

Räumlichkeit

„Verzeihung, könnten Sie vielleicht noch eine Minute so stehenbleiben?“

„Verzeihung, könnten Sie vielleicht noch eine Minute so stehenbleiben?“¹ Diese Frage trifft die Tourist:innen unvermittelt. Sie hatten auf ihrer Reise nach Madrid den in jedem Reiseführer empfohlenen Abstecker in den Prado gemacht. Bei ihrem Streifzug durch die spanische Malerei waren sie vor Las Meninas (1656) von Diego Velázquez eingekehrt. Fokussiert auf das geheimnisvolle Geschehen um die Hoffräulein hatten die Tourist:innen jenen Mann, der mit einem Stativ und einer 5x7 Zoll Fachkamera sowie zwei Koffern mit Kassetten und Objektiven hantierte, allenfalls am Rande registriert. Vielleicht hatten sie jemanden, der im Museum arbeitet, vermutet;² viel wahrscheinlicher ist allerdings, dass „sie sich überhaupt nicht [gefragt hätten], was [er] da eigentlich mach[t]“. Sie hätten vermutlich angenommen, er „fotografiere nur die Gemälde.“ „[S]ie kamen gar nicht auf die Idee, dass auch sie fotografiert werden“^{3, 4}

Doch genau eine solche fotografische Zusammenschau von Bildgeschehen und Bildbetrachter:innen versteht er als fotografische Herausforderung: Die Rede ist von Thomas Struth. Er bewältigt jene Aufgabe, indem er die Kameraposition anfänglich festlegt und sich immerzu eine Frage stellt:⁵ „Welche Besucher, die gerade in meinem Bildausschnitt auftauchen, bilden mit der Realität des Werkes, das sie betrachten, eine neue Erzählung, bevor sie wieder aus meinem Bild verschwinden?“⁶ Die fotografische Klärung der Frage verlangt ihm eine aufmerksame Abstimmung von „geduldige[m] Warten[.]“ und „sehr schnelle[n] Entscheidungen“⁷ ab.

Jene Herangehensweise, die Thomas Struth zwischen dem Ende der 1980er- und dem Beginn der 2000er-Jahre optimierend praktizierte, nahm in den sogenannten *Museumsfotografien* allmählich Gestalt an. Nach der Arbeit in Ausstellungshäusern wie dem *Musée d'Orsay* und dem *Musée du Louvre*, dem *Rijksmuseum* sowie in London, München, Chicago und Tokyo be-

1 Thomas Struth in Okwui Enwezor und Thomas Struth, „Bilder machen. Ein Gespräch mit Thomas Struth“, in: Thomas Weski und Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Thomas Struth. Figure Ground*, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 2017, München 2017, S. 298–311, hier S. 308.

2 Vgl. Thomas Struth in ebd.

3 Thomas Struth in ebd.

4 Es handelt sich um ein von mir entworfenes fiktives Szenario, das darauf basiert, wie Thomas Struth die Entstehung der Museumsfotografien in einem Interview schildert. Thomas Struth in ebd.

5 Vgl. Tobia Bezzola und James Lingwood, „Chronologie“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 184–225, hier S. 198.

6 Thomas Struth in Enwezor/Struth 2017, S. 308.

7 Thomas Struth in ebd.

schloss Struth die Serie 2005 mit dem *Prado Project*.⁸ In Madrid erstellte er die bisher letzten seiner Museumsfotografien. Als „Raum[]-im-Raum“⁹ (Walter Grasskamp) betrachtet, soll im Folgenden für diese erstens untersucht werden, wie verschiedene Räume zusammenwirken, und zweitens erarbeitet werden, wie diese definiert werden können.

Shared Spaces

Das *Prado Project* entwickelte Thomas Struth um *Las Meninas* von Diego Velázquez herum.¹⁰ Es ist jenes ein „transitives“ Bild (John Shearman) *par excellence*,¹¹ in welchem sich das Bildgeschehen zwischen einem Fokus innerhalb des Bildes und einem Fokus außerhalb des Bildes entwickelt.¹² Diese Konstellation wird getragen durch die Bildgeschehen im alten Alcázar,¹³ dazu gehören: die Einspiegelung des Königspaares an die Rückwand des Bildraums sowie der Blick aus dem Bild, den die Personengruppe um die Infantin Margarita aufweist. Beide installieren einen weiteren Fokuspunkt auf der anderen Seite der Bildebene. In der Folge bedeutet dies: „[The] subject is completed only beyond itself in the spectator’s space“.¹⁴

Dadurch bildet sich für Shearman ein geteilter Raum – ein „shared space“¹⁵ – zwischen dem Raum der Bildfiguren und dem Raum der Bildbetrachtenden heraus. Während nun erstere den „painted space“ der *Meninas* einbringen, steuern zweitere, und hier gilt es, genau zu sein, nicht den realen Raum als Ganzes, sondern einen spezifischen Teil bei: Es handelt sich um jene „zone of the real space which lies at the threshold of the painted space, but

8 Für einen einführenden Überblick über die Konzeption und Ausgestaltung der *Museumsfotografien* anhand von Selbstäußerungen des Fotografen siehe Bezzola/Lingwood 2010, S. 198 f., 210 f. und 220 f.

9 Walter Grasskamp, „An den langen Tischen der Zeit. Thomas Struths Betrachtung des Betrachters [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 185–191, hier S. 187.

10 Bei der Identifizierung der Personen halte ich mich im Folgenden an Antonio Palomino, „Worin das berühmteste Werk von Don Diego Velázquez beschrieben wird [1724]“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 34–39, hier S. 36 f.

11 Sein Verständnis des „Transitiven“ stützt John Shearman auf die entsprechende Definition im *Oxford English Dictionary*. „Transitive“ wird hier geführt als „taking a direct object to complete the sense, passing over to or affecting something else, operating beyond itself“. Zit. nach John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance [1992]* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 37), Princeton 2019, S. 33.

12 Vgl. ebd., S. 59. Für eine Einordnung von *Las Meninas* von Diego Velázquez als „transitives Bild“ siehe Lüthy 2013a, S. 225, Anm. 25.

13 Zur Frage nach den höfischen Räumlichkeiten, in denen die Hofentourage der *Meninas* abgebildet ist, siehe Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 1990, Berlin 1994, S. 161 ff. John F. Moffitt, „Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der mise-en-scène von Las Meninas“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 40–72, hier S. 42 ff.

14 Shearman [1992] 2019, S. 59.

15 Ebd.

is not part of the painted space“, die Sherman als „liminal“¹⁶ ausweist. Demnach wäre jener Raum, der die Bildbetrachtenden im Einflussbereich des Bildgeschehens umfasst („liminal space“¹⁷), vom allgemeinen Museumsraum („real [...] space“¹⁸) zu unterscheiden. Der „liminal space“ entspricht einem Grenzraum zwischen dem gemalten Raum und dem realen Raum.

Diese räumliche Grenze halte ich jedoch nicht für nachträglich gesetzt, sondern umgekehrt für bereits im Voraus bestehend. Denn es scheint mir der Grenzraum zu sein, welcher sein „Jenseits der Grenze“ überhaupt erst impliziert. Diese Annahme, die sich in den Schriften des französischen Kulturphilosophen Michel de Certeau angedeutet findet,¹⁹ zieht nach sich, dass jener „liminal space“ den „painted space“ wie den „real space“ allererst induziert. Die gesamte räumliche Situation um *Las Meninas* entfaltet sich also ausgehend vom und begründet im eigenständigen Grenzbereich des „liminal space“.

Damit scheint für den „liminal space“ ein spezifischer ontologischer Status auf. In diesem Zusammenhang bestimmt Michel de Certeau eine Funktion der Grenze im „Zwischenraum“.²⁰ Er bezeichnet sie als „Zwischenraum“ und hat doch etwas vor Augen, was mit dem *Dazwischen* gewisse Übereinstimmungen aufweist. Denn das *Dazwischen* ist nicht nur eine eigene Entität mit einer eigenen Gravitation, sondern besitzt überdies eine ontologische Wirkung, die anderen Entitäten zu ihrem Bestehen verhilft. Auch wenn de Certeau jene ontologische Situation nicht auf diese Weise systematisch betrachtet, lassen sich doch zwei Aussagen in eben jenem Sinne deuten. So sieht er die Grenze in Form des *Dazwischen* einerseits als eigene Entität an. Dies deutet sich an, indem er die folgende Frage aufwirft: „Zu welchem von den Körpern [oder Räumen – M.B.], die Kontakt miteinander haben, gehört die Grenze? Weder dem einen noch dem anderen. Heißt das: niemandem? Das theoretische und praktische Problem der Grenze lautet: zu wem gehört sie?“²¹ Indem nun die Grenze keiner der beiden Seiten zugehörig ist, wäre zu schließen, dass sie ein eigener Bereich *innerhalb* der skizzierten Konstellation ist. Außerdem lässt sich die seinssetzende Wirkung einer über das *Dazwischen* gedachten Grenze aus den Ausführungen herauslesen. De Certeau stellt nämlich fest, dass es „keine Räumlichkeit [gibt], die nicht durch die

16 Ebd., S. 59, Anm. 1.

17 Ebd., S. 59.

18 Ebd.

19 Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* [1980], übers. von Ronald Voullié (Internationaler Merve-Diskurs, 140), Berlin 1988, S. 235 f. Der Autor entwickelt die Argumentation zur Rolle der Grenze anhand der Erzählung. Sie wird hier und im Folgenden nach Prüfung der Übertragbarkeit auf das Bild angewendet.

20 Ebd., S. 233.

21 Ebd.

Festlegung von Grenzen gebildet würde“.²² Indem er ferner von der „Festlegung der Grenzen“ und nicht von festgelegten Grenzen spricht, deuten sich zwei weitere Bestimmungsstücke des *Dazwischen* an: einerseits seine Vollzugsförmigkeit und andererseits seine Situationsbezogenheit.

Neben dieser ontologischen Dimension beschreibt er auch die dialektische Beschaffenheit der Grenze, die derjenigen des *Dazwischen* entspricht. Deutlich führt er als das „Paradox der Grenze“ aus: „[D]a sie durch Kontakte geschaffen werden, sind die Differenzpunkte zwischen zwei Körpern [oder Räumen – M. B.] auch ihre Berührungspunkte. Verbindendes und Trennendes ist hier eins.“²³ Die Grenze ist also zugleich Verbindung und Trennung – trennt, indem sie verbindet und verbindet, indem sie trennt. Durch diese Dialektik, so de Certeau, kann die Grenze einen Austausch unterlegen oder Durchgang darstellen.²⁴

Es lässt sich damit vorläufig festhalten: *Las Meninas* stellen ein transitives Bild dar, welches sich durch eine spezifische Raumsituation auszeichnet. Bei dieser handelt es sich um einen „shared space“, der aus dem Verbund zweier Räume besteht: aus dem „painted space“, dem gemalten Raum mit dem Bildpersonal, und dem „liminal space“, welcher als Bereich des realen Raums die Bildbetrachtenden im Einflussbereich des Bildgeschehens enthält. Seine Grenzfunktion erfüllt der „liminal space“ nach der Logik des *Dazwischen*, indem er als eigener Bereich der Dialektik von Trennung und Verbindung folgt und dabei den „painted space“ in Abgrenzung zum „real space“ herstellt. Dadurch kann er Austauschbewegungen zwischen den beiden Räumen unterlegen. In diesem Sinne wäre – und hier ziehe ich eine Schlussfolgerung aus der bisherigen Gedankenführung – im Weiteren präzisierend von einem „liminal interspace“ zu sprechen. Dadurch nun, dass der „liminal interspace“ im *Dazwischen* fundiert ist, wären die anhand von de Certeau angestellten Überlegungen abschließend weiter anzureichern. Denn wie das *Dazwischen* stellt auch der „liminal interspace“ eine Figuration dar, die sich selbst sowie den „painted space“ und den „real space“ als spezifisch diese Räume präsentiert; es stellt also die Präsenz der Räume zeigend her.

Den „shared space“, der sich aus dem „liminal interspace“ und dem „painted space“ zusammensetzt, möchte ich anhand des *Prado Projects* von Thomas Struth weiterführend untersuchen (Abb. 35–37). Diesem Fokus auf die Serie liegt die Annahme zugrunde, dass die Fotografien die drei Räume reflektieren. Der geteilte Raum, der „painted space“ und der „liminal interspace“ sind nicht einfach enthalten, eher sind sie fotografisch konstruiert

22 Ebd., S. 227 f.

23 Ebd., S. 233.

24 Vgl. ebd., S. 234 f.

oder inszeniert. Das heißt, es sind den jeweiligen Räumen über die *Museums-fotografien* spezifische Ausprägungen zugewiesen.

Der „painted space“ der *Meninas* wird in den Fotografien jeweils angeschnitten. Dies mag – zum ersten – ein Hinweis auf den Beschnitt der *Meninas* sein, welcher infolge der Beschädigung durch einen Brandunfall im Jahr 1734 aus restauratorischen Gründen durchgeführt wurde.²⁵ Somit ließe sich argumentieren, dass der Zugriff auf den gemalten Raum der *Meninas* durch die Restaurierungsbestrebungen infolge der Brandkatastrophe ohnehin verwehrt würde. Diese historische Referenz anreichernd ist – zum zweiten – für die „painted spaces“ in den verschiedenen Fotografien eine unterschiedliche Ausdehnung gewählt. Zwar ist das Bildpersonal stets eingefasst, doch wird das ursprüngliche Hochformat zumindest dem Quadrat angenähert, wenn nicht sogar ins Querformat getrieben. Dadurch ist der „painted space“ als ein in seinen Abmessungen variabler Raum dargestellt.

Außerdem scheint die Serie von Struth verschiedene Vorschläge für das Ausmaß des „liminal interspace“ einzubringen. An den Ecken der tapezierten Saalwände lässt sich nachvollziehen, dass durch die einzelnen Fotos unterschiedliche Raumabschnitte eingefasst werden. Innerhalb des Museumsraums umfassen die einzelnen Aufnahmen jeweils verschiedene Personen (-paare/-gruppen) im Schwellenraum der *Meninas*. Die jeweiligen Personen sind in der Serie nur einmal eingeschlossen beziehungsweise eben nicht mehrfach eingefasst, sodass sie jeweils auf nur einer Aufnahme erscheinen. So wird auch hier eine Variabilität des „liminal interspace“ eingeführt, obwohl die Breite die Höhe durch die konsonante Setzung des Querformats einheitlich übersteigt.

