

SIGNALE UND RÜCKKOPPELUNGEN

ZEICHNUNGEN VON IRENE WEINGARTNER

Elke Bippus



A + B

Self-Portrait (1963) nennt Robert Morris eine Arbeit, die elektroenzephalogramatische Aufzeichnungen in einem Metallrahmen zeigt.¹ Abb. A Die Präsentation der elektrischen Aktivität seines Gehirns, aufgezeichnet gemäss einer Messung der Spannungsschwankungen an der Kopfoberfläche, kontrastiert die gestische Malerei des Abstrakten Expressionismus: Die mechanischen Aufzeichnungen – Linien mit mehr oder weniger regelmässigen Ausschlägen – sind frei von jeglicher Expressivität. Dadurch erscheint das porträtierte Ich – wie bereits in der ein Jahr zuvor entstandenen *I-Box* – nicht als Ausdruck einer Persönlichkeit, sondern wird in Abhängigkeit seiner institutionellen und kontextuellen Rahmung dargestellt. «The (I) [...] exist not as expression of personality or ego but as constantly shifting surrogates who question the rules and standards that determine the particular and repressive order of our lives.»¹

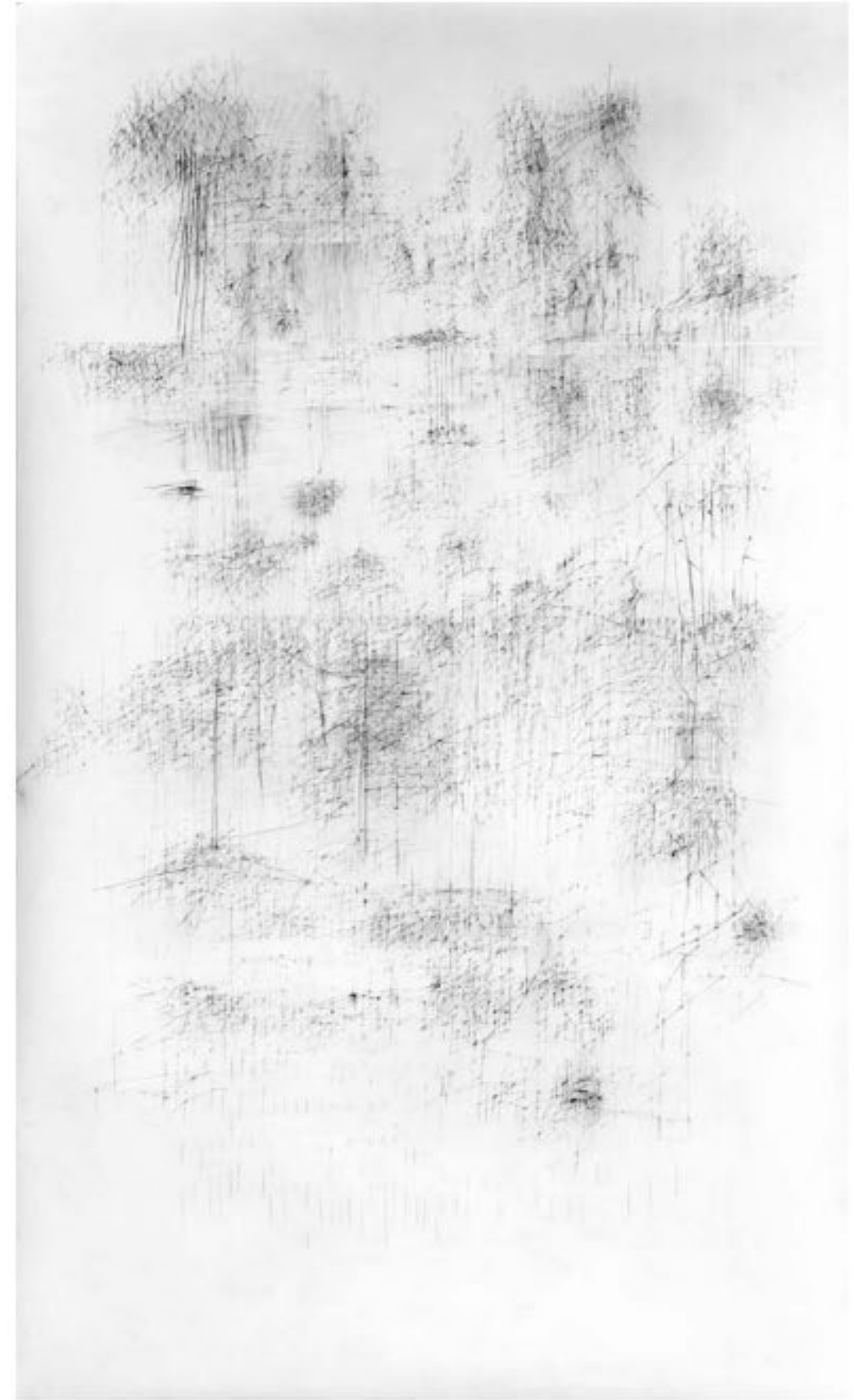
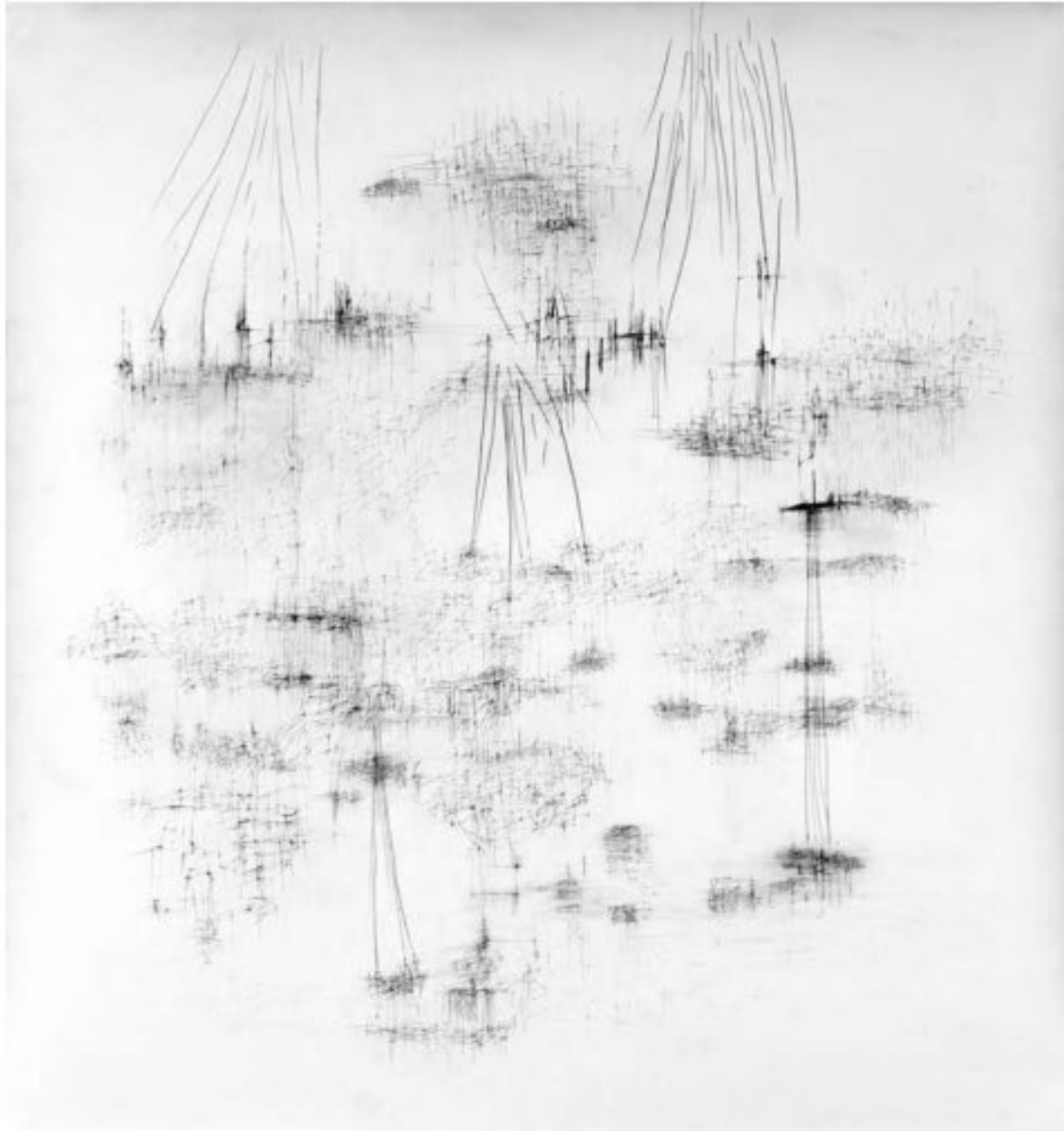
Morris verweigert Ausdrucks- und Affektqualität: Die Aufzeichnungen geben keinen ikonografischen Hinweis, der als Unruhe, Verzückung, Lust, Freude oder Traurigkeit gelesen werden könnte. Damit unterscheidet sich die Arbeit von der physiognomischen Darstellungstradition seelischer Befindlichkeit, wie sie seit Charles Le Brun in der akademischen Tradition bis weit ins 19. Jahrhundert verbindlich waren.² + Abb. B In der Moderne verlor diese kanonische Ikonografie ihre Wirkkraft. An ihre Stelle traten Farbvaleurs, Farbmaterie, die Faktur der Malerei oder im Falle von Grafik der Tonwert. Detailreiche Schilderungen wurden in der Abstraktion aufgehoben und die nachahmenden Zeichen der Wiedergabe überführt in «kommunikative künstlerische» Zeichen, welche die Weise der Wiedergabe zeigen und «im Betrachter eine Melodie» auslösen.³

