

STEFAN NEUNER

The Big Sky (verkleinert)

Bemerkungen zur Zeichnung bei Bettina Carl

Walter Benjamin hat einmal in einem kurzen, unvollendet gebliebenen Text, in dem er sich über das Verhältnis von Malerei und Zeichnung Gedanken macht, eine "sehr wichtige und weitgreifende Unterscheidung" innerhalb der "Graphik" vorgenommen. "Einen Studienkopf, eine Rembrandtsche Landschaft", lesen wir da, würde man "nach Art eines Gemäldes betrachten dürfen". Indessen verstieße es gegen den "inneren Sinn" einer Kinderzeichnung etwa, oder bestimmten modernen Graphiken, "sie senkrecht vor sich hinzustellen". Hier liege, so Benjamin, ein "ganz tiefes Problem der Kunst" vor: "Man könnte von zwei Schnitten durch die Weltsubstanz reden: der Längsschnitt der Malerei und der Querschnitt gewisser Graphiken. Der Längsschnitt scheint darstellend zu sein, er enthält irgendwie die Dinge, der Querschnitt symbolisch: er enthält Zeichen."¹ Es geht also um zwei Dimensionen des Bildlichen: die mit dem aufrecht vor uns an der Wand befestigten Gemälde assoziierte Vertikalität auf der einen und die Horizontalität des flach auf dem Tisch liegenden Zeichenblattes auf der anderen Seite. Die erste Dimension gibt uns eine Darstellung zu sehen, die zweite eher Zeichen zu lesen. Hier das Arbeitsprinzip eines Malers, der seine Staffelei vor einem Motiv aufschlägt, um es so wiederzugeben, wie wir es von seinem Standpunkt aus sehen könnten, dort die näher beim Schreiben liegenden Operationen des Graphikers auf der waagerechten Papieroberfläche, die in einer linearen Abstraktion eines Gegenstandes resultieren. Aber beide Dimensionen – wenn die eine auch eher dem malerischen, die andere eher dem zeichnerischen Prinzip entspricht – können in beiden Bildmedien dominieren. Man denke etwa an die Architekturzeichnung: Benjamins "Längsschnitt" entspräche einem Aufriss, der ein Abbild des Gebäudes darstellt, wie wir es *in situ* erblicken könnten, der "Querschnitt" einem Grundriss, der nichts Sichtbares wiedergibt und nicht geschaut, sondern richtig gelesen sein will.

Bettina Carls *Big Sky: Uster* (2007) scheint ganz offensichtlich wie ein Gemälde betrachtet werden zu wollen. Mit der rund zwei auf anderthalb Meter umfassenden Zeichnung haben wir ein Format vor uns, bei dem nicht daran zu denken ist, es flach auf dem Tisch auszubreiten. Und auch ihr Sujet, ein landschaftliches dem Titel nach, ist der Vertikalität der Malerei angemessen. Also erwarten wir, die Weite des Himmels und eine Ortschaft im Zürcher Oberland auf einem Bild zu erblicken, das an der phänomenologischen Achse ausgerichtet ist, die unseren aufrechten Körper mit der Welt verbindet. In einem solchen Bild würde etwa der Horizont als waagerechte Linie dort zu sehen sein, wo er auch in unserem Blickfeld auftauchen könnte. Auf den ersten Blick bestätigt die Zeichnung solche Erwartungen durchaus. Die schwarz ausschraffierten Flächensegmente, welche die Zeichnung nach oben hin beschließen, meinen wir als einen etwas düsteren Himmel lesen zu können, der sich über ein topographisches Motiv spannt. Sobald wir dieses Motiv näher in Augenschein nehmen wollen, bietet diese erste Orientierung aber nur mehr wenig Rückhalt. Bei genauerer Beobachtung

¹ Walter Benjamin: "Malerei und Graphik", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2, *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. Main 1977, S. 603.

