

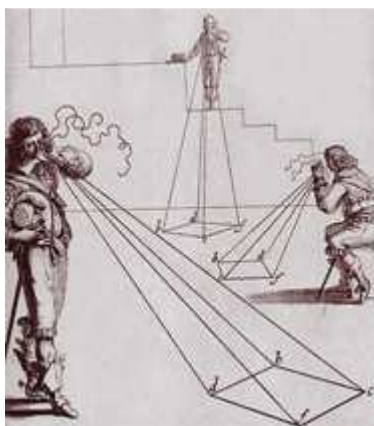
Jutta Franzen

## Die Linie | Bewegung in Raum und Zeit

*Die Linie war Gegenstand der künstlerischen Erkundung, die KEMacts (Kaaren Beckhof, Elvira Hufschmid, Monika Lilleike) in der simultanen Performance „LuftLinie~SteinKante//“ unternommen haben. Der Text bildet ein gleichsam nachträgliches Element zur Aktion, indem Besonderheiten der Linie gleichfalls erkundet, reflektiert und auf einzelne Momente der Performance bezogen werden.*

Die Natur kennt keine Linie<sup>1</sup>, die Line [linea.la.] ist ein Konstrukt: Wir denken und ziehen Linien, um Verbindungen zwischen Dingen, Bewegung, Zeit und Raum sichtbar zu machen, die als solche nicht sichtbar sind. Die Linie bildet nicht ab, sondern bildet, stellt etwas her, das ohne sie nicht gesehen wird. Sie kann in diesem Sinn als „transnatural“ bezeichnet werden.<sup>2</sup>

So war die Linie ein wichtiges Hilfsmittel für die Sichtweise der Zentralperspektive, die keineswegs natürlich ist, sondern erst seit der Renaissance den Blick bestimmt. Zuvor hatte die christliche, metaphysische Weltsicht und ihre symbolische Ordnung dem „Menschen das Auge ausgestochen“ (Hegel),<sup>3</sup> und erst in der mathematisch fundierten Zentralperspektive fand der Blick ein visuelles Ordnungsprinzip, um die Welt sinnlich von der Stelle eines Betrachtersubjektes wahrzunehmen.<sup>4</sup> Die Dinge im Raum wurden durch ein Gitter aus senkrechten und waagerechten Linien betrachtet und auf einen Fluchtpunkt hin zentriert, der dem Bild räumliche Tiefe verlieh.<sup>5</sup> Oder: „Jede Linie ist eine Weltachse“, wie Novalis es beschrieb.<sup>6</sup> Die gedachten Linien, die den Raum wie Strahlen durchzogen, wurden gern mit gespannten Fäden veranschaulicht.



Desargues | Paris 1648



© Monika Lilleike | Berlin 2008

Eine Bildtafel des französischen Mathematikers Desargues zeigt<sup>7</sup>, wie man Fäden am darzustellenden Ding befestigt, zwischen die Finger klemmt, zu Linien strafft und vor dem

Auge zum Punkt zusammen laufen lässt, um den Vorgang des perspektivischen Sehens zu unterstützen.

Bemerkenswert ist, dass der Teil der Fäden, der über den Zugriff der Hand hinausgeht, sich kräuselt.<sup>8</sup> Jenseits des Konstrukts gibt es keine Linien, sondern zufällig fallende, sich windende Fäden. Das scheint auch ein Experiment zu bestätigen, das gleichwohl vorgab, das Gegenteil zu belegen: Marcel Duchamp beschrieb im Stil einer Versuchsanordnung, wie ein Faden von 1 Meter Länge fallen zu lassen sei, um beim Auftreffen auf dem Boden eine Linie zu formen, wie er sie als drei „Stoppages“, jeweils auf einer Glasplatte nunmehr fixiert habe. Es ist aber in wiederholten Versuchen nicht gelungen, dass ein Faden, der nach Duchamps Anweisung fallen gelassen wurde, sich auch nur annähernd als eine Linie formte wie in den „Stoppages“ fest gehalten. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass auch hier eine Manipulation, ein Zugriff der Hand erfolgte. Tatsächlich zeigt die genaue Betrachtung von Duchamps Arbeit, dass der Faden zwischen zwei, ein Meter voneinander entfernten Löchern durch die Platte durchgeführt wurde und auf diese Weise als Linie gezogen wurde und keineswegs natürlich, zufällig im freien Fall entstanden ist.<sup>9</sup>