In der Mitte des 20. Jahrhunderts werden die affektive Ansprache der Betrachter und deren Einbezug als Dialogpartner noch wichtiger. Dementsprechend setzt der Abstrakte Expressionismus auf den Ausdruck, der als Gegenmodell einer für inadäquat und wirkungslos befundenen Illustration fungiert. Der Ausdruck des Abstrakten

1 Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York 1989, S. 43.

2 Vgl. dazu Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 52. Le Brun war um eine möglichst exakte Vorschrift für eine eindeutige Ausdruckssprache bemüht, die sich auch als Grundlage eines lehrfähigen Konzepts verwenden lassen sollte. Er formulierte unter Berufung auf Descartes eine systematische Theorie des Gesichtsausdrucks und benutzte dazu ein eigenes Liniensystem.

3 Ebd., S. 436.



Expressionismus bezieht sich dabei nicht auf die Objektivierung eines vorgängigen Innenlebens, eines Gefühlzustands, sondern dieser wird den Akten des Ausdrückens nachgeordnet. Die gestische Malerei verschränkt Sein und Werden und bezieht so den Prozess der Wahrnehmung ein.

Mit den künstlerischen Arbeiten der Minimal Art oder Conceptual Art jedoch – in deren historischen Kontext auch Morris gehört – wird der subjektzentrierte Ausdruck entschieden in Frage gestellt bzw. negiert. «Kraft», «Spielraum», «Glaubwürdigkeit», «Information» und «Kommunikation» sind die neuen Begriffe, die zur Charakterisierung einer gelungenen Arbeit herangezogen werden und sich vor die Qualität des subjektiven Ausdrucks schieben.

Die Zeichnungen von Irene Weingartner reflektieren einerseits diese Negation des subjektiven Ausdrucks – andererseits lassen sie Ausdruck wiederum zu.⁴ Die neue, spezifische Weise, in der dies geschieht, wird durch eine zeitgeschichtliche Kontextualisierung anhand von Visualisierungsfragen lesbar. Diese beiden Aspekte, Ausdruck und Visualisierung, werde ich in meiner folgenden Beschreibung der grossformatigen Zeichnungen im Blick haben.

