

linien ziehen marginalien zur minimallinie

»Wir können uns keine Linie denken,
ohne sie in Gedanken zu ziehen.«
Immanuel Kant

Ziehen wir Linien. Ziehen wir verschiedene Linien. Vielleicht ergibt sich ja auch ein Liniengeflecht, vielleicht gar ein Liniengewirr. Aber zeichnen wir zuerst vor, mit zwei Linien:

1. »So geschmeidig, so schwerelos und so ungewiss der Strich auch sein mag, er verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein energeon, eine Arbeit, die die Spur ihres Triebes und ihrer Verausgabung aufzeigt.« (Roland Barthes)¹

2. »Es sind Zeichnungen und diagrammatische Linien, die auf der Grenze zwischen Gedanken und Materialisierung eine eigene, keiner anderen Äusserungsform zukommende Suggestivkraft entwickeln [...] die Zeichnung [verkörpert] als erste Spur des Körpers auf dem Papier das Denken in seiner höchstmöglichen Unmittelbarkeit.« (Horst Bredekamp)

Die Zeichnung kann als Zeichnung an sich verstanden werden: Linie / Linien auf Papier. Aber bereits da öffnen sich Räume. Diesem Aufklappen folgt die Linie dieses Textes.

¹ Die meisten Zitate nach: Sybille Krämer: Das ›Auge des Denkens‹, vgl. http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Vorlesung_AugeDesDenkens/VL6%20-%20Die%20Linie%20im%20Spannungsfeld%20von%20Spurbildung.pdf

die linie, topografisch

Eine mögliche, unmittelbar auf der Hand liegende Linie ist die äusserliche, willkürliche, die topografische, die das Konzept der Ausstellung *minimallinie* definiert: die geografische Linie von Bern nach Basel. Sie führt direkt über Solothurn, aber nicht über Liestal. Beziehen wir Liestal in das Städtetz ein, so ergibt sich ein langschenkliges, schmales Dreieck. Eine erste Form aus Linien, eine geometrische Form, wie sie für die konstruktive und minimale Kunst massgebend ist. Ziehen wir die Linie von Basel über Liestal nach Bern, folgen wir den realen Verkehrslinien, die durch ihrerseits seit Jahrhunderten von der Topografie bestimmt werden. Geometrisch ergibt sich eine Art von Kreissegment, eine weitere wichtige Form also. Der Ausstellung ist so an sich das Konstruktive eingeschrieben, unterscheidet sich aber von diesem, weil die Konstruktion der *minimallinie* doch eher dem Zufall zu verdanken ist, Einfällen auch, die verschiedene Positionen vereint haben und mit diesen einen Fluchtpunkt meinen: konstruktive Positionen und solche, die davon abgeleitet werden können.

Denn so wie mit dem simplen Graphismus der Linie eine unendliche Anzahl von Zeichnungen geschaffen werden können, so auch mit dem Prinzip der Konstruktion, das eben seinerseits wieder auf der Linie basiert. Das erkannte Alexander Rotschenko schon 1921: »Schliesslich kam die endgültige Klärung der Bedeutung der Linie – einerseits ihrer Grenz- und Randfunktion, andererseits ihrer Rolle als Hauptfaktor beim Aufbau jeglichen Organismus im Leben, sozusagen als Skelett (oder Grundgerüst, Gerippe, System) [...] Die Linie ist Durchquerung und Richtung, Bewegung, Zusammenstoss, Grenze, Befestigung, Verbindung, Durchtrennung.«

die linie des konkreten – ein berner rückblick

An jene Traditionen des Konstruktiven und/oder Konkreten der aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert knüpfte nach 1950 auch in Bern eine Gruppe junger Künstler an. Das ergibt für uns eine weitere Linie. So zeigte im Frühjahr René Simmen in seinem *kunstkabinett* an der Schwarztorstrasse neue malerei und plastik aus zürich, also unter anderem aeschbacher, bill, coray, graeser, honegger, loewensberg und lohse². Von den Zürichern, den heute fast legendären, liessen sich in Bern ansässige junge Künstler wie Dieter Roth, Marcel Wyss und Eugen Gomringer anregen – und brachten damit – was heute allerdings wegen der Zürcher ›Vorherrschaft‹ leicht vergessen wird – viel Bewegung in die Szene. Besonders bei Roth ist das vielleicht erstaunlich, kennt man ihn doch vor allem wegen seiner barock aufernden Installationen, in denen jedoch eine frappierende Dialektik von Anarchie, Systematik und Ordnung vorherrscht.

