

Jörg Zimmermann

## **Skizze zur Philosophie und Ästhetik der Zeichnung in dreizehn Strichen und Schraffuren**

[aus: Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (Hrsg.):  
60 Jahre AKM form+farbe 2008. Koblenz 2008. S. 13-24.

*Hier brauchten wir den Philosophen,  
den man verstände (Paul Klee)*

### **Vorbemerkung**

Die Möglichkeiten bildnerischer Erfindung wurden allesamt in Gesten begründet, die in mythische Zeiten zurückweisen. So läßt sich als „Ursprung der Zeichnung“ ein - auf welchem Material auch immer - angebrachtes Strichgebilde verstehen. Den Anfang der Bildhauerei symbolisiert ein Klumpen aus Lehm. Die aus Baumstämmen und Astwerk errichtete „Urhütte“ gilt als erstes Werk der Architektur.

Es ist müßig, solche Anfänge als historische Tatsachen rekonstruieren zu wollen. Doch scheint die mit einem Minimum von Mitteln gefertigte *Zeichnung* am ehesten all diese Gesten als Varianten bildnerischer Arbeit von den ersten Ritzzeichnungen auf Felswänden bis zum Entwurf von Hochhäusern mittels Computersimulation in sich zu vereinen.

Um diese Vielseitigkeit des zeichnerischen Mediums soll es in der folgenden Skizze gehen, um Zeichnung als Ein-Zeichnung, Ab-Zeichnung, Auf-Zeichnung, Nach-Zeichnung und Vor-Zeichnung, als Materie und Form, Bild und Schrift, Kunst und Technik, Unikat und Reproduktion.

Dies geschieht mittels vier übergeordneter „Striche“, die die wichtigsten reflexiven Kontexte einer ästhetisch-philosophischen Erörterung der Zeichnung umreißen:

A. Nachbarschaften, B. Verhältnis von Innen und Außen, C. Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, D. Existentielle und metaphysische Verweisungen

Die „Schraffur“ von A umfaßt ein Feld von fünf feineren Strichen, die von B und C jeweils drei Striche, und die von D zwei Linien, die jedes vorgegebene Zeichenblatt überschreiten und sich im Ungewissen verlieren.

Jedem Subkapitelchen wird die Aussage eines Künstlers vorangestellt, die das Philosophieren vorantreiben soll, wie es sich der im Motto zitierte große Zeichner Paul Klee während seiner Zeit als Lehrer am „Bauhaus“ ausdrücklich gewünscht hatte. Ob diese skizzenhaften Aufzeichnungen zumindest in einzelnen Passagen verständlich sind, muß der Leser jeweils für sich entscheiden.

## **A. Nachbarschaften**

### **1. Zeichnen und Malen**

*Zeichnung und Farbe als eins betrachten ... (Vincent van Gogh)*

Dieselbe elementare Einschreibung läßt sich als zeichnerische Setzung einer – im Extremfall zum Punkt verkürzten – Linie oder als malerische Setzung eines Farbfeldes deuten, und sei es nur schwarz auf weiß. Erst der weitere ästhetische Kontext entscheidet darüber, ob ein Bild eher dem Gestus des

Zeichnerischen oder eher dem Gestus des Malerischen zugeordnet wird. Dieses Abwägen erzeugt seit der Renaissance im Feld der Kunst eine besondere Dialektik, die ihre Widersprüche freilich nie endgültig zu schlichten vermag. Der Streit zwischen den mehrheitlich vom Vorrang der Linie ausgehenden „Florentinern“ und eher vom Vorrang der Farbe ausgehenden „Venezianern“ wird in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts zwischen Anhängern von Poussin und Anhängern von Rubens ausgefochten, um im 19. Jahrhundert eine neue Front zwischen Anhängern von „Klassizisten“ wie dem Ingres und „Romantikern“ wie Delacroix zu bilden. Charles Baudelaire kritisiert diese ganze Debatte rückblickend auf geradezu kantianische Weise als essentialistisches Mißverständnis: Von Natur gebe es weder die Linie (la ligne) noch die Farbe (la couleur). *„Es ist der Mensch, der die Linie und die Farbe erschafft. Es handelt sich um zwei Abstraktionen, die ihre gleichwertige Noblesse aus demselben Ursprung herleiten.“*

Sinnvoll ist der Streit also allenfalls partiell und relativ zur besonderen geschichtlichen Situationen, etwa wenn Paul Cézanne am Beginn der ästhetischen Moderne behauptet, es gebe überhaupt keine Linie; sie sei einzig das Resultat des Kontrasts und der Übereinstimmung von Farbtönen. Seine polemische Abwehr des Zeichnerischen, aber auch des Plastischen und des Literarischen soll ein neuartiges Konzept der Malerei rechtfertigen, das später von vielen Künstlern und Theoretikern als Beginn einer Ästhetik der Moderne im Bereich der Bildenden Kunst betrachtet wird. Dessen ungeachtet erneuern wenige Jahre später die Kubisten unter Berufung auf die konstruktiv-geometrische Seite der Kunst Cézannes den Vorrang der Zeichnung und stufen den Rang der Farbe entsprechend zurück. Wiederum handelt es sich nicht um die Feststellung einer Tatsache sondern um eine bestimmte konzeptuelle Setzung, die sich nur um den Preis eines ästhetischen Dogmatismus über diese Situation hinaus als verbindlich konservieren ließe.

