

ZEICHNUNG OHNE ZUG

Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800

Von Johannes Grave

I. Zeichnung und Zeichnen

Bei kaum einer Form bildlicher Darstellung scheinen Entstehung und Betrachtung, Produktion und Rezeption so eng miteinander verknüpft wie bei der Zeichnung. Viel stärker als Gemälde oder auch Skulpturen veranlassen Zeichnungen, nicht nur danach zu fragen, was gezeigt wird, sondern wie es dargestellt ist und wie das sichtbare Bild entstand. Bereits im 18. Jahrhundert sahen Kunstkenner den Vorzug der Zeichnung darin, daß sie den Betrachter in einzigartiger Weise an den ursprünglichen Schöpfungsakt heranführe. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* bringt dieses verbreitete Verständnis von Zeichnung bündig auf den Punkt: »Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollem Feuer der Begeisterung verfertigt werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.«¹

»Feuer und Leben«, die Spezifika der Zeichnung, von denen Sulzer spricht, können sich als Spuren des Schöpfungsaktes in der Zeichnung erhalten. Daß von der vollendeten Zeichnung, an die keiner mehr Hand anlegt, auf jenen Prozeß zurückgeschlossen werden kann, in dem sie geschaffen wurde, liegt an einem einzigartigen Charakteristikum der Linie. In der Zeichnung markiert die Linie nicht nur Formen, sie ist vielmehr zugleich Strich und damit Ergebnis eines Zeichenaktes. Noch an der Linie, ihrem Anfang, Verlauf und Ende, an den Schwankungen ihrer Breite, ihren Absätzen und neuen Ansätzen, ihren Zacken und Wellen wird etwas vom Zusammenspiel von Hand, Papier sowie Stift, Feder oder Pinsel erfahrbar, in dem

Die folgenden Überlegungen profitierten sehr von einem engen Austausch mit Arno Schubach, dessen Aufsatz *Gezogene Linien sehen* etwa zeitgleich mit meiner Studie entstand. Die von Arno Schubach beschriebene komplexe Verschränkung von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung wird in meinem Beitrag am Beispiel des Linienzugs näher beleuchtet, um die Zeitlichkeit von Zug und Nachvollzug genauer zu differenzieren. Für wichtige Anregungen, kritische Nachfragen und Hinweise danke ich Markus Bertsch, Matteo Burioni, Werner Busch und Reinhard Wegner.

¹ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, neue vermehrte zweyte Auflage*, 4 Bde., Leipzig 1792-1794 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1994], IV, 756 (s. v. »Zeichnung; Handzeichnung«).

die Linie entstand. Die Offenheit der Zeichnung, in der sich die graphischen Spuren in der Regel nur überschneiden oder überkreuzen,² ohne sich – wie in der Malerei – gegenseitig auszulöschen, läßt es oftmals zu, tatsächlich einzelnen Linien nachzugehen. Folgt der Betrachter sukzessive dem Verlauf einer Linie, so kann er im Idealfall den Eindruck gewinnen, dem ursprünglichen Zeichenakt nachzuspüren.³ Das Zeichnen und das Betrachten von Zeichnungen scheinen durch eine besonders direkte, unmittelbare Form der Erfahrung von Zeit verbunden zu sein.

In diese Richtung weist auch der Begriff des Zuges. Er suggeriert, daß die Zeitlichkeit des eigentlichen Zeichenaktes in der vollendeten Zeichnung bis zu einem gewissen Grade nachvollziehbar bleibt. Wir sprechen von Linienzügen, obwohl wir nur noch die Linien sehen und nicht die Hand des Künstlers, die den Strich zieht. Zwar unterliegt die Linie bei der Betrachtung keiner tatsächlichen Veränderung mehr, dennoch verstehen wir sie als Ausdruck – nicht allein als ein konventionelles Zeichen – von Bewegung.⁴ Als eine Bewegung, die Spuren hinterläßt, ist der Zug gewissermaßen ein Konstituens, eine grundlegende Bedingung des Zeichnens überhaupt, ohne ihn läßt sich die Möglichkeit von Zeichnung kaum denken.

Blickt man auf eine große Bandbreite unterschiedlicher Zeichnungen, so wird rasch klar, daß nicht jede Zeichnung in gleichem Maße Züge darbietet, die dazu veranlassen, auf den Zeichenakt zurückzuschließen. Skizzen laden oftmals dazu ein, ihren rasch hingeworfenen Strichen zu folgen, und nicht wenige Blätter erweisen sich bei genauerer Analyse als bewußt inszenierte virtuose Schaustücke. Ein großer Teil von Zeichnungen jedoch verhält sich gleichgültig gegenüber den Zügen, aus denen sie gebildet sind. Sie ermöglichen es, einzelnen Strichen zu folgen, lassen diese jedoch nicht besonders auffällig werden.⁵

Außergewöhnlich jedoch sind jene Zeichnungen, bei denen jede Assoziation an Bewegung ausgeblendet wird, jede Suche nach dynamischen oder gar virtuoseren Zügen geradezu gezielt unterlaufen ist. Zeichnungen, die nicht nur wenig Wert auf das Ausstellen von Zügen legen, sondern das Hervortreten jedes Zuges bewußt meiden, treten insbesondere in den Jahrzehnten um 1800 bemerkenswert häufig auf. Ausgerechnet die Jahrzehnte, die – nach der Dürerzeit – als eine der produktivsten Phasen

² Zur Differenz zwischen Zeichnung und Gemälde vgl. etwa Norman Bryson: *A Walk for a Walk's Sake*, in: *The Stage of Drawing – Gesture and Act*, ed. by Catherine de Zegher, London 2003, 149-158; vgl. auch Gottfried Boehm, *Spur und Gespür – Zur Archäologie der Zeichnung*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeichens*, Berlin 2007, 141-158.

³ Das hier skizzierte performative Konzept von Zeichnung bildet einen wesentlichen Ausgangspunkt für David Rosand: *Drawing Acts – Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.

⁴ Vgl. Hubert Damisch: *Traité du trait – Tractatus tractus*, Paris 1995, 19.

⁵ In diesem Sinne beleuchten die folgenden Überlegungen, die sich auf den Linienzug konzentrieren, nur einen Teilaspekt der spezifischen Leistungen und Potentiale der Zeichnung. Eine umfassendere Theorie der Zeichnung müßte daneben weitere charakteristische Phänomene wie graphische Konstellationen oder den Eigenwert des Zwischenraums in den Blick nehmen.

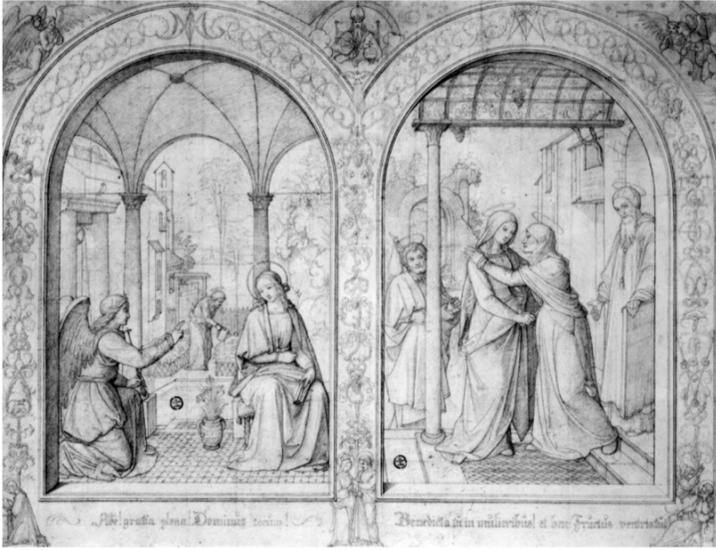


Abb. 1: Johann Friedrich Overbeck: *Verkündigung und Heimsuchung* (1814), Bleistift, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

der deutschen Zeichenkunst gelten, erstaunen durch eine Vielzahl von Zeichnungen, bei denen eine Subsumierung unter den Oberbegriff »Zug« nicht so recht überzeugen will.

Einige Beispiele können vor Augen führen, daß um 1800 vor allem auf zwei Strategien zurückgegriffen wird, um die Linie möglichst von der Assoziation des Zuges zu lösen: Verbreitet ist das Verfahren, jede Linie in ein Geflecht möglichst vieler gleichartiger, unauffälliger Linien einzubinden, damit sie nicht als einzeln gezogener Strich hervortreten kann. In weniger häufigen Fällen wird die Linie durchaus exponiert, so daß sie über ihre gegenstandsbezeichnende Funktion hinaus den Blick auf sich zieht; sie nimmt dabei aber Formen an, die der Motorik der Hand zu widersprechen scheinen. Auch hier wird der Schluß von einer Linie auf einen Zug gestört.

Exemplarisch für den ersten Fall, die Absorbierung jeder einzelnen Linie, ist Johann Friedrich Overbecks Zeichnung *Verkündigung und Heimsuchung* (Abb. 1).⁶ Für seine als Diptychon konzipierte Zeichnung hat Overbeck überwiegend einen spit-

⁶ *Die Nazarener in Rom – Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hg. von Klaus Gallwitz, München 1981, 162; *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869 – Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, hg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Lübeck 1989, 187; *Religion Macht Kunst – Die Nazarener*, hg. von Max Hollein und Christa Steinle, Köln 2005, 262; *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, VI: Klassik und Romantik*, hg. von Andreas Beyer, München 2006, 486 (mit weiterer Literatur).

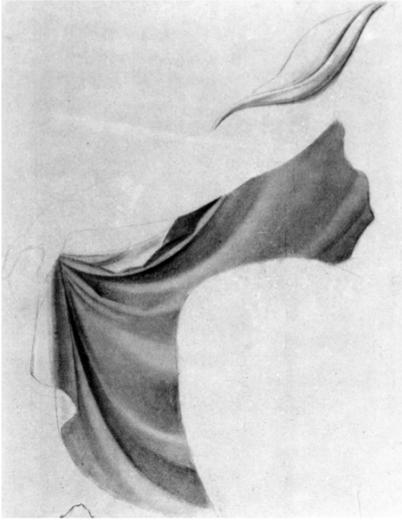


Abb. 2: Asmus Jakob Carstens: *Gewandstudie* (um 1795), Rötel, 40,7 x 32,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

Zeichnungen, aber insbesondere auch in einer Reihe von Gewandstudien setzte Carstens die schwarze Kreide oder den Rötel dazu ein, Plastizität sowie Licht- und Schattenwirkungen wiederzugeben. Durch extrem feine Abstufungen des Tons und durch das Verwischen der Kreide treten nicht nur die Linienzüge, die das Gerüst der Zeichnung geboten hatten, sondern überhaupt nahezu jeder Umriß zurück. Obwohl diesen Zeichnungen Schwünge und fließende Formen eigen sind, erlaubt keine bewegt erscheinende Linie den Rückschluß auf den Zeichenakt.

