

Katharina
Hinsberg

Ausgabe 74
Heft 10
2. Quartal 2006

Eine Edition der
Zeitverlag Beteiligungs
GmbH & Co. KG

B 26079

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

erscheint viermal jährlich mit insgesamt
28 Künstlermonografien auf über 500
Text- und Bild-Seiten und kostet im
Jahresabonnement einschl. Sammel-
ordner und Schuber € 148,-,
im Ausland € 158,-, frei Haus.
www.weltkunst.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion
Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
Nymphenburger Straße 84
D-80636 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
Telefax 0 89/12 69 90-11
Bankkonto: Commerzbank Stuttgart
Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

»Künstler« erscheint in der
Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
Geschäftsführer
Thomas Brackvogel, Dr. Rainer Esser

Verlagsleiter
Boris Kühnle

Herausgeber
Dr. Detlef Bluemler/Prof. Lothar Romain †

Redaktion
Dr. Detlef Bluemler (v. i. S. d. P.)

Dokumentation
Andreas Gröner

Ständiger Redaktionsbeirat
Dr. Eduard Beaucamp, Frankfurt/Main
Dr. Christoph Brockhaus, Duisburg
Prof. Dr. Johannes Cladders, Krefeld
Prof. Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden
Prof. Dr. Helmut Friedel, München
Rainer Haarmann, Neuwittenbek/Kiel
Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, Bremen
Prof. Klaus Honnef, Bonn
Prof. Dr. Max Imdahl †
Prof. Dr. Georg Jappe, Köln/Hamburg
Prof. Dr. Jens Chr. Jensen, Hamburg
Dr. Petra Kipphoff, Hamburg
Dr. Ralph Köhnen, Bochum
Prof. Kasper König, Köln
Dr. Jochen Poetter, Köln
Prof. Karl Ruhrberg, Oberstdorf
Prof. Dr. Wieland Schmied, A-Vorchdorf
Prof. Dr. Manfred Schneckenburger, Köln
Prof. Dr. Uwe M. Schneede, Hamburg
Dr. Pamela C. Scorzin, I-Mailand
Dr. Dierk Stemmler, Mönchengladbach
Prof. Dr. Karin Stempel, Kassel
Prof. Dr. Eduard Trier, Bonn
Dr. Rolf Wedewer, Leverkusen
Dr. Christoph Zuschlag, Heidelberg/Berlin
Prof. Dr. Armin Zweite, Düsseldorf

Grafik
Michael Müller

Abonnement und Leserservice
Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
Nymphenburger Straße 84
Postfach 19 09 18
D-80609 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
»Künstler« ist auch
über den Buchhandel erhältlich

Prepress
Franzis print & media GmbH, München

Druck
Aumüller Druck KG, Regensburg

Die Publikation und alle in ihr
enthaltenen Beiträge und Abbildungen
sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung, die nicht ausdrücklich vom
Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des
Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

© Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG,
München 2006

© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Cover
Lichtes Maß II, 2004
Seidenpapier, 385 x 385 cm, geschnitten
Gesamtmaß: 385 x 3.173 x 1.230 cm
Kunstraum Düsseldorf/Deutschland

ISSN 0934-1730



Foto: Oswald Egger

Mein Zeichnen folgt weniger Impuls, Äußerung
und Ausdruck, als Regelmaß und Pensum.

K. H.

Zit. nach: Ruth Diehl, Ausst.-Kat. »Zeichnung heute II« Katharina Hinsberg,
Kunstmuseum Bonn, 1999, S. 7 – 17, hier S. 8

In der Zeichnung, dem ›disegno‹, läge die Wahrheit.¹ Die italienische Renaissance sah in der ›wahren‹ Plan- und Handzeichnung Gerüst und Grundlage für Malerei, Bildhauerei und Baukunst, also für den gesamten gestalterischen Formenkanon der Zeit. Von Cennino Cenninis ›Trattato della pittura‹ (um 1400) bis Giorgio Vasaris ›Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani‹ (1550/68) steht das Zeichnen da als geheime Gestaltungsstrategie des intelligiblen Geistes und jeder Idee am nächsten; Zeichnen, diese gehirnmotivierte und durch einen Stift verstärkte Handbewegung als bildgebende Auskunft von Vorhaben und Denken.

Beide Autoren, Cennini und Vasari, beziehen sich auf den, was die Faktizität des Behaupteten angeht, ›wackligen‹ Legendengeber Gaius Plinius d. Ä. (23 – 79), der von der unschlagbaren Kunst des Kolophoniers Apelles schwärmt, welcher aus der Malerparagone mit Protogenes als Sieger hervorgeht. Apelles hatte das perfekte Kunstwerk geliefert, indem er eine makellos feine Linie gezogen hatte. Eine Zeichnung also.

Seither ist die in die zarteste Unsichtbarkeit tendierende Handzeichnung in allen mitteleuropäischen Kulturregionen der Inbegriff gestalterischer Geistigkeit und gleichzeitig Ur-Maß all ihrer grafischen Abkömmlinge.

Wer den synästhetischen Vergleich liebt, kann das Verhältnis der Zeichnung zur Malerei sehen, als das Verhältnis von Streichquartett zu Sinfonieorchester. In beiden Fällen geht es um die Isomorphie von struktureller Substanz. Nur die Akzidentien sind verschieden: einmal Fläche und Farbe, zum anderen Fläche und Klang.

Und heute? Begnügt sich das Zeichnerische heute auch nur noch mit seiner Rolle als vor-bildlicher Ideengeber und nachbildliche Merkskizze?

Natürlich nicht nur! Das war zu erwarten. Überhaupt hat sich die Auffassung des Zeichnerischen radikal gewandelt. Die Zeichnung bleibt zwar Kern der einmal gezündeten Idee, gewinnt aber in der starken Konkurrenz zur Fotografie der vergangenen gut 150 Jahre ein Eigenleben, das ihr später eine fast autonome Nische sichern wird.

Die Zeichnung hat sich Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Deckung begeben, will keine Zuarbeiterin mehr sein, und hat einen neuen Weg beschritten, indem sie ihre Parameter erweitern konnte. Jetzt steht ihr ein Spektrum zur Verfügung, das vom immer noch Konzeptuellen bis ins fast Malerische reicht. Für den deutschen Kunstraum gilt: Von Joseph Beuys (KLG 4/1988 und 21/1993) aus, über Felix Droese (KLG 10/1990) bis Hanns Schimansky (KLG 69/2005) hat sich die Zeichnung Raum und Autonomie in den Bildgattungen verschaffen können. Mit der Idee zur Erschließung der dritten Dimension, erfährt nun die ›Zeich-

