

DIE LINIE ALS BEWEGUNGSSPUR

Klaus Korpiun

1999

REIHE DES INSTITUTS FÜR UMWELTGESTALTUNG STUTTGART HEFT 3

Inhalt:

	Seite
Anlaß	2
Annäherungen: Die Geburt der Linie	4
Grundelemente der Linie	12
Linienwahrnehmung, Linienerleben	22
Linie in der Architektur	26
Von der Linie zum Zeichen und Bild	36
Anhang: Linienergebnisse	40
Anmerkungen, Quellen	44

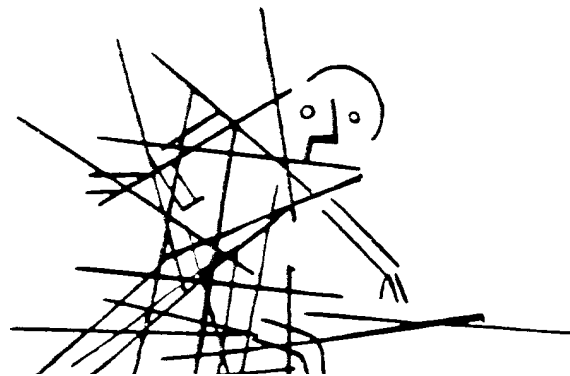
Anlaß

Peter Handke beginnt seinen “Versuch über den geglückten Tag” mit den Worten: *“Ein Selbstbildnis des Malers William Hogarth, in London, ein Augenblick aus dem achtzehnten Jahrhundert, mit einer Palette, auf dieser, sie zweiteilend, ungefähr in der Mitte, eine leicht geschwungene Linie, die sogenannte ‘Line of Beauty and Grace’. Und ein flacher, gerundeter Stein vom Ufer des Bodensees auf dem Schreibtisch, in dem dunklen Granit, als Diagonale, mit einer feinen, wie spielerisch, genau im rechten Moment von der Geraden abweichenden Krümmung, eine kalkweiße Ader, welche beide Hälften des Kieselns trennt und zusammenhält.”*¹

Anlaß, über Linien nachzudenken, waren einfache “Anrührungen” wie die von Handke beschriebenen oder beim Anblick der großen Vikingschiffe in Oslo oder der Silhouette ei-nes fernen Gebirges, aber auch von Saul Steinbergs oder Paul Klees Strichzeichnungen. Solcherart ergriffen, bewegt, belehrt, geformt von Gegenständen, Bildern, Bauten, Landschaften und und und... stellte sich die Frage: Was ist es eigentlich, das so anrührt an diesen Linien und Formen? Gibt es da Gesetzmäßigkeiten oder Übereinstimmungen mit anderen Beobachtern? Gibt es “Wirkungen” von Formen auf den Betrachter? Von welcher Art sind diese Wirkungen? Welche Form wirkt wie? Wo ist die Quelle der Formen? Diese Fragen betreffen ganz allgemein “Formen” und die Beschäftigung mit der “Linie” ist darin nur ein Unterkapitel,



S. Steinberg 1954



P. Klee 1928

aber spielt vielleicht eine gewisse Stellvertreterrolle. Wir wollen diese Betrachtung zunächst auf die "Linie" beschränken, ohne aber streng abzugrenzen.

Hier sind vor allem Linien von Interesse, die in uns Bewegungen erregen. Ja, Linien können uns bewegen, bewußt oder unbewußt, innerlich oder äußerlich. Ebenso können wir Linien, wo immer sie auftreten, in Natur, Kunst oder Alltag, auf die sie verursachenden, offenen oder verborgenen Bewegungsvorgänge hin untersuchen. Es gibt Linien, die uns stark anrühren oder bewegen, angenehm oder unangenehm, und solche, die uns eher gleichgültig lassen. Wir fragen, ob dieses der Gleichgültigkeit Ausgesetztsein nicht auch "wirkt", gewollt oder ungewollt. Tragen wir als Gestalter nicht auf diesem Feld Verantwortung und müssen wir nicht viel bewußter mit Formen und Linien umgehen?

Viele Gesichtspunkte zu diesem Thema entstanden anlässlich von Seminaren mit Architekturstudenten an der Universität Stuttgart. In Übungen und Experimenten wurden einige der hier vorgebrachten Erfahrungen gewonnen. Die Formen- und Liniensprache menschlicher Beweglichkeit ist noch wenig erforscht und ist in besonderem Maße ein Übungsfeld für gestalterische Vorstellungskraft. Das hier dargestellte kann nur andeuten, ist skizzenhaft, aphoristisch und berührt nur die Spitze vom Eisberg. Manche Künstler wie Henry van de Velde oder Paul Klee - um nur die hervorragendsten zu nennen - beschäftigten sich ein ganzes Leben mit

den "Geheimnissen der Linie". Sie werden darum auch hier immer wieder zitiert werden müssen. Jeder, der zeichnet oder entwirft und sich übend der Welt der Linie hingibt wird früher oder später auf solche Fragen stoßen, aber auch jeder Tänzer, Schauspieler, Musiker und Anatom. Das Thema ist universell.



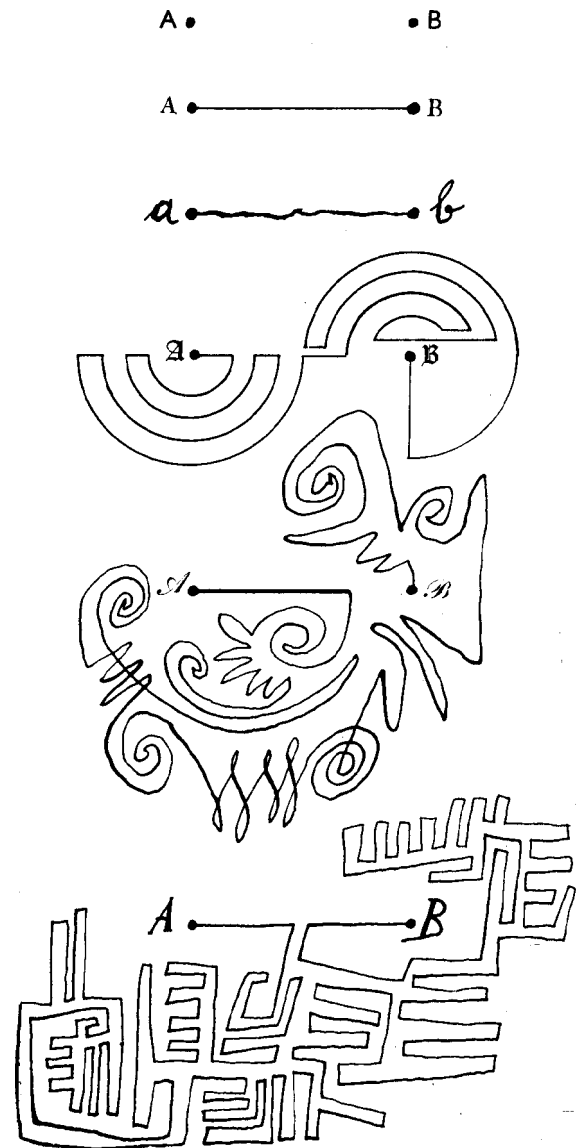
O.Schlemmer 1921

Annäherungen: Die Geburt der Linie

Linie, was ist das? *“Kurz nach dem Ansetzen des Bleistiftes entsteht eine Linie”*² sagt Paul Klee. Das eigentliche Verursachende dieser Linie ist jedoch nicht die sich bewegende Bleistiftspitze, der Punkt, sondern es liegt weiter oben in der sich bewegenden menschlichen Hand und wiederum in dem diese bewegenden Trieb, Wille usw. Der Impuls zur Linie liegt also im Menschen, nicht bei einem Punkt, der auf die Idee gekommen ist, sich zu bewegen. Die letztere, sehr verbreitete Liniendefinition - auch bei Klee und Kandinsky - ist für unser hier zu besprechendes Anliegen zu abstrakt und irreführend.

Für Kandinsky ist aller Gestaltung Anfang der Punkt. Durch Bewegung des Punktes wird Linie und durch seitliche Bewegung von Linie entsteht Fläche.³ Diesem Gedanken liegt offensichtlich eine atomistische Weltvorstellung zugrunde, die Suche nach dem gestalterischen Elementarteilchen. Mit gleicher Berechtigung ließe sich Fläche als vielfältiger Punkt und Punkt als geschrumpfte Fläche beschreiben. Eine gerade Linie wäre ein einseitig vielfältiger Punkt oder eine eindimensional geschrumpfte Fläche etc. Alles Gestalten könnte man auch - ganz im Sinne der Zeit - als diskontinuierlichen oder digitalen Additions- oder Subtraktionsprozeß beschreiben.

Der entscheidende Faktor der Konzepte, sowohl von Klee als auch von Kandinsky, ist aber nicht der vielzitierte Ausgangspunkt sondern die ganz selbstverständlich als kontinuierlich betrachtete Bewegung. Von der



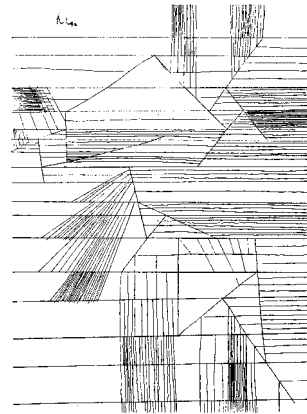
S. Steinberg 1954

besonderen Qualität, nämlich der Kontinuität und Stetigkeit aller wirklichen Bewegung zu sprechen, ist das Anliegen dieser Zeilen. Also nicht ein Punkt, sondern Bewegung ist Ursprung aller Dinge. Paul Klee sagt es in seiner Weise : *“Bewegung liegt allem Werden zugrunde” ... “Im Anfang, was war? Es bewegten sich die Dinge sozusagen frei, weder in krummer noch in gerader Richtung. Sie sind unbeweglich zu denken, sie gehen wohin sie gehen, um zu gehen, ohne Ziel, ohne Willen, ohne Gehorsam, nur als Selbstverständlichkeit sich zu bewegen, als unbeweglicher Zustand.”*⁴ Dabei spielt keine Rolle, wieviele Raumdimensionen eine Linie hat oder haben soll. Für uns sind Linien *“Bewegungsspuren”* innerer und äußerer Bewegung, und diese sind grundsätzlich räumlich, auch wenn sie der Einfachheit halber oft auf der Fläche dargestellt erscheinen. Mit *“innerer”* Bewegung sind hier äußerlich nicht in Erscheinung tretende Vorstellungs- und Gefühlsbewegungen gemeint. Dem Entwerfer, Maler, Zeichner sind solche Bewegungen kein abstrakter Begriff, denn er geht mit ihnen ständig um, bevor er die ersten Striche macht oder wenn er schon gezogene Striche beurteilt und korrigiert. Es ist eine fließende Regsamkeit, die den Entwurfsprozeß befeuert und nach Realisierung drängt, der wie ein Feuer in Gang gehalten werden muß. Uns sollen hier vor allem die Vorgänge zwischen Linie, Bewegter und Bewegtem, hin und her, beschäftigen.

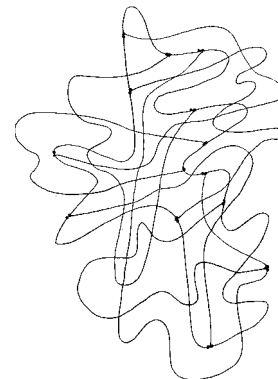
Henry van de Velde schrieb 1910 einen Essay *“die Linie”*. Auch er sieht in ihr das



P.Klee 1927, Kleiner Narr in Trance



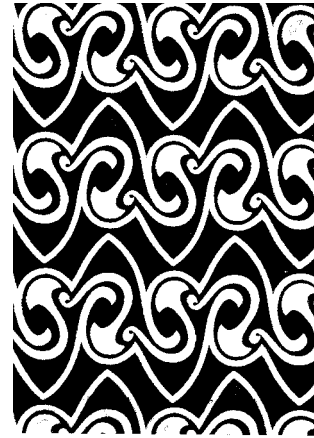
P.Klee 1929, Hütten



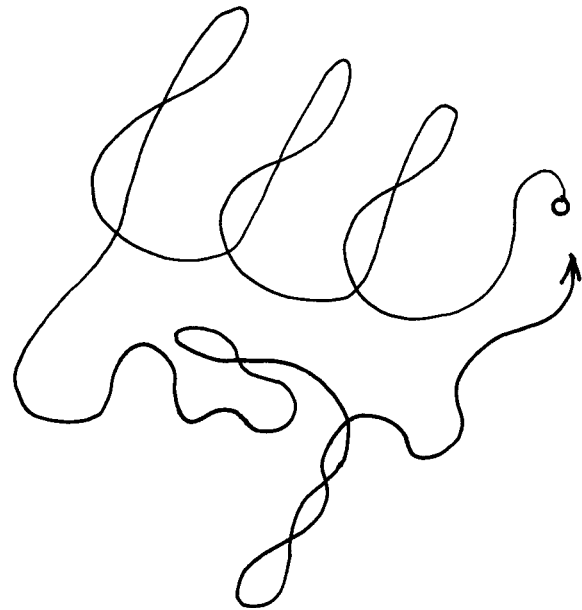
P.Klee

Schöpfungsprinzip aller Dinge: *“Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. Aber nur wenige Schöpfungen stehen in so direktem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie. Die Linie ist eine Kraft, die ihren Ursprung nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird. Linien - übertragene Gebärden - das ist das Wunder!”*⁵ Van de Velde sieht den Ursprung der Linie in den Bewegungen und Gebärden des Menschen, am ursprünglichsten im Tanz kultiviert, aber auch in Gesang und Poesie. Er beschreibt die Geburt der Linie beim archaischen Menschen und skizziert ihre Ausformungen durch alle Hochkulturen der Menschheit. *“So sind denn die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten. Die Fähigkeit, Linien zu ziehen, kommt hinzu und wurzelt sich ein, und in der Trunkenheit der Erkenntnis dieser Fähigkeit mußte es den Menschen zuerst dazu treiben, von der Linie eine ähnliche Wollust wie die des Tanzes, des Kampfes, der Liebkosung zu fordern.”*⁶ Hier wird der Linie eine “Urkraft” zugesprochen, in der Wille und Gefühl direkt zum Ausdruck kommen. Dies nachvollziehend müssen wir uns, zumindest vorstellungsmäßig, ganz den Bewegungen der Linie hingeben, uns ganz in sie hineinziehen und von ihr mitreißen lassen. Dann bringt sie uns unmittelbar in Bewegung. Dieser Vorgang ist dem Miterleben von Musik oder, genauer gesagt, einer Melodie vergleichbar.

Ein anderes, mehr mittelbares bildnerisches Entstehungsprinzip der Linie ergibt sich aus der Spannung zwischen Punkten. *“Der*



H.v.D. Velde, Stoffmuster



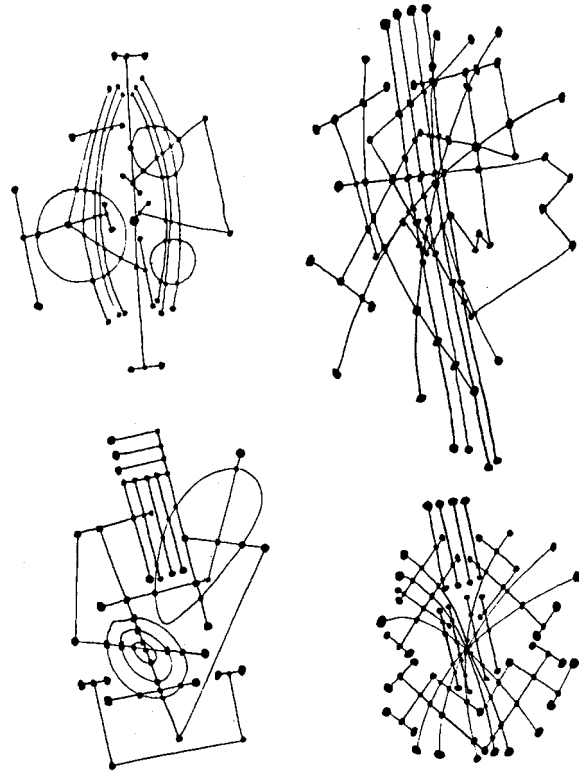
*Eurythmieform zur 4. Beethovensonate As-Dur, Op.7
(nach R. Steiner)*

Punkt in Spannung zu Punkt gibt Linie“⁶ sagt Paul Klee. Das widerspricht nur vordergründig dem zuvor postulierten Primat der Bewegung, denn es deutet darauf hin, daß Punkte in unserer Vorstellung unwillkürlich mit Liniengeschehen verknüpft sind.

