

Hochschule für bildende Künste Hamburg
Studiengang Kunstpädagogik

Erstprüfer: Achim Hoops
Zweitprüfer: Prof. Dr. Matthias Lehnhardt

Metamorphose – Die Zeichnung als Prozess

Erste Staatsprüfung für das Lehramt an der Oberstufe
Allgemeinbildende Schulen

Helge Schulz
Matrikelnummer: 550 49 22
Juni 2008

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung _____	S.03
2. Das offene Kunstwerk von Umberto Eco _____	S.04
2.1. Begriffliche Bestimmung des offenen Kunstwerkes	S.05
2.2. Beispiele des offenen Kunstwerkes in der bildenden Kunst	S.07
2.3. Das offene Kunstwerk als Prozess	S.11
3. Zeichnung _____	S.13
3.1. Das Wesen der Zeichnung	S.13
3.2. Begriffliche Bestimmung der Zeichnung	S.15
3.3. Die Elemente der Zeichnung	S.17
3.3.1. Der Punkt	S.18
3.3.2. Der Fleck	S.18
3.3.3. Die Linie	S.19
3.3.4. Die geschlossene Linie bildet die Fläche	S.21
3.3.5. Die Grundfläche	S.22
3.4. Zeichnungen der Prozessästhetik	S.24
3.4.1. F.E. Walther und der Rezeptionsprozess	S.24
3.4.2. Alexander Roob und der Entstehungsprozess	S.27
3.4.3. Kurt Kranz und der Produktionsprozess	S.31
4. Metamorphose _____	S.34
4.1. Begriffliche Bestimmung der Metamorphose	S.35
4.2. Verwandlungen während der visuellen Wahrnehmung	S.37
4.2.1. Gestaltgesetze	S.39
4.2.2. Verwandlungen durch den Tiefen- und den Gleichgewichtssinn ..	S.42
4.3. Verwandlungen durch die Veränderungen der Syntax	S.42
5. Meine künstlerische Position als Zeichner _____	S.47
5.1. Projektbeschreibung	S.48
5.2. Dialogzeichnungen	S.48
5.3. Expansionszeichnungen	S.49
5.4. Zeichnungen auf Depafitplättchen	S.50
5.5. Zeichnungen als Ringbuch	S.51
5.6. Gummibandzeichnungen	S.52
6. Schlussfolgerung _____	S.53

1. Einleitung

Die Welt verändert sich von Sekunde zu Sekunde. Nichts hat längeren Bestand. Rein äusserlich bedarf es einer langen Periode, bis sich scheinbar zeitloses Material, wie beispielsweise Gold oder Marmor, von aussen transformiert. Doch, für unsere Augen unsichtbar, steht die atomare Struktur nicht still. Unser Blut transportiert in seinem Kreislauf ständig Baustoffe an hungernde Zellen. Die Zellstrukturen unseres Körpers tauschen sich aus, sterben ab, erneuern sich. Um uns herum wachsen alle erdenklichen Pflanzenarten und vergehen wieder. Die Infrastrukturen weiten sich aus, werden zerstört und abermals erneuert. Der Tag taucht die Dinge stetig in unterschiedliches Licht und die Nacht lässt sie vor unseren Augen verschwinden. Jahreszeiten verändern die Vegetation.

Mülleimer füllen sich, werden von Fruchtfliegen bevölkert, bis der Müll abgeholt und in Müllverbrennungsanlagen zu Energie gewandelt wird. Die Modewelt kreierte immer neue Draperien für den Leib, die irgendwann als Putztücher für den neuen Wagen auf dem Flohmarkt, der eigentlich Parkplatz ist, gekauft werden. Öffentliche Plätze füllen sich mit einer Menge an Menschen, die für kurze Zeit zusammenfinden, und dann in die unterschiedlichsten Winkel der Stadt strömen.

In dieser Vielfalt an ständigen Veränderungen sucht der Mensch eine Positionierung, eine Erklärung für seine Stellung in der Welt, etwas woran er festhalten kann. Dazu gibt es eine Fülle von möglichen Modellen philosophischer, religiöser oder naturwissenschaftlicher Art. In der westlichen Welt sprechen wir beispielsweise negativ von einer schnelllebigen Kultur, und meinen damit den unaufhaltbaren Fortschritt der Technologien und einen Verlust der Mitte bezogen auf religiöse Werte.

Auch der Künstler fügt sich mit seinem Werk in eine bestimmte Weltsicht. Das unserer Kultur nahestehende Modell des offenen Kunstwerkes von Umberto Eco möchte ich im ersten Teil dieser Arbeit näher beleuchten, und es darauffolgend zu meiner zeichnerischen Tätigkeit in Relation setzen. Dabei werden mich drei Fragen begleiten:

1. Was ist ein offenes Kunstwerk, und welchen Sinn und Zweck verfolgt der Künstler mit ihm?
2. Ist die Offenheit beliebig und nur eine Ausflucht aus dem Dilemma, sich entscheiden zu müssen?

3. Ist das Endprodukt Zeichnung für sich wichtiger als der Zeichen- oder der Rezeptionsprozess?

Wie die letzte Frage andeutet, werde ich mich auf das Medium der Zeichnung als künstlerische Äusserung konzentrieren, wobei geklärt werden soll, was ich unter einer Zeichnung als Prozess verstehe. Verschiedene Facetten des Prozessualen werde ich anhand einiger Beispiele von Künstlern untersuchen, die einen Großteil ihrer Arbeit zeichnerisch bewältigen. Dem nachfolgend steht der Begriff der Metamorphose, der einer Definition bedarf, und in Hinblick auf die Entstehung und Rezeption einer Zeichnung zum Tragen kommt. Hierbei wird das Heranziehen von gestaltpsychologischen Auffassungen von Nutzen sein. Die Arbeit besteht somit, neben der Einleitung und einer Schlussfolgerung, aus vier Teilen:

1. Die Einordnung meiner künstlerischen Tätigkeit in den Theorieentwurf von Eco
2. Die Einordnung des Begriffes Zeichnung in Hinblick auf Prozesse
3. Die Klärung des Begriffes Metamorphose
4. Die Projektbeschreibung

Als vorsichtige Voraussage wäre das Ziel der Arbeit eine Hinführung zu dem Schluss, dass Zeichnungen einen hohen offenen Charakter besitzen und für eine prozessorientierte Kunst, in der die Arbeit am Kunstwerk höher geschätzt wird als das Werk selbst, ein sinnvolles Medium darstellt.¹

2. Das offene Kunstwerk von Umberto Eco

Das Wort „offen“ ist eng verbunden mit seinem Antonym „geschlossen“, und frei assoziiert verknüpft man es sofort mit einer Reihe von positiv besetzten Bezeichnungen, wie bspw. „offenherzig“, „geöffnet“, „Offenbarung“ oder „offen und ehrlich“. Demzufolge könnte eine Annäherung an den Begriff des offenen (positiven) Kunstwerkes im Kontrast zu geschlossenen (negativen) Kunstwerken bestehen. Erstmals wurde der Begriff des offenen Kunstwerkes von dem italienischen Schriftsteller, Philosoph und Semiotiker Umberto Eco 1958 zum XII. Internationalen Philosophiekongress in Venedig verwendet, und 1962 wurden diese Beiträge unter dem Namen „Opera Aperta“, zu deutsch „Das offene Kunstwerk“, gesammelt.

¹ Aus pragmatischer Sicht benutze ich auch weiterhin nur die männliche Form, wobei ich die Weibliche gedanklich mit einbeziehe.

2.1 Begriffliche Bestimmung des offenen Kunstwerkes

Für Eco ist das offene Kunstwerk keineswegs ein Kontrastbegriff zu einem „opus perfectum et absolutum“², einem geschlossenen Werk, das formvollendet ist. *„Der Begriff »offenes Kunstwerk« hat keine axiologische Bedeutung. Es ist nicht Sinn dieser Aufsätze (man hat sie so verstanden und dann virtuos die Undurchführbarkeit der These dargelegt), die Kunstwerke in gültige (»offene«) und wertlose, überholte, häßliche (»geschlossene«) zu scheiden;...“*³ Eco geht es nicht um das Herausarbeiten eines neuen Begriffs für das, was Kunst sein könnte. Ihm ist auch nicht daran gelegen, eine ästhetische Wertung auszusprechen. Vielmehr verweist er mit der modernen Ästhetik darauf, dass alle Kunstwerke mehrdeutig sind: *„Das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“*⁴ Mehrdeutigkeit ist bei jedem Werk also per se gegeben. Um die moderne Kunst zu erhellen und sie von der traditionellen abzuheben, beschreibt er den Begriff Offenheit sehr differenziert und führt den Ausdruck „Poetik“⁵ ein. Die Poetik eines Kunstwerkes beschreibt Eco durch dessen Form und Struktur⁶: Unter Form fasst er ein Werk auf, das aus verschiedenen vorgängigen Erfahrungen (Ideen, Emotionen, Handlungsdispositionen, Materien, Organisationsmuster, Themen, Argumente, vorfixierter Stileme und Inventionsakte) entsteht. Dieser ursprünglichen Form würde durch die Konsumtion, durch die verschiedenen Perspektiven der Konsumenten, immer neues Leben gegeben. Synonym wird auch der Begriff Struktur verwendet, der eine Form nicht als konkreten Gegenstand bezeichnet, sondern als System von Relationen zwischen verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktische, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der ideologischen Inhalte; der Ebene der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden; usw.).

Ein einfaches Beispiel soll diese Zusammenhänge verdeutlichen: Ich forme aus einem Stück roter Knete eine Kugel. Als Künstler bediene ich mich dabei meiner

2 Dieser Ausdruck stammt von dem Musiktheoretiker Nikolaus Listenius, der im Jahre 1537 in seiner „Musica“ damit ein regelgetreues Musikstück bezeichnet, das als vollendetes Stück Musik von Komponist, Aufführung und Zeit losgelöst in seinem Wert erhalten bleibt.

3 Eco (1977), S.11.

4 Ebd., S.8; vgl. auch S.29-30.

5 Vgl.ebd., S.10.

6 Vgl. ebd., S.14-15.

persönlichen Schatztruhe. Sie ist voller Ideen, Materialvertrautheit, Thematiken, Techniken, Lust. Mein Persönlichkeitshorizont formt diese Kugel, und der Rezipient formt die Kugel mit seinem Persönlichkeitshorizont mit. Die Kugel steht für mich symbolisch für Melancholie, für jemand anderen durch den Farbzusammenhang und die Form für den Kommunismus, der wieder ins Rollen kommt. Die Farbe wäre nur eine strukturelle Ebene, die man jetzt mit Größe, Materialstruktur, usw. in Beziehung setzen könnte. Unterschiedliche Relationen entstehen durch unterschiedliche Rezipienten, und Rezipient und Künstler haben im Verlauf der Konsumtion unterschiedliche Perspektiven auf das Werk.

Eco geht es im Folgenden um einen kulturellen Vergleich zwischen verschiedenen Werken unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen. Um Parallelen herzustellen, geht er folgendermaßen vor:

„Vom Gegenstand wird gleichsam das Fleisch abgeschält, einmal um sein strukturelles Skelett zu erhalten, zum anderen um in diesem Skelett jene Relationen auszusondern, die es mit anderen Skeletten gemein hat.“⁷ Die Beziehungen zwischen Produzent, Betrachter und Werk stehen hierbei im Vordergrund: *„Das Modell eines offenen Kunstwerks gibt nicht eine angebliche objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezeptionsbeziehung;“⁸*

Dabei kann man innerhalb dieser Rezeptionsbeziehungen Kunstwerke in drei verschiedenen Intensitäten abstufen, wobei keine der Arbeiten deswegen von höherer oder minderer Qualität zeugt:

1. **Geringe Intensität:** Das Werk ist in sich abgeschlossen und wird durch die geistige Mitarbeit, die Gefühlswelt und Vorstellungskraft des Rezipienten auf vielfache Weise interpretiert. Das ist die allgemeinste Form von Offenheit, die jedes Werk aufweist.
2. **Mittlere Intensität:** Das Werk hat einen offeneren Charakter, indem es Eindeutigkeiten vermeidet. Dazu zählt Eco einen Großteil der modernen Literatur, wie beispielsweise Kafkas Roman „Der Prozeß“. Der Künstler deutet die Situation einer Verurteilung an, die aber nicht wörtlich zu verstehen ist, sondern je nach Rezeption verschiedene Bedeutungen annimmt. Im Gegensatz zum erstgenannten Offenen Kunstwerk legt der Künstler bewußt eine Mehrdeutigkeit an.

7 Ebd., S.15.

8 Ebd., S.15.

3. **Hohe Intensität:** Das Werk wird in der Entstehung vom Rezipienten mitgestaltet. Der Rezipient ist in diesem Fall Akteur und greift in den Prozess der Entstehung mit ein, wenn auch unter Umständen, die der Künstler vorgibt. In vielen Fällen gibt es Kombinationsmöglichkeiten bei der Zusammensetzung des Kunstwerkes. Der Rezipient kann auch dadurch mitwirken, dass er eine Auswahl trifft, die den weiteren Prozess der Konsumtion immer wieder aufs Neue unterschiedlich behandelt. Für diese Art des offenen Kunstwerkes führt Eco eine eigene Kategorie ein, „Das offene Kunstwerk in Bewegung“, und macht sofort deutlich, dass der Rezipient nicht nach Belieben das Werk mitgestaltet: *„Das Kunstwerk in Bewegung, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.“*⁹

Zuletzt begreift Eco das offene Kunstwerk als „epistemologische Metapher“. Darin sieht er eine Versinnbildlichung des modernen wissenschaftlichen Weltbildes, die Überwindung des Kausalitätsprinzips durch die Unbestimmtheitsrelation und die Methodologie der Quantenphysik: *„Von hier aus erhält eine offene Kunst ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, sehen und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können.“*¹⁰ Das offene Kunstwerk trägt so pädagogische Züge, die allerdings nicht die wissenschaftlichen Errungenschaften unserer Kultur erklären sollen. Die Werke sollen sinnlich erklären, wie unsere Welt wissenschaftlich beschrieben wird.

2.2 Beispiele des offenen Kunstwerkes in der bildenden Kunst

In Zusammenhang mit der Entstehung des anthropozentrischen Weltbildes in der Renaissance verweist Eco darauf, das doch gerade zu dieser Zeit ein subjektives

9 Ebd., S.54-55.

10 Ebd., S.164-165.

Bedürfnis des Anschauens zu einem offenen Kunstwerk führen müsste. Entstanden sind jedoch Werke, die, zurückgeführt auf die Zentralperspektive, geschlossenen Charakter besitzen. Die Kunstwerke zwingen dem Betrachter die Blickweise des Urhebers durch die Perspektive auf. Im Gegensatz dazu finden wir in den barocken Formen die ersten Ansätze einer Offenheit: Schon das Wort Barock, das aus dem Portugiesischem (barocco) entlehnt wurde, und für eine unregelmäßig geformte Perle steht, kann als Hinweis auf das Verlassen einer statischen Sicht gedeutet werden, auch wenn es zunächst abwertend, konträr zu einer schönen Perle, benutzt wurde. Das Verharren auf einen subjektiven Blick wird zugunsten des Bewegten überwunden. „...;das Streben nach Bewegung und Illusion bewirkt, daß die plastischen Massen des Barock niemals die Feststellung eines bevorzugten, frontalen, definiten Standpunktes gestatten, von dem aus sie zu betrachten wären, sondern den Betrachter ständig dazu veranlassen, den Standort zu wechseln, um das Werk unter immer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es in beständiger Umwandlung begriffen wäre.“¹¹ Barocke Bauwerke wirken durch die Einbeziehung von Plastiken, Malerei und Lichteffekten dynamisch. Die Grenze zwischen Kunstwerk und dem Realraum verwischen. Die strenge, klassische Ordnung der Zentralperspektive in der Renaissance wird abgelöst. Der Betrachter nimmt nicht mehr nur einen Blickwinkel ein, im Gegenteil, er ist bestrebt seinen Standpunkt zu wechseln.

Schließlich liefert Eco für „das offene Kunstwerk in Bewegung“ Beispiele aus mehreren Epochen der Kunstgeschichte, die Unterschiede in der Art der Bewegung aufweisen.¹² Da sind zunächst die älteren Zeugnisse der Kunstgeschichte zu nennen, wie die Felsmalereien (es wird nicht näher darauf eingegangen, welche genau). Hirsche, Pferde und Stiere, die man beispielsweise in Lascaux findet, sind in ihrer Darstellung durchdrungen von der Vorstellung auf dem Fels zu traben oder zu galoppieren. Diese Imagination wird durch die Überschneidung der unterschiedlichen Tierdarstellungen noch verstärkt.

In der Nike von Samothrake¹³ wird eine Landebewegung zum Ausdruck gebracht. Der Körper ist leicht vorn über gebeugt, die Flügel sind weit geöffnet und das Gewand scheint in der Luftströmung zu flattern. Der weiße Marmor wird in der

11 Ebd., S.35.

12 Vgl. Ebd. S.155-159.

13 Die Nike von Samothrake ist eine Siegesstatue, die vermutlich 190 v.Chr. von rhodischen Bildhauern geschaffen wurde. Die Nike als Siegesgöttin ist 2,45 m hoch, der Kopf fehlt. Heute steht sie im Louvre in Paris.

Vorstellung beweglich. Solcherart Bewegung ist eine imaginierte Eigenbewegung des dargestellten Sujets.

Eine andere Möglichkeit der Bewegung entsteht, wenn man Gestalten wiederholt und so zu einer filmischen Erzählweise gelangt. Ein Beispiel ist das Giebelfeld am Portal von Souillac der romanischen Klosterkirche Sainte Marie: Dargestellt ist der heilige Théophile, der sich an den Satan wendet, um seine verlorene Stellung als Schatzmeister wiederzuerlangen. Théophile wird Diener des Satans und erhält so sein Amt zurück, erkrankt aber, und bittet Gott um Verzeihung. Dieser sendet ihm als Beweis seiner Vergebung durch die Heilige Jungfrau Maria, die in Begleitung eines Engels ist, ein Amulett, das sie Satan entriss. Das Giebelfeld zeigt so die Schlüsselmomente Théophiles Vita. Nicht durch die Struktur des Steins, sondern durch das gedankliche Auffüllen der Leerräume zwischen den wichtigsten Momenten Théophiles Leben entsteht bei dem Betrachter eine Bewegung der Figur.

