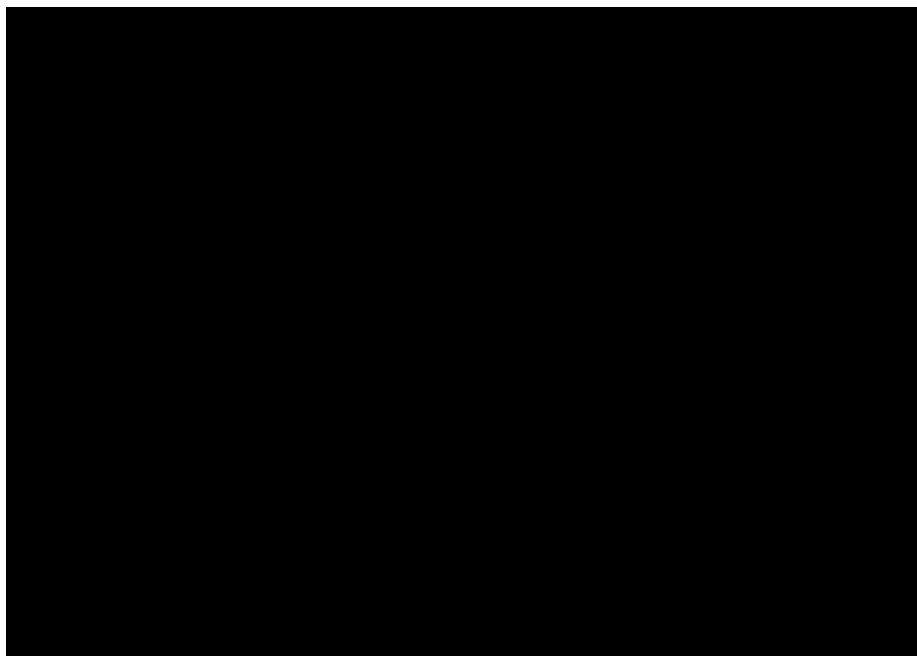


## Zufall und Ordnung

1 Gerhard Richter  
Ohne Titel | Untitled, 1991  
Öl auf Papier | Oil on paper  
210 × 297 mm



Denkt man über das Moment des Zufalls und den Zustand von Ordnung nach, scheinen diese beiden Begriffe einander zu widersprechen. Da, wo Ordnung herrscht, muss der unkontrollierte Zufall ausgeschlossen werden, um die Ordnung nicht zu gefährden. Denn da, wo der Zufall zum Tragen kommt, kann kein geordnetes System bestehen. Im Verhältnis zueinander scheinen sie sich gegenseitig zu reduzieren: Je geordneter ein System ist, desto geringer ist der Anteil des Zufalls und umgekehrt. Als Methode und Prinzip durchziehen Zufall und Ordnung im 20. Jahrhundert die moderne Kunst und bestehen in der Gegenwartskunst fort, in welcher die andauernde Befragung und Diskussion dieser Begriffe und Verfahren auffällig ist.<sup>1</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhundert ließ Marcel Duchamp einen ein Meter langen Faden aus der Höhe von einem Meter zu Boden fallen und befestigte den sich ergebenden Linienverlauf auf einem Leinwandstreifen. Das Verfahren wiederholte er dreimal und ließ damit den Zufall das Werk *3 Stoppages Étalon* (1913/14) gestalten. Es gilt als „Gründungswerk einer Ästhetik des Zufalls“.<sup>2</sup> Danach kam der Zufall zum Beispiel bei André Breton oder Max Ernst im surrealistischen Automatismus zur Wirkung, als die Surrealisten versuchten, spontan und unter Ausschluss der Vernunft zu schreiben, zu zeichnen oder zu malen. Diese Methode überträgt dem blinden Zufall und dem Unbewussten die künstlerische Autorität.

Ein Maler wie Gerhard Richter würdigt den Zufall, der häufig so viel besser sei als er, und erklärt ihn zu einem wichtigen Element in seiner Kunst.<sup>3</sup> Entsprechend entscheidet der Zufall über die Farbanordnung seiner Farbtafeln ab 1971, und in seinen *Abstrakten Bildern* der neunziger Jahre vermischt die Rake willkürlich die Farbschichten, wie es etwa in der Gemäldestudie *Ohne Titel* von 1991 (Abb. 1) in der Sammlung des Kupferstichkabinetts deutlich wird.

Gabi Steinhauser  
Ohne Titel (Detail) | Untitled (detail), 2001  
12-teilige Serie, Zeichnungen, Pigmenttusche  
auf Millimeterpapier | 12-part series, drawings,  
pigment ink on graph paper  
je | each 297 × 420 mm  
Courtesy of the artist



Wenn dagegen die Zeichnerin Sandra Boeschstein in ihrer Videoarbeit *Besuchte Linie auf Granit* von 2014 (Abb. 2) als Hauptmotiv ihrer „Zeichnung“ einen realen Fadenwurm wählt, der sich unkontrollierbar, für den Betrachter zufällig verformt, um sich vorwärtszubewegen, erkennt man darin Marcel Duchamp wieder und 100 Jahre nach seinen 3 *Stoppages Étalon* erneut die Auseinandersetzung mit der Frage, was Zeichnung bzw. Kunst ist und welche Rollen der Künstler und der Zufall darin spielen.

Betrachtet man die Chronologie der Kunststile, findet man Ordnung und Kontrolle als Prinzipien in der Kunst häufig nach Phasen, in denen künstlerisches „Chaos“ und Impulsivität dominierten. Mit kühler Strenge reagiert der Konstruktivismus auf den wilden, gefühlsbetonten und intuitiven Expressionismus der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Und auf den spontanen Abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock oder Willem de Kooning folgt die Concept Art der sechziger und siebziger Jahre mit ihren nach festgelegten Regeln entstandenen Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen und Installationen. Die Regel bestimmt das konzeptionelle Werk und schließt Spontanität und subjektive Emotionalität aus.

Nach wie vor werden unter den Prämissen von Zufall und Ordnung elementare Fragen zur Kunst verhandelt: zur Künstlerautorität und -subjektivität, zu Kreativität und Spontanität, zu Sicherheit und Unsicherheit, zu Unberechenbarkeit und Kontrolle. Die Frage, ob in der Kunst Zufall und Ordnung einander ausschließen, begleitet die nachfolgende Betrachtung zeitgenössischer Zeichnung unter besonderer Berücksichtigung der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle.

