



MARC JORDI: DIE KÜNSTLERISCHEN ZEICHNUNGEN, 1993 – 2009



von Marvin Altner

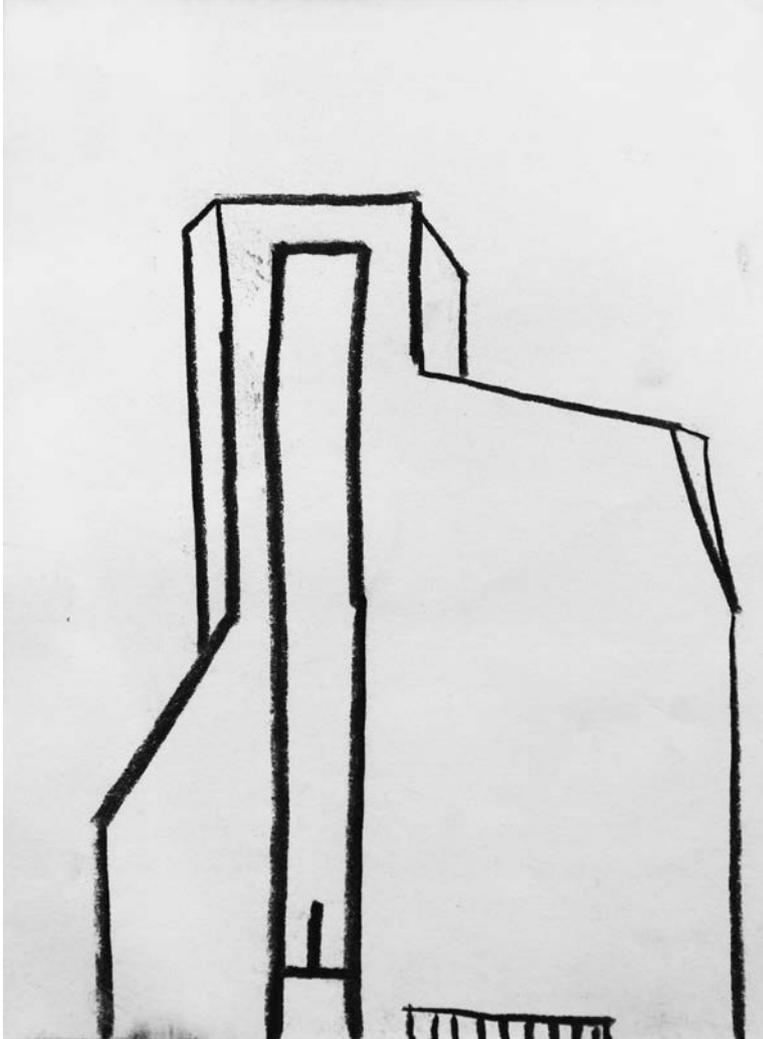


Fabrique abandonnée I, Marc Jordi, Paris 1994, Abb. 1

Marc Jordi

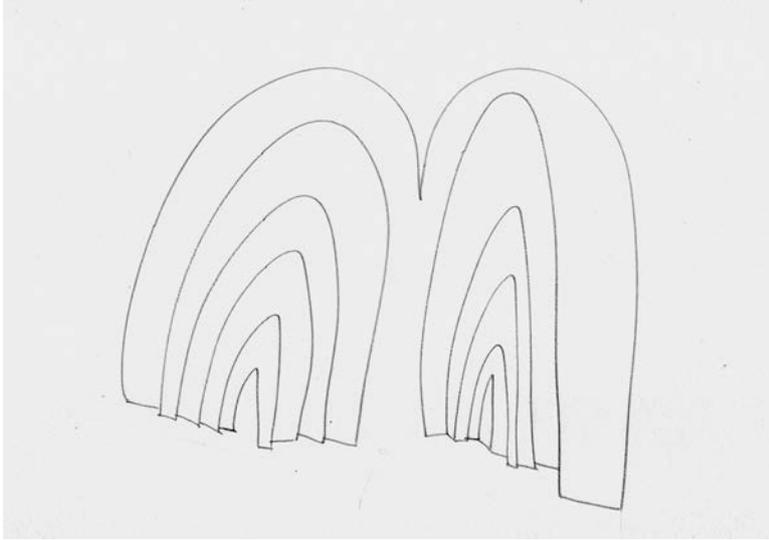
DIE KÜNSTLERISCHEN ZEICHNUNGEN

1993 – 2009



Weisse Kirche, 1996, Kohle auf Papier, 29 x 21 cm, Abb. 2

Gewidmet den Seligen dieser und jener Welt



1 + 1 = 1 oder 1 = 2, 1997, Bleistift auf Papier, 14,4 x 21 cm, Abb. 3



Zeichnung Fassadenverkleidung, 1997, Bleistift auf Transparent, 30 x 42 cm, Abb. 4

Inhaltsverzeichnis

Marvin Altner

Marc Jordi: Die künstlerischen Zeichnungen 1993 – 2009 Seite 8

Die Arbeit an der Vertikalen Seite 9

Das Monumentale in der Zeichnung Seite 20

Kreuzungen Seite 24

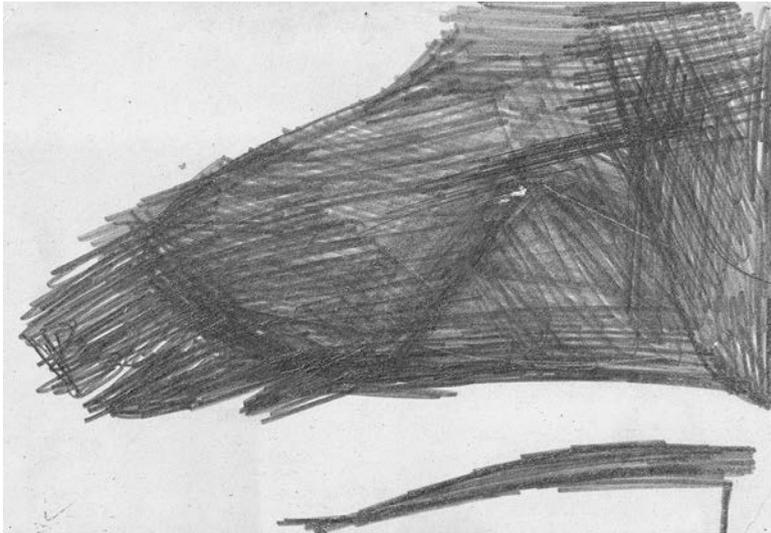
„Zurück zur Architektur“ Seite 27

Vice versa: Architektur als Figur Seite 31

Experimentalfiguren in Linie, Fläche und Raum Seite 34

Schlussbemerkungen Seite 42

Bildnachweis und Beteiligte Seite 44



Schlechter Schlaf, 1994, Bleistift auf Karton, 22 x 31,1cm, Abb. 5

Marvin Altner

Marc Jordi: Die künstlerischen Zeichnungen 1993 – 2009

Im Regelfall dient die Handzeichnung dem Architekten als Erinnerungsskizze, zur beiläufigen Fixierung eines spontanen Einfalls oder als Praxis der Introspektion, oft auch als Abstraktion von den Funktionszusammenhängen eines Bauwerks und damit der Aufzeichnung zusammenfassender Formen oder Kompositionen. In allen Fällen handelt es sich um ein dienendes Medium, das dem gebauten Werk untergeordnet bleibt und nicht für sich stehen soll.

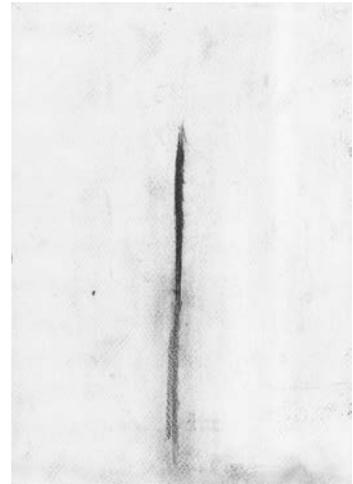
Einige Architekten haben diese Praxis eigens kultiviert und dem Handzeichnen einen hohen Stellenwert beigemessen, eine Kultur, die heute seltener geworden ist, da die meisten Zeichnungen in Architektenbüros digital erstellt werden. Selten arbeiten Architekten kontinuierlich im Verborgenen an einem künstlerischen Werk wie Le Corbusier, dessen umfangreiches Œuvre der Zeichnungen und Gemälde erst posthum einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte.

Wenn ein Architekt über längere Zeiträume künstlerisch arbeitet (im Gegensatz zu denen, die *auch* Interieurs, Möbel oder andere Einrichtungsgegenstände im Kontext architektonischer Entwürfe herstellen), also Bildwerke schafft, deren Zweck zuerst in ihnen selbst liegt, so kann dies ausgehend von der Idee einer Universalität menschlicher Ausdrucksformen geschehen. Diese Idee – ein Einspruch gegen das Spezialistentum nicht im Einzelfall, sondern als vorherrschendes Konzept im Architekturbetrieb – beruht auf der Wertschätzung jedes Materials und Mediums, das jeweils die Spezifik schöpferischen Handelns beeinflusst. Zugleich basiert sie auf dem Wissen, dass durch die Nutzung unterschiedlicher Materialien und Medien in der Gesamtheit der Ergebnisse eine Synthese der Subjektivität des Gestaltenden aufscheint: Es entsteht der Kosmos des einzelnen in den unterschiedlichen Erscheinungsweisen.

So verstehe ich schon die frühen Zeichnungen Marc Jordis aus den Jahren 1993 bis 1994 – neben den zeitgleich und in den Folgejahren entstandenen Fotografien, Skulpturen und Installationen – als Möglichkeit für den jungen Architekten, sich seiner selbst zu vergewissern und zugleich das eigene Spektrum schöpferischen Tuns zu erweitern und zu vertiefen.

Die Arbeit an der Vertikalen

Programmatisch kann hierfür die Kohlezeichnung *Ohne Titel* (Abb. 6) von 1993 stehen, die das Medium der Strichzeichnung auf eine einzelne Vertikale reduziert. Spätestens seit wir von Alberto Giacomettis figurativen Vertikalen gelernt haben, wie weit Menschendarstellungen ihre Dreidimensionalität verlieren können, um ex negativo essentiell körperhaft zu bleiben, wird an abstrakten Zeichnungen wie der hier kommentierten deutlich, dass auch die Materialität des Kohlestiftabriebs auf dem Papier sowie der Duktus des Farbauftrags auf oder besser *in* das Papier noch ein Zeichen sein kann, das auf den Menschen verweist, der es gesetzt hat. Die tastende, ziehende, führende und verstreichende Handbewegung verläuft nicht nur parallel zu den Blatträndern, sondern auch entlang der vertikalen Körperachse des Zeichners auf dem bei Jordi im Regelfall hochformatigen Blatt.



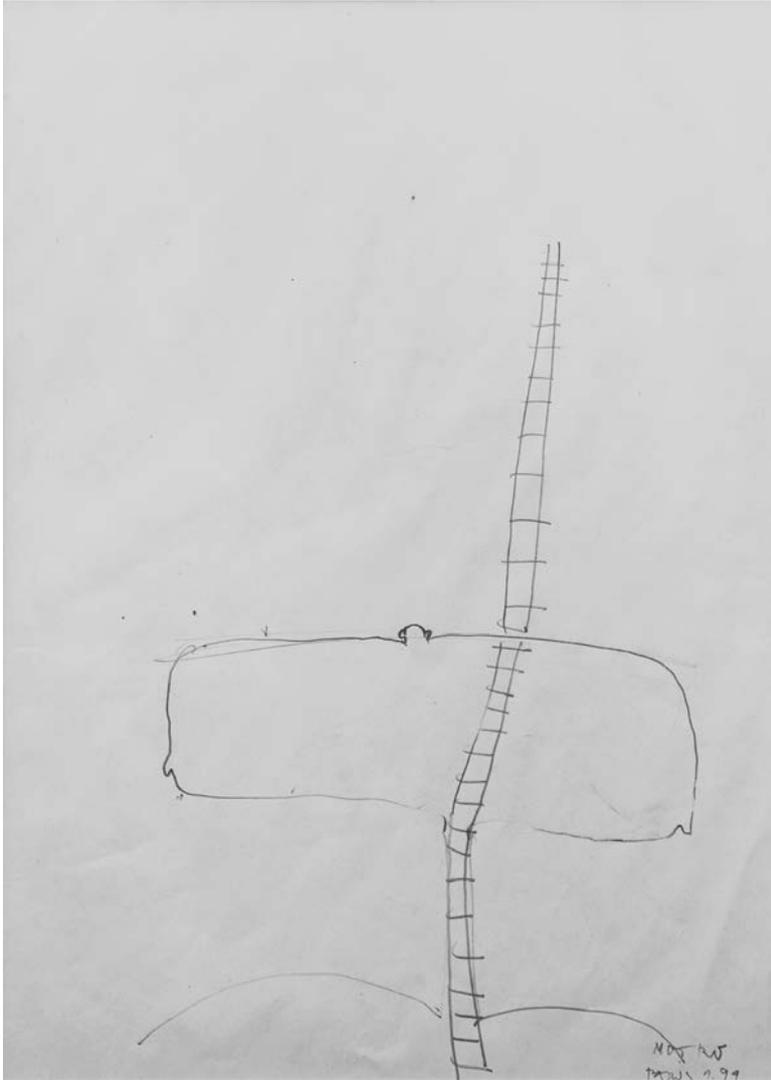
Ohne Titel, 1993, Kohle und Holz auf Papier, 30 x 20 cm, Abb. 6

Anschaulicher noch wird diese elementare Geste im Vergleich mit einer deutlich größerformatigen, in eine bemalte Fläche eingebettete Kohlezeichnung, *Spaltung* (Abb. 7), die etwa zeitgleich entstanden ist. Erkennbar ist die Erweiterung der einzelnen Linie in eine sich verjüngende Form, die nicht losgelöst von den Bildrändern in die Mitte des Papiers gesetzt ist, sondern vom unteren Bildrand aufsteigt und mit minimalen Richtungsänderungen bis kurz vor den oberen Bildrand geführt wird. Durch die Bemalung der Leinwand mit Dispersionsfarbe gewinnt die Fläche ein Gegengewicht zum intensiven Schwarz der Kohle und das Bild wird in seiner großflächigen Dimension von 155 x 110 cm vollflächig bearbeitet. Die aufsteigende, *spaltende* Linie/Fläche ist in das Farbmateriale eingearbeitet und erhält durch ihre das Bild ganz durchmessende Länge noch deutlicher den Charakter einer Form, die am eigenen (des Zeichners) Körper entlang geführt wurde.



