

Da - Eine Zwischenbemerkung zur Frage der Bildbeziehungen

Abstract

It was the catalogue of the double exhibition *I'm a Painting* and *Blue Lagoon* in the *Kumu kunstimuuseum* in Tallinn that motivated to propose the 'Dazwischen' as a guiding principle in discussions. The 'Dazwischen' gains its relevance for the relations between 'Bildern' through two channels, as discussed using the example of Eveline Cioflec: it is a phenomenon as much as an enabler of phenomena. This functional character of enablement is explained by means of three dimensions: the enablement of the 'Bild' as an object, as a 'Bild', and as 'Malerei'. On the basis of these observations, the essay finally seeks to introduce the 'Dazwischen' as 'Da-zwischen' and thereby as a constitutive moment of 'Bildlichkeit'.

Es war der Katalog der Doppelausstellung *I'm a Painting* und *Blue Lagoon* des *Kumu kunstimuuseum*s, der mich zur Einführung des *Dazwischen* als Denkfigur motivierte. Die Bedeutung des *Dazwischen* für die Beziehung von Bildern liegt, wie in Anlehnung an Eveline Cioflec erläutert werden soll, in seiner Doppelstruktur: Es ist sowohl Phänomen als auch Ermöglichung von Phänomenen. Diese Ermöglichungsfunktion wird erörtert anhand von drei Dimensionen: die Ermöglichung des Bildes *als Objekt*, *als Bild* und *als Malerei*. Auf der Basis dieser Beobachtungen soll das *Dazwischen* als *Da-zwischen* und damit als konstitutives Moment von Bildlichkeit vorgestellt werden.

Einleitung

Sie ist merkwürdig, wortwörtlich merk-würdig, jene Sache, die mich dieser Tage erreichte. Per Post empfing ich ein kleines Paket aus Tallinn. Durch den weiten Weg hatte es etliche Blessuren an den Ecken und Kanten davongetragen. Doch der (offenbar) strapaziöse Lieferweg hatte dem fragilen Versandgut wohl nur zusätzlich zugesetzt. Buchumschlag wie Buchrücken waren gezeichnet durch einen gelegentlichen Gebrauch. Insbesondere die Klebebindung war durch die lange - womöglich unsachgemäße - Lagerung angegriffen. So kamen mir die ersten Seiten bereits entgegen, als ich das Buch bloß aufschlug. Was sich aus dem eigentümlichen Band vor mir auf dem Boden verteilte, machte mich neugierig.

1. Gebannt auf der Schwelle stehen

Jener Ausstellungskatalog bezieht sich auf ein Ausstellungsprojekt, das vom 25. Juni bis zum 2. November 2014 im *Kumu kunstimuuseum* in Tallinn stattgefunden hatte. Im Obergeschoss wurden unter dem Projekttitel *Merike Estna and I'm a Painting* zwei Ausstellungen bewusst zusammengeführt. Als »closely connected«

(ILVES 2014: 254) beschreibt die Kuratorin Kati Ilves das Ergebnis. Dabei handelt es sich um die Einzelausstellung *Blue Lagoon* und die Gruppenausstellung *I'm a Painting*. Erstere wurde durch die estnische Künstlerin Merike Estna und zweitere durch 15 internationale zeitgenössische Positionen bespielt (vgl. ILVES 2014: 254). Die Doppelausstellung wurde durch den estnischen Grafiker Indrek Sirkel für den Katalog aufgearbeitet, dessen Umsetzung auf eine bemerkenswerte Weise eine eigenständige künstlerische Qualität erlangt. Grundlage dafür ist, dass die jeweiligen aufeinanderfolgenden Doppelseiten die gleichen Aufnahmen zeigen, wobei auf der ersten die Bilder freigestellt und auf der zweiten die Bilder ausgeschnitten sind - oder anders gewendet: Es wird in der Gestaltung des Katalogs das hier zum Thema werdende *Dazwischen* der Bilder aufgearbeitet (Abb. 2-4). Damit wird eine interessante Instanz zur Disposition gestellt, deren Wirkung André Vladimir Heiz wie folgt beschreibt: »Indem wir [nämlich] das mutmassliche Dazwischen ins Spiel bringen, rennen wir weniger offene Türen ein, als dass wir gebannt auf der Schwelle stehen« (HEIZ 1998: 19-20).

Möchte man aus dieser Lage heraus produktiv agieren, so wäre zunächst anzuerkennen, dass sich das bildliche *Dazwischen* einer ontologischen Definition widersetzt (vgl. WIHSTUTZ 2011: 93; vgl. SOMBROEK 2005: 23). »Die sich aus dem Problem, das Dazwischen zu denken und zu beschreiben, ergebenden Paradoxien müssen bewusst reflektiert werden«, wenn über es »mehr als ein beliebiges Etikett für die Theoriedebatte geschaffen werden soll« (SOMBROEK 2005: 23). Jenseits des Labels einen Reflexionsversuch für die Bildzusammenhänge der Ausstellungssituation zu unternehmen, mache ich mir in dieser Abhandlung zur Aufgabe. Dabei soll *eine* Antwort auf jene so reizvolle wie unscharfe Frage von André Vladimir Heiz zum »Dazwischen« gefunden werden: »Was fangen wir damit an?« (HEIZ 1998: 17).