Nimmt man indes die Beobachtungen zum „liminal interspace“ und zum „painted space“ zusammen, so eint beide Räume das zugrundeliegende Verständnis von räumlicher Ausdehnung. Denn diese scheint nämlich nur *in* ihrer fortgesetzten, stets vorläufigen Festlegung begreifbar. De Certeau spricht von einem „dynamische[n] Gegensatz zwischen jeder Grenzsetzung und ihrer Veränderlichkeit“.²⁶ Mit der Veränderlichkeit der räumlichen Ausdehnung wird der Status der an den Rändern befindlichen Entitäten prekär. Sie sind mit der Unstetigkeit der räumlichen Abmessungen mal sichtbar in den Raum eingeschlossen, mal allerdings auch mutmaßlich aus dem Raum ausgeschlossen.

Das lässt sich im „painted space“ am Beispiel der Saaldecke nachvollziehen. Von dieser ist in den verschiedenen Aufnahmen manchmal ein größerer

25 Die Leinwand wurde an beiden Seiten beschnitten, wobei die Eingriffe an der rechten Seite besonders drastisch waren. Vgl. José López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*, Bd. 2 / 2, Köln 1996, S. 306.

26 De Certeau [1980] 1988, S. 232.



35. → Thomas Struth, *Museo del Prado 6*, 2005, Chromogener Abzug, 164,6 × 203,8 cm, Privatbesitz.

Teil, dann wieder ein kleinerer eingeschlossen. Es ist ein auf den ersten Blick informationsarmer Bereich, der auf den zweiten Blick jedoch eine wichtige Orientierungsfunktion für die Raumstruktur besitzt. Er klärt angesichts der Multifokalität der Raumanlage maßgeblich über die Höhe und Tiefe des Raumes auf. Schließlich werden die Fluchtlinien, die auf dem Boden durch die aufgestellte Leinwand und die Hofgesellschaft ohnehin verdeckt sind, nun auch noch an der Decke verkürzt beziehungsweise entfernt.

Diese Beobachtung lässt grundsätzlich nach der Bedeutung des Ausgeschlossenen fragen. Es wäre für den Bildausschnitt also nicht nur zu untersuchen, was er umfasst, sondern auch, was er ausschließt – mit Philippe Dubois Worten: der „konstitutiv“ implizierte, ausgeblendete „Überrest“.²⁷ Das Vorhandensein eines Ausgeschlossenen wird im *Prado Project* konstitutiv impliziert, indem dieses innerhalb der dargestellten Räume mehr oder weniger indirekt aufgezeigt ist, das heißt, sowohl innerhalb des „painted space“ als auch innerhalb des „liminal interspace“ deutet sich das Ausgeschlossene innerhalb der wiedergegebenen Räume mittelbar an. Im „painted space“ findet sich eine indirekte Abbildung des ausgeschlossenen „painted space“

27 Dubois [1990] 1998, S. 175.

durch die Einspiegelung des Königspaares an der Rückwand des Saals.²⁸ In den „liminal interspace“ ist der ausgeschlossene Fotograf Thomas Struth indirekt eingetragen, indem Bildmerkmale wie Kamerastandpunkt und Schärfeeinstellungen auf seine Entscheidungen zurückverweisen. In beiden Fällen schließlich handelt es sich um eine exemplarische Existenzbekundung dessen, was aus den beiden Räumen ausgeschlossen ist.

Dabei besteht die Notwendigkeit, den Ausschluss als dialektisch mit der Einfassung verbunden zu denken. Diese Dialektik konzentriert sich in den *Museumsfotografien* an den Anschnitten, da sie weder gänzlich eingefasst noch gänzlich ausgeschlossen sind. So ist im „liminal interspace“ des *Museo del Prado 6* (Abb. 35) am linken Bildrand ein junger Mann in schwarzer Hose und grauem T-Shirt mit rotem Aufdruck zu sehen. Er ist an zwei Seiten angeschnitten, etwa entlang seiner vertikalen Mittelachse durch den linken Bildrand und annähernd auf Höhe seines Knies durch die Bildunterkante. Sein Körper ist in eine unspezifische Unschärfe gehüllt, während sein Gesicht scharf wiedergegeben ist. Dies lenkt die Aufmerksamkeit in subtiler Weise auf den Gesichtsbereich und seinen Anschnitt. Hier sind Nase und Mund ausgeschlossen und gegengleich das linke Auge eingefasst. Mit ihm scheint er aus dem Foto herauszublicken – geradezu: herauszulinsen. Im Blickwechsel mit der Kameralinse scheint er eine Frage aufzuwerfen: Welche Relevanz hat die Divergenz von monokularer Funktionsweise der Kameratechnik und binokularer des menschlichen Auges für Raumdarstellungen?²⁹

Schließlich sind in diesem Beispiel Eingeschlossenes und Ausgeschlossenes dialektisch ineinander verschränkt. Das bringt eine Spannung in die Konstellation, die als Motor für die Aushandlung der räumlichen Ausdehnungen dient. Diese Aushandlung der Raumabmessungen äußert sich, wie angesprochen, in deren andauernder Verschiebung.

Damit lässt sich wiederum feststellen: Die Ausdehnungen von „painted space“ und „liminal interspace“ werden durch die variablen Ausschnitte der verschiedenen Aufnahmen fortwährend und stets vorläufig entwickelt. Die Entwicklung wird induziert durch eine Dialektik zwischen dem Eingeschlossenen und dem Ausgeschlossenen. Ihre Spannung treibt die fortwährende Verschiebung von „painted space“ und „liminal interspace“ an.

28 Das Problem des Spiegelreflexes wurde und wird intensiv diskutiert. Zur Frage nach dem Ursprung der Spiegelung – ob sie das Königspaar vor der Hoffräuleingruppe oder deren Porträt zeigt – siehe zusammenfassend Kesser 1994, S. 150 ff.

29 Eine elaborierte Antwort liefern die Analysen von Hilde van Gelder und Helen Westgeest zu *Place and Space in Photography*, die sich in ihren zeitgenössischen Fallstudien mit der *Monocular Perspective Investigated Through Divergent and Poly-ocular Perspectives* auseinandersetzen. Hilde van Gelder und Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011, S. 127–141.

Damit sind in diesem ersten Schritt die Bestandteile des „shared space“ – der „painted space“ und der „liminal interspace“ – einzeln erläutert. Bislang nicht in den Blick geriet, dass die Beziehungsdimension ein entscheidendes Moment von Raumbestimmungen ist. So wird der Raum etwa durch den Soziologen Armin Nassehi unter anderem als „die Beziehung [...] zwischen den Räumen innerhalb des Raums“³⁰ gedacht. Aus diesem Grund wird nun, in einem zweiten Schritt, die Verbindung der besprochenen Bestandteile – des „painted space“ und des „liminal interspace“ – zu einem „shared space“ betrachtet.

In allen *Museumsfotografien* finden sich Übereinstimmungen zwischen dem „liminal interspace“ und dem „painted space“. Durch die erhöhte Position der Kamera, welche sowohl die Decken des Saals im *Prado* als auch des (gemalten) Saals im Alcázar ausspart und die jeweiligen Böden betont, ist die Tiefe der beiden Räume aufeinander abgestimmt. Sie sind im vorderen Bereich jeweils durch die Personen dominiert, die etwa zwei Drittel der gezeigten Höhe einnehmen. Den hinteren Bereich beherrschen jeweils verschiedene Gemälde. Diese sind im „painted space“ nur schemenhaft erkennbar. Die Kopien nach europäischen Meistern – insbesondere Rubens – gehörten zum Inventar des *Cuarto Bajo del Príncipe*.³¹ Im „liminal interspace“ handelt es sich (links der *Meninas*) um das Porträt der *Margaret Theresa von Spanien* (um 1665) von Martínez del Mazo und (rechts der *Meninas*) um das Porträt der *Maria Anna von Österreich* (um 1652) von Diego Velázquez.

All diese Bildfiguren treten durch ihre annähernde Lebensgröße in ein Verhältnis mit den Bildbetrachtenden.³² So weist die *Maria Anna von Österreich* in *Museo del Prado 4* (Abb. 36) Übereinstimmungen mit jenen zwei Frauen auf, welche sich vor ihr aufhalten. Ihre Bekleidung in Rosé-, Bronze- und Schwarztönen korrespondiert farblich mit dem Gewand der *Maria Anna von Österreich*. Im Hinblick auf *Las Meninas* gilt eine mittige Positionierung, welche ein helles Beige mit rot-blauen Details ins Zentrum einbringt, sowohl für die Gruppe um Königstochter und Hoffräulein als auch für die Gruppe der

30 Armin Nassehi, „Zutritt verboten!“ Über die politische Formierung privater Räume und die Politik des Unpolitischen“, in: Siegfried Lamnek und Marie-Theres Tinnfeld (Hrsg.), *Privatheit, Garten und politische Kultur. Von kommunikativen Zwischenräumen*, Opladen 2003, S. 26–38, hier S. 35.

31 Vgl. Moffitt 2001, S. 43 ff.

32 Auf die Korrespondenzen zwischen den Bildbetrachtenden und den Bildfiguren in Thomas Struths *Museumsfotografien* wurde wiederholt hingewiesen. Siehe exemplarisch Anette Kruszynski, „Der Wirklichkeit eine Form geben“. Über die Bildstrukturen bei Thomas Struth“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Crabbplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 161–167, hier S. 165. Claudia Seidel, „Was wir auferstehen lassen..., was wird bleiben? [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 193–207, hier S. 203.

36. → Thomas Struth,
Museo del Prado 4,
 2005, Chromogener
 Abzug,
 177,5 x 222,3 cm,
 Privatbesitz.



Schüler:innen. Jeweils etwas nach vorn versetzt links neben der Hauptgruppe entsprechen sich die beiden Hofzwerge und die zwei Frauen, von denen die eine rote Bekleidung und die andere eine blaue Jeans mit blauem Mustershirt trägt. In beiden Fällen ist die Person mit der roten Kleidung der Person mit der blauen Kleidung zugewandt. Jeweils etwas nach hinten gerückt, rechts neben der Hauptgruppe, korrespondieren Velázquez, der mit Pinsel und Palette ausgestattet die Leinwand bemalt, und die junge Frau mit Minirock und Jeansjacke, die mit einer Digitalkamera fotografiert.

Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so ergibt sich für den „shared space“ der *Meninas* in *Museo del Prado 4* ein erster Befund: Die Infantinnengruppe und die Schüler:innengruppe im Zentrum, die Hofzwerge und das Paar links vor der Schüler:innengruppe sowie der Maler und die Frau rechts hinter der Schüler:innengruppe gehören zusammen. Für diese Zusammenhänge zwischen den Figuren im Bild und den Personen vor dem Bild findet sich zentral auf der Bildebene ein Rotationspunkt, über den eine Inversions-symmetrie entwickelt ist. Die Entfernung der gegengleich positionierten Personen(-gruppen) von diesem Punkt ist zumindest ähnlich, wenn nicht sogar übereinstimmend, sofern sie in Relation zu den Körpergrößen gesetzt wird. So ist beispielsweise die Infantinnengruppe diesem Inversionszentrum zwar absolut gesehen näher als die Schüler:innengruppe, relativ betrachtet aber sind es für beide Gruppen etwa zwei Schritte. Daher handelt es sich um eine

an den Bildbetrachtenden beziehungsweise Bildfiguren relativierte Annäherung an eine inversionssymmetrische Struktur.

Innerhalb dieser inversionssymmetrischen Rahmenstruktur ist eine achsensymmetrische Binnenstruktur ausgebildet. In dieser korrespondiert die Schüler:innengruppe des „liminal interspace“ mit der gesamten Figurenkonstellation der *Meninas*. Hier entsprechen das Mädchen und der Junge im rechten Bereich den Hofzwergen, da alle in rot und blau gekleidet sind. Und der Junge, der an der linken Seite Notizen oder Skizzen anfertigt, entspricht dem Hofmaler. Die restlichen Personen im Zentrum der Gruppe entfallen auf Königstochter und Hoffräulein.

In einer Gesamtschau auf *Museo del Prado 4* lässt sich schließlich feststellen: Während die Korrespondenzen zwischen dem Porträt der *Maria Anna von Österreich* und den Betrachter:innen (vergleichsweise) eindeutig sind, erscheinen die Korrespondenzen zwischen *Las Meninas* und den Betrachter:innen komplex. Als eine dieser Komplexität angemessene (Re-)Konstruktion wurde eine verschachtelte Verweisstruktur vorgeschlagen, die dergestalt organisiert ist, dass eine achsensymmetrische Struktur in eine inversionssymmetrische Struktur eingetragen ist. Doch auch dieser wohlerwogene Aufbau ist durch einzelne Entsprechungen irritiert.

So ähneln die beiden Personen, die hinter der Hauptgruppe einen Audio-guide verwenden, in ihrer Unauffälligkeit dem verschatteten Paar aus Ehrenfrau und Leibwächter in *Las Meninas*. Sie stehen damit quer sowohl zur inversionssymmetrischen Rahmenstruktur als auch zur achsensymmetrischen Binnenstruktur. Neben den querstehenden Verbindungen gibt es uneindeutige Verknüpfungen. So bildet etwa die Frau mit der Jeansjacke mehrdeutige Korrespondenzen aus: Sie weist nicht nur Übereinstimmungen mit dem Hofmaler auf, sondern auch mit dem Hofmarschall (in Bezug auf die erhobene Hand) und dem linken Hofzweig inklusive Hund (in Bezug auf die blaue Kleidung und die braune Tasche). Auch muss spekulativ bleiben, ob das Spiegelbild des Königspaares an der Rückwand hinter der Hoffräuleinszene Thomas Struth und seiner Assistenz, die hinter der fotografischen Szene agieren, entspricht.³³ Damit würden Fotografie und Spiegel assoziiert, was in der Geschichte der Fototheorie, der Fototechnik und der fotografischen Praxis bekannterweise Referenzpunkte hat.³⁴

33 Thomas Struth spricht in einem Interview darüber, dass ihm bei den Aufnahmen in der *National Gallery* London Claire Chevrier assistierte. Vgl. Thomas Struth in Enwezor/Struth 2017, S. 309.

