

I

II - VII

Zeichnungen & Projektionen  
Johannes Meinhardt

VIII - XII

Luftlinienraum  
Clemens Ottnad

Johannes  
Meinhardt

Seit dem Beginn der Moderne in der Kunst war eine grundlegende Spaltung zunehmend aufgetaucht und zum Thema geworden, welche die europäische Kunstgeschichte in der Tiefe durchzogen hatte: die Kluft zwischen abbildender, gegenständlicher Kunst einerseits, und abstrakter, ungegenständlicher Kunst andererseits. Wesentliche Debatten der Moderne hatten sich mit der Frage beschäftigt, ob es Übergänge zwischen diesen beiden Bereichen der Kunst geben könne, etwa als immer weiter fortschreitendes Abstrahieren, oder ob sie nicht vielmehr durch unterschiedliche, unvereinbare Einstellungen kategorial voneinander getrennt seien. Doch waren beide Bereiche als Kunst anerkannt, wurde ihre Spaltung als Kluft innerhalb des Reiches der Kunst verstanden – auch wenn in den Auseinandersetzungen um die abstrakte Kunst die Drohung des Ornamentes oder des dekorativen Kunstgewerbes von Anfang an mitschwang.

Doch in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts – und, dieser historischen Schwelle voraus, im Werk von Marcel Duchamp – traten Verfahrensweisen in die Kunst ein, die schon lange existiert hatten, bis dahin aber nur außerhalb der Kunst; Verfahrensweisen, welche unser seit der Renaissance im Wesentlichen unverändertes Verständnis von Kunst unterminierten, in Frage stellten und kritisierten: Verfahrensweisen der mechanischen Reproduktion von Realem – die eine beliebige Vervielfältigung erlauben, Verfahrensweisen, die durch materiellen Kontakt mit der Realität die Realität verdoppelten oder reproduzieren, Verfahrensweisen ohne Autorschaft, Authentizität und Originalität. Zu diesen Verfahrensweisen, die historisch präzise der industriellen Fertigung von Waren entsprechen und die ebenso die handwerkliche, noch nicht arbeitsteilige Herstellung

durch die Arbeit von Maschinen und unterschiedliche, getrennte Tätigkeiten ersetzen, zu diesen analogen Verfahrensweisen gehören der Abguss und der Abdruck, der Gebrauch von Modeln und Modellen.

*»Man könnte ... im Abdruck eine für dieses Jahrhundert typische Form der Kritik an der klassischen Repräsentation sehen – die jedoch einen grundlegend anderen Weg einschlägt als die Abstraktion, denn statt sich radikal vom dargestellten Gegenstand, vom ›Realen‹ abzuwenden, wendet der Abdruck sich ihm radikal zu, so radikal, daß er in der Berührung jede optische ›angemessene Distanz‹, jede Konvention oder Evidenz der Sichtbarkeit, der Erkennbarkeit, der Lesbarkeit subvertiert.«<sup>1</sup>*

Denn in all den Verfahrensweisen der mechanischen Reproduktion – die zeichentheoretisch als Indexe zu verstehen sind, als Indexe der Vergangenheit, wo sie auf einen objektiven, materiellen oder energetischen Prozess der Einschreibung hinweisen, auf Indexe der Gegenwart, wo sie auf die Gegenstände hinweisen, die sie mechanisch reproduzieren oder verdoppeln – gibt es keine künstlerische Erfindung, keine Intention, keine ›Hand‹ und keinen Geist; sie sind autorlos und geben, sowohl in einem ästhetischen als auch einem semantischen Sinn, nichts zu sehen.