Spaltung, 1991–1993, Dispersionsfarbe und Kohle auf Leinen, 155 x 110 cm, Abb. 7

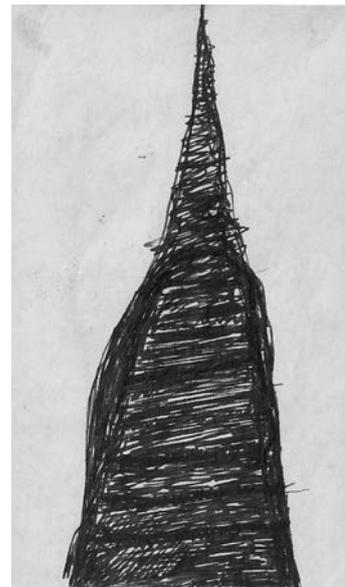
Eine Parallele der geschwärzten Passagen in den beiden Zeichnungen liegt in ihrer Annäherung an naturhafte Formen. Mit wenigen Ergänzungen ließe sich mit ihnen zum Beispiel die Anmutung von Pflanzenstengeln erzeugen. Es ist ihre taktile Qualität, die der mit dem Lineal gezogenen Linie widerspricht und aus der die organismische Erscheinung resultiert.



Pariser U-Bahn, 1994, Bleistift auf Papier, 37 x 26 cm, Abb. 8

Umso überraschender wirkt die Übertragung einer vergleichbaren Linienführung in ein 1994 in Paris entstandenes Blatt. Die skizzenhafte, bewusst beiläufig artikulierte Bleistiftzeichnung *Pariser U-Bahn* (Abb. 8) übernimmt die sanfte Schwingung von unten nach oben, doch nun nötigt die Titelgebung den Betrachter, die Zeichnung gegenständlich und räumlich zu sehen, eine Räumlichkeit, die mittels der spartanisch gesetzten Linien gerade unterlaufen wird.

Die Betrachtung einer U-Bahnstrecke mit Tunneldurchführung gerät zur erneuten Auseinandersetzung mit der vertikal von unten nach oben geführten Linie, hier jedoch akzentuiert durch die horizontal eingefügten Striche und die querrrechteckige Öffnung mit abgerundeten Ecken. Auf einem kleinen mit Tinte bearbeiteten Papier, (*Bahnstrecke durch Tunnel*) (Abb. 9), hat Jordi dieses Thema noch einmal aufgenommen. Das Schwarz der Zeichnung ist verdichtet, so dass auf den ersten Blick eher das Bild eines untersichtig dargestellten Turms entsteht, ein Eindruck, dem durch das mittig gesetzte Oval, der Bogen der Tunneleinfahrt, widersprochen wird. Durch die Darstellung der Bahngleise, die sich in die Raumentiefe erstrecken, als linearflächige Bearbeitung einer zum oberen Blattrand aufgerichteten Dreiecksform wird auf dem Blatt eine feine Ambivalenz der Raumillusion erreicht, die wiederum von der kraftvollen Behauptung einer die Bildfläche durchquerenden spitz zulaufenden Form konterkariert wird.



Bahnstrecke durch Tunnel, 1994, Tinte auf Papier, 12,5 x 7,3 cm, Abb. 9

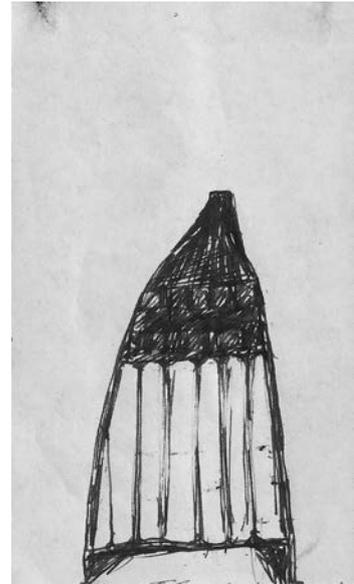
Weitere Ambivalenzen sind auch mit Blick auf die anderen fünf Blätter dieser kleinen Reihe sichtbar. *Blume* (Abb. 10) ebenso wie *Kirchraum, gotischer Mensch* (Abb. 11) und auch *Weg durch den Wald* (Abb. 14) changieren zwischen figurativer Erscheinung, Pflanzen-, Architektur- oder Wegedarstellung und einer abstrakt gefassten Emblematik, in der verschiedenste Bedeutungen aufgehoben sind. Auf Spinnenbeinen steht *Modernes Haus auf Stützen* (Abb. 13) und *Plan libre* (Abb. 12) zeigt um 45° gedreht eine aus leeren oder gefüllten Rechtecken zusammengesetzte Figur, die vor allem an ihrem ‚Kopf‘ kenntlich wird.



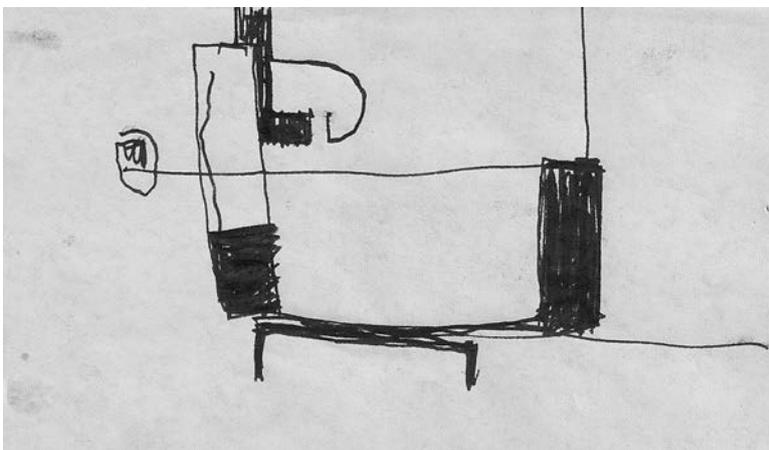
Blume, 1994, Tinte auf Papier, 12,5 x 7,3 cm, Abb. 10

Auf architektonische Kontexte verweisen mehrere dieser Zeichnungen, doch sie alle verbindet, dass in ihnen metamorphotische Mehrdeutigkeit der Formen angestrebt wird, die Assoziationen weckt und sich von funktionalen Zusammenhängen unabhängig macht. In diesem Sinne ist *Plan libre* ein Titelzusatz, der sich auf die Gesamtheit der Zeichnungen (wenn auch nicht auf alle gleichermaßen) anwenden lässt: Der Architekt betont in der Kunst die Freiheit von der Festlegung, Präzision und Anwendbarkeit der Zeichnung, die für die Gebäudedarstellung notwendig sind.

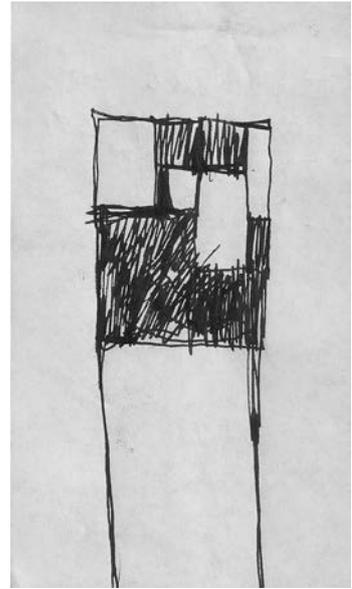
Es fällt auf, dass neben den größerformatigen auch diese kleinen Skizzenblätter alle hochformatig angelegt sind (und wohl auch *Plan libre* erst nachträglich gedreht wurde). Dieser Beobachtung folgend ließen sich die 1993 entstandenen Zeichnungen als ‚Arbeit an der Vertikalen‘ beschreiben. Die eine aufrechte Linie (Abb. 6) ist ins Gegenständliche gewendet worden, doch die Höhe des Objekts in *Tisch* (Abb. 15) orientiert sich dabei weniger an dem realen Vorbild des täglichen Gebrauchs, als vielmehr an der Blattgröße, auf die der zweibeinige Tisch proportional abgestimmt ist.



Kirchraum, gotischer Mensch,
1994, Tinte auf Papier,
12,5 x 7,3 cm, Abb. 11



Plan libre, 1994, Tinte auf Papier, 7,3 x 12,5 cm, Abb. 12

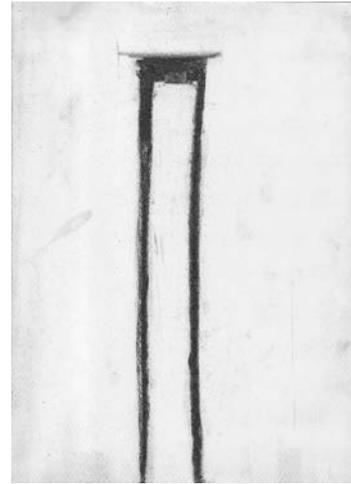


Modernes Haus auf Stützen,
1994, Tinte auf Papier,
12,5 x 7,3 cm, Abb. 13



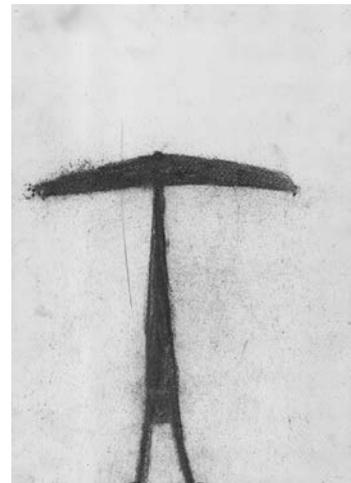
Weg durch Wald, 1994, Tinte auf
Papier, 12,5 x 7,3 cm, Abb. 14

Durch die Überlängung der Beine wird der Gegenstand fragil, ein Effekt, dem Jordi entgegenwirkt, indem er das Schwarz des Kohlestifts selbstbewusst und entschieden aufträgt und die Parallelität der gezeichneten Linien zu den Bildgrenzen zu Hilfe nimmt, um seine Darstellung formal zu verankern. Die Fragilität und die Vertikalausrichtung aber sind es, die in jedem Bildobjekt bei aller Formreduktion immer auch die menschliche Figur mitschwingen lässt. Der Titel verweist darauf in *Mensch* (Abb. 16), dessen Komposition sich von *Tisch* unmittelbar ableiten lässt.



