

Den Anfang zeichnen
Christine Leins
Arbeiten auf Papier

Der innehaltende Blick Beim Betrachten der Zeichnungen von Christine Leins

Wolfram Morath-Vogel

Vorbemerkung

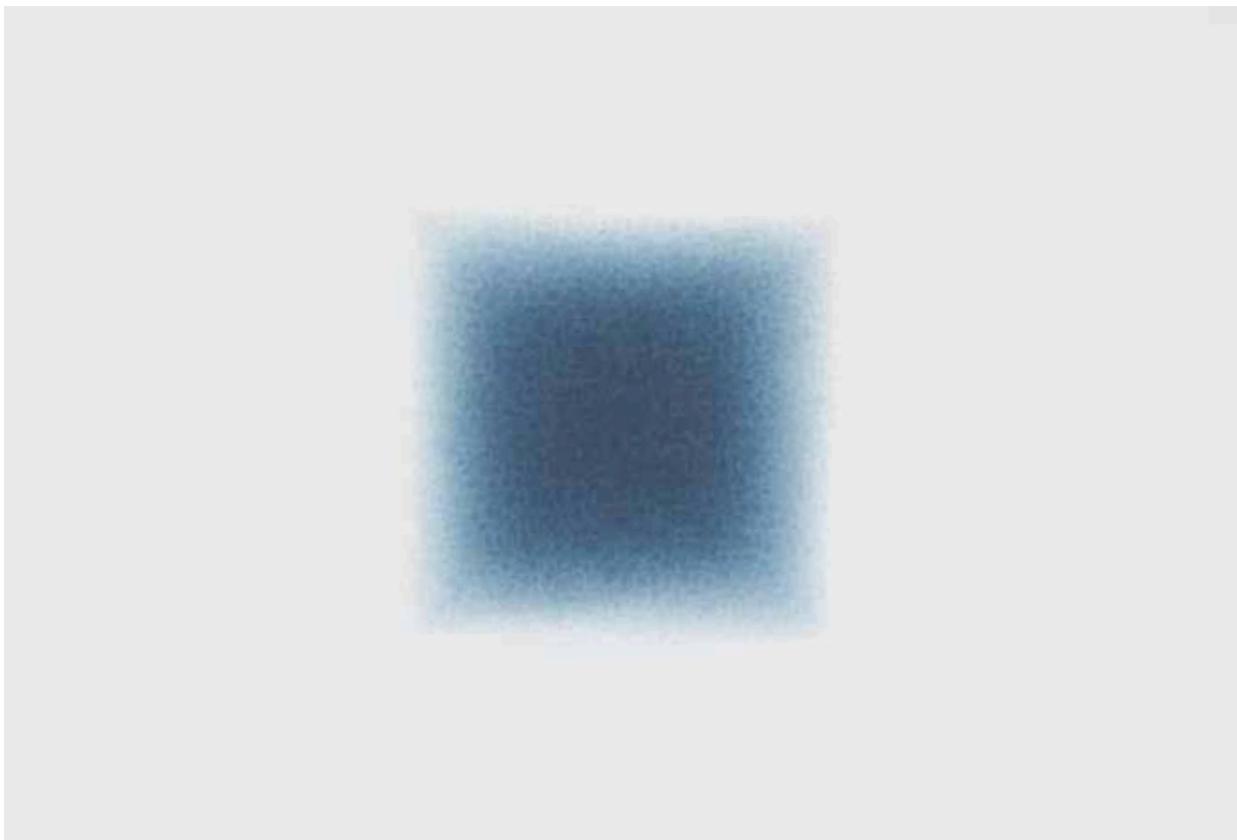
Den Anfang denken können wir nicht. Er liegt in unzugänglichem Dunkel, in unzugänglichem Licht. Die wahren Anfänge bleiben unsichtbar, sind nicht zu bezeichnen. Für sie wie für den Ursprung des schöpferischen Einfalls gilt, was Novalis im Aufgang der Frühromantik, erfüllt vom Wissen um die Ironie des ›unendlichen Bewußtseins‹, lakonisch notierte: »zu zart, um gedacht zu werden«.¹ Warum? Weil auch das Denken, das Zugreifen der Begriffe, dem jeder Begrifflichkeit Vorausliegenden, begrifflos Reinen, nie würde nähertreten können, ohne ihm Gewalt anzutun und es eben damit – zu verlieren. Begreifen und Zerstören wären eins; wären jenen Untersuchungen ähnlich, bei denen schon das Anlegen der Instrumente, respektive der Begriffe, die Meßdaten verändert. Die Undenkbarkeit sichert des Anfangs bleibende Verborgenheit. Den Anfang zeichnen? Solchem Anliegen müßte, formal gesprochen, ein Entzeichnen – wenn überhaupt – mehr als ein Bezeichnen entsprechen können: ein Loslassen aller Abbilder. Der Anfang bleibt Metaphysik. Er kann nicht objektives Thema werden der formsuchenden und formgebenden Phantasie. Aber seine Verborgenheit kann, paradox genug, die formative Unruhe stiften, die zu sinnlich wahrnehmbaren Gebilden treibt, deren tragender Abgrund er ist: »Unsichtbare Harmonie stärker als sichtbare« (Heraklit). Wer auf das hin die Erscheinung transparent zu halten vermag, dem öffnet sich der unausschaubare Zauber des von weit her Kommens – die Anfangsverbundenheit.

Konturlose Punktschatten, lichthafte Dunkel

»Der Punkt bedeutet mir die Möglichkeit, das Blatt zeichnerisch behutsam und vorsichtig zu berühren.« Christine Leins' Umgang mit den Mitteln ihrer Arbeit ist von Anfang an feinnervig reflektierend, jederzeit abwägungsbereit, zögerlich bedacht. Tachismus als Attitüde, als eruptiver Va-banque-Einsatz, als Kraftmeierei und Trefferglück liegt ihr fern. Sie ist Meisterin der kaum noch wägbaren Gewichtsverschiebungen, der bis zur Ununterscheidbarkeit angenäherten Nuancen, sie hört das lautlose Zittern des Espenlaubs. Keine emphatisch vorgetragene ›Unmittelbarkeit‹, kein lärmender vitaler Ausbruch, keine gestisch vorgetragene Improvisation. Erst recht kein: So zeichne ich. Aber auch kein feststellendes, bloß denotatives Sehen, kein: So ist es. Was entsteht, bleibt unvordenklich, bringt bislang Ungesehenes ans Licht. Wie geschieht das?

¹ ›Blüthenstaub‹ (1798), Fragment 23, in: NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. HANS- JOACHIM MÄHL und RICHARD SAMUEL, Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk, München Wien (Carl Hanser) 1978, p. 237.

»Für ihr gesamtes Werk bestimmend wurde die Technik der Punktmasse, in der unzählige übereinander gelagerte Schichten transparenter Punkte die Form konstituieren.«² Paradoxie des Punktes: Gemäß der Definition Hegels als »Nichts des Raumes« ist der Punkt, begrifflich rigoros aufgefaßt, gestaltlos, von aller Sinnlichkeit auf ewig geschieden. Eben dadurch kann er zur Metapher werden – zur Metapher der Verborgenheit des Anfangs. Von hier aus gewinnt der prima vista befremdlich anmutende Titel der ersten musealen Präsentation dieser so eigen gearteten Zeichnerin seine Berechtigung aus der Formulierung der Zeichnungen selbst, ihrer besonderen Phänomenalität. Natürlich ist der Punkt im hegelschen Sinne weder Mittel noch Gegenstand des Zeichnens, kann es nicht sein. Es liegt im Begriff des Punktes, daß von seiner Verkörperung nur ironisch zu handeln ist. Was wir sehen, sind als »Punkte« nur *gedeutete* Flecken, wenn man will: Aureolen des Punkthaften. Die Zeichnerin selber hat Aureolen, die sich um konzentrisch wie Sternenhaufen ergebende, systemisch angeordnete, mit spitzem Pinsel punktierte Areale bilden, in 2008 entstandenen Zeich-



nungen, etwa als »Kugelberg«³, ausdrücklich dargestellt. Sie spüren der Frage nach, wie aus dem Chaos der Impulse Ordnung entsteht (die sich in der Kunst wie in der Schöpfung allemal stärker erweist als das Chaos). Die Form wird nicht umrissen, ist nichts Festgelegtes, wie sie auch kein Feststehendes ist. Sie baut sich auf. Im Aufbau bleibt der anschauliche Rückbezug erhalten auf die Ungesicherheit des reinen Beginns. Das aber bezeichnet keinen Mangel, erst recht keinen der Technik und des Könnens, vielmehr betrifft es den Sachgehalt der zeichnerischen Konzeption. Ihr gestalterischer Ausdruck

² ANGELA MARIA OPEL, »Reduktion und Verdichtung. Die Zeichnungen von Christine Leins«, in: *Christine Leins. Arbeiten auf Papier* (Publikation zur Ausstellung im Saarländischen Künstlerhaus Saarbrücken), Saarbrücken 2008, p. 5.

