

Thilo Billmeier

Eine Zeichnung von Nicole Wendel

Nicole Wendel ist Zeichnerin und Performance-Künstlerin. Dass beide Bereiche ihrer Arbeit¹ nicht einfach nebeneinander stehen, bezeugt eine Zeichnung, deren sehr großes Format für diese Technik ungewöhnlich ist (Abb. 1). Tatsächlich sind die Standardformate für Zeichnung eher klein, nämlich „in die Hand zu nehmen.“ Dass man das Blatt in die Hand nehmen kann, ist wiederum eine Bestimmung, die einen bestimmten Wahrnehmungsmodus nahe legt, nämlich den des Nahe-sehens. Denn was ich in die Hand nehmen kann, kann ich aus der Nähe betrachten. In Korrelation zu diesem Nahe-Sehen ist die Zeichnung selbst im Unterschied zum Blatt niemals etwas nur kleines. Je kleiner ein Motiv wird, desto weiter nähert sich ihm nämlich der Blick und desto größer wird, wie eine betretene Landschaft, der Raum, den man vor sich hat. Das große Blatt von Wendel scheint diesen Charakteren der Zeichnung nur anfangs zu widersprechen. Sein Format zwingt uns, vor dem Blatt an der Wand zu stehen, als handele es sich um ein Gemälde, und dennoch wird gerade durch diese Situation oder besser: Position der Eintritt ins Bild möglich. Denn ein erster, orientierender Blick wird sofort zwei grundsätzlich unterschiedliche Faktionen („Arten des Gemachtseins“) erkennen, an deren Verhältnis er Interesse nimmt. Er findet auf der einen Seite einen präzisen Strich, der sehr genau Personen, Tiere oder Gegenstände wiedergibt. Auf der anderen Seite stehen eine Reihe von Lineamenten und Formationen, die nur Striche sind, verschiedene Arten von Gekritzeln. Dieses Gekritzeln wirkt unmittelbar deutungsbedürftig, ihm wendet sich der suchende Blick deshalb vielleicht als erstes zu. Nun: Gekritzeln ist in der Kunst, wie man spätestens seit den Zeichnungen Dubuffets erkennen muss, nicht gleich Gekritzeln, wir müssen also bestimmen, wie die Lineamente auf Nicole Wendels Blatt konkret gelesen sein wollen.

Am leichtesten erschließen sich hier zwei Formationen rechts und links der vertikalen Bildmitte und etwas oberhalb der horizontalen, links ein Bündel von Linien, die im ganzen Kreisförmig verlaufen, rechts ein Kreissegment, eine nach links geöffnete kurze Kurve. Beide Formationen geben ohne Zweifel *eine Bewegung* wieder, sie sprechen als *Spur* von der Bewegung, die ihrer Entstehung zugrunde liegt. Diese Bewegung war so und so schnell, so und so oft wiederholt, so und so heftig im Druck des Bleistifts. Aus diesen (und anderen) Eigenschaften der Bewegung heraus ist es möglich, den beiden Formationen zumindest vorläufig einen *gestischen* Charakter zu attestieren. „Gestisch“ bedeutet dabei, dass die sichtbare Spur auf eine Bewegung zurückgeht, die primär *Ausdrucksbewegung* ist, eine Gebärde, deren affektives Moment sich in der Spur als expressiver

¹ Für Abbildungen siehe im Internet [www: nicolewendel.de](http://www.nicolewendel.de).



Abb. 1 Nicole Wendel, Bleistiftzeichnung, 2008, Höhe ca. 190 cm

Gehalt gleichsam niedergeschlagen hat. Wegen des Widerstandes, den das Papier dem Bleistift entgegensetzt, und der größer ist als der Widerstand der Leinwand gegen den Strich des Pinsels, und auch aus weiteren Gründen ist der expressive Gestus in der Bleistiftzeichnung vergleichsweise selten anzutreffen. Viele Blätter etwa von Miriam Cahn verzichten – nicht anders als früher schon die Fingermalereien Soutters – auch deshalb auf den Stift als Distanzinstrument (Abb. 2). Wo er beibehalten wird, ist die expressive Kraft des Gestus begrenzt. Übrigens tritt dafür, und direkt im Gegenzug eine andere Fähigkeit des Bleistiftes hervor, nämlich die, quasi seismographisch Ersitterungen – auch im übertragenen Sinn – aufzuzeichnen. Ein unmittelbares Beispiel hierfür gibt etwa eine 1993 entstandene Zeichnung von William Anastasi (geb. 1933), die sich heute in der Sammlung Kramarsky befindet: *Subway Drawing 2-3-93* (Abb. 3). Die Zeichnung entstand, wie der Titel nahe legt, dadurch, dass Anastasi während einer U-Bahnfahrt ein Blatt Papier auf dem Schoß hielt, seine Unterarme auf die Schenkel legte und mit der rechten und der linken Hand je einen Bleistift darauf setzte. Die beiden dunklen Flecken gehen auf die Rüttelbewegungen während der Fahrt zurück, die horizontalen Linien beschreiben die Bewegungen des Anfahrens und Abbremsens. Die leere untere Hälfte des Blattes ist die Zone, auf die der Zeichner Unterarme und Handgelenke aufgelegt hatte.²