Adrian Frutiger, ein französischer Zeichenforscher, nennt diese Art von Linie “imaginär”, weil sie im Bild nicht real vorhanden ist, aber vom Betrachter vorgestellt, innerlich “gesehen” wird. Er führt das Beispiel der Sternbilder an: *“Die Urmenschen haben beim Betrachten des Himmels zwischen den nahestehenden Sternen gedankliche Linien gezogen, und aus der Zusammenstellung der Sterngruppen sind dann Bilder entstanden.”*⁷

Aus drei Punkten machen wir in unserer Vorstellung einen Winkel oder ein Dreieck. Aus vier Punkten machen wir, je nach Anordnung, ein Viereck, sich kreuzende Gerade, einen Bogen etc. Punkte läßt der Betrachter also nicht Punkte sein, sondern er ergänzt sie mittels Linien zum Bild, zur Figur. Bei genauerem Hinsehen müssen wir aber die Ursache dieses Bildvorganges auch in der zuerst beschriebenen inneren und äußeren Beweglichkeit des Menschen sehen, in dem Drang sich zu bewegen, das heißt Linien zu erzeugen, zu ziehen und noch mehr: diese Linie zu einem Ganzen zu formen, in einen Gleichgewichts- oder Bildzustand zu bringen, der “Sinn”, d.h. Verwandtschaft, Kongruenz mit uns selbst hat, der unsere Sinne anspricht, erregt, bewegt.

Hugo Kükelhaus führt dazu eine weiterführende Beobachtung an: *“Man beobachte*

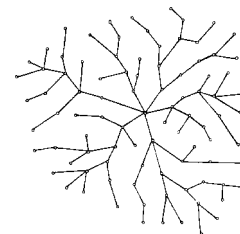
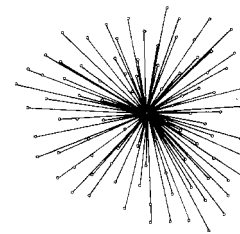
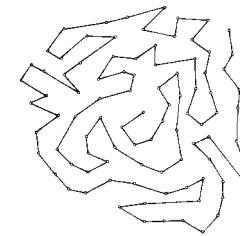
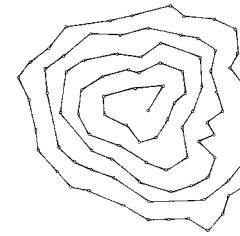
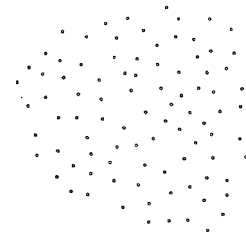


P. Picasso 1924

Fingerbewegungen eines Blinden, während sie über das Tastfeld der Blindenschrift fliegen: es sind kreisend schweifende und strahlenförmig sammelnde Bewegungen. Man sollte es selber mit geschlossenen Augen versuchen. Einsicht in ein vorliegend Gegebenes kommt nicht zustande durch ein Stottern von Punkt zu Punkt, sondern sie geht hervor aus kreisenden, strahligen und spiraligen Bewegungen”⁸. Auch hier ist auf den eigentlichen Erzeuger, den Bewegungsmenschen und dessen besondere Figuration gewiesen.

Auch Formbildungsprozesse in der Natur, so beschreibt es der amerikanische Autor Peter S. Stevens, beruhen auf wenigen elementaren Bewegungsabläufen wie Kreisen (spiralig), Schweifern (Mäandrieren), Strahlen (Explo-dieren) und Verzweigen.⁹

Eine weitere originäre Erscheinungsform der Linie ist die Grenzlinie, die Scheidelinie zwischen verschiedenen Zonen, Flächen, Farben, Materialien usw. Es gibt auch fließende Übergänge ohne Grenze, aber wenn wir von “Grenze” sprechen, dann hat eine ausdrücklich übergangslose Trennung stattgefunden. Die Bereiche zu beiden Seiten der Linie sind deutlich unterschieden. Die Grenzziehung ist ein Abstraktionsvorgang aus einem übergeordneten, in der Fläche nicht auffindbaren Gesichtspunkt heraus. Grenzen entstehen immer da, wo Substanzen, ob materiell, sinnlich, sozial oder psychisch, auf Unterschiedlichkeit beharren und dadurch einen Prozeß der Abgrenzung in Gang bringen. Verändern sich die beidsei-

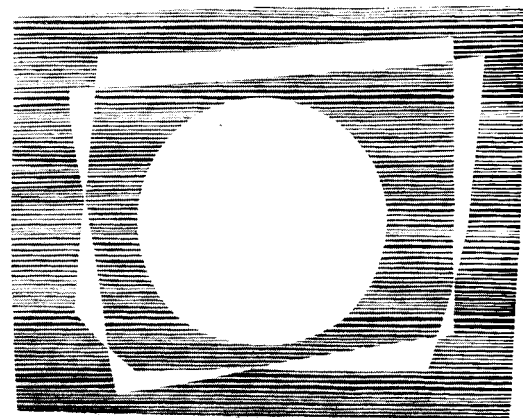
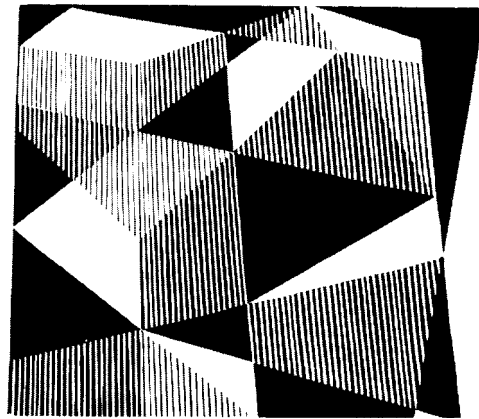
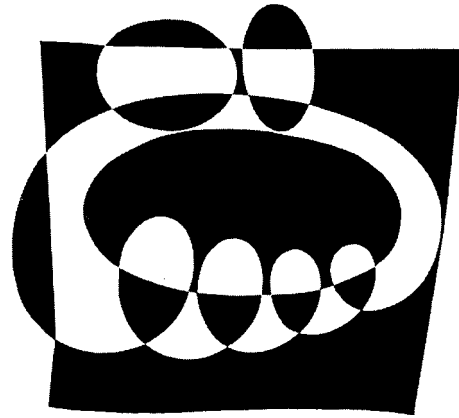


*Bewegungsmuster zur Erzeugung desselben Punktfeldes
(nach Stevens)*

tigen Identitäten, oder zumindest eine Seite, dann wird die Grenze sich revidieren. In der Physiognomie der Grenze zeigt sich ein in relativer Ruhe befindliches Kraftverhältnis zwischen hüben und drüben. Darin liegt auch ein ursprüngliches Bildeprinzip von "Form" allgemein. Formfindung heißt in diesem Falle Identitätsfindung im Verhältnis zu einer als anders zu erkennenden Umgebung. Die Form differenziert sich heraus.

Auch der Bielefelder Soziologe Niclas Luhmann entwickelt seine Theorie sozialer Systeme aus dem Grundprinzip der Differenz, wobei der jeweilige Standort des Beobachters die entscheidene Rolle spielt.¹⁰ Wir wollen hier jedoch bei der für alle bildnerische Tätigkeit charakteristischen Methode der "Anschauenden Beweglichkeit" bleiben.

Naturgemäß gibt es, je nach Beobachtungsverhältnissen, verschiedene Grenzerlebnisse. Nicht immer haben wir den nötigen Abstand, daß wir in der Gesamtumgrenzung einer Sphäre, die Physiognomie, die Form erkennen. Sind wir Grenzwanderer, auf der Grenze entlang, und erleben das Hier und Dort aus einer gewissen Übersichtsposition, dann blicken wir in beide Sphären gleichermaßen und erleben das Willkürliche, Spannungsgeladene, Lebensvolle der Grenzlinie. Gratwanderungen sind besonders einprägsam und erfordern Aufmerksamkeit und Wachheit. Am wenigsten erleben wir das Linienhafte der Grenze beim Überqueren. Wir empfinden das plötzlich anders werdende nicht als Bewegung sondern als Schwelle, als Anstoß, als Hindernis, als Bewegungen-

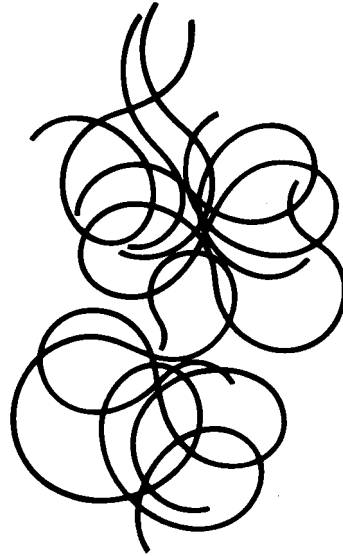


J. Albers 1933, Holzschritte

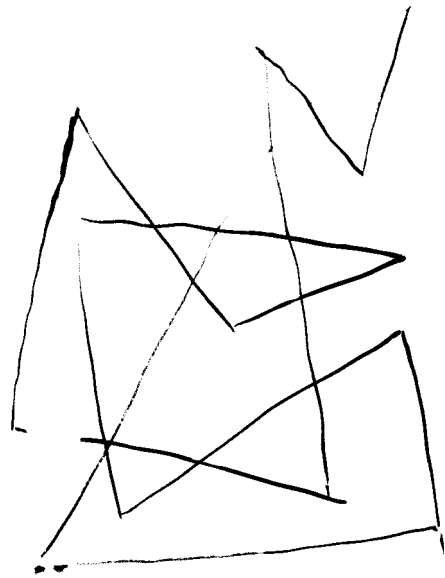
hemm-nis, als Aufwecker. Wir kommen hier auf eine allgemeine Gesetzlichkeit: Wollen wir Linien, ob Grenze oder andere, als Linie erleben und erkennen, so müssen wir in unserer Vorstellung längs der Linie einschwenken und ihr ein Stück weit folgen. Befinden wir uns real oder vorstellungsmäßig auf einer Kreuzlinie, so wirkt die durchkreuzende Linie hemmend, retardie-rend. Begeben wir uns in unserer Vorstellung wechselweise auf beide Wege, sowohl kreuzend als auch längs, so kann eine Art pulsierender Gleichgewichtsempfindung auftreten.

Linie, wo immer wir sie erleben als Spur, als Grenze, als Bahn, als Zeichen, ist immer ein Vorgang, ein Geschehen, eine Herausforderung, nie von uns losgelöst, immer uns mitnehmend, hemmend, lenkend, ziehend, stoßend, einschläfernd, aufweckend. Sie ist Kraft, Bewegung, Wille, Ereignis, Impuls, Gebärde .. alles zugleich.

Paul Klee erhob sich in seinen Bauhausvorlesungen zu immer neuen Annäherungen an die Linie: *“Der Realist fragt oft: Gibt es eigentlich eine Linie? Linie ist doch nur Ereignis zweier Flächen! Oder einer Horizontalen in Augenhöhe! Und die exakte Linie, der aktive, wandernde Punkt, die Linie in 'Reinzucht', ist ja garnicht mehr sichtbar! Existiert also nicht! Der Idealist hingegen lächelt hierzu im Grunde seines Herzens und sagt: Wenn ich sie nicht sehe, so fühle ich sie doch, und was ich fühlend wahrnehme, kann ich sinnlich wahrnehmbar, sichtbar machen. Also es gibt eine Linie! Ganz sicher existiert sie relativ, das heißt im Vergleich zu Andersgeartetem,*



S.Taeuber-Arp 1939, Linien

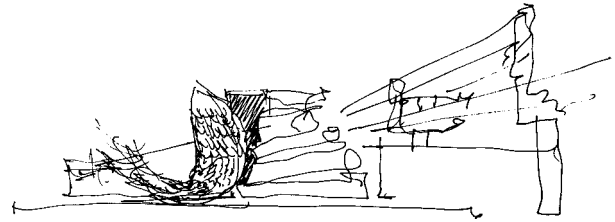


P. Klee 1933, erhebt sich

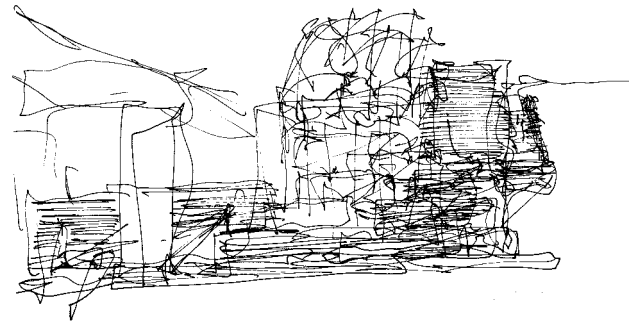
z.B. im Gegensatz zur Fläche. Und was ist Linie im übrigen noch alles! Strom in der Ferne. Gedanke. Bahn. Angriff. Degen. Stich. Pfeil. Strahl. Schärfe des Messers. Gerüst. Zimmermann aller Form: Lot."¹¹

Und wir könnten hinzufügen: sie ist, verborgen oder sichtbar, Plan, Entwurf, Antizipation, Manifest, Abbild, Dokument, Hinterlassenschaft alles Werdenden und Gewordenen. Sie steht "für" etwas, ist aber nicht selbst die Sache oder der Vorgang. sie hat Stellvertretercharakter. Die Linie, ob Silhouette, Kante, Bewegungs- oder Zeichenlinie, ist immer nur eine spezielle Erscheinungsform, ein gesonderter Aspekt einer Sache oder eines Vorganges.

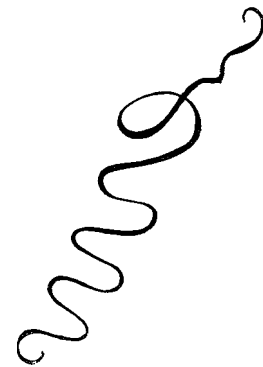
Eine Linienschraffur, die Fläche darstellen soll, ist nur Stellvertreter der Fläche. Wenn wir etwas "linear" sehen, dann lassen wir andere Eigenschaften außer Betracht, wir vollziehen eine Vereinfachung, eine Abstraktion. Auf der anderen Seite kann Linie Manifestation einer Idee, eines Gedankens, eines Gefühls, eines Willensimpulses sein, also eine Verwirklichung, eine Konkretisierung bedeuten. Beide Gesichtspunkte weisen auf den Mittler- und Übergangscharakter der Linie hin.



F.O.Gehry 1986, Fishdance Restaurant, Kobe



F.O.Gehry 1991, Skizze Guggenheim Museum, Bilbao



L.Sterne 1760, Tristram Shandy, „Wie der Korporal Trim in der Erregung seinen Spazierstock schwingt“

Grundelemente der Linie

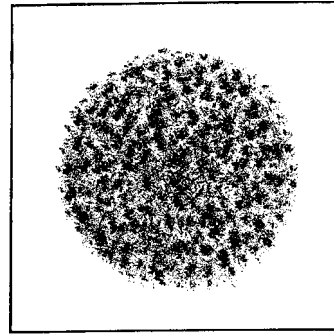
Der Punkt als Linienergebnis

Die im vorigen Kapitel beschriebenen linien erzeugenden Phänomene der “imaginären Linie” zwischen Punkten (Frutiger) oder der “Spannung” zwischen Punkten (Klee) machten deutlich, daß wir pure Punkte offenbar nicht aushalten. Wir ergänzen intuitiv die Bewegungslinien, die Erzeuger des Punktdaseins sind. Paul Klee charakterisiert den Punkt auch als “Bewegungsverborgtheit”.¹² Ein Punkt ohne Bewegung ist unmöglich. Punkt ist immer Anfangspunkt oder Endpunkt. Im Sonderfall des Durchgangspunktes sind beide vereinigt. Ein Punkt auf dem Papier ist Treffpunkt der unnachgiebigen Tischunterlage mit der senkrecht darauf zu bewegten Bleistiftspitze, also eigentlich ein Aufprall, eine kleine Katastrophe, deren Spuren die vom Bleistift hinterlassenen Graphitsplitter sind. Seitlich sich schneidende Bewegungen ergeben auch einen Punkt, wir nennen ihn “Schnittpunkt”. Bei einer Linienspitze, einem “Umkehrpunkt”, haben wir Aufprall und Rückstoß.

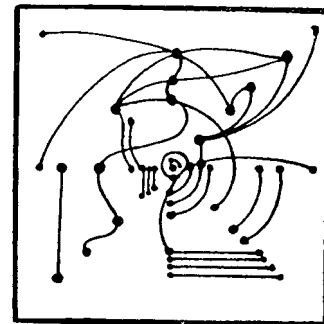
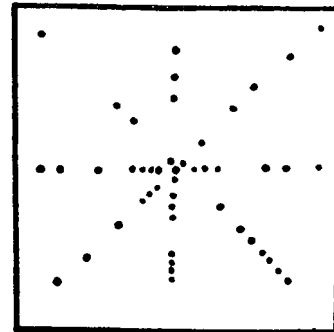
Punkte bergen also immer ein Ereignis in sich, dem Linienbewegung vorausgegangen ist. Es ist deshalb irreführend, Linien als sich bewegende Punkte zu beschreiben. Umgekehrt ist es: Punkte sind besondere Linienergebnisse: Unfälle, Brüche im Bewegungsstrom der Linie.