34 Vgl. Bernd Stiegler, „Spieglein, Spieglein in der Hand. Zur Spiegelmetapher in der frühen Fotografie“, in: Michael Hagner, Ders. und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 45–52. Vgl. John Ward, „Art. ‚Cameras, Single Lens Reflex (SLR)‘“, in: *Encyclopedia of 20th-Century Technology*, Bd. 1/2, New York/London 2005, S. 122–123, hier S. 122. Vgl. Steffen Siegel, „Der multiplizierte Fotograf. Figuren der

Schließlich wäre zusammenzufassen, dass in *Museo del Prado 4* – und das lässt sich auch für die weiteren Aufnahmen um die *Meninas* behaupten – multiple, mehrheitlich mehrdeutige Korrespondenzen zwischen dem „painted space“ und dem „liminal interspace“ ausgebildet sind. Diese Korrespondenzen verschränken die beiden Räume schließlich zu einem gemeinsam geteilten Raum, dem „shared space“. Vor dem Hintergrund dieser feinsinnigen räumlichen Bearbeitung erschließt sich letztlich, weshalb Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi anlässlich einer großen Struth-Retrospektive, die in mehreren Ländern gezeigt wurde, das „In[-]Räumen[-][D]enken“ des Fotografen resümieren.³⁵

Anordnungen, rücklings verunsichert

Sicher nicht zu Unrecht ist Struths Praxis im *Kunstforum* als „Ordnung stiftend“³⁶ beschrieben, während das Feuilleton eine „segensreiche[] Ordnung“³⁷ in seinen Fotografien erkennt. Ebenso nicht zufällig war Thomas Struth 2015 an der Ausstellung *Die Ordnung der Dinge* beteiligt.³⁸ Ebenfalls nicht ohne Grund positionierte Michel Foucault eine der bekanntesten Besprechungen der *Meninas* am Anfang der gleichnamigen Abhandlung *Die Ordnung der Dinge*.³⁹ Schließlich wird es keineswegs unberechtigt als eine der „hervorragendsten Leistungen“ der *Museumsfotografien* beschrieben, die „räumliche Anordnung“⁴⁰ von Bildern und Betrachter:innen zu fokussieren.

Ein solches Ordnungsmoment stellte die Soziologin Martina Löw ins Zentrum ihres Raumverständnisses. Indem sie Ordnungsfragen für eine Raumdefinition in den Mittelpunkt rückte, reihte sie sich zu Beginn der 2000er-

jüngeren Bildgeschichte“, in: Michael Hagner, Bernd Stiegler und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 89–102.

35 Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi, „In Räumen denken: Thomas Struths Poetik der Enthüllung“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 175–181.

36 Michael Stoeber, „Thomas Struth. ‚Nature & Politics‘“, in: *Kunstforum International* 240 (07.2016), S. 258–260, hier S. 260.

37 Lisa Zeitz, „Es werde Glück“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 06. 2012. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/aktuelle-kunst-es-erde-glueck-1995388.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

38 Die Ausstellung *Die Ordnung der Dinge. Moderne und zeitgenössische Fotografie* wurde von der *Walther Collection* ausgerichtet und fand vom 17. 05. bis 27. 09. 2015 in Neu-Ulm statt. Brian Wallis (Hrsg.), *The Order of Things: Photography from The Walther Collection*, Göttingen/New York 2015.

39 Das Kapitel „Die Höffräulein“ ist gleich zu Beginn des ersten Teils der Abhandlung platziert. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]*, übers. von Ulrich Köppen (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 96), Frankfurt am Main 2015²³, S. 31–45.

40 HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.

Jahre in eine lange Tradition ein. Anfang des 20. Jahrhunderts verstand etwa Martin Heidegger den Raum über das Problem der Ordnung.⁴¹ Und zu Beginn des 19. Jahrhunderts begriff Johann Gottfried Herder den Raum als den „*Leiter zur Ordnung*“.⁴²

Sie alle stehen letztlich in der Tradition von Gottfried Wilhelm Leibniz. Er verteidigte in einem berühmten Briefwechsel seine Raumdefinition gegen den englischen Philosophen Samuel Clarke. Seinem Widersacher hielt Leibniz entgegen, dass die Dinge in ihrem „Nebeneinanderbestehen[]“⁴³ eine „gegenseitige Ordnung“⁴⁴ ausbildeten. Und diese wechselseitige „Ordnung der Dinge“ sei dann der „Raum“.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund gelangt er schließlich im letzten Brief zu der elementaren Einsicht, dass es keine „absolute[] Realität“ des Raumes gebe. Stattdessen würden die Räume „nur aus Beziehungen bestehen“, ⁴⁶ sodass der Raum „etwas rein Relatives“⁴⁷ sei. Schließlich ist der Raum für Leibniz also eine relationale Angelegenheit, die sich durch die und in der Ordnung der Dinge konstituiert.

Vor dieser Folie arbeitet Martina Löw ihr relationales Raumverständnis aus. Sie erklärt allerdings grundlegend: „Raum ist nie nur eine Substanz und nie nur die Beziehung“.⁴⁸ Denn im Unterschied zu Leibniz, der die Dinge als einen Effekt von Relationalität auflöst, schreibt Martina Löw ihnen eine Substantialität zu.⁴⁹ Doch trotz dieser Einbringung des Substanziellen geht sie im Gegensatz zu Leibniz nicht von bewegungslosen, „[n]ebeneinanderbestehen[den]“⁵⁰ Dingen aus, sondern begreift sie in einem Wechselverhältnis von Stabilisierung und Dynamisierung.⁵¹ Dies alles gilt – und das ist der letzte jener für meine Belange bedeutenden Unterschiede – bei Löw nicht nur für Dinge, sondern auch für Menschen.

41 Vgl. Cioflec 2012, S. 146.

42 Johann Gottfried Herder, „Erörterung des Wortes Raum [1799]“, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek, 18953), S. 288–296, hier S. 290.

43 Gottfried Wilhelm Leibniz, „Briefwechsel mit Samuel Clarke [1715/1716]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015⁸ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 58–73, hier S. 68.

44 Ebd., S. 61.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 71.

47 Ebd., S. 61.

48 Martina Löw, *Raumsoziologie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1506), Frankfurt am Main 2001, S. 224.

49 Vgl. Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille, „Bildräume | Raumbilder. Einleitung der Herausgeber“, in: Dies. (Hrsg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*, Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 26), S. 9–39, hier S. 10.

50 Leibniz [1715/1716] 2015, S. 68.

51 Vgl. Stephan Günzel, *Raum | Bild. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012, S. 50. Vgl. Delarue/Kaffenberger/Nille 2017, S. 10.

Vor diesem Hintergrund entwickelt Martina Löw in ihrer *Raumsoziologie* eine Raumdefinition: „Meine These ist daher, daß *Raum eine relationale (An) Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern ist.*“⁵² Diese Vorstellung möchte ich im Weiteren in ihren einzelnen Elementen anhand des *Prado Projects* erläutern. Während der Erläuterungen werden die einzelnen Elemente stets auch dahingehend überprüft, ob angesichts des *Prado Projects* Anpassungen oder Ergänzungen notwendig sind.⁵³

Vorderhand akzentuiert Martina Löw die Bedeutung von sozialen Gütern für die Konstitution von Räumen – eine Perspektive, die auch der Sammelband *Räume und Dinge* (2014) von Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl und Dagmar Probst vorschlägt.⁵⁴ Für die sozialen Güter betont Martina Löw die „materiellen Eigenschaften“, welche die Grundlage für ihre „symbolische Wirkung“⁵⁵ darstellen. Als solche könnte man in den *Museum Photographs* die drei Gemälde – *Las Meninas*, das Porträt der *Margaret Theresa von Spanien* und das Porträt der *Maria Anna von Österreich* – verstehen. Deren symbolischer Gehalt ist nämlich offensichtlich im materiellen Bestand fundiert. Auf dieses materielle Fundament weisen jeweils materielle Markierungen, die sich in einem pastosen Farbauftrag mit unterschiedenen Bearbeitungsspuren äußern. Sie scheinen durch den Kontrast mit den feinmalerisch behandelten Gesichtspartien insbesondere in den Kleidungsstücken auf.

Bei *Las Meninas* weisen zudem die symbolischen Zusammenhänge auf ihr materielles Fundament zurück. So hantiert Velázquez vor einer überlebensgroßen Leinwand, die Mischpalette mit Ölfarbe versehen. Für die Leinwand wurde aufgrund der übereinstimmenden Größenverhältnisse die These aufgestellt, dass Velázquez in den *Meninas* die *Meninas* – sprich: das Bild selbst – malt.⁵⁶ Damit würden *Las Meninas* auf einer symbolisch-inhaltlichen Ebene auf ihren Herstellungsprozess zurückweisen, der an spezifische materielle Gegebenheiten gebunden ist. Insbesondere die Farbflecken auf der Farbpalette gaben dabei zu denken. So sinnierte Antonio Buero Vallejo über die vitale Anmutung der Ölfarbe,⁵⁷ die auf die Eigenwertigkeit des Malmaterials hinweist.

52 Löw 2001, S. 159 f.

53 Dass eine Konfrontation der soziologischen Überlegungen mit künstlerischen Arbeiten durchaus gewinnbringend sein könnte, deutet sich in der Tatsache an, dass Martina Löw ihre Gedanken u. a. an diversen Künstler:innen entwickelt. Vgl. ebd., S. 115 und 201.

54 Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl u. a. (Hrsg.), *Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2014.

55 Löw 2001, S. 224.

56 Siehe exemplarisch Hermann Ulrich Asemissen, *Las Meninas von Diego Velázquez* (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, 2), Kassel 1981, S. 14.

57 Vgl. Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público. Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*, Madrid 1973, S. 88–91.

Es steht dementsprechend außer Zweifel, dass Gemälde im Rahmen eines spezifischen Erkenntnisinteresses als materiell begründete und symbolisch aufgeladene „soziale Güter“ fungieren können. Unter der Perspektive einer Konstruktion von Raum sollten sie jedoch nicht auf diese Funktion reduziert werden. Hier bringen sich die Gemälde nämlich mitunter nicht als *soziale Güter*, sondern als *gemalte Räume* ein. Als solche wiederum setzen sie *repräsentierte soziale Güter* und *repräsentierte Lebewesen* in ein Verhältnis. Dementsprechend könnte eine vorläufige, Bildräume anerkennende Definition von Raum lauten: *Raum ist eine relationale (An)Ordnung von (Repräsentationen von) Lebewesen und sozialen Gütern*.

Zu den repräsentierten sozialen Gütern zählen zum Beispiel das rote Fläschchen in der rechten Hand der Infantin, der Haarschmuck der Hoffräulein, die Palette und die Pinsel von Velázquez in *Las Meninas*. Neben den gemalten sozialen Gütern gehören die fotografierten sozialen Güter dazu: Taschen, Rucksäcke, Turnbeutel, Notizblöcke, Fotoapparate und Audioguides aber auch das Absperrband, das *Las Meninas* von ihren Betrachter:innen trennt.

Auch die repräsentierten „Lebewesen“ sind recht schnell abgehandelt. In der Raumkonstruktion der *Museumsfotografien* bilden die repräsentierten Personen jeweils im Vordergrund einen Schwerpunkt der Massenverteilung, sodass eine eindeutige, die Betrachtenden betonende Fokussierung erfolgt. Gleiches gilt für die komplexe Konstellation aus Infantin, Hoffräulein, Hofzwerge, Hofmarschall, Maler, Wächter, Ehrenfrau und Königspaar, aber auch den Hund in *Las Meninas*.

Schließlich bringt Martina Löw die Annahme einer „*relationalen Anordnung*“ an. Diese „bezeichnet“, wie sie schreibt, „mehreres“. ⁵⁸ Zunächst wird durch den Ausweis als „relational“ eine Beziehungsdimension für das Raumverständnis angezeigt. ⁵⁹ Solche Beziehungsfragen beschäftigten Thomas Struth nachweislich schon früh. Denn für seinen Studienabschluss an der *Kunstakademie Düsseldorf* setzte er sich mit Wechselbeziehungen auseinander. Dies tat er im Rahmen seiner Lektüre der *Gestalt Psychologie* (1929) von Wolfgang Köhler, der nachweist, dass jedes Element a priori in Beziehung zu seiner unmittelbaren Umgebung gesehen wird. ⁶⁰ Im Verlauf seines Werde-

58 Löw 2001, S. 224.

59 Vgl. ebd. Die Bedeutung der Beziehungsdimension für Räumlichkeit wurde weitreichend diskutiert. Siehe exemplarisch Nigel Thrift, „Raum“, in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 393–408. Er geht davon aus, dass die „Welt [...] darin [besteht], dass über dieses Universum von Räumen vielerlei Dinge in Beziehung zu anderen gebracht werden, durch einen beständigen und weitgehend unwillkürlichen Prozess des Aufeinandertreffens und die oftmals heftigen Auswirkungen, die daraus resultieren.“ Ebd., S. 393 f.

60 Vgl. Maria Morris Hambourg und Douglas Eklund, „Der Raum der Geschichte [2002]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 159–173, hier S. 164.

gangs nun wurde anfänglich – in den 1990er-Jahren – die „*Beziehung*“ als „Stichwort“⁶¹ in die Diskussion eingebracht und schließlich in den 2000er-Jahren die „*Beziehung*[...] zwischen Menschen, Objekten und den Räumen, in denen sie sich befinden“, als „zentrales Thema“⁶² ausgemacht.

Diese Relationalität, weiter mit Löw, wird nun einer „(An)Ordnung“ zugeschrieben:

Der Begriff der Anordnung, insbesondere in der von mir gewählten Schreibweise „(An)Ordnung“, verweist auf zwei Aspekte gleichzeitig: erstens die Ordnung, die durch Räume geschaffen wird, und zweitens den Prozeß des Anordnens, die Handlungsdimension. Eine relationale (An)Ordnung weist damit immanent neben der Handlungsdimension eine strukturierende Dimension auf.⁶³

Die Rede von der „(An)Ordnung“ weist also auf eine Vergemeinschaftung von Handlungs- und Strukturmomenten.⁶⁴ Daher können „Strukturen [...] nicht losgelöst vom Handeln betrachtet werden. Sie ermöglichen und sie verhindern Handeln, aber sie bleiben an den Handlungsverlauf gebunden.“⁶⁵ Schließlich erklärt sie: „Räume entstehen im Handeln“.⁶⁶

Dass nun Handlungen die ordnenden Strukturen herstellen, zeigt sich auch in den *Museumsfotografien*. In *Las Meninas* kniet das linke Hoffräulein neben der Königstochter nieder, begibt sich über den Kniefall auf ihre Augenhöhe und berührt mit der Hand ihren Arm. Das rechte Hoffräulein wendet sich von hinten der Königstochter aktiv zu. So geht die Infantin eine vergleichsweise starke Verbindung mit dem linken Hoffräulein und eine eher schwache mit dem rechten ein. Ein Widerhall dieser Anordnung wurde in *Museo del Prado 7* (Abb. 37) bei der Aufstellung, die die Schulumädchen ausbilden, wiedererkannt.⁶⁷ Sie sind ihrerseits durch Handlungszusammenhänge als Ordnungseinheit exponiert. So scheint die Gruppe auf der linken Seite vorn durch den Museumsführer, der auf seinem grauen Jackett einen Ausweis angesteckt hat, auf Abstand gehalten zu werden. Er hat sich von den *Meninas* abgewandt und sorgt so dafür, dass die Führungsteilnehmer:innen,

61 Hans Belting, „Fotografie und Malerei. Der fotografische Zyklus der ‚Museumsbilder‘ von Thomas Struth [1993]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 43–81, hier S. 65.

