

Nicola Glaubitz

Der Prozess als Performance

Zur Geschichte des Schnellzeichnens

Abstract: Das schnelle Zeichnen vor Publikum ist eine marginale, aber kulturhistorisch durchaus aufschlussreiche Praxis – von Joseph Mallord William Turners öffentlichen Malperformances im frühen 19. Jahrhundert über das Schnellzeichnen als Jahrmarktsattraktion und Vorläufer der filmischen Animation um 1900 und Hans Namuths Aufzeichnung von Jackson Pollocks *action painting in action* bis hin zum Schnellzeichnen als Visualisierungstechnik in der Gegenwart. Der Beitrag wirft anhand dieser Beispiele die Fragen auf, welche Semantiken und Diskurse, welche Inszenierungsdispositive und Ästhetiken sich um das schnelle Zeichnen vor Publikum konfigurieren und wie die Zurschaustellung des Machens bewertet wird. Im Bereich der Kunst geraten Vorstellungen von Kunst, Künstler_in, Virtuosität und Spektakel in Konflikt, im Bereich der Populärkultur etabliert sich mit dem frühen Animationsfilm eine Ästhetik des Machens, die auch die technische Gemachtheit mit einschließt.


Einleitung

Schnellzeichnen – was ist das eigentlich? Man begegnet Schnellzeichnenden meist in Fußgängerzonen und vor Touristenattraktionen: Maler_innen und Zeichner_innen, die sich bei der Arbeit über die Schulter schauen lassen oder rasch ein Porträt oder eine Karikatur anfertigen. Dass es sich beim Schnellzeichnen keineswegs um eine marginale Tätigkeit oder nur um eine Gelegenheitsbeschäftigung handelt, wird klar, wenn man die Webseite der Bundesagentur für Arbeit aufsucht. Hier findet sich eine ziemlich detaillierte Berufsbeschreibung:

Schnellzeichner/innen bzw. Porträtzeichner/innen fertigen Zeichnungen für unterschiedliche Zwecke an, z.B. zur Unterhaltung oder in Situationen, in denen nicht gefilmt oder

PD Dr. Nicola Glaubitz, Kulturwissenschaftliches Institut Essen (KWI), Goethestraße 31, 45128 Essen, E-Mail: nicola.glaubitz@kwi-nrw.de

 Open Access. © 2018 Nicola Glaubitz, publiziert von De Gruyter.

 Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
<https://doi.org/10.1515/9783110538724-005>

fotografiert werden darf. Sie stellen ihr Können in Fernseh- Unterhaltungsendungen, auf Kleinkunsth Bühnen, bei Empfängen oder Messen zur Schau.¹

Das schnelle Skizzieren vor Publikum ist, wie die Bundesagentur für Arbeit ganz richtig hervorhebt, im Bereich der Kleinkunst und der Varietés zuhause, jedoch auch in der Berichterstattung über Gerichtsverhandlungen und beim Anfertigen von polizeilichen Phantombildern gefragt. In den letzten Jahren ist das Schnellzeichnen bei Firmenpräsentationen und auf Messen als Alternative zu nervtötend eintönigen PowerPoint-Präsentationen wieder in Mode gekommen: Firmen engagieren Grafiker_innen, die zum Gesagten rasch eine humorvolle Mindmap zeichnen. Und auf Videoportalen wie YouTube finden sich ebenfalls zahllose Clips, in denen in kurzer Zeit zeichnend ein komplexer Sachverhalt erklärt oder eine Geschichte erzählt wird.

Wie vieles, über das man auf YouTube und in Fußgängerzonen stolpert, ist das Zeichnen in Echtzeit und vor Publikum eine zwar attraktive und verbreitete, aber kulturell randständige ästhetische Praxis. Das Schnellzeichnen ist seit dem 19. Jahrhundert als Jahrmarkts- und Touristenattraktion dokumentiert und wird als ein wichtiger Vorläufer des Animationsfilms gehandelt – es ist aber dennoch ohne einen nennenswerten Begleitdiskurs, ohne Archiv und fast ohne Forschung geblieben. Man kann sich durchaus fragen, warum das Zeichnen vor Publikum niemals zu einer wirklichen Kunstform geworden ist – ist doch das ebenfalls mit einer gewissen Geschwindigkeit verbundene Skizzieren in der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte keineswegs unbekannt. Bei näherem Hinsehen ist die öffentliche Performanz des Zeichnens oder Malens vor Publikum auch nicht so selten, wie man angesichts der musealisierten Kunstgeschichte und -vermittlung vermuten könnte.

Allerdings ist schnelles und öffentliches künstlerisches Arbeiten, wie die beiden ersten Fallstudien in diesem Beitrag (William Turner, Jackson Pollock) zeigen, ein neuralgischer Punkt: Aus diskurshistorischer und kultursoziologischer Perspektive fällt auf, dass sich an Schnelligkeit und Öffentlichkeit Debatten um das Verhältnis von Kunst und Handwerk, Materialität und Genie, Klasse und Gender entzünden. Vor allem aber läuft die Zurschaustellung einer *Ästhetik des Machens*, das heißt eine Inszenierung und Ästhetisierung der Herstellung eines Kunstwerks, einer *Ästhetik des Fertigen* zuwider, die in Kunstdiskursen seit der Renaissance etabliert wurde (vgl. Busch 2007, 121). Eine spektakuläre Ästhetik des Machens gibt aber im 19. Jahrhundert entscheidende Impulse für die Ent-

¹ Bundesagentur für Arbeit – Berufenet, Stichwort: „Schnellzeichner/in, Porträtzeichner/in“. <https://berufenet.arbeitsagentur.de/berufenet/faces/index> (letzter Zugriff: 1. August 2017).

stehung des Animationsfilms: James Stuart Blackton, der in den frühen 1900er Jahren unter den Pionier_innen des Animationsfilms war, begann als Schnellzeichner, der auf Vaudeville-Bühnen auftrat. Obwohl er nicht der erste war, der seine Nummern abfilmen ließ (auch George Méliès und Émile Cohl nahmen diesen Weg), war er einer der ersten, der sie zum Animationsfilm weiterentwickelte.

Wenn ich im Folgenden von *Prozess* und *Performance* spreche, geht es mir nicht um die grundlegende Prozessualität und Performativität von Zeichnungen: Zeichnungen sind immer in Handlungsketten und Praktiken eingebunden, von den materiellen und technischen Dispositiven ihrer Herstellung und Konzeption bis hin zu ihrem Gebrauch, ihrer Rezeption und ihrer Archivierung oder Ausstellung. Sie haben performative Aspekte (im Sinne von John L. Austins Sprechakten, vgl. Austin 1962), etwa wenn sie als Vorlagen für Konstruktionen oder als Vorstudien für Gemälde verwendet werden. Zeichenstile sind nur als Resultate von Iteration und Differenz (im Sinne Judith Butlers, vgl. Butler 1993, 12, 14–15) erklärbar. All dies gehört immer schon zur Zeichnung, und gerade deswegen interessiert mich hier, warum die Prozessualität und Performanz von Zeichnungen dennoch ‚stillgestellt‘ werden muss (vgl. Busch 2007, 121) und warum Prozessualität und Performanz daher kaum kulturelle Stilisierung und Stabilisierung erfahren. Den Begriff Performanz verwende ich hier für *eigens hervorgehobene, inszenierte und ästhetisierte Handlungssequenzen* – einer Theater-Performanz ähnlicher als den Mikroperformanzen zeichnerischer Handlungsketten.

Der hier unmittelbar anschließende Definitionsversuch der Zeichnung und der Überblick über ihre historischen Diskurse soll zunächst einen Überblick über systematische Positionen zur Zeichnung geben, die dann nachfolgend in drei Fallstudien – aus der künstlerischen Romantik und der Moderne sowie dem frühen Animationsfilm – vertieft werden. Ein abschließender Teil liest frühe filmisch-animierte Inszenierungen des Schnellzeichnens als eine Ästhetik des Machens.

Ästhetik des Gemachten: Die Zeichnung in der Kunsttheorie

Zeichnungen sind Objekte, deren Hauptzweck die Präsentation artifizieller Sichtbarkeit ist (vgl. Wiesing 2005) – es sind Gegenstände, die *zu sehen geben*, und zwar vorwiegend Linien, die Flächen umreißen und gliedern. Im Unterschied dazu gibt Malerei farbige Felder und Flächen zu sehen, die mitunter Volumina

sichtbar machen. Die Sichtbarkeit von Bildobjekten resultiert immer aus Formbildungen auf Bildträgern – manuellen, technischen und stilistischen Manipulationen (vgl. Wiesing 2000, 15–18). Daher werden Bildobjekte immer als spezifische Sichtweise oder Ansicht in einem bestimmten Darstellungsstil sichtbar und ebenso in einem bestimmten Abstraktions- und Differenzierungsgrad (vgl. Barthes 1990 [1964], 28–46; vgl. dazu und zum Folgenden Glaubitz 2007, 43–44). Zeichnungen geben daher zugleich ein Bildobjekt und einen Bildstil zu sehen, und sie beruhen auch auf der gleichzeitigen Sichtbarkeit von Bildobjekt und Bildmaterial. Gottfried Boehm hat dies als „ikonische Differenz“ (2001, 29–30) bezeichnet: Eine Linie ist eine Kontur, aber *auch* immer eine Linie auf Papier. Für Konstruktionszeichnungen und Diagramme gilt dies ebenfalls, nur gelten Bildstil und Bildmaterial hier als vernachlässigbare Größen: Solche Zeichnungen lassen sich vergrößern, verkleinern oder farblich verändern, ohne dass die Funktion der Darstellung verloren geht. An solchen Formen der Zeichnung lässt sich überdies gut zeigen, dass Objektreferenz keine grundlegende Leistung von Zeichnungen und anderen Bildern ist (vgl. Wiesing 2005, 61): Sie machen schlichtweg *etwas sichtbar*, und im Falle einer Konstruktionszeichnung ist dies eher ein Programm (vgl. Acheson 2013, 4–5), eine Anweisung statt einer Referenz, während es beim Diagramm um die Veranschaulichung einer abstrakten Beziehung geht.

