

„Von **Malerei** aus“ –

Raumkonzepte im Kunstunterricht

Carita Bularczyk

Fach: Erziehungswissenschaft,

Fachdidaktik Bildende Kunst

Prüfer: Prof. Dr. Karl-Josef Pazzini

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Diers

Abgabetag: 10.12.2013

TEIL I

		A: PRODUKTION VON RAUM	B: RAUMBEGRIFFE
-----		-----	-----
Formalia	1	1	2
Vorbemerkung /		Räumliche Aspekte / <i>Raum</i>	Turn! Turn! Turn!
Das Sichtfeld	5	denken in der Malerei von	29
Einleitung	6-8	R. H. QUAYTMAN	10
		1.1	2.1
		Lesbarkeit	Topografie und
		10-14	<i>topographical turn</i>
			30
		1.2	2.2
		<i>The Sun,</i>	Topologie und
		<i>Chapter 1</i> (2001)	<i>topological turn</i>
		15-18	31-32
		1.3	2.3
		<i>Painters Without Paintings</i>	<i>spatial turn</i>
		<i>and Paintings Without</i>	32-33
		<i>Painters,</i>	2.4
		<i>Chapter 8</i> (2006)	Von anderen Räumen
		18-21	34
		1.4	2.5
		<i>Distracting Distance,</i>	Interesse am Raum
		<i>Chapter 16</i> (2010)	34-36
		21-27	
		A X B	
		-----	-----
		3	3.3
		Space Delay	Das Fenster
		38	48-49
		3.1	3.3.1
		Aktivierung der Bilder	Sichtfeld und Ausschnitt
		39	49-50
		3.1.1	3.3.2
		Profil	Aussicht und Licht
		39-40	50-51
		3.1.2	3.3.3
		In(-)formation	Horizontale und
		40-41	vertikale Fenster
		3.1.3	52-53
		Verflechtung	3.3.4
		42-43	Sprache
		3.1.4	53-54
		Abschattung	3.3.5
		43-44	Karten
		3.1.5	54-55
		Verbindung zu den	4
		Wänden	Versuch einer
		44-45	Zusammenfassung
		3.2	56-57
		Oszillation	
		45-47	

TEIL II

C: VON MALEREI AUS –
RAUM IM KUNSTUNTERRICHT

1		
Wie ich in die Pädagogik komme		60-61
1.1	<i>Raum</i> (als Medium des <i>Denken(s)</i> – Mittel, Vermittlung, Medium	61-62
1.2	Wer ist hier der Vermittler?	63-64
2		
Aktivierung		65-66
2.1	Zwischenräume ausfindig machen	66-67
2.2	Fenster einrichten	67-69
2.3	Wie in Bewegung kommen?	69-70
2.4	Übersetzung und Darstellung	70-71
2.5	Vom Gelingen	71-72
3		
Schluss		73-75

ANHANG

Literaturnachweis	77-79
Abbildungsnachweis	79
Eigenständigkeits- erklärung	80

FENSTER

20.03.2013	3
21.03.-03.05.2013	9
10.05.-22.07.2013	28
24.07.-22.08.2013	37
27.08.-17.09.2013	58
18.09.-23.10.2013	76



01 | 20.03.2013

VORBEMERKUNG / DAS SICHTFELD

Im Entstehungsprozess einer Examensarbeit steht gleich zu Beginn eine Entscheidung an: Wovon gehe ich als Schreibende aus? Worüber schreibe ich, aber vor allem wie und aus welcher Perspektive? Die vorliegende Arbeit soll, laut Lehrerprüfungsamt, einem wissenschaftlichen Anspruch genügen, zugleich gehe ich jedoch von meiner eigenen künstlerischen Praxis und den Fragen, die sich daraus ergeben, aus – das geschieht allein deshalb, weil ich beides zeitgleich verfolge. Die Bearbeitung dieses Themas beeinflusst meine künstlerische Praxis und anders herum. Beides, das Thema, das ich hier bearbeite und meine künstlerische Praxis, ist eingefärbt von Interesse, das heißt, dass meine Person, also *ich*, darin vorkomme. In beiden Feldern – Examensarbeit und künstlerische Praxis – stellt sich die Frage nach einer Offensichtlichkeit meiner Selbst. Kann und darf das so sein?

Das Vorkommen meiner Person wird in dieser Examensarbeit noch verstärkt durch das Arbeiten mit englischsprachiger Literatur. Die Arbeit dann in Deutsch zu schreiben bedeutet immer schon eine Interpretation. Wie also lautet nun die Entscheidung? Ich antworte mit einem Zitat von AMOS OZ, das zugleich Bezug nimmt zu den künstlerischen Arbeiten R. H. QUAYTMANS¹, sowie zur Fotoserie, die diese Examensarbeit begleitet:

„Die Sprache des Wissenschaftlers strebt danach, durchsichtig wie ein normales Fenster zu sein, während die Sprache der Literatur manchmal Buntglas sein möchte. Wer wollte zu sagen wagen, Buntglas sei präziser oder weniger präzise, gewisser oder weniger gewiss, realistischer oder weniger realistisch als klares Glas? Beide sind auf verschiedene Weise genau. [...] Und welches kommt der Gewissheit näher? Die Antwort lautet: Beide sind in ungewissem Ausmaß ungewiß; die Welt, die man durchs klare Fenster sieht, ist weder gewisser noch weniger gewiß als die Welt, die durchs Buntglasfenster schimmert, denn das Licht, das beide Fenstertypen beleuchtet, ist eine Mischung aus innerem und äußerem Licht. Wieviel von beiden? Das weiß ich nicht, und wer es wissen sollte, der möge aufstehen und es uns verraten.“²

¹ Das „R“ steht für ihren Vornamen, das „H“ für „Howe“, der Nachname ihrer Mutter. Sie verwendet als Schreibweise in Ausstellungen, Pressemitteilungen etc. grundsätzlich nur die Initialen vor dem Nachnamen, um eine Distanz zwischen ihrer Person und den Arbeiten zu schaffen. Das bringe die Betrachter dazu, sich mehr mit dem auseinanderzusetzen, was sie sehen und weniger mit der Person, die sie nicht sehen. In: <http://www.scaaic.org/?q=node/1371> (6. Min.), (Stand: 29.11.2013)

² OZ 1997, 166

EINLEITUNG

Es geht um Raum und um Malerei, es geht darum, auf welche Weisen diese Begriffe zusammenkommen. Damit meine ich nicht so sehr Malerei, die Räume zeigt, Räume abbildet, sondern ich bin dem auf der Spur, was man vielleicht am besten den *Raum denken* nennen könnte³. Mit diesem Interesse an Raum, bin ich nicht die einzige. Angefangen in der Geographie, weiter in der Soziologie, in der Ästhetik, den Kulturwissenschaften und diversen anderen ...-wissenschaften werden Raumbegriffe diskutiert. Von einer Raumwende ist die Rede, er nennt sich *spatial turn* und so sei seit den 1980er Jahren die Räumlichkeit zu einem Schlüsselthema avanciert⁴. Damit ist die Hinwendung zum Raum gemeint, die sich sowohl dem Raum als sozialen Gefüge als auch dem geographischen Raum widmet⁵. Daneben gibt es aber auch den *topografical*⁶ und den *topological turn*, letzterer wendet sich eher von dem Raum ab, um *Räumlichkeit* in den Blick zu nehmen. Einer der Vertreter, der ausnahmslos und immer wenn es um Raum geht genannt wird, ist MICHEL FOUCAULT. So wird gerne zitiert, dass das 20. Jahrhundert dasjenige des Raumes wäre, wohingegen das vorausgegangene Jahrhundert das der Zeit gewesen sei⁷.

*

Für die Untersuchung von Raum in der Malerei entschied ich mich für R. H. QUAYTMAN –, einer Malerin, die 1961 in Boston geboren wurde und deren Arbeiten in dem Bereich der abstrakten, konzeptuellen Malerei angesiedelt werden könnten. Mit R. H. QUAYTMAN wurde aus *Raum* der *Umgang mit Räumlichkeit*, aus *Raum* wurde *Raum denken*. Es erscheint für eine Arbeit wie diese naheliegend, Arbeiten in Form von Skulptur oder Installation zu wählen, weil sie ganz offensichtlich im Raum agieren. Schwieriger wird es bereits bei Film, Malerei findet oft aber auf einem mehr oder weniger flachen Untergrund, wie einer klassischen Leinwand statt, da ist das *Raum denken* an anderer Stelle zu suchen – vielleicht.⁸

Wendet man sich der Kunstgeschichte zu, so war in der Malerei die Befassung mit dem Raum immer wieder relevant, sehr prominent beispielsweise in der Renaissance. Die Darstellung von Raum in der Kunst korreliert immer mit einer gesellschaftlich-geistigen Haltung oder Sichtweise in der jeweiligen Zeit und dem zugehörigen Kontext, denkt man exemplarisch nur an die „Erfindung der Zentralperspektive“⁹ und das Trinitätsfresko von MASACCIO. Besonders beeindruckend geht MASACCIO in der Brancaccikapelle in

3 Mit dieser Unterscheidung befinde ich mich bereits inmitten der Malerei von R. H. QUAYTMAN. „Im Moment einer weiteren Legitimationskrise verschiebt QUAYTMAN nicht einfach die Kategorien wie in einem raffinierten malerischen Stil (auf der praktischen Ebene von MASACCIO zu MARTIN und theoretisch von LESSING zu GREENBERG oder MARIN). [...] Diese Krise, so es denn eine ist (oder falls dieses Desaster das Gegenteil einer Krise darstellt), trifft einen radikaleren, zentraleren Nerv.“ – und mit dem Wort „zentral“ ist bei dieser Beschreibung ganz eindeutig auch die Technik der linearen oder Einpunktperspektive gemeint. Vgl. MANSOOR 2012, 182

4 Vgl. Inhaltsangabe in: DÜNNE / GÜNZEL 2006

5 Dies ist ein zweischneidiges Unterfangen und mit Recht kritisch beäugt. Vgl. GÜNZEL 2010

6 Die Schreibweise variiert in der Literatur zwischen „topographical“ und „topografical“. Ich verwende in dieser Arbeit die letztere, vom Duden empfohlene Schreibweise. In Zitaten behalte ich die dort verwendete Schreibweise bei.

7 Dieses Zitat bezieht sich auf den Text „Von anderen Räumen“, der von FOUCAULT als Vortrag in Tunesien 1967 verfasst und erst 1984 schriftlich veröffentlicht wurde. Das Wichtige bei FOUCAULT ist meines Erachtens, dass er einen Blick auf Raum hat, den ich, gerade in dem genannten Text, der Topologie zuordnen würde.

8 „Die Bestimmung der Malerei sei es, zu deterritorialisieren statt festzuschreiben.“ Vgl. STURM 2011, 138

9 Als dessen „Erfinder“ gilt FILIPPO BRUNELLESCHI.

Florenz mit Raum um¹⁰, findet der Umgang damit doch sowohl im Bild, über Figurenkonstellationen, Licht, Proportionen, um nur einiges zu nennen, als auch zwischen den Bildern und in deren Gegenüber statt. Ich werde mich allerdings in der Betrachtung von Malerei nicht zu sehr der älteren Kunstgeschichte zuwenden, sondern mich auf R. H. QUAYTMAN als einer Malerin der Gegenwart beziehen, auch wenn der ein oder andere Rückgriff aufscheint.

Fragt man nach dem Grund, warum sich der Raum für so viele Menschen in das Sichtfeld bewegt und so weiträumig diskutiert wird, so ist eine der möglichen Antworten das Bedürfnis nach Konkretem und Greifbarem, es gibt also eine Verunsicherung darüber, was unter Wirklichkeit und dem Realen verstanden werden kann¹¹. An dieser Thematik besteht mithin ein allgemeines Interesse, das sich bis in ein persönliches, individuelles Interesse des Einzelnen verfolgen lässt und sich damit selbstverständlich auch in einer künstlerischen Auseinandersetzung wieder findet. Dies führt zur Relevanz des Themas Raum im schulischen Kunstunterricht. Dass der Raum als Thema im schulischen Unterricht behandelt wurde ist nichts Neues, denkt man an Raumlehre im Sinne einer Perspektivlehre oder das Bauen von Architekturmodellen. An dieser Stelle lässt sich anmerken, dass R. H. QUAYTMAN in Beidem Anknüpfungspunkte für ihre Arbeit findet. Was hat der *Raum* mit Kunstunterricht zu tun, wo und wie spielt er eine Rolle?

*

Schüler mögen *Raum* anders definieren als ihre Eltern, also Menschen, die früher geboren wurden. Welche Rolle spielt für Schüler der geografische, welche Rolle der virtuelle Raum, welche Rolle spielen Raumvorstellungen, die eher struktureller Natur sind – nur um einige zu nennen? Oder anders gesagt: Das Verhältnis einer topografischen zu einer topologischen Beschreibung mag bei ihnen anders sein, als noch vor ein paar Jahrzehnten. Wie genau sich dieses Verhältnis verändert hat und aus welchen Gründen, was daran kritisch und was daran zu entwickeln ist, ist hauptsächlich Sache der Soziologie. Ich könnte soziologische Studien oder auch die Raumbegriffe der Schüler zur Grundlage eines Projektes im Kunstunterricht heranziehen. Aber stünde die Kunst dann nicht bloß als Verlängerung anderer Disziplinen da, hier der Geografie oder Soziologie? Ich möchte mich wieder der Malerei zuwenden und fragen, was als Fluchtlinie in die Kunstvermittlung durchschießt. Gleichzeitig werden bei der Betrachtung dieser Malerei die genannten Raumbegriffe eine Rolle spielen, da sie die Blickwinkel bei solch einem schier uferlosen Thema eingrenzen. Der Zusatz im Titel dieser Arbeit „Von Malerei aus“ ist entlehnt aus EVA STURMS „Von Kunst aus“ und wird für mich das Vehikel sein, wie ich von der Befassung mit Raum in der Malerei in den Unterricht komme.

Es ist für den Leser vielleicht gut zu wissen, dass ich zu Beginn dieser Arbeit nicht genau wusste, worauf ich hinauswollte – ich habe etwas gesucht. STURM probiert in „Von Kunst aus“ eine Kunstvermittlung mit GILLES DELEUZE und „DELEUZE sagte, man würde Vorlesungen machen über etwas, »das man sucht und nicht über etwas, das man weiß«¹². Ich habe versucht besser zu verstehen, wie mit Raum in der Malerei umgegangen werden und was damit gemeint sein kann. Als zukünftige Kunstvermittlerin interessierte mich dann noch, was dies mit Kunstunterricht zu tun haben könnte.

10 Genaugenommen wurde das Fresko von MASACCIO, MASOLINO und FILIPPINO LIPPI gemalt.

11 Dies verweist auf einen lange bestehenden Konflikt, nämlich entweder einer materialistischen oder einer sozialkonstruktivistischen Raumauffassung zu folgen. Vgl. DÖRING, in GÜNZEL 2010. und →B: 2.5

12 STURM 2011, 161

*

Begleitet wird diese Arbeit von einer Fotoserie, die während meiner Recherche entstanden ist. Am Anfang jedes Arbeitstages machte ich ein Foto aus dem Fenster, das mir am nächsten lag. Dies sei als Verbildlichung des Bezug zu mir, der Schreiberin, erlaubt. Zugleich schafft die Serie eine Verbindungslinie, zwischen den Raumbegriffen, der künstlerischen Arbeit R. H. QUAYTMANS und der Kunstvermittlung. Die Fotografien sind Fenster durch ein Fenster.

*

Das System dieser Arbeit ergibt sich folgendermaßen: Es gibt einen Teil I und Teil II. Im ersten Teil habe ich zwei zunächst recht unabhängige Stränge angelegt, Malerei (A) und Raumbegriffe (B). A und B sind dabei als Vektoren zu lesen, die in zwei unabhängige Richtungen zeigen. $A \times B$ (zu lesen: A Kreuz B) ist ein Kreuzprodukt, das einen *Vektorraum* beschreibt, durch den die beiden Stränge miteinander verbunden werden und also einen Raum formen. Diese Verbindung wird sowohl über den Text im Teil $A \times B$, als auch durch die Fotoserie geschaffen und bestärkt. Eine *Zäsur* markiert danach einen Mittelpunkt¹³. Es folgt Teil II, in dem es um die Kunstvermittlung geht. Im Rückblick auf den Teil $A \times B$ werde ich darin sehen, welche Relationen es zwischen Malerei, Raumbegriffen und Kunstunterricht geben kann.

Durch Verwendung eines solchen Systems finden die Inhalte dieser Arbeit Eingang in ihre Form, sie kommen zur Deckung. Ich denke wieder zurück an die Brancacci-Kapelle mit MASACCIO'S Fresken. Inhalt und Form kommen hier zu einer Einheit, die Räume vervielfachen und öffnen sich.

13 Die Idee, eine Zäsur zu setzen, entstand beim Lesen des Artikels in PARKETT 90 2012 über R. H. QUAYTMAN. DANIEL HELLER-ROAZEN schreibt darin über „Äquivalenz und Mittel“, er bezieht sich auf die Teilungslehre antiker Denker und beschreibt zunächst drei verschiedene Arten der Mittelwertbildung, also Methoden der symmetrischen Teilung. Ein Schnitt bringt zwei Größen in ein Gleichheitsverhältnis, das über den Mittelwert hergestellt wird. Dieser Mittelwert ist von den beiden Größen um den gleichen Wert entfernt und stellt so eine Äquivalenz zwischen ihnen her. Jene Theorie der Mittelwerte wurde auf Phänomene verschiedenster Art angewandt, auf Politik und Recht, Musik und Malerei. HÖLDERLIN wendete die Prinzipien der Mittelwertbildung auf den Handlungsbogen der Dramen an. Er setzte Zäsuren, die „unterschiedliche Quantitäten der Darstellung in ein überraschendes Gleichgewicht bringt [...], «dass alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint»“. HÖLDERLIN bezieht sich zwar auf Tragödien, aber sein Prinzip lässt sich auch auf andere Repräsentationsformen anwenden, wie auf Gemälde, Installationen oder Kapitel eines Buches. Die Zäsur ist die Trennlinie, „die Äquivalenzen – von unähnlicher Ähnlichkeit – herstellt und die uns beziehungslose Dinge wahrnehmen lässt als Teile und Zeichen, als Unterteilungen und Vorzeichen einer umfassenden Harmonie“.



02 | 22.03.2013



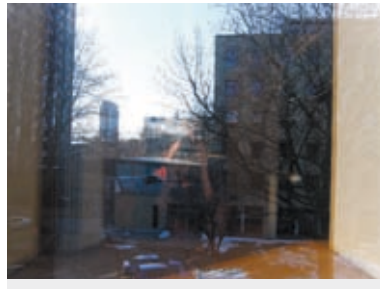
03 | 25.03.2013



04 | 26.03.2013



05 | 28.03.2013



06 | 01.04.2013



07 | 03.04.2013



08 | 03.04.2013



09 | 08.04.2013



10 | 09.04.2013



11 | 10.04.2013



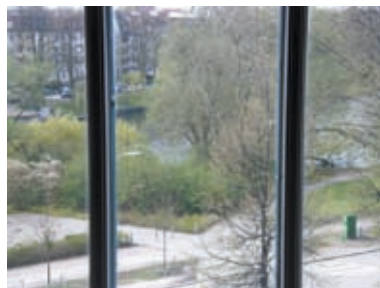
12 | 15.04.2013



13 | 16.04.2013



14 | 25.04.2013



15 | 30.04.2013



16 | 03.05.2013

1 | RÄUMLICHE ASPEKTE / RAUM DENKEN IN DER MALEREI VON R. H. QUAYTMAN

Die Künstlerin R. H. QUAYTMAN ist eine Frau der Gegenwartskunst. Warum fiel die Auswahl gerade auf sie? Die Auswahl war zunächst intuitiv und ging vermutlich von meiner eigenen künstlerischen Praxis und meinen Fragen in dieser aus. Jedoch wird sich zeigen, dass sich Verbindungslinien von der Malerei R. H. QUAYTMANS zu den Raumbegriffen ziehen lassen.

Vielleicht trifft dies aber auf jegliche Malerei zu – und nicht nur auf die zeitgenössische. Um ein Beispiel zu nennen: Man kann sich zurückversetzen an den Anfang des 20. Jahrhunderts, zu PICASSO, FONTANA und RAUSCHENBERG, zum Problem in der Malerei, wie die Fläche sich dem Raum „anders“ als zuvor öffnen kann¹⁴. Es geht also um eine Frage, die in der Vergangenheit relevant war, heute immer noch ist und vermutlich bleiben wird: Wie kann Raum in Malerei erscheinen, bearbeitet, bedacht werden? In welchen Formen geschieht dies? Gemeint ist dabei nicht nur die Abbildung von Räumen mit Hilfe der Zentralperspektive, um eine räumliche Wirklichkeit nachzuahmen. Meiner Vorstellung am nächsten kommt *Raum denken*, ohne an dieser Stelle ganz genau zu wissen, was ich damit meine.

Verwende ich solch einen Term, so schließen sich augenblicklich weitere Fragen an. Wer oder was 1. *denkt* und 2. *Raum* in Malerei? Kann man *über* Malerei *Raum denken*, im Sinne von Beziehungen oder Strukturen? Kann man so wie man in Bildern und durch Bilder denken kann, auch in *Raum* und durch *Raum denken*? Lässt sich Malerei wie eine Karte oder ein Diagramm lesen? Um was für einen Raum geht es eigentlich, einen irrealen oder realen, sind innere oder äußere Räume gemeint? Welche Rolle spielt der Bildträger und dessen Grenzen? Wo sind die Grenzen der Räumlichkeit, welche Funktion haben sie? Was schließen sie aus? Wo und wie findet eine Bewegung statt? Lassen sich Bilder vielleicht auch als kontraktiv, implodierend, einfallend beschreiben oder als expansiv?

Ich komme später auf diese Fragen zurück, zunächst beschreibe ich jedoch die Arbeiten von R. H. QUAYTMAN und stelle diejenigen Aspekte zusammen, die mit Raum zu tun haben.

1.1 | LESBARKEIT

R. H. QUAYTMAN wurde 1961 in Boston geboren, seit 1964 lebt sie in New York SoHo, wo sie heute noch ihr Atelier hat. Ihre Mutter ist die Dichterin SUSAN HOWE und ihr Vater der abstrakte Maler HARVEY QUAYTMAN. Ihre Eltern trennten sich früh, ihr Stiefvater wurde der abstrakte Maler und Bildhauer DAVID VON SCHLEGELL. Sie studierte Malerei in New York und Paris, bevor sie nach Dublin ging und dann nach New York zurückkehrte. Von 2005 bis 2008 führte sie in Gemeinschaft mit weiteren Künstlern in New York die Galerie Orchard, ein wichtiger Ort in ihrer künstlerischen Entwicklung. Bereits in den 90er Jahren fing sie an, ihr System der *Chapter* [dt. *Kapitel*] zu entwickeln, das heißt, Bilder in Serien bzw. Sätzen (engl. *sentences*) anzulegen. Zusammengefasst als Buch stellen sie eine besondere Art der endlosen Archivierung und zugleich künstlerische Arbeit dar. Ihr erstes *Chapter*, *The Sun*, *Chapter 1*, entstand 2001.

¹⁴ Vgl. LÜTHY 2006

Sie beschreibt, eine Tages eine Offenbarung gehabt zu haben: „The stance of the painting is the profile“¹⁵. „Stance“ bedeutet Stellung / Haltung. Dies schien sich für sie darauf zu beziehen, dass sich ein Betrachter an einem Bild vorüber bewegt. Er hält sich nicht nur direkt vor einem Bild auf und sieht es in seiner Isoliertheit. Vielmehr nimmt er es als Objekt wahr, an dem man vorbeigeht, man sieht es von der Seite, aus dem Augenwinkel und im Kontext der übrigen Bilder. Es gibt ein Bild von MARCANTONIO RAIMONDI, auf das R. H. QUAYTMAN sich in *I Modi*,



Abb. 1: MARCANTONIO RAIMONDI: Urteil des Paris (nach RAFFAEL), um 1515/16, Kupferstich.

Chapter 22 (2011) bezieht. Zwischen den vielen Figuren sitzt in Seitenansicht eine Nymphe, die ihren Kopf nach rechts über die Schulter gewendet hat und aus dem Bild schaut. „Wenn Malerei eine Haltung könnte, diese wäre es.“^{16,17}

*

Ihr bevorzugtes Material sind Holzplatten, die sie zunächst grundiert und dann mit Siebdrucken bearbeitet. Statt dickere Platten zu verwenden, um den Bildern etwas Objekthaftes, Dreidimensionales zu verleihen, schrägt sie die Ränder rundherum konisch an, sodass die Vorderseite größer ist, als die Rückseite. Dadurch entsteht so etwas wie eine Spalte zwischen Bild und der Wand, an der das Bild hängt. Die Platten verwendet sie nur in wenigen bestimmten Formaten, deren Proportionen sich, bis auf eine Ausnahme, alle am goldenen Schnitt orientieren – das ist eine ihrer Regeln. Eine weitere ist, dass jedes *Chapter* immer zu dem Ort in Verbindung steht, an dem es zuerst ausgestellt wurde, z.B. ein Museum oder eine Galerie.¹⁸

Die *Chapter* beinhalten eine Vielfalt von Motiven und Maltechniken, die von formalen und narrativen Beziehungen zusammengehalten werden, derer man sich als Betrachter langsam bewusst wird, obgleich jedes Gemälde bei R. H. QUAYTMAN alleine stehen oder in der Bildserie betrachtet werden kann. Seriell und ohne Abschluss zu verstehen, als Vektor ins Unendliche, ist auch die Produktion der *Chapter*. Auf der anderen Seite werden wir verwiesen „an einen Ursprung oder Ort im Schaffen der Künstlerin, der jenseits jedes spezifischen Ausstellungsrahmens oder Rezeptionereignisses in ihrer Künstlerkarriere liegt. Die Idee des Ganzen übersteigt jeden seiner Teile“¹⁹. Übergänge, Serialität, Schnittstellen: „In Äußerungen und Vorträgen hat die Künstlerin gern den relationalen Aspekt des Kapitels unterstrichen: «Eine Antwort, die uns die Serialität liefert, ist die der elementaren Lesbarkeit außerhalb der Grenzen der individuellen Einheit.»²⁰ Und: «Wenn ich

15 STILLMAN 2010

16 Übersetzt aus STILLMAN 2010

17 Kurze Textabschnitte werde ich übersetzen, längere in Originalsprache belassen. Die Übersetzung findet sich dann in der Fußnote.

18 Diese Regeln sind von R. H. QUAYTMAN selbst entwickelt, sind also nicht von einem äußeren System auferlegt oder legitimiert. Vgl. JOSELIT 2011

19 ANASTAS 2012, 197

20 QUAYTMAN 2011, „Collection“, unpaginiert.

Bilder mache, sind es für mich in erster Linie Bilder, die neben andere Bilder gestellt werden können.»²¹ Künstlerische Arbeiten in *Chaptern* anzulegen funktioniert für R. H. QUAYTMAN wie eine Gegenbewegung, oder vielmehr wie ein besserer Ausdruck ihres Arbeitens, es war ihrem Prozess angemessener, als die Unterteilung in Atelierarbeit und Ausstellungspraxis. Diese Unterteilung schien ihr eine Verkürzung ihrer Arbeitssituation zu sein, die Ausstellungssituation erschien ihr überproportional gewichtet. Sie wolle außerdem, so R. H. QUAYTMAN, nicht Arbeiten produzieren, die dann in einem Lagerraum verschwänden, ohne weiter bedacht zu werden²². Da sie nicht viele Ausstellungen hatte und nichts verkaufte, fragte sie sich einfach, wie sie Arbeiten ansammeln könne und zwar in einer Weise, die nichts Depressives an sich habe.²³ Das System der *Chapter* steht für R. H. QUAYTMAN auch in Opposition zu dem Kunstmarkt mit seinem Galerisystem und seinen diktierten Ablaufplänen. Mit den *Chaptern* war es ihr möglich, eine Kontinuität zu bewahren – mit Ausstellungen oder ohne.

Die *Chapter* sind zusammengefasst im Buch *Spine*, ein *catalogue raisonné*, der anlässlich einer Ausstellung im Neuberger Museum of Art (N.Y.) 2011 erschienen ist und alle *Chapter* bis *Spine*, *Chapter 20* aufführt. Seitdem sind weitere *Chapter* entstanden, bis 2013 gab es bereits 25. Auf dem Umschlag des Buches befinden sich kurze Texte, die selbst wie *Chapter* angeordnet sind. Frontal ist der Text mit der Überschrift „Name“ sichtbar, hierin erklärt sie, wie sie das Wort „Book“ metaphorisch verwendet, um das umfassende System zu beschreiben, mit dem Bildgruppen generiert werden.

Sie sagt von sich selbst, dass ihr Arbeitsprozess im Atelier dem eines Schriftstellers ähnelt, sie liest, schreibt, denkt, sieht sich Bilder an. Ebenso weisen ihre Arbeitstitel eine Annäherung an Dichtung auf, gerne denkt sie über Malerei nach, als sei es Poesie. So kann man vielleicht sagen, dass in ihrer Arbeit die Grenzen zwischen Text und Bild verwischen.

*

Eine markante Vorgehensweise oder System, das sich auch in der Struktur dieser vorliegenden Examensarbeit in Form der Stränge A und B und dessen Kreuzprodukt widerspiegelt ist, dass R. H. QUAYTMAN in der Arbeit an den Ausstellungen, also den *Chaptern*, immer mehrere Geschichten zusammenbindet, Übergänge schafft. Eine Referenz bildet der Ausstellungsraum, der damit eine Malquelle außerhalb ihrer selbst ist. Zugleich bezieht sie oft einen autobiografischen Hintergrund ein: Beispielsweise unternahm sie eine Zugreise in Łódź (Polen), einer Gegend, in der ihr jüdischer Großvater inhaftiert war. Während dieser Reise machte sie Fotos aus dem Zugfenster, die sie später in ihre Gemälde mit einbezog. In einem anderen *Chapter* verbindet sie eine Malerei von EDWARD HOPPER mit dem Ausstellungsort ihrer Arbeiten und dem Fenster von MARCEL BREUER

21 QUAYTMAN 2011, 375

22 Übersetzt aus: STILLMAN 2010

23 Das ist sicher nur einer der Gründe. Sie begründet es in verschiedenen Interviews und Gesprächen unterschiedlich.

JALEH MANSOOR beschreibt R. H. QUAYTMANS Übergänge als einen „transitionalen Raum“^{24, 25}, als „Übergangsraum“. „R. H. QUAYTMANS Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab, in der jede Gattung ihrem Gegenpart asymmetrisch in die Quere kommt“²⁶, ihre Arbeiten befänden sich im Perspektivischen und Zweidimensionalen, im Haptischen und Optischen, im Zeitabhängigen und Erzählerischen. MANSOOR bezeichnet dies als Krise, oder als Frage, die R. H. QUAYTMAN in einem Briefwechsel so formuliert: „Wie bringt man den monokularen Fokus auf das egoistisch isolierte Bild ins Wanken; wie bringt man das Auge dazu, sich vom Bild zu lösen.“²⁷ Verschiedene Arten der Malerei zu machen und sie zusammenzufügen ist für R. H. QUAYTMAN vermutlich verbunden mit folgender frühen Erfahrung. Sie erinnert sich in einem Interview: Ihre Familienstrukturen sind komplex, die Mutter kommt aus einer etablierten Familie in Boston, der Vater kommt aus Queens und ist Nachfahre einer immigrierten jüdischen Familie. Ihre Eltern waren „die unterschiedlichsten Personen, die man sich vorstellen kann“²⁸ und so bildete sie „eine Art linsenförmige Perspektive aus – sie war in der Lage, zwischen ihren Sichtweisen hin und her zu schalten“²⁹.

