

Eugen Blume

Rede für die Ausstellung »In den Raum zeichnen«, Haus am Kleistpark, 15. Juni 2017

Gestatten Sie mir, Ihnen einige unvollständige Gedanken zu dem von den Künstlerinnen Claudia Busching und Pomona Zipser für drei Ausstellungsorte konzipierten Thema der räumlichen Zeichnung vorzustellen. Die Zeichnung oder lineare Konstellationen in der Skulptur sollen nach ihrem Vermögen, sich räumlich auszudehnen, nach einer Grenzüberschreitung also befragt werden, die die traditionell als eine an die Fläche gebundene grafische Form auch dreidimensional verstehen will. Zweifellos war die Zeichnung immer wesentliches Hilfsmittel oder sogar ein grundlegender Vorgang bei der Entwicklung dreidimensionaler Gebilde. Für die Architektur ist die Zeichnung, der gezeichnete Entwurf lange Zeit die einzige Möglichkeit, den zukünftigen Bau zu avisieren. Die Linien auf dem Papier umrissen den Raum, der in dem Lineament seiner dreidimensionalen Wirklichkeit dem Auge auch etwas Zeichnerisches bieten konnte. Wer kennt nicht das Studium von in Stein gehauenen Ornamenten oder komplizierten Gewölben, die die Zeichnung nicht nur als ihre Voraussetzung erinnern, sondern sie gleichsam im Raum sichtbar werden lassen. Diese zeichnerischen Voraussetzungen behalten auch alle möglichen Erfindungen der technischen Moderne bei, sogar die mobilen Geräte, die Autos, Flugzeuge, Schiffe basieren auf gezeichneten Entwürfen. Natürlich würden wir nicht so weit gehen, einen dieser in maschinellen Prozessen gefertigten Gegenstände als dreidimensionale Zeichnung, noch als Skulptur zu verstehen. Das Räumliche stellt sich aber tatsächlich ein, wenn die Zeichnung den im Raum zu verwirklichenden Dimensionen dient, nicht wenn sie Räumliches abbildet. Die Abbildung räumlicher Verhältnisse schafft die Tiefe allein auf dem Blatt als eine Illusion, die der Geschicklichkeit des Zeichners zu verdanken ist. Diese illusionistische Räumlichkeit kann sowohl gegenständlich als auch abstrakt sein. Sie bleibt aber in der Zweidimensionalität der Fläche gefangen. Wie, muss man fragen, kann es der freien Zeichnung gelingen, die Bedingungen ihrer Zweidimensionalität zu überschreiten und eine dritte Dimension hinzuzufügen, ohne sich zu verlieren und sich in einer anderen Gattung etwa der Bildhauerei vollständig aufzuheben. Was kann diese als dreidimensionales Gebilde begriffene Zeichnung zu ihrer Verteidigung vorbringen, welche Argumente gestatten es, sie von der Skulptur zu unterscheiden oder ihr eher ein symbiotisches Verhältnis nachzuweisen? Auf jeden Fall suchen wir nach Spuren des Linearen im Raum, die sich an Skulpturen, Objekten, an Dinglichem jedenfalls eine Sichtbarkeit verschaffen.

Auf einer meiner ersten Reisen nach New York zeigte mir ein Freund im Whitney-Museum den Zirkus von Alexander Calder, eine zauberhafte Arena mit Akrobaten und Tieren, vollständig aus Draht geformt, bei deren Anblick man gleichsam instinktiv von einer Drahtzeichnung sprechen möchte. Der Riese Calder mit seinen großen Händen führte seinen Zirkus gelegentlich vor und bewegte die filigranen Figuren äußerst geschickt unter diesem seltsamen Zirkuszelt. Man hat beim Sehen der filmischen Dokumentation das Gefühl, er hantierte in einer dreidimensionalen Zeichnung.

Metalle zu biegsamen Materialien wie etwa Draht verarbeitet, bieten die Möglichkeit, lineare, der Zeichnung verwandte Formen herzustellen, die wir als einen gleichsam gezeichneten Raumkörper sehen. In den Werken von Ka Bomhardt, Claudia Busching, Carola Dinges, Ev Pommer oder Ursula Sax finden wir poetische Varianten dieser linearen Materialität, die sich auch anderer Stoffe wie Holz, Papier etc. bedienen. Diesen aus den Materialeigenschaften entwickelten »zeichnerischen« Formen sind keine Grenzen gesetzt. Denken wir an die farbigen Gummischnüre, Garne oder Drähte, mit denen der dem Minimalismus zugehörnde Amerikaner Fred Sandback in den 1960er-Jahren filigrane Grenzlinien durch den Raum spannte, den er eine bewohnbare Zeichnung nannte.