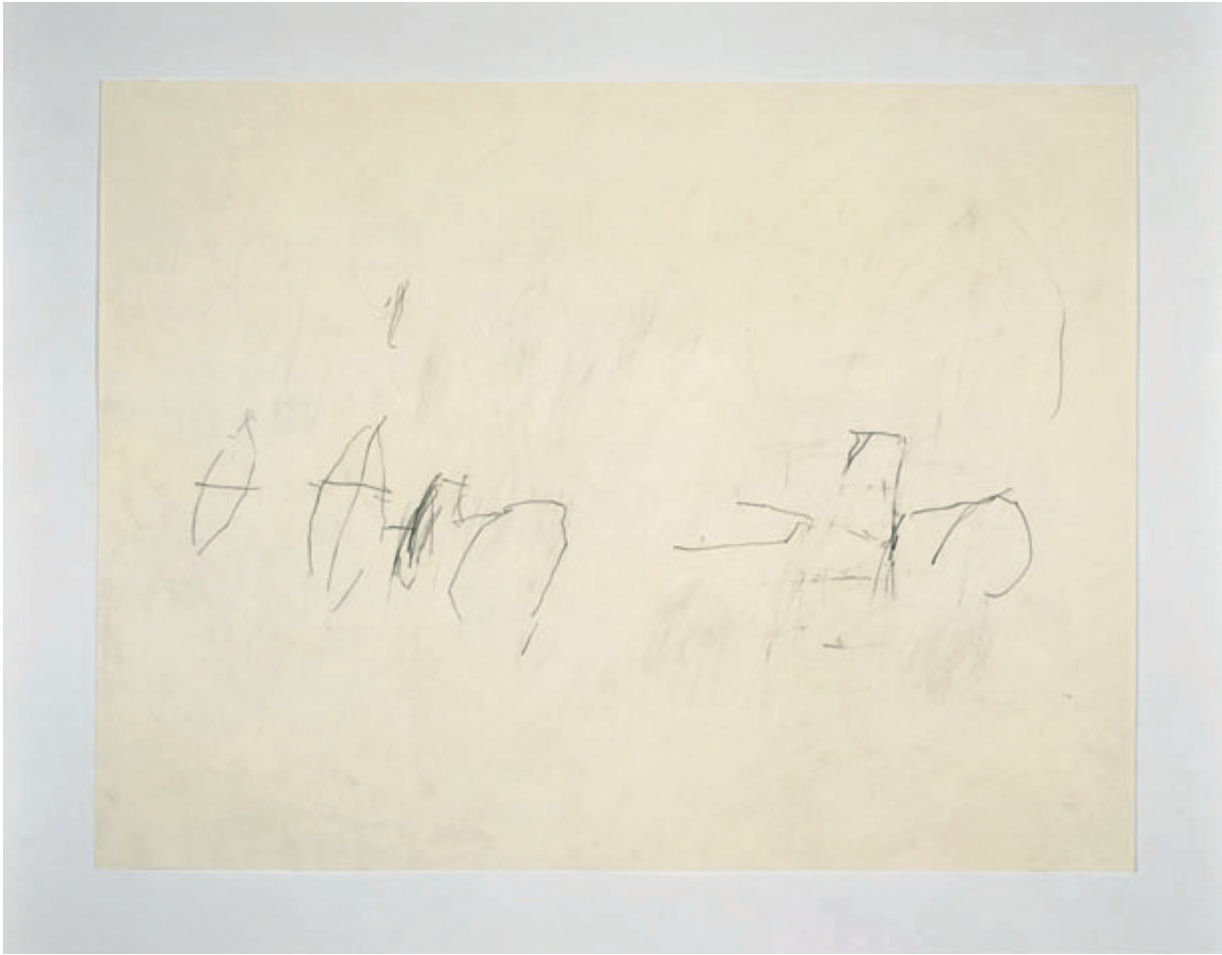
nung im Raum‹ gerade in letzter Zeit eine ihrer Renaissancen auf Installationsebene. Nachdem sie schon in den späten 1960er Jahren durch Minimalisten und Land Art-Künstler wie Richard Long (KLG 20/1992), Walter de Maria (KLG 4/1988), Fred Sandback (KLG 23/1993), Jan Dibbets, Jan Fabre (KLG 50/2000) und viele andere aufgenommen wurde, sind aktuelle Bezüge etwa in den Arbeiten von Francis Alÿs, Claude Heath, Jeppe Hein, Heike Weber, Christof Zwiener und inzwischen vielen anderen ›Raumzeichnern‹ auszumachen.²

Zeichnerische Auswege in den Raum

Katharina Hinsberg gehört in diesen Kreis von Zeichnern und Zeichnerinnen. Dabei hat sie einen ganz eigenen, personalstilfördernden Begriff von Zeichnung entwickelt. Dieser Begriff berücksichtigt in erster Linie die Transformationsleistung von Zeichnung überhaupt, also deren Verhalten sowie ihre eigentliche und endgültige Entfaltung in Umformungsstadien. Ein solcher Begriff von Zeichnung muß zugleich die Regieanweisung seiner Umsetzung enthalten. So könnte sie lauten: Durchdenke das Außen, filtere es im Innen, sublimiere es in intuitiv-grafischen Gesten und suche eine Raumform für seine gewandelte Wiederkehr!

Der Weg dieses Konzeptes ist plausibel. Die optische Wahrnehmungsform geht zunächst über in die Bewegungsform der Hand, um linear organisierte Darstellungsspuren auf einem Bildträger zu hinterlassen. Diese Spuren wird die Künstlerin als isolierte Elemente, per ›chirurgischem‹ Schnitt aus ihrer Planimetrie holen und in einen installativen Zusammenhang im Raum bringen. Dort stehen sie als aus ihrer vorübergehenden Abstraktheit zurückkonkretisierte Stülpung jener Realität, aus der sie stammen: aus der Natur sowie der zugänglichen Anschauungs- und Vorstellungswelt. So hat der intelligible Geist aus seinen grafischen Spuren eine Raumgrammatik konstruieren können, die Welt- und Zustanddeutung ist. Wenn dieser topografischen Grammatik, wie es bei Katharina Hinsberg der Fall ist, auch noch eine Sprachsemantik unterlegt ist, dann entsteht etwas doppelt Grafisches als künstlerisches Navigationssystem: motorische Individualzeichnung und lyrische Begleitung unterstützen das, was letztlich in einer Art ›visueller Poiesis‹³, gemeint als eine ins Bild gesetzte Werkepisode, aufgehen kann. Und diese ist zugleich immer mehr als das, was man sieht. Eine ganz andere Auffassung, als sie der französische Lettrismus⁴ einst angeboten hatte und doch in seinem Denkhorizont.

Allein, wer ›nur‹ zeichnet, denkt schon in einer Art Schreiben, ohne dabei auf kollektiv verbindliche Alphabete zurückgreifen zu müssen. Ohne zusätzliche Hilfsmittel, mit der freien Hand zeichnen⁵ (Abb. 10), ist also gewissermaßen Individualsemantik, wie eben jeder Zeichenhaushalt, der ichmotiviert und ichgene-



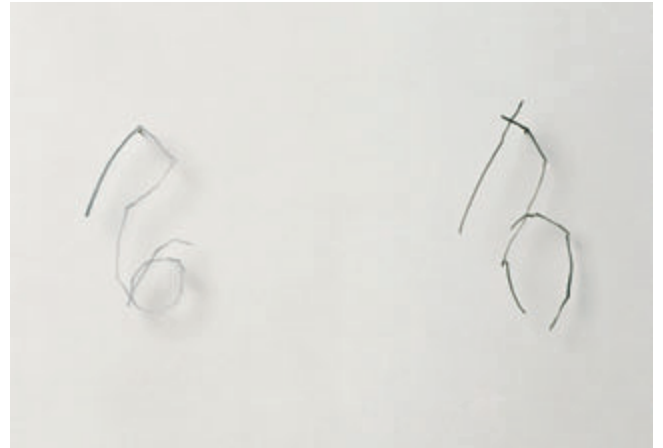
1



2

4

- 1 Zeichnung, 1996
Grafit auf Papier, radiert
53,5 x 77 cm
Privatbesitz
- 2 Découpagen (Detail), 1998
Grafit auf Papier ausgeschnitten, Insektennadeln
Umlaufende Rauminstallation, Höhe 375 cm
Kunstmuseum Bonn/Deutschland
- 3 Découpagen (Detail), 1998
Grafit auf Papier, ausgeschnitten, Insektennadeln
je ca. 6 x 4 cm
Im Besitz der Künstlerin
- 4 Weiße Découpagen, 1998
Papier, Doppelschnitt
je ca. 9 x 4 cm
Im Besitz der Künstlerin
- 5 Frieze, 2000
Grafit auf Papier, ausgeschnitten, Floatglas, Nägel
umlaufende Rauminstallation, Höhe 222 cm
The Chinati Foundation, Marfa, Texas/USA



3



4



5

riert ins Bild drängt. Die zeitgenössische Zeichnung widmet sich genau dieser direkten, nicht rational-planerischen – vielleicht ›hypnotischen‹ – Verschaltung von Visuellem und Kinetischem. Die Reizleitung Auge-Hand als Physiologie eines transformatorischen Durchlauferhitzers? Vielleicht auf den ersten Blick. Die Fragen, die sich später stellen, sind: Was geschieht mit dieser Produktion? Soll sie künstlerisches Endprodukt bleiben, wie in der vor-fotografischen Zeit? Oder kann sie weiter transformiert werden? Hat sie überhaupt einen sinnstiftenden Schub in den Raum?

Schnittige Mobilmachung

Die Antwort auf diese Fragen liegt in plausiblen Verfahren, welche sich den ›Aggregatzuständen‹ von Zeichnungen widmen. Genau diesen Verfahren widmet sich Katharina Hinsberg. Dabei geht es nicht um physikalische Zustandsepisoden, sondern um etwas Sublimeres. Die Künstlerin entwickelt ihre Zeichnungen in einem gedanklichen Zeitkontinuum, das sich mit seinen Passagen von Vorher-Jetzt-Nachher einer ›Mobilmachung‹⁶ der Zeichnung bedient. Strich, Schnitt und Heftung sind ihre Tätigkeiten, ihre stereometrische und stichometrische Mobilmachung das Ziel.