Linie ist Bewegung, oder genauer, die Linie vollzieht sich in der Bewegung. Eine klare Linie verfolgen, eine Linie ziehen, eine Linie markieren, aber auch die Verkehrslinie, die Zug- oder Buslinie - in diesen Bedeutungen ist impliziert, dass die Linie eine performative Strategie ist, um Raum und Zeit auf ein Ziel hin zu durchschreiten. Die Linie stellt dabei die Verbindung her, die sie bezeichnet, indem die Bewegung oder Geste, die die Linie ausführt, diese in den Raum (hin)-einträgt und sich in ihr fixiert.<sup>10</sup> Die Linie entsteht aus der Kraft und der Richtung, die die Handbewegung mit Stift oder Pinsel auf einen Punkt ausübt.<sup>11</sup> Das kann geradlinig bzw. in einer sequentiellen Zeitabfolge „linear“ geschehen oder auch in einer Kreislinie oder Kurve erfolgen. Dabei richtet die Linie den Blick auf eine Anordnung hin, nicht auf das Sehen eines Abbilds. Die Bewegung der Linie geschieht mit einer bestimmten Intention und einer Ausrichtung, die in der Regel nach vorn, auf eine Entwicklung hin verweist. Anders als „unter dem Strich“, was eher einen Schluss(strich) markiert, ein einzelnes und endliches, abgeschlossenes Ereignis. Die Linie hat das Potential von Unendlichkeit, einer Bewegung, in der jedes Ende zugleich einen erneuten Anfang markieren kann.

Die Linie gibt Orientierung vor und schafft Ordnung. „In allererster Linie...“ z.B. setzt eindeutige Prioritäten für das Handeln; die Linie trennt Bereiche voneinander, etwa innen und außen, privat und öffentlich. Indem die Linie das eine verbindet, schließt sie das andere aus. Das kann die auf den Asphalt mit weißer Farbe aufgetragene Linie sein, die

eine Wegbegrenzung markiert, aber auch die Parteilinie, die als Idee das Denken und Handeln eingrenzt oder die Richtlinie, die wir bei unseren Entscheidungen zu beachten haben. Unter der Überschrift „The lines a german won't cross“ schildert ein US-Amerikaner seine Beobachtung, dass eine schmutzige rote Linie im Umkleideraum der Badeanstalt offensichtlich den Bereich kennzeichnet, der nicht mit Schuhen betreten werden darf.<sup>12</sup> Denn die Personen bleiben, wie von einer unsichtbaren Macht fest gehalten, stehen und ziehen erst die Schuhe aus, bevor sie weiterlaufen. Es gibt keine Überwachung oder Strafinstanz; die Linie ist in ihrer ordnenden Funktion vielmehr kulturell codiert und durch alltägliche Praxis eingeübt und verinnerlicht. Im anderen sozialen Kontext wäre die rote Linie auf dem Boden bestenfalls ein Vorschlag oder schlicht ein Witz, den keiner beachtet.

So wie die Linie ein Hilfsmittel ist, das Zufall und Natur zu überschreiten und verborgene Zusammenhänge sichtbar zu machen vermag, so ist die Linie auch ein künstlerisches Ausdrucksmittel. In Abwandlung von Plinius' spricht Steffen Siegel von „Nulla ars sine linea“, um die vielfältigen, teils kontroversen Erwartungen an die Linie als kunsthistorischem Leitbegriff zu umreißen.<sup>13</sup>

Mit der Linienführung kann in einer Zeichnung eine Idee, ein inneres Bild nach außen, zum Ausdruck gebracht oder ein äußeres Motiv durch gedankliche Abstraktion auf seine Konturen reduziert werden. Das zeigen bereits die ältesten bekannten Zeichnungen aus der Zeit von ca. 20.000 v. Chr., in denen die Linie sowohl magische Symbole ausdrückt als auch alltägliches Geschehen, wie z.B. die Jagd darstellt. In beiden Fällen leistet die Linie die gedankliche Umsetzung visueller Informationen, die eingebunden ist in den kulturellen Kontext. Die Linie bildet ein intellektuelles Verfahren, das in jeder Form des innovativen Denkens und Gestaltens anzutreffen ist.<sup>14</sup> „Concetto“, die innere Idee und „disegno“, die äußere Form treffen in der Linie zusammen, die so zum einen als „il padre“, die Grundlage für jede weitere künstlerische Gestaltung in Architektur, Bildhauerei und Malerei gilt,<sup>15</sup> zum anderen sich zum eigenständigen Ausdrucksmittel entwickelt.