Die Vertikale, die Horizontale

Lassen wir dazu Frutiger sprechen: Beim spontanen Ziehen eines Striches ... ”ist zu



W.Kandinsky 1926, Zentraler Komplex freier Punkte

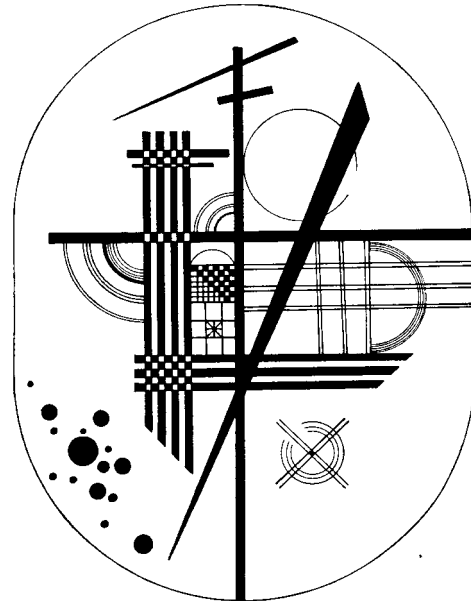


W.Kandinsky 1926, Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Aufbau

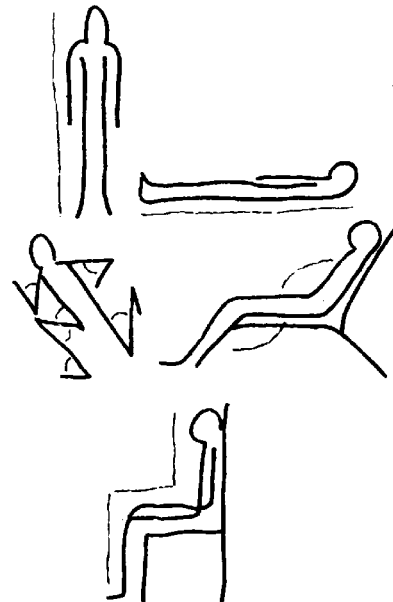
bemerken, daß das Ziehen einer Vertikalen nicht den gleichen Bewegungsgesetzen folgt wie das Ziehen einer Horizontalen. Die Anziehungskraft der Erde wird der menschlichen Hand immer eine Hilfe sein, eine vertikale Gerade bestimmter zu ziehen als eine horizontale, die aus vielen Gründen unbestimmbar ist. Wir denken zuerst an die Vorstellung des unebenen Landes (Hügel, Berge), dann an den Vergleich des Festlandes mit der Unendlichkeit des Universums und nicht zuletzt vielleicht an die tief in uns liegende Vorstellung, daß die Erde rund sei und es deshalb eine horizontale Gerade für uns theoretisch überhaupt nicht gibt. Steinmetze, Maurer und Architekten wissen genau, daß nur im Senkblei die einzige feste Gerade besteht...

“Der Mensch gibt der Horizontalen eine ganz andere Bedeutung als der Vertikalen. Die Horizontale ist ein konkretes Maß, etwas, das man kontrollieren, abschreiten kann. Die Erde ist flach, die theoretische Horizontale ist ein bestehender Begriff. Im Gegensatz dazu folgt alles, was auf diese Erde fällt, einer vertikalen Bewegung, ist deshalb etwas, das nicht ist, sondern geschieht (ohne daß der Mensch dabei aktiv tätig wäre), Blitz, Regen, sogar Sonnenstrahlen.”

“Der Mensch liebt es, sich mit der Vertikalen zu vergleichen. Sie ist das aktive Element auf einer gegebenen Ebene. Sie ist auch das Symbol des lebenden Wesens, das nach oben wächst.” (...) “Die Horizontale ist gegeben, die Vertikale ist zu machen. Der Mensch ist gewohnt, seine Aktivität mit der Passivität zu vergleichen. In demselben Sinne besteht



W.Kandinsky 1925, Horizontal-vertikaler Aufbau ...



aus: H. Kirchner, Die Bewegungshieroglyphe

eine Vertikale nur im Vergleich mit einer gegebenen Horizontalen.”¹³

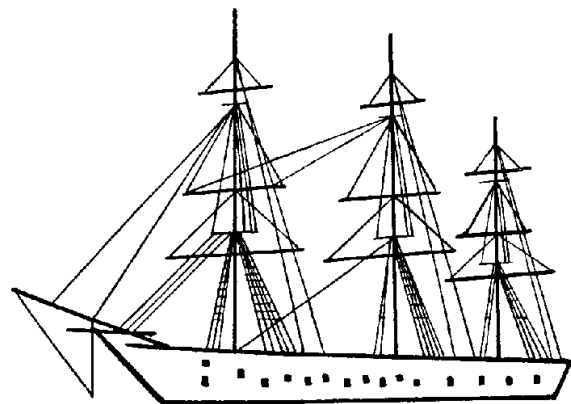
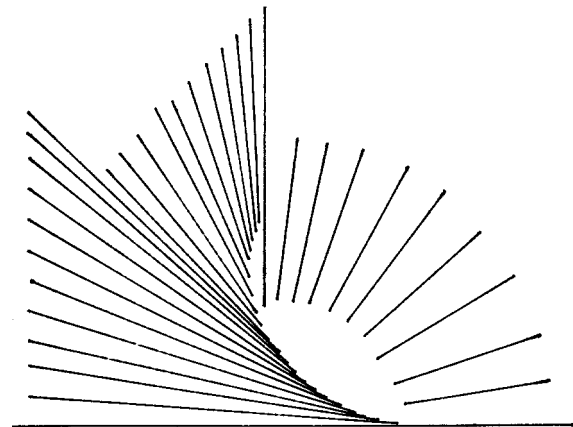
Der Vertikalen schreiben wir eher etwas aktives, der Horizontalen eher etwas passives zu. Die reine Vertikale richtet sich auf, trägt. Die reine Horizontale dehnt sich aus, liegt. Kommt es zur Kreuzung, entsteht etwas wie Ruhe, Ausgleich, Festigkeit. Ein Verband bildet sich, Tragen und Lasten kommen in ein Verhältnis - es “steht”.

Die Schräge

Gehen wir über zu den Schrägen und Diagonalen, dann kommt alles ins Rutschen. Wir kommen in den Bereich des dynamischen, mehr schwerelosen. Lassen wir uns ganz auf solche Linien ein, dann können wir Beobachtungen wie die folgenden machen:

“Je mehr sich die Schräge der Horizontalen nähert, desto mehr hat man den Eindruck einer Hebung, je mehr sie sich der Vertikalen nähert, desto mehr hat man den Eindruck des Fallens.”(...)“Die Schräge von links unten nach rechts oben gerichtet gibt den Eindruck einer “Steigung”, umgekehrt von links oben nach rechts unten, den einer “Abfahrt”.”¹⁴

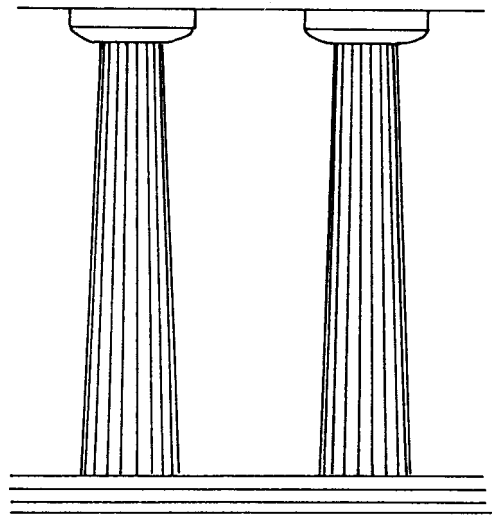
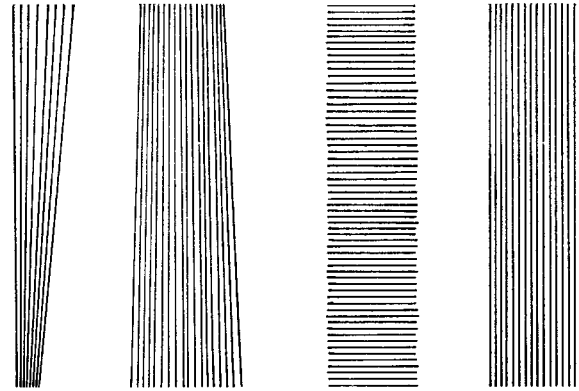
Bringen wir verschiedene Schrägen zur Kreuzung dann tritt auch hier ein Festigungs- oder Ausgleichsmoment, eine Art Erstarrung ein, aber ohne Last. Ein räumliches Fachwerk aus Schrägen oder Dreiecken ist ja bekanntlich stabil, aber wir empfinden es nicht als “stehend” im obigen Sinne, sondern eher als richtungslos schwebend. Es ist zwar steif, die Form haltend, aber es lastet nicht, es drückt sozusagen nach allen Seiten gleichermaßen.



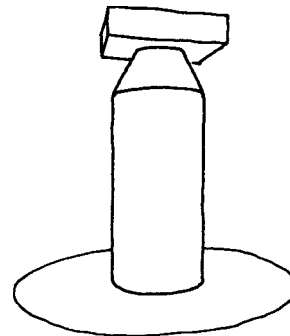
Kandisky 1926, Schema eines Segelschiffes

Linienschar, Linienbündel und Verzweigung

Was geschieht wenn sich Linien parallel, konvergierend und divergierend verdichten? Eine Schar von parallelen Linien erzeugt, je nach Umgebung, entweder einen Druck, der bis zur Wahrnehmung einer Auswölbung gehen kann oder einen Sog, der zu einer Verdichtung und Einwölbung führt. Das beobachtend gab man der kannelierten Säule eine Entasis, eine leichte Wölbung nach außen, damit sie letztlich wieder "gerade" wurde. Dazu kam noch eine aufsteigende Konvergenz, welche ein zusätzliches nach oben strebendes Kraftmoment darstellt. Konvergierende Linien oder eine sich verjüngende Linienschar erzeugen eine gerichtete Kraft oder Spannung, die sich ins Unerträgliche steigern kann wenn sie nicht, wie bei der Säule, rechtzeitig durch eine kräftige Abschlußplatte, den Abakus, gestoppt und ins nötige Gleichgewicht gebracht wird. Auch Stirling hat das bei seiner Stuttgarter Bleistiftsäule geschafft. An der offenen Rückseite einer solchen Linienschar kann andererseits eine Art Druckwirkung entstehen, die bei den klassischen Säulen wiederum durch entsprechende Basisausbildungen in die gehörige Balance gebracht wird. Die erwähnte Bleistiftsäule bewerkstelligt das durch einen gedrungenen zylindrischen Schaft. Ein anderes Beispiel sind die spätgotischen sockel- und kapitellosen Pfeilerdienste, die den wie nach oben gespannt wirkenden Deckenbaldachin durch Zugverankerung am Boden am Wegfliegen zu hindern scheinen. In diesem Baldachin haben wir auch ein Beispiel für

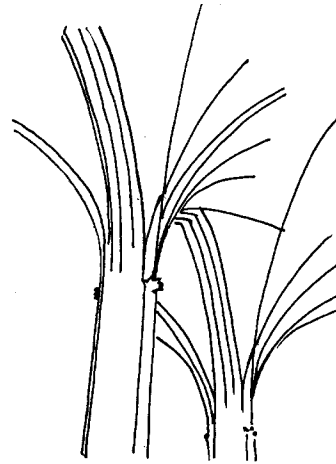


Selinunt, Akropolis



*J. Stirling 1977,
Staatsgalerie Stuttgart*

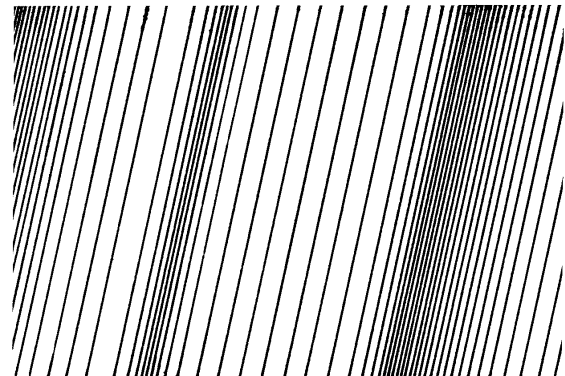
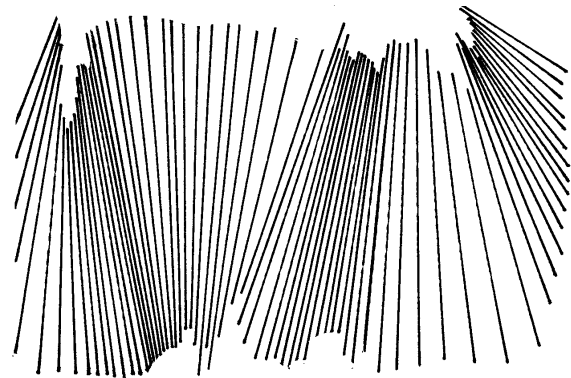
divergierende Linienscharen und können dabei das Leichtwerden, das sich Auflösen, das Versprühen empfinden. Ob wir Linien als divergent oder konvergent einschätzen hängt selbstverständlich von der Richtung unserer inneren Bewegungsintention ab. Alle hier beschriebenen “Kräfte” und “Wirkungen” existieren natürlich “nur” in der menschlichen Vorstellung, die jedoch immerhin so manifest sein kann, daß sie sowohl Schwindel und Angst, als auch Wohlgefühl und Gleichgewicht bewirken kann, also eine existentielle Erfahrung darstellt.



Nördlingen

Verdichtung und Verdünnung

Nicht nur längs einer Linie muß Bewegung dargestellt oder wahrnehmbar sein. Treten Linien in Häufungen auf, so erzeugen sie oftmals auch Vorstellungsbewegung quer zu ihrem Linienverlauf. Queren wir eine Linienschar gleicher Abstände, so entsteht ein monotoner Taktschlag, ein Ostinato, wie es das Kind mit dem Stock am Lattenzaun entlang erlebt. Ist der Abstand stetig wechselnd, so erleben wir bei zunehmender Dichte eine Beschleunigung im Bewegungsstrom und umgekehrt, bei abnehmender Dichte ein Loslassen und wieder zur Ruhe kommen. Das soll aber nicht mechanisch verstanden werden. Machen wir eine Zeichnung mit unterschiedlicher Strichdichte, so erleben wir zwischen den dichten und lockeren Zonen ein Geschwindigkeits- oder Erlebnisgefälle. Es entstehen saugende und drückende Zonen, deren Intensität durch die Art und den Fluß des Übergangs beeinflusst werden kann. Le Corbusier war der Erfinder der sich dyna-

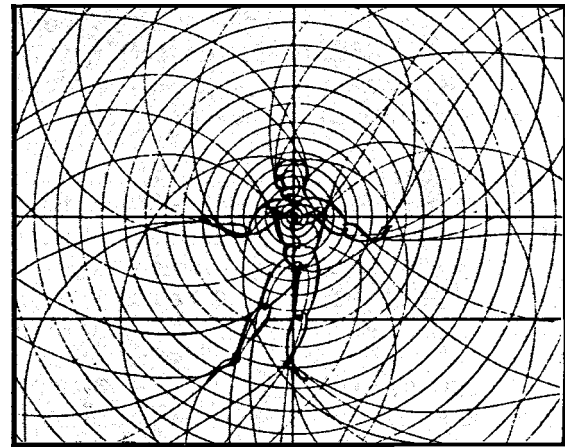
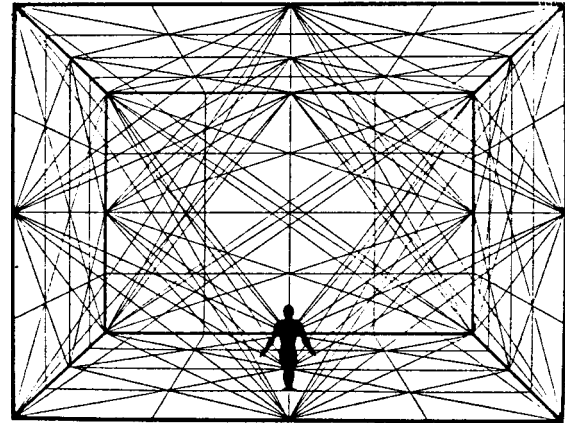


misch verdichtenden Pfeiler- und Sprossenreihe in der Architektur und erzeugte damit ein horizontales Bewegungspotential.