zeigt etwa ein mit Bleistift gezeichnetes Gebilde (auf halber Höhe des Blattes nahe des linken Randes), das man zuerst wahrscheinlich als Felswand zu lesen versucht, ein deutlich biomorphes Gepräge. Ein schlangenartiges Wesen – oder ist es doch nur ein Schlauch? – scheint sich dort durch eine Art Anus hindurchzuzwängen. Oder: was eine aufs 'Landschaftliche' gestimmte Betrachtungsweise im oberen Drittel der rechten Bildhälfte als einen bläulichen, von grünen Wiesen hinterfangenen Berggipfel zu erkennen glaubt, ist aufmerksam besehen eine flächengeometrisch definierte Konfiguration, die in keinem Illusionsraum, sondern auf der Paperoberfläche lokalisiert ist. Über die weitesten Partien hinweg entdeckt die Nabsicht im dichten Formgeschehen der Arbeit nichts anderes als ein reiches Kompendium graphischer Markierungsweisen, wie sie sich mit verschiedenen Instrumenten und differenten Graden von Aufmerksamkeit, Schnelligkeit oder Druck hervorbringen lassen. Man wird den Horizont, der das Bild als "Längsschnitt" durch die "Weltsubstanz" definierte, bald wieder aus den Augen verloren haben. Allerdings ist es unserem Blick nicht vergönnt, sich bei der modernistischen Feststellung zu beruhigen, dass sich "darstellende" Bildfiguren von nahe besehen in materielle Spuren auflösen. Denn eine noch eindringlichere Lektüre der Zeichnung wird Himmel und Horizont unerwartet wiederfinden: Den Himmel dicht an der flächengeometrischen Konfiguration, von der schon die Rede war, in einem mit Bleistift gezeichneten Schriftzug, der sich "The Big Sky / verkleinert" liest und den Titel eines amerikanischen Westerns aus dem Jahr 1952 zitiert. Den Horizont entdeckt man – und das ist freilich paradox –, wenn man noch dichter herantritt und sich zu einer Stelle hinunterbeugt, wo Bettina Carl eine gestrichelte Linie (wie in Karten oder Diagrammen), auf das Blatt gesetzt hat. Hier steht, sehr fein und sehr klein, das Wort "Horizonte". "The Big Sky" finden wir in der Tat "verkleinert" wieder – und erst am Ende einer Bildbetrachtung, während der die monumentale Zeichnung gekippt ist: aus der vertikalen, "darstellenden" Achse des Gemäldes in die horizontale, "symbolische" bestimmter "Graphiken", die nach Benjamin "Zeichen" enthalten.

Die Spannung, die sich in den großen Arbeiten Bettina Carls als eine zwischen Nah- und Fernsicht, Zeichnung und Malerei, Inschrift und Darstellung aufbaut, begegnet uns auch in ihren kleineren Werken, wo sie sehr oft als Spannung zwischen Teil und Ganzem akzentuiert ist. Als Beispiel soll hier die dreiteilige Zeichnung *The Relevant* (2006) dienen. Sie setzt sich aus drei separaten Blättern zusammen, von denen zumindest das oberste und mittlere in sich genügend Geschlossenheit aufweisen, um als eigenständige Bilder vorstellbar zu sein. Zugleich bilden sie aber eine nicht zu übersehende figurative, ja anthropomorphe Einheit. Zeigt das obere Blatt doch Schultern und Kopf, das unterste den über der Brust abgeschnittenen Torso einer Figur, während diese Körperteile durch einen Konturlauf verbunden sind, der durch den mittleren, eher 'abstrakten' Teil der Arbeit hindurchläuft. Diese in sich gespaltene Struktur erinnert stark an den *Cadavre exquis*. Unter diesem Namen machten die Surrealisten ein kollektives graphisches Verfahren bekannt, bei dem jeder Teilnehmer seinen Beitrag verschwinden lässt, indem er das Stück Papier, auf dem er etwa eine Figur zu zeichnen begonnen hat, umknickt und im gefalteten Zustand weiterreicht, wobei der jeweils nächste

Zeichner die Konturlinien fortsetzt, die sein Vorgänger gezogen hat.² Vom tiefenpsychologischen Sinn, den die Surrealisten dem Verfahren beilegen, einmal abgesehen, dient der *Cadavre* dazu, Diskontinuität und ein kontingentes Verhältnis zwischen Teil und Ganzem in ein Bild einzuschreiben. Mit Benjamin könnte man auch formulieren: Der Bruch mit der klassischen Darstellungsfunktion besteht nicht darin, Figuration zu liquidieren, sondern die Zeichenlogik der horizontalen Orientierung "gewisser Graphiken" gegen die Integrität des "Längsschnittes", den der *Cadavre* ja immer noch vorstellt, auszuspielen. Die Linie, die ein Zeichner anfängt und die von einem anderen fortgesetzt wird, ohne dass dabei Rücksicht auf das fertige Bild genommen werden könnte, mag einen darstellungslogischen Bruch erfahren, bruchlos fügt sie sich aber in die Kontiguitätsordnung der nebeneinander aufgereihten graphischen Zeichen.