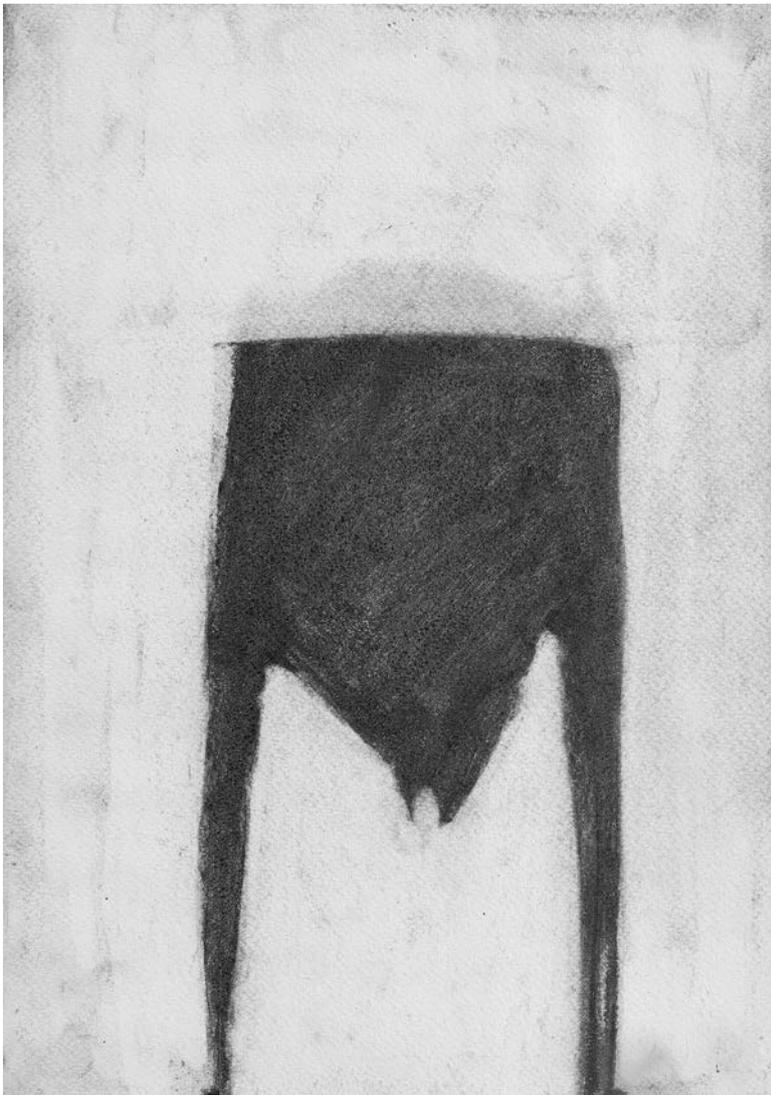
Tisch, 1993, Kohle und Holz auf Papier, 30 x 20 cm, Abb. 15

Flächen entstehen in diesen Zeichnungen wie etwa in der Darstellung eines weiblichen Körpers in *Weiblicher Schrank/Frau* (Abb. 17) durch Ausweitungen der Linien, durch das handwerkliche monochrome Einfärben der Linienzwischenräume. Das unregelmäßige Durchscheinen des Papiergrunds durch die dicht gesetzten Kohlestriche verleiht dem Farbauftrag Tiefe. Die ‚Frau‘ ähnelt einem Möbel mit herabhängendem Tuch, anthropomorph wirkt es dadurch, dass der Betrachter sich den Oberkörper heruntergeklappt vorstellen kann, so dass die Arme mit den Beinen verschmelzen, der Körper halbiert und der Kopf von einer Kapuze verdeckt wird. In diesem Zustand verharrt die Gestalt und gewinnt bei längerer Betrachtung in ihrer skurrilen Negation menschlicher Erscheinung an Prägnanz.



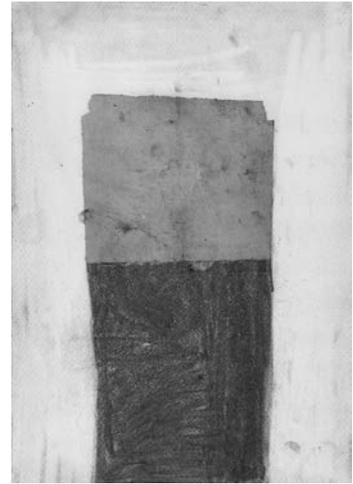
Mensch, 1993, Kohle und Holz auf Papier, 30 x 20 cm, Abb. 16

Vergleichbares gilt für *Ohne Titel* (Abb. 18). mit einem aus zwei Feldern zusammengesetzten hochformatigen Rechteck, dessen Sockel als Kohlefläche gezeichnet ist und dessen ‚Kopf‘ aus einer pappeähnlichen Holzfläche besteht, die Jordi ins Bild collagiert hat. Unregelmäßige, nach unten sich verjüngende Konturen, die Spuren von Handbewegungen beim Kohlezeichnen, die Textur des Holzplättchens und eine von Arbeitsspuren changierende Blattoberfläche führen dazu, dass dem aufragenden Rechteck die Strenge genommen wird und die eigentlich kompakte Doppelfläche von einer fragilen Erscheinung bestimmt wird.



Weiblicher Schrank/Frau, 1993, Kohle und Holz auf Papier, 30 x 20 cm, Abb. 17

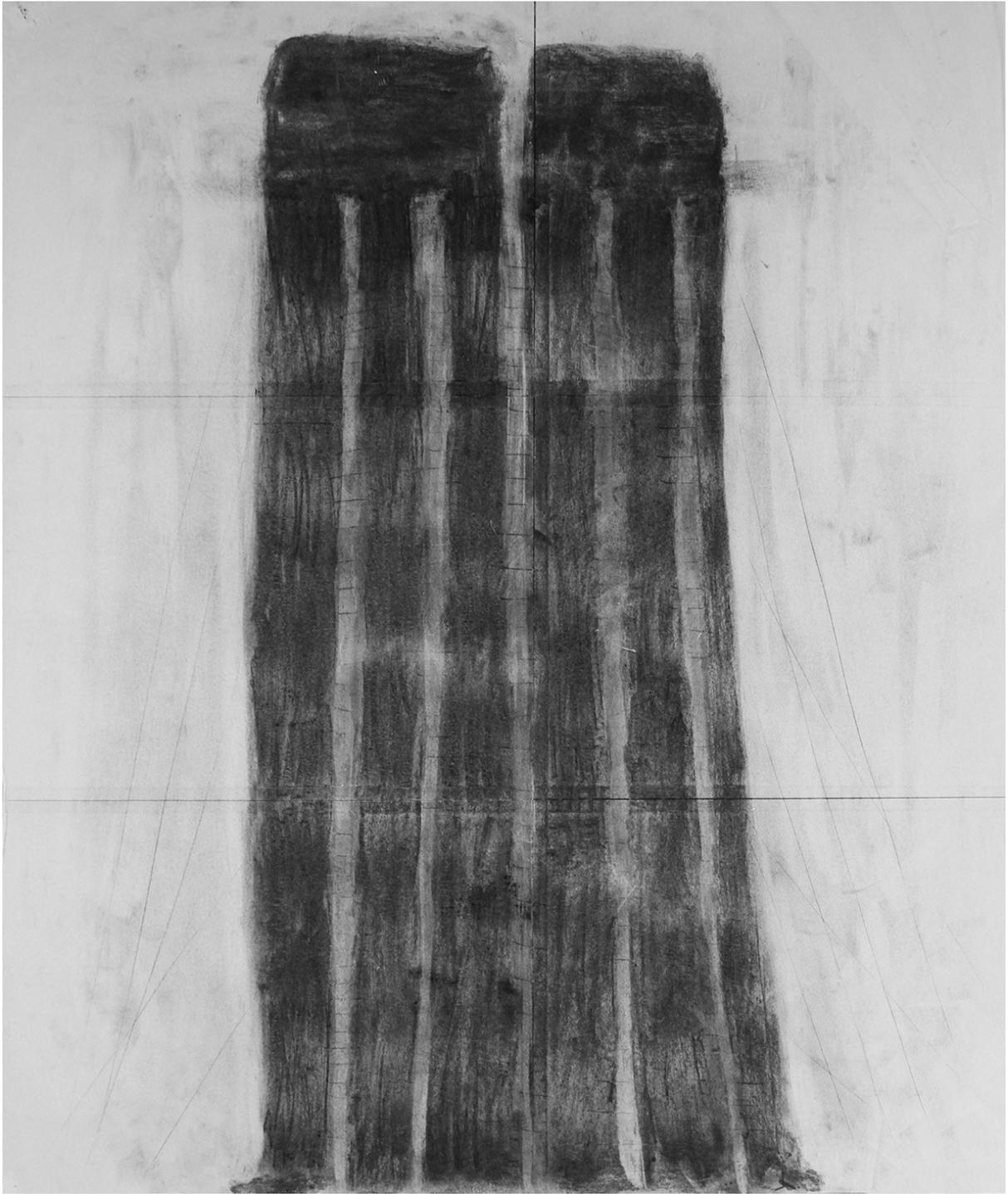
Der hölzerne Aufsatz stärkt nicht nur den Materialcharakter der Darstellung, er verleiht ihr in den Grenzen der Collage auch eine Solidität, die innerhalb des Din A4 Blattes eine unerwartete Größe erzeugt. Die Suche nach einer gerade im Kleinformat wirksamen Monumentalität der Form und Erscheinung prägt auch die hier folgenden Arbeiten, *Das große Schwarz meines Vaters* (Abb. 19) und *Großes Haus* (Abb. 20). In ersterer gewinnt auf 40 x 30 cm das Kohlschwarz eine andere Dimension als in den vorangegangenen Zeichnungen: Die Kontur der zentralen Form erscheint weniger als Linie, vielmehr tritt die kompakte Fläche über ihre Grenze in den Bildraum über, aufgrund der Neigung des schwarzen Blocks nach links erlangt er eine Dynamik, die im Widerspruch zu seiner das Bild füllenden Schwere steht, mit der *Das große Schwarz meines Vaters* das Blatt dominiert.



Ohne Titel, 1993, Kohle auf Papier, Collage, 30 x 20 cm, Abb. 18



Das große Schwarz meines Vaters, 1994, Kohle auf Papier, 40 x 30 cm, Abb. 19



Großes Haus, 1994, Kohle auf Papier, 90 x 80 cm, Abb. 20

Es wohnt dieser im Titel mit dem Vater assoziierten Form ein Ausdruck der Überwältigung und dadurch der Bedrohung inne. Indem aber der Sohn solches zu Papier bringt, findet er für diese in Kinder- und Jugendzeiten konkrete, praktische, in den Erwachsenenjahren nur noch emotional wirksame Autorität und Macht eine künstlerische Form. Das Empfinden der Bedrohung wird externalisiert, bearbeitet und manifestiert sich nun im Werk, das auch für Dritte, außerhalb der Zwiesprache des Sohnes mit dem Vater, zugänglich ist.

Die machtvolle und zugleich verletzliche Erscheinung einer zentralen Bildform ist das Thema auch der *Großes Haus* (Abb. 20) betitelten großformatigen Zeichnung (90 x 80 cm) eines hoch aufragenden Bauwerks. In die geradezu maniert erscheinende Überlängung eines stumpfen Hochrechtecks, das vermittels der abstrahierenden Darstellung von Fensterbändern als Gebäude erahnt werden kann, schiebt sich von oben hinab ein Spalt in die Mitte der Komposition, die im Kontext der vorliegenden Zeichnungen an die *Spaltung* (Abb. 7) denken lässt, die auf das Bildfeld als Ganzes bezogen war.

Die Bedrohlichkeit der aufragenden düsteren Farbmasse verkehrt sich durch den Spalt in die Gefährdung, auseinanderzubrechen. Die schwarze Fläche wird nicht nur formal durch die Lichtbänder geteilt, sondern auch mittig in ihren Grundfesten durchtrennt. Die weichen, etwas gewölbt verlaufenden Konturen des Gebäudes vermitteln angesichts dieser Bedrohung einen anthropomorphen Charakter; in der Not schmiegen sich die beiden Gebäudehälften aneinander wie ein Menschenpaar.

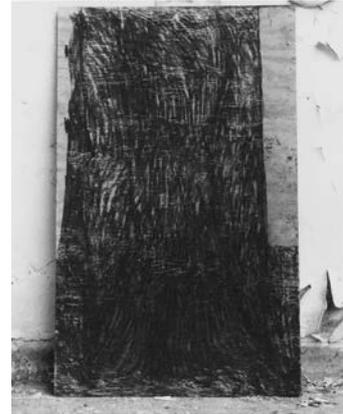


Haus mit Blitzableiter, 1994, Kohle und Bleistift auf Papier, 60 x 80 cm, Abb. 21

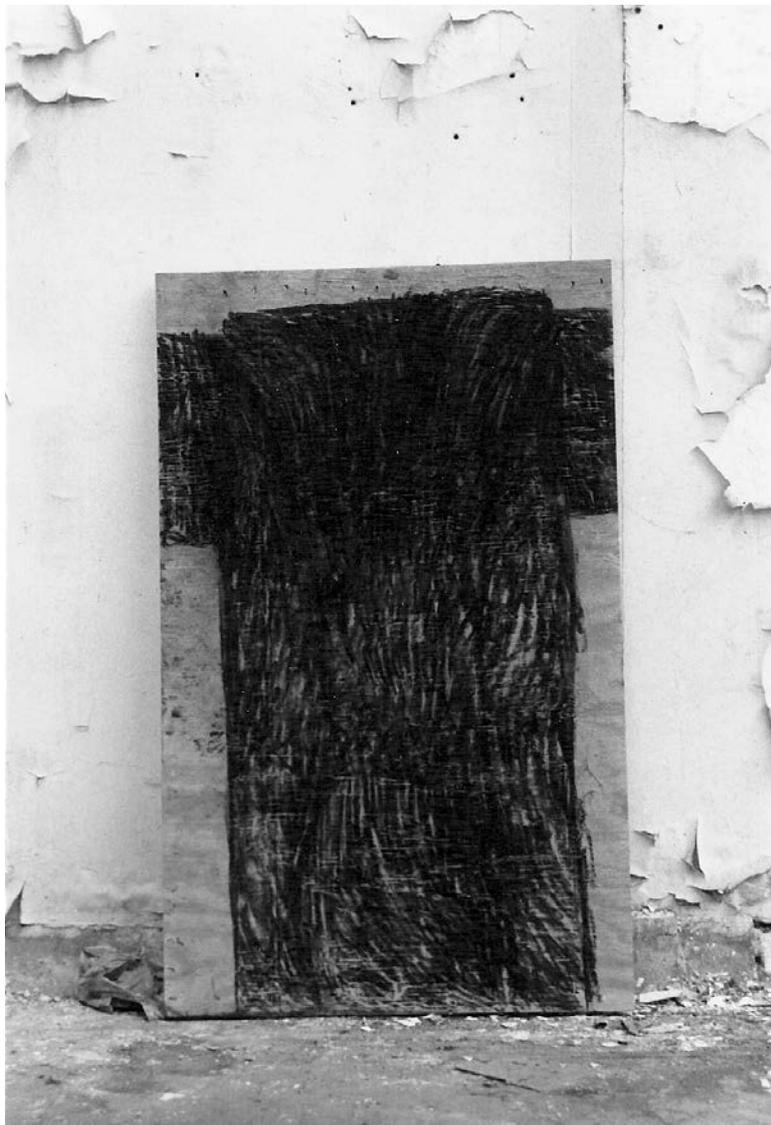
1994 entsteht auch das Bild einer dem *großen Haus* entgegengesetzten Architektur. Standfestigkeit, Geborgenheit und Sicherheit signalisiert das bezeichnenderweise querformatig angelegte *Haus mit Blitzableiter* (Abb. 21). Zwei Spitzbögen verleihen dem Gebäude mit seinem mächtigen, skizzenhaft schraffierten Dach eine sakrale Ausstrahlung, das Freilassen der Türöffnungen im Papierton lässt es im Innern von Licht erfüllt erscheinen. Dass Marc Jordi hier wie bei anderen Werken mehrere Din A4 große Blätter zusammengeklebt hat, um das größere Format zu erreichen, und sich die Klebestreifen als Kreuz im geometrischen Zentrum der Bildfläche abzeichnen, verstärkt das Empfinden, es sei ein kirchlich konnotierter Ort dargestellt. Der bewusst grob gehaltene Zeichenduktus vergegenwärtigt Architektur in einer archaischen Form, die im Betrachter eine Empfindung der elementaren Funktion von Architektur – körperlich und geistig Schutz zu geben – aufruft.