Nachdem sie von Rom nach New York zurückkam, fing R. H. QUAYTMAN an, über Perspektive nachzudenken und wie sie in abstrakte Malerei zurückgebracht werden könnte, „nachdem sie von den Modernisten verbannt wurde“³⁰. Sie baute Architekturmodelle von Räumen, installierte darin kleine Gemälde oder Spiegel und fotografierte sie mit einer Polaroidkamera. Nach wie vor verwendet sie Fotografie, das Architekturmodell ist der Ausstellungsort selbst und taucht das Bild selbst nochmals in der Ausstellung auf, so hat das einen Spiegeleffekt. Der Raum, für den Malerei gedacht war, wurde über die Fotografien gespiegelt. Ein Betrachter, der sich die Ausstellung ansieht, kann das Gefühl bekommen, seine Anwesenheit sei vorweggenommen worden, er sei in der Arbeit selbst reflektiert. R. H. QUAYTMAN sieht in diesen Arbeiten, in diesem Gebrauch der Bildstrukturen, eine Parallele zu den *Time Delay* Arbeiten von DAN GRAHAM, dessen Assistentin sie war. R. H. QUAYTMAN bringt Abbildungen oder Teile aus den Fotografien via Siebdruck auf ihre grundierten Holzplatten auf. Der Siebdruck „abstrahiert die Fotografie, materialisiert sie und lässt die Aufmerksamkeit zur Bildfläche zurückschnappen“³¹.

24 MANSOOR 2012, 182

25 Im Hinterkopf behaltend, dass sich R. H. QUAYTMAN mit Abstraktion befasst, ist erwähnenswert, dass MANSOOR über den transitionalen Raum schreibt, dass in diesem „einige der spannendsten Momente der Moderne zum Ausdruck kommen“. Dabei bezieht sie sich auf LEO STEINBERG, der „die ersten Formen der Abstraktion im Präkubismus [...] als «Tiefe unter Druck»“ beschreibt, einer „vorher undenkbar Raumauffassung“ Vgl. MANSOOR 2012, 182. Dies wiederum steht in Verbindung zum Exhibition Guide, Chapter 15 (2009), indem ein Text von 1948 abgebildet ist, der ursprünglich durch Pinselstriche auf eine Wand gemalt wurde. R. H. QUAYTMAN gibt die Fotografie dieses Textes als Siebdruck wieder. Er hat die Überschrift „«MODERN ART» and the AMERICAN PUBLIC – a statement by The Institute of Contemporary Art, formerly the Institute of Modern Art“.

26 MANSOOR 2012, 182

27 R.H. QUAYTMAN im Briefwechsel mit MANSOOR für die PARKETT 90 2012

28 Übersetzt aus STILLMAN 2010

29 ebd.

30 ebd.

31 ebd.

„The other problem I have always thought about is how to insert or graft subject matter onto a foundation of abstraction.“³², so R. H. QUAYTMAN. Übersetzt heißt das, sie dachte darüber nach, wie man Gegenständliches auf eine Grundlage oder Basis der Abstraktion aufsetzen kann. Mit Abstraktion meint sie bezogen auf Malerei, warum und wie sie als Malerei funktioniert,

„not as a picture, but literally as a painted object hung on a wall, put into storage, or inserted alongside other art objects and events. A painting whose first reference is its own reality, the here and now of you looking at a painting in this space via reduced deployments of color, line and surface. Of course it turns out that its ‘own reality’ is not so simple and in fact also mired in assumptions outside of its bounded self.“³³

*

Manche von R. H. QUAYTMANS Bildern weisen *Pattern* [dt. *Muster, Ornament, Raster*] auf. Auch sie entstehen im Siebdruckverfahren. Manchmal gibt es zufällige und überraschende Momente, wenn ein Druck mehrfach in verschiedenen Farben, in einer leichten Verschiebung zueinander, auf den selben Untergrund gedruckt wird. So gibt es bei R. H. QUAYTMAN auf der einen Seite die Regeln, aber das bedeutet nicht, dass alle Handgriffe regelhaft und starr sind – ihr Umgang bis in die Produktionsverfahren hinein scheint eher ein poetischer zu sein. Die *Patterns* sind auf der einen Seite über die gesamte Bildfläche gezogen und wenden sich so gegen Hierarchien, indem z.B. keine Figur auf einem isolierten Grund sichtbar ist. Auf der anderen Seite bringen die *Patterns* optische Illusionen hervor, die, abhängig vom Punkt oder Winkel der Annäherung, die Wahrnehmung des Betrachters beeinflussen, gar destabilisieren können. So findet eine Verschiebung von der geraden Fläche zum orthogonalen Objekt statt, die von R. H. QUAYTMAN beabsichtigt ist. Sie nennt es Aktivieren von Bildern, das heißt, ein Bild so einzuebnen, dass es vor den es umgebenden Bildern widerhallen kann.

„When a picture is too powerful or busy, it sucks up into this kind of aloneness and self-sufficiency which I try to avoid. I don’t want paintings to behave like film in dark rooms. [They, CB] have to be a good neighbor. They have to be open to disruption and shifts in legibility. They have to be open to a shift from rectilinear plane to orthogonal object.“³⁴

*

Fast jedes *Chapter* beinhaltet zudem ein kleines meist schwarzes, handgemaltes Bild, die *Captions* [dt. *Titel, Überschrift, Bildtext*]. Diese sind nicht den Regeln, z.B. der Wahl des Formats, unterworfen. Manchmal zeigen sie Pfeile. Werden sie in einer Ausstellung mit eingebracht, funktionieren sie als Interpunktionen bezogen auf die anderen Bilder. Die Pfeile stellen einen Gegensatz auf: Zum einen bewegen sie den Betrachter vorüber, zum anderen ziehen sie ihn gleichzeitig hinein.

32 JOSELIT 2011

33 JOSELIT 2011, Übersetzt: „nicht als ein Bild, aber wortwörtlich als gemaltes Objekt, das an der Wand hängt, ins Lager gestellt oder an die Seite anderer Kunstobjekten oder Events gesetzt wurde: Ein Gemälde, dessen erste Referenz seine eigene Realität ist, das Hier und Jetzt deiner Betrachtung des Gemäldes in diesem Raum, über die reduzierten Entfaltungen der Farbe, Linie und Oberfläche. Natürlich zeigt sich, dass seine eigene Realität [die des Gemäldes, CB] nicht so einfach ist und in der Tat im Sumpf von Annahmen außerhalb seiner selbst stecken bleibt“.

34 JOSELIT 2011, Übersetzt: „Wenn ein Bild zu stark oder belebt ist, wird es in eine Art Einsamkeit oder Selbstgenügsamkeit absorbiert, die ich vermeiden möchte. Ich möchte nicht, dass Malerei sich wie Film in einem dunklen Raum verhält. [...] [Meine Arbeiten, CB] müssen gute Nachbarn sein. Sie müssen offen sein für Zerschlagung und Verschiebungen in Leserlichkeit. Sie müssen offen sein für eine Verschiebung von der geraden Fläche zum orthogonalen Objekt.“

1.2 | *THE SUN, CHAPTER 1* (2001)

R. H. QUAYTMAN entschied sich, eine Serie von Bildern auszustellen, die auf sich gegenseitig bezogen sind und auf den Ausstellungsort, hier dem *Queens Museum* und der *Spencer Brownstone gallery* in SoHo (N.Y.).

Wie R. H. QUAYTMAN Geschichten miteinander verbindet, wird an diesem ersten *Chapter* gut deutlich:

„*The Queens Museum occupies the only surviving building from the 1939-40 World’s Fair. Tragically, my grandfather Marcus Quaytman and his father-in-law were killed in 1940 by a Long Island Rail Road train as they drove home from the World’s Fair. By coincidence, just before the Queens Museum show, I’d been in Poland to participate in an exhibition, and had taken a one-day trip by train to Lodz, where my grandfather Marcus had come from. I’d taken lots of photographs of the train ride, and decided to use them for “Chapter 1,” as a way of tying these histories together. The painted panels, which were all the same size, were installed at the Queens Museum in a long line as though they were film stills, or the cars of a train.*“³⁵

Dieses *Chapter* behandelt also unter anderem Fragen der Herkunft. Ihre persönlichen traumatischen Erfahrungen – das zugleich ein kollektives war – kommen auf ihrer Reise nach ŁÓDŹ zum Vorschein. In der Ausstellungssituation erscheint eine ähnliche Verbindung oder Wendung vom Persönlichen in Kollektives und umgekehrt. Sie beschreibt im Katalog *Spine*, wie sie dieses Projekt benötigte, um sich daran zu erinnern, was in ihrer Familiengeschichte verloren ging oder verdrängt wurde. Diese Geschichte war also eine der Quellen dessen, was auf den Gemälden erschien. Für den Betrachter war diese Quelle nicht sichtbar und so beschreibt R. H. QUAYTMAN ihr Anliegen: „Was passiert, wenn die Quelle dessen, was gezeigt wird verschwindet und es durch ein Gemälde ersetzt wird?“³⁶ R. H. QUAYTMAN nennt dies „eine Malquelle außerhalb des Betrachters, die jedoch alles andere als ein blosses Archiv im Sinn einer empirischen Sammlung von Beweismaterial darstellt.“ Aber sie rückt „das Archiv auf die Seite des Subjekts und macht es dadurch zu einem Bezugsrahmen des Bewusstseins, statt es lediglich als unpersönlichen Speicher zu behandeln. Sie schreibt: «Das Museum war eine Technik – eine Erinnerungstechnik»“³⁷.

R. H. QUAYTMAN bezieht das Sichtfeld des Betrachters mit ein, nicht nur in diesem *Chapter*, sondern auch darüber hinaus. Es fällt auf, dass in den Kapiteln 1 bis 20 des Katalogs *Spine* das Motiv des Fensters immer wiederkehrt, es sorgt für die Übergänge in und zwischen den Kapiteln. Mal erscheint es als Scheibe – mit oder ohne Rahmen –, entweder direkt als durchsichtige Scheibe oder abstrahiert in Form eines zulaufenden Rechtecks, ein anderes Mal erscheint es in Trapezform. Das Fenster wird jedoch nicht als Strukturierungselement verwendet, sondern es fungiert als „Öffnung zwischen einem pluralistischen Innen und Außen“³⁸, es „verbin-

35 STILLMAN 2010, Übersetzt: „Das Queens Museum beherbergt das einzig existierende Gebäude der Weltausstellung 1939-40 [New York World’s Fair, CB]. Tragischerweise wurden mein Großvater Marcus Quaytman und sein Schwiegervater im Jahre 1940 durch einen Zugunfall getötet, als sie von der Weltausstellung nach Hause fuhren. Zufällig war ich gerade vor meiner Ausstellung im Queens Museum in Polen gewesen, um dort an einer Ausstellung teilzunehmen und hatte dort einen Tagesausflug nach ŁÓDŹ unternommen, woher mein Großvater Marcus stammte. Ich hatte viele Fotos auf der Zugfahrt gemacht und beschloss, sie für Chapter 1 zu verwenden – als einen Weg, diese Geschichten miteinander zu verbinden. Die gemalten Holzplatten, die alle die selbe Größe hatten, wurden im Queens Museum als lange Reihe installiert, als ob sie Filmstills seien oder Wagen eines Zuges.“

36 QUAYTMAN 2011, 7

37 MANSOOR 2012, 184

38 MANSOOR 2012, 184f.



Abb. 2: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 3: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 4: The Sun, Chapter 1, 2001
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 5: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 6: The Sun, Chapter 1 (Łódź Train 88 – c), 2001
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 7: The Sun, Chapter 1 (Łódź Train 88 – c), 2001
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)

Die Reihenfolge der Abbildungen richtet sich nach der Reihenfolge im Katalog *Spine*.



Abb. 8: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 9: The Sun, Chapter 1, 2001
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)

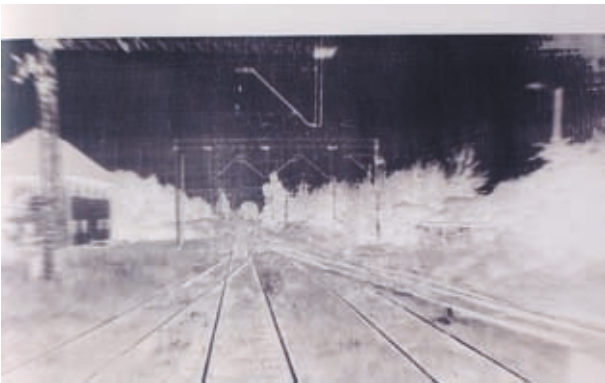


Abb. 10: The Sun, Chapter 1 2001
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 11: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)

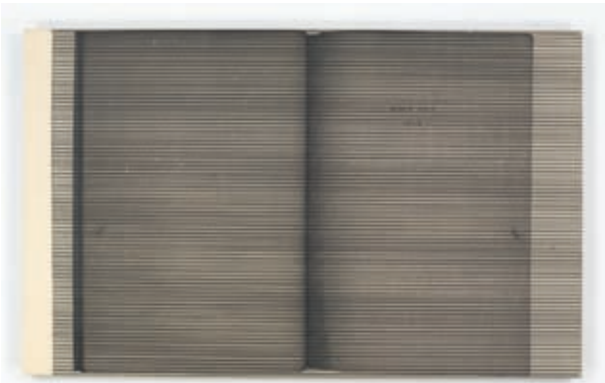


Abb. 12: The Sun, Chapter 1 (Book One - Fear), 2001
Öl, Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)



Abb. 13: The Sun, Chapter 1, 2001
Öl, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)

det das Subjekt und sein Sichtfeld³⁹, dieses Subjekt wird in diese Inszenierung eingebunden. Erscheint es⁴⁰ als Trapez, so wie in *The Sun, Chapter 1*, so tritt es nicht nur als Fenster zurück, sondern dieses „Zurücktreten“ entkräftet die Perspektive als Apotheose⁴¹ von Erinnerung und Zukunft. Man möchte meinen, dass es Besseres zu tun gäbe, als Diagonalen zu ziehen, die sich zu Geleisen verdoppeln, welche die eigenen Vorfahren von Lager zu Lager befördern. Diesmal verraten sie sich selbst, die Väter werden zu Matrizen⁴².

1.3 | *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8* (2006)
 Mise en abyme: *Christian Philipp Müller's picture of Andrea Fraser Performing May I Help You at Orchard in front of Louise Lawler's Picture of an Andy Warhol Painting behind a Tony Smith Sculpture*, so der Titel einer Arbeit von R. H. QUAYTMAN – und gleichzeitig Untertitel der Ausstellung⁴³ – eines Gemäldes aus *Painters Without Paintings and Paintings Without Painters, Chapter 8* (2006).

Dies könnte als Sinnbild für R. H. QUAYTMANS Arbeit stehen, die sich in ihre Referenzen zergliedern lässt, die sich auffächert in ausgedehnte Narrationen – falls der Betrachter Fragen danach stellen möchte. Das *Chapter* wurde 2006 bei Orchard gezeigt und weist zahlreiche ortspezifische Verflechtungen auf.

Die Bilder in diesem Kapitel lassen sich der Übersichtlichkeit halber in drei Gruppen einteilen: a) Bilder einer vom Betrachter abgewandten Frau, die sich ein dem Betrachter zugewandten Bild einer Frau ansieht, b) Bilder eines Diaprojektors im Anschnitt, der in einem Raum aufgebaut ist, dessen Wand und Boden sichtbar ist, – manche davon mit *Pattern* überzogen und c) ein Bild, das ausschließlich ein *Pattern* zeigt.

Gruppe a): Die „hinterste Ebene“ der Malerei bildet der Siebdruck von ANDY WARHOLS *The Princess, now the Queen* (1982), ein Porträt der norwegischen Kronprinzessin Sonja. LOUISE LAWLER fertigte einen, auf einen Keilrahmen aufgezogenen, Cibachrome-Print von WARHOLS Bild an, das sich zum Zeitpunkt jener Aufnahme im Magazin des Nationalmuseums in Oslo befand. WARHOLS Bild wird teilweise verdeckt von einer weißen Fläche, evt. einer Wand mit Schiebetür und einer schwarzen Fläche, die aussieht wie die Kante eines Röhrenfernsehers, jedoch Teil einer Skulptur von TONY SMITH ist. ANDREA FRASER führte 1991⁴⁴ die Performance *May I help You?* auf⁴⁵. Sie hatte einen Monolog im Rahmen einer, zusammen mit ALLAN MC COLLUM realisierten, Installation geschrieben, RHEA ANASTAS⁴⁶ beschreibt ihn als „Theoriestrom“ mit „gesellschaftsanalytischer Orientierung“⁴⁷. Der Monolog wurde bei ihrer Performance von Schauspielern aufgeführt. FRASER nahm diese Performance in der Ausstellung *Part One* (2005) bei Orchard wieder auf⁴⁸, indem eines ihrer Bilder

39 MANSOOR 2012, 185

40 Ich meine hier zwar das Fenster und nicht das Subjekt, tatsächlich ist es aber so, dass in *Distracting Distance K8 Hardy* durch das Fenster beschnitten wird.

41 Vergötterung, CB

42 MANSOOR 2012, 185

43 Die Ausstellung war eine Gruppenausstellung, die von dem Künstler GARETH JAMES organisiert wurde.

44 In *American Fine Arts, Co.*, New York.

45 Die ursprüngliche Version stammt von 1982 und wurde in den Räumen einer Galerie unter Einbindung der Mitarbeiter aufgeführt. In 1991 gab es auch eine weitere Performance auf der Cologne Art Fair. Vgl. <http://orchard47.org/testshow.php?name=Part%20One> (Stand: 29.11.2013)

46 RHEA ANASTAS ist Kunsthistorikerin und Mitbegründerin des Kunstraums Orchard, New York, sie ist also eine Kollegin von R. H. QUAYTMAN und war 2012 Autorin des Artikels in der Parkett.

47 ANASTAS 2012, 199

48 <http://orchard47.org/testshow.php?name=Part%20One> (Stand: 29.11.2013)

– eben dieses abgebildete von LAWLER – aufgehängt wurde und sie die Performance vor dem Bild durchführte. Von diesem Moment machte CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER ein Foto, das R. H. QUAYTMAN via Siebdruck auf eine ihrer grundierten Holzplatten aufbrachte. Auf einem der Siebdrucke ist eine trapezförmige Bildkante in Gelb – dem größten Kontrast zu Schwarz – gedruckt. Es nimmt einen Winkel auf, der in LAWLERS Fotografie bereits in der schwarzen Form eine Rolle spielt.

Gruppe b): DAN GRAHAM installierte 1966 das nur teilweise realisierte *Project for Slide Projector*. Diese Installation bewegt sich zwischen Fotografie und Skulptur: „Die Skulptur [gemeint ist der Diaprojektor, CB] ist der fotografische Überrest und der Effekt projizierten Lichtes. Was sichtbar ist, muss im Hinblick auf die Konventionen der Fotografie gelesen werden: Zweidimensionale Objekte, die auf einmal solide aber auch transparent erscheinen und die gleichzeitig auf zwei völlig verschiedenen Bezugsebenen funktionieren (zweidimensional und dreidimensional).“⁴⁹ Bei Orchard wurden DAN GRAHAMS Arbeiten in *Part Two* (2005) ausgestellt⁵⁰, einer Ausstellung, in der auch einige Bilder R. H. QUAYTMAN gezeigt wurden – so wie bereits vorher geschehen in *Part One*.⁵¹ Ich nehme an, dass R. H. QUAYTMAN eine Aufnahme der Installation selbst gemacht hat und diese dann für ihre Arbeit verwendet hat. Einige ihrer Siebdrucke weisen *Patterns* auf, die über die fotografische Abbildung gedruckt sein müssen.

Gruppe c): Ein einziges Bild weist ausschließlich ein *Pattern* auf.

Diese drei Gruppen gehen in diesem *Chapter* eine Verbindung ein⁵², obgleich in dem Titel dieses *Chapters* bloß die Gruppe a) der Bilder anklingt.

*

Das *Chapter* ist, so erscheint es mir, bei der Betrachtung offen für zwei Möglichkeiten der Auffassung. Auf der einen Seite kann der Betrachter einem abrupten Bremsvorgang folgen. R. H. QUAYTMAN „verflacht“ diese beinahe unendlichen Narrationslinien und bringt FRASER zum Stillstand. FRASER wird auf dem Bild zum Objekt „der Malerin [R. H. QUAYTMAN, CB] und des Betrachters“⁵³, sie schaut sich regungslos das Bild von LAWLER an. Lediglich ihr Kopf ist ein wenig vorgeneigt und suggeriert ein konzentriertes Studieren des vor ihr Sichtbaren. Der Monolog, der Theoriestrom ist verstummt, „Buchstäblich außer Kraft gesetzt“⁵⁴. Das Bild ist jedoch eine Entfaltung und so sensibilisiert, laut CRAIG OWENS, das Objekt uns dafür, „dass die Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk vorgegeben und ihm durch das Darstellungssystem von vorneherein zugewiesen ist“⁵⁵. Die andere Möglichkeit ist es, der Auffächerung zu folgen. Man kann sich eine Linie vorstellen, die aus dem Zentrum der Bilder bis in den Vordergrund verläuft und die Knotenpunkte enthält oder man stelle

49 ebd.

50 ebd.

51 „In parts one and two, paintings by R. H. QUAYTMAN have been inserted for their effect of optical and historical reverberation in the context of surrounding works. The paintings at once remember the optimism and acknowledge the obsolescence of Op Art while sharing the underlying mechanized seriality of works by MCCOLLUM, PREISS, and SCHNEIDER. Through a generic use of closely spaced lines the silk-screened paintings produce the exaggerated sensation of looking at a television or video monitor while at the same time referencing modernist ideas of formalism/abstraction/mysticism. The overarching structure of QUAYTMAN'S work is one of serialized chapters which has developed in an ongoing and chameleon-like relationship to a progression of exhibition sites since 2001.“ Vgl. <http://orchard47.org/testshow.php?name=Part%20Two> (Stand: 29.11.2013)

52 Bedauerlicherweise ist keine Ausstellungsansicht auffindbar.

53 ANASTAS 2012, 199

54 ebd.

55 OWENS 1992, 99



Abb. 14: Painters Without Paintings and Paintings Without Painters, Chapter 8, 2006
(CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER'S picture of ANDREA FRASER Performing May I Help You at Orchard in front of LOUISE LAWLER'S Picture of an ANDY WARHOL Painting behind a TONY SMITH Sculpture)
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 20 inches (51 x 51 cm)



Abb. 15: Painters Without Paintings and Paintings Without Painters, Chapter 8, 2006
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 20 inches (51 x 51 cm)



Abb. 16: Painters Without Paintings and Paintings Without Painters, Chapter 8, 2006
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 32 3/8 inches (51 x 82.2 cm)

Die Reihenfolge der Abbildungen richtet sich nach der Reihenfolge im Katalog *Spine*.



Abb 17: ANDY WARHOL: Kronprinzessin Sonja, 1982

sich Hautschichten vor, aus denen immer wieder neue Schichten herausgestülpt werden. Die Schichten werden zu Geschichte. Nicht nur Räumlichkeit ist im Spiel, auch Zeitlichkeit spielt hier eine große Rolle. Die in den Schichten liegenden künstlerischen Fragestellungen bleiben zeitgenössische, sie werden mit jeder Schicht aktualisiert. ANASTAS schreibt, das Bild sage „etwas über die Vorstellung aus, dass in den bildenden Künsten jede Theorie durch den Körper physisch begrenzt und an ein bestimmtes Sichtfeld gebunden sei“⁵⁶. Der Verlauf ist als verbundene Knotenpunkte linear, als sich aktualisierende Schichten zirkulär.

1.4 | *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16* (2010)

„How you can insert distance into a painting that is, at its foundation, abstract.

How do you make that painting have distance and still be a flat plane?“⁵⁷

Dieses *Chapter* bezieht sich auf die Whitney Biennale 2010⁵⁸, die für R. H. QUAYTMAN diejenige Ausstellung war, die sie in der Öffentlichkeit bekannter machte. Die Arbeit bezieht sich deutlich auf den Ausstellungsraum und dem ihm innewohnenden Fenster von MARCEL BREUER, – also einem eingebauten Fenster als Teil der Architektur mit Scheibe, Rahmen und Aussicht nach draußen – und der Geschichte des Whitney Museums. Darüber hinaus verknüpft R. H. QUAYTMAN das Motiv des Fensters mit der Idee von Distanz, wie man bereits dem Titel dieses *Chapters* entnehmen kann. BREUERS trapezförmiges Fenster greift eine Form auf, die R. H. QUAYTMAN – als abstrahierte Form – schon jahrelang in ihren Arbeiten verwendet hatte, um sich auf Perspektive zu beziehen.

Zur Sammlung des Whitney gehört das Gemälde von HOPPER „A Woman in the Sun“, das 1961 entstand, dem Jahr in dem R. H. QUAYTMAN geboren wurde. Während sie über BREUERS Fenster nachdachte, kam ihr dieses Gemälde immer wieder in den Sinn, die nackte Frau darauf erschien ihr entschieden, mächtig und erinnerte sie an ihre Kollegin und Freundin K8 HARDY (zu lesen: KATE HARDY). Daraufhin stand HARDY ihr Modell in dem Whitney Museum, statt wie bei HOPPER in einem Schlafzimmer. R. H. QUAYTMAN platzierte sie, auch im Profil, in genau dem Raum, in dem ihre eigene Ausstellung stattfinden würde, zwischen dem Fenster von BREUER und einer Sitzbank aus dem Museum – so muss man es den Abbildungen nach in *Spine* annehmen. „Meine Idee war es, eine Abfolge von Reflexionen zwischen dem Betrachter, dem Raum und der Geschichte des Whitney und amerikanischer Malerei zu arrangieren“⁵⁹, so R. H. QUAYTMAN.

*

Die Installation der neun Bilder im Ausstellungsraum ist ausgeklügelt, die Bilder sind auffällig präzise und bedacht hergestellt und platziert worden, sodass die eben benannte Vervielfachung



Abb. 18: EDWARD HOPPER: A Woman in the Sun, 1961, Öl auf Leinwand, 40 1/8 x 61 1/4 inches (101.9 x 155.6 cm)

⁵⁶ ANASTAS 2012, 199

⁵⁷ POCHABA 2010

⁵⁸ Whitney Museum of American Art, New York, 25.2. - 30.5.2010

⁵⁹ Übersetzt aus STILLMAN 2010

fältigung, jene Abfolge von Reflexionen, funktioniert. Die Bilder haben Bezüge zueinander, bestimmte Bilder hängen gegenüber, Dynamiken entstehen, die auf Einsichten und Ausgänge im verweisen. Damit ist sowohl der Ausstellungsraum, als auch der Bildraum gemeint:

Ein blaues Bild mit HARDY (Abb. 29) weist in Richtung eines möglichen Ausgangs. Das Bild mit HARDY und dem Trapez (Abb. 24) hängt genau gegenüberliegend des BREUER-Fensters (aber auf der angrenzenden Wand) und umschließt so die Position, in der mindestens das Modell gestanden haben müsste, wenn nicht sogar R. H. QUAYTMAN als Fotografin von HARDY. An der gegenüberliegenden Wand des BREUER-Fensters, des „originalen, realen“ Fensters, hängt ein weiterer Siebdruck, eines der Op-Art-Bilder, dass das echte Fenster in der abstrahierten Form spiegelt und die vertikale Position von HARDYS Körper (Abb. 24) aufgreift. Die Öffnung der abstrahierten Form lässt den Betrachter eine Bewegung zurück (oder vor?) zum Bild (Abb. 24) vollziehen.

Auch die Lichtsituation ist bedacht: Das Licht des BREUER-Fensters würde sowohl auf das Modell fallen, als auch auf das Bild. Die Wand hinter dem seitlich stehenden Modell würde beleuchtet werden durch Strahler von der Decke. Das Licht auf dem Modell wäre also das Tageslicht, käme aus einer natürlichen Quelle, von draußen. Das fertige Bild im Raum wird von Tageslicht und von Strahlern beleuchtet.

Hinter dem Ort, an dem hypothetisch das Modell stand, hängt ein sehr helles kleineres Bild, es ist ein Siebdruck mit Diamantenstaub⁶⁰ und zeigt das selbe Muster wie die anderen Bilder, die auf das trapezförmige Format des echten Fensters zurückgehen. Es steht wiederum gegenüber eines gleichen Bildes, jedoch in einem quadratischen Format.⁶¹

Zurück zum Bild mit HARDY (Abb. 24). Nach einiger Zeit der Betrachtung fällt auf, dass das abgebildete BREUER-Fenster eigentlich gar nicht das echte Fenster sein kann. Das Modell musste also woanders im Raum gestanden haben. Das BREUER-Fenster hätte schon eine sehr spezielle Lichtsituation benötigt, um an allen Seiten und Ecken ausgeleuchtet zu werden. Das BREUER-Fenster zeigt auch keine Durchsicht, keine Häuser, kein Himmel. Das vermeintliche BREUER-Fenster könnte also eine Projektion sein, eine weitere Lichtquelle, ein weiteres Fenster, eine weitere Fotografie? Auch HARDY müsste anders als durch Tageslicht beleuchtet sein. Vielleicht hat R. H. QUAYTMAN die Fotografie, bevor sie gedruckt wurde auch nachbearbeitet, um diesen Zweifel zu evozieren? Das vor- und zurückspringen gelingt. Dessen Wirkung ist eine Infragestellung der eigenen Wahrnehmung. Ein Betrachter kann seine Wahrnehmung wahrnehmen, das Werk entzieht sich einer schlicht strukturierten Beschreibungsweise, einem *Eins nach dem Anderen*, einer Art, die deutlich *das Feld abstecken* würde. Mal müssen für eine Beschreibung Begriffe der Geometrie genügen,⁶² mal verheddert man sich haltlos in dem Netz, welches die Bilder aufspannen. Vordergrund und Hintergrund verschwimmen in diesen ganzen Bezügen. *Painters Without Paintings and Paintings Without Painters, Chapter 8* scheint auf.

60 Entzaubert sind es feine Glassplitter.

61 Können Sie mir noch folgen?

62 Tatsächlich schrieb R. H. QUAYTMAN 2001 in den Anmerkungen für ein Plakat, das sie für ihr erstes ausgestelltes Kapitel *The Sun*, schuf: „Die Geometrie hat einen zwiespältigen Ruf, da sie sowohl mit Dummheit wie mit Klugheit in Verbindung gebracht wird. Im besten Fall hat sie etwas verzweifelt Unkommunikatives, das mehr als nur ein bisschen von der üblichen Erfahrung entfernt ist und deren gewaltigem Wahrheitsanspruch entgegengesetzt werden kann.“ ANASTAS 2012, 201, Fußnote 9

A: PRODUKTION VON RAUM



Abb. 19: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Whitney Biennale 2010
Installationsansicht



Abb. 20: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Siebdruck, Diamantenstaub,
Gesso auf Holz
32 3/8 x 20 inches (82.2 x
51 cm)



Abb. 21: Distracting Distance, Chapter 16,
2010
Siebdruck, Gesso auf Holz
20 x 20 inches (51 x 51 cm)



Abb. 22: Distracting Distance, Chapter 16, 2010, Whitney Biennale 2010, Installationsansicht



Abb. 23: Distracting Distance,
Chapter 16, 2010
Öl auf Holz
12 3/8 x 20 inches (31.4 x 51 cm)



Abb. 24: Distracting Distance, Chapter 16 (A Woman in the Sun
- with edges), 2010, Öl, Siebdruck, Gesso auf Holz,
24 3/4 x 40 inches (63 x 101.6 cm)

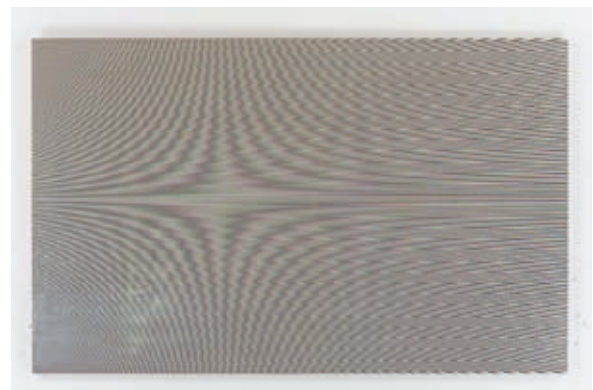


Abb. 25: Distracting Distance, Chapter 16 (RGB), 2010
Siebdruck, Gesso auf Holz,
32 5/8 x 52 3/8 inches (82.2 x 133 cm)

Die Reihenfolge der Abbildungen richtet sich nach der Reihenfolge in der Installation im Whitney Museum.