Musikalische, architektonische oder topografische Begriffe sind geeignet, um den visuellen Eindruck anzuzeigen, den die Zeichnungen aus der Entfernung erzeugen. Manche scheinen einen Klang zu vermitteln – hervorgerufen durch wellenförmige (Noten-)Linien, die Taktstrichen gleich von Vertikalen unterbrochen sind. Andere Blätter erinnern verstärkt an Visualisierungen des Universums, an topografische Karten oder aufgrund von Parallel- und Kreuzschraffuren an technische Zeichnungen.

Die Papierbögen sind nicht gleichmässig bearbeitet, vielmehr zeigen sie, dass sie in Abschnitten entstanden sind, die teils während des Arbeitsprozesses, teils nachträglich durch Linienführungen in Beziehung gesetzt wurden. Irene Weingartner arbeitet an einem Zeichentisch mit Rollenpapier. Sie bearbeitet das Blatt entsprechend den

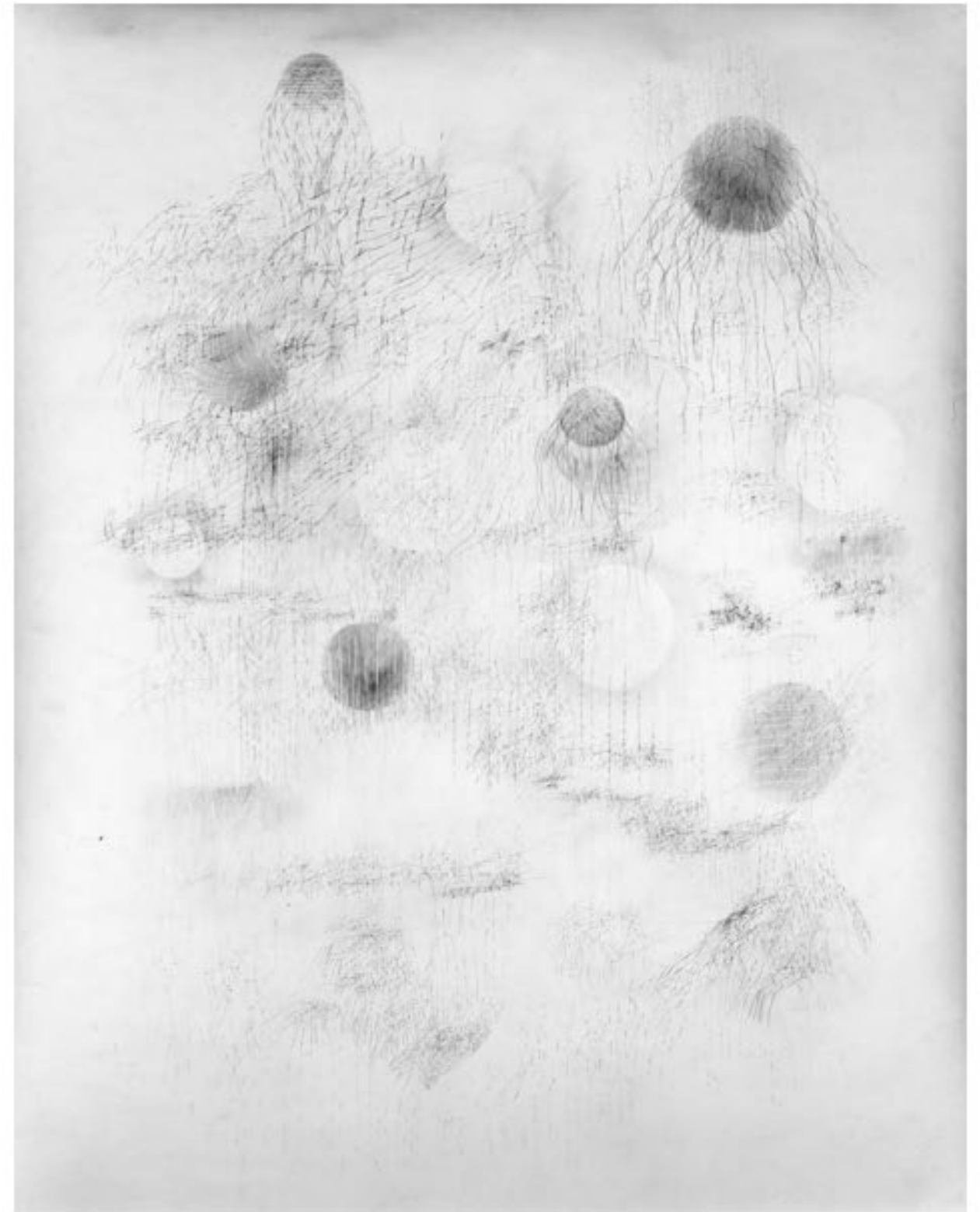
4 Seit den 1970er Jahren ist der Affektbegriff in Beiträgen zur Postmoderne vor allem «im Umfeld von Film- und Musikästhetik reaktiviert worden. Die Voraussetzung dafür war die Zurücknahme oder Relativierung der Vorstellung eines autonomen Subjekts der Kunstproduktion und -rezeption» (Hartmut Grimm, «Affekt», in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 47).