Das Monumentale in der Zeichnung

Ebenfalls 1994 entstand in Paris eine Folge von Kohlezeichnungen auf großformatigen Holztafeln (Abb. 22-27). Jordi verließ den gewohnten Arbeitsraum und die dort verfügbaren Materialien intensivierten die körperliche Aktion beim Zeichnen. Sie verliehen seinen Bildwerken eine räumliche, nahezu skulpturale Dimension, welche auch in Bezug zu seinen dreidimensionalen Werken gesehen werden können. Die Arbeiten sind nicht erhalten und werden hier mit Fotografien belegt, die im Jahr ihrer Entstehung in einer aufgegebenen Lagerhalle in der Pariser Peripherie aufgenommen wurden. Im veränderten Medium und auf größerem Format erprobt Jordi die zuvor dargestellten Themen unter neuen Vorzeichen.



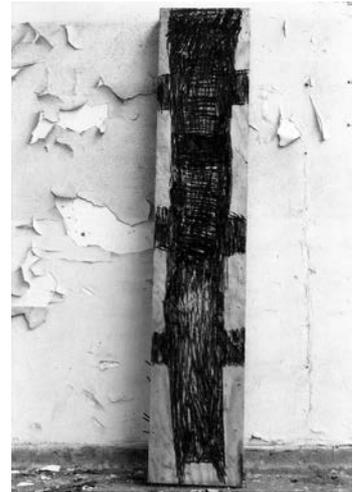
Ohne Titel, 1994, Kohle auf Holztafel, ca. 70 x 120 cm, Abb. 22



Kreuz, 1994, Kohle auf Holztafel, ca. 70 x 120 cm, Abb. 23

In *Ohne Titel* (Abb. 22) ragt mannshoch eine schwarze Fläche auf. Durch Überlagerung zweier schwarzer Felder entsteht eine verdichtete Basis und in der oberen Bildhälfte erhält der Kohlauftrag eine züngelnde Bewegtheit. Dieses Verhältnis zeigt sich umgekehrt in *Kreuz* (Abb. 23), mit der Kreuzesvertikale wie ein Block auf die Bildfläche gesetzt, so dass die Anmutung einer düsteren Monumentalität entsteht. Diese Ausstrahlung teilen auch *Dampfschiff* (Abb. 25), *Baum auf Stützen* (Abb. 24) und *Golgatha* (Abb. 27), wobei letztere eine Synthese zweier zugrunde liegender Bestrebungen bildet: Einerseits eine innerbildliche Form zu schaffen, die mit der passgenauen Arbeitsweise des Architekten auf die Proportion der Gesamtfläche des Bildträgers abgestimmt ist und andererseits einen für sich stehenden, aber von dieser Abgestimmtheit verstärkten Gegenstandsbezug herzustellen, der in seiner formalen Reduziertheit und Wucht der Erscheinung einer ikonischen Bildwirkung nahekommt.

Das Kreuz von *Golgatha* ist an den äußersten Rand versetzt, angeschnitten und doch sinnstiftend für die Darstellung als ganze. Die Hügel bei Jerusalem als schwarze Landschaft in ihrer unausweichlichen, abgründigen Weite werden zum zentralen Thema. Die untersichtige Perspektive lässt die Landschaft sich monumental erheben, die Holzmaserung mit ihrer abwechslungsreichen Struktur am ‚Himmel‘ ergänzt das schwarze Feld (vgl. *Ohne Titel*, 1993, Abb. 18) um eine bewegte, geradezu vibrierende Fläche und schließlich trägt auch der räumliche Kontext der Präsentation, die desolate Lagerhalle mit ihren morbid von der Wand herabgewölbten Farblösungen dazu bei, den Betrachter in eine Position des Innehaltens und des Nachdenkens zu versetzen.



Baum auf Stützen, 1994, Kohle auf Holztafel, ca. 30 x 120 cm, Abb. 24



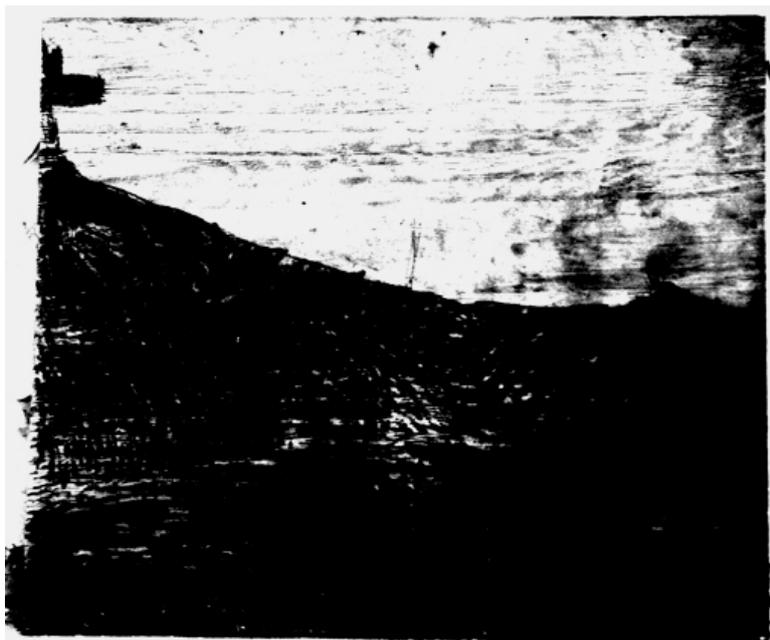
Dampfschiff, 1994, Kohle auf Holztafel, ca. 30 x 120 cm, Abb. 25

Jordi schließt an eine Darstellungstradition der Ästhetik des Erhabenen an, die im Bilde Landschaft als Übermacht inszeniert. Der schwankende Betrachter duckt sich vor solcher Größe oder wächst an der Wahrnehmung des entgrenzten Gegenstands über sich hinaus. Wie soll man sich den Betrachter vor *Golghata* vorstellen? Vielleicht als gebrechliche, gebeugte Gestalt, eine Rückenfigur, die das Leben hinter sich hat und zum Tod – dem Ort der Kreuzigung – aufblickt? *Mann, mein Großvater* (Abb. 26) erscheint als das menschliche Gegenstück der Landschaft am Kalvarienberg; träte er vor sie, würde er in ihr verschwinden.

Das Thema der menschlichen Figur, die, zur Farbfläche reduziert, einerseits den Charakteristika ihrer bildlichen ‚Umgebung‘ entspricht, und andererseits als ausdrucksstarke Menschendarstellung erscheint, hatte Jordi in ähnlicher Weise schon im Jahr zuvor in *Zwei Personen auf Krippe, gestützt* (Abb. 29) aufgegriffen. Dieses formal und kompositorisch traumwandlerisch pointiert gezeichnete Blatt, das die für Jordi in den frühen Jahren typischen kurzen, mit Vehemenz gesetzten Striche aufweist, zeigt in einer Art Bühnensituation zwei Figuren, die von dünnen ‚Fäden‘ gehalten werden und darin ihrem ‚Podest‘ entsprechen, dass seinerseits auf wenigen Diagonalen ruht, die vom unteren Bildrand abgeschnitten werden. Jordi lässt offen, welches ‚Stück‘ hier zur Aufführung kommt. Wie das Kreuz in *Golghata* und anderen Zeichnungen verweist die Krippe



Mann, mein Großvater, 1994, Kohle auf Holztafel, Maße ca. 100 x 120 cm, Abb. 26



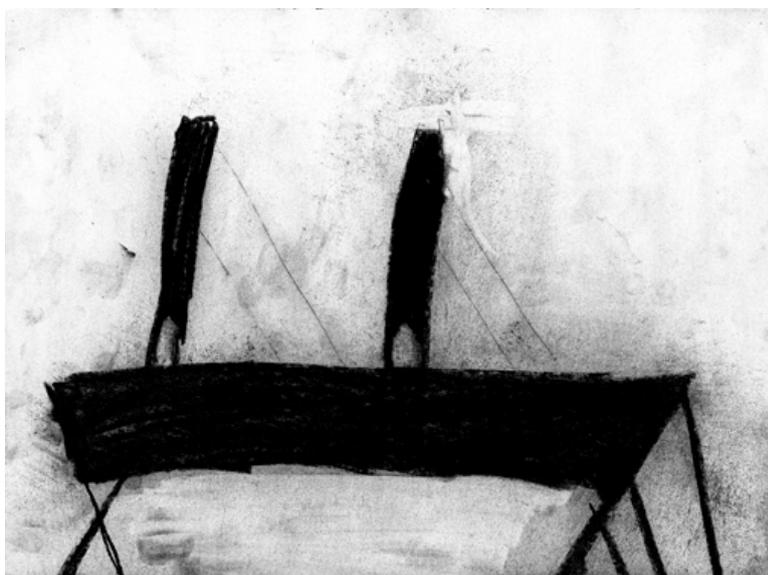
Golghata, 1994, Kohle auf Holztafel, ca. 100 x 120 cm, Abb. 27

mutmaßlich auf einen christlichen Kontext, doch fixieren lässt dieser sich nicht. Der Betrachter bleibt angewiesen auf die Kontemplation der beiden Figuren, die durch ihre Haltungen zu kommunizieren scheinen, diejenige links sich derjenigen rechts zuwendend, welche verharret oder gar zurückweicht: Ein mit wenigen Strichen geführter spannungsvoller Dialog, der die Abhängigkeit der Protagonisten und ihre Absturzgefahr ebenso zu Bewusstsein bringt wie ihre durch die abstrakte Darstellung gesteigerte Ähnlichkeit und Bezogenheit aufeinander.

Kompositorisch gegensätzlich gelöst, doch thematisch nahe liegt der im Titel sogenannte *Doppelvogel* (Abb. 28) von 1995, der unten statisch gesetzt und oben dynamisch aufgefasst ist und durch die freigelassene Bildmitte eigens den Zwischenraum als dritte Kraft dieser Begegnung auf dem Bildfeld wirken lässt. Zu denken wäre hier auch an ein weiteres Blatt, *Schlechter Schlaf* (Abb. 5) von 1994, das dem Titel gemäß ein bedrohliches Kräfteverhältnis zeigt, wie es der Träumer empfindet, den ein herabsinkender Alp drückt. Die drei Zeichnungen verbindet eine Bildsprache, mit der es Marc Jordi gelingt, mit weitgehend abstrahierten Figurenbezügen einer existentiell wirkenden Intensität des Dialogs Ausdruck zu verleihen. Ein Dialog, der von der bedingungslos subjektiven künstlerischen Haltung Jordis ebenso lebt wie von seiner unvermittelt zupackenden Art der Aufzeichnung und schließlich der Freiheit, diese Aufzeichnung ohne weitere Überarbeitung und Glättung auf den Blättern stehen zu lassen.