William Anastasis Zeichnung belegt, dass nicht jede Bewegung, die den Körper des Künstlers ins Spiel bringt, indem sie Spuren seiner Bewegung zeigt, eine gestische Bewegung im Sinne einer *expressiven* Bewegung sein muss. Während der Titel der Zeichnung von Anastasi die Deutung der Lineamente als gewissermaßen rein empfangene und wiedergegebene Aufzeichnungen nahe legt, legen die Formen auf Nicole Wendels Zeichnung Zeugnis ab von zwar aktiven Körperbewegungen, ohne dass diese aktiven Körperbewegungen schon als Ausdrucksgebärden zu verstehen sind, wie es zumindest in gewisser Weise bei Miriam Cahn der Fall ist. Sie können vielmehr als die Bewegungen gelesen werden, die der Körper der Zeichnerin ausführt, um eben dem zeichnenden Körper für die Zeichnung gewissermaßen Gestalt zu verleihen. Anders gesagt: Die Zeichnung ruft den zeichnenden Körper auf, der aber hier nicht Träger eines Affekts, sondern Akteur eines Tuns ist, eben des Zeichnens selbst. Mit den beiden (Halb-)Kreisen rechts und links und auf exakt der „richtigen“ Höhe und in der annähernd natürlichen Entfernung voneinander kommt also der vor dem Blatt stehenden Körper ins Spiel, der diese Kreise vielleicht sogar gleichzeitig mit den Bewegungen beider Arme auf der vor ihm hängenden Fläche des Papiers gezogen hat. Von ihm her empfängt offenbar auch das Format des Blattes seine Bestimmung, zumindest was die kitzeligen Formationen angeht. Das Format geht auf die Größe des menschlichen Körpers zu-

² Zur Zeichnung Anastasis vgl. Pamela Lee und Christine Mehring, „Zeichnen ist eine andere Art von Sprache“. Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung, Ausst. Kat. 1997/99, Stuttgart 1998, S. 24 f. (Kat. Nr. 1).



Abb. 2 Miriam Cahn, Zeichnung

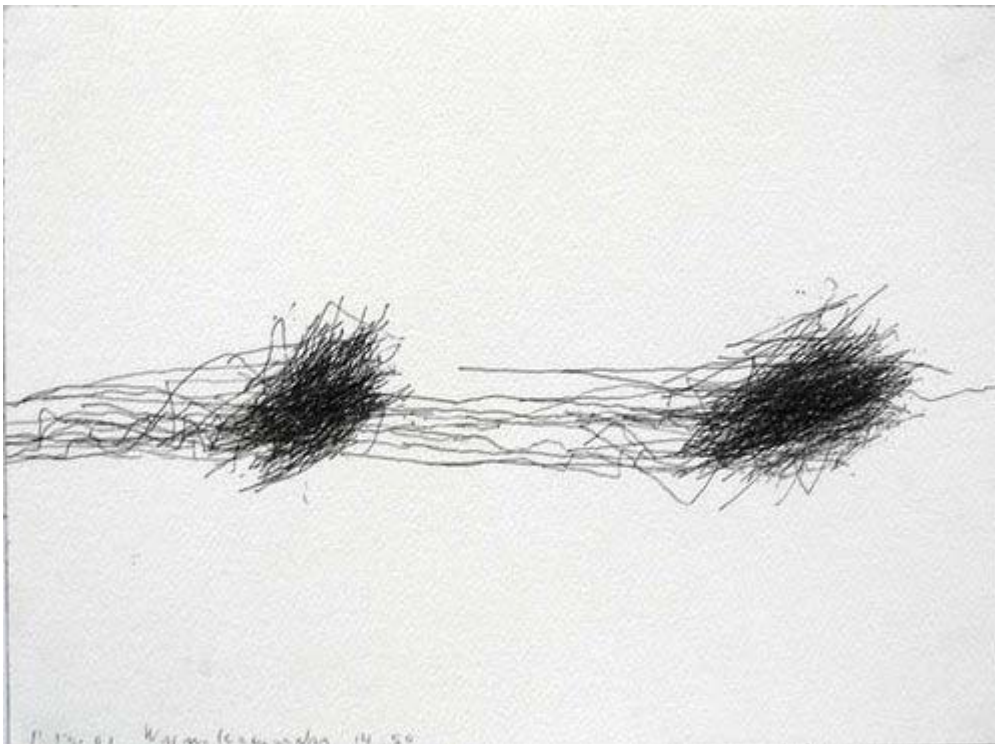
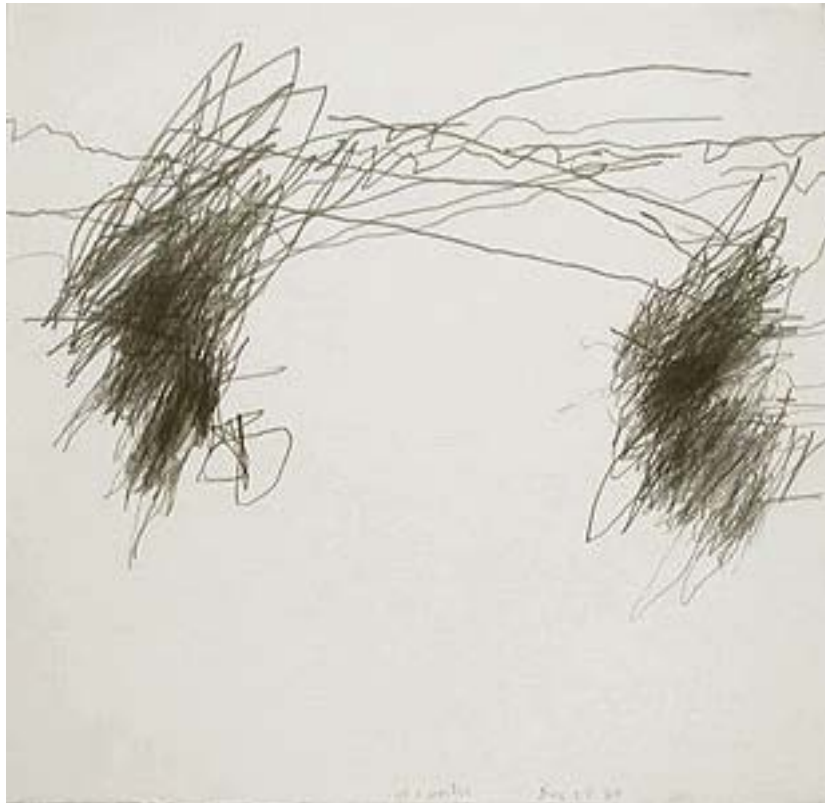