Auf der Suche nach dem Zufall in der Kunst, stößt man nach Marcel Duchamp bald auf John Cage. Bewusst wendet Cage den Zufall als künstlerische Methode an, in der Musik ebenso wie in der Kunst. Seine *Ryoanji*-Serie, an der er von 1983 bis zu seinem Tod 1992 arbeitete, basiert auf diesen „Glücksmomenten“. Die etwa 150 Zeichnungen zeigen auf querformatigem Papier unterschiedliche Kreisformationen, die einander überlappen und deren Konturen unterschiedliche Schwärzegrade aufweisen. Sie entstanden, indem Cage 15 unterschiedliche Steine mit dem Bleistift umkreiste. Das extreme Querformat sowie die Anzahl der für die Zeichnung verwendeten Steine gehen auf den antiken Steingarten des Ryoanji-Tempels in Kyoto zurück, der rechteckig angelegt ist und auf dessen Kiesfläche sich 15 verschieden große Steine befinden. Das R im Werktitel *Where R = Ryoanji (2R) 9* von 1983 (Abb. S. 56) steht für die 15 Steine, und die vorangestellte Zahl benennt die Häufigkeit der jeweiligen Umfahrungen. Die nachfolgende Zahl beziffert die Anzahl der verwendeten Bleistifte. Für die Zeichnung *Where R = Ryoanji (2R) 9* umfuhr Cage demzufolge zweimal die Steine und verwendete neun verschiedene Bleistifte unterschiedlicher Härtegrade. Die Position des Steins auf dem Blatt ermittelte Cage durch die Befragung des *I Ging*, später mit Hilfe eines Computerprogramms und

2 Sandra Boeschstein  
Besuchte Linie auf Granit  
Visited Line on Granite, 2014  
Video, 2:37 Min., ohne Ton  
Video, 2:37 min., no sound  
Courtesy of the artist

übernahm die Technik auch für die Anzahl der Umkreisungen und für die Wahl des Bleistifts. Damit bestimmt ein Zufallsgenerator die Komposition des Blattes.

Mittels dieses Verfahrens wird der Künstler als schöpferische Instanz zurückgesetzt – das Naturprinzip, der Wert der „zugefallenen“ Form ist entscheidend. Allerdings bedeutet der Zufall als Prinzip nicht, dass der Künstler selbst bedeutungslos wird. Trotzdem der Zufall unter naturgesetzmäßigen Bedingungen wie Schwerkraft, Masse und Gewicht zum Beispiel Duchamps Faden formt, ist es der Künstler, der die Idee hat, den Faden fallen lässt und ihn montiert. Als Impulsgeber bleibt der Künstler für das Werk notwendig. Konsequenterweise ist auch bei John Cage weniger der Zufall das Ziel als vielmehr das, was entsteht, wenn der Künstler den Zufall befragt. „Die meisten Leute, die glauben, ich sei am Zufall interessiert, begreifen nicht, daß ich Zufall als eine Methode benutze. Man denkt im allgemeinen, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit, um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden.“<sup>4</sup> Entsprechend sind es seine Fragen nach der Position der Steine, nach der Häufigkeit der Umfahrungen und nach dem Härtegrad des Stiftes, über die der Zufall entscheidet. Cage gibt den Rahmen vor, in dem der Zufall zeichnet.

Für Gerhard Richter steht auf die Frage der Autorschaft, wenn der Zufall die Entscheidungen trifft, am Ende die Antwort, dass er die Bilder trotzdem gemacht hat, „auch wenn sie wie in Eigengesetzlichkeiten gegen meinen Willen mit mir machen, was sie wollen, und irgendwie entstehen“.<sup>5</sup> Richter hebt weniger die durch den Künstler gestellten Fragen hervor als vielmehr die Entscheidungen, die er als Künstler für seine Werke dennoch zu fällen hat. „Denn immerhin muss ich ja entscheiden, welches Aussehen sie dann letztlich haben dürfen (das Machen von Bildern besteht in einer Vielzahl von Ja- und Nein-Entscheidungen und einer Ja-Entscheidung am Ende).“<sup>6</sup>

Bettina Munk lehnt das ihren Zeichnungen (Abb. 3) zugrunde liegende Konzept an die Gedanken Cages an; der Zufall ist auch hier bildbestimmendes Medium. Was bei Cage die Steine sind, ist bei Munk der Stupfpinsel, der in japanische Tusche getaucht einen kreisförmigen Abdruck hinterlässt. Die Positionen bestimmt der Wurf mit dem Würfel, dessen jeweilige Zahlen in ein Koordinatensystem übertragen werden. Dafür unterteilt Munk das Blatt unsichtbar in je sechs Spalten entlang der x- und y-Koordinate. In dem „Chip“, einem Rechteck, das in Klein das Schema des Blattes auf der Position 6/6, also rechts oben, wiedergibt, werden als Erstes die Positionen mit einem Ziffernstempel eingetragen, der Datum und Uhrzeit des Würfelwurfes angibt. Nachdem das Konzept im „Chip“ dargelegt ist, wird es auf das ganze Blatt übertragen.

Ein weiterer Stempel, der das schematisierte, nach links und damit in die Vergangenheit gewendete Profil der deutschen Pilotin Marga von Etzdorf aufweist, bildet den notwendigen „Beobachter“. Ohne ihn hätte die Zeichnung keine Relevanz, „denn wenn niemand nach der Information fragt, ist sie auch nicht da“.<sup>7</sup> Information entstehe im Prozess, in der Befragung, sie sei nicht statisch oder jederzeit abrufbar. In den Gedanken zum Begriff der Information findet man die Theorie John Cages wieder („Sie sagen: das Reale, die Welt wie sie ist. Aber sie ist nicht, sie wird! Sie bewegt sich, sie ändert sich! [...] Die Welt, das Reale, ist kein Objekt. Sie ist ein Prozeß“<sup>8</sup>). Daneben spiegelt sich in den Konzepten der Künstlerin das Interesse für die Quantenphysik. Munk beruft sich auf den Quantenforscher Anton Zeilinger, der die Entdeckung der Rolle des Zufalls für die Wissenschaft als eine der wichtigsten Entdeckungen des 20. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>9</sup> Zeilinger plädiert dafür, den Zufall nicht aus unserer Welt verbannen zu wollen, sondern ihn als „Quelle für Neues schlechthin“ zu sehen.<sup>10</sup> In der Kunst wird diese Quelle genutzt; mit dem Zufall fordern die Künstler das Unvorhersehbare heraus, müssen sich Neuem stellen und auf Unwägbarkeiten reagieren; des Zufalls Gegenpol nämlich, der Verstand, sei eine so starke Kontrollinstanz, dass er die Menschen unpoetisch und phantasielos mache, so Cage.<sup>11</sup>

