

überdeckt wurden; sie waren darüber hinaus auch noch zielführend, zumindest hintergründig und untergründig. Es kann heute so scheinen, dass die Ursprungsbedeutungen der Linienkonzeption zumindest die Ansprüche vorgaben, die vielleicht ein künstlerischer – sicher aber ein gestalterischer – Gebrauch nie aus den Augen verlieren durfte, und dass sie letztendlich auch noch treibende Kraft waren, die Linie zum Grundbestandteil unserer Dingkonzeption zu machen. Mit dieser These wird die weitere Untersuchung eingeleitet.

2.2 Die Linie im *Disegno*

»Die Linie ist bis in die Gegenwart das unerschöpflichste und subtilste, das dauerhafteste und zugleich wandelbarste Instrument jenes ästhetischen Gebildes, das wir ›Zeichnung‹ nennen.«³⁷

In den vorangegangenen Kapiteln ging es darum, eine Herkunfts geschichte zu erzählen: Wie entwickelte sich die abstrakte Vorstellung der Linie aus konkreten Zusammenhängen? Die Zusammenhänge, um die es ging, waren lebensweltliche, solche der menschlichen Praxis. Linienführungen waren eingebettet in naheliegende Kontexte, wie die Landvermessung und das praktische Bauen, anspruchsvoller formuliert, und schon auf dem Wege der Verwissenschaftlichung und Professionalisierung der Künste, konkret: der Geometrie und der vorausplanenden Architektur.³⁸ Aber auch Hintergründe, die im Alltagsverständnis womöglich ferner liegen, konnten herangezogen werden. So schien die Linie als Grenze auch konstitutiv für die Grundlagen eines

-
- 37 Michael Semff (Hg.): *Die Gegenwart der Linie. Eine Auswahl neuerer Erwerbungen des 20. und 21. Jahrhunderts der Staatlichen Graphischen Sammlung München; [Ausstellungskatalog, Pinakothek der Moderne]*, München: Staatliche Graphische Sammlung 2009, S. 9.
- 38 Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hg. von Elisabeth Ströker, Hamburg: 2012, S. 52–53.

modernen Rechtsverständnisses. Die Grenze zwischen einer metaphorischen Inanspruchnahme von Linien, die nicht überschritten werden dürfen – man würde heute zuspitzend sagen: roten Linien –, und einer regelrechten Identifizierung von Rechtsnorm und Moralmaxime mit der Linie dürfte selbst fließend sein. Man denke etwa an die Wort- und Konzeptverwandtschaft von *regula* = Regel und *regulae* = Lineal. Erst recht wird, vorausgreifend, die Linie zu einer Unterscheidung, die den Unterschied macht,³⁹ frei nach Niklas Luhmanns Systemtheorie, wenn man ihre konstitutive Rolle im Kontext von Schrift und Sprache betrachtet. Die Linie ist klassisch gesehen das, was wir heute mit dem Unterschied von 0 und 1 im Kosmos des Digitalen leicht einsehen. Sie schafft die Voraussetzung dafür, dass überhaupt etwas bedeutsam sein kann. Die Linie trennt ein Innen und Außen, und – nochmals mit Luhmann gesprochen – ist in ihr die theoretische Membran zu veranschlagen, die allererst den Grenzverkehr von Sinn und Unsinn möglich macht. Schrift und *gramme* verhalten sich wie Programm und Quellcode. Wir wissen, dass aus den Quellcodes immer viel mehr abzuleiten und auszuarbeiten ist als das, was in jeder konkreten Anwendung verfügbar ist.

Und nochmals wiederholt: Das Ziehen der Linie ist wie das Werden eines ersten Unterschiedes, wo zuvor nur bedeutungslose Punkte vorlagen. Wo vorher nichts war, ist jetzt etwas, der Linie sei Dank, die eben überhaupt erst eine Form unterscheidbar macht.

Anspruchsvoller wird das Konzept der Linie, wenn es zur komplexeren Form der Zeichnung übergeht; und wie dieser Übergang zu denken ist, wird ausführlich diskutiert in der Debatte um das *Disegno*, wie sie seit der Renaissance in Italien bis heute geführt wird. Mit dem *Disegno* erfährt die Linie in der Zeichnung die nötige Komplexität als grundlegendes Kommunikationswerkzeug.

In dem zweiten Teil der Liniendefinition wird die Linie im Kontext der Zeichnung betrachtet. Dies ist nötig, da sich der Zugang zur Linie in der virtuellen Welt über die visuellen Darstellungsmedien erschließt, die ihren Ursprung in der Zeichnung haben.

39 Siehe dazu auch Kapitel 4.1.

Wenn man so will, bezeichnet Disegno auch schon einen Gewinn gegenüber einer bloßen Zeichnung; einen Gewinn, der ins Spiel kommt genau dadurch, dass über das Vorliegen reiner Linien und Punkte hinaus der ganzen Anlage ein tieferer Sinn innewohnen soll.