Im Rückblick handelt es sich also stets um Probleme des Übergangs in der Abwägung eines Mehr oder Weniger, derart, daß je nach der diskursiven Konstellation Zeichnungen als „malerisch“ und Malereien als „zeichnerisch“ gelten können, daß sich die Tonigkeit der Zeichnung zugleich als Farbigkeit und umgekehrt die Farbstruktur eines Bildes auch als lineare Verflechtung deuten läßt. Letztlich spielt sich der mögliche Widerstreit beider Gesten im künstlerischen Bewußtsein selbst ab, wie es in jüngerer Zeit Maria Lassnig treffend bekundet hat: *„Es fällt mir oft leichter, realistisch zu malen als zu zeichnen, ich liebe die Abstufung der Farbe, sie verbinden die Orte der Welt. Bleistift ist mir zu spitz, von einem Ort zum anderen muß man zielend springen. Aber: es fällt mir leichter, mit dem Stift das Schwierige abstrakt zu umreißen, an den Grenzen des angespannten Selbst entlangzugehen und alles wieder auszulöschen, um ein neues Extrem zu setzen.“*

## **2. Zeichnen und Schreiben**

*Schreiben und Zeichnen sind ein und dasselbe. (Paul Klee)*

Das altgriechische Wort „graphein“ bezieht sich gleichermaßen auf die Geste des Schreibens, des Zeichnens und des Gravierens. Noch die Romantik verfielt die Idee einer schöpferischen Ursprache, in der das Geistige und das Sinnliche eine Einheit bilden, zu deren Facetten das im Akt des Zeichnens zutage tretende Bildnerische der Schrift wie das im tönenden Wort verkörperte Musikalische gehören. Eine solche Syn-Ästhetik prägt noch die modernen Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk, in dessen Über-Sinn sich alle Künste „einzeichnen“ sollen.

Auch jenseits solcher Spekulationen zeigt uns die Geschichte der Kunst in reicher Entfaltung die Nachbarschaft und das Ineinandergreifen von Schrift und Zeichnung. Gleichwohl gibt es von Anfang an auch den Gegensatz: Während die Geste des Schreibens aller Individualität der Handschrift zum Trotz an der Allgemeinheit der durch Schrift transportierten Bedeutungen interessiert ist, ist die Zeichnung zunächst eine einmalige „Einschreibung“ ohne systemischen Charakter. Erst im Kontext sprachlicher Verständigung haben Zeichnungen als Piktogramme einen verallgemeinerungsfähigen

Status, so daß von ihrer Handschrift abstrahiert werden kann. In ihrem Weltbezug hat die als Bild zu verstehende Zeichnung gegenüber einem geschriebenen Text den Vorteil der simultan erfäßbaren Fülle und Verdichtung. Diese Fähigkeit spielte Leonardo da Vinci als Künstler mit dem Anspruch auf eine wahre Mitteilung eigener Art gegen die Schriftgelehrten und ihre Darstellungsform aus: *„Sieh dieses Herz, du Schriftkundiger; mit welchen Worten wirst du wohl das ganze Gebilde hier ebenso vollkommen beschreiben, wie es die Zeichnung tut? [...] Je länger und ausführlicher du schreiben wirst, desto mehr wirst du den Sinn deines Zuhörers verwirren und immer wieder wirst du neue Erklärungen brauchen ...“*

Dominiert hier der Vergleich auf der Ebene der objektiven Verweisung, so forciert der Surrealismus die Analogie von Schreiben und Zeichnen im Rekurs auf Äußerungen des Unbewußten. Der automatischen Niederschrift (*écriture automatique*) des Dichters entspricht im Bereich des Bildnerischen die automatische Zeichnung (*dessin automatique*), die vom Inneren ins Äußere gewendet ein neues surreales Universum mit all seinen Phantasmen, Bizarrerien und Monstrositäten erschafft. Michel Leiris sagt in diesem Sinne von dem Zeichner André Masson, er treibe mit der ihm eigenen Handschrift *„die Wesen und die Dinge vorwärts bis zum Augenblick ihrer Fülle oder ihres Berstens“*: *„Abenteuer der Linie, die ein Wesen setzt und es verwandelt.“*

Die Dialektik von Schrift und Zeichnung in der Moderne läßt sich auch noch auf andere Weise formulieren. Die traditionelle Kalligraphie zeichnet die zeichnerisch pointierte Schrift als eigene Kunstform aus, was ihr in der chinesischen Kultur innerhalb des bildnerischen Bereichs sogar den höchsten Rang einbrachte. Demgegenüber erweckt der in bestimmten Ausdrucksformen der Moderne mit der Zeichnung verbundene Gestus des Schreibens eher die Suggestion einer spezifischen, mit dem allgemeinen System der Sprache nicht zu erfassenden Botschaft, deren Verweisungsgehalt daher dunkel und rätselhaft bleiben muß. Den Vergleich der Zeichnung mit der Schrift begünstigt darüber hinaus der Aspekt der Verzeitlichung. Die übliche simultane Auffassung des Bildes weicht einer dynamischen Lesart, die dem Duktus sprachlicher Entzifferung zu folgen scheint, sich in Ermanglung eines eindeutigen Codes jedoch ins Labyrinthische und essentiell Vieldeutige verliert. Adorno sah darin sogar die Signatur aller Kunst: *„Alle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt.“*

Jedenfalls zeigt die Zeichnung der Moderne eine auffällige Sympathie zu archaischen Zeichensystemen wie der ägyptischen Hieroglyphenschrift, die der Romantik so kostbar war, weil sie ihr noch als Ausdruck eines Rätsels erschien, das möglicherweise nie zu entziffern sei. Novalis nannte die Hieroglyphistik deshalb *„die erste Kunst in der Menschheitsgeschichte“*. Daß wenige Dekaden später Champollion allen romantischen Sehnsüchten zum Trotz die Botschaft der alten Ägypter in der Rationalität ihrer Mitteilung als Schrift entzifferte, hielt die Moderne nicht davon ab, an der Idee einer genuin rätselhaft bleibenden Bilderschrift festzuhalten. Künstler wie der Ägyptenreisende Paul Klee schufen vor solchem Hintergrund moderne Hieroglyphen als zeichnerisch-malerische Metaphern mit offenem Horizont, in denen sich eine archaisierende Rückwendung zum Mythos mit dem Anspruch auf die Zukunftsträchtigkeit künstlerischer Innovationen verschränkt.

### **3. Zeichnen und Gravieren**

*... daß Mannicher etwas mit der Federn in ein Tag auf ein halben Bogen Papiers reißt oder mit seim Eiselein etwas in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern großes Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gab ist wunderlich. (Albrecht Dürer)*

Graphik im ältesten Sinne sind alle Techniken der Eingravierung oder abdruckfähigen Auf-Zeichnung, so daß das von den verschiedensten Materialien verkörperte Unikat zur Grundlage einer Vervielfältigung von Bildern wird, wie sie heute dank ihrer elektronischen Steigerung ins Unermeßliche die These stützen, wir hätten uns längst in einer Bilderwelt verfangen, die die reale Erfahrung verzerrt, überlagert, verstellt. Denn Auf-Zeichnung in diesem Sinne ist auch die Photo-Graphik, die Talbot als einer ihrer Erfinder deshalb als „Zeichenstift der Natur“ (pencil of nature) pries, mit dessen Hilfe das Licht als natürlicher Zeichner die Mannigfaltigkeit realer Erscheinungen einer optisch empfindlichen Platte einprägt.