Abb. 3 William Anastasi, Subway Drawing 2–3–93, 13:00, 1993, Privatsammlung New York rüch, der zeichnend auf ihm Spuren hinterlässt. Und wo der Körper sich so ins Spiel bringt, erhalten wir gleichsam die Anweisung, nach weiteren Spuren dieses Körpers, nach weiteren Momenten eines durch sie konstituierten einheitlichen Körperschemas zu suchen.

Die nächste Station auf dieser Suche wird vermutlich durch die vertikale Form gebildet, die annähernd die Mittelachse des Bildes markiert (Abb. 4). Die Form ist weder exakt gezeichnet, noch bloßes Lineament. Sie stellt eine Wirbelsäule dar, die sich dort findet, wo auch die Wirbelsäule des vor dem Blatt stehenden und zeichnend Spuren hinterlassenden Körpers zu vermuten ist. Ihr Gezeichnetsein (ihre Faktur) zwischen Abzeichnen und Gekritzelt lässt die Frage nach ihrer Entstehung auftreten. Die zusammengesetzte Form ist mit beiden Händen in komplementären Linien gezeichnet worden, mit den Händen und Armen, deren tatsächliche Position und Länge auch über die Position und Länge, nun aber auch über die eigentümliche Zwischenfaktur der Form entscheiden. Denn eine Wirbelsäule so „abzuzeichnen“ heißt, ihrer Vorstellung mittels ihrer konkreten Funktionalität Gestalt zu geben. Der Zeichner hat sie ja eben nicht visuell „vor sich“. Die Form der Wirbelsäule alludiert (spielt an/ klingt zusammen) in Format und Ausrichtung mit der Gestalt der rechts von ihr befindlichen Frau. Der von der Zeichnung geforderte nahe Blick entdeckt zusätzlich auch eine morphologische (die Form betreffende) Konsonanz mit den geflochtenen Zöpfen der Frau. Die „Wirbelsäule“ wird damit auch als „Zopf“ lesbar, ohne aufzuhören, als Wirbelsäule zu fungieren. Damit haben wir eine erste Form, wie Formen der Körperzeichnung mit den Formen der gezeichneten Körper zusammengehen und in diesem Zusammengehen Sinn generieren können. Ich sage hier „generieren“, weil es wirklich darauf ankommt, der Entstehung eines jeweiligen Sinnzusammenhangs zu folgen und dieserart aktiv beim Bildgeschehen mitzuwirken.

Vom Schema Arme / Hände – Wirbelsäule wird der Blick nach oben und nach unten weitergesandt. Oben stößt er auf ein Gebilde, das nicht direkt auf der Wirbelsäulen- / Zopfform auf sitzt, sondern zwischen der Frau und dieser Form vermittelt: ein weiteres Indiz dafür, dass wir die eigentliche „Mitte“ oder das Rückgrat des Bildes in der Verbindung der beiden Gestalten lesen dürfen. Die Form hier oben impliziert einen Kreis und kurze, mit starkem Druck gesetzte kommaartige Striche. Beide Formationen lassen sich auf ein gesteigertes Maß an Konzentration hin wahrnehmen. Der Kreis ist – im Vergleich etwa mit dem lockeren Gebilde, das die linke Hand um das Reh herum (?) gezogen hat – gerade zu ein Nukleus, ein Kern aus Energie, und ähnliches lässt sich von den kurzen Strichen im Vergleich mit denen des rechten Armes sagen. Die ganze Passage, die auf Höhe etwa der Stirne oder des Scheitels zu finden ist, mag als Zeichnung „am Scheitel entlang“ zu lesen, aber auch als Bild für Konzentration zu verstehen sein.