Mit dem Disegno-Konzept ist spätestens auch der Punkt gekommen, an dem der lebensweltlichen Bottom-Up-Herleitung, wie sie in Kapitel »Etymologische Herleitung der Linie« untersucht wurde, eine ergänzende Top-Down-Erläuterung zur Seite gestellt wird. Denn es ist im abendländischen Kontext klar, dass die Linie nur bedeutungsvoll werden konnte, wenn sie nicht nur als eine Abstraktion von landläufigen Praktiken erscheinen konnte, sondern später vielleicht auch als ihre (irgendwie) autonom gewordene Verwissenschaftlichung. Hinzukommen musste auch eine Ableitung von höheren Sphären.

Das Disegno-Konzept ist insofern relevant, als es Teil einer langen und langwierigen Ablösung vom christlichen Schöpfungsgedanken des Mittelalters ist. Disegno markiert so gesehen die Wasserscheide, die alles Kunstvolle und Künstlerische entweder auf einen überlegenen Weltschöpfer zurückführt, dem mittelalterlichen Gott, oder eben, neuzeitlicher, einem autonom – das heißt zuletzt aus sich selbst heraus – schöpfenden Künstlerindividuum. Langwierig ist der Prozess insoweit, als auch die neue Zuordnung mit Blick auf menschliche Autonomie immer noch in den Kategorien althergebrachter Metaphysik denkt. Der Neuplatonismus erscheint in dem Zusammenhang als ein brauchbares Bindeglied, insofern in ihm immer noch ein (heidnischer) Anteil an menschlicher Selbstermächtigung verborgen mitgedacht ist, zugleich aber die übliche Rhetorik einer von oben herabsteigenden Inspiration auch noch souverän bedient wird. Das Disegno-Konzept wird in seinem historischen Nachvollzug nun nichts anderes tun, als die alten Reste der christlich-neuplatonischen Metaphysik zu tilgen. In Wahrheit ist das ein Prozess, der über Jahrhunderte hinweg verfolgt werden kann und bis zum heutigen Tage noch nicht als vollständig abgeschlossen anzusehen ist. Vor allem dann nicht, wenn sich in Form von Genieästhetik hartnäckig die Vorstellung hält, und sei es nur beim breiten Publikum, dass gute Einfälle sich nicht im Zuge angestrengter Arbeit

hervortun, sondern dem Begünstigten von irgendeinem Ideenhimmel in den Schoß fallen.

Die Linie musste als eine Form der Sichtbarwerdung von (ansonsten) unsichtbar Ideellem erscheinen:

Zeichnen im weitesten Sinne ließe sich demnach als indirekte Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem, seien es Ideen, Wahrnehmungen oder Empfindungen, auf einer frei gewählten Projektionsfläche definieren.⁴⁰

Die Metaphorik des platonischen *horismos* legt das nahe, wenn der Ausdruck zur stehenden Wendung von *Definition* wird. Horismos meint dann die Umrisse von etwas, die eben wie eine Zeichnung das Wesentliche eines Dinges umreißen. Mit Platon und Aristoteles gesprochen: ihr Wesen (griech. *eidos*). Im lateinischen *definitio* bleibt die Metaphorik intakt, insofern es um eine Grenzziehung (*finis*) geht von dem, was etwas ist, im Vergleich zu dem, was es nicht mehr ist. Die Linie wie die sprachliche Definition ist eine erste und entscheidende Form von Verendlichung idealer, immer seiender Wesensvorstellung, die Platon als *Ideen* und Aristoteles *eide, reine Formen* benennt. Linien sind damit Erdung von metaphysisch Fernem und dabei grundsätzlich Feststehendem. Und für alle antiken Autoren, die sich dem griechischen Erbe verpflichtet fühlen, bis hinein in die christliche Patristik, bleibt das Ableitungsverhältnis intakt, das in zwei Richtungen auszudenken ist:

Einmal, in der Top-Down-Bewegung der ›Auszeichnung‹ von Konzepten, kommt es zwangsläufig zu Verlusten, denn schon die zeichnerische und sprachliche Verendlichung des Gedankens schafft Ungereimtheiten und Ungenauigkeiten. Platons Schriftkritik geht darauf in voller Länge bereits ein (wie im Dialog *Phaidros*), ebenso wie seine Kritik an den Künstlern und Dichtern (vgl. 10. Buch *Politeia*). Zugespitzt wird jene Verlustvorstellung im sogenannten Neuplatonismus, in dem der Abstand von dem Einen, das Allem zugrunde liegt, zur Welt und seinen li-

40 Robert Kudielka: Aus, gezeichnet, zeichnen. Eine Ausstellung der Sektion Bildende Kunst ; [Ausstellung, Akademie der Künste], Berlin: 2009, S. 8.

nearen Erscheinungsformen, noch größer und beinahe unüberwindlich erscheinen muss.