*»Es gibt nichts anzusehen, weil es keine Erfindung einer Form gibt, und es gibt keine Erfindung einer Form, weil das Objekt nur eine Abformung, eine Reproduktion, ein bloßer Abdruck der Realität ist. Es gibt nichts anzusehen, weil es kein Metier gibt, keine künstlerische Arbeit, und es gibt keine künstlerische Arbeit, weil es nur ein bloßer Abguss ist, ein mechanisch reproduzierbarer Abdruck der Realität. Es gibt nichts, das als Kunstwerk zu betrachten wäre, weil es nichts als einen Abdruck gibt – das Nicht-Werk par excellence.«<sup>2</sup>*

Abgüsse zeigen das Wahrnehmbare noch einmal, sind keine Schöpfungen. Sie gehören in die Welt der Existenz, der konkreten, begriffslosen Objekte, und sind im strengen Sinne nicht planbar, nicht intendierbar, nicht kom-

<sup>1</sup> Georges Didi-Hubermann: Ähnlichkeit und Berührung, 1997, Köln 1999, Umschlaginnenseite vorn

<sup>2</sup> Didi-Hubermann, S. 11

ponierbar; sie gehorchen nur dem »Prinzip des Abdrucks, das eigentlich auf ein Nicht-Prinzip hinausläuft: Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt. Die Form ist im Prozeß des Abdrucks nie wirklich ›vorhersehbar‹: sie ist immer problematisch, unerwartet, unsicher, offen.«<sup>3</sup>

In der Werkgruppe der ›Gipsobjekte‹ beispielsweise geht Eva Borsdorf von Abgüssen aus, Abgüssen von Händen und Armpartien [z. B. Ellenbogen], bearbeitet diese dann jedoch weiter. Selbst bei den ›Zeichnungen auf Papier‹, Zeichnungen von inneren Organen, ist die Herkunft aus anatomischen Atlanten, die zuerst einmal kopiert werden, nicht unwesentlich.

Insbesondere gehört zu den Verfahrensweisen der mechanischen, analogen Reproduktion die Lichtschrift oder Photographie. Eine Photographie ist ein Lichteindruck, eine Lichtspur, eine fixierte Projektion. Sie zeichnet eine reale Situation auf, reale Schattenwürfe im realen Raum, ist die Einschreibung einer Schattenprojektion. In der Werkgruppe der ›Licht – Schatten – Projektionen‹ zeichnet Eva Borsdorf natürliche Selbstprojektionen auf: die unlesbaren, bedeutungslosen Geflechte von Schatten und Licht, die bei direktem Sonnenlicht durch Zweige fallen. Diese Flecken von Licht und Schatten notiert sie mit Tusche auf Papier; ihre Hand wird nicht schöpferisch eingesetzt, sondern als langsames, unpräzises Aufzeichnungsgerät einer Licht- und Schattenschrift [Photo- und Skiagraphie]. Vor allem die Zeit der Belichtung wird bei diesem Verfahren sehr lang; da die Sonne wandert, pro Stunde immerhin 15°, und da die Einschreibung durch die Hand Schritt für Schritt erfolgt, entsteht nicht eine allgemeine Unschärfe, sondern treten Verschiebungen und Überlagerungen in der gezeichneten Fläche auf. Diese werden als materielle Prozesse sichtbar, als sichtbare Ergebnisse des Sedimentierens, Trocknens und Überlagerens von Pigmentschichten, die aus der Tusche ausfallen.

In der Werkgruppe der ›Fadenzeichnungen‹ oder ›Linien im Raum‹ treten zu der Projektion noch andere, verwandte Einsätze, die das traditionelle, auch noch moderne Verständnis von Zeichnung in Frage stellen und kritisieren. In

diesen Arbeiten, die zugleich Projektionen, Reliefs und Zeichnungen sind – Zeichnungen, deren Intentionalität gebrochen ist, – hängt oder spannt Eva Borsdorf weiße Fäden unterschiedlicher Stärke und unterschiedlicher Spannung mit der Hilfe von Nägeln parallel zur Wand, deutlich vor der Wand. Diese materiellen Linien, die Fäden, projizieren, abhängig von den verschiedenen Lichtquellen, mehrere unterschiedliche, fast parallele Schattenverläufe auf die Wand. Auf diese Weise wird in diesen Zeichnungen der materielle Träger der Zeichnung vom visuellen Phänomen ›Zeichnung‹ getrennt: materielle Linien im Raum provozieren projizierte Schatten-Zeichnungen auf der Wand – während in der traditionellen Zeichnung der materielle Signifikant, der mit einem Stift oder einem Pinsel gezogene Strich, und das visuelle Signifikat, der sichtbare Strich, ununterscheidbar zu sein scheinen.