Abb. 4 Detail

Die untere Hälfte des Körpers wird durch eine Gestalt repräsentiert, von der man unmittelbar vielleicht annehmen kann, dass sie einer Büste oder dem Schatten der Büste eines Betrachters vor dem Bild entspricht (mit langen Haaren rechts und links) (Abb. 5). Diese Assoziation würde je-



Abb. 5 Detail

doch den Körper der Zeichnerin gewissermaßen aufgeben. Wenn wir nach ihm Ausschau halten, hilft (mit ziemlicher Ausdrücklichkeit!) die fein gezeichnete Gestalt links weiter. Es handelt sich bei ihr um ein Bild der Rocksängerin Patti Smith, die sich in ihren jungen Jahren androgyn beziehungsweise jungenhaft stilisiert hat. So kommt sie auch ins Bild, nicht nur ihre Erscheinung, sondern vor allem auch ihr Sitz mit den gespreizten Beinen wirkt hier wie eine maskuline Pose. Dieses Motiv des Sitzens ist es, das die Suche nach dem Schema der Körperzeichnung weiterhilft, denn tatsächlich hat die Zeichnerin sich in der Pose der Sängerin auf das Blatt gesetzt und dann ihrem Körper entlang dessen Umriss nachgezeichnet. Die Beine und das Becken, das wir sehen, geben also erneut nicht einfach den visuellen Bestand des Körpers wieder, sondern sind buchstäbliche Spuren seiner Gegenwart, sein „wirklicher“, nämlich ihm abgenommener Umriss auf der Fläche, auf der er in der Haltung sitzt, die die gezeichnete Patti Smith vorträgt. Die dunklen Zonen vom unteren Blattrand her, die zumeist einen Bewegungsimpuls nach oben tragen, erscheinen nun als eingeschlossen vom Zirkel der Beine, und es scheint, als würde dadurch nicht allein der Umriss des Körpers – seine Außen- grenze –, sondern auch sein Inneres ver- ausdrückt; zumindest wird diese Lektüre durch die Analogie im Zentrum der Konzentration am „Kopf“ unterstützt. Hier wird erfahrbar, was „im Körper“ geschieht.



Abb. 6 Detail

Im unteren Feld finden sich zwei abgedrückte Paare Füße, sie vervollständigen das Körperschema (Abb. 6). Der Fußabdruck ist eine unmittelbare Spur, und wie es scheint, hat der bloße Abdruck wenig mit dem Zeichnen zu tun, als dessen Medium der Körper ja hier erscheint. Zwei Hinweise in der umgebenden Passage stellen die Verbindung jedoch ausdrücklich her. Einmal bezeichnen die Füße den Stand des zeichnenden Körpers. Dieser Stand vor oder auf dem Blatt wird bemerklich zum einen an seinem entgegengesetztem Pol. Die „gestischen“ Striche am oberen rechten Rand des Blattes ergeben sich dadurch, dass die Zeichnerin sich mit dem Stift strecken oder auf die Zehenspitzen stellen muss, um diese Zone überhaupt zu erreichen. Der „Strich“ entsteht aus dieser Situation des wirklichen Stehens vor dem Blatt. Zum andern kann man etwas rechts unterhalb der „Wirbelsäule“ eine Formation erkennen, die der „Wirbelsäule“ in einigen Zügen ähnelt. Diese Formation entstand dadurch, dass die Künstlerin sich auf dem Blatt stehend mit durchgedrückten Knien hinab gebeugt hat, um den Stift am Pendel ihres Armes zwischen den Beinen über das Blatt zu führen. Hier ist sowohl das Stehen, als auch der Bezug zur Funktion der Wirbelsäule und damit sogar ihrer Form artikuliert. Auf diesen „Stand“ als Ursprung der gezeichneten „Spur“ kann der Beobachter kommen, wenn er bemerkt, dass auch die beiden Füße um die Zehen herum einen gezeichneten Bogen tragen, eine Umrisszeichnung, die deutlich „im Stehen“ entstanden ist. Und natürlich

entspricht diese Art zu zeichnen der umgekehrten Standbewegung des Sichstreckens am oberen Rand des Blattes, so dass beide Beobachtungen einen gewissen Zusammenhang beschreiben. Zweitens oder zum andern führt von den Fußabdrücken im unteren Zentrum des Bildes eine motivische Brücke zur feingezeichneten Frauengestalt rechts unten (Abb. 7). Diese Frau balanciert offensichtlich, sie tut einen Schritt auf