Phänomenologisch betrachtet ist die Ansicht, die eine Zeichnung von einem Bildgegenstand gibt, reduzierter und weniger informationsreich als die eines Gemäldes oder Fotos. In der westlichen Kulturgeschichte sind der Zeichnung aufgrund dieser Selektivität und Reduktion zum Teil widersprüchliche Eigenschaften und Leistungen zugesprochen worden. Selektivität wird als Abstraktionsleistung verstanden und der Zeichnung daher eine besondere Affinität zur Reflexion, zur Idee und zur Wissenschaft nachgesagt (vgl. Wittmann 2009, 8). Wenn Aristoteles in der *Poetik* die Handlung als das eigentliche Wesen des Dramas bezeichnet, zieht er die Zeichnung als Analogie heran – während die Analogie der Malerei für die Aufführung, seiner Ansicht nach das bloß schmückende, also entbehrliche und sekundäre Beiwerk, bemüht wird (vgl. Aristoteles 1982, 1450a 23). In der traditionellen Gattungshierarchie der Künste ist die Zeichnung meist der Malerei untergeordnet: Sie gilt als bloße, unvollständige *Vorstudie* für das sorgfältig ausgeführte Gemälde, kaum als eigenständige Kunstform. Auch als Praxis und Medium des Ausprobierens, Findens und Antizipierens wird die Skizze geschätzt (vgl. Wittmann 2009, 9). Schließlich gilt die Zeichnung mitunter auch als unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit der Künstler_innen, als expressive Darstellungsform; ihre Selektivität ist lesbar als unmittelbare Wiedergabe einer persönlichen Weltansicht. Diese Zuschreibungsmuster haben zwar historische Konjunkturen, sind aber nicht im Sinne einer historischen Abfolge zu verstehen.

Die schon in der Antike vermerkte Nähe zur Reflexion und zur Idee hat die Zeichnung jedoch in ernsthafte Konkurrenz zur Malerei treten lassen. Wie Heinrich Wölfflin beobachtet, gilt die Zeichnung hier als Abbildung des *Wesens* der Dinge, während die Malerei nur ihr *Erscheinen* veranschaulicht (vgl. Wölfflin 1963 [1915], 35). Auch in der italienischen Renaissance gilt die Zeichnung als Visualisierung einer immateriellen Idee, die dann als Entwurf und Vorlage für ein materiell realisiertes Gemälde oder eine Skulptur fungiert. Ein zentraler Begriff der italienischen Kunsttheorie der Renaissance und des Barock, der *disegno*, bringt dies zum Ausdruck: Die Grundbedeutung von *disegno* ist „Plan“ oder „Zeichnung“. Dieser Begriff umfasst Theorie und Praxis gleichermaßen – schließt also auch das *Machen* ein: Giorgio Vasari definiert *disegno* als „nichts anderes [...] als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt und in der Idee hervorbringt“ (Vasari, *Opere*; zitiert nach Panofsky 1960, 33). Das Zeichnen ist aber auch eine *Körpertechnik*, die Werkzeuge und Materialien involviert. Vasari merkt an, es müsse sichergestellt sein, dass

die Hand sich durch jahrelange Übung geschult und geeignet erweist, mit Feder, Zeichenstift, Kohle, mit Tinte oder irgendeinem anderen Werkzeug auszudrücken und nachzuzeichnen, was die Natur geschaffen hat. Denn wenn der Intellekt gereinigte und ausgewählte Concetti [Konzepte, Ideen, NG] hervorgebracht hat, hängt es von den Händen ab, die sich jahrelang im Zeichnen geübt haben, daß man die Vollkommenheit und die hervorragenden Qualitäten der Kunst und zugleich des Künstlers erkennt. (Vasari, *Opere*; zitiert nach Panofsky 1960, 33)

Vasari hebt vor allem die intellektuellen Anteile des *disegno* hervor – er vergleicht ihn mit der *scienza*, dem präzisen, wissenschaftlichen Wissen. Der handwerklich-körpertechnische – und man kann sagen: der performative – Anteil beim Zeichnen ist allerdings nicht unproblematisch. Die Auffassung der Zeichnung als *concetto* oder Idee beinhaltet auch die Vorstellung, dass sich das auf Basis der Zeichnung realisierte Kunstwerk von den Künstler_innen ablöst und so eine eigenständige Objektivität erlangt (vgl. Busch 2007, 121).

In der frühen Neuzeit gehört das Zeichnen – wie das Verfassen und Lesen von Literatur und die Kultivierung der Handschrift – zur umfassenden humanistischen Erziehung und es wird in Ratgeberbüchern für angehende Höflinge wie Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1528) oder Henry Peachams *The Compleat Gentleman* (1622) empfohlen (vgl. Acheson 2013, 107). Zeichnen und Schreiben, so Acheson, werden ähnlich behandelt und als *techne* und Materialbeherrschung dargestellt (vgl. Acheson 2013, 91). Eben diese materielle Dimension – das Anmischen von Tinte und Farben, das Zurichten der Federn und Stifte, das notwendigerweise zum Zeichnen gehörte – versah das Zeichnen mit einem

Klassenindex: Es rückte das Zeichnen in die Nähe des niederen Ständen vorbehaltenen Handwerks (vgl. Kemp 1979, 57, 59). Dass Zeichner_innen auf Hilfsmittel angewiesen sind, wird daher vielfach kritisch gesehen, und Peacham empfiehlt daher dem wahren *gentleman*, es mit möglichst wenigen technischen Hilfsmitteln zu praktizieren (vgl. Acheson 2013, 94).

Vasari findet für das Problem des Handgemachten eine Lösung, indem er die körperlich-handwerklichen Aspekte des Zeichnens als Ausdruck geistiger Bildung nobilitiert: wie gesehen, hängt es „von den Händen“ ab, „daß man die Vollkommenheit und die hervorragenden Qualitäten der Kunst *und zugleich des Künstlers* erkennt“ (zitiert nach Panofsky 1960, 33; Herv. NG). Die Hand des Zeichners dokumentiert und verbürgt also die Qualität des *Künstlers*,² sie wird bei Vasari ein Index von Persönlichkeit, von umfassender ästhetisch-intellektueller Bildung. Die Handzeichnung gilt also wie die Handschrift als Index und Spur einer Person, die tatsächlich anwesend war – weshalb sie später auch pathetisch zur Spur der direkten Präsenz von Genie hochstilisiert werden kann, wie es Joseph Meder noch 1919 für Michelangelo, Leonardo da Vinci oder Raphael tut (vgl. Meder 1919, 16–30). Noch 1998 beobachtet der Kunsthistoriker Richard Wollheim: „the hand adds value [...] It gives unity to the work, and it carries the imprint of personality“ (Wollheim 2005, 9).

An diese Zuschreibungstradition, die ihre Hochkonjunktur in der Romantik hat – wie das erste Fallbeispiel im nächsten Abschnitt detaillierter ausführt – knüpfen selektiv die Einschätzungen der Zeichnung im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert an. Hier sieht man in der Zeichnung einen Index, nämlich die Spur des Unbewussten bzw. dessen, was rational nicht vollständig kontrollierbar ist und was sich der Verbalisierung entzieht. In den Diskursen von Experimental- und Tiefenpsychologie, Graphologie und Pädagogik ist man nun zwar daran interessiert, den *Prozess* des Zeichnens aus Spuren zu rekonstruieren; aber diese Rekonstruktion ist nur ein Mittel zum Zweck, nämlich zum Rückschluss auf verborgene psychische oder physische Ursachen und Motivationen.³

² Es ist sehr fraglich, dass hier auch Frauen gemeint gewesen sein könnten, da Genie und künstlerische Persönlichkeit männlich codiert waren.