Das andere Extrem, die reine Beschränkung auf die Umrißlinie, läßt sich bei Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes Drama *Götz von Berlichingen* beobachten (Abb. 3).⁸ Das Blatt, das Nürnberger Kaufleute vor dem Kaiser Maximilian und Weislingen zeigt, weist – zumindest in der an Goethe persönlich gesandten Fassung – keinerlei Schattierungen auf, ist aber dennoch äußerst detailliert durchgezeichnet.

zen, harten und feinzeichnenden Bleistift verwandt, mit dem er eine Fülle von Details differenziert wiedergegeben hat. Sowohl die dabei gezogenen Umrisse, die ganz in ihrer gegenstandsbezeichnenden Funktion aufgehen, als auch die schattierenden Schraffuren lassen an keiner Stelle nach dem Zug, nach dem Zeichenakt fragen, der sie generiert hat. Selbst der ornamentale Dekor des gezeichneten Rahmens hat keiner dynamischen Entfesselung des Strichs Vorschub geleistet; auch hier sind es immer mehrere, äußerst disziplinierte gezeichnete Linien, die sich ganz in den Dienst des Ornaments stellen, ohne selbst kalligraphischen Schwung anzunehmen.

Asmus Jakob Carstens hat mit anderen Mitteln eine ähnliche Ausblendung des Zugs in der Zeichnung erzielt (Abb. 2).⁷ In seinen großformatigen, bildmäßigen

⁷ Vgl. Renate Barth u.a.: *Asmus Jakob Carstens – Goethes Erwerbungen für Weimar*, Schleswig 1992, 227; *Der Sammler und die Seinigen – Handzeichnungen aus Goethes Besitz*, hg. von Gerhard Schuster, München 1999, 204–206; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 472 (mit weiterer Literatur).

⁸ Vgl. Richard Benz: *Goethes Götz von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr*, Weimar 1941 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 52); Frank Büttner: *Ein konservativer Rebell – Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes »Götz von Berlichingen«*, in: *»Bedeutung in den Bildern« – Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, hg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüssler, Regensburg 2002 (Regensburger Kulturleben, Bd. 1), 9–38; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 484 (mit weiterer Literatur).

Die mit dem Bleistift gezogenen Striche sind wiederum darauf beschränkt, möglichst genau das Gegenständliche zu bezeichnen. Diese Genauigkeit im Detail bei gleichzeitigem Verzicht auf jede Variation der Strichstärke und auf zeichnerische Virtuosität läßt die Linienführung befremdlich erscheinen. Pffors Einsatz des Bleistifts wirkt extrem kontrolliert und geradezu gebremst. Längere Linien geben keine markanten Ansätze, Brüche oder Schwünge zu erkennen, die auf eine rasche Strichführung schließen ließen. Einzelformen wie die Laubpartien der Baumkronen oder der Pelzbesatz des kaiserlichen Mantels widerstreben jeder in ihrer Motorik nachvollziehbaren Zeichenweise; offenkundig wurden die Miniaturkräusel äußerst langsam und diszipliniert angelegt.⁹ Der Betrachter dieser Zeichnung kann ungestört einzelnen, ununterbrochen durchlaufenden Linien folgen und gewinnt dennoch keinen Eindruck von der Zeitlichkeit ihrer Entstehung. Die gleichmäßig mit dem Bleistift gezogenen Linien gehen zwar über eine bloße Bezeichnung der einzelnen Motive hinaus; doch indem sie über Gegenstandsgrenzen hinweg ineinanderlaufen, verschränken sie sich zu einem artifiziellen ornamentalen Gefüge auf der Bildfläche.¹⁰ Ein Rückschluß auf Züge der Zeichenhand wird an keiner Stelle nahegelegt.

Für die skizzierten Spezifika der deutschen Zeichenkunst um 1800 sind verschiedene Erklärungen, mutmaßliche Motivationen und mögliche Anregungen angeführt worden: Robert Rosenblum z.B. verwies auf den europaweit etablierten Umrißlinienstil, der maßgeblich durch Reproduktionen antiker Vasen sowie durch



Abb. 3: Franz Pforr: *Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen* (aus einer Illustrationsfolge zu Goethes *Götz von Berlichingen*, 1810), Bleistift, 21,7 x 15,1 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

⁹ Vgl. Johannes Grave: *Medien der Reflexion – Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik*, in Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 439–455, hier 440.

¹⁰ Vgl. Werner Busch: *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeichnen in Rom 1790–1830*, hg. von Margret Stuffmann und Werner Busch, Köln 2001 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19), 11–44, bes. 19–21 (am Beispiel einer Zeichnung von John Flaxman).

John Flaxmans Illustrationen zu Dichtungen Homers und Dantes angeregt worden sei.¹¹ Werner Busch führte den eigenwilligen, linearen Stil von Künstlern wie Asmus Jakob Carstens oder den Nazarenern auf eine grundlegende darstellerische Herausforderung der Kunst um 1800 zurück, der die Basis einer verlässlichen Ikonographie abhanden gekommen war und die nun mittels einer Stilisierung einzuholen versuchte, was sich nicht mehr allein über das Dargestellte vermitteln ließ.¹² Auf die Bedeutung der zeitgenössischen Theorien der Arabeske haben neben Busch insbesondere auch Günter Oesterle und Helmut Pfotenhauer hingewiesen.¹³ Und die Nazarener-Forschung hat den Zeichenstil von Overbeck, Pforr, Peter Cornelius u.a. als frühe Form eines Historismus, mithin als Adaption älterer graphischer Stile, vor allem der Dürerzeit, gekennzeichnet.¹⁴

All diese Ableitungen des graphischen Stils in der deutschen Kunst um 1800 aus bestimmten Einflüssen, Entwicklungen und Problemen benennen zweifellos wich-

¹¹ Vgl. Robert Rosenblum: *The International Style of 1800 – A Study in Linear Abstraction*, Diss. New York 1956, Reprint New York 1976; ders.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, 3. Aufl. Princeton 1974, bes. 158-179; ferner Sarah Symmons: *Flaxman and Europe – The Outline Illustrations and their Influence*, New York 1984; zuletzt: Frank Büttner: *John Flaxmans Illustrationen zu Dantes Divina Commedia – Die ersten Skizzen und die Herausbildung des »Umrißlinienstils«*, in: *Italiensehnsucht – Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, hg. von Hildegard Wiegand, München 2004, 95-109.

¹² Vgl. Werner Busch: *Akademie und Autonomie – Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848 – Facetten einer Epoche*, hg. von Barbara Volkmann, Berlin 1981, 81-92; Werner Busch: *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Mack-Gérard, Berlin 1984 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), 177-192; Werner Busch: *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hg. von Regine Timm, Wiesbaden 1988 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), 117-148; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild – Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

¹³ Vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske – Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985; Günter Oesterle: »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente« – *Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: Beck, Bol, Mack-Gérard: *Ideal und Wirklichkeit* [Anm. 12], 119-139; Helmut Pfotenhauer: *Klassizismus als Anfang der Moderne? – Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie*, in: *Ars naturam adiuvans – Festschrift für Matthias Winner zum 65. Geburtstag*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, 583-597; Günter Oesterle: *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Unrisse in Klassizismus und Romantik*, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 2000, 27-58; Günter Oesterle: *Arabeske*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2000-2005, I, 272-286.

¹⁴ Vgl. etwa Hinrich Sieveking: *German Draftsmanship in the Ages of Dürer and Goethe – Parallels and Resonance*, in: *Master Drawings* 39 (2001), 114-142. Für Adaptionen des »altdeutschen« Stils in der Druckgraphik vgl. Arthur Rümann: *Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936), 134-148; und Sigrun Brunsiek: *Auf dem Weg der alten Kunst – Der »altdeutsche Stil« in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1994 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 11).

tige Faktoren von dessen Herausbildung. Und doch lohnt es sich m. E., die gelegentlich geäußerte Charakterisierung des Stils als »unzeichnerisch« ernst zu nehmen. Mit dem paradoxen Epitheton der »unzeichnerischen Zeichnung« ist pointiert, daß in der Goethezeit grundlegende Bestimmungen der Zeichnung zur Disposition stehen. Die unzeichnerische Zeichnung verleugnet ein fundamentales Spezifikum, ohne das sich der Begriff der Zeichnung eigentlich kaum denken läßt: die Bindung der Darstellung an einen Zug. Die möglichst weitgehende Lösung der Zeichnung von dem sie begründenden Zeichenakt rückt eine »Zeichnung ohne Zug« in den Horizont des Denkmöglichen, obwohl jede Linie *de facto* auf einen Zug angewiesen bleibt.

Ulrich Christoffel hat bereits 1920 auf die paradoxe Trennung von Zeichnung und Zeichnen bei den Nazarenern aufmerksam gemacht: »[...] neben jeder Handzeichnung selbst eines barocken Epigonen des 18. Jahrhunderts macht jede Zeichnung eines Nazareners zunächst einen ungeschickten, zitterrigen oder doch blassen Eindruck. Nicht das Zeichnen war das Ziel des Romantikers sondern die Zeichnung, und die Idee der Zeichnung galt ihm alles, die Übung im Zeichnen nichts.«¹⁵ Aus Christoffels Worten spricht eine berechtigte Verwunderung über die fehlende, oder gar verweigerte Virtuosität in den Zeichnungen der Nazarener. Daß in den Jahrzehnten um 1800 Zeichnungen möglich und erstrebenswert erschienen, die die Koppelung von Linie und Zug, von Zeichnung und Zeichenakt ausblenden, ist vor dem Hintergrund der hoch entwickelten zeichnerischen Kultur des 18. Jahrhunderts besonders bemerkenswert. Zugleich dürften gerade in dieser Kultur der dynamischen, virtuosen Handzeichnung die Wurzeln für die beschriebenen Phänomene der deutschen Zeichenkunst um 1800 zu suchen sein.

II. Triumph des Zugs

Die Kunst der frühen Neuzeit ist in besonderer Weise von einer Hochschätzung der Zeichnung geprägt. Doch erfuhr die Begründung ihrer zentralen Stellung im Verlauf der Zeit unterschiedliche Akzentuierungen. In der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wurde der besondere Status der Zeichnung vor allem durch einen idealistischen Begriff des *disegno* begründet, der jede auf das Zeichnen zurückgehende Kunstform als geistige Tätigkeit qualifizierte.¹⁶ Daneben würdigte bereits die Renaissance die Zeichnung als unmittelbaren Ausdruck der Idee des Künstlers; Kopf

¹⁵ Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, 18.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219–240. – Die um 1800 fortdauernde Relevanz des idealistischen Begriffs von Zeichnung kann an dieser Stelle nicht verfolgt werden; weiterführende Hinweise dazu bei Grave: *Medien der Reflexion* [Anm. 9], 441–443.

und Hand wurden – etwa bei Leonardo da Vinci – eng aneinander gekoppelt.¹⁷ Diese zunächst produktionsästhetisch motivierte Faszination für die eigentliche *Handzeichnung* scheint in der Folge eine neue Qualität angenommen zu haben.¹⁸ Im 18. Jahrhundert läßt sich eine entschiedene rezeptionsästhetische Aufwertung der Handzeichnung beobachten, ihr Wert für den Sammler und Liebhaber wird stärker herausgestellt und Gegenstand kunsttheoretischer Diskussionen. Das Interesse an der Zeichnung konzentriert sich nicht mehr primär darauf, daß sie der Begrenzung identifizierbarer Formen dienen und als Zeugnis eines *conchetto* gelten kann. Symptomatisch für diese Entwicklung ist wiederum Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, die neben dem Lemma »Zeichnung«, in dem über die Zeichnung als Grundlage aller Künste gehandelt wird, einen zweiten Eintrag »Zeichnung. Handzeichnung« enthält, aus dem der eingangs zitierte Passus stammt.¹⁹

Allen Aspekten des Zeichenmaterials und der Zeichenmotorik wird im 18. Jahrhundert verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet. Zeichnungen und Skizzen sind nicht mehr nur Supplemente der umfangreicheren Graphiksammlungen; sie werden Gegenstand eigener Kollektionen und eines entsprechenden Kunstmarktes.²⁰ Vor allem in Frankreich und England entsteht ein sich rasch entwickelnder kennerchaftlicher Diskurs über die Zeichnung. Kenner wie Jonathan Richardson, Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette oder Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, stehen für eine beeindruckende Professionalisierung des Nachdenkens über Zeichnungen.²¹ Es ist der Pariser Kreis um Pierre Crozat, in dem auch die Idee der Faksimilierung von Zeichnungen besonderen Auftrieb erhält. Der sog. *Recueil Crozat*, ein ab 1729 erscheinendes Sammelwerk mit Reproduktionen nach Gemälden, aber auch Zeichnungen aus französischen Sammlungen, kann als Nucleus einer regelrechten Faksimilierungsmode gelten, die das Verständnis der Zeichnung in entscheidender Weise prägen sollte.²² Die Wiederbelebung, Erfindung und rasante Fortentwicklung entsprechender druckgraphischer Techniken (Clairobcur-

¹⁷ Vgl. Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand*, in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde – Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 108–120.