Ähnlich verhält es sich auch bei Bettina Carls *The Relevant*. Sehen wir einen Moment genauer hin. Die äußere Konturlinie des kräftigen Arms, mit dem ein Reiter auf dem unteren Blatt die Zügel seines Pferdes zu umfassen scheint, findet auf dem mittleren, wo sie in mehreren Bögen empor geführt wird, eine unmittelbare Fortsetzung. Zunächst beschließt sie hier eine Form, die sich relativ glatt als muskulöse Schulter nach unten hin mit dem Arm figurativ zusammenreimt. Sodann umläuft sie eine runde Form, die man schon etwas schwerer aber immer noch irgendwie als riesenhaften, gesichtslosen Kopf zu sehen vermag. Damit wäre die Figur zwar schon 'fertig', doch setzt die Linie an diesem Kopf noch einmal an und greift in einem nach links gewendeten Schwung nach oben hin aus, um dabei jede dringliche gegenständliche Anmutungsqualität zu verlieren. Nachdem sie aber – etwas nach rechts verschoben – ins wieder eindeutig figurative Milieu des dritten Blattes übergewechselt ist, findet sie eine erneut gegenständliche Fortführung – und, wie es scheint, einen Abschluss in einer Gestalt, welche die unten begonnene Figur noch einmal ergänzt. Damit aber noch nicht genug. Das Gekurve kehrt in dem vertikalen Triptychon im oberen Teil noch ein weiteres Mal wieder. Und zwar in einem Gebilde, auf das die Rückenfigur mit roter Kappe ihren Blick zu richten scheint: ein dichtes Gespinnst vielfach verästelter und ineinander verschlungener Fäden, Kabel, Nervenstränge oder Zweige – man weiß es nicht zu sagen. Die lateral fortlaufende Linie hat sich hier zu einem Motiv verdichtet, dem auch in der Zeichnung ein Beschauer zugeordnet ist. Die Bewegung ist zu einem Halt gekommen und scheint sich in sich selbst verschlungen zu haben. Dabei ist aus dem operationalen Zusammenhang des Fortzeichnens einer Linie ein gegenständlicher geworden: der räumlich-illusionistische Zusammenhang der dargestellten Szene, in der eine Figur und ein Schauobjekt sich gegenüberstehen. Die Kontinuität im einen bedingt eine Diskontinuität im anderen. So lose verbunden die einzelnen Teile der Zeichnung im darstellungslogischen Sinn auch sein mögen, so eng hängen sie zeichnerisch-operational zusammen. Wo aber ein darstellungslogischer Zusammenhang zwischen Teilen hergestellt wird, bricht die fortzeichnende Bewegung ab. Mag sein, dass Bettina Carl sich hier selbst in ihre Zeichnung hineingezeichnet hat. Die optische Distanz zwischen der Rückenfigur und dem Gespinnst

² Im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* geben Breton und Éluard folgende Definition des *Cadavre exquis*: "Jeu de papier plié qui consiste en faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*", André Breton und Paul Éluard: "Dictionnaire abrégé du Surréalisme" (1938), in: André Breton: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1992, S. 796.

dürfte jedenfalls derjenigen entsprechen, die eine Zeichnerin gegenüber ihrer Zeichnung einnimmt, wenn sie den Produktionsfluss, das Aneinanderreihen von graphischen Spuren, von Teilen an Teile *unterbricht* und etwas zurücktritt, um einen Eindruck von der bildhaften Qualität des Ganzen zu gewinnen. Käme somit im obersten Blatt auch der Prozess der Bedeutungsgenese zu einem Halt und rundete sich zu einer Allegorie der zeichnerischen Produktion? Wohl kaum. Denn unberücksichtigt ist bisher eines geblieben: Während die Figur über die drei übereinander getürmten Papierbögen hinaufwächst, stürmt sie, hoch zu Ross, auf dem untersten Blatt zugleich in eine ganz andere Richtung, in welche sie zudem mit einem dicken Pfeil deutet, auf dem der Titel der Arbeit zu lesen ist: "the relevant". Das mag wohl als Hinweis darauf zu nehmen sein, nicht nur dass die Zeichnung ebenso gut anderswo und anderswie hätte fortgesetzt werden können, sondern auch, dass sich das wirklich Relevante immer erst auf dem nächsten und wieder nächsten Blatt zeigen wird und somit definitiv aufgeschoben bleibt.

Das Werkganze ist bei Bettina Carl also nie ein 'organisches' Ganzes, das sich mit Notwendigkeit schließen und in sich abrunden würde. Es kommt zu einer Inversion des klassischen Hierarchieverhältnisses zwischen Teil und Ganzem. Jener entsteht nicht in Hinblick auf ein *a priori* konzipiertes Resultat, sondern ist Ausgangspunkt und Moment eines prinzipiell offenen Arbeitsprozesses, der nie an ein notwendiges Ziel gelangt. So ist auch das Werkganze bei Bettina Carl – das im großen nicht weniger als im kleinen Format stets an die 'darstellende' Vertikalität der Malerei denken läßt – nur Teil, Ausschnitt oder Abschnitt einer Produktion, die sich unentwegt in der horizontalen, 'symbolischen' Achse der Graphik fortzuspinnen scheint: von Strich zu Strich und von einem Blatt zum nächsten. Vielleicht kann man sagen, dass sich Zeichnung bei Bettina Carl insgesamt als Geflecht bestimmt. Ein Geflecht, bei dem ein Faden, der auf der senkrechten, der Malerei zugehörigen Ebene des "Längsschnittes" durch die "Weltsubstanz" aufgenommen wurde, auf der waagrechten Ebene des graphischen "Querschnittes" fortgesponnen wird, um dann als Motiv auf der ersten Ebene wieder aufzutauchen – oder auch umgekehrt.