Mitte der 1990er Jahre beginnt den Transformationshaushalt für ihre Vorstellung davon zu entwickeln, was Zeichnung sein kann. Analytisch gesehen besteht Zeichnung aus dem ganz traditionell verstandenen Umgang mit Linie und Kontur auf geeigneten Trägern. Teil und Urteil, Grenz- und Abgrenzprobleme begleiten für gewöhnlich jeden zeichnerischen Ansatz. setzt dafür Strich und Schnitt, also vorwiegend Grafitstift und Skalpell.

Die erste zeichnerische Aktion findet zunächst in der Planimetrie statt und führt im zweiten Schritt, operativ gesehen, zu einer Art chirurgischer Ektomie. D. h. die Zeichnung wird in diesem ›Induktionsstadium‹ ausgelöst, um später in einen größeren Zusammenhang, einem ›Samplestadium‹, implantiert werden zu können. Dieser Zusammenhang ist transformatorisch und installativ. Der Vorgang selbst kann damit als eine Art Transplantation oder Translokation verstanden werden. Das Auge-Hand-Produkt Zeichnung hat durch diese Bedeutungsumformung seinen Radius erweitert und taucht nun in seiner neu entstandenen, zeichnerischen Umgebung auf.

Jedes wahrnehmungsimpulsive Zeichnen mit der Hand ist zunächst ein grafischer Eingriff mit hoher Differenz, Distinktion und Dissidenz. Ein solches Zeichnen scheidet, unterscheidet und entscheidet, widersteht und beurteilt.

Ein erster Transformationsschritt spielt also mit Positiv- und Negativformen, Additivem und Subtraktivem der Zeichnung.

Die Grafitzeichnung wird von Katharina Hinsberg mit dem Messer umfahren und aus dem Papierträger herausgelöst. Es ent-

stehen freigestellte, gezeichnete ›Kettenmoleküle‹ – ›Amöbiges‹, ›Genomabschnittiges‹, ›Chromosomiges‹, Amorphes – die ihre Umgebung im Negativ zurückgelassen haben. Hinsberg wird solche Molekülverbände ›Découpagen‹⁷ (Abb. 2 – 4) und ihre Umgebungen ›Zirkumstanzen‹⁸ (Abb. 6) nennen.

Beide, ›Découpage‹ und ›Zirkumstanze‹, werden später zu Raumkonstituenten der Installation⁹ (Abb. 9, 11 + 12). Die gewonnene Ausschneidearbeit wird konfrontiert mit ihrer ›verlorenen‹ Form, der Umgebung. Doch handelt es sich in dieser Trennung nicht um Produkt und Abfall, sondern um Werde- und Herkunftsformen, die ihr Zustandekommen so erst als Transformationsleistung der Zeichnung verdeutlichen. Damit ist der Schnitt eine konservatorische Erinnerung an den Strich.

Das Auslösen der ursprünglichen Zeichnung kommt einer Translokation, einer Überführung von ›Fundort‹ zu musealem Ort gleich. Die Zeichnung wird auf den Weg in einen neuen Zusammenhang geschickt, wird zeichnerische Bewegungsform, zwar anders motiviert, aber ähnlich der ›Mobiles‹, die Alexander Calder (KLG 26/1994) in den 1930er Jahren entwickelt hatte.

Mit den Parametern der Umformung Strich und Schnitt, Licht und Schatten, Kontur und Kontinent, Linie und Lineatur steht am Ende eine installative Zeichnung als Holografik; verstanden nicht als virtuelles Hologramm, sondern als die Gesamtheit eines Raumausschnittes belegende dreidimensionale Grafik.

Hinsbergs Transformationswege haben das Zeichnerische aus der Planimetrie in die Stereometrie überführt. Dort ergibt sich eine neue Situation. Sie beschreibt eine Art gestaltete Topologie der herausgelösten Formelemente. Der kerbtiervernarnte Biologe sähe durchaus Parallelen zur entomologischen Präparation und Präsentation. Die Fixierung der gezeichneten Implantate durch Nadeln legen die Assoziation etwa mit der weltbekannten Käfersammlung des berühmten provençalischen Entomologen Jean-Henri Fabre (1823 – 1915) durchaus nahe. Mit einer solchen Hilfsassoziation würde gleichzeitig etwas anderes, sehr wichtiges für die Zeichnungen Katharina Hinsbergs deutlich werden: es sind die immer mitgedachten, transformativen Zeitpassagen Vorher-Jetzt-Nachher, oder anthropologisch verstanden die Gleichzeitigkeit von Gedächtnis-Gegenwart-Erwartung; d. h. die Auge-Hand-Zeichnung als zeichnerisch-motorischer Wirkrückstand des äußeren Objektes, dessen Präparation als Transplantat und dessen ›bewegliche‹ Fixierung im endgültigen Zeigekontinuum.

›Découpagen, Zirkumstanzen, Zeichnungen – sie entstehen drinnen und draußen, unterwegs im Zug wie im Atelier. Das kleine Format ermöglicht das Zeichnen fast überall, wo äußere Ruhe Kontemplation erlaubt. Sie ist Voraussetzung für ein Werk, das seine Wurzeln hat in der Erfahrung der Natur, der Vorstel-

lung von ihr nicht als Materie und Energie, wie sie die Generation der Informellen formulierte, sondern als Formenvielfalt, die um die Frage nach ihrem Wesen kreist. Das Werk von Katharina Hinsberg ist geprägt von einer überzeugenden Verbindung von Ratio und Empfindung, von Reduktion und dem Schwelgen in der Fülle, von Serie und Konzept als Prinzipien der Moderne und einem nahezu romantischen Handeln nach der Maßgabe von Angemessenheit und Hingabe. Aus disparaten Ansätzen entsteht so eine poetische Kunst, die mit ihren Räumen ein Universum schafft, welches das innere Sehen des Betrachters eröffnet.«¹⁰

Touchierte Innenräume

Katharina Hinsberg entwickelt in der Zeit als Artist in Residence der ›Chinati Foundation‹¹¹ in Marfa (Texas, USA) einen zeichnerischen Raum, den sie ›Frieze‹ nennt (Abb. 5). Aber Vorsicht mit einer Eins-zueins-Übersetzung! Das deutsche Wort ›Fries‹ als Bezeichnung für architektonische Zierbänder umreißt ›den Sachverhalt offensichtlich nur zum kleinen Teil. Hinsberg versteht es mehr französisch als eihäutige Gewandung, als Auskleidung, als präparierende ›Plastination‹, oder allgemeiner als durchaus verzierende ›Innensicherung‹ von Raum.¹² In einem projektanteiligen Text schreibt sie dazu: »Blatt an Blatt verhüllt Putz und Spuren, fugenweise Wand freilassend. Der Raum erscheint wie neu gewandet durch diesen Einschub, welcher Wand kaschiert und initialisiert, und doch stellenweise durchschauen läßt, wie durch eine semipermeable Membran.

Darauf zeichne ich dann mit Graphit, in rapiden, dichten, einfach nur geklopften Strichen. Sie fallen abrupt, in kurzen, repetierten Bewegungen auf den Gegenstand der Wand. Striche, Hiebe von oben nach unten fallen bestimmter aus: wie Niederschlag zum Horizont meiner Schritte, zur waagrechten Ordnung der Blätter im Raum. Sichtfelder, strichgesät. Im Prasseln, Nieseln, Tropfen folgen dicht getaktete Striche eher ihrem regelmäßigen Rhythmus als einer optischen Setzung. Kurze Berührungen, touchés, entfallen der fallenden Hand. In mehreren Umgängen entsteht schrittweise, über alle Blätter hinweg, ein Fries ringsherum, der den Raum einfaßt, der sich aber strichweise auflöst, in Maserungen, wie die eines Fells (nicht gegen den Strich), Wirbel am Widerrist.«¹³

Wenn die Vorgehensweise struktural gesehen doch sehr an eine mild-zarte Form der Monumentalschraffuren mit Myriaden von blauen Bic-Stiften des Jan Fabre erinnert, so ist doch der künstlerische Impuls ein anderer. Katharina Hinsberg macht keine architektonischen Außenhüte zum distanziert-intimen skulpturalen Kipp-Phänomen.¹⁴ Ihr geht es um die Verletzlichkeit und Verletzbarkeit von ›Innenhäuten‹. Diese fragen mehr nach der Schutzleistung von Geborgenheitsräumen als nach ›optischer Haptik‹.