62 Nana Last, „Thomas Struth. Vom Bild zum Archiv zur Matrix [2005]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 209–220, hier S. 214.

63 Löw 2001, S. 166.

64 Vgl. ebd.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 160.

67 Vgl. HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.



37. → Thomas Struth, *Museo del Prado 7*, 2005, Chromogener Abzug, 177,5 × 218,6 cm, Privatbesitz.

sofern sie ihm Gehör schenken wollen, vor ihm stehenbleiben müssen und nicht hinter ihm weitergehen dürfen. Auch durch die beiden Paare links hinten wird ein Abstand zu den Schulmädchen aufgebaut oder gehalten. Sie sind entweder aus dem Bedürfnis heraus, sich zu informieren, an die Informationstafel geheftet oder befinden sich auf dem Weg aus dem Saal.

Das Motiv, dass sich Bildbetrachter:innen durch den Ausstellungsraum bewegen, weisen auch die anderen Aufnahmen des *Prado Projects* um die *Meninas* auf. In *Museo del Prado 4* geht eine Person hinter der Frau mit der Jeansjacke auf die *Meninas* zu. Die Dame mit dem dunklen Rock und dem kupferfarbenen Oberteil vor der *Maria Anna von Österreich* scheint gerade herangeschritten. Und in *Museo del Prado 6* schleicht sich ein Junge mit rotem Shirt und schwarzer Hose davon, während eine Frau mit dunklem Oberteil und Jeans ihn mit einem entgegengerichteten Schritt streift.

Die Relevanz solcher Bewegungshandlungen für die Raumkonstitution wird bis in die Gegenwart laufend diskutiert.⁶⁸ Ihre bemerkenswerte Konse-

68 Zur Einordnung der Bewegungsthematik in die beiden grundlegenden Ansätze der relationalen beziehungsweise lokalen Bestimmung des Raumes siehe Jörg Dünne und Stephan Günzel, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 9–18, hier S. 10 f.

quenz für das Raumproblem wird aktuell durch den Kulturwissenschaftler Uwe Wirth bearbeitet. Solche Bewegungen durch den Raum zu bestimmen, mache für die Raumfrage, so jedenfalls Wirth, einen neuen Betrachtungswinkel auf. „Mit der Bewegung von einem Ort zum anderen“ erlangt der „lateinische[] Ausdruck[] *spatium*“⁶⁹ eine wegweisende Bedeutung. Dieser vom griechischen *stadion*, das ein Längenmaß für eine Rennstrecke meint, her stammende Begriff „bezeichnet“ nämlich „ein ‚Zwischen‘“.⁷⁰ Daher wird „der Raum als *Zwischenraum* thematisiert“.⁷¹

Doch: „Was ist Zwischenraum? Ist Zwischenraum nur ein einfacher freier Raum zwischen zwei Dingen [oder Menschen – M. B.] (Wahrig) [...]“⁷² Diese Frage scheint nicht nur Jin-Wie Nie zu beschäftigen, sondern auch Thomas Struth umzutreiben. Immerhin gehört es für Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi zu den „hervorragendsten Leistungen“ von Thomas Struth, dass er in den *Museumsfotografien* den Fokus auf die „Gestalt der ‚leeren‘ Flächen“⁷³ lenkt. Eine solche Fokussierung der „Leere“ entspricht wohl jenem „Modellfall des Museumsraumes“, den Walter Grasskamp wie folgt beschreibt:

In der Regel wirkt er beinahe leer im Verhältnis zu den möblierten privaten Räumen, leer auch im Vergleich zu den übermöblierten öffentlichen Räumen von Flughäfen oder Kaufhäusern, und leer erst recht im Verhältnis zum öffentlichen Raum der urbanen Zentren, in denen Museen meist stehen.⁷⁴

Tatsächlich hat der leere Raum in *Museo del Prado 7* eine besondere Bedeutung. Er erstreckt sich um die Schüler:innen im Zentrum und wird freigehalten durch die Positionierung der Gruppenmitglieder, welche sich einander zirkelförmig zuwenden. So stecken sie den ringförmigen Leerraum durch ihre Rückenpartien innenwändig ab. Außenwändig wird er durch das Paar vor der Informationstafel, die Menschenmenge hinter dem Museumsführer sowie den Jungen und das Mädchen, die sich Notizen machen, ausgewiesen. Diese ideale Ringstruktur zeigt, dass der leere Raum für die Anordnung der einzelnen Elemente eine Funktion hat. Er trennt und verbindet die Elemente gleichermaßen und gestaltet damit die Anordnung. Es ist dies eine wesentliche Funktion, dann jedenfalls, wenn Raum maßgeblich über Ordnung gedacht wird. Daher lässt sich mit Uwe Wirth vermuten, dass „Räumlichkeit [...]“

69 Wirth 2012, S. 8.

70 Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* (Edition Kulturwissenschaft, 143), Bielefeld 2017, S. 53 [Herv. M. B.]. Vgl. Dünne/Günzel 2006, S. 10.

71 Wirth 2012, S. 8 [Herv. M. B.].

72 Jin-Wie Nie, *Form, Element und Ordnung von Zwischenraum. Theoretische und konzeptionelle Grundlagen für eine postindustrielle Zwischenraumgestaltung* (Berichte aus der Architektur), zugl.: Stuttgart, Univ., Diss., 2001, Aachen 2001, S. 4.

73 HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.

74 Grasskamp [2004] 2009, S. 187.

durch Zwischenräumlichkeit definiert wird“.⁷⁵ Und auch unter Bezugnahme auf Konrad Becker erscheint der Zwischenraum als „Schlüssel zum Verständnis des Raums im allgemeinen [sic!]“.⁷⁶

Mit dieser konstitutiven Funktion und dem daraus abgeleiteten definito-rischen Gewicht allerdings wird zusehends zweifelhaft, ob es sich in den erwähnten Fällen überhaupt um eine Erscheinung handelt, die als „leerer Raum“ eingehend beschrieben ist. Wenn nun aber diese Beschreibung als „leerer Raum“ nicht vollends greift, stellt sich die Frage, in welcher Form oder in welchem Sinne sich der Zwischenraum dann in die Raumdefinition einbringen lässt. Oder anders gesprochen: Wie kann abgebildet werden, dass der Zwischenraum „mehr“ als „einfacher freier Raum“⁷⁷ ist, wie es Jin-Wie Nie fragend anregt? Wie lässt sich einfangen, was Thomas Struth vorführt, nämlich, dass der Zwischenraum wesentlich für räumliche Anordnungen ist?

Als für einen Vorschlag geeigneter Kandidat erscheint das *Dazwischen*. Das jedenfalls lässt sich mit Armin Nassehi annehmen, der für die räumliche „Anordnung“ Folgendes ausführt: „Raum entsteht letztlich durch nichts anderes als durch das *Dazwischen*“⁷⁸. Gewendet auf die bisherigen Überlegungen erzeugt das vollzugsförmige *Dazwischen* Raum im Sinne einer wandelbaren (An)Ordnung. Dies gelingt, indem es einzelne Elemente *innerhalb* dieser (An)Ordnung sowohl miteinander verbindet als auch voneinander trennt. Dabei werden die jeweiligen Elemente jedoch nicht räumlich vorausgesetzt und nachträglich in Bezug gesetzt, sondern sie entstehen allererst durch die beziehungsstiftende Leistungsfähigkeit des *Dazwischen*. Zugleich jedoch ist das *Dazwischen* innerhalb dieser (An)Ordnung selbst ein eigenes räumliches Element mit einem gewissen „Gewicht“. Genauer gesagt ist es nicht nur gravitativ, sondern figurativ; eine fluide Figuration, die sowohl sich selbst als auch die anderen räumlichen Elemente präsentifiziert. In diesem Sinne einer Figuration wurde das *Dazwischen* 2019 auf der Tagung *InBetween. Formen und Deutungen des Dazwischen im Raum* als Bereich eigenen Rechts ausgewiesen.⁷⁹ Auch dieser letzte Aspekt wäre schließlich in die an Martina Löw angelehnte Definition einzubringen. Mein Vorschlag lautet demnach letztlich: *Raum ist eine relationale (An)Ordnung von (Repräsentationen von) Menschen, sozialen Gütern und ihrem Dazwischen*.

75 Wirth 2012, S. 7.

76 Konrad Becker, „Zwischenraum, Hyperraum ... und darüber hinaus“, in: Manfred Waffender (Hrsg.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*, Reinbek bei Hamburg 1991 (Rororo, 8185), S. 249–253, hier S. 249.

77 Nie 2001, S. 4.

78 Nassehi 2003, S. 35 [Herv. M. B.].

79 Vgl. Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Im Dazwischen. Materielle und soziale Räume des Übergangs*, Berlin 2020 (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, 13), S. 7–17, hier S. 7 ff. Der Sammelband entspricht dem Tagungsband.

Bei dieser Einreihung des *Dazwischen* in die Aufzählung ist es entscheidend, ganz am Ende anzumerken, dass es von seiner Schlussposition aus die bisherigen Bestimmungsstücke beunruhigt. Diese Verunsicherung lässt sich mit Jörn Schaffaff und Benjamin Wihstutz beschreiben. Sie fassen „[d]as *Dazwischen*“ ebenso als „konkreten Raum[]“, der „zwischen Menschen, oder [...] zwischen Menschen und Dingen“ besteht. Dabei jedoch verhält sich das *Dazwischen* gerade nicht, gewisse Ordnungen zwischen Menschen und Dingen ermöglichend. Stattdessen wirkt es „entlarvend“, und zwar „die Unterscheidung“ von Menschen und Dingen „als Konstrukt entlarvend“. ⁸⁰ Dementsprechend unterwandert eine Erhebung des *Dazwischen* zum eigenständigen Element der Raumordnung, die Unterscheidung von Lebewesen und sozialen Gütern aus ihrer Mitte heraus. Dies gelingt, indem das *Dazwischen* seine Kontextgebundenheit einbringt und somit das Verhältnis von Menschen und Dingen nicht als gesetzte Unterscheidung, sondern als situatives Differenzierungsgeschehen angelegt ist. In diesem Sinne ist es eine Implikation des *Dazwischen*, die Bestimmungsstücke der „Lebewesen“ und „sozialen Güter“ – und damit die Definition als solche – *rücklings zu verunsichern*.

Objekt, Ab-jekt, Ab-Ort, Ort

Im Oktober 2020 machte die Fotografin Beate Gütschow etwas, das „man“, so erklärt sie selbst, „ja sonst als Künstlerin nicht [macht]“. ⁸¹ Sie legte in einem Vortrag über *Neue fotografische Werkzeuge* ihre Arbeitsmethode der Photogrammetrie offen. ⁸² Zunächst führte sie überblicksartig in deren Geschichte ein: Die Photogrammetrie sei bereits Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt worden. Zu dieser Zeit verbreitete sich die Erkenntnis, dass für ein Gebäude über einige gegebene Maße sowie fotografische Aufnahmen unterschiedlicher Ansichten die übrigen Maße errechnet werden können. ⁸³ Diese Berechnungen wurden ab den 1990er-Jahren digital durchgeführt. Damals konnten einfache Objektmodelle erstellt werden, die schließlich sukzessive an Wirklichkeitstreue gewannen. ⁸⁴

Nach diesem historischen Abriss schilderte Beate Gütschow die photogrammetrische Entstehung ihrer seit 2018 verfolgten Serie *HC* (Abb. 38). Wie sie diesen Entstehungsprozess beschreibt, möchte ich im Weiteren nachzeichnen und dabei für die Objekte gewisse Übergänge kennzeichnen –

80 Schaffaff/Wihstutz 2015, S. 113 f.

81 Beate Gütschow, *Neue fotografische Werkzeuge*, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?, ART FOYER DZ BANK Kunstsammlung 09. 10. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 3:03–3:06.

82 Der Vortrag fand im Rahmen der Tagung *Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?* der DZ BANK Kunstsammlung am 08. und 09. Oktober 2020 statt.

83 Vgl. Gütschow 2020, Minute 6:13–6:46.

84 Vgl. ebd., Minute 7:05–7:25 und 8:10–8:38.



38. → Beate Gütschow, *HC #5*, 2018, C-Print, 148 x 115 cm, Privatbesitz.

Übergangsmomente mit Zustandswechseln, von einem Zustand *in* einem bestimmten Raum zu einem Zustand *als* ein spezifischer Ort. Schließlich erscheinen Raum und Ort, um Michel de Certeau mit Marc Augé zu paraphrasieren, als „fliehende Pole“, die „niemals vollständig [verschwinden]“, aber sich auch „niemals vollständig her[stellen]“. ⁸⁵

Beate Gütschow fotografiert – das ist der erste Schritt des photogrammetrischen Verfahrens – Objekte im Raum. Bei den Objekten handelt es sich um architektonische Gebilde wie Betontreppen, Ziegelmauern oder Pflanzenkübel. Diese sucht Gütschow an unterschiedlichen Stellen im öffentlichen Raum auf. ⁸⁶ Der öffentliche Raum wird, so lässt sich mit Michel de Certeau argumentieren, durch bestimmte Bewegungen zum Raum:

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben [...]. ⁸⁷

In dieses Bewegungsgeflecht, das von unterschiedlichen Richtungen und Geschwindigkeiten geprägt ist, begibt sich Gütschow. Auf den bewegten Markt- und Parkplätzen, in Straßenzügen und auf Grünflächen verwendet sie eine handliche Kleinbildkamera, um die Objekte zu fotografieren. Dafür bewegt sie selbst sich in zwei kleineren Kreisen, die sich schneiden, und einem größeren Kreis, der beide umfasst, systematisch um das fotografierte Objekt. ⁸⁸

Innerhalb der „Gesamtheit der Bewegungen“, um mit de Certeau zu sprechen, bildet sich ein fluides figuratives *Dazwischen* von Kamera und Objekt situationsbedingt vielgestaltig aus: je nachdem, auf welcher Seite sie steht, in unterschiedlicher Formung; je nachdem, ob sie sich weiter entfernt hat oder näher herangerückt ist, größer oder kleiner. Entscheidend ist hierbei,

85 Vgl. Michel de Certeau, „Praktiken im Raum [1980]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 343–353, hier S. 346. Marc Augé, *Nicht-Orte*, übers. von Michael Bischoff (Beck'sche Reihe, 1960), München 2012³, S. 83 f. Marc Augé wählt diese Worte ursprünglich, um das Verhältnis von *Orten* und *Nicht-Orten* zu beschreiben. Die Übertragung von Augés Konzept hat sich bereits für unterschiedliche Gedankenfiguren um die Ortsthematik als produktiv erwiesen. Siehe exemplarisch Barbara Filser, „Fotografische Ver-Ortung, fotografische Ent-Ortung. Ab-Orte in der Fotografie am Beispiel von Joel Sternfelds *On This Site*“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 118–136, hier S. 118 und 121.