Der Top-Down-Verlustrechnung steht aber andererseits auch eine theoretisch aufblickende Gewinnerwartung gegenüber. So erscheint der Blick in den Ideenhimmel auch wiederum positiv inspiriert von der Einsicht, dass es mit allem Wissenswerten noch weitergehen kann und keine Mühe des Gelehrten so leicht zu einem Ende kommen soll. Platon exerziert diese Einsicht in vielen seiner Dialoge durch, indem er immer wieder von neuem die *»ti pote estin«*-Frage stellt, was denn etwas eigentlich und in seinem letzten Wesen ist. Und die Pointe der Wahrheitssuche besteht eben darin, dass immer eine Kluft zu bleiben scheint zwischen jeder noch so anspruchsvollen Definition eines Dings und dem Ding an sich, so wie auch jede noch so lebensnahe Darstellung eines Dinges, wie es ein Maler liefern kann, doch nur eine raffinierte Form menschlicher Illusion sein kann. Die Wahrheit einer Sache bleibt ein Zielpunkt in der Diskussion wie in der Kunst, der zwar orientierend wirkt, aber selbst nicht in Worte oder Bilder (sowie Eindrücke jeglicher sinnlichen Art) zu fassen ist.

Nochmals übersteigert der Neuplatonismus jene Einsicht, indem aus dem nie einholbaren Zielpunkt menschlichen Zugriffs (gedanklich oder bildlich) ein Prinzip wird. Spätestens mit dem antiken Philosophen Plotin steht fest, dass das *»Eine«* als Urgrund allen Seins und Denkens so überweltlich und transzendent gedacht werden muss, dass nun von ihm ausgehend (also nicht mehr vom menschlichen Gegenstreben konzipiert) alle Sinnbildung in der Welt veranschlagt werden muss. Neuplatonisch haben wir es endgültig mit einem einzigen und durchgehenden Top-Down-Geschehen zu tun, in dem sich der Welt ein Sinn mitteilt. Die gegenläufige Bewegung einer menschlichen Erkenntnis-suche wird dann als ein Einschwingen in die kosmische Sinnstiftung verstanden, ein Nachvollzug der *»logoi spermatikoi«*, der seminalen Konzepte, aus denen heraus alles Werdende unter dem Mond überhaupt nur erkennbar und nachvollziehbar erscheint. Was ursprünglich einmal eine Erkenntnisbewegung – und eine Hilfestellung in der Art und Weise, sich der Wahrheit methodisch und dialogisch zu nähern – war, wird so zum Weltentstehungs- und Weltvergehensgeschehen.

Zuvor noch eine kurze Tilgung metaphysischer Reste: Das Programm lässt sich wiederum auf eine einfache (metaphorische) Grundgleichung bringen: Was von den Renaissance-Autoren noch als eine Top-Down-Inspirationsbewegung angedacht war, erweist sich zunehmend als eine heuristische Herangehensweise, die sich mit der Zeit entwickelt und zuletzt als nachvollziehbarer Designprozess verstehen lässt. Aus der vertikalen Ausrichtung auf Höheres und künstlerisch Eminentes wird so eine horizontale Bewegung fortgesetzter Suche nach der besten Form und der besten Funktion.

Ein Schwanken zwischen den genannten Ausrichtungen – und damit eine grundsätzliche Zweideutigkeit in der Konzeption – findet sich bereits bei Giorgio Vasari:

Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil [giudizio universale] schöpft, gleich einer Form [forma] oder Idee [idea] aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, daß *disegno* nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil [giudizio] entsteht, das im Geist die später von Hand gestaltete und dann Zeichnung [disegno] genannte Sache formt, so darf man schließen, daß *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung [concreto], die man im Sinn hat, von der man sich im Geist [mente] ein Bild [imaginatio] macht und sie in der Idee [idea] hervorbringt.⁴¹

Giorgio Vasaris Zitat aus seinem Werk *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* bringt den Fokus der Diskussion, und den Kern der zuvor aufgezeigten Zweideutigkeit, deutlich zum Ausdruck. Der Disegno, und

41 Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, hg. von Alessandro Nova, Berlin: 2006, S. 98. (Hervorhebungen in der Vorlage)

die bis heute darüber geführten Debatten, sind der Brennpunkt zwischen der Bottom-Up- und der Top-Down-Bewegung, in der die Linie im Design zu verorten ist. Das Zitat steht noch am Anfang der Ablösung von der angesprochenen christlich-neuplatonischen Metaphysik. Jedoch kann eine detailliertere Betrachtung zeigen, dass darin Thesen anklingen, welche die Diskussion bis heute prägen.

Weil es zu den Grundlagen des *Disegno* gehört, ist zuerst die hierarchische Rolle zu bemerken, die das *Disegno* als »Vater« der zentralen Künste der Renaissance einnimmt. Was nun diese zentralen Künste sind, darüber herrscht Uneinigkeit. Während Vasari drei benennt (Architektur, Bildhauerei und Malerei), werden bei anderen Schriften des *Disegno* auch vier Künste benannt, oder die Reihenfolge und Aufteilung geändert.⁴²

