

KARIN KRAUTHAUSEN UND OMAR W. NASIM (HG.)

NOTIEREN, SKIZZIEREN
SCHREIBEN UND ZEICHNEN ALS VERFAHREN DES ENTWURFS

DIAPHANES

»WISSEN IM ENTWURF« IST EINE INSTITUTSÜBERGREIFENDE FORSCHUNGSINITIATIVE DES MAX-PLANCK-INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE (BERLIN) UND DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS IN FLORENZ [MAX-PLANCK-INSTITUT], GEFÖRDERT VON DER FRITZ THYSSEN STIFTUNG UND DER MAX-PLANCK-GESELLSCHAFT.

DAS UMSCHLAGMOTIV IST DEN »CAHIERS« VON PAUL VALÉRY ENTNOMMEN. NOUS REMERCIONS MADAME BOIVIN-CHAMPEAUX POUR LA PERMISSION.

WIR DANKEN DEN ARCHIVEN, BIBLIOTHEKEN UND SAMMLUNGEN, DIE UNS BEI DER BUCH- UND BILD-BESCHAFFUNG UNTERSTÜTZT HABEN. UNSER DANK GILT EBENSÖ LIDIA WESTERMANN, MAREIKE SCHILDMANN UND ALRUN SCHMIDTKE FÜR DAS SORGFÄLTIGE LEKTORAT UND DIE BILDBEARBEITUNG.

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-053-0

© DIAPHANES, ZÜRICH 2010

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: ZEDIT, ZÜRICH

DRUCK: AZ DRUCK UND DATENTECHNIK GMBH, KEMPTEN

KARIN KRAUTHAUSEN VOM NUTZEN DES NOTIERENS VERFAHREN DES ENTWURFS	7
STEPHAN KAMMER DAS WERK ALS ENTWURF TEXTPOLITIK UND SCHREIBPRAXIS BEI ARTHUR SCHOPENHAUER	27
RÜDIGER CAMPE VORGREIFEN UND ZURÜCKGREIFEN ZUR EMERGENZ DES SUDELBUCHS IN GEORG CHRISTOPH LICHTENBERGS »HEFT E«	61
KARIN KRAUTHAUSEN ZWISCHEN AUFZEICHNUNG UND KONFIGURATION DER BEGINN VON PAUL VALÉRY'S »CAHIERS«	89
INTERVIEW MIT MORITZ EPPLE ZUR NOTATION TOPOLOGISCHER OBJEKTE	119
INTERVIEW MIT HANS-JÖRG RHEINBERGER PAPIERPRAKTIKEN IM LABOR	139
OMAR W. NASIM ZEICHNEN ALS MITTEL DER »FAMILIARIZATION« ZUR ERKUNDUNG DER NEBEL IM LORD ROSSE-PROJEKT	159
RALPH UBL ENTWURF UND LEBEN EUGÈNE DELACROIX ALS ZEICHNER	189
DIE AUTORINNEN UND AUTOREN, DIE INTERVIEWPARTNER NAMENINDEX	219 221

VOM NUTZEN DES NOTIERENS
VERFAHREN DES ENTWURFS

I. ENTWURF UND EXPERIMENT

Es gibt Traditionen, über Entwurfsgeschehen jenseits ästhetischer oder teleologischer Vorgaben zu sprechen. Der Physiker und Philosoph Ernst Mach (1838–1916) hat sich wiederholt zu den Prozessen und Umständen geäußert, die wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Erfindungen, aber auch künstlerische Leistungen nicht nur begünstigen, sondern geradezu hervorbringen. Nicht auf den genialischen Einfall, ein logisches Kalkül oder das Spiel der Einbildungskraft nimmt er Bezug – Machs Terminus für wissenschaftliches wie künstlerisches Entwurfsgeschehen lautet *Gedankenexperiment* oder *Experimentieren in Gedanken*:

»Der Projektenmacher, der Erbauer von Luftschlössern, der Dichter sozialer oder technischer Utopien experimentiert in Gedanken. Aber auch der solide Kaufmann, der ernste Erfinder oder Forscher thut dasselbe. Alle stellen sich Umstände vor, und knüpfen an diese die Vorstellung, Erwartung, Vermutung gewisser Folgen, sie machen eine Gedankenerfahrung.«¹

Das Gedankenexperiment ist in diesem Fall – anders als bei vielen späteren Adaptionen des Begriffs – weder als fingiertes Experiment noch als Metapher zu verstehen. Mach schreibt vor dem Hintergrund der deutschsprachigen Psychologie und Physiologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die das geistige Geschehen als Gegenstand einer Experimentalwissenschaft etabliert haben.² Durch die experimentalpsychologischen und -physiologischen Untersuchungen bildete sich ein empirisches Konzept der Psyche aus, zu dem Mach mit seiner Forschung zu den Gesetzen der Empfindung und Assoziation nachhaltig beitrug.³ Mit dem Gedankenexperiment erweitert Mach den Geltungsbereich der Methode des Experiments nun über die Wissenschaften hinaus, indem er sie als beispielhafte

1 Vgl. Ernst Mach: »Über Gedankenexperimente«, in: *Zeitschrift für den Physikalischen und Chemischen Unterricht* 10 (1897), Nr. 1, S. 1–5, hier S. 1.

2 Vgl. dazu Edwin G. Boring: *A History of Experimental Psychology*, New York, London 1935 und Théodule Ribot: *La psychologie allemande contemporaine (École expérimentale)*, Paris 1879.

3 Vgl. zu Assoziation Eckhard Lobsien: *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*, München 1999. Vgl. zu Machs Konzept des Gedankenexperiments Karin Krauthausen: »Wirkliche Fiktionen. Das Gedankenexperiment in Wissenschaften und Literatur«, in: Michael Gamper (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien – ein Kompendium*, Göttingen 2010, S. 278–320 (im Druck).

Entwurfspraxis präsentiert. Dieses Experimentieren in Gedanken ist als systematische Fruchtbarmachung der eigengesetzlich ablaufenden Assoziationsvorgänge zu verstehen. Die Assoziation setzt zwar Sinneswahrnehmungen und Erinnerungen voraus, aber sie ist nicht einem Willen unterstellt. Das Assoziationsgeschehen erscheint in Machs Schriften als faktisches Geschehen, das von dem Assoziierenden selbst nicht beherrscht, aber experimentell manipuliert werden kann.

»Erfindungen und Entdeckungen« sind deshalb nicht das »Ergebnis eines Schöpfungsaktes«,⁴ sondern entstehen durch »allmähliche Auslese«⁵ aus der Manipulation, und man könnte – Machs Begriff der *Ökonomie der Gedanken* erweiternd⁶ – auch sagen: aus der konzentrierten Bewirtschaftung der Assoziationsvorgänge. Der Entwurf neuen Wissens (wie der Entwurf künstlerischer Werke oder technischer Objekte) wird so als geleiteter Findprozess gefasst, der auf einen günstigen »psychischen Zufall«⁷ zielt. Ein solcherart provoziertes »Zufall« ist jedoch kein singulärer Einfall, er gründet weder in bewusster Intention noch in unerklärlicher Willkür, sondern ist eine durch »ausdauernde Arbeit« begünstigte Wahrscheinlichkeit.⁸ Die Entwurfsarbeit geht in der Welt vorstatten, und sie bedarf – daran lässt Machs Begriff des Experiments keinen Zweifel – eines abgesteckten Rahmens sowie der Techniken, Instrumente und Methoden. Entwerfen definiert sich durch den Einsatz von Aufzeichnungen, Schreib- und Zeichensystemen, von Techniken der Darstellung und Sichtbarmachung und durch ein grundlegendes Experimentalverfahren: die möglichst kontinuierliche Variation von Umständen und Vorstellungen.⁹

Der vorliegende Band widmet sich den *Verfahren des Entwurfs* und beginnt aus guten Gründen mit Machs Überlegungen. Sein Konzept ist für ein historisches und kritisches Verständnis des Entwurfs interessant, insofern es auf den folgenden drei Aspekten aufbaut: Zum Ersten geht Mach von einem erkennbar geregelten, aber keineswegs mechanischen Provokations- und Herstellungsverfahren aus (»Gedankenexperiment«); zum Zweiten begreift er den »geistigen« Anteil daran (»Assoziation«) als empirisches Geschehen (»Gedankenerfahrung«),

4 Ernst Mach: »Über den Einfluß zufälliger Umstände auf die Entwicklung von Erfindungen und Entdeckungen« (1895), in: ders.: *Populär-Wissenschaftliche Vorlesungen*, Leipzig 1896, S. 275–296, hier S. 294.

5 Ebd.

6 Vgl. zum Begriff der *Ökonomie der Gedanken* (in späteren Schriften auch: *Denkökonomie*) Ernst Mach: *Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-Kritisch dargestellt*, Leipzig 1883, S. 452–466.