Abb. 1: Einband des Ausstellungskatalogs *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen sind: Merike Estna, *Afterparty*, 2014, Spiegelkugel; Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014, Acryl auf Stein; Merike Estna, *Camouflage Painting Show*, 2014, haushaltsüblicher Lack auf bereitgestelltem Raum und Bildern (AUSST. KAT. TALLINN 2014: Einband vorne und Einband hinten)

Um sich der Konstitution des *Dazwischen* anzunähern, erscheint es mir sinnvoll, die Überlegungen von Eveline Cioflec heranzuziehen. Cioflec beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem Begriff des »Zwischen« bei Martin Heidegger. In der Lektüre des Philosophen identifiziert sie für das (Da-)Zwischen eine »doppelte [] Struktur«.¹ So zeichne es das (Da-)Zwischen aus, sowohl Figuration zu sein als auch Figurationen zu ermöglichen (vgl. CIOFLEC 2012: 77). Übertragen auf Bildzusammenhänge ist das *Dazwischen* also einerseits eine abstrakte Bedingung für Bildlichkeit und andererseits als ein konkretes, figuratives Element zwischen Bildern begreifbar und beschreibbar.

¹ Im Verlauf der Argumentation wird der Begriff des *Dazwischen* zunehmend synonym zur Bezeichnung des *Zwischen* verwendet.

Das *Dazwischen* im letzteren Sinn brachte bereits Maurice Merleau-Ponty in einem Gedankenspiel auf:

»Der Kranke, der die Tapete seines Zimmers betrachtet, sieht sie plötzlich sich verändern, wie wenn das Muster und die Figur zum Hintergrund werden, während das, was für gewöhnlich als Hintergrund angesehen wird, zur Figur wird. Das Aussehen der Welt wäre für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als *Dinge* zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße – und umgekehrt die Dinge selbst – die Straßenbäume – als Hintergrund.«
(MERLEAU-PONTY 1947: 30)

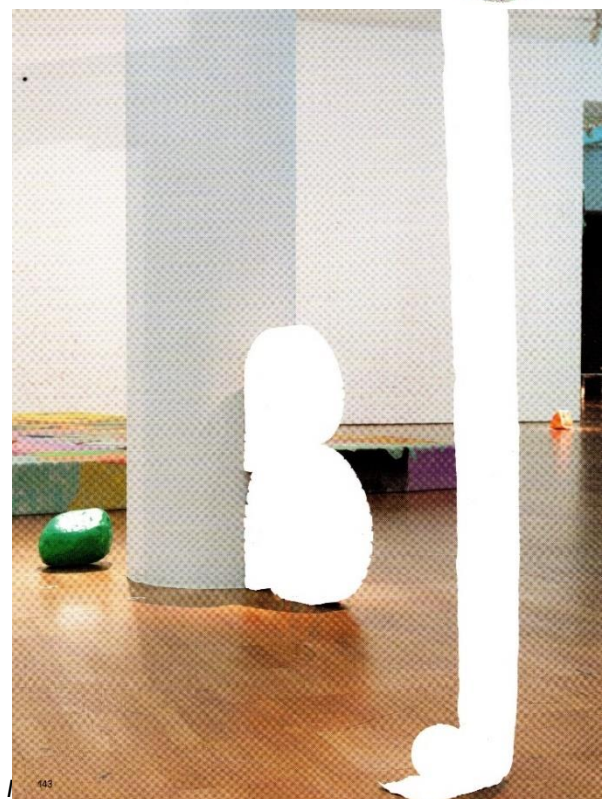
Als eine solche Figuration hat das *Dazwischen*, so schließe ich, bestimmte Eigenschaften, mitunter eine Kontur oder Struktur, und eine spezifische Affordanz bzw. Performanz (vgl. GIBSON 1982: 137-158; vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 37-44). So zeigt der Einband des Ausstellungskatalogs vorderseitig eine Spiegelkugel – Merike Estnas *Afterparty* (2014) – und einen in Form eines rohen Steaks bemalten Steinbrocken, den Nicolas Party als *Blakam's Stone* (2014) betitelt. Auf der Rückseite ist Merike Estnas *Camouflage Painting Show*, ebenso von 2014, zu sehen (Abb. 1). Sie bilden gemeinsam ein weißes *Dazwischen* aus. Diese Konstellation wird nun – bemerkenswerterweise – haptisch variiert. Während auf dem Buchdeckel vorne die Arbeiten glänzend und ihr *Dazwischen* matt ausgeführt sind, ist auf dem Buchdeckel hinten die Arbeit matt und ihr *Dazwischen* glänzend umgesetzt. Die inneren Doppelseiten des Katalogteils weisen nun auf weitere Aspekte der figurativen Dimension des *Dazwischen* (Abb. 2). Es lässt sich in seiner Form erfassen und weist materielle Strukturen, wie steinerne Säulen, auf. Dadurch legt es einige Handlungen wie das Hindurchgehen oder Stehenbleiben nahe und unterbindet andere. Es besitzt offenbar eine Affordanz. Zugleich implizieren die unscharfen Konturen der ausgeschnittenen Objekte eine Eigentätigkeit des *Dazwischen*: indem es sich dazwischenschiebt oder aber im Sinne einer »Performanz [] des Nichttuns« (GRONAU/LAGAAY 2008: 13), die Barbara Gronay und Alice Lagaay als Modus des Tuns ausarbeiten, dazwischenliegt.

