

Kartografische Abstraktionsstrategien in der Kunst.  
Die ‚Ocean Park Series‘ von Richard Diebenkorn (1922-1993)

Bachelorarbeit  
im Fach Kunst  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von  
Paula König

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers  
Zweitgutachterin: Frau Dr. Susanne Schwertfeger

Kiel im Oktober 2018



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Kartografie als Abstraktionsmodell – Forschungsstand und Grundlagen .....</b>	<b>2</b>
2.1. Begriffsklärung Kartografie und Karte .....	3
2.2. Historischer Abriss zur Entwicklung kartografischer Abstraktionsstrategien.....	5
<b>3. Karte als Medium zur Abstraktion von Räumlichkeit.....</b>	<b>8</b>
3.1. Zur medialen Verbindung von Karte und Bild .....	10
3.2. Zur Verbindung von Kartografie und neuzeitlicher Landschaftsmalerei .....	12
<b>4. Kartografische Strategien in der Kunst der Moderne .....</b>	<b>14</b>
4.1. Kartografische Abstraktionen in der Malerei der Moderne .....	14
4.2. Kartografische Abstraktionen in raumbezogener Kunst der Moderne .....	19
<b>5. Richard Diebenkorn und die Ocean Park Series .....</b>	<b>22</b>
5.2. Die Ocean Park Series .....	24
5.3. Die Ocean Park Series – ein kartografischer Blick? .....	26
<b>6. Schlusswort.....</b>	<b>33</b>
<b>7. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>36</b>
<b>8. Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>38</b>

# 1. Einleitung

„Macht keine Fotos oder Zeichnungen, sondern Karten.“<sup>1</sup>

Kartografie hat Konjunktur und das auch in der Kunst. Die Verbindung zwischen der Welt und ihrer Darstellung auf der Fläche folgt einem Urinteresse des Menschen nach Orientierung und Verortung. Während in den letzten Jahrzehnten Globalisierung und Digitalisierung zu einer gewissen Unüberschaubarkeit des Geschehens beigetragen haben, reagiert die zeitgenössische Kunst darauf mit einem großen Interesse an visuellen Ordnungssystemen, die sich nicht selten kartografische Strategien zunutze machen und Begriffe wie Karte, Diagramm, Mapping und Netzwerk in die Sprache der Kunst integrieren.<sup>2</sup> Die Sehnsucht, die Welt zu verstehen, zu ordnen und ihre Vielfalt zu beschreiben sowie erfahrbar zu machen, besteht seit jeher und verbindet Kartografie und Bildkunst in ihren Strategien, Räumlichkeit auf die Fläche zu projizieren. Die Suche nach dem Ursprung kartografischer Methoden in der Kunst ergibt durch die historische Liaison von Kartografie und Malerei sowie dem Verständnis, Karte und Bild als hybride, wechselseitige Kategorien zu definieren, eine Vielzahl spannungsreicher Mischformen beider Disziplinen.<sup>3</sup> Dieses osmotische Miteinander von Kartografie und Kunst eröffnet einen Raum für „Kartographie-Kunst“, wie Christine BUKI-GLUCKSMANN es als Terminus einführt.<sup>4</sup> Besonders die Malerei tangiert die Kartografie, da sie zum einen das Medium ‚Karte‘ in sich aufnehmen und zum anderen sich in ihren malerischen Abstraktionsstrategien denen der Kartografie annähern kann. So kann der Prozess des Abstrahierens und Vereinfachens des Territoriums sowohl zur Grundlage der Kartografie als auch der Malerei werden. Spätestens nachdem sich die Avantgarde im Zuge der Moderne vermehrt dem Abstrakten zuwendet, kann die Fähigkeit der Kartografie, Räumlichkeit zu verfremden und auf die Bildfläche zu binden, als struktureller Vergleich herangezogen werden. Ohne die Kartografie als *die* Inspirationsquelle für eine Entwicklung malerischer Abstraktionsbestreben zu verstehen, stellt sie dennoch ein Modell dar, welches das Spiel mit der Perspektive sowie die gezielte Minimierung von Räumlichkeit und

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, zit. n. Michael GLASMEIER: Die Teppiche des Johannes Vermeer, in: Die Sehnsucht des Kartografen, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, hg. v. Stephan Berg u. Martin Engler, Hannover 2003, S. 136–142, hier S. 141.

<sup>2</sup> Neben der Kunst ist auch die Sprache durchzogen von entlehnten geografischen Ausdrücken wie ‚sich orientieren‘ oder etwas ‚verorten‘, ‚(Mind-)Mapping‘ und ‚Feldforschung‘, angelehnt an den *Topographical turn*, der in den 1980er Jahre einen „Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften [einleitete], der [...] den *geographischen Raum als kulturelle Größe*“ fortan miteinbezieht, zit. n. Kartographisches Denken, hg. v. Christian Reder, Wien 2012, S. 11.

<sup>3</sup> Auch die Grafik, Zeichnung sowie später die Fotografie lassen sich mit der Kartografie in Bezug setzen, jedoch ist es in Anbetracht der *Ocean Park Series* primär die Malerei, die hier im Fokus stehen wird.

<sup>4</sup> Christine BUKI-GLUCKSMANN: Der kartographische Blick der Kunst, übers. v. Andreas Hiepko, (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 203), Berlin 1997, S. 8.