7 Mach: »Über den Einfluß zufälliger Umstände auf die Entwicklung von Erfindungen und Entdeckungen« (Anm. 4), S. 289.

8 Vgl. ebd., S. 294: »Forscher und Künstler empfehlen die ausdauernde Arbeit.«

9 Vgl. zu den technischen und materiellen Instrumenten des *Denkens als Experimentieren* bei Mach Christoph Hoffmann: »Schreiben, um zu lesen. Listen, Klammern und Striche in Ernst Machs Notizbüchern«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008, S. 199–211. Vgl. zur Methode der Variation Mach: »Über Gedankenexperimente« (Anm. 1), S. 3.

das methodisch provoziert werden kann (»Variation«); und zum Dritten bestimmt er die Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen künstlerischen, wissenschaftlichen und anderen Entwurfsprozessen allein pragmatisch und nicht über metaphysische oder anthropologische Kategorien. So sehr dieses Entwurfsmodell die Disziplinengrenzen transzendiert, so sehr wird es zugleich an Materialitäten und Praktiken zurückgebunden. Darin inspiriert Mach auch die Herangehensweise der vorliegenden Publikation, die Entwurfsgeschehen aus Wissenschaften, Künsten und Philosophie gleichberechtigt nebeneinanderstellt und nach den Verfahren fragt, die in den einzelnen Beispielen zum Einsatz kommen.

Machs dezidierte Konzeptualisierung weist darauf hin, dass Begriff und Bedeutung des Entwurfs nicht allein in den Künsten und der Kunstphilosophie, sondern auch in den Wissenschaften und der Wissenschaftstheorie geprägt worden sind, und dies insbesondere im späten 19. und im 20. Jahrhundert. In diesen Wissensfeldern entfaltet sich dabei ein Verständnis des Entwurfs, für das im Folgenden drei Profilierungen vorgestellt werden: eine strukturbezogene (I.), eine individualitätsbezogene (II.) und eine materialbezogene (III.).

In struktureller Hinsicht erscheint der Entwurf als paradigmatische Vermittlungsform zwischen wissenschaftlichem Subjekt und wissenschaftlichem Objekt, wie es der französische Epistemologe Gaston Bachelard 1934 in *Le nouvel esprit scientifique* formuliert: »Über dem *Subjekt* und jenseits des unmittelbaren *Objekts* gründet die Wissenschaft im *Projekt*. Im wissenschaftlichen Denken nimmt das Denken des Objekts durch das Subjekt stets die Form des Projekts an.«¹⁰

Bachelards Diktum ergeht vor dem Hintergrund der nicht-euklidischen Geometrie des 19. und der modernen Physik des beginnenden 20. Jahrhunderts sowie unter Bezug auf Experimentalpraktiken. Der Entwurf (»*Projekt*«) charakterisiert hier den eigentlichen Modus jener Wissenschaften, deren Gegenstand eben nicht eine unmittelbare Wirklichkeit ist, sondern »wissenschaftliche Wirklichkeit« (»le réel scientifique«).¹¹ Das Neue an der nicht-euklidischen Mathematik wie der modernen Physik eröffnet sich nach Bachelard daher nur in einer »nichtcartesische[n] Epistemologie«,¹² die an die Stelle einer Dialektik von Rationalismus und Realismus deren Verschränkung setzt. In diesem Verständnis arbeiten die Wissenschaftler an der buchstäblichen Realisierung von »rationale[n] Gebilde[n]«. ¹³ Die Realisierung geschieht als Korrekturarbeit an den Entwürfen und insbesondere im Experiment. Man muss »die Phänomene sortieren, filtrieren, reinigen, in die Gußform der Instrumente gießen; ja, sie werden auf der Ebene der Instrumente

10 Gaston Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist*, Frankfurt a.M. 1988, S. 7–23, hier S. 17. Bachelard spricht nicht von »Denken«, sondern umfassender von »médiation«. Vgl. Gaston Bachelard: *Le nouvel esprit scientifique*, Paris 1934, S. 11.

11 Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist* (Anm. 10), S. 11. Frz. Ausgabe (Anm. 10), S. 5.

12 Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist* (Anm. 10), S. 13.

13 Ebd., S. 19.

erzeugt.«¹⁴ Die Wissenschaft ist eine »Phänomenotechnik«, und deren Merkmal ist eine rekursive Koppelung, die poetisch und evolutiv funktioniert: »Sie [die Wissenschaft] lernt aus dem, was sie konstruiert.«¹⁵

Bachelards poetische Bestimmung des Experiments und der Wissenschaften weitet die Bedeutung des Entwurfs aus, da er als Wissensgenerator schlechthin verstanden (aber dabei als materiale Wirklichkeit konzipiert) wird. Dennoch konditioniert Bachelard das Entwurfsgeschehen auch, indem er es nach dem Vorbild der mathematischen Konstruktion und damit als regelgeleitetes und rationales Vorgehen begreift. In späteren wissenschaftsphilosophischen Untersuchungen zu den Experimentalwissenschaften des 20. Jahrhunderts verstärkt sich das Interesse am Entwurf, und die finale Funktionalisierung der Forschungsprozesse wird relativiert. Hans-Jörg Rheinberger verweist auf Thomas Kuhn, wenn er schreibt, dass ein Forschungsprozess »von vorneherein durch Mehrdeutigkeit charakterisiert [ist]: er ist nach vorne offen.«¹⁶ In Kuhns und Rheinbergers Untersuchungen zu Forschungsabläufen wird Bachelards Verständnis von Wissenschaft als Entwurf aufgenommen, der Entwurf aber als ein Geschehen mit begrenzter »Zielgenauigkeit«¹⁷ beschrieben. Forschung meint in dieser strukturellen Perspektive nicht Willkür, aber sehr wohl ein »Spiel der Hervorbringung von Neuem«.¹⁸ Für dieses »Spiel« bildet das Experiment ein produktives Setting. Seine Funktion liegt weniger im Beweis oder der Falsifikation von Hypothesen und Theorien, sondern in der Herbeiführung von Zukunft: »Als die kleinsten vollständigen Arbeitseinheiten der Forschung sind Experimentalsysteme so eingerichtet, daß sie noch unbekanntes Antworten auf Fragen geben, die der Experimentator ebenfalls noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist.«¹⁹

Das Experiment gerät so zum tastenden Versuch – und gerade darin zum Garant der Entstehung und Entwicklung von Wissen. Seine Einrichtung zielt auf die Provokation eines Möglichkeitsraums, dessen Reglementierung nur gerade so weit gehen darf, dass Anschlüsse wahrscheinlich werden, zum Beispiel Rekursio-

14 Ebd., S. 18.

15 Ebd., S. 18; Vgl. zum historischen Verständnis der Poiesis als Erzeugen von Neuem Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982, sowie zur Vorgeschichte Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen« (1957), in: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1986, S. 55–103.

16 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* (2001), Frankfurt a.M. 2006, S. 25. Wie Rheinberger klarstellt, geht es hierbei nicht um die triviale Feststellung einer faktischen Unvollkommenheit des Experiments, sondern um eine grundlegende Verschiebung der wissenschaftsphilosophischen Perspektive, sodass Entdeckungszusammenhänge erkennbar und die Funktion des Unschärfen in den Wissenschaften beobachtbar werden. Vgl. ebd., S. 25 und 27. Vgl. außerdem Thomas Kuhn: *The Trouble with the Historical Philosophy of Science*, Cambridge, Mass. 1992.

17 Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (Anm. 16), S. 25.

18 Ebd., S. 31.

19 Ebd., S. 25.

nen und Transformationen. Das Privileg der Experimentalsysteme liegt nicht in einer Technik der »Entdeckungen« in der Empirie, sondern darin, das Beispiellose hervorbringen und stabilisieren zu können. In dieser Hinsicht muss das Experiment im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert für eine Konzeptualisierung des Entwurfs berücksichtigt werden.

II. ENTWURF UND SELBSTTECHNIK

Das Interessante an den genannten strukturellen Konzeptionen des Entwurfs in den Wissenschaften ist, dass sie eine anthropologische Begründung des Entwurfsgeschehens vermeiden. Doch wie tritt der einzelne Wissenschaftler in den Entwurfs-Maschinen der Experimentalsysteme auf, wie wird die Rolle des Individuums in diesem Entwurfsgeschehen bestimmt, welche Handlungsspielräume eröffnen sich?

Der Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck beschreibt den Wissenschaftler als den in einem bestimmten »Stil« der Ausführung »Geübten«.²⁰ Rheinberger nimmt dies auf und geht von einem »Werkstattcharakter«²¹ der (biomedizinischen) Forschung aus, da diese auf einem erlernten und eingeübten Geschick der Forscher im Umgang mit Instrumenten und Materialien beruht. Zu diesem Geschick gehören nicht nur reflektierte Methoden und etablierte Techniken, sondern auch ein *implizites* oder *stummes* Wissen, das nicht rational gesteuert werden muss.²² Das erworbene »gestisch[e] Repertoire[e]«²³ und die damit verbundene »erworbene Intuition«²⁴ bestimmen den Handlungsraum des Wissenschaftlers in Experimentalsystemen. In diesem Sinne steht der Forscher den Materialitäten und epistemischen Praktiken nicht gegenüber, er ist vielmehr in sie »verwickelt«.²⁵ Will man das Nachdenken und Agieren des Forschers aus einer epistemologischen Perspektive beschreiben, dann gilt es, die Exteriorität des Denkens und Gestaltens zu analysieren. Das muss nicht in eine völlige Auflösung des Subjekts in Materialitäten, Medien, Techniken und Handlungsanweisungen – also einen Determinismus der Techniken und Dinge – münden. So verwendet Rheinberger etwa den Begriff der »Kunstherrlichkeit« und insbesondere der »Virtuosität«,²⁶ um den Anteil des Individuums am wissenschaftlichen Entwurfsgeschehen zu charakterisieren.

