

Zeichen Raum Zeichnung

Versuch über Maja Rieders Arbeiten

Wolfgang Schneider

1

Die erste Arbeit von Maja Rieder, die ich vor einigen Jahren gesehen habe, bestand aus unzähligen hochformatigen Blättern, jedes für sich nicht besonders gross. Auf allen das gleiche Zeichen, ein X. Maja Rieder verwendete dafür Tusche und, in einem Teil der Serie, gelbe Gouachefarbe. Ein Strich vom oberen linken Eck zum unteren rechten Eck, ein Strich vom unteren linken Eck zum oberen rechten Eck. Alles andere abgeräumt, dachte ich. Welcher Strich war der erste? Von welchem Eck beginnt das Spiel? In der Mitte des Blattes der Kreuzungspunkt – ein X ist auch ein schräg gestelltes Kreuz (wie das Andreaskreuz). Die Blätter sind bestimmt von extremer Verknappung. Das verwirrt in seiner lapidaren Direktheit. Nebeneinander betrachtet fällt die Wiederholung auf, das Spiel von Wiederholung und Variation. Die Arbeit ist eine Serie. Die Zeichen sind auf Papier gemalt. Sind das überhaupt Zeichen? Ist es Schreiben? Ist es Malen? Ist es Zeichnen? Zeichen zeichnen?

2

Auch frühere Arbeiten der Künstlerin sind von Reduktion bestimmt, doch auf andere Art als die zeichenhafte Verknappung der X. Ab 2009 entstanden grossformatige flächige Arbeiten in Schwarz, Grau und Weiss. Das bevorzugte Malmittel^[1] war Grafit auf Papier. Diese Zeichnungen sind so minimalistische wie komplexe Verschachtelungen, Faltungen, Zusammensetzungen, die zu verstehen oder zu beschreiben ohne ein tatsächliches Anschauen vor Ort nicht einfach ist. Fotografien dieser Arbeiten an ihrem jeweiligen Ausstellungsort lassen ihre enge Beziehung zum Raum erkennen.

Raum: ein vieldeutiger, offener und damit auch vager Begriff. Diese Vieldeutigkeit spiegelt sich in der vielfältigen Weise, in der Maja Rieders Arbeiten zum „Raum“ Beziehungen bilden. Sie bilden selbst Räume, „öffnen sich“, verlassen die Zweidimensionalität der Zeichnung, sie öffnen Räume und manchmal bilden sie auch Räume ab. Sie stellen sich und uns als Betrachtende in unmittelbaren Bezug zu den Räumen, in denen sie sich und wir uns mit ihnen befinden – durch ihre Grösse, ihre Form, ihre Beziehung zu Wand, Decke, Boden, Nische, Fenster ...

Noch einige Jahre früher, in den Jahren 2007/08, beschäftigte sich Maja Rieder thematisch mit (meist modernen) Gebäuden. In diesen Arbeiten zeigt sich ein grundlegendes Interesse an Architektur als gebautem, umbautem und ungebautem Raum, an urbanen und an Landschaftsräumen.

Dieser weit gefasste Raumbezug weicht in den eingangs erwähnten X-Arbeiten einem auf den ersten Blick betont zweidimensionalen Zugang. Das bestärkte vielleicht meine unmittelbare Sichtweise der X „als Zeichen“ oder „als Schrift“.

3

¹[1] Sie finden in diesem Text keine durchgängig stringente Verwendung der Begriffe malen und zeichnen, Malerei und Zeichnung. Es scheint mir schwierig, das beständig changierende Werk der Künstlerin begrifflich eindeutig zuzuordnen. Als Ausgangs- und Ankerpunkt sehe ich aber die Zeichnung.

Was ist ein Zeichen? Im Grimmschen Wörterbuch findet sich folgende Grundbedeutung: „das, was auf etwas verweist. die vorstellung von etwas wachruft“.^{2[2]} Ein Zeichen ist ein Verweis. Dieser Verweis kann unterschiedliche Abstraktionsgrade aufweisen, das lateinische Alphabet mit seinen 26 Buchstaben steht auf der einen Seite, ein * für einen Stern auf der anderen. Bezeichnet man das, was auf den eingangs beschriebenen Arbeiten von Maja Rieder zu sehen ist, als X, wie es auch die Künstlerin selbst tut, legt man zunächst eine Verbindung zum Buchstaben X und damit zur Schrift nahe. Der vorvorletzte Buchstabe des Alphabets hat im Lateinischen eine zusätzliche Funktion, er steht für die Zahl 10. Viele lateinische Zahlen sind von den Zahlwörtern abgeleitet worden (etwa C für 100, abgeleitet vom Zahlwort *centum*). Doch dies stimmt für die ersten drei römischen Zahlen – I (1), V (5) und X (10) – nicht. Meist geht man heute davon aus, dass diese von Etruskern und Römern aus älteren italienischen Kerbschriften übernommen wurden. Hirten hätten, so eine These, die Zahl ihrer Tiere zur Kontrolle in ihren Hirtenstab eingeritzt. Als ältestes Zeichen gilt dabei das I als eins, abgeleitet vom Zählen mit den Fingern. Da ab etwa fünf eingekerbten Strichen die schnelle Lesbarkeit eingeschränkt ist, kann durch Durchstreichen des I seine Verzehnfachung angezeigt werden: X.^{3[3]} Dieses, wiederum halbiert, ergibt V.^{4[4]}