Die Arbeiten von Johannes Pfeiffer und manche Elemente anderer Werke in dieser Ausstellung lassen sich in gewisser Weise auf Sandbacks Minimalismus beziehen. Selbst bei den aus Neonröhren gebauten Lichtskulpturen von Dan Flavin ist immer wieder von Lichtzeichnungen gesprochen worden, die in den Werken von Beate Terfloth und Kerstin Ergenzinger, aber auch im Filmischen bei Bignia Wehrli eine eigene, gegenwärtige Poesie erfahren. Die Namen Brancusi und Giacometti sind bereits in den Ankündigungen der Ausstellungen als klassische Bezugfelder hervorgehoben worden. Auf unterschiedliche Weise untersuchten die Skulpturen dieser großen Namen in der Kunst des 20. Jahrhunderts das Lineare und die äußerste Reduktion, bei Giacometti der menschlichen Figur, deren Volumen er bis zu einer radikalen Verdünnung trieb, die den Strich als plastischen Ausdruck verstand. Seine Zeichnungen sind ein experimentelles Feld dieser niemals abgeschlossenen und den Künstler bis an den Rand der Verzweiflung getriebenen Untersuchungen einer der Unsichtbarkeit zustrebenden, reduktionistischen Skulptur. Können wir seine Skulpturen aber tatsächlich mit Zeichnungen in Verbindung bringen oder suchen wir nur die assoziative Verwandtschaft im Begriff des Linearen? Ist nicht vielmehr die Zeichnung konvertiert, hat sie sich nicht ohne ihre Herkunft zu leugnen von ihrem Ursprung verabschiedet und ist in etwas Neues eingetreten? Zweifellos zeigt aber gerade das Beispiel Giacometti, dass die Zeichnung eine notwendige Voraussetzung seiner extremen plastischen Sprache bildete.

Der Bildhauer Joseph Beuys behauptete nicht nur das Zeichnen als eine Form des Denkens, sondern auch als einen plastischen Prozess. Für ihn war die Zeichnung durch das in sie hineingelegte Denken eine über die Zweidimensionalität hinaus grundsätzlich bereits erweiterte Form. Er war einer der Ersten, der die Zeichnung in die dritte, vielleicht sogar in die vierte Dimension überführte. Das Geistige als eine Form des Plastischen zu verstehen, gestattete es ihm auch, von unsichtbaren Skulpturen zu sprechen, von denen tatsächlich ein italienischer Sammler ein Exemplar kaufen wollte, die Gespräche zwischen Künstler und Sammler handelten bereits von dem Aufstellungsort, als der potenzielle Käufer sich schließlich von dem Diskurs überfordert zurückzog.

Dieser scheinbar absurde, für Beuys allerdings völlig reale Vorgang knüpfte im Grunde an die im 17. Jahrhundert geschaffene Verbindung von Gedanklichem, von der Idee, von dem Concetto und dem Disegno, der Zeichnung an. Zeichnen als eine Form des plastischen Denkens ist ein vielversprechender Weg einer Erweiterung, die sich eng mit dem Thema des in den Raum Zeichnens verbindet. Einbezogen ist die im Laufe der Geschichte der sogenannten freien Künste oftmals geschmähte Ratio als die Voraussetzung präziser, auch mathematisch begründeter Zeichnungen, wie in der konstruktiven oder konkreten Kunst. Sie verweisen auf ein produktives Wechselspiel der Erfahrungen auf der Grenzlinie zwischen angewandter und freier Zeichenkunst. Hartmut Böhms konkrete Werke etwa basieren, wie seine Titel oftmals ausweisen, auf mathematischen Überlegungen, deren Zweck aber einer bildnerischen Philosophie vorbehalten bleibt. Sie sind in diesem Sinne Entwurf einer nicht sichtbaren und auch dem Verstand entzogenen Dimension, etwa der Unendlichkeit.