¹⁸ Vgl. Julius S. Held: *The Early Appreciation of Drawings*, in: *Studies in Western Art – Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, III: Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*, ed. by Millard Meiss et al., Princeton 1963, 72–95.

¹⁹ Vgl. Sulzer 1792–94 [Anm. 1], IV, 749–756.

²⁰ Dazu etwa Caroline Karpinski: *The Print in Thrall to its Original – A Historiographic Perspective*, in: *Retaining the Original – Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, ed. by Kathleen Preciado, Washington 1989 (Studies in the History of Art, Bd. 20), 101–109.

²¹ Für einen Überblick vgl. *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, ed. by Christopher Baker, Caroline Elam and Genevieve Warwick, Aldershot 2003.

²² Vgl. etwa Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 42); und Benedict Leca: *An Art Book and its Viewers – The »Recueil Crozat« and the Uses of Reproductive Engraving*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38/4 (2005), 623–649.

Holzschnitt, Crayon-Manier, Aquatinta etc.)²³ und das steigende Interesse an der möglichst getreuen Wiedergabe einer Fülle unterschiedlicher Zeichentechniken bedingten sich gegenseitig. Faksimiles boten den Kennern eine neue Grundlage, um ihre Kenntnisse über die Techniken und die Geschichte der Handzeichnung zu verfeinern, der kennerschaftliche Diskurs wiederum trieb die Perfektionierung der Faksimilierung voran.²⁴

Das gestiegene kennerschaftliche Interesse an Zeichnungen und die Faksimilierungsmode koinzidierten mit einem Aufschwung der Zeichenpädagogik.²⁵ Sowohl quantitativ als auch qualitativ gewann der Unterricht im Zeichnen an Bedeutung. Mehr und mehr übten sich auch die bürgerlichen Schichten im Zeichnen, und der Zeichenunterricht selbst wurde durch die Gründung oder Reformierung von Akademien und Zeichenschulen zunehmend professionalisiert. Das Zeichnen wurde dabei nicht nur in höherem Maße popularisiert, vielmehr beschritt man auch in der Didaktik des Zeichnens neue Wege, die den weitreichenden Einfluß der Faksimilierungsmode ahnen lassen. Im deutschen Sprachraum blieb zwar mit Johann Daniel Preißlers wiederholt neu aufgelegter Anleitung *Die durch Theorie erfundene Practic* (erstmalig Nürnberg 1721) ein Lehrwerk Standard, das das Zeichnen sehr abstrakt als das richtige Erfassen von Gegenständen (vor allem der menschlichen Figur) begriff und sich daher auf Umrißlinien konzentrierte.²⁶ Doch hatten insbesondere französische Einflüsse, die u. a. durch die Schüler von Johann Georg Wille vermittelt wurden, zur Folge, daß bereits unter den Vorlagen für angehende Zeichenschüler weniger konturbetonte Techniken, vor allem die Kreidezeichnung, eine größere Rolle spielten.²⁷ In Frankreich selbst bildete sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Form des Zeichenbuchs für Laien heraus, die sich offensiv die Fortschritte der Fak-

²³ Vgl. Ernst Rebel: *Faksimile und Mimesis – Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*, Mittenwald 1981 (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 2).

²⁴ Ein Beispiel für diese enge Koppelung von kennerschaftlicher Professionalisierung und technischer Verfeinerung der Faksimilierung bietet der Comte de Caylus, der zugleich als Kenner, Autor und Graphiker am Diskurs über Handzeichnungen beteiligt war; vgl. Joachim Rees: *Die Kultur des Amateurs – Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte des Caylus*, Weimar 2006, bes. 235–310.

²⁵ Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« – *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870 – Ein Handbuch*, Frankfurt/M. 1979; für den englischen Sprachraum: Ann Bermingham: *Learning to Draw – Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven 2000.

²⁶ Vgl. Hans Dickel: *Deutsche Zeichenbücher des Barock – Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 48), bes. 192–206.

²⁷ Vgl. Hein-Th. Schulze Altcappenberg: »Le Voltaire de l'art« – *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris – Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung – Mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg*, Münster 1987 (Kunstgeschichte, Bd. 16); ferner Rainer Schoch: *Erfindung und Empfindung – Tendenzen der deutschen Zeichenkunst im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Zeichnungen der Goethezeit aus einer neu erworbenen Sammlung*, hg. von Gerhard Bott, Nürnberg 1983, 10–19.

similierung aneignete.²⁸ Die sog. *livres à dessiner* reproduzierten vornehmlich Kreidezeichnungen und sollten so den Laien dazu anleiten, ohne großen Übungsaufwand und mit wenigen Strichen Zeichnungen zu schaffen, die besonders skizzenhaft und zeichnerisch gelungen anmuteten. Insbesondere der Zeichenunterricht für Laien zielte daher nicht mehr vorrangig darauf, das korrekte zeichnerische Erfassen von Formen zu üben, sondern eine bestimmte Vorstellung vom Zeichnerischen zu realisieren. Von der richtigen, aber unbeholfenen laienhaften Zeichnung wurde nun die weniger korrekte, dafür aber dynamische Zeichnung abgesetzt; die Linie interessierte nicht mehr nur als Umriß einer Form, sondern zunehmend als Zug, als Spur eines Zeichenaktes.

Die Konjunktur der dynamischen, skizzenhaften Zeichnung, die sich im Faksimilierungswesen und in der Zeichenpädagogik beobachten läßt, schlug sich auch in der Kunsttheorie nieder. Johann Georg Sulzers eingangs zitierte Bemerkung, die Handzeichnung enthalte, anders als das Gemälde, »das größte Feuer und Leben«, ist gewissermaßen ein Kondensat einer älteren Diskussion. Ähnlich hatten bereits der Comte de Caylus und Jonathan Richardson sen. den besonderen Wert von Skizzen bestimmt, Richardson hatte dabei sogar erste zeichnerische Entwürfe als die »wahrhaften Originale« von Gemälden abgesetzt.²⁹ Der Comte de Caylus begründete diesen Vorzug der Zeichnung 1732 in einer *Conférence* vor der *Académie Royale de Peinture et Sculpture* ausführlicher. Seine Überlegungen lassen keinen Zweifel daran, daß sich die Hochschätzung der Handzeichnung vor allem einer fast schon psychologischen Aufladung des einzelnen Zugs (»trait«) verdankte: »Il me paroît encore que les grands artistes nous font éprouver des impressions semblables à celles qu'ils ont eux-mêmes ressenties: la poésie nous échauffe dans leurs premières conceptions, la sagesse et la vérité nous frappent dans les choses arrêtées. Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'esprit de l'auteur ressentoit alors la force et la vérité de l'expression [...]«. ³⁰

²⁸ Vgl. Charlotte Guichard: *Les «livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, in: *Revue de l'art* 143 (2004), 49–58.

²⁹ Richardson nannte die Vorzeichnungen zu Gemälden – in Abgrenzung zu den ausgeführten Werken – »les véritables Originaux« (Jonathan Richardson sen. und Jonathan Richardson jun.: *Traité de la peinture et de la sculpture* I, Amsterdam 1728, 121); vgl. Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson – Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven 2000, bes. 163–168. Bereits Roger de Piles artikulierte ein besonderes Interesse an der Materialität der Handzeichnung, sprach ihr aber noch keinen Vorrang vor dem Gemälde zu; vgl. Roger de Piles, *L'idée du peintre parfait*, in: ders.: *Abrégé de la vie des peintres – Avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris 1699, 1–106, bes. 66–74.

³⁰ [Anne Claude Philippe de Thubières] Comte de Caylus: *Les dessins*, in: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture réunies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, publ. par Henry Jouin, Paris 1883, 369–376, hier 370. – An diese Skizzenauffassung knüpft u.a. die Überlegung an, mit der Johann Caspar Füssli 1771 den Vorzug der Radierung begründete: »Ich will es kurz sagen: Da ich allemal Handrisse von grossen Künstlern, wenn sie auch noch so wenig ausgeführt sind, mit einem angenehmen Erstaunen betrachte, wo die edelsten Gedanken, die schön-

Für den deutschen Sprachraum dürfte Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville als ein Vermittler dieses Denkens über Zeichnungen fungiert haben, dessen *Abrégé de la vie des plus fameux peintres 1767/68* in einer Übersetzung von Johann Jakob Volkmann in Leipzig erschien. Bei Dézallier d'Argenville heißt es über Skizzen: »Sie enthalten die ersten Gedanken eines Malers, den ersten Entwurf seiner feurigen Einbildungskraft, seinen Stil, seinen Geist und seine Art zu denken.«³¹ Eine Handzeichnung verrate etwas über die »Begeisterung«, die »Entzückung«³² und das »Feuer«³³ ihres Schöpfers und biete die Möglichkeit, der Frage nachzugehen, »ob der Künstler ein fruchtbares lebhaftes Genie«³⁴ zeige. Den besonderen Quellenwert von Künstlerzeichnungen beschrieb Dézallier d'Argenville mit einer Gesprächsmetapher: »[...] man unterhält sich dadurch gleichsam mit diesen großen Männern, und lernt von ihnen.«³⁵ Ein Echo von Dézallier d'Argenvilles Ideal einer Kommunikation zwischen Zeichner und Betrachter im Medium der Skizze findet sich noch bei Goethe: »Solche Zeichnungen sind unschätzbar, nicht allein, weil sie die rein geistige Intention des Künstlers geben, sondern auch, weil sie uns unmittelbar in die Stimmung versetzen, in welcher der Künstler sich in dem Augenblick des Schaffens befand.«³⁶ Daß Goethe von der »Stimmung« des Künstlers spricht und den Zug nicht nur für den Rückschluß auf »die rein geistige Intention« nutzen will oder ihn, wie der Comte de Caylus, als Ausdruck der »premières conceptions« versteht, deutet eine signifikante Verschiebung an. Goethe läßt sich durch die Betrachtung der Zeichnung nicht allein zur Intention ihres Schöpfers leiten, sondern auch zu einem atmosphärischen Überschuß, der die erste Realisierung dieser Intention begleitet hat.³⁷

ten Formen sich gleichsam nur verrathen, jeder Zug Geist, jeder Strich voll Bedeutung ist, und die geringscheinendste Kleinigkeit das Gepräg des Genies trägt, so sind mir die von grossen Künstlern, Mahlern, Bildhauern etc. verfertigte radirte Blätter vorzüglich schätzbar [...].« (Johann Caspar Füßli: *Raisonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke – Zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zürich 1771, 7f.).