Neben den Zeichnungen auf Papier entwirft Munk digitale Zeichnungen bzw. gibt den Anstoß für deren Entstehung: Punkte, die ein Computerprogramm zufällig setzt, werden dank der Programmierung durch schwingende Linien verbunden, so dass ein pulsierendes Geflecht entsteht. Diese digitalen Zeichnungen sind Beispiele für eine neue Richtung in der gegenwärtigen Zeichnung: die verlebendigte Zeichnung in der Animation, in deren Kontext auch die eingangs erwähnte Videoarbeit *Besuchte Linie auf Granit* (2014) der Zeichnerin Sandra Boeschstein steht.<sup>12</sup>

Die Faszination für die Quantenphysik teilt Bettina Munk mit Malte Spohr,<sup>13</sup> wobei seine Zeichnungen – wie der Zufall will – zu gänzlich anderem Ergebnis kommen (Abb. S. 103). Sie bauen sich aus der Aneinanderreihung mit dem Lineal gezogener horizontaler Linien auf. Allein mittels des unterschiedlichen Drucks des Bleistifts, der Überlagerungen, Schichtungen und Aussparungen kommen abstrakte Strukturen zum Vorschein, die an Gesehenes, Dagewesenes, aber Flüchtiges erinnern, an amorphe Naturerscheinungen wie Wolkenformationen, Wasserspiegelungen oder Schattenwürfe. Ausgangspunkt der Zeichnungen sind Fotografien als Resultate von Beobachtungen der Naturphänomene, die Spohr zur Analyse dienen. Die Erscheinung dieser ersten „Skizzen“ reduziert er am Computer, bis die Fotografien ihre Gegenständlichkeit und damit ihre Referenz verlieren. Es bleiben „Schatten der Erinnerung“.<sup>14</sup> Wie Anne Buschhoff erläutert, sucht Spohr das ambivalente Gefühl von Erkennen und Nichtverstehen, das die Betrachtung der Natur in ihm auslöse, in seine Zeichnungen zu übersetzen.<sup>15</sup> Planbarkeit korrespondiert mit Unvorhersehbarkeit. „Ich entscheide zwar, daß ich diese Linie zeichnen will, und ich entscheide auch, daß ich das auf einem bestimmten Papier in einer bestimmten Größe, mit einem Lineal und mit dem weichen Bleistift tue. Wie die Linie sich dann allerdings verhält und wie sie aussieht, das kann ich nur bedingt planen.“<sup>16</sup> Den Strich des weichen Bleistifts (9B) zum Beispiel kann er nur begrenzt kontrollieren; es kommt vor, dass er unbewusst stärker aufdrückt und der Strich dunkler wird und die Zeichnung in eine andere Richtung lenkt. Das wachsende Eigenleben der begonnenen Zeichnung drängt Spohr nicht zurück, sondern lässt zu, dass es die Zeichnung mitgestaltet. In seinen definierten und zugleich undefinierbaren Zeichnungen findet sich die aus der Quantenphysik bekannte Gleichzeitigkeit von mehreren Zuständen wieder, das Sowohl-als-auch steckt in der Parallelität von streng Konzeptuellem und frei Zufälligem.

Wenn die New Yorker Künstlerin Jill Baroff die Form ihrer *Tide Drawings* (Abb. 6, Abb. S. 128–129) von Wasserständen der Gewässer in Hafestädten abhängig macht, gibt sie genauso wie Bettina Munk oder John Cage bezüglich der Bildkomposition die Künstlerautorität an das Unbestimmbare ab. Ihrer Entscheidung aber obliegt die Auswahl des Ortes und die Begrenzung des Zeitraumes, die für die Gestalt der Zeichnungen ausschlaggebend sind. Die *Tide Drawings* sind konzentrische Kreise, die Baroff mit einem Zirkel und zumeist roter, blauer oder schwarzer Pigmenttinte auf Gampi-Papier zieht. Die Linienabstände der Kreisformationen, deren Farbkonzentrationen sowie die Größe sind unregelmäßig; sie hängen vom betrachteten Zeitraum und den unbeeinflussbaren Parametern wie Wetterverhältnissen und geologischen Gegebenheiten der Orte ab. Je niedriger der Pegelstand ist, desto dichter liegen die Kreise und umso konzentrierter erscheint die Farbe. Ein regelmäßiges Anschwellen und Abnehmen der Kreisdichte in *Tide Drawing: Hamburg (autumn)* (Abb. S. 129) spiegelt die Regelmäßigkeit von Ebbe und Flut im Rhythmus von etwa sechs Stunden der Hamburger Elbe. Demgegenüber dokumentieren in *Tide Drawing: Hamburg (surge)* dunkle Verdichtungen, die einen gleichmäßigen Zyklus stören, die Anwesenheit des Orkans Xaver im Jahr 2013, der in Hamburg mit einer Sturmflut einherging.<sup>17</sup> Bereits mit den Entscheidungen zu Ort und Zeit beginnt für Baroff der Prozess des Zeichnens, also lange bevor auf dem Papier etwas sichtbar wird; der konzeptuelle Vorgang setzt schon vor der Zeichnung ein.