Abb. 7 Detail

einen der im Raum schwebenden Backsteine, die im unteren Drittel quer durchs Bild führen. Ihr Gehen / Stehen ist damit thematisch und ein Bedeutungsanker für die Fußabdrücke im Bild. Darüber hinaus ist diese Frau die einzige im Bild, die über einen ausgeprägten Schlag Schatten verfügt. Dieser Schatten geht ebenfalls mit den Fußabdrücken zusammen, diesmal weniger mit dem inhaltlichen Motiv des Gehens oder Stehens, als vielmehr mit dem formalen Motiv des Abdrucks. Denn in gewisser Weise ist auch ein Schatten so etwas wie der Abdruck eines Körpers auf einer Fläche, ein Abdruck allerdings, der realiter flüchtig ist wie das Spiegelbild und wie dieses mit dem Körper verschwindet. Der Abdruck, der gewissermaßen als eingeprägte Spur von der gewesenen Gegenwart eines Körpers zeugt, steht ontologisch (das Sein betreffend) in engem Kontakt zum Schatten, der an das Bleiben des Körpers gebunden ist. Die Verbindung ist das Motiv des Zeichnens selbst. Denn die Zeichnung ist insbesondere in den Ursprungsgeschichten zur Gattung gerne als eine Art Festhalten des Schattens eines fortgehenden Menschen beschrieben worden (Abb. 7). Und wenn Nicole Wendel ihre Beine sich nicht abdrücken lässt, sondern sie umzeichnet, ist diese Verbindung zwischen Fixierung und Silhouette noch zu bemerken: übrigens eine Verbindung, die faktisch auch die ältesten uns bekannten „Zeichnungen“ aufweisen (Abb. 8). Die Zeichnung ist es natürlich auch, die den Schatten einer, nämlich einer gezeichneten Figur festhalten kann, so dass ein (gezeichnetes) Bild und ein Schatten ebenfalls über Vergleichsmerkmale verfügen.





Abb. 8 Edgar Daege, Die Erfindung der Malerei, 1832, Berlin



Abb. 9 Höhlenmalerei, ca. 15.000 v.Chr., El Castillo, Spanien

Damit ist das Körperschema einigermaßen komplett. Es ist wichtig, dieses Schema nicht auf irgendeinen Körper zu beziehen, sondern auf den Körper, der hier als *causa efficiens* der Zeichnung, als ihre hervorbringende Ursache, seine Spuren auf ihr hinterlässt. Das Hervorbringen ist dabei jedoch weit gedacht. Es umfasst das Angesprochenwerden der Künstlerin durch Bildvorlagen, das körperliche Durcharbeiten eines Kataloges zeichnerischer Möglichkeiten, die Anlage und das Verfolgen von Wegen, die den Allusionscharakter der Bilder in den Charakter eines wechselseitigen Zuspiels von Wegen und Gegenden übernehmen. Auch in dieser Dimension ist das Körperbild das Vehikel für den ausgebreiteten, den kartographischen Zug der Zeichnung. Gilles Deleuze hat den generellen Zusammenhang zwischen dem Körper, „Wegen“ und „Werden“ für Kunstwerke betont.³ Ihm zufolge ist die Karte, auf der sich Wege und Bewegungen von Intensitätsaffekten niederschlagen, kein Nachtrag zu etwas, sondern selbst das primäre psychische Faktum. Dabei ist die Karte auch nicht als einfache Verlängerung des Körpers zu begreifen. „Vielmehr ist es umgekehrt die Intensitätskarte, die die Affekte verteilt, deren Bindung und Valenz stets das Körperbild konstituieren, ein Bild, das sich stets nach dem Maß der affektiven Konstellationen, von denen es bestimmt wird, umändern oder transformieren lässt.“⁴

³ „Und da die Wege ebenso real sind wie die Werdensprozesse bloß imaginär, so liegt in ihrer Vereinigung etwas Einzigartiges, das nur die Kunst auszeichnet.“ Gilles Deleuze, Kritik und Klinik (1993), Frankfurt a. M. 2000, S. 91.

⁴ Ebd., S. 89.

Hervorgetreten sind inzwischen auch mehrere Arten von Verknüpfung, durch die die Momente dieser Körperzeichnung sich mit den gleichsam collagierten, nämlich (zumindest bei Patti Smith deutlich) vorgefundenen und sorgfältig abgezeichneten Einzelgestalten verbinden. Formale und inhaltliche Verknüpfungen fanden sich bereits zu Patti Smith, zur Frau mit den Zöpfen und zu der balancierenden Frau. Wenn wir die übrigen feingezeichneten Figuren durchgehen, sollten wir auch auf weitere Formen von Verknüpfung achten, um nicht zu schematisch zu werden. Zuvor lohnt es sich jedoch, auf Faktoren aufmerksam zu werden, die – wie die „Wirbelsäule“ – Positionen zwischen den Polen ganzer „Figur“ und bloßen „Gekritzels“ einnehmen. Auch solche Positionen sprechen zumeist von Übergängen.⁵ Hier ist das Reh zu nennen, das zweimal auftaucht, rechts und links (Abb. 10, 11). Beide male hat es ein Gekritzels unter sich, das zwanglos zu Boden umgedeutet werden kann und die horizontale Achse des Bildgevierts beschreibt. Zum rechten Reh scheinen Spuren hinzuführen, die von der linken unteren Bildgrenze ihren Ausgang nehmen, Zeichen, die an keiner Stelle wie die Abzeichnung von Spuren aussehen, sondern im Gegenteil