Diese sichtbare Differenz wird noch dadurch verstärkt, dass die materielle Realität des ›Strichs‹, des weißen Fadens, auf dreifache Weise betont und dadurch demonstrativ sichtbar gemacht wird: erstens wechselt die Stärke des eingesetzten Fadens, unterschiedlich dicke Fadenstücke wurden aneinander geknotet; auf diese Weise schwankt auch die Stärke der scheinbaren, projizierten Linie, des Schattens auf der Wand; zweitens hängen freie Fadenenden frei herab, und bilden, in den neuesten Arbeiten immer ausgeprägter, unmotiviert, nur durch die Materialeigenschaften bedingte ›Linien‹ – teilweise verknäueln sich diese freien Fäden auch zu ›Knoten‹ oder ›Gespinsten‹, die selbstverständlich auch als Bestandteile der Zeichnung gesehen werden. Durch die sichtbare, verlaufbildende Materialität des Fadens wird die Linie explizit von ihrer ikonischen oder bildlichen Funktion getrennt und in ihrer leeren, bedeutungslosen Existenz artikuliert. Und drittens sind die Fäden [und damit die verschiedenen Linien der Zeichnung] nicht durch eine schöpferische Hand gezogen worden, sondern gehorchen offensichtlich materiellen Gesetzen: sind sie stark gespannt, bilden sie gerade Linien, wie mit dem Lineal gezogen; sind sie wenig gespannt, hängen sie, der Schwerkraft folgend, in geodätischen Kurven durch. In beiden Fällen ist der Verlauf der Linie nicht intentional, sondern materiell determiniert.

<sup>3</sup> Didi-Hubermann, S. 18

Insbesondere die Trennung der Linie von der künstlerischen Intention ist eine zentrale Methode erweiterter, reflexiver Zeichnung.

*»Viele Zeichner entwickelten seit den sechziger Jahren explizite Strategien gegen die Intentionalität, gegen die expressive, sich ausdrückende Hand und gegen die Lesbarkeit von Zeichnung. Diese Verfahren der Zerrüttung werden eingesetzt, um Zeichnung auf die Probe zu stellen, um die historisch-kulturelle Praxis ›Zeichnung‹ möglichst frei von allem Vorverständnis und von aller ontologischen Begründung, von allem Ursprung und Wesen, zu erforschen. Wie wird eine materielle Einschreibung Zeichnung; und auf welche Weise werden Spuren von Einschreibungen als Zeichnung gesehen? Eine erste Gruppe von Strategien richtet sich gegen die Intentionalität der Zeichnung, gegen die Erfindung, die Imagination, die Kreativität – also gegen die genialische Schöpfung. Denn Linien entstehen überall auch von selbst, zufällig, kontingent oder durch technische Verfahren, die nicht vorhersehbare Muster oder Flecken erzeugen. ... Auch diese nichtintentionalen Linien, diese zufälligen oder zumindest subjektlosen materiellen Einschreibungen werden als Zeichnungen [oder eher wie Zeichnungen?] gesehen. Eine zweite Gruppe von Strategien destruiert gezielt die selbstverständliche Perfektion der Hand, das Funktionieren der Hand als Werkzeug der Intentionalität. Was gibt sich in der Zeichnung zu sehen, wenn die Hand beginnt, selbständig zu werden, wenn sie sich dagegen sträubt, nur Werkzeug eines Willens [und eines Auges] zu sein?«<sup>4</sup>*

Eva Borsdorfs Zeichnungen und Projektionen spielen mit einer möglichst schwer zu fassenden, verwirrenden Engführung von Bild und Index, von künstlerischer Schöpfung und mechanischer Reproduktion, von ästhetischer Komposition und bloßer Verdoppelung. In ihren Arbeiten ist die Hand immer beteiligt, wird die Reproduktion nicht der Mechanik eines Apparates überlassen; aber die intentionale, schöpferische Tätigkeit der Hand mit ihrer Idealität wird gebrochen durch die situative, materielle Realität von Projektionen, von Materialqualitäten, von objektiven Prozessen.