Die Linie in ihren verschiedenen Produktions- bzw. Erscheinungsweisen ist der Gegenstand einer künstlerischen Erkundung in der Simultanperformance „LuftLinie~SteinKante///“ von KEMacts (Kaaren Beckhof, Elvira Hufschmid, Monika Lilleike).<sup>16</sup> Die Aktionen sind jeweils auf den Ort bezogen, der mit Straße, Brücke, Kanal, Treppe und ehemals öffentlicher Toilettenanlage unterschiedliche Linien des Verkehrs, der Bewegung, des Ein- und Ausschließens umfasst. Die Performance zieht in diesem

Gefüge eigene Linien, macht Besonderheiten der lokalen Textur sichtbar und bleibt gleichwohl Ausschnitt, temporärer Eingriff.

In der Aktion „Kolam Latrinalia“ streut Kaaren Beckhof vor und auf dem Treppenzugang zum Toilettenhaus aus Reismehl und Steinpulver ein Kolam, wie es im Süden Indiens eine weit verbreitete, alltäglich praktizierte Kulturtechnik ist.<sup>17</sup>



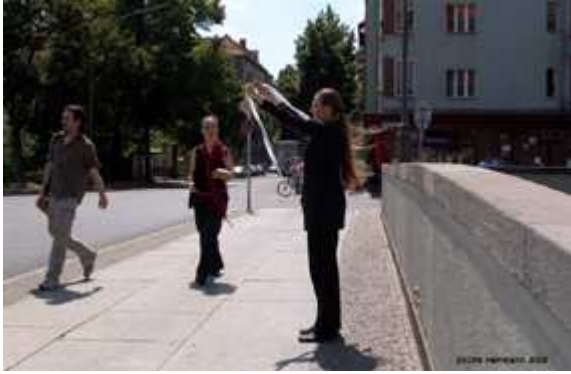
Eine endlose Linie windet sich zu einem Labyrinth ähnlichen Muster, das sich in den zuvor gereinigten Boden einzeichnet, um alsbald wieder im Staub des Alltags und unter den Schritten der Passanten zu verschwinden. Die Linie vollzieht sich in der Arm- und Handbewegung des Streuens um ein Raster von Punkten herum, die ebenfalls als von oben betrachtete, unendliche Linien gedacht werden können. In dieser Vorstellung eröffnet die Markierung der Fläche dem Kolam nicht nur die Dimensionen des Raums, sondern auch der Zeit. Die (Ober-)fläche des Bodens wird gleichsam aufgelöst in ein Gefüge von Linien, in denen die grundlegenden Dimensionen von Leben und Existenz verlaufen.<sup>18</sup> Endlich und unendlich, innen und außen, privat und öffentlich, verschränken sich in den Linien zu einer Zone, die als Schwelle Grenzen zieht und zugleich zum Überschreiten einlädt.<sup>19</sup> Willkommen heißen werden Besucher/-innen des Hauses sowie oftmals Lakshmi, die im Alltagsglauben als die Göttin der Wachsamkeit und des Wohlstandes gilt. Gebannt hingegen wird durch das Kolam Moodevi, die Göttin des Müßiggangs; ihr wird erst mit dem Verschwinden des Kolams im Tageslauf am Abend der dann für Schlaf und Ruhe willkommene Zutritt gewährt. Das Kolam kennzeichnet so auch die zeitlichen Schwellen des Aufwachens und des Ruhens.



Kaaren Beckhof Kolam Latrinalia | Fotos © juttafranzen 2008

Das Toilettenhaus als ein besonderer Ort weist in seinem Inneren eine eigene Textur aus Linien auf, die den engen Raum durchziehen –architektonische Elemente wie Gitter, Abflussrinnen, Fliesenfugen sowie Zeichnungen und Sprüche – Latrinalia - die sich mit dem Schmutz und der Struktur der Wände verbinden. Das Kolam greift die Frage eines der Latrinalia „Ich- wann?“- auf und unterstreicht so die zeitliche Vergänglichkeit des Ortes und der eingreifenden Aktion. Ist die Bewegung des Streuens, die die Linien des Kolams zieht, beendet, so beginnen die Linien wieder zu verschwinden: durch das Verwischen beim Überschreiten, durch das Austrocknen in der Sonne oder das Verwehen im Windzug. Die Unendlichkeit der Linie verblasst in der endlichen Zeit ihres Bestehens.