Partien, die der Tisch durch seine Grösse auszulegen erlaubt. Dicht vor der Zeichnung stehend, gibt sie den Blick aus der Distanz auf und folgt der Bewegung, dem Rhythmus der Hand beim Zeichnen. Einen Überblick über das gesamte Format hat sie nur dann, wenn sie das Blatt vor sich an die Wand bringt. Die Zeichnungen sind mit verschiedenen zarten und starken Linienformationen überzogen. Ballungen kurzer, dicht neben- und übereinander liegender Striche scheinen kräftig und in schnellen Rhythmen aufgesetzt. Kräftige darüber gelagerte Verdickungen bewirken eine Staffelung und Räumlichkeit. Daneben gibt es Geraden, die mit einem leichten souveränen Zug die verschiedenen Felder überlagern, verbinden und auf der Fläche halten, während kurze, unterbrochene und einer Fadenheftung ähnliche Linien den Eindruck erzeugen, die verschiedenen Felder einem Mobile gleich zu verbinden. Einige Partien zeigen Radierungen und Verwischungen; Grafit-Staub wurde aufgebracht und verrieben. Durch die Bearbeitung der verwischten Flächen mit dem Radiergummi entstehen sozusagen Negativzeichnungen: weisse Striche und Kreisformen auf grauem Grund.

Ähnlich wie Morris' *Self-Portrait* scheinen Irene Weingartners Zeichnungen aus mechanischen Aufzeichnungen hervorzugehen – jedoch nicht aus solchen einer Apparatur, sondern aus solchen der Hand. Die Linien entspringen offensichtlich keinem vorgestellten Bild, auch keinem Vorbild, sie zeichnen auf, spüren nach, bilden Spuren eines Nichtsichtbaren, vielleicht eines unsichtbaren Schmerzes? Die Quelle der Linien bleibt unbezeichnet, sie veranlasst zwar die Hand zu Bewegungen auf dem Papier, doch diese fügen sich zu keiner Form, zu keinem Schema. Die Aufzeichnungen gehen nicht in Sinneseindrücken auf, auch wenn solche herangezogen werden können, um sie zu lesen. Aber in diesem Fall geht es um ein Lesen und nicht um ein (Wieder-) Erkennen.