Als Beispiel für eine Bewegung innerhalb der Strukturen eines Werkes werden u.a. die Impressionisten genannt. Die Bilderserie von Monet „Kathedrale von Rouen“, die von 1891 bis 1894 angefertigt wurde, ist ein Beispiel dafür, wie vage die Form wird. Als Betrachter schwankt man zwischen dem Hintergrund und der Form der Kathedrale, auch wenn beides bestimmbar ist. Die Kathedrale ist nicht klar umrissen, und vor dem Moment der Auflösung, als würde sie im nächsten Augenblick verschwinden. Die Formen werden vage, aber immer noch fassbar. Eine stärkere Auflösung der Form findet man bei den Kubisten, die den Gegenstand gleichzeitig von verschiedenen Seiten wiedergaben und durch diese polyvalente Perspektive den Raumzusammenhang auflösten. Einzelne geometrische Teile von Gegenständen, die von ihrer Form her leicht erkennbar sind, wie Flaschen, Geigen oder Fruchtschalen, werden facettenartig aus verschiedenen Ansichten und Entfernungen zusammengefügt und destabilisieren die starre Form.

Die Futuristen suchten, in Hinblick auf die Bejahung der modernen technischen Zivilisation, einen Ausdruck für Dynamik. Bewegung war zentrales Anliegen und wurde durch Reihungen und Mehransichten eines Gegenstandes erreicht. Die formale Analyse der Futuristen und Kubisten stellt insofern eine Bewegung dar, als dass die ursprünglichen Formen ein geistiges Zusammensetzen der einzelnen Fragmente fordert. „...; letzten Endes aber wird diese Mobilität ermöglicht durch die Stabilität der ursprünglichen Formen, die gerade in ihrer Negation durch

*Deformierung und Auflösung erneut bestätigt werden.*¹⁴ Vergleichbar ist das mit einem Schiebespiel, bei dem man durch das waagerechte oder senkrechte Schieben eines von 15 Einzelteilen das ursprüngliche Bild zurück erhält. Mit dem Unterschied dass kognitiv geschoben wird, und gleichzeitig Kameraeinstellungen und Perspektive der Fragmente auf eine Einstellung und eine Perspektive reduziert werden müssen, um sie zusammensetzen.

Im Konstruktivismus findet Eco durch die linearen Plastiken von Naum Gabo und Richard Lippold einen wesentlichen Unterschied zu den antiken Skulpturen, beispielsweise zu dem Apollo von Belvedere¹⁵. Während der Betrachter durch das Umschreiten der Skulptur von dem Apollo nacheinander in Erinnerung und Vorstellung einen Gesamteindruck erhält, konvergiert bei den konstruktivistischen Arbeiten nicht jede einzelne Perspektive zu einer kompletten gedanklichen Vorstellung. Der Rezipient wird durch die Beschaffenheit der Konstruktionen auch viel stärker zu einer aktiven Umrundung aufgefordert. Die einzelnen Eindrücke, die der Betrachter dabei sammelt, stehen nebeneinander für sich, und neue Perspektiven können nur erahnt werden. Der Geist ist beim Betrachten damit beschäftigt, die einzelnen Perspektiven zusammenzufügen, was aber nicht gelingen kann. Die Bewegung besteht darin, gedanklich einen Gesamteindruck zu gewinnen, der sich permanent kognitiv verweigert, im Gegensatz zum Apollo, bei dem die Einzelansichten zu einem Bild zusammengesetzt werden.

Überdies geht Alexander Calder mit seinen Mobiles einen Schritt weiter, und die Skulptur bewegt sich jetzt selbst. Durch die Eigenbewegung des Werkes und die Bewegung des Betrachters gibt es keine sich wiederholende Ansicht auf die Skulptur, was einer hohen Intensität an Offenheit gleichkommt. Die Bewegung besteht sowohl in einer physischen Komponente des Werks, als auch im Versuch dieser Bewegung gedanklich nachzukommen. Um einzelne Aspekte der Skulptur nachzuvollziehen, muss der Betrachter der Bewegung folgen, physisch oder kognitiv.

Am Ende der geschichtlichen Betrachtung steht das Informell mit Bildern, die von ihrer Form her einen hohen Grad an Offenheit aufweisen. Was man zunächst nicht vermuten sollte, denn Pollocks Action Paintings beispielsweise sind keine Kunst-

14 Eco (1977), S.156.

15 Der Apollo von Belvedere wurde etwa 350 v.Chr. von dem Bildhauer Leochares gefertigt, und befindet sich heute im Statuenhof des vatikanischen Belvedere. Die Marmorstatue ist die Kopie eines im Original in Bronze ausgeführten Werkes. Die Skulptur galt über das 17.,18. und 19 Jhd. als die schönste erhaltene Einzelfigur der Antike.

werke, die sich selbst bewegen, sie geben auch keine unterschiedlichen Perspektiven eines einzelnen Objektes wieder. Der Betrachter muss, abgesehen von der Augenbewegung, keine motorische Bewegung ausführen, um sie zu betrachten. Eine Bewegung ist dadurch gegeben, dass der Rezipient versucht, Zusammenhänge zu konstruieren. Ähnliche Farbspritzer werden gedanklich ständig einbezogen und andersartige ausgeschlossen. Man verknüpft eigene Verbindungen, eine Leserichtung ist nicht gegeben. Selbstständig wird eine Perspektive gewählt. „...*(das Sujet des Bildes wird der Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose)*.“¹⁶

Eine „Bewegung“ wird von Eco demnach auf fünf verschiedene Arten aufgefasst:

1. Die Darstellung selbst ist Ausdruck einer Bewegung (Nike von Samothrake).
2. Die Entwicklungsphasen eines Objektes werden durch deren Wiederholung in unterschiedlichen Zusammenhängen dargestellt, und deuten eine Bewegung in Hinblick auf das gedankliche Füllen ihrer Leerstellen an (Théophiles).
3. Auflösung und Deformierung der Form, wobei die ursprüngliche Form durch eine gedankliche Bewegung wieder hergestellt wird. (Kubismus, Futurismus).
4. Die Eigenbewegung einer Skulptur (Alexander Calder).
5. Eine Bewegung entsteht durch ein Festlegewollen des Betrachters bei strukturellen Relationen, die nicht eindeutig festgelegt sind (Informell).

2.3 Das offene Kunstwerk als Prozess

Bis hierher wurde dargestellt, dass ein Kunstwerk immer offen ist, dass es jedoch unterschiedliche Abstufungen der Offenheit gibt. Den höchsten Grad an Offenheit ist einem Werk eigen, bei dem die Merkmale eines Werkcharakters in einen Prozesscharakter umschlagen.

Ein Werk wird in erster Linie geschaffen, um eine Idee, ein Thema, eine Empfindung etc. in eine abschließende Form zu überführen. Dabei stand lange Zeit das Kunstwerk als endgültige Form, als hochgeschätztes Meisterwerk formal und materiell fest. Es trägt den Charakterzug eines Monuments der Zeit, das zwar mit jeder Rezeptionsbeziehung unterschiedlich ausfällt, aber letztlich vom Künstler als denk- oder anschauungswürdiges Werk erhalten bleiben soll.

¹⁶ Eco (1977), S.159.

Ein besonders hoher Grad an Offenheit ist einem Werk eigen, bei dem die endgültige Materialisierung des Werkes zugunsten eines prozessual gedachten Status zurücktritt.

Prozessuale Kunst ist formal und materiell nicht mehr auf ein endgültiges Erscheinungsbild gerichtet, sie vermeidet vielmehr einen Ewigkeitsanspruch. Sie ist nicht mehr definitiv und von Dauer, sondern wird ständig neu geformt. Oder es ist die Anschauung des sich ewig neu Formenden. Mit einem Werk als Prozess schlägt die Ziel-Orientiertheit um in eine Weg-Orientiertheit.

Diese Hinwendung zur Deklaration der Kunst als „Am Werk arbeiten“ wurde von der Prozesskunst in den sechziger Jahren erstmals für wichtig erachtet. Dabei wurde der Entstehungsprozess eines Bildes per Foto, Film- oder Videomaterial festgehalten. So stand am Ende nicht das Werk im Vordergrund, sondern die Arbeit an dem Werk selbst.

Werk und Prozess sind faktisch nicht voneinander zu trennen. So wird im Prozess durch die Herstellung von Bezügen in der Wahrnehmung des Rezipienten ein Werk temporär hergestellt, und das Werk transzendiert einen Prozess, den das Werk hervorgebracht hat. Werk und Prozess bilden demnach ein Spannungsfeld, in dem das Medium Zeichnung manchmal in die Nähe eines Werkes, und manchmal in die Nähe eines Prozesses rückt.

Sich mit der Zeichnung in Hinblick auf Offenheit und Prozessualität zu beschäftigen ergibt Sinn, denn kein anderes bildnerisches Medium weist ein höheres Abstraktionsvermögen auf. Vergleicht man beispielsweise die Fotografie mit der Zeichnung, dann wird sehr schnell deutlich, dass der Druck auf den Auslöser schnell Bilder produziert, die abbildenden Charakter einnehmen und keine offenen Stellen in der Wiedergabe zulassen. Die Offenheit einer Zeichnung indessen wird durch die Abstrahierung des Gesehenen unter Verwendung einiger wenige Striche deutlich. Das Anschauliche wird so unbestimmt, dass der Betrachter einer Zeichnung die nicht vorhandenen Informationen, die offenen Stellen, komplettieren muss.

Geschichtlich betrachtet war die Zeichnung zunächst Mittel zum Zweck. Dabei war sie von der zunächst vorläufigen Skizze bis hin zum Entwurf, über die Proportionsstudie und die Detailzeichnung das Ausformulieren einer Suche, mit offenem Ausgang. Zeichnen kann man hiernach als ein prozesshaftes, ständiges Umformulieren deuten, das in dem Vermögen zu abstrahieren hochgradig offen ist.

3. Zeichnung

Im Folgenden möchte ich die Nähe der Zeichnung zum Prozesshaften weiter herausarbeiten. Dabei gehe ich einen Schritt zurück und umkreise den Begriff Zeichnung zunächst konservativ. Was ist das Wesen einer Zeichnung? Wie kann man die Zeichnung begrifflich fassen? Welche Elemente bilden die Bausteine einer Zeichnung?

3.1 Das Wesen der Zeichnung

Zeichnungen sind in der Natur nicht vorhanden, auch wenn Äste eines Baumes, Spuren im Sand, ein Kondensstreifen in der Luft linear wahrgenommen werden können. Die Zeichnung entsteht erst durch eine Abstraktionsleistung des Menschen. Herkömmlicherweise wird sie als lineare Darstellung auf einer zweidimensionalen Fläche verstanden. Dabei ist die Linie als Kontur oder Binnenform der Inbegriff einer Zeichnung. Selbst nichtlineare Werte wie Helligkeiten und Dunkelheiten, Perspektive und Schatten können über die Linie dargestellt werden. Durch die Linearität, den Bildträger (häufig Papiere in den unterschiedlichsten Tönen, Stärken und Grössen), der Nähe von Zeichen- und Schreibgerät und dem Bewegungsablauf der Hand, weist die Zeichnung eine Nähe zur Schrift und Druckgraphik auf. Die Druckgraphik kann als Abkömmling der Zeichnung verstanden werden. Gemeinsam ist ihnen die Linie als Richtungswert oder als Flächengrenzwert, die Neigung, Farbtöne innerhalb von Lichtwerten darzustellen, häufig ganz auf Farbe zu verzichten und mit dem Kontrast von Schwarz und Weiss zu arbeiten. Daher wird bei Zeichnungen u.a. auch von Schwarz-Weiss-Kunst gesprochen.

Technisch werden Zeichnungen durch die Benutzung der jeweiligen Zeichenmittel kategorisiert. Zeichengeräte gibt es in einer großen Vielzahl. Exemplarisch sollen hier einige genannt werden. Die Liste ist keinesfalls komplett. Unterschieden wird klassischerweise in selbstschreibende und übertragende Mittel. **Selbstschreibende Mittel** bestehen aus harten und weichen Materialien. Zu den Harten zählen z.B der Silberstift, der Bleistift und sein Nachfolger der Graphitstift. Modernere Medien sind der Kugelschreiber, der Filzstift oder Faserschreiber. Zu den weichen Materialien zählt man Kohle, Kreide und Rötel. Tuschen und Tinten, Wasser- und Deckfarben werden mit den **übertragenden Medien** Feder und Pinsel

benutzt. Pinselzeichnungen, bspw. das Aquarell und das Pastell, rücken schnell an die Grenze zur Malerei. Lavierungen können die malerische Wirkung einer Zeichnung verstärken.

Heutzutage beschränken sich die technischen Möglichkeiten nicht mehr auf Papier und Griffel. Gezeichnet wird mit Nähmaschinen, Computern, dem Körper, auf der Strasse, an Wänden. Die Zeichnung mischt sich mit allen anderen Gattungen der bildenden Kunst. Fotos werden überzeichnet, Räume werden bezeichnet, Skulpturale Zeichnungen entstehen. Alles, was Spuren hinterlässt und Spuren aufnimmt, ist potenziell zeichnerisch verwertbar. Die Anzahl an technischen Möglichkeiten, um zu einer Zeichnung zu gelangen, scheint schier unendlich.

Funktional kann die Zeichnung in mehrere Bereiche unterteilt werden. Auch hier möchte ich nur die geläufigsten Unterscheidungen darlegen.¹⁷ Eine **Skizze** kann einen ersten Eindruck, eine Idee festhalten, oder eine erste Orientierung für eine andere Zeichnung sein. Dabei stellen einige wenige Linien eine gedankliche Stütze dar, während komplexere Situationen detailreich skizziert werden. Bei gestalterischen Problemen bieten sie anschauliche Lösungsmöglichkeiten. Die **Studie** beschäftigt sich mit den Details. Dabei wird das Objekt der Studie aufmerksam wahrgenommen, und dem Wesen nach wiedergegeben (sofern man Dingen ein Wesen unterstellt). Mit dem Auge abgetastet, praktisch begriffen, wird eine genaue Wiedergabe angestrebt. Eine **Sachzeichnung** kann der Studie sehr nahe kommen, mit dem grossen Unterschied, dass sie keine freie, künstlerische Handzeichnung darstellt, sondern Produkte näher beschreibt, also zweckgebunden ist. Der **Entwurf** ist der Versuch einen kompositorischen Bildzusammenhang zu finden. Er zielt direkt auf das Endergebnis ab. Als speziellen Fall gibt es seit dem 15. Jahrhundert den **Karton**. Dieser wird in der Originalgröße eines Tafelbildes oder eines Freskos auf starkem Papier angefertigt. Bei einer **Vorzeichnung** sind alle kompositorischen Verhältnisse, alle problematischen Stellen geklärt. 1:1 wird die Vorzeichnung auf dem Bildträger später weiter ausgeführt, z.B. malerisch. Bei einer **Nachzeichnung** dienen andere Zeichnungen als Vorlage. Sie werden ohne schöpferischen Eigenanteil etwa zu Übungszwecken angefertigt. Bei einer **Illustration** werden Schlüsselszenen einer Geschichte bebildert. Die Illustration ist an das Wort gebunden, kann aber auch von ihm losgelöst betrachtet, als eigenständige Zeichnung wahrgenommen werden. **Die Künstlerzeichnung** (freie

¹⁷ Vgl. Morscheck (1992), S.120-123.

Zeichnung, Handzeichnung, autonome Zeichnung) ist an keine Vorlage gebunden. Sie steht für sich und wird als Endprodukt nicht mehr für einen nächsten Schritt benötigt. Mittlerweile können aber auch Skizze, Entwurf, etc. den Status eines autonomen Kunstwerkes erlangen, sofern sie für sich stehend interessant sind, und/oder zu einem komplexen Kunstwerk gehören.

Die Zeichnung ist im Gegensatz zu anderen bildnerischen Mitteln in ihrer Abstraktionsleistung am stärksten. Dadurch ist ihr ein hoher Grad an Offenheit eigen. Bildnerische Elemente können dermaßen reduziert sein, dass der Betrachter die fehlenden Informationen in der Rezeption konkretisieren muss. Die Zeichnung trägt demnach dokumentarische Qualitäten einer rezeptorischen Bemühung zur inhaltlichen Gestaltung durch den Betrachter.

3.2 Begriffliche Bestimmung der Zeichnung

Der Begriff Zeichnung (engl. design; frz. dessin; ital. disegno) als künstlerische Darstellungsweise hat sich durch theoretische Reflexion im Verlauf der Zeit ausdifferenziert.¹⁸ Cennini¹⁹ schreibt ihr in seinem Traktat über die Malerei eine wichtige Bedeutung zu, da sie der Malerei als Entwurf zugute komme, und neben dem Farbauftrag die Basis der Kunst bilde. Lorenzo Ghiberti steigert in seiner "Commentarii" (1447-1455) den Stellenwert der Zeichnung und erklärt sie als fundamental wichtig, nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Bildhauerkunst. Mit Leonardo da Vinci gelangt das Medium zu wissenschaftlicher Anerkennung und darüber hinaus spricht er der Zeichnung in seinem Buch von der Malerei (libro di pittura, o.J.) eine schöpferische, gottähnliche Bedeutung zu, weil sie die sichtbare Wirklichkeit wiederholen kann. Giorgio Vasari sammelte als erster systematisch Zeichnungen in seinem "Libro de' Disegni", um Viten der Künstler seiner Zeit biografisch aufzuarbeiten (Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Maler und Bildhauer, 1550). Der Begriff disegno war für Vasari gestalterisch die Kontur, die sich vom Kolorit absetzt. Gleichzeitig wurde der Ausdruck als geistiges Abbild des Allerschönsten der Natur aufgefasst, welches man in den Maßverhältnissen von menschlichen und tierischen Körpern, Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken wiederfand. Federicio Zuccari (L'Idea de'scutori, pittori e architetti, 1607) brachte mit der Theorie von dem „disegno interno“

¹⁸ Die folgende Erläuterung des Begriffes Zeichnung stützt sich auf:
Ritter, Gründer, Gabriel (2004), S.1180-1181.

¹⁹ Cennini (1390): Libro dell'arte o trattato della peintura.

und dem „disegno externo“ die Zweideutigkeit auf den Punkt. Die innere Zeichnung (conchetto, Idee) bringt der Geist hervor, die äußere Zeichnung ist die Umsetzung der Idee. Idee und Zeichnung wurden so miteinander verbunden.

Die Anhänger von Rubin waren Verfechter der Farbgebung. Sie werteten die Zeichnungen wieder ab, während Fürsprecher von Poussin den Geist (esprit) nur für die Zeichnung (dessin) beanspruchten. In der frühen Neuzeit gilt der Begriff „dessin“ in Frankreich weiterhin als Entwurf und Fundament für die Malerei. Auch für Kant (Kritik der Urteilskraft, 1790) galt die Zeichnung in den bildenden (schönen) Künsten als wesentlich. Die Farben konnten den Gegenstand nicht schön machen. Gefallen an der Form prägt nach Kant den Geschmack. Hegel (Vorlesung über die Ästhetik 3, 1817) fand ebenfalls Bewunderung für die Zeichnung. In ihr spiegelt sich der Übergang des Geistes in die zeichnende Hand. Die unmittelbare Herstellung offenbart alles, was im Geiste des Künstlers liegt. Etwas nüchterner bedienten sich die Enzyklopädisten der Zeichnung als Möglichkeit gegenständlicher Darstellung. Von Heinrich Wölfflin und Alois Riegl wird sie erstmals unter dem Stichwort Linearität, linearer Stil oder lineare Kunst verhandelt. Dabei würde die Linie eine fühlbare Grenze bilden, während eine farbige Fläche sich nicht ertasten ließe.