<sup>4</sup> Johannes Meinhardt: Katalog: Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2004, S. 38-39

Vor allem in den ›Fadenzeichnungen‹ oder ›Linien im Raum‹ verschränken sich Bild und reale Situation unlösbar, und sie verschränken sich gleich mehrfach. Die wörtliche Materialität des Fadens, die energetische Realität der Schattenprojektion und die Immaterialität der Zeichnung [die den Umriss von Händen oder inneren Organen zum Sujet hat] überkreuzen sich: die Zeichnung ist weder der Faden vor der Wand noch der Schatten auf der Wand, sondern das Spiel der Differenzen und Ähnlichkeiten, das beide [oder, bei mehreren Schattenwürfen, alle drei oder alle vier] verbindet. Ebenen verschränken sich der reale Raum des Betrachters mit dem fiktiven Bildraum der Zeichnungen: die realen Fäden befinden sich in demselben Raum wie der Betrachter, der Schattenwurf befindet sich einerseits auf einer realen, materiellen Oberfläche, der Wand, andererseits aber konstituiert er einen immateriellen, fiktiven Bildraum, der durch den piktoralen Körperraum der Sujets noch verstärkt wird. Und auch die Linie selbst wird in der Weise mehrdeutig, dass die verschiedenen Ebenen sich überkreuzen – ohne dass sie sich vermischen würden, gehören sie doch unterschiedlichen, unvereinbaren Einstellungen zu: die Linie als Faden im Raum – die aber zugleich auch eine Art Skulptur oder eher Relief ist, von künstlerischen Entscheidungen geprägt, der Wahl der Sujets, der Setzung der Nägel, der Wahl der Fadendicke und Fadenspannung –, die Linie als projizierter Schatten auf der Wand, und die Linie als Zeichnung, also als künstlerische Einschreibung der Hand, lassen sich nicht trennen, sondern verschränken sich. Diese unlösbare Verschränkung ist es, die diese Zeichnungen[?], Projektionen[?], Reliefs[?] so interessant macht.

Clemens  
Ottnad

Die schimmernd grauen, die dunkel fließenden, die schwarz auf dem Papier stehenden Linien von Bleistift und Tusche verkörpern ursprüngliche Projektionen des Gedachten und Vorgestellten. Diese Körper der über die Nadeln gespannten Fadenläufe – leibhaftig, weil Material – tauchen aber weiß in weiß ganz in der Wand unter, und sie geben die lichte Zeichnung erst in Nabsicht preis, als manifeste Linie erkennbarer, wenn Lichtquellen die fasrigen Gliedmaßen als mobile Schattenbilder zu scheinhaften Körpern antreiben: eingefangenes Zeitvergehen also, wenn andernorts sich Sonnenlichte wieder in graue Tuschen zurückwandeln.

hineinhorchen

Den Untersuchungsgegenstand einer ganzen Reihe von Bleistift- und Tuschzeichnungen von Eva Borsdorf stellt menschliche Organik dar, die Erscheinungsformen und Funktion von Gehirn und Herz, Lunge oder Eierstöcken. Das Faszinosum von Formbildung und Oberflächenstrukturen des eigentlich Körperinneren erweitert die Zeichnerin – die Bildhauerin, somit Raum- und Umraumforscherin ist – in ein sich dynamisch verselbständigendes Eigenleben, in dem Organe metamorph weiter wuchern und verwachsen, nicht ohne bisweilen augenzwinkernd Zeichen- und Sinnspieltriebe zu offenbaren.