Eine solche war noch 1997 im Spiel, als Katharina Hinsberg im Musée d'Agén découpiertes, präpariertes Papier in einem Wasserbecken¹⁵ ausstellte. Nicht von ›trompe-l'œil‹, der Augentäuschung, sollte dabei die Rede sein, sondern vom ›Trempe l'œil‹, so der Werktitel, dem ›Eintauchen‹ des Auges durch die Haptik des schattenwerfenden Papiers, das im Französischen durchaus mit dem im biblischen Bild übertragenen ›Brot in Wein‹ assoziiert werden kann, also bei Hinsberg einem visuellen Tunken gleichkommt.

Die abschreitende ›zarte Zerhackung‹ der papiernen Innenhaut der Installation ›Frieze‹ durch die graphitbewehrte Künstlerin jedoch erscheint als eine Art Anti-Fontana-Homöopathie¹⁶ und macht eines ganz deutlich: Die Wirksubstanzen auf Innenschutzgewandungen, sozusagen auf das organische Interieur, sind Indikatoren für ihr Außenverhalten. Es ist ganz banal gesehen ein kommunikatives Resonanzsystem, nach dem von der Folklore schon als sprichwortreif entdeckten Prinzip: Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus.

Raumspaltung

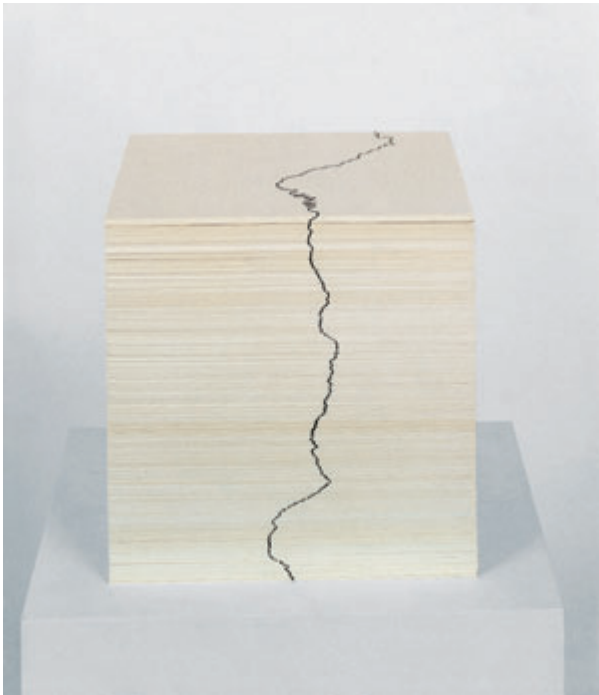
Eine ›verschärfte‹ Ansicht von grafischem Eingriff mit hoher Differenz, Distinktion und Dissidenz zeigt sich in der Auffassung von Zeichnung als Raumspaltung. Ihr zugrunde liegt der Gedanke der ›Division‹. Sie ist mehr und gleichzeitig etwas anderes als die ›touchés‹ in ›Frieze‹. Jetzt stehen ›touché‹, zeichnende Berührung, und ›coupe‹, deren Auslösung durch Schnitt, in einem wettstreitenden Vergleich, welcher das Prinzip Teilung (Division) in seine Doppelsicht (›di-vision‹) bringt.

Katharina Hinsberg zeichnet auf das Blatt und reagiert auf die Akustik des Modus ihrer Auftragstechnik. Sie beschreibt: »Ein solches Blatt (I) wird auf ein leeres (0) gleicher Größe gelegt. Die Striche werden, so genau wie möglich, ihren Rändern entlang mit einem Skalpell umschnitten, beide Blätter in einem. Der trennende Schnitt zwischen Strich und Umgebung zeichnet die Konturen der Striche auf Blatt I nach, umschreibt und überträgt sie gleichzeitig auf Blatt 0. Auf beiden Blättern entstehen kongruent die gleichen Schnittsilhouetten – circumscriptiones –, in denen sich das Papier auslösen und entfernen läßt. Wenn ich so die Striche von Blatt I tilge, übertrage ich zugleich ihre Umrisse auf das leere Blatt, auf beiden Blättern entstehen Leerstellen, Negative. Die Strichmenge wird subtrahiert – fällt aus – und verdoppelt sich, als Komplement der Zeichnung, auf beiden Blättern.

Die Blätter werden wieder voneinander dividiert. Die Leerstellen sind dieselben – die Blätter gleichen sich darin – sie unterscheiden sich durch beiläufig entstandenen Arbeitsspuren auf Blatt I: den Abrieb der Hand, den Reliefs und Graten erhabener Schnitt-ränder und den etwas größeren Durchbrüchen, Blatt 0 bleibt davon unberührt.«¹⁷



6



7



8



9

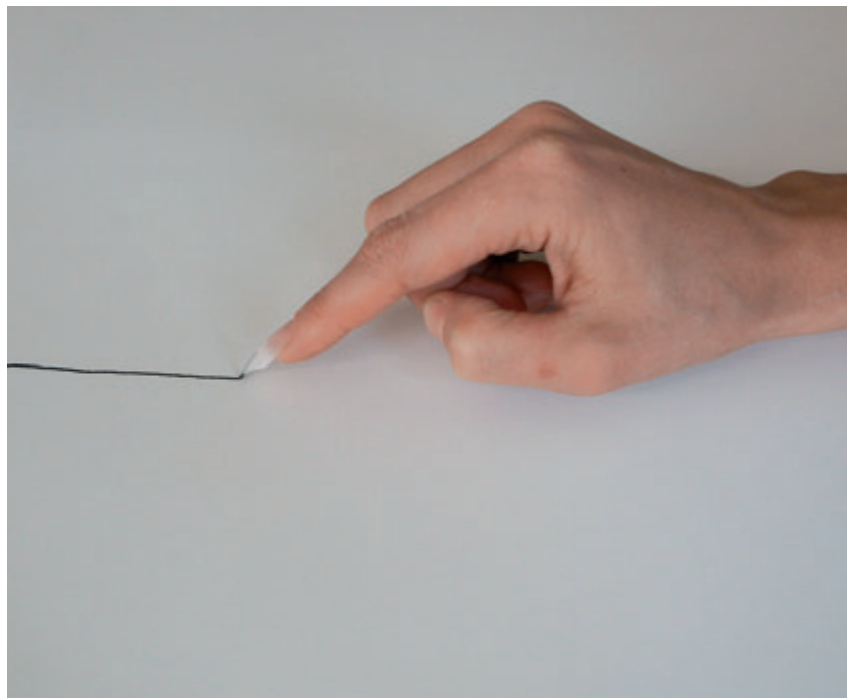
6 Zirkumstanzen, 2000/2001
Chromoluxpapier, Aluminium kaschiert,
geschnitten, Doppelklebeband
umlaufende Rauminstallation, Höhe: 230 cm
Kunstverein Freiburg/Deutschland

7 nulla dies sine linea, # 3, 2001
Isograf auf Papier, gestapelt,
954 von 1000 Blättern
21 x 21 x 21 cm
Courtesy Galerie Werner Klein,
Köln/Deutschland

8 Diaspern, 2001
Grafit auf Papier, ausgeschnitten,
Floatglas, Nägel
15teilig 150 x 135 cm
Im Besitz der Künstlerin

9 manum de tabula, 2001
Floatglas, Lack, Nägel
umlaufende Rauminstallation, Höhe: 260 cm
Galerie Eva Mack, Stuttgart/Deutschland

10 Toucher, 2002
Fingernagel zur Zeichenfeder geschnitten



10

Die Division als Teilung und Doppelsicht hat zu einer ›geschwindelten‹ Isomorphie von ›touché‹ und ›coupe‹ geführt. Zeichnung und ihr Schnitt, Dessin und Silhouette, vielleicht auch Ein- und Aus-schnitt, haben so ihre Konkurrenz bereinigt.

Zeichnerische Navigation

Im Jahre 2002 arbeitet Katharina Hinsberg mit zugeschnittenem, klatschmohnrotem Canson-Papier. Das Resultat war unter dem Werktitel ›X x A4 [Dido]‹ als Installation in einem Raum des Kunstvereins Wilhelmshöhe in Ettlingen bei Karlsruhe zu sehen (Abb. 11).