Im Formalismus entscheidet das begriffliche Gegensatzpaar optisch-haptisch darüber, was zur Gattung linearer Kunst zählt. Mit dem Aufkommen der Moderne vollzieht sich ein Prioritätenwechsel im Verhältnis zwischen Zeichnung und Farbe. Die Idealisierung des „disegno“ tritt zurück, und wird durch Friedrich Theodor Vischer (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 1846-57) der Farbe vorbehalten. Bernhard Degenhart (Zur Graphologie der Handzeichnung, 1937) möchte die Zeichnung in ihrer eigenen graphischen Sprache verstanden wissen. Mit der Individualisierung der Zeichnung beispielsweise durch Edgar Degas ist sie nicht mehr Inbegriff der Form, sondern, so Paul Valéry (Degas, danse, dessin, 1938), die Art und Weise, wie man die Form sieht.

Heutzutage hat die Zeichnung ihre Rolle als Vorbereiter für das eigentlich intendierte Werk der Malerei oder der Skulptur hinter sich gelassen. Sie kann als vollständig autonom betrachtet werden.

3.3. Elemente der Zeichnung

Zeichnen ist eine Art der Kommunikation und kann analog zur Sprache verstanden werden. Die Aussage eines Satzes begründet sich auf die Wahl der Wörter und auf den syntaktischen und semantischen Gebrauch der Wörter. Grundelemente der Zeichnung entfalten die Bildsprache.

Grundelemente sind der Punkt, die Linie, die gezeichnete Fläche und die Grundfläche. Koschatzky (Die Kunst der Zeichnung, 2003) erweitert das Repertoire der Zeichnung noch um die Elemente Fleck, Fläche, Raum und Helldunkel, wobei eine Räumlichkeit und Licht und Schatten über die Elemente Linien, Punkte und Flächen hergestellt wird und somit m.E. kein Grundelement der Zeichnung darstellt. Dabei sind diese Elemente, deren Zusammenspiel und deren Anordnung auf der Fläche ein Teil der künstlerischen Aussage. Andere Faktoren, wie z.B. der Titel der Arbeit, der Ausstellungsort, die Präsentation etc. sind für eine Zeichnung von ebenso großer Bedeutung. Eine erfahrene Handhabung der Elemente ist demnach kein Garant für eine, im künstlerischen Sinne, wertvolle Zeichnung. Mit einer Analyse der Zeichnung in Hinblick auf ihre Elemente und deren Anordnung kann aber geklärt werden, warum die Zeichnung dynamisch, spannend, lahm, lebendig, prozessual etc. wirkt.

Begrifflich ist für Wassilij Kandinsky (Punkt und Linie zu Fläche, 1926) ein Element zweideutig. Zum einen meint es die äußere Form für sich. Auf der anderen Seite sind es die inneren Spannungen, die der Form innewohnen. Dabei konstituiert die Summe dieser Spannungen das Kunstwerk. *“Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen.”*²⁰

Äussere und innere Form konstituieren Klänge (Eigenschaften) der Elemente. So kann ein Element durchaus warm, tragend, spannungsreich, usw. sein. Aus mehreren Grundklängen kann sich ein Absoluter Klang ergeben, wobei einige von anderen übertönt werden können. Die Begrifflichkeit zeigt Kandinskys Nähe zur Musik. Sinnbildlich kann man sich den Klang einer Linie beispielsweise als Mollakkord vorstellen, der, bestehend aus mehreren Tönen, eine traurig-melancholische Eigenschaft besitzt.

²⁰ Kandinsky (1955), S.31.

3.3.1. Der Punkt

Geometrisch betrachtet ist der Punkt ein Gebilde ohne Ausdehnung, also etwas Ideelles, theoretisch Unsichtbares. Die erste sichtbare Äußerung eines Zeichners entsteht im Ansatz des Bleistiftes auf der Zeichenfläche. Der Zug oder der Druck des Stiftes lässt aus dem Punkt eine Linie oder eine Fläche entstehen. Die innere Spannung eines Punktes besteht so zum Teil aus der Möglichkeit zur Entstehung der Linie. Ein weiteres Kräfteverhältnis ist durch den Zusammenhang des Punktes mit der Fläche gegeben. Liegt der Punkt beispielsweise genau auf der Mitte einer quadratischen Fläche, so wirken alle vier Bildränder gleichermaßen auf den Punkt. Das Bild ist ruhig und ausgewogen. Sobald der Punkt aber näher zu einer Seite tangiert, entsteht ein anderes Kräfteverhältnis. Wir sind bestrebt, die Dissonanz zwischen Bildmitte und Lage des Punktes auszugleichen.

Eine wesentliche Bedeutung kann der Punkt bei der Erstellung von Helligkeiten und Dunkelheiten einnehmen. Eine Dichte an Punkten, die durch die Nähe vieler Punkte zustande kommt, kann für Schatten eingesetzt werden, eine Auflockerung, also eine Distanz der Punkte lässt den Bildbereich heller werden. Fließende Übergänge von Licht und Schatten sind so möglich, und durch diese Punkt-schattierung erhält die Zeichnung eine malerische Seite. Durch die Häufung von modellierenden Punkten kann der Zeichner ein Objekt durch die Dunkelheit in den Vordergrund rücken lassen, während er durch Helligkeit den Eindruck der Ferne vermittelt.

3.3.2 Der Fleck

Im Gegensatz zum Punkt hat der Fleck eine so weite Ausdehnung erfahren, dass er als Fläche wahrgenommen wird.²¹ Die Übergänge von Punkt zu Fleck sind fließend und nicht eindeutig feststellbar. Je nach Form des Punktes tritt der Übergang zum Fleck früher oder später ein. Ein unregelmäßiger, ausgefranter Punkt wird durch Ausdehnung schneller zum Fleck, als ein annähernd kreisrunder Punkt. Im Gegensatz zum Punkt zieht der Fleck seine Spannungen auch aus seiner Form. Dabei spielen der Umriss, die Dichte, die Farbe und die Bewegungsdynamik des Flecks eine Rolle. Eine räumliche Spannung entsteht dadurch, dass der Fleck durch seine Dichte und Farbe scheinbar vor- oder zurückgedrängt über der Zeichenfläche liegt.

²¹ Die Ausführungen zum Fleck orientieren sich an: Koschatzky (2003), S.191-193.

Vergegenwärtigt man sich die Methodik des Rorschach-Tests, so wird deutlich, dass der Fleck die Phantasie des Betrachters in besonderer Weise anregt. Der Fleck möchte gedeutet und in Beziehung zu anderen Flecken gesetzt werden. Der Betrachter assoziiert solange, bis er in den Flecken eine Gestalt wahrnimmt. In Pinselzeichnungen kann die Zeichenkunst mit der Verwendung von Flecken schnell in die Malerei übergehen.

3.3.3 Die Linie

Die Linie ist das wichtigste Gestaltungselement einer Zeichnung. Eine Spannung resultiert aus der Vorstellung, dass die Linie durch einen Punkt (oder den Ansatz des Stiftes), der in eine oder mehrere Richtung bewegt wurde, entstanden ist. Sie kann so als Anschauung eines Kraftaktes (dem Drücken oder Ziehen des Stiftes) verstanden werden, der der Linie zum Leben verhilft. *„Ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Charaktere, die von den inneren Spannungen bestimmt werden, und ganz abgesehen von den Entstehungsprozessen, bleibt die Urquelle jeder Linie dieselbe – die Kraft.“*²² Als Umrisslinie abstrahiert die Linie von der Wirklichkeit und zeigt die Grenzen der Flächen des darzustellenden Objektes. Dabei nehmen wir die Kontur des Zeichenobjektes immer zur umschlossenen Fläche zugehörig wahr, nicht zur Außenfläche. Bei Vexierbildern ist die Konturlinie für zwei angrenzende Gestalten doppeldeutig, so dass der Rezipient zwischen zwei Darstellungen mit dem Auge hin- und herspringt. Der Linie ist nicht nur die Darstellung von Gegenständlichem zueigen. Sie selbst kann Träger eines Ausdrucks werden. Kandinsky unterscheidet in gerade, eckige und gebogene Linien.²³

a) Die gerade Linie

Die gerade Linie scheint starr und konstruiert, denn der Zug oder der Druck des Stiftes verläuft geradlinig in eine Richtung. Sie gehört eher einer technisch-intellektuellen Welt an. In wissenschaftlichen Darstellungen, geometrischen Figuren, Architekturzeichnungen, in allen Arten der rational erdachten Wirklichkeit hat die gerade Linie eine Vorrangstellung und trägt den Charakter des intellektuell-sachlich Abgeklärten. Als Beispiel kann man Konstruktionszeichnungen der

²² Kandinsky (1955), S.99-100.

²³ Die nachfolgende Erörterung zur Linie stützt sich auf Kandinsky (1955), S.57-128.

Renaissance anführen, die unsere zentralperspektivische Sichtweise zweidimensional perspektivisch richtig wiedergeben. Die geraden Linien, die auf das Zentrum zustreben, sind durch das ganze Bild hindurch erkennbar.

Kandinsky unterscheidet die geraden Linien in Horizontale, Vertikale, Diagonale und Freie Geraden. Dabei trägt jede Linie eine andere Eigenschaft bzw. einen anderen Klang in sich. So erhält die Horizontale beispielsweise eine „kalte, tragende Basis“, die den Grundklang von „Kälte“ und „Flachheit“ in sich trägt.²⁴ Den Linien wird auch eine Farbe zugesprochen, der Horizontalen z.B. das Schwarz, wobei Kandinsky selbst einräumt, dass in anderen Kulturen gleiche Farben unterschiedliche Empfindungen hervorrufen können. *„Ein genügendes Beispiel ist unsere schwarze Trauer und die weiße Trauer der Chinesen. Einen größeren Gegensatz in Farbempfindungen kann es wohl nicht geben.“*²⁵ Daher würde ich einer Liniensorte zunächst keine Farbe bzw. Farbempfindung zusprechen.

b) Die eckige Linie

Die eckige Linie hat im Gegensatz zur Geraden zwei Krafteinwirkungen erfahren. Der Richtungswechsel der Geraden bildet eine Ecke, die stumpf, rechtwinklig oder spitz verlaufen kann. Kandinsky schreibt dem stumpfen Winkel eine schwache, unbeholfene Seite zu, denn er nimmt zwar den meisten Raum für sich in Anspruch, schafft es aber am wenigsten, die in Entstehung begriffene Form zu schließen. Alle eckigen Linien haben den Hang zur Flächenbildung, bilden quasi eine Brücke von der Linie zur Fläche. Die eckige Linie mit dem spitzen Winkel scheint die Fläche so schnell wie möglich für sich vereinnahmen zu wollen. So wird ihr ein scharfes, warmes, höchst aktives Wesen zugesprochen. Dem rechten Winkel wird ein objektives, kaltes Wesen zuteil. Der Klang wird bei der eckigen Linie durch drei Merkmale bestimmt: Durch den Klang der Geraden, deren Längenmaß eine Rolle spielt, durch die Richtung der Spitze, die sich bei jeder eckigen Linie ergibt, und durch die Richtung der Flächenvereinnahmung durch die Geraden.

Eine vieleckige Linie hat mehrere Krafteinwirkungen erfahren. Diese Linien haben durch die Kombination von spitzen, rechten, stumpfen und freien Winkeln und den

24 Vgl. ebd., S.59.

25 Vgl. ebd., S.82.

verschiedenen Längen der Bruchteile ein vielseitiges Äußeres und können ebenso unterschiedlich klingen.

c) Die gebogene Linie

Eine einfache gebogene Linie entsteht dadurch, dass zwei Kräfte gleichzeitig auf einen Punkt ausgeübt werden. Eine geradlinige Kraft wird gleichbleibend eingesetzt. Eine zweite Kraft als Seitendruck überwiegt die gerade Führung des Stiftes und formt den Bogen. Der Klang der Bogenspannung übertönt nach Kandinsky den Klang der Spannung der Eckigen und der Geraden.

Eine komplizierte gebogene Linie entsteht durch die abwechselnde Wirkung von Kräften. Wechseln sich die Kräfte gleichmäßig ab, dann entsteht eine Linie mit einem geometrischen Charakter. Wellenberg und Wellental sind gleich groß. Eine freie Gebogene entsteht durch unterschiedliche Krafteinwirkung.

Die Wirkung einer gebogenen Linie wird durch die Kombination der aktiven und passiven Kraft, durch die Mitwirkung des Richtungsklanges, durch das Abnehmen oder Zunehmen der Stärke und durch die äußeren Kanten der Linie beeinflusst.

Durch unterschiedliche Krafteinwirkungen der Hand entstehen Linien in mannigfacher Ausführung auf dem Zeichengrund, und sobald mehrere Linien auf dem Papier ihr Zuhause finden, ist der Klang der Komposition komplex.

3.3.4. Die geschlossene Linie bildet die Fläche

Findet die Linie zu ihrem Ursprung zurück, umschließt sie eine Fläche. Die elementarsten Flächen einer Zeichnung sind nach Kandinsky der Kreis und das Dreieck. Um einen Kreis zu bilden, sind nur zwei Kräfte vonnöten: Die gebogene Linie wird dann zur Fläche, wenn Anfang und Ende ineinanderfließen. Anfangs- und Endpunkt können nach der Entstehung des Kreises nicht mehr ausfindig gemacht werden. Daher trägt der Kreis auch den Charakter der Unendlichkeit. Das Dreieck entsteht aus der Anwendung von drei Kräften auf die Gerade. Anfang und Ende verschwinden im Dreieck nicht. Sie können an jeder Ecke ausgemacht werden. Der Gegensatz der beiden elementarsten Flächen ergibt sich aus den Klängen der Gebogenen beim Kreis, und aus den Klängen der eckigen Linien beim Dreieck. Je mehr Kräfte auf die gerade oder gebogene Linie einwirken, desto komplizierter wird die Form. Die Klänge der Formen sind genauso zahlreich wie die Entstehungsmöglichkeiten der Flächen. Alle Kontur- und Binnenformen

einer Zeichnung lassen sich aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Kräften erklären, mit der die Hand das Zeichengerät führt. Das Wesen der Form wird dabei von Intensität, Richtung und Dauer der Krafteinwirkung abhängig sein.

Durch jede geschlossene Linie entsteht eine Figur-Grund-Beziehung. Die geschlossene Linie wirkt dabei meistens nur in Richtung Figur, so dass der Grund sehr schnell übersehen wird. Vergegenwärtigt man sich den „Rubinschen Becher“²⁶, so wird deutlich, dass wir immer zunächst die umschlossene Fläche als Figur wahrnehmen. Das Medium Zeichnung ist durch seine Linearität für Figur-Grund-Konstellationen besonders empfindlich. Je nachdem, was wir gerade sehen, im Fall des Rubinschen Bechers die Profile der Gesichter oder den Becher, ist die Wirkweise der Kräfte in der Zeichnung eine andere. Linien, die gleichzeitig Grenzphänomen für zwei Figuren darstellen, sind klanglich doppelt belegt.

Eine Flächenbildung ist in der Zeichnung auch anders möglich: Durch das Schraffieren, das verlaufende Wischen der trockenen Zeichenmittel (das Schummern) und durch das Lavieren entstehen Flächen, die der Zeichnung Räumlichkeit, Tiefe und Schatten verleihen können. Die Zeichnung rückt in diesen Fällen in die Nähe der Malerei.

3.3.5 Die Grundfläche

Jede traditionell zeichnerische Vorgehensweise braucht zunächst eine Fläche, auf der die Zeichnung ihr Zuhause findet. Die elementaren Grundflächen sind das Quadrat, das Hoch- und das Querformat. Kandinsky schreibt den Flächen ein lebendes Wesen zu, dessen Atem man als Künstler wahrnehmen kann, und für das man in der Verantwortung steht. Man könne die Grundfläche sozusagen „befruchten“ oder „misshandeln“²⁷. Dabei würde sich dieser primitive Organismus bei richtiger Behandlung in einen neuen, lebendigen und entwickelten Organismus verwandeln. Worin eine richtige Behandlung besteht, kann nur vermutet werden. Einige kompositorische Zusammenstellungen können den Grundflächenklang verstärken, andere lassen die Grundfläche fast gar nicht mitklingen. Ich vermute, dass der Versuch den Klang der Grundfläche ganz zu übertönen von Kandinsky als wesensfremde Behandlung aufgefasst würde.

26 Der „Rubinsche Becher“ ist von dem dänischen Psychologen Edgar John Rubin entwickelt worden. Eine schwarz-weiße Figur kann abwechselnd als Becher (weißes Innenfeld) oder als Gesichterpaar (schwarzes Aussenfeld) wahrgenommen werden.

27 Vgl. Kandinsky (1955), S.131.

Der Klang der Fläche resultiert aus folgenden Gegebenheiten: Die vier Seiten der Fläche werden linear wahrgenommen. Dabei hat das horizontale Linienpaar eine kalte und das vertikale Linienpaar eine warme Färbung. Beim Quadrat ist diese warm-kalte Empfindung ausgeglichen. Bei dem Hochformat überwiegt die Vertikale, so dass der warme Klang überwiegt. Beim Querformat ist es genau anders herum.

Zu diesen warmkalten Empfindungen gesellt sich die Annahme, dass die Wesenhaftigkeit der Grundfläche, durch ein Oben und Unten, eine linke und eine rechte Seite, eine klangliche Färbung einnimmt. Die untere Seite wird mit Schwere, Gebundenheit und Verdichtung in Verbindung gebracht, die obere konträr dazu mit den Eigenschaften der Lockerheit, der Leichtigkeit und der Freiheit. Das „Links“ der Grundfläche wiederholt die Eigenschaften des „Oben“ jedoch in anderer Gradmessung, das „Rechts“ die Eigenschaften des „Unten“. Je nach Lage der Elemente auf der Fläche beeinflussen sich die Seiten gegenseitig. „Links-Oben“ hat eine andere klangliche Färbung als „Links-Unten“.

Die Einzelformen auf der Grundfläche bekommen durch einen anderen Zusammenhang eine weitere Färbung: Je nach Format, quadratisch, hoch oder quer, ist die Diagonale, die sich bei der Verbindung der linken, unteren Ecke, mit der rechten, oberen Ecke ergibt, ein Spannungsmesser, der bei der geringsten Abweichung eine andere Klangfärbung auf alle Einzelformen ausübt.