Abb. 26: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Whitney Biennale 2010
Installationsansicht



Abb. 27: Distracting Distance, Chapter 16, 2010, Siebdruck, Diamantenstaub,
Gesso auf Holz,
20 x 20 inches (51 x 51 cm)

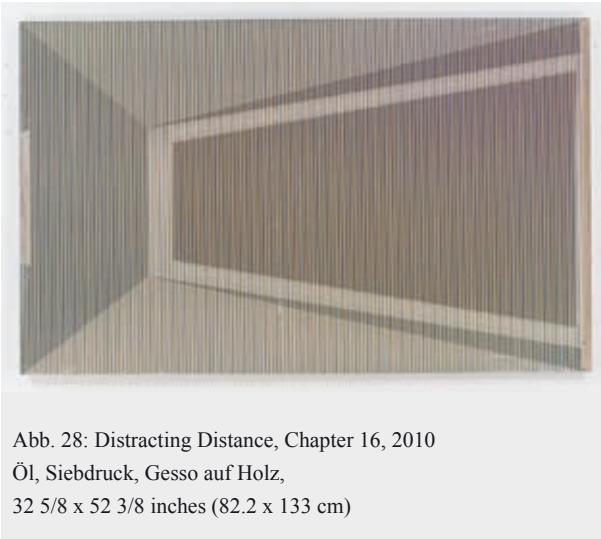


Abb. 28: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Öl, Siebdruck, Gesso auf Holz,
32 5/8 x 52 3/8 inches (82.2 x 133 cm)

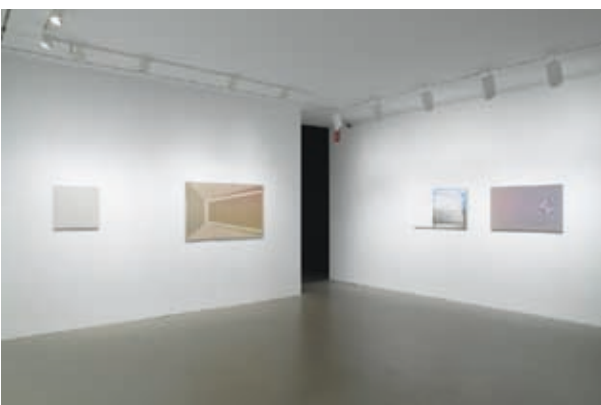


Abb. 29: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Whitney Biennale 2010
Installationsansicht



Abb. 30: Distracting Distance, Chapter 16, 2010
Whitney Biennale 2010
Installationsansicht

Die Reihenfolge der Abbildungen richtet sich nach der Reihenfolge in der Installation im Whitney Museum.

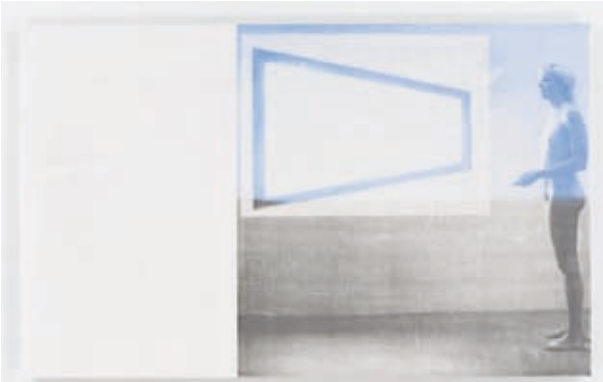


Abb. 31: Distracting Distance, Chapter 16 (A Woman in the Sun - blue), 2010, Siebdruck, Gesso auf Holz, 24 3/4 x 40 inches (63 x 101.6 cm)

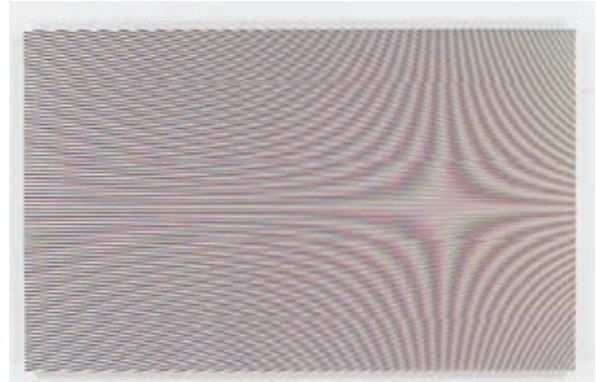


Abb. 32: Distracting Distance, Chapter 16 (RGB), 2010 Siebdruck, Gesso auf Holz, 24 3/4 x 40 inches (63 x 101.6 cm)

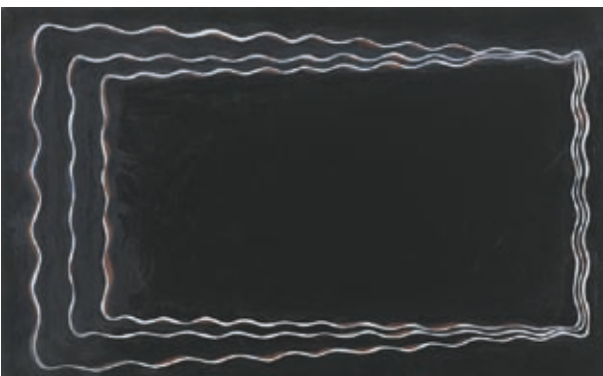


Abb. 33: Distracting Distance, Chapter 16, 2010 Gesso auf Holz, 12 3/8 x 20 inches (31.4 x 51 cm)



Abb. 34: Distracting Distance, Chapter 16, 2010 Gesso auf Holz, 12 3/8 x 20 inches (31.4 x 51 cm)

Abb. 33 und 34 sind nur im Kataloag *Spine* abgebildet. Sie waren nicht im Whitney Museum ausgestellt.

ANASTAS formuliert es ähnlich, sie geht noch weiter: R. H. QUAYTMANS Vokabular der mehrfachen Ebenen und ausgewogenen Gestaltung nehme zum Teil Bezug auf die formale und kulturelle Aufgabe der Architektur, neue Blickwinkel und Raumeinheiten zu schaffen. Das Fenster und das photographische Siebdruckbild, durch das wir *A Woman in the Sun – with Edges* sehen, seien Sucher des Raumes „innerhalb“ des Bildes. Das Werk sei auch eine Studie über die Verwandlung von Architektur in zweidimensionale Ansichten von Medien oder Inhalten, eines Fensters oder Bildschirms.⁶³

*

Es geht noch einmal zurück zum Bild mit HARDY (Abb. 24): Die Aktaufnahme bildet sie in ihrer vollen Größe ab, sie ist also leibhaftig präsent, und steht neben dem Fenster von BREUER. Das Licht kommt aus Richtung des Fensters (oder der Projektion des Fensters) und erhellt die Körperfront. Sie hält eine Zigarette in der Hand. Zusammen mit dem Schambein bildet sie das Zentrum des Bildes. In dem langen Querformat bildet der Akt eine Vertikale, einen Kontrapunkt. Jedoch wird der Akt, die Vertikale, beschnitten. R. H. QUAYTMAN hat ein Trapez als (so meine Vermutung) letzte Schicht aufgebracht – es gibt die seitlichen Flächen der Holzplatte, des Bildgrundes wieder –, dessen obere Seite HARDYS Kopf und untere Seite ihre Füße beschneidet, ähnlich wie ein echtes Fenster ein Subjekt auch beschneidet. Bei R. H. QUAYTMAN verursacht die Abbildung als Trapez, dass die Figur HARDY aus ihrer statischen Position gebracht wird.

Die Szene auf dem Gemälde HOPPERS zeigt einen Innenraum, ein privates Schlafzimmer, darin steht im Profil eine Frau, der Blick nach innen gerichtet, die ebenso wie HARDY frontal vom Licht erhellt wird. Bei HARDY war der Blick vergleichsweise offen. HOPPERS Bild umreißt ein psychologisches Umfeld, so ANASTAS. Der Raum ist von der Sonne durchflutet, im Hintergrund befindet sich ein Fenster durch das man nach außen in den Himmel und in die Ansätze einer Landschaft schaut.⁶⁴ Wäre rechts im Bild nicht der Zipfel einer Gardine zu sehen, so könnte man vermuten, dass es bereits Abend wäre und ein Licht oder die tief stehende Sonne durch eine Tür fiele, die sich links außerhalb des Bildes befände. Der Schattenwurf der Frau und Lichteinwurf des sichtbaren Fensters schließen dies zwar aus, aber für einen kurzen Moment zeigt sich ein ähnlich verstörender Moment wie bei R. H. QUAYTMANS Gemälde.⁶⁵

Die Szene stammt aus seinem Haus, also aus seinem Privatbereich und ist dann ins Museum zur Betrachtung gelangt. Anders verhält es sich bei R. H. QUAYTMAN, bei der das Modell im Museum, einem öffentlichen Ausstellungsraum, posiert – auch rauchend, wie bei HOPPER. Da es sich um den selben Raum handelt, muss die Aufnahme zeitversetzt zur Anwesenheit des Betrachters vor dem Bild geschehen sein⁶⁶, „es war eine private Verabredung der beiden Künstlerinnen im Museum, als sollte der öffentliche Ausstellungsraum mit dem privaten, häuslichen Raum gekreuzt werden“⁶⁷.

*

Das Motiv des Fensters bezieht sich außerdem auch auf R. H. QUAYTMANS Op-Art-Bilder. Das RGB-Farbmo-

63 ANASTAS 2012, 195

64 Es erinnert ein wenig an Gemälde von VILHELM HAMMERSHØI, obgleich HOPPERS Gemälde ungleich härter wirken.

65 Ich komme auf die Idee, das hintere Fenster für eine Projektion zu halten. Zudem erinnert mich das helle Bild rechts an der Wand an das kleine helle Bild von R. H. QUAYTMAN, das neben dem BREUER-Fenster hängt.

66 Diese kann wieder als ein Verweis auf die Arbeiten von DAN GRAHAM gelesen werden.

67 ANASTAS 2012, 196

dell, das für Fernseh- und Computermonitore – aktuelle Fenster in andere Räume – benutzt wird, verwendet sie in ihren Gemälden: Vom weitem sollten ihre Gemälde als leuchtendes Grau oder als Licht lesbar sein. Wenn man sich ihnen nähert oder schräg zu ihnen steht, verändert sich die Farbigkeit, je nach Winkel oder Lichtsituation in Richtung Rot, Grün oder Blau.

Ihr Verhältnis zur Poesie zeigt sich in dem Titel dieses *Chapters*: Er ist eine veränderte Zeile des jüdischen Dichters OSSIP MANDELSTAM⁶⁸. Es helfe ihr, so sagt sie, über Malerei nachzudenken als sei es Poesie, in das Blickfeld zu rücken, was die Grammatik, Syntax und das Vokabular des Bildes ist.

„In reading a poem, you notice particular words, and how each is not just that one word, but contains other words as well. The same is true for a painting.“⁶⁹

68 OSSIP EMILJEWITSCH MANDELSTAM (*1891 in Warschau; † 1938 bei Wladiwostok) war ein russischer Dichter.

69 STILLMAN 2010. Übersetzt: „Liest man ein Gedicht, so fallen einem bestimmte Wörter auf und [es fällt einem auf, CB] wie jedes einzelne nicht nur das eine Wort ist, sondern andere Wörter beinhaltet. Das Selbe ist wahr für Malerei.“



17 | 10.05.2013



18 | 14.05.2013



19 | 31.05.2013



20 | 01.06.2013



21 | 03.06.2013



22 | 04.06.2013



23 | 11.06.2013



24 | 17.06.2013



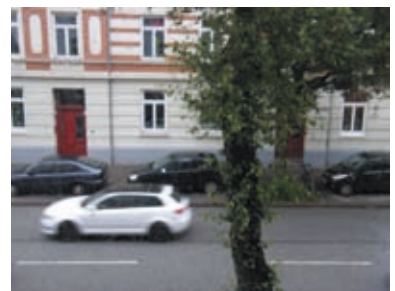
25 | 18.06.2013



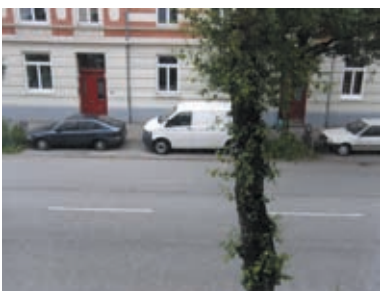
26 | 20.06.2013



27 | 21.06.2013



28 | 25.06.2013



29 | 27.06.2013



30 | 28.06.2013



31 | 22.07.2013

2 | TURN! TURN! TURN!

In diesem Teil der Arbeit, möchte ich zunächst verschiedene Raumbegriffe betrachten: Topografie, Topologie und der Vollständigkeit halber den *spatial turn*, der als Begriff in raumbezogener Literatur oft genannt wird. Diese Begriffe stammen nicht aus der Bildenden Kunst, sondern aus der Soziologie, die ihrerseits mit der Geografie wechselwirkt – aber diese Begriffe werden auch in der bildenden Kunst wirksam, ablesbar beispielsweise bei MICHAELA OTT: „Vor allem aber lässt der *spatial turn* [...] den Raumbezug der Künste erneut thematisch werden und bringt zahlreiche Tagungen zum Thema hervor. Dabei werden philosophische Raumkonzepte der Phänomenologie, des Poststrukturalismus und der US-amerikanischen Architekturtheorie mit Kunstproduktionen zusammengeführt.“⁷⁰ Im folgenden Teil A X B dieser Arbeit werde ich anschließend Malerei und räumliche Aspekte zusammenbringen und so möchte ich zunächst ein Verständnis für Raumbegriffe formen. So kann ich die Vielfalt von Räumlichkeit in den Blick nehmen, es wird deutlicher, an welchen Stellen es um Räumlichkeit geht.

Besonders seit dem Ende des 20. Jahrhunderts hat eine starke Rezeption der kultur- und sozialwissenschaftlichen Literatur stattgefunden, die sich mit Raumbegriffen auseinandersetzt. Ursprünglich aus der Human- und Kulturgeografie heraus gebildet, wurden die Begriffe in den Geschichts-, Sozial- und Kulturwissenschaften angewandt, dann von diversen weiteren Wissenschaften aufgegriffen – auch von den Kunstwissenschaften. Wie disparat die Verwendung der grundlegenden Begriffe in der Literatur ist, wird beim Lesen schnell bemerkbar. Es finden gar Verwechslungen der Begriffe *topografical*, *topological* und *spatial turn* untereinander statt. Trotzdem versuche ich einen möglichst kurzen Überblick über die Raumbegriffe zu geben. Ich beziehe mich in der Beschreibung der Raumbegriffe vorwiegend auf den Kultur- und Medienwissenschaftler STEPHAN GÜNZEL. Zahlreich sind aber die Autoren und Positionen in diesem Feld und es kann in dieser Arbeit nicht darum gehen, alle Positionen gegeneinander abzuwägen.

Einer der meistzitierten Leitsätze in der Theoriegeschichte des *spatial turn* ist bei MICHEL FOUCAULT zu finden: „Der Raum, das ist das, was tot, eingefroren, nicht dialektisch und unbeweglich sein soll. Demgegenüber soll die Zeit reich, fruchtbar, lebendig und dialektisch sein“^{71,72} Hierauf basieren wesentliche Gedanken zum *spatial turn*, der Name FOUCAULT scheint wie ein Phantom oder ein guter Geist in jeglicher Literatur zum Thema *Raum* immer wieder auf.

70 OTT / UHL 2005. In: GÜNZEL 2009, 15

71 FOUCAULT, MICHEL 2003, 46

72 EDWARD W. SOJA mit FOUCAULT: „Geschichte und Zeit seien mit «Prozess», «Fortschritt», «Entwicklung» oder «Dynamik» – also mit positiv besetzten Bewegungsbegriffen – konnotiert worden, wohingegen «Raum» als etwas Fix-Gegebenes, Starres, Totes gedacht worden sei, als Bühne, als Container, als Hintergrund oder bloße Umgebungsbedingung“. DÖRING, in: GÜNZEL 2010, 90 und →B: 2.3

2.1. | TOPOGRAFIE UND *TOPOGRAFICAL TURN*

Mit dem Begriff Topografie verbindet man im Allgemeinen Begriffe wie Gelände, Oberflächen, Höhenlinien, Gitter, Land- oder Weltkarten, Sichtbarkeit, metrische Systeme. All diese Begriffe haben bei näherem Hinsehen mit Verortung oder der Lagebeschreibung von Objekten zur Orientierung zu tun. Worin besteht nun die ausgerufenen Wende, der *turn*? Im Hinblick auf Räumlichkeit stehen insbesondere im deutschen Verständnis Fragen der Raumvermessung und ihrer technischer Verfahren im Vordergrund, während es im angloamerikanischen Bereich eher um das Verstehen anderer Kulturen geht, so KIRSTEN WAGNER über SIGRID WEIGEL⁷³. Der Begriff *topographical turn* gehe im Wesentlichen auf sie zurück⁷⁴. Sie betone „Fragen der Konstruktion von Raum als einem territorialen und historischen Gebilde“⁷⁵, habe dabei die Kartografie vor Augen „und damit sowohl den medialen Status von Karten als auch die politische Macht, welche Kartographen in ihrer Beschreibung der Welt auszuüben in der Lage sind“⁷⁶. Zur Kartografie schreibt KIRSTEN WAGNER, dass diese „als eine ›Raumschrift‹, die Räume nicht abbildet, sondern unter den spezifischen Bedingungen ihrer Medialität herstellt“⁷⁷.

Darüber hinaus rücken im *topographical turn* „Settings verschiedener Art“⁷⁸, insbesondere Räume des Wissens, in den Blick. Dies können zum Beispiel Labore sein oder „Schreibstuben und Analysezimmer“. „Im *topographical turn* geht es [...] vordringlich um Kontingenz“⁷⁹. Im Sinne einer „Berührung“ oder eines „unvorhergesehenen Zusammenfallens“ ist damit gemeint, dass z.B. Ergebnisse von Laboren weniger mit den Ergebnissen von Testreihen zu tun haben, als mehr damit, wer gerade an der Auswertung arbeitete, neben wem er saß und welches medizinische Journal er während seiner Interpretation neben sich aufgeschlagen hatte. Entscheidend ist hier (im Vergleich zur Topologie), dass das Setting *ursächlich* für das entstehende Denkmodell ist. (Die *strukturelle Ähnlichkeit* von Setting und Denkmodell ist dann wiederum Sache der Topologie.)

„Produktion und Rezeption von Wissen im Rahmen spezifischer Wissenskulturen“⁸⁰ nennt dies in ähnlicher Weise WAGNER und meint damit die Verbindung aus den „räumlich-materiellen Bedingungen der experimentellen Datengenerierung und der auf ihrer Grundlage formulierten Aussagen“⁸¹. Bereits MICHEL FOUCAULT zeige in seiner Studie *Überwachen und Strafen* von 1975, dass „gebaute Räume aufgrund ihrer Disposition und Materialität generell Einfluss auf kulturelle Praktiken und soziale Körperordnungen haben“. In der Studie werde deutlich, dass „Architektur eine Technik der Macht ist, mit der sich Körper im Raum anordnen und darüber beherrschen lassen“⁸².

73 WAGNER, in: GÜNZEL 2010, 103

74 Sie proklamierte, so WAGNER, den Begriff 2002 in: KulturPoetik 2002, 151-165, in GÜNZEL 2010, 103f.

75 GÜNZEL 2008, 223

76 ebd.

77 WAGNER, in GÜNZEL 2010, 100

78 GÜNZEL 2008, 223

79 WAGNER, in GÜNZEL 2010, 100

80 ebd.

81 ebd.

82 ebd.

2.2 | TOPOLOGIE UND *TOPOLOGICAL TURN*

Unter dem Begriff Topologie fallen Assoziationen wie Flüchtigkeit, Struktur, Projektion, Dehnung, Stauchung, Nachbarschaftsbeziehungen, Netze. Es geht also um Relationen und Beziehungen. Nicht nur Verwechselungen zwischen Topografie und Topologie finden schnell statt, sondern auch zwischen dem *topological turn* und dem *spatial turn*. GÜNZEL schreibt, dass der *topological turn* sich vom *spatial turn* ganz wesentlich unterscheidet. Vorweggenommen sei, dass sich der *topological turn* eher vom Raum abwendet. Nicht um die Transformation eines Raumes als solches geht es in der Topologie, sondern darum, was bei einer Transformation gleichbleibend ist⁸³. Bei einer solchen Transformation wird keine Struktur zerstört, Relationen oder Nachbarschaften bleiben erhalten. Bläst man z.B. einen Luftballon auf, so bleiben die „Nachbarschaftsbeziehungen der Orte auf der Außen- wie auch der Innenseite unveränderlich“⁸⁴ und weiter, „von Raumtransformationen im Hinblick auf Topologie zu sprechen, muss in der Konsequenz heißen, sich primär gerade nicht den veränderten Räumlichkeiten anzunehmen, sondern vielmehr den trotz aller Veränderungen gleich bleibenden Relationen“, so GÜNZEL.

Ein Diagramm ist ein bildhafter Ausdruck einer topologischen Relation. Solch ein Diagramm kann z.B. ein Plan eines öffentlichen U- oder S-Bahnnetzes sein. Vor 100 Jahren war dieser Plan vermutlich noch angelehnt an die räumliche Beschaffenheit des Geländes, Abstände zwischen den Haltestellen entsprachen einer räumlichen Ausdehnung. Aktuelle Pläne enthalten diese Informationen nicht mehr, die topologischen Lagebeziehungen jedoch sind sichtbar. FOUCAULTS Arbeiten können laut GÜNZEL zum großen Teil als „diagrammatische Beschreibungen verstanden werden: Die von Foucault analysierten Gefüge gehören zum Versuch, etwas zu schildern, das selbst nicht erscheinen kann, sondern nur durch den Vergleich seiner Ausprägungen greifbar wird: nämlich soziale und politische Macht.“⁸⁵ Besonders greifbar werde dies in seiner Studie zum Panopticon⁸⁶.

Für GÜNZEL sind, anders als bei WEIGEL und WAGNER (\rightarrow B: 2.1), Karten auch Diagramme. Sie „sind per se mit der Veränderung von Räumlichkeit befasst und stellen zugleich doch eine Präsentation dessen dar, was von der Varianz gerade ausgenommen ist“⁸⁷. Karten seien Ausdruck dessen, was der Mensch in ihnen feststelle. Sie stellen eine menschliche Raumeignung dar, die daher topologischer Art sei.

Für zwei Strömungen, die nämlich auf eine Beschreibung topologischer Relationen abzielen, ist dieses Konzept konstitutiv, dem Strukturalismus⁸⁸ a) und der Phänomenologie b)⁸⁹.

a) Ein Beispiel: In Teil 2.1. habe ich von Settings gesprochen. War solch ein topographisch nachweisbares Setting ursächlich für ein Denkmodell, so interessierte dies zwar in der Topografie, nicht aber in der Topologie. Hier ist die Frage nach strukturellen Ähnlichkeiten wichtig.

GÜNZEL schreibt: „Es ist [...] kaum verwunderlich, dass aus dem strukturalistischen Ansatz heraus aus-

83 Eine Kaffeetasse und ein Donut sind topologisch betrachtet das selbe. Das Eine kann in das Andere transformiert werden, beides ist ein Ding mit Loch. Vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mug_and_Torus_morph.gif (Stand: 29.11.2013)

84 GÜNZEL 2008, 222

85 ebd. 228

86 „Überwachen und Strafen“ wurde 1975 auf Französisch publiziert, ein Jahr später auch auf Deutsch.

87 ebd., 231

88 Wobei der Strukturalismus richtigerweise als Forschungsrichtung bezeichnet werden muss.

89 Vgl. Ott in \rightarrow B: 2

drücklich eine Anwendung der zunächst mathematischen Idee von Topologie auf die Gesellschaft, die Psyche und auch die Welt gefordert wurde⁹⁰ und später: „das Motiv der Relation oder relationalen Bestimmungen ist durch den gesamten Strukturalismus hin durch anzutreffen und geradezu dessen Markenzeichen⁹¹. Im Strukturalismus ist ein Sinnbild des Topologischen das Schachspiel. Es veranschaulicht Relationsbeziehungen zwischen den Figuren und Handlungsmöglichkeiten ausgehend von den Positionen. Solche differenziellen Beziehungen lassen sich gut durch ein Diagramm veranschaulichen⁹². Laut GÜNZEL ist das Diagramm der bildhafte Ausdruck einer topologischen Relation – wie bei dem vorhin erwähnten öffentlichen Bahnnetz.

b) Auch in der Phänomenologie des 20. Jahrhunderts findet das topologische Denken Anwendung. Bei EDMUND HUSSERL ist es der „Intentionalitätsgedanke“, der diese die Topologie ausmachenden Relationen beinhaltet: „Intentionalität besteht nach HUSSERL in der Bezogenheit des Bewusstseins auf die Welt“⁹³. GÜNZEL fasst zusammen: „Der Ort ist zwar im Raum, aber seine *Bedeutung* besteht darin, dass er in einer Hier-Dort-Relation eingebunden ist“^{94, 95}.

2.3. | SPATIAL TURN

Von den Begriffen *topografical* und *topological turn* ist der des *spatial turn* abzugrenzen. Im Gegensatz zur Topologie findet im *spatial turn* eine Hinwendung zum Raum statt.

„Mit dem Begriff *spatial turn* werden im Wesentlichen zwei Entwicklungen bezeichnet: die theoretische bzw. forschungspraktische Revalorisierung von Raum bzw. Räumlichkeit im Kategoriengefüge von Kultur- und Sozialwissenschaften seit Ende der 1980er Jahre sowie die (Wieder-)Entdeckung der Humangeographie als Impulsgeberin für transdisziplinäre Debatten“⁹⁶, fasst JÖRG DÖRING zusammen.⁹⁷

90 GÜNZEL 2008, 224

91 ebd.

92 GÜNZEL führt als Beispiel PIERRE BOURDIEU 1979 in „La distinction“ an.

93 GÜNZEL 2008, S. 229

94 GÜNZEL 2008, S. 229

95 Über Indexikalität Vgl. GRAW 2012

96 DÖRING, in GÜNZEL 2010, 90

97 Die etwas verworrene Begriffsgeschichte des *spatial turn* lässt sich zusammenfassen. Bezugnehmend auf DÖRING, wurde das Wort *spatial turn* von EDWARD W. SOJA 1989 formuliert, einem amerikanischen Humangeografen. Er kennzeichnet damit zunächst eine von ihm wahrgenommene Raumwende bei FOUCAULT, u.a. in „Von anderen Räumen“ von 1967. Der marxistische Sozialphilosoph HENRI LEFEBVRE erhält bei SOJA ebenfalls zentrale Bedeutung, dieser veröffentlichte 1974 „La production de l'espace“. Als Geograf beobachtet SOJA jedoch einen *spatial turn* nicht für sein eigenes Fach, sondern für die kritische Sozialtheorie. Und das ist das Wichtige: Damit bringt er sein „Fach als Kompetenzpartner für die Rauminteressen anderer Disziplinen ins Gespräch“ (DÖRING, in: GÜNZEL 2010, 90). Nach einer Publikation 1996 feiert SOJA den *spatial turn* bereits als „eine der wichtigsten intellektuellen wie politischen Entwicklungen des späten 20. Jahrhunderts“ (SOJA 1996). Nachdem LEFEBVRE durch die postmoderne Humangeographie entdeckt wurde, findet der Begriff *spatial turn* eine breite Resonanz.

Worum geht es SOJA in seinen Publikationen? Es geht ihm um einen Grundgedanken: Er „hält die räumlichen Aspekte unseres Weltbezugs für ebenso konstitutiv wie die zeitlichen“ (GÜNZEL 2010, 90). Mitte des 19. Jahrhunderts sei „die Kategorie des Raums jedoch systematisch vernachlässigt worden, zugunsten eines theoretisch-modernistischen Primats von der Geschichte [also der Zeit, CB] gegenüber Geographie. Der (postmoderne) *spatial turn* ziele nun auf eine Neu- oder Wiederbehauptung der Kategorie des Raums für die Sozialtheorie ganz allgemein“ (GÜNZEL 2010, 90). In diesem Zusammenhang zitiert er FOUCAULT: Geschichte und Zeit seien mit ›Prozess‹, ›Fortschritt‹, ›Entwicklung‹ oder ›Dynamik‹ – also mit positiv besetzten Bewegungsbegriffen – konnotiert worden, wohingegen ›Raum‹ als etwas Fix-Gegebenes, Starres, Totes gedacht worden sei, als Bühne, als Container, als Hintergrund oder bloße Umgebungsbedingung (SOJA 1996, das ursprüngliche Zitat findet sich in den einleitenden Sätzen zu in B:2, Fußnote 68).

SOJAS zweitem Bezugspunkt LEFEBVRE zufolge gilt „Für alle Räume – von den Mikroräumen des Alltags bis zu Makroräumen wie z.B. Nationalstaaten [...] : Der soziale Raum ist ein soziales Produkt“ (LEFEBVRE 1974). Dieses Axiom soll „der Vorstellung entgegenwirken, der Raum existiere gleichsam an sich, als leerer Container vor den Dingen und Praxen, die ihn füllen und besetzen“ (GÜNZEL 2010, 91).

Bereits 2008 schreibt GÜNZEL, dass der *spatial turn* in die Kritik geraten sei. Im Rückgriff auf FOUCAULT bestehe die Leistung und Relevanz des *spatial turn* darin, dass mit einem Gegengewicht zur „Dominanz der historischen Betrachtungsweise“⁹⁸ reagiert wurde. Damit sei die „Abwendung vom Glauben an die Wirkungsmächtigkeit der historischen Zeit und die Hinwendung zum Raum“⁹⁹ gemeint, die jedoch Probleme mit sich bringe: Tendenzen zu einem neuen Geodeterminismus scheinen auf, die insbesondere von der Human- und Kulturgeographie kritisch betrachtet werden. „Diesem werde durch eine Rematerialisierung und damit einhergehende Renaturalisierung des Raumes Vorschub geleistet, wie sie in den Sozial- und Kulturwissenschaften zu beobachten ist“¹⁰⁰ oder anders: „Raum als Focus der Betrachtung soziokultureller Zusammenhänge [laufe, CB] letztlich auf eine Gleichbehandlung von Gesellschaft und Naturraum hinaus“¹⁰¹. Andere Fragen der Räumlichkeit, die nicht auf eine „Gleichschaltung von Kulturraum und Naturraum hinauslaufen, da sie nicht bei einem physikalisch-substantiellen Begriff“ ansetzen, gebe es auch, so GÜNZEL. Dies fasse eben der Begriff der Topologie. Und so sei der *spatial turn* gerade nicht als Ersatz für den Begriff *topological turn* zu verwenden. Der *topological turn* habe eine Relevanz in den Raumtheorien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und setze sich ab vom Raumdenken der Vorkriegszeit, dessen Diskurs geopolitisch gefärbt gewesen sei. Es gehe heute also nicht um eine Aufwertung der Kategorie Raum, sondern unter dem *topological turn* fasst GÜNZEL das spezifisch Neue im Denken von Räumlichkeit. Der *topological turn* wende sich nicht dem Raum zu (wie der *spatial turn*), sondern wende sich eher vom Raum ab, „um Räumlichkeit in den Blick zu nehmen“¹⁰².

Drei verschiedenen „Formanten“ werden von LEFEBVRE unterschieden, die „als Teilmomente an der Produktion des Raums beteiligt sind: Das «Wahrgenommene», das «Konzipierte» und das «Gelebte» bzw. «Erlebte»“ (ebd. 91f.). Dem entsprechen eine Dreierheit räumlicher Begriffe, die von diesen Produktionsweisen abgeleitet sind: (1) die «räumliche Praxis», (2) die «Repräsentationen des Raumes» und (3) die «Räume der Repräsentation». Der Sinn dieser dreistelligen Konstruktion besteht in der „Gleichrangigkeit seiner Teilaspekte bzw. in der Gleichzeitigkeit von deren Wirksamkeit“ (ebd. 92).

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass SOJA seine Auffassungen u.a. im Rückgriff auf FOUCAULT und LEFEBVRE entwickelt, bzw. auf seinen Interpretationen dieser Schriften. SOJAS Schriften wiederum wurden auf breiter Ebene aufgenommen. Da SOJAS Publikationen weite Rezeption fanden, ist es allerdings nicht unwesentlich zu wissen, dass dieser, laut GÜNZEL, LEFEBVRE in zwei Punkten missverstanden hat. SOJA entwirft ein dreistelliges Modell, das aber nicht kompatibel mit dem Raumbegriff bei LEFEBVRE ist (SOJA privilegiert den Begriff des Thirdspace. Bei SOJA ist der Firstspace der wahrgenommene Raum, der Secondspace ist der mentale, vorgestellte Raum und der Thirdspace meint den gelebten Raum, der den First- und den Secondspace aufnimmt.). Außerdem habe SOJA ein verengtes Verständnis vom wahrgenommenen Raum bei LEFEBVRE. SOJA nämlich „meint in viel stärkerem Maße den physischen, materiellen Raum – ganz im Sinne des altgeographischen «Erdraums», von dem Raumwirkungen ausgehen, an dem man sich stößt und der uns dadurch seine Bedeutsamkeit aufzwingt“ (ebd. 92). Dadurch werde der Raum aber auf seine Objektivität reduziert. SOJAS Rezipienten können so in diesem Raum „lesen“ – allen voran der viel rezipierte KARL SCHLÖGEL – (SCHLÖGEL 2003), Bedeutungen aus ihm extrahieren. Dieses unterschiedliche Verständnis, das von SOJA auf der einen Seite und das von LEFEBVRE auf der anderen Seite führt in Bezug auf das Raumverständnis in den Kultur- und Sozialwissenschaften und der Humangeographie zu Konflikten.