Zudem ist das X in unserem Sprachgebrauch auch jener Buchstabe, der als Verweis auf oder Ersatz für die Schrift dienen kann. Eine Person, die des Schreibens nicht mächtig ist, kann ein Schriftstück mit einem X unterzeichnen. Dieses X steht dann als Zeichen für den Namen bzw. die Bestätigung eines Sachverhalts durch die Unterschrift mit dem Namen. Somit kann das X pars pro toto zweifach verweisen: auf die Schrift als solche, als Bezeichnendes (Signifikant), und den Träger dieses Namens, den Bezeichneten (Signifikat). Es ist somit ein doppelter Verweis, ein Verweis auf einen Verweis.

Und dann steht ein X in der Mathematik für das Unbekannte, das Gesuchte. In diesem Sinn verweist es auf das, was wir (noch) nicht wissen, (noch) nicht kennen.

In Maja Rieders Arbeiten ist das X einfach da. Flach. Schwarz. Grau. Auf weissem oder auf gelb lasiertem Papier. Ohne weitere Angaben. Wenn diese rätselhaften X Zeichen sind, worauf verweisen sie dann?

4

X gelb^{5[5]} besteht aus 60 der eingangs erwähnten Einzelblätter im Hochformat und kann variabel gehängt werden. Jedes Blatt zeigt dasselbe Sujet in einer repetitiven Darstellungsform: X. Das alle Ecken verbindende und die Seitenlinien trennende Diagonalkreuz prangt in Tusche auf einem mit gelber Gouachefarbe getränkten Blatt. Im Bieler Centre PasqArt 2014 ausgestellt, bilden die einzelnen Blätter, ohne Zwischenräume Stoss an Stoss gehängt, eine zweizeilige Reihe. Die Bedeutung der einzelnen Blätter bzw. der einzelnen X scheint zurückgenommen. Bewegt man sich weiter von der Arbeit weg, entsteht ein rhythmisierter Gesamteindruck, die X verschmelzen zu einem durchgehenden Muster oder möglicherweise auch Ornament. Wiederholung wird zum formgebenden Element. Ein sich dieser Uniformität widersetztender handschriftlicher Gestus irritiert und intensiviert die Inszenierung. Tritt man näher, rücken die einzelnen Blätter wieder in den Fokus, aber auch die „Machart“, das „Zusammengesetzte“ und „Konstruierte“: Maja Rieder kaschiert die Blätter nicht auf ein

^{2[2]} Die durchgehende Kleinschreibung ist ein stilistisches Merkmal des Grimmschen Wörterbuchs. Verwendete Ausgabe: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 31: Z – Z Masche, München 1984.

^{3[3]} Diese „Verzehnfachung“ findet in der seriellen Vervielfältigung der X bei Maja Rieder eine analoge Steigerung.

^{4[4]} In der zunehmenden Dekonstruktion der X-Form in Maja Rieders jüngsten Arbeiten tritt auch dieses „halbe X“, ein V, in Form von eckförmigen skulpturalen Elementen auf.

^{5[5]} *X gelb* (60 Teile), 2013, Tusche und Gouache auf Papier, je 54 x 40 cm, Installation variabel, 2014 ausgestellt im Centre PasqArt, Biel.

steiferes Trägermaterial, die Stösse sollen nicht unmerklich gemacht werden. Wo sich die Seitenteile leicht aufwölben und kleine Schattenfugen bilden, springt uns die spezifische Materialität (und Fragilität) des Papiers entgegen.

Je nach dem eingenommenen Abstand können für die Betrachtenden wieder Zeichen oder vielmehr eine Reihe von Zeichen entstehen. Wie in der variablen Kombination von Buchstaben zu Wörtern und dieser Wörter zu Sätzen könnte man von einer basalen Syntax der Installation *X-gelb* sprechen.

5

Die Installation von *X-gelb* kann also variabel angeordnet werden. Wie wird aus diesem Spielfeld an Möglichkeiten die konkrete Hängung in einer Ausstellung? Und wie reagiert Maja Rieder mit dieser Hängung auf die räumlichen Gegebenheiten?