Aus dem Zentrum der Fläche strömt in Richtung der Ecken ebenfalls eine Spannung. Die Mitte des Formats wird durch den Überschneidungspunkt von zwei Diagonalen gebildet. Die daraus resultierenden vier Teile der Fläche weisen durch die Widerstandskraft der äußeren Begrenzung eine unterschiedliche Gewichtsverteilung auf. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die Spannungen der Fläche (Quadrat, Hochformat, Querformat,) durch die wechselseitige Wirkung folgender Konstituenten ergibt:

1. durch die Seiten (Oben, Unten, Links und Rechts)
2. durch die Diagonale als Spannungsmesser
3. durch das Zentrum, von dem in diagonalen Richtung Spannungen ausströmen
4. durch die Gewichtsverteilung der vier primären Teile der Fläche

3.4 Zeichnungen der Prozessästhetik

Die Elemente der Zeichnungen sind uns bekannt. Wie damit umgegangen wird, ist von Künstler zu Künstler unterschiedlich. Mit den nachfolgenden Künstlern möchte ich drei elementare Unterschiede von Prozesshaftigkeit darstellen.

Franz Erhard Walther exemplarisch zu wählen, liegt auf der Hand, denn sein Name wird eng mit der Prozesskunst in Verbindung gebracht. Anstelle der Visualität tritt die Handlung in den Vordergrund, die sich als „immaterielles Werk“²⁸ im Rezeptionsprozess bildet. Alexander Roobs Bildroman veranschaulicht beispielhaft eine permanente Zeichenkunst. Sie wird stellvertretend für eine Prozessästhetik, im Sinne der fortführenden Weiterentwicklung, als Entstehungsprozess verhandelt. Zu den Zeichnungen von Kurt Kranz gesellen sich kombinatorische Möglichkeiten, so dass sie stellvertretend für die prozesshafte Veränderung im Sinne einer produktiven Tätigkeit sind. Rezeptionsprozess, Entstehungsprozess und Produktionsprozess sollen beispielhaft unterschieden werden.

3.4.1 Franz Erhard Walther und der Rezeptionsprozess

F.E. Walther hat Zeichnungen in den unterschiedlichsten Bedeutungshorizonten erstellt. Möchte man die Zeichnungen unter eine Prämisse stellen, was Angesichts der hohen Zahl der Zeichnungen schwierig ist, denn allein zum 1. Werksatz gesellen sich 5.000 beidseitig bearbeitete Zeichnungen, so geht es Walther um die Findung und Darstellung eines neuen Werkbegriffes, den er als „den anderen Werkbegriff“ betitelt.

Zunächst entstehen in der ersten Phase (1956 - 1963) Zeichnungen, die den konventionellen Auffassungen entgegentreten. Eine konventionelle Zeichnung zeigt ein Sujet, welches abbildhaft einen zwar subjektiv gefärbten, jedoch mit dem Wahrheitsanspruch immanenten Ausschnitt der Wirklichkeit darstellt. 1956 zeichnet Walther dagegen Landschaften, die in Anschluß wieder von ihm ausradiert werden. Einige Spuren der Zeichnung werden nicht gelöscht, und so obliegt es dem Betrachter die Bilder imaginativ zu vervollständigen. 1957/58 fertigt er sogenannte „Schnittzeichnungen“ an. Dabei werden früher erstellte Karikaturen mit Fettkreide überzeichnet, und Teile von ihnen bis zur Unkenntlichkeit ausgeschnitten. Die Darstellung wird gelöscht und der Bildträger wird durch die

²⁸ Der Ausdruck stammt von Lingner (1976): Akten zum Internationalen Kongreß für Ästhetik, Darmstadt.

Handlung des Schneidens als flacher Körper betrachtet. Die so entstandenen Leerflächen wollen vom Betrachter kognitiv ergänzt werden.

Durch die „Wortzeichnungen“ von 1957/58 entdeckt Walther bei dem Durchpausen von konstruierten Buchstaben die Schraffuren als eigenständige Form. Traditionelle Zeichnungen werden radiert, überschraffiert und ausgeschnitten. Zu den konventionellen Zeichenmitteln wie Graphit, Bleistift, Kreide, Tusche gesellen sich unkonventionelle wie Öl, Kaffee, Sojasauce, Erdpigmente, Beizen u.ä.

Auf den „Rahmenzeichnungen“ von 1957 sind die Abbildungen auf einen mit der Ziehfeder gezogenen Rahmen beschränkt. Die Bildmitte ist jetzt vollends leer. Das Umrahmen und die dadurch entstehende Bedeutsamkeit der Leere zieht sich auch durch einige nachfolgende Arbeiten. Alle Arbeiten haben einen offenen Charakter, ganz im Sinne eines offenen Kunstwerkes mit hoher Intensität. Die Leere muss durch den Rezipienten, durch seine kognitive Bewegung gefüllt werden.

In anderen Arbeiten wird das Papier mechanisch bearbeitet. Das Falten und Knicken lässt Linien ohne die Anwendung von Zeichenmitteln entstehen. Das Papier wird durch Schichtungen, Klebungen, Versteifungen, usw. zunehmend plastisch gedacht. Es scheint als würden alle elementaren Bestandteile einer Zeichnung auf ihre Konsistenz hin überprüft. Das Auseinanderreißen eines Bogens, das Durchtränken mit Wasser, die vollständige Beschichtungen des Papiers in den Deckfarbenzeichnungen von 1961/62 lassen die materiellen Eigenschaften des Papiers in den Vordergrund treten. *„Im Prozeß der künstlerischen Aneignung und Umdeutung der 'klassischen' Zeichnung im frühen Schaffen von Franz Erhard Walther wird das Zeichnen zum haptisch oder bildnerisch-plastisch zu verstehenden Vorgang. Der Papierbogen ist Fläche und Form zugleich. Linien strukturieren Flächen und formen Räume. Plastisches und zeichnerisches Denken wird zusammengefaßt. Die Zeichnung impliziert prozeßhaftes Denken und wird Erfahrungsraum.“*²⁹ Walthers erste Phase kann man demnach als Überwindung der traditionellen Zeichnung auffassen.

In der darauf folgenden Phase (1963-1975) wird von Walther ein neuer Kunstentwurf erarbeitet. Dabei entstehen von 1963-1969 58 textile Werkstücke, die Ausgangspunkt des „1.Werksatz“ bilden. Im Gegensatz zur traditionellen Skulptur und Plastik steht nicht die Visualität der Werkstücke im Vordergrund, sondern

29 Twiehaus (1999), S.14.

die vollzogene Handlung mit den Werkstücken. „In dem, was ich also mache und was ich vorschlagen will als Idee, im anderen Werkbegriff ist Werk in der Arbeit, im gemachten Ding nicht vorhanden, sondern wird in Arbeit damit, in Bezugnahme darauf in Tätigkeit, und zwar in physischer Tätigkeit, die mentale Tätigkeit einschließt, hervorgerufen.“³⁰ Die Objekte sind aus Stoff gefertigt und weisen dem Benutzer eine bestimmte Handhabung. Die Objekte stoßen dabei einen „selbst-reflexiv-progressiven Prozess“³¹ an. Der Rezipient, und in diesem Fall gleichzeitig die handelnde Person, nimmt durch die Benutzung der Werkstücke eine kunstwerkbildende Funktion ein, indem er mit seinen Sinnen kognitiv und emotional auf die physischen Umstände des Werkstückes reagiert, und diese Reflexionen im realzeitlichen Verlauf der Handlung selber reflektiert.



Abbildung 1: F.E. Walther, *Über den Sockel* geschrieben 1970

Die dazugehörigen „Werkzeichnungen“ sollen die Selbstreflexion der sinnlich-geistigen Erfahrungen mit den Objekten aufzeigen und widerspiegeln. „Die Erfahrungen, Projektionen, Ideen, Erlebnisse, Konzeptionen aus diesen Werkhandlungen festzuhalten, wurde in beidseitigen Zeichnungen auf Papier erprobt. Das traditionelle Medium begann sich mit neuen Inhalten aufzuladen.“³² Notationshafte, konzeptuelle Zeichnungen, die „Diagramme“, bilden ein Teil der Werkzeichnungen und sollen das immaterielle Werk repräsentieren. Die Diagramme zeigen Schrift und Gezeichnetes gleichrangig nebeneinander. Begriffe, mit der Maschine, handschriftlich geschrieben oder gezeichnet, bilden horizontal und vertikal aufgelistet eine komplexe Ebene der Diagramme. Wörter oder ganze Zeilen sind manchmal überschraffiert, andere Worte werden durch farbliche Markierungen in einen Zusammenhang gebracht. Wort und Bild stehen gleichwertig nebeneinander. Oftmals überschneiden sich Elemente der Zeichnung, sowohl graphische als auch textuelle, wodurch ein Zusammenfließen der sinnlichen Wahrnehmung, der Gefühls- und Gedankenwelt zum Ausdruck kommt (vgl. Abbildung 1). Mit den

30 Walther (1978) S.102.

31 Vgl. Lingner (1984) o.S.

32 Walther (1999) o.S.

Zeichnungen wurde das neu gefundene Material: Raum, Zeit, Ort, Körper, Sprache, Geschichte und Erinnerung dokumentiert. Die Prozesshaftigkeit der Handlungen mit den Werkobjekten wird durch die mehrmalige Überarbeitung beider Seiten eines Blattes und durch die Benutzung von Materialien, die Materialprozesse begünstigen (Kaffee, Öl, durchsickernde Farbe, etc.) visualisiert. 5000 beidseitig ausgeführte Zeichnungen finden 1975 einen Abschluss und die Menge kann als Indiz dafür gewertet werden, wie schwer es gewesen sein muss, für etwas eine Form zu finden, das, als Handlung aufgefasst, einer ständigen Veränderung unterworfen ist. Die Werkzeichnungen sind ein sehr anschauliches Beispiel für die Dokumentation von Handlungsprozessen, und sie gehen darüber hinaus. *„Mit den Diagrammen und Werkzeichnungen hatte ich zur klassischen Zeichnung zurückgefunden. Doch das betraf nur die Mittel. Inhaltlich habe ich darin etwas anderes als das zu formulieren versucht, was traditionell der Zeichnung zukommt.“*³³ Worin besteht dieser Mehrwert der Zeichnungen, wenn doch die „Materie“ des immateriellen Werkes eigentlich die Gedanken, Phantasien und Emotionen sind, die durch die Handlung mit den Objekten vom Handelnden reflektiert werden?

Die Erfahrungen, die Walther mit den Objekten in der Handlung gemacht hat, sollen mit der Zeichnung nicht nur dokumentiert, sondern gleichsam gebündelt werden. Im Zeichnen selbst wird der selbstreflexiv-progressive Prozess, der mit den Objekten gemacht wurde, und prinzipiell bis ins Unendliche forgeföhrt werden kann, auf eine Vorstellung reduziert.

Diese Reduktion ist insofern nötig, als dass das immaterielle Werk einen materiellen Träger bekommt, der verhandelbar wird. *„Das entstehende 'Diagramm' fungiert in der Reduktion des 'WERK-Stoffes' auf eine werkhafte Vorstellung als Prozeß, das entstandene 'Diagramm' fungiert in der Objektivation des zur WERK-Vorstellung reduzierten 'WERK-Stoffes' als Gebilde.“*³⁴

3.4.2 Alexander Roob und der Entstehungsprozess

Alexander Roob arbeitet seit 1985 fortlaufend an seinem Zeichenprojekt „CS“. Der Titel steht für zweierlei: Englisch ausgesprochen für „Sieh es“, was als ein erster Verweis auf die thematische Hinwendung zu den Grundprinzipien der

33 Walther (1999), S.72.

34 Lingner (1984), o.S.

visuellen Wahrnehmung gedeutet werden kann. Zudem steht es als Kürzel für den ägyptischen „Scarabäus“, einen Käfer, der ununterbrochen Mist zu einer Kugel rollt. Das Projekt umfasst mittlerweile über 10.000 Zeichnungen, von denen eine Auswahl in verschiedenen Bildbänden erschienen ist. CS I-III besteht dabei aus Zeichnungen, die der Imagination entspringen. Seit 1992 wendet sich Roob der sichtbaren Welt zu. CS IV-VI hält eine Auswahl an Zeichnungen bereit, die in den unterschiedlichsten Umgebungen entstanden sind. Primär wurden dabei Räume gewählt, in denen technische und handwerkliche Prozesse abliefen. Roob zeichnete unter anderem in einem Schlachthof, in einem Tierversuchslabor des Pharmakonzerns Bayer, in einem saarländischen Bergwerk und bei einer Gesellschaft für Schwerionenforschung in Darmstadt. Er suchte Orte auf, die dem normalen Betrachter verborgen bleiben. Später wandte er sich den Museen als „Bilderumschlagsplatz“ zu. So wurde eine Serie von Zeichnungen über die Ausstellung und den Abtransport von Malereien Gerhard Richters erstellt.

Die Darbietung seiner zeichnerischen Sequenzen einzelner Kapitel und die verkleinerten fixierten Reproduktionen konnten dem Kerngedanken eines multiversalen Bildbandes, der *„ein dislokales, in seinen Grenzen schwer zu definierendes Medium (ist), das aus einer Vielzahl von sich in ständiger Verschiebung befindenden Schichten besteht“*³⁵, nie gerecht werden. Mittlerweile hat sich das Projekt von der Idee eines Großromans gelöst und wurde in „CS-Protokolle“ überführt.

Die Mehrzahl der Zeichnungen wendet sich dem Realen zu, das aber nicht pedantisch im Festhalten eines Standpunktes bis zum Abbildhaften getrieben wird. Der Zeichner nimmt dagegen mehrere Standpunkte ein, besser gesagt, er verlässt ständig Standpunkte, geht während des Zeichnens um die Zeichenobjekte herum, verändert seinen Blickwinkel und stellt die ihn umgebenden Dinge und Personen durch mehrere Perspektiven dar, die teilweise an eine filmische Erzählweise erinnern. Kameraeinstellungen wie Nahaufnahme, Totale, Halbtotale wechseln sich ab. Dann findet man auch Zeichnungen, die Raumkrümmungen aufweisen, die eine Film- oder Fotokamera so nicht liefern könnte.

Es scheint, als würde man mit jeder neuen Zeichnung den Prozess des Sehens von Roob nachvollziehen. Die Hinwendung zur sichtbaren Welt fängt mit dem

35 Roob (1997), S.7.

Kapitel „Dachdecker im CS“³⁶ an. Wir verfolgen Roobs Blick aus einem Zimmer heraus auf die gegenüberliegende Seite. Auf der Straße graben zwei Bauarbeiter ein Loch. Dann schweift der Blick ab, auf ein Haus, dessen Dach von Dachdeckern mit Latten und Schindeln neu gedeckt wird (vgl. Abbildung 2). Manchmal konzentriert sich der Blick auf zwei Dachdecker. Auf dem nächsten Blatt sehen wir dann die komplette Szenerie, und nachfolgend wieder ein kurzes Verweilen auf der Straße. Man sieht einige Passanten vorbeigehen. Plötzlich wird klar, dass Roob aus dem Fenster heraus zeichnet, denn der Fensterrahmen wird mit dargestellt, und sein Blick wendet sich dem Zimmer zu. Sein Schreibtisch, ein Stuhl, eine Tasse finden Einzug in den nächsten Blättern, und der Blick auf die Außenwelt vermischt sich mit dem Blick in den Raum.

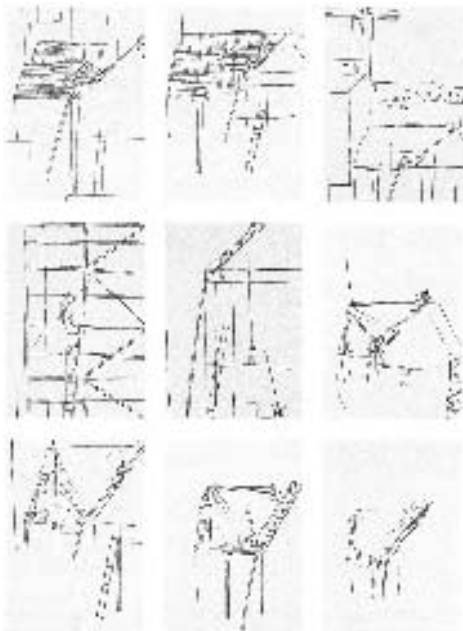


Abbildung.2: A. Roob, Dachdecker im CS, 1992

Die Orte, an denen Roob arbeitet, bezeichnet er als „Drehorte“, was kein Verweis auf die Filmkunst darstellt, sondern den Zeichenvorgang metaphorisch als Hineinwinden eines Korkenziehers in einen zeichnerischen Komplex, in eine verdichtete Substanz, unterstreichen soll. Mit diesem Bild wird auch deutlich, dass es nicht mehr darum geht, die in der Welt befindlichen Dinge zu fixieren (der Korken wird durchwunden), sondern das, was die Dinge umgibt, ihre Zwischenräume werden relevant. *„Im Akt des permanenten „Vorbeischauens“ geraten nur noch Umrißlinien in den Blick, die nicht die*

Dinge selbst, sondern mögliche Beziehungen untereinander thematisieren.“³⁷ CS bekommt in diesem Zusammenhang die Bedeutung von „colla sinistra“³⁸ (mit der linken Hand), dass das bewußte Verlassen der „richtigen Art und Weise“ des Zeichnens, hin zu einem Zeichenprozess führt, der die Dinge nicht fixiert. Relevant für diese Art des Zeichnens ist das „Periphere Sehen“, bei dem im Gegensatz zum zentralen Sehen die Zäpfchen in der Sehgrube maximal stimuliert sind, die Dinge nur noch über Hell-Dunkel-Werte und deren Bewegung über die Stäbchen der Augen wahrgenommen werden.

36 Roob (1992), o.S.

37 Berg (1998), o.S.

38 Zeichentechnik von Hans von Marees.

Roob begibt sich dazu in einen „Flow-Zustand“³⁹, der durch permanentes Vielzeichnen erreicht wird und dann wie von selbst stattfindet. In diesem Zusammenhang kann man Flow als Konstellation beschreiben, in der Aufmerksamkeit, Motivation und die Umgebung in einer Zeichenproduktion zusammentreffen. *„Und jeder neue Ort hat sein eigenes Repertoire an Vokabeln, die ich in der ersten Phase des extremen Vielzeichnens abzuarbeiten beginne, um dann frei damit umgehen zu können. Allmählich übernimmt die Linie dann die Führung, und der Eigenwille tritt in den Hintergrund. Es gelingt mir dann wie von selbst, einen situativen Komplex in seiner Gesamtheit zu erfassen und zwar nicht auf einen Schlag, sondern in einer synchronen Dauer.“*⁴⁰ Das Verfahren soll das Aufbrechen des Dualismus von Subjekt und Objekt begünstigen, so dass anstelle einer festen Betrachterperspektive das „Verschmelzen mit dem Objekt“⁴¹ im Vordergrund steht. Zeichenmittel und Zeichenvorgang sind derart angelegt, dass die Entstehung einer Zeichnung schnell vonstatten geht: Gezeichnet wird auf dem DIN A4 Format, dabei hat Roob sich eine spezielle Zeichenweise erarbeitet. Er hält den Stift am Ende und lässt ihn pendelartig auf die Fläche treffen, so dass das Gesehene ohne großen Kraftaufwand, und ohne Richtungspräferenz auf die Zeichenfläche übertragen wird.