86 Vgl. Gütschow 2020, Minute 16:50–17:15.

87 De Certeau [1980] 2015, S. 345.

88 Vgl. Gütschow 2020, Minute 12:10–12:25 und 13:15–13:22.

dass das bewegliche *Dazwischen* nicht nachträglich zu dieser Konstellation um Kamera und Objekt hinzukommt, sondern ihr zuvorkommt. Als fluides figuratives „Etwas“ wirkt es *innerhalb* der Konstellation gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend. Es erzeugt Kamera und Objekt in ihrer spezifischen Beziehung, indem es sie sowohl miteinander verbindet als auch voneinander trennt.

Als Bewegungszusammenhang dieser Art scheint das *Dazwischen* – begründet in seiner Gravitation – eine ausgesprochen erwähnenswerte Geschwindigkeit zu besitzen („Geschwindigkeitsgröße“). In diesen temporeichen Bewegungszusammenhang sind dem Anschein nach zwei „Richtungsvektoren“ eingetragen. Das *Dazwischen* vollzieht sich demnach als Bewegung, die zuerst von der Kamera zum Objekt und dann wieder zurück verläuft. Diese entgegengerichteten Bewegungen ermöglichen dann, dass die Kamera das Objekt zunächst registriert und schließlich aufnimmt.

Dieser erste Vorgang der fotografischen Registrierung des Objekts ist für Gütschow ein entscheidender Gegenstand der Auseinandersetzung. Das wichtigste Ergebnis ihrer Reflexion besteht darin, diesen zu beschreiben als „scanning a surface and remaining completely unaffected by the interior of the thing. An object is captured not from within, on the basis of its essence, but on the basis of its outer boundary“.⁸⁹ Fotografische Registrierung bedeutet demnach, dass die Kamera die Oberfläche des Objekts abtastet, ohne seine Körperlichkeit festzustellen.

Damit seine Oberfläche nun während des zweiten Vorgangs durch die Kamera fotografisch aufgenommen werden kann, muss diese von seinem Körper abgespalten werden. Diese Abspaltung lässt sich, so die Annahme, als Ab-jektion beschreiben.⁹⁰ Die Darstellungsform mit Bindestrich soll einerseits auf meine Sympathisierung mit einer etymologisch fundierten Herleitung hinweisen; immerhin entspricht die Schreibweise jenem Schema, nach dem lateinische Begriffe in Wörterbüchern üblicherweise aufbereitet sind.⁹¹ Damit wiederum soll andererseits darauf verwiesen werden, dass ich mich von der psychoanalytischen Vereinseitigung der Diskussion distanzieren.⁹²

89 Beate Gütschow, „HC (hortus conclusus)“, in: *SOPHIA* 4/1 (2019), S. 10–14, hier S. 14.

90 Für eine Studie zum (psychoanalytisch gedeuteten) Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion siehe Valentina Torrado, *Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion. Projekt/Schlafbox*, Bauhaus-Universität Weimar, 25. 02. 2014. Online: <<https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2129>>, Stand: 16. 01. 2025.

91 Siehe exemplarisch Karl-Ernst Georges, „Art. ab-icio“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 13.

92 An dieser Stelle möchte ich mich der Kritik an einer inflationären Verwendung von psychoanalytischem Vokabular in der Fototheorie, die Victor Burgin formuliert hat, anschließen. Er reagiert auf diesen Umstand, indem er die theoretische Verengung auf Laura Mulvey auflöst und ausgehend von ihr psychoanalytische Zusammenhänge neu rekonstruiert. Victor Burgin, „Der perverse Raum [1991]“, in: Hubertus von Amelnunx (Hrsg.), *Theorie der Fotografie IV 1980–1995*, Bd. 4, München 2006, S. 361–379. Ich hingegen werde einen alternativen Weg

Denn meine Begriffsvorstellung der Ab-jektion unterscheidet sich von derjenigen Julia Kristevas, jener Theoretikerin, deren Name wohl am deutlichsten mit der Bezeichnung verbunden ist. Anders als sie möchte ich die Ab-jektion nicht im Zusammenhang mit Abscheu, Abneigung oder Angst verstehen.⁹³ Sie ist für mich nicht „immoral, sinister, scheming, and shady“ und kein „terror that disassembles“ oder „hatred that smiles“.⁹⁴ Schließlich begreife ich die Ab-jektion nicht als Aussonderung, welche wie die häufig exemplarisch genannten Exkremente⁹⁵ mit „einer besonderen Niedrigkeit oder Erniedrigung“⁹⁶ konnotiert ist und in diesem Sinne subjektivierend wirkt.⁹⁷ Vielmehr möchte ich die Ab-jektion mit Jörg Dünne wertfrei als „vektorielle Bewegung“⁹⁸ verstehen, die einen Teil des Objekts – seine Oberfläche – in ein Außerhalb des Objekts – die Kamera – befördert.⁹⁹

Damit lässt sich vorläufig festhalten: Es scheint zwei Richtungsvektoren zu geben, die das *Dazwischen* von Kamera und Objekt durchfahren. Der erste verläuft während der fotografischen Registrierung der Oberfläche von der Kamera zum Objekt. Der zweite verläuft in entgegengesetzte Richtung, wobei die ab-ektiv von der Körperform abgespaltene Oberfläche des Objekts durch die Kamera aufgenommen wird.

Auf diese Weise also lässt sich Beate Gütschows Praxis im öffentlichen Raum beschreiben. Im Anschluss an die dortige Arbeit werden die Daten im Atelier in ein Programm überspielt, das für jede Fotografie den Standort der Kamera ermittelt (Abb. 39 oben links).¹⁰⁰ Diese Darstellung macht deutlich, dass in einem ersten Schritt weniger das Objekt als das *Dazwischen*, das es mit der Kamera ausbildete, vermessen wird.¹⁰¹ Diese Verzeichnung des *Dazwischen* ist nun die Grundlage für die Folgeschritte. Im nächsten Schritt wird nämlich das *Dazwischen* in das Modell eingerechnet. Dabei wird zu-

einschlagen, indem ich das Abjekte über seine Wortherkunft produktiv zu machen versuche und so gegen die dominante Vereinnahmung aus der Psychoanalyse verteidige.

93 Vgl. Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [1980], übers. von Leon S. Roudiez, New York 1982, S. 54.

94 Ebd., S. 4.

95 Vgl. ebd., S. 54. Vgl. Silke Martin und Anke Steinborn, „Von Ab-Orten und (De)Lokalisierungen“, in: Dies. (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 7–10, hier S. 8.

96 Jörg Dünne, „Die Jauchegrube von Zornhof. Zur Deixis des Ab-Orts bei Julia Kristeva und Louis-Ferdinand Céline“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 11–26, hier S. 11.

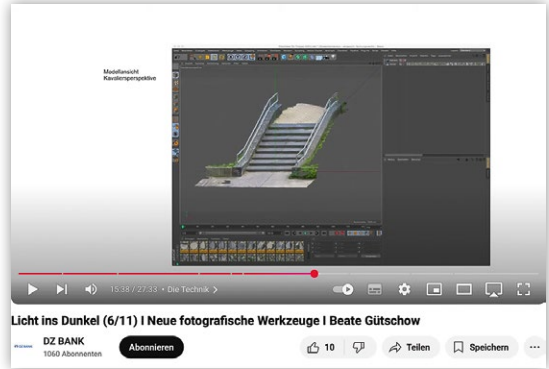
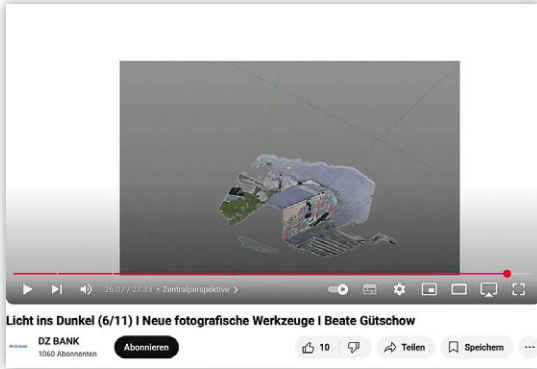
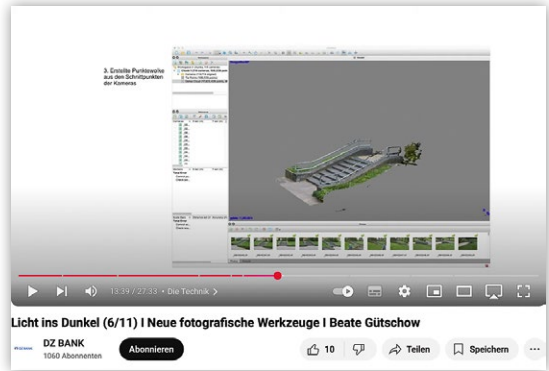
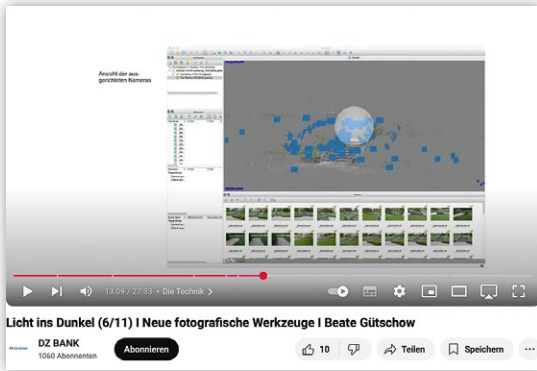
97 Vgl. ebd., S. 12.

98 Ebd., S. 14.

99 Vgl. ebd., S. 11.

100 Vgl. Gütschow 2020, Minute 12:58–13:15.

101 Beate Gütschow selbst setzt offenbar den Kamerastandort mit ihrem Standort als Fotografin gleich. Vgl. ebd., Minute 13:00–13:10. Genaugenommen bestimmt das Computerprogramm allerdings nicht den Standort der Fotografin, sondern den Standort der Kamera und vermisst dementsprechend das *Dazwischen* von Objekt und Kamera.



39. → Aus dem Vortrag *Neue fotografische Werkzeuge* von Beate Gütschow im Rahmen des Symposiums *Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?*, 8./9. Oktober 2020, Frankfurt am Main, ART FOYER DZ Bank Kunstsammlung.

nächst die Körperform erstellt und dann die Oberflächenstruktur darübergelegt (Abb. 39 oben rechts).¹⁰²

Die Körperform besteht in einem Hohlkörper, wie an den Unterseiten der Modelle ersichtlich wird (Abb. 39 unten links). Damit werden in den Modellen die angestellten Überlegungen augenfällig; dass nämlich die Oberfläche der Objekte – ab-jektiv – abgespalten wurde: „By working in three-dimensional space, you begin to see things more as outer shells, as filled objects. [...] Photogrammetry makes this particularly evident through the shell-like representation of the object in space“,¹⁰³ erklärt Gütschow selbst. Im Hinblick auf diese „shell-like repräsentation“ ist es eine entscheidende Errungenschaft der jüngsten technischen Entwicklungen, dass die (fotografisch festgestellten) Oberflächenstrukturen der Objekte hochauflösend und wirklichkeitstreu in die Modelle übernommen werden können.¹⁰⁴

102 Vgl. ebd., Minute 13:27–14:28.

103 Vgl. Gütschow 2019, S. 14.

104 Vgl. Gütschow 2020, Minute 8:20–9:00 und 14:14–14:29.

Führt man nun die bisherigen Beobachtungen zusammen, so verdichtet sich der anfängliche Verdacht: Fotografien lassen sich als Ab-jekte denken, die dadurch entstehen, dass die Oberflächen der Objekte in die Kamera abgespalten werden. Da Fotografien die Basis für das Modell darstellen, überträgt sich mit ihrem *Dazwischen* auch deren ab-jektive Konstitution. Allerdings wird sie nicht nur transferiert, sondern dabei auch konkretisiert. Dass das Ab-jekte konkretisiert wird, begründet sich darin, dass bei der Erstellung des Modells mehrere fotografische *Dazwischen* eingehen und so gewissermaßen eine Potenzierung des *Dazwischen* stattfindet. Die Konkretisierung des Ab-jekten äußert sich wiederum präsentifizierend: Es *zeigt sich* entsprechend des deiktischen Potenzials der verschiedenen *Dazwischen* mit einer größeren Präsenz auf. Was aber nun wird konkretisiert? Es lässt sich am Modell (durch seine Hohlform und wirklichkeitsgetreue Erscheinung) eindrücklich nachvollziehen, welcher Teil des Objekts ehemals abgespalten wurde: die Oberfläche nämlich. Die Oberfläche wurde abgespalten und hält damit nicht zuletzt die Verbindung des Modells zum Objekt aufrecht. In diesem Sinne ist das Modell auf eigentümliche Weise zwar vom Objekt abgelöst, aber doch an das Objekt gebunden.¹⁰⁵

Diesen bemerkenswerten Bezug zu den Objekten behalten die Ab-jekte auch, wenn Beate Gütschow in einem vorletzten Schritt die Linearperspektive in eine Kavalierperspektive umstellt (Abb. 39 unten rechts), sodass sich eine Aufsichtigkeit einstellt. Die kavalierperspektivischen photogrammetrischen Ab-jekte arrangiert sie in einem letzten Arbeitsschritt mit konventionell digital fotografierten Ab-jekten, die etwa Menschen und Natur, Bäume, Wiesen, Buschwerk, Zierpflanzen zeigen.¹⁰⁶ Während dieser Arrangierung der Ab-jekte entsteht sukzessive etwas, das sich mit Silke Martin und Anke Steinborn als „Ab-Ort“ bezeichnen lässt. Dafür sehe ich zwei Gründe.