Jedenfalls begann Roth konkret mit Konkretem. Der Kunsthistoriker Peter F. Althaus, ein Zeitzeuge erinnert sich und erwähnt zugleich die von 1953 bis 1958 bestehende Galerie 33, die auf das *kunstkabinett* folgte: »Das Programm der Galerie war keineswegs einseitig, dafür sorgte schon der entscheidend mitbeteiligte Dieter Roth, der damals streng mathematisch-strukturell arbeitete und mit in endlosen Gesprächen gegen sehr erheblichen Widerstand zu überzeugen versuchte, dass wir dadurch zu einem immateriellen, vergeistigten Leben, zur Überwindung unserer Körperlichkeit gelangen würden [...] Dieter Roth, der in der asketischen Phase mit formaler Konsequenz zum Dieter Roth wurde [...] galt damals als Nachwuchshoffnung der Konkreten, die als

2 Die Konkreten Künstler griffen mit ihrer Kleinschreibung auf das Programm des Bauhauses zurück: »wir schreiben alles klein, denn wir sparen damit zeit, ausserdem: warum 2 alfabete, wenn eins dasselbe erreicht? warum grosschreiben, wenn man nicht gross sprechen kann?«

das eigentliche Gegengewicht zu der allmählich die ganze Schweiz überschwemmenden Ausbreitung des ›Tachismus‹ empfunden wurde. Zusammen mit dem Grafiker Marcel Wyss [und Eugen Gomringer] war er der Herausgeber der Zeitschrift *spirale*.«

Dort publizierte Eugen Gomringer die ersten Konkreten Gedichte, wie denn in Bern damals überhaupt Avantgardistisches geschah, wie etwa die deutschsprachige Erstaufführung des Picasso-Stücks *Wie man Wünsche beim Schwanz packt* durch Daniel Spoerri, damals noch Tänzer am Stadttheater Bern. Gomringers poetisches Verfahren beruhte auf der Analogie zur Konkreten Malerei: So wie dort Formen und Farben als die eigentlichen, ja als die einzigen Gegenstände funktionieren sollen, so in den Gedichten die Wörter. Diese bestimmen die Form und damit den Inhalt des Gedichtes:

schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen		schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen

Gomringer ging dann 1954 als Sekretär von Max Bill an die Hochschule in Ulm. Dort studierte der aus Bern stammende Frank Geiser Architektur – und übertrug, vereinfacht gesagt, mit seinen streng gegliederten Stahl-Glas-Bauten die Idee des Konkreten pionierhaft in die Architektur.

die linie von raum und architektur

Die *minimallinie* findet im Palazzo Liestal statt, ehemals Eidgenössisches Post- und Telegraphengebäude, erbaut 1891/92 nach Plänen von Hans Wilhelm Auer. Das ergibt weitere Linien. Denn Auer, der 1874 bis 1883 in Wien im

Auftrag des Architekten Theophil von Hansen den Bau des dortigen Parlamentsgebäudes geleitete hatte, plante und realisierte zeitgleich 1888 bis 1893 in Bern den Ostflügel des Bundeshauses und 1894 bis 1902 das Eidgenössische Parlamentsgebäude – wie der Palazzo in Liestal im Stil der historisierenden Neurenaissance gehalten.³ Markante, an florentinischen Palästen angelehnte Eckquader und klare, zum Monumentalen neigende Fassaden prägen alle diese Bauten.

Eben diese Elemente nimmt Vaclav Pozarek⁴ in einer Zeichnungsserie auf, die er seit einigen Jahren entwickelt: Die Quader werden in ihrer Reduktion zu einem das ganze Blatt füllenden Ornament, zu einer Fugung und Fügung, in der die Wiederholung durch architektonische, fensterähnliche Durchbrüche gebrochen wird. Auch in seinen Fotografien greift Pozarek wiederholt die Architektur der Renaissance auf. So weit diese auch von der Konstruktiven Kunst entfernt scheint, zumindest in ihrer Erscheinung, so sehr ist die Architektur der Renaissance jedoch in sich durch und durch systematische Konstruktion von Räumen. Das geht theoretisch zurück auf die damals entwickelte Lehre von der Zentralperspektive, die verkürzt als Systematisierung des Raumes umschrieben werden kann.

Wenn ein Künstler heute darauf rekurriert, kann das nicht als Neo-Neorenaissance gedeutet werden. Denn die Frage der Perspektive als einzige Möglichkeit des Sehens und der Konstruktion von Räumen/der Welt galt zwar während Jahrhunderten gewissermassen als Naturgesetz, ist aber sowohl physikalisch als auch ästhetisch längstens als reine Konstruktion dekonstruiert und zerschlagen worden. Die Kubisten haben den perspektivischen Raum zersplit-

3 Bereits 2005 hatte der Berner Künstler re.to in seiner Ausstellung im Palazzo diese Relation zwischen Bundeshäusern und dem Gebäude in Liestal thematisiert. Vgl. www.re.to/re_to_catalog_2005.pdf.

