Aspekte hinaus, die Kunst von gesellschaftlichen Funktionen zu befreien sowie die Sinnproduktion der Kunst immer wieder in die anschauliche Gegebenheit des jeweiligen Werks zurücklaufen zu lassen. Denn Schieles Zeichnung demonstriert, dass hier nicht nur das Darstellen, sondern auch das Sehen aus seiner Dienstbarkeit für andere Zwecke herausgelöst wird, um stattdessen zu einer immer neu ansetzenden, nie zu positiveren Ergebnissen sich verfestigenden »Phänomenologie« der Erscheinungswelt zu werden.¹¹ Tatsächlich entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Idee eines »reinen Sehens« als dem Ausgangspunkt und dem Ziel der Kunst – eines Sehens, das solches auch vom Betrachter gefordert wurde, sofern dieser den Sinn des jeweiligen Kunstwerks nicht verfehlen wollte. So wird Schieles Frauenakt zur Vorführung eines Zeichnens, das sich die Regeln des Darstellens selbst setzt, wie zugleich zur Vorführung eines Sehens, das sich der Offenheit seines Vollzugs überlässt. Die stets unabgeschlossene Genese des gesehenen Körpers als auch der zeichnerischen Form werden zum eigentlichen »Inhalt« von Schieles Blatt. Oder genauer und im Sinne von Valérys hier als Motto vorangestellter Beobachtung formuliert: Der »Inhalt« der Zeichnung ist die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Zeichnen und Sehen, da man den Gegenstand so, wie man ihn beim Zeichnen sieht, zuvor nie gesehen hat. Die herausragende Qualität von Schieles Zeichnung, nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch als Exempel einer Epoche, liegt also darin, die beiden zentralen Postulate einer »autonomisierten« Kunst, das »reine Sehen« des Gegenstandes und die selbstbezügliche zeichnerische Form, so perfekt auszubalancieren, dass weder der Aspekt des Sehens noch der Aspekt der Form den Vorrang über das jeweils andere gewinnt. Denn

Schiele, dessen Zeichenkunst darauf basiert, die Zeichnung und den Körper lediglich aus Konturlinien hervorgehen zu lassen, legt diese Linien so an, dass sie zugleich die Spur seiner Hand sind, die die Kohle über das Blatt führt, und die Spur seines Blicks, der sein Gegenüber Partie für Partie abtastet.

In der unauf löslichen Interdependenz von Seh- und Zeichenakt, wie sie in Schieles Zeichnung erfahrbar wird, liegt die wohl entscheidende Differenz zur Idee des »disegno«. Diesem zufolge lag das »Ursprüngliche« der Zeichnung in der Imagination – als jenem ersten »concerto«, den ein Künstler von einem Gegenstand oder Thema gewann und der nun möglichst umstandslos zeichnerisch festzuhalten war. Daraus leitete sich nicht nur die zeitliche Vorgängigkeit, sondern auch die ontologische Höherwertigkeit des »disegno interno« (der Vorstellungskraft) gegenüber dem »disegno esterno« (der konkreten Zeichnung) ab. Im Unterschied dazu können in Schieles Zeichnung Imagination und Realisierung, Auge und Hand, Idee und Materie weder in eine zeitlich eindeutige Abfolge noch in eine stabile hierarchische Ordnung gebracht werden, sondern erweisen sich vielmehr als gleichursprünglich.

Das allerdings führt zu einer fundamentalen Fragilität der Zeichnung, einer paradoxen Verbindung von Sein und Nichtsein.¹² Denn die Linie, ebenso wie der Blattgrund, treten nur dann in ihrer Materialität heraus, wenn der darstellende Charakter der Zeichnung schwindet, und der Frauenkörper gewinnt nur dann eine beinahe greifbare Plastizität, wenn das Blatt und die Striche sich zu Medien seines Erscheinens immaterialisieren. Die Vorstellung eines gerichteten Prozesses, der vom Immaterialen zu einer Materialisierung führt, die den Ursprungsfunktionen sich aufbewahrt, weicht einem Puzieren zwischen Materialisierung und Immaterialisierung, wobei das eine immer nur gegen das andere zu haben ist.