Im vorliegenden Beispiel, einer Präsentation in Biel, hängen die Blätter an einer langen weissen Wand mit bündig montierter Teppichleiste knapp über dem Boden. Diese lange Linie wiederholt sich im horizontalen Stoss zwischen der oberen und der unteren X-Reihe. Der Raum ist lang gestreckt und nicht allzu hoch, was sich in der betonten Horizontalität der Arbeit widerspiegelt. Es entsteht eine intensive Beziehung zwischen dem im Fischgrätverband gelegten Parkettboden und der „Syntax“ von *X-gelb*. Die dreidimensionale Illusion des Fussbodens lässt die X-Reihe (aus der Entfernung) umso flacher und zweidimensionaler erscheinen. In der vordergründigen Zurücknahme der Zeichenhaftigkeit der einzelnen Blätter entsteht für die Betrachtenden durch den intensiven Raumbezug dieser Präsentationsweise ein Dialog der vorgegebenen Muster und, in einem zweiten Reflexionsschritt, der architektonischen und künstlerischen Zeichen, die hier aufeinandertreffen. Wieder von der Wand abgenommen, füllt diese raumfüllende Arbeit gerade noch eine kleinere Mappe, die sich problemlos per Velo oder Strassenbahn an einen anderen Ort bringen lässt.

6

Diese Variabilität der Einzelteile gilt auch für *Prêt-à-porter*^{6[6]} (2015), eine weitere serielle Arbeit von Maja Rieder. In ihrem Titel (*prêt-à-porter*, fix und fertig zu tragen, also zum Anziehen oder auch Heimtragen) sind zwei Komponenten, das universell „passende“ Vorgefertigtsein und die Mobilität (Übertragbarkeit), schon angedeutet. *Prêt-à-porter* besteht aus bis zu 50 (5 cm hohen und 83 x 70 cm grossen) Holzelementen, auf jedem je ein Holzdruckblatt. Diese Teile werden auf dem Boden liegend zu einem grösseren Element kombiniert. Die einzelnen Elemente scheinen Details aus einem grösser angedachten X zu zeigen, diagonal kreuzen sich Bahnen in verschiedenen Graustufen. Je nach Anordnung der einzelnen Platten entstehen neue Muster, da und dort erscheint ein X. Wie bei *X-gelb* sind die Einzelteile Stoss an Stoss angeordnet.

2016 wurde die Arbeit in einer ehemaligen Kraftwerkshalle in Rheinfelden ausgestellt. Wie „passte“ sie diesem postindustriellen Umfeld? Der alte Industrieboden in Rheinfelden besteht aus annähernd quadratischen Holzpfastersteinen. Wieder stehen die Materialität, die Ordnungen und Muster der Arbeit in direkter Beziehung (man könnte auch sagen: Konkurrenz) zur Kadrierung durch den Boden. Maja Rieder nutzte die grosszügigen Raumverhältnisse und den „mathematisch“ gleichförmigen Grid in Rheinfelden für eine imposante zweiteilige und vieleckige Installation aller 50 Elemente von *Prêt-à-porter*. Die hellen Graustufen der Arbeit bilden eine überraschende ästhetische Allianz mit dem Industrie Grün der zurückgelassenen Maschinenteile.

Auch diese beiden – dezidiert variablen und nomadischen – Arbeiten bestechen in ihrer Präsentation durch intensiven Raumbezug. Doch von Site Specificity, also einer strikten und nicht entkoppelbaren Ortsgebundenheit, kann weder bei *X-gelb* noch bei *Prêt-à-porter* die Rede sein. Ihr Ortsbezug ist nicht auf *einen*

^{6[6]} *Prêt-à-porter*, 2015, Holzschnitt auf Papier, gesamt 50 Teile, je 83 x 70 cm (ausgestellt im Kraftwerk Rheinfelden / Ausstellung *mixer*, und in der Kunsthalle Basel).

Ort festgelegt,⁷[7] dieser spielt aber gerade für die Variabilität des seriellen Charakters (die „Syntax“) eine wesentliche Rolle. Die beiden Arbeiten werden, so scheint es, erst in ihrem jeweiligen Display „fertiggestellt“ – und dieses „fertig“ gilt immer nur für den jeweiligen Ort und die jeweilige Zeit. Es ist nicht ein spezieller Raum, zu dem Bezüge wichtig sind, sondern der Raumbezug „an sich“ wird am jeweiligen Ort sichtbar.⁸[8]

7

Ich schaue aus dem Fenster und sehe einen alten Gartentisch. Seine Beine bestehen aus schlanken Rohren und sind zu zwei X gekreuzt. Die Form verleiht dem Tisch Stabilität, aber auch Mobilität – mit einem Handgriff lassen sich die Beine zusammenklappen, und der Tisch ist dann leicht zu verstauen oder zu transportieren. Diese Qualitäten, eine hohe statische Stabilität bei schlanker Konstruktion und maximaler Flexibilität, machen das X auch in der Architektur zu einem nützlichen Element. Dennoch dominiert das Wechselspiel von Vertikale und Horizontale die Ästhetik des klassischen modernen Bauens.⁹[9]