Die in Streifen geschnittenen Canson-Blätter hängen von der Decke in Überlänge auf den Boden (wo sie ›Streifenpfützen‹ bilden), so daß ein vertikaler Linienraum entsteht, der am besten mit der Assoziation an einen Regenschauer in Bindfäden begleitet werden kann. Dem Schraffurgedanken, der sich dabei einstellt, entspricht der Streifengedanke. So ist die Gesamtheit der Streifenordnung die Zeichnung, die das Raumsegment ausfüllt und den Betrachtern Gelegenheit bietet, eine Zeichnung zu betreten, sich in ihr aufzuhalten und in ihr zu navigieren.

Das Ergebnis einer neuen Idee der Raumzeichnung als Teilung und Spaltung im Dreidimensionalen zeigt Katharina Hinsberg 2003 in einer Version für den ›Raum für Kunst‹ des Kunstvereins Ravensburg. Sie nennt die Arbeit ›Lichtes Maß I‹ (Abb. 12) und schneidet hierzu aus einseitig mit roter Acrylfarbe behandelten Papierbahnen Quadrate heraus, so daß Gitter entstehen, die sie durch den Raum versetzt installiert und die für die Betrachter einen Durchgehschlalom eröffnen: Von der einen Seite rot, von der anderen weiß.

Die ausgeschnittenen Quadrate sind nicht Abfall, sondern werden zu einem Auflagenwürfel im Raum plaziert. Wie bei dem Verhältnis von ›Découpage‹ und ›Zirkumstanze‹ korrespondiert Positiv mit Relikt, tranchierte Jetztlichkeit mit stapelbarer Erinnerung.

Die ›Raumzerlegung‹ – diese stereometrische Tomografie – in der Ravensburger Installation ›Lichtes Maß I‹ als einer Art schichtig-vertikalen, zeichnerischen Fragmentation von Innenräumlichkeit oder diaphaner Parzellierung erfährt eine zweite Raumlösung in der Installation ›Lichtes Maß II‹ im Kunstraum Düsseldorf. Hinsberg hierzu: »In einem Raum [...] lege ich eine rote quadratische Fläche, deren Länge und Breite der Höhe des Raumes entsprechen. Ich schneide das Quadrat zu einem einzigen Streifen, wechselweise von zwei Seiten, der Länge oder Breite nach hundert Mal: (fast) tausend Mal so lang wie breit. Von einer Ecke ausgehend durchmesse ich den Raum mit dem Streifen (möglichst) rechtwinklig in Höhe, Tiefe und Breite: pro Richtung je eine Länge, die ich an den Enden fixiere. Es zeich-

nen sich (strichweise) Kuben in den Raum. Das Material ist, mit der Eigenschaft, Bewegung im Raum (nachgiebig) zu folgen, leicht und diaphan – Lichtes Maß.«¹⁸

Die Werkgruppe der ›roten Streifen‹ als Raumzeichnung wandelt sich 2006 in ein Angebot, das sich wieder auf die Découpages beziehen läßt.

Katharina Hinsberg isoliert mit ihrem Skalpell die roten zeichnerischen Umriss von Rechtecken. Eine Art fast völlig freistehender Rahmung entsteht. So werden Areale abgesteckt, Felder ›geweiht‹. Während jedoch die Découpages (Abb. 2 – 4) ohne ihre Zirkumstanzen (Abb. 5) nicht auskommen, scheinen die roten Rechteckssilhouetten, die ebenfalls mit speziellen Nadeln zur Insektenfixierung in einem bestimmten Abstand zur Wand befestigt werden, auf keine Komplementärsituation anzuspielen oder in Beziehung zu stehen.

Aber irgendwie scheint dies eben nur so. Denn aufgefaßt als Rahmen, sind diese Silhouetten Umfang, Begrenzer und Fassung. Sie stecken, ganz im Sinne von Kontur und Linie einer Zeichnung, ihr Feld ab und terminieren einen angenommenen Inhalt. Der jedoch erweist sich als ›verlorene‹ Form. Jetzt allerdings nicht mehr als verlorene Umgebung, sondern als verlornener Bildwert. Und auch das stimmt nicht ganz, denn als sein Surrogat erscheint nun die Wandfläche als Bild.

Dafür, daß dieses ›Wandbild‹ inhomogen und instabil wird, sorgt die Rahmenabsetzung von der Wand durch die Abstandhalter Nadeln. Jetzt kann der sich ändernde Lichteinfall den Bildinhalt als Schattenzeichnung dynamisieren. Der entfallene Bildteil der Zeichnung ist nun nicht mehr materielles Relikt, sondern geht in den projektiven Tausch mit dem Äquivalent Wand über. Das Nichts zwischen der Rahmung ist ein abstrakter Inhalt.

Grenze und Feld

Schon im Jahre 2005 widmet sich Katharina Hinsberg dem Problem Grenze und Feld. Der Nassauische Kunstverein Wiesbaden lädt die Künstlerin ein, ihre Ergebnisse hierzu in einer Rauminstallation zu präsentieren. Der Ausstellungstitel, ›Die Annahmen der Linie‹, wird zu einer Art Programm für eine vorausschauende Feldtheorie der Zeichnung.

Mit dem projektbegleitenden Text ›Felder zeichnen‹¹⁹, unterstützt die Künstlerin ihre Installationsabsicht und erläutert ihre Hintergründe.

Hier wird noch einmal sehr gut deutlich, wie Hinsberg die möglichen Transformationsebenen von Zeichnung gesehen und entwickelt hat, die zu ihrem zeichnerischen Werk geführt haben. Und es zeigt sich, wie sehr ihr Anschauungsgrund die Natur ist, wie sehr ihr Vorstellungsgrund die Intuitionsleistung dieser Naturabstraktion gefolgt ist und sie beide in fast informel-ähnliche, intelligente Emotionssteuerung umsetzt.

Die künstlerische Transformation der drei Anschauungswege (von Natur zu Abstraktion zu zeichnerischen Formen der Re-Natur), synchronisiert mit einem gedachten, dreiteiligen ›Zeitweg‹ von Vorher, Jetzt und Nachher. Dieser Zeitweg ist mehr Kontinuum als Ablauf. Die Künstlerin spricht lieber von ›Regelmaß‹ und ›Pensum‹.²⁰ Daß darin keine Abfolge im herkömmlichen Sinne, keine Sequenzierung der Zeit und ihr Nacherleben zu verstehen ist, sondern vielmehr eine alle Metrik entbehrende Gleichzeitigkeit, geht in ihren Zeichnungen und Texten als Doppelsemantik von Anschauung und Vorstellung auf.

Für das zeichnerische Vokabular stehen Hinsberg chirurgische Eingriffe mit Strich und Schnitt in Ebene und Raum zur Verfügung. Sie macht aus der Linie, dem Strich, der Kontur einen Entfernungswert der Grenze überhaupt und sichert sich so beispielbaren Raum. Im Komplementären kann dieser als Silhouette und Feld anspielend aufgehen wie die Bilder ihrer Texte.

Der Autor ist Kunst- und Kulturpublizist. Er lebt bei München und in Ravensburg.

Anmerkungen

- 1 Wenn wir davon absehen, daß die Wahrheit nur noch jene kennen, die sich ausschließlich selbst belügen.
- 2 Wer sich damit profund beschäftigen will: Einen gut aufgearbeiteten Überblick dazu gibt der Katalog zur Ausstellung ›Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung‹, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17. Juli bis 26. September 2004, hrsg. v. Markus Heinzelmann und Matthias Winzen, Nürnberg 2004
- 3 Immer mit Rücksicht auf die Tatsache, daß Lyrik eine Art Zeichnung der Sprache ist.
- 4 Lettrismus war jene literarische und künstlerische Bewegung, die der rumänisch-französische Dichter Isidore Isou Mitte der 1940er Jahre in Bukarest gründete. In Frankreich sollte sie in den 1950er Jahren aufgehen. Erneuerung der ausgezeigten Formen der Sprache und der Malerei durch ein visuelles Vokabular aus Zeichen und Buchstaben (Hypergrafien) war sein Anliegen. Die Namen: Maurice Lemaître, François Dufrène, Guy Debord, Roland Sabatier und Alain Satié.
- 5 Dabei kann der Stift auch ein Messer sein.
- 6 Gewiß, der Begriff stammt aus dem militärischen Vokabular und könnte hier verwirren. ›Mobilisierung‹ böte sich als Ersatz, würde aber die ›Richtlinienautorität‹ der Künstlerin verwässern.
- 7 Mit dem französischen Wort ›découpage‹ werden zwei Sachverhalte beschrieben. Erstens kommt der Sachverhalt des Ausschneidens zur Sprache. Zum zweiten kann damit eine ganze Schnittfolge, ein Drehbuch, das einer Schnittlogik folgt, assoziiert werden. In der Installation erscheint so das Heftungskonvolut der Elementarzeichnungen als Filmsequenz zeichnerischer Tagesleistungen. Als Zeitpassage gehört sie ins Jetzt.
- 8 Die ›Zirkumstanzen‹ sind die Umgebungsnachweise der Découpagen. Sie sind sowohl Relikt wie Komplement, sozusagen die entkernten Ruinen einer ehemaligen Zeichnung und als Zeitpassage dem Vorher zugeordnet.