Strahl und Bogen

Oft wird die “Gerade” der “Krummen” gegenübergestellt. Frutiger: *“Sonne und Gestirne ‘drehen’ sich über dem Menschen, der sie seit Jahrtausenden beobachtet. Wenn er den Himmel betrachtet, von welchem Punkt auch immer, befindet er sich stets im Zentrum eines Kreises; sein wirklicher Platz ist immer die Mitte, die menschliche Konstellation ist unvermeidlich egozentrisch. Wohin er auch geht, der Mensch nimmt seine Mitte mit. - Aus diesem Grunde ruft eine kreisförmige Kurve für den Betrachter ein ganz anderes ‘Gefühl’ hervor als die strenge Gerade.”*¹⁵

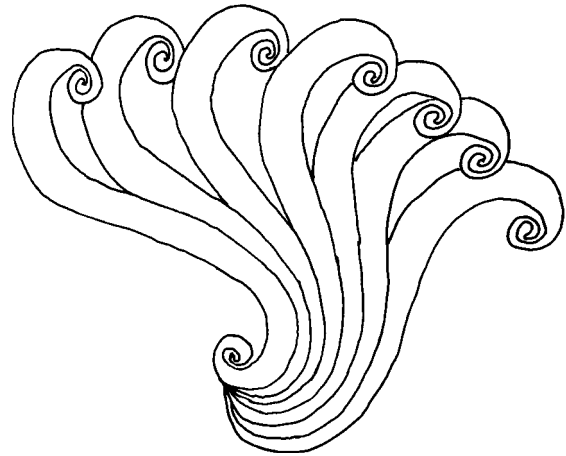
Suchen wir aber den Ursprung der Linie in uns selber, ganz von unserer eigenen Bewegungsfähigkeit ausgehend, sowohl körperlich als auch vorstellungsmäßig, dann könnten wir sagen, es gibt “strahlige” Bewegungen, aus- und einstrahlende, also zentrifugale und zentripetale, aber auch achsiale Bewegungen in diverse Richtungen. Obwohl diese Vorstellungen für uns den Inbegriff der “Geraden” hergeben sind sie durch unsere körperliche Beweglichkeit nicht exakt realisierbar. Die einzige Realisierung ist der Sehstrahl des Auges, das Ebenbild des Lichtstrahls. Alle geraden Linien, die uns umgeben - nach Hundertwasser sind es tausende - sind durch diesen Sehstrahl gebildet.¹⁶ Das erste Lineal wurde durch mühevollen Angleichung einer vorher krummen Holzkante an den Sehstrahl des Herstellers gefertigt. Die materialisierte ge-



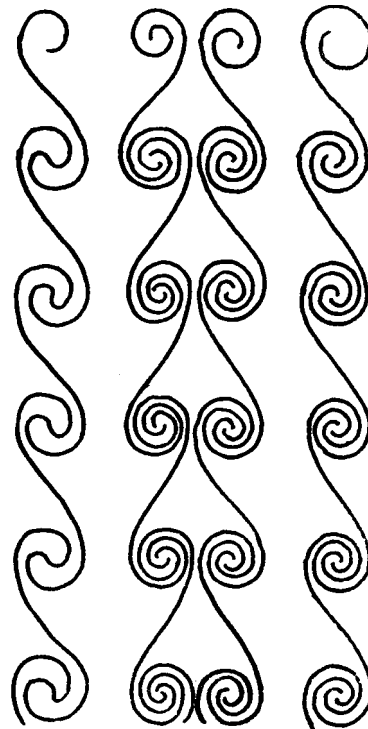
O. Schlemmer 1924,1925

rade Linie ist also lediglich eine Annäherung. Ihr Urbild ist der Lichtstrahl. Das Lot oder der Meereshorizont sind Auswirkungen einer vom oder zum Mittelpunkt der Erde strahlenden Schwerkraft. Die bekannte kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten ist ein Abstraktum, ein Gedankenkonstrukt, aber keine erlebte Realität. Nicht einmal der eilige elektrische Blitz oder Funke fährt eine gerade Bahn. Wir sprechen bei ihm vom "Lichtbogen". Die empfundene, nicht konstruierte Spannung zwischen zwei Punkten ergibt den "Bogen", bemerkt Paul Klee in seiner Grundlehre.¹⁷ Sprechen wir nicht von einer "Verbindung" zwischen den Punkten sondern von einem "Weg", dann ist das nachvollziehbar. Anfang, Mitte und Ende eines Weges sind unterschiedliche Vorgänge.

Tauchen wir tiefer ein ins Nacherleben oder gar ins Experiment und machen wir einen Weg von Ort A zu Ort B. A und B seien Orte, die uns nicht gleichgültig sind, an beiden Orten stünden vielleicht uns nahe stehende Menschen. Der Weg wird sich in diesem Falle differenzieren in ein sich Entfernen und ein sich Annähern. Zwischen diesen beiden Gesten wird irgendwo auf halbem Wege ein Umschwung stattfinden. Beim Abschied werden wir uns zurückwenden und damit ganz von selbst einen Bogen laufen. Dies bemerkend werden wir uns auf unser Ziel besinnen, das nun naturgemäß auf der anderen Seite liegt und wir werden uns nach ihm umwenden. Bleiben wir bei der Annäherung ohne Stocken im Bewegungsfluß, so ergibt sich wiederum ein Bogen, aber nach der anderen Seite. Die Bewegungslinie zwischen



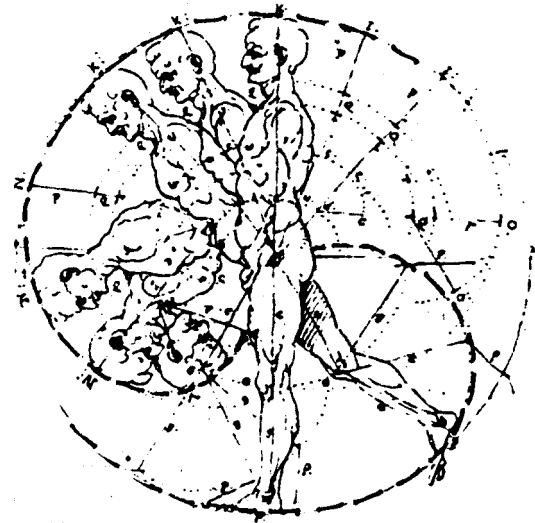
nach I. Makovecz 1978, Ornamentstudien



Keltische Ornamente

den beiden Punkten ist also in diesem Falle ein Doppelbogen, eine Welle, zuerst nach der einen Seite dann nach der anderen Seite ausschwingend. Abschiedsgeste, Ankunfts-geste und ihr Übergang bilden sich unmittelbar ab in der Gehlinie. Sie ist Abbild und Geste gleichermaßen.

Andere, uns näher liegende Kreise entstehen aus der Bewegungsfähigkeit der menschlichen Gliedmaßen: *“...das spontane Ziehen eines Striches ist durch die Aufhängung des Ellbogens, der Achsel oder des Handgelenks bedingt und führt in diesem Falle zuerst zu einer Kreisbewegung.”*¹⁸

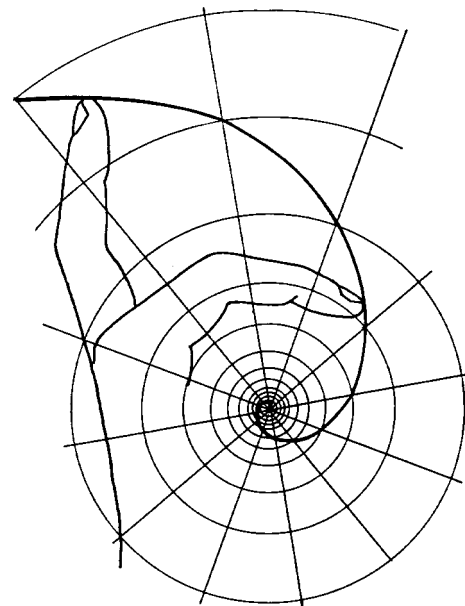


nach Leonardo da Vinci, 1570

Volute, Welle und Lemniskate

Doch sind die von Armen und Beinen ausgeführten Bogen nie wirkliche Kreise. Aus der Gliederung unserer Arme und Beine in Segmente wohl abgestufter Länge entstehen Bewegungsüberlagerungen, die eher spiraler Natur sind. Eine Bewegung, die zuerst vom ganzen Arm impulsiert wird, über den Unterarm in die Hand und schließlich in die Finger ausschwingt, hat Volutencharakter, erst raumgreifend dann zunehmend einrollend. Auch die Umkehrung, das Ausrollen, ist denkbar und in der Beweglichkeit der Glieder veranlagt. Diese Gesetzmäßigkeit betrifft nicht nur die Gliedmaßen sondern auch die Beweglichkeit des ganzen menschlichen Körpers, einschließlich Krümmung und Drehung der Wirbelsäule. Auch sie ist wohlgegliedert in unterschiedlich bewegliche Wirbelzonen.

In vollendeter Form erscheint diese

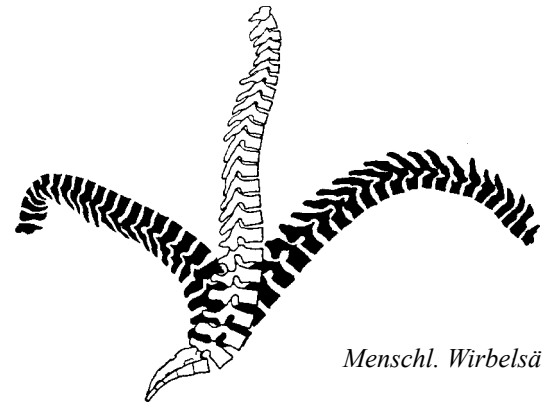


Doczi 1985

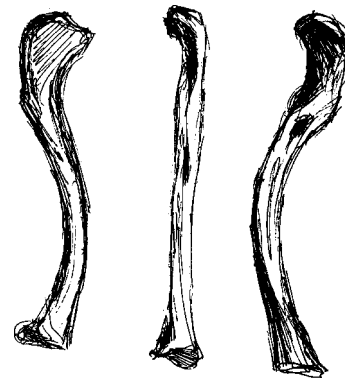
Dynamik im menschlichen Knochenbau der Glieder, denn er ist ganz aus der Bewegung heraus gebildet. In ihm zeigt und formt sich die Spur menschlicher Bewegungsgesetzlichkeit und manifestiert sich als Anlage und Fähigkeit. Kein Knochen ist "gerade", alle sind unetweder gekrümmt, gedreht, gewölbt und meist doppelt geschwungen. Was bei jeder Körperbewegung mitspielt, das sind rhythmische Elemente wie Schwung und Gegen-schwung, Beschleunigung und Verlangsamung, Ausdehnung und Zusammenziehung. Das führt uns, in Linien gesprochen, zu Welle und Lemniskate, d.h. zu Linienzügen, die um Pole oder Achsen schwingen, stete Wiederholung zeigend und nicht selten einen geschlossenen Linienzug bildend, durch Rückkehr in sich selbst.

Knoten und Krakel

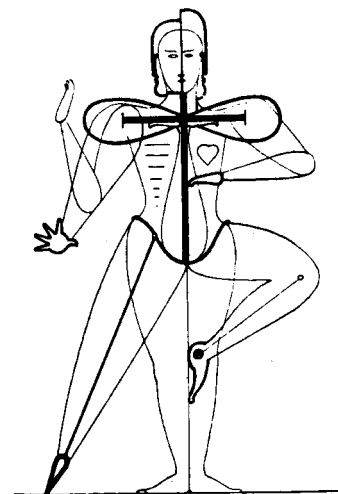
Kindern gelingt es in der Regel erst kurz vor dem Schulalter, die Schnürsenkel selbst zu binden, d.h. einen Schlingknoten zu bilden und zu durchschauen. Das deutet darauf hin, daß die räumliche Knotenbildung einen über die, im Körper angelegte, lustvoll eingeeübte Bewegungsgeometrie hinausgehenden Willensimpuls und eine Zählung des Bewegungsstromes erfordert. Flecht- und Webübungen, bei denen ein durchschießen Wollendes in mühsamer Zügelung, ständig abgebremst werden muß, um nach dem "Darüber" wieder in ein "Darunter" umzuschwenken, sind eine gute Vorbereitung. In der Knotenbildung tritt zur rhythmischen Körperbewegung eine weitere Dimension, nämlich eine räumliche Gedankenbe-



Menschl. Wirbelsäule



Menschl. Schlüsselbein

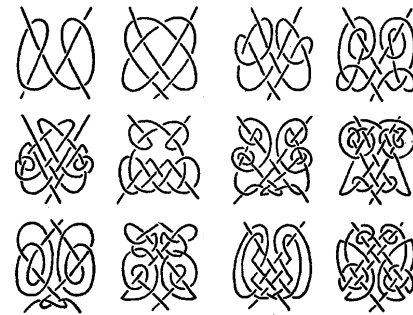
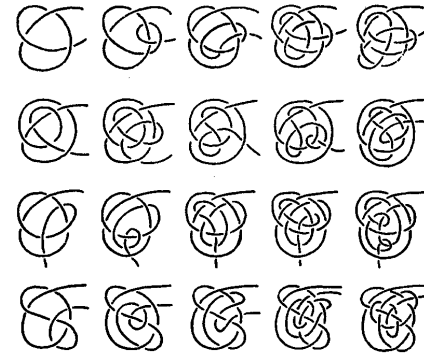


O. Schlemmer

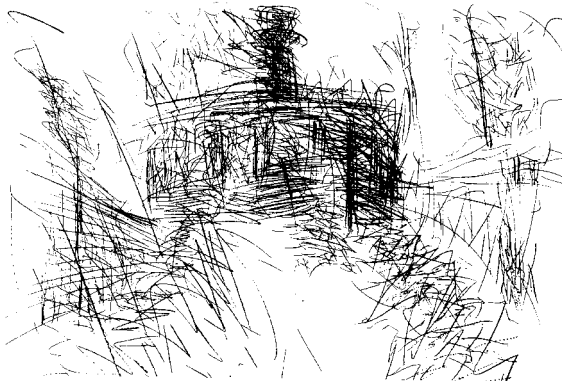
wegung hinzu. Hier endet auch die Möglichkeit des flächigen Linienabbildes. Die Linie muß hier räumlich vorgestellt und realisiert werden. Knotenbildung bedeutet Bewegungseinschränkung, Domestizierung und Selbstbewußtheit. Deswegen gibt es in der Natur keine echten, d.h. durch Kreuzung und Verschlingung gebildeten Raumknoten. Das Wort Knoten wird dort für bloße Verdickungen gebraucht.

Der frühkindliche Linienkrakel hat, trotz äußerlicher Ähnlichkeit, nichts mit dem Raumknoten zu tun. Er ist Abbild eines unkontrollierten Bewegungsstaus oder einer Bewegungsverdichtung.

Ein äußerlich ähnliches Element finden wir nicht selten in Architekturskizzen. Auch da ist es Ausdruck einer Bewegungsverdichtung und erfüllt eine Befestigungsfunktion oder ist Verankerungsgebärde. Manchmal wird dabei die Linie auch zur Spur einer plastizierenden, an Angelpunkten sich konzentrierenden Abtastbewegung.



Keltische Ornamente (nach John G. Merne)



aus J. Uhl 1998, „Zeichnen und Entwerfen“



Szyzkowitz-Kowalski 1978, Skizze Schloß Großlobming

Linienwahrnehmung, Linienerleben

Zunächst haben wir die Linie selbst als Spur eines Geschehens beschrieben. Hier wollen wir der Frage nachgehen, ob nicht Linien wiederum Spuren hinterlassen beim Betrachter, Benutzer und Passanten oder auch bei dem, der sie realisiert, nachvollzieht, berührt, begleitet. Die Genesis der Linie ist - wie wir gesehen haben - vielfältig. Schauen wir nun auf die Vorgänge bei der Linienwahrnehmung, dann kommen wir unmittelbar zur Bewegung. Unabhängig davon wie die Linie entstand, ist deren Wahrnehmung nur durch Bewegung möglich. Beim visuellen Formerfassen tastet das Auge blitzschnell, punktuell fokussierend und vollführt dazwischen winzige Bewegungen, für die wir eine feine Wahrnehmungsfähigkeit besitzen.¹⁹ Das Auge er-”fährt”, selbst sich bewegend, den Linienzug. Wird diese Augenbeweglichkeit unterbunden, so ist keine Formenwahrnehmung möglich.²⁰

Auch die tastende Hand muß sich bezüglich des Gegenstandes, von dem sie die Form erkennen will, in Bewegung setzen und ihn um-”fahren”. Hier sei an die oben erwähnte Hand beim Lesen der Blindenschrift erinnert, welche die feinen Punktmuster “kreisend, schweifend und strahlig sich bewegend” erfaßt. Die Hand erfährt die winzigen Punkte durch linienmäßiges Abtasten, obwohl das Wahrnehmungsobjekt keine durchgehende Linie beinhaltet. Bei bloß punktueller Tastbewegung, senkrecht zur Oberfläche ist weder Anzahl noch Abstand, weder Richtung noch Anordnung der

Punktmuster erfaßbar. Jeder kann die nötigen Experimente zur Bestätigung selbst machen. Das beliebte Kinderspiel, mit geschlossenen Augen vertraute und unvertraute Gegenstände zu ertasten, gibt ausreichende Hinweise. Bei Berührung mit den Fingerkuppen ohne seitliche Bewegung bleibt alles im Dunkeln, erst seitlich schweifende Bewegungen bringen den nötigen Aufschluß.

Wir müssen feststellen, daß es kein Form- oder Figurationserkennen gibt, ohne eigene Körperbewegung und deren präzise Wahrnehmung. Beobachten wir uns beim Linienwahrnehmen, so gibt es zwei zu unterscheidende Bewegungstendenzen. Die eine ist längs der zu erfassenden Linie, also nachvollziehende “Mitbewegung”. Die andere umschweift, umpendelt, kreuzt und quert den zu erfassenden Linien- oder Bewegungszug. Sie erschließt dessen Konfiguration durch eigene Orientierungsbewegungen, d.h. durch selbstbestimmte “Eigenbewegung”. Beide Arten werden nicht streng voneinander getrennt ausgeführt, sondern gehen ineinander über. Zu Beginn des Vorganges, wenn man noch im Dunkeln tappt, dominiert naturgemäß die Eigenbewegung, später, das Erkennen bestätigend, die Mitbewegung, der Nachvollzug.

Der beschriebene Vorgang der Linienerfassung weist darauf hin, daß Wahrnehmer und Wahrnehmungsgegenstand in unmittelbarer Interaktion stehen. Die Linie, die Bewegungsspur aktiviert beim Betrachter Bewegung, wobei kein eindeutiger Unterschied zwischen “äußerer” und “innerer”

Bewegung auszumachen ist, wie wir ihn anfangs charakterisiert haben.