20 Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und vom Denkkollektiv* (1935), Frankfurt a.M. 1980, S. 126.

21 Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (Anm. 16), S. 24.

22 Vgl. ebd., S. 93, und (zu »tacit knowing«) Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Gloucester Mass. 1983.

23 Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (Anm. 16), S. 93.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 22.

26 Ebd., S. 20.

Dies wird der Eigendynamik der Experimentalforschung gerecht, denn zu den Vorzügen des Experiments gehört nicht zuletzt der unvorhersehbare Impuls zur Richtungsänderung – der von Fleck so genannte »Kolumbus-Effekt«. ²⁷ Daher kann und darf die Leistung des Experimentalwissenschaftlers gerade nicht in der rationalen Antizipation des Geschehens oder einer erwartbaren Vorführung liegen: »Experimentelle Virtuosität zeigt sich nicht in der vollendeten Demonstration, sondern darin, sich im Raum einer solchen Erkundung bewegen zu können.« ²⁸

Die Virtuosität des Forschers liegt in seiner Fähigkeit, mit dem notwendigen Unvorhersehbaren gekonnt umzugehen. Die »experimentelle Wegmacherei«, ²⁹ an der der Forscher sich beteiligt, verlangt ihm *improvisatorisches* Geschick ab – so könnte man Rheinbergers Thesen zur Virtuosität aus der Sicht der Rhetorik erläutern. Begriff und Verständnis der Improvisation verweisen in diesem Zusammenhang nicht auf die romantische Ästhetik, deren Vertreter zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Bühnen-Improvisatoren das Genie am lebenden Objekt beobachten wollten. ³⁰ Bezieht man Rheinbergers Verknüpfung der Virtuosität mit Übung sowie seine Relativierung des anthropologischen Faktors durch die Dynamik des experimentellen Arrangements mit ein, bietet sich an dieser Stelle ein anderes Verständnis von Improvisation an. Die Differenz, die dabei relevant wird, ist die zwischen *Automatismus* und *Selbsttechnik*.

Einschlägig dafür sind die Ausführungen des Quintilian zum Vermögen der Stegreifrede (die *ex tempore dicendi facultas*). ³¹ Die Stegreifrede ist bei Quintilian eine Herausforderung für den Rhetor, die alle seine Fertigkeiten verlangt und zur höchsten Kunst der Rhetorik gehört. Das Extemporieren impliziert das gesamte Regelwerk des rhetorischen Systems, doch es tut dies gerade nicht als mechanische Regelbefolgung. Im »via dicet« des Stegreifredners – einem Sprechen,

²⁷ Der *Kolumbus-Effekt* lautet: »Man sucht nach Indien und findet Amerika.« Zitiert nach Hans-Jörg Rheinberger: »Experimentelle Virtuosität«, in: ders., Norbert Haas und Rainer Nägele (Hg.): *Virtuosität* (Liechtensteiner Exkurse VI), Eggingen 2007, S. 13–28, hier S. 14. Vgl. auch Fleck: *Die Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (Anm. 20), S. 91.

²⁸ Rheinberger: »Experimentelle Virtuosität« (Anm. 27), S. 14.

²⁹ Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (Anm. 16), S. 95.

³⁰ Vgl. hierzu Angela Esterhammer: *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge 2008; Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann u.a.: »Improvisation als interdisziplinäres Forschungsfeld«, in: dies. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2009, S. 11–18. Vgl. außerdem ein Forschungsprojekt, das Sandro Zanetti 2010 ins Leben gerufen hat: *Improvisation und Invention: Findkünste, Einfallstechniken, Ideenmaschinen* (www.improvent.net [aufgerufen: März 2010]).

³¹ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, 2 Bde., hgg. und übers. v. Helmut Rahn (1975), Darmstadt 2006, hier Bd. 2: 10. Buch, 7. Kapitel: »Die Rede aus dem Stegreif«, S. 529–543, §§ 1–33 (im Folgenden wird der § direkt nach dem Zitat im Text genannt). Vgl. zur substantiellen Bedeutung der Improvisation in Quintilians Rhetorik Chris Holcomb: »The Crown of All Our Study. Improvisation in Quintilian's Institutio Oratoria«, in: *Rhetoric Society Quarterly* 31 (2001), Nr. 3, S. 53–72.

das zwar aus dem Moment heraus entwickelt wird, aber dennoch den Eindruck erweckt, dass der Sprechende »in seiner Rede einem festem Weg folgen will« (§ 6) – trifft man *avant la lettre* auf eine Technik der virtuosen »experimentellen Wegmacherei« (Rheinberger), insofern auch bei Quintilian situative Unwägbarkeit und erworbenes persönliches Geschick zusammenkommen. Den dezidierten Bezug zwischen *Theorie* und *Praxis* stiftet Quintilian durch die *Übung*. Das Methodische des »via dicet« beruht auf »Gewöhnung und Übung« (§ 8), insbesondere durch »das viele schriftliche Üben« (§ 4). ³² Erst die Übung setzt den Redner in den Stand, unvorbereitet zu sprechen, und das heißt bei Quintilian eben nicht: Geschriebenes, Gelerntes auswendig vorzuführen, sondern *frei* zu sprechen, denn die Stegreifrede geht mit dem Zufall um, der Redner muss sein »Glück versuchen« (§ 32). ³³ Im »via dicet« des Extemporierenden geht es nicht um einen von vornherein festgelegten, das heißt aus der Theorie und den Regeln wie mit Hilfe einer Karte bestimmbar, direkten Weg. Der Redner muss vielmehr situativ navigieren: Er ist in die Umstände seines Redens verwickelt und stets mit mehreren Handlungsmöglichkeiten und Reaktionsanforderungen konfrontiert. So bahnt sich seine Rede dank geschulter intuitiver Antizipation erst ihren Weg.

Für eine solche komplexe Herausforderung genügt »vernünftige Überlegung« (§ 9) nicht, es bedarf vielmehr der Abläufe, die nicht vom Verstand gesteuert werden: »Fertigkeit« und »Routine« (§ 11). ³⁴ Der meisterhafte Redner ist in seiner »ars«, das heißt seiner »Kunstübung« (§ 12) ³⁵ geübt nach Art der »Jongleure« (§ 11), er hat sich Regeln und Techniken durch Übung angeeignet, sodass er eine ihm eigene »Gewandtheit« (§ 18, § 20) entwickelt hat. Die von Quintilian beschriebene Fähigkeit, aus dem Stegreif kunstgerecht zu sprechen, stellt eine Art der Improvisation dar, die auf Methoden, Techniken und auf praktischer Übung beruht. Improvisation, und von diesem Modell ausgehend auch: experimentelle Virtuosität, meint in diesem Sinne eine Artistik des Entwurfs. Deren Ursprung liegt zu einem beträchtlichen Teil in einer regelmäßigen Praxis, die das Individuum in einer bestimmten Weise ausbildet.

Damit wird aber auch deutlicher, wie die Position des Individuums in Entwurfszusammenhängen zu fassen ist. Quintilians Anweisungen zur Stegreifrede gehen über den konkreten Anlass hinaus und nehmen auf regelmäßige Praktiken Bezug, die einen weiten Zeithorizont implizieren. Das kunstvolle improvisierte Sprechen wird möglich vor dem Hintergrund einer lebenslangen Praxis

³² Quintilian nennt hier außerdem »beständige Lektüre« und »lange Studienzeit«.

³³ Zu »Zufall« (»casus«) als Bedingung der Stegreifrede vgl. auch § 3. An dieser Stelle beginnt auch Quintilians Vergleich der Stegreifrede mit einer stürmischen Schiffsreise, bei der der Steuermann auf die wechselnden Winde reagieren muss. Vgl. die Fortführung in § 23.

³⁴ Quintilian nennt hier neben dem lateinischen Ausdruck »usus quidam irrationalis« auch den griechischen »alogos tribē«.