Auch wenn einzelne Abzüge oder Drucke wie die vintage prints alter Fotografien im Horizont ästhetischer Erfahrung auf Grund feinsten Abweichungen ihrerseits als Unikate geschätzt werden, bleibt das Reich des Graphischen wegen seiner Verbindung mit der Technik des Druckens bei aller Nähe dank Vor-Zeichnung oder lithographischer Ein-Zeichnung doch vom Reich des Zeichnerischen unterschieden. Hier dominiert – mit André Masson gesprochen – die „in sich selbst verliebte Bewegung“ der Linie dominiert, die als hier und jetzt beglaubigte existentielle Spur unwiederholbar ist.

Andererseits können sich in der Moderne die Sphären auch mutwillig verwischen, indem Künstler wie Picabia schematische Zeichnungen nach dem Modell technischer Diagramme machen und umgekehrt die Graphik Unikate wie die Monotypie kultiviert. Das Festhalten am Gesichtspunkt der Einheit wäre also auch auf diesem Gebiet ebenso dogmatisch wie die unbedingte Forcierung des Gegensatzes.

#### 4. Zeichnen und Bilden

*Es muß gesagt werden, daß, wie ich glaube, im Grunde nur die Zeichnung zählt, auch wenn es sich um Malerei oder Bildhauerei handelt. Wir müssen uns ausschließlich um die Zeichnung bemühen. Wenn man die Zeichnung auch nur wenig beherrscht, wird alles andere möglich. (Alberto Giacometti)*

In der klassischen Kunsttheorie ist die Zeichnung als disegno interno auch Voraussetzung der Skulptur. Deswegen konnte Michelangelo in einem Sonett rühmen, daß die Kunst des Bildhauers darin bestehe, „alles Überflüssige vom Block wegzuhauen“, um nämlich das innere Bild als Ein-Zeichnung der Form in die Materie so gut wie möglich freizulegen. Das Unvollendete der späten Skulpturen Michelangelos erscheint im Lichte dieser Theorie also als Mangel, als Folge eines Unvermögens, die ursprüngliche Zeichnung auf adäquate Weise plastisch hervorzutreiben.

In der Moderne kehren sich die Urteile – wie so oft – um. Das Fragmentarische wird unter ausdrücklicher Berufung auf Michelangelo zum Zeichen der Modernität. Dadurch kann auch der andeutende, kaum fixierende Charakter der Zeichnung einen neuen Stellenwert erhalten. So schätzt der Bildhauer Alberto Giacometti die Spiritualität der Zeichnung, weil sie philosophisch gesprochen das „Nichten“ der Existenz im Gestus bloßer Andeutung bis zum Verschwinden am besten zum Ausdruck bringen kann. Die traditionell geforderte Körperlichkeit und Räumlichkeit der Skulptur dagegen wird ihm zum Problem, das er mit fast schon tragischem Pathos immer wieder beschwört. Sartre hat diese Erfahrung Giacomettis kongenial im Sinne der existentialistischen Philosophie zu umschreiben versucht: „Gerade dadurch, daß seine Gestalten dazu bestimmt sind, in derselben Nacht, da sie entstehen, wieder zu vergehen, bewahren sie als einzige unter allen mir bekannten Skulpturen die unaussprechliche Anmut des Vergänglich-Scheinens. Nie war die Materie weniger ewig, zerbrechlicher, menschenähnlicher.“ Giacometti lasse uns „den Augenblick der Schöpfung ‚ex nihilo‘ miterleben; jedes wirft erneut die alte metaphysische Frage auf: Warum existiert etwas: eben diese störrische ungerechtfertigte und überflüssige Erscheinung. [...] Sind nun diese seltsamen Gestalten, die so völlig unkörperlich erscheinen, daß sie oft geradezu durchsichtig werden, und zugleich so gänzlich, so vollkommen real sind, daß sie wie ein Faustschlag ins Bewußtsein treten und sich ihm unvergeßlich einprägen – sind sie Erscheinungen oder Entschwindungen? Beides zugleich.“

## 5. Zeichnen und Entwerfen

*Zeichnen ist eigentlich nichts anderes als eine Planung. (Josef Beuys)*

Nachfolger des Begriffs Disegno in der Moderne ist der Begriff des Designs. Zwar distanziert sich die für den Autonomieanspruch der modernen Kunst repräsentative Ästhetik energisch von einem solchen „Irrweg“, indem sie so scharf wie möglich zwischen freier und angewandter Kunst unterscheidet. Dennoch liegt im planerischen Anspruch von Zeichnungen in allen Bereichen des Bildnerischen von der Architektur über Malerei und Bildhauerei bis zum Filmskript auch ein Moment des Prinzipiellen, das so nur der Zeichnung zukommt, wobei das heute als Arbeitsinstrument so universell eingesetzte Computerdesign selbstverständlich in diesen Kontext einzubeziehen ist.

Dieser Zusammenhang betrifft all jene Methoden der Rationalisierung von Formen, die zunächst in spekulativem Gewand, sodann immer stärker empirisch gestützt, den eigentlichen Gegenpol zum ästhetisch so hoch geschätzten Charakter des Einmaligen einer genuin zeichnerischen Handschrift markieren. Der historische Weg verläuft hier von den Regeln über Harmonie und Proportion in der Antike über die Prinzipien der Zeichnung nach dem in den Bauhütten des Mittelalters verwendeten Musterbuch des Villard de Honnecourt, das „die Kunst der Geometrie fordert und lehrt“, sowie dann vor allem über die Maßästhetik der Renaissance bis zu den Konzepten des Konstruktivismus im 20. Jahrhundert mit seinen seriellen Strukturen, Modulen, Rastern und Schemata. Es sind jene „*universellen Verhältnisse*“, die Mondrian in seinen Traktaten über Neue Gestaltung beschwor, eine Gestaltung, die von „*subjektivem Fühlen und Vorstellen*“ völlig frei sein soll und sich damit dem Design einer Natur annähert, wie es auf andere Weise die Wissenschaft als Ensemble allgemeingültiger Gesetze zu rekonstruieren versucht.