Es gibt aber auch berühmte Bauwerke, welche die X-Form als zentrales ästhetisches Element nutzen. Das von SOM geplante *John Hancock Center (JHC)* in Chicago ist ein Hochhaus, das von den X-förmigen Auskreuzungen seines Stahlskeletts dominiert wird. Zusätzlich entsteht durch die Verjüngung des Gebäudes nach oben eine von schrägen Linien dominierte Fassade.¹⁰[10] Das *JHC* galt zur Zeit seiner Errichtung (1965–1969) als bahnbrechende Fortentwicklung des Hochhausbaus, die eine immense Reduzierung der verbauten Stahlmasse ermöglichte. Dabei ist das Grundprinzip solcher Bauweise lange bekannt: Jede Querstrebe eines mittelalterlichen Fachwerkhäuses nutzt die stabilisierenden Eigenschaften der Diagonale. Das *JHC* formt aus den statischen (funktionalen) Qualitäten des X und aus einer Aneinanderreihung und Übereinanderreihung mehrerer X seine architektonische (ästhetische) Sprache. Auch hier eine doppelte Funktion des X: Die optische Prägnanz dient der Kennzeichnung und Wiedererkennbarkeit des Gebäudes und kehrt – dieser fast verspielt ornamentalen Syntax widersprechend – die statische Konstruktion des Gebäudes nach aussen. Weder folgt hier die Form der Funktion – eine der zentralen Forderungen modernen Bauens, noch umgekehrt – eine weit verbreitete Unsitte zeitgenössischen Bauens. Vielmehr, so scheint mir, fallen Form und Funktion ineinander.

Dieses Ineinanderfallen von Form und Funktion (also keine Hierarchie mehr im Sinn von: eines folgt dem anderen) setzt – möglicherweise – etwas frei. Die Zeichenhaftigkeit, der Verweischarakter, kann auf etwas anderes überspringen.¹¹[11]

8

⁷[7] Und das gilt wohl auch für die meisten anderen Arbeiten Maja Rieders: Auch wenn etwa *4 X diagonal* (12 Teile), 2009 ganz offensichtlich für ihren Ausstellungsort geschaffen wurden, könnten sie doch auch in anderen Kontexten und Räumen ihre Wirkung (auf je neue Weise) entfalten.

⁸[8] „Die Arbeit sollte nicht in Abhängigkeit zum Raum oder zur Wand stehen“, so Maja Rieders Antwort auf eine diesbezügliche Frage.

⁹[9] Vgl. z. B. Ludwig Mies van der Rohe *Deutscher Pavillon für die Weltausstellung* (1929) oder Frank Lloyd Wrights *House Fallingwater* (1939).

¹⁰[10] Auch diese „schräge“ Silhouette widersetzt sich den „klassischen“ Vorgaben des Nachkriegs-Hochhausbaus, als dessen idealtypische Ausformung oft das von Ludwig Mies van der Rohe und Philip Johnson geplante *Seagram Building* in New York (1958) gesehen wird.

¹¹[11] Anfangs nur kühl aufgenommen (ungewöhnliche Form, dunkle Fassade), wurde das *JHC* schon bald zum Zeichen für die Stadt. Die BewohnerInnen Chicagos personalisieren das Hochhaus als „Big John“ – ein untrügliches Zeichen für die Verwandlung eines Gebäudes in ein „Wahrzeichen“.

Seit 2013 erarbeitet Maja Rieder aus den reduzierten X-Formen (und bisweilen auch Kreuz- + und Stern- * Formen) Variationen, Überlagerungen, Verschlinkungen und Verdichtungen. Zunehmend lässt dabei auch das X seine fast idealtypische Zeichenhaftigkeit¹²[12] hinter sich, wird zur Zeichnung, zum Muster, zum Gemalten, löst sich bisweilen auf und wird zuletzt auch immer mehr zur Skulptur oder zumindest zu etwas mit einem dreidimensionalen und sinnlich erfahrbaren Körper.¹³[13] Diese dreidimensionale Expansion eröffnet eine weitere Seite der komplexen Raumbezüge bei Maja Rieder.

*Juxtapose*¹⁴[14] ist eine mehrteilige Arbeit von 2007/2016. Diese Bilder (je 150 cm x 240 cm) finden ihren Ausgangspunkt in älteren Zeichnungen mit Grafit auf Papier, die fast zehn Jahre später mit Tusche und gelber Gouache überarbeitet wurden. In grosser und selbstbewusster Geste liegen die neuen Bildelemente über den älteren Bildteilen. Diese stehen, soweit dies noch zu erkennen ist, in einer zwar abstrahierenden, doch figurativen Bildtradition. Räume sind zu erkennen, Fenster, Blattwerk. Durch die „Übermalung“ werden die figurativen Elemente in *Juxtapose* zu einem Teil der rhythmisch abstrakten Bildkompositionen.