98 GÜNZEL 2008, 219

99 ebd.

100 WAGNER, in GÜNZEL 2010, 101

101 GÜNZEL 2008, 220

102 GÜNZEL 2008, 221

2.4 | VON ANDEREN RÄUMEN

Bereits in der Einleitung erwähnte ich den Rückgriff auf FOUCAULT in raumbezogener Literatur. Gerade wenn es um den *spatial turn* geht, beginnen die Ausführungen nicht selten damit, dass bereits FOUCAULT auf die Bedeutung des Raumes hingewiesen habe, nachdem das 19. Jahrhundert dasjenige der Zeit gewesen sei. Im *spatial turn* geht es gerade um eine Hinwendung zum Raum, wohingegen es im *topological turn* um Räumlichkeit geht. Der Rückgriff auf FOUCAULT erscheint daher ein wenig kurz-sichtig – oder es besteht schlicht eine Unklarheit über die Begriffe? In welchem Sinne nimmt er eine Hinwendung zum Raum vor?

FOUCAULT betrachtet *Raum*, aber er beschreibt vielmehr Beziehungen, Strukturen, Relationen. Er beschreibt Orte, die in Beziehung zu allen anderen Orten stehen und teilt sie ein in Utopien – irrealen Räume – und Heterotopien – reale Räume. Die von ihm beschriebenen Heterotopien finden sich, seinem ersten von sechs Grundsätzen nach, als „Konstante aller menschlichen Gruppen“, es gebe „wahrscheinlich keine einzige Kultur, die keine Heterotopien hervorbrächte“¹⁰³. Ebendiese Art der Untersuchung ist eine im topologischen Sinne. Er betrachtet zwar Räume, Orte, aber nur um deren Beziehungen zu untersuchen: es „ist der Versuch, zwischen Elementen, die über die Zeit verteilt sein mögen, eine Reihe von Beziehungen herzustellen, die sich als eine Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas ineinander Verschachteltes, kurz als Konfiguration erscheinen lassen“, denn die „Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden“.¹⁰⁴ So bezeichnet er selbst seine Beschreibung auch als „Heterotopologie“.

2.5 | INTERESSE AN RAUM

Festhalten lässt sich zunächst, dass es nicht das *eine* neue Raumverständnis gibt. Einen *turn* woher und wohin oder ein Vorher und Nachher lässt sich nur exemplarisch an vielen Einzelbeispielen ausmachen, einen Konsens zu finden scheint entweder sehr langwierig oder unmöglich. Selbst Raumtheoretiker sind sich nicht einig. Sichtbar wird, dass sich Wissenschaftler aus den vielfältigsten Bereichen dieser Thematik angenommen haben – auch eine Übersicht darüber zu behalten, fällt durchaus schwer, zumal oft nicht deutlich wird, auf wen oder auf welche Idee sich bezogen wird. Vielleicht ist es überhaupt die Beschäftigung mit dem Thema Raum, die festzustellen ist und die viele in ihren Bann zieht?

DÖRING schreibt erklärend, dass¹⁰⁵ der entscheidende Attraktor der „(gemäßigte) geographische Materialismus“¹⁰⁶ sei¹⁰⁷. Dies habe „mit den politischen Ereignissen nach 1989 zu tun: dem Ende des Kalten Krieges, der Verschiebung von Grenzen, der Globalisierung als raumbedingtem wie –verändertem ge-

¹⁰³ FOUCAULT, 1967, in: DÜNNE 2006, 321

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ unabhängig von der Auslegung der Schriften von LEFEBVRE

¹⁰⁶ Ich frage mich an dieser Stelle, wann dieser denn in einen nicht-gemäßigten geographischen Materialismus umkippen würde und ob das noch jemand merken würde? Kann es so einen Begriff überhaupt in gemäßigter Form geben? Es gibt ja auch keinen gemäßigten Extremismus oder gemäßigte Kunst. Sollte es sie geben, müsste es einem doch zu denken geben.

¹⁰⁷ , der von SOJA vorexerziert wurde, —>B: 2.3

schehen¹⁰⁸. Nachdem nach 1945 Begriffe wie Kulturgeografie und Geopolitik tabuisiert waren, bilde sich ein Bedürfnis danach, diese Begriffe zu erneuern, gebe es doch jene realhistorischen Umwälzungen, die ein „Interesse an Raumwirkungen, an Raum als Kondition oder Restriktion für politisches Handeln, an den sozialen und kulturellen Folgen relativer geographischer Lagen“ beleben.

Für die Medienwissenschaft beispielsweise bedeute dies, „jene Imperative des Raums in den Blick zu nehmen, die geeignet sind, Selbstbeschreibungen einer Gesellschaft [...] kulturell subversiv wie machtpolitisch höchst folgenreich zu unterlaufen.“ Eine solche Selbstbeschreibung kann die einer globalen Nonstop- oder einer mediengestützten Realtime-Gesellschaft sein, die den physischen Raum für längst überwunden hält. Jedoch bringen Medien den Raum nicht zum Verschwinden, sondern sie reorganisieren den Raum auf „soziotechnische Weise“¹⁰⁹.

Betrachtet man, so DÖRING weiter, die Texte von GEORG SIMMEL, z.B. in „Soziologie des Raumes“ (1903), so zeige die Ideengeschichte des *spatial turn* einen der Geschichte der Raumsoziologie inne liegenden Konflikt an, den einer materialistischen und einer sozialkonstruktivistischen Raumauffassung: SIMMELS Interesse gelte den „Räumlichen Projektionen sozialer Formen“ und über Grenzen schreibt dieser: „Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“. Damit sei er Vorläufer einer sozialkonstruktivistischen Raumauffassung¹¹⁰. Gleichwohl war sich SIMMEL bewusst, welche „Rückwirkungen diese (sozial erzeugten, gleichwohl materialisierten) Raumformen auf menschliches Handeln und gesellschaftliche Entwicklungen“ haben. Damit kann SIMMEL „als Vorläufer für die Raumagenda des *spatial turn* gelten“¹¹¹.

*

Eine bedenkenswerte und daher ausführlich zitierte Erklärung für das Interesse an „Raum“ gibt auch MARKUS SCHROER: Die *turns* lassen sich „als eine Art Gegenbewegung zu einigen vorherrschenden Trends in den Sozialwissenschaften verstehen: Gegen die Einschränkung des Sozialen auf die Beziehungen zwischen den Menschen werden Objektbeziehungen stark gemacht, gegen die Orientierung an zeitlichen Parametern wird der Raum wieder ins Feld geführt, gegen die Dominanz von Texten wird auf die Bedeutung von Bildern hingewiesen und gegen die Betonung des Bewusstseins wird wieder auf den Körper Bezug genommen. Wie man es auch drehen und wenden mag, artikuliert sich in all diesen *turns* zusammengenommen ein gewisses Unbehagen gegenüber einem eingeschränkten Verständnis von Sozialität und auch eine gewisse Sehnsucht nach Konkretisierungen. Es hat tatsächlich den Anschein, als gäbe es einen neuen Bedarf am Greifbaren, Materiellen, Konkretem und Evidenten. Wie kaum ein anderer Gegenstand scheint gerade der Raum – und in ähnlicher Weise auch der Körper – geradezu ein Garant für das Reale darzustellen, dem man sich – gleichsam ohne Umwege – wieder zuwenden möchte. Dabei gibt es durchaus die Tendenz, sich nicht mehr länger mit der Rede über den Raum, den Körper usw. zu begnügen, sondern sich ihnen selbst zuzuwenden. Die Gefahr dieser Tendenz besteht

108 DÖRING, in: GÜNZEL 2010, 93

109 ebd.

110, die LEFEBVRE fortschreibt und die dann von SOJA aufgenommen wird, →B: 2.3

111 DÖRING, in: GÜNZEL 2010, 94

darin, einer Art Unmittelbarismus das Wort zu reden, der souverän ignoriert, dass wir keinen unmittelbaren, sondern einen immer schon vermittelten Zugang zu den Dingen, Räumen und Körpern haben¹¹². Für eine soziologische Perspektive scheint mit jedoch wichtig zu sein, das offensichtliche Bedürfnis nach dem Konkreten und Greifbaren ernst zu nehmen – artikuliert sich darin doch eine tiefe Verunsicherung darüber, was unter den gegenwärtigen Bedingungen noch unter Wirklichkeit verstanden werden kann.¹¹³

112 Vgl. STURM 2011, 123: „Vielleicht war es Immanuel Kant, der Ende des 18. Jahrhunderts als erster Philosoph eröffnete, dass die Welt an sich dem menschlichen Verstand prinzipiell verschlossen bliebe; der feststellte, dass alles, was ist, immer nur vermittelt durch die dem Subjekt eigenen apriorischen Anschauungsformen und Kategorien wahrgenommen werden könne.“ In: BROCK 1995

113 SCHROER, in: DÖRING 2009



32 | 24.07.2013



33 | 26.07.2013



34 | 29.07.2013



35 | 01.08.2013



36 | 08.08.2013



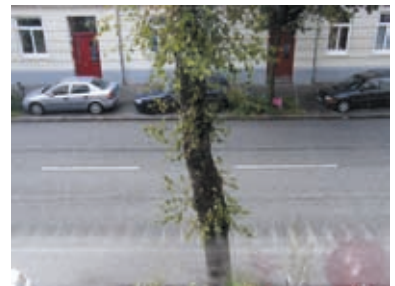
37 | 09.08.2013



38 | 12.08.2013



39 | 13.08.2013



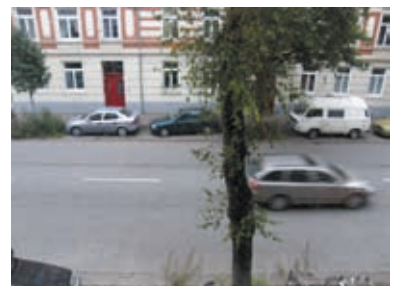
40 | 14.08.2013



41 | 15.08.2013



42 | 16.08.2013



43 | 19.08.2013



44 | 20.08.2013



45 | 21.08.2013



46 | 22.08.2013

3 | SPACE DELAY

Eine Wiederholung: *Wie kann Raum in Malerei erscheinen, bearbeitet, bedacht werden? In welchen Formen geschieht dies? Gemeint ist dabei nicht nur die Abbildung von Räumen mit Hilfe der Zentralperspektive, um eine räumliche Wirklichkeit nachzuahmen. Meiner Vorstellung am nächsten kommt Raum denken, ohne an dieser Stelle ganz genau zu wissen, was ich damit meine.*

Verwende ich solch einen Term, so schließen sich augenblicklich weitere Fragen an. Wer oder was 1. denkt und 2. Raum in Malerei? Kann man über Malerei Raum denken, im Sinne von Beziehungen oder Strukturen? Kann man so wie man in Bildern und durch Bilder denken kann, auch in Raum und durch Raum denken? Lässt sich Malerei wie eine Karte oder ein Diagramm lesen? Um was für einen Raum geht es eigentlich, einen irrealen oder realen, sind innere oder äußere Räume gemeint? Welche Rolle spielt der Bildträger und dessen Grenzen? Wo sind die Grenzen der Räumlichkeit, welche Funktion haben sie? Was schließen sie aus? Wo und wie findet eine Bewegung statt? Lassen sich Bilder vielleicht auch als kontraktiv, implodierend, einfallend beschreiben oder als expansiv?

*

Dieser Teil ist ein Versuch, die beiden Teile A und B zusammen zu denken/schreiben. An welchen Stellen erinnert das Eine an das Andere? Am liebsten würde ich dabei von einer „Anwendung“ der Raumbegriffe absehen und stattdessen den Raum als Medium des Denkens verstehen¹¹⁴. Wie gut das gelingt, kann ich schwer absehen, zumal ich mich dicht an den Teilen A und B entlang bewege, also Inhalte aus A und B wieder abbilde, repräsentiere und manchmal auch verschiebe. Um dem Anspruch zu genügen, müsste vielleicht ein völlig unabhängiger Text entstehen, der als Ausgangspunkt nur eine gemeinsame Idee oder Struktur hat.

*

„Relations, it seems, are what we think with, rather than what we think of.“¹¹⁵

*

So wie sich ein Setting¹¹⁶ und ein Denkmodell strukturell ähneln können, trifft dies eventuell auch auf das Setting Ausstellungsraum mit seinen Gemälden und dem Denkmodell des Betrachters zu. Da ich selbst die ganze Zeit Betrachter bin, habe ich die Hoffnung, dass sich das Setting auch auf das Denken innerhalb dieser Arbeit überträgt. Man denkt/schreibt ja nicht nur über Malerei, die Malerei macht einen denken/schreiben.

114 Vgl. PICHLER 2009, 11

115 PICHLER 2009, 26

116 In dem Wort „Setting“ steckt lat. „Situs“, die Lage. Der alte Name der Topografie war die *analysis situs* oder *geometria situs*. Erst Ende des 19. Jahrhunderts entstand die Topologie als eigenständige Disziplin. Vgl. PICHLER 2009

3.1 | AKTIVIERUNG DER BILDER

Es gibt selbstgenügsame Bilder und es gibt aktivierte Bilder, es gibt Bilder, die eher Filmen im Kino ähneln, in die man hinein schaut und Bilder, die in Relation zu anderen Bildern stehen, Bilder, aus denen eine Bewegung hinaus erfolgt. Was geschieht, wenn man als Betrachter nicht frontal vor einem Bild kontemplativ verharrt, sondern sich bewegt? Können Bilder selbst beweglich sein?

3.1.1 | DAS PROFIL

In einem Ausstellungsraum, in dem Bilder gezeigt werden, lässt sich häufig beobachten, wie ein Betrachter sich von Werk zu Werk bewegt. Er stellt sich vor ein Bild, betrachtet es und wendet sich dann dem nächsten zu. So verhält sich ein Bild ähnlich wie ein Film in einem verdunkelten Kinosaal, der Betrachter schaut „hinein“, verfolgt vielleicht eine Narration, es gibt ein „davor“ und „danach“. HOPPERS Bilder entsprechen eher dieser Vorstellung, dass man in sie wie in einen Film eintauchen kann, man fragt sich bei ihnen, was im nächsten Moment geschehen wird. Bei HOPPERS Bildern ist der Betrachter ein Voyeur.

Anders verhält es sich bei R. H. QUAYTMAN. In ihrem erstem *Chapter The Sun* arrangierte sie die Bilder in Reihen. In der Reihenfolge erinnerten die Bilder an Storyboards oder Momentaufnahmen eines Films. Sie verwendete Wiederholungen, Rhythmus und Reim, um Relationen zwischen den Bildern zu evozieren. Zugleich erinnerten die Bilder in Reihen an Wagen eines Zuges, dessen Aufgabe es ist, von Ort zu Ort zu fahren. Ihre Bilder sind zwar narrativ, aber nicht in dem Sinne, dass es ein direktes Vorher und Nachher einer fortlaufenden Geschichte gäbe. Sie ist an der Frage interessiert, wie sich das Auge vom Bild lösen kann¹¹⁷. Eher liegen mehrere Geschichten als Bilder, als Ebenen vor, was eine Bewegung aus dem Bild heraus verursacht. So, wie in dem Fresko in der Brancaccikapelle die Maler als Selbstporträts aus dem Bild heraus schauen, während die eigentliche Szene „weitspielt“ (Abb. 35/36). Oder wie bei dem Bild von RAIMONDI¹¹⁸ (Abb. 1), bei dem in Seitenansicht eine Nymphe sitzt, den Kopf über die Schulter wendet und aus dem Bild schaut. „Wenn Malerei eine Haltung haben könnte, diese wäre es“ sagt sie (→A: 1.1).

Um solch eine Seitenansicht geht es in R. H. QUAYTMANS Beschreibung des „Profils“ als Haltung eines Bildes. Ein Profil ist ein räumliches Gebilde. Man kann darunter Verschiedenes verstehen, ausgehend von der inneren Haltung, einer Bewegung vor dem Gemälde, oder der Materialität des Bildträgers:

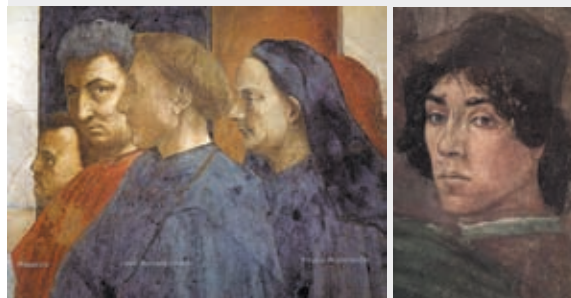


Abb. 35 (li.): MASACCIO, Selbstporträt mit MASOLINO (hinten li.), BRUNELLESCHI (re.) und LEON BATTISTA ALBERTI (2. v. re.)

Abb. 36 (re.): FILIPPINO LIPPI, Selbstporträt
Beide: Brancaccikapelle, Florenz (1426-1485)

¹¹⁷ WOLFRAM PICHLER weist auf die Unterscheidung von Handlungs- und Schauöffnungen hin. Er reflektiert „das Verhältnis der Öffnungen im Bild zur Öffnung des Bildes (zum Betrachter)“. Handlungsöffnungen regelten die bildinterne Kommunikation, die Schauöffnungen die Kommunikation zwischen Bildhandlung und Bildbetrachter. Die Öffnung des Bildes sei selbst von einer Art einer Tür oder eines Fensters, während umgekehrt die innerbildlichen Türen und Fenster als Bilder im Bild zur Geltung kommen könnten. PICHLER 2009, 49f.

¹¹⁸ MARCANTONIO RAIMONDI war ein italienischer Kupferstecher der Renaissance, er lebte im 15./16. Jahrhundert. Auf „Das Urteil des Paris“, auf das sich R. H. QUAYTMAN bezieht, bezog sich auch ÉDOUARD MANET. Die Gruppe rechts unten verwendete er 1863 für „Das Frühstück im Grünen“.

Durch ein Bild wird etwas verhandelt, vermittelt, es hat ein Profil, eine Position. Ein Beispiel aus dem Alltag: Jeder, der etwas anbietet, richtet sich solch ein Profil ein – man kennt das von einem Bewerber mit Bewerbungsschreiben oder einem Unternehmen mit Unternehmensprofil. Es macht jemanden oder etwas buchstäblich „greifbar“. Es ist ein Querschnitt und macht deutlich, was ihn oder es auszeichnet, von anderen unterscheidet, eine Haltung, „the stance“.

Um das Profil eines Bildes wahrnehmen zu können, muss man sich bewegen. Es ist nicht sichtbar, wenn man frontal vor einem Gemälde steht. Man nimmt es vielleicht indirekt wahr über einen Schattenwurf an der Wand. Aber verändert man seine Perspektive von einer Frontalansicht in eine andere, so gerät auch Anderes ins Sichtfeld, andere Bilder, der Kontext. So entfernt sich das Bild davon, ein einsames Fenster zu sein und wird Teil eines Satzes. Die Perspektive hat sich verändert, der monokulare Blick hat sich geöffnet, eine Lesbarkeit stellt sich ein, das Bild ist nicht mehr selbstgenügsam. Durch die Bewegung des Betrachters hat sich seine Wahrnehmung verändert. R. H. QUAYTMAN nannte dies „Bilder zu aktivieren“, ihr geht es um Relationen zwischen den Bildern, sie müssen gute Nachbarn sein. Jedes Bild wird von seinem Nachbarn beeinflusst. „Jedes Element steht dafür zur Verfügung, in Relation zu den anderen Elementen und in Relation zu ihren zeitlichen und sozialen Kontexten verstanden zu werden.“¹¹⁹ Sie beabsichtigte, „dass in einer Zeitfolge jedes Bild von dem anderen informiert wird“¹²⁰.

3.1.2 | IN(-)FORMATION

Was meint R. H. QUAYTMAN mit „informiert“? Wir haben es ja nicht mit zwei Personen zu tun, bei der die eine der anderen Wissen oder Daten zukommen lässt, ein Bild kann nachher nicht mehr oder anderes wissen als vorher, oder doch? Es wäre eine denkende Malerei, ein Quasi-Subjekt¹²¹. Vielleicht kann ein Betrachter etwas anderes über ein Bild erfahren, wenn er zuvor ein anderes gesehen hat oder sich mehrere im selben Sichtfeld befinden. Er erlangte dann ein anderes Wissen. Das informierte Bild hätte dann (für den Betrachter) eine veränderte Gestalt – in Inhalt oder Struktur. Gleiches betrifft den informierten Betrachter, der sich selbst in einem Prozess der Veränderung befindet.

In „Information“ steckt auch die „Formation“ (oder Bildung), also eine bestimmte Aufstellung mehrerer Objekte oder Subjekte. Jedes Bild würde dann von den anderen formiert, in eine Position gebracht, oder in eine Haltung. In einem Raum gäbe es eine Formation, die durch die Form des Raums bestimmt würde – oder: Eine Formation ergäbe einen Raum, über Begrenzungen hinweg. Oder noch anders: Eine Formation befände sich in einem Raum, dessen Wände sich bei einer Bewegung verändern. Ein Seitenblick zu DAN GRAHAM könnte aufschlussreich sein, er erscheint in mehreren *Chaptern* als Bezugsfigur: In *iamb, Chapter 12 (2008/9)* ist er auf einigen Siebdrucken abgebildet und in *Painters Without Paintings and Paintings without Painters* erscheint eine seiner Arbeiten. R. H. QUAYTMAN hatte 1992-95 als seine Assistentin gearbeitet, was sicher einen Einfluss auf ihre Arbeit hatte¹²².

119 Übersetzt aus QUAYTMAN 2011, 7

120 ebd.

121 Vgl. Graw 2012

122 R. H. QUAYTMAN im Gespräch mit POCHABA: „The other artists and scholars who I got a lot from were Robin Evans, Hubert Damisch, Dan Graham, Andrzej Turowski, Birgit Pelzer, Manfred Tafuri, and last but not least Rosalind Krauss.“ POBOCHA 2010

ERIC DE BRUYN verfasste den Text „Topologische Wege des Post-Minimalismus“, der maßgeblich von den künstlerischen Arbeiten GRAHAMS handelt. GRAHAM schrieb 1969 den Essay *Subject Matter*, in dem, so ERIC DE BRUYN¹²³, die Topologie zweifach erscheine, nämlich wortwörtlich und zum anderen sei sein Text selbst topologischer Natur¹²⁴. Es gebe folgende Unterscheidung zwischen „Information“ und „In-formation“: „»In-formation« bezieht sich auf einen statisch organisierten, mit quantifizierten Daten gefüllten Raum, während »In-formation« konnotativ auf den Prozess einer räumlichen und semantischen Zerstreuung¹²⁵ verweist. Erstere ist [...] einem gekerbten¹²⁶, stratifizierten Raum zugeordnet, während letztere sich mit einem glatten, deterritorialiserten Raum driftender Zeichen und Körper verbindet.“¹²⁷ GRAHAMS in-formatives Verfahren mache Zwischenräume ausfindig, „das Feld der In-formation ist jenen Zonen immanent, an denen [...] neuartige Subjektivitäten und damit neue Machteffekte im Entstehen sind“¹²⁸.

An erstere Interpretation, also der veränderten Gestalt des informierten Bildes und Betrachters, erinnert folgender Auszug aus GRAHAMS Essay:

„In place of the rigid notion of Euclidian geometry (as in »Minimal« sculpture), [this work] transform[s] the medium (rubber) as it (the medium) acts as a medium conveying its material in-formation [...T]he continous transformation of image in such »rubber-sheet« geometry correlates with the spactator's visual [field] (itself in the process of alteration, although usually at a much slower rate of change) itself shifts in a topology of expansion, contraction, or skew.“¹²⁹

Dabei ist die *rubber sheet geometry* eine geläufige Bezeichnung für die Topologie. Es geht zurück auf die mögliche Transformation zweier Objekte ineinander, sofern die Nachbarschaftsbeziehungen der Punkte erhalten bleiben.

Wenn R. H. QUAYTMAN darüber spricht, dass ihre Bilder andere Bilder informieren, so ist damit eine Aktivierung in solch einem Sinne gemeint. Eine vermeintlich simple Geste, die R. H. QUAYTMAN vornimmt, stützt diese Interpretation: Sie greift auf den Gemälden häufig das Material ihrer Gemälde selbst auf, also die Holzplatten. Sieht man ihre Gemälde im Profil, so wird die Struktur der Platten sichtbar. Abbildungen dieses Profils nimmt sie auf der vorderen Bildfläche als Bildebene wieder auf. Sie erscheinen in Form eines lang gestreckten Trapezes, das sich aus den abgeschrägten Rändern des Bildträgers ergibt. Die Trapeze verweisen einerseits auf eine mögliche veränderte Hängung der Bilder in anderen Ausstellungszusammenhängen, andererseits verdeutlicht das Wechselspiel die Beziehung zwischen Bildfläche und Profil. Die Arbeit transformiert das Medium, das seine materielle In-formation vermittelt – und zwar in Beziehung zum Sichtfeld des Betrachters.

123 DE BRUYN, ERIC, in PICHLER 2009, 361ff.

124 „Der Text selbst verkörpert in seiner sich zerstreuen Struktur einen topologischen Transformationsvorgang.“, ebd., 368

125 Vgl. *Distracting Distance, Chapter 16*

126 Zum gekerbten und glatten Raum: Vgl. DELEUZE / GUATTARI 2010

127 DE BRUYN, ERIC, in PICHLER 2009, 372

128 ebd.

129 DE BRUYN, ERIC, in PICHLER, 2009, 361/368. Übersetzt: „Statt wie in der starren Auffassung euklidischer Geometrie (wie in der »Minimal«-Skulptur), transformiert [diese Arbeit] das Medium (Gummi) – ein Medium, das seine materielle In-formation vermittelt. Die fortwährende Transformation des Bildes in solcher »Gummifolien-Geometrie« steht in Beziehung mit dem Sichtfeld des Betrachters (, der sich selbst in einem Prozess der Veränderung befindet, obwohl in der Regel in einer viel geringeren Änderungsgeschwindigkeit), das sich [das Sichtfeld] in einer Topologie der Expansion, Kontraktion oder Neigung verschiebt.“

3.1.3 | VERFLECHTUNG

Indem R. H. QUAYTMAN das Profil und seine materielle Beschaffenheit als Bildebene einflechtet, hebt sie die Unterschiede nicht auf, sondern verdeutlicht beide „Pole“, um über das Zusammenspiel neue Zwischenräume entstehen zu lassen. Mit PICHLER gesprochen: „Der Bildträger und der Grund sind nicht der Malschicht bzw. der Figur untergeordnet, jene werden mit diesen verflochten“¹³⁰. Mit Verflechtung ist hier mehr gemeint, als zunächst anklingt, man habe es mit dem Wissen um Knoten, Zöpfe und Verkettungen, also der Topografie zu tun.

Die Verflechtung bildet ein Gegenstück zum „Tableau“ und dieses Verhältnis macht einen Aspekt anschaulich, der in R. H. QUAYTMANS Arbeit häufig anklingt. 2011 erschien übrigens ein Artikel über R. H. QUAYTMANS Arbeit mit dem Titel „Tabula Rasa“¹³¹. „Tabula“ steckt in dem Wort „Tableau“ und bedeutet „Tisch“ oder „Tafel“. Aber über diese erste Bestimmung hinaus habe das Tableau, so PICHLER zwei weitere Charakteristika: Das Tableau habe die Eigenart einer „Relationsstruktur“ und es habe als perspektivisch konstruiertes Bild die „innewohnende Macht, seinen Betrachter als ein Subjekt zu adressieren, das durch nichts anderes bestimmt wird als dadurch, dass es einen Punkt bzw. ein Loch im Bild auszufüllen vermag, nämlich den Augenpunkt, der in FILIPPO BRUNELLESCHIS Perspektiv-Experiment ja tatsächlich durch ein Loch markiert worden war“¹³². HUBERT DAMISCH habe ich sich damit befasst, ob sich das Tableau auch noch anders artikulieren ließe als durch die perspektivische Konstruktion. Er schlägt die Verflechtung vor. In einem Text über den Maler FRANÇOIS ROUAN beschreibt DAMISCH, wie dieser nicht *auf* einem Geflecht malt, sondern seine Malerei *in* einen Bildträger einflechtet und gerade dadurch seine Tableaus an Konsistenz gewinnen. „Entscheidend für den Bildbegriff der modernen Malerei seit [ÉDOUARD, CB] MANET ist DAMISCH zufolge nicht ihre sogenannte Flächigkeit [...], sondern die strukturelle Gleichrangigkeit der konstruierenden Elemente des Tableaus. [...] Der Bildträger und der Grund sind nicht der Malschicht bzw. der Figur untergeordnet, jene werden mit diesen verflochten. ROUANS Modernität beruht demnach nicht auf irgendeiner substanziellen Bestimmung seiner Tableaus, auch nicht auf der Art der Elemente, aus denen er seine Bilder gewinnt, sondern auf der spezifischen Relationierung dieser Elemente“¹³³.

Um zu verstehen, wie Verflechtung und Tableau zueinander stehen, führt DAMISCH das Bild des Schachspiels ein¹³⁴. Er vergleicht ROUANS Bildträger – offenbar ein Gewebe aus horizontalen und vertikalen Streifen – mit der textilen Übersetzung des Schachspiels. Schachbrettartige Muster seien bereits im Mittelalter zu finden gewesen, insbesondere aber später in der perspektivischen Malerei der Renaissance. In die Tiefe des Bildes geklappt dienten sie als Positionierungssystem für Figuren und Historien. „So gesehen, lässt sich das Renaissancetableau als eine spezifische Transformationsgestalt eines älteren Dispositivs begreifen. Das verflochtene Tableau [...] stellt sich dann aber wiederum als eine

130 PICHLER 2009, 45

131 GALVEZ schließt den Artikel mit der Betonung des Begriffs „Tableau“. Er tut dies mit dem Hinweis auf R. H. QUAYTMANS Bildfläche als einem Raum der Aktivität, statt eine aufnahmebereite Oberfläche [engl. *receptive surface*] zu sein. Das Tableau sei ein Ort, an dem man schreibe. Es führe auf, was man als die Aktivität des Schreibens bezeichnen könne, als die Arbeit an der Form im noch so kleinsten Detail unter Berücksichtigung der kleinsten Bewegung, sei es ein Buchstabe oder eine Sichtweise. Das Tableau in R. H. QUAYTMANS Händen sei ein Ort vieler möglicher tabulae. GALVEZ 2011

132 PICHLER 2009, 43ff.

133 PICHLER 2009, 45

134 PICHLER 2009, 45ff.

Transformation des perspektivischen Bildes der Renaissance dar“. Um im Bild des Schachspiels zu bleiben, kann man sich vorstellen, dass es wieder hochgeklappt wird und mit dem Bild zusammenfällt. Die Figuren werden in das Muster eingeflochten, „und zwar so, dass die Differenz von Figur und Grund überhaupt problematisch wird“. Dadurch gewinne das Bild an Dicke und Dichte, mit R. H. QUAYTMAN gesprochen: an Höhe des Profils. „War das System des klassischen Tableaus durch das *eine* Loch des Augenpunkts und die *eine* Öffnung des imaginären Sichtfensters definiert [...], so tritt im modernen Verflechtungsparadigma an die Stelle dieser Einzahl eine Vielzahl von Löchern oder Öffnungen, die sich zwischen den einzelnen Elementen der Verflechtung auf tun und durch die etwas hindurchgehen oder passieren kann. DAMISCH spricht diesbezüglich auch von einer Vielzahl von – über die ganze Bildfläche verstreuten – Blicken oder (Sicht-)Bezügen (*regards*)“.