Der erste ist, dass Gütschow *Ab-jekte* arrangiert. Denn Steinborn und Martin denken den „Ab-Ort“ explizit in Anlehnung an das Abjekte.¹⁰⁷ Schließlich habe das Abjekte, so arbeitet es Jörg Dünne im gleichen Sammelband heraus, in einer etymologischen Annäherung eine räumliche Konnotation. Obwohl sie in den „neueren kulturtheoretischen Überlegungen [...] nur noch stellenweise mitgedacht“ ist, erkennt er eine „wortgeschichtlich klar ausgeprägte Räumlichkeit des Abjekten“.¹⁰⁸

Der zweite Grund ist, dass Gütschow Ab-jekte *arrangiert*. Es kommt zu einer Erprobung von Verschiebungen, in welchen Festlegungen ihre Vorläu-

105 Bezogen auf das Subjekt entspricht dies einer allgemeinen Auffassung des Abjekts. Vgl. Martin/Steinborn 2015, S. 8.

106 Vgl. Gütschow 2020, Minute 15:00–17:30.

107 Vgl. Martin/Steinborn 2015, S. 7 f.

108 Dünne 2015, S. 12.

figkeit oder Endgültigkeit beweisen müssen. Denn „[w]ährend dem Ort etwas Statisches und Sesshaftes zu Eigen [sic!] ist, changiert der Ab-Ort“ für Steinborn und Martin „zwischen dem Durablen und dem Flüchtigen“. ¹⁰⁹

Dieses Changieren verlangsamt sich mit der voranschreitenden Verfestigung des Arrangements und schlägt sich mit der Ausbelichtung abschließend auf die Seite des Stetigen. Dabei ereignet sich nun ein weiterer Übergang vom „Ab-Ort“ zum Ort. Immerhin hatte sich der „Ab-Ort“ lediglich „von der statischen Schwere des Ortes *[ge]lös[t]*“. ¹¹⁰ Dieses Statische des Ortes kehrt nun allerdings mit den Ausbelichtungen wieder. Denn es gilt nicht nur für Wolfram Pichler als ausgemacht, „dass Bilder [...] in gewisser Hinsicht auch selber Orte sind“. ¹¹¹

Solche Bildorte lassen sich wiederum mit Michel de Certeau beschreiben. Denn ein „Ort“ teile „Elemente in Koexistenzbeziehungen“ auf:

Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. Hier gilt das Gesetz des „Eigenen“: die einen Elemente werden *neben* den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem „eigenen“ und abgetrennten Bereich, den es definiert. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. ¹¹²

Einen solchen Ort bildet nun beispielsweise *HC #5* (Abb. 38) aus dem Jahr 2018. Im Überblick über das Bild zeigt sich: Die Ab-jekte – Betontreppen, Hochbeete, Sitzgelegenheiten, Mülleimer und Mauerstücke – bilden über ihre Nebeneinanderordnung, die durch die parallelperspektivische Aneinanderreihung betont wird, „Koexistenzbeziehungen“ im Sinne de Certeaus aus. Über diese treten sie als „momentane Konstellation von festen Punkten“, wie de Certeau es nennt, zusammen.

Ein solches örtliches Beziehungssystem schließt an den ursprünglichen Bedeutungshorizont des Ab-jekten an. So ist die französische Bezeichnung der *abjection* erstmalig für das Jahr 1372 nachgewiesen. In der Frühen Neuzeit hatte sie einen religiösen Beiklang. Sie wurde für eine ausgeprägte Frömmigkeit verwendet, die als so entrückt bewertet wurde, dass sie sich gewissermaßen an den äußeren Rändern des Christentums befand. ¹¹³ So liest es sich etwa in der *Introduction à la vie dévote* des Fürstbischofs François de Sales von 1609:

109 Martin/Steinborn 2015, S. 7.

110 Ebd. [Herv. M. B.].

111 Pichler 2010, S. 121.

112 De Certeau [1980] 2015, S. 345.

113 Vgl. Dünne 2015, S. 11 f.

La vraie vefve est en l'Église une petite violette de mars, qui respand une suavité noppareille par l'odeur de sa devotion, et se tient presque tous-jours cachee sous les larges feuilles de son abjection.¹¹⁴

Eine Rückführung in diese örtlichen wie religiösen Zusammenhänge, aus denen das Ab-jekte ursprünglich hervorgegangen ist, scheint nun Beate Gütschow mit der Serie *HC* zu leisten:¹¹⁵ *HC* nämlich steht für *Hortus conclusus*.¹¹⁶

Der Hortus conclusus wird üblicherweise über das *Hohelied* des *Alten Testaments* ausgelegt. Hier heißt es:

Ein verschlossener Garten ist meine Schwester, Braut, ein verschlossener Brunnen, ein versiegelter Quell. Aus dir gehen hervor ein Hain von Granatbäumen mit köstlichen Früchten, Hennasträucher, samt Nardenkräutern, Narde und Safran, Gewürzrohr und Zimt samt allen Weihrauchhölzern, Myrrhe und Aloe samt allen besten Balsamsträuchern, ein Gartenquell, ein Brunnen lebendigen Wassers, Bäche vom Libanon. [...] In seinen Garten komme mein Geliebter und esse seine köstlichen Früchte.¹¹⁷

In diesem Liebeslied wird seit dem 12. Jahrhundert bekannterweise der verschlossene Garten mit Maria und der Eintretende mit Jesus Christus in der Verbindung gebracht. Mit dem Eintreten Jesu in den Garten vollzieht sich die unbefleckte Empfängnis Mariens.¹¹⁸

Dieses Ereignis wird in *HC #5* in einer Art Park umgesetzt, der rückseitig durch zwei Mauerversätze mit Graffiti-Schrift begrenzt und von einem Waldstück mit Trampelpfad hinterfangen ist. Seine Umschlossenheit wird betont durch die vier Bäume auf der rechten Seite. Sie erscheinen als Entgegnung der vier Mauerpfosten, die sich paarweise vor ihnen oder hinter ihnen for-

114 „Die wahre Witwe in der Kirche ist ein kleines Märzveilchen, das mit dem Duft seiner Frömmigkeit eine unvergleichliche Sanftheit verbreitet, und es hält sich vor seiner Verworfenheit fast immer unter ihren großen Blättern verborgen.“ Zit. nach ebd., S. 12 (Übersetzung durch Jörg Dünne).

115 Dies scheint mir in der frühen *LS*-Serie (1999–2000), in der sich Beate Gütschow mit konstruierten Landschaften beschäftigt, vorbereitet worden zu sein. Sie wird in einem Interview mit der Künstlerin aus dem Jahr 2017 thematisiert. Vgl. „Interview mit Beate Gütschow“, in: Kunstverein in Hamburg und Uwe Fleckner (Hrsg.), *The History Show. Reader*, Ausst. Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2017, Hamburg 2017, S. 28–37, hier S. 34 ff.

116 Vgl. Gütschow 2019, S. 10.

117 Hld 4,12–16.

118 Vgl. Esther Meier, „Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – die Frage nach dem Drinnen und Draußen“, in: Nele Ströbel und Walter Zahner (Hrsg.), *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*, München/Berlin 2006, S. 16. Vgl. Hans von Trotha, „Die Rose im Garten. Gartenprojektionen des Mittelalters“, in: Albert Lutz (Hrsg.), *Gärten der Welt. Orte der Sehnsucht und Inspiration*, Ausst. Kat. Museum Rietberg, Zürich 2016, Köln 2016, S. 166–171, hier S. 167.

mieren. Da die Baumkronen allerdings in einer Linie aufgereiht sind, wird für den umschlossenen Garten – mit Esther Meier – die „Frage nach dem Drinnen und Draußen“¹¹⁹ aufgemacht. Gleiches gilt für den Vordergrund, denn nach vorn ist die Grünfläche mit einem gepflasterten Platz abgeschlossen.

Die gesamte Szene ist nun ironisch gebrochen. Der Hortus conclusus wird traditionellerweise als Pars pro Toto für das Paradies gedeutet.¹²⁰ Umgekehrt meint das persische Wort, aus welchem der lateinische Begriff des *paradisus* abgeleitet ist, zuvorderst einen umzäunten Garten.¹²¹ Der umschlossene Garten von *HC #5* verfehlt eine paradiesische Ausstattung mit Granatbäumen, Hennadolden, Nardenblüten, Krokus, Myrrhe und Aloe deutlich. Stattdessen ist die karge Anlage dürrftig mit vier Hochbeeten und drei Laubbäumen bestückt. Das anspruchslose Graffiti auf der Mauer, das Unkraut auf der Treppe und der verwitterte Sitzbereich lassen überdies von der überlieferten Reinheit des Hortus conclusus wenig erahnen.¹²²

Doch nicht nur der Garten, sondern auch die Figuren sind mit einem subtilen Humor gestaltet. Der junge Mann lässt sich als Jesus verstehen, der in Richtung der Grünanlage läuft und gleich die Betontreppe passieren wird. Wenn er anschließend den vorgegebenen gepflasterten Wegen folgt, so wird er sich der jungen Frau – Gütschows Maria – annähern und diese umrunden beziehungsweise einkreisen. Diese Kreisbewegung wird deren Zentralität, welche die Positionierung im Schnittpunkt der Bilddiagonalen bisher leistete, weiterhin betonen. Dennoch führt ein Verfolgen der gepflasterten Strecke Gütschows Jesus nicht direkt an ihre Maria heran. Aufgrund dessen scheint die unbefleckte Empfängnis verpasst, wobei Maria stattdessen mit dem störungsfreien Empfang ihres Smartphones gesegnet ist, wie Gütschow selbst erklärt.¹²³ Der ahnungslose Jesus ist derweilen unfreiwillig in die Symbolik des Gartenquells verwickelt; mit blauem Haar und der PET-Flasche in der Hand scheint er auf dem Weg zum Lebensbrunnen.¹²⁴

Schlussendlich weist die photogrammetrische Serie *HC* ein Raumverständnis auf, das in Bewegungszusammenhängen begründet ist. Zwei Richtungsvektoren koordinieren einen Ablauf, in dem die Kamera das Objekt zunächst erfasst und dann aufnimmt. Dafür muss das Objekt einen Teil, seine Oberfläche nämlich, in diese abspalten. Dies entspricht einer spezifischen Vorstellung vom Ab-jekten, welche den Bewegungsimpuls als zentrales Be-

119 Meier 2006.

120 Vgl. Barbara Baert, *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries. Contributions to Gender and Artistic Expression* (Studies in Iconology, 2), Leuven/Paris/Bristol 2016, S. 19.

121 Vgl. Nils Büttner, *Gemalte Gärten. Bilder aus zwei Jahrtausenden*, München 2008, S. 17.

122 Vgl. Baert 2016, S. 19.

123 Vgl. Gütschow 2020, Minute 20:10–20:20.

124 Vgl. Lucia Impelluso, *Gärten, Parks und Labyrinth* (Bildlexikon der Kunst, 11), Berlin 2006, S. 305.

stimmungsstück versteht und sich gegen psychoanalytische Vereinseitigungen verwahrt. Stattdessen werden durch *HC* die ursprünglichen örtlichen wie religiösen Zusammenhänge des Ab-jekten zurück in den Aufmerksamkeitsfokus geholt. Die örtlichen Konnotationen sind insofern verhandelt, als dass die Ab-jekte während ihres Arrangements zunächst einen flüchtigen Ab-Ort ausbilden und sich schließlich zu einem Ort verfestigen. Die religiösen Ursprünge sind verarbeitet durch die humorvolle Orientierung an Gestaltungsprinzipien, Motiven und Symboliken des Hortus conclusus.

Everything comes together

Als *La production de l'espace* von Henri Lefebvre in seinem Todesjahr 1991 ins Englische übersetzt wurde, entwickelte es sich bezeichnend schnell zur „Bibel der neueren Raumtheorie“.¹²⁵ Diese neueren Raumtheorien stemmten sich gegen die postmodernen Postulate zum Verschwinden des Raums (Paul Virilio¹²⁶), indem sie sich in den 1990er-Jahren als *spatial turn* aufstellten. Während die Raumwende vornehmlich durch die Kultur- und Sozialwissenschaften zunächst getragen und dann aufgearbeitet wurde,¹²⁷ waren die Beiträge der Kunstgeschichte, wie Julia Burbulla in ihrer Habilitationsschrift zur *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn* (2015) herausarbeitet, weitgehend zurückhaltend.¹²⁸ Dabei sind gerade die Standardwerke zur Raumwende auch für kunstwissenschaftliche Zusammenhänge durchaus ertragreich. Daher möchte ich nachfolgend Edward Sojas Publikation *Thirdspace* mit Sofie Thorsens Installation *Whose Sleeves?* wägend konfrontieren. Letztere wurde in der Ausstellung *Abstrakt – Spatial. Malerei im Raum* vom 13. März bis 19. Juni 2016 in der *Kunsthalle Krems* gezeigt. Erstere wurde 1996 als forschungsgeschichtlich maßstabsetzender Vorschlag zur Theoretisierung von Raum veröffentlicht.

Edward Sojas Raumtheorie hat einen Schwerpunkt in der „social spatiality“.¹²⁹ Dieser ist darin begründet, dass er die Lektüre von Henri Lefebvre – „in-

125 Günzel 2017, S. 77.

126 Er schreibt über das „Ende des Jahrhunderts“: „Der Raum zieht sich zusammen und verschwindet in der weltweiten Vernetzung der Teletechnologien.“ Paul Virilio, „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, in: Edith Decker und Peter Weibel (Hrsg.), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Ausst. Kat. Deutsches Postmuseum, Frankfurt am Main 1990, Köln 1990 (DuMont-Taschenbücher, 257), S. 335–346, hier S. 345.

127 In der Einleitung zum Sammelband *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* weisen die Herausgeber Jörg Döring und Tristan Thielmann darauf hin, dass die Vorstellungen zur Reichweite der Raumwende weit auseinandergehen. Es finden sich Verständnisse vom „master turn“ bis hin zu einer Umkehrung der Blickrichtung. Vgl. Jörg Döring und Tristan Thielmann, „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 7–46, hier S. 13.

128 Vgl. Julia Burbulla, *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dörner* (Image, 67), Bielefeld 2015, S. 61.

129 Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden/Oxford/Victoria 1996, S. 53.