³¹ Antoine Joseph Dézallier d'Argenville: *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung, die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen – Aus dem Französischen übersetzt, verbessert und mit Anmerkungen versehen [von Johann Jakob Volkmann]. Erster Theil: Von den Malern der Italienischen Schule*, Leipzig 1767, 2.

³² Dézallier d'Argenville: *Leben der berühmtesten Maler* [Anm. 31], 2.

³³ Ebd., 3.

³⁴ Ebd., 2.

³⁵ Ebd., 8.

³⁶ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens – Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, 20 in 32 Bdn., München 1985–1998, Bd. 19, 229); vgl. Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper« – Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006 (Ästhetik um 1800, Bd. 4), 237.

³⁷ Roland Barthes hat später mit einem ähnlichen Interesse die Geste vom Resultat abgegrenzt: »Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das »Zusätzliche«) hervor-

Auch diese Annäherung an den Schöpfungsakt des Zeichners war aber nur möglich, wenn er jede Linie auf die zeichnerische Geste hin befragte, durch die sie entstanden war. Als Kern des Kultes um Genie, Original und künstlerische Begeisterung im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts erweist sich daher der Zug.

Eine bemerkenswerte Parallele zu diesen kunsttheoretischen Reflexionen über die Vorzüge der Handzeichnung findet sich im philosophischen Kontext. Zwar definierte Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* die Zeichnung in Abgrenzung zur sinnlichen Farbe als »das Wesentliche«; in ihr böte »nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack«³⁸. Doch hatte er zuvor in der *Kritik der reinen Vernunft*, in einem gänzlich anderen Zusammenhang und ohne Bezugnahme auf kunsttheoretische Fragen, eine Auffassung der Linie vertreten, die auffällig an die Aufwertung des Zugs im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts erinnert: »Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen [...], und selbst die Zeit nicht, ohne indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben Acht haben.«³⁹ Kant spricht nicht von der Betrachtung von Handzeichnungen und ebenso wenig von der Praxis künstlerischen Zeichnens, und dennoch pointieren seine Ausführungen, die der Bestimmung der Zeit als reiner Form der Anschauung gelten, das Verständnis der Linie als Linienzug, das sich im 18. Jahrhundert herausgebildet hatte. Kants Vorschlag, sich die Zeit »unter dem Bilde einer Linie« »vorstellig« zu machen, verdeutlicht nachdrücklich, daß mit der Betonung des Linienzugs – genauer: des Vorgangs des Ziehens einer Linie – das Verhältnis von Zeichnung und Zeit in besonderer Weise akzentuiert wurde. In Zeichnungen, die Linienzüge auffällig werden ließen, schien die Zeit erfahrbar zu werden, die beim Ziehen des Strichs verstrichen war.

Die von Kant explizierte Linearität der Zeit, eine metaphysische Prämisse, bot somit eine grundlegende Voraussetzung für die Hoffnungen, die sich im 18. Jahrhundert mit dem Interesse am Zug verbanden. Der Linienzug erschien als ideales graphisches Phänomen, um durch die Verdoppelung des Zeichenaktes in der Rezeption zu einem Ursprung, zu einer »erfüllten« Präsenz zurückkehren zu können. Goethes Versuch, sich durch die Betrachtung einer Skizze »unmittelbar in die Stimmung [zu] versetzen, in welcher der Künstler sich in dem Augenblick des Schaffens befand«, ist Ausdruck dieser paradoxen Linienauffassung. Die Linie galt

bringt, ohne etwas hervorbringen zu wollen.« (Roland Barthes: *Cy Twombly oder Non multa sed multum*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, 165–183, hier 168).

³⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe, Bd. 10, Frankfurt/M. 1996, 141 (B 42).

³⁹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft I*, hg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 1996, 150 (B 154).

demnach als ein Zeichen, das trotz seiner Vermittlungsleistung Unmittelbarkeit garantieren könne.

Angesichts der skizzierten Aufwertung der Handzeichnung im 18. Jahrhundert müssen die eingangs kurz betrachteten Zeichnungen um so mehr erstaunen. Wenn am Ende eines Jahrhunderts, das eine unvergleichliche Konjunktur des Zugs in der Handzeichnung erlebt hatte, Zeichnungen *ohne* Zug als eine erwägenswerte ästhetische Option erschienen, so stand das Verhältnis von Zeichnung und Zeit zur Disposition. Der Zug als Ausdruck einer Zeitlichkeit, die der Zeichnung eigen war, wurde offenkundig als fragwürdig erachtet.

III. Komplikationen des Zugs

Tatsächlich ist das Verhältnis von Zeichnung und Zeit komplizierter, als es der Rückschluß vom Linienzug auf den zeichnerischen Akt zunächst nahelegen scheint. Mit jedem Blick auf eine Zeichnung werden gleich mehrere konkurrierende Möglichkeiten von Zeiterfahrungen aufgerufen. Die Betrachtung der Zeichnung selbst vollzieht sich innerhalb einer Zeit, die – so sehr sie auch den Spuren der Künstlerhand zu folgen scheint – nie gänzlich der Zeitlichkeit des zeichnerischen Aktes entsprechen kann. Selbst wenn die nachträgliche Betrachtung einen Linienzug verfolgt, um auf das ursprüngliche Ziehen einer Linie zu schließen, vollzieht sich diese Betrachtung in einem anderen Zeitmaß.⁴⁰ So wie der Spurenleser immer später ist als derjenige, der die Spur hinterlassen hat,⁴¹ folgt auch der Betrachter eines Linienzugs der imaginären Hand des Zeichners verspätet und mit einer anderen Geschwindigkeit. Und anders als bei einem Spurenleser ist ein Einholen desjenigen, der die Spur der Linie hinterließ, in der Zeichnung ausgeschlossen.

Vor allem aber täuscht der Nachvollzug des Linienzuges über die ursprüngliche Offenheit des zeichnerischen Aktes hinweg, der suchend in etwas vorstößt, was

⁴⁰ Die besondere Zeitlichkeit der Betrachtung von Skizzen hat Frans Hemsterhuis bereits im 18. Jahrhundert aus wahrnehmungstheoretischer Sicht intensiv und folgenreich reflektiert. Als Ideal der Perzeption gilt Hemsterhuis zwar die Erfassung eines Maximums von Ideen in möglichst kurzer Zeit, doch bleibt auch für ihn die Wahrnehmung selbst von meisterhaften Skizzen immer mit einem Rest von Zeitlichkeit behaftet. Vgl. Frans Hemsterhuis: *Lettre sur la sculpture*, in: ders.: *Œuvres philosophiques* I, Paris 1792, 5–47; dazu Peter C. Sonderer: *Unity and Variety. Hemsterhuis on Arts*, in: *Frans Hemsterhuis (1721-1790). Quellen, Philosophie und Rezeption*, hg. von Marcel F. Fresco, Loek Geeraedts u. Klaus Hammacher, Münster 1995, 345–364, bes. 360f. – Von William Hogarth und in der Hogarth-Rezeption ist in besonderer Weise die Temporalität der Wahrnehmung von Schlangenlinien betont worden; vgl. Sabine Mainberger: *Einfach (und) verwickelt – Zu Schillers ›Linienästhetik‹ – Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarth Analysis of Beauty*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), 196–252, bes. 205f.

⁴¹ Vgl. Sybille Krämer: *Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? – Eine Bestandsaufnahme*, in: *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt/M. 2007, 11–33, bes. 17.

noch nicht gegeben ist. Diese Offenheit, die zugespitzt als eine »transzendente Blindheit« der Zeichnung charakterisiert worden ist,⁴² ist für den Betrachter des Linienzugs vielleicht auf dem Wege der Reflexion einholbar, nicht aber unmittelbar an der Linie selbst erfahrbar. Der Strich, dem der Blick des Betrachters folgt, ist immer schon realisiert, sein Verlauf bereits entschieden. Damit aber vollzieht sich die Wahrnehmung des Betrachters auf einer grundlegend anderen Ebene als die Wahrnehmung des Zeichners beim Ziehen der Linie. Wenn der Betrachter auf das Gezogen-Sein der Linie achtgibt, mithin – nachträglich – die Produktion einer Form, und damit einer Unterscheidung nachzuvollziehen versucht, ist er unvermeidlich Beobachter zweiter Ordnung. Aus gänzlich anderer Warte beobachtet er eine vom Zeichner markierte Differenzsetzung, ohne sie selbst in exakt gleicher Weise wiederholen zu können.⁴³

Jeder aufmerksame Betrachter von Zeichnungen setzt sich diesem verwickelten Verhältnis von Zug und Nachvollzug aus; dennoch ist zu fragen, ob Betrachtern um 1800 diese Komplikationen bewußt gewesen sein können. Deutet die Konjunktur des Zuges in der Zeichenkunst und im Diskurs über Zeichnungen nicht eher darauf hin, daß man die Uneinholbarkeit des eigentlichen Linienzugs zu ignorieren suchte? Gerade die erhöhte Aufmerksamkeit für den Zug dürfte nahezu unvermeidlich dazu geführt haben, daß im 18. Jahrhundert das Bewußtsein für Komplikationen des zeichnerischen Zuges stieg. Zwei für die Zeit charakteristische Erscheinungen, die maßgeblich durch das Interesse an der Handzeichnung gefördert wurden, das Faksimilierungswesen und die Zeichenpädagogik, konfrontierten mit Erfahrungen, die zu einer grundlegenden Kritik am Kult des Zuges veranlassen konnten. Sowohl beim Blick auf Faksimiles von Zeichnungen als auch bei den ersten Schritten zur eigenen zeichnerischen Praxis im Rahmen des Zeichenunterrichtes mußten Kenner und Liebhaber unvermeidlich auf Probleme einer allzu harmonischen und einfachen Engführung von Zeichnung, Zug und Zeit der Betrachtung stoßen. Die stetige technische Fortentwicklung und Verfeinerung von Faksimiles war zwar wesentlich vom zunehmenden Interesse an der »Handschrift« des Künstlers, mithin am Zug, getragen, stellte aber zugleich die Suggestion der Unmittelbarkeit in Frage. Die technisch hoch aufwendigen Faksimilierungsverfahren reproduzierten den ur-

⁴² Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden – Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, bes. 41 u. 46ff.; vergleichbare Überlegungen zu der mit dem Zeichnen einhergehenden »Blindheit« finden sich bei Maurice Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt* (Übergänge, Bd. 3), hg. von Claude Lefort, München 1984, 87ff.; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, 136f.; und James Elkins: *The Object Stares Back – On the Nature of Seeing*, San Diego 1997, bes. 233–235.

⁴³ Vgl. Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: ders., Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt – Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, 7–45, bes. 10. Für einführende Überlegungen zum Zeichnen als Unterscheiden vgl. ferner Hans Dieter Huber: »Draw a distinction« – Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung, in: *Zeichnen – Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*, hg. von Ursula Bindet et al., Berlin 1996, 8–21.

sprünglichen Zug nicht auch nur annähernd in der ihm eigenen Zeitlichkeit. Eine rasch mit der Feder gezogene Linie etwa mußte auf eine eigens präparierte Kupferplatte geritzt und anschließend in diese Platte geätzt werden. Kenner und Liebhaber des 18. Jahrhunderts wußten um die komplizierten Reproduktionsverfahren, die bei der Faksimilierung zum Einsatz kamen. Ihnen war klar, daß der Ätzvorgang der Radierung oder der Aquatinta eine ganz andere Form von Zeitgefühl erforderte als das Zeichnen, da die Dauer des Bades in der ätzenden Säure über die Tiefe und Sättigung der späteren Linie entschied. Was im Faksimile zunächst als getreue, unmittelbare Wiedergabe des ursprünglichen Linienzugs erschien, verdankte sich mithin fundamental anderen zeitlichen Prozessen, die im Ergebnis nicht am Verlauf der Linie, sondern – unter der Lupe – an deren körniger, am Rand »angefressener« Erscheinung sichtbar wurden.