Ein Entstehungsprozess äußert sich in dem Bildroman von Roob in vielerlei Hinsicht. Zum einen ist es die ständige Arbeit an dem Roman. Dabei denke ich nicht nur an die Zeichnungen, die (jetzt in protokollhafter Weise) dem Werk zugefügt werden, sondern auch an die Auswahl und Neukombination der Zeichnungen, die sich mit jeder Ausstellung ändert.

Da jede Zeichnung prinzipiell ein Verweis auf den Roman ist, wird mit ihr die Entstehung des Romans mitgedacht, sie transzendiert alle vorigen und nachfolgenden Zeichnungen und ist Dokumentation einer Entstehungsgeschichte des Bildromans.

In der „Theorie des Bildromans“ nimmt Roob oft Bezug zu A.N. Whitehead, der in „Prozess und Realität“ Heraklits Aussage „Alles fließt“ von der mathematischen Physik in „Alle Dinge sind Vektoren“ übersetzt wissen will. Demzufolge könne man die konturenhaften Zeichnungen als Vektoren betrachten *„... die immer ganz sie*

39 Der Begriff „Flow“ wurde von dem Psychologen Mihály Csikszentmihályi in Hinblick auf Risikosportarten entwickelt und bezeichnet das lustbetonte Gefühl des völligen Aufgehens in einer Tätigkeit. Er wird auch für rein geistige Aktivitäten in Anspruch genommen.

40 Roob zitiert nach Bee (2000), o.S.

41 Vgl. Berg (1998), S.263.

*selbst sind und gleichzeitig die gesamte Welt durch ihre Verwandlungskraft gestalten und schildern können.*⁴² So würde sich in den Zeichnungen nicht nur die Entstehung eines Bildromans, sondern die Entstehung der Welt zeigen.

Das Zeichnen ist für Roob ein Medium, welches Entitäten in Relationen überführt, und so die Dinge aus ihrer Erstarrung löst. *„Indem ich zeichne, löse ich mich aus den fokussierenden, an sich reißenden Wahrnehmungsreflexen und überführe scheinbar starre Dinge in fließende, rhythmische Vorgänge. Es ist ein nahezu blinder, tastender und musikalischer Vorgang, der absieht von Substanziellem und hinsieht auf Relationales, und das betrifft nicht nur die Herstellung, sondern auch die Betrachtung einer Zeichnung.*⁴³

Der Entstehungsprozess wird durch die ständige Suche der Relationen zwischen Subjekt und Objekt, als Konstitution von Subjekt-Objekt-Beziehungen, durch Roob permanent aufrecht gehalten. Die Betrachtung der Vielzahl dieser Zeichnungen in Reihe, das Abschreiten der Zeichnungen in einer Kreisbewegung, lässt den Betrachter diese Suche und die damit verbundene Entstehung der Subjekt-Objekt-Relationen nachvollziehen.

3.4.3 Kurt Kranz und der Produktionsprozess

Den Produktionsprozess thematisch anhand von Kurt Kranz zu erläutern, hat zwei Gründe. Zum einen ist seine künstlerische Arbeit selbst dergestalt, dass sich Produktion am Kunstwerk zeigt – am besten sichtbar in seinen Faltoobjekten – und zum anderen lag in seiner Tätigkeit als Pädagoge ein Schwerpunkt darauf, seine Studenten zur künstlerischen Produktion anzuregen. 1950 wurde er Dozent an der Landeskunstschule Hamburg, die 1955 in die Hochschule für Bildende Künste (HfbK) umbenannt wurde. In den USA, in Japan und Kanada hatte er mehrfach Gastprofessuren inne.

Von 1930-1933 war Kranz Schüler am Bauhaus u.a. von Kandinsky, Klee und Albers. Eine Abwandlung des „Werklichen Formunterricht“ von Albers wurde Ausgangspunkt für seine eigene pädagogische Tätigkeit. Albers stellte in seinem Vorkurs Materialübungen zusammen, in denen der Unterschied von Struktur, Faktur⁴⁴ und Textur erlernt werden sollte. In anderen Übungen wurden aus flächigen Materialien räumliche Gebilde hergestellt. Papier, Glas und Draht

42 Ebd. S.269.

43 Roob zitiert nach Bee (2000), o.S.

44 von lateinisch *factura*, „das Tun“. Bezeichnung für die Art, in der ein Kunstwerk geschaffen ist.

beispielsweise sollten in eine neue Form überführt werden, ohne dass Reste übrigbleiben. Ziel war, Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Materialien zu sammeln und den Zufall möglichst auszuschließen. Die Erfindung, auch die Wiedererfindung galt für Albers als das Wesen des Schöpferischen. Kranz übernahm solche Übungen in seiner Grundlehre „Formentransformationen in verschiedenen Materialien“ an der HfbK, und stellte sieben Thesen zur Gestaltung auf, die in seiner Grundklasse wirksam werden sollten. Eine der Thesen lautete: „Grundformen müssen ständig transformiert werden“.⁴⁵ Das Prinzip der Transformation äußerte sich auch in seiner künstlerischen Arbeit. Reihung, Kombination und Variation wurden neue Inhalte seiner eigenen Grundlehre und waren von Anfang an Bestandteil seiner künstlerischen Tätigkeit.



Abbildung 3: Kurt Kranz, 20 Bilder aus dem Leben einer Komposition, 1927-28

Die erste zusammenhängende Arbeit „Zwanzig Bilder aus dem Leben einer Komposition“ (1927-28) sind – der Titel deutet es bereits an – mögliche Phasen, die eine kompositionelle Zusammenstellung durchlaufen könnte. Aus jedem einzelnen Blatt resultiert das nächste, wobei die Arbeit in beide Richtungen gelesen werden kann. Da entwickelt sich beispielsweise aus einem roten Punkt, umgeben von einem dunklen Blau, eine größere rote Gestalt, die den blauen Hintergrund aufzubrechen scheint. Auf dem nächsten Bild tritt ein

leuchtendes Gelb hervor, und zu der roten ovalähnlichen Form gesellen sich ähnliche Formen. Eines der roten Ovale scheint nachfolgend auszulaufen, bedeckt das Gelb mit seiner Farbe und es entstehen neue organische Formen (vgl. Abbildung 3, Bild 1-5). Produzieren (lat. *procedere*) wird mit herstellen, hervorbringen und herausführen übersetzt und jedes Aquarell provoziert für Kranz ein neues Bild. In der Arbeit „Schwarz:Weiss Weiss:Schwarz“ wird die farbig-organische Welt gegen eine geometrisch-schwarzweiße Welt getauscht. Die Lehre zum Lithografen wird sichtbar. Doch an dem Prinzip der Phasenbildung ändert sich nichts.

⁴⁵ Kübler-Reiser (1981), S.39.

In den Arbeiten äußert sich schon früh eine Hinwendung zu einer künstlerischen Praxis, die die Möglichkeiten einer prozesshaften Veränderung eines Formvokabulars durchspielt, anstatt eine der vielen Möglichkeiten auszuwählen und zu favorisieren. Es wird weiter produziert, ohne einen exklusiven Endpunkt festzulegen. Ein statisches Monument wird nicht gesucht. Es scheint, als würde Kurt Kranz eher nach einer Komposition streben, die, ähnlich einem Perpetuum Mobile, immer in Bewegung ist.

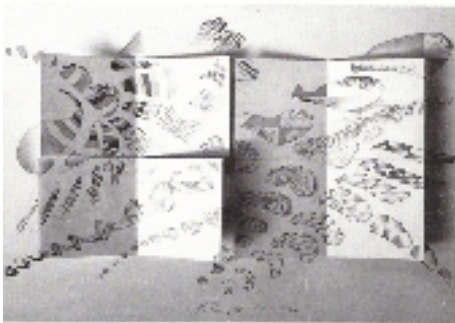
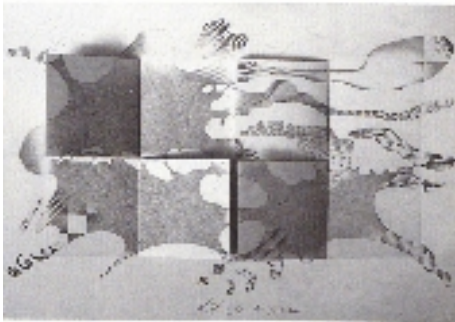


Abbildung 4: Kurt Kranz, *Naturgeschichte* 1969

Ab 1960 entstehen Zeichnungen, Aquarelle und Graphiken, bei denen die Reihen jetzt nicht mehr nebeneinander angeordnet, sondern übereinander geschichtet und verdeckt sind. Diese „Faltobjekte“ bieten dem Rezipienten die Möglichkeit, das Werk aktiv mit zu produzieren: In der „Naturgeschichte“ von 1969 sind beispielsweise vier kleine Bücher auf weißem Grund aufgenäht (vgl. Abbildung 4). Durch das Umblättern jeder Doppelseite entsteht eine Vielzahl von Variationen, denn die beiden Seiten bilden sowohl einen Übergang mit dem Rand der drei anderen Doppelseiten als auch mit dem Rand der Grundfläche, auf der die Doppelseiten aufgenäht sind. Das Formenrepertoire wird also nicht mehr phasenhaft durchlaufen, sondern durch die aktive Teilnahme des Rezipienten immer wieder neu kombiniert.

In diesen Faltobjekten spiegelt sich der Pädagoge Kranz wider. Denn im Gegensatz zu den anderen Arbeiten wird durch die aktive Teilnahme ein künstlerischer Produktionsprozess auf den jetzt nicht mehr nur Betrachter, sondern Gestalter, übertragen. Der Mitproduzent tritt zwar in das Formenvokabular von Kurt Kranz, die Entscheidung, welche Formen zusammengeführt werden, liegt aber bei ihm. Welche Formen sind ähnlich, welche passen zueinander, welche Kombination gefällt? Beteiligt man den Betrachter nunmehr handelnd an Produktionsphasen des Werkes, wird ihm, im Gegensatz zu einer kontemplativen Versenkung in ein Werk,

der Produktionsprozess eines Kunstwerkes deutlicher. *„Die pädagogische Manipulation des Repertoires übt dann zwangsläufig die fundamentalen Prozeduren des schöpferischen Ablaufs ein: die Selektion, die Variation, die Reduktion, die Permutation, die Kollektion und die Serienbildung aus den Elementen.“*⁴⁶

Rückblickend haben die drei unterschiedlichen Prozessarten auch Gemeinsamkeiten. In keinem der „Werke“ gibt es eine kompositorische Endgültigkeit: Zum einen ist es der Betrachter selbst, der kognitiv-emotional das immaterielle Werk immer weiterentwickelt (Walther), zum anderen wird unaufhörlich weiterführend gezeichnet (Roob), und dann mit den Faltobjekten immer wieder neu produziert (Kranz). Unter dieser Betrachtung sind die Werke gleichsam offene Kunstwerke in Bewegung und stehen in der Tradition Ecos. Ihr Bewegungsdrang speist sich aus stetiger Variationslust (Kranz), aus der Handlung mit den Werkzeugen (Walther) und der kontinuierlichen Entstehung (Roob).

Ihren prozessualen Charakter erhalten die Arbeiten, da Teile von ihnen immer auf etwas Nachfolgendes oder Vorhergehendes verweisen. Bei den Faltobjekten kann die Seite vor- oder zurückgeblättert werden. Eine Zeichnung von Roob steht in Zusammenhang mit den vorigen und nachfolgenden Zeichnungen, die Rezepte von Walther werden in Form der Dokumentation erst nach der Handlung sichtbar und danach verweisen sie auf mögliche neue Handlungen.

Im Gegensatz zum offenen Kunstwerk liegt der Fokus bei Prozessen nicht auf den Relationen von Werk und Betrachter. Rechnet der Künstler, der ein offenes Kunstwerk produziert, noch mit den differenzierten Betrachtungen der Rezipienten und fordert diese durch Leerstellen heraus, so ist in der prozesshaften Kunst das Werk nicht mehr dem Künstler aufgegeben, sondern maßgeblich dem Betrachter, oder besser, der handelnden Person. Das Werk kann durch die Handlung des Rezipienten immer wieder von Neuem entstehen.

4. Metamorphose

Kann man die hochgradige Offenheit und den prozessualen Charakter der Arbeiten begrifflich unter dem Stichwort Metamorphose in einen Zusammenhang bringen? Wie könnten Zeichnungen entwickelt werden, die diese Eigenschaften

46 Bense (1969), S.4.

vereinen, die morphologische Eigenschaften besitzen? Wird der Begriff Metamorphose diesen Zusammenhängen überhaupt gerecht?

4.1 Begriffliche Bestimmung der Metamorphose

Der Begriff Metamorphose (griech. metamorphósis) wird in das Deutsche unspezifisch mit Wandlung, Verwandlung, Veränderung oder Entwicklung übersetzt. Das Wort findet in den unterschiedlichsten Bereichen Verwendung. Es werden beispielsweise Lebensläufe, Unternehmensentwicklungen, Veränderungen von Begriffen, Entwicklungen mit politischem oder religiösem Hintergrund, Veränderungen eines Landes, historische Wandlungen kultureller Zusammenhänge und viele andere Wandlungen des Lebens mit dem Begriff Metamorphose in Zusammenhang gebracht. Eine genauere Bestimmung des Begriffs Metamorphose ist vonnöten, um nicht Gefahr zu laufen, den Begriff ähnlich inflationär zu verwenden.

In verschiedenen naturwissenschaftlichen Bereichen hielt der Begriff Metamorphose als Fachterminus Einzug. In der Zoologie werden die Wandlungsprozesse vom jungen Tier über verschiedene äußere Stadien bis hin zum erwachsenen Tier Metamorphose genannt. Klassisches Beispiel ist der Froschlaich, welcher sich über die Kaulquappe hin zum Frosch entwickelt.

In der Botanik bedeutet Metamorphose die evolutionäre Anpassung der Pflanze an ihre Umweltbedingungen. Generell können sich die drei Grundorgane Wurzel, Sprossachse und Blatt wandeln. So kann aus einem Blatt z.B. ein Dorn entstehen. In der Geologie finden wir ebenfalls Verwandlungsprozesse. Ein Gestein wird durch hohen Druck und/oder hoher Temperatur in ein Metamorphit gewandelt. Exemplarisch kann der Kalkstein angeführt werden, der aufgrund dieser Bedingungen zu dem Metamorphit Marmor wird.

Der naturwissenschaftlichen Bedeutung steht die mythologische Bedeutung des Begriffes gegenüber. In der griechischen Mythologie verwandeln sich Menschen oder Götter in Tiere, Pflanzen, Steine, Quellen oder Sternbilder. Die populärste Sammlung von Verwandlungsgeschichten aus der antiken Sagenwelt stammt von dem römischen Dichter Publius Ovidius Naso (Ovid), der etwa 3-8 n.Chr. 15 Bücher der Metamorphose schrieb. In 250 Sagen wurde die Entstehung der Geschichte und die Geschichte der Welt in den Begriffen der römischen und griechischen Mythologie in Hexametern verfasst. Diese Verwandlungen waren

immer Anregungen für nachfolgende Künstler. Ein populäres Beispiel ist die Metamorphose Daphnes in einen Lorbeerbaum: Apollo verspottete Amor, deswegen schießt der Gott der Liebe zwei Pfeile ab. Der eine trifft Apollo und macht ihn wahnsinnig vor Liebe nach Daphne. Der andere trifft Daphne und macht sie für jeden Liebhaber unempfänglich. Apollo verfolgt daraufhin Daphne durch die Wälder. Als er sie beinahe einzuholen droht, schickt die Nymphe ein Stoßgebet an ihren Vater, den Flussgott des Peneios, er solle der Bedrängung Apollos etwas entgegensetzen. Er verwandelt sie daraufhin in einen Lorbeerbaum. Die Verwandlung zur bloßen Naturerscheinung wird als geistige Einbuße betrachtet. Auch wenn sich die äußere Gestalt der Daphne verändert hat, so bleibt ein Rest von ihr, als geistiges Potenzial, in dem Lorbeerbaum bestehen.

Metamorphosen sind in der griechischen Mythologie überwiegend nicht wieder umkehrbar. Daphne bleibt nach der Verwandlung äußerlich in der Gestalt eines Lorbeerbaumes. Eine Ausnahme bilden die Götter, die sich für kurze Zeit verwandeln können, um ihre Widersacher zu täuschen.

Ganz anders verhält es sich in Märchengeschichten. Einfaches Beispiel ist der Frosch, der sich nach dem Kuss wieder zurück in einen schönen Prinzen verwandelt. Hier sind Verwandlungen generell wieder reversibel (Verzauberungen – Entzauberungen).

Diese einfache Gegenüberstellung naturwissenschaftlicher und mythologisch-märchenhafter Metamorphosen zeigt, dass der Begriff Metamorphose fachspezifisch in zweierlei Hinsicht gebraucht wird. Aus naturwissenschaftlicher Sicht ist die Dynamik und das Ziel der Metamorphose vorgegeben: Schmetterlinge werden immer auf dieselbe Weise Schmetterlinge. Aus dem Ei schlüpft die Raupe, die sich mehrmals häutet und als Schmetterling das Puppenstadium verlässt. Die Verwandlung läuft in eine Richtung, gesetzmäßig und wiederholbar ab.

Ich möchte den Metamorphosebegriff an die mythologisch-märchenhafte Bedeutung anlehnen, in der die Verwandlungen keiner inneren Gesetzmäßigkeit folgt. In was sich die Götter verwandeln oder in was die Menschen verwandelt werden, folgt keiner Vorhersage. Daphne hätte genauso gut in einen Stein verwandelt werden können. In der Mythologie kann, im Gegensatz zur Naturverwandlung, der Prozess der Verwandlung sprunghaft sein. Während ein Schmetterling mehrere Wochen von der Verpuppung bis zum Imago braucht, wird Daphne schlagartig zum Lorbeerbaum. Zeichnerisch sind derartige Verwandlungs-

schocks dann noch möglich, wenn ein leitmotivischer Faden die Zustände weiterhin spürbar verbindet. Ein Restgehalt, eine innere Klammer, muss jede Gestalt der Verwandlung miteinander verbinden. Zur Verdeutlichung der inneren Klammer kann ein Begriff aus der Musikwelt angeführt werden: Das „Ostinato“ ist eine musikalische Figur, die ständig wiederholt wird. Beispielsweise wird eine Baßmelodie wiederholend gespielt, allerdings rhythmisch variiert, bei gleichem Aufbau tonlich variiert oder in eine andere Stimme transponiert. Im Kern bleibt die musikalische Figur dennoch erhalten.