Dann wieder torpediert die Künstlerin die Regelmäßigkeit der Kreise, wenn sie wie in *Tide Drawing: Hamburg (winter)* (Abb. S. 128) einzelne feine Linien mit einem Skalpell herauschneidet und sie aus der Kreisform ausbrechen lässt. Im Wasserbad, in welches die Künstlerin die Zeichnungen legt, bevor sie sie auf weißem Papier montiert, führt das Loslösen einzelner Linien aus der runden Form zu verspielten Verdrehungen und spannungsvollen Knicken der Papierstreifen, die die gleichmäßige, runde Anordnung durchkreuzen. *Tide Drawing: Hamburg (bud)* zeigt schließlich nur noch ein kleines, konzentriertes Liniendurcheinander. Es entstand, indem Baroff das kreisförmige Liniengeflecht zusammendrückte und im Wasserbad ein Knäuel daraus formte, das sie flach auf weißem Karton aufbrachte. Damit bringt ein aktiver, gleichsam zerstörerischer Akt die Zeichnung hervor, und Baroff unterläuft ihre eigene Regel, indem sie die durch empirische Daten festgelegte Gestalt vernichtet. Wie sich die Linien bei einem solchen Akt verformen, ist kaum kontrollierbar, die Resultate sind „geformt im Zusammenspiel von Zufall und Kontrolle“.<sup>18</sup>

Dieses Ausbrechen aus der Ordnung ist ebenso bei Spohr und Munk zu beobachten – es ist menschlich, mag man behaupten. So erlaubt Spohr sich die Freiheit, auf Unwägbarkeiten zu reagieren, und Munk nimmt sich in ihrem Koordinatensystem doch ein wenig Spielraum, den Pinselabdruck zu platzieren, wie sie auch die Pigmentdichte der Tusche wählt. Das Verhältnis von Regel zu Regellosigkeit und zu Freiheit interessiert Munk. Sie beschreibt es als ein „offenes System“.<sup>19</sup> In einem offenen System bewegt sich auch Baroff, wenn sie die festgelegte Linie mit dem Skalpell befreit.

3 **Bettina Munk**  
**Serie P (Planetesimale), Reihe 1** | Series P  
 (Planetesimals), Series 1, 2015  
 Japanische Tusche und Stempelfarbe auf Fabriano  
 Papier, vierteilig | Japanese ink and stamp ink on  
 Fabriano paper, four-part  
 480 × 700 mm  
 Courtesy of the artist

Bar jedweder Spontanität und fern vom Zufall sind die Zeichnungen auf Millimeterpapier (Abb. 4) von Gabi Steinhauser. Und doch tragen auch sie eine elementare Freiheit in sich, die Freiheit, aus dem Moment heraus zu entscheiden, dass die Zeichnung vollendet ist. Dieser Zeitpunkt wird vorher nicht festgelegt, sondern erst im Prozess deutlich.

Dass Steinhauser das Millimeterpapier als Grundlage verwendet, erklärt sich aus ihrer künstlerischen Praxis, für die sie genaue Abmessungen benötigt. Zudem ist es für sich gesehen Ausdruck von Exaktheit, Strenge und Ordnung. Das gerasterte Blatt bringt eine Struktur mit sich, mit der zu verhandeln ist. In der abstrakten Malerei der Moderne besaß das (von Künstlern wie Piet Mondrian geschaffene) Raster eine große Symbolkraft. Seine nicht hierarchische Struktur, die Zersetzung der Fläche und seine Unbrauchbarkeit für eine gegenständliche Bildsprache machten es für Künstler interessant, die nach einer Ausdrucksform für Inhalte suchten, ohne auf Symbole oder andere Bildreferenzen zurückzugreifen.<sup>20</sup> Auf dem vorgegebenen Raster nun bestimmt Steinhauser Ausgangspunkte bzw. Zentren, von denen die Linien ausstrahlen, die in immer gleichem, regelmäßigem Abstand – Millimeter für Millimeter – zum Bildrand streben. Aus dem systematischen Vorgehen wachsen die Strukturen. Es entstehen Muster, die trotz der praktischen Strenge eine dynamische Bewegtheit in sich tragen und räumliche Tiefe suggerieren. Der Entstehungsprozess ist langwierig, ähnlich wie bei Malte Spohr, der die Konzentration kennt, die der Ansatz erfordert, Linie für Linie ein Blatt zu füllen. Gesteht Spohr dem zufälligen „Fehler“ ein Bildrecht zu, darf bei Steinhauser keine Linie aus der Reihe fallen. Angesichts dieser unerbittlichen Präzision beginnt man während des Zeichenprozesses, wie Steinhauser erzählt, sich selbst zu hinterfragen. Was treibt einen zu dieser Anstrengung an? Was ist das für eine Ordnung, die man sich auferlegt? Wie geht man mit den bestehenden Verhältnissen um? Schließlich ist das Arbeiten mit Millimeterpapier auch ein Arbeiten mit einem vorgegebenen Maß, welches abgelehnt und durchkreuzt oder bestätigt und ausgebaut werden möchte. Das statische, rötlich getönte Raster besitzt einen anderen Charakter als die aufgetragene Zeichnung, zusammen aber bilden sie dieses Gefüge, bei dem Papiergrund und Zeichnung zu einer dynamischen Einheit verwachsen.

Die Überraschung hält sich während des Zeichnens in Grenzen, denkt man. Gabi Steinhauser aber erzählt, dass sie bei jedem Strich neugierig beobachtet, was die Linie tut, dass sie sich überraschen lässt, was mit der Zeichnung passiert, und erkundet, was der einzelne Strich auslöst, bis zu dem Moment, in dem sie spontan entscheidet, dass der zuletzt gezogene Strich die letzte Veränderung der vorliegenden Zeichnung ist.<sup>21</sup>

Wie bei Spohr ist in der Zeichnung *Line of Beauty* aus dem Jahr 2012 (Abb. S. 105) von Lothar Götz das einzige Element die horizontal gezogene Linie. Und wie bei Spohr und Steinhauser ist diese Technik ausnehmend aufwendig, was Charles Darwent zu der Aussage veranlasste: „Es ist nicht schwer nachzuempfinden, dass da etwas Perverses an dieser Art zu zeichnen ist, etwas Sisyphushaftes, Selbstzerstörerisches.“<sup>22</sup> Bei Götz, der vor allem für seine Wand- und Raummalereien bekannt ist, dränge sich der Gedanke auf, wie viel einfacher es doch gewesen wäre, dieses Bild zu malen.<sup>23</sup> Er malt es aber nicht, sondern zeichnet es. Im Unterschied zu seiner flächigen Malerei herrscht in seiner Zeichnung die Linie vor, die dem Blatt seine divergenten Vektoren gibt, auf denen sich Spannung aufbaut. Waagerechte Linien werden von senkrechten Erscheinungen gekreuzt, die durch einen gemeinsamen Wert der Anfangs- und Endpunkte der Linien auf der Ordinatenachse zum Vorschein kommen. Obwohl das Blatt tatsächlich nur waagerechte Linien aufweist, verschmelzen die Anfangs- und Endpunkte in ihrer Vielzahl zu einer senkrechten Linie. Zwischen zwei solchen senkrechten Linien enden die waagerechten Linien unregelmäßig. Damit sind im Blatt eine klare Rasteraufteilung nach Waagerechter und Senkrechter und ein chaotisches Moment, das die Zwischenräume vibrieren lässt, verbunden, und es scheinen sich verschiedene Ebenen gleichzeitig zu öffnen.