Die im Motto zitierte Beuyssche Auffassung von Zeichnung als Planung will demgegenüber allerdings die von den Konstruktivisten verscheuchte romantische Sicht der Natur zurückgewinnen, um einer technokratisch erkalteten Rationalität den „Wärmestrom“ eines neuen künstlerischen und ökologischen Denkens entgegenzusetzen. Die ästhetische Entzweiung dauert also auch in dieser begrifflichen Konstellation fort.

## B. Verhältnis von Innen und Außen

### 1. Zeichnen und Denken

*Vom Intellekt ausgehend, bildet die Zeichnung [il disegno] von vielen Dingen ein allgemeingültiges Urteil [giudizio universale]; ähnlich einer Form oder einer Idee von allen Dingen der Natur, die in ihren Maßen ganz einzigartig [singolarissima] ist. ... Daraus kann man schließen, daß die Zeichnung nichts anderes ist als eine sichtbare Ausdrucksform und Formulierung jener Konzeption [concetto], die man im Geiste hegt. (Giorgio Vasari)*

Die alte Theorie der Zeichnung postuliert ein Verhältnis von „innerem Bild“ (disegno interno) und „äußerem Bild“ (disegno esterno), das das platonische Verhältnis von Urbild und Abbild - im Widerspruch zum bilderfeindlichen Selbstverständnis des Philosophen - auf den schöpferischen Prozeß des Zeichnens als Entäußerung eines geistigen Inneren überträgt, das in seinem Wesen intelligibel, d.h. wie ein Gedanke „einsichtig“ ist. Könnerschaft besteht dann in der möglichst adäquaten Umsetzung des bildnerischen Denkens (noësis) in die Materialität der Zeichnung als Gegenstand der Anschauung (aisthesis). Metaphysisch und theologisch betrachtet steht am Anfang aller Kunst, die im alten Begriff der techné oder ars auch Handwerk und Wissenschaft umfaßt, der göttliche Zeichner, Architekt, Kom-

ponist und Poet, der seine im intellectus archetypus enthaltenen Gedanken in die Anschaulichkeit einer Welt transformiert, die sein eigenes, mit Wohlgefallen zu betrachtendes Werk ist. Seit Leonardo da Vinci wetteifert der Künstler als „ein anderer Gott“ (alter deus) unverhohlen mit diesem imaginierten göttlichen Vor-Bild und stellt daher den Anspruch, seinerseits produktiv am Schöpfungswerk teilzuhaben.

Der Hauptstrom der Moderne verwirft demgegenüber jene alte platonische Deutung einer inneren geistigen Zeichnung, die sie über die schwankenden Abbildern des Irdischen erhebt. Geschätzt wird nun eher die Flüchtigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit der Skizze, die der Zeitlichkeit und dem Fluß des Werdens als Signatur menschlicher Existenz treu bleibt. Andererseits gibt es auch hier Gegenströmungen wie den Konzeptualismus, der das Verhältnis von Denken und Zeichnen neu bestimmt, wodurch wiederum die Nähe zur Wissenschaft oder zur Philosophie demonstriert wird, nun jedoch in einem eher analytisch oder semiotisch forschenden als in einem metaphysisch oder ontologisch vorgeprägten Verständnis. Darauf spielt Paul Valéry an, wenn er die Zeichnung als „*größte Versuchung des Geistes*“ bezeichnet, eines Geistes, der in spezifischer Form denkend auf Experimente und intellektuelle Abenteuer aus ist.

## 2. Zeichnen und Fühlen

*Meine Strichzeichnung ist die direkte Umsetzung meiner Empfindung und ihr reinster Ausdruck. (Henri Matisse)*

Die Zeichnung wetteifert in ihrem Anspruch auf Unmittelbarkeit des Ausdrucks mit der Malerei, obwohl solche Direktheit dubios bleibt, weil jede Manifestation eines expressiven Gehalts von stilistischen Konventionen der Darstellung abhängig bleibt, die je nach Epoche und kulturellem Hintergrund variieren. Nur unter dieser Voraussetzung kann eine individuelle Handschrift in einem so emphatischen Sinne zum Selbst-Ausdruck werden, an dem man die seelischen Schwingungen des Künstlers mitzuempfinden vermeint.

Die Suggestion des Expressiven kann für den Betrachter eine Brücke über Jahrhunderte schlagen, etwa wenn er die Zeichnungen des Utrechter Psalters als „erregten Duktus“ empfindet, ohne daß er überhaupt etwas vom Leben und Seelenzustand des anonym gebliebenen Künstlers weiß, der diese Ausdrucksgesten hervorgebracht hat. Frappant bleibt in jedem Fall die ästhetische Erfahrung einer in der Mitteilung innerer Zuständlichkeiten ebenso fragile wie überraschende Gegenwärtigkeit, wie sie in Zeichnungen aller Epochen aufscheinen kann. So neigen wir dazu, Zeichnungen von Rembrandt und Goya, aber auch von Künstlern des 20. Jahrhunderts wie Schiele, Kirchner, Klee, Giacometti oder Wols als lebendige Spur ihrer Existenz zu wahrzunehmen. Was sich diesem Bedürfnis nach Begegnung im Ausdruck verweigert, das Sachliche, Konstruktive, Rationale der Zeichnung, erscheint vor solchem Hintergrund gleichsam als Expressivität ex negativo, als Kälte, Entpersonalisierung, oder gar als Mimikry an die Maschine. Gegen einen solchen totalisierenden Anspruch des Expressionismus wenden sich daher mit einigem Recht „Ausdrucksallergiker“ von Marcel Duchamp und Piet Mondrian bis Andy Warhol. Sie beleben damit eine Dialektik, die ebenso wie andere Manifestationen ästhetischen Widerstreits zum Wohle der künstlerischen Entwicklung als offenem Prozeß ungeschlichtet bleibt.