Abb. 10, Abb. 11 Details

⁵ Eine Gestalt eines Menschen oder menschlichen Oberkörpers mit ausgebreiteten Armen im linken oberen Bildviertel ist in allen Beschreibungen übersehen worden. Der Grund dafür liegt nicht etwa darin, dass diese zarte Umrisszeichnung zu schwach sichtbar wäre. Schuld ist vielmehr, dass sie (wie es den Anschein hat) gar nicht auf das System ausgearbeitete Zeichnung / Gekritzels zu beziehen ist. Dadurch fällt sie aus dem Kategoriensystem, das die Wahrnehmung der Zeichnung anleitet, heraus.

deutlich als „gestische“ Spuren lesbar sind; in ihrer Anordnung und Richtung werden sie zugleich zu Spuren, die das Reh hinterlassen hat. Das linke Reh muss in seinem Silhouettencharakter denke ich vor allem als plastische Undurchdringlichkeit wahrgenommen werden, als Dichte von Material (Graphit) und Bearbeitung. Dieser Zug tritt jedenfalls hervor, wenn man das linke Reh mit seinem Pendant konfrontiert. Auch hier ist es wichtig, nicht allein den Charakter des Rehs zu erfassen, sondern zunächst und vor allem den Charakter der Linien, die das Reh bilden, und entsprechend nah sollte sich das Auge hier vor die Zeichnung bewegen. Die Linien sind zum einen insgesamt merkwürdig unsicher, ein wenig zittrig, zum andern fällt auf, dass die Linien den Zusammenhang des Zugs festhalten, das heißt sie weisen eine Tendenz zur Ein-Linien-Zeichnung auf, bei der der Stift nicht abgesetzt wird. Beide Beobachtungen bestätigen sich auf Nachfrage. Denn die Zeichnung des rechten Rehs entstand als Blindzeichnung. Die Zeichnerin hat dabei die Augen nicht etwa geschlossen, sondern im Gegenteil die Vorlage fest in den Blick genommen. Sie hat jedoch den Blick nicht zwischen Vorlage und Zeichnung wandern lassen, so dass die Zeichnung in gewissem Maße unkontrolliert entstand. Dennoch ist dieser Kontrollverlust nicht im Zusammenhang der surrealistischen Übungen zu verstehen, Kontrolle überhaupt zu unterlaufen („*écriture automatique*“). Denn die Zeichnungsmethode impliziert ja gerade ein konzentriertes Maß an Kontrolle insofern, als der Blick auf die Vorlage einerseits, die vollkommene Synchronisation des Blickes mit der zeichnenden Hand andererseits im höchsten Maße bewusst geleitet und der Autorität der Vorlage unterworfen werden. Dennoch entstehen durch die Entfernung in der Übertragung, also durch die wirkliche und neuronale Entfernung zwischen Auge und Hand „Lücken“, die durch die Automatismen der Hand gefüllt werden.⁶ Die Hand wird hier wieder als „Werkzeug“, aber als eigengesetzliches Werkzeug, als lebendige, aber komplexe Einheit mit dem Auge vorgestellt. Das „kontrolliert“ gesehene Reh führt also zu einer Darstellung, die ein brüchiges, im Ganzen sehr zartes und eher imaginativ repräsentiertes, sozusagen „gefühltes“ Tier zeigt. Dieses gläserne Reh kontrastiert mit dem aus Metall, es kehrt sich uns zu, während jenes sich zweifellos in die Raumentiefe hinein ausrichtet.

Die balancierende Frau rechts unten formuliert ein weiteres mal „Übergänge“, und diesmal auch wörtlich, weil sie „hinübergeht“ (Abb. 7). Sie formuliert den Übergang aber ebenfalls auch prozessual. Der Stab, den sie trägt, mag unmittelbar als Balancierstange verständlich sein. An seinem oberen Ende jedoch läuft er in einem bloßen Strich aus. Und an seinem unteren Ende scheint er sich zu einer Art breitem Strom zu öffnen. Vielleicht wird hier, direkt unterhalb der Berührung ihrer Hand, der Stab gezeigt, wie er aus größter Nähe aussieht. Oder der Stab wird vom Strich – der er ja auch immer noch ist – zum Volumen: zum Sack oder

⁶ Tatsächlich befreit die Methode der Blindzeichnung vor allem von den Vorurteilen im Kopf. Statt sich daran zu orientieren, wie ein Reh überhaupt und im Großen und Ganzen aussieht, wird hier der Blick auf die Vorlage gezwungen und so in die Lage versetzt, „wirklich“ zu sehen. Eine ähnliche Übung schlägt Paul Valéry vor, zwar für das normale Zeichnen eines Gegenstandes, eines Gegenstandes jedoch, der überhaupt keine „allgemein erkennbare“ Form trägt und über kein „Chliché“ verfügt, also etwa ein zerknülltes Papiertaschentuch. Paul Valéry, Vom Boden und vom Ungestalten, in: Ders., Tanz, Zeichnung und Degas (1936), Frankfurt a. M. 1996, S. 45-49.