³ Eine ganze Reihe neuerer Publikationen zur Zeichnung hat diese Formation eingehender untersucht und dabei das Hauptaugenmerk auf nichtkünstlerische Zeichnungen gerichtet. Wittmann rekonstruiert, wie Zeichnungen im Rahmen der experimentellen Psychologie, der Pädagogik und der Psychiatrie zu „Instrumente[n] der Diagnose, der Therapie und des Experimentes“ (2009, 9) werden. Der Band von Krauthausen und Nasim zu *Notieren, Skizzieren: Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* (2010) thematisiert die Zeichnung als Instrument des Experimentierens, Entwerfens und Findens. Die Beiträge in Fliescher et al. (2014) erstrecken sich von der Graphologie über die Vermessung von Schriftgrößen und Druck des Bleistifts auf Papier bis

Auf ähnliche Weise stilisiert die Kunsttheorie der Avantgarde und der Moderne die Linie zum Ausdruck des Empfindens. Der englische Avantgardenkünstler und -theoretiker Roger Fry schreibt 1920: „a line is always at least a record of a gesture, indicating a good deal about its maker’s personality, his tastes and even probably the period in which he lived“ (Fry 1981 [1920], 171). Frys Definition verweist allerdings symptomatisch auf einen inhärenten und keineswegs modernetypischen Widerspruch der Annahme, die gezeichnete Linie sei ein unmittelbarer *Index* subjektiver Innerlichkeit: Die Zeichnung ist, wie anfangs gesehen, immer auch eine eigenlogische materielle Manifestation eines Bildträgers (und wird, selbst im Dispositiv ungegenständlicher Kunst, selbst zum Ikon), aber sie ist zudem immer auch *Symbol*. Dies wird daran deutlich, dass Zeichnen kulturell konventionalisiert ist und Künstler_innen sich einen bestimmten Stil aneignen. Dieser ist von einem überindividuellen Epochenstil geprägt, zu dem sich ein Individualstil immer irgendwie verhält – iterierend oder in Differenz. Auch ein Individualstil beruht auf Wiederholungen, sogar auf erlernten Automatismen, die in jeder noch so spontanen Zeichnung mit am Werk sind (vgl. Wittmann 2009, 7). Rembrandt etwa übte systematisch mit seinen Schülern – die in seiner Werkstatt lernten und an seinen Bildern mitwirkten – das Zeichnen, um ihnen einen unverwechselbaren Rembrandt-Stil beizubringen. Dieser Stil musste einerseits typisch, andererseits kopierbar sein. Rembrandt entwickelte zu diesem Zweck ein Kürzelsystem z.B. für Gesichter, Falten oder Hände (vgl. Busch 2007, 131). Das erklärt, so Busch, „warum es so schwer ist Rembrandt- und Rembrandt-Schülerzeichnungen voneinander zu unterscheiden“ (2007, 131). Die Entwicklung eines wiedererkennbaren, aber dennoch kopierbaren Stils ist ein Ziel, das sich in den ebenfalls arbeitsteilig organisierten Studios für Animationsfilme, z.B. bei Walt Disney, wiederfindet.

„Like chaos before the creation“: Joseph Mallord William Turner, 1832

Die dominante Auffassung der *Zeichnung als Fixierung* wird Werner Busch zufolge seit der Renaissance von einer Alternativtradition der *nicht-fixierenden Linie* begleitet. Tizian, Rembrandt und Thomas Gainsborough etwa fassten das Skizzieren als Teil des künstlerischen Prozesses auf, nicht so sehr als dessen

hin zur Interpretation von Kinderzeichnungen und den Zeichnungen psychisch beeinträchtigter Personen.

Vorbereitung. Sie zeichneten während des Malens, um Figurenpositionen oder Nuancen in Gesten auszuprobieren oder zum Zwecke der Selbstkorrektur (vgl. Busch 2007, 127–128). Auch in Rembrandts System von zeichnerischen Kürzeln finden sich, so Busch, solche, die „vom besonderen Tempo des Zeichenvorgangs Zeugnis ablegen“ (Busch 2007, 131). Busch zufolge stellt diese Alternativtradition das Zeichnen in seiner Prozessualität in den Vordergrund. Wenn es stimmt, dass die Performativität und Prozessualität des Zeichnens immer gegeben ist und durch Zuschreibungen, Dispositive und kodifizierte Praktiken gebändigt oder sogar ‚stillgestellt‘ wird – warum und unter welchen Umständen kann sie dennoch zum Sichtbarkeitswert, zum Attraktor werden? Wie geht das Feld der Kunst⁴ damit um, wenn die *Geschwindigkeit* des Skizzierens und seine *performative* Dimension in den Vordergrund treten?

Die drei Beispiele, die Busch für die Tradition der prozesshaften Linie nennt, sind nur bedingt aussagekräftig – bleibt die Prozessualität bei Tizian und Rembrandt doch nur für diejenigen nachvollziehbar, die Zeichnungen und fertige Gemälde neben- oder nacheinander betrachten können und das entsprechende Wissen über die Arbeitsprozesse mitbringen. Gainsborough hingegen, ein britischer Maler aus dem 18. Jahrhundert, praktizierte zuweilen sowohl *Zeichnen vor Publikum* als auch *schnelles Zeichnen*. Gainsborough soll „abends nach des Tages lästiger Porträtarbeit, die das Geld brachte, zu Musik im Freundeskreis mit Kreide auf Papierbögen halb automatisch, jedenfalls nicht nach Plan, Landschaftsstrukturen, kaum mehr als Massenverteilungen“ gezeichnet haben, „am Ende des Abends die in schneller Folge entstandenen Zeichnungen auf dem Boden“ (Busch 2007, 135) ausgebreitet und die guten als Vorlage für Landschaftsbilder genommen haben. Auch hier ist der Prozess des Zeichnens noch eindeutig dem fertigen Gemälde vor- und untergeordnet. Ähnliches gilt noch für den französischen Maler Eugène Delacroix (1798–1863) und seine Wertschätzung des schnellen Skizzierens. Delacroix empfahl allen angehenden Künstler_innen, ständig und überall Skizzen zu machen, um im Falle eines Falles schnell reagieren zu können: „Wenn du nicht fähig bist, einen fallenden Mann in der Zeit zu zeichnen, die er vom fünften Stockwerk bis zum Boden braucht, dann wirst du niemals ein monumentales Werk hervorbringen“ (zitiert nach Kemp 1979, 309).

Auch diese Bemerkung Delacroix' ist noch der traditionellen Auffassung des vorbereitenden Skizzierens verhaftet: Die schnelle Skizze ist eine reine Wahrnehmungs- und Fingerübung, die der Vorbereitung auf monumentale Werke dient.

4 Ich verwende den Begriff hier im Sinne von Pierre Bourdieu (1974; 1993) als *soziales Feld*, das von Zugangs- und Verhaltensregeln, Rollen und Positionen, Wertungen und Diskursen sowie praktischem Wissen geprägt ist.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie stark J.M.W. Turner (1775–1851) – 23 Jahre älter als Delacroix – von den üblichen Wahrnehmungen des Zeichnens und Malens abwich. Er integrierte das dauernde Skizzieren und Aquarellieren (das im anglophonen Sprachraum dem Zeichnen zugeschlagen wird) nicht nur in seinen Arbeitsprozess, sondern inszenierte seine Schnelligkeit und Virtuosität strategisch in der Öffentlichkeit – bei den Jahresausstellungen der Royal Academy of Arts. Der öffentliche Malprozess stand überdies nicht am Anfang, sondern am *Ende* des künstlerischen Prozesses und inszenierte daher das Ausprobieren und die Flüchtigkeit – Qualitäten, die nur der Zeichnung zugeschrieben wurden – als integralen Bestandteil des Malens.⁵

Turner ist bekannt für farbstarke Bilder, die ihre oftmals nur andeutungsweise erkennbaren Gegenstände im Spätwerk durch Lichtbrechungen und Lichtdiffusionen durch Nebel, Regen, Rauch oder Wolken zeigen. Er interessierte sich, wie in einem seiner bekanntesten Bilder – die Darstellung einer Dampflokomotive mit dem Titel *Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway* (1844) – zu sehen, auch für das Phänomen der Geschwindigkeit. Turner war seit den 1800er Jahren ein angesehenes Mitglied der britischen Royal Academy of Arts, die 1768 von König Georg III. gegründet worden war, um der bis dahin unbedeutenden englischen Kunst auf die Beine zu helfen. Ihr Anspruch war, eine genuin britische Nationalkunst hervorzubringen, und das bedeutete für die Mitglieder einerseits eine Auszeichnung, andererseits aber auch eine Festlegung auf konservative Kunstideale (vgl. Parker 1998, 296). Die jährlichen Ausstellungen der Akademie waren publikumswirksame Veranstaltungen; sie wurden von potentiellen Käufer_innen und Mäzen_innen besucht, in der Presse besprochen und fungierten als Verkaufsbörsen.