In der Sportphysiologie wird beschrieben, daß "innere Mitbewegung" einen "motorischen Mitvollzug" initiiert, d.h ein "*in schwachen Impulsen des Bewegungsapparates nach-vollziehbare(s) Miterleben (...) von Fremdbewegung*". Zu erklären sei dieses Phänomen "*durch das ideomotorische Gesetz (auch Carpenter-Effekt), wonach jede Wahrnehmung oder Vorstellung eines Bewegungsablaufes im Wahrnehmen oder Vorstellen den Antrieb zum gleichen Bewegungsablauf, und zwar ohne Zwischenschaltung des Willens, erregt*".²¹ Besonders deutlich zeigt sich dieses Phänomen bei Kindern, die sich unbeobachtet fühlend, bei einer Sportveranstaltung zuschauen.

Man könnte fragen: Was hat das mit Linien zu tun? Aber jede Bewegungsbahn und Bewegungsrichtung kann durch Linien vorgestellt und repräsentiert werden. Und wir haben gesehen, daß solche Repräsentanten den Betrachter wiederum zu Bewegungsvorstellungen anregen, für welche die beschriebenen Phänomene gelten. Von diesem Gesichtspunkt aus ist also die Bewegung als Linie zu repräsentieren und umgekehrt. Es gibt Linien, bei denen dieser Zusammenhang näher liegt als bei anderen, aber prinzipiell gilt er für alle, auch für scheinbar "statische" Linien, - das wird bei den schon beschriebenen Vorgängen der Linienwahrnehmung deutlich. Ein weiterer Schlüssel liegt beim Betrachter, ob er sich von den Linien mitreißen läßt oder nicht. Allerdings liegt das nicht immer in seiner Willkür, wie

das erwähnte "ideomotorische Gesetz", das des willenlosen Mitvollzugs, deutlich macht, - eine angesichts der allzeit, an jedem Ort, gewollt oder ungewollt, zu konsumierenden Linienflut, keine beruhigende Vorstellung. Hier liegt ein ungeheures Potential unterschiedlicher Beeinflussbarkeit von Mitmenschen, im Guten wie im Schlechten. Das ist ein hinreichend bedeutender Grund, sich mit den "Gesetzen" der Linie - und allgemein der Form - immer wieder zu befassen. Jeder Gestalter, Choreograph usw. weiß davon mehr oder weniger und arbeitet damit. Aber die flüchtige Natur der Linie, macht es uns nicht leicht, ihre Eigenarten und Gestzmäßigkeiten zu fassen. Die Methode liegt darin, daß man sich als aufmerksamer Beobachter von ihr mittragen läßt, eine Art "Linienmeteorologie" betreibt, wo nach langer Beobachtung im Auf und Ab der Strömungen, zwar Gesetzmäßigkeiten, aber nicht immer sichere Voraussagen auszumachen sind. Es geht nicht ohne wiederholt durchzuführende Aufmerksamkeitsübungen im sich Einlassen auf ein "Liniengeschehen".

Dazu kommt noch ein Weiteres: Beobachten wir einen Menschen in Bewegung, insbesondere wenn er sich schön und gekonnt bewegt, vielleicht einen Tänzer oder einen Mimen, dann können wir manchmal eine über das körperlich sichtbare hinausgehende Bewegungsintention erleben. Diese greift oft weit in den Umgebungsraum hinaus und nimmt Einfluß auf ihn. Es entsteht dabei eine neue Art gefühlter, vorgestellter "imaginärer" Linien, die mit dem Umraum eine Beziehung eingehen, ihn bilden und

formen. Oskar Schlemmer, der Maler und Bauhausbühnenkünstler, arbeitete mit seinem "Triadischen Ballett" in diesem Fluidum. Viele seiner Zeichnungen, Bilder und Texte deuten auf seine Beschäftigung mit den raumbildenden Bewegungs- und Spannungslinien des menschlichen Körpers.²² Auch Bauwerke in der Landschaft können in weitgreifender Beziehung zur Umgebung stehen, sie formend, sammelnd, aufgreifend, überhöhend, pointierend usw. Dabei ist es oft gerade das Lineare der Konturen, das diese Wirkung hervorruft.

Ein ebenso schwer zu fassendes und zu beschreibendes Phänomen ist das "Gesetz von Bewegung und Gegenbewegung". Elementare eigene Körpererfahrungen sind: pendelndes Aufrechterhalten, Schwung und Gegenschwung, Ausholen und Wurf, Zusammenkrümmung und Sprung usw. Sie haben mit den Zen-trierungs- und Gleichgewichtsverhältnissen und der Bewegungsstruktur unseres Körpers zu tun. Sie werden von klein an geübt und erfahren ihre biographisch erste Krönung im aufrechten Gang. Solange wir es mit Körperbewegung zu tun haben, ergibt sich das beim gesunden Menschen mehr oder weniger "instinktiv" durch viel Übung. "Mogeln" ist ausgeschlossen, denn wir würden sofort aus dem Gleichgewicht geraten und umfallen. Alle unsere Körperbewegungen, insbesondere in aufrechter Haltung, sind nur durch die perfekte Beherrschung der Gleichgewichtsgesetze möglich. Erst wenn diese halbwegs erübt sind - etwa im dritten Lebensjahr - sagt der Mensch zu sich selbst "Ich". Man kann annehmen, daß das sich als

"Ich" fühlen etwas zu tun hat mit der Eingliederung der eigenen Körperlichkeit in die Schwerkraftverhältnisse der Erde. Ich erlebe in mir eine Art Schweremittelpunkt, um den alle meine Körperbewegungen kreisen und in ihm ihren Angelpunkt finden. Führe ich eine Armbewegung aus, so muß es irgendwo im Körper eine Gegenbewegung (eine Gewichtsverlagerung, ein Gegendrehmoment) geben, damit der Körper insgesamt seine Gleichgewichtslage erhält.²³ Bewegung und notwendige Gegenbewegung werden von uns als "Ganzheit" erlebt, die "richtig" proportioniert sein muß. Unser Verstehen der Welt und unsere Identifikation mit der Welt hängt damit zusammen, daß wir in ihr überall die Bestätigung finden, daß andere Körper den gleichen Gesetzen unterliegen. Dadurch können wir aus unsrer Erfahrung auf anderes schließen. Nicht nur andere Menschen, auch jeden Gegenstand, jeden Baum, jedes Haus erleben wir in ihren Last-, Kraftverhältnissen und Proportionen als Ganzheit, nachvollziehend durch analoge eigene Körpererfahrung, und wir haben ein ausgeprägtes Gespür für "Fehler" und "Lücken" in der "Ganzheit".²⁴

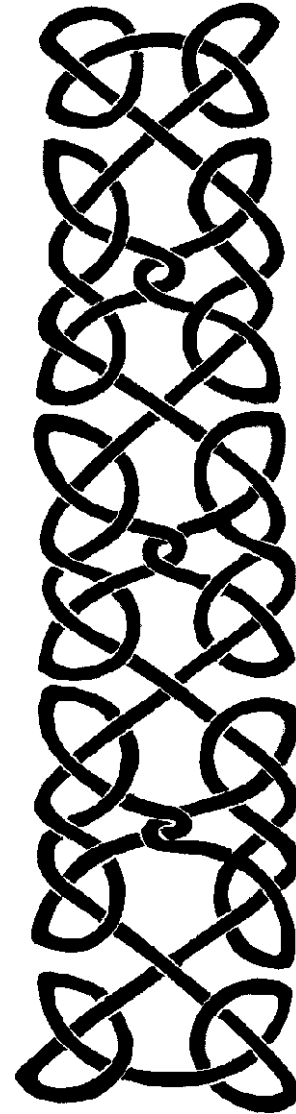
Paul Klee spricht davon, daß jede Linie eine andere Linie generiere. Wir können das Phänomen auch spielerisch erforschen. Zwei oder mehr Zeichner fertigen in abwechselnden Zügen eine Zeichnung an. Jeder Zeichner darf jeweils nur einen Strich oder Zug machen. Jeder Strich muß eine Antwort auf den vorhergehenden sein. Es können unterschiedliche Regeln dabei erfunden und entdeckt werden. Jede Linie

stellt sozusagen eine Frage dar, auf die mit einer anderen Linie geantwortet werden muß. Bei einiger Übung kann sich daraus so etwas wie eine Liniengrammatik ergeben.

Das bezüglich Bewegungs-, Last- und Krafterfahrung gesagte gilt auch für Massen, Flächen, Farben, Formen und deren Proportionierung. Wir wollen uns aber hier ganz auf die Linie, die bewegungsrepräsentierende Linie beschränken. Realisiere ich eine Linie (als Entwerfer, Zeichner, Maler, Tänzer usw.), dann kann ich mir Fragen stellen wie diese: Welche Art von Bewegung kann diese Linie beim Betrachter erregen? Welche Gegenbewegungen werden damit verbunden sein? Gestalte ich die Linie so, daß sie Bewegung initiiert, d.h. gebe ich dem Betrachter die Möglichkeit, sich mit seiner Bewegungsfähigkeit hineinzufinden oder ignoriere ich diese Fähigkeit? Gebe ich den möglichen Gegenbewegungen Gelegenheit, sich zu realisieren und auszuleben, oder unterdrücke ich sie?

Fassen wir Linien als Bewegungsspur auf, so ergibt sich daraus, daß sie Anfang, mittigen Verlauf und Ende haben muß. Jede Bewegung beginnt aus der Ruhe oder zumindest aus einer Zäsur und endet in der Ruhe, bzw. in einer Zäsur. Dazwischen gibt es Zonen unterschiedlicher Aktivität. Die Linie kann entweder so gestaltet sein, daß ich diese verschiedenartigen Vorgänge ihr ansehen kann, aber es gibt auch Linien, denen man das nicht ansieht. Sie sind bloßer geometrischer Ort, nicht Bewegung, für den Betrachter indifferent. Mit einem derart sensibilisierten Blick gerüstet, können wir an eine Analyse

von Formen und Gegenständen gehen und dabei bedeutende Entdeckungen machen. Das naheliegendste Übungsfeld zur Schulung der Aufmerksamkeit im Hinblick auf Linienwirkung haben wir in der gebauten Welt, in der Architektur.



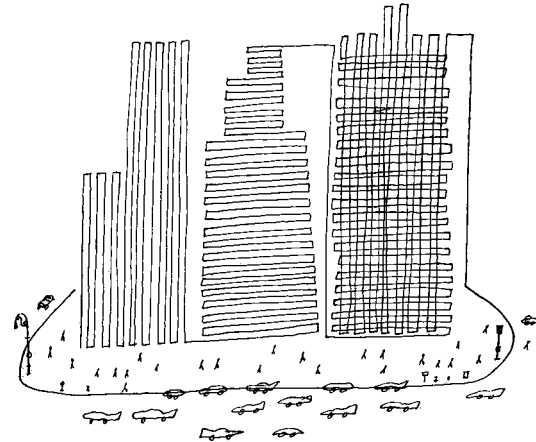
Flechtornament im Dom von Aquileia, 9.Jh.

Linie in der Architektur

Linie und Architektur, ist das nicht ein Widerspruch? Architektur wird vor allem körperlichplastisch und strukturell gedacht und gemacht. Natürlich ist Architektur viel mehr als Linie. Achten wir aber einmal auf Linien, so enthüllen sich neue Motive. Einige davon sollen im Folgenden charakterisiert werden.

Die Silhouette

Eine nur aus großem Abstand wahrnehmbare und unter günstigen Umständen erhaschbare Erscheinungsform von „Linie“ in der Architektur ist die Silhouette. Ihre Abhängigkeit von Standpunkt, Atmosphäre, Lichtverhältnissen und Hintergründen geben ihr etwas flüchtiges, schemenhaftes, ephemeres. Räumlich in Tiefe und Breite getrenntes, gestaffeltes, gekrümmtes fließt in ihr zusammen zum flächigen Tableau. Als Grenze zwischen verschiedenfarbigen, helleren und dunkleren Flächen erscheint mehr oder weniger deutlich ein meist bizarr bewegter Linienzug. Durch die Körper- und Raum-aufhebung und durch das Verschmelzen von sonst Verschiedenartigem hat die Silhouette meist etwas irrales, vom Alltagsgesichtspunkt abweichendes. Man denke an ferne Stadtsilhouetten gegen den Abend- oder Morgenhimmel, an dunkle Baukomplexe im lichten Nebel oder vor stadthellem Nachthimmel, in einem durchgehenden Linienzug mit den Umrissen von Gegenständen in der Umgebung erscheinend, manchmal etwas schriftzugartiges manchmal überraschend bizarr, physiognomisches zeigend.



S. Steinberg

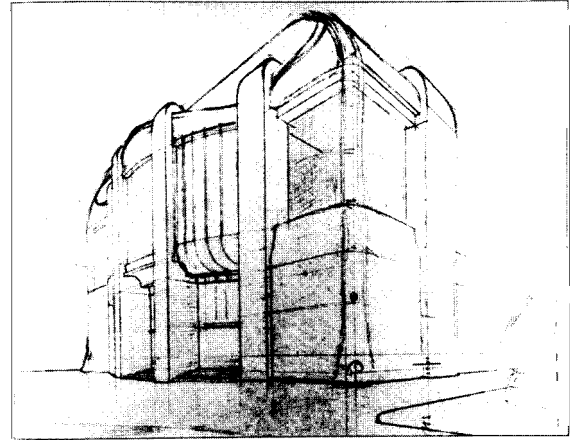


Abendstimmung Manhattan

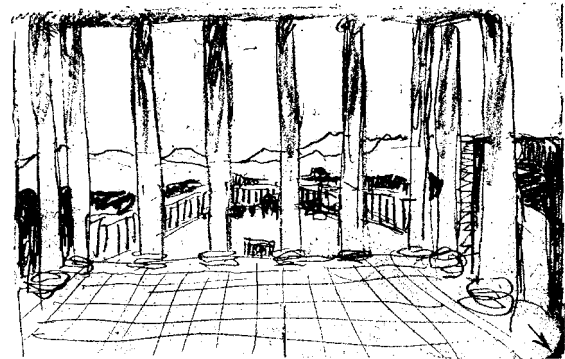
Die Kontur

Ähnlich verhält es sich mit der Kontur, die am Baukörper oder im Innenraum, je nach Standpunkt, als sich wandelnde Umfassungs- oder Umrißlinie erscheint, sowie als Raumkante und Umriß- oder Gliederungskontur von Gebäudeöffnungen oder Wandflächen. Im Gegensatz zur flächig erscheinenden Silhouette können Konturen räumlich, plastische Funktionen haben, etwa als Kanten und Flächenbrüche zur Modellierung und Tiefenstaffelung. Der Begriff „Kontur“ weist auf mehr Deutlichkeit und Aus-gesprochenheit, eben „Konturiertheit“ hin. Die Kontur als lineares Element kann also eine Steigerung der Plastizität erzeugen. Das klingt paradox, ist aber an alltäglichen Beispielen leicht nachvollziehbar.

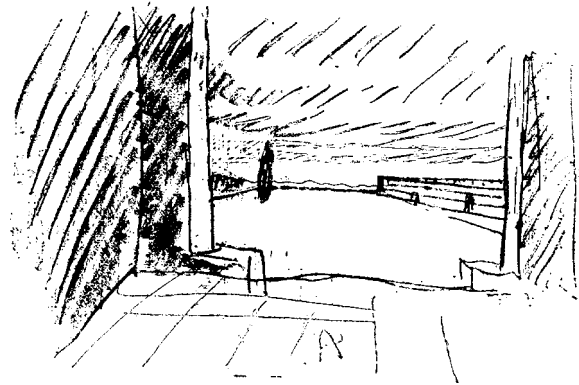
Aus den Konturen von Gebäuden kann uns manchmal etwas zeichenhaft sprechendes oder etwas unbewußt treffendes oder formendes ent-gegen-treten. Die Einprägsamkeit von Konturen zeigt sich auch in den Nachbildern beim Schließen der Augen nach längerer Wahrnehmung in kontrastreichen Lichtverhältnissen. Jeder Blick durch Fensteröffnungen, Türrahmen, Kolonaden etc. zeigt eine spezielle Kontur. Baustile sind meist durch charakteristische Konturen geprägt. Es gibt Baukörper, die mehr als andere auf die besondere Qualität ihrer Konturen, angelegt sind. So spricht beispielsweise Frank Lloyd Wright in seinem „Testament“ von der „ruhigen, intuitiven Horizontal-Linie“ seiner frühen Bauten: „Sie wird immer die Linie menschlichen Besitzanspruches auf dieser



Henry v.d. Velde, Louise Dumont-Theater Weimar, Entwurf 1903-05



Le Corbusier 1922, Forum von Pompeji



Le Corbusier 1922, Villa Hadriana bei Rom

Erde sein“²⁵. Oder Hans Scharoun betont „den Bezug des Baukörpers zum bergigen Hintergrund der Landschaft vermittelt der Formgebung“ in seinem Wettbewerbsentwurf für das Staatstheater Kassel.²⁶

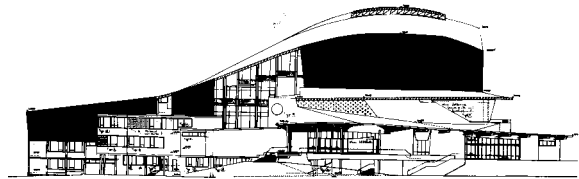
Konturen und Silhouetten von Baukörpern entstehen oft als unbearbeitetes Nebenprodukt und werden in Ihrem Zusammenspiel mit der Umgebung nicht immer ausreichend beachtet. Architekten sprechen häufig von Proportionen oder von Maßstäblichkeit. Aber mindestens ebensolche Aufmerksamkeit verdient das Erscheinungsbild der Konturen im Kanon der Umgebung. Das heißt nicht, daß sich die Konturen anpassen müßten oder gar unterordnen. Es kann eine Steigerung, Verdichtung oder Überhöhung der Umgebungslinie angestrebt werden oder eine Gegenbewegung, eine Art Kontrapunkt oder Motivverwandlung. Der oft verwendete Begriff „Kontrast“ trifft nicht immer den eher „konzertierenden“ als „kämpferischen“ Charakter solcher Situationen.