Das Spezifische der (Auf-)Zeichnungen kann durch einen Vergleich mit naturwissenschaftlichen Visualisierungstechniken herausgearbeitet werden – z. B. mit jenen von Etienne-Jules Marey. Der Pionier grafischer Aufzeichnungstechniken liess in seiner experimentellen Arbeit «keinen Platz für menschliches Eingreifen»; es gab «nichts für einen Vermittler zu vermitteln, keinen konzeptuellen Spielraum, in den ein Wissenschaftler eintreten und eingreifen könnte».⁵ Marey wollte

5 Joel Snyder, «Sichtbarmachung und Sichtbarkeit», in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 142–167, hier S. 143.



damit Fehler verhindern, die aus menschlichen Sinnesdefiziten herühren. Das mechanische Gerät übernahm die Funktion einer «ausgleichenden und korrigierenden Rolle [...] bei «der Eroberung der Wahrheit».⁶ Die Maschinenaufzeichnungen enthüllten nach Marey eine «unbekannte Welt genau dort, wo die Sinne nur Disharmonie und Anarchie bezeugen».⁷ Die von Mareys Maschinen produzierten Daten ersetzen nichts, sie bildeten vielmehr das Rohmaterial wissenschaftlicher Forschungen.

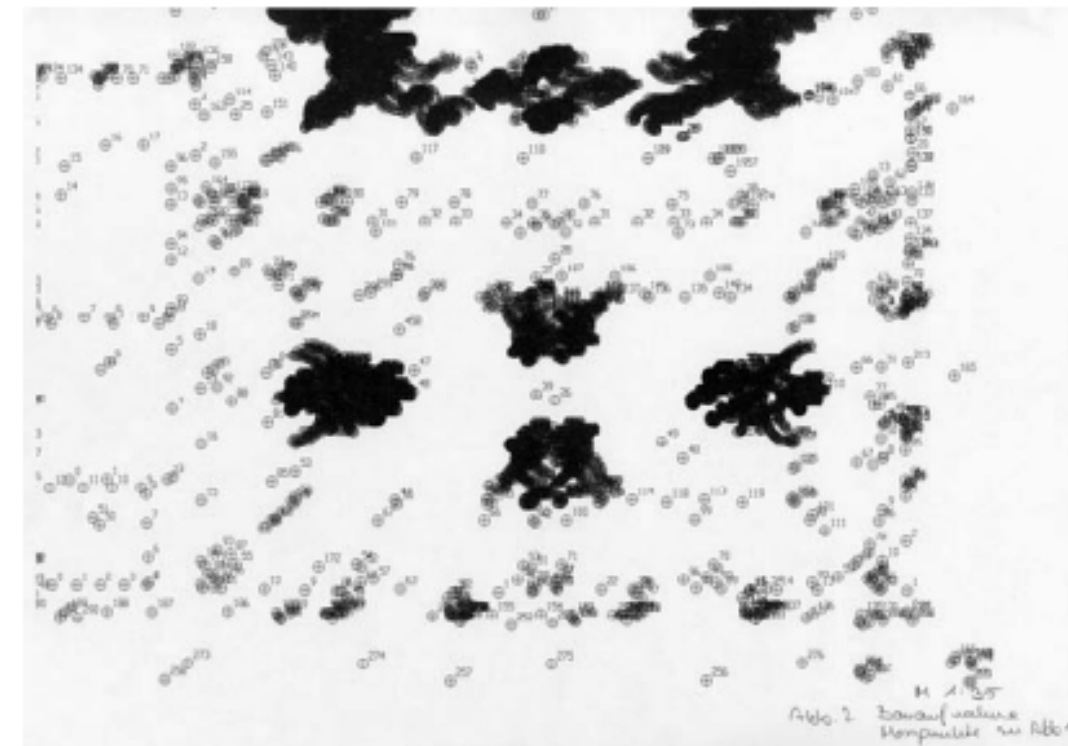
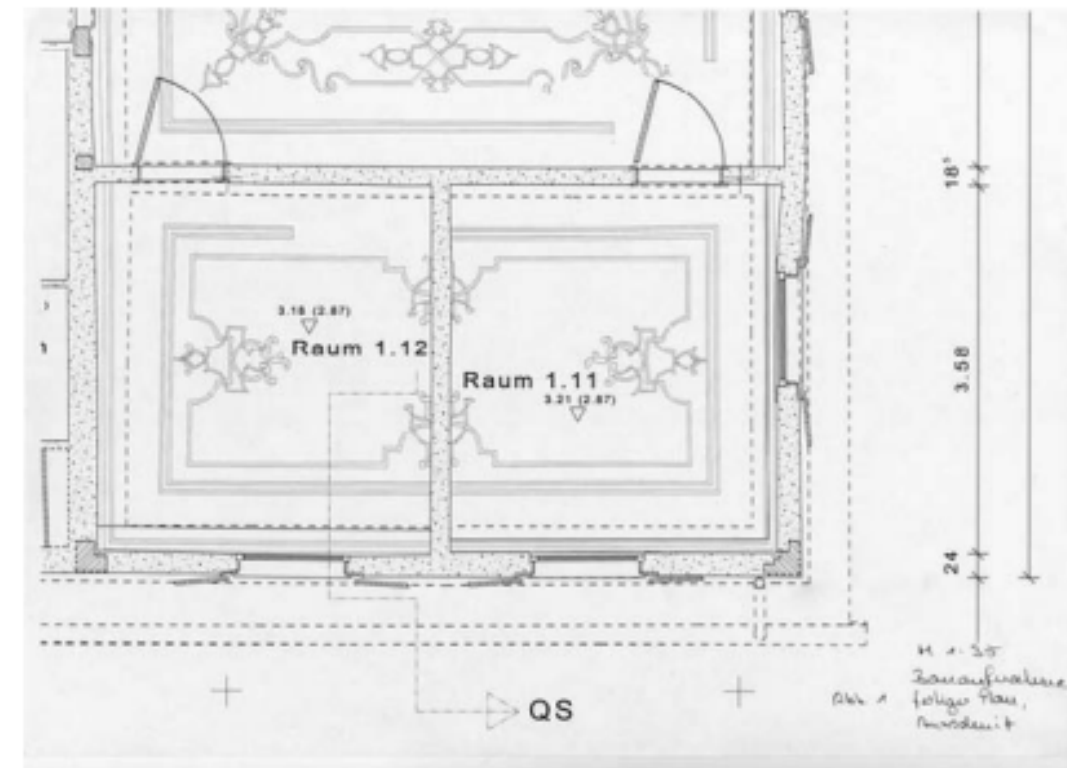
Die Erhebung und Erzeugung von Daten hat in den letzten Jahren zugenommen und eine Präzisierung des Status eines wissenschaftlichen Bildes notwendig werden lassen: Wissenschaftliche Bilder sind keine Abbildungen von Wirklichkeit, sie machen diese vielmehr zuallererst sichtbar. Sie sind Ergebnisse komplexer Herstellungs- und Transformationsprozesse von Signalen, elektromagnetischen Wellen, Energien und Impulsen. Das wissenschaftliche Bild ist keine Abbildung eines vorgängigen Phänomens, im Gegenteil: «Es ist ein Modell, das durch das Objekt, das es zu «zeigen» verspricht, nicht eindeutig determiniert ist.»⁸