³⁵ Ebd., § 12.

des schreibenden oder rein gedanklichen Entwerfens, die selbst weder an einen Anlass, ein Endprodukt noch an eine Vorführung gebunden ist.³⁶

In dieser Hinsicht formulieren Quintilians Empfehlungen zur *ex tempore dicendi facultas* kein Problemlösungsverfahren, sondern eine *Selbsttechnik* in dem Sinne, den Michel Foucault diesem Begriff gegeben hat. Foucault hat seine Untersuchung der Macht- und Herrschaftstechnologien zu Beginn der 1980er Jahre um eine Analyse jener Praktiken ergänzt, durch die ein menschliches Wesen zum Subjekt wird. In den Techniken antiker *Selbstsorge* erkennt er die Idee eines Selbst, das wie ein Kunstwerk (im Sinne des *techn*-Begriffs) aufgebaut werden soll. Die Selbsttechnologie oder »*techn tou biou*« zielt nicht auf ein konkret zu schaffendes Werk, sondern auf »[...] diese vergängliche Sache, die eben das Leben desjenigen ist, der diese *techn* umsetzte.«³⁷ Dabei spielt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Selbst und Schreiben (*écriture*) eine besondere Rolle, und zwar angesichts der *hypomnemata*, einer Art Notizbücher oder Hefte, die zur Zeit Platons zum geschäftlichen, administrativen, aber auch zum persönlichen Gebrauch aufkamen. Diese neue Technologie der Notizbücher diente einer Praxis, ohne die die Lebenskunst nicht denkbar ist: der »*askêsis* [...]«, unter der man eine Übung seiner selbst durch sich selbst verstehen muss.«³⁸ Dieses asketische Regime des Selbst basierte auf der Praxis des Schreibens, doch zielte es dabei nicht auf eine Gewissensbefragung oder Selbstprüfung. Das Ziel des Schreibens war ein reguliertes Verhältnis zu sich selbst, und dies sollte unter anderem durch das Notieren im Sinne eines Festhaltens von Gehörtem, Gelesenem, also: bereits Gesagtem ermöglicht werden.³⁹ Die Notizbücher dienen nicht der *Selbstdarstellung*, sondern der *Konstitution* des Selbst durch *Übung*, denn, wie Foucault betont, »[...] es ist nicht zufriedenstellend zu behaupten, dass das Subjekt in einem symbolischen System konstituiert wird. Es wird in wirklichen Praktiken – historisch analysierbaren Praktiken – konstituiert.«⁴⁰

³⁶ Vgl. hierzu Wolfram Ax: »Improvisation in der antiken Rhetorik«, in: Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann u.a. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2009, S. 63–78. Ax interpretiert Quintilians Aussagen dahingehend, dass das Schreiben zur Vorbereitung für eine bestimmte Redesituation dient. Mir geht es hingegen um ein Verständnis des Übens und Notierens im Sinne einer längeren Praxis, die eine Fertigkeit herstellt.

³⁷ Vgl. Michel Foucault: *Le souci de soi*, Paris 1984. Michel Foucault, Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow: »Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit«, in: Michel Foucault: *Dits et Écrits. Schriften*, Bd. 4: 1980–1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba u.a., Frankfurt a.M. 2005, S. 747–776, hier S. 755.

³⁸ Michel Foucault: »Über sich selbst schreiben«, in: ders.: *Dits et Écrits. Schriften*, Bd. 4: 1980–1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba u.a., Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521, hier S. 505.

³⁹ Vgl. Foucault u.a.: »Zur Genealogie der Ethik« (Anm. 37), S. 768–770.

⁴⁰ Ebd., S. 773.

Foucaults genealogische Perspektive bringt die Historizität der Subjekt-Konzeptionen des 19. Jahrhunderts in Erinnerung und fragt damit auch nach der Möglichkeit eines anderen Verständnisses, bei dem das Selbst als Ergebnis von Praktiken und Technologien begriffen wird – Technologien, zu denen auch Schreibpraktiken gehören. In diesem Voraussetzungsgefüge lassen sich Quintilians Überlegungen zu den lebenslangen Praktiken, die die kunstvolle Improvisation des Rhetors ermöglichen, aber auch Rheinbergers Überlegungen zur Virtuosität des Experimentators als Selbsttechniken begreifen. Als Praxis hat die Virtuosität des Experimentators dann ebenso Anteil am Entwurf neuen Wissens wie die Instrumente und Materialitäten des Experiments.

Es stellt sich die Frage, inwieweit eine ähnliche Konzeption auch zur Interpretation künstlerischer Schaffensprozesse des 19. und 20. Jahrhunderts in Betracht zu ziehen ist. Zu untersuchen wäre dabei eine besondere Einrichtung der Produktion von Literatur und Kunst, die das Entwerfen als Selbstpraktik zum Prinzip hat. Für die literarische Produktion hat Rüdiger Campe am Beispiel von Franz Kafka bereits beschrieben, wie es im 20. Jahrhundert zu einer Relativierung des abgeschlossenen Werkes zugunsten von zeitlich entgrenzten Schaffensprozessen kommt, bei denen das Schreiben *in actu* die wesentliche Praxis darstellt.⁴¹ Stephan Kammer hat am Beispiel von Robert Walsers Produktionsästhetik ausgeführt, dass es hier um eine *Ästhetik der Existenz* geht, das heißt um Selbsttechnologien, die sich als Praktiken des Lesens und Schreibens beschreiben lassen.⁴² Insofern bei den erwähnten Beispielen Schreiben *in actu* als Entwurfsgeschehen in den Vordergrund tritt, wird auch die Frage nach der Bedeutung von Skizzen und Notizen mit Dringlichkeit aufgeworfen. Für Quintilian war das Notieren eine wesentliche Vorbedingung der Kunst der Improvisation, und zwar gerade als vorläufige Form des Schreibens. In seinen Anweisungen zur *ex tempore dicendi facultas* durchdringen sich Schreiben und Reden, sodass auch die aus dem Stegreif gesprochenen Worte »eine Färbung der schriftlichen Arbeit« (§ 7) annehmen. Die perfekte Technik des Extemporierens zeigt sich nicht in der vollendeten Aufführung eines schriftlichen Textes, sondern als Fertigkeit zu spontanem Entwerfen – diese aber bedarf zur Übung und zur Vorbereitung (sowie gelegentlich zur Stütze) des notierenden Schreibens, der »knappe[n] Form der Aufzeichnung« (§ 31). Was hier als Medium des Entwerfens und zugleich als Selbsttechnik in den Blick gerückt wird, sind Aufzeichnungspraktiken jenseits der Finalität: Notieren und Skizzieren.

⁴¹ Vgl. Rüdiger Campe: »Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen«, in: Davide Giurato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132.

⁴² Vgl. Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003. Vgl. auch Jörg Dünne: *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen 2003.

III. ENTWURF UND VERFAHREN

Das heute verbreitete Verständnis des Notierens als gelegentliches Aufschreiben oder eiliges Festhalten vergisst die lange und bedeutsame Geschichte des Notierens als gelehrter Technik der Wissenserstellung. Übersehen wird dabei auch, dass Elemente dieser Tradition sich noch im 19. und 20. Jahrhundert in den Notizbüchern von Künstlern, Wissenschaftlern und Philosophen wiederfinden und mit modernen Entwurfsabläufen verbunden werden. In der frühen Neuzeit unterlag diese Praxis Regulierungen, die durch Handbücher zur Art und Weise des richtigen Notierens propagiert wurden.⁴³ Bei diesen Anweisungen ging es um die Auswahl dessen, was bei Lektüren zu exzerpieren sei, die Form des Notierens sowie um die Sortierung und Verknüpfung des so gewonnenen Materials. Zu den gelehrten Techniken des Notierens zählten auch Operationen, die auf den Entwurf neuer Texte hinarbeiten, etwa die Bildung von Lemmata. Waren Manuskripte erstellt, kamen verstärkt rhetorische Verfahren der Korrektur zum Zug, die zur Überarbeitung des Geschriebenen anleiteten und das noch zu Schreibende strukturierten. Wie bedeutsam das Notieren war, zeigt sich unter anderem daran, dass verzettelte Notizen vererbt und in manchen Fällen teuer gehandelt wurden – sie waren wertvoll, weil bereits für die Weiterverarbeitung aufbereitetes Wissen.⁴⁴ Ab dem 18. Jahrhundert ändert sich jedoch die Funktion des Notierens. Die Auswertung der Beobachtungen und Erfahrungen des Schreibenden gewinnt nunmehr an Bedeutung gegenüber der Auswertung von Lektüren. Das Notieren dient nicht mehr allein der Versammlung und Rekombination etablierten Wissens, sondern wird – bei gleichen Notiertechniken – zum »research tool«.⁴⁵ Für das 19. und 20. Jahrhundert schließlich kann man von einer Konjunktur individueller oder sogar idiosynkratischer Ausprägungen von Notiertechniken ausgehen. Die Formalisierung des Notierens wird niederschwelliger, die Praxis ist zunehmend durch den Schreibenden beziehungsweise eine spezielle Schreibsituation bedingt. Paul Valéry hat diesen modernen Zustand am Beispiel der Handschrift beklagt und auf einen Medienwechsel zurückgeführt: Die Kopisten haben

⁴³ Vgl. Ann Blair: »Note Taking as an Art of Transmission«, in: *Critical Inquiry* 31 (2004), Nr. 1, S. 85–107. Sie nennt vor allem die im 17. Jahrhundert verbreiteten Handbücher von Francesco Sacchini (*De ratione libros cum profectu legendi libellus*, zuerst 1614) und Jeremias Drexel (*Aurifodina*, zuerst 1638). Beide Handbücher finden zahlreiche Nachfolger. Vgl. hierfür ebd., S. 96f, Anm. 28.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 104. Wie weit die Praxis des Notierens in die Wissensbildung hineinreicht, zeigt sich auch am Beispiel der Kaufmannsbücher. In deren methodischer Protokollierung (täglich und der Folge nach im Sudelbuch sowie zusätzlich qua Auswahl und Übertragung in den Hauptbüchern) erkennt Mary Poovey den Ursprung der »Tatsachen«, der »facts«. Vgl. Mary Poovey: *A History of Modern Fact. Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society*, Chicago 1998.