Auch Gudrun Piper zeichnet wie Gabi Steinhauser mitunter auf Millimeterpapier, dann aber dienen die Zeichnungen vor allem als Vorarbeiten zu ihrer Malerei.<sup>24</sup> In der Regel ist schlichtes weißes Papier Bildträger ihrer konstruktiv-konkreten Zeichnungen, auf denen sie selbst Raster konstruiert. Mit ihrem Ehemann Max Hermann Mahlmann lebte sie in Wedel bei Hamburg in einer engen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft und erforscht methodische und ästhetische Prinzipien der konstruktiven Kunst, um sie weiterzuentwickeln. Das Raster ist elementares Bildelement und wird immer wieder neu durchgespielt. Piper benutzt „das Netz als Symbol der Ordnung, der Offenheit und der Klarheit. Das Raster bleibt aber nicht nur Raster! Es wird verändert, aufgelöst, verdunkelt, aufgehellt, verschoben, gedreht, gespiegelt, plastisch strukturiert. Zeit, Licht, Farbe, Raum, Zahl, Beziehungen ... das sind bestimmte Dimensionen in ihrer Unbestimmtheit.“<sup>25</sup> Die Blätter in der Sammlung des Kupferstichkabinetts weisen die typische Strenge der geometrisierenden Kompositionen auf, in der kein Strich aus dem rechtwinkligen Programm tanzt. In *Serielle Strukturen C1 + B4* von 1975 (Abb. S. 60–61) legen blaue und rote Linien eine Ordnung fest, bei der die rote basale Rasterstruktur von blauen Linien durchzogen wird. Der Takt der blauen Linien mit ihren Verdichtungen und Häufungen bestimmt den Rhythmus der Zeichnung, der stellenweise schneller, dann langsamer wird, ohne aber Dissonanzen aufzuweisen. Als Gegnerin einer chaotischen Auffassung, so Piper im Katalog zu ihrer Ausstellung in Kiel 1974, suche sie die gesetzmäßige Ordnung;<sup>26</sup> als Folge sie dem Gedanken John Deweys „In einer Welt, die ständig von Unordnung bedroht ist, [...] kann man Ordnung nur bewundern“.<sup>27</sup> Wie es die Ordnung verlangt, ist Pipers Formenvokabular klar und einfach, es basiert auf einem geometrisch-technischen Gestaltungsprinzip von reinen Farbflächen, geraden Linien und geometrischen Grundformen.

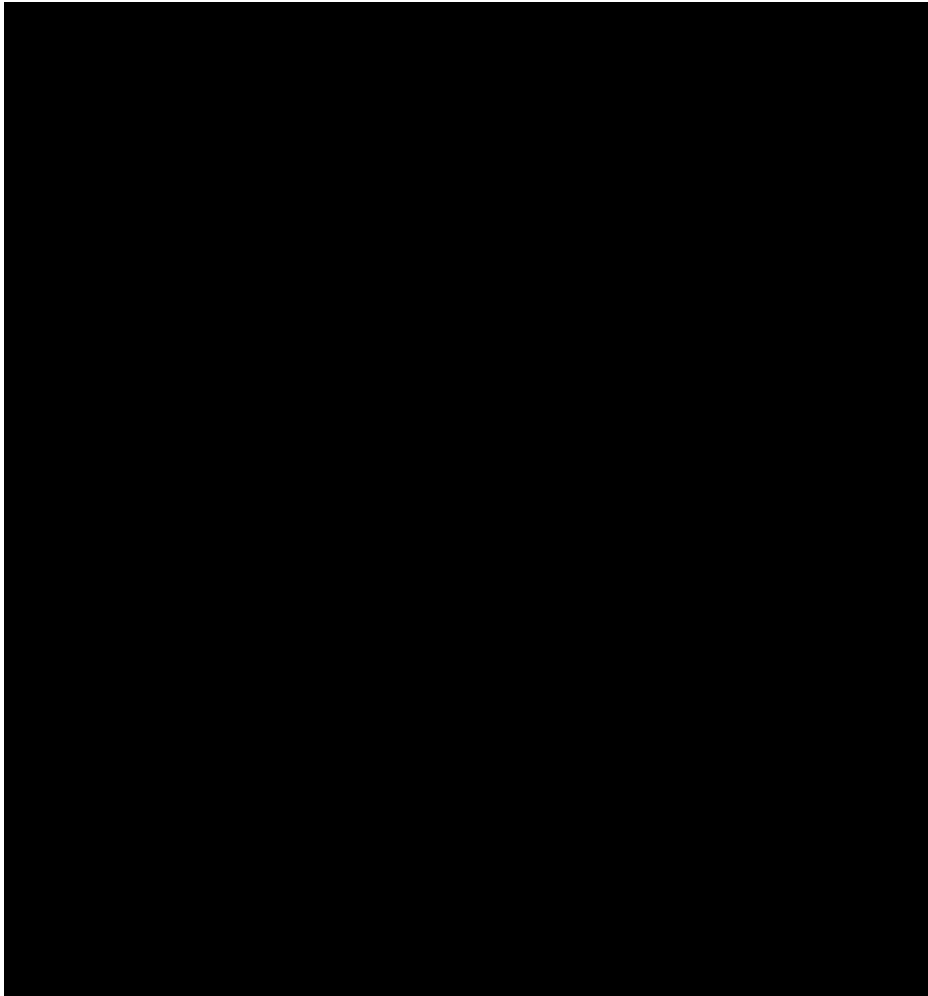
Die regelmäßige Form des Quadrats steht im Zentrum von Pipers Schaffen. Es spiegelt sich als Gestaltungsmerkmal in der Form genauso wie technisch im Papierformat. Sie selbst beschreibt das Quadrat als „das reinste Zeichen. Es ist das wesentliche Ausdrucksmittel in der konkreten Kunst. Durch horizontales und vertikales Denken ist das gesetzmäßige System sichtbar. Die Harmonie im Kleinen zum Großen – im Nebeneinander – übereinander – das Quadrat im Quadrat – vom Diesseitigen zum Unendlichen. Stets ist das Quadrat ein faszinierendes Gestaltungsprinzip. Die Einfachheit steht gegen die Kompliziertheit – Klarheit gegen Schein. Gestaltung gegen Zufall.“<sup>28</sup> Der Unvorhersehbarkeit wird kein Spielraum gelassen, eine klare Systematik stellt sich dem Zufall entgegen.