## 3. Zeichnen und Vorstellen

*Die Zeichenkunst besitzt so außerordentliche Eigenschaften, daß sie nicht nur den Werken der Natur nachgeht, sondern unendlich viel mehr hervorbringen kann, als die Natur selbst gemacht hat. (Leonardo da Vinci)*

Die Zeichnung wird spätestens seit der Renaissance als ideales Medium der Imagination gewürdigt, und zwar in dem doppelten Sinne, daß der Künstler aus der chaotischen Fülle möglicher Linien, Striche, Schraffuren noch nie Gesehenes erschaffen kann, das einer Phantasiewelt zugehört, wie in dem anderen Sinne, daß der offene Raum der Zeichnung, die sich mit wenigen Andeutungen begnügen kann, wie kaum eine andere Kunst die Imagination des Betrachters in Bewegung bringt. Dies hat als vergleichsweise nüchterner Philosoph schon Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ hervorgehoben: wahrhaft „freie Zeichnungen“ nennt er jene, „welche mehr eine im Mittel verschiedener Erfahrungen gleichsam schwebende Zeichnung, als ein bestimmtes Bild ausmachen“. Und der sich zu aller Unmittelbarkeit eher distanziert verhaltende Hegel bezeichnet in seinen Vorlesungen über Ästhetik das Skizzenhafte der Zeichnung als das „vornehmlich Geniale“, insofern hier der innere Geist „erfindungsreich und phantasievoll“ „aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann“, - leichter als im Falle des Gemäldes oder der Skulptur. Beide Philosophen wollen andererseits nicht bei der imaginativen Offenheit der Zeichnung verweilen; sie erscheint ihnen als transitorisches Moment, das zur definitiven Ausformulierung des Skizzierten auf der Ebene des gemalten Bildes oder der ausgeführten Skulptur drängt.

Auch hier neigt die Moderne dazu, die Blickrichtung umzukehren: „Das ist das Geheimnis des Zeichnens, denn ein gezeichnetes Gesicht ist kein Gesicht. Es ist die Zeichnung von einem Gesicht. Wenn Sie einen Rembrandt betrachten, ist es einfach die Assoziation, daß da ein Mensch steht, die ihn realistisch macht. Neben ihm befindet sich ein schwarzer Umriß. Man weiß, daß das auch ein Mensch ist. Wenn man aber diesen Fleck längere Zeit betrachtet, gibt es gar keinen Anhaltspunkt mehr dafür, daß es ein Mensch ist. Das ist bei so vielen Zeichnungen und Gemälden der Fall - in der chinesischen Kunst, in allen Kunstarten - und alle Werke treffen sich da.“ (Willem de Kooning)

Der Imaginationsraum der Zeichnung bietet also zugleich die Chance, in der Kunst vieler vergangener Epochen und Kulturen einen Vorschein der Moderne zu entdecken und dadurch wiederum die Gegenwartigkeit des Vergangenen zu steigern.

Als vielleicht bedeutendster philosophischer Denker des 20. Jahrhundert hat sich Ludwig Wittgenstein in seinem Vorwort zu den unvollendet gebliebenen „Philosophischen Untersuchungen“ auf das Vorbild des Zeichners berufen, um den Charakter seines offenen Philosophierens gegen die „fertigen Gemälde“ überlieferter Systemgebäude zu verteidigen: „Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf diesen langen und verwickelten Fahrten entstanden sind. Die gleichen Punkte, oder beinahe die gleichen, wurden stets von neuem von verschiedenen Richtungen her berührt und immer neue Bilder entworfen. Eine Unzahl dieser waren verzeichnet, oder uncharakteristisch, mit allen Mängeln eines schwachen Zeichners behaftet. Und wenn man diese ausschied, blieb eine Anzahl halbwegser übrig, die nun so angeordnet, oftmals beschnitten, werden mußten, daß sie dem Betrachter ein Bild der Landschaft geben konnten. - So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album.“

## **C. Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem**

### **1. Stil und Handschrift**

*Handzeichnungen haben dadurch höchstes Interesse – indem man das Wunder sieht, daß der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)*

Was die Anhänger des expressiven Paradigmas als Selbst-Ausdruck würdigen, erscheint unter semiotischem Gesichtspunkt als unverwechselbares singuläres Zeichen, wer auch immer sein Urheber sein mag. Denn das Spezifische, Einmalige, Irreduzible ist Gegenstand der ästhetischen Erfahrung über-

haupt, ist deren nunc stans im Sinne von Augenblicken höchster produktiver und rezeptiver Vergegenwärtigung, denen freilich - aller Rede von den „ewigen Werten“ der Kunst zum Trotz - die Melancholie des Verschwindens schon einbeschrieben ist. Künstler-Philosophen wie Kierkegaard, Nietzsche oder Adorno waren sich dieser Paradoxie stets bewußt.

Die höchst persönliche Handschrift des Zeichners ist für das Phänomen eines transitorisch aufblitzenden, jedoch nie buchstäblich einzulösenden Vorscheins von Dauer im emphatischen Innewerden solcher Gesten ein überaus sinnfälliges Zeichen. Dies meinte schon Aretino, als er 1544 in einem Brief an Michelangelo bekannte, zwei Kohlenstriche (due segni di carbone) auf einem Stück Papier von der Hand des großen Künstlers seien ihm mehr wert als ein Haufen Edelsteine. Der Systematiker Hegel hat das Phänomen eher verwundert registriert, um darüber dann in der Fixierung auf das Ideal des vollkommen mit sich vermittelten absoluten Geistes zugunsten einer Affirmation von Dauer hinwegzuschreiten. Dem widerstreitet um so energischer oder auch verzweifelter das Kontingenzbewußtsein einer skeptisch gewordenen Philosophie und Ästhetik der Moderne.

Die der Emphase des Einmaligen wie der Suggestion des Ewigen gleichermaßen mißtrauende Vernunft des Kunsthistorikers konzentriert sich demgegenüber auf die relative Dauer und Allgemeingültigkeit von Stilen, in die jede persönliche Handschrift eingebunden bleibt. Im Koordinatensystem der Stile bestimmter Epochen, Regionen, Kulturen, Schulen oder Ismen gerät jede Handschrift in den Verdacht, bloße Manier zu sein: das, was leicht von der Hand geht (manus – maniera) und schnell zur Marotte wird, die nicht mehr würdig ist, den überpersönlichen „Geist einer Epoche“ als Zielpunkt aller seriösen ikonologischen Forschung widerzuspiegeln.