Für die vorliegende Fragestellung wichtiger ist die Einigkeit, die darüber herrscht, dass das *Disegno* metaphorisch gesprochen über diesen Künsten und ihren Prozessen steht. Es ist in solcher Hierarchie eine Lösung von rein handwerklichen und alltäglichen Lebenswelten und ihren Werken, demgegenüber dem *Disegno* durch die zugewiesene Vaterrolle noch eine metaphysische Form von Überlegenheit anhaftet. Aber wie schon zuvor angedacht, schwankt das *Disegno* zwischen den beiden Ausrichtungen, und somit ist das Konzept auch nicht nur Teil der geistigen Welt, sondern befindet sich in einem bisher noch zu definierenden Zwischenraum. Dieser Umstand klingt in einer gewissen Unklarheit in der von Vasari formulierten Konzeption des *Disegno* an. Dabei ist dies nicht auf ein Verschulden Vasaris zurückzuführen, sondern kann als Indiz dafür gesehen werden, dass ihm die hybride Bedeutung der Definition bewusst war. Nicht zuletzt ist die bis heute anhaltende Aktualität der

42 Vgl. Kemp: *Disegno*, S. 222.

Es handelt sich hier um eine Spezialdebatte, die mit der Hierarchie von Wissenschaft und den freien und mechanischen Künsten zu tun hat, wie sie aus dem Mittelalter hervorgeht und in der Neuzeit – über Kants Streit der Fakultäten und Diltheys Trennung von Geistes- und Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert bis zur heutigen Debatte über die Beziehung etwa von Lebens- und Geisteswissenschaften reicht.

Debatte auch und immer noch seinen Schriften zu verdanken. Es handelt sich um die Diskussion, die sich um den Kern des Disegno dreht, und die von Florian Arnold in *Die Logik des Entwerfens* klar auf den Punkt gebracht wird: Ist der Disegno die Zeichnung eines Konzeptes oder das Konzept einer Zeichnung? – Oder womöglich gar beides?⁴³

Arnold schlägt mit dieser Zuspitzung für das Disegno eine Lesart vor, in deren Nachvollzug, wie auch zuvor bei Sommer, die Linie und die für sie wichtigen Fragen mitverhandelt wird. Denn genau so, wie die Ambivalenz der verhandelten Frage nach dem Standpunkt und Stellenwert des Entwurfs sich im Begriff des Disegno zuspitzt, fokussiert sich auch, in einer noch grundsätzlicheren Betrachtung, das heißt dann im Disegno selbst, die Frage auf die Linie.

Vor dem Einstieg in die Tiefen des Disegno-Diskurses lohnt eine knappe Betrachtung des gedanklichen Fundaments, auf das Vasari aufbaut. Wie schon bei der Etymologie aufgezeigt sind aus den historischen Ausgangspunkten einige Indizien über den Kern der jeweiligen Begriffe abzuleiten. Erkennbar im obigen Zitat hat Vasari den Begriff des Disegno nicht neu geprägt. Er verwendet das Disegno und damit verbunden die Zeichnung schon als ein eigenständiges Werk, das losgelöst von einer weiteren Ausarbeitung bereits existiert. Und nicht nur losgelöst von solcher Ausarbeitung, sondern auch noch den weiteren Schritten bzw. der Ausgestaltung in verschiedenen Kunstformen. Nachvollziehbar erscheint dabei, wie Vasari auf Diskussionen seiner Vorgänger antwortet und reagiert. Zu nennen sind insbesondere Cennino Cennini, Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci. Ersterer ist wichtig, insofern in seinen Schriften die Zeichnung zum ersten Mal als eigenständiges Werk angesehen und ausgezeichnet wird, also noch bevor Vasari mit seiner Definition eine dementsprechende Feststellung trifft.⁴⁴

43 Florian Arnold: Logik des Entwerfens. Geschichte, Methode und Gegenwart eines umstrittenen Designkonzepts, Bielefeld 2018, S. 33.

44 R. Kudielka: Aus, gezeichnet, zeichnen, S. 30.

Weißt du, was passiert, wenn du dich im Zeichnen mit der Feder übst?

Du wirst ein Fachmann, der fig ist, auswendig, nur aus der Fantasie heraus zu zeichnen.⁴⁵

Mit diesem Zitat von Cennini und der einhergehenden eigenständigen begrifflichen Wertung der Zeichnung werden Voraussetzungen dahingehend geschaffen, die Zeichnung als eigenständiges (Kunst)werk auszugeben. Schon in der ersten überlieferten, schriftlichen Erwähnung des Gedankens wird die Nähe zur Ideen- und Geisteswelt herausgestellt. Der Kern der Diskussion wird schon in den Anfängen sichtbar, von Vasari wird er nur noch deutlicher hervorgehoben. Interessant für unsere Fragestellung wird es an dem Punkt, an dem es in der *concetto*-Diskussion um die Grenze zwischen Idee und Zeichnung geht, als die Schnittstelle von an sich – und gerade noch – Geistigem und bereits anschaulich Nachvollziehbarem, Materiellem: also an der Stelle, an der zwischen der reinen Geometrie im Sinne gedanklicher Verhältnisse und der grundsätzlichen Darstellbarkeit im Zeichnerischen ein Übergang erfolgen muss.