Betonung der Flächigkeit den Abstraktionsbestrebungen der modernistischen Malerei bereits vorweggenommen hat. So könnte der modernistischen Sehnsucht nach rein optisch-Abstraktem ein Gegenüber geboten werden, welches die Welt abstrakt in sich aufnimmt und nicht anstrebt, sie gänzlich von der Bildfläche zu verbannen.

Die Bildsprache in Richard Diebenkorns *Ocean Park Series* wurde bisher nur vereinzelt zwischen Kartografie und Landschaftsmalerei verortet, da die Werkreihe im Kern abstrakt ist. Dennoch bieten sich die großformatigen, geometrisch konstruierten Malereien an, sie hinsichtlich eines kartografischen Blicks zu untersuchen. So bedarf es einer kunsthistorischen Würdigung ihres lyrischen Verständnisses von Abstraktion als einer Methode, die Gegenständlichkeit der Welt zu abstrahieren, diese jedoch nicht gänzlich von der Bildfläche zu verbannen. Die konsequente Flächigkeit und geometrische Formsprache lassen die Assoziation einer abstrakten Konstruktion seiner Umwelt zu, was Edward CASEY von einem „quasi-kartografischen Blick“ in der *Ocean Park Series* sprechen lässt.<sup>5</sup> Ziel dieser Arbeit soll es sein, dieser werkimmanenten Spannung zwischen Ortsspezifität und Abstraktion nachzugehen, diese systematisch aufzudecken und schließlich mit kartografischen Strategien zu vergleichen. Die vorangestellte Analyse der Entwicklung kartografischer Modelle, die mediale Differenzierung von Karte und Bild sowie der Einblick in „Kartographie-Kunst“<sup>6</sup> soll für das Thema sensibilisieren und zur Grundlage für die Analyse des kartografischen Blicks in Diebenkorns *Ocean Park Series* werden.

## 2. Kartografie als Abstraktionsmodell – Forschungsstand und Grundlagen

Aufgrund der langen Entwicklungsgeschichte und des interdisziplinären Charakters der Kartografie gibt es eine Vielzahl an Forschungs- und Populärliteratur, die das Thema aus unterschiedlicher Perspektive beleuchten. Da es Ziel dieser Arbeit ist, die kartografischen Abstraktionsstrategien und ihr Verhältnis zur Kunst zu diskutieren, dient auch für die grundlegende Analyse der Kartografie als Forschungsgrundlage primär die Literatur auf der Schnittstelle von Kunst und Kartografie als Forschungsgrundlage. Mit dem enormen Anstieg eines gegenseitigen Interesses von Kartografie und Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts wendete sich auch die Kunstgeschichte vermehrt dieser Schnittstelle zu. Neben Künstlermonografien bieten Kataloge von Gruppenausstellungen sowie Tagungsbände mit Beiträgen u. a. von Michael GLASMEIER und

---

<sup>5</sup> Edward S. CASEY: *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, Minneapolis/London 2005, S. 134.

<sup>6</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 8.

Svetlana ALPERS eine wichtige Grundlage dieser Arbeit.<sup>7</sup> Viel zitierte und wichtige Überlegungen zu den unterschiedlichen künstlerisch-kartografischen Methoden und ihrer philosophischen Dimension hat Christine BUCI-GLUCKSMANN geliefert, während die Karte als Medium ausführlich und differenziert im Rahmen der Tagung *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm* diskutiert wurde.<sup>8</sup> Im digitalen und globalen Zeitalter wird nach Strategien der Ordnung und Systematisierung gesucht, sodass die Modelle der Kartografie häufig als Hilfsmittel herangezogen werden und damit einhergehend viele Publikationen und Ausstellungen das Thema Kartografie umkreisen. Exemplarisch ist auf die große Sammlung *Kartographisches Denken* von Christian REDER, die Ausgabe *Mapping der Zeitschrift für Kulturwissenschaften* im August 2018 sowie die interdisziplinäre Arbeit zum Thema Kartografie und Kunst bspw. von Verena KRIEGER im Rahmen eines Symposiums und ihrer Veröffentlichungen zum Thema ebenso wie die Arbeit von William CARTWRIGHT, Georg GARTNER und Antje LEHN im Zuge des Symposiums *Art and Cartography*, zu verweisen.<sup>9</sup> Darüber hinaus schlägt Edward CASEY den Bogen von der Kartografie zur Landschaftsmalerei und liefert einen ausführlichen Beitrag zu der Vermessung der Welt als Thema in der Kunst ohne sich auf den westlichen Kulturraum zu beschränken.<sup>10</sup>

## 2.1. Begriffsklärung Kartografie und Karte

Gemäß der Wörterbuchdefinition beschreibt Kartografie „die Wissenschaft und Technik zur Erstellung von (Land-)Karten.“<sup>11</sup> Kartografie ist also weder die Karte selbst noch die Technik des Kartenlesens, sondern umfasst die Abstraktionstechniken und -strategien, die zur Erstellung einer Karte nötig sind. Genau genommen versteht sich Kartografie als eine ortsgebundene Pro-

---

<sup>7</sup> Michael GLASMEIER: *Leere – Erfahrung – Poesie, Kartographie der Literaten*, in: *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur*. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 und Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi und Sabine Folie, Wien 1997, S. 77–83. – GLASMEIER 2003, S. 136–142. – Svetlana ALPERS: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *KAT. LINZ/BREGENZ 1997*, S. 72–75.