Gleichbedeutend mit den Entzauberungen in den Märchen verstehe ich eine zeichnerische Metamorphose auch als reversibel.

Spreche ich also nachfolgend von einer Metamorphose oder synonym von einer Verwandlung, dann meine ich einen Vorgang, der wieder umkehrbar sein kann, keiner Gesetzmäßigkeit folgt und dessen Gestalten durch einen inneren Faden zusammengehalten werden.

Auf Zeichnungen bezogen verwende ich den Begriff in zweierlei Hinsicht: Einerseits wird die permanente Aufrechterhaltung der Herstellung einer Zeichnung als Metamorphose betrachtet, denn im Zeichenprozess kann sich durch die Veränderung der Syntax eine Gestalt immer wieder neu verwandeln.

Oder vor uns liegt eine Zeichnung, die in der Betrachtung als offenes Kunstwerk mit hoher Intensität so dynamisch angelegt ist, dass die Elemente ständig in ihrer Umdeutung verwandelt werden. Eine Umdeutung in Hinblick auf ihren Gestaltzusammenhang ist in der Zeichnung intendiert.

Die Metamorphose einer Zeichnung vollzieht sich also prozesshaft in der Handlung, und im Sinne eines offenen Kunstwerkes in der Komplettierung der offenen Leerstellen durch den Betrachter. Es braucht in beiden Fällen eine innere Klammer, die die Verwandlungserscheinungen als Metamorphose zusammenhält, Ohne innere Verbindung könnte man von einer Umwandlung sprechen.

4.2. Verwandlungen während der visuellen Wahrnehmung

Sofern das Material einer Zeichnung nicht durch den materiellen Eingriff des Rezipienten verändert wird, zum Beispiel durch die Umstrukturierung einzelner Bildelemente, geschieht eine Verwandlung in der Vorstellung des Rezipienten durch kognitive und sinnlich-emotionale Prozesse.

Die Vertreter der Gestaltpsychologie (Koffka, Wertheimer und Köhler) haben Gestaltgesetze ausformuliert, die beschreiben, dass wir bestimmte Elemente unseres Gesichtsfeldes zusammenhängend als Gestalt erkennen. Über diese Gesetze kann man Aussagen darüber anstellen, warum sich Gestalten, in unserem Fall visuelle Zusammenhänge, auf einem Stück Papier ständig unter dem latenten Prozess des Zusammenfindens oder Auflösens befinden.

Um diese Gesetze besser zu verstehen, ist ein Blick in die Geschichte der Gestaltpsychologie dienlich⁴⁷. Sie wird verständlich, wenn man sie konträr zu der atomistischen (auch alt oder chemisch genannten) Psychologie betrachtet. Die atomistische Psychologie lässt sich zurückführen auf die griechische Denkweise der Atomisten⁴⁸. Demnach besteht die Welt aus den kleinsten unteilbaren Teilchen, den Atomen (griechisch *átomos*: das Unzerschneidbare, Unteilbare). Diese Denkweise hat sich auf die Naturwissenschaften übertragen. So wird in der Physiologie von dem kleinsten Element, der Zelle, ausgegangen. Durch Summation der einzelnen Zellen wurde das Verständnis für die Arbeitsweise des gesamten Organismus abgeleitet. Ein Teil, den die atomistische Psychologie übernahm, ist diese naturwissenschaftliche Sichtweise, besonders von dem Gebiet der Reflexologie, die davon ausgeht, dass die Bewegung des Organismus daraus resultiert, dass hemmende oder fördernde Reflexe eine Gesamtbewegung generieren.

Auf dem Gebiet der Sinnesempfindungen kam den Vertretern der alten Psychologie die Entdeckung der einzelnen Sinnespunkte der Haut zugute. Der Gesamteindruck des Tastens wurde dabei als eine Addition einzelner Reizungen der einzelnen Punkte gedacht, bei dem einzelne Empfindungsatome zu einer Gesamtempfindung zusammenfinden. Ähnlich wurden auch die Lichtreize im Auge aufgefasst. Das Sehen eines Quadrates war dabei die Summe der gereizten Stäbchen und Zäpfchen. Ein größerer Komplex an Empfindung, zum Beispiel beim Essen, generierte sich demnach durch die Summe von Geschmackssinn, Tastsinn, Temperatursinn, Geruchssinn und dem Gesichtssinn. Auf den Punkt gebracht: Für die atomistischen Psychologen war das Ganze, die Gestalt immer eine Summation einzelner Teile.

47 Vgl. Katz (1969), S.10-14.

48 Leukippos und Demokrit waren im fünften Jahrhundert v.Chr. die ersten Vertreter dieser kosmologischen Theorie.

Unter Gestalt versteht der Gestaltpsychologe mehr als nur die Zusammenfassung einzelner Elemente. Vordenker der Gestaltpsychologie war der österreichische Philosoph Christian Freiherr von Ehrenfels. In seiner Arbeit „Über Gestaltqualitäten“, die er 1890 in einer Vierteljahrsschrift für Philosophie veröffentlichte, spricht Ehrenfels erstmals über Gestaltqualitäten in der Musik. Eine Melodie weist demnach eine Gestalt auf, die auch dann bestehen bleibt, wenn man die einzelnen Noten einer Melodie in eine andere Höhe transponiert. Die Gestalt, also die Summe der Noten als Melodie, ist demnach mehr als nur eine Summe der einzelnen Töne. Sie ist übersummativ. Die Melodie wird als eigenständige, übergeordnete Ganzheit verstanden, und als Gestalt bezeichnet.

4.2.1. Gestaltgesetze

Den Verwandlungen auf einer Zeichenfläche liegt vorwiegend die visuelle Wahrnehmung zugrunde. Gestaltpsychologen haben mit Hilfe von optischen Phänomenen die Gestaltgesetze ausformuliert. Aus ihnen geht hervor, dass es Bedingungen in optischen Reizfeldern gibt, die bei der Mehrzahl der Menschen zu denselben Gestaltbildungen führen. Die Gesetze sind deskriptiver Art. Sie geben also keine Auskunft darüber, warum diese Gesetze wirksam sind.

Über allen Gesetzen steht das Prinzip der Prägnanz einer Gestalt. Es besagt, dass unsere Wahrnehmung dahin gerichtet ist, überall möglichst „gute Gestalten“ zu erfassen. Unter einer guten Gestalt versteht man Visualitäten, die die Merkmale der Einfachheit, Stabilität, Symmetrie, Geschlossenheit, Einheitlichkeit, Ausgeglichenheit, Knappheit und speziell im visuellen Bereich die Orientierung nach Senkrecht und Waagrecht angenommen haben.

Es zeigt sich z.B. eine Tendenz zu einer Prägnanz darin, dass wir Objekte als rund, rechteckig, elliptisch usw. sehen, auch wenn die Gestalten diesen idealen geometrischen Gebilden sehr ungenau entsprechen. Eine metamorphotische Bewegung ergibt sich aus dem Umstand, dass unsere visuelle Wahrnehmung Gestalten immer in Richtung einer guten Gestalt wandeln möchte. Die nachfolgenden fünf Gesetze sind eine Konkretisierung des Prägnanzgesetzes. In einer Zeichnung wirken zumeist mehrere der im folgenden dargestellten Gesetze. Je nach Situation kann das eine stärker wirken als die anderen.⁴⁹

49 Vgl. nachfolgend Katz (1969), S.33-39.

1. Das Gesetz der Nähe

Finden wir auf einer Zeichnung einige Punkte oder Linien wieder, die nah beieinander stehen, so werden sie als zusammengehörig wahrgenommen. In einer Zeichnung beginnt eine Auflösung der Gestalt, wenn die Elemente auf der Grundfläche immer weiter voneinander entfernt dargestellt sind. Eine neue Gestalt ergibt sich, wenn Elemente sich auf einem Teil der Grundfläche zusammenfinden. Dabei müssen sie sich nicht überschneiden. Eine Metamorphose ergibt sich durch die allmähliche Auflösung der Einzelelemente über die Distanz, und die darauffolgende Bildung einer neuen Anordnung der Elemente über die Nähe zueinander.

2. Das Gesetz der Gleichheit

Wenn mehrere verschiedenartige Elemente auf einer Zeichnung angesiedelt sind, so zeigt sich eine Tendenz zum Zusammenschluss von gleichartigen Elementen zu einer Gruppe. Eine metamorphotische Bewegung entwickelt sich bei Zeichnungen, die mindestens zwei verschiedenartige Elemente aufweisen und ein Element vorhanden ist, welches als Zwischenstadium der beiden Gruppen fungiert. Man stelle sich Kreise als eine Gruppe und Quadrate als zweite Gruppe vor. Ein Quadrat mit abgerundeten Ecken kann als Zwischenstadium eine Tendenz zum Kreis aufweisen. Die Gleichheit bezieht sich nicht nur auf die Form der Elemente, sondern auch auf die Größe und die Farbe.

3. Das Gesetz der Geschlossenheit

Einzelne Elemente, die ähnliche Merkmale aufweisen, fassen wir in einem größeren Zusammenhang zu Mustern, Formen oder Gruppen zusammen. Dieser Sinn ist bei uns so stark ausgeprägt, dass wir sogar einzelne Elemente gedanklich vervollständigen, auch wenn Elemente fehlen. Wenn wir uns ein gleichschenkliges Dreieck vorstellen, von dem eine Seite nicht zeichnerisch ausgeführt wurde, so wird bei der Betrachtung der beiden Seiten die fehlende Seite ergänzt. Die Form wird geschlossen. Unser Gehirn verwandelt die beiden Striche in das einfache Element Dreieck.

4. Das Gesetz der durchgehenden Kurve

Bei vielen Zeichnungen überschneiden sich einzelne Elemente. Optisch in Berührung stehende Objekte werden kognitiv getrennt gesehen, wenn die Linien

dieser Elemente sich zu einer guten Gestalt fortsetzen. Überschneidet sich z.B. ein Kreis und ein Quadrat, dann wird nicht die Schnittmenge als Gestalt angesehen, sondern Kreis und Quadrat. Eine metamorphotische Bewegung könnte darin bestehen, gerade den Übergang zu suchen, in dem die Schnittmenge der beiden guten Gestalten selbst zu einer guten Gestalt wird und Kreis und Quadrat auflösende Tendenz erfahren.

5. Das Gesetz des gemeinsamen Schicksals

Elemente, die sich im Gegensatz zu anderen Elementen bewegen oder sich überhaupt bewegen, im Gegensatz zu ruhenden Elementen, haben ein gemeinsames Schicksal und werden als Einheit zusammengefasst. Wenn beispielsweise mit Hilfe zweier Projektoren chaotische Punktansammlungen an die Wand projiziert werden und der eine Projektor bewegt wird, dann werden die Punkte, die der Handbewegung folgen, zu einer Gestalt zusammengefasst. Dieses Gesetz findet innerhalb einer Zeichnung keine Anwendung, denn eine reale Bewegung von Zeichenelementen fällt in den Bereich der Animation. Innerhalb einer Animation könnten Metamorphosen provoziert werden, indem sich nach und nach unterschiedliche Elemente aufgrund ihrer gleichen Bewegung zu Gestalten zusammenschließen.

6. Das Gesetz der Erfahrung

Das menschliche Wahrnehmungsvermögen greift auf bereits gespeicherte Wahrnehmungsverhältnisse zurück. Der Rohrschachtest ist bestes Beispiel dafür, dass in einigen Klecksen unterschiedliche Gestalten wahrgenommen werden können. Nach Auffassung der Gestaltpsychologen wird der Erfahrungsfaktor auch anerkannt, es wird aber betont, dass ein Betrachter imstande ist, Gestalten als Ganzheit wahrzunehmen, ohne Erfahrungen gesammelt zu haben. Nach den Vorerfahrungen nehmen Linienzüge etwas Symbolhaftes an. Einige wenige Striche werden zu einem Buchstaben, aber nur wenn der Buchstabe bekannt ist. Eine sprunghafte Metamorphose kann dadurch initiiert werden, dass Striche einen allgemein bekannten Zusammenhang andeuten, ihn aber nicht komplett ausführen. Der Betrachter der Linien schwankt zwischen Bedeutungszusammenhang und Bedeutungslosigkeit der Linien. Die Binnenzeichnung eines Zebras kann

von einem Betrachter, der ein Zebra zuvor nicht sah, als eine einfache Linienansammlung gedeutet werden.

4.3 Verwandlungen durch den Tiefen- und den Gleichgewichtssinn

Um die Verwandlung eines Zeichenelementes nachzuempfinden, bedarf es mehr als der visuellen Wahrnehmung. Auf die Elemente einer Zeichnung werden gleichsam Erfahrungen transponiert, die wir mit Hilfe unseres Tiefensinns gemacht haben.

Der Tiefensinn ist die Eigenwahrnehmung unseres Körpers. Dabei speichern wir mit Hilfe unserer Propriozeptoren (Rezeptoren in Gelenken, Muskeln und Sehnen) Information über die Lage unseres Körpers, unserer Gelenke und des Kopfes im Raum. Daten über Muskelspannung, Muskellänge, Gelenkstellung und deren Bewegung werden zum Kleinhirn und zum Cortex weitergeleitet, und dort weiterverarbeitet und gespeichert.

Die Zeichenelemente bilden bei der Betrachtung ein körperliches Gegenüber, und unsere Körpererfahrungen projizieren wir in eine Bildfläche hinein. Die allmähliche Krümmung einer Linie zu einer Gebogenen ist durch die körperliche Empfindung von Krümmung nachvollziehbar. Die Spannungen (Kräfte) einer Zeichnung sind teilweise durch die Erfahrung von Körperspannung, -entspannung und Körperlage zur Umgebung nachvollziehbar.

Der Gleichgewichtssinn spielt bei der Betrachtung einer Zeichnung ebenfalls eine Rolle. Unsere aufrechte Haltung wird in die Zeichnung hineingedacht, so dass wir ein Gefühl von oben und unten und ein Gefühl für die Seiten empfinden. Die Linien stehen vergleichend zum Körper und können beispielsweise sehr schnell von einer Gestalt in die andere kippen, rutschen, schwanken oder fallen.

Linien können auf- oder absteigen, sich krümmen, rollen, biegen oder schlängeln. Ohne den Tiefen- und Gleichgewichtssinn könnten wir die Zustandsänderung einer Linie schwer nachvollziehen.

4.4 Verwandlungen der Zeichnung durch die Veränderungen der Syntax

Ein Teilbereich der Semiotik (die Lehre von den Zeichen, Zeichensystemen und -prozessen) ist die Semantik, mit deren Hilfe versucht wird, die Bedeutung von Zeichen zu ergründen. Zeichen, die eindeutig codiert und decodiert werden, gehö-

ren in den Bereich der Informationstheorie. Die Semantik beschäftigt sich weitergehend mit der Unschärfe der Bedeutung der Zeichen, besser gesagt mit der Interpretation von Signalen, deren Bedeutung ergründet wird. Da es mir nachfolgend nicht darum geht, Bedeutungen innerhalb von Zeichnungen zu suchen, vernachlässige ich die semantische Seite und konzentriere mich auf den syntaktischen Bereich einer Zeichnung.

Die Syntax beschreibt die formalen Beziehungen der Zeichenelemente einer Zeichnung untereinander. Sie behandelt Regeln der Verknüpfung, An- und Zuordnung, Modulationen und Gliederungen. An ihr lässt sich eine Methodik des Neustrukturierens der Zeichenelemente erläutern.

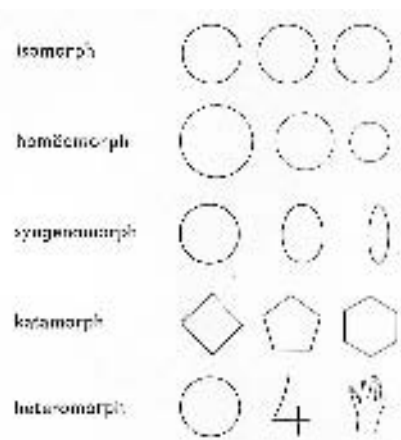


Abbildung 5: Beispiele für Ähnlichkeitsgrade nach Kurd Alsleben

In diesem Zusammenhang kann man eine Metamorphose als die Bildung und Wiederauflösung von Superzeichen – ein Zeichen, das sich aus mehreren Elementen zusammensetzt – verstehen. Um ein Superzeichen zu begünstigen, müssen die elementaren Gestaltungsmöglichkeiten der Grundelemente Ähnlichkeiten aufweisen. Die Gestaltungsmöglichkeiten, sozusagen die Stellschrauben, für eine Änderung der Elemente sind: die Form, die Richtung, die Größe, die Helligkeit, die Struktur und

die Farbe jedes Zeichenelementes. Weist das einzelne Element Ähnlichkeiten mit anderen Elementen der Zeichnung auf, dann können neue Gestaltzusammenhänge entstehen. Kurd Alsleben unterscheidet fünf Ähnlichkeitsgrade der Elemente (vgl. Abbildung 5).⁵⁰

1. Isomorphe Elemente sind ununterscheidbar gleich.
2. Homöomorphe Elemente sind gekennzeichnet durch sich wiederholende Größen- und Lageänderungen.
3. Syngenomorphe Elemente sind gestaltverwandt. In dem Bildbeispiel sind die Ellipsen zusammengestauchte Kreise.
4. Katamorphe Elemente sind gestaltbezogen. Das Vier-, Fünf- und Sechseck im Bildbeispiel gehört zu der Gruppe der Polygone (Vielecke).
5. Heteromorphe Elemente sind gestaltverschieden.

⁵⁰ Vgl. Alsleben (1962), S.61.

Anstatt ein Superzeichen zu generieren, besteht auch die Möglichkeit, die einzelnen Elemente in einer Reihe oder in einem Feld anzuordnen. Tauchen dabei mehrere gestaltähnliche Elemente in einer Zeichnung hintereinander auf, so wie sie sich in Abbildung fünf in der Gruppe zwei, drei und vier darstellen, dann kann der Betrachter den Eindruck gewinnen, die Elemente würden sich vom Einem zum Anderen wandeln. Bei der reihenweisen Darstellung von isomorphen Elementen kommt dieser Eindruck nicht zustande. Heteromorphe Elemente sind so verschieden, dass sich das Bild einer Verwandlung bei der reihenweisen Darstellung nicht einstellt. Mit den Elementen aus der Gruppe eins und fünf kommt es nur dann zur Verwandlung, wenn die Elemente in mehreren Schritten zu Superzeichen zusammengesetzt werden.

Nachfolgend werden mit Hilfe der Gestaltungslehre⁵¹ Möglichkeiten des Zeichners dargestellt, neue Elemente für mögliche Metamorphosen zu finden.