In R. H. QUAYTMANS Gemälden findet ein Zusammenspiel der beiden Gegenstücke Tableau und Verflechtung statt. Eine Transformation des Einen in das Andere findet unter Bewahrung der Distanz zueinander laufend statt. Als Achse im Zwischenraum dieser beiden Größen ließe sich vielleicht als Zäsur ein Fenster einsetzen. (→A X B: 3.3.2)

3.1.4 | ABSCHATTUNG

Eine weitere Verbindung zur Topologie ergibt sich über HUSSERL als Begründer der Phänomenologie, die auf die Beschreibung topologischer Relationen abzielt. HUSSERLS Begriff der „Abschattung“ erinnert an das „Profil“ und die „Aktivierung der Bilder“ bei R. H. QUAYTMAN. Die Intentionalität ist der zentrale Begriff seiner Phänomenologie (→B: 2.2) und damit gemeint war die Bezogenheit des Bewusstseins auf die Welt. „Im Zuge dessen wird Wahrnehmung als die Konstitution von Objekten im Feld möglicher Sichtbarkeit verstanden: Unabhängig davon, wo sich ein Ego im Raum befindet, ist dessen Bewusstsein vektoriell erfasst, und das heißt: auf die Objektwelt bezogen.“¹³⁵ In dem Moment, in dem wir uns etwas bewusst sind – z.B. ein Bild –, belegen wir dies mit einem Sinn. Ändert sich die Wahrnehmung des Bildes, bedeutet es, dass sich der Sinn ändert.

Abschattung bedeutet nun, dass „uns Gegenstände nie als ganze Einheit präsentiert [sind, CB], sondern [sie, CB] zeigen sich uns nur in Seitenansicht. Nie haben wir die vollständige Perspektive auf sie, was letztlich der völligen Unwahrnehmbarkeit des Gegenstandes entsprechen würde. Voraussetzung der Wahrnehmung ist deshalb die Perspektive, die damit aber auch gleichzeitig die Verborgeneheit der Sache ausmacht“¹³⁶. Die eingenommene Perspektive verschattet jeweils die anderen möglichen Seiten, allerdings verweist die wahrgenommene Seite auf die anderen. Ein solcher Verweisungszusammenhang erscheint bei R. H. QUAYTMANS Gemälden, wenn sie den monokularen Fokus eines Betrachters ins Wanken bringen möchte. In einem Interview mit PAULINA POCHABA beschreibt 2010 R. H. QUAYTMAN ihr Interesse für solche Abschattung: Als sie für *The Sun* nach ŁÓDŹ fuhr, wandte sie sich der polnischen Bildhauerin KATARZYNA KOBRO¹³⁷ zu. Sie replizierte eine ihrer Skulpturen, machte zahlreiche Fotografien und druckte sie via Siebdruck auf Holz-

135 GÜNZEL 2008, 229

136 <http://de.wikipedia.org/wiki/Phänomenologie> (Stand: 29.11.2013)

137 KATARZYNA KOBRO (geboren 26.01.1898, Moskau; gestorben 21.02.1951, Łódź) war eine polnische Bildhauerin deutsch-lettscher und russischer Herkunft. Sie vertrat konstruktivistische Raumkonzeptionen.

platten. Sie mochte es, dass in keiner der Fotografien die Skulptur von allen Seiten gesehen werden kann. Konzeptuell knüpfte dies an ihre Idee an, dass auch jedes Gemälde nicht das Ganze zeigt. Sie versucht durch Fotografie diesen Punkt hervorzukehren.¹³⁸

Gegenstände sind dann abgeschattet, wenn es einen Betrachter gibt, aus dessen Perspektive ein Objekt wahrgenommen wird. „Hier und Dort [haben, CB] [...] nur einen «Sinn», wenn es ein Ich – oder einen Ich-Pol der Relation – gibt, das an einem Ort steht, (von) wo es spricht¹³⁹. Entscheidend für die Beschreibung ist aber nicht der Ort, sondern, dass die Artikulation erfolgt. Anders gesagt: Der Ort ist zwar im Raum, aber seine Bedeutung besteht darin, dass er in einer Hier-Dort-Relation eingebunden ist.“¹⁴⁰ Was bedeutet das für den Betrachter von R. H. QUAYTMANS Gemälden? Das bedeutet, dass die Artikulation aus der Relation heraus erfolgt. In *Spine* schrieb R. H. QUAYTMAN, dass der Titel *Distracting Distance* aus einem Gedicht von MANDELSTAM stammt: „The distracted distance ist still as beautiful“ – „Die zerstreute (zerfahrene, wahnsinnige) Distanz ist immer noch ebenso schön.“ Und weiter schiebt sie „Ich vermute die Zerstreuung (Zerfahrenheit, Ablenkung) meines Publikums, und dadurch male ich zur Bewegung hin, weg von dem Gesicht der Malerei, hin zu seinem Profil.“

3.1.5 | VERBINDUNG ZU DEN WÄNDEN

Durch die Entscheidung, ihren Bildern ein Profil zu geben, ist die vordere Bildfläche größer als die rückwärtige, das Bild kommt dem Betrachter förmlich entgegen. Man könnte die Kanten als Linien verlängern und stünde im Raum wie in einer Konstruktion zur Zentralperspektive. Dort wo die Linien hinten zusammenlaufen, ist der Fluchtpunkt. Das Entgegenkommen wird verstärkt durch den Schattenwurf der Bilder auf der Ausstellungswand. In dem Katalog *Spine* wird nicht ersichtlich, welche Tiefe der Bildträger hat. Vermutlich ist er recht dünn, vielleicht 2-3 cm¹⁴¹. Es entsteht eine Spalte zwischen dem Bildträger und der Wand. Das Bild schwebt eher vor der Wand als dass es hängt.

Durch diese Art der Hängung bekommen die Bilder eine Leichtigkeit, die ihr Pendant in der Poesie findet. Hingegen die Auswahl der Bezüge hat mehr Gewicht: die real existierenden Orte, ihre kunstgeschichtlichen Referenzen oder autobiografische Einwüfe. Im Vergleich zu den Inhalten, ist die direkte materielle Verbindung zu dem Ausstellungsort verhältnismäßig substanzarm. Vielleicht kann das Bild so besser Teil des Feldes werden, des Netzes, das sich durch die Inhalte aufspannt. Es hätte seinen Ort so selbsttätig verändert. Es macht den Eindruck, als wäre es gelöst von den Mauern der Ausstellungsinstitution, der Galerie, als wäre es unabhängig – obgleich jedes *Chapter* zu dem Ort der Ausstellung in Verbindung steht. Es erinnert an die Unabhängigkeit, die R. H. QUAYTMAN sich selbst gab, als sie beschloss *Chapter* anzulegen und sie in Form

138 POCHABA 2010

139 „Hier“, „Dort“ und „Ich“ erscheinen als Zeichen, Indexe, die also im zeitlichen und räumlichen Bezug zum Sprecher stehen. Malerei als Form der Zeichenproduktion zu begreifen, ist ein Versuch ISABELLE GRAWS, einen medienunspezifischen Malereibegriff zu entwickeln. Sie stellt eine Frage im topologischen Sinne: „Worin könnte die Spezifik der Malerei angesichts von Veränderungen bestehen, die zu ihrer Entspezifizierung geführt haben?“ Malerei als Zeichenproduktion verfüge über die besondere Fähigkeit, die Gegenwart eine (abwesenden Person) – die ihrer Schöpferin – zu suggerieren. Der indexikalische Charakter der Zeichen verleihe dem Produkt subjektive Züge, der sich auf den Wertbildungsprozess auswirke. GRAW 2012

140 GÜNZEL 2008, 229

141 In Ausstellungsansichten wird dies ersichtlich, z.B. http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/1.htm und http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/momentum15_2009/17.htm (Stand: 29.11.2013)

eines Buches zusammenzufassen, um ihrer eigenen Arbeitsweise, dem kontinuierlichen Arbeiten mit oder ohne Ausstellungen, entgegenzukommen.

*

Seit den 70ern wurden Untersuchungen zu „Räumen des Wissens“ vorgenommen, um zu ergründen, wie die Architektur von Räumen ihrer „Neutralität enthoben und als Akteure von Wissensproduktion kenntlich gemacht“¹⁴² wird. Der Museumsraum ist ein solcher Raum des Wissens, der für jede Ausstellung verändert wird. R. H. QUAYTMAN schafft über den Ausstellungsraum die räumlich-materiellen Bedingungen, die eine bestimmte Art der Produktion und Rezeption von Wissen möglich macht, aufgrund derer Aussagen formuliert werden. Bei R. H. QUAYTMAN funktioniert dies in verdoppelter Weise, indem sie den Raum nicht bloß als Container, als etwas schlicht Gegebenes hinnimmt, sondern die räumliche Situation in ihren Gemälden wieder aufführt und der Akteur nun zweifach vorhanden ist. Dieser doppelte Raum hat aufgrund seiner Anordnung Einfluss auf die Wahrnehmung des Werks und die Körperordnungen im Raum. Solche Ordnungen im Raum bringen Denkmodelle hervor und es mag Strukturähnlichkeiten zwischen Ersterem und Zweiterem geben. Das heißt, vielleicht sind die räumlich-materiellen Bedingungen strukturell den formulierten Aussagen ähnlich.¹⁴³

3.2 | OSZILLATION

R. H. QUAYTMANS Bilder oszillieren zwischen einer Zweidimensionalität und einer Räumlichkeit. Vermutlich betrifft dieses Oszillieren nicht nur die Wahrnehmung der Bilder, sondern auch den Arbeitsprozess R. H. QUAYTMANS selbst. Mal scheint sie sich dem Raum zuzuwenden, mal wendet sie sich ab und nimmt Räumlichkeit in den Blick – dies geschieht im Wechsel. Sie selbst beschrieb es als linsenförmige Perspektive, als Hin- und Herschalten. Im Umgang mit ihren Malquellen geschieht etwas Ähnliches: Mal wendet sie sich den Quellen zu und mal wendet sie sich ab, um das Sichtfeld des Betrachters in den Blick zu nehmen.

Im Nachdenken über Perspektive baute R. H. QUAYTMAN Modelle von Räumen und positionierte darin Gemälde und Spiegel. Sie fotografierte diese Räume und band die Fotografien wiederum in ihre Gemälde ein – eine Vorgehensweise, die sie noch immer verwendet. In ihren Gemälden spiegelt sich der Raum wieder und damit der Betrachter, weil er das Gefühl hat, seine Anwesenheit sei vorweggenommen worden, er und sein Sichtfeld wurden mitbedacht. Über diese Spiegelung vollzieht sich nochmals jene Bewegung aus dem Bild hinaus, die bereits bei der „Aktivierung der Bilder“ benannt wurde (\rightarrow A X B: 3.1). War GRAHAM bekannt für seine Time Delay-Arbeiten, so könnte man bei R. H. QUAYTMANS Gebrauch der Bildstrukturen vielleicht von Space Delay-Arbeiten sprechen. Die Gemälde eröffnen einen Raum, der Knotenpunkte enthält, sie bringen Zwischenräume hervor, sie „agieren“, R. H. QUAYTMAN entwirft ein Gefüge, ein „Netz“¹⁴⁴: Sie überträgt die Fotografie eines Raumes als eine von mehreren Bildebenen auf den Bildgrund, dieses Bild wird im Ausstellungsraum angebracht und verhält sich dort in relationaler Weise. Es ist, mit FOUCAULT gesprochen, eine Konfiguration (\rightarrow B: 2.4). Aber in der Wahrnehmung ihrer Arbeiten gibt es auch Momente, in denen die Aufmerksamkeit zur Oberfläche zurückgelenkt wird, zum Profil, zur Materialität. Ihre Bildformate sind klar abgesteckt, Proportionen

142 WAGNER, in GÜNZEL 2010, 100

143 Möglicherweise bezieht sich das selbst auf die Struktur dieser Arbeit.

144 „Netz“ ist ein Begriff, der mit der Topologie einhergeht. Das Analogon in der Topografie wäre das „Gitter“.

austariert, es gibt nun ein „Gitter“, an dem die Figur orientiert ist, wie ein Gitter in einem Layoutprogramm, an dem ein Text sich ausrichtet, der in einem bestimmten Winkel abgeschrägte Bildgrund, die Hängung an einer bestimmten Position an der Wand, all dies erinnert an Raumvermessung, metrische Systeme und Verfahren der Topografie.

*

Beispielhaft für die Hinwendung von Räumlichkeit zur Oberfläche und Materialität ist der Vorgang, der durch das Wahrnehmen des Siebdrucks ausgelöst wird. Der Siebdruck abstrahiert ein Foto, er materialisiert es und lässt die Aufmerksamkeit zur Bildfläche zurückschnappen – es geht wieder um das Haptische, die plane Oberfläche, das Zweidimensionale, es geht darum, warum und wie Malerei funktioniert (\rightarrow A: 1.1). Es ist das Zurückschnappen zur „Malerei, deren erste Referenz ihre eigene Realität ist“. Diese eigene Realität ist die Basis, „the foundation of abstraction“, auf die Gegenständliches, „subject matter“, eingebracht wird. Farbe, Linie und Oberfläche.

Vier Linien, Geraden und Diagonalen, bilden ein Trapez. R. H. QUAYTMAN verwendet diese Figur, um sich auf Perspektive zu beziehen. Ist die Form abgeleitet von einem Fenster, so tritt es durch die Abstraktion als solches zurück. Es erscheint als Sammlung von Diagonalen und könnte ebenso gut die Ansicht eines Buches sein, dass in einem Regal steht und zum lesen oder blättern herausgezogen werden kann. In *The Sun* erinnert es an Gleise (\rightarrow A: 1.2).

Wissend, dass bei R. H. QUAYTMAN die Bewegung zum orthogonalen Objekt eine wichtige Rolle spielt, könnte das Trapez ein Fenster sein, das „auf dem halben Weg“ ist. Säge man ein reguläres vertikales Fenster von vorne oder ein horizontales von unten, so erschiene es rechteckig, alle Winkel hätten 90°. Säge man es von der Seite, so erschiene es als Linie oder Balken. Nur wenn man seine Perspektive verändert, sodass man außer einer Durch-, Ein- oder Aussicht auch einen Über-blick hat – ohne seine Distanz zum Fenster wesentlich zu verändern –, so erschiene das Fenster in Form eines Trapezes. Es wäre dann eine Projektion der veränderten Perspektive auf eine zweidimensionale Fläche. Auf dem Gemälde selbst, hat es als Form die Kraft, die Statik von Figuren in ein oder aus einem Gleichgewicht zu bringen.

*

Die *Pattern* funktionieren an zwei Polen der Bewegung: körperlich anziehend und abstoßend, attraktiv und rückweisend. R. H. QUAYTMAN schreibt in *Spine*:

„Op paintings are totally non-hierarchical, the exact opposite of perspective. The perspectival in a picture shows what is known, situating an object and a subject. In distinction, optical, or op, is about the unknown, because there is no object. Op works like humor or sex, simultaneously stimulating the yes and no buttons. This optical burn between sight and blindness starts a ripple towards an equivalent oscillation in the photo-based images between the »real« and the two dimensional.“¹⁴⁵

Der Wechsel in die Räumlichkeit gelingt im Falle der *Pattern* als Erweiterung der „foundation of abstraction“. Als All Over Paintings sind die Siebdrucke der *Pattern* über die gesamte Bildfläche gezogen. Diese

145 QUAYTMAN 2011, Umschlagseite „Medium“, unpaginiert. Übersetzt: „Sie sind nicht hierarchisch und das genaue Gegenteil von Perspektive. Das Perspektivische in einem Bild zeigt das Bekannte, platziert ein Objekt und ein Subjekt. Im Unterschied dazu handelt Op vom Unbekannten, weil es kein Objekt gibt. Op funktioniert wie Humor oder Sex, stimuliert gleichzeitig die Ja- und Nein-Knöpfe. Dieses optische Einbrennen zwischen Sicht und Blindheit ruft eine leichte Reaktion hervor, die ein Pendant in der Oszillation der auf Fotografie basierten Bilder findet, zwischen dem „Realen“ und dem Zweidimensionalen.“

„foundation of abstraction“ erweitert sie, indem sie eine Verschiebung von der geraden Fläche zum orthogonalen Objekt vornimmt, das Gemälde aktiviert: Je nach Punkt oder Winkel der Annäherung, ändert sich die Wahrnehmung der Farbigkeit des Gemäldes und kann zur Destabilisierung des Betrachters führen, das heißt, die eigene körperliche Positionsänderung im Raum ändert die Wahrnehmung. Die nahe Sicht auf die Bilder ähnelt dem Blick auf einen Fernseher oder Monitor. Entfernt man sich, so verändert sich die RGB-Palette hin zur Farblosigkeit.

Wenn die Gemälde offen sind für diese „Zerschlagung und Verschiebungen“ ($\rightarrow^A: 1.1$), lässt sich jene Lesbarkeit herstellen. Diese wird unterstützt von den *Captions*, die als Interpunktionen fungieren. Im Satz haben Interpunktionen die Funktion, den Satz zu ordnen, zu strukturieren. Sie stellen eine bestimmte Lesbarkeit und damit Interpretation sicher.

In *Painters Without Paintings and Paintings without Painters* gelingt die Oszillation, beginnend mit dem Bremsvorgang beim Betrachten des Bildes mit FRASERS Performance ($\rightarrow^A: 1.3$). Das Bild wirkt sehr stabil und klassisch. Durch die Fotografie, diesen Ausschnitt, hat R. H. QUAYTMAN FRASERS Monolog zum Stillstand gebracht, die Narrationslinien verflacht. FRASER verstummt und wird zum Objekt der Malerin R. H. QUAYTMAN und des Betrachters.

Der vermeintliche Verlust öffnet jedoch den Blick für bestimmte Sichtfelder bzw. Theorien und wie diese durch den Körper begrenzt sind. Laut ANASTAS sagen R. H. QUAYTMANS Bilder genau darüber etwas aus. Sie nimmt dies zum Anlass, um folgendes zu formulieren: „Die Analysen und Medien, die man dem Wirken dieser Künstler-Autoren zuschrieb, sind nichts Feststehendes, sondern stellen vielmehr physische und konzeptuelle Entwicklungen von Ideen dar – zwischen dem Ich und dem anderen, zwischen Formen, die sich mit der Kultur und kulturellen Positionen kreuzen – in einer fortwährenden, lateralen und zyklischen Bewegung.“¹⁴⁶

CRAIG OWENS beschrieb im Hinblick auf den Betrachter und das Betrachtete eine ähnliche zyklische Bewegung^{147, 148}. Es geht um das klassische System der Repräsentation selbst, dass sich auf einer Leinwand entfalten kann.

*„The world seen that is prior to us ist precisely what, by looking out [...], confirms or acknowledges us. But if we had not arrived to stand before this world to look at it, the priority of the world seen would not have been defined in the first place. Indeed, to come full circle, the world seen is before us because we [...] are what commanded its presence.“*¹⁴⁹

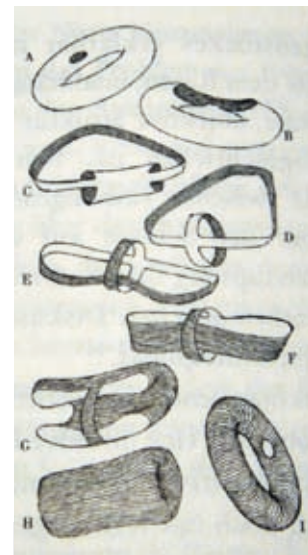


Abb. 37: Umstülpung.

146 ANASTAS 2012, 199

147 OWENS 1992, 99ff.

148 Er beschreibt in dem Textteil eine Interpretation durch SVETLANA ALPERS über „Las Meninas“ von DIEGO VELÁZQUEZ.

149 OWENS 1992, 101. Übersetzt: „Die Welt, die wir vor uns sehen [engl. prior., d.h. zeitlich und räumlich], ist – durch das Heraussehen – genau das, was uns bestätigt und anerkennt. Aber wenn wir nicht erschienen wären, um vor dieser Welt zu stehen, um sie anzuschauen, wäre die Vorzeitigkeit der gesehenen Welt gar nicht erst definiert worden. In der Tat, um zum Ausgangspunkt zurückzukehren, ist die gesehene Welt vor uns, weil wir es sind, die ihre Präsenz gefordert haben.“

3.3 | DAS FENSTER

„Perspektive“ kommt aus dem lateinischen „perspicere“ und bedeutet „hindurchblicken“, der Bezug zum Fenster liegt also bereits in dem Ursprung des Wortes. R. H. QUAYTMAN beschreibt in *Spine*, wie BREUERS Fenster für sie die perfekten Gegenstände sind, weil sie die Fensterhaftigkeit/Bildhaftigkeit mit der Idee der Zentralperspektive kombinieren.

Sehr verkürzt gesagt, wurde in der Renaissance mit der „Erfindung der Zentralperspektive“ das Bild zum Fenster, die Bedeutungsperspektive abgelöst. Statt Wichtigkeit in einem Nebeneinander verschiedener Größen auszudrücken, werden nun Positionen bestimmt, sowohl von Objekten oder Personen im Bild, als auch die des Betrachters vor dem Bild.¹⁵⁰

Was in einem Bild vorne liegt, erscheint „näher dran“ am Betrachter, ist realer. Was weit weg liegt, kann assoziiert werden mit Zukunft oder Vergangenheit, mit Erinnerung. Mit der Setzung eines Fluchtpunkts wurde zugleich der Betrachter – sozusagen als zweiter Fluchtpunkt – mit eingebunden, der Fluchtpunkt im Unendlichen findet seinen Gegenspieler im betrachtenden Individuum.

Übersetzt in Zeiger und Bewegungen erinnert dies an die Serialität in R. H. QUAYTMANS Arbeiten. Die Produktion der *Chapter* ist von ihr ohne Abschluss angelegt und wirkt daher potenziell unendlich. Der zweite Zeiger weist zum Ursprung, also zum Individuum und dem Ort des Schaffens. Wird etwas Serielles angefertigt, so zählt zwar das einzelne Glied, also ein einzelnes *Chapter*, jedoch gibt es auch die Erzählung einer Gruppe von Gemälden in Nachbarschaft zueinander oder der gesamten Serie, eine Art der Lesbarkeit, die „außerhalb der Grenzen der individuellen Einheit“ (→A: 1.1) liegt.

*

Motive und Maltechniken eines *Chapters* werden zusammengehalten von formalen und narrativen Beziehungen. Die Verbindungselemente reichen von den Abmessungen des Bildträgers über den Siebdruck, den Formen in den Bildern selbst, wie beispielsweise dem Trapez, der abstrahierten Form des Fensters. Das Fenster ist bei R. H. QUAYTMAN ein Motiv, dass über die *Chapter* hinweg immer wieder auftaucht. Es sichert Übergänge zwischen *Chaptern* oder einzelnen Bildern eines *Chapters*. Es erscheint als Scheibe in Fotografien, abstrahiert als Trapez, als Durchsicht in Gemälden, es wird bedacht als Sichtfeld, es erscheint in Bezug auf Monitore in Form der *Pattern* und als reales Objekt. Das Fenster fungiert als Öffnung zwischen einem pluralistischen Innen und Außen (→A: 1.2), es „wirkt [...] als Vermittlungswerkzeug“¹⁵¹.

Die Topologie hat es nicht mit der Transformation eines Raumes als solchen zu tun, sondern nimmt in den Blick, was sich trotz seiner Transformation als Gleichbleibend erweist. „Es geht um Relationen, die selbst nicht räumlich (im Sinne von Ausdehnung oder Materialität) sind.“¹⁵² Betrachtet man jede Ausstellung, jedes *Chapter*, als Transformation und beobachtet was gleichbleibend ist, so ließe sich das Verbindungselement

150 Wie verkürzt diese Darstellung ist zeigen die Beispiele der niederländischen Künstler PIETER BRUEGEL D.Ä. (16. Jh) und JAN VAN EYCK (15. Jh). Sie wurden beide als spätmittelalterlich eingestuft. In BRUEGELS Bildern komme ein nichtperspektivischer Blick auf die Welt zum Ausdruck, der aber nicht mehr der mittelalterliche gewesen sei. „Es gab diesen multiperspektivischen Blick, der auf Vielfalt, Heterogenität, Differenz und Kontingenz gerichtet ist und die Welt nicht auf das Auge des Betrachters hin ordnet, was jede perspektivische Bildordnung allemal impliziert“, so DANIELA HEMMER-TUGENDHAT. VAN EYCK konstruierte den Raum nicht perspektivisch, sondern mit optischen Mitteln. Er visualisierte ihn mit Licht und Schatten. In: HEMMER-TUGENDHAT 2010

151 MANSOOR 2012, 185

152 GÜNZEL 2008, 222

„Fenster“ als wesentliche und wiederkehrende Figur, als Knotenpunkt, benennen. R. H. QUAYTMAN nimmt sich mit jedem *Chapter* veränderten Räumlichkeiten an, aber die Relationen sind diejenigen, um die es bei der topologischen Betrachtung eigentlich geht.¹⁵³

3.3.1 | SICHTFELD UND AUSSCHNITT

Durch Fenster und durch die Mittel der Perspektive wird ein Sichtfeld erzeugt und begrenzt. Das Sichtfeld eines Betrachters – auch im übertragenen Sinne – könnte als Fenster gesehen werden, das aber physiologisch bedingt begrenzt ist und auch bloß einen Ausschnitt sichtbar macht. Und der sich im Fenster spiegelnde Betrachter ist beschnitten und seines Standpunktes beraubt, „für den und vor dem die Objekte – das Subjekt selbst natürlich eingeschlossen – in einem Rahmen repräsentiert sind“¹⁵⁴, so THOMAS KEENAN. „Die Form des Fensters transformiert die Topografie“¹⁵⁵.

R. H. QUAYTMAN zitiert für ihrem Katalogtext zum Kapitel *Distracting Distance* aus dem Essay von KEENAN „Windows: of vulnerability“, das ihr bei der Entwicklung des *Chapters* half: Das Fenster beziehe eine Theorie des menschlichen Subjekts als eine Theorie der Politik ein. Ob ein Subjekt einen öffentlichen oder privaten Status habe, sei definiert über seine Position relativ zu seinem Fenster, bzw. Sichtfeld. Das Fenster verstehe das Subjekt – durch Observierung aus dem Privaten heraus, durch das gerahmte Fenster – als Möglichkeit der Durchlässigkeit (wie eine permeable Membran) in die Öffentlichkeit hinaus. Das Fenster definiere den Ort und die Möglichkeiten des Subjekts und beinhalte eine Theorie der Politik innerhalb einer Theorie dieses Subjekts. Hinter dem Fenster sei das Subjekt ein wissendes (sehendes, theoretisierendes) Individuum, draußen nehme er öffentliche Rechte und Verantwortlichkeiten an, er erscheine, verhalte sich, greife in den Bereich ein, den er mit den anderen Subjekten teile.¹⁵⁶

In *Painters Without Paintings and Paintings without Painters* erscheint eines der Gemälde wie ein Vielfaches an Fenstern zu innenliegenden Bildern, die jeweils durch den fotografischen Ausschnitt begrenzt werden, vergleichbar zu dem Blick hinaus aus einem realen Fenster oder den Sichtfeldern eines Betrachters.

Die Fenster wirken ineinander verschachtelt. Es ist ein Muster, das sich selbst enthält und wie eine Matrjoschka ineinander gesteckt ist. Fenster in Fenster in Fenster in Fenster in Fenster, WARHOL in LAWLER in FRASER in MÜLLER in R. H. QUAYTMAN, Bildstruktur in Bildstruktur. Denkt man dies linear, so bilden sich entlang der Linie Knotenpunkte ($\Rightarrow^A: 1.3$). Eines stülpt sich aus dem vorher liegenden heraus. Etwas abseitig gedacht, erinnert es auch an einen vertrackten Verdauungsprozess, das englische Wort „intestines“ fällt mir ein, dass vom lateinischen „intestinum“ kommt¹⁵⁷ und sowohl „Darm/Eingeweide“ bedeutet, als auch „eingelegte Arbeit“. Jede Arbeit, jedes Bild, ist so gesehen eingelegt in ein anderes. Das Bild ist wie ein Labyrinth.

153 An dieser Stelle wird es schwierig, weil man den Begriff oder die Idee der Topologie nicht unfallfrei anwenden kann, ohne sich zu weit von dem mathematischen Verständnis zu entfernen.

154 KEENAN 1993, 127

155 ebd., 126

156 ebd., 132

157 <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=intestinum&l=de&in=&lf=la> (Stand: 29.11.2013)

Die Durchsichten dieser Fenster sind – im Ausschnitt – als einzelne Haltungen, Profile, festgehalten, als könnten sie eindeutig abgelesen werden – oder auch: die Perspektiven scheinen fest¹⁵⁸. Allerdings wird man in die Irre geführt, denn FRASER hatte eine Performance aufgeführt, als das Foto aufgenommen wurde. Die Kontemplation, in der sie zu sein scheint ist einer Momentaufnahme geschuldet. Der Betrachter, der weiß, was abgebildet ist, weiß etwas anderes, als derjenige, der „nur“ sieht, was da ist. Vergleichbar mit einem Reisenden, der Fotos heimbringt und sie jemandem zeigt – er sieht noch den ganzen Kontext, wie das Meer rechts und links weiterging, welcher Berg hinter ihm lag und wie der Himmel eigentlich viel blauer war, wohingegen der Nichtreisende den Ausschnitt sieht. Er baut sich in Gedanken vielleicht ein Modell – in dem Gemälde und Spiegel hängen.

3.3.2 | AUSSICHT UND LICHT

Ein Fenster ermöglicht eine Aussicht oder einen Lichteinfall. Das Licht macht es erst möglich, dass im Innenraum etwas sichtbar wird. Sehen oder sichtbar sein. Zum Chapter *Distracting Distance* gehört ein Bild, das nicht im Museum gezeigt wurde, in der Ausstellung nicht sichtbar war. In dem Katalog *Spine* ist es abgebildet: Es zeigt ein Auge (Abb. 34). Das Auge als Fenster zur Seele. Das Fenster als Auge zur Seele. Auf dem Gemälde geht das Augenlied über in ein weißes Band, das sich in zwei Flügel öffnet – ein Vogel mit langen Schwingen oder ein geöffnetes Buch. Der Augapfel starrt förmlich aus dem klaffend geöffneten Himmel hervor, der ohne Perspektive über das gesamte Format gezogen ist. Der Ausblick hinaus in den Himmel schaut zurück. „It looks like an eye.“¹⁵⁹

*

The Sun: Dieser Titel erscheint als Hinweis auf einen Ausblick oder eine Aussicht. Er ist dem Titel der gleichnamigen Zeitung entnommen, in der R. H. QUAYTMAN einen Artikel fand, der den Unfall ihres Großvaters und Urgroßvaters beschrieb. Er findet als Titel des *Chapters* und als bildliche Darstellung in den Siebdrucken Eingang in die Ausstellung.

Ein Zeitungsartikel erlaubt ein fern-sehen, es ist, wie durch ein Fenster zu schauen. Für R. H. QUAYTMAN ist der Artikel wie ein Fenster zu einer biografischen Gegebenheit, durch das sie schaut. Wie die in diesem *Chapter* verwendeten Fotografien versuchen diese Ausschnitte ein Thema zu zeigen, das außerhalb des Sichtfelds des Betrachters liegt. Diese Quelle lässt R. H. QUAYTMAN verschwinden und ersetzt sie durch ein Gemälde. Warum richtet sie diese Distanz ein? Und wie ist ihr Verhältnis vom Privaten zum Öffentlichen?