Turner nun zweckentfremdete die Jahresausstellungen der Akademie zum Schauplatz für spektakuläre, öffentliche Malaktionen. Die Ausstellungsräume im Somerset House in London waren schon einige Tage vor der eigentlichen

5 Strenggenommen exemplifizieren sowohl Turner als auch Pollock nicht öffentliches Schnellzeichnen, sondern schnelles Malen. Instruktiv sind beide Maler vor allem deswegen, weil ihre Inszenierungen im Rahmen eines malereizentrierten Kunstbetriebs so kontrovers aufgenommen wurden: Turner, weil seine öffentlichen Malperformances eigentlich die zeitgenössischen Diskurse zur Skizze in die Praxis umsetzen; Pollock, weil in seiner Malweise sowohl die Linie als auch die indexikalische Geste im Vordergrund stehen und daher eine Nähe zur Zeichnung gegeben ist. Pollock selbst bestätigt eine solche Nähe in einem Interview mit William Wright von 1951: „I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it is direct. I don't work from drawings, I don't make sketches and drawings and color sketches into a final painting“ (zitiert nach Frank 1983, 111; vgl. auch Frank 1983, 87). Die Übertragung ‚zeichnerischer‘ Qualitäten in die Malerei ist an sich bereits ein Konventionsbruch.

Eröffnung für Teile des Publikums zugänglich: die Maler_innen kümmerten sich um die Hängung der Bilder und nahmen letzte Korrekturen vor; Kritiker_innen und Käufer_innen waren während der *Varnishing Days*, wörtlich übersetzt: ‚Firnistage‘, häufig schon zugegen. Turner veränderte seine Bilder in diesen letzten Tagen und Stunden vor der Eröffnung noch stark – meist, um beispielsweise mit leuchtenderen Farben unliebsame Konkurrent_innen in den Schatten zu stellen. 1807 berichtet ein Zeitgenosse, eines von Turners überarbeiteten Gemälden habe mit seinem Farbglanz das daneben gehängte Gemälde von David Wilkie förmlich ausgelöscht (vgl. Butlin 2001, 355).

Ausführlicher beschreibt Edward Villiers Rippingille die *Varnishing Days*. Sein Bericht wurde erst 30 Jahre später veröffentlicht und ist Teil der zeitgenössischen Turner-Hagiographie – deshalb ist zwar sein dokumentarischer Wert zweifelhaft, seine diskursgeschichtliche Symptomatik aber umso interessanter. Die Schilderung der Publikumsreaktionen spiegeln zeitgenössische und kontroverse Positionen zum öffentlichen Malen wider.

Turner was there, and at work, before I came, having set-to at the earliest hour allowed. [...] the picture when sent in was a mere dab of several colours, and ‚without form and void‘, like chaos before the creation. The managers knew that a picture would be sent there, and would not have hesitated, knowing to whom it belonged, to have received and hung up a bare canvas, than which this was but little better. Such a magician, performing his incantations in public, was an object of interest and attraction. [...] he never ceased to work, or even once looked or turned from the wall on which his picture hung. All lookers-on were amused by the figure Turner exhibited in himself, and the process he was pursuing with his picture. (Rippingille, *Turner*; zitiert nach Butlin 2001, 357)⁶

Rippingille streicht die beinahe magische Art und Weise heraus, auf die Turner ein unfertiges Bild ohne erkennbaren Bildgegenstand in ein fertiges Gemälde verwandelt, und hebt die staunenden und amüsierten Reaktionen des Publikums hervor. Er verzeichnet Turners in sich gekehrte, schweigende, nur auf sein Bild konzentrierte Haltung und hebt seine Selbstgenügsamkeit und Distanz zum stauenden Publikum hervor. Ein Verweis auf die wenigen Hilfsmittel, die Turner benötigt, fehlt nicht: „A small box of colours, a few very small brushes, and a vial or two, were at his feet ... [...]“ (Rippingille, *Turner*; zitiert nach Butlin 2001, 357).

Dieser Fokus auf das einsame Ringen des Malers mit dem Bild entspricht der romantischen Genieästhetik, ebenso wie der Vergleich des Bildes mit dem leeren und formlosen Chaos der Welt vor dem biblischen Schöpfungsakt. Und wie der

⁶ E.V. Rippingilles Beitrag in *The Art Journal* (1860) ist in Auszügen in Butlin (2001, 357) wiedergegeben.

frühneuzeitliche Gentleman malt Turner freihändig, ohne geometrische Instrumente, Quadratnetz und viel technischen Aufwand. Sein handwerkliches Geschick schließt hier allerdings an den zeitgenössischen Kult um Virtuosität an: In der Zeitung *Morning Chronicle* wurde Turner 1832 bewundernd mit dem Geigenvirtuosen Niccolò Paganini verglichen, der zwischen 1831 und 1834 in London Konzerte gab:

Mr. T. has six pieces of various merit, but all evincing the hand of the master, and with all of his genius a very fantastical one ... [He] is a sort of Paganini, and performs wonders on a single string – is as astonishing with his chrome [Chromgelb, NG] as Paganini is with his chromatics. (o.A. 1832; zitiert nach Costello 2012, 124)⁷

Weniger vorteilhaft ist jedoch Rippingilles Vergleich Turners mit einem Zauberer, der öffentliche Beschwörungen aufführt und das Publikum in Bann schlägt. Diese Bezeichnung rückt ihn in die Nähe der Scharlatanerie und zeugt von der Ambivalenz, mit der die Performanz des Malprozesses aufgenommen wurde. Im zeitgenössischen Sprachgebrauch war es zwar durchaus üblich, die Ausstellungen der Royal Academy als ‚performances‘, also als Aufführungen, zu bezeichnen und mit dem Theater zu vergleichen (vgl. Costello 2012, 124) – es waren schließlich soziale Ereignisse, bei denen es der reichen Elite darum ging, gesehen zu werden. Doch das Theater hatte in England zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen schlechten bis anrüchigen Ruf, und Vergleiche mit Theater und Jahrmarkt beinhalteten daher auch den Vorwurf der Effekthascherei, der Publikumsanbiederung und eines vordergründig kommerziellen Interesses. Leo Costello beobachtet außerdem, dass Turners Zurschaustellung seines Talents auf unliebsame Weise die marktförmige Konkurrenz mit anderen Maler_innen und damit die Marktförmigkeit von Kunst insgesamt sichtbar machte (vgl. Costello 2012, 112) – also die ungeschriebene Regel durchbrach, dass Kunst einem höheren Zweck als dem Kommerz diene.

Ein weiterer Grund dafür, dass Turners Aktionen in den Verdacht der Effekthascherei gerieten, war seine *Schnelligkeit*. Schnelligkeit wiederum wurde mit der populären Kultur des Zeichnens assoziiert. Ann Bermingham (2000) und Wolfgang Kemp (1979) haben die Kultur des Laienzeichnens detailliert rekonstruiert, und beide verzeichnen einen Popularitätszuwachs des Amateurzeichnens im 18. Jahrhundert. Nicht nur verbilligten sich Papier und Zeichenstifte, es kamen auch zahlreiche Zeichenratgeber und an Amateur_innen gerichtete Lehrangebote auf den Markt. Frauen wurden als Kundinnen entdeckt und pflegten das

⁷ Der Artikel erschien ohne Autor_innen-Angabe im *Morning Chronicle* vom 7. Mai 1832, S. 4, Spalte 2 und wird hier zitiert nach Costello 2012, 124.

Zeichnen und Aquarellieren, was dem Ansehen dieser Techniken im männlich dominierten Kunstbetrieb nicht zuträglich war. Die Zeichenschulen übersprangen vielfach die an Akademien gepflegte langwierige Ausbildung: Anstelle die angehenden Künstler_innen im sorgfältigen Abzeichnen von geometrischen Figuren, Gipsabgüssen oder Vorlagen zu schulen, ging es darum, schnell zu passablen Resultaten zu gelangen.

So propagierte der englische Zeichenlehrer Alexander Cozens in seinen sechs sehr erfolgreichen Lehrbüchern zwischen 1759 und 1786 die Technik des *blotting* – übersetzt: Tupfen (vgl. Bermingham 2000, 97–98). Es ging darum, Landschaften zunächst durch Pinselabdrücke grob auf Papier zu skizzieren und dann mit diesen Farbflecken weiterzuarbeiten (Gainsboroughs Vorgehen ähnelt dieser Technik durchaus). Anstelle der genauen, getreuen Abbildung einer gesehenen Landschaft tritt das kreative Spiel mit dem, was sich mehr oder weniger zufällig auf dem Blatt befindet. Diese Technik sollte es auch ungeübten Laien erlauben, rasch zu virtuos anmutenden Resultaten zu gelangen. Das schnelle Skizzieren und Tupfen war daher um 1800 als künstlerische Laienpraxis konnotiert. Was Turner inszenierte, wenn er halbfertige Leinwände in die Akademie bringt und sie in kurzer Zeit fertigstellt, stand daher in gefährlicher Nähe zum Dilettantismus.