Doppelvogel, 1995, Kohle und Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Abb. 28



Zwei Personen auf Krippe, gestützt, 1993, Kohle auf Papier, 30 x 40 cm, Abb. 29

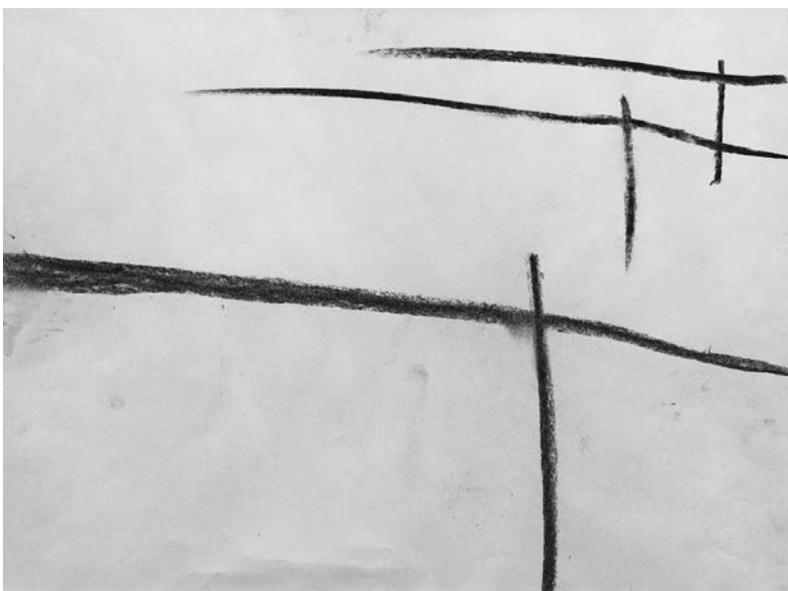
Kreuzungen

Die zuletzt kommentierten vereinzelt Werke stehen einer weitaus größeren Anzahl von Zeichnungen gegenüber, die 1994 und den Folgejahren entstanden und die auf räumliche Verhältnisse fokussiert sind, solche, die nur innerbildliche Formbeziehungen betreffen, und solche, die sich auf Architektur beziehen. Zur ersten Kategorie gehören *Schräges Kreuz* (Abb. 30) und *Kreuzung* (Abb. 31) und es ist aufschlussreich, sie mit den vorangegangenen Kreuzesdarstellungen zu vergleichen. Dort ging es um das Kreuz in seiner Massivität und farbkörperlichen Präsenz, die dem Betrachter frontal begegnet. *Schräges Kreuz* und *Kreuzung* hingegen spannen über Diagonalkompositionen einen Raum auf, der in die Tiefe führt oder aus der Entfernung in den Vordergrund tritt.

Im Gegensatz zum *Doppelvogel* und *Zwei Personen auf Krippe, gestützt*, sind die Linien hier vor allem fein modellierte Formen, die sich durch den Raum ziehen, sensible kompositorische Balanceakte, bildräumliche Gleichgewichtsstudien. Mit ihnen werden Raumverhältnisse austariert, die nicht unter dem Druck stehen, sich zur geschlossenen Form verfestigen zu müssen, es sind offene Formen und es scheint, als enthielte diese Offenheit eine Dynamik in Form von seismographisch registrierten Schwingungen.

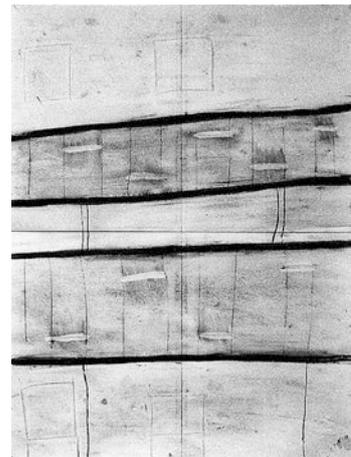


Schräges Kreuz, 1994, Kohle auf Papier, 40 x 30 cm, Abb. 30



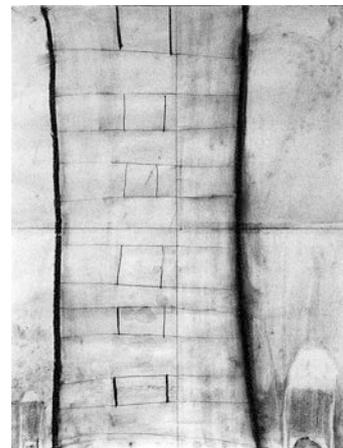
Kreuzung, 1994, Kohle auf Papier, 40 x 30 cm, Abb. 31

Zur zweiten Kategorie zählen *Großes Haus zwischen zwei kleinen Häusern* (Abb. 33) sowie *Zwei moderne Häuser* (Abb. 32) und *Modernes Haus auf Stützen* (Abb. 34). Die Qualität seismographischer Aufzeichnung bleibt in den feinen Liniengespinnsten erhalten, die von breiteren tiefschwarzen ‚Balken‘ gehalten werden. Keine ihrer Linien aber ist gerade, sie sind frei Hand gezogen und haben den Charakter organischen Wachstums. Überraschend ist ihre Ausschnitthaftigkeit beziehungsweise Unabgeschlossenheit. Die tragenden Linien werden von den Bildrändern abgeschnitten und die ‚Häuser‘ erscheinen als Schichtenmodelle einer seriell angelegten Architektur.

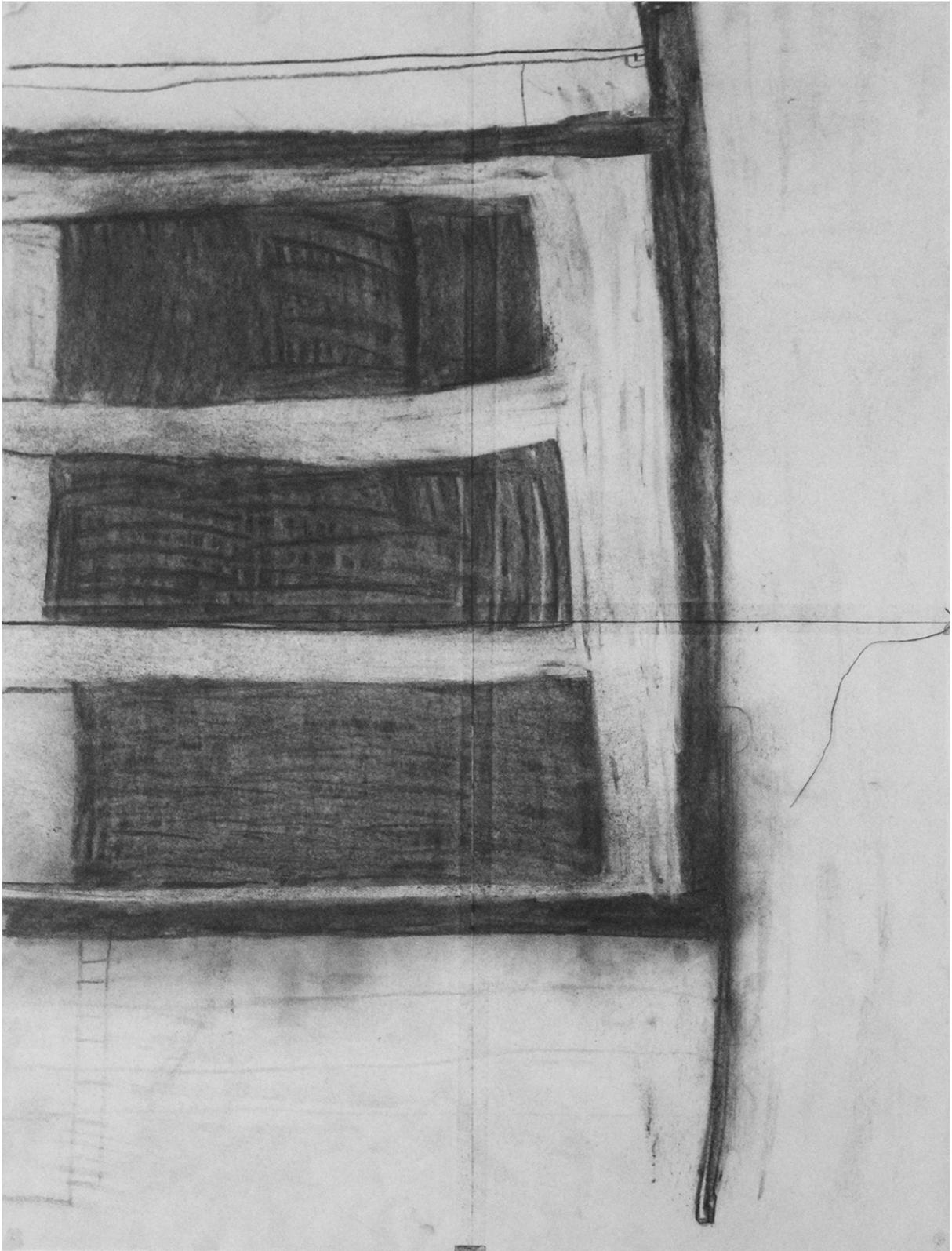


Zwei moderne Häuser, 1994, Kohle auf Papier, 80 x 60 cm, Abb. 32

In *Großes Haus zwischen zwei kleinen Häusern* betont Jordi den Gegensatz zwischen der zum Himmel strebenden Schichtung der Geschosse und den geduckt flankierenden Häuschen, an denen das menschliche Maß verloren und miniaturesk erscheint. Einmal mehr geht hier von schierer Größe eine Bedrohung aus; sie wächst den ursprünglichen Häusern über den Kopf. Zugleich fungiert die Architektur mit ihrer fiktiv ins Unendliche ausgreifenden Vertikalen als eine abstrakt notierte Lineatur, die sich an der Dimension des Papierformats orientiert.



Großes Haus zwischen zwei kleinen Häusern, 1995, Kohle und Bleistift auf Papier, 80 x 60 cm, Abb. 33



Modernes Haus auf Stützen, 1994, Kohle auf Papier, 80 x 60 cm, Abb. 34

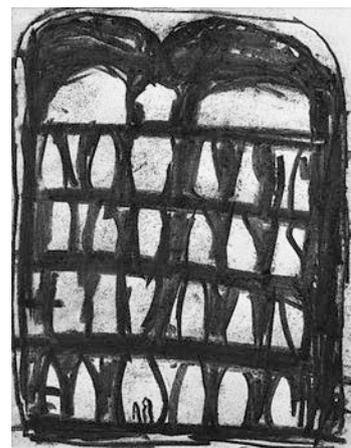
„Zurück zur Architektur“

Programmatisch klingt der Titel *Zurück zur Architektur* (Abb. 35), einer Zeichnung aus dem Jahre 1995, und das so bezeichnete Blatt trägt die Zeichen eines Neubeginns. Markant notierte Kohlestriche setzen die Struktur eines Gebäudes aus bloßen Vertikalen und Horizontalen zusammen. Lebendige, fast gestisch animierte Linien, ‚tanzen aus der Reihe‘, so als wollten sie sich ihrer Funktion, tragende Elemente eines Bauwerks zu sein, entziehen.



Zurück zur Architektur, 1995,
Kohle auf Papier, 32 x 24 cm,
Abb. 35

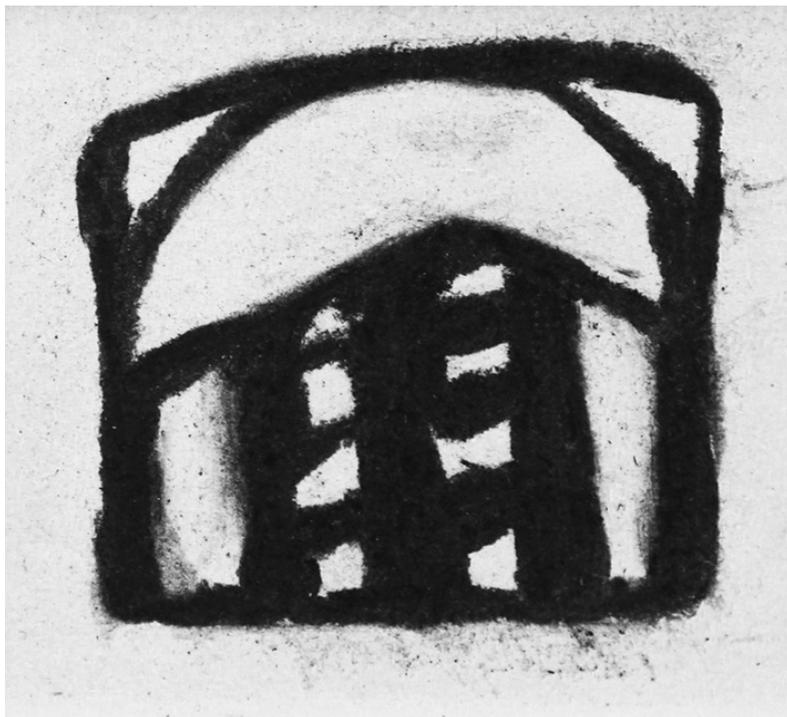
Deutlicher noch wird Jordi in *Mann und Frau in der Kirche* (Abb. 36), in der das Menschenpaar verschwindend klein erscheint und der Kirchbau das Blatt zur Gänze ausfüllt. Fast entsteht der Eindruck, der Bau dränge gegen die Blattränder, weil diese zu enge Grenzen setzen. Innerhalb der Gebäudeschale gewinnen die Pfeiler stärker noch als in *Zurück zur Architektur* eine gestisch-tänzerische Qualität, so dass die anthropomorphe Verlebendigung gebauter Strukturen in der Zeichnung, wie sie schon bei früheren Blättern zu beobachten war, hier ihren Höhepunkt findet.