<sup>8</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997. – *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, hg. v. Stephan Günzel und Lars Nowak (*Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften*, Bd. 5), Wiesbaden 2012.

<sup>9</sup> *Kartographisches Denken*, hg. v. Christian Reder, Wien 2012. – Vgl. *Mapping. Begriff und Verfahren*, hg. v. Brigitta Schmidt-Lauber und Ingo Zechner, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1* (2018). – Vgl. *Kartographie zwischen Kunst und Wissenschaft. Ringvorlesung, 27.10.2014 – 09.02.2015 Jena*, in: *H-Soz-Kult*, 24.10.2014, Link: [www.hsozkult.de/event/id/termine-26281](http://www.hsozkult.de/event/id/termine-26281) (zuletzt besucht: 5.10.18). – Vgl. Verena KRIEGER: *Zerstreute Zeitlichkeit. Chronotopische Spiele im kartografischen Werk von Stephan Huber*, in: *Kunstchronik 7* (2017), S. 359–370. – *Cartography and Art*, hg. v. William Cartwright, Georg Gartner u. Antje Lehn (*Lecture Notes in Geoinformation and Cartography*), Berlin/Heidelberg 2009.

<sup>10</sup> Edward CASEY: *Ortsbeschreibungen. Landschaftsmalerei und Kartographie*, übers. v. Simone Neuber, hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Karlheinz Stierle, München 2006. – CASEY 2005.

<sup>11</sup> *Kartografie*, Lexikonartikel, in: *Duden*, siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kartografie> (zuletzt besucht: 5.10.18). – Vgl. auch die Herleitung des Begriffs bei Peter Weibel: *Landkarten. Konstruktionen oder Wirklichkeit?*, in: REDER 2012, S. 53.

jektionstechnik, die versucht eine auf den Menschen „bezogene Ordnung der Welt zu entwerfen“<sup>12</sup> und anstrebt, „wie inakkurat auch immer, dreidimensionale Landformen auf zweidimensionalen Flächen darzustellen.“<sup>13</sup> Die „Aufsicht aus extremer Höhe“<sup>14</sup> zur Raumdarstellung in der Fläche ist elementarer Bestandteil des Kartografierens. Die Projektion fundiert auf einer individuellen, subjektiven Auswahl des Kartografen, dessen geistiger und kultureller Horizont in ihr widergespiegelt wird, wodurch Weltbilder entstehen, gespeichert, rezipiert und gefestigt werden.<sup>15</sup> Der Versuch, mit einem objektiven Blick den Raum zu vermessen und Wirklichkeit zu reflektieren sowie Wissen zu speichern und in der Karte zu generieren, macht einen Großteil geografisch kartografischer Bestrebungen aus. Jedoch kann die Karte neben Realem auch das beschreiben, was hypothetisch sein könnte oder sollte, vermag also spekulatives Wissen neben rein deskriptivem zu vermitteln.<sup>16</sup>

Zusätzlich muss einer Karte nicht zwingend der Bezug zu einem spezifischen Ort, dem *Land*, innewohnen: Sieht man einmal von der in der Definition eingeklammerten Vorsilbe ‚Land‘- ab, erhält die Kartografie eine weitere Dimension, indem sie zur Entwicklung abstrakter Ordnungssysteme beiträgt, die allein auf dem Medium ‚Karte‘ basieren. Über eine Hilfswissenschaft der Geowissenschaften hinaus macht ein weniger fachspezifischer Blick diesen interdisziplinären Charakter von Kartografie deutlich. Soziologie, Politik, Literatur, Philosophie und Kunst nutzen kartografische Abstraktionsstrategien für ordnende, visuelle Denkmodelle wie der Karte, mit der Möglichkeit, komplexe Sachverhalte und Beschreibungen auf der Fläche vor sich auszubreiten, zu strukturieren und zu verorten.

Entscheidend hierfür ist die multifunktionale „nicht-hierarchische Verzweigungsstruktur“<sup>17</sup> der Karte selbst: Bedingt durch einen distanzierten Blick aus der Ferne auf die (Erd-)Oberfläche sowie durch die vernetzte Anordnung aller Details auf der Bildfläche, wird die Karte zu einer Alternative des traditionellen Wissensbaums, der durch seinen vertikalen Stamm und die Verästelung Hierarchien und Scheinabstufungen evoziert.<sup>18</sup> Ähnlich wie es die natürliche Struktur von „Koralle“ oder „Rhizom“ aufweisen,<sup>19</sup> ist die Karte als eine abstrahierte Konstruktion von

---

<sup>12</sup> Stephan BERG: Im Labyrinth der Kartografie, in: KAT. HANNOVER 2003, S. 4–9, S. 4.

<sup>13</sup> CASEY 2006, S. 218.

<sup>14</sup> Verena KRIEGER: Zerstreute Zeitlichkeit. Chronotopische Spiele im kartografischen Werk von Stephan Huber, in Kunstchronik, H. 7, 2017, S. 359–370, hier S. 360.