Im ersteren Sinne der ermöglichenden Dimension scheint das *Dazwischen* – so jedenfalls das vorweggenommene Ergebnis der Analysebemühungen am Ausstellungskatalog – eine Bedingung des Bildlichen in dreifacher Hinsicht zu sein: Es ermöglicht das Bild *als Objekt*, das Bild *als Bild* und das Bild *als Malerei*.

2. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes *als Objekt* mitmisch

Auf den jeweils ersten Doppelseiten wird sinnfällig, dass die Bilder für ihren Bestand als Objekte des artikulierten Zusammenspiels zweier Dynamiken bedürfen. Beide Dynamiken lassen sich am Beispiel von Samara Scotts *Still Life* von 2014 nachvollziehen (Abb. 2). Die erste Dynamik möchte ich mit Ludger Schwarte als aggregative Dynamik beschreiben: »Verschiedene Komponenten fügen sich in einem Prozess zu einem Bildaggregat zusammen« (SCHWARTE 2015: 62). Dieser Aggregationsmechanismus erschließt sich über die mittels Aquarelltechnik aufgebrauchten ausfransenden Formen auf dem Toilettenpapier unmittelbar. Jede dieser Markierungen inklusive der Zitrone kann aggregative Beziehungen zu weiteren eingehen und aufbauen (vgl. GRAVE 2016: 151). Entscheidend ist hierbei allerdings, dass jene Markierungen weder eindeutig abgrenzbar noch vorgängig existent sind. Daher ist die Rede von »Komponenten«, wie Ludger Schwarte sie nennt, aber auch »Elementen« oder »Bestandteilen« in diesem Zusammenhang voraussetzungsreicher als der Verweis auf graphische Markierungen – Punkte, Linien, Flächen etc. – glauben macht. Bei genauerer Betrachtung scheint nämlich jeder Versuch, eine Identifikation von vermeintlichen Grundelementen vorzunehmen, zusehends problematisch (vgl. GRAVE 2016: 156f.). Könnte der Punkt nicht auch eine kreisförmige Fläche sein? Ist die Schraffur nicht eine Ansammlung von Linien und wenn ja, unter welchen Bedingungen verdichten sich diese zu einer Fläche? Sieht eine kurze Linie eher wie eine Fläche aus als eine lange Linie? Um solchen Uneindeutigkeiten aktiv zu begegnen, lässt sich der Terminus der »Intraaktion« von Karen Barad nutzen. Die »Intraaktion« setzt im Unterschied zur »Interaktion« laut Barad eine vorgängige Existenz von Entitäten innerhalb von Phänomen nicht voraus, sondern: »Die Grenzen und Eigenschaften der Bestandteile von Phänomenen erlangen durch spezifische agentielle Intraaktionen Bestimmtheit« (BARAD

2017: 38). Das bedeutet, dass die mal mehr mal weniger ausgefransten Farbformen des *Stills Lives* nicht als solche gegeben sind, sondern in ihrer Beschaffenheit und Begrenzung über deren wechselseitige Beziehung intraaktiv hergestellt werden. Damit lässt sich die erste der beiden Dynamiken wie folgt zusammenfassen: Indem intraaktiv hergestellte Bildmarkierungen zusammentreten, werden Bildaggregate konstituiert.



sind: Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014, Acryl auf Stein; James Ferris, *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow*, 2008–2014, Spülschwämme; Samara Scott, *Still Life*, 2014, Aquarell auf Toilettenpapier, Zitrone (Ausst. KAT. TALLINN 2014: 140–143)

Konsolidiert werden diese Bildaggregate wiederum durch das *Dazwischen*. Jenes möchte ich als die zweite Dynamik markieren. Als solche ist dem » ›Zwischen‹«, hier übertrage ich Hans-Joachim Lengers Überlegungen, »die bemerkenswerte Kraft inhärent«, den »Abstand« zwischen den Bildaggregaten »herzustellen und aufrechtzuerhalten.« (LENGER 2011: 39). Indem also das *Dazwischen* Samara Scotts *Still Life* auf Abstand zu Nicolas Partys und James Ferris Arbeit bringt und hält, kann das Stillleben seinen Bestand als Bildaggregat festigen. Um sich als Bildaggregat in einem visuellen Kontinuum mittelfristig behaupten zu können, bedarf es eines Distanzstückes - namentlich: des *Dazwischen*. In diesem Sinne wirkt das *Dazwischen* in die gleiche Richtung wie die aggregative Dynamik, übersteigt diese allerdings insofern, als dass es dem Bild einen dauerhaften Bestand ermöglicht.

3. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes *als Bild* mitmischt

Beim Durchblättern des Ausstellungskatalogs werden vielgestaltige Erscheinungsqualitäten von Bildern offenbart. Es werden zahlreiche Motive, Techniken, Oberflächenstrukturen, Farbkombinationen, Trägermaterialien und -formate vorgeführt, die wiederum unterschiedlich gehängt, gestellt oder gelegt sind. Oder anders gesprochen: »Das, was wir ›Bilder‹ nennen, ist keine sehr einheitliche Gemeinschaft«. Es wird überaus deutlich, dass Bilder »nicht immer auf die gleiche Art und Weise Bilder [sind]« (REICHLE/SIEGEL/SPELTEN 2017: 8). Daher lässt sich schwerlich eine Eigenschaft bestimmen, die allen Bildern gemeinsam ist. So ist eine Definition des Bildes über eine *differentia specifica*, die auf die *eine* Erscheinungsqualität oder die *eine* Funktion des Bildes zielt, nicht gangbar (vgl. *IBID.*: 8).