Jener Übergang, das kann bereits vorausgeschickt werden, kann zuletzt in nichts anderem vollzogen werden als dem Ausziehen einer Linie. Sie markiert dann, das ist die These, einen Übergang im ontologischen Sinne: Wo vorher nichts war, ist anschließend etwas, das jeder Form von sinnlicher Erfahrbarkeit und daran anschließender Körperlichkeit vorangeht. Zugleich bezeichnet sie aber auch einen Übergang im Sinne einer platonistischen Top-Down-Bewegung, handelt es sich doch um den Ansatz einer grundsätzlichen Verkörperlichung. Nun wird man sich fragen: Wo genau, ontologisch und metaphysisch, ist die Grenze, die Linie, sofern es sie geben sollte, und womit wird sie gezogen?

Die Frage ist schon in ihrem skizzierten Ausgangspunkt komplex, was allein die geistesgeschichtlichen Aspekte im wortwörtlichen Sinne angeht.⁴⁶ Noch umfangreicher wird die Debatte, sobald im Zuge des späteren, industriell geprägten Designs im 19. Jahrhundert weitere

45 Cennino Cennini: *Il Libro dell'arte*, hg. von Neri Pozza, Vicenza: 1971.

46 Heinz Hirdina: *sthetische Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: 2010, S. 42.

semantische, aber auch soziopolitische, wie zuletzt auch ganz neue philosophische Aspekte ins Spiel kommen.⁴⁷ Schließlich wird ein Spektrum aufgespannt, das nur zu bekannt erscheint mit dem Blick auf das disziplinäre *Zwischen-den-Stühlen-Sitzen* des Designs im Bezug zu seinen angrenzenden Disziplinen. Gerade wegen dem Ausmaß und der einhergehenden Verbreiterung der These wird in dieser Arbeit nicht auf alle diese Bereiche eingegangen.

Es kann nur eine Grundlinie der gedanklichen Fortentwicklung verfolgt werden. Auch dabei gilt jedoch noch zu beachten, dass sich die Techniken und Methoden bei der Verwendung der Linie alleine schon in der Zeichnung in den verschiedenen kreativen Disziplinen stark unterscheiden. Roland Knauer beschreibt in *Entwerfen und Darstellen* diese Pluralität für die Architektur:

Sie tritt hervor in der divergierenden Gestaltung der Lebensentwürfe, der planerischen Konzeptionen, des ästhetischen Repertoires, und sie artikuliert sich nicht weniger signifikant in der Art der Instrumentierung der Entwürfe.⁴⁸

Diese Aussage kann durch die fachliche Nähe der Disziplinen auf die Gestaltung übertragen werden, was bedeutet, dass eine Definition der Linie in der Darstellung, auch bei vorzunehmenden Einschränkungen, der Pluralität der Techniken und Methoden Rechnung tragen muss. Dies beachtend lohnt es sich, eine Einschränkung bei der Analyse des Disegno vorzunehmen, die zwar den Radius von semantischen, soziopolitischen ebenso wie philosophischen Aspekten auf das für die Linie wesentliche, aber nicht die Bandbreite der Gestaltung reduziert. Die Fokussierung, die von Arnold, angelehnt an Georges Didi-Huberman, vorgenommen wird, erfüllt genau diese Ansprüche. Arnold spitzt die Disegno-Frage auf den Status der Kunst gegenüber den Künsten zu. Damit bleibt die Diskussion abstrakt genug, um alle Techniken und Methoden mit einzuschließen, aber trotzdem einen Akzent zu setzen.

47 F. Arnold, 2018, S. 33.

48 Roland Knauer: *Entwerfen und Darstellen. Die Zeichnung als Mittel des architektonischen Entwurfs*, Berlin: 2002, S. 4

Mit Arnold kommt den Künsten der Teil der Lebensweltlichkeit zu, als den »unterschiedlichen Formen einer letztlich nutzerorientierten Praxis«. In Bezug auf die Linie lässt sich mit Arnold die These aufstellen, dass auch schon der Disegno immer noch, zum Teil, lebensweltlich ist. Demensprechend sind auch schon die Gedanken und der zeichnerische Umgang mit dem Konzept des Disegno auf eine nutzerorientierte Praxis ausgelegt.

Das Entwerfen ist dabei keine physische Manifestation der Lebensweltlichkeit, sondern ist ein Beweis für die Ausrichtung des Denkens auf die Lebenswelt.

Diese These kann an diesem Punkt jedoch nur als Ausblick gesehen werden, denn bei Vasari sind davon bisher nur erste Spurenlemente vorzufinden.⁴⁹ Was bei ihm hervorsticht, ist die Unklarheit des Disegno, eine Unklarheit, die genau den Kern dessen trifft, was das Disegno am Ende ausmacht. Mit der Definition, die Vasari vornimmt, werden zwei Aspekte vereint, deren Verhältnis zueinander die Uneindeutigkeit der Formulierung geschuldet ist. Die Begriffe *forma*, *idea*, *congetto* stehen in einem bisher ungeklärten Verhältnis mit der konkreten Zeichnung.