Auch diese grossflächigen Papiere hängen nicht plan. Im Gegenteil: die Aussenränder zeigen deutlich sichtbare Spuren eines Biegens und Kantens. Von der Seite betrachtet lässt sich vermuten, dass die Papiere im Arbeitsprozess auf eine kastenförmige Struktur aufgespannt waren wie eine Haut und erst nachträglich abgenommen und wieder „flach gemacht“ wurden. Tropfspuren von sowohl horizontal als auch vertikal abtrocknender Farbe bestätigen diese Vermutung (oft lösen Maja Rieders Arbeiten eine solche „detektivische Betrachtung“ aus). Indem die dreidimensional angefertigten Zeichnungen nach dem Entstehungsprozess in eine „zweidimensionale“ Form zurückgebracht wurden, wird der fließende Übergang von skulpturalem, zeichnerischem und malerischem Arbeiten zu einem formgebenden Prinzip. Auch hier könnte man von einem Ineinanderfallen sprechen. Diese Arbeiten „funktionieren“ vergleichsweise unabhängig von dem sie umgebenden Ort. Der „Einzelwerkcharakter“ löst sie aus dem Rahmen des Displays, der Raum wird in dem Fall eher durch seine Beschränkungen wahrnehmbar, wirkt niedrig und etwas bedrückend. Ein umso stärkerer Raumbezug findet sich aber in *Juxtapose* selbst, und das in doppelter Hinsicht: In der zeichenhaften Überarbeitung und damit „Verflachung“ der älteren figurativen Auseinandersetzungen mit (gebautem) Raum und zweitens in der formgebenden dreidimensionalen Herstellungsweise dieser komplexen Serie.

9

Die Begriffe Zeichen, Raum, Zeichnung scheinen für die Beschreibung zentraler Parameter der Kunst Maja Rieders geeignet zu sein. Die enge Beziehung, aber auch die Gegensätzlichkeit des ersten und des letzten Begriffs bestimmen die eigentliche Dynamik dieses Werkes: Strebt das Zeichen nach Universalität, Wiederholbarkeit und einförmiger Schlichtheit, steht die Zeichnung für das Individuelle, Direkte und Dynamische. Dazwischen der Raum: als apriorische Kategorie der erfahrbaren Welt, als dimensionierendes Bezugssystem, als Realitätsprinzip.

Dazu kommen weitere wesentliche Elemente in Maja Rieders Arbeit: Ihre Materialität (etwa die bevorzugte Verwendung von Papier, einem uralten, alltäglichen, fragilen und sinnlichen Material); die Reduktion (zum Beispiel die farbliche Reduktion); die Serialität (als Spiel zwischen Zeichen und Ornament); ihre ontologische Ambivalenz (zwischen Zeichnung, Malerei und Skulptur).

¹²[12] Der von Max Weber in die Sozialwissenschaften eingeführte Terminus des Idealtypus bezeichnet ein reduktives Prinzip, das typische Merkmale von etwas (einem Gegenstand, einer Eigenschaft, einem Ritus usw.) „einkocht“ und übersteigert. Gegenbild davon ist der „Realtypus“, also das, was wir, „verunreinigt“ durch Kontingenz und Irrationalität, tatsächlich (meist) vorfinden.

¹³[13] Etwa *Falter*, 2014, oder *Passagier*, 2015.

¹⁴[14] *Juxtapose*, 2007/2016, Grafit, Tusche und Gouache auf Papier, je 150 x 214 cm (ausgestellt im Kunstmuseum Solothurn /Ausstellung *Freispiel* 2016/17).

Über die Jahre zeigt sich eine stringente Entwicklung, wiewohl neue Arbeiten immer wieder überraschende Wenden bringen.¹⁵^[15] In den aktuellen Arbeiten rücken der zeichnerische und der skulpturale Zugang noch enger zueinander, das Ineinanderfallen wird zunehmend plastisch.

Auffallend an Maja Rieders Arbeiten ist, dass sie gleichermassen einfach wie komplex scheinen, einfach wie komplex rezipierbar sind, einfach wie komplex beschrieben werden können. Obwohl diese Werke oft beeindruckende Dimensionen erreichen und mit ihren kraftvollen Gesten und ihrem komplexen Aufbau unmittelbar beeindrucken, fehlt ihnen alles „Übertriebene“. Und Maja Rieder will auch nicht übertreiben. Dieser widerständische Widerspruch löst vielleicht manche Irritationen aus. Der so deutliche wie rätselhaft zirkuläre „Verweischarakter“ ihrer Arbeiten wirkt so schlicht wie überwältigend, wirkt schlicht überwältigend.

¹⁵^[15] Neben den grafischen Arbeiten entstanden kontinuierlich dreidimensionale Modelle und skulpturale Elemente aus Papier, Karton, Gips, Ton, Stein oder Holz. Sind es Prototypen, Skizzen, eigenständige Werke? Die Künstlerin selbst bleibt dazu zurückhaltend.

Signs Spaces Drawings

An Essay on Maja Rieder's Work

Wolfgang Schneider

1

The first Maja Rieder work I saw, some years ago, consisted of countless sheets of paper, portrait format, each one not particularly large. Each carried the same sign, an X. For this Maja Rieder used ink and yellow gouache. A line from the upper left corner to the lower right corner, a line from the lower left corner to the upper right. Everything else has been eliminated, I thought. Which line came first? In which corner did the game begin? The crossing-point is at the centre of the page – X is also a crooked cross (like the St. Andrew's Cross or saltire). The pages are marked by extreme economy. Their succinct immediacy is bewildering. Considered side by side, the repetition is striking, the play of repetition and variation. The work is a series.