Auch die weithin verbreiteten Konventionen des zeitgenössischen Zeichenunterrichts, der – wie bereits kurz angesprochen – über weite Strecken aus Übungen im Nachzeichnen bestand, implizierten eine Komplikation der Zeitlichkeit des Zugs. Schon das Wort »Nachzeichnen« signalisiert die konstitutive Nachträglichkeit, die diese Form des Zeichnens charakterisiert. Diese Nachträglichkeit geht unvermeidlich mit einer Hemmung und Verlangsamung des Linienzugs einher, da jedem Strich zunächst der konzentrierte Blick auf die Vorlage vorausgehen muß. Dem eingehenden Betrachten von Zeichnungen oder Druckgraphiken kann diese Praxis – wie etwa Goethe erfuhr – sehr förderlich sein.⁴⁴ Der Zeitlichkeit des ursprünglichen Zuges der Künstlerhand kann man in der notwendigen komplexen Verschränkung von Zeichnungs- und Wahrnehmungsvollzügen allerdings kaum näher kommen. Auch hier führte das gestiegene Interesse am Zug zu der Erfahrung, daß dessen vermeintlich unproblematische Unmittelbarkeit sich dem Versuch einer Annäherung zu entziehen schien. Der Kult des Zugs wurde durch seine eigenen Äußerungsformen und Praktiken in Frage gestellt.

Das gilt nicht zuletzt auch für die bloße Betrachtung von Handzeichnungen. Das Ansinnen, mit dem Verfolgen eines Linienzugs der Bewegung einer Hand nachzuspüren, soll – im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts – an das Genie des Künstlers und dessen Intention, mithin an den Ursprung der Zeichnung heranzuführen. Tatsächlich aber sieht der aufmerksame Betrachter des Linienzugs eine farbige Markierung auf Papier. Das Interesse am Zug lenkt den Blick unvermeidlich weg von der Kontur als Begrenzung einer Form und stattdessen auf materielle und performative Aspekte der Zeichnung. Verschwand zuvor die farbige Spur des Strichs, um in der Funktion als Grenzmarkierung aufzugehen, so tritt dieser Grenzcharakter der Linie nun zugunsten ihrer eigenen Materialität zurück. Der Strich geht keineswegs darin auf, Markierung einer Differenz oder Grenze zwischen zwei Flächen zu

⁴⁴ Vgl. Johannes Grave: »Sehen lernen« – Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80 (2006), 357–377.

sein.⁴⁵ Wenn der Betrachter einer schwellenden Linie folgt, um etwa zu beobachten, wie der Künstler den Druck auf die Feder variierte, so realisiert er das Potential der Linie, selbst einen Eigenwert, gewissermaßen die Dimension einer kleinen Fläche, anzunehmen. Was zunächst Begrenzung zu sein schien, erhält so ein eigenes visuelles Gewicht und generiert dabei – an den Rändern des Strichs – eigene Grenzen.⁴⁶ Der anfänglich nebensächliche Strich erscheint nun selbst durch seine eigenen Ränder »gerahmt« und wird zur Hauptsache. Die Differenzmarkierung unterliegt damit weiteren Differenzierungen. Wie weit auch immer eine solche Betrachtung verfolgt wird, in jedem Fall trübt sich mit der Konzentration auf den Zug der Blick auf die mit den Linien bezeichneten Formen erheblich ein. Die Linie als Spur der Künstlerhand, der die besondere Aufmerksamkeit gilt, wird zum Störfaktor für eine Wahrnehmung, die nach etwas Dahinterliegendem, einem bezeichneten Gegenstand, einer Aussage oder dem genialen künstlerischen Einfall sucht. Indem der Linienzug den Blick immer mehr auf sich zieht, verliert er in der Betrachtung seine vermeintliche Einfachheit und erweist sich als unkontrollierbar. Der Moment des Umschlags zwischen dem »Lesen« eines graphischen Zeichens und der Wahrnehmung eines singulären sichtbaren Phänomens wird nicht gänzlich durch den Betrachter gesteuert.⁴⁷ Der Blick auf das Dargestellte und der Nachvollzug des zeichnerischen Prozesses, in dem die Darstellung entstand, lassen sich nicht als alternative Wahrnehmungsoptionen verstehen, zwischen denen der Betrachter gänzlich frei entscheiden könnte, vielmehr scheinen sie kaum mehr koordinierbar.⁴⁸

Um 1800 wird dieses Wechselspiel der Linie zwischen referentieller Bezeichnung und visuellem Eigenwert u.a. am Beispiel der Arabeske⁴⁹ oder der Kalligraphie diskutiert. Es sind bezeichnenderweise Momente einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Form und Materialität von kalligraphischen Zeichen, die etwa in E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* die Lesbarkeit dieser Zeichen radikal in Frage stellen. Dem mit dem Kopieren einer Handschrift betrauten Studenten Anselmus erscheinen die Zeichen auf der Pergamentrolle plötzlich als »so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirren«⁵⁰. Gerade der aufmerksame, konzentrierte

⁴⁵ Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden* [Anm. 42], 57. Für eine kritische Anknüpfung an Derridas Überlegungen zum Linienzug vgl. James Elkins: *Marks, Traces, »Traits«, Contours, »Orli«, and »Splendores« – Nonsemiotic Elements in Pictures*, in: *Critical Inquiry* 21/4 (1995), 822–860, bes. 841f.

⁴⁶ Vgl. Elkins: *Marks, Traces* [Anm. 45], 842.

⁴⁷ Vgl. Michael Newman: *The Marks, Traces, and Gestures of Drawing*, in: *The Stage of Drawing – Gesture and Act*, ed. by Catherine de Zegher, London 2003, 93–108, bes. 99–102.

⁴⁸ Dazu – in kritischer Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgenstein und Jean-Paul Sartre – Damisch: *Traité du trait* [Anm. 4], 79–90.

⁴⁹ Vgl. oben Anm. 13.

⁵⁰ E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf – Ein Märchen aus der neuen Zeit*, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier – Werke 1814*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 1993, 229–321, hier 301. Vgl. auch Günter Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«*, in: *Athenäum* 1 (1991), 69–107.

Blick auf die Zeichen trübt mithin ihre Identifizierbarkeit ein und läßt ihre Opazität hervortreten.

Die Versenkung in den Linienzug und seine eigene opake Erscheinung kann bewirken, daß sich auch dem Betrachter von Zeichnungen zunehmend die Intention des Künstlers entzieht, der er sich doch durch die rezeptive Verdoppelung des zeichnerischen Aktes nähern wollte. Dieser Entzug betrifft genau jenes hinter der Zeichnung Liegende, dem eigentlich das Interesse galt: Ausgerechnet die angestrebte Rückkehr an einen Ursprung und die Wiedererweckung einer ursprünglichen Präsenz erweisen sich als unmöglich. Es sind nicht allein rezeptionsästhetische Komplikationen, wie sie hier beschrieben wurden, die eine solche Rückkehr an einen Ursprung verunmöglichen. Gerade in ihrer Nachträglichkeit ist die Spur, so hat Jacques Derrida vorgeschlagen, nicht nur als komplexe Relation der an sich linearen Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen,⁵¹ sondern als eine fundamentale Infragestellung dieses »vulgären Zeitbegriffs«⁵². Bereits bei ihrer Produktion sei es der Spur unmöglich, »in der Fülle einer Gegenwart und einer absoluten Präsenz zu entstehen«⁵³. In diesem Sinne verstanden, kann die Spur nicht der Ort einer Rückkehr zum Ursprung sein, sie fungiert vielmehr als eine Operation, die eine von den Begriffen Präsenz und Ursprung getragene Metaphysik dekonstruiert.⁵⁴ Die Spur geleitet nicht zum Ursprung zurück, indem sie etwa als Linie die linear-sukzessive Zeit des Zugs vorstellig macht, sondern lenkt den Blick auf eine »ursprüngliche« Differenz.

IV. Zeichnung ohne Zug

Die skizzierten rezeptionsästhetischen Komplikationen des Zugs könnten ein wesentlicher Grund für die auffällige, bewußte Negierung von Strich, Zug und Hand in vielen Zeichnungen der Zeit um 1800 sein, wenngleich die zuletzt angedeutete philosophische Brisanz dieser Komplikationen kaum offensichtlich gewesen sein dürfte. An den Zeichnungen nazarenischer Künstler wie Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius oder Franz Pforr läßt sich festmachen, daß der Negierung des Zugs tatsächlich die Skepsis gegenüber dem im 18. Jahrhundert gepflegten Rückschluß vom Linienzug auf die künstlerische Geste zugrunde lag. Der Bruch mit diesem Verständnis von Zeichnung ist umso bemerkenswerter, als die Nazarener mit ihrer immer wieder pathetisch geäußerten Selbstverpflichtung, nur dem »eigenen

⁵¹ Für ein solches Konzept vgl. Georges Didi-Hubermans Begriff des »Anachronismus« (Georges Didi-Huberman: *Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000).

⁵² Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, 125; sowie ders., *Die différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, 2. Aufl. Wien 1999, 31-56, bes. 50.

⁵³ Derrida: *Grammatologie* [Anm. 52], 122.

⁵⁴ Vgl. Derrida: *Grammatologie* [Anm. 52], bes. 81-87 u. 114-128.

Gefühl« zu folgen,⁵⁵ auf den ersten Blick an den Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts anzuschließen scheinen. Wäre nicht ein betont individueller Einsatz des Linienzugs das beste Mittel gewesen, dem »eigen Gefühl« Ausdruck zu verleihen? Konnte nicht der Kult der Skizze einen Weg weisen, wie das Gefühl des Künstlers unmittelbar in der Zeichnung anschaulich würde?

Doch wie fragwürdig ein derartiger Schluß vom Zug auf das Künstlerindividuum inzwischen geworden war, zeigt sich unmißverständlich im nazarenischen Zeichenstil. Die Berufung der Nazarener auf das »eigne Gefühl« führte paradoxerweise zur Vermeidung aller gestischen, dynamischen oder gar virtuosen Elemente in der Zeichnung.⁵⁶ Die Briefe und Berichte, die Johann Friedrich Overbeck und Franz Pförr während ihrer Studienzeit an der Wiener Akademie schrieben, führen vor Augen, daß sie einen betont herausgestellten, schwungvollen Linienzug nicht als Ausweis von Individualität und Emotionalität, sondern als leere rhetorische Geste verstanden, die allein auf Konvention beruhte.⁵⁷ Richtungsweisend für die weitere Entwicklung von Overbeck und Pförr wurden zwei ältere Künstler, die ihrerseits schon mit der Akademie gebrochen hatten: Asmus Jakob Carstens und Eberhard Wächter. Wächter, den Overbeck und Pförr in Wien kennen lernten, schrieb in einem Brief über Carstens' zeichnerischen Stil: »Carstens hatte zwar selbst nicht viel Machwerk, oder Faustkunst. Aber eben dieß erhöht den werth sr. Arbeiten, daß die Hand nur den geringsten, u: bloß nöthigen Antheil an ihrer Güte hat.«⁵⁸ Den Anteil der »Hand«, der »Faustkunst«, an der Wirkung der Zeichnung auf ein Minimum zu reduzieren, wurde fortan auch zur Maxime der Nazarener.⁵⁹ Als Ideal galt eine Zeichnung, die nicht mehr an den Akt des Zeichnens denken ließ.