⁴⁵ Blair: »Note Taking as an Art of Transmission« (Anm. 43), S. 103.

als mechanische »Schön«-Schreiber die Kalligraphie überflüssig gemacht und der Buchdruck hat endgültig dazu geführt, dass die großen Schriftsteller die Kontrolle über ihre Schreibakte aufgegeben und sich dem Kritzeln und der Unlesbarkeit ergeben haben. Die Konsequenzen sind weitreichend:

»Aber als das Schreiben aufhörte, eine Kunst zu sein, das heißt ein Kalkül unserer Akte, – zeigte es mehr und mehr die durch den Instinkt gesteuerten Bewegungen des schreibenden Lebewesens an, – seine Stimmung, seinen Zustand, die Normalwerte seiner Nerven, seinen unbewussten Kräftehaushalt, seine Zwangsvorstellungen, seine Auslassungen und seine Triebe. Das Ornament von einst hat sich in eine Graphik verwandelt, doch diese ist Bedingungen der Konventionalität unterworfen.«⁴⁶

Valéry beginnt mit einem Verweis auf Quintilians Rhetorik der Gesten, um im Anschluss auszuführen, dass das Schreiben der Schriftsteller leider diese Virtuosität der Ausführung verloren hat und im 19. Jahrhundert schließlich Gegenstand einer »Graphologie«⁴⁷ geworden ist. Foucaults Überlegungen zu Selbsttechniken aufnehmend könnte man sagen: Das Schreiben ist von einer kunstvollen Technik, die eine Ästhetik der Existenz hervorbringt und strukturiert, zur »Aufzeichnung« eines Körpers und einer »Psyche« geworden. Was sich dann zu lesen gibt, ist nach Valéry eben keine Kunst (und keine Selbsttechnik), sondern Konventionalität.

Im 19. und 20. Jahrhundert verändert sich die Bedeutung des Schreibens und Zeichnens als Instrument der Wissenserstellung insofern, als beide Kulturtechniken weniger eindeutig funktionalisiert oder ausgerichtet erscheinen und daher frei werden für neue Konditionierungen und Zuschreibungen. Diese Besetzung von Schrift und Zeichnung als Spuren einer Psyche und eines Körpers, die zum Objekt verschiedener Wissenschaften werden, ist der Gegenstand des von Barbara Wittmann herausgegebenen Bandes: *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*.⁴⁸ Doch lässt sich in diesem Zeitraum auch beobachten, wie das Schreiben und Zeichnen für Wissenschaftler, Künstler und Philosophen (jenseits graphologischer oder psychologischer Aufladung) als partiell informeller *Operationsraum* an Bedeutung gewinnt. Christoph Hoffmann hat diesen Verfahrensraum mit *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung* in den Blick genommen. Die Beiträge dieses Sammelbandes belegen mit ihrem vielfältigen Aufzeichnungsmaterial, dass die Medienkonkurrenz des 19. und 20. Jahrhunderts (vor allem Photographie, Schreibmaschine und Buchdruck)

⁴⁶ Paul Valéry: »Le manuscrit«, in: ders.: *Notes sur le livre et le manuscrit*, Paris 1926, S. 35–37, hier S. 36. [Dt. Übersetzung: K.K.]

⁴⁷ Ebd., S. 37. Vgl. zu Quintilian ebd., S. 35.

⁴⁸ Vgl. Barbara Wittmann (Hg.): *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Reihe »Wissen im Entwurf«, Bd. 2, Zürich, Berlin 2009.

die Einsatzmöglichkeiten des Schreibens und Zeichnens eher schärft als beeinträchtigt.⁴⁹ Es ist gerade die »schlichte Ausstattung«, durch die das Schreiben und Zeichnen sich genau in seine »Funktion im Ganzen des Forschungsprozesses«⁵⁰ einpassen lässt. Diese Diagnose lässt sich auch dem vorliegenden Band *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* voranstellen. Die idiosynkratische Ausprägung des Notierens und Skizzierens ersetzt deren instrumentellen Charakter nicht, sondern macht ihn vielfältig ausrichtbar. Die eher formalisierte Technik des gelehrten Notierens wird dabei durch Versuche und Praktiken ergänzt oder überlagert, die spezifischen Kontexten geschuldet sind und sich nach und nach, im Zuge der Emergenz ihrer eigenen Wiederholbarkeit, zu Verfahren ausbilden. Zu den etablierten Techniken des Notierens treten Verfahren, deren Genese und Operationalität sich von Fall zu Fall bestimmen.

Wie nun verhält es sich mit dem Skizzieren? Folgt man der Etymologie, gelangt man zu den griechischen Verben »*schediázein* = *flüchtig sein, aus dem Stegreif etwas tun*« respektive »*autoschediázein* = *improvisiert reden*«,⁵¹ die in der antiken Rhetorik für die Kunst der rednerischen Improvisation verwendet werden. So wären Notieren und Skizzieren als äquivalente Techniken zu verstehen, mit dem Unvorhersehbaren auf gekonnte Weise umzugehen. Trotz dieser gemeinsamen Herkunft und der modernen Äquivalenz verläuft die Geschichte des Skizzierens als zeichnerische Entwurfspraxis anders. Das Skizzieren als Form des zeichnerischen Entwerfens wird aufgewertet, als der *disegno* (die Entwurfszeichnung) in Florentiner Künstler-Diskursen der Zeit zwischen 1547 und 1607 zum entscheidenden Element des künstlerischen Schaffens geadelt wird. Wie Wolfgang Kemp ausgeführt hat, kommt dem *disegno* vor und nach diesen sechs Jahrzehnten nur die Bedeutung eines praktischen Supplements zu den klassischen rhetorischen Kategorien der *idea* (*Idee*) und *invenzione* (*Erfindung*) zu, die gerade nicht auf dem Papier, sondern im Geiste ihren Ort haben.⁵² So verstanden, erstellt der *disegno* zwar die *forma*, aber ist hierbei ein eher neutrales »Medium«, in dem »der geistige Entwurf seinen vorläufigen Ausdruck«⁵³ findet. Die theoretischen Diskussionen der Florentiner Künstler, die im Umkreis der Accademia del Disegno stattfinden, werten den *disegno* hingegen auf, insofern sie ihn als gemeinsames Element der bildenden Künste konzipieren, da er das eigentliche Entwurfsmoment beinhalte. So wird der *disegno* bei Giorgio Vasari als *Wissenschaft der Linien* (*scienza delle linee*)

49 Vgl. Christoph Hoffmann (Hg.): *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Reihe »Wissen im Entwurf«, Bd. 1, Zürich, Berlin 2008.

50 Christoph Hoffmann: »Festhalten, bereitstellen. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung«, in: ders. (Hg.): *Daten sichern* (Anm. 49), S. 7–20, hier S. 8.

51 Ax: »Improvisation in der frühen Rhetorik« (Anm. 36), S. 64.

52 Wolfgang Kemp: »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240.

53 Ebd., S. 235. Vgl. auch ebd., S. 225.

definiert, die mit Hilfe bestimmter Kunstregeln und Naturgesetze die *Idee* ausformt und ihre Ins-Werk-Setzung möglich macht. Obwohl Vasari den *disegno* 1560 als *Allgemeinurteil* (*giudizio universale*) der *idea* und damit der Arbeit im Geiste zuordnet, wertet er ihn implizit um, indem er ihn an die Verfahren der Zeichnung und die praktische Übung bindet.⁵⁴ Wie Kemp zeigt, wird in den Debatten des späten 16. Jahrhunderts und vor allem bei Federico Zuccari der *disegno* schließlich mit der *idea* gleichgestellt: Der *disegno interno* (in etwa: *innere* oder *geistige* Entwurfszeichnung) wird »das eigentliche, gottähnliche und naturgleiche kreative Prinzip«.⁵⁵ Die Nobilitierung des *disegno* ist daher letztlich mit einer Zweiteilung in »ein Organ des Entwerfens und eins der Ausführung«⁵⁶ verbunden. Die praktische Ausführung, der *disegno esterno* (*äußere* Entwurfszeichnung), wird zum »niederen Aspekt«⁵⁷ des im Geist Erzeugten.