<sup>15</sup> Vgl. CASEY 2006, S. 349. – Vgl. Florian VASSEN u. Hans-Joachim JÜRGENS: Einleitung. Kartografie als ästhetischer Prozess, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 10–21, hier S. 17.

<sup>16</sup> Vgl. Samantha SCHRAMM: Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung, Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, S. 153.

<sup>17</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 30.

<sup>18</sup> Jürgen GOLDSTEIN: Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen, Berlin 2017, S. 195.

<sup>19</sup> Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI: Rhizom, Berlin 1977 haben den aus der Pflanzenkunde stammenden Begriff des Rhizoms eingeführt, um seine Struktur als Ordnungsmodell für Wissen heranzuziehen. GOLDSTEIN 2017,

Raum in der Lage, Zentrales und Lokales, das Detail und den Blick auf das Ganze zueinander in Beziehung zu setzen, ohne einem linearen, hierarchischen Aufbau zu folgen.<sup>20</sup>

## 2.2. Historischer Abriss zur Entwicklung kartografischer Abstraktionsstrategien

Die interdisziplinäre Geschichte der Kartografie birgt den Ursprung jenes kartografischen Systems der Abstrahierung von Wirklichkeit, welches mit der Kunst in Bezug zu setzen ist. Die kartografischen Abstraktionsstrategien unterliegen mit dem sich verändernden Blick des Menschen auf die Welt im Verlauf der Zeit einem stetigen Wandel, wobei das methodische Repertoire, Karten zu erstellen und zu optimieren, sowohl an den jeweiligen Zeitgeist als auch an Wissen und Fähigkeiten gebunden ist.<sup>21</sup>

Erste Anfänge kartografischer Abstraktion aus prähistorischer Zeit stellen geritzte Felszeichnungen dar, die wie „*einfache Karten*“ anmuten und Ähnlichkeiten zu ihrer Umgebung aus der Sicht der Vogelperspektive aufweisen, sodass sie als eine Art „*primitive Kartographie*“ bezeichnet werden können (Abb. 1). Strategie dieser Zeichnungen ist es, den Blick vom Erdboden zu lösen und aus der Vogelperspektive das Land zu rekonstruieren. Erste Anzeichen einer Kartensemiotik sind festzumachen, indem Beobachtungen in abstrahierte piktoriale Grundelemente wie ausschraffierte Rechtecke, die an beackerte Felder, Kreisformen, die an Wasserstellen, und Verbindungslinien, die an Wege erinnern, übertragen werden.<sup>22</sup> Das Territorium wird gekennzeichnet, indem die Wirklichkeit abstrahiert und vereinfacht in der Aufsicht dargestellt wird.

Die Abstraktionsstrategien der kognitiven Karten der Antike unterscheiden sich in ihrer strukturellen Beschaffenheit von diesen prähistorischen Zeichnungen insofern, als dass sie auf einer Visualisierung von Mythologie, Erfahrung und Erzählung basieren (Abb. 2).<sup>23</sup> Das Prinzip der Hodologie, allgemein der Wissenschaft von Wegen und Strecken und der Bewegung auf ihnen,

---

S. 195 stellt heraus, dass nur „*ein sich in Bewegung befindliches Denken, ohne die hierarchische Struktur einer klaren Aufmerksamkeitsausrichtung, [...] der Vielfalt unserer Wirklichkeit [entspreche].*“ So ermöglicht das Rhizom – ähnlich wie die Kartenstruktur – netzwerkartig jeden Punkt mit einem anderen auf der Fläche in Verbindung zu setzen. Vgl. GOLDSTEIN 2017, S. 195–197. Ähnlich verhält es sich mit der Koralle, die entgegen der vertikalen Wuchsrichtung eines Baums ebenfalls eine nicht-hierarchische Verzweigungsstruktur aufweist. Vgl. GOLDSTEIN 2017, S. 194 f. – BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 30 u. 223.

<sup>20</sup> Vgl. KRIEGER 2017, S. 360.

<sup>21</sup> Vgl. Mona Hatoum, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel 1998, hg. v. Madelein Schuppli, Basel 1998, S. 9.

<sup>22</sup> Casey 2006, S. 189 f. u. S. 194.

<sup>23</sup> Vgl. Hans-Joachim GEHRKE: Die Raumwahrnehmung im archaischen Griechenland, in: Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike, hg. v. Michael Rathmann, Mainz 2007, S. 17–30, hier S. 17 f. – Hans-Joachim GEHRKE: Die Geburt der Erdkunde aus dem Geiste der Geometrie. Überlegungen zur Entstehung und zur Frühgeschichte der wissenschaftlichen Geographie bei den Griechen, in: Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike, hg. v. Wolfgang Kullmann (ScriptOralia 95, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 22), Tübingen 1998, S. 163–192, hier S. 165 f. – Vgl. Michel DE CERTEAU: Kunst des Handelns, aus dem Frz. übersetzt v. Ronald Voullié, hg. v. (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 140) Berlin 1988, S. 223. – Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 37–39.