Schnelligkeit im Skizzieren ist daher ein Phänomen, das im Kontext der Malerei und des Zeichnens grundlegend ambivalent bleibt – ebenso ambivalent wie der Prozess des Zeichnens mitsamt seinen handwerklichen und körpertechnischen Momenten. Beides kann aufgrund der widerstreitenden Diskurskonstellationen *sowohl* als Ausdruck des genialen Geistesblitzes *als auch* als Resultat geduldigen Lernens betrachtet werden; es kann der glückliche Zufallsfund dilettierender Laien ebenso wie die virtuose Geste von Künstler_innen sein. Turners *öffentliches schnelles Malen* brachte genau diesen Zwiespalt ans Licht. John Parker (1998, 369–370) betont in seiner kunstsoziologischen und historisch-praxeologischen Studie zu Turner, der Künstler habe bei den *Varnishing Days* den Übergang vom Prozess zum fertigen Werk sichtbar gemacht und ihn zum Teil des Werks deklariert. Die zeitgenössische Prämierung des ‚finished picture‘, das keine Spuren des Gemachten mehr tragen sollte, erweitert Turner durch eine *Ästhetik des Machens*. Das war skandalös aufgrund des ambivalenten Status des Theatralischen, aufgrund der Ambivalenz der Schnelligkeit, aber auch aufgrund der Tatsache, dass das Handwerkliche und Körpertechnische nun ostentativ sichtbar gemacht wurden. Die spektakuläre Inszenierung konkurrierte mit der Sichtbarkeit des Bildes und eignete sich nur begrenzt zur bürgerlich-kontemplativen, intellektualisierenden Betrachtung. Turners Versuch blieb wohl gerade *wegen* seiner Publikumstauglichkeit im Feld der elitären Hochkultur, die sich auf

fertige Werke kaprizierte, folgenlos.⁸ Erst im 20. Jahrhundert gab es im Feld der hohen Kunst mit der *performance art* einen neuen Versuch, ausstellbare Kunstobjekte zugunsten der Ausstellung von Prozessualität und Performanz zurückzulassen. Als eine Art Katalysator fungierte dabei eine Filmaufnahme des amerikanischen Malers Jackson Pollock, eines Hauptvertreters des amerikanischen *high modernism*.

„NO CHAOS DAMN IT“: Jackson Pollock, 1951

Entscheidend für die zeitgenössische und spätere Rezeption der Werke Pollocks (vgl. Kalb 2012, 4) – und für die Begriffsprägung *action painting*, die neben der Bezeichnung des Abstrakten Expressionismus verwendet wurde – waren der etwa zehnminütige Film JACKSON POLLOCK 51 (1951) und eine Reihe von Fotografien, die Hans Namuth von Pollocks Malprozess aufnahm. Pollock hatte sich mit seinen sogenannten *Drip Paintings* seit 1946 von der Gegenständlichkeit gelöst (zu der er in seinen späten Werken zurückkehrte) und ersetzte Pinselstriche durch Spuren von Malgesten, die mit flüssiger Farbe gespritzte, getropfelte oder gegossene Linien ergaben (vgl. Frank 1983, 63).

Viele Kritiker_innen in den Vereinigten Staaten und Europa standen dem Abstrakten Expressionismus von Pollock und Künstler_innen wie Robert Motherwell, Franz Kline, Lynne Mapp Drexler, Gretna Campbell oder Willem de Kooning skeptisch gegenüber. Das renommierte *Life Magazine* bezeichnete Pollocks Werke 1949 als *drooling*, Gesabber (vgl. Frank 1983, 75). Ein italienischer Kritiker, Bruno Alfieri, wurde 1950 im *Time Magazine* mit der Aussage zitiert, die Bilder seien ein ungeordnetes und bedeutungsloses Chaos. Der Artikel trug den Titel „Chaos, Damn it“. Auch Rippingille hatte von Chaos gesprochen, als er beschrieb, was auf Turners wenig bearbeiteten Leinwänden zu sehen war – bei Pollock fehlte aber offenbar die ordnende Hand des Künstlers. Solche Einschätzungen gefährdeten nicht nur Pollocks Reputation (vgl. Kalb 2012, 1), es stand der Ruf des Abstrakten Expressionismus als einer genuin amerikanischen Kunstform insgesamt auf dem Spiel: Dass die großformatigen, häufig von staatlichen

⁸ Man kann in Turners Inszenierung allerdings die Strukturformel populärer Kultur erkennen, wie sie etwa von der Comiczeichnung eingelöst wird: „Ist in der traditionellen realistischen Zeichnung die zeichnerische Geste vor allem das Medium der Referenzbildung, wird sie in der Comiczeichnung tendenziell zum Gegenstand der Darstellung. Das Virtuositentum des fehlerlosen, gestisch vollständig beherrschten Zeichnens, das offenbar ohne Korrekturbedarf eine Szene lässig aufs Papier wirft, steigert die spektakuläre Anmutung“ (Venus 2013, 67).

Museen angekauften Bilder des Abstrakten Expressionismus eine wichtige Rolle in der Kulturpolitik der Vereinigten Staaten in der heißen Phase des Kalten Kriegs spielten, ist in einer Reihe von Studien belegt (vgl. Guilbaut 1983; Saunders 2000). Pollock dementierte die Unterstellung chaotischer Kleckerei in einem Telegramm an *Time*, das mit den Worten „NO CHAOS DAMN IT“ (zitiert nach Frank 1983, 79) begann. Außerdem nahm er das schon länger stehende Angebot Hans Namuths an, ihn bei der Arbeit zu fotografieren und zu filmen. Im Sommer 1950 entstanden eine Reihe von Fotos, im Herbst dann die Aufnahmen für den 10-minütigen Film, der 1951 im *Museum of Modern Art* gezeigt wurde.

Namuths Film prägte die öffentliche Rezeption Pollocks entscheidend (vgl. Kalb 2012, 5) und stellte den langwierigen und intellektuell geprägten künstlerischen Prozess (vgl. Frank 1983, 79) als schnelle, intuitive, körperliche Aktion dar. Unter dem Eindruck der Aufnahmen prägte der Kritiker Harold Rosenberg schließlich den Ausdruck *action painting*, der die Prozessualität hervorhob (vgl. Frank 1983, 85). Namuths Film hatte allerdings ganz andere Ziele verfolgt: er sollte den Prozess der Bildentstehung als einen überlegten, intentionalen Prozess darstellen. Das leistet in der Tat das Voiceover, in dem Pollock seine langen Phasen des Überlegens beschreibt und die Unterstellung auszuräumen sucht, in seinen Arbeiten regiere der Zufall (vgl. Frank 1983, 83; Schreyach 2012, 2). Die visuelle Ebene des Films – wie die Fotos – konterkarieren diese Zielrichtung allerdings. Der Film arbeitet mit zahlreichen Close-ups auf Pollocks Gesicht und konzentriert sich auf den Maler und seine Bewegungen. Die Bilder selbst werden kaum sichtbar (vgl. Schreyach 2012, 5).

Ganz ähnlich wie Turners *Varnishing Days* verschoben die Filmaufnahmen den Schwerpunkt „from the art to the artist, and tended to ignore the role of decision and thinking in his working process“ (Frank 1983, 83). Kritiker feierten den Pollock der Film- und Fotoaufnahmen als Schamanen oder als maskulin-existenzialistischen Helden, der unbewussten Trieben zum Ausdruck verhalf und freie Spontaneität walten ließ (vgl. Frank 1983, 83). Pollocks Malerei rückte damit in einen *diskursiven* Raum ein, der die künstlerische Geste als Ausdruck des Unbewussten, des rational Nicht-Kontrollierten zu verstehen erlaubte.⁹ Die gestische Abstraktion und der abstrakte Expressionismus treten zusätzlich in einen *medialen* Raum ein, der den kreativen Produktionsprozess als Performance inszeniert und für die Öffentlichkeit sichtbar macht (vgl. Reckwitz 2013, 90, 93). Film und

⁹ Pollocks (nicht immer widerspruchsfreie) Selbstauskünfte kamen den Deutungsangeboten von Psychologie und Psychiatrie durchaus entgegen. Obwohl er betonte, den Malprozess zu kontrollieren und nicht dem Zufall zu überlassen, bestätigte er 1957, aus dem Unbewussten heraus zu malen (vgl. Frank 1983, 111).

Fotografien zitieren nicht nur „Versatzstücke aus dem genieästhetischen Künstlermodell des 19. Jahrhunderts“ (Reckwitz 2013, 92), sondern präsentieren Pollock (in Jeans, T-Shirt und mit Zigarette im Mundwinkel) auch in Analogie zu populären Ikonen einer sowohl sensiblen als auch gewalttätigen Männlichkeit, wie sie im Kino zeitgleich von Marlon Brando und James Dean verkörpert wurden.

Für Pollock und die moderne *Malerei* blieb die Schwerpunktverschiebung vom Werk auf die Künstler_innen in Aktion problematisch: Für Skeptiker_innen nährte der Film den Verdacht der zufallsabhängigen Kleckerei, für Kunstkritiker_innen blieb die Entgrenzung der Bildfläche hin zur Ateliersituation (wie schon bei Turner) schwierig, da sich nicht mehr allein das fertige Bild als autonomes Werk der ästhetischen Bewertung anbot (vgl. Greenberg 1993 [1962], 136, 141). Die filmische und fotografische Dokumentation von Pollocks Arbeitsweise eröffnete allerdings die Möglichkeit, von nun an die Performance selbst zum Kunstwerk zu machen. Allan Kaprow soll über Namuths Pollock-Aufnahmen das *happening* als Kunstform entdeckt haben (vgl. Frank 1983, 85). Die Performancekunst, die den Prozess gegenüber dem Resultat privilegiert und ein Konzept im Akt der Aufführung realisiert, hat sich seitdem im Kunstfeld etabliert – freilich nur, weil die Aufzeichnungstechnologien von Film und Video, die Performanz konservierbar und ausstellbar machen, an die Stelle von gemachten Kunstwerken treten konnten.