Der Begriff *disegno* war für eine Aufwertung des künstlerischen Entwurfs (durch die Künstler selber) interessant, weil er einerseits fest in einer regulierten künstlerisch-technischen Praxis verwurzelt und andererseits »beliebig weit im Bereich des Geistigen ansetzbar« war, bis er schließlich zum »Synonym für Erkenntnisvermögen und Denken überhaupt« wurde.⁵⁸ Bernhard Siegert hat darauf hingewiesen, dass die Vergeistigung des Entwurfs, wie sie die *disegno*-Theorie des späten 16. Jahrhunderts formuliert, das Vorbild für alle späteren Gleichsetzungen des Entwurfs mit dem künstlerischen Schaffensprozess lieferte.⁵⁹ Die Abspaltung der Praxis, die mit einem solchermaßen verabsolutierten Entwurfsbegriff verbunden ist, kann jedoch – so Siegert weiter – aus einer medien- und kulturwissenschaftlich informierten Perspektive kritisch befragt werden. Das Entwerfen ist an die Exterioritäten zurückzubinden, die es historisch bestimmt haben:

»Die Praxis des Entwerfens als Kulturtechnik aufzufassen, heißt also, sie den historischen Aprioris von Techniken, Materialitäten, Codes und Visualisierungsstrategien zu unterstellen statt einem unbegreiflichen Schöpfungsakt. [...] Wenn man den *disegno* in seiner Doppelnatur als *lineamento* und als

54 Vgl. Giorgio Vasari: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei* (1568), hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2006, S. 98–103 (= 15. Kapitel). Bei Vasari stellt die Skizze nur das erste Stadium des *disegno* dar, sie ist ein Werkzeug bei der Suche nach einer ersten Komposition des Werks und deutet daher eher an, als dass sie konkret vorgibt. Vgl. ebd., S. 104–107 (= 16. Kapitel).

55 Kemp: »Disegno« (Anm. 52), S. 235. Vgl. auch ebd., S. 231–233.

56 Ebd., S. 232.

57 Ebd., S. 235.

58 Ebd., S. 234.

59 Bernhard Siegert: »Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurfsordnung«, in: Daniel Gethmann und Susanne Hauser (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S. 19–47, insb. S. 19.

geistigen Entwurf (*speculazione di ment[e], invenzione*) einer Geschichte der Kulturtechniken zurückerstattet, dann findet man an der Stelle der hohlen Rede vom »künstlerischen Schöpfertum« ein Feld konkreter Zeichenpraktiken.«⁶⁰

Wie Siegert am Beispiel der *Quaderni*-Zeichnungen Leonardo da Vincis von Wirbeln zeigt, steht nach einer solchen Analyse am Anfang des Entwurfs-geschehens nicht »der singuläre und schon gar nicht der geniale Einfall«,⁶¹ sondern die Serie der vergleichenden Zeichnungen und grundsätzlich: die Übertragung der Form aus der optischen Wahrnehmung in das Liniengefüge der Zeichnung. Diese erste Übertragung mit Schreib- oder Zeicheninstrumenten – das »Festhalten, [B]ereitstellen«,⁶² wie Hoffmann es nennt – ermöglicht jene Stabilität, Beweglichkeit und Kombinatorik der Formen, die Bruno Latour als notwendige Elemente von Forschung und Wissenserstellung beschrieben hat.⁶³ In diesem Zusammenhang untersucht Siegert für das 15. Jahrhundert den Einsatz von Kulturtechniken der Rasterung (Skalierung, Proportion und Übertragung) in den Künstlerwerkstätten und den Einsatz von Kulturtechniken des Längen- und Breitengradrasters, wie sie für die Erstellung von Karten und für die Navigation gebraucht wurden. Er kommt zu dem Schluss, dass die *disegno*-Diskussion Möglichkeiten des Umgangs mit dem Unvollendeten und Unbekannten expliziert, die erst in der Folge der Konvergenz der beiden Rastertechniken überhaupt denkbar wurden. Der Entwurf (oder in Siegerts Worten »das Zukunftsoffene«)⁶⁴ im Sinne eines räumlich Unbekannten oder zeitlich Vorläufigen ist gebunden an die Zeichnung als »Raum optischer Konsistenz«. Diese Funktionalisierung der Zeichnung als Hypothek auf die Zukunft wird konstituiert durch Techniken, die mit dem Unvorhersehbaren umgehen, indem sie es als das »Mögliche« anvisieren und vor allem kalkulieren: »Das Offene, das Unvollendete, erscheint mit Techniken, die die Möglichkeit operationalisieren, das Nichtrealisierte, das bloß Mögliche zu schreiben.«⁶⁶

Das Programm der Untersuchung von Kulturtechniken, die die Praxis und zum Teil auch das Verständnis des Entwurfs konstituieren, gilt auch für die vorliegende Publikation. Kunstwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und wissenschaftshistorische Untersuchungen haben im 20. Jahrhundert wiederholt die

60 Ebd., S. 23.

61 Ebd., S. 25. Vgl. zu Leonardo da Vinci ebd., S. 24–28.

62 Hoffmann: »Festhalten, bereitstellen« (Anm. 50).

63 Bruno Latour: »Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente« (1985), in: Andrea Belliger und David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 259–307.

64 Siegert: »Weiße Flecken und finstre Herzen« (Anm. 59), S. 43.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 44.

Produktionsbedingungen und -techniken ins Zentrum gerückt und sind durch einen Fokus auf Kulturtechniken sinnvoll zu ergänzen respektive scharf zu stellen. Für das entwerfende Schreiben hat zum Beispiel die französische *critique génétique* im 20. Jahrhundert theoretische Reflexionen, editorische Darstellungen und konkrete Analysen von Manuskripten bereitgestellt.⁶⁷ Ihre Anregungen haben auch in der französischen Wissenschaftsgeschichte zu einem Interesse an der Genese wissenschaftlicher Texte geführt.⁶⁸ Wie Wolfram Groddeck jedoch 1994 zu Recht bemerkt hat, bleibt die *critique génétique* teleologischen Vorgaben sowie dem Textbegriff verhaftet und bekommt gerade nicht das Schreiben als Verlauf in den Blick – und erst recht nicht das Schreiben als Verfahren und Selbsttechnik.⁶⁹

Doch geht es nicht um eine einfache Umkehrung im Bedingungsgefüge der Entwurfspraktiken. Ebenso nämlich muss bei der Konzentration auf Techniken und Verfahren des Entwerfens ein Mediendeterminismus vermieden werden. Wie oben (II.) beschrieben, lässt sich der »menschliche Faktor« in Entwurfsprozessen durchaus in eine solche an Techniken interessierte Perspektive integrieren, indem man nach den Praktiken fragt, die ein Individuum als Entwerfendes konstituieren. Eine multiple Herangehensweise wird insbesondere dann notwendig, wenn es um ein entwerfendes Zeichnen und Schreiben geht, das die Ziellinie des Werks verabschiedet hat. In den Fokus rücken dabei Verfahren des Notierens und Skizzierens, die Anfang und Ende umgehen und das Entwerfen jenseits des Werks ins Werk setzen. Für die Beobachtung solcher Phänomene wird Rüdiger Campes Forderung akut: in die Analyse literarischer Produktionen auch die »Schreibszene« als »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste« einzubeziehen.⁷⁰ Dies gilt ebenso für Skizze und Entwurfszeichnung, und zwar umso mehr, als im 19. und 20. Jahrhundert Verfahren des Entwurfs zum Einsatz kommen, die die Könnerschaft des Zeichners bewusst unterlaufen.⁷¹

67 Vgl. für einen Überblick Michel Contat und Daniel Ferrer: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris 1998.

68 Vgl. *Pasteur. Cahiers d'un savant*, hgg. v. Françoise Balibar und Marie-Laure Prévost, Paris 1995, und *Genesis*, Nr. 20: *Écriture scientifique*, hgg. v. Anouk Barberousse und Laurent Pinon, Paris 2003.

69 Vgl. Wolfram Groddeck: »Textgenese und Schriftverlauf. Editionstheoretische Überlegungen zum Manuskript von Nietzsches Dithyramben-Entwurf »Die Wetterwolke«, in: Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): *Im Zug der Schrift*, München 1994, S. 37–58.

70 Rüdiger Campe: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Klaus Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier S. 760.

71 Vgl. zu diesen Veränderungen im Zeichnungsdispositiv, die den zeichnenden Körper neu produktiv machen wollen, Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009; vgl. auch Barbara Wittmann: »Zeichnen, im Dunkeln: Psychophysiologie einer Kulturtechnik um 1900«, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 165–186.

Für eine Analyse von Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs, die das Schielen auf das Werk aufgibt, werden Notizen und Skizzen zu einem Material, das eigener Analysewerkzeuge bedarf. Grundsätzlich gewinnen unvollendete oder vorläufige Formen des Schreibens und Zeichnens im 19. Jahrhundert an Aufmerksamkeit.⁷² Gleichzeitig lassen sich in der Praxis des Notierens und Skizzierens zunehmend idiosynkratische Ausformungen beobachten, deren »Reglement« durch den Schreibenden/Zeichnenden eigenwillig gesetzt wurde oder sich innerhalb einer speziellen Verwendung der Notizen und Skizzen ausdifferenzierte. Für die Untersuchung des Notierens und Skizzierens ist der Blick auf Kulturtechniken daher zu ergänzen durch einen Blick auf Operationsketten, die mit geringer Regulation auskommen – und damit Verfahren, deren Charakteristikum unter Umständen allein in der Wiederholbarkeit besteht.