Mir den Sequenzen „stripes - drippings – gestures“ zieht Monika Lilleike in ihrer Performance gleichsam die Linie eines temporären Eingriffs in den Ort. Kontrollierte Settings von Körper- und Stimmbewegungen und in Position gehaltene weiße Stoffbänder treten in Korrespondenz zu dem architektonisch gesetzten Liniengefüge des Ortes. „LuftLinie“ und „SteinKante///“ werden als organische Linien wahrnehmbar, wie Lygia Clark die Beziehung zwischen unterschiedlichen Oberflächen – Ebenen, Dingen, Körpern – genannt hat.<sup>20</sup> Keineswegs einfach (natur)gegeben, muss die organische Linie durch Intervention aktiviert, durch eine Geste hergestellt werden, die die Kontaktzone zwischen den verschiedenen Elementen öffnet.<sup>21</sup> In der Tradition des Hula und Noh Theaters setzt Monika Lilleike Figuren, die den Raum als Liniengefüge erschließen.



Monika Lilleike stripes | Fotos © Dirk Herrmann 2008

In der ersten Sequenz „stripes“ zeichnen weiße Stoffbänder im Zugriff der Hand eine gerade Linie und machen durch kontrollierte Variationen der Körperhaltung Besonderheiten des Ortes sichtbar, etwa die Korrespondenz mit der Linie des Kanals, der Straßenlaterne. Ein Windstoß, der die Bänder flattern lässt, zeigt die Grenze der (Luft-) Linie, das Kräuseln jenseits des Settings als „stripes“. Allein die Haltung des Körpers, seine Abstraktion zur Figur, deren Wirkung nicht im Handeln, sondern in ihrer visuellen Präsenz liegt, lässt die Linie entstehen. Die an den ausgestreckten Armen gehaltenen „stripes“ verweisen zum einen zurück auf den Körper, indem sie die Linie von Schulter zu Bein verdoppeln, zum anderen eröffnen die „stripes“ dem Körper nach vorne den Raum zur performativen Intervention. Schrittweise, durch die verschiedenen Ebenen hindurch, von der Brücke hinab bis zur, tief am Kanal gelegenen, Toilettenanlage ziehen die Figuren im Setting der „stripes“ ihre LuftLinien. An der Schwelle zum Toilettenhaus werden Stoffbänder und Körper parallel zueinander auf dem steinernen Boden dicht an der Hauskante entlang arrangiert. Die (Zentral)-Perspektive weicht der Horizontale, die ungewohnte Horizonte der Wahrnehmung des Ortes frei legt. Die Geste der körperlichen Erstarrung korrespondiert mit der architektonischen Textur des Ortes und stellt die Verbindung seiner Zonen her: Wie viel Raum liegt zwischen LuftLinie und Steinkante///?

Tropfen, die von den mit Wasser durchtränkten Bändern in Metallbehälter herabfallen, setzen als „drippings“ akustisch die Idee der gebrochenen Linie um. Dieses Setting ist in den Räumen der Toilettenanlage auf der Rinne eines ehemaligen Stehpissoirs arrangiert. Während die „drippings“ sich gleichsam als Echo mit der Akustik des Ortes verbinden, unterbrechen die schwer herunterhängenden Stoffstreifen als visuelle Linien den Einblick von außen in den intimen Ort. Weiß und gereinigt, heben sie zugleich die Rillen des Pissoirs, die schmutzige Textur des Raumes hervor.