Das Profil

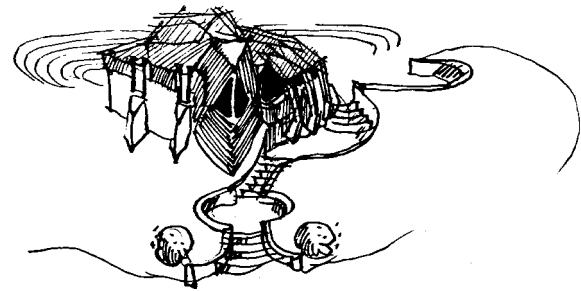
Ein weiteres Erscheinungsfeld von Linie in der Architektur ist das Profil. Es kann vielleicht als Sonderform der Kontur angesehen werden. Es ist weniger sichtbar als durch Bewegung erlebbar und wird meist in Schnittzeichnungen darzustellen versucht. Dabei kommen die jeweiligen Qualitäten von Auf- und Abbewegungen und -Gesten zum Ausdruck, etwa als Zusammenspiel von Decken- und Fußbodenprofil oder als Höhengspiel von Geschossen, Treppen, Dächern und Gelände bezüglich Weg- Licht- und



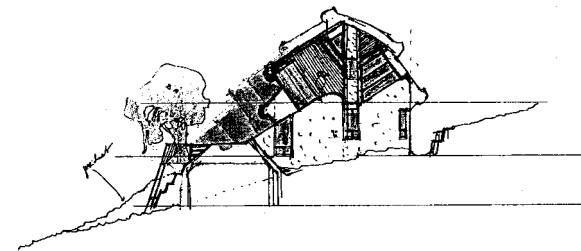
F.L. Wright 1910, F.C. Robie House, Chicago



H. Scharoun 1952, Entwurf Staatstheater Kassel



Szyszkowitz-Kowalski 1977, Spiluttini, Aufbahrungshalle Schwarzach

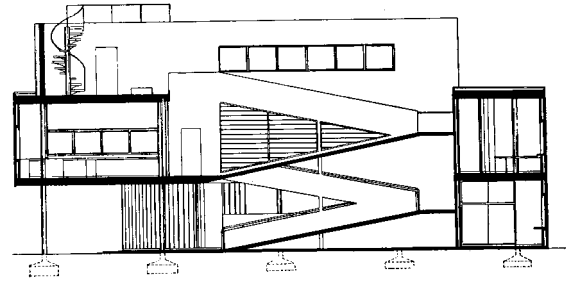


Szyszkowitz-Kowalski 1987, Schnittskizze Haus St., Wien Hietzing

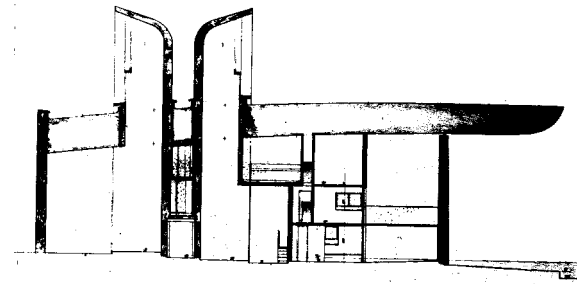
Blickführung.

Typische Profilerfahrungen haben wir z.B. bei der charakteristisch schwingenden Auf- oder Abwärtsbewegung in Splitlevel-Gebäuden oder im schwellenden Raumerlebnis beim Abtauchen von einer Galerie zur Sockelebene eines hohen Raumes oder bei besonders in-szenierten Lichtführungen von Seiten- und Oberlichtern, z.B. bei den hochliegenden Fenstern einer Basilika oder im indirekt an der rauhen Wand herunterstreifende Licht in den Turmkapellen von Notre-Dame du Haut bei Ronchamp von Le Corbusier.

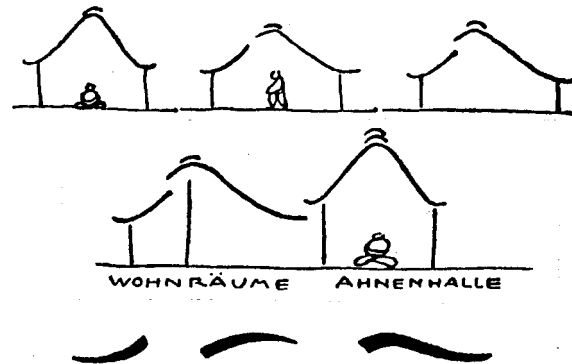
Auch Hugo Härings Abhandlung über das klassische chinesische Dachprofil, das „Gespräch mit chen kuan li ...“ kann angeführt werden für im Profil zur Erscheinung kommende Bewegungsqualitäten. Er beschreibt das in Nord-Südrichtung wellenförmig mit abgerundetem First verlaufende Profil des klassischen chinesischen Daches als „bildgestalt des chinesischen wesens schlechthin“. ...“Es wahr die bindung an die erde, es führt aus dieser erdenwelt nicht hinaus führt nicht hinüber in eine andere welt, das profil erhebt sich nur, um den Menschen zu überdecken. Das entscheidende liegt im first, die seitenflächen laufen nicht in einer spitze zusammen, sondern sind teile, sind steigen und fallen einer einzigen bewegung, die kontinuierlich verläuft...“(Kleinschreibung im Original).²⁷



Le Corbusier 1929-31, Schnittzeichnung Villa Savoye, Poissy



Le Corbusier 1953-55, Notre-Dame du Haut, Ronchamp



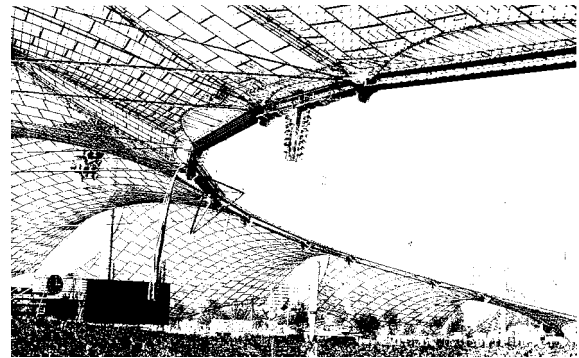
H. Häring 1947, Chinesische Dachprofile

Fügung und Textur

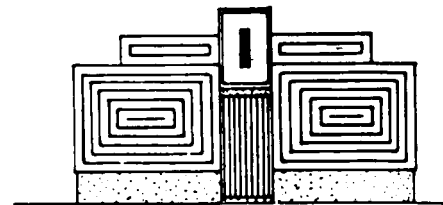
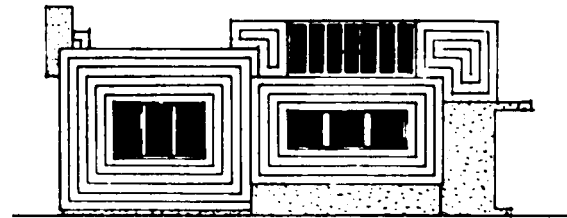
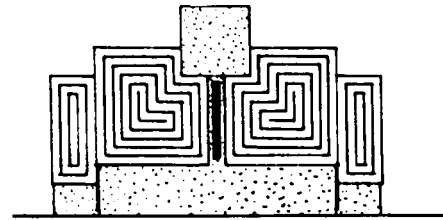
Sowohl die Kontur als auch das Profil sind linearisierte oder mittels Linien beschriebene Eigenschaften der Baukörperlichkeit oder eines Raumerlebnisses. Mit einem weiteren Schritt näher an das Gebäude kommen wir zur Fügung und Textur, d.h. zu linearen Erscheinungen, die sich aus der Anordnung und Fügung von Bauelementen und Materialien sowie aus deren Oberflächengliederung ergeben. Das können Sprossen, Falze, Mauerfugen Kon-struktionsfugen oder lineare Strukturen von Verkleidungen, Verblendungen und Dachdeckungen, Geländern etc. sein. Ein klassisches Beispiel ist die griechische Säulenkanelur. Jeder Steinquaderbau lebt aus der speziellen Textur des Steinschnitts und des Fugenbildes. Amorphe Bauformen und große Oberflächen lassen sich manchmal durch lineare Texturen, wie Schalungs-Fugen- oder Falzstrukturen, wohlthuend modellieren und konturieren, mit der Folge besserer Ablesbarkeit und Steigerung von Plastizität.

Die Achse

Ansonsten sind in der Architektursprache auch lineare Elemente wie „Achse“ und „Flucht“ von Bedeutung. Achsen erscheinen als Linie vielleicht noch im Bauplan, aber nicht in der gebauten Realität. Sie verdeutlichen Beziehungen, Ordnungen und Maßverhältnisse. Bezüglich der Bewegungsrealität haben sie immer übergeordneten Charakter, d.h. sie sind nicht selbst Bewegung, sondern dienen der Bewegung als Orientierung,



Behnisch u. Partner 1972, Olympiastadion München

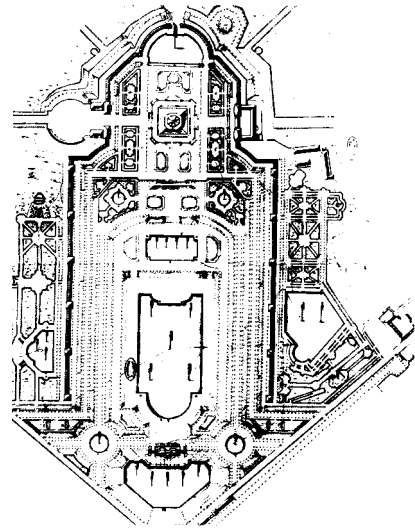


J.J.P. Oud 1923, Provisorisches Holzhaus, Rotterdam

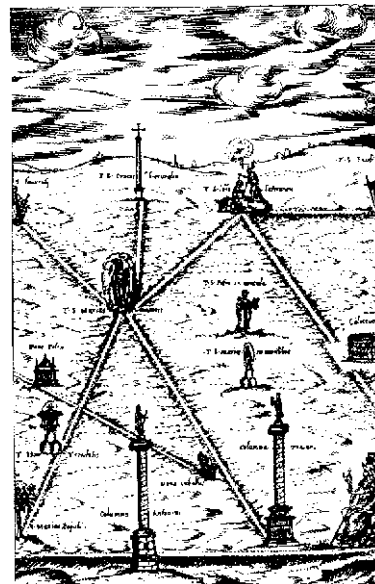
Rückhalt und Ordnungselement. Sie haben mehr Gedanken-, Plan-, Entwurfsfunktion, sind also den Linien, die wir als Bewegungspur charakterisiert haben, als strukturierendes Mittel übergeordnet. Achsialität ist in der Baugeschichte eine durchgehende Erscheinung. Doch fast nie wurde auf diesen Achsen wirklich gewandert. Das Leben spielte pendelnd, schweifend, kreuzend, sich entfernend und nähernd um diese Achse herum. Sie selbst blieb nur Bedeutungslinie. Sie gab der Bewegung, z. Bsp. bei der Annäherung an ein Schloß oder eine Kirche, zwar die Tendenz, war aber nie Bewegungsschiene sondern nur Hinweis. Achsen können wir als zur „Geraden“ erweiterte Ruhepole betrachten, um die Bewegungen (Linien) kreisen, pendeln und schweifend. In der zeitgenössischen Architektur finden wir manchmal auch materialisierte Achsen in Form farbiger Röhren oder ähnlichem. Sie verdeutlichen auf besonders drastische Weise die Leitlinienidee und müssen manchmal als „Symbol“ für Bewegung erhalten, z.B. beim Stuttgarter Hisolar-Gebäude von Behnisch und Partner.

Die Flucht

Eine besondere Bewegungsqualität hat die „Flucht“, in deren Wort schon eine spezielle Dynamik steckt, nämlich das sich auf schnellstem Wege Entfernen. Als reiner Lichtstrahl hatte sie in der kosmischen und geomantischen Ausrichtung von Bauwerken und Ländereien prähistorischer Megalithkulturen entscheidende Bedeutung. Das setzte sich über alle Hochkulturen bis



Plan von Marly 1693

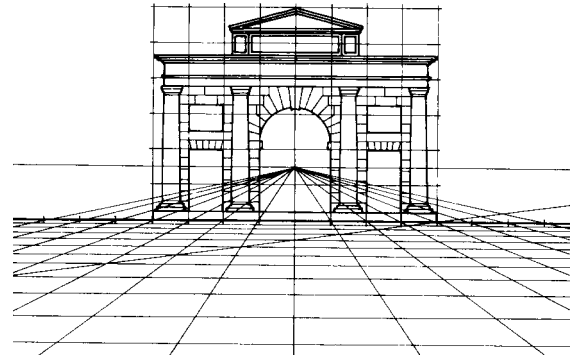


Rom, Barocker Fluchtlinienplan von Papst Sixtus V.
Skizze von G.F.Bordino 1588

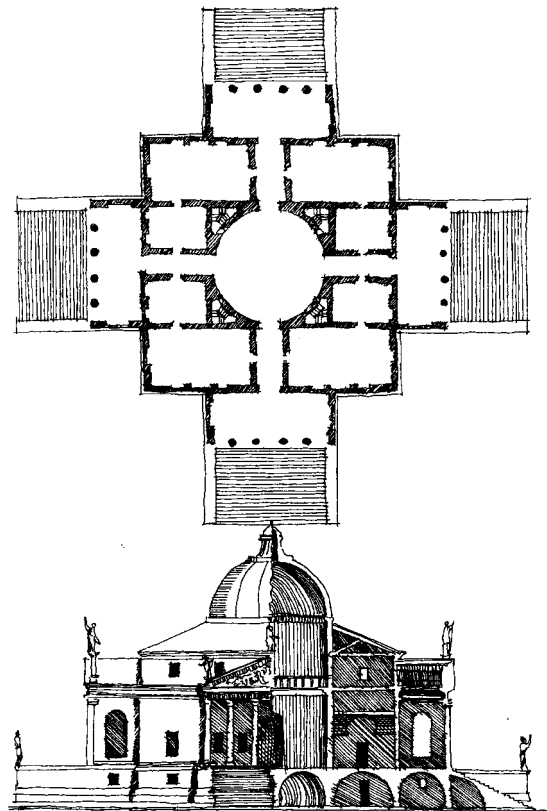
zur Ost-West-Ausrichtung mittelalterlicher Sakralbauten fort. Alle Baueigenschaft hat ihren Ursprung in der Geradlinigkeit des Lichtstrahls, im Zusammenspiel mit seinem Gegenbild, dem Kreis (Umkreis). Eine bedeutende Profanisierung erfuhr die Flucht im „Zeitalter des Perspektivischen Sehens“, in Renaissance und Barock. Im individuellen Standpunktsehen wurde Lichtstrahl zu Sehstrahl. Diese neue Sehweise hinterließ in Architektur und Städtebau bis heute anhaltende Spuren in Form der Fluchtlinienpläne. In der mehr kollektiv gedachten und gewachsenen mittelalterlichen Stadt gab es noch keine geradlinigen Straßenfluchten.