Die Bedeutung von Verfahren ist – wie Hoffmann in *Daten sichern* erläutert hat – nicht unbedingt in ihrem performativen Charakter zu suchen, das heißt in dem, was sie »bewirken«⁷³ sollen und antizipatorisch auf Papier verhandeln. Vielmehr treten Verfahren gerade dann in Erscheinung, wenn es darum geht, etwas im Schreiben und Zeichnen zu »bearbeiten«,⁷⁴ ohne dass bereits ein Ausgang oder eine Adresse in der Zukunft benannt werden kann. Verfahren sind, so verstanden, der Gegenstand einer Analyse, die die Aufmerksamkeit auf die Aktivität des Notierens und Skizzierens richtet, nicht auf die Produkte, die dabei erstellt werden sollen.⁷⁵ Das Spektrum der zu untersuchenden Operationen auf Papier reicht von einfachen Strichen und Symbolen der Bearbeitung (sowie den dazugehörigen Aktionen: Wiederlesen, Unterstreichen, Annotieren, Sortieren) über die klassischen rhetorischen Änderungsoperationen (Hinzufügen, Weglassen, Umstellen, Ersetzen) bis hin zu komplexeren Systemen der Projektion und Notation. So gerät in den Blick, was der vorliegende Band verhandelt: nicht die Techniken der Konstruktion, die bereits das zukünftige Werk anvisieren,⁷⁶ sondern die vielfältigen Verfahren, die Entwerfen auf der Ebene des Notierens und Skizzierens ausmachen. Das Entwerfen zeigt sich dann in dem tentativen (bis systematischen) Durchspielen verschiedener Variationen eines epistemischen Objekts, es zeigt sich als bewusstes Herstellen von Unlesbarkeiten oder Unterbrechungen, um durch

72 Sonya Stephens spricht für die französische Kultur im 19. Jahrhundert von einer »developing aesthetic of the incomplete«. Sonya Stephens: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Esquisses/Ébauches. Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Washington, Bern u.a. 2007, S. 1–10, hier S. 1.

73 Hoffmann: »Festhalten, bereitstellen« (Anm. 50), S. 11.

74 Ebd.

75 Hoffmanns Beispiel ist die Erstellung von Listen. Diese sind nicht nur Phänomene, die künftige Prozesse steuern, sondern resultieren selbst aus einem gesteuerten Prozess des Zusammentragens von Elementen und der Anordnung dieser Elemente auf einer Fläche. Ebd.

76 Die schriftlichen und zeichnerischen Techniken der Konstruktion wird der letzte Band der Reihe *Wissen im Entwurf* behandeln, den Jutta Voorhoeve herausgibt.

diese Störung zu innovativem Formmaterial zu gelangen, und es zeigt sich in der Suche nach neuen operativen Schriften oder symbolischen Konfigurationen. Zu beobachten ist in all diesen Fällen, dass das vorläufige Agieren auf Papier ein produktives Eigenleben zeitigt, das weder durch die Absichten des Schreibenden/Zeichnenden gedeckt ist noch in der Entwicklung auf ein Ziel aufgeht.

IV. DIE BEITRÄGE DIESES BANDES

Die Anordnung der Beiträge in *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* folgt nicht einer klassischen Chronologie, das heißt den Lebensdaten der hier besprochenen, notierenden und skizzierenden Schriftsteller, Philosophen, Wissenschaftler und Künstler. Entsprechend der konzeptionellen Vorgabe, die den Band bestimmt, präsentiert die Abfolge vielmehr ein Panorama von Verfahren des Entwurfs, wie sie in Notizbüchern und auf Skizzenblättern, aber auch in semistandardisierten Labornotizen und individuellen Auswertungsskizzen zu beobachten sind. Es gibt jedoch eine vorsichtige mediale Unterteilung, insofern der Schwerpunkt bei den ersten beiden Beiträgen (von Stephan Kammer und Rüdiger Campe) auf Verfahren des schriftlichen Notierens liegt, während die letzten beiden Beiträge (von Omar W. Nasim und Ralph Ubl) Verfahren des zeichnenden Skizzierens in den Vordergrund stellen. Wie jedoch der dritte Beitrag (von Karin Krauthausen) und die Interviews (mit Moritz Epple und Hans-Jörg Rheinberger) deutlich machen, sind Überschneidungen zwischen *Schrift* und *Bild* unvermeidlich – die Beweglichkeit in der Verwendung von Techniken und Verfahren zeichnet das Notieren und Skizzieren aus.

Aufgespannt wird das Panorama zwischen den Texten von Stephan Kammer und Ralph Ubl, die in exemplarischer Weise jene Entgrenzungen benennen, die das Entwerfen im 19. Jahrhundert bestimmen und darin für das 20. Jahrhundert wegweisend werden. Dies ist zum einen die Dissemination des Werks in einem permanenten Entwurfsprozess (*Das Werk als Entwurf*) und zum anderen die Ausweitung des Entwurfs zu einer Praxis, die das Leben des Schreibenden/Zeichnenden zum Einsatz nimmt für ein Gefüge aus Materialien, Instrumenten und Körpern (*Entwurf und Leben*).

Arthur Schopenhauer (1788–1860) hat stets das rationale Moment betont, das den Entwurf seiner Werke ausmacht. Mit seiner dezidierten Unachtsamkeit für die Dynamiken der Papierarbeit scheint er gewissermaßen den Gegenpol zu dem in diesem Band vorgestellten Verständnis des Entwurfs zu bilden. Doch gerade bei Schopenhauer ist ein endloses Überarbeiten der Werke zu konstatieren, wodurch das fertige Werk stets wieder in ein vorläufiges verwandelt und ein permanenter Entwurfsprozess konstituiert wird. Ausgehend von diesem Befund hat Stephan Kammer in *Das Werk als Entwurf. Textpolitik und Schreibpraxis bei*

Arthur Schopenhauer die Praxis des Entwerfens in den Manuskriptbüchern von Schopenhauer untersucht. Was hier zu beobachten ist, konterkariert die Selbstaussagen des Philosophen und trägt dazu bei, (s)eine Notierpraxis des Entwerfens zu klassifizieren. Demnach ist bereits der Aufzeichnungsvorgang (zum Beispiel das Exzerpieren von Lektürefunden) auf Vernetzung ausgerichtet: Die eingetragenen Stellen werden ergänzt und beginnen schließlich zu wuchern.

Die *Sudelbücher* von Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) überschreiten den Zeitrahmen des 19. und 20. Jahrhunderts, der in dem vorliegenden Band im Fokus steht. Als Zeugnisse von Notierpraktiken stellen Lichtenbergs Notizhefte jedoch paradigmatisches Material dar, das über seinen Entstehungszeitraum hinausweist. Rüdiger Campe charakterisiert in *Vorgreifen und Zurückgreifen. Zur Emergenz des Sudelbuchs in Georg Christoph Lichtenbergs »Heft E«* das Schreiben in den Heften als eigenständiges Verfahren. Dieses zielt gerade nicht auf eine Entwicklung zum publizierbaren Werk, sondern entfaltet seine produktive Organisation »in die Fläche des Heftes« hinein. Am Notieren in den *Sudelbüchern* lässt sich beispielhaft beobachten, wie Verfahren entstehen. Dabei ist es vor allem die schlichte Praxis des Vor- und Zurückgreifens, die – unterstützt durch die doppelte Eintragsrichtung in die Hefte – jene Verdichtung und Auffälligkeit erzeugt, die wiederholt und schließlich als Verfahren fortgeführt werden kann.⁷⁷

Paul Valéry (1871–1945) Arbeitshefte, die *Cahiers*, präsentieren ein Notieren und Skizzieren, das sich im Laufe der über fünfzig Jahre währenden Eintragungspraxis zu einer Form *sui generis* entwickelt. Karin Krauthausens Beitrag *Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valérys »Cahiers«* stellt die Frage, durch welche Verfahren ein solch beispielloses Schreibprojekt im Jahr 1894 konstituiert wird. Beobachten lässt sich auf den Notizbuchseiten und Blättern der ersten Jahre vor allem eine Auseinandersetzung mit Formaten der Aufzeichnung: Valéry notiert chronophotographische Motive von Étienne-Jules Marey und aus den zeichnerischen Studien zum Vogelflug von Leonardo da Vinci. Weitere Notierungen und Skizzen betreffen James Clerk Maxwells *A Treatise on Electricity and Magnetism*, in dem sich neben den mathematischen Berechnungen auch Anweisungen finden, wie elektromagnetische Felder zu zeichnen sind. Was Valéry skizziert, ist gerade nicht als »Bild« für ihn interessant, sondern als Regularium der Bilderzeugung – als Notation. Valéry versammelt auf seinen Blättern Techniken des Schreibens und Zeichnens, die die Bearbeitung epistemischer Objekte ermöglichen.