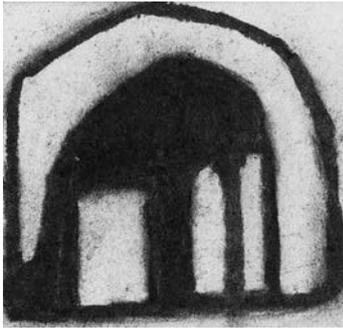
Mann und Frau in der Kirche,
1995, Kohle auf Papier,
32 x 24 cm, Abb. 36

Ein Jahr später, 1996, zeichnet Marc Jordi eine Serie kleinformatiger Häuser (*Nachbilder*, Abb. 37-44), die das entgegengesetzte Extrem zum Ausdruck bringen. Gedrungene, in sich ruhende und abgeschlossene Solitäre stehen pilzartig – wie im Haus im *Nachtbild I* (Abb. 37) – in einem knapp bemessenen Passepartout-Ausschnitt, der sie umschließt und auf der Fläche fixiert. Die eigenwillige (Wind-)Schiefe verleiht ihnen die Aura des Gewachsenen oder Gealterten. Die Dynamik der Pfeiler in *Mann und Frau in der Kirche* hat sich gesetzt, verfestigt und zu einem Architekturkürzel zusammengezogen. Wie Piktogramme konzentrieren sie ihre Kräfte und blicken den Betrachter mit ihren Fensteröffnungen an.

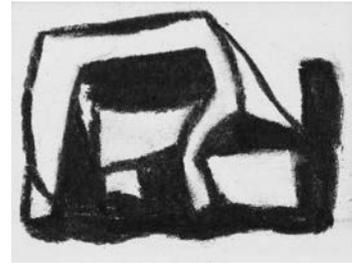
Der Wechsel zwischen gleichwertig gesetzten geschlossenen und geöffneten Bildpartien bleibt als verbindendes stilistisches Merkmal auch in jenen Zeichnungen erhalten, die von der Architektur-Identität der Formen abstrahieren und als auf sich selbst verweisende Kompositionen fungieren. Eine chronologische Entwicklung in Bezug auf den Grad der Abstraktion von Architektur lässt sich an den Zeichnungen nicht festmachen. Anzunehmen ist jedoch, dass im Wechselspiel von Architekturdarstellung und Abstraktion vom Architekturkontext ein zentraler Reiz und Antrieb für den Architekten besteht, über einen Zeitraum von siebzehn Jahren unregelmäßig aber doch verlässlich zum künstlerischen Zeichnen zurückzukehren.



Nachtbild I, 1996, Kohle auf Papier, 21 x 28,7 cm, Abb. 37



Nachtbild II, 1996, Kohle auf
Papier, 21,2 x 31,1 cm, Abb. 38



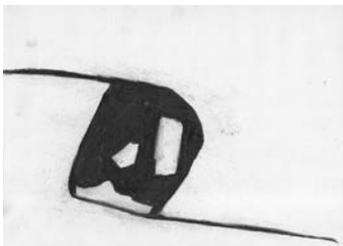
Nachtbild III, 1996, Kohle auf
Papier, 21 x 29 cm, Abb. 39



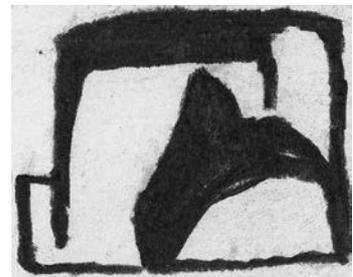
Nachtbild IV, 1996, Kohle auf
Papier, 21,5 x 30,3 cm, Abb. 40



Nachtbild V, 1996, Kohle auf
Papier, 21 x 29 cm, Abb. 41



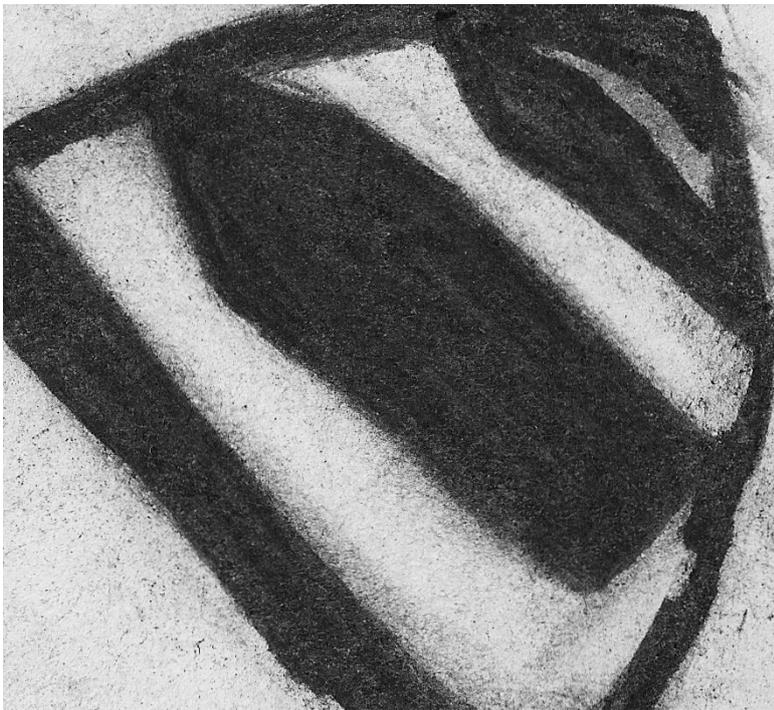
Nachtbild VI, 1996, Kohle auf
Papier, 21 x 28,7 cm, Abb. 42



Nachtbild VII, 1996, Kohle auf
Papier, 21 x 29 cm, Abb. 43

Eine Sonderstellung kommt dem hier ans Ende dieser Reihe gestellten Blatt *Ohne Titel* (Abb. 44) zu. Wie in *Schräges Kreuz* (Abb. 30) und *Kreuzung* (Abb. 31) wird die Frontalität der flächigen Zeichnung zugunsten einer diagonal in den Raum ausgreifenden verkürzten Form aufgehoben. Das um 45 Grad gedrehte, asymmetrisch aufgelegte und -geklebte zweite Blatt, dessen mittig eingeschnittenes Fenster den Blick auf die Zeichnung freigibt, verstärkt durch die Rahmung den Eindruck einer frei schwebenden, in der Nahsicht isolierten Raumkapsel.

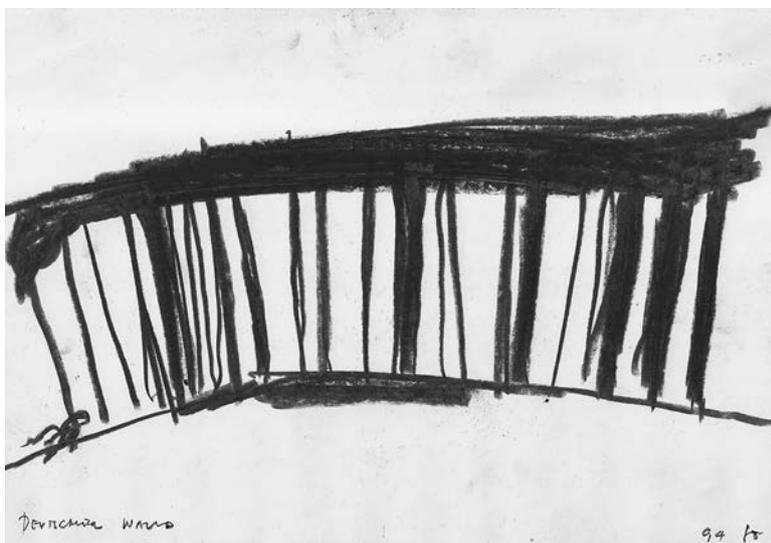
In der pfeilspitzenähnlichen Form lebt das gotische Spitzbogenmotiv fort und gibt dem Betrachter einen weiteren Hinweis zur Begründung der Anziehungskraft der künstlerischen Zeichnung jenseits der Architekturzeichnung für Marc Jordi: In der Kunst können die Elemente von ihrer Erdschwere befreit und von einer Dynamik erfasst werden, die sich nicht einmauern ließe und am leichtesten aus der spontanen Aufzeichnung entsteht.



Nachtbild VIII, 1996, Kohle auf Papier, 24,6 x 28,6 cm, Abb. 44

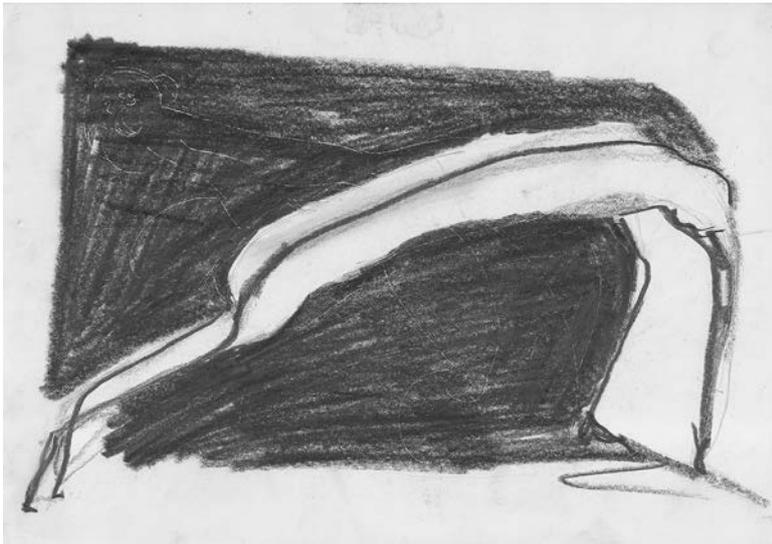
Vice versa: Architektur als Figur

Eine möglicherweise im Zusammenhang mit *Kirchraum, gotischer Mensch* (Abb. 11) entstandene, *Deutscher Wald* (Abb. 45) betitelte Zeichnung von 1994 gibt ein Beispiel für die geradezu surreale Ausdeutung eines ursprünglich wohl architektonisch gedachten Brücken- oder Säulen-Motivs. Schnell skizziert wird aus Kolonnaden ein *Deutscher Wald*. Vielleicht aber auch ein Tausendfüßler, dessen am linken Bildrand erkennbarer vogelartiger Kopf mit Schnabel im Begriff ist, eine menschliche Figur aufzupicken, die zu ihren vielen Füßen liegt? Der Betrachter begegnet einer animiert-animalischen Architektur-Vision, die den Menschen klein erscheinen lässt wie in *Mann und Frau in der Kirche* (Abb. 36), vielleicht aber auch der Aufzeichnung eines Alptraums wie ihn nur Architekten träumen können – im *Schlechten Schlaf* (Abb. 5). Nicht zeitlich aber doch inhaltlich lässt sich diese Zeichnung mit einem 1996 gezeichneten Quartett von Bogenfiguren zusammendenken, die mal menschlichen Figuren ähneln, mal aber auch explizit als Tier bezeichnet sind, so zum Beispiel in *Die fette Ziege bietet Widerstand* (Abb. 49).

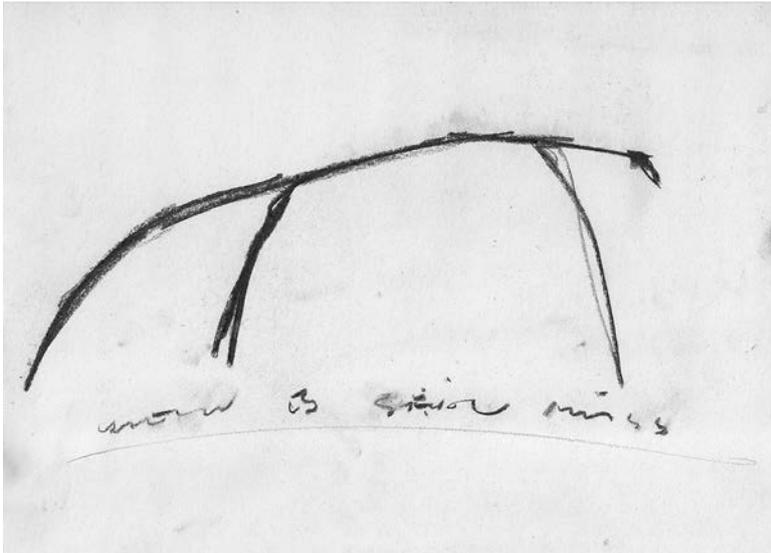


Deutscher Wald, 1996, Wachskreide auf Papier, 21 x 29,7 cm, Abb. 45

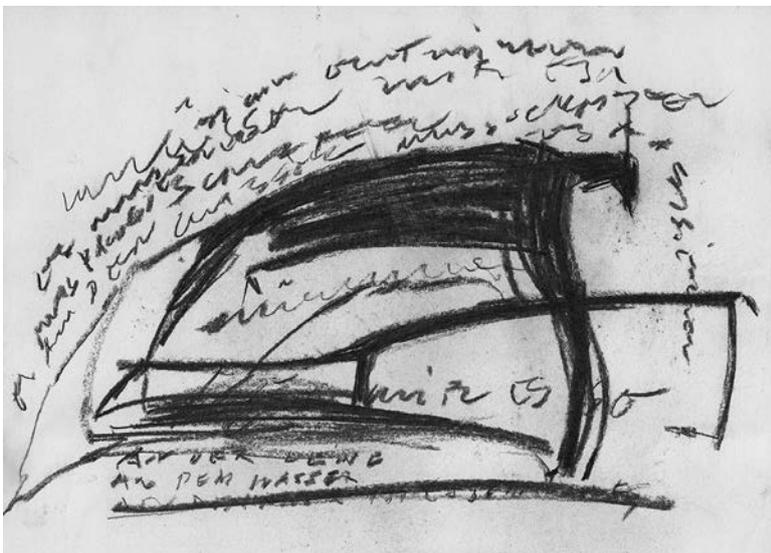
Anspannung, Standhalten und Widerstand ist diesen Körpern anzusehen, vier zeichnerische Variationen eines inneren Kampfes, *Wenn es sein muss* (Abb. 47). Die Schriftzusätze, deren Form sich an die figurative Darstellung anlehnt und sie verstärkt, lassen die Blätter zu Proklamationen werden. Die Bildsprache der Zeichnung vermag mit ihrer sprachlosen Verkörperung einer allgemeinen Bedeutung von Widerständigkeit am Abbild eines kreatürlichen Leibs die intendierte Bildwirkung nicht zu erreichen, so dass der Zeichner mit der Schrift für das Dargestellte eine zugespitzte Interpretationsrichtung vorgibt. In *Ohne Titel* (Abb. 46) werden die Bildzeichen und die weitgehend unleserliche Schrift hingegen zu einer kompositorischen Ausdruckseinheit zusammengefasst, die Handschrift geht in der Zeichnung auf.