Stattdessen lässt sich das Bild mit Ludwig Wittgensteins Überlegungen zur Familienähnlichkeit in Verbindung bringen. Bildlichkeit erscheint demnach als unbeständiger Faden, dessen Struktur nicht darin besteht, dass eine Faser über die ganze Länge verläuft, sondern zu Stande kommt, weil viele Fasern ständig ineinander übergreifen. Bildlichkeit ist nicht durch ein gemeinsames Merkmal abschließend hergestellt (und in diesem Sinne *de-finiert*), sondern durch stetige Überlagerungsprozesse von mehreren Eigenschaften vorläufig festgelegt (und in diesem Sinne *ko-ordiniert*) (vgl. WITTGENSTEIN 1984: § 67). In der Konsequenz handelt es sich bei Bildlichkeit weniger um ein *begrenztes* Gebiet denn um ein *strukturiertes, offenes* Feld.

Hierauf jedenfalls verweist eine Konstellation um Nicolas Partys *Blakam's Stone* (2014) (Abb. 2). Es handelt sich um einen unregelmäßigen Gesteinsbrocken, der als Limette gefasst ist. Sicherlich lässt dieses Objekt allererst an Plastiken der Pop Art, allen voran Claes Oldenburgs *Soft Sculptures*, denken. Vielleicht eine Parodie? Aus »Soft« wird Stein? Nun ist *Blakam's Stone* allerdings gleichzeitig in unmittelbarer Nähe zum *Still Life* von Samara Scott platziert. Der Titel und das Motiv der Zitrone ermöglichen es, die Arbeit an die (barocke) Stilllebenmalerei anzuknüpfen, während sich in der Gestaltung des Toilettenpapiers moderne Bildästhetiken eines Kandinsky oder Delaunay andeuten. Fundiert in diesen bildhistorischen Zusammenhängen bauen die Unkonventionalität des Trägermaterials sowie die echte, reale Zitrusfrucht eine Beziehung zur steinernen Limette in ihrer direkten Nachbarschaft auf. Dies lässt das *Bildliche* in Nicolas Partys *Blakam's Stone* aufscheinen. Ähnliches gilt für die Doppelspirale aus Haushaltsschwämmen von James Ferris. Im Lichte des *Still Lifes* kann die ungewöhnliche Form mit der Vorliebe der Stilllebenmalerei für Schnecken und Muscheln assoziiert werden. Auch das Motiv des Aufwickelns bzw. Abrollens lässt in Anbetracht von Samara Scotts Arbeit an jene Zitronen denken, die sich mit spiralförmig gewundener Schale über das ein oder andere Stillleben ranken. Die Wickelthematik ist überdies wiederzufinden im Umgang mit der Toilettenpapierrolle. Zuletzt sind die Reinigungsschwämme über ihre Funktion als Haushaltsgegenstand mit dem Trägermaterial des *Still Lifes* - dem Toilettenpapier - verbunden. Obwohl also »[in] the disappearance of boundaries [...] the media [...] constantly overlapping« (ESTNA 2014: 52), wie Merike Estna in ihrem Beitrag feststellt, ist über die Familienähnlichkeit für die Bilder fortwährend eine Restspezifik im Horizont des Postmedialen ausgebildet.

Dass diese restspezifische Familienähnlichkeit insbesondere durch das *Dazwischen* getragen wird, darauf weist die Aufbereitung der Bildkonstellation für den Ausstellungskatalog hin. Hier wird das *Dazwischen* entweder durch ein Freistellen oder durch ein Ausschneiden herausgehoben. In diesem abgesteckten Element scheinen die Eigenschaften der einzelnen Arbeiten zusammenzufließen bzw. sich miteinander zu verwirbeln. Darüber wird das *Dazwischen* als Aushandlungsort für die Übereinstimmungen und Unterschiede der Arbeiten erkennbar. Dies erkennen auch David Ganz und Felix Thürlemann, die erklären, dass es der »Zwischenraum [ist], der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt« (GANZ/THÜRLEMANN 2010: 17). Und als ein solcher Aushandlungsraum ist das *Dazwischen* zugleich ein Integrationsraum, in dem die entsprechenden Arbeiten in die »Bilderfamilie« aufgenommen werden.

4. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes als Malerei mitmischt

Im Ausstellungskatalog ist ein fiktiver Brief von Merike Estna abgedruckt, in dem *Blue Lagoon* sich an *I'm a Painting* wendet. In ihm beschreibt es »*Blue Lagoon*« als die Hauptaufgabe der »two exhibitions«, »to communicate ideas about painting, about what it is and what it could be«: »Is it a painting because it involves paint? Or is it a painting when it looks like a painting, even if no paint has been used? Or is it the artist's own interest in positioning it in a certain way that actually makes a painting or a painter?« (ESTNA 2014: 49, 52). Vor dem Hintergrund dieser Erklärung sowie der Gestaltung des Katalogs schließe ich mich der Einschätzung von Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille zum Leitmotiv der Ausstellung an. Sie bestimmen es in der »(An)Ordnung« von Malerei als Malerei« (DELARUE/KAFFENBERGER/NILLE 2017: 12).