Die Mathematik des 19. Jahrhunderts erlebt eine Neuausrichtung ihres gesamten Wissensfeldes. Einer der wesentlichen Bereiche, über die diese Entwicklung vorangetrieben wird, ist die *Analysis situs* oder *Topologie*. Die topologischen Gegenstände (Knoten, Verschlingungen und Wirbel) sollten nicht über

Größen und Maßangaben im Sinne der cartesianischen Koordinatengeometrie bestimmt, sondern allein über ihre Lageeigenschaften beschrieben werden. Wie das Interview mit dem Mathematikhistoriker Moritz Epple *Zur Notation topologischer Objekte* zeigt, spielte das Zeichnen und Schreiben eine substantielle Rolle bei der Analyse dieser komplexen Objekte, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen verschob und veränderte jede Technik der Darstellung das zu untersuchende Objekt, weshalb die Notation topologischer Objekte selbst zum Erkenntnisobjekt wurde. Zum anderen dienten Zeichentechniken und schriftliche Symbolisierungen dem Mathematiker als Anhalt und Training, um jene komplizierten Imaginationstechniken greifbar zu machen, die er bei der Bearbeitung der topologischen Objekte einsetzen musste.

Zu den materialen Praktiken der wissenschaftlichen Forschung gehört auch im 20. und 21. Jahrhundert das Notieren und Skizzieren. Wie der Wissenschaftshistoriker und Experimentalbiologe Hans-Jörg Rheinberger im Interview *Papierpraktiken im Labor* erläutert, findet Theoriebildung nicht nur im Gehirn statt, sondern setzt unter anderem ein intermediäres Feld von Aktivitäten voraus, das die Forschungsarbeit im Labor begleitet, strukturiert und zuweilen antreibt. Die Experimentalsysteme der Forschung formieren einen Operationsraum aus manuellen und apparativen Inskriptionen, die stabilisiert, mobilisiert und systematisiert werden müssen. Rheinberger erklärt dies am Beispiel der Sequenzgele, die in der Genforschung apparativ erstellt und dann durch Transkriptionen stabilisiert werden. Diese Inskriptionen müssen durch Konfigurationen in Sinnbildungsprozesse eingebunden werden, um letztlich wissenschaftliche Fakten zu erstellen. Neben apparativen und transkriptiven Techniken findet sich in Experimentallaboren zudem ein reiches Arsenal von mehr oder weniger standardisierten Schrift- und Zeichenpraktiken, die zur Ansammlung von Forschungsdaten beitragen. Auf dem Papier wiederholt sich dabei, was das Experimentalgeschehen im Labor ausmacht: Die ontische Komplexitätsreduktion muss epistemisch durch die Serialität und Vielfalt aufgefangen werden.

Die Nebelsterne stellen im 19. Jahrhundert ein unbekanntes, weit entferntes und dennoch mit großem Aufwand erkundetes Objekt der Astronomie dar. Zur Beobachtung dieser Objekte bedurfte es *monströser* Apparate, wie des legendären Teleskops von Lord Rosse. Und es bedurfte eines trainierten Auges, der allnächtlichen Observation sowie vor allem der skizzenhaften »Aufzeichnung« des Gesehenen in Laborjournalen. Da die Objekte in ihrer Erscheinung stark variierten und auch durch das Teleskop kaum zu erkennen waren, war dieses Aufzeichnen immer schon ein Entwurfsprozess, der durch das Auswählen von Skizzen und Abzeichnen in andere Bücher weitergeführt wurde. Omar W. Nasim verfolgt in *Zeichnen als Mittel der »familiarization«*. *Zur Erkundung der Nebel im Lord-Rosse-Projekt* die stellaren Nebel durch die verschiedenen Notizbücher und Journale. Er zeigt in seiner Analyse, dass die unbekanntes Objekte den Status zwischen

⁷⁷ Vgl. für die Zitate Rüdiger Campes Beitrag in diesem Band.

Aufzeichnung und zeichnerischem Entwurf beibehalten: Selbst die veröffentlichten Nebelformen weisen Unschärfen auf und treten manchmal erneut in einen Zeichenprozess ein. Was das *tracing*, das heißt das beharrliche Verfolgen und Umreißen des Gesehenen auf Papier, jedoch mit sich bringt, ist ein Prozess der *familiarization*: ein durch zeichnerisches Können geleiteter und insofern vertrauter Umgang mit einem Objekt, dem der Forscher nie nahe kommen wird.

Der Umgang von Eugène Delacroix (1798–1863) mit seinen Skizzen und Entwurfszeichnungen scheint geradezu manisch: Wie Ralph Ubl in *Entwurf und Leben. Eugène Delacroix als Zeichner* berichtet, durften auch die Entwürfe zu einem vollendeten Werk Delacroix' Atelier nicht für längere Zeit verlassen, da der Künstler sie wiederholt und auch im Hinblick auf künftige Werke studierte. Der Entwurf ist im Arbeiten von Delacroix nicht mehr als isolierte Arbeitsphase erkennbar, er wird zeitlich entgrenzt, sodass das Entwerfen mit dem Künstlersein identisch scheint. Doch dient dies bei Delacroix nicht zur Bestätigung eines selbstgewissen Schöpferturns. Zwar löst er das Entwerfen von der Werkintention und transformiert es partiell zu einem selbstbezüglichen Geschehen, das sich dem »Nahraum von Hand, Arm, Blei, Papier und Zeichentisch« verpflichtet. Der motorisch-körperliche Ursprung, auf den die Zeichnung bezogen wird, ist jedoch kein einheitlicher, sondern muss vielmehr als ein verzweigtes und veränderliches Gefüge begriffen werden, das durch das jeweilige Zusammenwirken von Materialien, Instrumenten und Körperteilen ausgeprägt wird. Delacroix entwickelt Verfahren, um diesen Nahraum des Zeichnens in die Zeichnung einzutragen. Die Entgrenzung des Entwurfs betrifft ebenso das Werk, wenn nicht die *Zeichnung* durch Techniken der Skalierung auf die Leinwand übertragen wird, sondern das entwerfende *Zeichnen* selbst. Mit dieser doppelten Entgrenzung hat sich das Entwerfen bei Delacroix unüberschbar von den Kulturtechniken des *disegno* im 15. und 16. Jahrhundert entfernt.⁷⁸

⁷⁸ Vgl. für die Zitate Ralph Ubls Beitrag in diesem Band.

DAS WERK ALS ENTWURF TEXTPOLITIK UND SCHREIBPRAXIS BEI ARTHUR SCHOPENHAUER

Im Zuständigkeitsbereich der Papierarbeit ist mit dem Konzept des Entwurfs gemeinhin zweierlei verbunden. Zum einen wird es zur Setzung einer nachträglichen Vorläufigkeit verwendet, die als Ordnungsmodell einer Entstehungsgeschichte von Werken in Anschlag gebracht werden kann. Entwürfe sollen dabei – im Blick zurück über die Grenze zum fertigen, abgeschlossenen, vollendeten Werk – alle jene Befunde schriftlicher oder generell graphischer Fixierung sein, die auf die andere Seite der beim Grenzübergang möglichst gewordenen Differenzierung gehören: das Unfertige, Provisorische, Verworfenne. Damit verbunden ist eine eigentümliche Form der Finalisierung, durch die eben dieses Unfertige, Provisorische, Verworfenne seinen Sinn oder doch zumindest seine Ausrichtung erhält. Entwurf ist, was noch nicht Werk ist, aber immer schon und grundlegend vom Horizont des Werkes aus bestimmt worden sein soll. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verfertigen die Philologen für den Weg zu dieser Grenze Reiseführer; ihr Name lautet »Textgenese«, und sie erzählen einmal mehr, einmal weniger streng organistischer geprägte Entstehungsgeschichten, laufen manchmal auf ein glückliches, manchmal auf ein tragisches Ende zu – immer aber ist ihre Darstellung auf das *telos* des Schreibens hin bezogen: das Werk.¹

Zum anderen werden Entwürfe als Dokumente einer anthropologischen Universalie verstanden: der menschlichen Schöpfungskraft oder Kreativität, als deren Spur sie gelten. Entwerfen sei ein »fundamentaler Akt künstlerischen Schaffens«, ja des »geistigen Schaffens« überhaupt;² wenn es sich in Entwürfen manifestiert, versprechen diese – um nur eine der Standardmetaphern zu nennen – Einblick in die »Werkstätten« der ästhetischen oder intellektuellen Produktivität. Diesen »Werkstätten« allerdings spricht man, und damit gelangt die Metapher als

¹ Wie hartnäckig sich die Finalisierung im Diskurs über den Entwurf hält, zeigt die Einleitung zu einem neueren Band zum Thema: Obwohl die Verfasser, die dem »Misstrauen gegenüber solch einsinniger Phasenfolge« wie der des Wegs von der Idee über den Entwurf zum Werk breiten Ausdruck verleihen wollen, auch auf das Moment der Nachträglichkeit hinweisen, organisiert die Semantik der Finalisierung dort sowohl die verwendeten Begrifflichkeiten als auch die Argumentation: Von »Vorstufen« und von »Genese«, vom »noch nicht« ist die Rede, und der einleitende Überblick mündet in eine angesichts der Papiertechniken des Entwerfens geradezu groteske Symbolik: »In Malewitschs *Weissem Quadrat* wäre der Entwurf [...] identisch mit dem Anfang allen Schaffens, dem unberührten Papier, der leeren Leinwand«. Gundel Mattenklotz und Friedrich Weltzien: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003, S. 7–12, hier S. 8 und 12.

² Ebd., S. 7.