- 9 Als Zeitpassage verstanden, bezeichnet sie das Nachher.
 - 10 Zit. Ruth Diehl, in: Ausst.-Kat. ›Zeichnung heute II‹. Katharina Hinsberg, Kunstmuseum Bonn, 1999, S. 7-17, hier S. 16
 - 11 Von Donald Judd eingerichtete Stiftung, die von seiner Lebensgefährtin und ehemaligen Leiterin des Kölner Kunstvereins, Marianne Stockebrand, geführt wird.
 - 12 Innensicherung: In einer anatomisch-metaphorischen Steigerung vielleicht sogar zu verstehen als ›Uterotop‹, dem Ort des höchsten Schutzes für Gedeihendes.
 - 13 Katharina Hinsberg, Frieze. The Chinati Foundation, in: Ausst.-Kat. ›Zirkumstanzen – Katharina Hinsberg‹, Kunstverein Freiburg, 10. Dezember 2000 bis 21. Januar 2001, Freiburg 2001, S. 21-23, hier S. 21
 - 14 Man denke beispielsweise an Jan Fabres ›Devliegende haan‹ (Der fliegende Hahn), eine Monumentalzeichnung von 10 Meter Höhe und 19 Meter Breite, oder seine Zeichnung-Skulpturen ›Knipschaarhuis‹ (Scherenhaus) und ›Huis van vlammen‹ (Haus aus Flammen).
 - 15 Es gibt etwas später eine andere Version mit einer ganzen Reihe von Bassins, gezeigt in der Villa Bosch in Radolfzell.
 - 16 Lucio Fontanas (1899 – 1968) ›Schlitzungen‹ von Leinwänden, Keramik und Eisen erscheinen im Vergleich dazu als Gewalttat in das Leere eines dahinter vermuteten Raumes, ›spazialismo‹ eben. Hinsberg jedoch will nicht offensiv ins Dahinter, sie will die Permeabilität nicht als Durchbruch, sondern als vibrierendes Anklopfen im Touchieren an Innenwände, das auf Resonanzen hoffen läßt.
 - 17 Zit. Hinsberg, in: Ausst.-Kat. ›Division – Katharina Hinsberg‹, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall, 17. Februar – 1. April 2002, unpag.
 - 18 Zit. Hinsberg, Text auf Einladungskarte zur Vernissage im Kunstraum Düsseldorf am 24. Juni 2004
 - 19 In: Ausst.-Kat. ›Katharina Hinsberg – Die Annahmen der Linie‹ im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden, 19. März bis 24. April 2005, S. 11-25
Eine von der Künstlerin für dieses Heft eigens zusammengestellte Version dieses gleichermaßen lichterhaften wie poetischen Textes ›Felder zeichnen‹ befindet sich in diesem Heft auf den Seiten 14 und 15.
- 20 Siehe S. 2 in diesem Heft

Fotonachweis

Abb. 2, 12	Christian Blei, Stuttgart
Abb. 9, 10	Helmut Hartwig
Abb 4	Katharina Hinsberg
Abb. 5	Veronike Hinsberg
Cover	Achim Kukulies, Düsseldorf
Abb. 7	Alma Larsen
Abb. 1 – 3, 11 a+ b	Peter Schmidt
Abb. 13, 14	Josef Schulz
Abb. 6	Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
Abb. 8	Anders Wadman



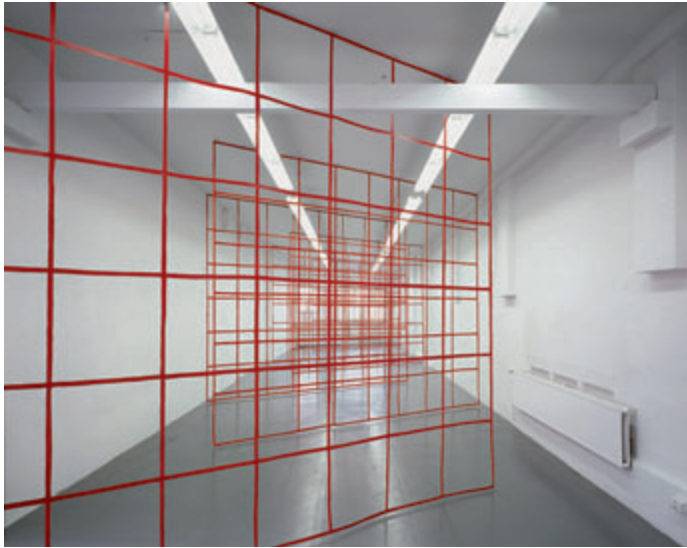
11

- 11 X x A4 [Dido], 2002/2004
 Canson-Papier DIN A4, klatschmohnrot, geschnitten
 ca. 300 x 400 x 250 cm
 Kunstverein Wilhelmshöhe, Ettlingen/Deutschland
 Courtesy Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart/Deutschland

- 12 a Lichtes Maß I (Vorderansicht), 2003
 Arcyl auf Papier, ausgeschnitten
 371 x 2.908 x 500 cm
 Raum für Kunst, Kunstverein Ravensburg/Deutschland

- 12 b Lichtes Maß I (Rückansicht), 2003
 Arcyl auf Papier, ausgeschnitten
 371 x 500 x 2908 cm
 Raum für Kunst, Kunstverein Ravensburg/Deutschland

- 13 Diaspern, I+0, 2005
 Grafit auf Papier, ausgeschnitten
 je 182 x 150 cm
 Courtesy Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart/Deutschland



12 a



12 b



13

Die Annahmen der Linie

Zeichnen kann wie Regnen beginnen, manchmal mit dem Klopfen eines Stiftes auf Papier. Dann gibt es das Prasseln mit Fingernägeln und -kuppen oder -kappen, Kappen mit Grafitminen als Krallen, Krallen, die man dann kappen kann, abschneiden, oder einschneiden. Ein Schneiden kann ein Wiegen sein, Wiegen wiederum wie Wogen im Korn vor dem Schnitt, das Feld gestrichelt in der Schraffur der Halme, oder der Linien aus Furchen und Schnee. Dann: Stehen im Nebel und dessen Sprühen auf der Haut, sobald ich mich bewege. Schließlich sind Linien Leinen, vielleicht ein Feld mit Leinsaat.¹ Sähen wäre ein Streuen in Pünktchen, aus denen später Stiellinien sprießen, auch Rainfarn², Grenzfähnchen, Schleier und Schnurregen – und darin verliere ich mich dann.

Mag ich vom Anschaulichen absehen, sind es Markierungen oder Grenzen, die etwas Weites, Vages wahrnehmbar verzeichnen. Ein Blatt Papier ist an unzähligen Stellen berührbar, verletzbar auch. Der Stift markiert nur Orte, und unterscheidet sie, das Ununterschiedene bleibt unbestimmt. Ich hake mich ein, durchmesse eine Fläche, ein Kontinuum, vom einen zum anderen Mal. Mein Zeichnen verortet (sich) stellenweise.