Die Ästhetisierung der *Herstellung* eines Kunstwerks, wie sie in Namuths Film im Mittelpunkt steht, bleibt jedoch eine Ausnahme. Der französische *Informel*-Maler Georges Mathieu, der eine mit Pollock vergleichbare Maltechnik pflegte, malte tatsächlich vor Publikum und ließ sich dabei filmen. Weitere Mal- und Zeichenperformances finden sich seit den 1960er Jahren bei Yves Klein oder bei Rebecca Horn, deren Videoarbeit *DIE BLEISTIFTMASKE* (1972) einen direkten Kurzschluss zwischen Blick und Zeichnen inszeniert. Aber das Zeichnen oder Malen vor Publikum und Kamera hat sich nicht zu einer Strömung oder gar Untergattung der Performancekunst entwickelt. Ähnliches gilt für die Populärkultur: hier mündet eine kurze Phase der Popularität des filmisch festgehaltenen Schnellzeichnens in den Animationsfilm, während sich das rasche, öffentliche Zeichnen daneben als Kleinkunstpraxis bis heute hält und vielleicht mit Videoportalen wieder eine neue Verbindung zur Animation eingeht.

Schnellzeichnen und Animation: James Stuart Blackton, 1896

In der Populärkultur wurde das schnelle und effektive – d.h. virtuos anmutende – Zeichnen schon in Hand- und Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts gelehrt, und die Beispiele Turner und Pollock zeigen, dass schnelles Arbeiten sowohl Skepsis als auch Bewunderung hervorrufen konnte, je nachdem welche Legitimations- oder Delegitimationsdiskurse angelegt wurden. Solche Diskurse sind im Feld der Populärkultur kaum zu rekonstruieren. Sicher ist, dass das Schnellzeichnen im 19. Jahrhundert auf Jahrmärkten und im Zuge des beginnenden Tourismus auch an beliebten Reisezielen – dem Markusplatz in Venedig, dem Montmartre-Viertel in Paris – praktiziert wurde.¹⁰ Bis zur Jahrhundertwende war das Schnellzeichnen zudem auf Jahrmärkten, in Varietés und Vaudeville-Theatern und in Music Halls zu Hause (vgl. Crafton 1982, 50). Jahrmärkte und Varietés sind die populärkulturellen Kontexte, in denen das Kino erstmals als Attraktion präsentiert wird und ein Publikum findet. Kurze Filme von wenigen Minuten Dauer gehören erst zum Programm von reisenden und dann von ortsfesten Varietés und Shows, bevor sie in spezialisierten Kinematheken gezeigt werden (vgl. Garncarz 2009, 141–144). In diesem Kontext verbinden sich schließlich auch das schnelle Zeichnen und der Animationsfilm.

Donald Crafton, einer der wenigen Forscher, die das Schnellzeichnen als Vorläufer des Animationsfilms thematisieren, sieht für die Entwicklung der Animation nicht so sehr das Abfilmen eines Zeichenprozesses als ausschlaggebend an, sondern die Erwartungen und die visuellen Stereotype, die man mit dem Schnellzeichnen verband und dann auf den Animationsfilm übertrug (vgl. Crafton 1982, 36–37). Diese Erwartungen an eine Variéténummer im Schnellzeichnen lassen sich anhand von Berichten und auch frühen Filmen in Bruchstücken rekonstruieren. Der Brite William Mecham zum Beispiel trat Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Künstlernamen Tom Merry im bekannten Londoner *Alhambra* auf.¹¹ Er

¹⁰ Vgl. die Ausstellung *Autour du Chat Noir, Arts et plaisirs à Montmartre, 1880–1910* im Musée de Montmartre, Paris, 13. September 2012 bis 2. Juni 2013 (vgl. Steward 2008, 261–262; Weisberg 2001, 4).

¹¹ Vgl. Crafton 1982, 50; 1990, 138; Houfe 1978, 222. Wie der Homepage des British Film Institute zu entnehmen ist, fertigte Mecham zur Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals Karikaturen von Kaiser Wilhelm II. und Kanzler Bismarck an, die abgefilmt wurden. Zwei weitere, ebenfalls nicht erhaltene Filme von 1896 zeigen ihn beim Karikieren von Premierminister Gladstone und Lord Salisbury. Diese ersten Filme waren etwa je eine Minute lang – demnach muss Mecham die Zeichnungen in dieser Zeitspanne zu Papier gebracht haben.

zeichnete mit hoher Geschwindigkeit Zuschauer_innen aus dem Publikum auf der Bühne oder brachte bekannte Persönlichkeiten aus dem Gedächtnis aufs Papier. Vier dieser Performances wurden 1895 von Birt Acres gefilmt – ein Jahr bevor Georges Méliès eine Serie von vier kurzen Filmen mit dem Obertitel *DESSINATEUR EXPRESS* aufnahm. Auch diese Filme sind leider nicht erhalten, zeigen aber Beschreibungen zufolge, wie Méliès innerhalb einer Minute eine Karikatur anfertigt. Mechams spätere Kurzfilme *TOM MERRY LIGHTNING ARTIST DRAWING MR GLADSTONE* (1896) and *TOM MERRY SKETCHING LORD SALISBURY* (1896) liefen dann ihrerseits wieder als Teil des Music-Hall-Programms des *Alhambra*.

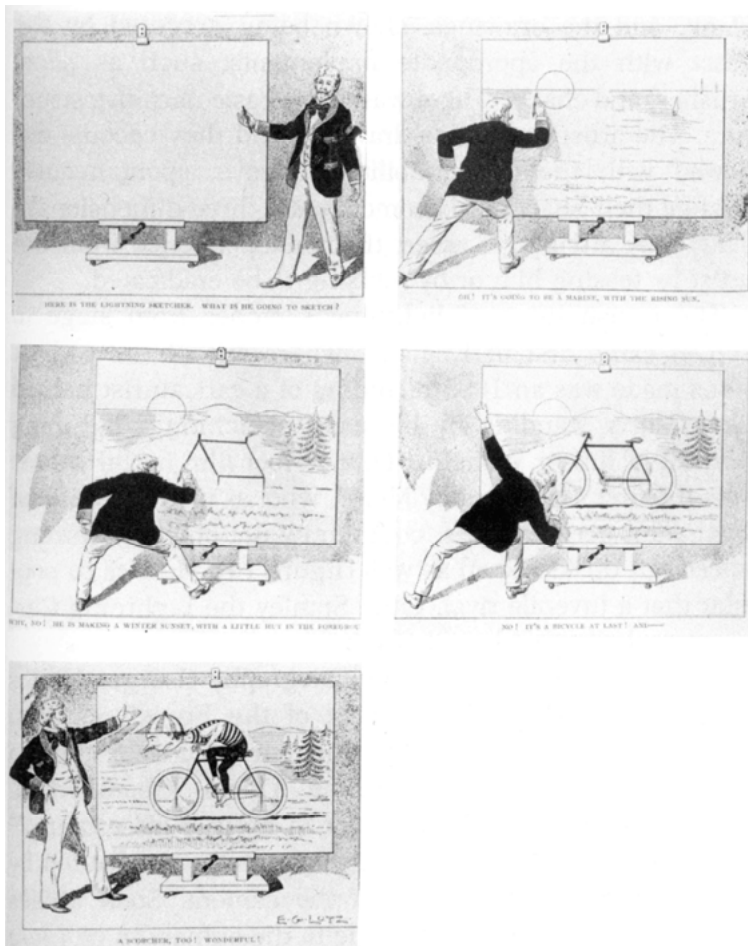


Abb. 1: „The Lightning Sketcher“ (Lutz 1897).

Andere Künstler_innen verbanden das Zeichnen mit humorvollen Geschichten oder Spottreden. Der Schnellzeichner Edwin G. Lutz gibt 1897 in einer Ausgabe des *Life*-Magazins (15. April) eine Impression des Ablaufs einer typischen Schnellzeichnen-Nummer in einer Bildsequenz wieder – fünf Zeichnungen, die jeweils eine Zeichnung in der Zeichnung beinhalten (vgl. Abbildung in Crafton 1982, 49). Zu sehen ist im ersten Bild ein Zeichner, der neben einer leeren Leinwand steht (siehe Abb. 1). Auf dem zweiten Bild hat er eine Landschaftsansicht mit hohem Horizont gezeichnet, in die er einen Kreis – wohl eine untergehende Sonne – einfügt. Bild drei skizziert mit wenigen Strichen den Umriss eines Hauses, der aber in Bild 4 zu einem Fahrradrahmen weitergezeichnet wird, während die vermeintliche Sonne im letzten Panel den Kopf des Radfahrers abgibt. Der gezeichnete Schnellzeichner weckt durch nur grob skizzierte Elemente Erwartungen, die dann auf phantasievolle und überraschende, völlig alogische Art und Weise anders eingelöst werden. Die Geschichte, welche die Bildsequenz erzählt, ist nicht das, was sie repräsentiert, sondern der Prozess des Zeichnens, die Interaktion mit den Formen auf Papier selbst. Die Zeichnung in der Zeichnung ist keine Illustration, sondern entwickelt eine Eigenlogik. Diese Eigenlogik nun greift der frühe Trickfilm mit der Illusion einer lebendig werdenden Zeichnung auf. Crafton spricht hier von „self-figuration“ (Crafton 1982, 347).