Wenn wir im Sinne des Concetto jede Zeichnung als einen Entwurf auf das Geistige hin verstehen wollen, öffnet sich eine dynamische Ebene, die Ideen »wirft«, auswirft oder entwirft, was nichts anderes heißt, als dass der immaterielle Gedanke sichtbar wird, erstmals die Ebene der geistigen Innenwelt verlässt und sich einer ersten (Selbst-)Prüfung unterzieht. Wir haben es im Grunde mit einem existenziellen Vorgang zu tun, mit dem Wurf der Idee ins Sichtbare, sie entwirft sich auf ein Urteil hin. Sie will betrachtet oder gelesen werden. In diesem Stadium bleibt sie oftmals als Skizze der Versuch einer Idee. Die Skizze ist der erste räumliche Auftritt, auch wenn er dem Papier vorbehalten bleibt. Sie materialisiert sich nahe an dem bis dahin nur Gedachten. Diese Nähe befreit die Skizze von dem Ressentiment des Flüchtigen. Sie ist unmittelbar in den gedanklichen Prozess eingebunden. Als Entwurf ist sie mit der allgemeinen Form der Notation verbunden, den Gedanken, Einfall oder was immer es aufzuschreiben gilt, bevor es verloren geht. Sie ist, wenn man so will, eine Gedankenbilderschrift. Diese Form des Aufzeichnens ist eine der wichtigsten Errungenschaften der menschlichen Kultur, die wesentlich »durch die unmittelbare Leistung der Sinne sowie durch Hand und Werkzeug« (Romano Guardini) getragen wird.

Die Sprache formt immer wieder aus ihrem assoziativen Denken heraus Begriffe, die mit dem Zeichnen zu tun haben, die uns in alle Formen des sich in den Raum Ausbreitens führen, bis hin zum Klang oder zu der Musik, die wir aufzuzeichnen verstehen. Auch in der sogenannten Klangkunst entstehen lineare, der Zeichnung verwandte Formen, wenn nicht der Ton selbst als plastisches Material oder Klanglineatur begriffen wird.

Die Vielfalt der räumlichen, linear betonten, der Zeichnung verwandten Werke dieser Ausstellung befragen das Thema immer wieder aus einer anderen Perspektive. Grundsätzlich aber diskutieren wir in der Frage der räumlichen Ausdehnung ein geistiges Phänomen von einem hohen gesellschaftlichen Interesse. Schließlich haben wir es mit Begriffen wie Raum und Zeit zu tun, deren Verhältnisse nicht nur die höhere

Physik, sondern vor allem die Philosophie beschäftigt haben. Es ist deshalb sinnvoll, den Weg linearer Spuren im Raum etwas umfassender aufzuzeigen, weil sie nicht nur mehrdimensionale Prozesse abbilden, sondern sie zeigen eine Anschauung, die verloren zu gehen droht. Das bildnerische Denken als geistiges, mit der Hand unlösbar verbundenes *Werkzeug der Kreativität* ist das Gegenbild digitaler, der Komplexität der Hand entzogener Mechaniken.

In den überwiegend von digitalen Prozessen gesteuerten, inzwischen flächendeckend wirkenden Technologien haben wir es mit kulturellen Phänomenen zu tun, die vor allem über Bilder und Klänge, die auf eindimensionalen Ebenen aufliegen, stark bewusstseinsverändernd wirken. Diese mechanistische Beschneidung oder sogar Verstümmelung der unvergleichlich komplexer agierenden Sinne verstehen wir paradoxerweise als unendliche Erweiterungsmöglichkeiten unseres biologischen Apparates. Dieses Phänomen erklärt sich aus der suggestiven Propaganda der permanenten Steigerung der Geschwindigkeiten, die gleichsam als Utopie-Ersatz unsere modernen Lebensformen durchziehen. Dieser Gesellschaftsraum ist von einem effizienten, vom Horror Vacui getriebenen ökonomistischen Bild- und Hörkult besetzt, der alle zeitlich unbesetzten Zwischenräume, Entfernungen, Differenzen, Nuancen und letztendlich die für die Besinnung notwendige Stille auszulöschen droht. Insofern führt die Frage nach der Verbindung von Zeichnung und Raum in eine politische Dimension, nämlich in die Verteidigung des durch die Kunst geschaffenen mehrdimensionalen Raumes, der sich vor allem auf der nichtökonomischen Zweckfreiheit des bildnerischen Denkens beruft.

Die alles umfassenden Linien von Asako Tokitsu, die sich je nach Standort des Betrachters schließen oder öffnen, erscheinen wie ein filigranes Sinnbild einer unbedingten, der poetischen Freiheit dienenden Kunst.