bleibt lange Zeit prägender Bestandteil des Abstraktionsverständnisses. So weist auch Michel DE CERTEAU, als Theoretiker der Moderne, auf den Vorteil hin, Karte und Wegstrecke zu unterscheiden, während Raum erst durch Handlung in ihm, etwa seine Durchquerung, zu seiner eigenen Kartierung beiträgt.<sup>24</sup> In der Geschichte findet die Übertragung einer Bewegung durch den Raum als Karte ihre Fortführung in der Abstraktionsstrategie der Itinerare als Vorläufer moderner Kartografie. Die Karte wird zu einer Art „*Memorandum*“,<sup>25</sup> da sie Erinnerungen an den gegangenen Weg speichert und etwa fähig ist, über Gefahren im unwegsamen Gelände aufzuklären und in ihrer kartografischen Strategie allein auf der subjektiven Raumerfahrung in Form einer Erzählung beruht (Abb. 3, 4).<sup>26</sup> Insgesamt prägt die Hodologie als Strategie noch über fünf Jahrhunderte die Kartografie und ihre Abstraktionsmechanismen, bis der Einfluss der subjektiven sowie linearen Wahrnehmung von Entfernungen und territorialen Gegebenheiten abnimmt und sich Wegstrecke und Karte vorerst voneinander scheiden.<sup>27</sup>

Zunächst mehr als eine Spielerei der griechischen Elite wird im 6. vorchristlichen Jahrhundert mit der geometrischen Konstruktion von Raum das Fundament für die moderne Kartografie gelegt.<sup>28</sup> Anhand von Berechnungs- und Vermessungsmethoden wurden die unbekannt Teile der Welt konstruiert, was von enormer Imaginations- und Abstraktionsleistung zeugt. Erkundungsfahrten und Eroberungen erweiterten das Wissen über die *Oikumene*, die bekannte Welt, sukzessiv, während astronomische Beobachtungen zum geometrischen Verständnis der Erde einen entscheidenden Beitrag leisteten.<sup>29</sup>

Das Selbstverständnis dagegen, Fiktion und Realität in Karten nebeneinanderzustellen, kommt in mittelalterlicher Zeit zu neuer Intensität, als die geometrische Konstruktion des Raums zugunsten religiöser Kosmologien aufgegeben wird. Mit dem Finger auf der Karte kann der Weg ins Paradies gefunden werden, das religiöse Zentrum spiegelt sich durch die Ausrichtung der Karte gen Osten wider, während Beschriftungen und ein ergänzender Text zum elementaren Bestandteil kartografischer Abstraktion werden. Die Beschriftungen sind dynamisch zu unterschiedlichen Leserichtungen ausgerichtet und erzeugen eine Kartenstruktur, die von mehreren

---

<sup>24</sup> Michael DE CERTEAU: Kunst des Handelns, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 132–139, hier S. 132. – Vgl. DE CERTEAU 1988, S. 220 f.

<sup>25</sup> DE CERTEAU 1988, S. 223.

<sup>26</sup> Der Handlungsraum verläuft linear, die Augen auf der Karte folgen der visualisierten Erzählung wie den Zeilen eines Buches; es gibt Anfang und Ende der Darstellung anstelle einer von allen Seiten zugänglichen Kartenstruktur. So ähnelt bspw. eine aztekische Karte aus dem 15. Jahrhundert mehr einem Geschichtsbuch als einer geografischen Karte: Anhand einer Bildergeschichte wird chronologisch von dem Auszug der Totomihuacas aus ihrem Stammesgebiet erzählt, wobei nur die Ortsreferenzen und der eingezeichnete Weg auf der Bildfläche hier den Begriff Karte noch rechtfertigen. Vgl. DE CERTEAU 1988, S. 223. – Vgl. KRIEGER 2017 (wie in Anm. 14), S. 363. – Vgl. GEHRKE: Geburt der Erdkunde 1998, S. 186 u. 189 f.

<sup>27</sup> Vgl. DE CERTEAU 1997, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 134.

<sup>28</sup> Vgl. CASEY 2006, S. 247.

<sup>29</sup> Vgl. Lutz HIEBER: Mond und Sterne nach der Entdeckung Amerikas, in: KAT. HANNOVER 2003, S. 144–149.

Betrachterstandpunkten ausgeht, wobei die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Welt und ihre wirklichkeitsnahe Darstellung in den Hintergrund rücken (Abb. 5).<sup>30</sup> Zwischen dem mittelalterlichen Symbolismus der schematischen TO-Karten (Abb. 6) und *mappae mundi* (Abb. 7) und den wissenschaftlichen Karten der Frühmoderne zeugt ein weiterer Kartentypus, der sich ab dem 13. Jahrhundert im Mittelmeerraum etabliert, von geradezu neuzeitlicher Abstraktion: Die Portolankarten (Abb. 8).<sup>31</sup> Ihre diagrammatische Schlichtheit verbindet „*Kunst, Geometrie und empirisch-fundierte[s] Wissen*“<sup>32</sup> und weist auf einen neuzeitlichen Pragmatismus hin, dessen Abstraktionsstrategien im Kontrast zu den theozentrischen Weltkarten der Zeit stehen.