Modernität und Tradition in der Zeichenkunst um 1900

Das lange, bis in den Ersten Weltkrieg hineinragende 19. Jahrhundert ist eine Umbruchphase der Kunst, in der das allmähliche Auslaufen der Tradition und die Fundierung eines Neuen sich überlagern. Das gilt auch für Schieles Zeichnung, die einen übergänglichen Charakter besitzt. Die Zeichenmedien Papier und Kohle, das Thema des weiblichen Akts und das zwar bildhafte, aber gleichwohl intime Format fügen sich einer weit zurückreichenden Bildgeschichte ein. Die Modernität des Blatts wiederum liegt in der beschriebenen Transformation der Zeichenpraxis, die die Medialität der Zeichnung ebenso betrifft wie die Auffassung des Sujets, an dessen Behandlung auffällt, dass die Schönheit der Linie wie auch des dargestellten Körpers, die in der traditionellen Aktzeichnung wechselseitig auseinander hervorgehen sollten, bei Schiele einem inneren und äußeren Kräfte »seismografisch« registrierten Duktus weicht, dessen Anspruch auf »Unmittelbarkeit« keine schönheitliche Idealisierung duldet. Vor allem aber liegt die Modernität von Schieles Frauenakt in der Auffassung des Zeichengrunds als Feld,

10 Die hier vorgenommene Deutung betrachtet Schieles Zeichnung als Hochformat. Schieles zufällig ins Blattfeld

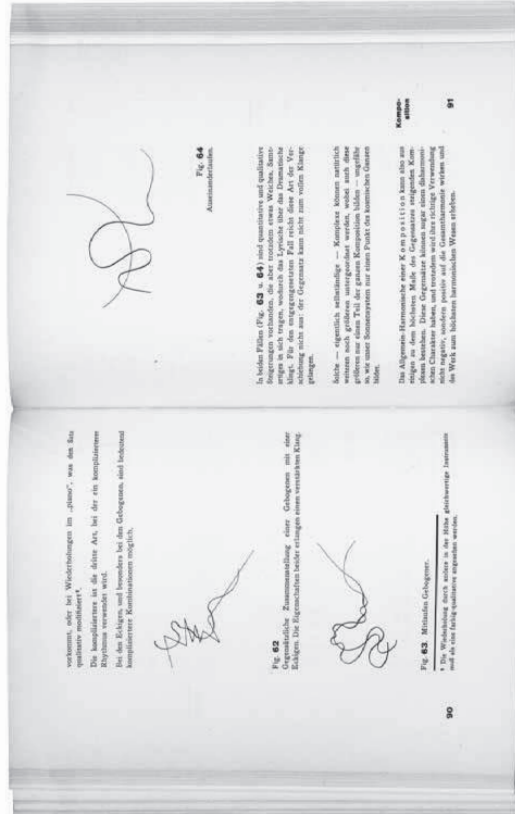
gesetzte, um 90 Grad gedrehte Signatur erlaubt aber auch eine Auffassung als Querformat. In der Formierung werden, mit offenem Ergebnis, beide Möglichkeiten diskutiert. Dreht man das Blatt ins Querformat, verändern sich nicht nur die Halbtierung im Blattgeviert beträchtlich. Auch die Blickbeziehung zwischen Frau und Betrachter wird zu einer unterschieden anderen. Scheint die Frau im einen Fall leicht auf den Betrachter hinabzuschauen, so blickt sie im anderen Fall zu ihm hinauf – und zwar so sehr, dass es den Anschein gewinnt, als sei der Betrachter der Frau nicht gegenüber, sondern vielmehr über ihr platziert. Tatsächlich verwendete Schiele zuweilen eine Leiter, um seine Modelle aus der Vogelperspektive zeichnen zu können. Dass beide Lesarten des Blatts möglich sind, liegt ganz wesentlich an Schieles Kunst des »Weglassens«, die auf eine räumliche Verortung der Figur verzichtet.

11 Dastur 1988 (wie Anm. 6), S. 205 f.; Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Kunst und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, S. 193–212, bes. S. 204.

12 Alain Badiou, »Drawing«, in: *Lacanian Ink*, 28, 2006, S. 42–48, S. 44.

das von immanenten Kräften bestimmt wird, noch bevor die erste Markierung erfolgt ist, sowie in der Aufwertung der Linie zu einer »autonomen« Sinnstifterin, noch bevor sie in eine denotative Funktion getreten ist. Beides wird, um nur einen der Fluchtpunkte der weiteren Entwicklung anzudeuten, in Wassily Kandinskys 1926 erschienener Schrift zu *Punkt und Linie zu Fläche* in einer Systematik erörtert werden, die allerdings von der in der Zwischenzeit erfolgten Exploration ungenügender Darstellungen profitieren wird (Taf. 88).¹³ Indem Schieles Zeichnung zwischen Traditionalität und Modernität schwankt, hängt die Art und Weise, wie sie uns erscheint, von der Perspektive ab, unter der wir sie betrachten: Je nach Perspektive hat sich dann in Schieles Zeichenpraxis, im Vergleich zu früheren Zeugnissen der Zeichenkunst, entweder nichts oder aber alles geändert.

13 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Bauhausbücher*, 9), München 1926.



87 Wassily Kandinsky, *Ohne Titel (Entwurf zu »Punkt und Linie zu Fläche«)*, um 1925
Bleistift und Tusche auf Papier, 22,5 x 30,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Legat Nina Kandinsky 1981

88 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, (Bauhausbücher 9), München, 1926
Kunsthaut Zug