³ OPEL a. a. O. p. 8.

ist, unter anderem, die Verfransung der aus Punkt-Atomen erwachsenen Makroform. Sie bleibt – auch als dem Quadrat angenähertes Viereck, als kreisförmige oder ova-loide Formation – konturlos. Jede dieser Zeichnungen ist von einer angenommenen Mitte her angelegt, die anschaulich wirksam bleibt als ›Quellpunkt‹ der Formung. Das vertrüge keine konturierende De-finition. Der ›Kontur‹ der gezeigten ›Dinge‹ bleibt konjunktural. Die Zeichnerin meidet sein Feststellendes, sie behandelt ihn mehr als Ahnung denn als Gegebenheit. Das Sich-Verwirklichen der aus soviel Punktatomen auftauchenden, empfindlichen Form und deren ›Vermöglichung‹ im Unausgesprochenen verharren genau in der Waage.

Dabei wird die quadratische Form (seit 2004) wohl am besten dem ruhigen, emanativen Charakter der aus einer Summe von Impulsen leise sich aufbauenden, allmählich sich stabilisierenden Form gerecht.⁴ Das Gleichmaß des gleichseitigen Gevierts forciert nichts. Weder begünstigt es die Aktualisierung der Tiefenräumlichkeit (wie dies bei entschiedenen Hochformaten leicht sich einstellt) noch leistet es einem erzählerischen Duktus Vorschub, wie er gestreckten Querformaten oft eigen ist. Die quadratische ist die Form der größtmöglichen Zeitstille. Dem »Nichts des Raumes« korrespondiert intentional das Nichts der Zeit, die ewige Ruhe des Anfangs. Christine Leins hat sich den dadurch möglichen Erscheinungscharakteren seriell genähert; doch es wäre verkehrt, schon deshalb Albers' Homages to the Square als Kronzeugen ihrer Kunst anzurufen. In einem Punkt jedoch, obgleich von ganz verschiedenen Voraussetzungen her entwickelt, ist die phänomenale Nähe konkludent: Die spezifische Erscheinungsenergie in den Resultaten der bildlichen Konzeptionen beider hat im Simultankontrast, der selber eine Funktion des Figur-Grund-Verhältnisses ist, einen nie versagenden Motor.

Die Überstrahlung der Ränder erzeugt eine Art optisches Magnetfeld, eine nicht physisch, sondern physiologisch begründete Luzidität, die das Gemachtsein der Zeichnung vollends ins Immaterielle, ins Intangible übersteigt. Die quadratartige und insofern strenge (doch nie streng quadratische) Form des Gebildes scheint aus den Pulsationen eines dunklen Nukleus entstanden zu sein, dessen amöbenhafte, durch keinerlei Konturierung beeinträchtigte Wandlungsfähigkeit anschaulich erhalten bleibt. Dies transitorische Ineinanderwirken von Licht und Stoff wird zum anschaulichen Äquivalent eines semantisch bedeutsamen Entstehungszusammenhangs, der das leiseste aller Dramen: das Beginnen, unmerklich vor Augen stellt. Wieder stoßen wir auf die oben bemerkte Anfangsverbundenheit. Das Auge unternimmt, mit Francis Ponge zu reden, eine »Reise in die Dichte der Dinge«.⁵

Vom Motiv zum Bild

Das Verhältnis der zeichnerisch gewonnenen Form zum Blattformat im Ganzen bleibt zunächst unbestimmt. Der »Blattraum«⁶ wird nur langsam erobert. Am Anfang dieses zeichnerischen Werks steht die entschiedene Orientierung auf das Motivische, die Erkundung der Dinge. Zunächst am isolierten Objekt – wie der prachtvollen Blut-Zikade [1994] – dann in der Erweiterung auf ganze Stilleben, die mit überlieferten Bildmustern korrespondieren, auf die Ordnung der Dinge. Die Krise des ersten Ansatzes erfolgt im zunehmenden Innewerden dessen, »was mich eigentlich interessiert: Struktur, Licht, Schichtung und Verdichtung, Transparenz«.⁷ Ein Übersteigen der Dinge, das ihnen gleichwohl die Treue hält, findet Christine Leins bei Morandi, dessen Werk sie 1993 näher kennenlernt; Antonio Calderaras Bildverdichtung bestärkt den Nuancenreichtum des allmählichen Verschwindens von

⁴ Auch mag die Beschäftigung an Heideggers ›Geviert‹ bei der Entstehung dieser Form eine Rolle gespielt haben.

⁵ Francis Ponge 1933, zit. nach KRISTIAN SOTRIFFER: *Max Weiler. Strichwelten – Zeichnungen aus sechzig Jahren*, Salzburg und Wien 1989, p. 9.

⁶ OPEL a. a. O. 6.

⁷ vgl. das Interview mit CHRISTINE LEINS in diesem Band S. 16.

Dinghaftigkeit. 2004 begegnet die Zeichnerin den einsamen Blättern Gerhard Altenbourgs; es ist ein Jahr der Zäsur. Vielleicht darf man sagen, die Linie von Morandi über Calderara zu Altenbourg bezeichne eine künstlerische Bewegungsrichtung der Christine Leins – freilich nur eine Richtung, nicht das Ziel. In der jüngsten Entwicklung kommt – ob bewußt oder nicht, mag hier offen bleiben – ein anderer bedeutsamer Gesprächspartner ins Spiel: Max Weiler (1910–2001) als Zeichner. Beide verbindet, kurz gesagt, die gestaltende Einsichtnahme in einen Weltzusammenhang, der Natur, Bildlichkeit, Subjektivität und Spiritualität in sich zusammenfaßt.

»Mit den seit 2004 entstehenden abstrakten Zeichnungen fühle ich mich der Dingwelt weiterhin verbunden.«⁸ Diese fortgesetzte Verbundenheit geht als Qualität ein in ein denotationsloses Sehen; gleichsam ein Sehen mit geschlossenen Augen. Mit der écriture automatique der Surrealisten hat das weniger zu tun als mit der bekannten Forderung C. D. Friedrichs, das Auge zu schließen um zu erfahren, was einer, der als Künstler Anspruch auf Weltdeutung erheben will, denn in sich sieht, wo das retinale Sehen endet. Das Drehen der Blätter beim Zeichnen reflektiert beides, Ortlosigkeit und Ubiquität, unterläuft die Bedingtheit des Standpunkts. Die Exerzitien des Auges lassen, paradox genug, Verkörperung und Entleiblichung als ein und denselben Vorgang faßbar werden. In diesem Bezugsrahmen erfährt das Figur-Grund-Verhältnis eine Wandlung, wächst ins Bildhafte. In den Simultankontrasten, die das inmitten der zur Quadratform expandierenden Punktmyriaden zur Ruhe gebrachte Auge erfährt, macht zunächst die Lichthaltigkeit des Grundes diesen zum Mitspieler; Figur und Grund bleiben noch zweierlei. Der Austausch beider nimmt zu in dem Maß, in dem der Blattgrund als ›Matrix‹ des Erscheinenden aktiv aufgefaßt wird.