Die erst zuvorderst nur biologischen Sektionen dieser Schnittbilder fragen aber nach der Verbindung von Gestalt untersuchter Gefäße und ihrem jeweiligen Tun, den weichen Hirnmäanderschleifen und ihrem Denken, Fühlen wie Erinnern, den kunstvoll verschlungenen Schallkörpern des Innenohrs und seinem Hören, Horchen, Lauschen. In Herzkammern strömen Arterien und Venenbahnen – Linienausflüssen gleich – ein und aus, umschlingen als zweiseim

einander herzend sich zugleich im übertragenen Sinn auch. Die Ganglien dagegen haben das nah Beisammenliegen nachgerade satt und recken ihre cerebralen Empfindungstrichter in alle Richtungen; Becken, Bauch, Brust sind unversehens alles Lunge, Lungenbäume, steigen zu Kopf [wie die Inzwischen genannte Vergänglichkeit, Liebe, Leibhaftigkeit und all deren Anverwandte]; und sie ranken von dort aus in florale Atemapparatik, derweil offenkundig wohlgelaunte Ovarien zauberisch behände Eisprünge ins Unsichtbare jonglieren, um neue Ideenfrüchte einzupflanzen.

Ausgang bewussten Tuns, die Prüfinstrumente dinghafter Erscheinungswelt und Sensoren sinnlicher Empfindung sind insbesondere Hände, Arme ihre Raum [er]greifende Verlängerung – Kontaktentakel; vortasten, erforschen, anrühren machen, umschlingen. Diese bemessen Distanz zum Gefühlten, Festigkeiten, Elastizitäten, Oberflächenqualitäten. Der Zeichengrund stellt da die planare Laborfläche dar, hinter der sich nur scheinbar nichts mehr [höchstens Tischblätter, Wand, Unterlagen] befinden. Eva Borsdorf inszeniert auf dem Papierareal gewissermaßen Fühlproben zum geheimen Raum und dem Geschehen im eigentlich Papierinternen, dem Zwischenland des Hier und dort Dahinterliegenden. Schier anlehnend an allerhand analytische Phasen vorbewusst zurückliegender Lebensalter erforschen zwei ausge-streckte Zeige[eigentlich:Such-]finger den Raum-Nichtraum auf der Klaviatur der Handspiele als nachhaltige Spurensuche und fortlaufende Beweissicherung. Hinter der Papierbühne, unter der Haut, verbindet die Fingerspitzen möglicherweise eine imaginierte Berührung, ein ahnungsvolles Nichts?, Luftlinien, oder sie sind einfügig siamesisch schlicht zusammengewachsen, und drehen sich so selbstlos im Kreise.

Fortgesetzt erscheint das Erkunden des Inwendigen, indem sich Finger weiter Zugang zum Inneren von Körpern und Körperhaftem verschaffen, menschlichen wie materialen Leibern, mit wortsinnig bohrender Neugierde. Sich selbst auf den Grund zu gehen, gebärden sie sich. Gleichzeitig schicken sich da zwei linke Hände an, den labyrinthischen Zugang einer Ohrenmuschel zu

erforschen, den weiteren Verlauf eines Hörganges, das Innen dieses Röhrengebildes, wo Schall in Sinnmenge umgewandelt wird, um über Hörverstehensversuche als Gegensprechen mit der Bilderfinderin zurück nach Draußen zu gelangen.

#### ausgreifen

Wenn sich nun die Linie ablöst von ihrem Untergrund, Zeichenpapieren und eigentlichen Zeicheninstrumenten, erhebt sie sich aus ihrer einmal festgestellten Fixierung, an einem bestimmten Ort, in einem ausdruckspezifischen Material, von der im Zeichenfluss geführten Hand selbst. Über in unterschiedlichen Abständen gesetzten Stahlstiften verbundene Garnsegmente ergeben Fadenzeichnungen [jetzt rührt SIE die Linie unmittelbar an!], die unbeschieden weiß bis nahezu unsichtbar vor der Wand stehen, in Reaktion auf eine Lichtquelle dem leichten Fadenlauf noch Linienzwillingen des projizierten Schattens hinzugesellen. Eva Borsdorf denkt dann Linie, verbindet die einzelnen Denkpunkte zu orthodromen – die Erde ist rund – Linienverläufen, und sie lässt Licht und Schatten Linien selbst weiterdenken, in dem Körper-Nichtkörper zwischen handgreiflichen und belichteten Lineamenten.