Dieser Unklarheit lässt sich nach Arnold als Frage stellen: Was verbindet ein sowohl inneres als auch äußeres Bild im disegno miteinander?⁵⁰ Diese Sichtweise scheint jedoch im zeitgenössischen Allgemeinverständnis nicht vorhanden zu sein, stattdessen scheint dort das Disegno nichts anderes als eine Umrisszeichnung zu sein, die den klassischen Gegenpol zur Farbgebung bildet.⁵¹ Nach Arnold hat Vasari in seinen Schriften eine weit zukunftsweisendere Vorstellung vom Disegno. Es geht dabei um eine, abermals, hierarchische Zuordnung. Vasari stellt den Disegno dem Kunstwerk als Grundlage voraus. Nicht nur als Konstruktionszeichnung, sondern als Prinzip der Auseinandersetzung und Übung, sowohl des Geistigen als auch des Handwerklichen:

49 F. Arnold, 2018, S. 34.

50 F. Arnold, 2018, S. 33.

51 Leon B. Alberti: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei/De Statua – De Pictura – Elementa Picturae, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt: 2011, S. 283.

Und tatsächlich verhält es sich genau so, denn wer nicht genügend gezeichnet und ausgewählte Dingen an Antikem oder Modernem studiert hat, vermag weder alleine aus Übung heraus gut zu arbeiten noch das nach dem Leben Gemalte zu verbessern und ihm dadurch jene Anmut und Perfektion zu verleihen, die die Kunst unabhängig von der Ordnung der Natur erzeugt, die manches für gewöhnlich nicht schön hervorbringt.⁵²

Was also, in diesem Fall mit Vasaris Worten, für Tizian als fehlend erachtet wird, um mit Michelangelo gleichauf zu sein, ist nicht das rein handwerkliche Können. Stattdessen handelt es sich, hier wieder mit Arnold, um die Schulung und Ausbildung des geistigen Auges.⁵³ Und dies speziell für und als Teil des *Disegno*. Was mitklingt, ist die Unterordnung der Farbgebung, der Farbe, also des *colorito* unter den *Disegno*. Dabei geht es um die Problematik der Verortung im Innen und Außen. »Die Farbe folgt eher dem äußereren, die Zeichnung hingegen mehr dem inneren Auge.«⁵⁴ Wieder dreht sich die Frage nach Idee und Materialität, die sich immer weiter ausdifferenziert. Nach Arnold liegt Vasaris Fokus nicht darauf, dass die Natur wahrheitsgetreu wiedergegeben wird, sondern mit dem geistigen Auge erfasst und idealisiert abgebildet wird; eine Darstellung des *disegno der Natur*. Damit stellt Vasari die Zeichnung nicht nur über, sondern auch vor alle anderen Aspekte des Kunstwerks. Nach ihm ist nur das *Disegno* in der Lage, Bilderzählung, Handlungsverlauf, überhaupt Tat-Sachen im Bild zu schaffen.⁵⁵ Wenn also das *Disegno* die Natur nicht *nur* kopiert, sondern sie zu gleichen Teilen *imitiert* und *idealisiert*, sie gleichsam auf sich selbst zurückwirft, so wirft sich auch das *Disegno* auf sich selbst zurück. »Der *disegno* ist nach dem eigentlichen Ideal der Natur ›designt‹, indem er eine bloß ›naturalistische‹ Natur auf künstlerische Weise ›redesignt‹.«⁵⁶

52 Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, hg. von Alessandro Nova, Berlin: 2005, S. 36.

53 F. Arnold: 2018, S. 35.

54 F. Arnold, 2018, S. 36.

55 F. Arnold, 2018, S. 36.

56 F. Arnold, 2018, S. 37.

Die Aufgabe des Künstlers ist es also, sofern er nicht nur lediglich Stimmungen malen möchte, mithilfe des Disegnos die Idee der Natur, ihre Form, das Disegno der Natur selbst zu erforschen, zu erkennen und deutlich herauszuarbeiten. Vasari selbst gibt zur Methodik und Umsetzung dieses Unterfangens wenig Ansatzpunkte. Jedoch wurde sie von Wolfgang Kemp basierend auf der Analyse eines von Vasari selbst ausgeführten Freskos ausgearbeitet:

Vor dem Blick des Betrachters öffnen sich zwei tonnengewölbte Räume, die durch eine Tür miteinander in Verbindung stehen. Die Schnittfläche der Trennwand ist durch eine Nischenarchitektur ausgezeichnet, welche die Statue eines nackten [...] Mannes aufnimmt. Im Raum links, der von Kerzen beleuchtet wird, arbeitet ein Maler in Gesellschaft dreier Modelle an einem halb vollendeten Bild in Hochformat, das eine Diana zeigt. Das Gewölbe rechts durchschreiten sieben Frauen, darunter zwei Fackelträgerinnen, in Richtung Tür, die zum Atelier führt. Die Rückwand des Raumes öffnet sich auf eine Landschaft, von der die Allegorie der Natur im Bild der vielbrüstigen Herme der Diana Ephesia steht.⁵⁷