The signs are painted on paper. Are they signs at all? Is this writing? Is it painting? Is it drawing? Drawing signs?

2

The artist's earlier works are also defined by their reduction, though in a different manner to the semiotic economy of the X. Large-format two-dimensional works in black, grey and white have emerged since 2009. The preferred painting medium has been graphite on paper. The interleaving, folding and composition of these drawings, which is as minimal as it is complex, is not easy to understand or describe without actually seeing them in real life. Photographs of these works in their given exhibition locations allow us to see their intimate connections with spaces. Space: an ambiguous and open term, and thus a vague one. This ambiguity is reflected in the many different ways in which Maja Rieder's works create connections with their 'space'. They create spaces themselves, 'unfurl', abandon the two-dimensionality of drawing and open out spaces, and sometimes they also represent spaces. Through their size, their form and how they relate to wall, ceiling, floor, niches and windows they create a direct connection with the spaces in which they stand and we, the viewers, are part of this with them.

A few years earlier still, in 2007 / 8, Maja Rieder engaged thematically

with (mostly Modern) buildings. A fundamental interest in architecture as built space, enclosed space and unbuilt space shows in these works, as well as in urban and rural spaces.

This loosely surveyed connection to space gives way to what seems, at first glance, to be an emphatically two-dimensional approach in the X works mentioned in the opening. Maybe this confirms my intuitive reading of the X as a symbol or as text.

3

What is a sign? In the Brothers Grimm's German Dictionary is the following

basic definition: 'that which refers to something. which evokes the idea of something.'² A sign is a pointer. This indication can display various degrees of abstraction, the Latin alphabet with its 26 letters on the one hand, a * for a star on the other. If you identify what is to be seen in the Maja Rieder work described in the opening here as an X, as the artist herself does, you initially suggest a connection with the letter X and thus with writing. The penultimate letter of the alphabet has an additional function in Latin, it denotes the number 10. Many Latin numbers are derived from the written numerals (such as C for 100, deriving from the numeral centum). But this is not true for the first three Roman numerals – I (1), V (5) and X (10). Today it is generally assumed that these were adopted by Etruscans and Romans from older Italian cuneiform writing. According to one thesis, to check their animal numbers shepherds would carve it into their crooks. I as 1 counts in this as the oldest sign, derived from counting on fingers. As quick legibility is limited after about five notched lines, crossing through an I can show it increased tenfold: X.³ This halved in turn makes V.⁴

In our use of language, X is also the letter that indicates or replaces text. A person who is unable to write can sign a document with an X. This X then is a symbol for the name or the confirmation of facts by virtue of a signature with a name. With this the X can refer pars pro toto twofold: to writing as such, as something indicative (signifier), and as the carrier of this name, that which is indicated (the signified). It is thus a double reference, a reference to a reference.

And then in mathematics X stands for the unknown, the solution sought. In this sense, it indicates that which we do not (yet) know, nor (yet) understand.

In Maja Rieder's works the X is simply there. Flat. Black. Grey. On white or yellow glazed paper. Without further detail. If these enigmatic

Xs are signs, then what do they indicate?

4

X gelb₅ consists of 60 of the sheets of paper mentioned previously in portrait format and can be hung in various ways. Each page shows the same subject in a repetitive form of presentation: X. Each diagonal cross which links each corner and divides the lines of the pages is emblazoned in ink on a sheet soaked in yellow gouache. Exhibited at the Centre PasqArt in Biel in 2013 they hung, edges abutting, without gaps, the individual pages creating a double row. The meaning of an individual page, or a single X, seems to have been removed. Move further away from the work and a rhythmic overall impression emerges; the Xs melt into a continuous pattern or, possibly, an ornament. Repetition becomes the element that creates form. The hand-made gestures that counter this uniformity irritate and intensify the overall impression. Step closer and the individual sheets come back into focus, but the means of production also appears, the composition and the construction: Maja Rieder does not hide the individual pages on a stiffer backing material, the breaks must not be made imperceptible. The specific materiality (and fragility) of the paper jumps out at us where the edges curl up slightly and small shadow gaps emerge.

Depending on the distance they adopt in relation to the work, the viewer sees signs, or, in fact, a row of signs. Like a variable combination of letters make words, and these words sentences, you could speak of the fundamental syntax of the installation X gelb.

5

So the installation X gelb can be arranged in various forms. How does the specific hang within an exhibition emerge from this arena of possibilities? And how does Maja Rieder respond to her spatial givens with such a hang?

In this last example, a presentation in Biel, the sheets hung on a long white wall with flush skirting mounted just above the ground. This long line is repeated along the horizontal edge between the upper and lower row of Xs. The room forms a long expanse that is not particularly high, mirrored in the emphatic horizontality of the work. An intensive relationship between the herringbone parquet and the 'syntax' of X gelb emerges.