158 Vgl. QUAYTMAN 2011, 113: Übersetzt: „Ein Exzerpt des Presstextes, geschrieben von GARETH JAMES, erklärt: Vielleicht verbleibt jetzt, mehr denn in irgend einem anderem Zeitraum in der jüngsten Vergangenheit, die Vermutung einer makellosen Selbst-Identität zwischen den Objekten, die „Malerei“ genannt werden, und den Subjekten, die „Maler“ genannt werden, unbestritten (/unbefragt). Während wir vielleicht die neue Bereitschaft willkommen heißen, der Malereipraxis zu erlauben, ihre eigenen historischen und zeitgenössischen Anliegen zu generieren, riskiert die neue Übereinkunft die Art der Fragen unangemessen abzugrenzen, die in ihrem Namen gestellt werden können. Bedeutend für Debord, war nicht die Frage, ob Filmemacher, Theoretiker, Anarchist der bessere Name war, um seine Praxis zu beschreiben, sondern wie man die Benennung selbst verweigert. „Painters Without Paintings and Paintings Without Painters“ bringt die Produktion von 14 Künstlern und Kollektiven zusammen, für die einfache Identifikationen fraglich bleiben.“

159 KEENAN 1993, 122

Die Schreibweise ihres Namens „R. H. QUAYTMAN“ war ein erster Hinweis darauf¹⁶⁰. *The Sun* entstand bereits 2001, aber erst viel später erwähnt sie das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem über den genannten Auszug von KEENAN im Chapter *Distracting Distance*. Aber er fragt weiter:

„But what comes through a window? For if the window is the opening in the wall constitutive of the distinction between public and private, it is also the breaching of that distinction itself.“¹⁶¹

Allerdings sei der öffentliche Bereich nicht einfach draußen, wo ich erscheine, mich verhalte oder eingreife,
„If it is anywhere, the public is »in« me, but it is all that is now me in me, not reducible to or containable within »me,« all that tears me from myself, opens me to the ways I differ from myself and exposes me to that alterity in others.“¹⁶², (→ Vorbemerkung), 163

Eben unter einem solchen Licht verstehe ich die Fotografien R. H. QUAYTMANS für *The Sun*. Sie entstanden aufgrund persönlicher, individueller Erfahrungen, die zugleich kollektive waren (→A: 1.2). Bedarf es aber der Wendung vom Persönlichen in Kollektives und anders herum oder der Distanz, die sich in ihrer Schreibweise ausdrückt, die sich bereits im Titel *Distracting Distance* ankündigt, die sie schafft, indem die das Auge des Betrachters vom Bild lösen möchte? Vielleicht ist die Distanz wichtig, um die verschiedenen Pole oszillieren zu lassen, um Zwischenräume entstehen zu lassen, Lücken, über die hinweg oder durch die etwas transformiert werden kann. MANSOOR hatte sie als transitionale Räume, als Übergangsräume bezeichnet¹⁶⁴.

*

Einen Versuch, diese Zwischenräume zu beschreiben macht DANIEL HELLER-ROAZEN mit einem mathematischen Hilfsmittel, der Mittelwertbildung¹⁶⁵. Der Mittelwert bildet dann einen Schnitt, eine Zäsur. Je nach Art der Mittelwertbildung¹⁶⁶, ist die Distanz zu den Ausgangswerten unterschiedlich groß. Nimmt man nun nicht zwei Zahlen, sondern zwei Bezüge A und B, die voneinander verschieden sind und unterschiedliche Räume oder Sichtfelder darstellen, so stehen sie über den Mittelwert in einem Verhältnis zueinander. Der Mittelwert ist wie eine Art der Trennung, ein Schnitt, allerdings einer, der diese beiden über eine Relation verbindet und nicht trennt. Je nach Art der Mittelwertbildung erhalten A und B unterschiedliche Bedeutungen. R. H. QUAYTMAN schafft ein solches Mittel und die Malerei ist der Vermittler, nicht um die Distanz aufzuheben, sondern um eine Differenz einzufügen und gleichsam eine Brücke zu bauen.

Es geht nicht nur um R. H. QUAYTMANS eigenes Sichtfeld, sondern auch um dasjenige der Betrachter – ihr Sichtfeld und dasjenige, das sich von ihr selbst unterscheidet und der Andersartigkeit in anderen ausgesetzt ist.

160 Vgl. Vorbemerkung, Fußnote 2

161 KEENAN 1993, 132. Übersetzt: „Aber was kommt durch ein Fenster hindurch? Wenn das Fenster die Öffnung in der Wand ist, die konstitutiv ist für die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat, ist es auch der [Durch-, CB]bruch [oder die Schnittstelle, CB] dieses Unterschiedes selbst.“

162 KEENAN 1993, 132f. Übersetzt: „wenn es irgendwo ist, dann ist das Öffentliche «in» mir, aber es ist alles, das nicht in mir, nicht reduzierbar oder eindämmbar in «mir» ist, [es ist] alles, was mich von mir selbst losreisst, mich öffnet zu der Art, in der ich mich von mir selbst unterscheidet und dieser Andersartigkeit in anderen aussetzt“

163 Das Fenster ist dann zwar nicht hinfällig, aber es bietet keine Sicherheit mehr.

164 „Der Kunsthistoriker DAVID JOSELIT hat für eine solche Malerei, die ihre «Netzwerke» visualisiert, die treffende Formel von einer Malerei, die neben sich steht, geprägt [...].“ Er nennt sie „transitiv [...], mithin auf soziale Zusammenhänge bezogen. Die Grenzen einer solchermaßen «transitiv» gewordenen Malerei sind offenkundig instabil. Gleichwohl gehen zahlreiche Malereiausstellungen bis heute davon aus, dass die Malerei eine eindeutig abgrenzbare Entität sie. [...] Vorausgesetzt wird in all diesen Initiativen, dass wir wissen, was wir meinen, wenn wir «Malerei» sagen“. GRAW 2012, 17ff.

165 HELLER-ROAZEN 2012, 172ff.

166 Arithmetisches, geometrisches oder harmonisches Mittel. HELLER-ROAZEN 2012, 173

3.3.3 | HORIZONTALE UND VERTIKALE FENSTER

Die zwei verschiedenen Gemälde in *Painters Without Paintings and Paintings without Painters* (Abb.14/15) erinnern an die Unterschiedlichkeit vertikaler und horizontaler Fenster, die KEENAN diskutiert.

Horizontale Fenster,

„oriented toward the entrance of light rather than the presentation of a painterly view, finally correspond not to the »traditional space of perspectival representation« but to the technological »space of photography,« not to the form of the human but to something that displaces it.“¹⁶⁷

Das Gemälde mit GRAHAMs Projektor erinnert an ein solches horizontales Fenster, während das Bild mit FRASER Ausblicke und Perspektive aufgreift. Ersteres zeigt eine Arbeit, die mit Fotografie und Licht zu tun hat – oder eher mit dem fotografischen Überrest und dem Effekt projizierten Lichts (→A: 1.3). Zweiteres ist verbunden mit Sichtfeldern. Ersteres ist eine Abstraktion.

Das vertikale Fenster, von KEENAN auch als humanistisches Fenster bezeichnet, „gleichet der und beherbergt die stehende, schauende, repräsentierende Figur des Subjekts“, wohingegen das horizontale Fenster „ein Loch in die «schützende Bedeckung der Privatperson» reißt“. Durch horizontale Fenster kann nicht nur mehr Licht einfallen, es kann auch zu viel Licht einfallen – wie bei einer Überbelichtung einer Fotografie –, sodass „die Sicherheit des individuellen Subjekts und dessen Innenraum/Innerlichkeit, die sein Sehen gründen“ bedroht ist. Zuviel Licht bewirkt einen Zustand außerhalb der „rückversichernden Symmetrie von Selbst und Anderen, Menschlichem und Transzendtem, innen und außen. Wie könnte solch ein Licht diese Topologien stören?“¹⁶⁸

Das horizontale Fenster mit seiner Möglichkeit der Versetzung [engl. *displacement*] einer Person erinnert mich an die Abstraktionen R. H. QUAYTMANS. Ein Bild, das in einer Zentralperspektive angelegt ist, also einem vertikalen Fenster ähnelt, bestimmt die Position des Betrachters. Ich wiederhole nochmals, was R. H. QUAYTMAN schrieb (→A X B: 3.2): „Das Perspektivische in einem Bild zeigt das Bekannte, platziert ein Objekt und ein Subjekt“. Einem abstrakten Bild gegenüber ist dieses Verhältnis und seine Hierarchien in Frage gestellt. Es ähnelt einem horizontalen Fenster, durch das zuviel Licht scheint und den Betrachter aus seiner sicheren Position bewegt. Außer dem vertikalen und horizontalen Fenster führt KEENAN ein drittes Fenster ein, den Fernseher, der ein „anderes“, künstliches Licht emittiert. Die Fernseher, die KEENAN 1993 in seinem Essay erwähnt, können heute durch Monitore ersetzt werden, sie strahlen die gleiche Art Licht aus. R. H. QUAYTMANS *Pattern* haben einen klaren Bezug zu solchen Monitoren, den modernen Fenstern. Das *Pattern* als Op-Gemälde „handelt [...] vom Unbekannten, weil es kein Objekt gibt“, sie „sind völlig unhierarchisch.“¹⁶⁹

Ein vertikales Fenster, ein perspektivisches Bild, festigt eher den Standpunkt des Subjekts, legt Hierarchien und Körperordnungen an. Ein horizontales Fenster, eine Abstraktion, versetzt [engl. *displaces*] ein Subjekt, löst Körperordnungen und Hierarchien auf. Man denke zurück an die von R. H. QUAYTMAN im Bild und im

167 KEENAN 1993, 125. Übersetzt: „die eher nach dem Lichteinfall orientiert sind, denn nach der Präsentation eines malerischen Blickes, korrespondieren schlussendlich nicht mit dem «traditionellen Raum der perspektivischen Repräsentation», sondern mit dem technologischen «Raum der Fotografie», nicht mit der Form des Menschen, aber mit etwas, das ihn versetzt“

168 KEENAN 1993, 127f.

169 QUAYTMAN 2011, Umschlag, „Medium“, unpaginiert

Ausstellungsraum angelegten Körperordnungen und Sichtfelder, sei es in *Painters Without Paintings and Paintings without Painters* oder in *Distracting Distance*.

Man denke auch einmal zurück an FOUCAULT (\rightarrow B: 2.1), der Architektur als eine Technik der Macht beschrieb. Eine Person, die in einem beleuchteten Raum steht, von außen sichtbar durch ein vertikales Fenster, könnte der Beobachtung unterlegen sein. Schon durch das Gefühl einer möglichen Beobachtung, unterliegt sie einer Hierarchie. HARDY aber schaut offen zurück – nach außen.

R. H. QUAYTMAN reagiert auf Architektur, sie nimmt diese Technik der Macht auf und spielt sie aus: In *Distracting Distance* wird der Zusammenhang von Körperordnungen und Architektur sehr deutlich. Das Bild mit HARDY verunsichert die Betrachterpositionen, man wird getäuscht, muss schon genau hinsehen. Virtuell befindet sich der Betrachter in Begleitung der nackten HARDY im gezeigten Bild. Andere Figuren im Bild wie das Trapez, führen zur Fläche, zur Zweidimensionalität zurück, einer Oberfläche, der Topografie. Durch den permanenten Wechsel von Oberfläche und Räumlichkeit, durch die Aktivierung des Bildes, findet sie einen Weg die Hierarchien zu unterlaufen.

Im Gegensatz zur Architektur, die eine Technik der Macht ist, die deutlich Hierarchien aufzeigt, indem sie Körperordnungen anlegt, ist ein Gefüge, das selbst nicht erscheinen kann, anders geartet. Wenn FOUCAULT Gefüge analysiert, dann ist das ein Versuch, etwas zu schildern, was selbst nicht erscheinen kann (\rightarrow B: 2.2), bei ihm soziale und politische Macht. Was nicht erscheinen kann, wird im Gegensatz zur Architektur nur im Vergleich seiner Ausprägungen greifbar.

*

Die Schwierigkeit die Arbeit R. H. QUAYTMANS strukturiert zu beschreiben, liegt vielleicht begründet in den Dynamiken, die sie entfalten, über das ausstellungsspezifische Arrangement der Arbeiten im Raum, also das Nebeneinander- oder Gegenüberhängen bestimmter Bilder, die Verweise auf Ein- und Ausgänge im Ausstellungs- und Bildraum, die Verflechtungen von Vorder- und Hintergründen – vielleicht könnte das Zeichnen eines Diagramms helfen? Es wäre der Versuch, die Konfiguration zu beschreiben, das Gefüge „von Momenten der Trennung und Verbindung im Raum“¹⁷⁰. Ein Diagramm ist der bildhafte Ausdruck einer topologischen Relation, es enthält Informationen über Lagebeziehungen. Von jeder Position aus – von jedem *Chapter* aus – gibt es Relationsbeziehungen zwischen den Figuren und Handlungsmöglichkeiten, wie in einem Schachspiel. Vielleicht manifestiert sich in diesem Versuch das Bedürfnis etwas zu ordnen, das selbst nicht erscheinen kann, weil es sich zwischen diesem Gefüge aufhält. Ich vermute, dass dieses nicht erscheinende Dazwischen eine körperliche Komponente hat, die man nicht nachvollziehen kann, solange man nicht physisch in der Ausstellung anwesend war.

3.3.4 | SPRACHE

„If architecture has anything to do with language, if it like the unconscious is «structured like a language», then the axis of the simile cannot be humanity, and certainly not some supposed power of expression, signification, representation, or communication. Indeed, each of these functions is in turn rendered possible and put in irrecuperable jeopardy by what we call language. Language gives no stable ground to humanity, makes no room for our signs and representations. If we do so, if we make images and express ourselves, we do so only at the risk of the selves we so desperately long to present and represent. For language intervenes in the lives of those who seek to use it with a force and a violence that can only be compared to ... light, to the tear of the blinding, inhuman, and uncontrollable light that comes through a window – something soft, that breaks.“¹⁷¹

3.3.5 | KARTEN

Liegt ein Fenster innen oder außen und in welche Richtung zeigt es? Durch ein Fenster lässt es sich von außen hinein und von innen hinaus blicken.

Auffällig ist, dass in R. H. QUAYTMANS Bildern der Blick immer von innen nach außen fällt, als ob es wieder nicht „in etwas hinein“ sondern „aus etwas hinaus“ ginge. Zum Vergleich: HOPPER malte viele Einsichten von außen nach innen. Selbst seine Figuren scheinen dies verinnerlicht zu haben, denkt man noch einmal an sein Modell auf dem Bild *A Woman in the Sun*. R. H. QUAYTMAN wendet die Haltung nach außen.

Durch ein Fenster hinaus zu blicken, fällt erheblich leichter – jedenfalls bei Tageslicht–, als der Blick durch ein Fenster hinein. Möchte man von außen nach innen schauen, so muss man schon näher heran gehen. Der Blick aus einem Fenster kann eine Anonymität besser bewahren, der Voyeur bleibt in Sicherheit, es ist meist der Blick vom Privateren in Öffentlichere, oder vom Öffentlichen ins noch Öffentlichere (schließlich ist ein Museum oder ein Zug nicht privat). Draußen befindet sich ein offenes Feld. R. H. QUAYTMAN führt ein ähnliches offenes Feld im Ausstellungsraum ein.

Für Außenräume gibt es in der Regel Landkarten, für den Innenraum konstruiert R. H. QUAYTMAN strukturell ähnliche Karten, virtuelle Straßennetze, durch die man sich bewegen kann. Sie gibt Hinweise zur Orientierung, steckt Gebiete ab, in denen ihre Arbeiten funktionieren, ihre Räume sind genau vermessen und eingerichtet. Karten werden nicht linear gelesen, sondern das Arrangement wird als Bild der Welt synchron erfasst. Jedes *Chapter* bildet andere Karten, die sich als Ebenen auffassen lassen und sich überlagern und durchkreuzen.

Im Innenraum entsteht eine virtuell aufgespannte Karte. Sie befindet sich horizontal im Raum, es gibt sogar Nachbarn, wie in einer kleinen Stadt, die Verbindungen, Zugverbindungen, in andere Städte hat. Außerdem lässt sich das einzelne Gemälde als vertikale Karte betrachten. Im Untergrund liegen weitere Karten, z.B. das Gemälde von HOPPER.

171 KEENAN 1993, 137f. Übersetzt: „Wenn Architektur irgendetwas mit Sprache zu tun hat, wenn sie wie das Unbewusste „wie Sprache strukturiert“ ist, dann kann die Achse des Gleichnisses nicht die Menschheit (/Humanität/Menschlichkeit) sein und bestimmt nicht irgendeine vermeintliche Kraft (/Macht) des Ausdrucks, der Bedeutung, Repräsentation oder Kommunikation. In der Tat wird durch das, was wir Sprache nennen, jede dieser Funktionen wiederum möglich gemacht und in sich nicht erholende Gefahr gebracht. Sprache gibt der Menschheit keinen stabilen Untergrund, macht keinen Platz für unsere Zeichen und Repräsentationen. Wenn wir es dies tun, wenn wir Bilder machen und uns selbst ausdrücken, tun wir dies nur unter der Gefährdung unseres Selbst, das wir so verzweifelt ersehnen darzustellen oder zu repräsentieren. Da Sprache im Leben derer dazwischenkommt, die danach suchen, sie mit einer Kraft und einer Gewalt zu verwenden, die nur verglichen werden kann mit ... Licht, mit dem Riss des Blendenden, Inhumanen, dem unkontrollierbarem Licht, das durch ein Fenster kommt – etwas weiches, das bricht.“

Karten lassen sich der Topografie oder der Topologie zuordnen¹⁷². Da der physikalische Raum nie gänzlich in eine Karte umgesetzt werden könne, argumentieren Vertreter des *topographical turn*, dass Karten manipulativ seien, ein trügerisches Bild der Welt vermittelten und im politischen Sinne eingesetzt würden. Karten stellten die Welt selektiv dar. Mit dem *topological turn* haben Karten jedoch zu tun, weil sie „per se mit der Veränderung von Räumlichkeit befasst [sind] und [...] zugleich doch eine Präsentation dessen [darstellen], was von der Varianz gerade ausgenommen ist“¹⁷³. Jeder Karte liegen zwei Geometrien inne, die der Projektion und die der Transformation. Die Modifikationen dienen der späteren Orientierung. Wenn beispielsweise ein Flugzeug Luftbilder aufnimmt, so werden die zusammengesetzten zentralperspektivischen Aufnahmen anschließend korrigiert, sodass die Ortsgebundenheit des Standpunktes entfernt wird. R. H. QUAYTMAN tut genau dies durch die Aktivierung ihrer Bilder.

Eine Karte ist also immer eine Verzerrung. Karten manifestieren sich abhängig davon, was der Betrachter feststellt. Oder in den Worten von WAGNER: Eine Karte ist eine „Raumschrift, die Räume nicht abbildet, sondern unter den spezifischen Bedingungen ihrer Medialität [als der Malerei, der Fotografie, des Siebdrucks, CB] herstellt.“

R. H. QUAYTMAN bildet Räume zwar ab, stellt sie aber auch her. Sie wechselt Perspektiven, stellt Ortsgebundenheiten her oder löst sie auf. Unterschiedliche Ebenen haben unterschiedliche Funktionen, die Ebenen berühren sich oder „fallen unvorhergesehen zusammen“, Kontingenz war das Stichwort. Statt einer Abbildung und damit eines „es ist so“, geht es um ein „es ist so, könnte aber auch anders sein“¹⁷⁴.

Wenn es denn eine Verunsicherung darüber gibt, was noch unter Wirklichkeit verstanden werden kann (→B: 2.5), so präsentiert R. H. QUAYTMAN jedoch keine Lösung, sie greift bloß die Fäden auf und macht sie sichtbar. Es gibt bei ihr verschiedene Wirklichkeiten und sie schaltet ihre Sicht hin und her.

172 Vgl. GÜNZEL 2008

173 ebd., 231

174 NIKLAS LUHMANN definierte den Begriff wie folgt: „Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.“ LUHMANN 1984, 152

Selbst die Wahrnehmung der Welt ist kontingent, ein Individuum kann also beispielsweise den Wald so, aber auch anders wahrnehmen: Einer wird das zu verarbeitende Holz und den Gewinn daraus wahrnehmen, ein anderer die Idylle und das Vogelgezwitscher. Keiner kann von sich behaupten, seine Wahrnehmung sei die einzig mögliche und richtige. Und keiner kann sicher voraussehen, wie der andere diesen Wald nun wahrnimmt aufgrund der Kontingenz des anderen.

Kontingenz beruht also auf Unterscheidungen und Konstruktionen, welche immer so und auch anders sein und gemacht werden könnten. Der Begriff bedeutet insofern eine Negation von Notwendigkeit und Unmöglichkeit.

4 | VERSUCH EINER ZUSAMMENFASSUNG

Bislang war diese Arbeit ein Versuch, über Malerei Raum zu denken. Dabei waren die Gemälde der Ausgangspunkt. Über die Beschreibung einzelner *Chapter* habe ich mich zunächst in die Arbeit von R. H. QUAYTMAN hineingedacht. Die Raumbegriffe haben mir dann geholfen darzulegen, wie R. H. QUAYTMANS Arbeit strukturiert ist. Wie ich in meiner Einleitung bereits erwähnte, war mein Vorgehen dabei eher von einer Suche geprägt als vom Nachgehen eines Ergebnisses, das ich von vorneherein schon kannte. Statt einer klaren Linie zu folgen, habe ich mich daher eher durch ein Netz bewegt. Ich wollte wissen, wie man in der Malerei *Raum* bearbeiten kann. Dabei habe ich vermutet, dass es so etwas wie *Raum denken* geben kann.

*

Im Hinblick auf den kommenden letzten Teil dieser Arbeit fasse ich einiges des bisher diskutierten zusammen: R. H. QUAYTMANS Gemälden gegenüber vollzieht sich eine Bewegung aus dem Bild hinaus statt hinein, ähnlich einer Figur, die seitlich gewendet aus dem Bildraum schaut. R. H. QUAYTMAN ist daran interessiert, wie sich das Auge vom Bild lösen kann, wie der monokulare Fokus ins Wanken gebracht werden kann. Um dies zu erreichen, wählt sie als (eines der möglichen) Mittel die Aktivierung ihrer Gemälde. Dies geschieht auf verschiedene Weisen:

A) Das Profil: Das Profil kann sich sowohl auf die Haltung, als auch auf die Bewegung vor dem Gemälde oder die Materialität beziehen. Es gibt ein Wechselspiel zwischen dem Bildträger und der Bildebene, die über die Abbildung des Profils auf der Bildfläche entsteht und eine Verflechtung bildet, die eine Vielzahl von Öffnungen hervorbringt, die Passagen, Blicke oder (Sicht-)bezüge erlauben.

B) Das Sichtfeld: Gemälde stehen in Relation zueinander und zum Sichtfeld des sich bewegenden Betrachters. Darüber verändern sie (Gemälde und Betrachter) ihre Gestalt, sie sind in-formiert.

Allerdings ist durch die je eingenommene Perspektive des Betrachters immer bloß eine Wahrnehmungsweise möglich, die jedoch auf die anderen möglichen verweist. Der ganze Gegenstand ist zeitgleich nicht sichtbar, er ist zerstreut. Die Formation bestimmt den beweglichen Raum.

C) Über zahlreiche Bildebenen der Gemälde, ihre Materialität und die Anordnung der Gemälde im Raum ergibt sich eine Oszillation zwischen Zweidimensionalität und Räumlichkeit, zwischen Abstraktion und „*subject matter*“, die als Pole in Distanz zueinander erhalten bleiben.¹⁷⁵

Durch diese Aktivierung der Gemälde entstehen Zwischenräume. Sie sind vergleichbar mit einem Raum, der zwischen zwei Zahlen liegt, in dem sich ein Mittelwert einfügen lässt, zu lesen als Knotenpunkt oder Zäsur. Die Zäsur äußert sich bei R. H. QUAYTMAN in Form des Fensters, das für sie „Bildhaftigkeit“ mit der Idee der „Perspektive“ kombiniert. Es erfüllt zahlreiche Funktionen. Als Verbindungselement sichert es Übergänge zwischen *Chaptern* oder Gemälden. Nimmt man das Gemälde als Vermittler an, so ist das Fenster eines der Vermittlungswerkzeuge.

Das Fenster erlaubt einen Blick nach außen und innen, es ist die durchlässige Membran zwischen „privat“ und „öffentlich“. Das Sichtfeld ist ein Ausschnitt, das bezogen auf einen Betrachter selbst als sein Fenster bezeichnet werden könnte.

¹⁷⁵ Oder in den Worten von MANSOOR: „Quaytmans Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab, in der jede Gattung ihrem gegenpart asymmetrisch in die Quere kommt“. MANSOOR 2012, 182

Ein Fenster ermöglicht eine Aussicht oder einen Lichteinfall. Licht macht eine Sichtbarkeit im Innenraum erst möglich. Vertikale Fenster korrespondieren mit Aussicht, dem malerischen Blick, horizontale Fenster mit Licht. Das vertikale Fenster gleicht einer stehenden und schauenden Figur, das horizontale Fenster reißt ein Loch in die schützende Bedeckung der Figur. Ein Zuviel an Licht vermag Körperordnungen und Hierarchien aufzulösen.

Ordnen lässt sich dies alles nur schwierig. Bei R. H. QUAYTMAN gibt es verschiedene Wirklichkeiten, sie schaltet ihre Sicht hin und her.

Es ist so, könnte aber auch anders sein.



47 | 27.08.2013



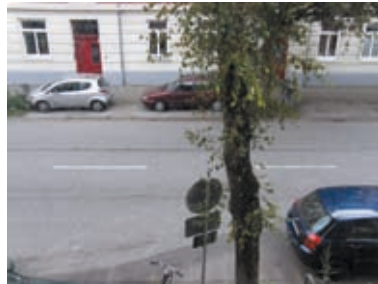
48 | 28.08.2013



49 | 02.09.2013



50 | 03.09.2013



51 | 04.09.2013



52 | 05.09.2013



53 | 09.09.2013



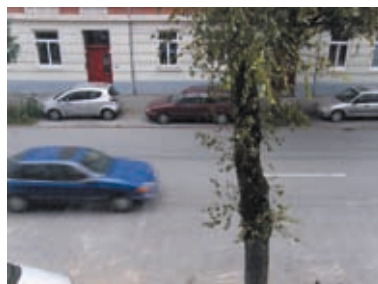
54 | 10.09.2013



55 | 11.09.2013



56 | 12.09.2013



57 | 13.09.2013



58 | 14.09.2013



59 | 15.09.2013



60 | 16.09.2013



61 | 17.09.2013

REDEN DES BLINDEN SEHERS TEIRESIAS¹ / RAUM UND KÖRPERLICHKEIT²

Die Anfälle des Landeis sind inzwischen sein Normalzustand geworden. Wenn er im Anmarsch ist, blecken Cops, Portiers, Hunde und Sekretärinnen die Zähne. Aus dem blonden Gott ist ein abscheulicher Aussätziger geworden. Gauner verändern sich nicht, sie zerbrechen, zersplittern – Materieexplosion im kalten interstellaren Raum treiben im kosmischen Staub davon und lassen einen leeren Körper zurück. Abzocker der Welt, es gibt nur einen Blödmann, den man nicht übers Ohr hauen kann : den Inneren Blödmann ... (S. 21)

Wohin gehen sie, wenn sie sich auf und davon machen und den Körper hinter sich lassen ? (S. 21)

Das Verlangen nach C entsteht nur im Gehirn, es ist ein Bedürfnis ohne Gefühl und Körper; Bedürfnis eines irdischen Gespensts, ranziges Ektoplasma, Auswurf eines alten Junkies, der an einem kranken Morgen vor sich hin hustet und spuckt. (S. 30)

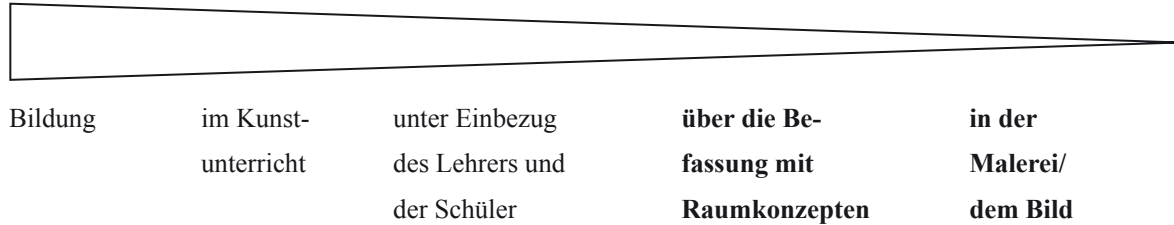
Wir gehen einen langen weißen Korridor hinunter. Benways Stimme dringt von überall und nirgends her in mein Bewusstsein ... eine körperlose Stimme, die manchmal laut und klar; dann wieder kaum zu hören ist, wie Fetzen einer Melodie in einer windigen Straße. (S. 42)

Benway zeichnet mit der Hand ein Muster in die Luft, und eine Tür öffnet sich. Wir treten ein, und die Tür schließt sich. Ein langer Krankensaal glitzert in rostfreiem Edelstahl, weiß gefließter Boden, Wände aus Glasbausteinen. Betten an den Wänden entlang. Niemand raucht, niemand ließt, niemand spricht. (S. 46)

¹ Die Reden des blinden Sehers TEIRESIAS waren für HÖLDERLIN eine Zäsur – wie in der Fußnote 12 beschrieben –, die zwei quantitative Darstellungen in ein Gleichgewicht bringen. TEIRESIAS wird in der griechischen Mythologie als von HERA erblindeter Prophet beschrieben. Zeus gab ihm die Gabe des Sehers und siebenfache Lebensdauer. In Werken der Neuzeit und in moderner Literatur erscheint er außerdem als Figur mit geschlechtlicher Ambivalenz.

² TEIRESIAS wechselt in der Mythologie zwei Mal das Geschlecht, bevor die wütende HERA ihn erblinden lässt. Er hatte zuvor gesagt, dass Frauen neun Mal mehr Lust empfinden können, als Männer. Damit hatte er das Geheimnis der Frauen verraten. Um Körperlichkeit geht es auch in obigen Textstellen, die ich entnommen habe aus BURROUGHS 2011. Damit bringe ich mit dieser Zäsur zwei Verweise auf Körperlichkeit in diese Arbeit hinein, ein Aspekt, der mir in dieser Examensarbeit sonst fehlen würde.

1 | WIE ICH IN DIE PÄDAGOGIK KOMME



Stelle ich einmal die Bereiche, die diese Arbeit betrifft, als Zuspitzung dar, so lässt sich sehen, dass ich im Teil I dieser Arbeit mit einem möglichen Zusammenhang der letzten beiden Bereiche befasst habe. Diese Skizze wäre auch in Kreisform denkbar, dann würde die Malerei bzw. das Bild wieder an Bildung anschließen.

Die Malerei von R. H. QUAYTMAN und die Raumbegriffe werde ich nun im folgenden Teil zum Anlass für eine Auseinandersetzung nehmen, um über Kunstvermittlung *von Malerei aus* zu schreiben.

Von Malerei aus ist angelehnt an das Modell der Kunstvermittlung „Von Kunst aus“ von EVA STURM. Sie schreibt „*Von Kunst aus* meint [...] dreierlei: Kunst wird zum realen Startpunkt einer Auseinandersetzung, Anfang oder Zwischenstation für eine Auseinandersetzung ist eine konkrete künstlerische Arbeit; Kunst bezeichnet eine Haltung, die Herangehensweise ist künstlerisch; und Kunst rückt als bezugsdisziplinäre Orientierung in den Vordergrund, die bildungsbezogene Auseinandersetzung lernt quasi von Kunst – je singular.“¹⁷⁶

In diesem Sinne läuft mein bisheriger Text nun nicht darauf hinaus, ein Unterrichtskonzept zu entwickeln, das dann genau so eingesetzt werden kann, um Schülern Raumvorstellungen nahe zu bringen und dies am Beispiel der Malerei von R. H. QUAYTMAN. Vielmehr ist es so, dass sich aus ihrer Arbeit heraus etwas fortsetzt, eine „Fluchtlinie“, die mich dazu bringt, im letzten Teil über Dinge wie Zwischenraum und Distanz zu schreiben. Dabei verfare ich zweigleisig: Zum einen wende ich ihr Modell auf meinen Startpunkt an, zum anderen versuche ich auf inhaltlicher Ebene, einige ihrer Ideen einzubringen. Das führt dazu, dass es Textabschnitte gibt, die auf den ersten Blick inhaltlich nichts mit STURM zu tun haben, aber in der Vorgehensweise ihrem Modell nachkommen. Ähnlich könnte Kunstunterricht aussehen: Etwas setzt sich von Kunst aus fort und findet über eine Artikulation, bzw. über eine Übersetzung in eine Darstellung.

Die Fluchtlinie erinnerte mich zunächst wieder an die Zentralperspektive, ist eine Fluchtlinie doch eine Linie, die auf einen Fluchtpunkt zuläuft, der sich im Standpunkt eines Betrachters wiederfindet und ihn eher stabilisiert, sodass mir in den Sinn kam, dass diese Herangehensweise nicht richtig sein könne. STURM versteht die Fluchtlinie aber von DELEUZE aus: Es „ginge mit DELEUZE darum, dem Denken seine Geschwindigkeit wiederzugeben, und das meint, »es von der Kontemplation, Reflexion oder Kommunikation der ewigen Werte, Transzendentalien oder Universalien zu befreien«¹⁷⁷. Und das wiederum ist eine Bewegung, die ich auch bei R. H. QUAYTMANS Malerei wiederfinde. Auch sie zieht Fluchtlinien.