Ohne Titel, 1998, Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm, Abb. 46



Wenn es sein muss, 1998, Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm, Abb. 47



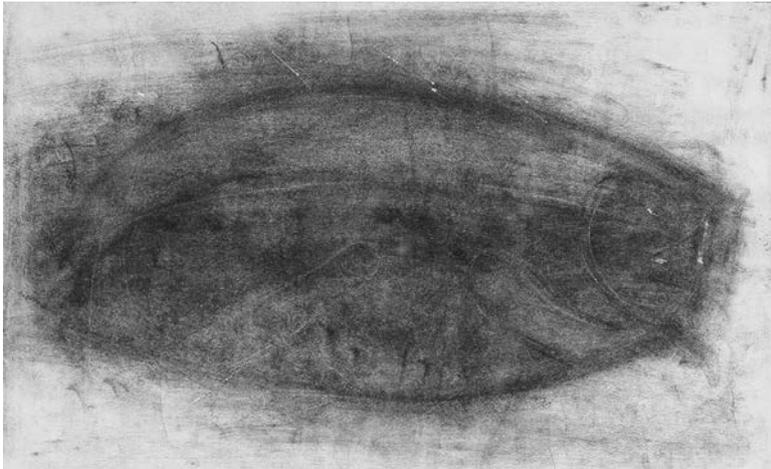
Ohne Titel, 1998, Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm, Abb. 48



Die fette Ziege bietet Widerstand, 1998, Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm, Abb. 49

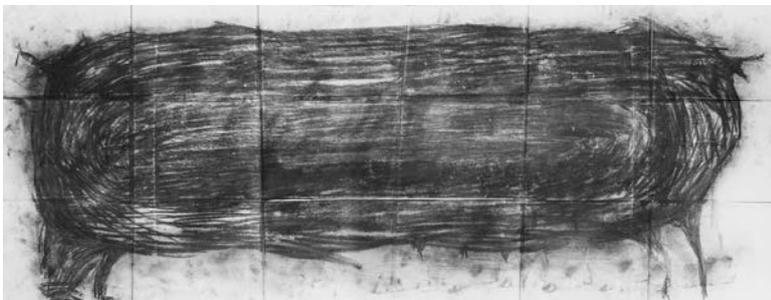
Experimentalfiguren in Linie, Fläche und Raum

Vier kleine Werkgruppen größtenteils aus den Jahren 1997 bis 2008 bilden den Abschluss der vorliegenden Betrachtung. Der zahlenmäßig geringer ausfallende Bestand in diesen Jahren resultiert aus Marc Jordis Professionalisierung als Architekt; ab 1996 gründet und leitet er ein Architekturbüro.



Fischrobbe, 1997, Kohle auf Papier, 30 x 50 cm, Abb. 50

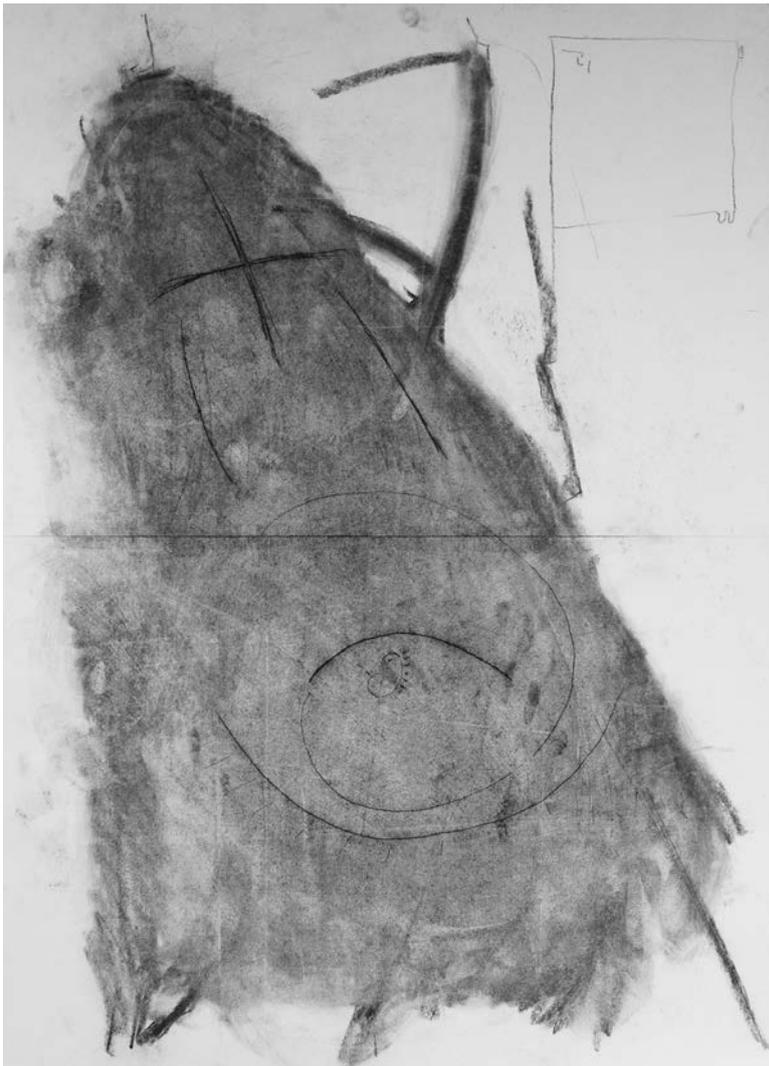
Die erste, in der Werkchronologie sehr heterogene Gruppe umfasst *Fischrobbe* (Abb. 50) von 1993, *Stier* (Abb. 51) von 1997 und *Papst mit Fötus* (Abb. 52) von 1998. Das Verbindende dieser Werke liegt in der mittigen Platzierung einer stellenweise bis an die Bildgrenzen heranreichenden stumpf-ovalen Körperform, die bei aller Kompaktheit durch die Strichführung und die sensible Behandlung der kompositorischen Randbereiche lebendig erscheint.



Stier, 1997, Kohle auf Papier, 60 x 180 cm, Abb. 51

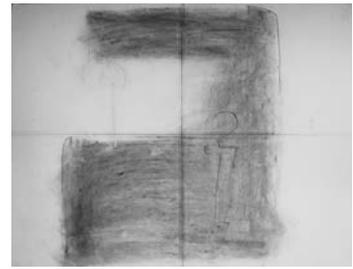
Etwas anders verhält es sich mit der *Papst mit Fötus* betitelten Zeichnung, in der die Mitra, die traditionelle Kopfbedeckung der Bischöfe, den Papst repräsentiert.

Die Form ähnelt einem überhöhten Spitzbogen und weist insofern wieder auf die Architektur zurück. Die schräg in die Bildecke weisende stumpfe Spitze erinnert an die abstrakte Raumform in *Schräges Kreuz* (Abb. 30). In der unteren Bildhälfte ist eine Spiralförmigkeit angedeutet. Das traditionelle Geburts- und Sonnensymbol spricht, eingeschrieben in die Mitra, ihrerseits Symbol einer weit in die Geschichte zurück reichenden geistlichen Macht, von einer geistigen Erneuerung. So könnte *Jordis Papst mit Fötus* programmatisch als Metapher für das Tradierte gelesen werden, dessen sinnliche Repräsentanz als Gefäß für den Keim in die Zukunft führender Entwicklungen dient. Gerade aus der Sicht eines Architekten, der in hohem Maße das Bewusstsein für die Geschichte aktiviert und in seinen Entwürfen die Bauwerke historischer Epochen maßgebend einbezieht, ist dies thematisch eines der zentralen Blätter innerhalb des Gesamtkonvoluts seiner Zeichnungen.



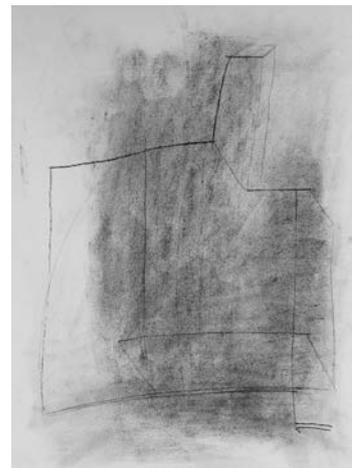
Papst mit Fötus, 1998, Kohle auf Papier, 60 x 100 cm, Abb. 52

Die zweite Gruppe bestehend aus drei Kohlezeichnungen gleichen Formats von 1998, unterscheidet sich grundlegend von allen früheren Arbeiten. Mit *Fabrik* (Abb. 54), *Nähmaschine* (Abb. 53) und *Winkendes Kreuz* (Abb. 55) konzentriert sich Jordi auf den gestalterischen Gegensatz weicher, amorpher Farbspuren und präziser, feiner Strichsetzungen.



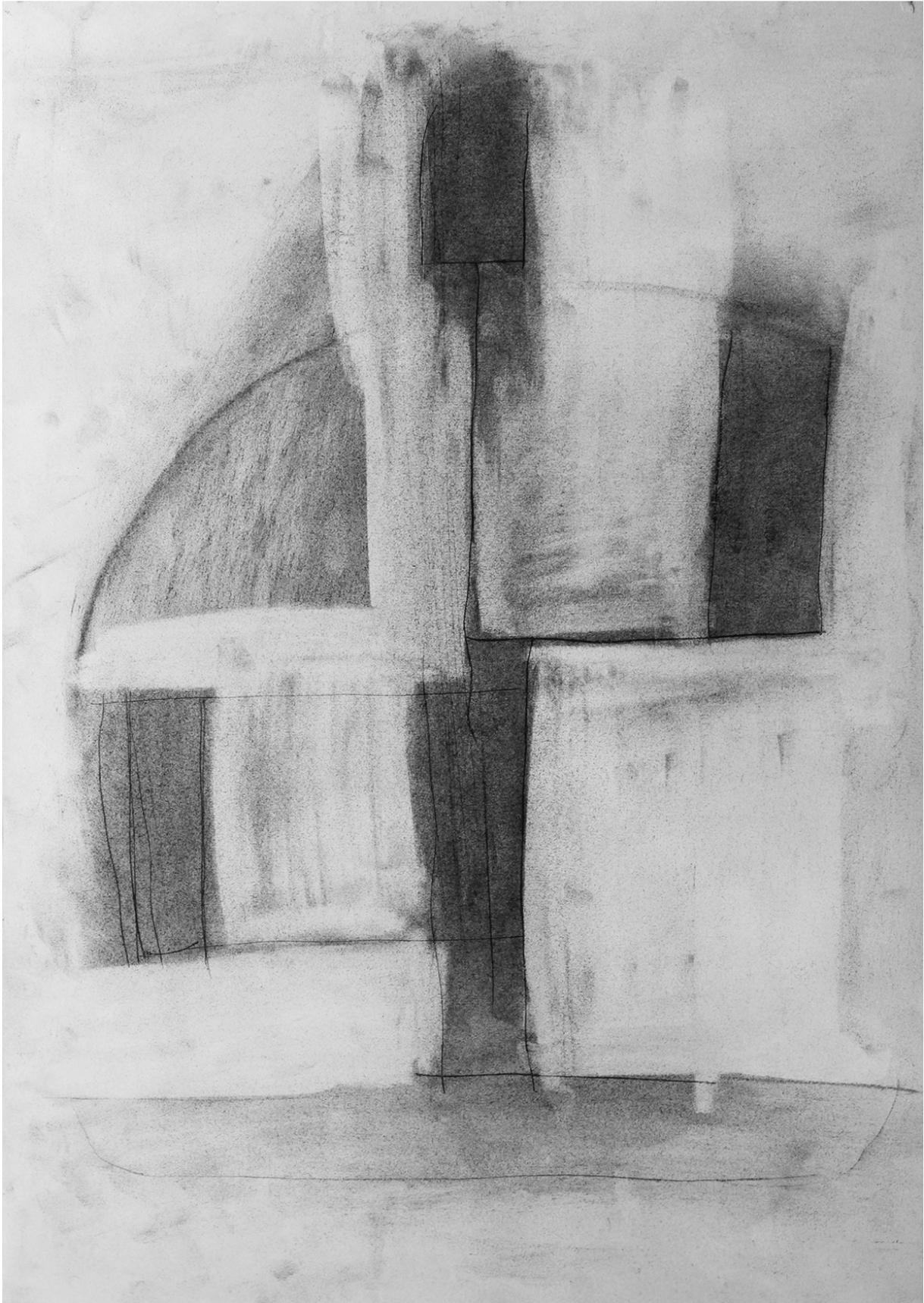
Nähmaschine, 1998, Kohle auf Papier, 60 x 100 cm, Abb. 53

Das einer Drahtskulptur vergleichbare Liniengestell der *Fabrik* ist am ehesten mit dem früheren Blatt *Weisse Kirche* (Abb. 2). von 1996 vergleichbar. In beiden Fällen entstehen Volumina mit extrem reduzierten Mitteln, hieratisch im Bild der Kirche und untersichtig schwebend bei der *Fabrik*. Der verwaschen wirkende Bildgrund letzterer resultiert aus der Arbeitsweise Jordis, der hier Kohlepigmente aufgetragen, verrieben und partiell wieder abgenommen hat.