Für die Entwicklung neuer Elemente sind zwei Verfahren von Bedeutung:

1. Die Transformation
2. Die Variationen

Für die Entwicklung neuer Zuordnungen, aus denen neue Elemente resultieren, steht einem Zeichner zusätzlich zur Verfügung:

1. Die Kombination
2. Die Permutation

1. Die Transformation

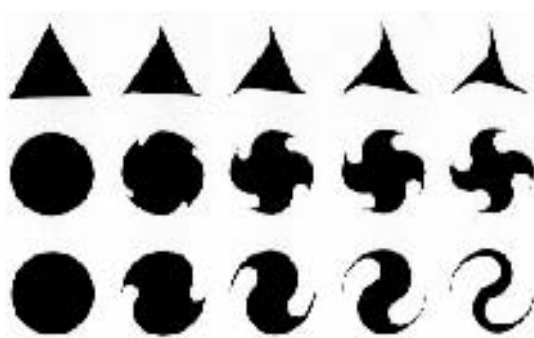


Abb. 6: Formübergänge

Bei der Transformation geht es darum, zwischen zwei bestehenden Elementen unterschiedlicher Art ein oder mehrere Elemente so zu gestalten, dass zwischen dem Ausgangselement und dem Endelement, dem Anfang und Ende der Metamorphose, ein Übergang geschaffen wird. Für einen Übergang benötigen wir

Elemente, die nicht isomorph sind. Der Zeichner wählt sich zwei kontrastierende Elemente, z.B. in Bezug auf die Form. Dann kann in einem ersten Schritt eine Figur entwickelt werden, die in der Mitte der beiden Formen liegt. Wählt man etwa

⁵¹ Vgl. nachfolgend Habermann (2003), S.159-188.

ein Kreis und ein Quadrat, dann besteht die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen den beiden Figuren in einem Quadrat mit abgerundeten Ecken. Ist das mittlere Element gefunden, kann zwischen dem Ausgangselement und dem mittleren Element wieder eine Mitte gefunden werden. Ebenso lässt sich eine Zwischenform für das mittlere Element und das Endelement finden. Das Finden eines vermittelnden Elementes lässt sich so immer weiter fortführen. Bei einer hohen Anzahl an Zwischenformen hat der Betrachter den Eindruck einer Metamorphose, die langsam vonstatten geht. Je weniger Zwischenformen zwischen Anfangs- und Endpunkt einer Metamorphose liegen, desto abrupter scheint der Vorgang. Die Zwischenstadien können zeichnerisch kontinuierlich und diskontinuierlich entstehen. Eine der Ecken unseres Quadrates kann bspw. verzögernd in Richtung Rundung entwickelt werden. Mindestens drei Elemente bilden einen transformatorischen Vorgang. Abbildung 6 (S.45) zeigt drei einfache Formtransformationen mit jeweils drei Zwischenstadien zur Verdeutlichung.

2. Die Variation

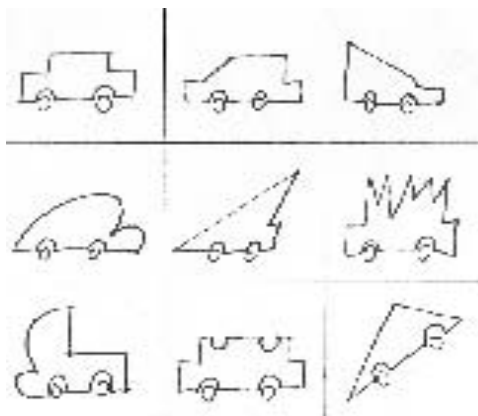


Abb. 7: Variationen eines Auto-Piktogramms

Ein Zeichenelement dient als Ausgangsfigur für eine Variation. Dabei geht es in der Variation um die Veränderung bestimmter Merkmale der Ausgangsfigur. Beispielsweise können Farbe, Helligkeit und Form als einfache Variationsparameter verändert werden. Eine Variation ist nur dann gegeben, wenn ein wiedererkennendes Merkmal der Ausgangsfigur in den Varianten weiterhin wiedergegeben

wird. Wenn beispielsweise Varianten eines Quadrates erstellt werden, dann gibt es unterschiedliche Möglichkeiten der Veränderung, die den Gesamteindruck eines Quadrates aber nicht zerstören: Veränderbar wären z.B. die Ecken. Sie können abgeknickt oder nach innen/außen gebogen werden. Die Veränderungen können dabei gleichmäßig geknickt/gebogen oder ungleichmäßig geknickt/gebogen sein. Es können an einer oder mehreren Ecken Veränderungen vorgenommen werden. Die Veränderungen könnten geometrisch oder frei erzielt werden. Der Kern des Grundelementes, das Quadrat mit seinen vier Seiten, müsste dennoch in allen Variationen sichtbar sein.

In Abbildung 7 (S.46) sehen wir beispielhaft eine Variationssuche für ein Auto-Piktogramm. Dabei bilden die Reifen und die Radkästen das wiedererkennende Merkmal. Ordnet man zwei Elemente nebeneinander auf der Zeichenfläche, die kein wiedererkennendes Merkmal aufweisen, würde eine Verwandlung nicht sichtbar werden.

3. Die Kombination

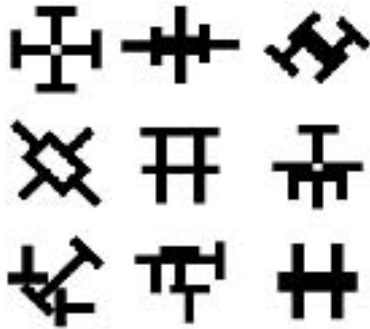


Abbildung 8.: Neun Kombinationen von vier T-Formen

Bei der Kombination werden zwei oder mehrere Elemente miteinander zu einer Einheit zusammengefügt. Dabei wird das Äußere der Elemente nicht transformiert oder variiert. Es können Farben, Helligkeiten und Formen kombiniert werden. Die Kombination kann gleiche und unterschiedliche Elemente einschließen.

Wesentlich für eine Neugestaltung einzelner Kombinationen ist der Berührungspunkt der Elemente. In Abbildung 8 sind die Berührungspunkte der T-Kombinationen unterschiedlich gewählt. Bei der ersten T-Kombination am Fußende der Form, bei der zweiten T-Kombination berühren sich die Ts konträr am Kopf.

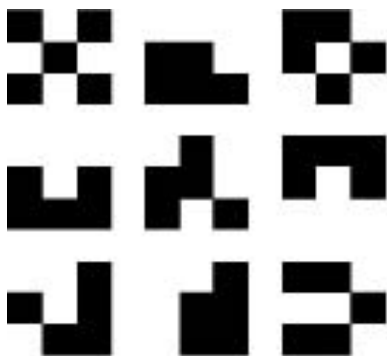


Abbildung 9: Neue Elemente durch Permutation

Das Äußere der neuen Gestalt wird weiterhin von der Richtung bzw. der Stellung der einzelnen, kombinierten Elemente bestimmt. In der vierten Kombination des Bildbeispiels wurde ein schräggestelltes T um 90 Grad immer weiter gedreht. In Kombination fünf wurden zwei Ts auf zwei andere Ts gestellt.

Die Anzahl der einzelnen Elemente der Kombination ist für die neue Gestalt gleichsam von Bedeutung. In unserem Beispiel wird die Kombination immer mit vier T-Formen bewerkstelligt. Neue Gestalten, denen man T-Formen hinzufügt, würden immer komplexer.

4. Die Permutation

Bei der Permutation (lat. permutare „ver-tauschen“) werden einzelne Elemente in einer Gesamtordnung umgestellt und vertauscht. Durch einen Wechsel der Plätze

kommt es zu ständig neuen Zuordnungen der einzelnen Elemente. In Abbildung 9 (S.47 unten) wurden die Plätze von vier weißen und fünf schwarzen Quadraten unsystematisch vertauscht. Der Eindruck einer jeweils neuen Gestalt wird durch den Eindruck eines Zusammenhanges der schwarzen Quadrate gesehen.

5. Meine künstlerische Position als Zeichner

Die Vorstellung von einer Zeichnung, die sich permanent verwandelt, sowohl in der Rezeption als auch auf materieller Ebene, ist ein ideelles Konstrukt und wird von mir als „morphologische Zeichnung“ bezeichnet. Dieser Zeichnung fehlt in letzter Konsequenz eine kompositorische Endgültigkeit. Die Elemente verändern sich zwischen den Polen der stärksten Gegensätze: Geometrische Formen werden zu freien Formen, die freien Formen nehmen florale Formen an, die nach ihrer Blüte schon wieder verwelken und zu kleinen Pünktchen zerfallen, die sich an anderer Stelle zu einem Linienkonstrukt zusammensetzen. Dieses innere Bild kann man als Anschauung der Kräfte Kandinskys begreifen. Die Formen halten dem Schieben und Drücken nicht stand, und es findet sich kein kompositorischer Ausgleich, der die Kräfte bannt. Die Elemente befinden sich im An- und Abschwellen, im Auf- und Abbau, sie ziehen sich an, finden kurze Zeit zueinander, und stoßen sich wieder ab. Dabei stelle ich mir die Zeichnung als ein riesiges komplexes Gebilde vor, von dem ich immer nur ausschnitthaft einen Teilbereich überblicken kann. Insofern bilden die Ausschnitte zwar kompositorische Zusammenhänge, die sich aber noch während des Anschauens schon wieder verändern. Ein Ausschnitt kann sich vergrößern oder verkleinern, die Elemente verwandeln sich manchmal langsam, manchmal schneller.

Dieser Vision kann man nur durch Reduktion eine bildnerische Form geben. Die größte Schwierigkeit meiner künstlerischen Arbeit besteht darin, derart zu reduzieren, dass der Gedanke der Komplexität gewahrt bleibt und eine Rezeption gleichermaßen möglich ist. Denn mit jeder erstellten Zeichnung scheint dieser komplexe Verwandlungsvorgang entweder zu erstarren oder derart komplex dargestellt, dass ein Prozess der Verwandlung nicht mehr wahrnehmbar ist. Die innere Klammer kann die einzelnen Gestalten dann nicht mehr zusammenhalten. Sowohl die Elemente der Zeichnung als auch deren Anordnung sollen vom Rezipienten soweit verändert werden können, dass ein leitmotivischer Faden wahrnehmbar bleibt.

5.1 Projektbeschreibung

Ein chronologischer Überblick der Arbeitsschritte beschreibt die Suche nach Lösungsmöglichkeiten für eine Annäherung an die „morphologische Zeichnung“.

Die Arbeitsschritte werden unter folgenden Fragestellungen behandelt:

1. Wird ein Zeichenprozess aufrecht erhalten?
2. Ist die Komplexität im Werk zu hoch und die Arbeit dadurch beliebig?
3. Wird ein leitmotivischer Faden in den Arbeiten nachvollziehbar und eine Verwandlung sichtbar?

5.2 Dialogzeichnungen



Abbildung 10: Dialogzeichnung zusammen mit Anja Römisch

Beim „dialogischen Zeichnen“ wurde von mir und einer anderen Person gleichzeitig auf einem Din-A2 Blatt gezeichnet. Die Zeichenmittel wurden auf Bleistift, Kugelschreiber und Buntstifte beschränkt. Weder ein Thema noch eine bestimmte Regel des Zeichnens war einzuhalten.

Man durfte die Zeichnungen des anderen komplett überarbeiten. Nur ein gemeinsamer Abschluss sollte für die Zeichnung gefunden werden.

Mein eigener Zeichenprozess wurde mir dadurch verdeutlicht, dass jeder Dialog mit einem anderen Menschen verschieden ablief. Zum Beispiel hatte ein Zeichenpartner eine vorsichtige, formsuchende Bewegung beim Zeichnen. Er zeichnete zaghaft mit einem feinem Zeichenstrich. Ein anderer drückte die Linie mit Vehemenz auf die Fläche. Meine Mutter griff irgendwann zum Lineal, damit die Linien besonders gerade werden. Gegenüber Zeichenmethoden, die ich selbst nicht anwende, bemerkte ich oftmals Widerwillen, der aber schnell überwunden wurde.

Einige Striche genügten mir oder dem Zeichenpartner, die Striche weiterzuführen. So ist auf der Abbildung 10 in der Mitte zu erkennen, wie in Teamarbeit ein „Vogel auf Stelzen“ entstand. Geschlossene Figuren wurden häufig farbig hervorgehoben.

An den Endergebnissen kann man ein unbeschwertes Vorgehen ablesen, denn weder Komposition noch Farb- oder Formenrepertoire wurden sich vorher überlegt. Die Bilder entstanden unmittelbar während des Zeichnens.

Durch das dialogische Zeichnen verstand ich den Zeichenprozess besser: Neue Formen des Gegenübers schufen andere Gewichtsverteilungen, die einen kompositorischen Ausgleich verlangten. Ein Drang zur Formschließung war oftmals gegeben. Haltlose Linien brauchten einen Ansatzpunkt. Die Spannungen der Elemente des Bildes wurden durch mich und mein Gegenüber immer wieder aufs Neue ausgelotet.

Mit dem gemeinsamen Abschluss der Dialogzeichnung wurde der Zeichenprozess jedoch gestoppt. Die Endprodukte kann man daher als Dokumentation eines Zeichenprozesses auffassen.

Aufgrund eines fehlenden Leitfadens, der die Vielfalt auf den Blättern zusammenhalten könnte, wird eine Metamorphose nicht erkennbar. Die Komplexität jedes einzelnen Blattes ist derart hoch, dass die gesamte Arbeit beliebig erscheint. Sie ist jedoch nicht beliebig, weil es nicht um die Herstellung eines Endproduktes ging, sondern um die Herstellung selbst.

5.3 Expansionszeichnungen

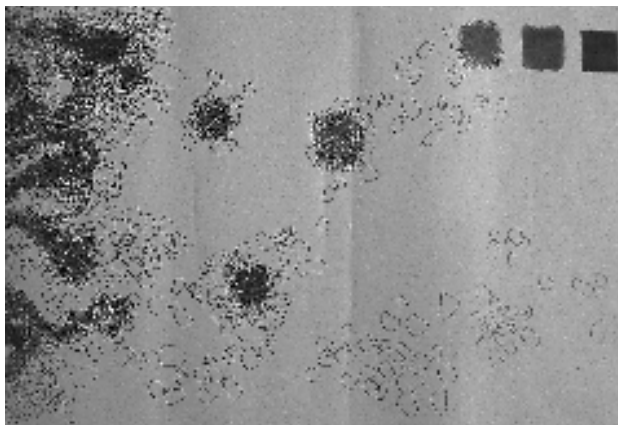


Abbildung 11: Ausschnitt einer Expansionszeichnung

Parallel zu den Dialogzeichnungen entstand, ähnlich einer chinesischen Bildrolle, eine längsseits expandierende Zeichnung. Auf dünnem Einpackpapier für Fische zeichnete ich mit einem Edding und einem schwarzem Fineliner auf Teilstücken von 80x30 cm Grösse, die Stück für Stück nebeneinander geklebt wurden.

Einfache Grundformen fanden sich im Verlauf zu Superzeichen zusammen, oder sie wurden in andere Formen verwandelt. Abbildung 11 zeigt einen Ausschnitt der Bildrolle, auf dem zu erkennen ist, wie sich aus einem Superzeichen (im Anschnitt) auf der linken Seite, gebildet aus kreisähnlichen Formen,

Teilstücke ablösen, von denen sich einzelne Kreisgebilde in der rechten oberen Ecke zu einem Quadrat formieren.

Auf dem Boden ausgerollt oder an die Wand gehängt, wäre die Zeichnung, bei weiterer Fortführung, zu ausladend geworden und ein leitmotivischer Faden gekappt. Eine Verwandlung könnte sich in der unendlichen Ausdehnung der Zeichenfläche nicht verwirklichen.

Die Bildrolle ist gegenüber den Dialogzeichnungen insofern gelungener, als dass abschnittsweise auf den Teilstücken eine Formenverwandlung deutlich wird. Der Rezipient hat aber auch hier noch keine Möglichkeit, in das Bild handelnd einzugreifen und die Metamorphose fortzuführen.

5.4 Zeichnungen auf Depafitplättchen

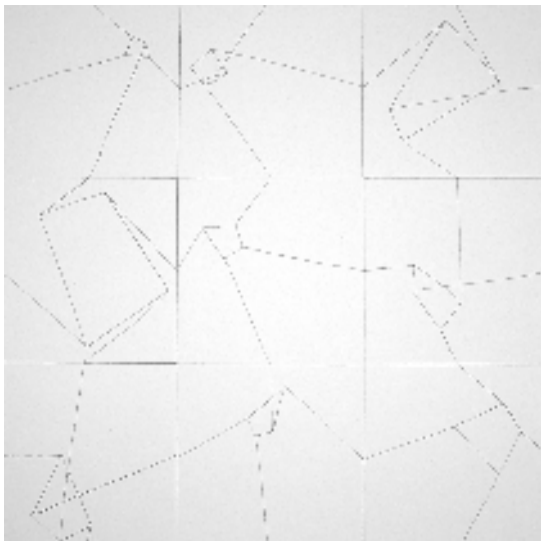


Abb. 12: Zeichenkombination bestehend aus neun Depafitplättchen

Der nächste Arbeitsschritt bestand darin, eine Möglichkeit zu finden, die Teilstücke so zu konzipieren, dass sie vom Rezipienten leicht auszuwechseln sind. Die einzelnen Teile sollten einen Gestaltzusammenhang ergeben. Aus einer Depafitplatte⁵² wurden neun Quadrate, mit einer Seitenlänge von 10 cm, ausgeschnitten. Der Übergang zu jedem Quadrat wurde in der Mitte jeder Seite markiert. Auf den Quadraten zeichnete ich ein Viereck mit unterschiedlichen

Ausmaßen, von dessen Eckpunkten Linien zu den Anknüpfungspunkten der Depafitplättchen ausgingen (vgl. Abbildung 12). Beim Vertauschen der Plättchen ergeben sich neue Verbindungen untereinander. Da jedes Quadrat an neun unterschiedlichen Positionen Platz findet, und an jedem Platz vier mal gedreht werden kann ($4^9 \cdot 9!$), ergeben sich für die Zeichnung 95.126.814.720 Kombinationsmöglichkeiten. Trotz dieser hohen Komplexität, die durch die Kombinationsmöglichkeiten gegeben ist, wird ein innerer Leitfaden durch die Ähnlichkeit der Zeichnungen auf den Plättchen gegeben: Wir sehen immer ein Viereck in

⁵² Eine Depafitplatte besteht aus Zeichenkarton und einem Styroporzwischenstück. Sie ist leicht schneid- und beklebbar und wird bevorzugt für Präsentationszwecke in der Werbung eingesetzt.

unterschiedlicher Variation und immer vier Linien, die von den Eckpunkten der Vierecke zu den Mittelpunkten der Seiten der Plättchen gezeichnet wurden. Der Gestaltzusammenhang verändert sich mit jeder Drehung oder Umplatzierung eines Quadrates. Eine Verwandlung zeigt sich zwar von Plättchen zu Plättchen in der Variation der Vielecke. Die Neubildung eines Superzeichens ist aber durch neun Plättchen schon nicht mehr nachzuvollziehen.