40. → *Tagasode* („Whose Sleeves?“), erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, 6-teiliges Wandschirmpaar, Tusche, Farbe, Gold, Silber und Blattgold auf Papier, je 150,5 x 332 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

itial proposition“: „(social) space is a (social) product“¹³⁰ – als Ausgangspunkt für seine Argumentationsführung nutzt.¹³¹ Eine solche soziale Komponente des Raums scheint auch im Titel von Thorsens Installation auf. *Whose Sleeves?* bezieht sich auf die japanische Alltagskultur, in welcher der private Wohnbereich traditionellerweise mit Wandschirmen eingerichtet wird. Sie dienen als dekoratives Mobiliar, um in offenen Raumverhältnissen intimere Raumsituationen abzustechen. Als Raumteiler trennen sie Bereiche zum ungestörten Be- und Entkleiden oder Schlafen ab. Mit diesen Funktionen verbunden waren allerdings auch repräsentative Zwecke.¹³² Die speziellen *tagasode byôbu* („Whose Slee-

130 Henri Lefebvre, *The Production of Space* [1974], übers. von Donald Nicholson-Smith, Oxford/Cambridge 1994, S. 30.

131 Wie Soja Lefebvre deutet und weiterdenkt, wurde auch kritisiert. Für einen Überblick über die eingebrachte Kritik, ihre Einordnung und (teilweise) Ausräumung siehe Alexander Krahmer, „Edward W. Soja: Thirdspace“, in: Frank Eckardt (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden 2017, S. 47–69, hier S. 64 ff.

132 Vgl. Terry Satsuki Milhaupt, *Interiors Imagined: Folding Screens, Garments, and Clothing Stands* (Heilbrunn Timeline of Art History), New York 2009. Online: <metmuseum.org/toah/hd/fold/hd_fold.htm>, Stand: 16. 01. 2025.

41. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.



ves“)-Wandschirme (Abb. 40) waren als fester Bestandteil der japanischen Kulturgeschichte insbesondere im 17. Jahrhundert weitverbreitet. Sie zeigten geschmackvoll gefaltete Kleidungs- oder Stoffstücke auf dem Boden, auf Sesseln oder entsprechenden Kleiderstangen. Diese wurden fein säuberlich aufgemalt und mit Blattgold wertig hinterlegt. Als solche wurden sie üblicherweise als Paare hergestellt, die aus je vier bis sechs Einzeltafeln bestanden, welche über Scharniere unterschiedliche Raumverhältnisse herstellen konnten.¹³³

Dieses Motiv der *Whose Sleeves*-Wandschirme setzte Sofie Thorsen in einer installativen Zeichnung um. Sie wird aufgespannt durch zwei gegenüberliegende Längswände in der *Kunsthalle Krems*. Auf diese sind zunächst monochrome Holztafeln kleineren Formats aufgebracht (Abb. 41, 42 und 45). Im Auftrag der violetten, schwarzen, gelben, dunkelroten und petrolblauen Kaseinfarbe ist eine Valeurierung in variiertter Intensität durchgespielt. Dieses Durchspielen zeigt sich exemplarisch an der zum Vergleich einladenden Gruppe aus einer schwarzen, violetten und gelben Holztafel (Abb. 44). Während das Schwarz weitgehend gleichmäßig aufgetragen ist, zeigt sich das Violett in zahlreichen Abstufungen. Dieses Prinzip der vielfältigen Valeurierung scheint den unregelmäßigen Strukturen des Blattgoldpapiertes auf den *Tagasode*-Wandschirmen entlehnt.

¹³³ Vgl. Ilse Lafer, „Sofie Thorsen: Whose Sleeves?“, in: Verena Gamper (Hrsg.), *ABSTRAKT – SPATIAL. Malerei im Raum/ABSTRACT – SPATIAL. Painting in Space*, Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, Krems 2016, Wien 2016, S. 154–165, hier S. 157. Die Äußerungen von Ilse Lafer zu *Whose Sleeves?* beziehen sich auf einen anderen Aufbau der Installation. Alle Gedanken der Autorin, die für die Argumentation angeführt werden, wurden sorgfältig hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf den analysierten Aufbau überprüft.



42. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

Ferner beherbergen die Längswände zahlreiche Linienstrukturen: schwarze auf der Museumswand selbst sowie gelbe, rote und violette auf dort angebrachten Holztafeln (Abb. 41, 42 und 45). Diese sind allesamt vertikal ausgerichtet, parallel angeordnet und wiederholen sich einzeln oder in kleineren und größeren Verbänden (Abb. 43). Produziert sind sie mithilfe einer eher ungewöhnlichen und daher erwähnenswerten Technik. Die Linien sind nicht gezogen, sondern durch eine (Schlag-)Schnur erzeugt, die Sofie Thorsen mit Pigment bestäubte und in Schwingung versetzte. Dabei war Thorsen darum bemüht, die Schnur stets in gleicher Weise mit der einen Hand festzuhalten und mit der anderen aufzuspannen. Dennoch führten die Tatsache, dass die Technik an eine nur bedingt beherrschbare Körperbewegung gebunden ist, der unregelmäßige Untergrund sowie die ungleichmäßigen Haft- und Streueigenschaften des Pigments dazu, dass die Linienführungen sich in gewissem Maße ihrer Kontrolle entzogen.¹³⁴ Thorsen hofft daher bei den eigensinnigen, jeweils einzigartigen Linien auf das „glückliche Verteilen der Pigmente“.¹³⁵ Diese Arbeit



43. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

134 Vgl. ebd., S. 156.

135 Dies erklärte Sofie Thorsen im Gespräch mit Ilse Lafer am 10. 12. 2015. Ebd., S. 157.



44. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

mit dem Pigment scheint sich auf die *Tagasode*-Wandschirme zu beziehen, auf denen die Kleidungs- und Stoffstücke mit mineralischen Pigmenten ausgeführt sind.¹³⁶ Allerdings wurden jene anders aufgebracht – mit einem kleinen Pinsel, der für einen fein säuberlichen und höchst kontrollierten Auftrag genutzt wurde.

In dieser Gestaltung arbeiten die gegenüberliegenden Längswände nun für Ilse Lafer „der Idee eines *flowing space*“¹³⁷ zu. Dies gelingt, indem die beiden Wandbereiche in der *Kunsthalle Krems* analog zu den gepaart geplanten *Tagasode*-Wandschirmen gewissermaßen „eingeklappt“ werden. Wie die eingefalteten Wandschirme die Kleiderstangen mit den Stoffstücken in den Raum bringen, führt Thorsen die Linien und Flächen der Längswände in den Raum. Als „Zeichnung im Raum“¹³⁸ bestehen sie aus schwarzen Stahlstangen, die zwischen Boden und Decke geklemmt sind (Abb. 45). Um die Stangen wiederum winden sich gemusterte Formen. Für diese übertrug Sofie



45. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

136 Vgl. ebd.

137 Ebd., S. 160.

138 Ebd.

Thorsen die ornamentierten Kleidungsstücke der *Tagasode*-Wandschirme mittels Digitaldruck auf Papierbahnen und schnitt sie aus.¹³⁹ Diese hängte sie an die in die Vertikale gebrachten Kleiderstangen der Wandschirme. Hier rollte sich die Form aus eigener Kraft durch die Eigenspannung des Papierbogens ein.

Wenn ich nun für *Whose Sleeves?* diesen eben besprochenen Bereich (zwischen den Längswänden) mit jenem zuvor behandelten Bereich (auf den Längswänden) zusammendenke, so kann ich mich dem Resümee von Bettina Brunner nur anschließen: „Thorsen lotet“ in der Installation „das Potential der Linie aus, sowohl eine zweidimensionale Fläche als auch dreidimensionalen Raum darzustellen“.¹⁴⁰

Doch diese Feststellung lädt zu Missverständnissen ein. Denn die Aussage vor dem Hintergrund der bisherigen Besprechung verleitet dazu, (vorschnell) zu urteilen: Die Längswände zeigen die Zeichnung in der Fläche auf, während der Bereich zwischen diesen die Zeichnung im Raum vorführt. Dem entgegen bedeutet die angesprochene Auslotungsbewegung eben auch, dass *Whose Sleeves?* eine kritische Abwägung jenes dualistischen Verständnisses vornimmt.

Denn nur auf den ersten Blick scheinen die Längswände mit den Linien auf der Wand sowie den monochromen Flächen und polychromen Linien auf den Holztafeln aus der Fläche heraus gedacht. Ihre flächige Grundstruktur würde der Flächigkeit der applizierten Stoff- und Kleidungsstücke auf den japanischen Wandschirmpaaren entsprechen. Doch auf den zweiten Blick ist eine solche Betrachtung als „flächig“ in beiden Fällen durch räumliche Momente gebrochen. So erscheinen in *Whose Sleeves?* die Raumwand und die Holztafel vielleicht gesondert gesehen flach, zusammengesehen allerdings verhält sich die Holztafel räumlicher als die Museumswand. Dieses Verhältnis wird verdeutlicht, indem darauf verzichtet wurde, die Seitenkanten der Holzbretter zu bearbeiten. Eine solche Bearbeitung nämlich hätte die Tiefendimension der Holztafeln verunklärt. Ob auf Holztafel oder Raumwand ist Thorsens Linie ferner „zerfranst, zerfasert [und] suggeriert räumliche Tiefe“.¹⁴¹ Außerdem weisen ihre monochromen, formatfüllenden Flächen auf den Holztafeln *Valours* auf, die deren Flächigkeit in eine Tiefe zerklüften. Solche Effekte sind bei den Stoffstücken des *Tagasode*-Wandschirms sorgsam vermieden. Die Stoffstücke fallen durch gleichmäßige Flächen auf. So sind ihre Falten zwar nicht durch Hell-Dunkel-Schattierungen ausmodelliert, aber durchaus als

139 Vgl. ebd.

140 Bettina Brunner, „Sofie Thorsen“, in: *Frieze d/e* 15 (08.2014), S. 122. Die Äußerung bezieht sich eigentlich auf die Arbeiten *Screen 1* (2014) und *Screen 2,3,4* (2014), wobei sie im Angesicht des Gesamtwerks der Künstlerin darüber hinausweist.

141 Lafer 2016, S. 156.

(saubere) Linien angedeutet. Gleiches gilt für die Kleiderständer, deren Gerüst offensichtlich nicht plastisch ausgearbeitet ist. Und dennoch ist es entschieden über eine Parallelperspektive entworfen.

Auch der Bereich zwischen den Längswänden von *Whose Sleeves?* ist nur scheinbar ausschließlich aus dem Raum heraus gedacht. Es handelt sich um eine räumliche Konstellation, die sich wie die eingeklappten Einzeltafeln der *Tagasode*-Wandschirmpaare verhält. Die japanischen Wandschirme allerdings bleiben auch im gefalteten Zustand, als räumliche Gebilde, auf die Fläche bezogen. Immerhin handelt es sich um flächige Tafeln, die aufgrund von beweglichen Scharnieren eine räumliche Dimension erlangen. Diese Logik, dass Flächen durch Bewegung eine Räumlichkeit gewinnen, findet sich in *Whose Sleeves?* von Sofie Thorsen wieder. Hier sind es die flächigen Formen an den Stahlstangen, welche sich durch die Spannung des Papiers zu einem Körper aufrollen.

Es lässt sich folglich festhalten, dass beide Bildkonstellationen – die Installation in der *Kunsthalle Krems* sowie ihr historischer Referent, der japanische Wandschirm – in einer komplexen Koordination von flächigen und räumlichen Momenten begründet sind. Das bedeutet, dass Räume grundlegend von Flächen durchdrungen sind beziehungsweise dass die räumlichen Verhältnisse in einem (wechselwirkenden) Zusammenhang mit Flächen stehen.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einen Schritt zurückzutreten und das Gesagte zu reflektieren. Meine bisherige Beschreibung von *Whose Sleeves?* ist begründet in einem bestimmten, nämlich beobachtenden Zugang. *Whose Sleeves?* wurde über einen betrachtenden Zugriff erschlossen, welcher etwas in den Blick nahm, das Soja „empirically measurable configurations“ nennt. In den Blick geraten so laut Soja etwa „absolute and relative locations of things and activities, sites and situations“. Damit wurde eine bestimmte Form von Räumlichkeit erfasst, eine „physical‘ spatiality“, die sich durch „objectivity and materiality“ auszeichnet: Es handelt sich – mit Soja – um den *Firstspace*, den Wahrnehmungsraum („perceived space“¹⁴²).

Demgegenüber lässt sich über eine „concentration on conceived rather than perceived space“¹⁴³ der sogenannte *Secondspace* erschließen. Dem Theorieraum liegt die Annahme zugrunde, dass „spatial knowledge is primarily produced through discursively devised representations of space, through the spatial workings of the mind.“ Daher wird der *Secondspace* von Soja als „imagined“ beziehungsweise „ideational“¹⁴⁴ beschrieben. Es ist dieser Denkraum, der im Folgenden für *Whose Sleeves?* untersucht werden soll. Ist er vorhanden? Und wenn ja: Wie ist er gestaltet?

142 Soja 1996, S. 74 f.

143 Ebd., S. 78.

144 Ebd., S. 79. Zu Verschleifungsphänomenen von *Firstspace* und *Secondspace* siehe ebd., S. 78.

Für eine Annäherung an diese Fragen ist es zunächst von Belang, dass Sofie Thorsen 1993 für ein Jahr in der Klasse von Dora Maurer studierte. Hier hat sie nach eigener Einschätzung „verstanden, was konzeptuelles Arbeiten heißt“.¹⁴⁵ Daher schrieb sie sich anschließend für „Konzeptuelle Malerei“ in der Klasse von Renée Green an der Wiener Akademie ein.¹⁴⁶ Seitdem sind ihre Arbeiten über die theoretischen Überlegungen von Robert Smithson, aber auch Georges Didi-Huberman, Michel Foucault und Walter Benjamin rezipiert worden.¹⁴⁷ Thorsen wurde im Feuilleton gar ein *wildes Denken*, in das Subjektivität und Objektivität ebenbürtig eingingen, attestiert.¹⁴⁸ Dieses offenbart sich in *Whose Sleeves?* exemplarisch bezüglich der Zeichnung. Die Arbeit legt natürlich keine systematische Theorie der Zeichnung vor, verhält sich allerdings gegenüber theoretischen Diskursen beziehungsweise bringt theoretische Impulse vor. Anders gewendet lässt sich konstatieren: Sie spannt unter dem Erkenntnisinteresse der Zeichnung einen Wissensraum auf.¹⁴⁹

Dieser Wissensraum wird in *Whose Sleeves?* wiederum im Wesentlichen mittels der und über die Linie entfaltet, wobei sich Übereinstimmungen mit den Überlegungen von Dieter Mersch zeigen. Diese Entsprechungen betreffen insbesondere die intrinsische Verschränkung von Linie und Grund. So ist für Mersch das Zeichnen einer Linie ein wechselseitiges Verfahren, in dem sich die Linie in den Grund einzeichnet wie auch der Grund sich in der Linie „abzeichnet“.¹⁵⁰ Demgemäß wird bei Thorsen, wenn die Schlagschnur das Pigment auf den Putz drückt, einerseits die Linie „von oben“ auf den Grund gezeichnet. Andererseits greift die unebenmäßige Verputzung der Wand in die Verteilung der Pigmente ein, sodass der Grund „von unten“ in die Linie gezeichnet wird.