176 STURM 2011, 30

177 STURM 2011, 108

*

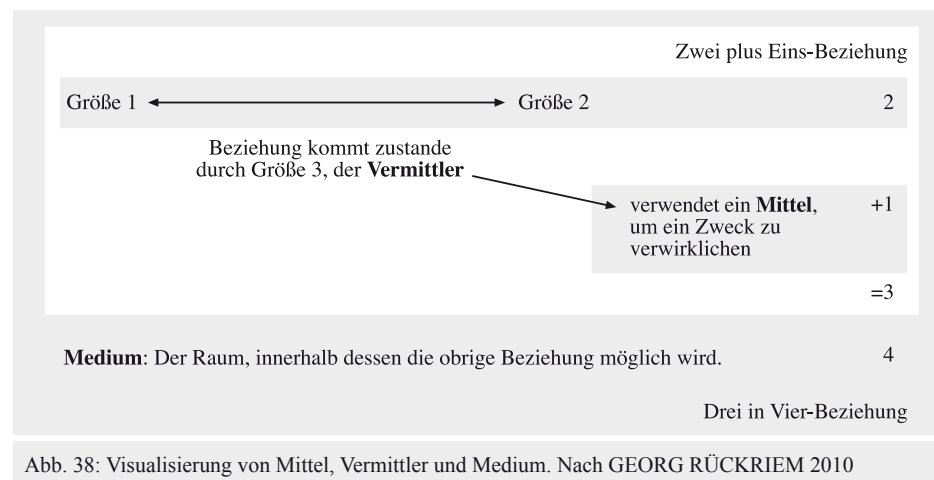
Ich beginne zunächst damit, dass ich auf das *Raum denken* zurückkomme, das schnell zur Frage führt, was unter Medium, Mittel und Vermittlung zu verstehen sein könnte. Mit GEORG RÜCKRIEM wird dies deutlicher. Da im Kunstunterricht ein Kunstlehrer anwesend ist, stellt sich dann die Frage, welche Rolle er spielt. Ist die Kunst nicht schon Vermittler genug? Mit R. H. QUAYTMAN frage ich anschließend, ob eine Aktivierung von Lehre/r und Schüler möglich wäre. Ich vermute einen Zwischenraum, der sich ausfindig machen lässt und in den man, als Schüler, hinein oder mit dem man in Berührung kommt. Das Mittel dafür mag ein Fenster sein, das der Kunstlehrer einrichtet. Trotzdem benötigt es etwas, das in Bewegung versetzt. In was mündet dies und kann man dann von Gelingen sprechen?

Der „Zwischenraum“ wird immer wieder im Text auftauchen. Ich meine das im Sinne eines „Interesse“: Vor einigen Jahren war ich in einem Fachdidaktik Kunst-Seminar an der Uni Hamburg und hörte, wie Kommilitonen in ihrem zukünftigen Kunstunterricht von dem Interesse der Schüler ausgehen wollten. Der Professor machte uns dann darauf aufmerksam, dass „Interesse“ „Dazwischen-Sein“ bedeuten würde. Von einem Interesse auszugehen, würde demnach bedeuten, dass sich der Schüler schon in einen Zwischenraum befände, jedoch ist meines Erachtens die Aufgabe des Unterrichts, den Schüler zuallererst zu inter-essieren.

1.1 | RAUM (ALS MEDIUM DES) DENKEN(S) – MITTEL, VERMITTLUNG, MEDIUM

Ich nahm am Anfang der Arbeit an, es gebe so etwas wie *Raum denken* und zu Beginn des Teils A X B: 3 schrieb ich, dass ich gerne „Raum als Medium des Denkens“ verstehen würde. Ich mache noch einen Versuch zu verstehen, was dies ist.

Wenn man *Raum denkt* (statt beispielsweise abzubilden), dann müsste es um etwas Unsichtbares gehen – wie auch immer der Raum geartet ist. Vielleicht weil er als Gefüge auftritt, weil er über Relationen oder Transformationen entsteht. Sichtbar werden könnte das *Denken*, indem es sich in einem Mittel materiell niederschlägt, z.B. einem Gemälde. Als solches wäre es als ein Träger von Zeichen ein Übermittler von Informationen.¹⁷⁸ Wie aber ist das Verhältnis von Mittel und Vermittler und was ist dann ein Medium? Nach



¹⁷⁸ Davon zu unterscheiden wäre der Weg der Übermittlung.

RÜCKRIEM¹⁷⁹ stelle ein Vermittler eine Beziehung zwischen zwei Größen her (Abb. 38). Er selbst sei damit eine dritte Größe. Für die Vermittlung bediene er sich Werkzeuge, der Mittel. Der Raum, innerhalb dessen die Beziehung möglich werde, sei das Medium. Der Raum sei aber nicht als etwas Materielles zu denken, sondern als Eröffnung von neuen, bisher nicht denkbaren Möglichkeiten. Medien seien Katalysatoren, es seien Ermöglichungsbedingungen für menschliche Praxis. Sie würden sich als Macht im Rücken der Kommunizierenden zur Geltung bringen.

„Raum als Medium des Denkens“ könnte so verstanden heißen, dass Raum eine Ermöglichungsbedingung des Denkens sein könnte. RÜCKRIEM macht die Bedeutung des Mediums anschaulich, in dem das Beispiel eines Fisches anführt, für den das Wasser das Medium sei. TORSTEN MEYER führt das selbe Beispiel an: Der Fisch erkenne nicht, dass er in einem Medium lebe. Medium sei hier als ein Träger oder Stoff zu denken, in dem sich bestimmte Vorgänge abspielten, „im pädagogischen und somit auch kunst-pädagogischen Kontext: als Träger und Stoff psychischer und sozialer Vorgänge“.¹⁸⁰

Im Hinblick hierauf betrachte ich einmal einen Produktionsprozess, wie er sich bei R. H. QUAYTMAN darstellen könnte: Zunächst gibt es als verschiedene Größen 1 bis n die Bezüge: den Ausstellungsort, die Biografie, die Kunstgeschichte unter anderem. Zwischen diesen Größen stellt sie eine Beziehung her, indem sie eine Reihe von Gemälden anlegt. Sie ist dabei der Vermittler und die Gemälde sind die Mittel, die sie als Instrument einsetzt, um ihre Vorstellung zu verwirklichen. Eines der Vermittlungswerkzeuge ist das „Fenster“. Das Medium (des Denkens), der Raum, in dem diese Beziehung möglich wird ist *die Malerei*. *Raum denken* funktioniert, indem man Raum, wie eben gesagt, nicht materiell versteht, sondern als Ermöglichungsbedingung, als Eröffnung von neuen Möglichkeiten.

In der Ausstellungssituation sind die Größen nun die Gemälde und der Betrachter. Nur, wo ist hier der Vermittler? Eine Möglichkeit wäre, dass sich die Beziehung unvermittelt herstellt. Oder aber, die Beziehungen entstehen bei R. H. QUAYTMAN über die Aktivierung der Gemälde, durch die Bewegung aus dem Gemälde heraus. Das Gemälde wird damit selbst zum Vermittler. Das von R. H. QUAYTMAN angelegte Arrangement innerhalb und außerhalb des Bildrahmens sind das Mittel, durch die diese Vermittlung stattfinden kann. Das Medium bleibt *die Malerei*.

Im Hinterkopf habend, dass R. H. QUAYTMAN Modelle baut, können auch die Gemälde als Modelle betrachtet werden, die eine bestimmte Struktur aufweisen. Die Struktur wäre ein Gefüge mehrerer Elemente, zwischen denen ein Wechselspiel stattfindet¹⁸¹. Es gibt sichtbare und unsichtbare Elemente: Die sichtbaren Bestandteile sind beispielsweise der Bildträger mit den Bildebenen und die Anordnung der Gemälde im Raum. Ihre Malquellen werden bedingt sichtbar. Als Bezüge sind sie über die Gemälde hinweg derartig zueinander gebunden, dass Zwischenräume und Zäsuren entstehen. Das Wichtige dabei ist, dass R. H. QUAYTMAN die Distanz zwischen den Bezügen nicht aufhebt. Vielmehr wird die Distanz wahrnehmbar und Differenzen können deutlich werden. Für jeden Betrachter wird diese Distanz anders vermittelt, für jeden zeigt sich Anderes.

179 Vgl. RÜCKRIEM 2010

180 STURM 2011, 122

181 Die Struktur könnte Ähnlichkeit mit dem Denkmodell R. H. QUAYTMANS haben.

1.2 | WER IST HIER DER VERMITTLER?

Im Kunstunterricht kommt noch ein zweiter Vermittler hinzu, der Kunstlehrer. *Raum denken* kann nun zweierlei heißen: Es kann sich auf Malerei beziehen, die eventuell Unterrichtsgegenstand wäre und es kann sich auf die Art und Weise des Kunstunterrichts selbst beziehen. Die Medien wären nun *die* Malerei und *der* Kunstunterricht bzw. *die* Vermittlung.¹⁸²

Die Größen zwischen denen der Lehrer vermittelt, werden nun recht komplex. Wenn man es sich einfach macht, so könnte man die Größen reduzieren auf die Gemälde und die Schüler. Als Mittel gäbe es beispielsweise die Bildbetrachtung oder praktische Zugänge etc. Damit liefe die Situation aber vielleicht Gefahr, zu „polar“ verstanden zu werden: „MEYER hebt mit dem Fischbild nicht auf das polare, sondern dezidiert auf das räumlich geprägte Verständnis von Medium ab, von dem aus sich Vermittlung nicht – im Sinne eines Sender-Empfänger-Modells – zwischen zwei Seiten eingezwängt denkt, sondern es als zeiträumlichen Zustand zwischen allem Möglichen beschreibt, als lebensnotwendige Bedingung, als Element.“¹⁸³

Welche Rolle spielt nun der Kunstlehrer? Oder braucht es ihn vielleicht gar nicht, weil die Gemälde schon die perfekten Vermittler sind? Zunächst wissen die Schüler noch gar nichts von der Existenz des Gegenstands, die Größe 1 bei RÜCKRIEM wäre eine unbekannte, fremde Größe. In einer ersten Begegnung erschiene eine erste Perspektive darauf. Nun könnte man seine Aufgabe als Lehrer so verstehen, dass man über ein bestimmtes Kontingenz verfügt, dass es zu vermitteln gilt. Der Unterrichtsraum würde dem „statisch organisierten, mit quantifizierten Daten gefüllten Raum“, dem „gekerbten, stratifizierten Raum“ entsprechen. Die Schüler würden „informiert“ (→A X B: 3.1.2).

Die andere Möglichkeit ist als Lehrer, statt von einem Kontingenz, von „Kontingenz“ auszugehen. Bei einer „In-formation“ der Schüler entspräche der Unterrichtsraum einem „glatten, deterritorialiserten Raum driftender Zeichen und Körper“. In-formation verweise, so DE BRUYN (→A X B: 3.1.2) auf den Prozess einer räumlichen und semantischen Zerstreung. Solch ein in-formatives Verfahren mache Zwischenräume ausfindig.

Was könnte in einem schulischen Unterricht Zerstreung bedeuten?¹⁸⁴ Ich schrieb am Ende von C: 1.1, dass das Wichtige sei, dass R. H. QUAYTMAN Distanzen gerade nicht aufhebe. STURM formuliert es so: Eine Künstlerin „kommuniziert über den Schlitz im Schirm“¹⁸⁵, der in ihrer jeweiligen Performance gerade entsteht, ohne ihn wegzumachen, sondern sie zeigt darauf. Und die Kunst dabei ist, den Schlitz nicht zu verschließen“. Zerstreung im Kunstunterricht könnte bedeuten, die Distanzen beizubehalten, nicht aufzuheben und so Fluchtlinien stillzulegen, sondern Kunstvermittlung ein Prozess sein zu lassen „in dem Kunst *als Kunst* weiter wirken kann“¹⁸⁶. Mit *als Kunst* meint STURM, dass Kunst in Bewegung versetze, die Verhältnisse befrage und denken

182 Ich begrenze hier den Unterrichtsgegenstand auf so etwas wie ein Thema, das behandelt wird. Ein Unterrichtsgegenstand umfasst aber eigentlich mehr – so schreibt PIERANGELO MASET: „Der Kunstunterricht ist ein Schulfach, in dem die grundlegende Andersheit des Subjekts nachhaltig eingebracht werden kann, weil all das, was sich in Körperspuren und Wahrnehmungen als ästhetische Erfahrung sedimentiert hat, immer auch Gegenstand von Kunstunterricht ist [...]“ MASET 1995. Dass diese Arbeit etwas sehr Unkörperliches hat, drückt sich meiner Setzung der Zäsur aus. Ein bei mir fehlender körperlicher Aspekt, der hier auch bei MASET aufscheint, ist in dieser Arbeit eher vernachlässigt.

183 STURM 2011, 122f.

184 Diese Idee hört sich wie etwas an, dass das Gegenteil von dem ist, was man sich als Lehrer wünscht.

185 Schlitz sind Öffnungen, „welche Künstler und Poeten im Schirm machen, der unser Universum ist“. STURM 2011, 114

186 ebd., 115

make. Kunst verliere ihre Brisanz oder Relevanz, wenn sie dies nicht mehr täte¹⁸⁷. Kunst müsse sich fortsetzen und das könne sie nur in der Rezeption und in der Vermittlung¹⁸⁸. Ein Kunstvermittler versuche also, „die Bewegungen, die durch Konfrontation angestoßen wurden, aufzunehmen und weiterzutreiben“¹⁸⁹.

Von der „kontingenten Ordnung“ und dem „Fremden“ spricht auch KOLLER¹⁹⁰. Die kontingente Ordnung Sorge dafür, dass uns „*etwas als etwas*, also in einem bestimmten Sinn, einer bestimmten Gestalt, Struktur oder Regelung erscheint“¹⁹¹. Eine solche Ordnung sei selektiv und so entziehe sich das Fremde „dem Zugriff der Ordnung [...]“¹⁹². Das Fremde könne bedrohlich sein oder neue Möglichkeiten eröffnen. Werde „das Fremde weder vernichtet noch seiner Fremdheit beraubt“¹⁹³, sondern fänden sich „Antworten auf den Anspruch des Fremden“, so könne „Bildung im Sinne der Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen [...] als produktive Antwort auf den Anspruch des Fremden begriffen werden, die keine Leistung des Subjekts darstellt, sondern im Raum *zwischen* dem Subjekt und dem Fremden entsteht“^{194, 195}.

Ich spreche von Zwischenräumen, STURM von Schlitzen, KOLLER von Raum zwischen Subjekt und Fremdem. All dies beschreibt Lücken in etwas, zwischen etwas.

Wie könnte so ein Verfahren aussehen, dass Zwischenräume aufspürt, genauer: Zwischenräume, die als Medium zu verstehen sind, als Ermöglichungsbedingung? Wie kämen Schüler in einen solchen Zwischenraum hinein oder in Berührung mit ihm? Schließlich geht es noch um Kunstunterricht, wie also gelänge dies „von Kunst aus“?

187 ebd., 115, Fußnote 9

188 ebd., 128

189 ebd., 122

190 KOLLER versucht den Bildungsbegriff neu zu bestimmen, der „Bildung als Prozess der Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen versteht.

191 KOLLER 2010, 296

192 ebd.

193 Vgl. STURM 2011, 176ff.: Der Durham-Konflikt

194 KOLLER 2010, 296

195 Ich muss an MASET denken: „Nur durch die inneren Differenzen sind wir in der Lage, im Wahrnehmungsprozeß von den Phänomenen affiziert zu werden, die Öffnung zum »absolut Anderen« ist gleichzeitig eine Begegnung mit der eigenen Differenz“. In: MASET 1995, 26. KEENAN hatte bezogen auf das Öffentliche ähnliches formuliert (→A X B: 3.3.2).

2 | AKTIVIERUNG

Der Titel *Distracting Distance* stammte aus einem Gedicht von MANDELSTAM: „The distracted distance ist still as beautiful“ – „Die zerstreute (zerfahrene, wahnsinnige) Distanz ist immer noch ebenso schön.“ Und weiter schrieb R. H. QUAYTMAN: „Ich vermute die Zerstreung (Zerfahrenheit, Ablenkung) meines Publikums, und dadurch male ich zur Bewegung hin, weg von dem Gesicht der Malerei, hin zu seinem Profil.“ R. H. QUAYTMAN aktivierte ihre Gemälde (→A X B: 3.1).

Lässt sich dies auf Lehre übertragen? Ich habe gerade (→C: 1.2) schon versucht, mit STURM eine erste Antwort darauf zu geben. Nun probiere ich einen Einsatz, vertausche „Bilder“ mit „Lehre“ und „Betrachter“ mit „Schüler“. Der folgende Absatz stammt aus A X B: 3.1:

Es gibt selbstgenügsame Lehre und es gibt aktivierte Lehre, es gibt Lehre, die eher Filmen im Kino ähneln, in die man hinein schaut und Lehre, die in Relation zu anderer Lehre steht, Lehre, aus der eine Bewegung hinaus erfolgt. Was geschieht, wenn man als Schüler nicht frontal vor der Lehre kontemplativ verharrt, sondern sich bewegt? Kann Lehre selbst beweglich sein? Oder anders: Wie kann sich das Auge (des Schülers) von der Lehre lösen, wie der monokulare Fokus ins Wanken gebracht werden?

Ein weiterer Versuch: In beiden Beispielen ließe sich für einen Perspektivwechsel „Lehre“ durchaus mit dem Wort „Schüler“ ersetzen und „Betrachter“ mit „Lehrer“.

*

Wenn ich davon spreche, dass sich das Auge löst, dann meine ich damit genauso wenig wie R. H. QUAYTMAN, dass es gar keinen Fokus mehr gibt. Die Bewegung aus dem Bild führt nicht dazu, dass eine vollständige Trennung zwischen Gemälde vom Betrachter eingerichtet wird, die Bewegung richtet vielmehr eine Distanz ein. Über die Distanz hinweg bleiben die Relationen bestehen. Wenn der Fokus ins Wanken gebracht wird, dann mit dem Ziel, dass sich die Perspektive von einer Frontalansicht in eine andere verändert. Die Aktivierung der Gemälde geschah bei R. H. QUAYTMAN über den Einbezug des Profils, des Sichtfelds und der Relationen sowohl in der Bildebene als auch zwischen den Gemälden.

Unter dem Profil lässt sich im Kontext Unterricht ähnlich Vielfältiges verstehen wie bei R. H. QUAYTMAN. Lehrer und Schüler haben jeweils Profile, Haltungen, die sie von anderen unterscheidet und greifbar macht. Auch diese Profile lassen sich besser erkennen, wenn man sich bewegt und mehrere Perspektiven einnimmt. Außerdem gerät bei einer Bewegung Anderes ins Sichtfeld, andere Personen, der Kontext. Das Gleiche lässt sich wohl auch über einen Unterrichtsgegenstand sagen. Wie muss Unterricht beschaffen sein, sodass man nicht konzentriert *auf* einen Gegenstand schaut, sondern *von ihm aus* schaut? R. H. QUAYTMAN vermutete die Zerstreung des Betrachters und malte zur Bewegung hin.

Lehrer, Schüler und Unterrichtsgegenstände können vielleicht ebenso Teil eines Satzes werden, sie ähnelten nicht einem einsamen, selbstgenügsamen Fenster, sondern wären aktiviert. Die Wahrnehmung könnte sich durch die Bewegung ändern, der vielleicht ja beidseitig monokulare Blick sich öffnen. So wie bei R. H. QUAYTMAN jedes Gemälde in Relation zu den anderen verstanden werden kann, so wie jedes Bild von dem anderen informiert wird, so würde es bedeuten, dass zwischen den Elementen, Lehrer,

Schüler und Gegenstand Relationen bestehen und sie sich gegenseitig in-formieren. Inwiefern Lehrer von den Schülern und dem Gegenstand in-formiert werden, sollte genauer betrachtet werden und kann Thema einer weiteren Arbeit sein.

2.1 | ZWISCHENRÄUME AUSFINDIG MACHEN

Wenn solch ein in-formatives Verfahren Zwischenräume ausfindig mache, wie könnte dies in Bezug auf Unterricht geschehen? In „In-formation“ steckt die „Formation“, die Aufstellung ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.2}$). Ein in-formierter Schüler befände sich also in einer bestimmten Aufstellung, er wäre in eine Position gebracht, oder in eine Haltung. Im Laufe der Zeit verändern sich solche Positionen. Sie sind beweglich und so konstituiert die Folge der Formationen einen Raum, dessen Wände sich bei einer Bewegung verändern. Die Transformation betrifft hier eine Position, oder anders: das Profil oder die Haltung.

Mit GRAHAM gedacht ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.2}$), transformiert sich auch der Unterrichtsgegenstand fortwährend, indem er „seine materielle In-formation vermittelt“. Beide Transformationen stehen in Beziehung zum Sichtfeld des Schülers. Vielleicht ist so eine Transformation besser vorstellbar, wenn man sich das Bild des Schachspiels nochmals vor Augen führt ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.3}$). Das schachbrettartige Muster auf Bildern des Mittelalters finde sich, so DAMISCH, in der Renaissance wieder. Dort, in die Tiefe geklappt, habe es der Positionierung von Figuren und Historien gedient. Das Renaissancetableau ließe sich als Transformationsgestalt eines älteres Dispositivs begreifen. Das verflochtene Tableau stelle sich wiederum als Transformation des perspektivischen Bildes der Renaissance dar.¹⁹⁶

Vielleicht vollzieht sich im Unterricht, in Beziehung zum Sichtfeld des Schülers, die Transformation in Position und Unterrichtsgegenstand in ähnlicher Weise. Je vielfältiger die Perspektiven im Laufe des Zeit werden, desto stärker findet eine Verflechtung statt – bei DAMISCH von Figur und Grund, im Unterricht von Schüler und Gegenstand. An die Stelle der Einzahl, so DAMISCH, trete eine Vielzahl von Löchern oder Öffnungen, die sich zwischen den einzelnen Elementen der Verflechtung auftun und durch die etwas hindurchgehen oder passieren kann. Er sprach von einer Vielzahl von Blicken oder (Sicht-)bezügen. ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.3}$)

Dies ist daher für einen Schulunterricht relevant, denn, so DE BRUYN ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.2}$), „das Feld der In-formation ist jenen Zonen immanent, an denen [...] neuartige Subjektivitäten und damit neue Machteffekte im Entstehen sind“. Subjektivität bedeutet¹⁹⁷, dass gesellschaftliche Wirklichkeit von Individuen erst konstruiert wird, sie existiert nicht objektiv, das heißt unabhängig. OWENS schrieb „In der Tat [...] ist die gesehene Welt vor uns, weil wir es sind, die ihre Präsenz gefordert haben.“ ($\rightarrow_{A \times B: 3.2}$) Wenn ein schulischer Unterricht die Fähigkeit zur eigenständigen in-formation fördern könnte, wäre dies die Heranführung an eine Fähigkeit zur Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit und neuer oder anderer Machtverhältnisse. Das hieße, dass

196 „Tableau“ in der Bedeutung von Tafel und Tisch kommt übrigens täglich in der Schule vor. Wenn ich den Titel „Tabula Rasa“ ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.3}$) einmal auf Schule beziehe, so erscheint mir die Übersetzung in „geglättete Schreibtäfel“ deutlich passender als „unbeschriebene Schreibtäfel“, um nochmal an den geglätteten Raum von DELEUZE zu denken. „Tabula Rasa“ heißt auch „reinen Tisch machen“, es hat dabei etwas Radikales. Wenn die oben genannten Tableaus also stets Transformationsgestalten eines älteren Dispositivs sind und die Elemente, die das Dispositiv ausmachen die alltäglichen Diskurse und Praktiken bestimmen, die wieder Gegenstände und soziale Tatbestände hervorbringen, die entweder das alte Dispositiv reproduzieren oder ein neues hervorbringen (Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Dispositiv>; Stand 29.11.2013), wären dann Diskurse und Praktiken nicht zentral im schulischen Unterricht – um immer wieder „reinen Tisch“ zu machen?

197 Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Subjektivität> (Stand: 29.11.2013)

man als Lehrer fortwährend daran arbeiten würde, seine Macht auszuräumen und Hierarchien aufzulösen¹⁹⁸. SCHROER nahm eine Verunsicherung darüber wahr, was unter den gegenwärtigen Bedingungen noch unter Wirklichkeit verstanden werden könne (\rightarrow B: 2.5). Eine Hinwendung zum Raum als Garant für das Reale macht in diesem Licht nur wenig Sinn. Die Frage danach, was unter Wirklichkeit verstanden wird, stellt sich anders, wenn man diese selbst konstruiert.

Auch bei R. H. QUAYTMAN gab es keine Lösung, nicht *die* Wirklichkeit. Sie greift bloß die Fäden auf und macht sie sichtbar. Es gibt bei ihr verschiedene Wirklichkeiten und sie schaltet ihre Sicht hin und her. (\rightarrow A X B: 3.3.5)

2.2 | FENSTER EINRICHTEN

Wie kommt nun ein Schüler in (Berührung mit) einen Zwischenraum? Bei R. H. QUAYTMAN fand sich eine weitere Möglichkeit Zwischenräume ausfindig zu machen (\rightarrow A X B: 3.2): Ihre Gemälde oszillieren zwischen Zweidimensionalität, Oberfläche, Materialität und einer Räumlichkeit. Richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche, so ist dies gleichzeitig das Zurückschnappen zur eigenen Realität der Malerei. Das Wechselspiel lässt sich sehr grob verkürzen auf eines zwischen *foundation of abstraction* und *subject matter*. Das Fenster ist als Vermittlungswerkzeug wie eine Durchgangsstation, wie ein permeable Membran.

R. H. QUAYTMAN hatte sich die Frage gestellt, wie auf eine Basis der Abstraktion die Gegenständlichkeit eingebracht werden könnte. Kann es im Unterricht ebenso eine Basis der Abstraktion geben? Und was wäre dann Gegenständlichkeit? Der isolierte Teil „*subject*“ bedeutet auch „Testperson“ oder das grammatikalische „Subjekt“, außerdem „Schulfach“, „Unterrichtsgegenstand“. Wenn eines von R. H. QUAYTMANS Vermittlungswerkzeugen das Fenster ist, könnte ein Kunstlehrer vielleicht so etwas wie Fenster einrichten?

Was ist das, dieses Fenster, welches der Kunstlehrer da einrichten würde? Ich fasse rückblickend zusammen: Perspektive kam von „hindurchblicken“ (\rightarrow A X B: 3.3). Ein Fenster einzurichten bedeutet, einen Durchblick, eine Aussicht und einen Lichteinfall zu ermöglichen, sehen und sichtbar sein. In dem Katalog *Spine* wurde ein Gemälde sichtbar, das in der Ausstellung nicht erschien. Auf diesem ist ein Auge zu sehen. Fenster und Auge sind verbunden über die Sicht. Sichtbar machen heißt darzustellen. Ein Fenster einzurichten, um zum Darstellen zu kommen?

*

Das Fenster kombiniert für R. H. QUAYTMAN Fensterhaftigkeit/Bildhaftigkeit mit der Idee der Zentralperspektive, es ist ein wiederkehrendes Verbindungselement. Ein Fenster hat die Eigenschaft, Sichtfelder zu erzeugen und zu begrenzen. Das Sichtfeld einer Person als sein Fenster, ist ebenso begrenzt. Es macht nur einen Ausschnitt sichtbar. Der sich in einem Fenster spiegelnder Betrachter ist beschnitten und seines Standpunktes beraubt. Die Position relativ zu seinem Fenster, so KEENAN, definiere seinen privaten oder öffentlichen Status. Es definiere den Ort und die Möglichkeiten des Subjekts und beinhalte eine Theorie der Politik innerhalb einer Theorie des Subjekts. Das Fenster ist Schnittstelle des Unterschiedes zwischen privat und öffentlich. „Öffentlich“ heißt bei KEENAN nicht einfach „draußen“, sondern „in ihm“ als alles, was sich von ihm selbst losreißt, ihn öffnet zu der Art, in der er sich von sich selbst unterscheidet und der Andersartigkeit in anderen aussetzt. Was man durch sein Fenster sieht, könnte man entweder zeigen oder wie R. H. QUAYTMAN es mit ihren Mal-

¹⁹⁸ Das ist vermutlich auch ganz gut so und man tut als Lehrer wohl gut daran, sich fortwährend Widerstand zu organisieren. Sonst wird Hierarchie gefährlich und man neigt dazu sich selbst zu überschätzen.

quellen handhabt, verschwinden lassen, durch ein Gemälde ersetzen und dadurch eine Distanz einrichten. Sie macht etwas sichtbar, aber als Übersetzung. Ihre Distanz erscheint notwendig, um diese beiden Pole, hier privat und öffentlich, oszillieren zu lassen und Zwischenräume entstehen zu lassen, in den Worten von MANSOOR „transitionale Räume“, „Übergangsräume“ ($\rightarrow_{A \times B: 3.3.2}$). HELLER-ROAZEN machte auch den Versuch, diese Zwischenräume zu beschreiben. Er beschreibt die Bildung eines Mittelwerts zwischen zwei Zahlen, vergleichbar zu den beiden Größen 1 und 2 bei RÜCKRIEM. Wo RÜCKRIEM den Vermittler einsetzt, um eine Beziehung zwischen den Größen herzustellen, setzt HELLER-ROAZEN den Mittelwert. Verschiedene Arten der Mittelwertbildung (geometrisch, arithmetisch oder harmonisch) verändern, wenn man sich bildlich einen Zahlenstrahl vorstellt, die Größe der Räume rechts und links davon. So wie das Fenster innen und außen, privat und öffentlich, gleichzeitig trennt und in Verbindung hält, so verbindet der Mittelwert zwei Zahlen über eine Relation. Als Kunstlehrer Fenster einzurichten kann also bedeuten, verschiedene, also differente Größen zunächst aufzuzeigen, diese als in zueinander in Distanz liegend kenntlich zu machen, dann eine Verbindung zwischen ihnen herzustellen, aber ohne die Distanz aufzulösen. Der Unterricht könnte Differenzen wahrnehmbar machen und, um im Bereich der Topologie zu bleiben, überbrücken. Solch ein Kunstlehrer würde nicht vorgeben, wie die Wirklichkeit ist, sondern die Fäden aufgreifen und sie sichtbar machen. Eine Fortsetzung könnte in eine Darstellung münden, die notwendigerweise eine Übersetzung wäre. Dazu aber mehr im Teil C:2.4.

Ich bleibe kurz bei der Brücke und bei PICHLER, der ein Beispiel anführt: Er bezieht sich auf den Philosophen und Historiker MICHEL SERRES, der mehrfach auf Brücken zu sprechen kommt, insbesondere in einem Buch über den Renaissancemaler VITTORE CARPACCIO¹⁹⁹. In CARPACCIO'S Malerei werde anschaulich, „wie geschlossene Strukturen gewaltlos geöffnet, Getrenntes verbunden und die Negativität von Grenzziehungen in einen affirmativen »Beziehungssinn« [...] verwandelt werden kann. CARPACCIO'S Gemälde, in denen Brücken aller Art zu sehen sind, erweisen sich als Nährboden eines Denkens, das bereit ist, durch das Aufspüren von Isomorphismen fern voneinander Liegendes zu verknüpfen. [...] CARPACCIO führt seiner Malerei vor Augen, was es heißt, »die Grenze zu überschreiten, während man sie zugleich bewahrt« [...]; insofern er Grundzüge jenes gelebten Raums der Zwischenräume und Isomorphismen sichtbar werden lässt, in dem Kultur erst eigentlich stattfinden kann, nennt SERRES ihn einen Brückenbauer [...]. [...] Bei SERRES ist die Brücke also nicht etwa ein Objekt, sondern ein Operator in einem vielschichtigen Kulturprozess, in dem sich spezifische Praktiken des Trennens und Verbindens ausbilden.“²⁰⁰ Der Kunstlehrer als Brückenbauer?