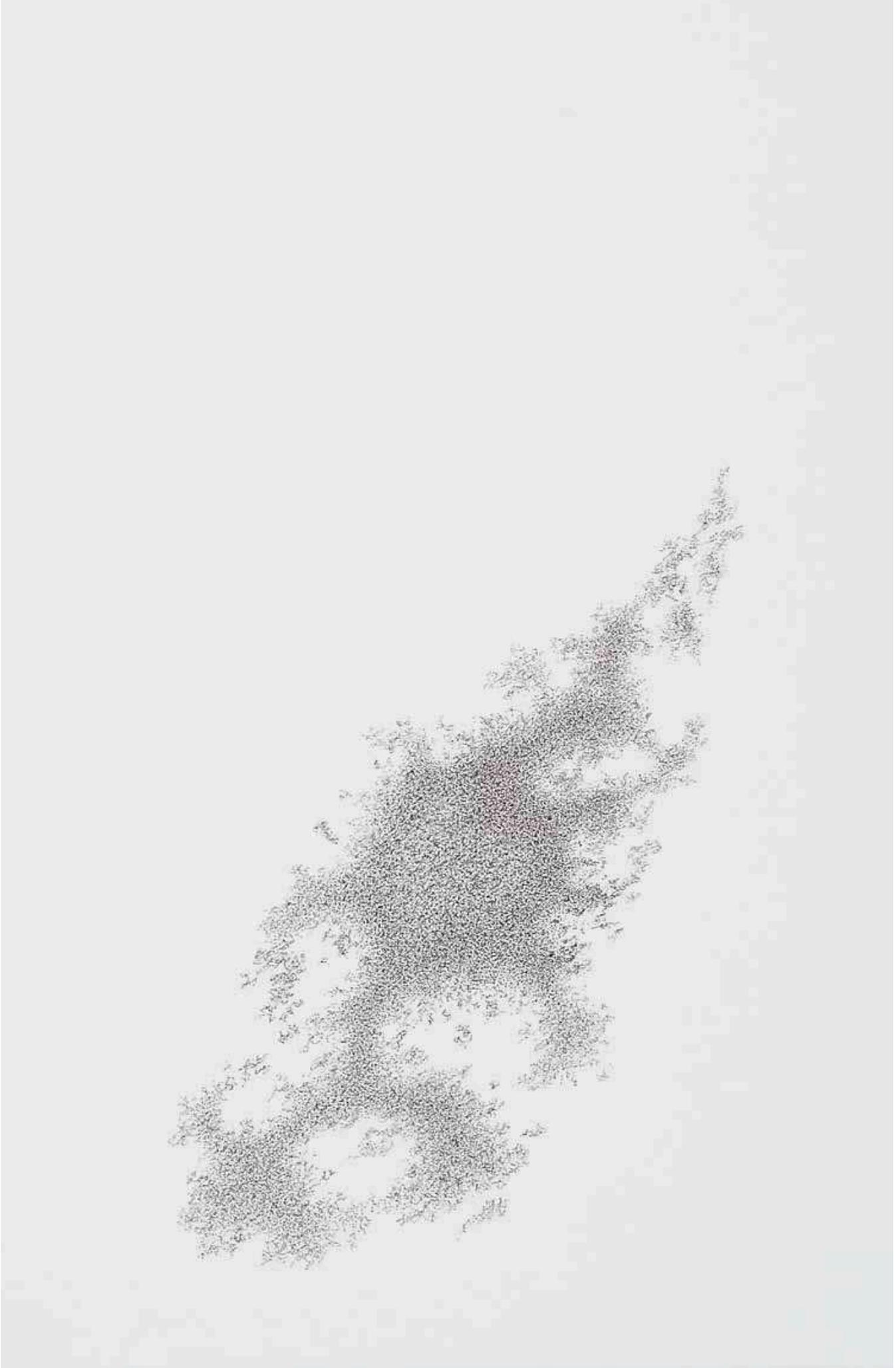
»Unsichtbare Harmonie stärker als sichtbare«

Dabei bleibt die Spannung zwischen der Form und den Hintergründen des Ich spezifisch gering; die Künstlerin spricht ausdrücklich von Selbstzurücknahme. Sie illustriert keine Befindlichkeiten, seziert weder die Träume noch die Traumata des gesellschaftlichen Gesamtkörpers. Aber sie hält Zwiesprache, steht in Kontakt mit Gegebenem, das sie bejaht. Affirmation ist ein Grundzug dieser aus dem Staunen über die Dinge geborenen Kunst. Zur Kernfigur Ihres Schaffens gehört die Analogie von Zeichnen und geistiger Bewegtheit. Von der Zartheit des Anfangs und des Anfangens in den Zeichnungen von Christine Leins war andeutungsweise die Rede. Daß der Grund der Dinge Geist ist, bildet die Fundamentalannahme ihrer Arbeit.