Im Gegenzug widerlegt jede neu auftauchende, überraschende und darin unverwechselbare Handschrift das Ordnungsbedürfnis der Wissenschaft und erinnert zugleich an das durch gelehrte Relativierung am wenigstens zu stillende elementare Bedürfnis nach Spontaneität und Unmittelbarkeit solcher ästhetischer Gesten. Nicht zu unterschätzen sind dabei die ethischen Implikationen: Handschrift ist auch Unterschrift, mit der der Künstler „verantwortlich zeichnet“. Als einer der ersten Künstler signierte Albrecht Dürer viele seiner Zeichnungen. Rückblickend wird das allen Stilrücksichten seiner Zeit so deutlich widersprechende Porträt seiner alten Mutter, das er 1514 kurz vor ihrem Tode mit der unglaublich vergegenwärtigenden Kraft seines Kohlestrichs anfertigte, tatsächlich zu einem Akt existentieller Beglaubigung.

## **2. Norm und Abweichung**

*Es gibt Linien, die ungeheuerlich sind. (Eugène Delacroix)*

Die vor der Wendung zur Ästhetik im 18. Jahrhundert herrschende Kunsttheorie rühmte die Disziplin und Normgerechtigkeit der Schule als unabdingbare Voraussetzung der Kunst. Kopieren erschien folgerichtig als eine Tugend, der man nicht von Anfang an das Streben nach Originalität entgegensetzen sollte: „*Vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von Händen großer Meister finden kannst.*“ (Cennino di Drea Cennini)

Daß auch die Kunst der Moderne Normen braucht, und daß wir im Lichte der emphatischen Selbstsetzung der Moderne als grundsätzlicher Abweichung von der Norm bis zur grotesken Ver-Zeichnung und destruktiven Zer-Zeichnung gelernt haben, zugleich die Tradition ästhetisch nach ihren Abweichungen von der Norm neu zu sehen, war Künstler-Lehrern des 20. Jahrhunderts durchaus bewußt. Paul Klee faßt dieses Bewußtsein in die Paradoxie „*Es wären Aufgaben zu stellen, wie etwa: Die Konstruktion des Geheimnisses. Sancta ratio chaotica!*“ Und genau an dieser Stelle verlangt er mit ernster Ironie nach „*dem Philosophen, den man versteht*“. Seinen Schülern, die so gerne schon Meister wären, ruft er zu: „*Man lernt die besondere Art des Fortschreitens nach der Richtung kritischen Zurückdringens, nach der Richtung zum Früheren, auf dem Späteres wächst. Man lernt früh aufste-*

*hen, um mit dem Ablauf der Geschichte vertraut zu werden. Man lernt Verbindliches auf dem Wege von Ursächlichem zu Wirklichem. Lernt Verdauliches. Lernt Bewegung durch logischen Zusammenhang organisieren. Lernt Logik.“*

Widerspruch über Widerspruch? Denn zugleich betont der Meister eigensinnig: *„Genie schult man nicht, weil es nicht Norm ist, weil es Sonderfall ist.“* Fast genauso hatte es schon der Philosoph Immanuel Kant gelehrt: Genie sei, wer sich selbst die Regel gebe, auf daß seine unnachahmlichen Werke als Originale zu Mustern werden, die nun ihrerseits regelgebende Kraft entfalten, bis wiederum einige Schüler die Norm brechen und durch kühne Abweichungen neue Kunstwelten erschließen. Dem folgt bei Klee der Verweis auf Philosophen, die ihrerseits von der Schulnorm abweichen: *„Ja man müßte am Ende einen Philosophen berufen, einen Magier! [...] Man müßte Kolleg halten an Feiertagen, außerhalb des Schulkomplexes. Draußen unter Bäumen, bei Tieren, an Strömen. Oder auf Bergen im Meer.“* Und was folgt daraus letztendlich? *„Die Tugend ist, daß wir durch die Pflege des Exakten Grund legten zur spezifischen Kunstwissenschaft, mit Einschluß der unbekanntem Größe X. Aus Not Tugend. Die Schule lebt. Sie lebe!“*

### **3. Thema und Variation**

*Die Paraphrase ist Hommage und Eingriff zugleich: in der Suche des Anderen die Mitteilung des Eigenen. In einer Serie wie dieser scheint sich die Paraphrase in ihrer Methode selbst zu paraphrasieren, da die Zeichnung immer wieder neu erfunden werden muss. (Dieter Brems)*

Das Selbstverständnis der Moderne in ihrer avantgardistischen Zuspitzung war das des epochalen Bruchs mit aller Tradition. Aber wie es bei Horaz mit Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Natur heißt, daß diese doch wiederkehre, auch wenn man versuche, sie mit der Heugabel auszutreiben, so kehrt der vor allem von den Futuristen so gescholtene Passatismus der Schätzung vergangener Kunst wieder, und das Netz der Bezüge von Tradition und Moderne spinnt sich neu. Produktiv gestört wird allerdings die übliche Chronologie: Fernes rückt immer wieder überraschend nah; und Nahes kann im Augenblick seines modischen Auftauchens kaum verleugnen, daß es im Grunde schon vergangen ist. Dieses völlig andere Verhältnis der Zeiten hatte Jean-François Lyotard im Blick, als er eine Para-Ästhetik ausrief, die a-chronologische und doch zeitbewußte Formen des Denkens und Eingedenkens in der Kunst wie in der Philosophie in Analogie setzen soll.

Zu einer solchen para-ästhetischen Produktivität gehört der Gebrauch von Verfahren des Zitierens, der Paraphrase, der freien Variation und der experimentellen Metamorphose, sowie die komplexe Verschränkung von Metaebenen im Sinne von Zeichnungen über Zeichnungen über Zeichnungen, die auch Durch-Zeichnungen und Über-Zeichnungen umfassen können. Musikalisch ausgedrückt handelt es sich um mannigfaltige Formen der Variation über vorgegebene Themen, darunter solche, deren Ursprung virtuell bleibt, insofern sich das Thema stets auch im Raum der Imagination bewegen kann.