In diesem Zusammenhang beschreibt sich »*Blue Lagoon*« programmatisch selbst: »My way may be to dissolve into paint, to become a self-contained liquid lagoon of paint that touches everything while changing my shape and volume in flows of tidal energy. [...] Everything is amphibious, phosphorescent, full of its own life« und die »limits of my own free movements« werden als »always renegotiable« verhandelbar (ESTNA 2014: 49, 50). Diese Vorstellung lässt sich mit dem zusammenbringen, was Jean-François Lyotard in seinen *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* entwickelt. »Das Wichtigste«, so erklärt er, »ist die Energie«, die den neuralgischen Punkt der »chromatischen Einschreibung« darstellt (LYOTARD 1982: 49, 56). Er beschreibt die Energie »wie sie plötzlich eine Gebärde in Farbe umsetzt, die auf eine bestimmte Weise auf einen bestimmten Untergrund aufgetragen wird, oder umgekehrt, wie eine Farbe, die da ist, die man angeschaut hat, von neuem Energie bei demjenigen in Gang bringt, der sie betrachtet [...].« Ähnlich versteht sich *Blue Lagoon* wortwörtlich als lebendige Lagune aus Farbe (»self-contained liquid lagoon of paint«), die durch die Energie der Gezeiten angetrieben wird. Durch diese »tidal energy« wird sie derartig bewegt, dass sich ihre Grenze variabel und ihre Form »amphibisch« bzw. polymorph verhält. Auch Lyotard spricht von einer »Polymorphie dieser Energie«. Durch die polymorphen Energien werden die chromatischen Einschreibungen »umgewandelt, beeinflusst, verkettet, entstellt, zerstückelt, neuzusammengesetzt, zersetzt, geglättet« (LYOTARD 1982: 51, 49).

Merike Estna
 K. Käär onemistat Nr 2, 4, 5, 6, 7 (1. 2014)
 Acrylic paper & binder of memories
 K. Põhikiri Nr 2, 4, 5, 6, 7 and 8 (2014)
 Acrylic on paper, bound into book



76

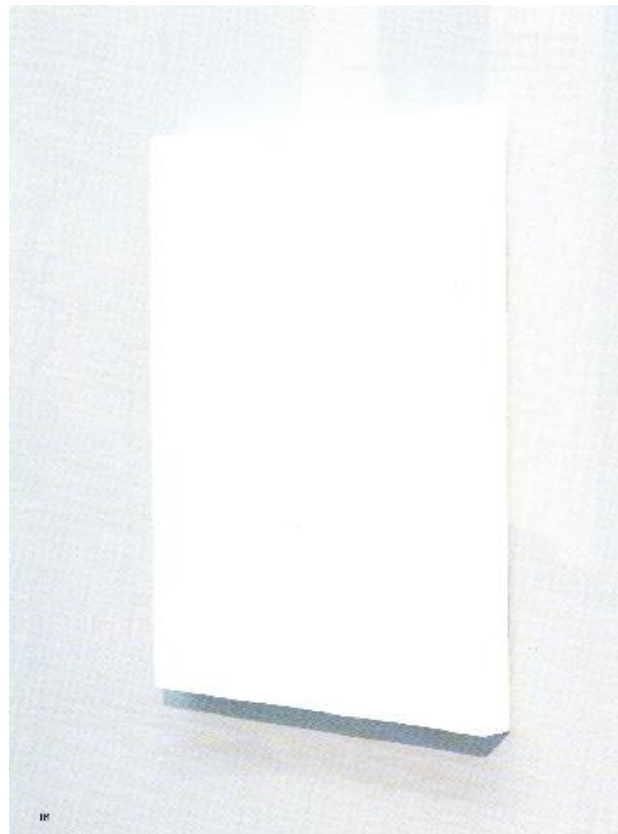
Merike Estna
 B. Vihula - a small book about a painting, 2012
 Oil on canvas
 B. A Small Dark Painting with Turquoise and Red, 2012
 Oil on canvas



78



80



81

Abb. 3: Zwei Doppelseiten aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen sind: Merike Estna, *Pattern Books*, 2014, Acryl auf Papier, gebunden in einem Buch; Merike Estna, *A Small Dark Painting with Turquoise and Red*, 2012, Öl auf Leinwand (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 78-81)

Diese vielgesichtigen, energetischen Prozesse werden nach Lyotard durch das Dispositiv strukturiert. »Das Dispositiv« nämlich, so schreibt er an entscheidender Stelle, sei »ein Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr, als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert« (LYOTARD 1982: 56). Diesen Gedanken lässt er anhand verschiedener Beispiele konkret werden. Sie spiegeln ebenso wie die Tallinner Ausstellung eine »expansion of the medium of painting« (ESTNA 2014: 51). Genannt werden von Lyotard die Höhlenmalerei, das Action Painting, aber auch das Auftragen von Nagellack oder eben von Lippenstift:

»Es gibt Energiebesetzungen, Energiestaus, die die Energie leiten und ihre Umwandlung über gewisse Kanäle sicherstellen. Die Hand nimmt den Farbstift und verstreicht die Farbe auf den Lippen. Das ist pikturale Einschreibung, Malerei. Offensichtlich haben wir es mit einem Energiedispositiv zu tun: die Kanalisierung der Energie in die Hand, den Arm, die Weise, wie die Farbe auf die Lippen aufgetragen wird, all das ist geregelt« (LYOTARD 1982: 55f.).