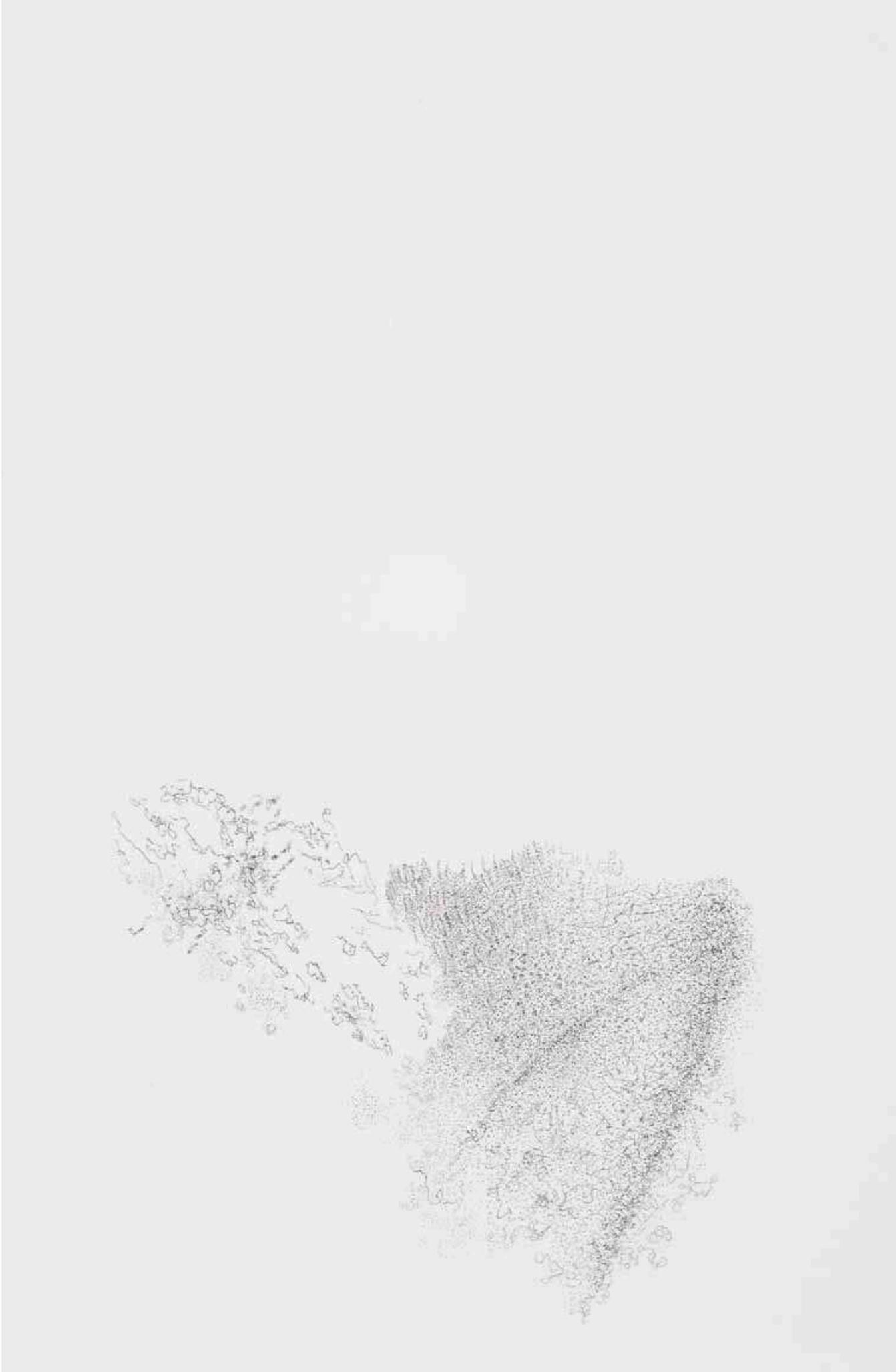


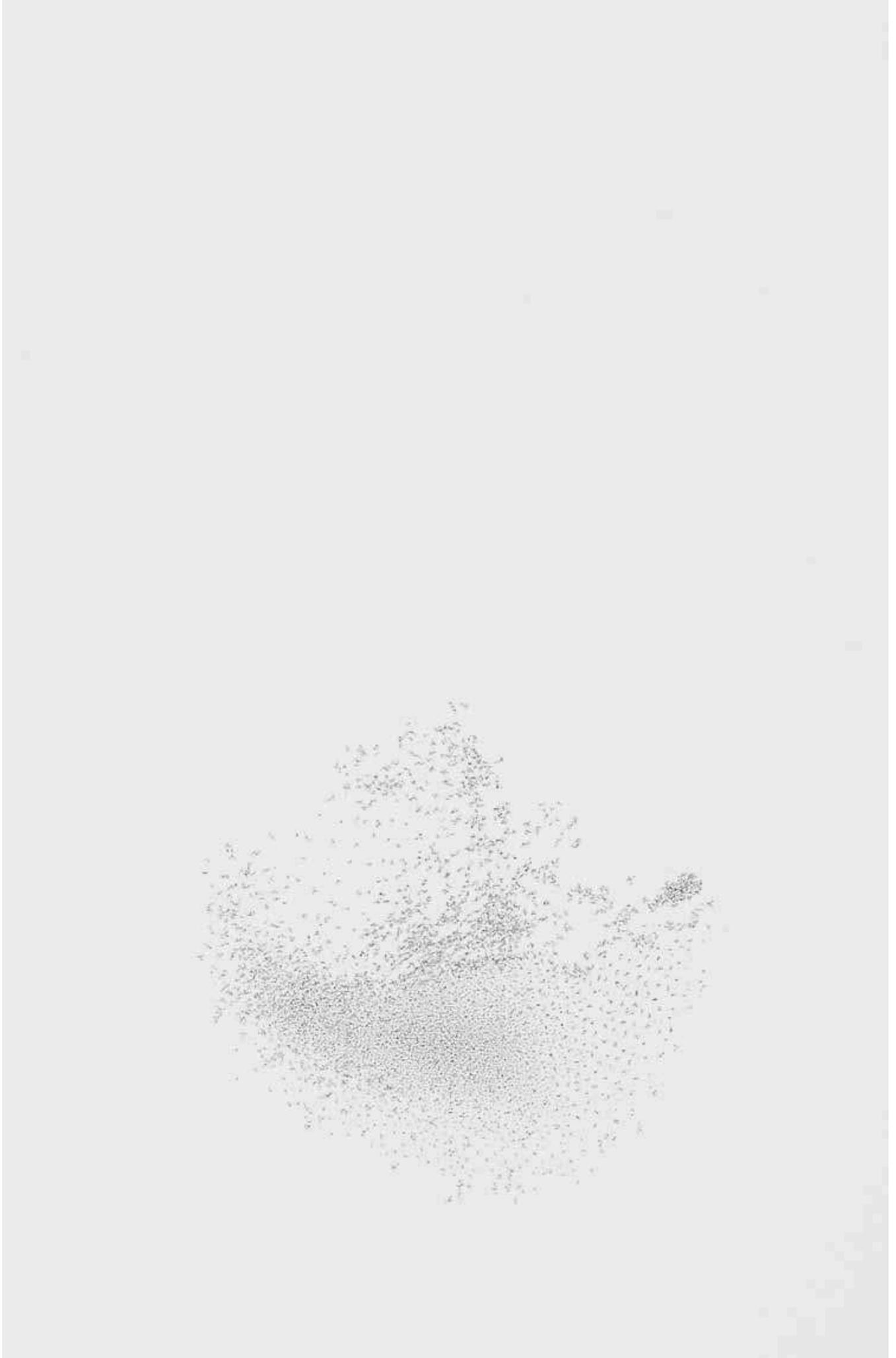
⁸ CHRISTINE LEINS, ›Dinge‹, in: Kat. Saarbrücken 2008 (wie Anm. 2), p. 27.