Monika Lilleike drippings – gestures | Foto ©juttafranzen 2008 Foto © Dirk Herrmann 2008

„gestures“ greifen die „drippings“ als Inspiration für Klang- und Körpergesten auf, um die vergangene Nutzung des Ortes nochmals aufklingen zu lassen. Wie eine Schraffur, die beim Ziehen der Linie über die Fläche schabt und Hell/ Dunkelöne setzt, ziehen die Klanggesten der „gestures“ eine akustische Linie zum vergangenen Geschehen am Ort und zum simultanen Geschehen auf den anderen Ebenen im Außen- und im Nebenraum der Toilettenanlage. Kein fest umrissener Raum, sondern ein Gefüge von Horizonten und Verschiebungen in Ort und Zeit wird durch die „gestures“ hervorgerufen.

Elvira Hufschmid lädt die Passanten ein, sich von ihr porträtieren zu lassen.



Elvira Hufschmid Private Portraits | Fotos © Dirk Herrmann 2008 | Foto ©juttafranzen 2008

Im letzten, durch eine Tür abgetrennten und nur durch die Linien eines Gitterfensters einsehbaren Raum findet die Sitzung nach einem festen Reglement statt.

„Private Portraits“ entstehen blind, mit verbundenen Augen, ohne dass die Person zuvor von der Künstlerin gesehen wurde. Die Linien der Zeichnung erstellen kein Abbild, sondern geben ein inneres Bild wieder, in dem sich mentale Abläufe, die sich durch nicht-visuelle Wahrnehmung vermitteln, miteinander verknüpfen.

Im Sehen nach innen wird der äußere Raum visuell abgetastet: der blind geführte Stift folgt wie ein Pendel oder eine Rute den Punkten, an denen die Textur des Ortes ihn gleichsam ausschlagen und Linien ziehen lässt. Sobald eine Person den Raum betritt, verändert ihre Präsenz das Wahrnehmungsfeld und den Verlauf der Linien. Es entsteht das private Portrait der Person, indem mentale Prozesse die Linienführung bestimmen.

Per Videoaufnahme wird die private Sitzung simultan in den öffentlichen Außenraum der Toilettenanlage übertragen. Wie der Blick durch das „Glory Hole“ in der Wand der Toiletten(klappe) dem Voyeur lediglich einen Ausschnitt auf das intime Geschehen bietet, so vermittelt die Anordnung der zwei Monitore auch nur eine gleichsam durch eine Trennungslinie markierte Situation: nicht die Künstlerin mit verbundenen Augen – wie im Blick vor Ort – ist zusehen, sondern nur das Modell in nahezu unbeweglicher Körperhaltung auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Geschwindigkeit, mit der die Hände der Künstlerin die Linien über das Papier ziehen. Das intime Szenario wird im öffentlichen Blick sichtbar und bleibt doch unsichtbar: Die Verbindungslinie zwischen dem blinden Blick auf das Modell und der entstehenden Zeichnung erschließen sich dem öffentlichen Blick nicht. Sichtbar ist jeweils die Perspektive der Videokamera auf das Geschehen, nicht in das Geschehen selbst. Die mentalen Abläufe und nicht-visuellen Wahrnehmungsprozesse, die das Szenario bestimmen, entziehen sich der öffentlichen Sichtbarkeit. Die Linien des Portraits bleiben privat und rätselhaft.

---

1 Didier Semin, »La ligne du célibat. Le hasard, l'arabesque et la volute : pour servir à une histoire du zigloogloo«, in: Cahiers du Musée national d'art moderne, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, n°83, Frühjahr 2003, S. 38-55 ; dt. Übersetzung online in: Trivium, Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften, <http://trivium.revues.org/index243.html> [2009-07-25]

2 Sybille Krämer, Gibt es maßlose Bilder? Thesen zum Vortrag an der BBAW, Berlin, 27.03.2008

3 zitiert in: Die Entdeckung des Sehens in der Neuzeit s.a., <http://www2.rz.hu-berlin.de/visuelle/ralf/neuzeit.htm> [15.05.2004]



---

4 Filippo Brunelleschi (1377-1446) und Masaccio (1401-1428) wandten als erste Künstler der Renaissance die Zentralperspektive an, die v.a. für Bauzeichnungen rasch Verbreitung fand. *ibid.*

5 Filippo Brunelleschi (1377-1446) und Masaccio (1401-1428) wandten als erste Künstler der Renaissance die Zentralperspektive an. Leon Battista Alberti (1435/36) stellte das Hilfsmittel des „Velo“ her, dessen Anwendung er in dem Manuskript „De pictura“ ausführlich beschrieb.