Grundriß- und Aufrißlinie

Im Bereich der Architektur kommt noch eine weitere Frage zum Bewegungserleben hinzu, die bisher nicht erörtert wurde. Gibt es einen Unterschied im Qualitätsunterschied von Linien, die nur im Aufriß und solchen die nur im Grundriß auftreten? Das mag für uns unerheblich scheinen, für die es keinen Unterschied macht, ob ein Plan an der Wand hängt oder auf dem Tisch liegt, die wir gewohnt sind, in den Bildmedien jeden Kameranischwenk, egal ob horizontal oder vertikal, mitzumachen, immer auf senkrechten Bildschirmen oder Leinwänden. Auch Kinder im Vorschul- oder frühen Schulalter mischen manchmal in ihren Zeichnungen Grundriß- und Aufrißelemente scheinbar gleichwertig durcheinander, aber bei genauem Hinsehen ist zu bemerken, daß immer so gezeichnet wird, wie es erlebt oder „gesehen“ wird. Berge, Häuser (von außen), Menschen,



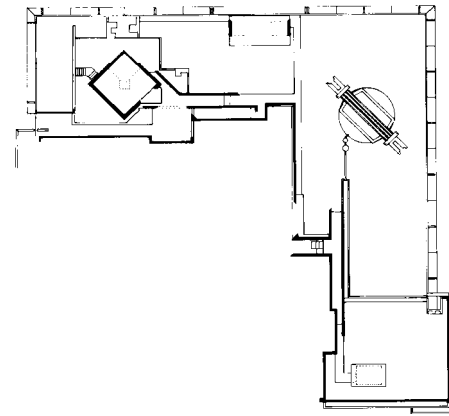
Fluchtpunktperspektive



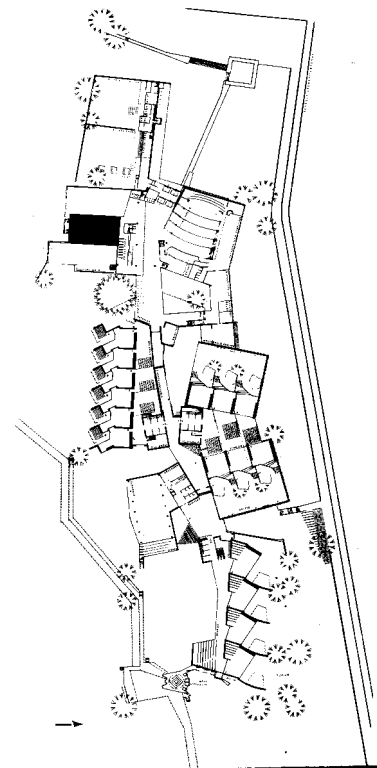
A. Palladio 1570, Holzschnitt Villa Rotonda

Tiere, Pflanzen und Möbel werden nie im Grundriß gezeichnet, aber Dinge, bei denen die flächige oder lineare Ausdehnung erlebt wird wie Plätze, Räume, Wege, Straßen, Bahnen, Felder und Seen. Dies deutet auf einen Erlebensunterschied zwischen Form, die durch eigene, mehr oder weniger horizontale Fahr- oder Geherfahrung erschlossen wird und solcher, die uns vis à vis gegenüber tritt, die wir im einfachsten Fall noch durch Tastbewegungen der Arme und Hände erfahren können, aber im Regelfall nur durch Kopf- und Augenbewegungen. Wir können einen deutlichen Unterschied erleben, zwischen horizontaler Mobilitätserfahrung und vertikaler Gesichtskreiserfahrung. In beiden Fällen sind die unserem Körper eigenen Symmetrien, Asymmetrien, Bewegungsfähigkeiten und Schwerkraftverhältnisse von besonderer Bedeutung. Daraus ergeben sich auch die unterschiedlichen Erlebnisqualitäten von Oben, Unten, Steigen, Fallen. Rechts, Links, Vorne, Hinten, Horizont, Zenit, Bewegung und Ruhe, Rundung und Ecke.

Als Beispiel für ein architektonisches Grundrißerlebnis (Mobilitätserfahrung) sei hier ein Goethezitat angeführt: „Man sollte glauben, die Baukunst als schöne Kunst arbeite nur fürs Auge, allein sie soll vorzüglich und worauf man am wenigsten acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollen wir



C. Scarpa 1969, Friedhof Brion, Treviso



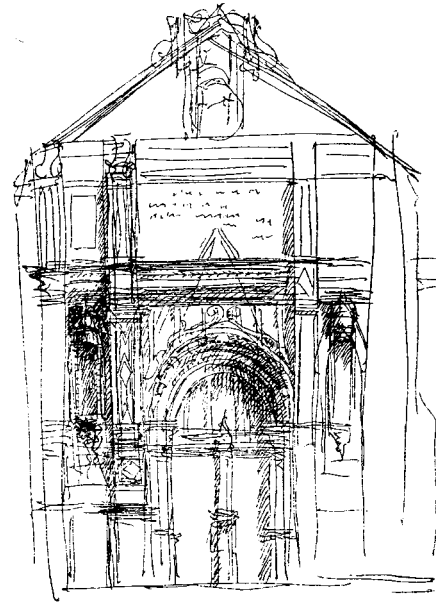
H. Scharoun 1951, Volksschule Darmstadt, Entwurf

bei jemandem erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurchführen.“²⁸

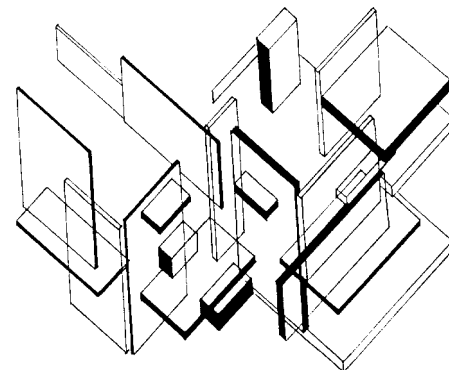
Es geht dabei offenbar um die Qualität dessen, was wir als Geh- oder Bewegungslinie bezeichnen können. Es gibt ausgesprochene Wegarchitekturen, traditionelle und zeitgenössische vor allem in Japan. Der Italiener Carlo Scarpa inszenierte in seinem Mausoleum auf dem Friedhof Brion in San Vito di Altivole (Trevio) einen dramatisch sinnreichen Weg. Auch Hans Scharoun betonte insbesondere in seinen Schulbautwürfen den Wegcharakter des Baus als Abbild des kindlichen Entwicklungsweges. Da spielen auch über das grundräßliche hinausgehende Auf- und Abwärtsbewegungen, Hebung und Senkung hinein, wie sie als Profilerfahrungen charakterisiert wurden.

Dagegen typische Aufrißerlebnisse (Gesichtsfelderfahrungen) sind Schwere und Leichte, Tragen und Lasten, Dynamik und Gleichgewicht. Einige solcher Phänomene wurden schon im Kapitel über die „Grundelemente der Linie“ beschrieben, etwa die Unterschiede zwischen senkrechter und waagrechter, steigender und fallender Linie etc. Klassische Architekturen strebten in der Regel eine spannungsvolle Durchdringung in der Anordnung waagrechter und senkrechter Glieder an, auch noch die klassische Moderne. Man denke an Rietveld und Theo van Doesburg.

Den Unterschied zwischen Grundriß- und Aufrißbeweglichkeit können wir auch selbst erfahren bei dem Versuch, geometrische und andere Linien einerseits auf dem Fußboden



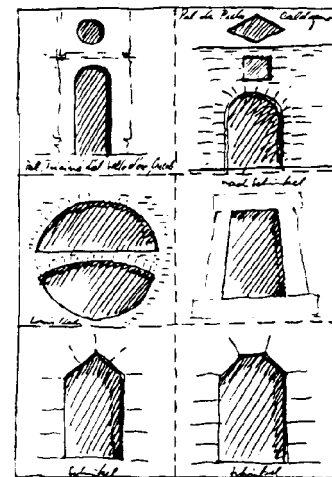
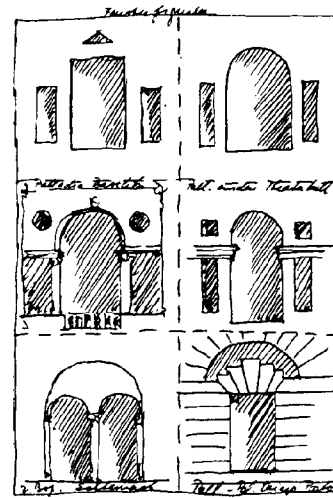
Auguste Rodin



*G. Rietveld 1923, Th.v.Doesburg,
C.v.Esteren, Projekt*

zu gehen und andererseits mit Hand, Arm und Auge in die Luft zu malen. Man achte dabei auf den subtilen Unterschied beider Bewegungs- und Erlebnisarten. Bei der Grundrißbewegung ist auch von Bedeutung ob wir „der Nase nach“ gehen oder, wie ein Bühnentänzer die Gesichtsrichtung im Raum beibehalten. Letzteres fördert Bewegungs- und Richtungsbewußtsein.

Während wir im Grundriß mehr Orientierung, Ordnung, Richtung und Weg erfahren, haben wir im Aufriß - d.h. vis à vis - mehr Bewegungs- und Gleichgewichtsempfindungen im Auf und Ab. Die architektonischen Inszenierungsmöglichkeiten dazu sind grenzenlos. Man denke nur daran, wie vielfältig der obere Abschluß einer Maueröffnung gestaltet wurde und werden kann, damit er empfindungsmäßig nicht stürzt („Sturz“), sondern trägt und dort drückt, wo er gehalten wird oder gar förmlich davon fliegt. Im Aufrißerlebnis wird auch deutlich, welche Bedeutung im historischen Bauen dem Ornament und Architekturglied zukam als Vermittler, als Bewegungszäsur, als Umlenker, als Andeutung impliziter Gegenbewegung oder als Bewegungsimpulsator. Zum anderen weisen Symbolik, Bild- und Gestenhaftigkeit von Architektur über die Linie als bloßem Bewegungsrepräsentant hinaus auf andere Konnotationen, Bedeutungen und Inhalte.

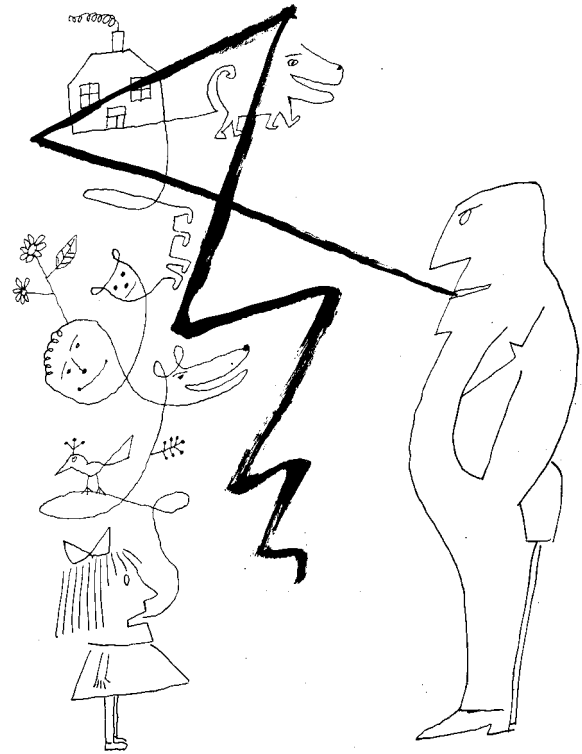


R. Krier 1989, Fensterskizzen

Von der Linie zum Zeichen und Bild

Eine Bemerkung von Paul Klee: *“Die Linie umschreibt Kreis und Ellipse... Als Linie kennzeichnet sie sich von beruhigendem Charakter und anfang- und endlos. Elementar betrachtet (als Handlung der Hand) ist sie gewiß noch Linie, aber, zu Ende geformt, wird die lineare Vorstellung von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst. Damit verschwindet auch der bewegliche Charakter (niemand wird beim Anblick der Mondscheibe versucht sein, auf ihrer Peripherie Karussell zu fahren) abgelöst durch den Begriff vollkommener Ruhe, hauptsächlich beim Kreis.”*²⁹

Bisher haben wir die Linie als Hinterlassenschaft, Spur, Manifest, Abbild eines Bewegungsgeschehens beschrieben. Wir beschäftigten uns ausschließlich mit dem Nachvollzug des in der Linie verborgenen Bewegungspotentials. Die Linie wirkt aber auch darüber hinaus anhaltend als zur Ruhe gekommene Bewegung durch ihre “*Hal-*tung”, als etwas sich einprägendes. Sie erzeugt einen Eindruck, einen Abdruck in dem Betrachter, also etwas bleibendes, stetiges. Linie hat Ausdruck, Charakter, Form. Diese Begriffe weisen auf etwas Nachhaltiges hin, während andere, wie Geste, Gebärde, Duktus, mehr noch auf die Bewegungsherkunft deuten. Eine weitere Erstarrung erfährt die Linie über den Ausdruck hinaus zu Zeichen, Chiffre und Form. Diese sind nicht mehr selbst Ereignis sondern Hinweis und Stellvertreter, aber haben eigene Gestaltqualität. In diesem Begriffskontinuum kommt eine



S. Steinberg 1954

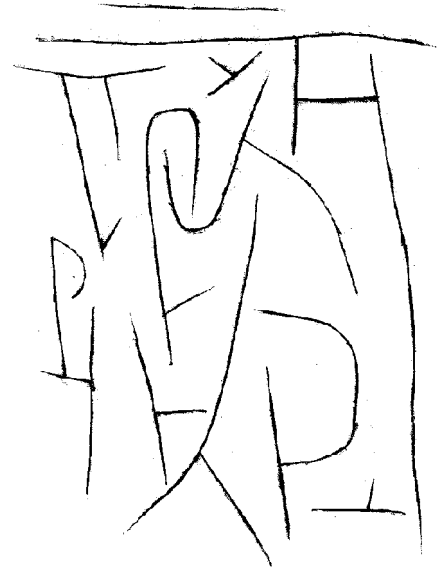
龍
龜

Chinesische Schriftzeichen

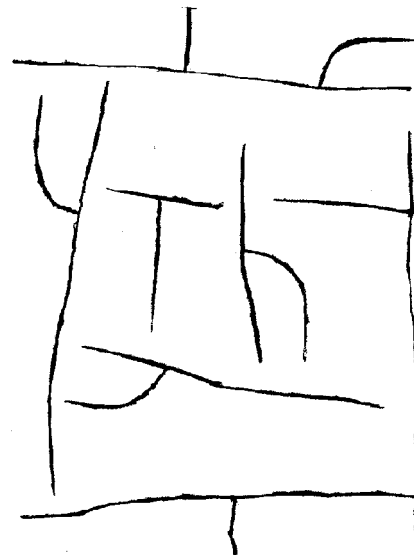
Art Reduktion oder Verdichtung zum Ausdruck. Bewegte Linie reduziert sich über die Gebärde zur Chiffre oder allgemein: Bewegung kommt in der Form zur Ruhe. Auch die Umkehrung ist denkbar: Form ist das Gefäß der Bewegung. Eine erneute Steigerung über Chiffre, Zeichen und Form hinaus zu neuer Lebendigkeit können wir in "Sprache" und "Bild" sehen.

Wieder ist es Paul Klee, dessen Lebenswerk uns diese Reduktion und Steigerung deutlich vor Augen führt. In den letzten Jahren reduzieren sich seine Bilder zu Chiffren, "Chiffren des Lebens", sozusagen Kürzeln für Unsichtbares und Unsagbares. Sprache und Bild erfahren äußerste Zurücknahme bis zum zeichenhaften. Im Zeichen wandelt sich Bewegung zur Bedeutung. Ganz buchstäblich wird "Weg" zurückgenommen auf "Deutung", auf den bloßen Hinweis zum Weg. Im Zeichen verschwindet Linie aus der Bewegung zum Hinweis, um über die Hindeutung (Bedeutung) beim Betrachter neue innere Bewegungsimpulse zu erzeugen.

Architektur zeigt sich immer im klassischen Spannungsfeld dieser gegenläufigen Formtendenzen. So haben Grundrisse immer einen Hang zum konfigurativen Zeichenhaften. Das gilt auch für die klassische Moderne. In den Hausgrundrissen des Pavillontyps von Mies van der Rohe können wir diese "Ruhigstellung" der Linie zur Konfiguration erkennen. Von unbegrenzter Weite unsichtbar herkommend verdichten sich die Linien, oder besser Fluchten, im Einflußfeld der Deckenplatte zur zeichenhaften Signatur. Man kann auch sagen, sie sei sichtbar gemachter Quell- und Zielpunkt großer Linienweite. Damit korres-



P. Klee 1937, Fragmente der Gegend von weiland

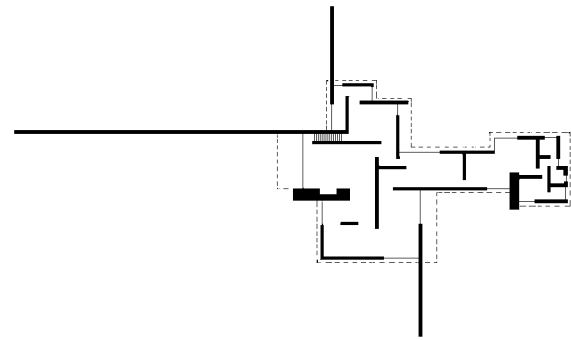


P. Klee 1937, Gabelungen im Viertact

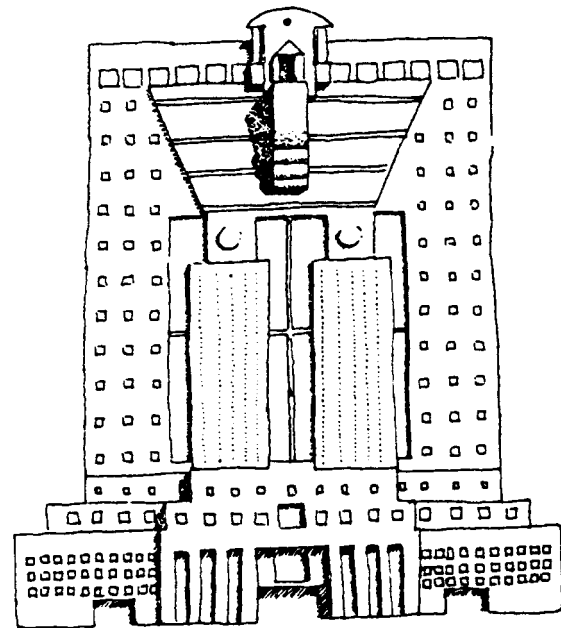
pondiert die fließende, unbegrenzt in die Weite und von der Weite hereinwirkende Raumwirkung, die, trotz extremer Offenheit, Ort bildet und Konzentration schafft . Vielleicht ist dieses Zeichenhafte ein Hinweis auf den sich immer im Grundriß abbildende Vorgang der Ortbildung, der “Stationierung” durch sich verdichtende, sich abschließende, zur Ruhe gekommene Bewegung.