Diese Auffassung von Zeichnung erwies sich als unverzichtbar für eines der Hauptanliegen der Nazarener: die Restitution einer genuin christlichen Bildkunst.

⁵⁵ Vgl. etwa Overbecks Brief an seinen Vater vom 5. Februar 1808; Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck – Sein Leben und Schaffen – Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, 2 Bde., Freiburg/Br. 1886, I, 68.

⁵⁶ Insofern folgte Carl Friedrich von Rumohr einem anderen, aus der Sicht der Nazarener veralteten Begriff von Zeichnung, als er ihnen – aufgrund ihres zeichnerischen Stils – »Ängstlichkeit« unterstellte: »Nun blicke Einer einmal in die Studienbücher vieler heutigen Maler. Kein einziges Studium der Arbeit und des Erkennens im Buche, aber ängstlicher, reinlicher Fleiß in der Nachahmung dessen, was eben ihnen gefallen; und nicht bloß dessen, was ihnen darin gefallen, sondern auch alles Müßigen und Zufälligen, das den gefälligen Gegenstand eben begleitet hat. Kein Knopf zu wenig; [...]« (Carl Friedrich von Rumohr: *Drey Reisen nach Italien – Erinnerungen*, Leipzig 1832, 195f.).

⁵⁷ Vgl. Pförrs Studienbericht von 1810, bei Fritz Herbert Lehr: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst – Franz Pförr der Meister des Lukasbundes*, Marburg 1924, bes. 38; ferner: Hans-Joachim Ziemke: *Franz Pförrs Studiumsbericht*, in: *Correspondances – Festschrift für Margret Stöffmann zum 24. November 1996*, hg. von Hildegard Bauereisen und Martin Sonnabend, Mainz 1996, 135-146.

⁵⁸ Zit. nach Busch: *Die notwendige Arabeske* [Anm. 13], 321.

⁵⁹ Vgl. auch die Verpflichtung im Bundesbrief der Nazarener, »eifrig jeder akademischen Manier entgegen zu wirken« (zit. nach Hollein/Steinle: *Religion Macht Kunst* [Anm. 6], 260).

Eine exemplarische Werkgruppe, Ferdinand Oliviers Zyklus *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden*, mag diesen Aspekt veranschaulichen.⁶⁰ Der zunächst in Zeichnungen vorbereitete Zyklus erschien 1823 in Form von Kreidelithographien, doch wengleich es sich letztlich um eine druckgraphische Folge handelt, erweist sie sich bei näherem Hinschauen als Schlüsselwerk für die Frage nach einer »Zeichnung ohne Zug«.

Erste Versuche der Vervielfältigung der insgesamt neun Blätter durch Radierungen hatte Olivier abgebrochen⁶¹ – offenbar entfernte sich das Druckbild zu sehr von der zeichnerischen Vorlage, vielleicht mißfiel ihm auch die Nähe der Radierung zur geistreichen Skizze, die der Graphikdiskurs des 18. Jahrhunderts so nachdrücklich betont hatte.⁶² Seinem charakteristischen Zeichenstil entsprach offenkundig mehr die neue Technik der Lithographie, die er sich schließlich für die Graphikfolge aneignete. Daß der Wahl der Reproduktionstechnik besondere Bedeutung zukommen mußte, wird klar, wenn man auf den graphischen Stil der Lithographien blickt. Die gleichmäßig starke, leicht tonig-körnige Linie integriert alle Formen und Details der Darstellung in ein übergreifendes graphisches System und bindet sie an die Bildfläche. Kein einzelner Strich lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters allein auf sich, so daß etwa über den Linienzug als Spur der Hand der Zeichenvorgang selbst erfahrbar würde; eine zusätzliche Tonplatte erhöht zudem bei stärker schraffierten Partien die Bindung der Striche an die Bildfläche. Die Funktion dieser graphischen Erscheinung, die ihren Charakter als von Menschenhand herrührende »Faktur« verschleiert, geht offenbar nicht allein in einer historistischen Stiladaption auf, die an die »Bestimmtheit« und »Härte« altdeutscher Druckgraphik erinnert. Obwohl Oliviers Zyklus mit der Faksimile-Kultur des 18. Jahrhunderts das Anliegen teilt, die

⁶⁰ Vgl. Peter Märker: »Selig sind die nicht sehen und doch glauben« – Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Oliviers, in: *Städel-Jahrbuch* NF 7 (1979), 187–206; Antony Griffiths und Frances Carey: *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, 209–214, Nr. 135; Helmut Börsch-Supan: *Ferdinand Oliviers Wochentagszyklus*, in: *Sommerreisen nach Salzburg im 19. Jahrhundert – Ergebnisse eines interdisziplinären Symposiums*, hg. von Wolfram Morath, Salzburg 1998 (Carolino Augusteum – Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Jahresschrift 43/44, 1997/98), 99–109; Ludwig Grote: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, erweiterter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1938 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 7), Berlin 1999, 212–228; Werner Telesko: *Zum Sinngehalt der lithographischen Serie »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden ...« (1823) von Ferdinand Olivier – Natur und Religion in der Kunst der Nazarener*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 58, 2004, Heft 1, 62–72; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 489f.; Johannes Grave: *Landschaft als Bildkritik – Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich*, in: *Landschaft am »Scheidpunkt« – Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, hg. von Markus Bertsch und Reinhard Wegner, Göttingen 2009 [im Druck] (mit weiterer Literatur).

⁶¹ Zu den drei erhaltenen Radierungen vgl. insbes. Gisela Scheffler: *Zur Wechselwirkung zwischen künstlerischer Absicht und graphischen Techniken im Entstehungsprozeß der »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden [...]« von Ferdinand Olivier*, in: *Druckgraphik – Funktion und Form*, hg. von Robert Stalla, München 2001, 111–118.

⁶² Vgl. etwa die in Anm. 30 zitierte Äußerung Johann Caspar Füsslis.

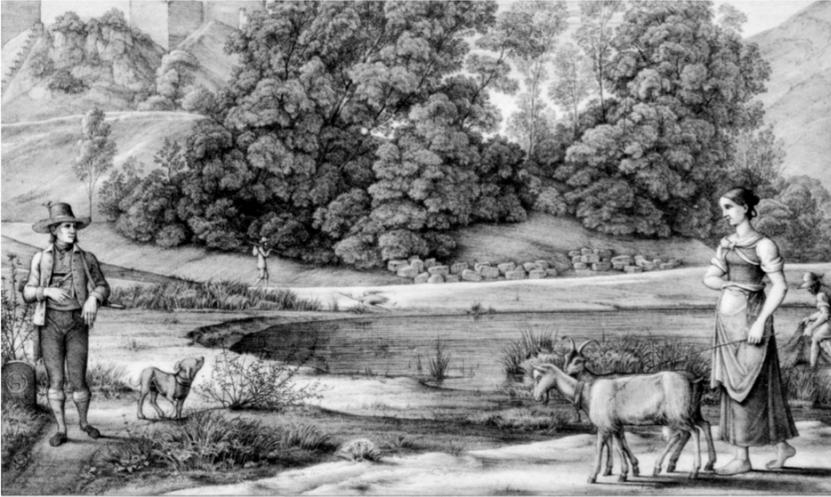


Abb. 4: Ferdinand Olivier: *Dienstag. Bergveste Salzburg von der Mittagsseite* (um 1818-1822), Kreidelithographie, 28,9 x 32,5 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

zeichnerische Vorlage möglichst genau zu reproduzieren, verfolgt er ein entgegengesetztes Ziel. Diente die Faksimilierung dazu, anders als bei früheren Formen der Reproduktion endlich auch die individuelle Strichführung, die »Hand« des Künstlers, wiedergeben zu können, so soll bei Olivier alles Individuelle, Handschriftliche, jede Spur, die auf die Künstlerpersönlichkeit verweisen könnte, ausgeblendet werden.

Dieselbe Strategie, potentielle Attraktionen gar nicht erst auffällig werden zu lassen, verfolgte Olivier auch in der Darstellung seiner Bildmotive. So wie er jedes Ausstellen einzelner, virtuoser Linienzüge meidet, unterläuft er durch die beiläufige Darstellung der eigentlichen landschaftlichen Sensationen das Interesse des Betrachters am Salzburger und Berchtesgadener Land. Die Landschaft, die gerade eine erste touristische Erschließung erfuhr, wird in den Lithographien außerordentlich unspektakulär präsentiert. Die herausragenden landschaftlichen Szenereien werden im Zyklus nicht besonders hervorgehoben; und auch die im Bild dargestellten Staffagefiguren widmen ihnen keine Aufmerksamkeit. Statt der Inszenierung von Attraktionen im Bildraum setzt Olivier auf eine kompositorische Verspannung der Bildelemente, insbesondere von Horizontalen und Diagonalen, auf der Bildfläche, so daß jede Anmutung von kontingenter Augenblicklichkeit durch die kalkulierte Komposition der Landschaften unterbunden wird. Eine eher streifenartige Staffe- lung der Bildgründe läuft auf dem Blatt mit der Bergveste Salzburg (Abb. 4) dem Eindruck einer für den Betrachter begehbaren Landschaft zuwider. Die Darstellung *Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg* (Abb. 5) erweist sich bei näherer Betrachtung



Abb. 5: Ferdinand Olivier: *Mittwoch. Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg* (um 1818–1822), Kreidelithographie, 28,2 x 32,9 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

tung als subtil verwobenes Geflecht von Diagonalen, die der Bildstruktur zusammen mit den auffällig rahmenden Bäumen im Mittelgrund ein hohes Maß an Festigkeit geben.⁶³ Olivier reagierte auf diese Weise auf Probleme, die der Versuch mit sich bringen mußte, die Landschaft als Gegenstand in die christliche Bildkunst der Nazarener einzubringen. Sollte die Landschaft im Sinne der Nazarener bildwürdig werden, so mußten verbreitete Formen der Landschaftswahrnehmung unterbunden werden. Weder durfte das Landschaftsbild als reine Landschaftsvedute aufgefaßt werden, weil ihm so nur dokumentarischer Wert zukäme, noch durfte es den Betrachter dazu einladen, in der dargestellten Landschaft virtuell zu wandern, da sonst die Bildlichkeit der Darstellung und mit ihr der Verweischarakter ausgeblendet würden.

Die Distanzierung des Betrachters, das Unterbinden konventioneller Wahrnehmungsmuster sowie Strategien einer gezielt angestrebten »Unähnlichkeit« eröffnen Olivier ein Feld, um zeichenhafte Verweise im Bild zu etablieren. Vor allem die Bildfiguren können sich nun aus einer Funktionalisierung als Staffage lösen, sie lassen an biblische oder legendarische Vorbilder⁶⁴ denken und erheben auf diese Weise die gezeigte Landschaft zu einem christlichen Topos, ohne ihn sogleich als Ort eines konkreten heilsgeschichtlichen Ereignisses auszuweisen. In eine umfassende christliche Ordnung fügen sich die einzelnen Bilder aber vor allem durch die Zusammen-

⁶³ Vgl. Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 489f.