Fragen nach Linie, Distinktion, Grenze oder Rand zum Raum stellen sich zunächst von ungefähr: flimmernd und ungesäumt. Ich stake, manchmal saumselig, in einem weiten Feld. Meine Zeichnungen lasse ich sein – oder eben nicht sein –, erst nachdem ich sie partiell getilgt, die entstandenen Striche aus dem Papiergrund ausgeschnitten habe: der Schnitt folgt dem Strich, wiederholt ihn umgehend, entlang seiner Ränder, und löscht ihn indessen. Und weil ich zuvor ein zweites, leeres Blatt gleicher Größe unterlege, übertrage ich die Striche im Ausschneiden, in ihren Umrissen, vom einen auf den anderen Papierbogen. Auf beiden entstehen *kongruente* Schnittsilhouetten, in denen sich das Papier auslösen und entfernen läßt. Zurück bleiben Löcher als Fehlstellen, wie Leerzeichen, welche die Striche schließlich wieder vergegenwärtigen, oder repräsentieren. Indem ich hier die Striche tilge, verdopple ich sie in ihrem Komplement, auf beiden Blättern, die wieder voneinander gelöst, quasi dividiert werden. Aus einer Zeichnung werden zwei, die sich gleichen. Und indem sich die Zeichnung so teilt, verschweigt sie, was sich mitteilt. Ich zeige sie so letztlich in ihrer Absenz, wie sie sich negativ, gleichsam gegenstandslos indiziert. Ich negiere sie als lesbar bleibendes Verfahren, sie ist dessen Nachfahren, sie zeugt – *interno* – Ahnungsähnliches, oder Erinnerung, indem ihre Male nicht mehr unmittelbar auf Gesten des Zeichnens zurückzuführen sind. Diese Schnittzeichnung gibt es, indem es sie als Strichzeichnung nicht mehr gibt. Sie ist sich selbst, bevor ich sie aus der Hand gebe, zwischen Hand und Werk, abhanden gekommen.

Diese Löcher umreißen mithin Phänomene des Randes, sie säumen – oder versäumen – die unmittelbare Frage nach ihrer Bildhaftigkeit, indem sie beides sind: Grenzen zur An- und Abwesenheit von Zeichnung – oder vielleicht von Bild, von Inzision. Dabei erscheint mir bereits ein mögliches Artefakt ›Bild‹ schleier-

haft, verhaftet, also wie gefangen zwischen seiner vielfältigen Herkunft und meinem eigenen, oft eingeschränkten Tun. Ich stehe zwiespältig, eher zweifelnd vor Bildern. Ich entferne mich von ihnen und verliere und vermisse sie dann. Ich *suche*, wie ich sie fort-, aber nicht festsetzen kann, indem ich Striche ziehe – und gleich daraufhin auslösche.

Ein Bildbegriff wird modellhaft und für mich dann umgänglicher, sobald ich das Wort ›Bild‹ *bildhaft* durch das Wort ›Feld‹ ersetze. Mein Tun heißt dann ›Felder zeichnen‹. Mir kommt zunächst die Bildhaftigkeit des Wortes ›Feld‹ entgegen, gerade so, als könnte ich mich darin unmittelbar wie in einer Landschaft aufhalten und zeichnen, in der ganzen Vielfalt dieser Umgebung, also fast im Sinne eines traditionellen Naturstudiums, *plein air*. Etwas Bildhaftes erscheint mir anschaulich, unmittelbar erfahrbar – ganz im Gegensatz zum Begriff des ›Bildes‹. Ich substituiere ›Bild‹ also *bildhaft* durch ›Feld‹. Dieses Feld könnte demnach etwas in Grenzen Ausgebreitetes sein. Es schließt sich ab und erschließt sich entlang seiner Ränder, denen ich mit dem Auge folge. Ich sehe sogar ein bestimmtes Feld, eines, an das sich der Himmel anschließt. Ich sehe es als Schollen-, Stoppel-, Raps- und Roggenfeld. Ungeachtet der Fruchtfolge oder der Jahreszeit bleibt dieses Feld ein *bestimmtes* Feld. Ich kann es mir vorstellen. Kann ich mir damit ein Bild von ihm machen? Und kann dieses eine Feld ein Bild für ›Bild‹ sein, mit dem ich schließlich umgehen kann? Und ist dieser *Umgang* dann wie der Gang um ein Feld? Ein Umgang, wie ich ihn mir mit Begriffsfeldern dann auch vorstellen kann – und *illustrieren*?

Dieser Weg bringt vielleicht unumgänglich mit sich, daß man sich nie inmitten des Feldes befindet, sondern dieses stets von außen, in seinen Grenzen wahrnimmt. Sind diese Grenzen marginal? Oder bedingen sie ein Feld maßgeblich innerhalb seiner Umgebung? Erkenne ich entsprechend ein Bild, indem ich seine Grenzen wahrnehme? Es setzt sich grundsätzlich von Grund und Umgebung ab: *im Prozeß* des Unterscheidens, der Grenzziehung und des Zeichnens.

Die Malerei scheint Felder wie selbstverständlich herzustellen, sobald sich ein Farbauftrag in Flächen ausbreitet. Im Gegensatz dazu trifft das Zeichnen von Feldern zunächst auf einen Mangel: auf die Unmöglichkeit, mit Linien Flächen herstellen, sondern diese allenfalls in Schraffuren oder Umrissen darstellen zu können. Umrisse, Außenlinien oder *Zirkumskriptionen* würden zunächst Flächen umschreiben und Felder in Grenzen ausweisen oder als Grundriß einmessen: Dido z. B. erbat sich zur Gründung Karthagos so viel Land, wie von einer Ochsenhaut umspannt werden könnte. Sie ließ die flache Haut zu einer sehr langen, feinen Leine schneiden und markierte damit das Areal der zukünftigen Stadt. Als Flurumgang wurde eine solche Grenzziehung von den Römern – als ritueller Prozeß oder Prozeßion sogar – *Lustration* genannt: die Weihung eines Geländes, indem man es umging.³

Bei allen Umgängen jedenfalls befindet sich mein Blick bereits im Feld; im Blickfeld sehe ich, wie sich die Ordnung der gepflog-

ten Reihen zu einer Fläche fügt. Das Gleichmaß dieser Furchen wird dem Blick gleichgültig, so daß er flüchtig darüberstreifen kann, ohne Linien voneinander zu unterscheiden. Die Parallelschraffur des Feldes fluchtet flimmernd in einer flächig ausgedehnten, geduldigen Regelmäßigkeit.

In Federico Zuccaros Zeichnungen zu Dantes *Divina Commedia* zum Beispiel erscheint die Schraffur beiläufig, fast nebensächlich, im Hintergrund. Dabei ist sie der unmittelbarste Zeuge ihrer Herkunft, der Geste, indem jeder Bogenradius eigenhändig auf seinen Ursprung, die Hand, ja auf die Handwurzel verweist. Die Schraffen entstehen eilfertig, fast nachlässig, in einer dichten, gleichgestellten Folge von raschem Ziehen und Aussparen der Linien. Schraffuren bilden zurückhaltend die Felsen, Wände und Schatten dieser Zeichnungen. Es ist ihre Eigenschaft, sich zunächst wie *ohne* Eigenschaft zu zeigen. Eigentlich, d. h. unverstellt und unvermittelt, drückt sich aber gerade hier so etwas wie Fertigkeit aus, die sich in ›diskreter Stetigkeit‹ repetitiv geübt, d. h. angeeignet hat: sie hat sich zuvor der Hand, die sie schrieb, unablässig selbst eingeschrieben.

So entstehen, zeichnend, Felder. Und in weiterer Analogie von Feld und Bild werden Gerätschaften gleichsam schraffierend über Äcker gezogen. Eggen und Pflüge sind, Zug um Zug, Vorgänge des Ziehens in Reihen und Zeilen per Traktor. Abstrakter, aber im Paläolithikum wohl zeichnerhaft davon hergeleitet – genauer: fortgeschleppt – sind Darstellungen von Rastern als Zeichen für Acker oder Beet.

In Sektionen, also abstrakt harkend oder schneidend, kann ich das Raster auch als Prinzip der Analyse verstehen, welches in Parzellen zerlegt und zergliedert, indem es z. B. ein Bild in einer bestimmten (vielleicht unangemessenen) Ordnung schneidet und mißt, indem jeder Bildpunkt einer Position zugeordnet und unterschieden werden kann.⁴ Raster wären demnach abstrakt, sie ließen sich nur bezeichnen.