*

Einen Unterschied bei der Einrichtung von Fenstern gibt es noch: Wenn man KEENAN weiter folgt, so hätte der Kunstlehrer mindestens zwei Möglichkeiten²⁰¹: Er könnte vertikale oder horizontale Fenster einrichten ($\rightarrow_{A \times B: 3.3.3}$). Vertikale Fenster korrespondierten mit der Form des Menschen – weshalb KEENAN sie humanistische Fenster nennt –, mit dem malerischen Blick und dem „traditionellen Raum der perspektivischen Repräsentation“. Horizontale Fenster seien eher nach dem Lichteinfall orientiert, sie korrespondierten nicht

199 PICHLER 2009, 15

200 Vgl. <http://thepaintingimperative.com/archive/issue-5/carpaccio/> (Stand: 29.11.2013)

201 Es gab ja auch noch das dritte Fenster, den Fern-seher oder Monitor.

mit der Form des Menschen, sondern mit etwas, das ihn versetze [engl. *displace*]. Ein horizontales Fenster reiße ein Loch in die schützende Bedeckung der Privatperson. Damit bedroht es, bei zu großem Lichteinfall, die Sicherheit des Subjekts.

Wenn das vertikale Fenster mit der perspektivischen Repräsentation korrespondiert und, so R. H. QUAYTMAN, das Perspektivische in einem Bild das Bekannte zeige und ein Objekt und Subjekt platziere, wenn sie also Hierarchien und Körperordnungen festlegen, was bedeutet das dann für den Kunstlehrer, der Fenster einrichten möchte? Sollte er nicht für Aussicht, sondern nur für Licht sorgen?

Konsequent wäre es nun, auch diese beiden Größen anwesend und in einer Distanz zueinander zu belassen und sich an R. H. QUAYTMAN zu halten: Ein Fenster ist ein Element einer Architektur, auf das sie reagiert. In *Distracting Distance* und *Painters* werden Zusammenhänge von Körperordnungen und Architektur deutlich, in beiden finden Verunsicherungen der Betrachterpositionen statt ($\rightarrow_{A \times B: 3.2, 3.3.3}$). In einem Moment hält man sie für sicher und fest, in einem anderen bemerkt man, dass sie nicht so stabil sind wie gedacht, man wird versetzt [engl. *displace*].

2.3 | WIE IN BEWEGUNG KOMMEN?

Wodurch kann nun ein Schüler in Bewegung kommen? Was ist der Auslöser, sich in Bewegung zu versetzen, etwas zu tun, in Form zu bringen, darzustellen?

In R. H. QUAYTMANS Fall beschrieb MANSOOR einen Umweg über eine „Krise“. R. H. QUAYTMAN begann einen Briefwechsel mit ihr mit der Frage: „Wie bringt man den monokularen Fokus auf das ego-istische isolierte Bild ins Wanken; wie bringt man das Auge dazu, sich vom Bild zu lösen.“ Diese Frage treffe einen radikaleren, zentraleren Nerv, so MANSOOR. Unübersehbar knüpft sie hier an die Idee der Perspektive an. Die Krise führt zur Veränderung im Sichtfeld, sie bringt sich und den Betrachter erst in die Zwischenräume. Was MANSOOR hier beschreibt, formuliert KOLLER ähnlich: Er versteht „Bildung als Prozess der Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen [...], die dadurch ausgelöst wird, dass Menschen mit Problemen konfrontiert werden, für deren Bearbeitung ihnen keine angemessenen Mittel zur Verfügung stehen“²⁰². Bildungsprozesse versteht er „als Reaktion auf eine bestimmte Art von Krisenerfahrungen“. Die Krisen, von denen KOLLER spricht, sind verhältnismäßig große. Er schreibt von sozialen Wandlungsprozessen, gesellschaftlichen Umbrüchen, zunehmender Migration, aber auch von individuellen Krisenerfahrungen, wie dem Übergang in die Adoleszenz. Trotzdem kann auch im Zusammenhang mit dieser Arbeit KOLLER erwähnt werden. Die Krisen sind vielleicht kleiner, aber für diese Wirkungskreise nicht minder wichtig.

R. H. QUAYTMAN hatte nach genau solch einem angemessenen Mittel gesucht, als sie sich die obige Frage in Bezug auf ihre Arbeiten stellte. Sie hat sie durch die Entwicklung ihrer künstlerischen Arbeit nicht nur für sich selbst beantwortet, sondern vor allem den Betrachtern diese Möglichkeit eröffnet.

*

Eine Bewegung könnte über Handlungen, wie Artikulation und Darstellung einsetzen. Wie gestaltet sich ein möglicher Übergang? Ein kurzer Rückblick zu HUSSERL: Trotz der Veränderung der Perspektive wird nie das Ganze des (Unterrichts-)Gegenstands sichtbar. Bei der Abschattung ($\rightarrow_{A \times B: 3.1.4}$) verschattet die ein-

202 KOLLER 2010, 288

genommene Perspektive die jeweils anderen möglichen Seiten, allerdings verweist sie auf diese. Bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes aus einer Perspektive wird dieser dann mit Sinn belegt. GÜNZEL schrieb, das Bewusstsein sei vektoriell auf die Objektwelt bezogen. Damit gebe es ein „Hier“ und „Dort“, der Sinn ergebe sich über die Anwesenheit des Ich-Pols in der Relation, an einem Ort, von wo es spreche. Die Artikulation erfolge aus der Relation heraus. Aber was geschieht, wenn die Erwartung enttäuscht wird, wenn ein Verweis auf die anderen Seiten zwar existiert, aber nicht mit eigenem Horizont übereinstimmt? KOLLER greift auf HUSSERLS „These von der Horizontstruktur“²⁰³ zurück. Ein bestimmtes Vorverständnis werde enttäuscht, „weil eine bestimmte Antizipation, die mit dem bisherigen Erwartungshorizont verbunden ist, sich als nichtig erweist. Bildung vollzieht sich dann als Prozess eines Horizontwandels, in dem ›hinter‹ dem bisherigen, negierten Horizont ein neuer Horizont auftaucht, der einen angemesseneren Rahmen für das Verständnis des Gegenstandes bietet“²⁰⁴. Es erinnert an die Veränderung des Tableaus (\rightarrow A X B: 3.1.3, C: 2.1) als eine Transformationsgestalt eines älteren Dispositivs.

Eine veränderte Perspektive zieht einen veränderten Sinn, eine veränderte Relation nach sich, aus der wiederum die Artikulation heraus erfolgt. Andersherum funktioniert es ebenso. Eine Artikulation kann die Perspektive verändern. Im Kunstunterricht erfolgt die Artikulation als Übersetzung wieder in Struktur, sprachlich oder in Form einer „künstlerischen Arbeit“²⁰⁵.

So lässt sich auch die In(-)formation wieder heranziehen. Darin steckt die Form und „in Form bringen“, also ein in-Gestalt-bringen. Auch eine Übersetzung in Materielles bleibt eine Übersetzung und ist immer schon eine Interpretation²⁰⁶.

2.4 | ÜBERSETZUNG UND DARSTELLUNG

Der Prozess der Übersetzung findet sich bei STURM und auch bei KOLLER²⁰⁷: Für KOLLER ist dies die dritte von drei Phasen, die zur „Entstehung neuer Figuren des Welt- und Selbstverständnisses“ beiträgt. Die erste Phase sei die Krisenentstehung, die zweite Phase die Produktion innerer Bilder, die dann in der dritten Phase in eine Übersetzung dieser Bilder münde. Dieses Geschehen sei vergleichbar „mit künstlerischen Produktionsprozessen, in denen ebenfalls »innere Bilder« in eine materiell-symbolische Ausdrucksform gebracht würden“²⁰⁸.

Die zweite und dritte Phase findet sich auch bei STURM, sie nennt es anders. Sie fragt danach, wie man überhaupt etwas sagen oder zeigen oder sichtbar machen könne²⁰⁹. Kunstunterricht, der nicht stilllegen wolle, trage „eher den Namen „Kunstwiederholung“ – in welcher es um die *Differenz in der Wiederholung* geht“²¹⁰.

Einmal angenommen, R. H. QUAYTMANS Gemälde seien tatsächlich Unterrichtsgegenstand, wie könnte so eine

203 LIESNER / LOHMANN 2010, 295

204 ebd., 295

205 Vgl. STURM 2011, 154: Zauberwort künstlerisch

206 Das ist bei meinen Übersetzungen in dieser Arbeit nicht anders.

207 LIESNER / LOHMANN 2010, 297f.

208 ebd., 298

209 STURM 2011, 116

210 ebd., 116

Kunstwiederholung nach STURM beispielsweise aussehen?²¹¹ Durch die Gemälde, von ihnen ausgehend, könnte sich etwas vermitteln (\rightarrow C:1.1), das in eine andere Sprache übersetzt werden würde, nicht als Repräsentation, sondern als Verschiebung. Aus der Konfrontation mit den Gemälden heraus, könnte ein Schüler eine Form schaffen und dabei auf etwas zeigen, nämlich auf etwas, das durch die Gemälde mit ihm geschehen ist, auf die Gemälde und auf seine eigene Arbeit. Dieser Akt des Zeigens, so STURM, sei ein *Machen* und eine Form der *Übersetzung* auf eine gänzlich andere symbolische Ebene. Er enthalte ein Element des Nachmachens [...], aber enthalte auch eine entscheidende Verschiebung [...]. Der Schüler hätte different wiederholt, er hätte so die Schlitz im Schirm (\rightarrow C:1.2) nicht geschlossen, sondern „surft gleichsam auf diesen, als hätte er ein Skateboard“²¹². Neben einer Übersetzung geht es bei STURM um die Darstellbarkeit, also über „Dinge in einem neuen Zusammenhang erkennbar werden lassen“ hinaus zu einem „sich beim machen auf die Finger sehen“²¹³.

2.5 | VOM GELINGEN

In beiden Teilen, „2.1 Topografie und *topografical turn*“ und „2.2 Topologie und *topological turn*“ habe ich beschrieben, dass es Zusammenhänge zwischen Setting und Denkmodellen geben kann, zwischen ihnen können strukturelle Ähnlichkeiten bestehen (\rightarrow A X B: 3). Ist der Ausgangspunkt für Überlegungen oder Handlungen im Kunstunterricht beispielsweise ein Gemälde, so könnte Bildung mit einer Anregung zu tun haben, eigene Denkmodelle, also Strukturen anzulegen oder zu verändern, die mit der Struktur des Ausgangsmittels korrelieren. So hatte ich in C:1.1 darauf hingewiesen, dass Gemälde als Modelle betrachtet werden könnten, die eine bestimmte Struktur aufweisen, ein Gefüge mehrerer sichtbarer und bedingt sichtbarer Elemente, zwischen denen ein Wechselspiel stattfindet.

Solch eine Struktur mag an eine Karte erinnern, der zwei Geometrien inne liegen (\rightarrow A X B: 3.3.5), die Projektion und die Transformation. Diese Modifikationen dienen in der Kartografie der späteren Orientierung. Karten manifestieren sich abhängig davon, was der Betrachter feststellt. Eine Karte bilde Räume nicht ab, so WAGNER, sondern stelle sie unter den spezifischen Bedingungen ihrer Medialität her. Ein Kunstlehrer hat vielleicht die Absicht, etwas bestimmtes zu vermitteln. Aber was sich tatsächlich vermittelt, ist noch etwas anderes. Neue oder andere Strukturen manifestieren sich abhängig davon, was der Schüler im Ausgangsmittel feststellt. Oder mit KOLLER gesprochen: „Die durch frühere Erfahrungen gestiftete Struktur des Welt- und Selbstverständnisses wirkt BOURDIEU zufolge als eine Art Selektionsinstanz im Blick auf nachfolgende Erfahrungen“²¹⁴. Diese Struktur heißt bei BOURDIEU „Habitus“. Habitusformen als „lebensgeschichtlich eingeschliffene Dispositionen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns“²¹⁵ sind aber durchaus veränderbar – interessanterweise in beide Richtungen, zeitlich vor und zurück: Es sei zwar davon die Rede, dass der Habitus „»mit den Strukturen aus früheren Erfahrungen jederzeit neue Erfahrungen strukturieren« könne, dass diese neuen Erfahrungen jedoch ihrerseits auch umgekehrt die »alten Strukturen in den Grenzen ihres Selektionsvermögens beeinflussen«“. Eine Veränderung des Habitus, so schreibt KOLLER, geschehe durch eben jene Krisenerfahrungen

211 STURM führt hierzu ein anderes Beispiel an – ich übersetze dies einmal in diesen Kontext – nicht ohne Verluste. Das Beispiel findet sich auf STURM 2011, 129

212 ebd., 128 ff.

213 ebd., 156

214 LIESNER / LOHMANN 2010, 293

215 ebd., 294

(→C:2.3). Relevant für aktuelle Handlungsweisen sei aber eine Relation: Entscheidend seien weder die gegenwärtigen noch die vergangenen Lebensbedingungen, sondern das Verhältnis zwischen beiden. Als Bedingung für das Gelingen von Bildungsprozessen „im Sinne der Entstehung neuer Handlungsdispositionen“, nennt KOLLER Freiheitsspielräume, es brauche „Spielräume des Experimentierens jenseits ökonomischer Rationalitätsstandards“²¹⁶.

*

Sollte die künstlerische Arbeit von R. H. QUAYTMAN tatsächlich Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung im schulischen Unterricht sein, wie ließe es sich „morgen“ anfangen? Vielleicht geht es einfacher als gedacht? Zurück zum Gemälde, zur Malerei. Die Art, wie ich R. H. QUAYTMANS Arbeit verstanden habe, wie sie für mich funktioniert, ist nur eine von vielen möglichen.

STURM schreibt mit MASET: „wir gewinnen viel, wenn wir uns klar machen, wie dieser Stoff *funktioniert* bzw. welche Gefüge wir mit ihm bilden können. Das Bilden von Gefügen ist Vermittlungsarbeit, die möglich ist. Ihr Ergebnis ist nicht das ‚wirkliche‘ Verstehen, sondern die *Produktion möglicher Verstehensweisen im Wirklichen*.“²¹⁷ Mit Gefüge verwendet STURM hier einen Begriff von DELEUZE und GUATTARI: Sie sind dynamisch gemeint, als „ständig wechselnde Herstellung von Bezugssystemen, von Territorien. Und „immer wenn ein territoriales Gefüge ... in Bewegung gerät, die es deterritorialisiert, kann man sagen, daß eine Maschine in Gang gesetzt wird.“^{218, 219}

So wie die Malerei von R. H. QUAYTMAN und die Raumbegriffe Ausgangspunkt für diese Arbeit waren, können sie auch Ausgangspunkt für den Kunstunterricht sein. Sie wären Auslöser für Artikulationen, für Kommunikationsprozesse, für etwas, dass sich fortsetzt.

*

Es ist aber nicht gesagt, dass Vermittlung gelingt, wenn man als Lehrer oder Institution nur gut genug ausgerüstet ist. Dass sich etwas umsortiert oder transformiert kann auch zeitverzögert geschehen. Die bestimmte Aufmerksamkeit, die nicht bloß *auf* etwas gerichtet ist, sondern von etwas *aus* gerichtet ist, erlangt R. H. QUAYTMAN über die Anordnung ihrer Bilder im Ausstellungsraum. Sie verwendete Wiederholungen, Rhythmus und Reim. Bewegung auf der Bildfläche gelang durch Schichtung, Faltung und Stülpung von Bildebenen. Dadurch konnte sich *von Malerei aus* etwas ereignen und fortsetzen.

STURM beschreibt, wie DELEUZE über die Tätigkeit des Lehrens spricht: Er verglich das Lehren mit Musik. Es spreche nichts dagegen, dass eine Vorlesung immer ein wenig wie ein Rockkonzert sei, denn „wie Musik erfordere das Teilnehmen an einer Vorlesung nicht unmittelbares Verstehen, sondern rufe eine andere Art von Verstehen hervor, das sich oft zeitverzögert zeigt [...]. Es ginge insgesamt mehr um *Rhythmus* als um *Maß*.“²²⁰

216 ebd. 299

217 STURM 2011, 137

218 DELEUZE / GUATTARI 2010, 454

219 Die Bestimmung von Malerei ist übrigens nach DELEUZE und GUATTARI per se, zu deterritorialisieren statt festzuschreiben. Vgl. STURM 2011, 138 und Einleitung

220 ebd., 160

3 | SCHLUSS

Einen möglichen Zusammenhang zwischen der Malerei R. H. QUAYTMANS, den Raumbegriffen und der Kunstvermittlung habe ich hergestellt, indem ich mir zunächst die Struktur R. H. QUAYTMANS Arbeiten angesehen habe. Das Wichtige für mich war, wie sie über Relationen eine Räumlichkeit hergestellt hat. Sie stellt ein Gefüge her, indem es sichtbare und weniger sichtbare Elemente gibt. Um einen Zusammenhang und eine Lesbarkeit herzustellen, setzt sie Vermittlungswerkzeuge ein. Um dies besser zu verstehen, habe ich Raumbegriffe eingeführt und geschaut, an welchen Stellen das eine an das andere erinnert. Im letzte Schritt habe ich gefragt, was dies für den Kunstunterricht bedeutet.

Am Ende dieser Arbeit zeigen sich zahlreiche Fragen und offene Punkte, die einer weiteren Bearbeitung Wert wären. Es liegt wohl in der Natur einer Arbeit, die sich eher auf eine Suche einlässt, also eine Offenheit riskiert, dass im Laufe der Arbeit diverse Aspekte nicht weiter verfolgt werden. Der vermeintliche Verlust lässt sich als Ausblick betrachten:

Auf den textuellen Aspekt von R. H. QUAYTMANS Malerei wäre ich gerne weiter eingegangen. Es wird an vielen Stellen deutlich, wie Wörter, Poesie, Text in der Erstellung und Rezeption eine wichtige Rolle spielen. In A: 1.1 schrieb ich, dass in ihrer Arbeit Grenzen zwischen Bild und Text verwischen. Wie sich die Aufmerksamkeit genau von einzelnen Elementen auf die Beziehungen verschiebt, wie sich das Verhältnis von Bild und Text und damit die Bedeutungen (und Machtverhältnisse?) verändern, bleibt genauer zu befragen.²²¹

R. H. QUAYTMANS Verhältnis zu den Ausstellungsorten, den Museen und den Galerien ist ein weiterer Aspekt. In Artikeln über R. H. QUAYTMAN ist von Institutionskritik die Rede. Die Rolle des Museums, und weiter: die formale und kulturelle Aufgabe von Architektur, in Relation zu ihrer Arbeit, wurde hier nur am Rande angeschnitten. Zu diesem Aspekt gehört auch die Befassung mit Netzwerken, bzw. einer Kunst, die ihre Netzwerke sichtbar macht²²².

Gerade im Hinblick auf die Darstellungen zur Perspektive und Abstraktion, habe ich Verhältnisse vereinfacht, um etwas besser deutlich machen zu können. Auf der anderen Seite wäre es reizvoll, als Verlängerung meiner Gedanken zu Perspektive und Abstraktion, mich mit dem Multiperspektivischen zu befassen, denn mit der abstrakten Malerei ist die Perspektive nicht verschwunden²²³. In diese Richtung geht auch KARL SIEREK: 2010 wurde ein Text von ihm mit dem Titel „Die Enden der Perspektive“ veröffentlicht, der sich mit dem chinesischen Film der „Fünften Generation“ befasst. Seine Diskussion ähnelt einigen meiner Überlegungen zu den Gemälden R. H. QUAYTMANS. SIEREK würde jedoch im Ergebnis möglicherweise sagen, dass R. H. QUAYTMANS Gemälde „Strategien der Defiguration im [JACQUES, CB] RANCIÈRE’SCHEN Sinn“ entwickeln, „welche topologische Raummodelle durch rhetorische und emblematische Figuren der Veränderung ergänzen [. ...] Die Defiguration führt über die chiastische [überkreuzende, CB] Figur des Trennens und Verbindens und über den Dialog zwischen Sagbarem und Sichtbarem zu handlungsorientierten Konzepten der Bildgestaltung.“ Die politische Dimension dessen ist brisant

²²¹ Vgl. auch Emblematis bei SIEREK 2010, 150f.

²²² Vgl. JOSELIT 2009

²²³ Vgl. DRAXLER 2010

und in der Tat beruft sich SIEREK in seinen Ausführungen auf die „Politik der Bilder“ von RANCIÈRE²²⁴. Das Performative in R. H. QUAYTMANS Arbeit und im schulischen Unterricht ist ein weitere Facette, die kurz kommt. Eine Anwendung einer Linearperspektive, das szenenartige Positionieren von Körpern und Objekten in ihr, das Narrative, hat etwas von einem Theater, einem Resonanzraum. Was geschieht mit diesem Performativen, wenn man sich von solcher Art Räumlichkeit abwendet? Eine mögliche Antwort gibt SIEREK mit RANCIÈRE: Der Prozess der Defiguration befreie das Bild in einem Akt der Disjunktion von den Diensten des Modellierens und befähige es zu Veränderungsleistungen. Das Bild werde, so RANCIÈRE, zu einer „Umwandlungsfläche“ [...].²²⁵

Einer kritischeren Betrachtung bedürften die von mir verwendeten DELEUZE'schen Begriffe. Beispielsweise das Deterritoriale habe ich in meiner Übernahme recht positiv dargestellt, jedoch besteht zwischen Theorie und Wirklichkeit ein Unterschied, sodass meine Übernahme zweischneidig erscheint. Eine Befassung mit Entgrenzung und Grenzen führt als eine Möglichkeit zur Diskussion des Unterschiedes zwischen Bildung und Kompetenz.

Bezogen auf den schulischen Kunstunterricht gefällt mir persönlich die Frage nach der Aktivierung von Lehre und wie sich der monokulare Fokus ändern könnte. Eindeutige Blickrichtungen oder Standpunkte werden nicht aufgelöst, sondern ins Wanken gebracht und zu Gunsten einer Multiperspektivität weiterentwickelt.

Was die Methode dieser Examensarbeit angeht, so wurde für mich Kunst selbst zum Startpunkt der Auseinandersetzung und Beispiel dafür, wie Lernen „von Kunst aus“ funktionieren kann. Diese Arbeit ist gewissermaßen rekursiv – ein Exempel für eine Vorgehensweise, die ich bezogen auf Kunstvermittlung vorschlage.

*

Den Startpunkt „Kunst“ habe ich in der Malerei R. H. QUAYTMANS gesucht und nicht in meiner Eigenen, die mir vertraut ist. Diese „fremde“ Kunst wurde zudem unter einem besonderen Winkel betrachtet, dem des Raums. Worin besteht der Unterschied? Eine Herausforderung besteht darin, dass ich es mit einer zweifachen Haltung zu habe. Zunächst gibt es die Haltung der Malerei R. H. QUAYTMANS und hinzu kommt mein Blick auf die Malerei, meine Haltung dazu, die zwar mit der Malerei zu tun hat, sich aber nicht notwendig deckt. Begrenzte sich diese Arbeit auf das Verhältnis zu meinen eigenen künstlerischen Arbeiten, erschiene es mir klarer wie etwas ist oder nicht ist. Ich müsste nicht von einer Interpretation ausgehen, die von einer Intention des Künstlers eventuell weit entfernt wäre.

Umgekehrt bedeutet dies, dass das von mir Geschriebene vielleicht in ähnlicher Weise entstanden wäre, hätte ich den Ausgangspunkt in einer künstlerischen Arbeit einer anderen Person gesucht. Zu Beginn dieser Arbeit stand eine Frage. War R. H. QUAYTMANS Malerei der Ausgangspunkt, um etwas zu formulieren, dass sich vorher schon in Gedanken bildete? Über die Malerei und aus der Relation heraus konnte sich diese Examensarbeit artikulieren, eine Fluchtlinie konnte sich fortsetzen. Warum war es so wichtig, gerade diese Punkte aufzugreifen und zu verfolgen? An dieser Stelle kann ich wieder an die Vorbemerkung anknüpfen. Diese Examensarbeit ist natürlich durchsetzt von persönlichem Interesse

224 SIEREK 2010, 153

225 ebd., 149

und dient dazu, meine eigene Arbeit voranzubringen, indem ich mein Sichtfeld verändere. Durch das Schreiben dieser Arbeit habe ich mich in-formiert und mit Glück gebildet. Das wird für einen späteren Kunstunterricht hilfreich werden.

Im Hinblick auf diesen in Zukunft real stattfindenden Kunstunterricht, müsste sich diese Arbeit in ein Unterrichtskonzept übersetzen lassen. Dies zu tun, stellt eine Herausforderung dar, jedoch schließt sich an die Abschlussprüfungen das Referendariat an, das eine Gelegenheit bieten wird, diese Arbeit auf einer praktischen Ebene konkreter werden zu lassen.

C: VON MALEREI AUS – RAUM IM KUNSTUNTERRICHT



62 | 18.09.2013



63 | 19.09.2013



64 | 20.09.2013



65 | 23.09.2013



66 | 24.09.2013



67 | 25.09.2013



68 | 30.09.2013



69 | 01.10.2013



70 | 02.10.2013



71 | 03.10.2013



72 | 04.10.2013



73 | 07.10.2013



74 | 19.10.2013



75 | 21.10.2013



76 | 23.10.2013

LITERATURNACHWEIS

MONOGRAFIEN

- BURROUGHS, WILLIAM: *Naked Lunch*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg (2011)
- BROCK, BAZON: *Der Selbstentfesselungskünstler. Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*. Weimar (1995)
- DE BRUYN, ERIC: *Topologische Wege des Post-Minimalismus*. In: PICHLER, WOLFRAM / UBL, RALPH: *Topologie – Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Verlag Turia + Kant, Wien (2009)
- DELEUZE, GILLES / GUATTARI, FELIX: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve (2010)
- DÖRING, JÖRG / THIELMANN, TRISTAN: *Spatial Turn. das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld (2009)
- DÖRING, JÖRG, in: GÜNZEL, STEPHAN: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, J. B. Metzler (2010)
- DÜNNE, JÖRG / GÜNZEL, STEPHAN: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main (2006)
- FOUCAULT, MICHEL: *Von anderen Räumen (1967)*. In: DÜNNE, JÖRG / GÜNZEL, STEPHAN: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main (2006)
- FOUCAULT, MICHEL: *Fragen an Michel Foucault zur Geographie*. In: FOUCAULT, MICHEL: *Schriften. Dritter Band*. Frankfurt am Main (2003)
- FOUCAULT, MICHEL: *Schriften. Dritter Band*. Frankfurt am Main (2003)
- GRAW, ISABELLE / GEIMER, PETER: *Über Malerei*. August Verlag, Berlin (2012)
- GRAW, ISABELLE: *Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifität, Indexikalität und Wert*. In: GRAW, ISABELLE / GEIMER, PETER: *Über Malerei*. August Verlag, Berlin (2012)
- GÜNZEL, STEPHAN: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen (2008)*. In: DÖRING, JÖRG / THIELMANN, TRISTAN: *Spatial Turn. das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, 2009.
- GÜNZEL, STEPHAN: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen (2008)*. In: DÜNNE, JÖRG / GÜNZEL, STEPHAN: *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main (2008)
- GÜNZEL, STEPHAN: *Raumwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main (2009)
- GÜNZEL, STEPHAN: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, J. B. Metzler (2010)
- HAMMER-TUGENDHAT, DANIELA: *Die Negation der Perspektive*. In: KOCH, GERTRUD: *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte*. Wilhelm Fink Verlag, München (2010)
- KEENAN, THOMAS: *Windows: of vulnerability*. In: BRUCE ROBBINS: *The Phantom Public Sphere. Studies in Classical Philology (Book 5)*, Univ Of Minnesota Press (1993)
- KOCH, GERTRUD: *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte*. Wilhelm Fink Verlag, München (2010)
- KOLLER, HANS-CHRISTOPH: *Grundzüge einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. In: LIESNER, ANDREA; LOHMANN, INGRID: *Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung*. Kohlhammer Urban Taschenbücher (2010)
- LIESNER, ANDREA / LOHMANN, INGRID: *Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung*. Kohlhammer Urban Taschenbücher (2010)
- LEFEBVRE, HENRI: *La production de l'espace*. Paris (1974)

- LUHMANN, NIKLAS: Soziale Systeme, 1984, S. 152, Luhmann (1993)
- LÜTHY, MICHAEL: Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: HENNING, ANKE / OBERMAYR, BRIGITTE / WITTE, GEORG: fRaktur – Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63, Wien / München (2006)
- MASET, PIERANGELO: Ästhetische Bildung der Differenz, Radius-Verlag, (1995)
- OWENS, CRAIG: Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. SCOTT BRYSON/BARBARA KRUGER/ LYNNE TILLMAN/JANE WEINSTOCK (Hg.), University Press, Berkeley und Los Angeles (1992)
- OTT, MICHAELA / UHL, ELKE: Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung, Münster (2005). In: GÜNZEL, STEPHAN: Raumwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt am Main (2009)
- OZ, AMOS: So fangen die Geschichten an. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1997)
- PICHLER, WOLFRAM / UBL, RALPH: Topologie – Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie. Verlag Turia + Kant, Wien (2009)
- SCHLÖGEL, KARL: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München/Wien (2003)
- SCHROER, MARKUS: „Bringing space back in“ – Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie. In: DÖRING, JENS / THIELMANN, TRISTAN: Spatial Turn – Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld (2009)
- SIEREK, KARL: Die Enden der Perspektive. In: KOCH, GERTRUD: Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Wilhelm Fink Verlag, München (2010)
- SOJA, EDWARD W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places. London/New York (1996)
- STURM, EVA: Von Kunst aus – Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze. Verlag Turia + Kant, Wien / Berlin (2011)
- QUAYTMAN, R. H.: Spine. Sternberg Press, Berlin (2011)

ZEITSCHRIFTEN

- ANASTAS, RHEA: Ein Akt mit Zigarette posiert im Whitney Museum 2012. In: Parkett 90 2012
- DRAXLER, HELMUT: Malerei als Dispositiv. In: Texte zur Kunst, Heft 77, März 2010
- GALVEZ, PAUL: Tabula Rasa. In: artforum, Ausgabe September 2011
- HELLER-ROAZEN, DANIEL: Äquivalenz und Mittel. In: Parkett 90 2012
- MANSOOR, JALEH: Malen – Falten. In: Parkett 90 2012
- JOSELIT, DAVID: I Modi. In: Mousse Magazine 29 2011
- WEIGEL, SIEGRID: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft, Bd. 2, Heft 2, 2002, 151-165, in: GÜNZEL 2010, 103f.

INTERNET-SEITEN

JOSELIT, DAVID: Painting beside itself (2009). URL: <http://www.reenaspaulings.com/images3/0911djoselit.pdf> (Stand: 29.11.2013). Ursprünglich veröffentlicht in: OCTOBER Magazine, Herbst 2009

GEORG RÜCKRIEM: Mittel, Vermittlung, Medium – Bemerkungen zu einer wesentlichen Differenz, Vortrag am Seminar für Grundschulpädagogik der Universität Potsdam, Golm, 30.10.2010. URL: http://shiftingschool.files.wordpress.com/2010/11/ruckriem_medienbegriff.pdf (Stand: 29.11.2013)

STILLMAN, STEEL: Art in America (2010). URL: <http://www.artinamericamagazine.com/features/rh-quaytman/> (Stand: 29.11.2013)

POCHABA, PAULINA: R. H. QUAYTMAN. URL: <http://www.museomagazine.com/R-H-QUAYTMAN> (Stand: 29.11.2013)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: MARCANTONIO RAIMONDI: Urteil des Paris (nach RAFFAEL), um 1515/16, Kupferstich. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcantonio_Raimondi_-_Giudizio_di_Paride.jpg (Stand: 29.11.2013)

Abb. 2,3,7,8,9,10,16, 32, 33: QUAYTMAN 2011, 11ff.

Abb. 4,5,6,11,12,13,14,15: http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/works/1126_works26.htm und den Folgeseiten (Stand: 29.11.2013)

Abb. 17: ANDY WARHOL: Kronprinzessin Sonja, 1982 URL: http://www.dagbladet.no/2011/04/21/kultur/andy_warhol/auksjon/selvportrett/kunst/16272489/ (Stand: 29.11.2013)

Abb. 18: EDWARD HOPPER: A Woman in the Sun (1961)

Abb. 19-32: http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/1.htm (Stand: 29.11.2013)

Abb. 33, 34: QUAYTMAN 2011, 308f.

Abb. 35, 36: http://www.florentinermuseen.com/musei/Brancacci_kapelle_Florenz.html (Stand: 29.11.2013)

Abb. 37: Illustration aus ALBERT W. TUCKER und HERBERT S. BAILY Artikel „Topologie“. In: PICHLER, WOLFRAM /UBL, RALPH 2009, 258

Abb. 38: CARITA BULARCZYK 2013. Nach GEORG RÜCKRIEM 2010.

Fenster 1-76: CARITA BULARCZYK 2013