Das Fresko hat viele Bedeutungsebenen, die hier den Rahmen sprengen würden. Wichtig ist für die geführte Diskussion, wo das Disegno zu finden bzw. der Übergang zu verorten ist, wo Natur zu Idee und Idee über Ideal ihren Weg in die Kunst findet. Nach Kemp wird dies über die wortwörtlich zentrale Figur des Bildes dargestellt. Die männliche Statue, angebracht in einer Nische in der Trennwand zwischen den Räumen, stellt das Disegno dar:

Dem Disegno kommt auf dem Fresko die gleiche Mittelstellung zwischen Natur und Kunst zu, wie sie ihm theoretisch der Text verleiht, den Vasari in die zweite Ausgabe der *Viten* aufgenommen hatte. Grundsätzlich begegnet das Prinzip Disegno der Natur mit der Absicht, die Gesetzmäßigkeiten, die ihr zu Grunde liegen, in einer Art korrigierender Zusammenschau der einzelnen und unvollkommenen

57 W. Kemp, 1974, S. 228.

Elemente zu erkennen und diese Erkenntnis zu einem Bild, zu einem Concetto gerinnen zu lassen.⁵⁸

Das Disegno schöpft also aus den lebensweltlichen Modellen auf der rechten Seite des Bildes, um sie in ihrer synthetisierten Idealform auf der linken Seite des Bildes auf der Leinwand abilden zu lassen. Das Disegno ist hierbei das Element, das Klarheit und Tatsachen generiert. Die Übersetzungsaufgabe des Disegno wird hier gezeigt mit dem schon viel zitierten Beispiel der Modellwahl des Zeuxis. Er schuf sich, mit der Auswahl der schönsten Körperteile von fünf Frauen, eine ideale Frau.⁵⁹ Bemerkenswert ist aber, dass diese Auswahl im Falle von Vasaris Fresko nicht der Künstler, sondern das Disegno trifft. Damit wird nach Arnold die zugrundeliegende Kompetenz des Disegnos das »Vermittlungsvermögen der Idealisierung überhaupt«.⁶⁰

Die Vermittlung erfolgt zu gleichen Teilen im physischen wie im psychischen, auf einer Art horizontalem, hierarchielosem, Austausch. Mit dem Blick auf den Ideenaustausch und die Ideenfindung kann das Disegno in einer Zwischenbilanz mit Arnold auch als »analytisches Vorstellungs- resp. Einbildungsvermögen«⁶¹ bezeichnet werden. Es ist also dieses Vermögen, das im Rückbezug auf das Fresko die Entscheidungen fällt, und nicht der Künstler.

Betrachten wir Vasaris Schriften, scheint er sich dieser Problematik bewusst geworden zu sein. Er korrigiert diese Diskrepanz, indem er das Disegno kurzerhand zum ursprünglichen, teilweise auch göttlichen Schöpfungsvermögen erhebt. Vasaris Formulierungen dazu bleiben jedoch vage und unscharf. Was fest bleibt, sind an anderer Stelle die Bezüge auf die neuplatonischen Prinzipien, denn mit dem Erhöhen des Disegnos wird es paradoxe Weise auch über sich selbst gestellt:

Denn was könnte jener schlichte Akt der Zeichnung, der disegno im materialen Sinne, gegen dieses Urbild, »die eine Seele, die aus sich

58 W. Kemp, 1974, S. 230.

59 F. Arnold, 2018, S. 38.

60 F. Arnold, 2018, S. 38

61 F. Arnold, 2018, S. 39.

selbst heraus alle Tätigkeiten der denkenden Seele gebiert und nährt, noch anderes bedeuten als ein blasses Abbild, ein Schatten gegen das Licht, das platonische Licht der Wahrheit?⁶²

Aber wie schon eingangs erwähnt, bleibt es auch hier zwiespältig, wenn Vasari an anderen Stellen betont, dass der Akt des Zeichnens im Disegno nicht nur äußerlich, sondern auch maßgeblich daran beteiligt ist, die innere Zeichnung oder das *congetto* überhaupt herauszubilden, zu umschreiben und zu definieren. Und dies wird sich auch weiter durch diese Arbeit ziehen. Der Zeichenakt wird vielfältig genutzt:

Es braucht als den Zeichenakt gleichermaßen im Sinne der Ausübung einer kompositorischen, farblichen und zeichnerischen Synthese- und Analysekompetenz, mithin im Sinne einer (aus)übenden Einbildungskraft und Urteilskraft.⁶³

Arnold bezieht sich damit auf Vasari:

Die Vorstellung an sich vermag die Einfälle weder zu sehen noch sie zu imaginieren, wenn sie ihre Konzeption den leiblichen Augen nicht eröffnet und vorführt, auf daß sie ihr bei der erfolgreichen Urteilsfindung Hilfe leisten. [...] Auf diese Weise bekommt man Übung in der Kunst und bildet Stil und meisterhaftes Urteilsvermögen aus [...]. Ganz zu schweigen davon, daß sich beim Zeichnen auf Papier der Geist mit schönen Ideen füllt und man dabei lernt, alle Gegenstände der Natur aus dem Kopf wiederzugeben, ohne sie ständig vor Augen zu haben [...].⁶⁴