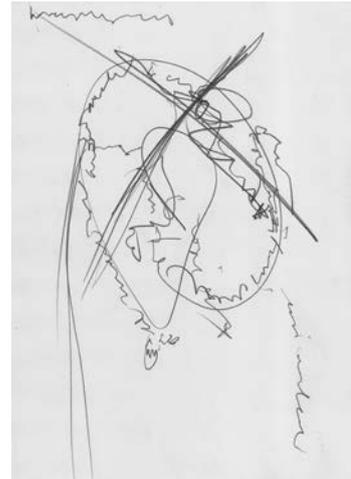
Fabrik, 1998, Kohle auf Papier, 60 x 100 cm, Abb. 54

Deutlicher noch ist dieses Vorgehen in *Nähmaschine* und *Winkendes Kreuz* erkennbar. Sie erlaubt ein assoziatives Arbeiten, das der Malerei näher liegt und geradezu surreale Kombinationen hervorbringt wie etwa die Figurine vor der überdimensionierten ‚Nähmaschine‘. In *Winkendes Kreuz* schließlich sind Figur und geometrisch angelegte Bildkomposition synthetisiert, so dass *Papst mit Fötus* (Abb. 52) vergleichbar das tradierte Symbol verlebendigt und neu ausgedeutet wird.



Winkendes Kreuz, 1998, Kohle auf Papier, 60 x 100 cm, Abb. 55

Die dritte Gruppe besteht aus drei Vorstudien und einer resultierenden Zeichnung. Es sind dies die einzigen vorliegenden Studien, an denen der Herstellungsprozess einer Zeichnung und mit ihm der Erkenntnisprozess, der auf das Ergebnis zuführte, betrachtet werden kann. Kompositorisch und proportional prägnant wird in den ersten beiden Studien (beide *Ohne Titel*, Abb. 56, 57) erneut ein Kreuz eingefügt, doch hier erscheint es als rein formales Hilfsmittel. Noch in *Papst mit Fötus* (Abb. 52) war dies anders, denn das Kreuz hatte konkrete Funktionen, das Anzeichnen der Raumbene, also des Neigungswinkels der Mitra-Oberfläche und der Bezeichnung des christlichen Kontexts des Kleidungsstücks.



Ohne Titel, 2004, Bleistift auf Papier, 21 x 29,8 cm, Abb. 56



Ohne Titel, 2004, Buntstift auf Papier, 21 x 29,8 cm, Abb. 57

Schwungvoll skizziert Jordi eine ovale Kopfform und experimentiert mit Größenverhältnissen, Perspektiven und kompositorischen Verhältnismäßigkeiten. In *Ohne Titel* (Abb. 58) werden Körperteile als beweglich geschichtete Volumina aufgefasst, die mehrperspektivisch unterschiedliche Ansichten in einer Zeichnung vereinen. Die aus diesen Skizzen hervorgegangene Darstellung eines Kopfes, *Ohne Titel* (Abb. 59), lässt die Kompositionslinien noch erkennen, aber sie haben sich zu einem vibrierenden Feld gewandelt, das den Kopf umgibt, durchkreuzt und auflädt. Aus den schematisch wirkenden Vorzeichnungen ist ein empfindendes und im Doppelsinn ‚gezeichnetes‘ Antlitz geworden, dessen Konturen das Schwanken zwischen Formkonstitution und Formaflösung vergegenwärtigen.



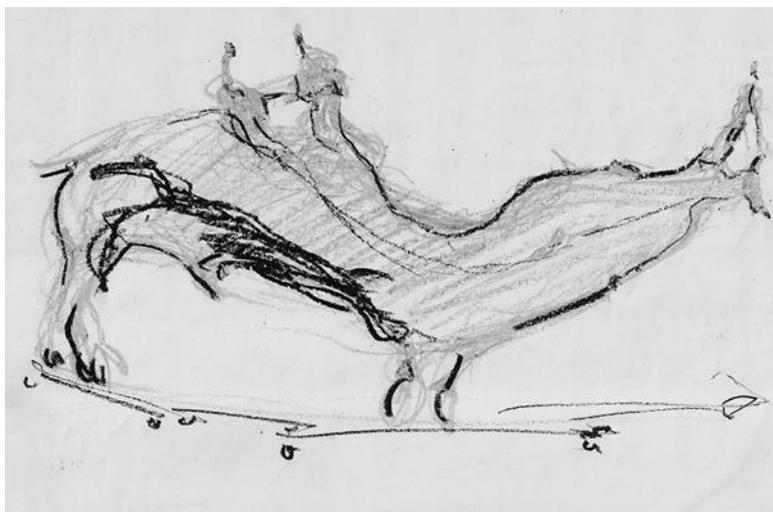
Ohne Titel, 2004, Bleistift auf Papier, 21 x 29,8 cm, Abb. 58



Ohne Titel, 2004, Bleistift auf Papier, 21 x 29,8 cm, Abb. 59

Zum Abschluss und auch als Endpunkt innerhalb der Chronologie seien hier zwei figurative Zeichnungen angefügt – der vierte Teil dieses Abschnitts, aus dem eine ‚Gruppe‘ erst noch entstehen könnte – *Reiter* (Abb. 60) und *Skizze für Wandmalerei, Maria mit Kind, laufend* (Abb. 61). Erstere erscheint als Fortsetzung der im Abschnitt „Vice Versa: Architektur als Figur“ aufgeführten Zeichnungen, in denen die dargestellten Tiere vexierbildartig zwischen unbelebter Konstruktion und belebtem Körper changieren. Auch hier durchmisst ein Tierleib das Blatt von Bildrand zu Bildrand, seine horizontale Überlängung und partielle Unförmigkeit lassen allerdings weniger Bezüge zur Architektur als zur Landschaftsdarstellung offen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die beiden Figuren, die einander zugewandt am höchsten Punkt dieses ‚Tieres‘ lagern und in eine Unterhaltung vertieft scheinen. Die Strichführung ist im Vergleich zu den früheren Arbeiten einerseits lockerer und freier und andererseits weniger schwungvoll und ruhiger als noch in *Ohne Titel* (Abb. 58).

Die Routiniertheit des erfahrenen Zeichners hat aber keine Flüchtigkeit zur Folge. Bei aller Offenheit der Gegenstandsbezüge sind die Setzungen präzise und die Bewegungslinien, mit denen eine Kontur erarbeitet und erst abschließend ausgeführt wird (wie etwa an der schwarzen ‚Hals-/Rücken‘-Kontur in der rechten Bildhälfte) erzeugen ein teils ätherisches, teils Bewegung suggerierendes Strichfeld (am deutlichsten in *Ohne Titel*, Abb. 59).



Reiter, 2004, Bleistift auf Papier, 21 x 29,8 cm, Abb. 60



Maria mit Kind, laufend, Skizze Wandmalerei, 2008, Bleistift auf Papier, 23 x 21 cm, Abb. 61

Führt ein Weg von der ‚freien‘ künstlerischen Zeichnung zurück zur Architektur? Für den Umbau der Terrassenanlage eines Landsitzes bei Wien mit einer historischen Mariennische entwarf Marc Jordi die Skizze für eine Wandmalerei, *Maria mit Kind, laufend* (Abb. 61). Die weibliche Figur mit Kind an der Brust ist deutlich zu erkennen, verfremdend hingegen erscheinen die Körper-Extensionen, die sich fühlertartig in drei verschiedene Richtungen erstrecken, die Figur in weit ausgreifende Bewegung versetzen und in Verbindung mit dem Halbrund vor der Figur einen Raum erschließen, dessen Zentrum das Paar besetzt.

Die Assoziation eines Bauchraumes, von dem beide gemeinsam eingekreist werden, hat etwas Verlockendes, wäre es doch eine überraschende Neuformulierung des tradierten Themas der Madonna mit Kind mit ihren Konnotationen des Schutzes und der Geborgenheit (Maria ist aufgrund ihrer Hilfestellung gegen Krankheitsepidemien im ausgehenden 17. Jahrhundert die Schutzpatronin des genannten Ortes).

Schlussbemerkung

1993–2009. Von der einzelnen Linie, die ins Papier hineingearbeitet wurde, auf der Suche nach einer elementaren Form und ihrer irreduziblen Wahrhaftigkeit der Aufzeichnung führte der künstlerische Weg der Zeichnungen Marc Jordis zu einer Aktualisierung der Maria mit Kind Darstellung im Kontext eines Bauprojekts, in dem die Zeichnung als Bauschmuck ebenso dient wie als Anlass der Erinnerung an die historische Funktion der erneuerten Konche in der Terrassenfront.

„Die Moderne stellte“, so schreibt Jordi in einem unveröffentlichten Buch (Marc Jordi/Susanne Keller, Bauten und Projekte, Berlin 2008, S. 28), „mit Ausnahme des Expressionismus, Ausdruck, Symmetrie und Plastizität der Fassade zugunsten von Abstraktion und Autonomie des Objekts zurück“ und, so ließe sich hinzufügen, zur „Plastizität“ gehört auch das Relief und das Ornament. Wäre es falsch oder übertrieben, zu behaupten, dass ohne das Diktum in der Moderne, dass die Form aus der Funktion abzuleiten sei (und der darauf folgenden Beschränkung der Freiheiten des Architekten sowie die artifizielle Wiedererlangung der Freiheiten in der sogenannten Postmoderne), die künstlerische Selbstverwirklichung des Architekten sich leichter in die Entwurfspraxis in der Architektur integrieren ließe?

Für viele Jahre, so scheint es, fand Jordi künstlerische Auseinandersetzung mit der Form in der Zeichnung auf einer grundsätzlich anderen Ebene statt als das Entwerfen im Bereich der Architektur. Das künstlerische Zeichnen bestand aus der Überprüfung und Vertiefung der eigenen Ausdrucksmittel in einer radikal subjektiven, das Material des Zeichnens und die Mehrdeutigkeit von Raumfiguren betonenden Arbeitsweise. Gemeinsam ist den Zeichnungen und den Architekturplänen hingegen die Neigung zu „Symmetrie und Vertikalität“, die, so Jordi, „den Ausdruck der Entwürfe steigern“, sowie zu einer Strenge der Form, die Klarheit, Ausgewogenheit und Eigenständigkeit vermittelt.

In den jüngsten Arbeiten wie *Maria mit Kind, laufend* erscheint ein Duktus des Zeichnens, in den die seismografisch feine, abrupte Richtungswechsel enthaltende Handschrift Marc Jordis eingegangen ist – bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der stimmigen Proportionalität der Komposition. Wenn solche Zeichnungen ihren Weg vom Papier auf die Wand fänden, käme im Maßwerk der Geschichte schließlich beides zusammen: die Architektur und das individuelle Zeichen.



Fabrique abandonnée II, Marc Jordi, Paris 1994, Abb. 62

Bildnachweis

Alle Bilder entstammen dem Archiv Marc Jordi und sind urheberrechtlich geschützt.

Beteiligte

Marvin Altner

Geboren 1966, promovierte Marvin Altner nach dem Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Psychologie in Göttingen und Berlin 2002 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über: "Hans Bellmer: 'Die Spiele der Puppe'. Zu den Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst von 1914–1938" bei Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens.

Es folgten 2003–2004 eine wissenschaftliche Assistenz an der Hamburger Kunsthalle sowie 2005 die stellvertretende Leitung des Referats Bildende Kunst an der Kulturbehörde Hamburg. Seit 2006 betreute Marvin Altner als freischaffender Kurator Ausstellungen, die in der Hamburger Kunsthalle und bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten gezeigt wurden, publizierte zur Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart und war als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Museum und am Martin-Gropius-Bau in Berlin tätig.

Marc Jordi

Geboren 1967, machte eine Lehre als Hochbauzeichner und studierte an der HTL des Kantons Bern Architektur. Begleitend zu seiner Tätigkeit als Architekt arbeitet er als Zeichner, Bildhauer und Fotograf.

In Bern und Paris unterhielt er ein Atelier bis er 1994 nach Berlin zog, wo er ein Architekturbüro gründete. Seither sind zeichnerische als auch räumliche Werke entstanden. 2002 und 2003 erfolgten die Ausstellungen mit Fotografien zu *Natur-Architektur* und *Das Monumentale in der Architektur*. 2007 zeigte er im Georg-Kolbe-Museum eine raumgroße Kohlezeichnung zum Thema Schlossplatz Berlin.