Den Konstruktionszeichnungen auf Millimeterpapier (Abb. S. 42) der Hamburger Künstlerin Hanne Darboven liegt ebenfalls eine klare Systematik zugrunde. Darboven folgt bei den Zeichnungen einer selbst im Vorhinein festgelegten Anleitung, deren prozesshafte Abläufe sie am Papierrand notiert. Im Unterschied zu Gudrun Piper liegt die Priorität bei Darbovens konzeptuellen Zeichnungen weniger auf dem Endprodukt der entstandenen Form oder Struktur als vielmehr auf dem Prozess, der sowohl den zeichnerischen als auch den Denkprozess umfasst.<sup>29</sup>

Das Prozesshafte nimmt einen besonderen Stellenwert in der zeitgenössischen Zeichnung ein. Konzeptkünstler wie Hanne Darboven und ganz besonders Sol LeWitt widmeten dem künstlerischen Prozess, den sie vorab festlegten, besondere Aufmerksamkeit. Die jüngere Generation, darunter Jill Baroff, Malte Spohr oder Bettina Munk, bindet den Prozess gleichermaßen in das Werk ein und macht ihn sichtbar, scheint sich aber mehr für Prozesse zu interessieren, deren Ablauf durch das Subjekt gar nicht oder nicht gänzlich beeinflussbar und lenkbar ist.

Zu diesen Künstlern zählt auch Katharina Hinsberg. In *Nulla dies sine linea (# 4)* von 2001 (Abb. 5) zieht sie mit dem Lineal eine Linie über die Mitte eines weißen Blattes, legt ein zweites Blatt darüber und zeichnet die durchschimmernde Linie freihändig so genau

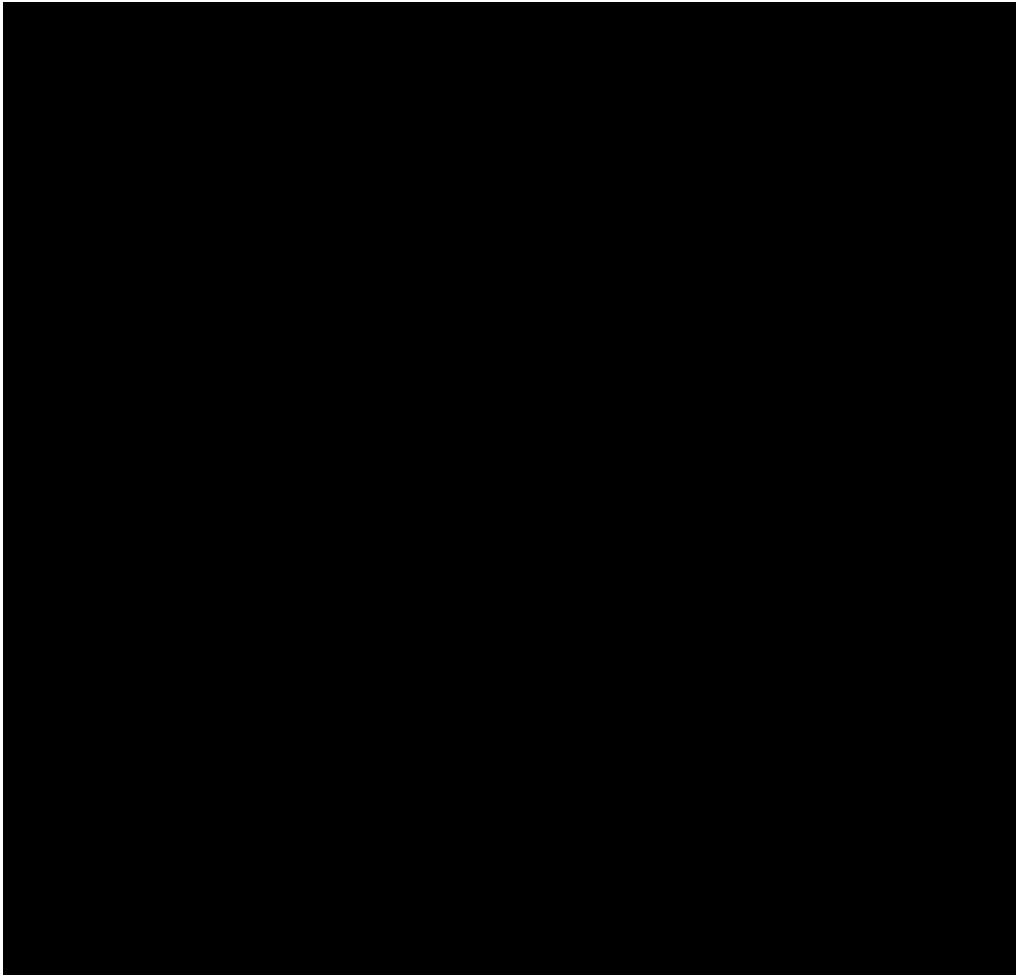
5 Katharina Hinsberg  
**Nulla dies sine linea (# 4), 2001**  
Isograph auf Papier, gestapelt, 931 Einzelblätter  
Isograph on paper, stack of 931 individual sheets  
210 × 210 × 210 mm  
Privatsammlung | Private collection, Neuss