Anderenorts, in China, hält das Interesse an einer wissenschaftlichen Kartografie, wie es in der europäischen Antike eingeleitet wurde, noch weitere 1000 Jahre an, was zu einer Perfektionierung der geometrischen Abstraktionsstrategien führt. Wie eine Vorstufe des Gradnetzes sorgt die Erfindung eines Kartenrasters für eine Systematisierung der Fläche (Abb. 9). Als neues Hilfswerkzeug der kartografischen Abstraktion ebnet dieses Liniennetz den Weg zu präzisen Verortungen und konkreten Maßeinheiten und ermöglicht einen entscheidenden Schritt in Richtung objektivierter Kartografie.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Im christlichen Kontext wurden Karten geostet, ausgerichtet in Richtung Orient, nach Jerusalem wurde sich orientiert und Jenseitsvorstellungen sowie das biblische Paradies erhielten Einzug in die schematische Struktur der frühmittelalterlichen *TO-Karten*. Die Geradlinigkeit, mit der die Gewässer in T-Form die drei Kontinente Asien, Europa und Afrika voneinander scheiden, sowie die kreisrunde Form des Ozeans, der diese umringt, zeigt die Abstraktion und Schematisierung des Weltbilds als Grundlage der Kartografie zugunsten eines religiösen Symbolismus, der mit dem Weltbild verknüpft wird. Die späteren *mappae mundi*, kreisrunde Weltkarten, legen dagegen eine nahezu unübersichtliche Komplexität an den Tag. Symbolische Szenerien, Figuren, Bergketten und Gebäude sind sowohl in der Ansicht, der Parallelperspektive, als auch aus der Vogelperspektive dargestellt. CASEY 2006, S. 302 u. 252. – Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 37–39. – Vgl. Gisela DISCHNER-VOGEL: Mythische Geographie – poetische Kartographie, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber u.a. (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 22–47, hier S. 29. – Florian VASSEN, Hans-Joachim JÜRGENS: Einleitung. Kartografie als ästhetischer Prozess, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 10–21, hier S. 12. – Vgl. Stephan GÜNZEL, Lars NOWAK: Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung, in: KartenWissen 2012, S. 1–32, S. 18.

<sup>31</sup> Portolankarten sind Seekarten, die Küstenverläufe, Kurse und Winde abbilden. Grundlage der Umrisslinien war die Arbeit von Künstlern, die auf Seefahrten die Küstenformationen „portraitierten“ und diese im Anschluss in die Karte einfügten. Das Interesse der Seefahrer spiegelt sich in den Portolankarten wider, indem sich auf die Exaktheit der Distanzen auf dem Wasser gestützt wurde. So wie es charakteristisch für die Abstraktionsstrategien neuzeitlicher Karten ist, gibt es auch hier ein Zeichensystem, welches sich von individuell abstrahierten Formen löst und zu allgemeineren geometrischen Schematisierungen (Berge werden zu Dreiecken, usw.) kommt. Strukturgebend sind die geometrischen Linien der *Rumben*, die Strahlenbündel, die den Kurs vorgeben. – Vgl. CASEY 2006, S. 254–256.

<sup>32</sup> CASEY 2006, S. 273.

<sup>33</sup> Vgl. CASEY 2006, S. 23 u. 302–310. – In Europa ist eine „kartografische Wende“ der Entwicklung eines neuzeitlichen Subjekt- und Raumbegriffs im Zuge des Humanismus’ zu verdanken. Die verstärkte Hinwendung zur Wissenschaft wirkte sich auch auf die Kartografie aus und sorgte für ein Schwinden des christologischen Symbolgehalts. Das antike, geometrische Weltbild wurde nun Grundlage der Kartografie. Das vom Wissen geleitete Werk des Ptolemäus, der die Geographie als eine Nachahmung der Malerei aller Teile der bekannten Welt bezeichnete, wurde wiederentdeckt und veröffentlicht. Erkundungsfahrten, wie die des Columbus, der sich nach ebendiesem antiken Weltbild richtete, bekamen Konjunktur. Das Dilemma, dass Karten, je genauer sie sich mit der Realität messen, zu dem Zeitpunkt ihrer Vollendung schon wieder veraltet sind, wird zum „Katalysator“ für eine stetige

Das Interesse, Leerstellen auf der Karte zu tilgen und neues Wissen über die Welt zu generieren, lässt in der Neuzeit immer neue Karten mit dem Anspruch entstehen, Wirklichkeit zu beschreiben und abzubilden. Es ist das Bestreben nach mimetischer Annäherung und wissenschaftlicher Fundierung, welches der Kartografie sukzessiv einen festen semantischen Korpus verschafft: Unterschiedliche Projektionen, für die exemplarisch die Aufnahmen von Mercator oder Stabius angeführt seien, etablieren sowohl auf bildlicher, als auch auf struktureller Ebene ein formales Zeichensystem: Der Kartenrand gibt Information über den Maßstab und das Gebiet, die Karte selbst ist von einem Gradnetz überzogen und wird von Linien und gefärbten Flächen, Symbolen und Beschriftungen strukturiert, während spätere Karten darüber hinaus Höhenunterschiede anhand von Linien, Piktogrammen oder Schraffen verzeichnen. Letztlich ist es dieser Kartensemiotik zu verdanken, dass eine Karte als diese erkannt wird und zugleich der Bezug zwischen Karte und abstrahiertem Gegenstand hergestellt wird.<sup>34</sup>