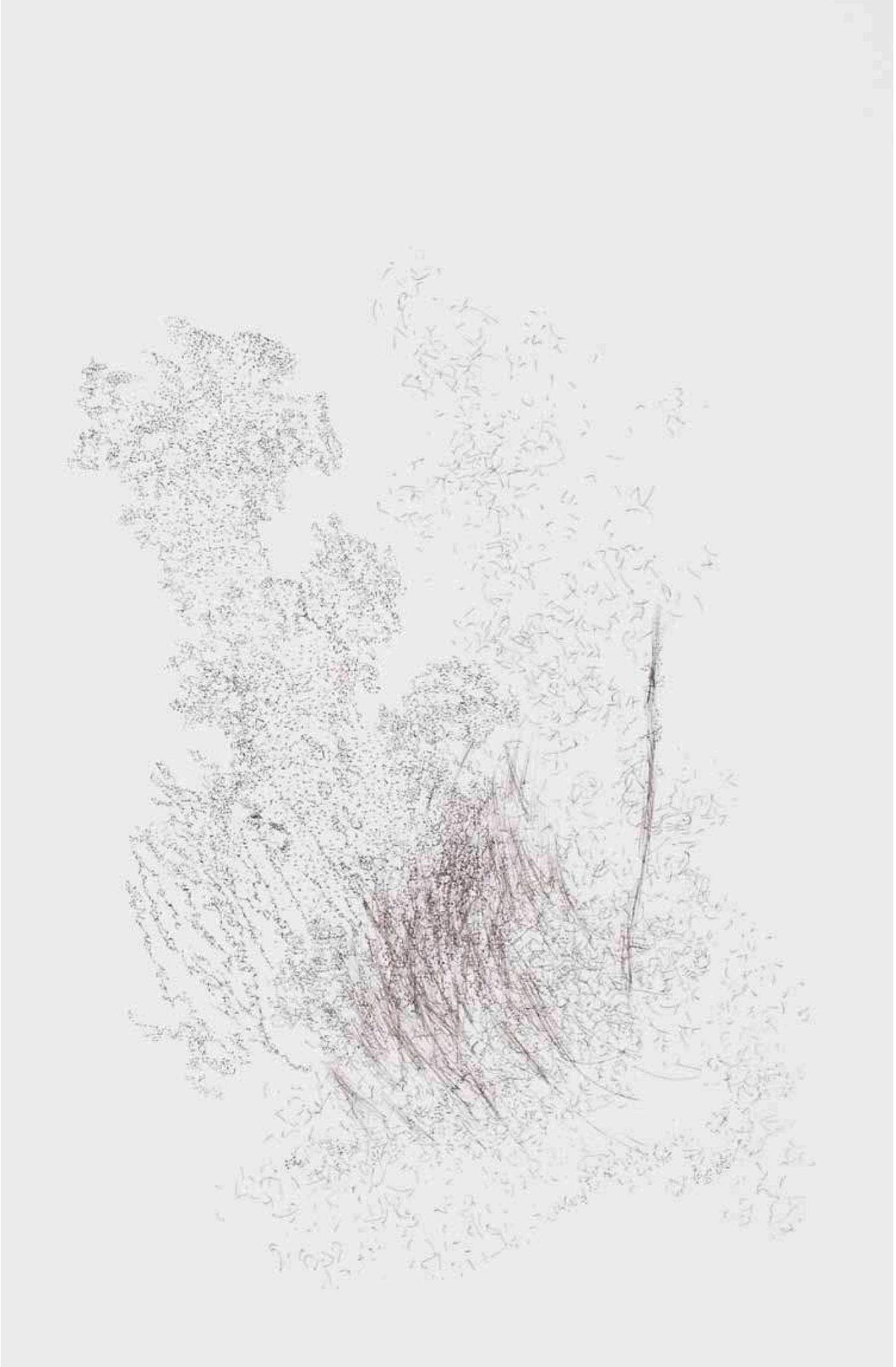
*Bisterzeichnungen
organisch*





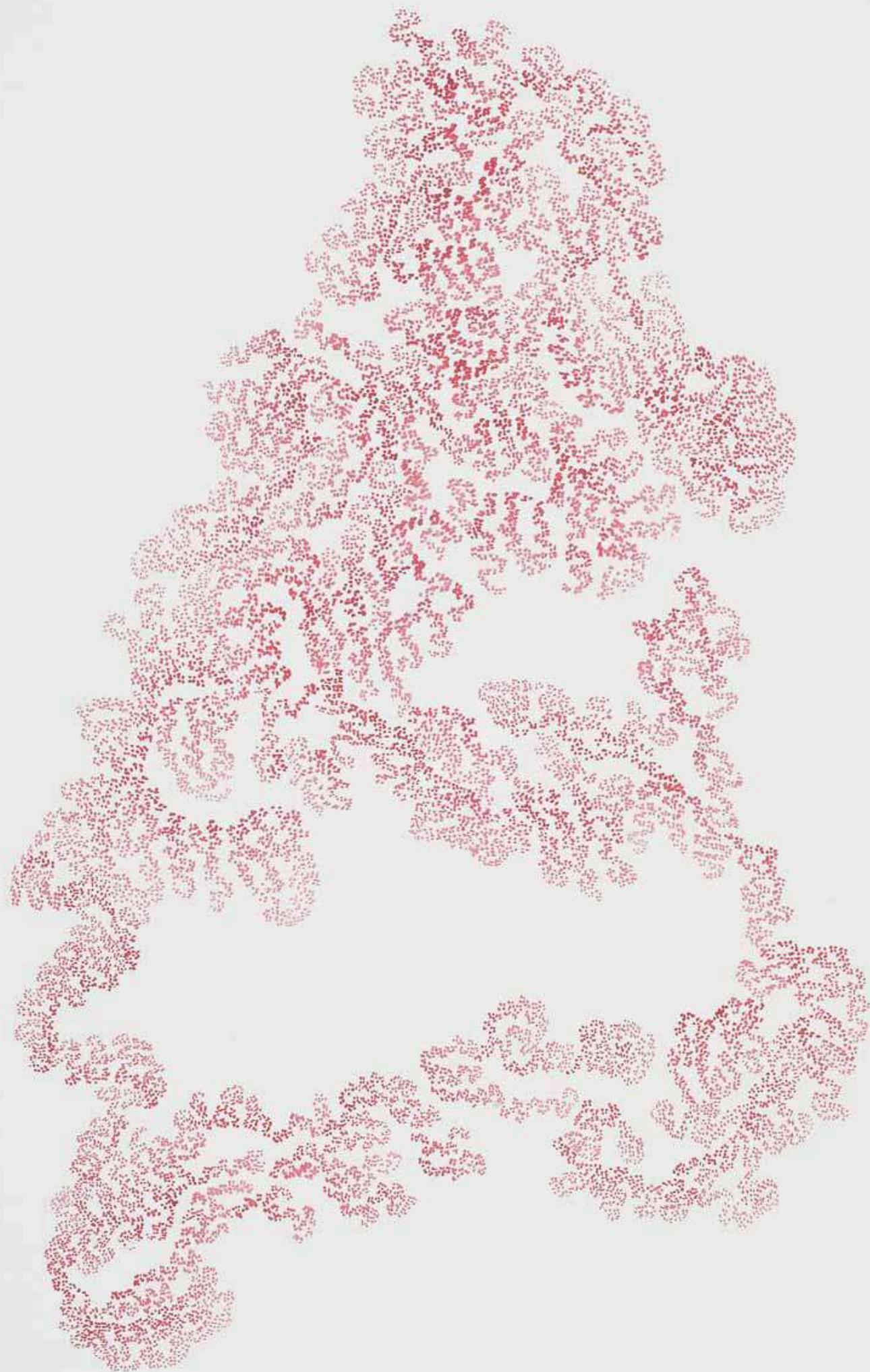


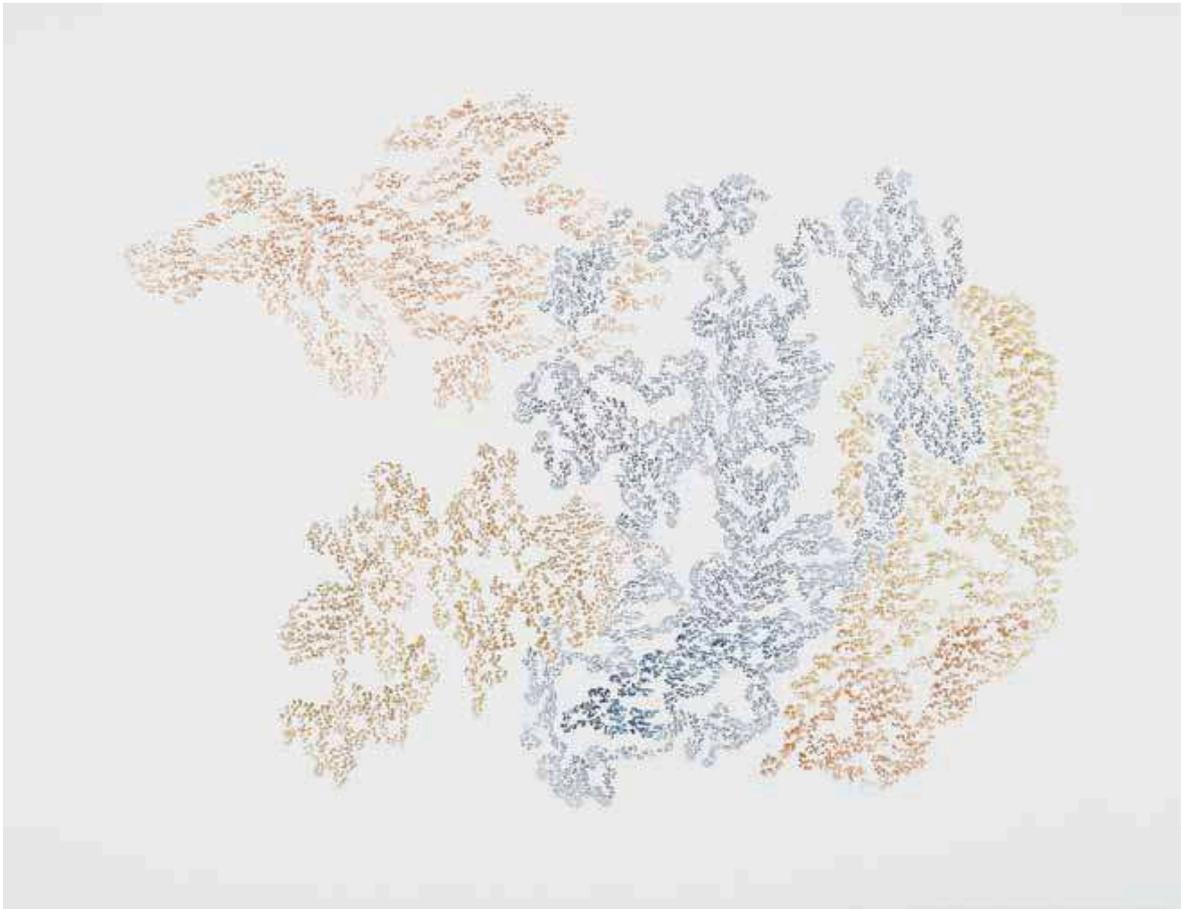






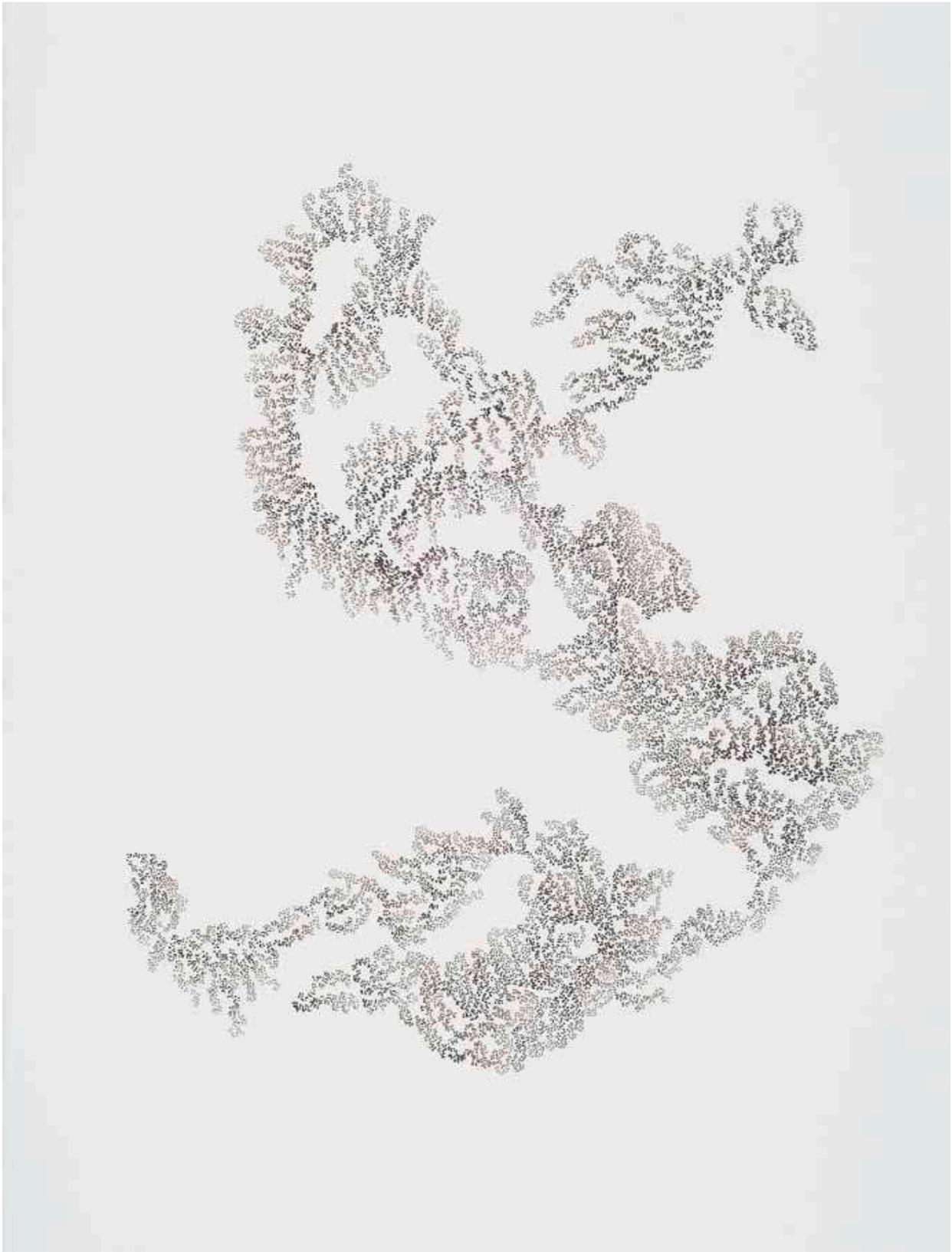
*Écriture
automatique*

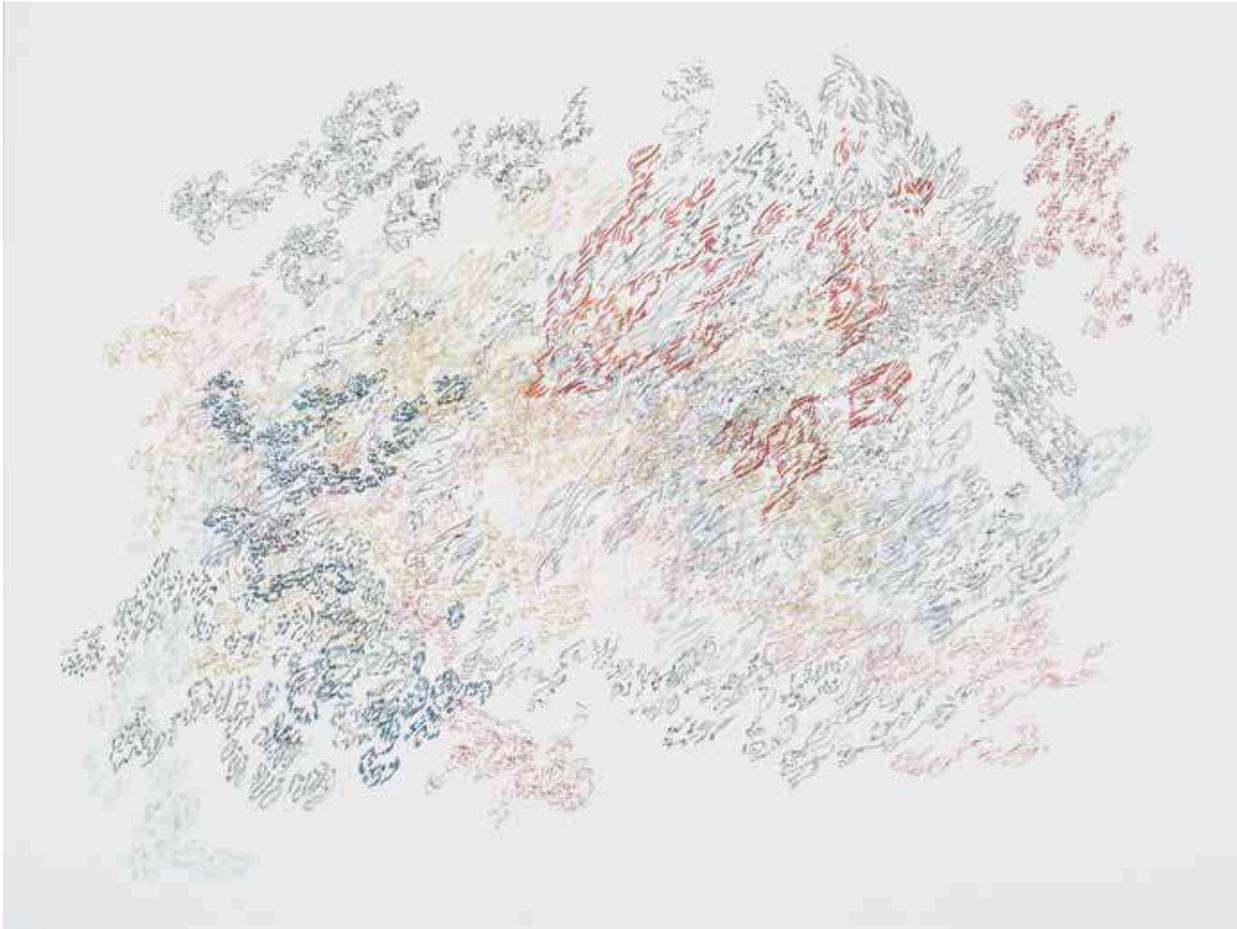




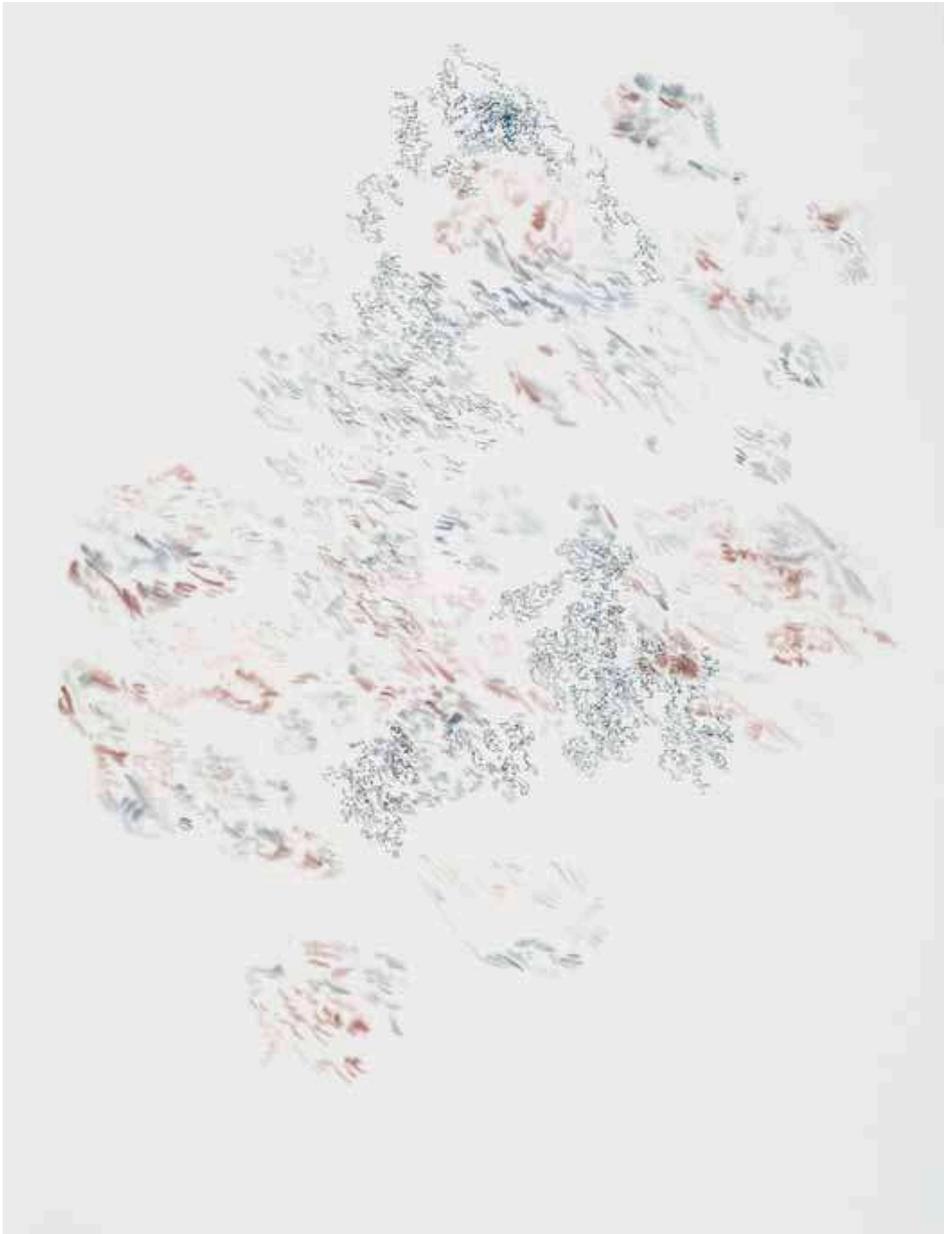


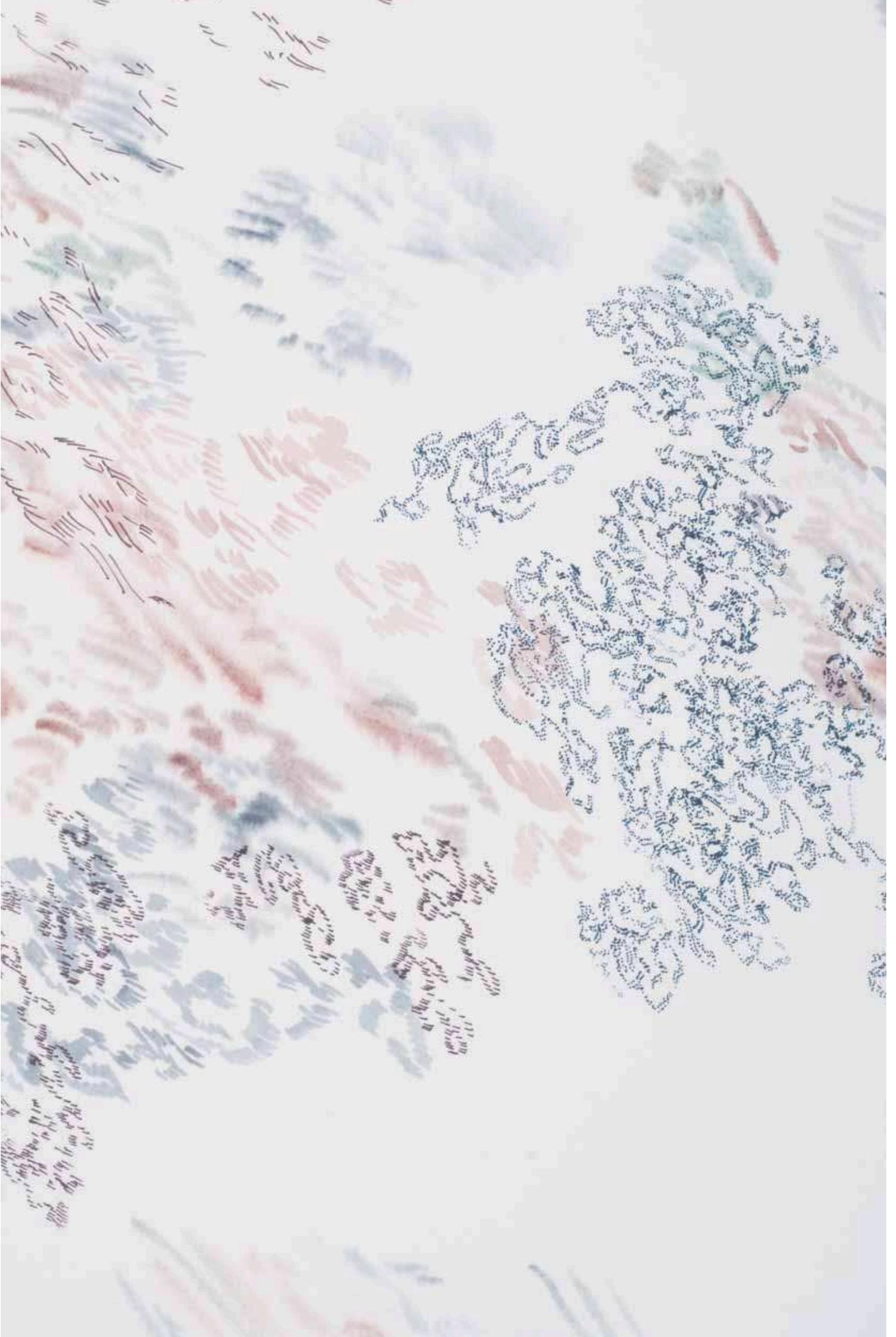








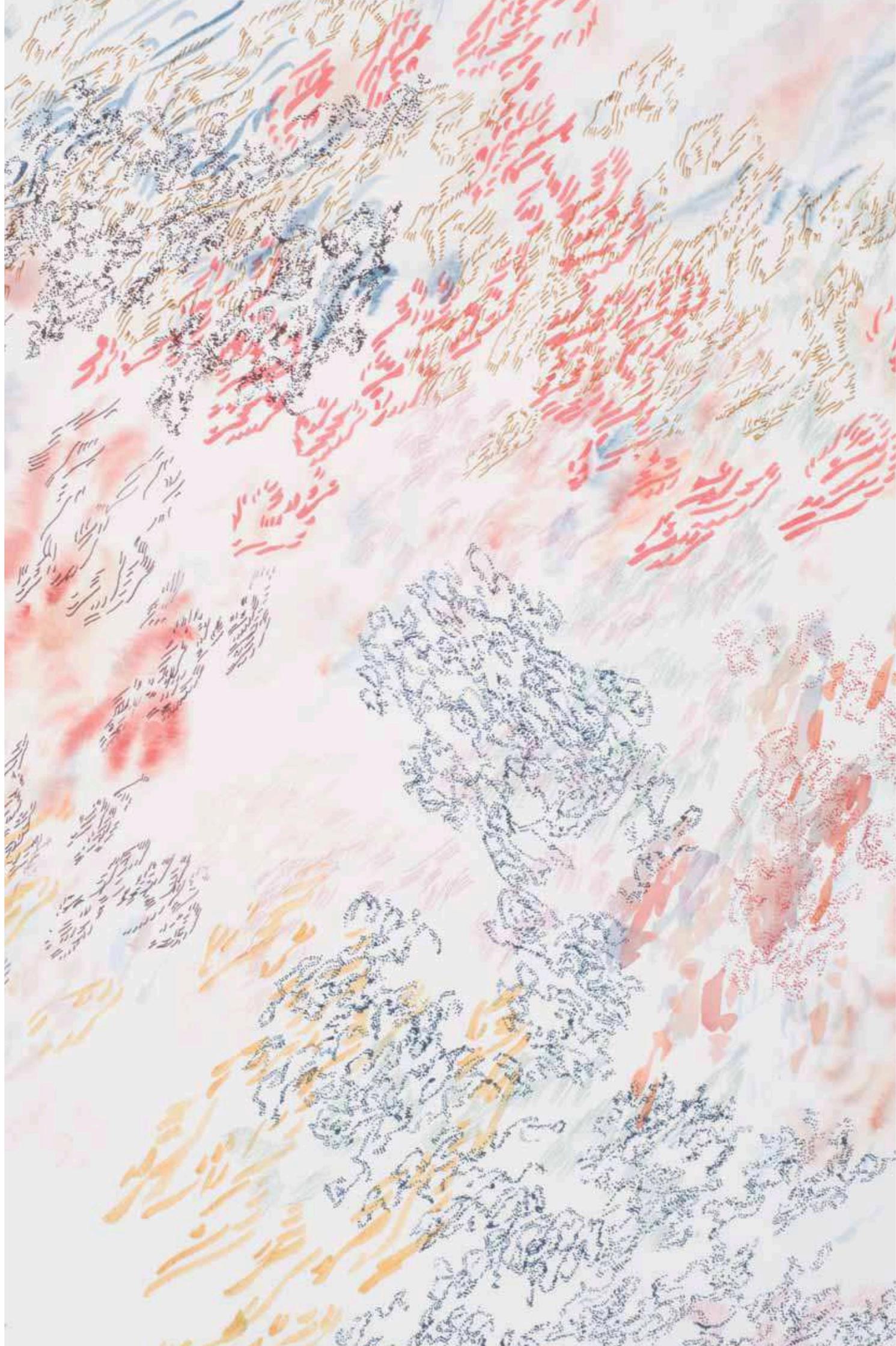