wie möglich nach. Das untere Blatt legt sie zur Seite und verwendet nun die neue Linie als Vorlage für das dritte Blatt, um auch darauf so genau wie möglich die durchschimmernde nachgezeichnete Linie nachzuzeichnen. Diesen Vorgang wiederholt sie für die vierte Fassung von *Nulla dies sine linea* insgesamt 931-mal, damit die übereinanderliegenden Blätter einen Würfel mit der Höhe, Breite und Tiefe von 21 cm ergeben. Der Verlauf der Linie ist exakt definiert, da das Durchpausen der unterliegenden Linie keinerlei kreativen Spielraum zulässt; freihändig aber kann der Anspruch nicht über ein So-genau-wie-möglich hinausgehen. Letztlich ist keine kopierte Linie mit der Vorlage identisch. Kleine Ungenauigkeiten und Abwege sind bei zwei aufeinanderfolgenden Blättern kaum sichtbar und in der Betrachtung eines solch begrenzten Abschnitts kaum von Belang. Sie bekommen aber Tragweite aufgrund der Wiederholung, über die Zeit und über die Masse. Nicht erst die Linie des letzten Blattes teilt keinen einzigen Punkt mehr mit der Ausgangslinie, sie ist weit zum Rand gerückt und verformt sich gezackt und wellenartig. Die Linie verselbstständigt sich zum einen. Zum anderen entsteht, da die 931 Blätter übereinandergestapelt werden, eine neue Linie, die sich am Seitenrand des Papierstapels abzeichnet. Dort bilden die Anfangs- und Endpunkte des auf dem Blatt gezogenen Strichs eine Linie, die – wie bei Lothar Götz – eigentlich keine ist, da sie kein durchgängiger Strich, sondern die Summierung einzelner Punkte ist, die unser Auge als durchgängige Linie wahrnimmt.

In der Werkgruppe *Diaspern* nähert sich Hinsberg der Zeichnung *ex negativo*. Zuerst zeichnet sie auf dem Papier Striche, die sich zu einem Liniengeflecht verweben, das verästelt über das Papier rankt. Diese ursprüngliche Zeichnung – das, worüber die





Jill Baroff  
ide Drawing: Hamburg (midnight blue), 2014  
laue und schwarze Tinte auf japanischem Gampi-  
papier, montiert auf Baumwollpapier | Blue and  
black ink on Japanese gampi, mounted on cotton rag  
160 × 1160 mm

Kunsttheoretiker streiten, ob es der Kern der Zeichnung sei: die Linie<sup>30</sup> – schneidet Hinsberg mit einem Skalpell aus, entfernt sie also. Durch die Schnittführung des Skalpells entsteht gleichzeitig eine zweite Zeichnung, da Hinsberg ein Blatt gleicher Größe unter das bezeichnete Papier legt und dieses mitschneidet. In gleicher Weise verfährt sie für die Arbeit *Netz* von 2003 (Abb. S. 121), nur dass hier nicht das Blatt mit seinen Leerstellen, sondern die aus dem Bildgrund herausgeschnittene Bleistiftzeichnung fokussiert wird. Das herausgelöste Liniennetz, zart und fragil, wird punktuell an feinen Stecknadeln vor der Wand hängend befestigt. Trotz des gleichen Entstehungsprozesses besitzen die Arbeiten *Diaspern* und *Netz* gänzlich unterschiedliche Charaktere: Während *Diaspern* durch die zwei Ebenen reliefartig ist und sich darin architektonische Eigenschaften offenbaren, nähert sich *Netz* als greifbare Linie im Raum der Skulptur an. Die unterschiedlichen Raumebenen in beiden Arbeiten bilden die verschiedenen Zeitebenen und darin den Prozess der Zeichnung ab. Jeder Moment, jede Handlung hinterlässt eine Spur.

Vermittels ihrer Arbeiten stellt Hinsberg grundsätzliche Fragen an die Zeichnung und führt Vorstellungen vom Begriff der Zeichnung ad absurdum. Sie weitet die Zeichnung zu Scherenschnitten, raumgreifenden Gebilden bis hin zu Rauminstallationen aus. Mit ihren Arbeiten plädiert Hinsberg für eine Entgrenzung der Zeichnung und bringt selbst die stärksten Argumente ein.

Nach der Betrachtung der Zeichnung als Prozess ist es möglich, wieder dort anzuknüpfen, wo dieser Text begann: bei Marcel Duchamp und seinen drei Fäden. Zufall und Ordnung drängen wie bei Duchamp nicht nur die individuelle künstlerische Handschrift zurück, so dass der Kult um das Künstlergenie unterlaufen wird, sondern rücken

zugleich das Prozesshafte der Zeichnung in den Vordergrund. Deutlich wird dies an den Randnotizen von Hanne Darboven ebenso wie an den Zeitstempeln von Bettina Munk. Doch auch die kleinteilige Präzision der Zeichnungen von Malte Spohr, Gabi Steinhauser, Lothar Götz oder Gudrun Piper führt den langwierigen Prozess glaubhaft vor Augen. Während des Zeichnens passiert eine Entschleunigung, eine eigene Zeitrechnung setzt ein. Daraus erklärt Gudrun Piper ihr Streben nach Ordnung: „der zur stille strebende mensch findet in der konstruktiv-konkreten kunst die einsicht, um sich von einer spektakulären welt abzuwenden.“<sup>31</sup>

Zufall und Ordnung verhalten sich in der Kunst nicht zwingend widersprüchlich. Die betrachteten Werke zeigen kausale Verbindungen, bei denen sich aus dem Zufall in der Folge Ordnung konstituiert, und vor allem zeigen sich im Prozess korrelierende Wechselwirkungen, die Spannung aufrechterhalten. Das Wechselspiel von Zufall und Ordnung lässt eine Beweglichkeit der Künste „im Zeitalter der Ungewißheitsrelationen“ zu, in ihm liegen „Möglichkeiten des Erprobens und Verwerfens, Verrätselns und Permutierens“.<sup>32</sup>

▷ Katharina Hinsberg  
X × A4  
Installationsansicht, Hamburger  
Kunsthalle, 2010/11 | Installation view,  
Hamburger Kunsthalle, 2010/11,  
Canson Mi-Teintes, Rot-Orange #453  
Canson Mi-Teintes, red-orange #453  
400 × 650 × 650 cm