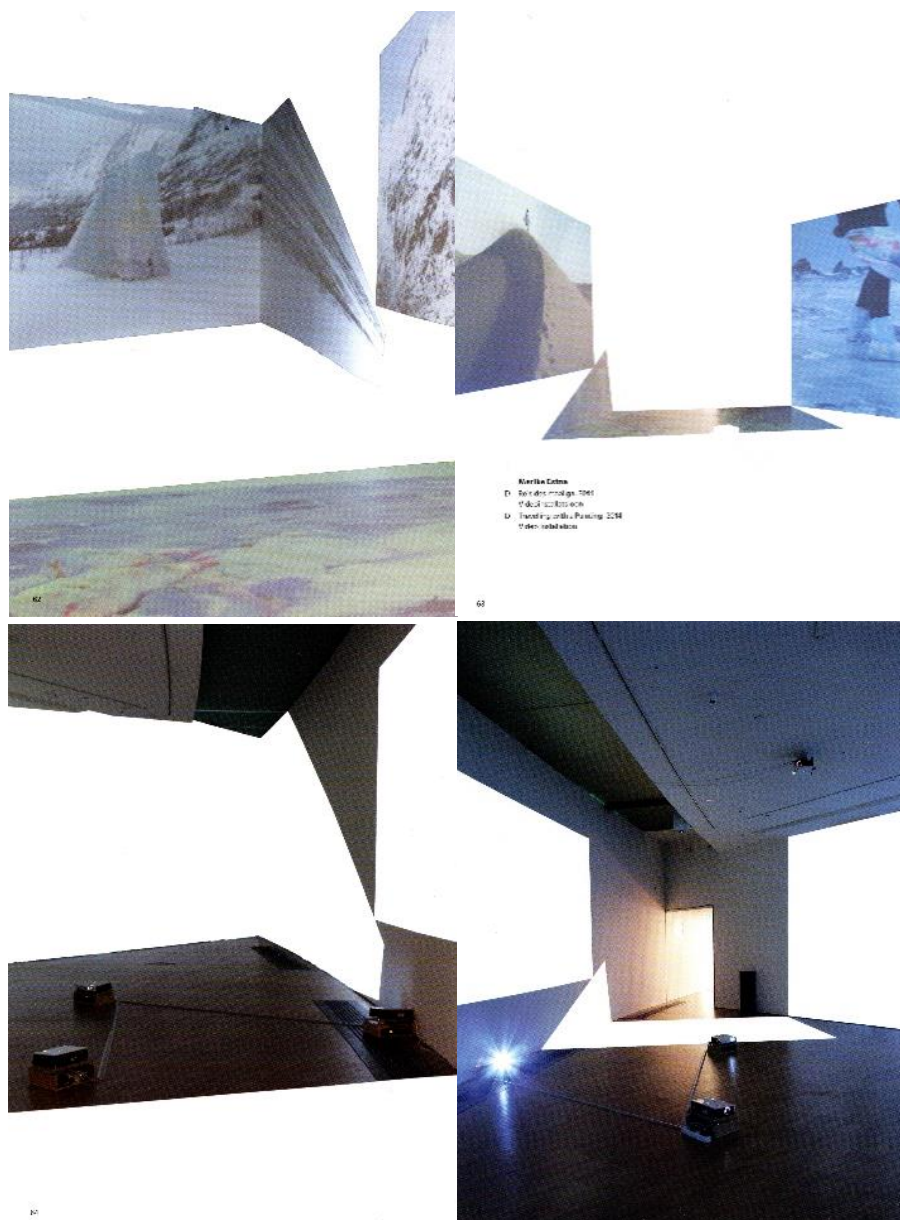


Abb. 4: Zwei Doppelseiten aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen ist: Merike Estna, *Travelling with a Painting*, 2014, Videoinstallation (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 62-65)

Dan Rees
 11 Vaakumaal, 2014
 Õli lõuendil, vaakumkott, Perspex
 11 Vacuum Painting, 2014
 Oil on canvas, Vacuum bag, Perspex



128

Abb. 5: Eine Seite aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen ist: Dan Rees, *Vacuum Painting*, 2014, Öl auf Leinwand, Vakuumbutel, Kunststoff (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 128)

freigibt (Abb. 3). Aufgrund dieser gestalterischen Entscheidungen wird das *Dazwischen* von einigen Malereien durch andere Malereien teilweise eingenommen. Dies wirkt wie ein choreografiertes Ein- und Ausblenden der Malereien. Dadurch erscheinen sie in unterschiedlichen (Un-)Ordnungen. Außerdem wurden durch Indrek Sirkel - zweitens - auf einer Doppelseite stets zwei Aufnahmestandorte zusammengenommen. Deutlich wird dies zum Beispiel anhand der Doppelseite von *Travelling with a Painting* (Abb. 4). Hier wurden im Zuge der Aufnahme und Auswahl der Fotos die Perspektiven innerhalb der Installation variiert. Diese wurden anschließend auf einer Doppelseite gesetzt, sodass die einzelnen Projektionen (Un-)Ordnungen eingehen, die zu denen in der Ausstellungssituation alternativ sind. Schlussendlich handelt es sich im besagten Ausstellungskatalog also um die Vorführung von wandelnden Ordnungen bzw. ordnenden Wandlungen - kurzum: um Anordnung *als* Umwandlung.