The three-dimensional illusion of the flooring makes the rows of Xs appear all the more flat and two-dimensional (from a distance). Where the individual sheets ostensibly reclaim an emblematic quality, this presentation's intense relationship to the space generates a dialogue for viewers

between the pattern described and, in a second stage of reflection, the architectural and artistic signs that meet here. Removed once again from the wall, this expansive work fits into a small portfolio which could easily be transported to another place on a bicycle or a tram.

6

This variability of individual parts also applies to *Prêt-à-porter*⁶ (2015), another serial work by Maja Rieder. There are already two components indicated in its title (*prêt-à-porter*, so ready to wear, to put on or equally to take home): universally 'suitable' prefabrication and mobility (transferability). *Prêt-à-porter* consists of up to 50 wooden elements (5 cm high and 83 Å~ 80 cm in area) with a wood-block print on each. These parts are combined, lying on the ground, to form a larger whole. The individual elements seem to show details of an envisaged larger X; stripes of differing grey levels cross each other diagonally. New patterns emerge depending on how the individual tiles are arranged, here and there an X appears. Like with *X gelb*, the individual parts are arranged edge to edge.

In 2016 the work was exhibited in the hall of a former power station in Rheinfelden. How did it 'fit' in these post-industrial surroundings?

The old industrial flooring in Rheinfelden consists of roughly square wooden cobbles. Once again, the materiality, the arrangement and the pattern of the work have a direct relationship (one could also say they are in competition) with the floor's framing. Maja Rieder used the generous spatial conditions and the 'mathematically' regular grid in Rheinfelden for an imposing two-part and many-cornered installation of all 50 elements of *Prêt-à-porter*. The light grey tones of the work create a surprising aesthetic alliance with the industrial green of the remaining machinery. These two – decidedly variable and nomadic – works also captivate viewers through an intense relationship to space in their presentation. But it would be false to speak of site specificity, an exact and unbreakable link to place, in relation to either *X gelb* or *Prêt-à-porter*. The relationship to place is not fixed to one place,⁷ but this is exactly what plays an essential part in the variability of its serial character (the 'syntax'). It seems that both works were only 'completed' when each was displayed – and this 'completion' only ever applies to the given place and time. There is not a special space in relation to which connections are important, but rather the connection to space per se becomes visible in each given place.⁸

I look out of the window and see an old garden table. Its legs are

made from narrow tubes and form two crosses. The form gives the table stability, but mobility too. With one hand the legs can be collapsed, then the table can easily be stored away or transported. These qualities of structural stability with slender construction and maximum flexibility make the X a useful element in architecture too. Nonetheless, the interplay of vertical and horizontal dominates the aesthetic of classical Modern building.⁹ There are, however, famous architectural works that use the X form as a central aesthetic element. The John Hancock Center (JHC, 1969) in Chicago designed by SOM is a skyscraper that is marked by the X-shaped criss-crossing of its steel exoskeleton. The narrowing of the building as it rises upwards also creates a façade dominated by slanting lines.¹⁰ At the time of its construction (1965–1969) the JHC was a ground-breaking progression in highrise building which enabled an immense reduction of the inbuilt steel mass. All the same, the basic principle of this method of building is long recognised: every cross-beam of a timbered medieval house employs the stabilising qualities of the diagonal. The JHC makes its architectural (aesthetic) language from the structural (functional) qualities of the X and from the sequence of crosses climbing up the building facade. Here too the X has a double function: firstly its optical brevity serves the identification and recognisability of the building and, secondly, it turns the structural construction of the building onto the outside – in contradiction with its almost playful ornamental syntax. Here form does not follow function – one of the central requirements for Modern building – nor is the opposite the case – the widespread bad habit of contemporary building. In fact, it seems to me, form and function merge. This combination, or coming together, of form and function (leaving no hierarchy in the sense of one following the other) may set something free. The symbolic quality, the character of referring to something, can skip over into something else.¹¹

8

Since 2013 Maja Rieder has been developing variations, overlapping, streamlined and denser versions of reduced X forms (and in the meantime also + and * forms). Increasingly in these the X abandons its almost paradigmatic, or ideal type, quality as a sign¹² and becomes drawing, design or painted motif; it dissolves sometimes and, ultimately, becomes ever more sculptural, or at least something with a three-dimensional body that can be experienced tangibly.¹³ This three-dimensional expansion opens up a further side to the complex relationship with space in

Maja Rieder's work.

Juxtapose¹⁴ is a multi-part work from 2007/2016. These pictures, each 150 Å~ 240 cm, find their starting point in older drawings in graphite on paper, which were further worked over almost ten years later with ink and yellow gouache. With broad and confident gestures the new pictorial elements lie over the older image sections. These, inasmuch as it can be made out, belong to an abstracted, but still figurative image tradition. Spaces can be recognised, windows and foliage. Through this 'overpainting' the figurative elements in Juxtapose become a part of a rhythmic abstract image composition.