⁶⁴ Peter Märker hat darauf hingewiesen, daß diese unübersehbaren Allusionen keine Stringenz aufweisen: »Die Sinnbeziehungen bleiben fragmentarisch.« (Märker: »*Selig sind die ...*« [Anm. 60], 188).

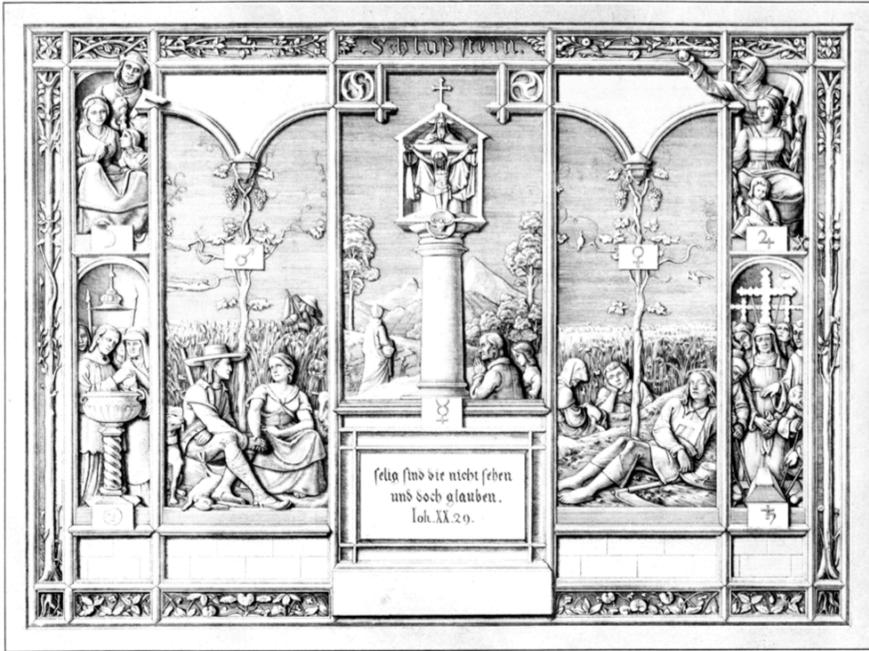


Abb. 6: Ferdinand Olivier: *Schlußstein* (um 1818-1822), Kreidelithographie, 30,7 x 40 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

stellung zu einem Zyklus. Sieben Landschaften werden explizit sieben Wochentagen zugeordnet; sie sollen nicht für sich stehen, sondern als Teil eines umfassenden Zusammenhangs aufgefaßt werden. Von der Schöpfungsgeschichte an sind Natur und Mensch in eine zeitliche Struktur eingebunden, der selbst in keiner Weise Sichtbarkeit zukommt.⁶⁵ Nur in dieser gottgegebenen Ordnung aber scheinen Oliviers Bilder von Salzburger und Berchtesgadener Landschaften ihre Berechtigung zu finden.

Erst das Schlußblatt (Abb. 6) des gesamten Zyklus expliziert die Motivation, die Oliviers Wahl des Dargestellten und der graphischen Darstellungsform zugrunde liegt. Das letzte Blatt stellt die »Sieben Gegenden« unter ein besonders radikales, paradoxes Motto: »Selig sind, die nicht sehen, und doch glauben.« (Joh 20, 29). Der christliche Transzendenzbezug, um den es Olivier ging, setzte den Bruch mit einer rein innerweltlichen Wahrnehmung voraus, mußte Figurationen suchen, die etwas »unähnlich« erscheinen lassen, um ein falsches Vertrauen auf den Sehsinn zu verhindern. Diese grundlegende Seh-Kritik ließ sich nicht mehr mit dem Konzept vereinbaren, über ein genaues Betrachten des Linienzugs nochmals den zeichnerischen Akt nachzuvollziehen. Weil das »eigne Gefühl« des Künstlers, das die Richtschnur

⁶⁵ Vgl. Börsch-Supan: *Ferdinand Oliviers Wochentagszyklus* [Anm. 60], 101.

seiner Tätigkeit sein sollte, jede unmittelbare sinnliche Manifestation überstieg, galt es, die Zeichnung von klar erkennbaren Spuren des Zeichenaktes frei zu halten.

Nicht zuletzt verhinderte Oliviers graphische Gestaltung der Blätter eine allzu unproblematische Analogisierung des Linienzugs mit der Zeitlichkeit des zeichnerischen Aktes. Die kontingente, vergängliche Zeit der künstlerischen Schöpfung konnte nicht von Interesse sein, wenn es darum ging einen von Gott eingerichteten Zyklus der Zeit, die Woche mit ihren sieben Tagen, vor Augen zu führen und dabei die Natur, Gottes vor der Zeit vollzogene Schöpfung, zu zeigen. Ihr, und nicht dem ohnehin fragwürdigen Rückschluß auf die Tat des Künstlers sollte die Aufmerksamkeit des Betrachters gelten.

Oliviers Versuch, in Zeichnung und Druckgraphik jeden auffälligen Linienzug zu vermeiden, um den seines Erachtens falschen Schluß vom Zug auf eine Intention o. ä. zu unterbinden, markiert einen Extrempol. Ein gänzlich anderes, mindestens ebenso so radikales Konzept von »Zeichnung ohne Zug« deutet sich bereits fast 50 Jahre zuvor in Ansätzen an. Doch sind uns die Werke des Zeichners, der vielleicht am konsequentesten nach einer Zeichnung ohne Zug gestrebt hat, nur in der literarischen Fiktion zugänglich: gemeint sind die zeichnerischen Bemühungen von Goethes berühmter Romanfigur Werther. Einer der ersten Briefe Werthers enthält einen Bericht, der sich implizit als Programm einer Zeichnung ohne Zug lesen läßt. Der Brief vom 10. Mai gilt gemeinhin als Schwärmerei eines dilettantischen Künstlers, der durch eine besondere Anspannung seiner Einbildungskraft technische Mängel sublimiere. Sein Bericht jedoch erlaubt auch andere Erklärungen: »Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund –

Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.«⁶⁶

Werthers Bericht evoziert ein Naturerlebnis, in dem die Wahrnehmung kleinster Einzelheiten völlig problemlos mit einem Totaleindruck kurzgeschlossen scheint.⁶⁷ Obwohl er dem unscheinbarsten Insekt und den mit bloßem Auge kaum mehr beobachtbaren Details der Pflanzenwelt nachgeht, formt sich das Erlebnis dennoch zu einer Ganzheit, wird seine Umgebung zu einer »Welt«, die sich sogar zum unmittelbaren Erlebnis von Transzendenz zu steigern vermag. Geradezu den Status eines Beweises dieser Intensität, Dichte und Ganzheitlichkeit des Erlebnisses erlangt Werthers Einsicht, die »Herrlichkeit dieser Erscheinungen« nicht zeichnerisch erfassen zu können. Signifikant ist insbesondere seine Präzisierung, er könne angesichts dieses Erlebnisses »keinen Strich« ziehen. Tatsächlich würde jedem Strich, jedem Zug, eine kritische Infragestellung der Ganzheit und Gegenwärtigkeit innewohnen, die Werther postuliert. Jeder Strich würde Grenzen ziehen und Differenzen markieren, würde Entscheidungen treffen und andere Optionen ausschließen. Die unendliche Fülle an Möglichkeiten, die noch dem weißen Papier eigen ist, würde mit jedem Zug dramatisch eingeschränkt. Werther stößt sich daher nicht allein an der dem Zug eigenen Zeitlichkeit, sondern insbesondere auch an der mit jeder Linie verbundenen Differenzsetzung.

Seine Ersatzhandlung, das Schreiben,⁶⁸ kann dieses Problem allerdings ebenfalls nicht umgehen. Vermeidet er zunächst identifizierende Benennungen, indem er sich bewußt auf atmosphärische Wahrnehmungen konzentriert – das Dampfen des Tales, die undurchdringliche Finsternis des Waldes –, so beginnt die ganzheitliche Geschlossenheit des Erlebnisses mit der Wendung zu den kleinsten denkbaren Einheiten, den Gräschen, Würmchen und Mückchen, zu zerfallen. Werthers Insistieren auf dem Wimmeln, auf der unüberschaubaren Mannigfaltigkeit und der unzähligen Vielzahl von Insekten versucht die Konzentration auf ein konkretes Einzelnes zu verhindern, doch nötigt ihn das Medium der Sprache zu Benennungen, mithin zu

⁶⁶ Goethe: *Sämtliche Werke* [Anm. 36], Bd. 1.2, 199. – Für ausführlichere Überlegungen zu Werther als Zeichner vgl. etwa Gerhard Kurz: *Werther als Künstler*, in: *Invaliden des Apoll – Motive und Mythen des Dichterleids*, hg. von Herbert Anton, München 1982, 95-112; Achim Aurnhammer: *Maler Werther – Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 36* (1995), 83-104; Ernst Osterkamp: *Dämmerung – Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe*, in: *Der junge Goethe – Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, hg. von Waltraud Wiethölter, Tübingen 2001, 145-161, bes. 149f.; Jörg Löffler: *Unlesbarkeit – Melancholie und Schrift bei Goethe*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 193), 38-59.

⁶⁷ Zum Begriff des Totaleindrucks vgl. Gerhard Hard: *Der ›Totalcharakter der Landschaft‹ – Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*, in: Herbert Wilhelmi, Gerhard Engelmann und Gerhard Hard: *Alexander von Humboldt – Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt*, Wiesbaden 1970 (Erdkundliches Wissen – Beihefte zur Geographischen Zeitschrift, Bd. 23), 49-73; Grave: »Sehen lernen« [Anm. 44], 360-362.

⁶⁸ Zum Schreiben als Ersatzhandlung des Zeichnens vgl. Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden* [Anm. 42], 43.

begrifflichen Differenzmarkierungen, die den Totaleindruck in Frage stellen. Nicht nur der Stift des Zeichners, sondern auch die Feder des Briefschreibers zerstört die fragile Ganzheit. Weder Zeichnung noch Schrift, die zwei klassischen papierbasierten Kulturtechniken, können hier genügen, weshalb Werther zu der Metapher greift, er wüschte sich, das Erlebnis »dem Papier [...] einhauchen« zu können.

Sein Eingeständnis, diesem unmöglichem Anspruch nicht entsprechen zu können und »unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen« zugrunde zu gehen, wird gemeinhin als Scheitern des Dilettanten verstanden. So einsichtig diese Begründung von Werthers Verzicht auf jedes Zeichnen auch ist, bleibt dennoch offen, warum er für sich in Anspruch nehmen kann, »niemalen ein größerer Maler gewesen« zu sein. Die Erklärung, Werther male hier in Worten,⁶⁹ kann nicht gänzlich überzeugen, da ja auch seine detaillierte Beschreibung dem grundlegenden Problem unterliegt, Differenzsetzungen vorzunehmen, die die Einheit des Totaleindrucks in Frage stellen.⁷⁰ Zwar entfaltete bereits Karl Philipp Moritz in seinem literaturexegetischen Kabinettstück »Über ein Gemälde von Göthe« den Gedanken, in Werthers »poetische[m] Gemälde«⁷¹ bildeten sich die einzelnen Elemente »zu einem vollendeten Ganzen«⁷², doch mußte auch Moritz von einer »Folge« verschiedener »Umrisse« und »Züge« sprechen.⁷³ Seine eigene Interpretation des »Gemäldes« entkommt nicht dem Zwang, immer wieder Differenzen zu markieren und damit nochmals die »Natur« zu verfehlen, die sich als »mächtiger« erweist und »sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen läßt«⁷⁴.