Im Aufriß - auf die Unterschiedlichkeit wurde im vorigen Kapitel hingewiesen - verzichtet die klassische Moderne programmatisch weitgehend auf Gesten. Insbesondere auf dieses Fehlen gründet die Postmoderne ihren Gegenzug und erhebt Bild, Zeichen und Zitat zum Programm, manchmal bis zur skurilen Monumentalität gesteigert. Da ließen sich in der darauf folgenden Zeit unzählige Weiterentwicklungen zeigen, wo etwa Zeichen sich wieder auflösten, ja zerbrachen, oder wo in starre Monumente wieder Bewegung kam, unaufdringlich Orientierung andeutend. Etwas ist wieder in Fluß geraten.

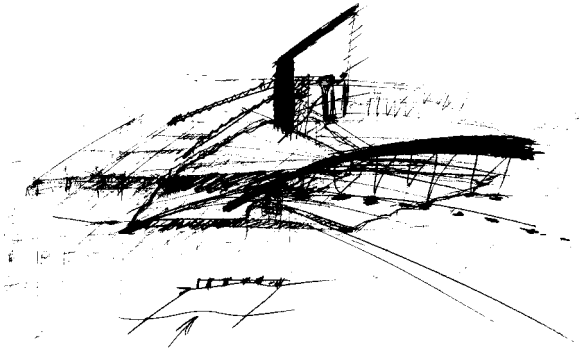
Die Entzifferung der verschiedenen neuen Architekturhandschriften steht noch aus. Die entsprechende Graphologie wurde dazu noch nicht entwickelt. Graphologie - das ist in unserem Zusammenhang interessant - befaßt sich mit den individuellen Eigenarten der, die Schriftzeichen aneinanderfügenden, Handbewegung.



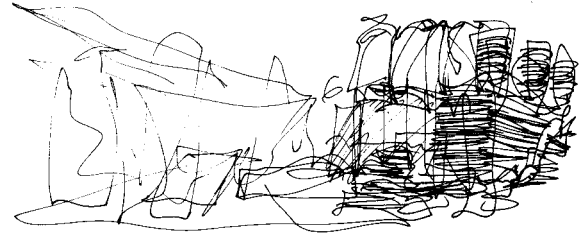
Mies van der Rohe 1921, Landhaus, Projekt



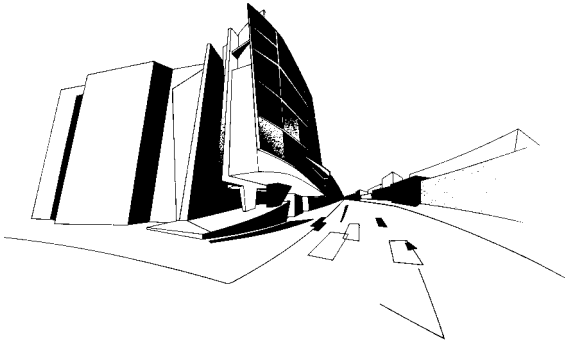
M. Graves 1980, Kompositionsskizze



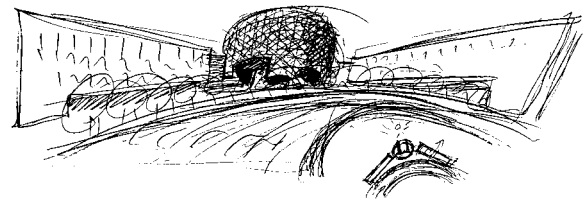
Coop Himmelblau 1978,
Stadt-Architektur: temporäre Planungsfehler



F.O.Gehry 1991, Skizze Guggenheim Museum, Bilbao



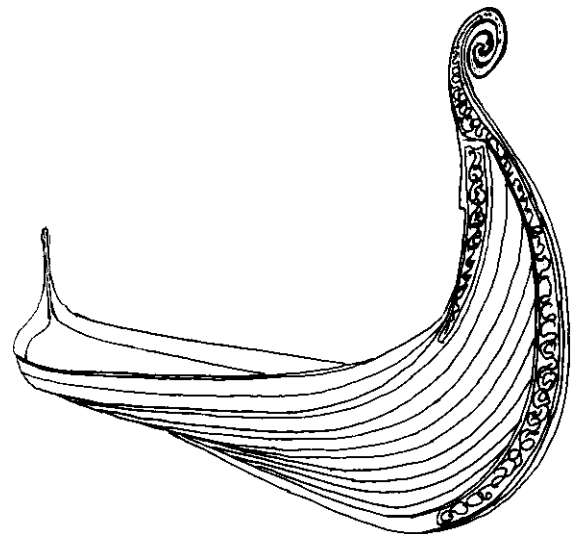
Z.Hadid, Kurfürstendamm 70, Projekt



M.Botta 1991, Wohn- und Bürogebäude, Maastricht, Projekt

Das Osebergschiff in Oslo

Die Zeichnung gibt nur unvollkommen das wirkliche Geschehen, die wirkliche Dramatik der Bewegung wieder. Dazu gehören die geduldig schmiegsamen Bogen des Kiels, der Planken und der Reling von vorne nach hinten und von hinten nach vorne, über zwanzig Meter. Schließlich an beiden Enden, genau gleich, die aufbäumenden Linien, sich findend, sich berührend, reibend, sich aus der großen umfassenden Schalengebärde lösend, sich umwendend, um sich letztlich in sich selbst zu verlieren, aber doch noch "Gesicht" zeigend, inwendig nach vorne gewendet, gesteigert durch strömend, strudelnde Schlingornamentik. Wasser, Welle und Mäander schnitzten mit, aber noch viel mehr: Es zeigt sich die Brust des menschlichen Willens, die Meere und Stürme durchpflügt, jedoch noch aus huldvoller Innenkraft. Kraft und Stolz sind gleichermaßen anwesend wie Insichgekehrtheit und Demut.



Osebergschiff Oslo

Skyline

Es war am Anfang der Siebzigerjahre, als Frankfurt noch nicht so aussah wie heute, beim Abflug von New York, nach längerem Aufenthalt auf dem amerikanischen Kontinent: Die Maschine rollte zur Startbahn und gab den Blick frei über flaches Ödland und Lagunen. Am westlichen Horizont spannte sich ein schmaler roter Abendstreif, nach oben durch den geraden Rand einer dunklen Wolke begrenzt, nach unten sich verzahnend mit dem winzig kleinen Schattenriß der Skyline von New York City. Einzelne schwarze Stifte stießen durch, fast bis zum oberen Rand.

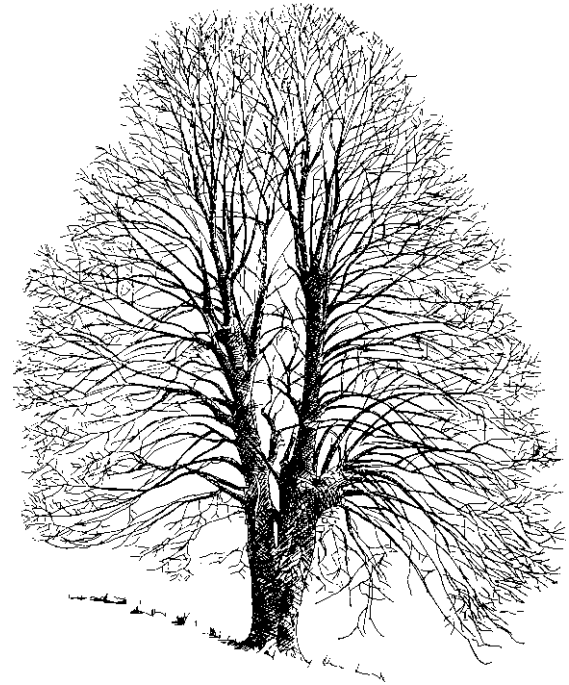
Nein, das war keine "Himmelslinie". Das war auch kein Horizont, wie ich ihn jemals in der "alten Welt" gesehen hatte. Es war die Linienschrift einer anderen, mir damals für ein Jahr vertraut gewordenen Welt, die da aus der Ferne herüberdeutete und die ich jetzt für lange Zeit hinter mir lassen würde.

In diesem kurzen Blick auf das Bild des aus Horizontalen und Vertikalen zusammengesetzten Linienzuges verdichtete sich mir ein Jahr voller Erinnerungen zur einprägsamen Chiffre. Schon abhebend im leise dröhnenden Gehäuse zogen die Bilder von Städten und Landschaften herauf, von den weiten Horizonten und den bizarren Felsländern des Südwestens, von der Stadt San Francisco, die sich über Hügel treppt, von den gewürfelten Pueblos in Arizona, von

der gezackten Ornamentik auf Navahotepichen und mexikanischer Keramik. Auch die eigenartig aufrecht stehende Gebärde der damaligen amerikanischen Autos und Busse, schließlich sogar die Gesichter vieler meiner Freunde und Bekannten zogen vorbei. Herein mischte sich das steile Dreieck eines Indianertipis und Tetraederstrukturen von Buckminster Fuller. Bereits in den Wolken, mehr träumend als wachend, traten zu diesen dann Bogen und Gewölbelinien, wie ich sie aus Südeuropa kannte. Was ich damals nur ahnte war, daß ich künftig das eine nicht mehr ohne den jeweiligen Hintergrund des anderen würde sehen können und wollen.

Die Linde

Wer kennt nicht die Anmut der winterlich blattlosen Linden, insbesondere wenn sie frei stehen und nicht allzu betagt und mitgenommen sind. "Baumkrone" nennen wir treffend dieses vom Stamm hochgehaltene Gebilde mit seiner strengen Hierarchie von Haupt- und Neben-ästen, seiner dem Licht dargebotenen, ver-zweigten Vielfalt, ein von unten nach oben und nach allen Seiten versprühender Linienstrom, jedes Teil sich dem Ganzen unterordnend, vom Zentrum her sich geduldig in die Silhouette füllend. Zahllose Zweigspitzen und Knospen bilden eine Grenze, eine "imaginäre" Linie, wie sie eben nur die Linde uns zeigt, kein anderer heimischer Baum formt so vollendete Konturen. Ja selbst mehrere beieinander wachsende Linden bilden eine einzige große Krone, die sich nicht von einem Solitär unterscheidet, dieselbe unverkennbare Lindenkontur, das Urbild einer zwischen Erde und Licht atmenden Sphäre, zur winterlichen Ruheform erstarrt.



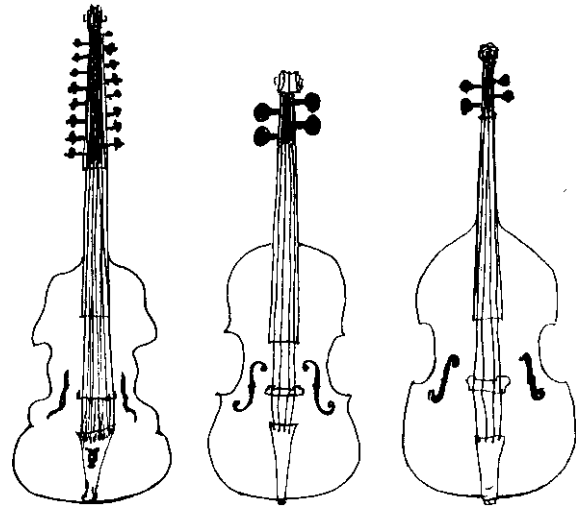
Musikinstrumente:

Von der Schönheit der Metalle und Hölzer abgesehen, sind es vor allem die Konturen ihrer Klangkörper, die uns an den Musikinstrumenten faszinieren. In den Linien zeigen sich die Verwandtschaften von Klang und Form, von Melodie und Bewegung. Man denke an den spiralig sich öffnenden Schwung der Hörner, beim Flügelhorn das Schlangenlabyrinth der Setzstücke umschlingend, langsam, stetig sich steigernd, öffnend zum zentripetal ausschwingenden Schalltrichter. In dieser weichen Geschlossenheit der Form liegt wohl der Schlüssel zum unmetallisch sanft sonorischen Ton der Hörner, im Gegensatz zum strahlig schmetternden Klangcharakter der mehr linear gestreckten Posaunen und Trompeten.

In der durchlöchernten, geradlinig parallelen Flötenröhre manifestiert sich ihre beweglich schmale Hohltönigkeit.

Die geschmeidig schnörkelnde Kontur der Viola d'amore verbildlicht ihren sanft nälend modulierenden Singeton, der sich dann im klar proportionierten Schwung und Gegenschwung des geschlossen geformten Geigenleibes zu konturierter stimmlicher Klarheit steigert. Auch der Korpus der Gamba, der sich noch eher vermittelnd von der Geradlinigkeit des Halses ablöst, erreicht mit seinem heiser verstockten Klang noch nicht die Autonomie des Geigentones.

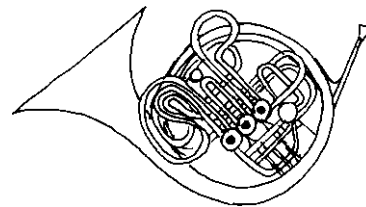
So mag die Kunst des Instrumentenbaues mit der des Bildhauers zu tun haben, der mit den Fingerspitzen über die noch unfertige Fläche streicht und sagt: "Sie klingt noch nicht".



Viola d'amore

Violine

Viola da gamba



Horn

Anmerkungen / Textquellen

- 1) Handke, Peter (1991) Versuch über den geglückten Tag. Frankfurt (Suhrkamp)
- 2) Klee, Paul (1990) Das bildnerische Denken. Basel. S.19
- 3) Vgl. Kandinsky, Wassily (1973) Punkt und Linie zur Fläche. Bern (Benteli)
- 4) Klee (1990) S.19
- 5) Van de Velde, Henry (1955) Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgew. und eingel. von H. Curjel. München; Aufsatz mit dem Titel „Die Linie“ in seinem Essayband (1910)
- 6) Klee (1990) S. ...
- 7) Frutiger, Adrian (1989) Der Mensch und seine Zeichen. Wiesbaden. S.23,24
- 8) Kükelhaus, Hugo (1987) Organ und Bewußtsein. Köln. S.25,26
- 9) Stevens, Peter S. (1983) Formen in der Natur, München (Oldenbourg)
- 10) vgl. Luhmann, Niklas u.a. (1990) Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur. Bielefeld (Haux)
- 11) Geelhaar, Christian (1981) Klee Zeichnungen. Köln (Du Mont). Umschlag
- 12) Klee, Paul (1970) Unendliche Naturgeschichte. Basel. S.29
- 13) Frutiger (1989). S.24-26
- 14) Frutiger (1989). S.26
- 15) Frutiger (1989). S.27
- 16) in: Conrads, Ulrich (1975) Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Berlin. S.149f.
- 17) Klee (1990). S. ...
- 18) Frutiger (1989). S.24
- 19) Die präzise Wahrnehmung kleinster Lageveränderungen eigener Körperteile zueinander (Propriozeption), auch im Auge, wird durch neue Untersuchungen bestätigt. Vgl.: Stanislaw Dick: Wenn der Arm zum Phantom wird. Frankf. Rundschau vom 2.3.1996. und Thomas Saum: Wie das Gehirn im Raum sich täuschen läßt. Stuttg, Zeitung vom 21.5.1986
- 20) Vgl. Rudolf Steiners Ausführungen zum „Bewegungssinn“ z.B. in (1975) Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik. Dornach. GA 293. S.135 Taschenbuchausgabe
- 21) Guss, Kurt (1977) Gestalttheorie und Fachdidaktik, Darmstadt. S.74
- 22) Vgl. Schlemmer, Oskar (1989) Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften. Leipzig
- 23) Eine darüber hinausführende Vorstellung ist die von Rudolf Steiner beschriebene „astrale“ Gegenbewegung. Vgl.: Der Aufbau der Sinne aus der übersinnlichen Wesenheit des Menschen. Berlin, 25.10. 1909; in GA 115
- 24) Für die Architektur formulierte Rudolf Steiner: „Ein Hinausprojizieren der eigenen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Leibes außer uns in den Raum ist die Baukunst, die Architektur“. (R. Steiner (1980) Vortrag in Dornach, 29.12.1914 in: Kunst im Lichte der Mysterienweisheit. Dornach. (GA 275. S.43). Ausführlich entwickelte diesen Gedanken auch schon der bekannt Kunsttheoretiker Heinrich Wölfflin in seiner Doktorarbeit (1886) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München. Er beruft sich auf die zeitgenössischen Wahrnehmungspsychologen Robert Vischer und Emmanuel Volkert. Auch in einer heutigen, naturwissenschaftlich begründeten Erkenntnistheorie klingt das z.B. so: „Die Erfahrung von jedem Ding da draußen wird auf eine spezifische Weise durch die menschliche Struktur konfiguriert, welche „das Ding“, das in der Beschreibung entsteht, erst möglich macht.“ (H. Maturana; F. Varela (1992) Der Baum der Erkenntnis. München (Goldmann). S.31
- 25) Wright, Frank Lloyd (1966) Ein Testament. München
- 26) Akademie der Künste (1967) Hans Scharoun. Berlin
- 27) Häring, Hugo (1947) Neues Bauen. Hamburg (BDA). S.49
- 28) Goethe, J.W.v. (1795) Baukunst
- 29) Klee (1990). S.111