4 Die hier namentlich erwähnten Künstlerinnen und Künstler stehen modellhaft für bestimmte Haltungen, die, selbstverständlich in ganz anderer, unverwechselbarer Form und Ausprägung, auch in anderen Werkgruppen zu beobachten wären. Alle an der *minimallinie* beteiligten werden im folgenden alphabetisch vorgestellt.

tert, die Konstruktivisten haben diesen Impuls weitergetrieben. Räume sind da verschachtelte Räume, ineinander geschobene und verschobene Ebenen, die sich durchdringen und neue Räume bilden wie etwa im »Merzbau« von Kurt Schwitters. Wenn also ein Künstler heute wieder auf die Ästhetik der Renaissance zurückgreift, dann nicht naiv, sondern um nochmals – und zwar ohne Welterklärungsanspruch wie die Konstruktivisten – die Frage des Sehens, der Wahrnehmung und der Möglichkeiten von Räumen zu stellen.

So auch bei Livia Di Giovanna. Sie bildet – selbst in ihren komplex entwickelten Videos – mit einfachsten, reduzierten Mitteln neue Räume, neue Raumwirkungen. Die Räume und die Sichtweisen verschieben sich ständig. Es gibt keine Eindeutigkeiten, keinen Sehpunkt, der der richtige und einzige wäre. Es gibt plurale Sehpunkte. Die Räume sind nicht starr, sondern in ständiger Bewegung, oder anders: Die Räume bilden und organisieren sich ständig neu – um sich dann wieder aufzulösen und andere Formen anzunehmen. Der Raum wird so fiktiv. Die Linien, die den Raum bilden, geraten in Schiefelage, verlieren sozusagen den Boden unter den Füßen.

Das ist in den installativen Stabschichtungen von Gunter Frentzel ebenfalls zu beobachten. Frentzel, der erklärt, sein Konzept sei rein durch die Physik, also von der Schwerkraft bestimmt, spielt mit der Labilität der Dinge. Die Stahlstäbe, die er verwendet, sind so geschichtet, dass sie sich gegenseitig Halt geben, aber nur an einem genau bestimmten Punkt. Würde dieser verschoben, fiel die ganze Konstruktion in sich zusammen. Die Raumbildung ist so ins Extrem getrieben. Der Raum oder die Räume, die durch die Stäbe gebildet werden, bestehen aus einer diffizilen, geradezu prekären Balance; der Stahl scheint dabei zu schweben. So entstehen regelrechte Spannungsräume, die zwischen exakter Konstruktion und potenziellem Zusammenbruch eine spürbare, sich auf die Betrachter übertragende Anspannung / Tension

bewirken. Zugleich entwickeln die austarierten Stabschichtungen ständige Bewegungen, die ihrerseits durch die Bewegung der Betrachter im Raum entstehen. Das Gleiche ist nie Dasselbe – und deswegen sind Frentzels Skulpturen eben doch mehr als reine Physik. Es sind poetische Zeichnungen im Raum, gebildet aus materialisierten Linien.

Wenn schliesslich Manuel Burgener in den Raum zeichnet, dann geht auch er von der Labilität des Raumes aus. Dann ist auch hier nichts zu viel, dann spielt auch hier, freilich in fast anarchischer Form, die Dialektik von Konstruktion, Dekonstruktion und Zerfall. Das Material beginnt zu tanzen. Es ist ganz Material und doch ganz jenseits des Materials – eine Erfahrung der Materialität, wie sie der Kunsthistoriker Alexander Zons kürzlich zu umschreiben versuchte: »Die Materialität eines Werks klagt jene Dimension der ästhetischen Erfahrung ein, die nicht bruchlos in das Register der Repräsentation eingeht, sich nur schwer semiotisieren lässt und gerade in dieser ›Unfüglichkeit‹ (Dieter Mersch) die Zeugenschaft, Eigensinnigkeit und sogar Geschichtlichkeit des Materials offenbart. In Verfallserscheinungen, Deformationen, Defigurationen, Rauheiten, Störungen, Furchen, Falten, Verletzbarkeiten, im Übriggebliebenen wie im Monumentalen affiziert, verstört, überwältigt und ereignet sich die Materialität als solche und ermöglicht intensive sinnliche Erfahrungen der Präsenz«

die linie löscht die linie aus

»Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? (Leider oft ja.) « So Paul Klee in einer viel zitierten Aus-

sage. Ausgehend von der Linie bei Rodtschenko über den Raum / die Architektur geht hier die Argumentationslinie wieder zurück zur Linie.

Wenn die Linie, die ja eigentlich nur eine Idee ist, sich aber materialisieren kann und sich materialisieren will, wenn diese absolute Reduktion, wenn dieses minimale Ziehen sich x-fach übereinander legt, dann löscht sich wie bei Jürg Grünig die Linie selbst aus. Sie ist zwar noch sichtbar, aber sie wird unvermittelt zur Fläche, die sich ihrerseits zum Bildraum vertieft.

»Die graphische Linie ist durch ihren Gegensatz zur Fläche bestimmt; dieser Gegensatz hat bei ihr nicht etwa nur visuelle sondern metaphysische Bedeutung. Es ist nämlich die graphische Linie dem Untergrund zugeordnet [...] eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, [würde] aufhören, eine solche zu sein.« (Walter Benjamin)

Konrad Tobler