Irene Weingartner nähert sich der mechanischen Technik naturwissenschaftlicher Visualisierungen an, sie markiert jedoch zugleich einen deutlichen Unterschied. Diesen werde ich im Folgenden vorstellen, da er in Bezug auf das in diesem Band behandelte Thema des Schmerzes interessant ist: Wissenschaftliche Bilder sind – auch wenn sie auf Daten beruhen und ihnen insofern ein konstruktiver Charakter eigen ist – der Symbolisierung und damit dem Paradigma der Repräsentation untergeordnet. Irene Weingartner bindet die mechanische Aufzeichnungstechnik an die (Künstlerinnen-)Hand zurück. Anders als Marey nutzt sie gerade die Fehler und Defizite der menschlichen Produktivität. Sie versucht, die aus dem Wechselspiel körperlicher, materieller und akustischer Impulse hervorgehenden Daten wirksam werden zu lassen. Gerade hierdurch können ihre Aufzeichnungen als Primärdaten verstanden werden, d. h. als Daten, die – dem wissenschaftlichen Bild ähnlich – aus Ketten von Transformationsprozessen entstehen. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Bild, das im Allgemeinen die Funktion

6 Ebd., S. 146.

7 Ebd.

8 Bettina Heintz, Jörg Huber, «Der verführerische Blick: Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien», in: dies. (Hg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen virtuellen Welten*, Wien/New York 2001, S. 9–40, hier S. 12.



der Identifizierbarkeit hat, formuliert sich in den Zeichnungen Irene Weingartners eine Differenz im Sinne eines Bruchs. Dieser markiert, dass das Dargestellte nicht eindeutig von einem Referenzobjekt abgeleitet werden kann – ist die Ursprungsquelle beispielsweise ein Schmerz, oder entspringen die Aufzeichnungen ereignishaft einer Konstellation von Signalen, Energien und Impulsen?

Gewiss, die Blätter zeigen keine mechanischen Aufzeichnungen wie etwa Robert Morris' *Self-Portrait*. Dennoch registrieren sie präzise Signale und arbeiten in hochkonzentrierter Weise gegen gegenständliche Bildformen sowie gegen affektive und vertraute gestische Muster an. Die Hand der Künstlerin folgt körperlichen Impulsen, die auf Materielles und Akustisches stossen, wodurch sozusagen Rückkoppelungseffekte ausgelöst werden können, welche die Hand führen. Die Zeichnungen entstehen im Übergang zwischen aussen und innen. Hierin unterscheiden sie sich von Vermessungen, die auf ein Referenzobjekt bezogen sind wie beispielsweise verformungsgerechte Bauaufnahmen, die so viele Messpunkte wie möglich zu ermitteln versuchen, um zu einer exakten Darstellung etwa einer Stuckdecke zu gelangen.^{Abb. C+D}

Hingegen sind Irene Weingartners Arbeiten wissenschaftlichen Bildern darin vergleichbar, dass sie aus einer Vielzahl technisch vermittelter Transformationsschritte hervorgehen, die in verschiedene Richtungen weisen. In der Wissenschaft werden die Messdaten «Schritt für Schritt in symbolische Darstellungen umgewandelt».⁹ Die Zeichnungen von Irene Weingartner deuten solche Symbolisierungen mal klar, mal weniger klar an und weisen so in kosmische, architektonische oder musikalische (Vorstellungs-)Welten. Dennoch überwiegt der Eindruck von Messdaten und von Signalen. Diese sind in keiner symbolischen Darstellung aufgehoben. Die Blätter sind weder Selbstporträts noch subjektzentrierter Ausdruck, noch physiognomische Darstellung von Befindlichkeit oder Schmerz. Aber ebenso wenig sind sie blosse mechanische Aufzeichnungen. Irene Weingartners Zeichnungen fügen sich zu keinen identifizierbaren Bildern, im Gegenteil – sie generieren ein Rohmaterial, das offen ist für die Rezeption transformierender Lektüren.

ABBILDUNGEN

- A Robert Morris, *Self-Portrait* (1963)
Elektroenzephalogramm, Blei, Metall-Glas-Rahmen,
179,7 x 43,2 cm, Sammlung Max Protetch Gallery
Aus: Robert Morris: *The Mind/Body Problem*, New York 1994, S. 147
- B Charles Le Brun, *Die Marquise von Brinwilliers* (um 1676)
Louvre, Paris
Aus: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 116
- C Anja Krämer, *Ehem. Gasthof Hirsch-Post, 88361 Altshausen*,
Ausschnitt aus dem Grundriss des 1. OG (2006)
Digitales Tachymeter-Aufmass, © Anja Krämer
- D Anja Krämer, *Ehem. Gasthof Hirsch-Post*, Messpunkte zu Abb. C
© Anja Krämer

IRENE WEINGARTNER

- Seite 176 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 10)* (2007)
Bleistift auf Papier, 160 x 150 cm
- Seite 177 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 11)* (2007)
Bleistift auf Papier, 170 x 100 cm
- Seite 180 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 12)* (2007)
Bleistift auf Papier, 160 x 150 cm
- Seite 181 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 15)* (2008)
Bleistift auf Papier, 195 x 150 cm