Was Vasari hier nach und nach ausarbeitet, wird von Arnold prägnant und sinnig auf den Punkt gebracht, »dass das vermeintliche Urbild sich lediglich dadurch (auch über sich selbst) ins Bild zu setzen vermag, dass es sich als Abbild seines eigenen Abbildes erkennt.«⁶⁵

62 F. Arnold, 2018, S. 41.

63 F. Arnold, 2018, S. 41

64 G. Vasari, Das Leben des Tizian, 2005, S. 16.

65 F. Arnold, 2018, S. 42–43.

Wie man erkennen kann, stellt sich mit dieser Formulierung auch die Frage danach, ob die bisherige hierarchische Anordnung von Urbild und Zeichnung noch zutreffend ist. Was hier in Vasaris Texten im Werden begriffen ist, ist das Kippen von einer vertikalen Hierarchie in eine horizontale, sich gegenseitig bedingende Wechselwirkung zwischen gleichwertigen Bildern:

[...] eine *Wechselwirkung* zwischen an sich ebenbürtigen Bildern und zwar eine *symmetrische* Wechselwirkung zwischen Bildern, deren vermeintliche Rangfolge sich nicht mehr auf die Unterscheidung Idealität/Materialität zurückführen lässt.⁶⁶

Was bleibt bzw. was sich daraus bildet, ist ein Gestaltungsprozess, in dem diese beiden Teile als für den Prozess integrale Momente sich gegenseitig bedingend zusammenfinden, als Ganzes aus der Summe seiner Teile.⁶⁷ Und die bis hierhin hergeleitete Zwiespältigkeit des *Disegno* ist der Grund, warum es bis heute thematisch aktuell und für die Kunst und das Design prägend geblieben ist. Denn mit seiner gleichwertigen Zweiseitigkeit löst sich das *Disegno*, in sich selbst, von beiden Seiten und findet sich am stärksten in der Mitte seiner Pole als der pure Akt der Vermittlung als »Zeichnung im verbalen Sinne eines Prozesses ihrer wechselseitigen Ausdifferenzierung.«⁶⁸ Geht man den offensichtlichen Schritt von der Analyse des *Disegno* hin zu seiner Bedeutung im aktuellen Designbegriff, dann kann dies noch weiter verstärkt werden, indem man das *Disegno* als Grundlage für die heutige Gestaltung nimmt. Das Design, definiert als Entwurfspraxis, welche die praktische Durchführung und Auseinandersetzung mit dem Entwurf fester Bestandteile der treibenden Fantasie ist.⁶⁹ Nochmal mit Arnold:

66 F. Arnold, 2018, S. 43.

67 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: 1960, S. 34.

68 F. Arnold, 2018, S. 43.

69 Martin R. Deppner: *Design – disegno. Gegen eine Ästhetik des Vergessens*, Bielefeld: 1995, S. 15.

Es geht im Wesentlichen um einen im Wortsinne kreativen Akt der wechselseitigen Bildung von materieller Praxis und konzeptueller Theorie, nicht um eine einseitige Imitation des einen durch das andere.⁷⁰

Die Bedeutung des Disegnos für das Design und die direkte Verbindung als Grundlage und ausdifferenzierendes Element können noch einmal hervorgehoben werden. Das, was das Disegno als einen Prozess der horizontalen Ausdifferenzierung anlegt, wird vom Design in der Moderne ausgestaltet. Das zuvor schon angeklungene Zwischen-den-Stühlen-Stehen des Designs wird zur Tugend, indem ihm nach Arnold die Aufgabe zukommt, einen zentralen Bestandteil der Moderne auszuprägen – dies nämlich als Bindeglied, nicht nur zwischen den verschiedenen Wissenschaften und Künsten, sondern als Vermittlung und Vernetzung zwischen Idee und Materialität durch die in seinem Kern verankerte Ambivalenz: »die Gestaltung einer umfassenden Vernetzung der menschlichen Umwelt, die Himmel und Erde auf ungeheure Weise miteinander verbinden sollte.«⁷¹

Zusammen mit dem Disegno wurde die Linie als stiller Teilhaber, in seiner Form als grundlegender Bestandteil der Zeichnung, bei der vorangegangenen Ausdifferenzierung miterforscht. Das Disegno hat zusammengeführt, was vorher durch die Habitualisierung und Technisierung der Linie getrennt schien. Die beiden Bestandteile der Linie, der lebensweltliche und der geistige, sind zu einer Einheit geworden. Die zuvor gefundene Dreiteiligkeit eint sich wieder, indem die Linie mit dem Disegno zum vermittelnden, definierenden und Tat-Sachen generierenden Element wird. Damit wird die Linie zum Fundament der visuellen Auseinandersetzung mit der Welt und Kernstück der Kommunikation von Raumwahrnehmung.

70 F. Arnold, 2018, S. 45.

71 F. Arnold, 2018, S. 46.