These large-format sheets are also not hanging flush. On the contrary, the outer edges show clearly visible signs of bending and folding. Examined from the side, they suggest that during the work's creation the paper was stretched over a cube-like structure like a skin, after which each was removed and made 'flat again'. Drip marks of paint running both horizontally and vertically confirm this suspicion (Maja Rieder's works often trigger such an 'investigative observation'). Given that the drawings produced in three dimensions were brought back to a 'two-dimensional' form after the creative process, fluid movement between sculptural, drawing and painting work becomes a formative principle. Here too you could talk about a merging. These works 'function' comparatively independently from the space that surrounds them. Their 'individual character' detaches them from the framework of the display; in this case the space is palpable through its limitation, it seems small and somewhat oppressive. But in Juxtapose itself an all the more powerful connection with space is to be found, on two counts: thanks to the emblematic reworking and thus 'flattening' of the previous figurative engagement with (built) space, and, secondly, in the formative three-dimensional production process of this complex series.

9

When it comes to describing the central parameters of Maja Rieder's work, the terms sign, space and drawing seem suitable. The close relationship, as well as the dichotomy between the first and the last, define the idiosyncratic dynamic of these works: if a sign strives for universality, to be reproducible and for uniform simplicity, the drawing represents what is individual, direct and dynamic. Between them is space: the a priori category of the world as can be experienced, the frame of reference which provides our dimensions, the reality principle.

There are other essential elements of Maja Rieder's work: its materiality

(like the preference for using paper, an ancient, everyday, fragile and tactile material); its reduction (the reduced colours, for example); seriality (the play between sign and ornament); and its ontological ambivalence (between drawing, painting and sculpture).

Over the years, a cohesive development has become apparent, though new works continually take unexpected turns.¹⁵ In the current works the sculptural approach and her application of drawing come ever closer together; the merging becomes increasingly three-dimensional.

It is striking how Maja Rieder's works appear as simple as they are complex, how they can be appreciated as as simple as they are complex, and can be described as simple or complex. Although these works often attain impressive dimensions, and are immediately striking, given their powerful gestures and their complex construction, nothing in them is 'exaggerated'. And Maja Rieder does not want to exaggerate either. This contradiction, this resistance, may trigger some irritation. Her works characteristically operate in a circular manner at once clear and cryptic, they are as artless as they are overwhelming; they simply overwhelm.

1 In this text there is not a strictly consistent application of the terms to paint and to draw, or painting and drawing. I find it difficult to find terms that unequivocally

define the artist's continually oscillating work. I view drawing, however, as its starting point and anchor.

2 'das, was auf etwas verweist. die vorstellung von etwas wachruft.' The use of the lower case is a stylistic characteristic of the Brothers Grimm's dictionary. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, volume 31: Z–Z Masche, Munich 1984.

3 A comparable increase to this tenfold multiplication is to be found in the serial duplications of Xs in Maja Rieder's work.

4 This 'half X', a V, occurs in Maja Rieder's most recent works in which the increasing

deconstruction of the X form appears as jagged sculptural elements.

5 X gelb (60 parts), 2013, ink and gouache on paper, each 54 Å~ 40 cm, installation, variable size, exhibited 2014 at the Centre PasqArt, Biel.

6 Prêt-à-porter, 2015, woodcut on paper, 50 parts in all, each 83 Å~ 70 cm (exhibited 2016 at the Kraftwerk Rheinfelden, mixer exhibition, and at the Kunsthalle Basel).

7 This also applies for most other Maja Rieder works: even though 4 Å~ diagonal (12 parts), 2009, was clearly made for its exhibition location, it could also reveal its effect in other contexts and spaces (each time anew).

8 "The work should not be dependent on the space or wall" was Maja Rieder's answer to a question in this regard.

9 See, for example, Ludwig Mies van der Rohe's German Pavilion for the Barcelona International Exhibition (1929) or Frank Lloyd Wright's House

Fallingwater (1939).

10 This 'slanting' facade also contradicts the 'classical' parameters of post-war skyscraper building, of which the Ludwig Mies van der Rohe and Philip Johnson-designed Seagram Building in New York (1958) is often viewed as an example of best practice.

11 Initially only coolly received, given its unusual form and dark facade, the JHC soon became a landmark for the city. Chicago residents personalised the skyscraper as 'Big John' – an unmistakeable sign of the transformation of a building into an emblem.

12 The terminology of the ideal type introduced by Max Weber in the social sciences denotes a reductive principle, which 'concentrates' and exaggerates the typical characteristics of something (an object, a quality, a ritual, etc.). The counterpoint of this is the 'normal type', i.e. that which we (generally) encounter, 'sullied' by contingency and irrationality.

13 Such as Falter (2014) or Passagier (2015)

14 Juxtapose, 2007/2016, graphite, ink and gouache on paper, each sheet 150 Å~ 214 cm, exhibited at the Kunstmuseum Solothurn, Freispiel exhibition, 2016/7.

15 Three-dimensional models and sculptural objects in paper, cardboard, plaster, clay, stone or wood are continually produced alongside the graphic works. Are these prototypes, sketches, stand-alone works? The artist herself is taciturn on the subject.