Dass nun in diesen dynamischen Verhältnissen auch stabilisierende Kräfte walten, dafür stehen Dan Rees *Vacuum Paintings* ein (Abb. 5). Sie bestehen aus zwei Leinwänden von quadratischem Format, die mit bunten Flecken aus Ölfarbe bemalt sind. Beide sind durch einen Vakuumbutel miteinander verbunden. So ist das *Dazwischen* der Bilder durch eine Vakuumfolie besetzt, welche die beiden Bilder in einer bestimmten Position zueinander fixiert. Gesorgt ist damit für eine gewisse Beständigkeit der Bildbeziehung. Dieses auf

Diese Überlegungen von Lyotard lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Energie »verflüssigt und vermischt [...] alles«, während dem Dispositiv eine regulatorische Funktion zukommt. Durch dieses Gegeneinander entsteht - und das ist die Konsequenz - ein piktorales Gefüge, das »Ordnung und Unordnung zugleich« ist (LYOTARD 1982: 49). Es entsteht also eine pikurale Struktur, die sowohl Ordnung als auch Unordnung ist und im Zusammentreffen von ungestümr Energie und steuerndem/lenkendem Dispositiv begründet ist. Bei diesem Prozess mischt - so verrät eine Einsicht in den Katalog - das *Dazwischen* kräftig mit. Es erweist sich als dispositive Struktur, welche durch ihren Bestand wie durch ihre Gestalt die pikurale Energie zu einer (Un-)Ordnung führt (vgl. PICHLER 2010: 121). Während etwa steinerne Säulen oder Lüftungsgitter entsprechende Malereien voneinander trennen, verbindet eine geringe Ausdehnung des *Dazwischen* entsprechende Malereien miteinander. Hinzu kommt, dass die Arbeiten allein durch den Bestand des *Dazwischen* in ein Verhältnis gebracht werden. So nimmt der estnische Grafiker Indrek Sirkel - erstens - in seinem gestalterischen Zugriff auf die fotografischen Aufnahmen manche Bilder heraus und lässt andere Bilder stehen. Dementsprechend ist etwa auf einer Doppelseite eines der *Pattern Books* (2014) und *A Small Dark Painting with Turquoise and Red* (2012) von Merike Estna *ordnungsgemäß* ausgeschnitten. Allerdings liegt vorne links ein weiteres *Pattern Book* auf dem Tisch; und *Blow My Tie Day* ist hinten links durch den Ausstellungsraum gespannt wie eine Fadengardine, die als solche wiederum partiell den Blick auf weitere Arbeiten

Dauer gesetzte Verhältnis wiederum wird durch einen Plexiglastasten im Hochformat von den anderen Bildern abgeschirmt, sodass sie diese spezielle Anordnung nicht zerlegen können.

Letztlich, so lässt sich hierzu abschließend festhalten, werden sowohl die Bewegung als auch die Beruhigung der Bildordnung durch Verschiebungen bzw. Verfestigungen des *Dazwischen* mitbegründet. Indem es sich entweder in einem »Aktivitätszustand« oder in einem »Ruhezustand« befindet, hält es die pikturale (Un-)Ordnung bewegt oder auch statisch (LYOTARD 1982: 49).

5. Überlegt über die Schwelle gehen - oder: der Versuch eines systematischen Aufschlusses

Es ist eine Binsenweisheit, dass die Beziehungen in oder zwischen Bildern eine Bedingung von Bildlichkeit sind. Darauf weist bereits die etymologische Herkunft des Bildbegriffs. Zurückzuführen ist er auf das germanische *bilapja*, dessen Wurzel *bila-* eine Unterschieds- bzw. Ähnlichkeitsbeziehung anzeigt. Diese Unterschieds- bzw. Ähnlichkeitsbeziehung wird jedoch auf eine spezifische - ja, durch und durch bemerkenswerte - Weise aufgelöst. Tatsächlich adressiert das im *bila-* enthaltene *bil-* einen Zwischenraum (vgl. BRUHN 2009: 13). Damit erfährt die selbstverständliche Vorstellung von der konstitutiven bildlichen Beziehungsdimension eine bedeutende Umstellung. Sie entfaltet eine neue und andere, reizvolle Wendung, wenn anerkannt wird, dass sie kraft eines *Dazwischen* von Bildern ausgebildet wird. Für diese Denkfigur ist es nun entscheidend, das *Dazwischen* als *Da*-zwischen wahr- und ernstzunehmen. Das »*Da*« nämlich impliziert (mindestens) drei Punkte, die ich abschließend vorbringen möchte.

Zum Ersten verschafft das »*Da*« der Denkfigur eine deiktische Dimension. Immerhin ist das Nachdenken über Bilder in weiten Teilen durch die Frage nach dem Zeigen strukturiert, ja davon zumeist sogar dominiert (vgl. SCHÜRMANN 2015: 59). Einen solchen Zeigegestus reklamiert nun auch das »*Da*« für das Zwischen von Bildern. In diesem Sinne zeigen Bilder nicht nur sich und etwas, sondern auch aufeinander, sie referenzieren einander auf eine deiktische Weise. Sie verweisen aufeinander in einem deiktischen Modus und bilden darüber weitverzweigte Beziehungen aus.