### 3. Karte als Medium zur Abstraktion von Räumlichkeit

Die Karte *ist* nicht das Territorium, sondern verweist lediglich darauf, denn man besitzt „[mit einer Karte] *im Grunde genommen* [...] *nichts*. *Die Welt ist auf ihr abwesend*“<sup>35</sup> (Abb. 10). Grund genug für Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI die Karte von der Kopie abzugrenzen, da sie nicht Realität „reproduziert“, sondern selektiv ihr eigenes Verweissystem „konstruiert“, welches auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basiert.<sup>36</sup>

---

Weiterentwicklung und Perfektion der kartografischen Technik. Das Gradnetz war nun auch auf den europäischen Landkarten der Neuzeit etabliert, sodass die Einteilung in Kästchen einer maßstabsgetreuen Übertragung der Wirklichkeit auf die Fläche Vorschub leistete. Davon ausgehend verhalfen unterschiedliche geografische Projektionen wie die herzförmige Weltkarte des Stabius' oder die Abstrahierung der Kugelform auf die Fläche durch Mercator der Kartografie zu neuen Darstellungen wissenschaftlicher Qualität, während symbolhafte, bildhafte Elemente wie Figuren auf den Rand der Karten verbannt wurden. Entgegen diesem Streben nach geografischer Authentizität der Projektion bieten kartografische Abstraktionsmethoden unlängst die Mittel, um quantitative Daten zu einem einzelnen Thema herauszugreifen und visuell auf der Karte zu verorten, um den Blick auf das Wesentliche zu fokussieren und durch die Kombination aus textlichem und bildlichem Zugang Strukturen aufzudecken. Ein Beispiel dafür lieferte John Snow 1855, der die Ursache der Cholerafälle in London anhand von Daten und einer Stadtkarte insofern eingrenzen konnte, als dass er ihren Ursprung auf eine Pumpe verortete, was die Annahme einer Übertragung der Erreger auf dem Luftweg widerlegte. Das Streben nach Wissensbesitz und Eroberung fand seinen Höhepunkt in den kolonialen Aneignungen des Imperialismus', als die politische Dimension von Karten als Besitzkunde und Machtwerkzeug eine neue Dimension erlangte. Auch als Kavaliere- oder Militärspektive bezeichnet, materialisieren Karten Grenzen und Territorien und verleihen – einem quasi göttlichen Blick nahekommend – eine Art Machtgefühl, was die Illusion nährt, ein bestimmtes Gebiet zu beherrschen.

<sup>34</sup> Vgl. BERG 2003, S. 4. – Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 32 f. – Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 12.

<sup>35</sup> Lewis Carroll, zit. n. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 29.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, zit. n. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 30. – Zum Verweisscharakter der Karte vgl. Charles S. PEIRCE: Phänomen und Logik der Zeichen, übers. u. hg. v. Helmut Pape (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 425), 2. Aufl. Frankfurt am Main 1993, S. 65. – Vgl. CASEY 2006, S. 41. – Zusammengefasst

Um Ähnlichkeit zum Referenzobjekt herzustellen, bedient sich die Kartografie unterschiedlicher Strategien, die sich in der Karte als Zeichen manifestieren. Charles S. PEIRCE führt den Begriff des Ikon ein, ein Zeichen, welches auf der wahrnehmbaren Ähnlichkeit zum bezeichneten Gegenstand beruht. Begreift man die Karte als Ikon, lohnt es, in unterschiedliche Formen, nach denen Ähnlichkeit zum Referenzobjekt hergestellt wird, zu unterscheiden. PEIRCE differenziert in zwei verschiedene Formen der Ähnlichkeit, also zwei unterschiedliche Typen von Ikonen, indem er „*der sinnlichen Ähnlichkeit von Bildern die strukturelle Ähnlichkeit von Diagrammen gegenüberstellt.*“<sup>37</sup> Diese Kategorien bieten sich an, um das Verhältnis der Begriffe Bild, Karte und Diagramm zueinander in Beziehung zu setzen und zu klären, wann eigentlich kartografische Abstraktionsstrategien eine Karte hervorbringen (Abb. 11).<sup>38</sup>

Strukturelle Ähnlichkeit wird kartografisch anhand diagrammatischer Strukturen erzeugt. Peirce definiert ein Diagramm als eine besonders „*brauchbare Art von Ikon*“, indem große Mengen an Details ausgelassen und nur die wesentlichen Eigenschaften eines Gegenstands dargestellt werden, während – und das ist entscheidend – die Ähnlichkeit der Objekte nicht im Aussehen, sondern nur „*in den Beziehungen ihrer Teile besteht.*“<sup>39</sup> Es gibt also Karten, die aufgrund ihres relativen Zeichensystems eher den Diagrammen zuzuordnen sind, sowie Karten (als auch Bilder), die zumindest diagrammatische Züge aufweisen. Etwas komplexer wird es bei der Frage nach dem Verhältnis von Karte und Bild sowie der Nähe der Karte zur Bildkunst.