Netz usw. verbreitert. Die Formation lässt sich jedoch, zumindest wenn man die ganz zart gegebene rechte Hand entdeckt, die an den Saum zu greifen scheint, auch als Schleppe oder anderer Teil eines Kleides lesen. So oder so wird es interessant, die Richtung der Bewegung zu klären. Führt sie, wie viele der ungeformten Strukturen im unteren Bilddrittel, von unten noch oben? Oder handelt es sich doch um eine Bewegung, die vom Stab in der Hand der Frau ausgeht? Schließlich trägt die Frau einen extravaganten Hut (der ihr zusammen mit dem Stab die Anmutung einer antiken *Athena* verleihen kann). Dieser Hut, schlage ich vor, lässt sich auf dem Kopf der Frau zwar als Hut erkennen, ohne den Kopf darunter würde die offenbar streng an einer Vorlage orientiert, genau abgezeichnete Form jedoch nicht mehr erkennbar sein. Sie gehört zu jenen Gegenständen, die man finden und zeichnen kann, die aber die Frage nach ihrem „Was“ zurückweisen. Sie sind nicht dieses oder jenes, sondern anonymisierte Gegenstände, die an ihnen selbst den Übergang zur auffälligen Struktur erlebbar machen – oder vielleicht sogar andersherum: sie sind Gegenstand gewordene Struktur.

Die Frau mit der Nähmaschine ganz oben – in einem Bogen, der unschwer als Zirkelbogen mit der Hand der vor dem Blatt stehenden Zeichnerin zu verstehen ist - führt eine äußerst unmittelbare Form solcher „Verbindung“ vor (Abb. 10). Was unter ihren Fingern noch als „Faden“ gelesen werden kann, verselbständigt sich sofort zu Gekritzeln, das dann formal auf jene Kreisschwünge hinführt, die wir eingangs als Bewegungen der linken Hand der Künstlerin gelesen hatten. Das heißt ein Gegenstand verwandelt sich hier vor unseren Augen in eine Struktur (oder vielleicht auch umgekehrt). Die Nähende Frau wirkt im Bild in gewisser Weise hervorgehoben. Ihr Realitätsgrad scheint geringer als der der sitzenden Sängerin, aber konkreter als der der balancierenden Frau. Doch auch an ihr selbst ist ein entsprechender Kontrast zu bemerken. Die Hände der Näherin gewinnen unter der zeichnenden Hand Wendels ein eigentümlich plastisches Gewicht, sie scheinen gewissermaßen aus dem Papier herauszuwachsen. Betont wird damit jenes Tun, dessen Gegenstand der Faden und sogleich auch die Linie ist – ein Tun, das eben noch als Nähen, nun schon als *Zeichnen* angesprochen sein will. Der Akzent, den Nicole Wendel bei der Zeichnung auf das legt, was die Hand tut, oder was der Körper macht, der die Hand führt usw., dieser Akzent wird in der Gestalt der Näherin (schlage ich vor) verausdrücklicht: die Frau erscheint wie eine Überschrift des Bildes, eine Gebrauchsanweisung zu seiner Lektüre, eine Art Signet, das klar macht, womit wir es zu tun haben. Ihre Position weit oben hebt sie entsprechend aus dem Ganzen heraus und ihr Blick nach unten auf das Gezeichnete verstärkt ihre allegorische Präsenz. Wenn wir berücksichtigen, dass diese Frau nicht alleine gelesen werden kann, verstärkt sich der eben angedeutete Charakter weiter. Denn tatsächlich scheint die stehende Frau rechts neben der Wirbelsäule im Zentrum zu stehen. Eine Frau, bei der an die Stelle des „Tuns“ der beobachtende oder abwartende Blick getreten ist. Die Spitze ihres Zopfes, die zwischen ihren Armen zu sehen ist, formuliert das Haar als bloße Struktur, die Quaste als eine Art Gekritzeln. Die Wirkung dieser Stelle kommt mir in ihrem sensuellen Wert stark intensiviert vor (wie der überraschende und irritierende Kontakt zwischen Feder und Haut bei Caravaggios Berliner *Amor*.) Verfolgt man

die Gestalt der Frau, wird man Zeuge ihres Übergangs in eine Struktur, in die Spur eines (Zeichen-) Prozesses, sie verliert ihren Umriss, ihre Ikonizität zugunsten ihrer körperlichen Konkretion im Bild. Im Zentrum des Bildes kann daher diese Frau am ehesten den Anspruch erheben, ein imaginäres Selbstbildnis der Künstlerin zu sein – in welchem Sinne, muss jedoch noch geklärt werden.