Diesem wechselseitigen Prozess des Einzeichnens liegt laut Mersch nun das Prinzip des Schnitts zugrunde: „Der ‚Sinn‘ der Linie wäre [nämlich] der

145 Sofie Thorsen in Sabine B. Vogel und Sofie Thorsen, „Interview mit Sofie Thorsen“, in: *Kunstforum International* 229 (11.2014), S. 138–140, hier S. 138.

146 Vgl. Johanna Hofleitner, „Sofie Thorsen: Schnitt durch den Raum“, in: *Die Presse*, Wien 16. 05. 2013. Online: <<https://www.diepresse.com/1402986/sofie-thorsen-schnitt-durch-den-raum>>, Stand: 01. 11. 2021.

147 Siehe exemplarisch Stephanie Damianitsch, „Sofie Thorsen“, in: Dies. und Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.), *Spuren der Zeit*, Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien 2017, Köln 2017, S. 120–141, hier S. 122 und 124. Lafer 2016, S. 156, 158 und 161.

148 Simon Baur, „Das wilde Denken“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich 07. 07. 2012, S. 55.

149 Vertiefend erläuternd zum Verhältnis von Raum, Wissen und Medien siehe auch Dorit Müller und Sebastian Scholz, „Raum, Wissen, Medien. Anmerkungen zu einem Zusammenhang“, in: Dies. (Hrsg.), *Raum Wissen Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*, Bielefeld 2012 (Kultur- und Medientheorie), S. 9–36.

150 Dieter Mersch, *Materialität und Bildlichkeit*, 2011. Online: <[file:///C:/Users/Manuela%20B%C3%BCnzow/Downloads/Mersch_Materialita%CC%88t%20und%20Bildlichkeit_2011%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Manuela%20B%C3%BCnzow/Downloads/Mersch_Materialita%CC%88t%20und%20Bildlichkeit_2011%20(3).pdf)>, Stand: 16. 01. 2025, S. 12.

„Schnitt“¹⁵¹. Wenn die Linie „einen Schnitt vollbringt“, wird – wiederum wechselseitig – die Linie in den Grund „hineingeschnitten“, indem sie etwas „aus einem Grund herauschneidet“.¹⁵² In *Whose Sleeves?* wird dies anhand der Scherenschnitte an den Stahlstangen verhandelt. Denn Thorsen „zeichnet[e]“ mit der Schere ihre Formen nach“.¹⁵³ So perspektiviert Ilse Lafer den hier gesetzten Schnitt zum Zwecke der Form als Ziehen einer Linie.

Es zeigte sich demnach bis hierhin: Im Hinblick auf die These einer wechselseitigen Konstitution von Linie und Grund nach dem Prinzip des Schnitts weisen Merschs Gedankengänge und Sofie Thorsens *Whose Sleeves?* weitgehende Übereinstimmungen auf. Ergänzungen beziehungsweise Umwendungen fordert Thorsens Installation hingegen bezüglich Merschs Vorstellung von der Funktion, der Lokalisation und der Materialität der Linie.

So kommt Dieter Mersch in Bezug auf Walter Benjamin zu folgender Funktion der Linie: „Insbesondere fungiert die Linie als *Differenzmarker*, die eine Fläche einteilt und ‚Etwas‘ [...] sowohl von seinem Grund abhebt und so den Grund *als* Grund markiert als auch *die Linie selbst* als unterschieden vom Grund identifiziert.“¹⁵⁴ Als Differenzmarker, die Linien und Gründe als solche markieren – hier ist Mersch vollkommen zuzustimmen –, fordern die Linien in *Whose Sleeves?* allerdings einen erweiterten Grundbegriff ein. Die „Ge-Gebenheit[]“¹⁵⁵ des Grundes herrscht in der Installation nicht nur für die Holztafel beziehungsweise für die Museumswand – sprich: „eine Fläche“, wie Mersch sagt – vor, sondern besteht auch im Raum.

Als fernerhin fragwürdig markiert *Whose Sleeves?* auch seine Auffassung von der Lokalität der Linie. Sie besitzt für ihn „keine Lokalität“, denn – und die Begründung ist das Entscheidende – „sie ist weder in den Gegenständen noch zwischen ihnen“.¹⁵⁶ Dies ist jedoch unzulässig verkürzt von der gegenständlichen Zeichnung her gedacht. Im Angesicht der abstrakten Zeichnung von *Whose Sleeves?* zeigt sich, dass sich Linien auch gegenseitig lokalisieren können. Parallel ausgerichtet bilden sie kleinere und größere Verbünde mit teilweisen Verdichtungen, in denen sie sich wechselseitig lokalisieren.

Schließlich erweisen sich die Ausführungen von Mersch zur Materialität der Linie angesichts von *Whose Sleeves?* als fraglich. Denn während für ihn

151 Dieter Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hrsg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012 (Schriftbildlichkeit, 1), S. 305–328, hier S. 314.

152 Ebd., S. 310.

153 Lafer 2016, S. 160. Dass hier von „Zeichnungen im Raum“ die Rede sein kann, liegt für Ilse Lafer im Scherenschnitt begründet, der immer wieder mit der Zeichnung in Verbindung gebracht wurde. Vgl. ebd.

154 Mersch 2011b, S. 9. Siehe auch Mersch 2012, S. 310.

155 Mersch 2011b, S. 12.

156 Mersch 2012, S. 314.

die „Lineation [...] alles Wesentliche festhält“,¹⁵⁷ sei die Wahl des Materials „bestenfalls das Ergebnis einer anderswo getroffenen Entscheidung oder einer Zufälligkeit“. ¹⁵⁸ Eine solche „sekundäre[“¹⁵⁹ Untergeordnetheit des Materials ist für Sofie Thorsen nicht vorstellbar: „[I]ch folge dem Material“, ¹⁶⁰ macht sie in einem Interview mit Sabine B. Vogel ihre Haltung gegenüber einer vermeintlichen Nachrangigkeit des Materials deutlich. Denn für ihre Position gilt eben nicht, „dass das Material *nicht denkt*“¹⁶¹ (Dieter Mersch). Ganz im Gegenteil: Die Papierrollen, Stahlrohre, Kaseinfarben, Holzplatten und mineralischen Pigmente leiten ihren Denkprozess an.¹⁶²

Es lässt sich also zusammenfassen, dass der Theorieraum, der sich für Sofie Thorsens *Whose Sleeves?* rekonstruieren lässt, im Hinblick auf die wechselseitige Konstitution von Linie und Grund nach dem Prinzip des Schnitts mit den Thesen Dieter Mersch übereinstimmt. Gleichzeitig irritiert *Whose Sleeves?* diese, da es eine räumliche, ungegenständliche und materialbewusste Linienzeichnung darstellt, die eine Erweiterung seines (relativ konservativen) Verständnisses von Zeichnung einfordert.

In diesem Sinne ist eine Möglichkeit für die Rekonstruktion des Theorie-raums (*Secondspace*) von *Whose Sleeves?* beschrieben. Damit lässt sich abschließend nach seinem Verhältnis zum zuvor untersuchten *Firstspace* (Wahrnehmungsraum) fragen. *Firstspace* und *Secondspace* bilden, so meine These, ein *Dazwischen* aus. Eine solche Deutung über das *Dazwischen* scheint angesichts bisheriger Besprechungen von Thorsens Arbeiten naheliegend. So wurde Sofie Thorsen von Sønke Gau über ein „*Dazwischen*“¹⁶³ rezipiert und *Whose Sleeves?* war 2016 im Rahmen der Ausstellung *Add Space Between* in der Galerie *Petra Gut Contemporary* installiert.¹⁶⁴ Es sind dies freilich andere – allem Anschein nach weniger reflexive – *Dazwischen* als das hier anvisierte.

Das hier anvisierte *Dazwischen* von *Firstspace* und *Secondspace* scheint indessen besetzt durch den sogenannten *Thirdspace*. *Firstspace* und *Second-*

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Sofie Thorsen in Vogel/Thorsen 2014, S. 140.

161 Mersch 2012, S. 314.

162 Baur 2012.

163 Sønke Gau, „Sofie Thorsen, „Schnitt A-A“, in: *Kunstbulletin* 7-8 (2012), S. 66–69, hier S. 66 [Herv. M. B.]. Er wählt die Formulierung im Rahmen der Besprechung der Installation *Schnitt A-A* im *Kunsthau Baselland*.

164 Vgl. Sofie Thorsen, „WHOSE SLEEVES/UNTITLED“, *Homepage von Sofie Thorsen*, <<http://sofiethorsen.net/projects/sleevesmake-space/>>, Stand: 16. 01. 2025. Auf der Homepage von Sofie Thorsen findet sich an dieser Stelle ein Fehler. Der Ausstellungstitel war laut Ankündigung der Galerie auf diversen Plattformen und in der zugehörigen Pressemitteilung nicht *Make Space Between*, sondern *Add Space Between*. Petra Gut Contemporary, „GROUP SHOW IN ZÜRICH | EXHIBITION | ADD SPACE BETWEEN | 13 OCTOBER – 12 NOVEMBER 2016“, *Homepage von Petra Gut Contemporary*, 2016, <<https://petragut.com/blogs/news/add-space>>, Stand: 16. 01. 2025.

space sind jedoch nicht vorausgesetzt, sondern werden durch den *Thirdspace* im Sinne der ontologischen Kompetenz des *Dazwischen* allererst erzeugt. Da er auf das gravitative *Dazwischen* aufgesetzt ist, eröffnet er sich als ein eigener Raum und ist insofern auch laut Edward Soja „distinguishable from other spaces (physical and mental, or First and Second)“.¹⁶⁵ Als eigenständiger Raumbereich nun trennt er Wahrnehmungs- und Wissensraum voneinander und verbindet zugleich, so sieht es Soja im Anschluss an Lefebvre, „the real and the imagined, things and thought on equal terms [combining]“¹⁶⁶ *Firstspace* und *Secondspace*.

Diese Dialektik des *Dazwischen* nimmt nun die Qualität einer Integration an. Der *Thirdspace* integriert den physischen *Firstspace* und den ideellen *Secondspace*, sodass er letztlich ein „composite of all spaces“¹⁶⁷ darstellt. Da er jedoch auf deren *Dazwischen* aufgesetzt ist, geht er in der Integration nicht auf, sondern verschafft sich Raum und verhält sich darüber „transcending“.¹⁶⁸ Durch diese Transzendenz beinhaltet der *Thirdspace* auch mehr als die einzelnen *Firstspaces* und *Secondspaces* zusammen – er umfasst laut Soja *alles*:

*Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.*¹⁶⁹

Von dieser kurzen Liste haben meine Untersuchungen, die *Whose Sleeves?* als *Firstspace* beziehungsweise *Secondspace* perspektiviert haben, bereits verschiedene Aspekte, die kursiv markierten Punkte nämlich, ausgeführt: Die Rede war von einem Denkprozess, in dem Subjektivität und Objektivität zusammenkommen, von einer abstrakten Zeichnung, von Wissensgenerierung und davon, dass eine Nachrangigkeit des Materials unvorstellbar ist. Außerdem wurde gesprochen von der Wiederholung von Linien, von Valeurierungen unterschiedlicher Intensität, von linearen Strukturen, von der Kraft des gespannten Papierbogens, von der Körpermotorik in der Abdrucktechnik und von der Rolle der Wandschirme in der Geschichte der japanischen Alltagskultur.

Auch auf die verbliebenen Gesichtspunkte hin ließe sich *Whose Sleeves?* selbstredend untersuchen. Dies ist allerdings für den Nachweis, dass die in-

165 Soja 1996, S. 62.

166 Ebd., S. 68.

167 Ebd., S. 62.

168 Ebd.

169 Ebd., S. 56 f. [Herv. M. B.].

stallative Zeichnung über das zur Transzendenz integrierende *Dazwischen* von *Firstspace* und *Secondspace* einen *Thirdspace* ausbildet, überhaupt nicht notwendig. Denn bei Sojas Aufzählung handelt es sich ohnehin um eine offene Liste, die Aspekte lediglich exemplarisch benennt. Eher interessant wäre daher die Frage, welche Wendung die Arbeit dem von Edward Soja konzeptualisierten *Thirdspace* zu geben vermag.

Denn *Whose Sleeves?* weist zum einen auf die situative Konstitution des *Thirdspace*, der sich für die spezifische Installation in der *Kunsthalle Krems* in genau dieser Weise ausgebildet hat. Diese scheint ebenso in seiner Fundierung im *Dazwischen* begründet wie seine figurative Erscheinung und sein deiktisches Vermögen. Es wäre nämlich mit *Whose Sleeves?* zu konstatieren, dass der *Thirdspace* sowohl sich selbst als spatiale Figuration als auch die spatialen Aspekte, die erläutert wurden, aufzeigt. Deshalb erlangt er kraft des *Dazwischen* selbst eine Präsenz und verschafft diese ebenso den integrierten Aspekten.

Diese Einführung des *Dazwischen* entspricht letztlich wohl jener explorativen Praxis, die Edward Soja für den *Thirdspace* reklamiert: Er bedeutet grundlegend „moving on to new possibilities and places“.¹⁷⁰ Doch obwohl der *Thirdspace* über das *Dazwischen* sowohl sinnhaft aufgeschlossen als auch angereichert werden konnte, ist dieser hierdurch nicht nennenswert weniger „secret and conjectured“¹⁷¹ geworden. Denn dem *Thirdspace* scheint eine gewisse Unbestimmtheit paradigmatisch inhärent: Er ist und bleibt daher auch angesichts der Ausführungen zu *Whose Sleeves?* „a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood“.¹⁷²

170 Ebd., S. 82.

171 Ebd., S. 56.

172 Ebd.