Figuren – auch Große Figuren – sind bloß Gedachte, da Menschenkörper nur fragmentarisch erscheinen, wiederum als Arme-Hände-Paar, die halten, die greifen, und [sich be-] fühlen, als Ohren, ringende, die zwei einander lauschen, als Lungen, die sich langsam auffächern und Luft in ihre Flügel blasen, bis sie vollends entlang den Wänden verschweben. Nachdem erst in der Annäherung an Schein und Widerschein der Linien allmählich dieselben überhaupt wahrzunehmen sind, das handwerkische Zeichnungsinventar zu fassen ist,

wird im nachfolgenden Zurücktreten von der bearbeiteten Wandraumfläche deutlich, dass sich Körperideen, ihre Volumina, Figürlichkeit, Figuren – und deren Interaktion miteinander – nicht nur in den geringfügigen Distanzen von Fadenrealie und Schattenwurf, sondern gerade in den erweiterten Zwischenräumen des gänzlich unbearbeiteten Umraums abspielen.

Hält sie die Wand fest, sind Arme ihr vom Rumpf gefallen, sie Ausschau haltend, umfasst sich niederbückend den vorgestellten Ball vom Spielfeld; lassen die Hände nur einfach baumeln, horchen behutsam an dem schein-schwangeren Bauch, tasten nach anderen Verschlingungen eines Leibinneren? Oder ist der Zeichenraum doch die dunkle Höhle, aus deren Gefäßwänden Die Verwandten sich uns zuneigen, und wir durch die Fühlmembrane zu ihnen hinüber zu gelangen vermöchten? Die eingewachsenen Organe jedenfalls verselbständigen sich, führen private Biografien [auf], oder es nisten sich in ihnen wiederum Bedeutungsfollikel ein, die spielerisch den Fäden von Bodenflächen und Deckenkanten des Ausstellungsraumes aufnehmen. Ihre paradisische Visitation der gebetenen Besucher ist dabei eingesponnen zwischen Kopfstürze und dem Sinnfall. Wie ein Zeichenvorrat – all den zukünftig zu Lebzeiten noch zu ziehenden Linien – hängen die Fäden herab, leblos liegen sie, verknäuel, einmal gedacht und wieder verworfen, um Zentren kreisend, Pentimenti verwischend, der Formbildung, nächsten Verkörperungen entgegen zu harren.

Als ob sich aus der bloßen Umrisskontur – der Ideengestalt – Linien herauslösen, zu einem anfänglichen Urknäuel wieder zurückkehren, herabströmen, zusammenfallen, wirken gleichzeitig diese Körper dennoch auch in Auflösung begriffen. Nie haben sie sich Illusionen hingegeben [die metallischen Tragevorrichtungen geschmeidiger Linienfäden war stets zu sehen]! Die Vorstellung von ihr aber, ihrem Ganzen verschwindet [im Dunkel schon gar], ihre Gefäße fädeln sich auf, verwirren sich, knoten zusammen, die Zeichenorgane versagen letztlich und lösen sich auf in ihrer nun erst recht so faden-scheinigen Existenz.

n a c h s e h e n

Zeitmessung betreibt sie so auch in der Naturbeobachtung. Das eigentlich Gestalthafte von Vegetationen ist Eva Borsdorf dabei abhandeln gekommen, indem sie gewissermaßen als Bildumkehrungen wiederum die Schattenformationen zeichnerisch festhält, die Äste, Zweige, Laub – vom sich ständig verändernden Tageslicht durchschienen – auf dem Papier hinterlassen. Ihre Phänomenik tritt so erst in der Reflektion auf, in der Projektion der Zwischenräume, die zwischen den vegetabilen Gliedmaßen, Pflanzenarmen und Rindenhäuten entstehen. Unmittelbare Vorgehensweise ist gefordert, Sekundentaumel, Augenblickfänge, in Kontinuen denken [gar nicht denken!]. Vorgehen – Nachschau. Die zeichnerische Lichtforschung um exakte Daten von Ort, Zeichnungsdauer und untersuchtem Gegenstand [Laubbaum, Sukkulente, Strauch] ergänzend verlieren sich diese Zeitaufzeichnungen ins so ganz selbstvergessen Poetisierende, die Malerische; sie machen die Zeit still und halten Licht an, vorüber.