André Breton nahm solche surrealen Projektionen zum Anlaß einer eigenen Philosophie. In unverkennbarer Anspielung auf Descartes' *„Meditationes de prima philosophia“* verkehrt er das cartesianische Zweifelspiel in sein Gegenteil: *„Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann, und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen.“* Denn der Philosoph des Rationalismus wollte unerbittlich die Phantasmen einer Kunst vertreiben, die gleichwohl zur Realität der geschichtlichen Welt gehören. Und dabei schwebte ihm auch das Chimärische der Zeichnung in ihren Paraphrasen überlieferter religiöser oder mythologischer Themen vor.

In ihrer Brüchigkeit und Durchlässigkeit hingegen wird die Zeichnung mehr als anderen künstlerische Medien zum sichtbar gewordenen „Nervengewebe“ oder „Adernetz“ des künstlerischen Geistes, der vorgegebene Bilder verwandelt und im Verfahren der Paraphrase neu erfindet. Hermeneutisch gesehen gibt es jedenfalls nie einen Nullpunkt, sondern immer nur die Verstrickung in schon erzählte Ge-

schichten, schon überlieferte Formen, mit denen ein Dialog geführt wird, freilich ohne jene einschrän-  
kenden Kriterien des Wahren und Falschen, deren Geltung wir für die wissenschaftliche Forschung  
und – pragmatisch herabgestimmt - auch für die alltägliche Kommunikation voraussetzen.

## **D. Existentielle und metaphysische Verweisungen**

### **1. Etwas und Nichts**

*Ein einziger Strich mit Feder oder Kohle läßt die Sache erkennen, die jemand ausdrücken will. (Pier-  
re-Jean Mariette)*

Die traditionelle semiotische Deutung der Zeichnung definiert sie als ein Zeichen, das sich auf einen  
Ausschnitt der Welt als Ebene externer Bedeutung bezieht. „*Nach dem Leben*“ (*naer het leven*) solle  
man zeichnen; das andere fügt die Phantasie hinzu. So faßte Karel van Mander das Prinzip der flämi-  
schen und holländischen Meisterzeichnungen zusammen. Unter dem Aspekt objektiver Referenz im  
Gesamten und im Detail ist Zeichnung stets auch ein Mittel der Weltentdeckung gewesen und das Skiz-  
zenheft eine Art visuelles Tagebuch, durch das der Zeichner wie nach ihm - ohne solche Unmittelbar-  
keit der Handschrift - der Fotograf zum scharfsichtigen Beobachter und Auf-Zeichner der Fülle des  
Wirklichen werden kann. „*Ein Stift genügt, um alles Natürliche, die menschlichen Leidenschaften  
inbegriffen, aufzuzeichnen.*“ (Le Brun) Daß dem Zeichner nichts Menschliches fremd sein dürfe,  
drückt Büchners Danton auf der Theaterbühne in Erwartung seiner eigenen Hinrichtung so aus: „*Die  
Künstler gehen mit der Natur um wie [Jacques-Louis] David, der im September die Gemordeten, wie  
sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die  
letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.*“

Die Moderne allerdings scheint sich dieser Forderung nach peinlich genauer Auf-Zeichnung in weiten  
Bereichen ihrer ästhetischen Produktivität zu entziehen. Die Semiotik spricht nun von der selbst-  
reflexiven Bedeutung von Bildern als Zeichen, die im Falle der Zeichnung auf das Gespinnst indivi-  
dueller Strichsetzungen zurückverweist. Es handelt sich um eine eigensinnige, allein durch Form, Far-  
be und Komposition gestiftete ästhetische Realität ohne die Notwendigkeit einer Verweisung über das  
Bild hinaus nach draußen. Aber auch hier waltet eine vertrackte Dialektik. Vielleicht hat sie niemand  
so eindringlich zum Ausdruck gebracht wie Franz Kafka unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg in  
seiner Erzählung von den Handzeichnungen jenes unerbittlichen Kommandanten, der in der Strafkolo-  
nie beim Vollzug hochnotpeinlicher Verfahren eine monströse, mit Glasspitzen besetzte Egge als Zei-  
chengerät verwendet, um dem Delinquenten rätselhaft schrifartige Lineamente blutig in die Haut zu  
ritzen. Der schauernde Betrachter vermag sie auch bei größter Anstrengung nicht zu entziffern.

Doch kennt die Moderne auch das Glück von Zeichnungen, die sich auf ihre eigene Gestik zurückbe-  
ziehen und allenfalls wie von fern und höchst indirekt auf Wirklichkeit anspielen. Rilke entdeckte  
dieses Glück bei der Betrachtung von Zeichnungen Auguste Rodins und versuchte mit ihm zugleich in  
einer Art poetischer Näherung zu wetteifern, indem er bei der Charakterisierung des unnachahmlichen  
zeichnerischen Gestus die Selbst-Reflexivität poetischer Sprache zu Hilfe nimmt: „*Diese Zeichnungen  
[...] sind nicht, wofür manche sie nehmen wollten, rasche Anmerkungen, Vorbereitendes, Vorläufiges;  
sie enthalten das Endgültigste einer langen ununterbrochenen Erfahrung. Und sie enthalten es, wie  
durch ein fortwährendes Wunder, in einem Nichts, in einem raschen Umriß, in einem atemlos der Na-  
tur abgenommenen Kontur, in dem Kontur eines Konturs, den sie selber abgelegt zu haben scheint,  
weil er ihr zu zart und zu kostbar war. Niemals sind Linien, auch in den seltensten japanischen Blät-  
tern nicht, von solcher Ausdrucksfähigkeit gewesen und zugleich so absichtslos. Denn hier ist nichts  
Dargestelltes, nichts Gemeintes, keine Spur von einem Namen. Und doch, was ist hier nicht? Welches  
Halten oder Loslassen oder Nicht-mehr-Haltenkönnen, welches Neigen und Strecken und Zusammen-*

*ziehen, welches Fallen oder Fliegen sah oder ahnte man je, das hier nicht wieder vorkommt? Und wenn es irgendwo vorkam, so verlor man es: denn es war so flüchtig und fein, so wenig für einen bestimmt, daß man nicht fähig war, ihm einen Sinn zu geben.“*