Ein Gitter horizontaler und vertikaler Linien und davor ein fixer Punkt sind eine Hilfskonstruktion zum genauen Abzeichnen. Beispielsweise vor einen Dürer gestellt, kann man diesen dann am Raster messen und auf Papier übertragen, in ein zweites, entsprechendes Raster, welches auf dem Tisch liegt. Mit dem Gitter zwischen dem Dürer und mir implantiert sich Verhältnismäßigkeit. Ich sitze, zwar in anderer Position, aber ebenso fixiert wie mein regloses Modell, in definierter, exakt zentralperspektivischer Flucht. Wir sind damit beide Teil des gesamten Übertragungsapparates. Maßgeblich wäre dieses Gitter demnach nicht zu trennen von der Position des Sehenden und des Objektes. Schau ich durch jenen einen Augen- oder Gesichtspunkt auf den Dürer, wird dieser bereits im Sehen flach. Beginnt die Bildhaftigkeit also schon, indem ich die Stereometrie des Blickes halbiere und ein Auge schließe? Es gibt keine Raumtiefe mehr, sondern bereits ein Blickfeld in Parzellen. Eine Bildgenese findet also eigentlich vor dem Zeichnen statt, der Raum, das Sichtfeld, wird so in ein Bildfeld überführt, welches dann nur noch in die Zeichnung übertragen werden müßte: eine Übertragung, die

sich innerhalb der Konstellation ereignet, von einem Raster zum anderen. Das Gitter, das Dispositiv, als *Distanz* zwischen Dürer und mir, teilt den halbierten, einäugigen Blick noch einmal quer: das Gitter im Vordergrund und den Dürer im Hintergrund. Und der erscheint mir gegenwärtig ferner. Oder mittelbar?

Bleibt in diesen Netzen etwas hängen? Verschleiern sie den Blick? Schränken sie ihn nicht zumindest etwas ein? Die Schnittpunkte von Zeichengitter und Umrißlinien des Modells sind nämlich exakt die Punkte, die durch das Netz verborgen werden, welches sie erzeugt und markiert. Abzeichnen ist sowohl Einfangen als auch Verlieren. Es ist: von etwas absehen. So gesehen ist ein Dargestelltes immer auch ein Abwesendes.

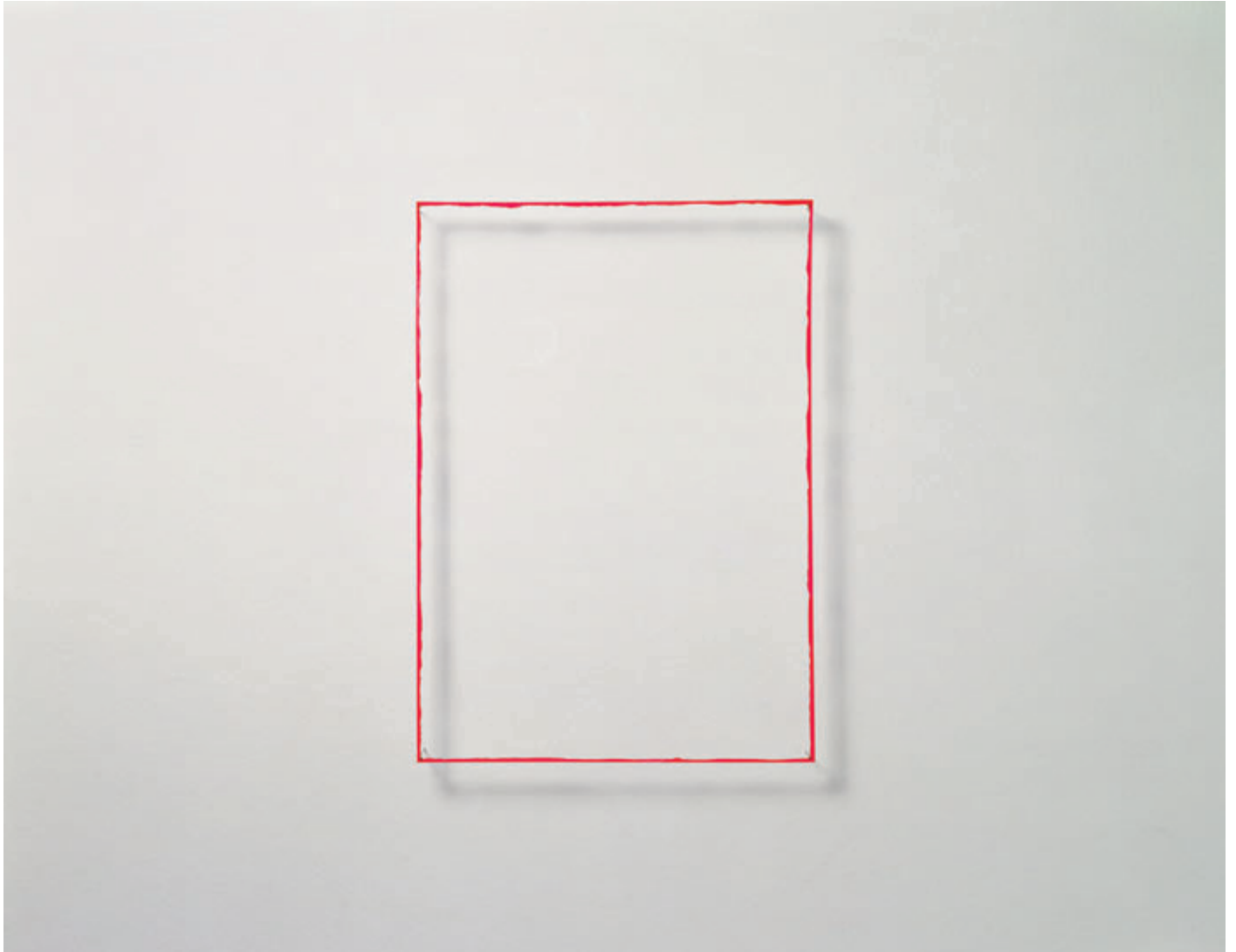
Ein Zeichenraster ist selbst Zeichnung (es setzt sich so ins Werk). Zeichnung horizontaler und Zeichnung vertikaler Linien, dazwischen leere Felder, Aussichten im lichten Maß, so daß die Blicke auch von beiden Seiten passieren können, zwischen Dort und Hier. Dieses Raster ist Rahmen und Umgebung in einem, eins. Eins : eins. Es durchquert den Blick, fixiert ihn aber nicht.

Wie ein dreidimensionales Feld bindet das Raster mich, selbst außen stehend, unmittelbar über meine Blickachsen ein, und die eigene Bewegung im Raum verändert die Bezüge mit jedem Schritt. Die Relationen von Linien sehe ich variabel immer in einem Bezug zu mir als Sichtachsen oder Beziehungslinien. Ich bin und habe Teil. Das, was eigentlich in Abständen voneinander entfernt ist, Zeichnung und Rahmen, kann sich, in der Flucht meines Sichtfeldes, in unmittelbarer Nähe zueinander zeigen. Die *Entfernung* ist so vielleicht ein Verschwinden der Ferne.

Ich versuche in meinen Zeichnungen etwas wie anhand von Netzen einzufangen, vielleicht in der Absicht, es schließlich betrachten oder irgendwie bildhaft verdingen zu können. Dabei bleiben Bilder unbedingt flüchtig: dergestalt schimmernde Schemen. Womöglich will die Sehnsucht nichts touchieren, sondern bliebe – Relief⁵ vielleicht.

Anmerkungen

- 1 Linie, aus lat. *linea* ›Leine, leinener Faden, Schnur, Strich‹, von lat. *linum* ›Lein, Flachs, Leinwand, Netz‹.
- 2 Rain, ›unbebauter Grasstreifen als Ackergrenze‹, ahd. *reiniſano* ›Rainfarn, Heilkrut‹, eigentl. ›Grenzfahne‹, wegen des hohen Wuchses und des doldenartigen Blütenstandes als Grenzzeichen angesehen.
- 3 Lat. *lustrare*, beleuchten, mit einer Lichtquelle einen Umgang machen, inspizieren. Hier trifft die Illustration auf die Wörtlichkeit ihres Ursprungs, als erhellender Umgang zwischen Wortfeldern und Denkbildern.
- 4 *Raster*, lat. *rastrum*. Die schwere, vielzinkige Harke zum Aufbrechen des Bodens. Zu lat. *radere* ›kratzen, schaben, abscheren‹.
- 5 *Relief*, von lat. *relevare* ›aufheben, in die Höhe heben, wieder leicht machen, erleichtern, mildern‹.



14 o. T., 2006
Acryl auf Papier, ausgeschnitten, Insektennadeln
29,7 x 42 cm
Im Besitz der Künstlerin