Das Schnellzeichnen vor Publikum wurde ab 1895 nicht nur in Frankreich von George Méliès als abgefilmte Music-Hall-Nummer aufgegriffen, sondern auch in England und in den USA. Der Schnellzeichner James Stuart Blackton ließ sich 1896 von Thomas Edisons Arbeitsgruppe beim Zeichnen filmen – auch diese ersten Aufnahmen sind nicht erhalten (vgl. Crafton 1990, 128). Doch Blackton beließ es nicht beim Abfilmen seiner Nummer: er entwickelte das Schnellzeichnen im Film zum Animationsfilm weiter und gilt gemeinsam mit seinem Kompagnon Albert E. Smith als Erfinder der Stop-Motion-Technik, die wiederum von Méliès' Stopptrick-Technik beeinflusst ist (vgl. Crafton 1990, 138).¹² Blackton nun filmte

12 Beim Stopptrick wird die Kamera angehalten, während ein Objekt oder eine Person aus der Szenerie entfernt wird; im laufenden Film scheint das Bildobjekt urplötzlich zu verschwinden oder einen anderen Platz einzunehmen. Die Stop-Motion-Technik bezeichnet das Filmen in Einzelbildern, d.h. die Kamera wird vor einem Objekt platziert und nach jedem Einzelbild angehalten; das Objekt vor der Kamera wird leicht verschoben und im projizierten Film scheint es sich von selbst zu bewegen. Die sogenannte *Stop-action-substitution*-Technik wurde 1895 zum ersten Mal in Alfred Clarks von Thomas Edison produzierten *THE EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS* verwendet; Georges Méliès perfektionierte sie und machte sie zur Grundlage ganzer Kurzfilme (vgl. Crafton 1990, 128). Die Stop-Motion-Technik probierten Blackton und Albert E. Smith zum ersten Mal in einem Animationsfilm aus, der Spielzeugtiere in Bewegung versetzt (*THE HUMPTY DUMPTY CIRCUS*, 1898). Ein weiterer Film in dieser Technik von Edwin S. Porter ließ eine Ton-

Zeichnungen in Stop-Motion-Technik, wie etwa in dem Kurzfilm *THE ENCHANTED DRAWING* von 1900 und *HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES* von 1906. In dem früheren Film zeichnet Blackton rasch ein Gesicht aufs Blatt, darüber eine Flasche Wein und ein Glas – so weit bewegt sich der Film noch im Rahmen einer abgefilmten Schnellzeichnen-Nummer – und nimmt schließlich die gezeichneten Getränke von der Staffelei und schenkt sich ein. Hier wurde der Film angehalten, die realen Gegenstände vor der Staffelei befestigt und die Kamera weiterlaufen gelassen. Doch auch das gezeichnete Gesicht bewegt sich in den Passagen, die im Stop-Motion-Modus entstanden. Blackton hatte vorher Zeichnungen mit den einzelnen Veränderungsphasen angefertigt, die nun nacheinander fotografiert wurden und später, als Filmstreifen, das sich empört verzerrende Gesicht zeigten (vgl. Crafton 1990, 128).



Abb. 2: James Stuart Blackton, Einstellung aus *THE ENCHANTED DRAWING* (1900).

plastik wie von selbst entstehen (*FUN IN A BAKERY SHOP*, 1902). Blacktons 1907 veröffentlichter Kurzfilm *THE HAUNTED HOTEL* wurde zu einem großen Erfolg.

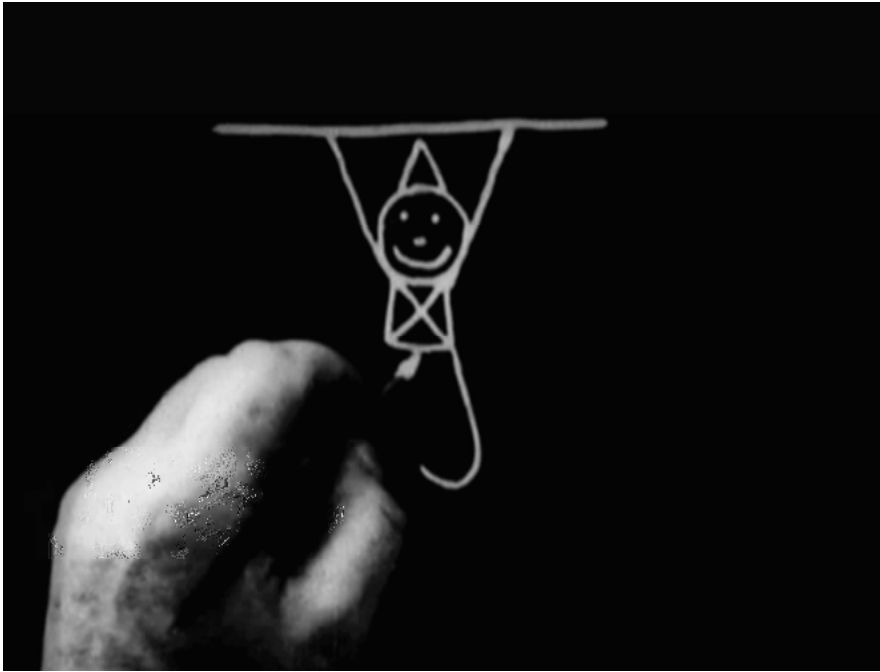


Abb. 3: Émile Cohl, Einstellung aus *FANTASMAGORIE* (1908).

Blackton drehte mehrere Filme dieser Art und reduzierte nach und nach die Präsenz des Zeichnenden (vgl. Crafton 1990, 138). Man sah ihn in *THE ENCHANTED DRAWING* noch vor der Staffelei agieren – die Einstellung zeigt ihn von den Oberschenkeln an aufwärts (siehe Abb. 2). *HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES* hingegen zeigt nur seine Hand, bevor die Zeichnung ein Eigenleben anzunehmen und sich von selbst zu verändern scheint. Eine Sequenz mit gezeichneten Clowns, die darauf folgt, ist bereits reine Animation. Der französische Animationsfilmer Émile Cohl verwendete 1908 eine ganz ähnliche Kombination von Realfilm und Animation: In *FANTASMAGORIE* taucht anfangs die zeichnende Hand auf, dann scheint sich die Skizze von selbst zu vervollständigen und zu bewegen (siehe Abb. 3). Im Gegensatz zu Blackton, der den Stopptrick mit Schnellzeichnung bald wieder aufgab, entwickelte Cohl die Technik zum reinen Animationsfilm weiter. Das Publikum interessierte sich, wie Crafton darlegt, offenbar besonders für die Momente, in denen die Zeichnung sich unter der Hand des Zeichnenden zu verselbständigen schien, in dem also der Übergang vom Realfilm zum Animationsfilm stattfand (vgl. Crafton 1990, 131).

Selbstfiguration und Ästhetik des Machens

Wie ist nun diese Entwicklung von der abgefilmten Varieténummer zum reinen Animationsfilm ohne Realfilmelemente zu bewerten? In der historischen Abfolge der Kurzfilme scheint die Mischform zwischen Realfilm und Animation ein bloßes Übergangsstadium zu sein: Zuerst wird der Prozess des Zeichnens realfilmisch dokumentiert, dann treten Animationsfilmelemente hinzu, die aufgrund des unerwarteten Isotopiebruchs zwischen Real- und Trickfilm auf Interesse stoßen, und schließlich etabliert sich der reine Zeichentrickfilm als Illusion einer sich selbst bewegenden Zeichnung. Diese Entwicklungslinie stellt Donald Crafton in seiner Monografie zu Émile Cohl in den Vordergrund: Er spricht für die Jahre zwischen 1896 und 1908 von einer ‚evolutionären Entwicklung‘ von den Schnellzeichenfilmen zum animierten Cartoon:

Throughout the evolutionary change from the ‚lightning cartoonist‘ films to the true animated cartoon, there was a noticeable shift of emphasis from the performer to the drawings. [...] With *FANTASMAGORIE*, the artist’s hand is in extreme close-up only a few seconds. When it withdraws, the graphic work springs to life on its own. In the finale of the film the little clown rides away, as though asserting his liberation from the artist-creator. The drawings are now of primary importance and the hand is secondary – a mere vestige of the old vaudeville tradition that would completely disappear in Cohl’s next films. (Crafton 1990, 138)

Ob die Selbstfiguration, die ‚Befreiung der Zeichnung von den Zeichner_innen‘, allerdings als Telos der Filmgeschichte anzusehen ist, kann man bezweifeln. Der Purismus des reinen Animationsfilms ist *eine* Entwicklungslinie, neben der sich der Mischfilm keineswegs als Übergangsphänomen, sondern als eigenes Genre etabliert hat (vgl. Glaubitz 2007). Und auch der Attraktionswert des Mischfilms liegt wohl nicht im Vorausweisen auf die reine Animation. In der realfilmischen Präsenz der Hand hat man es mit einer Ästhetisierung und Medialisierung des Machens als Eigenwert zu tun, vergleichbar den Mal-Aufführungen Turners, welche virtuoses Zeichnen an die vertraute und konventionalisierte Figur virtuosen Künstler_innentums knüpft. Der Mischfilm bricht im Gegensatz zu Turner und im Gegensatz zur Jahrmarktsnummer die vertraute Kombination aus Präsenz der Künstler_innen und ihren Spuren auf, und zwar in Richtung der filmischen Technik.