Das Fast-Nichts der Zeichnung verweist auf den Raum einer Bedeutung, die sich mehr noch als der Ein-Zeichung der sensiblen Aussparung, dem Verzicht, der Wirkung der Leere verdankt. *„Mehr als die leere Leinwand des Malers [...] bietet das weiße Blatt Papier des Zeichners jenes Nichts, wo sich der Imagination [...] kein Hindernis entgegenstellt und sie ihren freien Lauf nehmen kann.“* (Michel Leiris)

Vor dem Hintergrund einer solchen Ästhetik des Verschweigens, wie sie poetisch in Mallarmés Gedichten oder in Rilkes Idee einer *langage de l'absence*, und musikalisch in den äußerst verknüpften Gesten der Bagatellen Anton Weberns zum Ausdruck kommt, in denen Adorno die „Furie des Verschwindens“ zu verspüren glaubte, repräsentiert die Zeichnung von alters her ein Extrem: In einer zum Selbstverständnis der Tradition konversen Lesart dominiert nun die Negativität des Grundes gleichsam a priori gegenüber der Positivität der darin eingezeichneten Figur. Der Versuch, den Grund durch Ein-Zeichnung ganz zu tilgen, wäre demgemäß geradezu eine Sünde wider den ursprünglichen Geist der Leere. Die so verstandene Zeichnung kann dadurch zum Vorbild einer Malerei der Moderne avancieren, die wie diejenige Cézannes der Leinwand ihre weißen Stellen beläßt. Er selbst beklagte dies zwar als Ausdruck seiner Unfähigkeit „zu realisieren“. Andere sahen darin jedoch geradezu das Gütesiegel einer ästhetischen Moderne, die prozeßhaft offen und vieldeutig bleibt und den Betrachter in diese Erfahrung einbezieht.

## **2. Anfang und Ende**

*„Heute ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte.“* (Cy Twombly)

Das Verhältnis der inneren zur äußeren Geschichte ist ein verwickeltes Thema der Philosophie. Sie hat durchaus eine Parallele in der Ästhetik der Zeichnung, da sie seit Beginn der Moderne in unterschiedlichen Ebenen und Bezügen auch als Index von Zeitlichkeit verstanden wird. Hatte die alte Theorie noch strikt - wie z.B. Lessing in seinem „Laokoon“ - zwischen den bildenden Künsten als Künsten des Raumes und der Musik, der Literatur und des Theaters als Künsten der Zeit unterschieden, so werden diese Grenzen in der Moderne nach beiden Seiten hin aufgebrochen: „Raumkünste“ entdecken ihre Zeitlichkeit und vice versa.

Eine überraschende Analogie zwischen dem geschichtlichen Bezug der Zeichnung und der Zeitlichkeit des Geschichtsprozesses hatte schon Johann Gottfried Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ hergestellt: Statt wie jahrhundertlang vor allem mit Schwert und Kreuz, lasse sich die Welt ungleich philosophischer mit der „friedlichen Reißfeder“ der Kunst kultivieren, indem diese *„eine anthropologische Karte der Erde fertigen würde, [...] auf der nichts angedeutet werden müßte, als was Diversität der Menschheit ist, diese aber auch in allen Erscheinungen und Rücksichten.“*

Vom Verhältnis der Zeiten in der Kunst der Zeichnung war schon verschiedentlich die Rede. Es geht um ihre besondere Kraft der Vergegenwärtigung als Spur des Vergangenen, die in der Handschrift die Spur der Existenz selbst so unmittelbar wie möglich zu verkörpern scheint, aber auch um den Dialog zwischen den Zeiten, wie er sich z.B. in der Palimpseststruktur bestimmter Zeichnungen fassen läßt, die in produktiver Anverwandlung einander überlagern, als Paraphrasen, Variationen, Zitate bis hin zu Verzerrungen und Dekonstruktionen. Es geht um die Ambivalenz von Unheilsgefühl und Glücksversprechen, das in die Zukunft weist, ohne buchstäblich eine Prognose zu sein, da sich ästhetische Zeitlichkeit zwar mit der empirischen berühren kann, jedoch in ihrer Struktur nicht mit dieser identisch ist.

Die Geste des Zeichners fixiert die Zeit und beläßt sie andererseits in ihrer Einmaligkeit, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, - darin vielleicht der weitgehend immateriellen Wirkung improvisierter Musik ohne Auf-Zeichnung ähnlich.

Die Konzeptkunst der zweiten Avantgarde imaginierte die Idee einer unendlichen Linie (Piero Manzoni) als zeichnerische Metapher der Zeit überhaupt, wie sie schon von Kant als Widerstreit der Ideen von Endlichkeit und Unendlichkeit reflektiert und von ihm im Sinne einer transzendentalen Ästhetik aufgelöst worden ist: Zeit sei kein empirischer Begriff, sondern Form des inneren Sinnes. „*Und eben wie diese innre Anschauung keine Gestalt gibt, suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien zu ersetzen, und stellen die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor.*“ Die Paradoxie des nicht widerspruchsfrei aufzulösenden Verhältnisses von innerer und äußerer Geschichte, die sich im zugleich nach Innen und Außen verweisenden zeitlichen Gestus des Zeichnens veranschaulichen läßt, macht sie auch zu einer Metapher für das Verhältnis von Leben und Tod, das sich in der Paradoxie des für mich a priori nicht erlebbaren Todesaugenblicks verdichtet. Zuschauen können wir nur dabei, wie die Parzen den Lebensfaden anderer Menschen kappen. Im Sinne des Vorscheins einer ungewissen Zukunft hat Hölderlin diese Ein-Zeichnung von Existenz in der Zeit seiner beginnenden Umnachtung im Stadtturm von Tübingen mit dem Bild der Linie als Grundelement jeglicher Lebens-Zeichnung verknüpft: „*Die Linien des Lebens sind verschieden / Wie Wege sind, und wie der Berge Grenzen. / Was hier wir sind, kan dort ein Gott ergänzen / Mit Harmonien und ewigen Lohn und Frieden.*“ Kan? Mag? Vermag? Niemand kann den möglichen existentiellen und metaphysischen Sinn fixieren.