Krämer, S.: Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen. In: Vattimo, G./Welsch, W. (Hg.): Medien-Welten Wirklichkeiten. München 1998; S. 27 - 37

6 Novalis, Schriften 3, Das philosophische Werk II, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1968, S.594; Rune Mields hat in ihre Zeichnungen „Versuch über Novalis, Linie 2“, 2003 Novalis' Aussage als Hintergrund eingebunden.

7 abgebildet in: Didier Semin, a.a.O.

8 Didier Semin, a.a.O.

9 Rhonda Roland Shearer; Stephen Jay Gould, Hidden in Plain Sight: Duchamp's 3 Standard Stoppages, More Truly a "Stoppage" (An Invisible Mending) Than We Ever Realized;

Didier Semin, a.a.O.

10 Bettine Menke, Ornament, Konstellation, Gestöber, in: Kotzinger, S./Rippl, G.(Hg.) Zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam – Atlanta 1994, p. 307 - 326

<sup>11</sup> Wassilij Kandinsky, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, [1926], 8. Auflage. 1986 Benteli

12 Nicholas Kulish, New York Times, 04.04. 2009,  
<http://www.nytimes.com/2009/04/05/weekinreview/05KULISH.html?pagewanted=1&ref=europe> [2008-04-12]

13 Steffen Siegel, Kunstgeschichte der Linie, Seminar WS 2004/05, Humboldt-Universität Berlin, Ankündigungstext: <http://www.steffensiegel.de/html/seminare.htm> [2009-07-25]

14 Horst Bredekamp: Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie. In: *minimal – concept*, p. 205-208, hier p. 208, zitiert in: Matthias Bleyl, *Zeichnung – Was ist das eigentlich?*, in: *Kunstforum Bd.196*, 2009, p. 72

15 Stellvertretend für die Aufwertung, die Linie und Zeichnung seit dem späten 16.Jh. erfahren: Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori, da cimabue insion a' tempi nostri*, Firenze 1550, Proemio, in: *La biblioteca di Babele, Biblioteca Telematica. Classici della letteratura*  
<http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari02.htm> [2009-07-12]

16 LuftLinie~SteinKante///, Einzeichnungen als performative Strategie, Performance am 22.06.08, Berlin im Rahmen des 10. Kunst- und Kulturfestivals „48 Stunden Neukölln“, Ort: toiletten 27, temporäre Dependence des kunstraum t27, Thomasstr. 27, 12053 Berlin, Ecke Wildenbruchbrücke, Weigandufer.

17 Zu Tradition und Kultur des Kolams vgl. Vijaya Rettakudi Nagarajan "Inviting the Goddess into the household: women's kolams in Tamil Nadu". *Whole Earth. FindArticles.com*. 04 Jul, 2009.  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0GER/is\\_n90/ai\\_19777421/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0GER/is_n90/ai_19777421/) [2009-07-04]

und die Webportale sysindia.com <http://www.sysindia.com/kolam/index.shtml> [2009-07-04] culturalindia.net,  
<http://www.culturalindia.net/indian-art/rangoli/kolam.html> [2009-07-04]

18 Amar Mall, *The Transmission of Mathematical Knowledge: the Kolam of South India*, 2007, zitiert in: Tim Ingold, *Lines. A brief history*, Routledge, p. 57,  
[http://books.google.com/books?id=nywIDHij\\_MwC&lpg=PA57&ots=rNbi9oS14M&dq=kolam%20demons&pg=PA57](http://books.google.com/books?id=nywIDHij_MwC&lpg=PA57&ots=rNbi9oS14M&dq=kolam%20demons&pg=PA57) [2009-07-04]

19 Laurent Stalder, Präliminarien, in: *Schwellenatlas, ARCH+*, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, 191/192, März 2009, p. 24ff

20 Ricardo Basbaum, Innerhalb der organischen Linie und danach, in: *Art after Conceptual Art*, hrsg. von Alexander Alberro und Sabeth Buchmann, Wien 2006, S. 97

21 a.a.O. S. 110f

Abbildungen: Alle Rechte bei den Künstler/-innen und Fotografen

Die Abbildung von Desargues, Paris 1648 ist der Online-Version des Textes von Didier Semin entnommen.  
<http://trivium.revues.org/index243.html> [2009-07-25]

© Text: juttafranzen | Juli 2009