Der überraschende und witzige Isotopiebruch zwischen Schnellzeichnen und Selbstfiguration verweist auf die Grenze des menschlichen Machens und den Beginn des technisch Möglichen. In Geschichten des Animationsfilms wird vielfach argumentiert, es sei das Magische, das Imaginäre, das Illusionistische, das

seine Faszinationskraft ausmachte. Schaut man aber in die Frühgeschichte der Animation, dann üben auch die Technik und die Machart selbst eine Faszination aus: Nicht die visuelle Illusion, sondern auch die Frage ‚wie ist das gemacht?‘ trieb die Leute ins Kino. In Fachzeitschriften, in der Presse und einigen Quellen zufolge auch im Publikum wurde darüber erregt diskutiert (vgl. Crafton 1982, 16–17). Es ging um das Ergründen des *technischen* Geheimnisses dieser Filme. Und während die Filmunternehmen Vitagraph und Gaumont anfangs peinlich darauf achteten, ihre Geschäftsgeheimnisse zu bewahren, wurde später in der Fachpresse offen dargestellt, wie die Tricks zustande kamen.

Genau diese Rezeptionshaltung entspricht nicht dem, was man Liebhaber_innen von Populärkultur zu dieser Zeit und auch später gern unterstellte, nämlich das naive Staunen und die unkritische Akzeptanz kulturindustrieller Produkte. Das Interesse am Making-of – an der technischen Gemachtheit – war Teil der ästhetischen Wertschätzung des Trickfilms. Und Trickfilme, nicht allein die frühen Exemplare, bieten selbst die Affordanzen für eine solche Wertschätzung an: Die Reflexion auf das Medium und die eigene Medialität ist Teil ihrer Ästhetik. Der cursorische Überblick über kulturelle Momente, in denen schnelles Zeichnen und Malen vor Publikum kontrovers und produktiv geworden ist – von Turner über Pollock und zurück zu Blackton – zeigt, dass das Offenlegen des Arbeitsprozesses beim Zeichnen problematisch, aber daher auch produktiv wurde: Es machte einen Prozess sichtbar, der widersprüchliche Interpretationen geradezu provozierte. Genialität und Dilettantentum konnten bei Turner auf den Prozess als Performance projiziert werden; bei Pollock forderte die filmische und fotografische Popularisierung des Malaktes die Zuschreibung reflektierten, konventionsüberschreitenden Künstlertums oder der Kunst als eines Ausdrucks unbewusster Triebe heraus. Im frühen Trickfilm stehen die Faszinationen an Illusion und technischer Machbarkeit nebeneinander. Das Schnellzeichnen mag zwar eine wenig bedeutende marginale Kleinkunst sein, historisch gesehen hat sie sich aber als ästhetischer Katalysator für überraschende Neuausrichtungen in der Kunst- und Animationsfilmgeschichte erwiesen.

Literaturverzeichnis

- Acheson, Katherine (2013): *Visual Rhetoric and Early Modern English Literature*. Farnham: Ashgate.
- Aristoteles (1982): *Poetik: Griechisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Austin, John L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

- Barthes, Roland (1990 [1964]): „Rhetorik des Bildes“. In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 28–46.
- Bermingham, Ann (2000): *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. New Haven: Yale University Press.
- Boehm, Gottfried (2001): „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag. 11–38.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity.
- Busch, Werner (2007): „Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie: Ein exemplarischer historischer Abriss“. In: Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 121–139.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‚Sex‘*. London: Routledge.
- Butlin, Martin (2001): „Varnishing Days“. In: Evelyn Joll/Martin Butlin/Luke Herrmann (Hg.): *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*. Oxford: Oxford University Press. 354–357.
- Castiglione, Baldassare (1528): *Il libro del Cortegiano*. Venedig: Eredi di Aldo Manuzio e Andrea Torresano.
- Costello, Leo (2012): *J.M.W. Turner and the Subject of History*. Farnham: Ashgate.
- Crafton, Donald (1982): *Before Mickey: The Animated Film, 1898–1928*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crafton, Donald (1990): *Emile Cohl, Caricature, and Film*. Princeton: Princeton University Press.
- DIE BLEISTIFTMASKE. Reg. Rebecca Horn. 1972.
- FANTASMAGORIE. Reg. Émile Cohl. 1908.
- Fliescher, Mira/Lina Maria Stahl/Elena Vogman (Hg.) (2014): *Umreißen: Eigenwege der Zeichnung*. Zürich: Diaphanes.
- Frank, Elizabeth (1983): *Pollock*. New York: Abbeville Press.
- Fry, Roger (1981 [1920]): „Drawings at the Burlington Fine Arts Club“. In: *Vision and Design*. Oxford: Oxford University Press. 171–178.
- FUN IN A BAKERY SHOP. Reg. Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company, 1902.
- Garnarcz, Joseph (2009): „Perceptual Environments for Films: The Development of Cinema in Germany, 1895–1914“. In: Klaus Kreimeier/Annemone Ligensa (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. East Barnet: John Libbey. 141–150.
- Glaubitz, Nicola (2007): „Reanimationsversuche des Spielfilms: Kopplungen von Zeichentrick und Realfilm und das Kino der 1990er Jahre“. In: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.): *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Bielefeld: Transcript. 41–66.
- Greenberg, Clement (1993 [1962]): „How Art Writing Earns Its Bad Name“. In: Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4. Hg. von John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press. 135–144.
- Guilbaut, Serge (1983): *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- Houfe, Simon (1978): *Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists 1800–1914*. Woodbridge: Antique Collectors’ Club.
- HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES. Reg. J. Stuart Blackton. Vitagraph Studios, 1906.
- JACKSON POLLOCK 51. Reg. Hans Namuth. 1951.

- Kalb, Peter R. (2012): „Picturing Pollock: Photography’s Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism“. *Journal of Art Historiography* 7: 1–17.
- Kemp, Wolfgang (1979): „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen‘: *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Krauthausen, Katrin/Omar W. Nasim (Hg.) (2010): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich: Diaphanes.
- Lutz, Edwin G. (1897): „The Lightning Sketcher“. *Life*, 15. April: o.S.
- Meder, Joseph (1919): *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*. Wien: Schroll.
- Panofsky, Erwin (1960): *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Hesselting.
- Parker, John (1998): *A Formal and Historical Sociology of Western Picture-Making with Special Reference to J.M.W. Turner*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Peacham, Henry (1622): *The Compleat Gentleman*. London: Francis Constable.
- Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway*. Gemälde Joseph Mallord William Turner. 1844.
- Reckwitz, Andreas (2013): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Saunders, Frances S. (2000): *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press.
- Schreyach, Michael (2012): „Intention and Interpretation in Hans Namuth’s Film JACKSON POLLOCK“. *Forum for Modern Language Studies* 48 (4): 437–452.
- Steward, Jill (2008): „The Attractions of Place: The Making of Urban Tourism, 1860–1914“. In: Martina Heßler (Hg.): *Creative Urban Milieus: Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*. Frankfurt am Main: Campus. 255–284.
- THE ENCHANTED DRAWING. Reg. James Stuart Blackton. Vitagraph Studios, 1900.
- THE EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS. Reg. Alfred Clark. Edison Manufacturing Company, 1895.
- THE HAUNTED HOTEL. Reg. J. Stuart Blackton. Vitagraph Studios, 1907.
- THE HUMPTY DUMPTY CIRCUS. Reg. J. Stuart Blackton. Vitagraph Studios, 1898.
- TOM MERRY LIGHTNING ARTIST DRAWING MR GLADSTONE. Reg. Birt Acres, 1896.
- TOM MERRY SKETCHING LORD SALISBURY. Reg. Birt Acres, 1896.
- Venus, Jochen (2013): „Die Erfahrung des Populären: Perspektiven einer kritischen Phänomeneologie“. In: Marcus Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 49–73.
- Weisberg, Gabriel (2001): „Montmartre’s Lure: An Impact on Mass Culture“. In: Gabriel Weisberg (Hg.): *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1–14.
- Wiesing, Lambert (2000): *Phänomene im Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Wiesing, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittmann, Barbara (2009): „Symptomatologie des Schreibens und Zeichnens“. In: Barbara Wittmann (Hg.): *Spuren erzeugen: Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*. Zürich: Diaphanes. 7–20.
- Wölfflin, Heinrich (1963 [1915]): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel: Schwabe & Co.
- Wollheim, Richard (2005): „Why Is Drawing Interesting?“. *The British Journal of Aesthetics* 45 (1): 1–10.