1 Vgl. hierzu Ausst.-Kat. *Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter*, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2013; Ausst.-Kat. *Zeichnung als Prozess. Aktuelle Positionen der Grafik / Drawing as Process. Current Trends in Graphic Art*, Museum Folkwang, Essen, Heidelberg 2008; Ausst.-Kat. *Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Nürnberg 2004.  
2 Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopp-Normalmaße“*, München/Berlin 2006, S. 7.  
3 Vgl. Gerhard Richter, Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986, in: Gerhard Richter, *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 164–189, hier S. 184.  
4 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 25.  
5 Gerhard Richter, Notizen 1990, in: Richter 2008 (wie Anm. 3), S. 252–254, hier S. 252.  
6 Ebd.  
7 Bettina Munk im Gespräch mit der Autorin, 16. Dezember 2015.  
8 John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin 1984, S. 89.  
9 Vgl. Bettina Munk, *Im Orbital*, <http://munkmovies.de/cage/> (aufgerufen am 15. Januar 2016). Prof. Dr. Anton Zeilinger, geboren 1945, Studium der Mathematik und Physik in Wien, 1979 Habilitation, Professuren in München, an der TU Wien und der Universität Innsbruck, Forschungsschwerpunkte: Quantenphysik, Quantenoptik, Quanteneleportation, Kryptographie.  
10 Anton Zeilinger, *Der Zufall als Notwendigkeit für eine offene Welt*, in: *Der Zufall als Notwendigkeit*, hrsg. von Hubert Christian Ehalt, *Wiener Vorlesungen im Rathaus*, Bd. 132, 2. Aufl., Wien 2008, S. 19–24, hier S. 23.  
11 Kostelanetz 1989 (wie Anm. 4), S. 124.

12 Auf der Website *Lines Fiction. Zeichnung und Animation*, <http://linesfiction.de/> (aufgerufen am 3. Februar 2016) sind Beispiele animierter Zeichnung von Bettina Munk (Initiatorin von *Lines Fiction*), Sandra Boeschstein und weiteren Künstlerinnen und Künstlern versammelt. *Lines Fiction* vereint Künstlerinnen und Künstler, die Zeichnung und Animation in ihrem künstlerischen Schaffen gleichwertig behandeln und die gegenseitige Inspiration und Ergänzung nutzen.  
13 Vgl. Anne Buschhoff, *Das Geheimnis entsteht Linie für Linie*. Zu den Zeichnungen von Malte Spohr, in: Ausst.-Kat. *Malte Spohr – Am Horizont. Zeichnungen und Fotografien*, Kunsthalle Bremen / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2007, S. 8 f., hier S. 8.  
14 Ebd.  
15 Vgl. ebd.  
16 Freya Mülhaupt, *Zwischenzustände*. Freya Mülhaupt im Gespräch mit Malte Spohr, in: *Malte Spohr. Zeichnungen und Photographien*, Bonn/Berlin 2002, S. 59–62, hier S. 61.  
17 Die *Tide Drawings: Hamburg* von Jill Baroff sind im Auftrag der Hamburger Kunsthalle für die Ausstellung *Lichtwerk revisited. Künstler sehen Hamburg* entstanden (Hamburger Kunsthalle, 23. Mai bis 14. September 2014). Vgl. Ausst.-Kat. *Lichtwerk revisited. Künstler sehen Hamburg*, hrsg. von Hubertus Gaßner, Ute Haug, Merle Radtke und Petra Roettig, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2015.  
18 Peter Lodermeier, in: Ausst.-Kat. *Jill Baroff. Ausgewählte Arbeiten 2012–1992*, hrsg. von der Galerie Christian Lethert, Köln, Manchester 2012, S. 10.  
19 Bettina Munk im Gespräch mit der Autorin, 16. Dezember 2015.  
20 Vgl. Tiffany Bell, *Glück ist das Ziel*, in: Ausst.-Kat. *Agnes Martin*, hrsg. von Frances Morris und Tiffany Bell, Tate Modern, London / Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Los Angeles County Museum of Art / Solomon R. Guggenheim Museum, New York, München 2015, S. 18–31, hier S. 26.

21 Gabi Steinhauser im Gespräch mit der Autorin, 16. Dezember 2015.  
22 Charles Darwent, *Off the Wall*. Die Zeichnungen von Lothar Götz, in: *Lothar Götz. Line Drawings. 2009–14*, London 2015, S. 73–76, hier S. 76.  
23 Ebd.  
24 Vgl. Karl-Achim Czempner, *Für Gudrun Piper*, in: Ausst.-Kat. *Gudrun Piper. Improvisationen. Neue Farbmalerien auf Papier*, Galerie Renate Kammer, Hamburg, Hamburg 2014, S. 3–9, hier S. 9.  
25 Klaus Staudt, *Konstruktion und Programm*. Zum Werk von Gudrun Piper und Max H. Mahlmann, in: Ausst.-Kat. *Max H. Mahlmann, Gudrun Piper. Konstruktion und Programm*, hrsg. von der Richard-Haizmann-Stiftung Niebüll, Richard-Haizmann-Museum Niebüll, Niebüll 1990, S. 9–11, hier S. 10.  
26 Vgl. ebd.  
27 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1988, S. 22 f., zit. nach Jacquelynn Baas, *Agnes Martin: Readings for Writings*, in: Ausst.-Kat. London / Düsseldorf / Los Angeles / New York 2015 (wie Anm. 20), S. 222–235, hier S. 224.  
28 Gudrun Piper, zit. nach <http://www.kunst-konzepte-realisation.de/navigation/gudrun-piper.html> (aufgerufen am 27. Januar 2016).  
29 Siehe hierzu den Beitrag von Miriam Schoofs in diesem Katalog, S. 31–39.  
30 Vgl. hierzu Matthias Bleyl, *Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: warum die Linie nicht wesentlich ist*, in: *Zeichnen zur Zeit, Kunstforum International*, Bd. 196, 2009, S. 72–79.  
31 Gudrun Piper, in: Ausst.-Kat. Niebüll 1990 (wie Anm. 25), S. 48.  
32 Werner Hofmann, *Geplante Zufälle, gestörte Konzepte*, in: *minimal – concept. Zeichenhafte Sprachen im Raum*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, zusammengestellt von Christian Schneegass, Amsterdam/Dresden 2001, S. 251–267, hier S. 266.