Für den zweiten und den dritten Punkt ist es entscheidend zu erkennen, dass das *Da*-zwischen impliziert: Etwas ist *da*. »Etwas ist *da*« kann zum einen bedeuten, dass etwas grundsätzlich gegeben ist. Das *Dazwischen* ist dementsprechend ein eigenes Phänomen mit einer eigenen Präsenz. Dies wiederum ist die Voraussetzung für die zweite Bedeutung. Denn »etwas ist *da*« kann auch bedeuten, dass etwas an einer bestimmten Stelle gelegen ist. Es ist eben genau *da* und nicht dort oder hier. Durch seine spezifische Lage ermöglicht das *Dazwischen*, dass Bilder als solche und nicht als andere zu Bildaggregaten zusammentreten können. Es ermöglicht ferner - so die beiden weiteren Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchung - sowohl Bilder *als* Bilder als auch Bilder *als* Malereien im Sinne pikturaler, dispositiver Un- und Umordnungen.

Indem das *Dazwischen* auf so vielfältige Weise an der Hervorbringung von (gemalten) Bildern mitmischt, sich regelrecht einbringt und einsetzt, lässt es sich abschließend als konstitutives Element von Bildlichkeit herausstellen.

Literatur

- AUSST. KAT. TALLIN: *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. KATI ILVES; MERIKE ESTNA (Hrsg.), *Ausst. Kat. Kumu kunstimuuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuuseum - Kumu kunstimuuseum] 2014
- ²BARAD, KAREN: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (2012). Berlin [Suhrkamp] 2017
- BRUHN, MATTHIAS: *Das Bild. Theorie - Geschichte - Praxis*. Berlin [Akademie] 2009
- CIOFLEC, EVELINE: *Der Begriff des »Zwischen« bei Martin Heidegger: eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit*. Freiburg im Breisgau [Karl Alber] 2012
- DELARUE, DOMINIC E.; KAFFENBERGER, THOMAS; NILLE, CHRISTIAN: *Bildräume | Raumbilder*. Einleitung der Herausgeber. In: DELARUE, DOMINIC E.; KAFFENBERGER, THOMAS; NILLE, CHRISTIAN (Hrsg.): *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*. Regensburg [Schnell & Steiner] 2017, S. 9-39
- ESTNA, MERIKE: *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. In: ILVES, KATI; ESTNA, MERIKE (Hrsg.): *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon, Ausst. Kat. Kumu kunstimuuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuuseum - Kumu kunstimuuseum] 2014, S. 49-56
- ³FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld [transcript] 2016
- GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX: *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*. In: GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer] 2010, S. 7-38
- GIBSON, JAMES J.: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München [Urban & Schwarzenberg] 1982
- GRAVE, JOHANNES: *Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität*. In: GAMPER, MICHAEL; GEULEN, EVA; GRAVE, JOHANNES; LANGENOHL, ANDREAS; SIMON, RALF; ZUBARIK, SABINE (Hrsg.): *Zeiten der Form - Formen der Zeit*. Hannover [Wehrhahn] 2016, S. 139-162
- GRONAU, BARBARA; LAGAAY, ALICE: *Einleitung*. In: GRONAU, BARBARA; LAGAAY, ALICE (Hrsg.): *Performanzen des Nichttuns*. Wien [Passagen] 2008, S. 11-19
- HEIZ, ANDRÉ VLADIMIR: *Etwas kommt dazwischen*. In: HEIZ, ANDRÉ VLADIMIR; PFISTER, MICHAEL (Hrsg.): *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung, Zürich 1998*. Zürich [Museum für Gestaltung] 1998, S. 11-20
- ILVES, KATI: *What this is*. In: ILVES, KATI; ESTNA, MERIKE (Hrsg.): *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon, Ausst. Kat. Kumu kunstimuuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuuseum - Kumu kunstimuuseum] 2014, S. 254
- LENGER, HANS-JOACHIM: *Die Sache des Inmitten*. In: HEILMANN, TILL A.; VON DER HEIDEN, ANNE; TUSCHLING, ANNA (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld [transcript] 2011, S. 39-52
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin [Merve] 1982
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Kino und die neue Psychologie [1947]*. In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg [Meiner] 2003, S. 29-46
- PICHLER, WOLFRAM: *Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular*. In: GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer] 2010, S. 111-132
- REICHLE, INGEBORG; SIEGEL, STEFFEN; SPELTEN, ACHIM: *Die Familienähnlichkeit der Bilder*. In: REICHLE, INGEBORG; SIEGEL, STEFFEN; SPELTEN, ACHIM (Hrsg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin [Kadmos] 2008, S. 7-11
- SCHÜRMANN, EVA: *Sagen, Zeigen, Handeln*. In: FEIGE, DANIEL MARTIN; SIEGMUND, JUDITH (Hrsg.): *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*. Bielefeld [transcript] 2015, S. 53-72
- SCHWARTE, LUDGER: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2015

- SOMBROEK, ANDREAS: *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld [transcript] 2005
- ²WIHSTUTZ, BENJAMIN: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (2007). Berlin [Theater der Zeit] 2011
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. In: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt/M [transcript] 1984, § 67

Biografische Notiz

Manuela Bünzow ist seit Frühjahr 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Kontakt: buenzow@adbk-nuernberg.de