⁶⁹ Vgl. Osterkamp: *Dämmerung* [Anm. 66], 149.

⁷⁰ Signifikant ist Werthers *en passant* vorgenommene Differenzierung zwischen Zeichnen und Malen. Die Malerei als weniger linienbetonte künstlerische Technik wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als das Medium charakterisiert, das den Übergängen und atmosphärischen Grenzverwischungen des natürlichen Seheindrucks eher gerecht werden könne; vgl. etwa Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerley*. 2 Teile, Leipzig 1762 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1997], II, 555-562 u. 573. In der Kunst und Kunsttheorie der frühen Neuzeit galt die Farbe allgemein als besonders geeignetes Mittel, um die »Lebendigkeit« und Einheit des Bildes zu sichern; vgl. dazu Frank Fehrenbach: *Kohäsion und Transgression – Zur Dialektik lebendiger Bilder*, in: *Animationen / Transgressionen – Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 4), 1-40.

⁷¹ Karl Philipp Moritz: *Über ein Gemälde von Goethe*, in: ders.: *Werke in zwei Bänden, II: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt/M. 1997, 911-918, hier 911. – Der Text erschien erstmals 1792 in der *Deutschen Monatschrift*.

⁷² Ebd., 912.

⁷³ Ebd., 915 (Folge), 915f. (Umrisse) und 912 (Züge). – Bemerkenswert ist in diesem Kontext die Bedeutung des »Zugs« in Lessings Definition des »poetischen Gemäldes« als einer besonderen »Verbindung mehrerer Züge« (*Laokoon*, Kap. XIV, vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke in zwölf Bänden, V/2: Werke 1766-1796*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, 113).

⁷⁴ Moritz: *Über ein Gemälde von Goethe* [Anm. 71], 915. Vgl. auch Elliott Schreiber: *Towards an Aesthetics of the Sublime Augenblick – Reading Karl Philipp Moritz Reading Goethe's »Die Leiden des jungen Werthers«*, in: *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture* (Amsterdamer Beiträge zur neueren

Vielleicht ist es daher berechtigt, gezielt auf das ausdrücklich erwähnte »Papier« zu schauen. Nach dem Bekenntnis, nicht zeichnen zu können und dennoch nie ein größerer Maler gewesen zu sein, setzt Werther zu einer Erklärung dieser paradoxen Behauptung an. Indem diese Erklärung mit der Konjunktion »wenn« einsetzt, wird dem Leser suggeriert, es werde die Situation imaginiert, aus der erst das Scheitern des Zeichnens folgt, mithin die Situation des Zeichners *vor* dem ersten Strich. Werther, so läßt diese Erklärung vermuten, entscheidet sich nicht sogleich dafür, gar nicht zu zeichnen, sondern verharrt zunächst in der Situation, *noch* nicht zu zeichnen.⁷⁵ Sein Bericht lädt in äußerst auffälliger Weise genau den Moment auf, dem der eigentliche Zeichenakt zu folgen hätte. Nicht zuletzt durch eine kalkulierte Stauung im Textfluß erhält dieser Moment eine ungewöhnliche zeitliche Dehnung. Dreimal setzt Werther zu langen Beschreibungen an, die er mit dem als Anapher fungierenden »wenn« (bzw. »wenn's«) einleitet, so daß sich die vielfältigen Natureindrücke geradezu akkumulieren, um nach der Konjunktion »dann« endlich zu ihrer Bestimmung zu gelangen. Eine Erfüllung im künstlerischen Zeichenakt erfolgt zwar nicht, doch ist dem Verzicht auf das Zeichnen ein spürbar langes Zaudern vorhergegangen.

Es ist dieses Zaudern vor dem endgültigen Verzicht, das als eine besondere Form der »Zeichnung ohne Zug« gelten kann. Denn im gedehnten Moment des Zögerns, der zunächst als ein Moment vor dem Zeichenversuch erscheint, ist das weiße Blatt nicht mehr nur ein einfacher Bogen Papier, sondern bereits ein Bildgrund, ohne daß einzelne gezogene Striche die Fülle der zeichnerischen Möglichkeiten einschränken würden. Für die Dauer dieses Zauderns wird das Papier vorübergehend zu einer Zeichnung ohne jeden Zug, die nicht allein aus einem flachen Blatt Papier besteht, sondern in der Fläche bereits eine – freilich unermessliche – Tiefe eröffnet. Werther selbst legt den Gedanken an eine solche Koinzidenz von Fläche und Tiefe nahe, wenn er – in äußerst befremdlicher Wortwahl – von der »Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes« spricht, an der die »hohe Sonne« ruhen würde. Versteht man Werthers gedehntes Zaudern vor dem Setzen eines Strichs als ein Zeichnen ohne Zug, so wird letztlich die Tradition des frühneuzeitlichen Begriffs von Zeichnung oder *disegno* in Frage gestellt. Die Zeichnung würde dann nicht mehr primär als Differenzmarkierung, als Umreißen der Form gelten, sondern wäre ausgehend vom Grund zu denken.⁷⁶

Germanistik, Bd. 62), ed. by Evelyn K. Moore and Patricia Anne Simpson, Amsterdam 2007, 193–217, bes. 208–217.

⁷⁵ Zu den Voraussetzungen der Situation des Zeichners *vor* dem ersten Strich vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Vor dem ersten Strich – Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*, in: *Randgänge der Zeichnung*, hg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, München 2007, 231–255.

⁷⁶ Yves Bonnefoy hat die provokante Dimension eines dauerhaften Zauderns vor dem Strich in einem Gedankenexperiment vor Augen geführt, das an Werthers Erlebnis erinnert. Auch für Bonnefoy ist die Verweigerung des Zugs eine Ablehnung der dinglichen Identifikation, die das

Werther reagiert mit seinem Zaudern primär auf das Problem, daß jede mit dem Linienzug vorgenommene Differenzmarkierung den Spielraum des Möglichen einschränkt und die von ihm erlebte Ganzheit zerteilt. Sein Verhalten ließe sich aber ebenso als eine Antwort auf die Einsicht verstehen, daß die Zeitlichkeit des Zugs fraglich geworden ist. Mit seinem Zögern setzt Werther eine spurlos vergehende Zeitspanne gegen die Zeit des Linienzugs, die zunächst konserviert zu sein scheint, aber dem Betrachter dennoch nie gänzlich zugänglich wird. Der Dauer des Zauderns ist dieses Problem nicht inhärent. Da das Zögern ohne jede Spur bleibt, animiert es niemanden, nach dem »Ursprung« dieses Zögerns zu suchen und es in die Präsenz des eigenen Erlebens zurückholen zu wollen.

Werther wird jedoch seinem utopischen Entwurf einer Zeichnung ohne Zug, die in seinem Bericht vom 10. Mai als eine Option aufscheint, im weiteren Verlauf des Romans nicht treu bleiben. Nur gut zwei Wochen später, am 26. Mai, berichtet er ausführlich, wie er zwei Knaben in der freien Natur gezeichnet habe. In jeglicher Hinsicht ist der Bericht über diese Zeichnung ein Gegenstück zu den Erfahrungen des 10. Mai. Werther setzt sich nun nicht einer überwältigenden Fülle von Natureindrücken und einem Gewimmel von Details aus, sondern beschränkt sich auf wenige und – wie er betont – unbewegte Gegenstände: Zu den ruhig sitzenden Knaben kommen nur drei Motive, ein »Zaun, ein Tennentor und einige gebrochne Wagenräder«, hinzu. Nach etwa einer Stunde habe er zufrieden feststellen können, »daß ich eine wohlgeordnete sehr interessante Zeichnung verfertigt hatte, ohne das mindeste von dem meinen hinzuzutun.«⁷⁷ Entscheidend ist der zuletzt angefügte Nebensatz. Er läßt vermuten, daß Werther zeichnen will, ohne seine Linienzüge und seine zeichnerischen Gesten auffällig werden zu lassen. Und auch über den zeichnerischen Akt hinaus will er jede materielle und mediale Spezifik der Zeichnung ausblenden; an das Zeichnen, das Material und mögliche Verfahren möchte er keinen Gedanken mehr verschwenden. Kritisch-distanziert rechnet er daher mit allem Regelwerk ab. Doch setzt er – trotz einer abermaligen Betonung des künstlerischen Genies – nicht auf individuellen Ausdruck, vielmehr beschließt er, sich

Sehen auf ein Wiedererkennen reduziert. Und wie bereits bei Werther angedeutet, mündet bei ihm die Weigerung nicht in Resignation, sondern in die extrem aufgeladene und pathetische Proklamation des weißen Blattes als Bild kategorial anderer Art: »Das Abendland war lange Zeit – ist immer noch – nur Dogmen und Gewißheiten. Seine Gemälde sind eine Entfaltung fester Vorstellungen von Gott, der Welt, den Menschen, ja selbst den Blättern an den Bäumen. Glücklicherweise bleibt der geringste dieser Gedanken jenem Ansetzen des Pinselstrichs auf der Leinwand unterworfen, wo der Maler noch die Chance hat, sich als Unwissenden zu erkennen, und so die Welt zu retten. Und nur die waren und sind noch große Maler, die diesen Augenblick des Zauderns in ihren Linien, ja sogar in ihren Farben ein wenig fortdauern ließen; und die sich dann schließlich doch damit abfinden, einen jener vorgezeichneten Wege einzuschlagen, die den Kulturen ihre Gestalt verleihen. Ein leider unvermeidliches Sich-Abfinden! Verlängerten sie dieses Zaudern ins Unendliche hinaus, sie wären, Gott selber malen lassend, nichts weiter als der Urheber des Lichtes auf dem weißen Blatt.« (Yves Bonnefoy: *Wandernde Wege*, München 1997, 128).

⁷⁷ Beide Zitate: Goethe: *Sämtliche Werke* [Anm. 36], Bd. 1.2, 205.

»künftig allein an die Natur zu halten«⁷⁸. Der Brief vom 26. Mai formuliert damit das Programm, dem Gefühl gegen alles Regelwerk treu zu bleiben, und dennoch nichts »von dem meinen« in die Zeichnung einfließen zu lassen, sondern allein der »Natur« zu folgen.

Mit diesem Programm tritt eine unvermutete Nähe Werthers zu den Nazarenern zu Tage. Wie später die Nazarener kommt Goethes Romanheld in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Zeichnungs-Kult des 18. Jahrhunderts zu einer Form von Zeichnung, die jeden Zug verleugnen soll. Doch gerade diese Leugnung läßt keinen Zweifel daran, daß der Anteil des Zeichners weder vollständig ausgeblendet noch restlos dem Betrachter zugänglich gemacht werden kann. Der Spurcharakter jedes Strichs ist ebenso unvermeidlich wie der Umstand, daß diese Spur nie gänzlich bis an den Ausgangspunkt, den zeichnerischen Akt, zurückverfolgt werden kann. Das gilt nicht zuletzt für jeden einzelnen Zug während des Prozesses des Zeichnens. Jede gezogene Linie ist bereits vergangen und wird dem Zeichner fremd, während er der Zeichnung einen weiteren Strich hinzufügen will.

⁷⁸ Ebd.