5.5 Zeichnungen als Ringbuch



Abbildung. 13: Die Zeichnung setzt sich aus mehreren Teilstücken zusammen, deren Anordnung variabel ist

Bei der nachfolgenden Arbeit wurden die Teilzeichnungen wieder auf Papier gefertigt. In der Art eines Ringbuches konzipierte ich einen Ordner, in dem insgesamt 90 Teilzeichnungen Platz fanden. Jedes Teilstück wurde von beiden Seiten bezeichnet. Aufgeschlagen ergibt sich ein Gesamteindruck aus jeweils sechs Teilzeichnungen (vgl. Abbildung 13). Die Teile sind an

einer Seite gelocht, so dass sie herausnehmbar sind und ihre Anordnung verändert werden kann: Sie können oben, in der Mitte und unten eingehaftet werden. Vorder- und Rückseite kommen zum Einsatz, und die Reihenfolge lässt sich variieren.

Trotz der hohen Kombinationsmöglichkeiten, die das Ringbuch mit sich bringt, kann sich der Betrachter immer auf sechs Teilzeichnungen konzentrieren. Er bekommt mit jedem Umblättern der Einzelteile den Eindruck eines Ausschnittes eines komplexen Zusammenhanges. Inhaltlich haben die Teilstücke Bezüge zueinander. Protagonisten sind z.B. die wellige Linie, eine gezackte Linie, kreisähnliche Formen u.a., die in neuer Kombination die unterschiedlichsten Bezüge herstellen. Gerade das Wiedererkennen von ähnlichen Formen, die Herstellung eines Formzusammenhanges sensibilisiert für Verwandlungen, die aktiv vom Betrachter/Handelnden durch Kombinationszusammenhänge vorgenommen wurden. Als Buchform ist dem Handelnden der Umgang vertraut, und die Arbeit verlangt nach einer haptischen Betätigung.

5.6 Gummibandzeichnungen

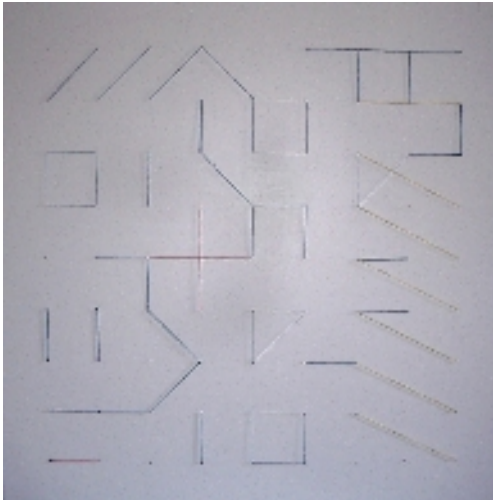


Abb. 14: Zeichnen mit Gummibändern

Als nächsten Schritt suchte ich nach einer Möglichkeit, nicht nur die kombinatorischen Veränderungen einer Zeichnung offenzuhalten, sondern die Zeichenelemente selbst weitestgehend vom Betrachter, von der handelnden Person bestimmen zu lassen. Farbige Gummibänder können zwischen einem Punktrastersystem, das aus Nägeln besteht, verschiedenartig gespannt werden.

Durch die Farbigkeit der Gummibänder und die erzielten Formen und Anknüpfungspunkte ergeben sich unterschiedliche kompositorische Zusammenhänge (vgl. Abb. 14). Die Anzahl der Nägel und der jeweilige Abstand zueinander lassen eine komplexe Anzahl an Bildvariationen zu. Die Handlungsstruktur und das Formfeld sind derart offen, dass sich zwar komplexe Kompositionen ergeben. Der Rezipient fügt sich dennoch in eine Vorgabe von mir, die eine freie Handlung nicht zulässt.

Die Grösse der Fläche (1m^2), die Anzahl der Nägel (81), und die Unbegrenztheit an Gummibändern wird den Rezipienten überfordern, denn der Spielraum ist derart groß gewählt, dass sich wahrscheinlich kaum jemand zu einer Handlung hinreißen lässt. Das An- und Abhängen der Gummibänder wird dadurch erschwert, dass von einem Nagel ausgehend mehrere Gummibänder gespannt werden können.

Durch die Form ist dem Rezipienten auch nicht eindeutig vermittelt, dass er sich einbringen darf. Eine Hängung des Bildes würde Distanz zum Rezipienten aufbauen, selbst wenn die Gummibänder daneben liegen würden. Das Konzept würde höchstwahrscheinlich als Arrangement missverstanden.

Eine Metamorphose wird bildnerisch ebenfalls nicht deutlich. Es können keine Zwischenformen zwischen Punkt (in diesem Fall Nagelkopf), Linie, Dreieck und Quadrat vom Rezipienten hergestellt werden.

6. Schlussfolgerung

Die vorgestellten Arbeiten sind der Versuch eine Möglichkeit dafür zu finden, einen Zeichenprozess aufrechtzuhalten. Es stellt sich im Nachhinein die Frage, welcher Gewinn aus der Arbeit gezogen wird, wenn sich in den Zeichnungen keine bildnerische Endgültigkeit niederschlägt. Sind die Arbeiten überhaupt verhandelbar, wenn es primär gar nicht um ihre Konstitution, sondern vielmehr um die permanente Herstellung von Zeichnungen geht?

Entgegen der vorherrschenden Meinung, dass sich Kunst in dem einmal geformten Gegenstand manifestiert, und in der Kontemplation ästhetisch erfahrbar wird, beschreibt Michael Lingner⁵³ eine Auffassung von Kunst, die sich in der Handlung mit dem Gegenstand konkretisiert. Lingner zieht einen bildhaften Vergleich: Da Kunstwerke dazu verhelfen sollen, sich selbst, die Welt und andere differenzierter zu beobachten, vergleicht er das Kunstwerk mit einer Brille. Jemand der besser sehen will, würde es bei dem Anschauen der Brillengestelle im Schaufenster nicht belassen. Ein Blick auf, statt durch die Brille würde dem Sehschwachen keine bessere Sicht verleihen. Er würde die Brille tragen, um seine Sehschwäche auszugleichen. Ob er mit diesem Vergleich an die Arbeit von Julio Le Parc: Lunettes pour une vision autre von 1965 gedacht hat, bei der die Betrachter tatsächlich unterschiedlich konzipierte Brillen aufsetzten, um die Welt durch visuelle Effekte anders zu erfahren, bleibt Spekulation.

Lingner geht mit seinen Überlegungen so weit, dass er eine Konstitution von Kunst durch die bloße Betrachtung sogar ausschließt: *„Wir aber können inzwischen wissen, dass sich Kunst oder andere komplexe Wertvorstellungen niemals von Objekt zu Mensch lediglich durch Betrachtung übertragen lassen, sondern kommunikativ (v)erhandelt werden müssen.“*⁵⁴

Die Unterschiede der ästhetischen Handlung gegenüber dem Kontemplationserlebnis kann man folgendermaßen beschreiben⁵⁵:

1. Während sich der Rezipient in der Kontemplation vieles nebeneinander vorstellen kann, wird in der Handlung eine Entscheidung von ihm verlangt. Durch die Entscheidung wird die Imagination bestimmter und sie gewinnt an Intensivität.

53 vgl. nachfolgend Lingner (2005), o.S.

54 Lingner (2005), o.S.

55 Vgl. Lingner (1999) o.S.

2. Da das Objekt in der Kontemplation real immer gleich bleibt, wird sich der Imaginationsprozess auf Dauer erschöpfen. Die Handlung verändert die real gegebene Situation, so dass neue Imaginationen ermöglicht werden.
3. Kontemplation ist immer introvertiert und daher von privater Unverbindlichkeit. Das extrovertierte Handeln ist dagegen anschlussfähig und kann zu öffentlicher Geltung gelangen.
4. In der Kontemplation liegt eine Distanz zum Werk, zu sich selbst und zu anderen Personen. Der Handelnde kann sich mit seiner Leiblichkeit unmittelbar in das Werk einbringen und schafft eine Wirklichkeit, in der sich andere kommunikativ und gleichberechtigt mit einbringen können.

Es stellt sich die Frage, wie Kunst-Werke, jetzt als Werk-Zeuge, optimal beschaffen sein müssen, damit durch sie die Kunst vom Rezipienten erhandelt wird. Kann man Kriterien für die Werk-Zeuge benennen, die ich auf meine Arbeiten beziehen kann, um qualitative Unterschiede zu benennen? Wie müssten Werk-Zeuge beschaffen sein, damit die Idee einer Zeichnung als Prozess in der Handlung sichtbar wird?

1. Die Arbeiten müssen einen Aufforderungscharakter aufweisen. Wenn dem Rezipienten nicht klar wird, dass er die Möglichkeit hat, sich handelnd in das Werk einzubringen, dann wird er das Kunstwerk in alter Manier betrachten und die Arbeiten missverstehen. Bestes Beispiel für eine Fehlinterpretation ist das Gummibandbild, das aufgehängt eher als Kunst-Werk funktioniert, und nur mäßig zur Umhängung der Gummibänder einlädt.
2. Die Werkzeuge sollten weiterhin so beschaffen sein, dass sich die Handlung ohne Handlungsschwierigkeiten fortsetzen lässt. Stockt der Handlungsablauf dadurch, dass Teile der Arbeit nicht verfügbar genug sind, z.B. wenn das Abnehmen von Gummibändern durch andere gespannte Gummibänder erschwert wird, dann ist die Verwandlung der Zeichnung unterbrochen.
3. Da Verwandlungen prinzipiell bis zur Unendlichkeit vorangetrieben werden können, muss in den Handlungsmöglichkeiten der Zeichenobjekte diese Komplexität aufleuchten. Gleichzeitig müssen die Möglichkeiten angemessen reduziert sein, denn sobald die Komplexität derart hoch ist, dass ein leitmotivischer Faden, die innere Klammer, in den Arbeiten nicht mehr wahrnehmbar ist, wird das Werk beliebig.

Vergleiche ich meine Arbeiten mit den Objekten von F.E. Walther, so wird deutlich, dass durch sie nicht das Kunstwerk in der Handlung vollbracht wird, sondern in der Handlung der Versuch unternommen wird, ein Kunstwerk verwandlungsfähig zu halten.

Meine Arbeiten ähneln den Versuchen aus den 60er und 70er Jahren (z.B. Mail Art, Fluxus, Concept-Art), das Publikum künstlerisch-produktiv mit in die Gestaltung eines Kunstwerkes einzubeziehen. In den Dialogzeichnungen äussert sich am stärksten der Wunsch danach, andere dazu anzuhalten, ihre eigene künstlerische Äußerung zu finden, bzw. sie selbstbestimmt zu gestalten. Lingner konstatiert ein Scheitern in Hinblick auf die Selbstbestimmung des Rezipienten, die diesen Handlungsversuchen anhaften soll. *„Die auf die Selbstbestimmung des Publikums gerichteten künstlerischen Handlungskonzeptionen der 60er Jahre und ihre objekthaften Ausformungen sind bis heute nicht praktiziert, sondern weitgehend bloß als Idee präsentiert und rezipiert worden.“*⁵⁶ Auch die Objekte von Walther sind heutzutage – auf herkömmliche Weise ausgestellt – nur noch als Symbol für ein mögliches Handeln zu verstehen.

Die Zeichnungen, in denen der Rezipient sich handelnd betätigen kann (Gummi-bandzeichnung, Ringbuch und die Zeichnungen auf Depafitplättchen) präsentieren sich nach der theoretischen Auseinandersetzung etwas ernüchternd als offene Kunstwerke mit hoher Intensität, die zwar Handlungsmöglichkeiten offenlassen, aber eben nur in einem sehr eingeschränkten Maß. Ein Zeichenprozess, in seiner ganzen komplexen Vorgehensweise, kann nicht dadurch vermittelt werden, dass vom Rezipienten eine bestimmte Auswahl und Veränderung über normative Selektionskriterien vorgenommen wird. Sofern nicht selbst gezeichnet wird, kann es nur eine Annäherung an schöpferische Anteile, wie z.B. Kombinationsmöglichkeiten, eines Zeichenprozesses geben.

Auch wenn mir persönlich, und der Person, die mit mir zeichnete, der Zeichenprozess durch das Dialogzeichnen und die Expansionszeichnungen deutlicher wurde, so findet sich in ihren Endprodukten keine angemessene bildnerische Übersetzung. Es wird lediglich dokumentiert, was einmal Zeichenprozess war. Die bloße Kontemplation dieser Dokumentation schafft keine real existierende Zeichenhandlung und kann sie nicht ersetzen.

56 Lingner (1994), o.S.

Eine morphologische Zeichnung kann bildnerisch nur ausschnitthaft umgesetzt werden. Schöpferische Anteile des Zeichenprozesses können in der Handlung intensiver erfahrbar gemacht werden als durch die bloße Betrachtung. Das Ringbuch erscheint mir hierfür noch am sinnvollsten, denn die Buchform bezieht den Betrachter am unmittelbarsten mit ein. Bücher sind jedem vertraut. Der Betrachter/Handelnde wird kaum zögern, das Buch in die Hand zu nehmen. Das Buch fordert eine aktive Beteiligung im Umgang – im Gegensatz zu den Depafitplättchen und der Gummibandzeichnung, deren Anordnung nicht unbedingt verändert werden muss, um betrachtet zu werden.

Eine künstlerische Arbeit wird dem Betrachter/Handelnden nur Teile des komplexen Zeichenprozesses aufzeigen können. Materialien zu wählen, den Stift über die Fläche zu ziehen, Kräfte auszuloten und auszugleichen, Spannungen wahrzunehmen, Farben und Formen zu wählen, das bleibt nur demjenigen vorbehalten, der den gesamten Zeichenprozess für sich beansprucht.

Literaturverzeichnis

Alsleben, Kurd (1962): Ästhetische Redundanz. Abhandlungen über die artistischen Mittel der bildenden Kunst. Schelle: Quickborn.

Bense, Max (1969): Zum Werk von Kurt Kranz. In: Kurt Kranz '69. Hans Christian: Hamburg.

Berg, Stephan (1998): Die Zerstreuungen des Zeichners. Alexander Roobs Bildroman in Kunstforum International Bd. 142, Dezember 1998.

Ecco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: Frankfurt/Main.

Habermann, Heinz (2003): Kompendium des Industrie-Design – Grundlagen der Gestaltung. Springer: Heidelberg.

Kandinsky, Wassily (1955): Punkt und Linie zu Fläche. Benteli: Bern (7.Auflage).

Katz, David (1969): Gestaltpsychologie. Schwabe & Co.: Basel (4.Auflage).

Knauer, Roland (1991): Entwerfen und Darstellen. Ernst, Wilhelm & Sohn: Berlin.

Koschatzky, Walter (2003): Die Kunst der Zeichnung. Deutscher Taschenbuch: München.

Kübler-Reiser, Renate (1981): Kurt Kranz, Hamburger Künstler-Monografien zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von der Lichtwark-Gesellschaft Hans Christians: Hamburg (Bd.18).

Lingner, Michael (1994): Ermöglichung des Unwahrscheinlichen. Von der Idee zur Praxis ästhetischen Handelns bei Clegg & Guttmanns Offener Bibliothek. In: Köneke, Achim (Hrsg.) (1994): Die Offene Bibliothek. Cantz: Ostfildern-Ruit.

Morscheck, Karl-Heinz (1992): Handbuch Zeichnen. Englisch: Wiesbaden.

Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried; Gabriel, Gottfried (Hrsg.) (2004): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Schwabe AG: Basel.

Roob, Alexander (1992): Dachdecker im CS. Ausstellungskatalog, Städtische Galerie Göppingen.

Roob, Alexander (1997): Theorie des Bildromans. Salon: Köln.

Schmidt, Siegfried J. (1971): Ästhetische Prozesse. Kiepenheuer & Witsch: Köln, Berlin.

Twiehaus, Simone (1999): Franz Erhard Walther – Zeichnungen 1956-1998. In: Walther, Franz Erhard (1999): Der Kopf zeichnet · Die Hand denkt. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Cantz: Ostfildern-Ruit.

Walther, Franz Erhard (1978): Der andere Werkbegriff. In: Kunstforum International Band 29., 5/78.

Walther, Franz Erhard (1999): Der Kopf zeichnet · Die Hand denkt. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Cantz: Ostfildern-Ruit.

Internetquellen

Bee, Andreas (2000): Über die Kunst des Zeichnens, Gerhard Richter und Bernard Buffet. Ein Gespräch.

URL: <http://www.alexanderroob.org/index-fr2.htm>

(Stand: 14.5.2008)

Lingner, Michael (1984): F.E. Walther – Funktionen der Diagramme für das Werk

URL: http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt76-1.html

(Stand: 6.6.2008)

Lingner, Michael (1999): Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst – Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein

URL: http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/ml_kt_h-a99.html

(Stand: 15.6.2008)

Lingner, Michael (2005): Dann ist Kunst... - Konditionen der Kunstkonkretion

URL: http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt05-1.html

(Stand: 18.6.2008)

Abbildungsnachweis

Abbildung 1S.26

Über den Sockel geschrieben (zu Nr.49, 1. Werksatz) 1970 aus:
Walther, Franz Erhard (1999): Der Kopf zeichnet · Die Hand denkt.
Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Cantz: Ostfildern-Ruit, o.S.

Abbildung 2S.29

A. Roob, Dachdecker im CS 1992, o.S.

Abbildung 3S.32

Kurt Kranz, 20 Bilder aus dem Leben einer Komposition 1927-28 aus:
Hofmann, Werner Hrsg.(1990): K.K. – Das unendliche Bild.
Larsmeyer & Reimers. S.14-15.

Abbildung 4S.33

Kurt Kranz, Naturgeschichte 1969 aus:
Hofmann, Werner Hrsg.(1990): K.K. – Das unendliche Bild,
Larsmeyer & Reimers. S.75.

Abbildung 5S.43

Beispiele für Ähnlichkeitsgrade aus: Alsleben, Kurd (1962) Ästhetische Redundanz
– Abhandlungen über die artistischen Mittel der bildenden Kunst. Schnelle:
Hamburg, S.61.

Abbildung 6S.44

Formübergänge aus: Habermann, Heinz (2003) Kompendium des Industrie
Design – Grundlagen der Gestaltung. Springer: Heidelberg, S.161.

Nicht aufgeführte Abbildungen sind selbstständig erstellt worden.

Erklärung

Ich versichere, dass ich diese Arbeit ohne fremde Hilfe verfasst und mich dabei anderer als der angegebenen Hilfsmittel nicht bedient habe.

Ich bin mit einer späteren Ausleihe der Arbeit einverstanden.

Hamburg, 26.06.2008

Helge Schulz