Zuvor möchte ich eine Art Zusammenfassung versuchen, die die ästhetische Anmutung der Zeichnung im ganzen oder besser: ihr Projekt betrifft. Offensichtlich unternimmt es Nicole Wendel in der Zeichnung, zwei zunächst disparate Sprachformen miteinander zu vermitteln, die Abzeichnung und die Körperzeichnung oder „gestische“ Zeichnung. Die Vermittlung erfolgt im Zeichen der Karte beziehungsweise der Wege und „Übergänge“ auf ihr. Der Betrachter kann sich deshalb die Mühe des genauen Sehens nicht sparen. Erst durch diese Mühe entsteht eine einheitliche Zeichnung. Sie wird, zeigt sich dann, getragen von einer inneren Einheit, für die neben der durchgängigen Reflektiertheit der Mittel, einer Art professioneller Distanz, die Glaubwürdigkeit des Zusammenhanges von „Ansprache“ (durch Trouvaillen) und „Antwort“ (durch die Körperzeichnung) verantwortlich ist. Andere großformatige Zeichnungen von Nicole Wendel zeigen (Abb. 12), dass die Parameter dieser Verflechtung wechseln können, ohne dass Dimensionen verloren gehen.

Eine inhaltliche Interpretation unseres Blattes würde folgende Befunde zu berücksichtigen und zu erklären haben: Die Doppelung von Körperzeichnung und Abzeichnung von auf Bildern vorgefundenen Figuren; die Tatsache, dass es sich bei den dargestellten Personen um Frauen handelt; den Signet- und den Portraitcharakter der Näherin und der stehenden Frau in der Mitte. Ferner bemerken wir, dass der *tertium comparationis*, der Vergleichspunkt zwischen den Frauen das „Künstlertum“ ist, Patti Smith ist eine wichtige Figur der Rockgeschichte, die Näherin ist „Zeichnerin“, die balancierende Frau erscheint als Artistin. Wenn die Frau in der Mitte (mit den Zöpfen, die „Rückgrat“ ebenso konnotieren wie „Struktur“) den Index „Selbst“ trägt und die Näherin das Zeichnen als körperliches Tun vorgibt, dürfen wir das ganze Blatt als eine Allegorie auf das Zeichnen eines Künstlers oder einer Künstlerin begreifen, dessen oder deren Körper eben nicht geschlechtslos ist, sondern in diesem Fall weiblich, und dessen / deren vielfältige, im Blatt zum Teil wie Übungen vorgetragene Möglichkeiten nicht bezugslos „neben“ diesem Körper und der Person der Künstlerin erscheinen können. In diesem Zusammenhang spielt die Bezugnahme auf Patti Smith eine Rolle, deren androgynes Auftreten direkt mit ihrer Pionierposition innerhalb der Rockgeschichte zusammenhängt (sie war, parallel mit Chrissie Hyndes, die erste Leadsängerin einer Rockband). Eine mehr oder weniger enge Verwandtschaft der Zeichnung (und auch anderer Arbeiten von Nicole Wendel) mit einer Radierung von Goya (Abb. 11), kann die so konkretisierte Sinnfigur eines Künstlerinnenselbstbildnisses weiter historisch beleuchten. Goyas Blatt darf als Allegorie auf die Situation des autonomen Künstlers verstanden werden, der sich vor einem Publikum exponiert, das nicht allein seine Darbietung erwartet, sondern auch seinen Absturz. Bei

Nicole Wendels Zeichnung wird diese Thematik durch jenes Moment des Geradegerichtseins umakzentuiert, das nicht nur das Motiv des Rückgrats, sondern die innere Gespanntheit fast aller Gestalten auf dem Bild sowie des spur- und bildgebenden Körpers vor dem Bild kennzeichnet.



Abb. 11 Francisco de Goya, Disparate Puntual (Präzise Torheit), um 1815-24

Wichtiger als eine entsprechend „eindeutige“ Lektüre der riesigen Zeichnung erscheint jedoch die Forderung, die inhaltlichen Motive ernst zu nehmen, die sich nur im Zuge des tatsächlichen Mitvollzuges des Bildes ergeben. Als diese Motive hatten sich vor allem die Zeitlichkeit, die Thematik von Übergang und Metamorphose herausgeschält. Zeitlichkeit im weiteren Sinne bestimmt die Kunst Nicole Wendels vor allem insofern, als die Dauer des *Zeichnens*, der Vollzugscharakter



Abb. 12. Nicole Wendel, Verflechtungen, Bleistiftzeichnung, Höhe ca. 190 cm, 2009

des Darstellens für den Betrachter zur Kategorie seines eigenen Erfahrens wird. Diese Seite des zeitlichen Mitgehens ist auf Wendels Bild die primäre Konkretion jener körperlichen Nähe, die durch den Verzicht von „distanzhaltenden“ Mitteln zwischen der Zeichnung und dem Körper des Betrachters hergestellt wird. Dass das Blatt ihm „auf die Pelle rückt“, ist Teil eines Verständniszusammenhanges, der sich vor allem als zeitlicher Prozess des Verstehens und Verfolgens, der imaginativen Konzentration und des Wiederverwerfens einer Lektüre vollzieht. Die Leitpunkte, an denen sich diese Vollzüge orientieren, sind die Pole eines Bewegungsganzen, das sich zwischen im Grunde abstrakter „Figur“ und konkreter „Struktur“, oder anders gesagt: zwischen Allegorie als bedeutungsgeleitetem Sagen und Ereignis als körperlicher Verankerung des Zeichnens und Deutens entfaltet.

(Dezember 2008)