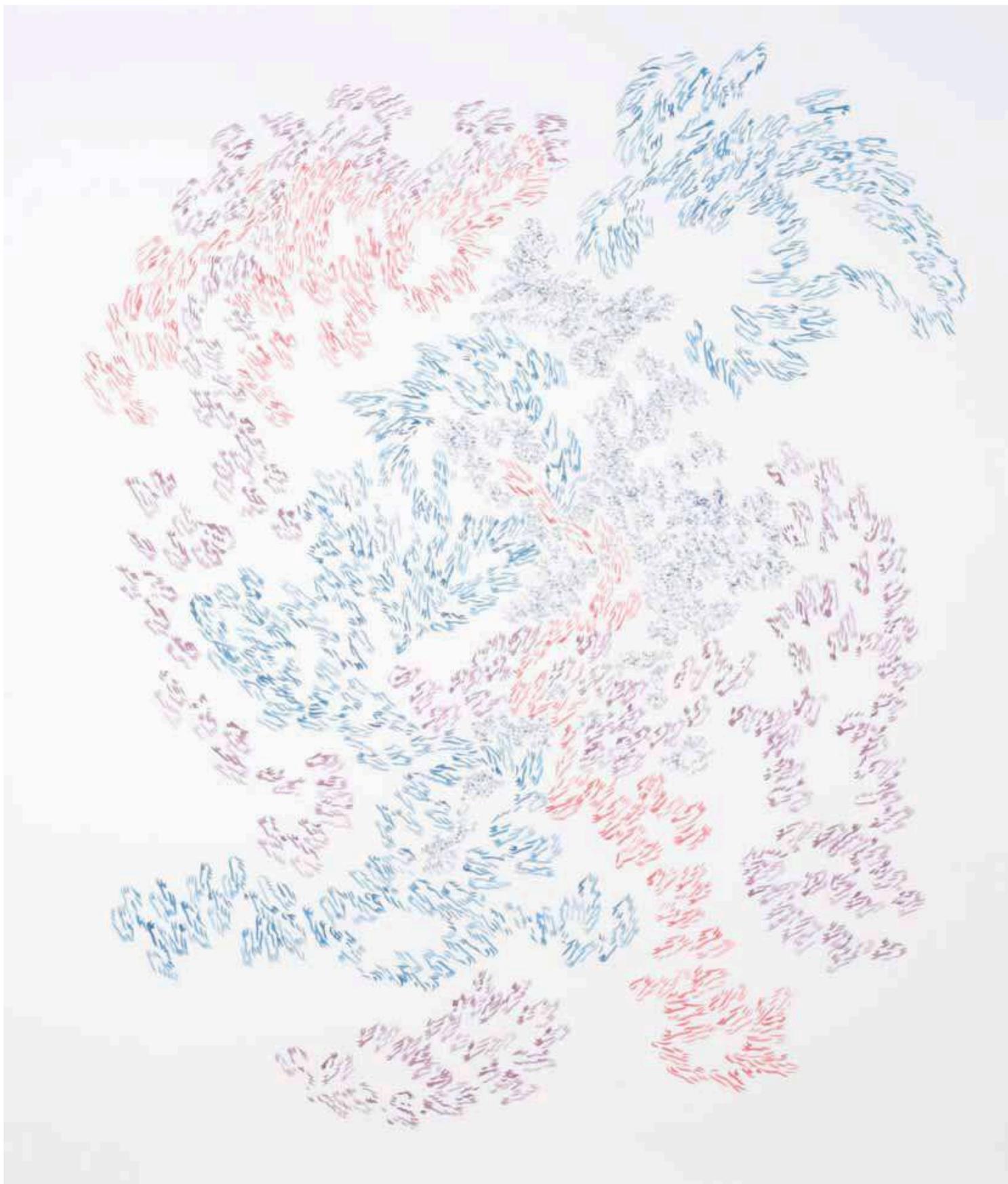


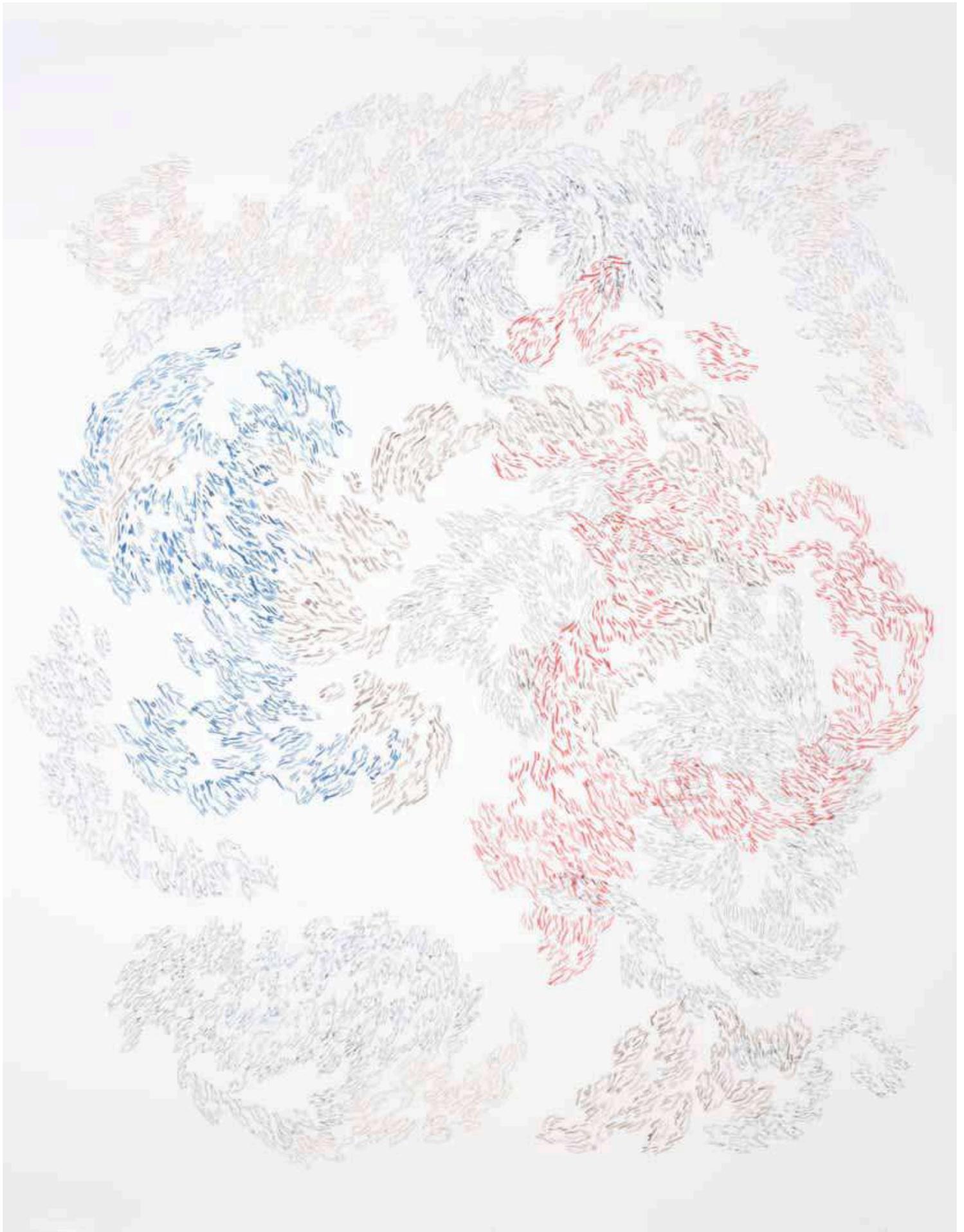






o.T. · 16-02-2010_10 · 2010 · Tusche farbig auf Leinwand · 105 x 130 cm





Werke in öffentlichen Sammlungen

- Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin
- Kunstmuseum Bonn
- Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- Museum Kunst Palast Düsseldorf
- Angermuseum Erfurt
- Museum für Neue Kunst Freiburg
- Pfalzgalerie Kaiserslautern
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- Landesmuseum Mainz
- Kunsthalle Mannheim
- Staatliche Graphische Sammlung München
- Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- Staatsgalerie Stuttgart
- Ulmer Museum
- Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien

Bibliografie

Dimensionen der Zeichnung, Katalog

Landtag Rheinland-Pfalz (Hrsg.), Mainz 1998

ANGELA MARIA OPEL: *Christine Leins – Arbeiten auf Papier*, Katalog

Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken (Hrsg.), Saarbrücken 2008

MICHAEL SEMFF und ANDREAS STROBL (Hrsg.): *Die Gegenwart der Linie,*

*Eine Auswahl neuerer Erwerbungen des 20. und 21. Jahrhunderts der Staatlichen
Graphischen Sammlung München*, München 2009

www.christineleins.de