---

bei KartenWissen 2012, S. 9–13, 15 u. 19. Auf den Verweischarakter der Karte lässt sich PEIRCES' Begriff der Indexikalität anwenden, nach dem die Karte solange als Index funktioniert, also als Zeichen, wie ihr „*eins-zu-eins-Korrespondenz*“ zum Referenzobjekt, dem Territorium oder kartografierten Gegenstand innewohnt und die Karte in Bezugnahme auf dieses angewendet wird: Sobald die Karte ihre ursprüngliche Funktion verliert, bspw. nicht mehr der Orientierung dient, sondern als ästhetisiertes Objekt ausgestellt wird, geht ihre Indexikalität, verloren. So ergibt sich nach PEIRCE, dass sich die Beziehung der Karte zu ihrem Gegenstand oder ihrem Territorium je nach Funktion und Anwendung verschieben kann. Deutlich wird diese Abhängigkeit in Anbetracht der Tatsache, dass die Karte durch ihren vertikalen Blick keinen Betrachterstandpunkt vorgibt, der Leser vielmehr von einem unbestimmten Punkt oberhalb der Karte auf sie „*herabschaut*“, sodass die Präsentation auf dem Boden oder auf dem Tisch dem Medium Karte besonders gerecht wird und bei der Orientierung hilft, Himmelsrichtungen richtig von der Karte auf die Wirklichkeit zu übertragen, während der horizontale Blick auf eine Karte an der Wand, diesen Transfer erschwert, also die direkte Beziehung zwischen Referent und Referenzobjekt in den Hintergrund gerät.

012 (wie Anmst bei 25), 2. Aufl. Anm. )19., Frankfurt am Main 1993, S. Trtografischen Blick Karten selbst zum Inhalt macht odert<sup>37</sup> Charles S. Peirce, zit. n. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 12–14.

<sup>38</sup> Gyula PÁPAY macht darauf aufmerksam, dass allgemeine Beziehungen der Begriffe Diagramm, Karte und Bild in der kartografischen Theorie bisher kaum diskutiert wurden, trägt aber in Unterstützung von Stephan GÜNZEL und Lars NOWAK im Zuge des Sammelbands zu deren Thematisierung bei: Vgl. PÁPAY 2012 S. 45. – Vgl. ebenso GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 1–32, hier S. 5.

<sup>39</sup> Charles S. Peirce, zit. n. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 1–32, hier S. 13 mit Anm.

### 3.1. Zur medialen Verbindung von Karte und Bild

Wendet man sich der Schnittstelle von Karte und Bild zu, ist der unspezifische Begriff ‚Bild‘ zu konkretisieren. Im Ursprung identisch, wurden Karte und Bild in der Antike unter dem selben Begriff (*pinax* oder *pinakos*) gefasst,<sup>40</sup> während im klassischen Sinne das Bild meist das Produkt einer künstlerischen Tätigkeit, z. B. ein Gemälde, beschreibt und der erweiterte Bildbegriff der Moderne dafür sorgt, dass Bilder unabhängig von ihrem Anwendungsbereich und ihrer Beschaffenheit unter die Kategorie ‚Bild‘ fallen, sodass inzwischen auch die Karte als Unterkategorie der Bildwissenschaft zu verstehen ist.<sup>41</sup>

Ähnlichkeit zur Wirklichkeit durch Nachahmung zu erzeugen ist seit jeher eine elementare Strategie in der Bildkunst, aber auch die Karte ahmt nach, wenn sie bspw., wie das klassische Bild, „*die Verläufe von Küsten und Flüssen mit Hilfe von Linien darstell[t], die zwar nicht die gleiche Größe, aber die gleiche Form besitzen.*“<sup>42</sup> In der Neuzeit rücken Bild und Karte dichter zusammen, indem die genaue Beschreibung und Beobachtung der Welt zur Prämisse beider Disziplinen wird. Die Bezeichnung der Karte als ‚Descriptio‘ oder auch als ‚Portrait‘ erinnert an künstlerische Arbeitsfelder. Die Idee, das Gradnetz als Hilfsmittel zum Kartografieren zu nutzen, stimmt mit der Funktion des Gitternetzes in der Vorzeichnung der Renaissance-Malerei überein und es handelt sich bei beidem um Strategien zur maßstabsgetreuen Strukturierung der Bildfläche.<sup>43</sup>

Nicht nur die Ähnlichkeit der Beschreibung, auch die Sehnsucht nach Erkenntnis und Wissenschaft fördert die Faszination für die Karte in der Neuzeit, was dazu führte, dass Kunst teilweise kartografische Darstellungen hervorbringt oder die Karte als Bildinhalt integriert.<sup>44</sup> Die Karte

---

KRIEGER 2017, S. 360. – Vgl. ALPERS 2007, S. 72–76, hier S. 72. – Vgl. PÁPAY 2012, S. 45–62. – Florian VASSEN, Hans-Joachim JÜRGENS: Einleitung. Kartografie als ästhetischer Prozess, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 10–21, hier S. 14.

<sup>40</sup> PÁPAY 2012, S. 53.

<sup>41</sup> Die Forschung beurteilt die Frage, ob die Karte als Bild bezeichnet werden kann, kontrovers: Ernst GOMBRICH (zit. n. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 18–20.) schlägt vor, die Karte als äußersten Grenzfall des Bildes wahrzunehmen, also alle möglichen Bilder auf einer Skala zwischen dem schematischen Konstruktionscharakter einer Landkarte und dem Quasi-Ebenbild der Realität, dem Spiegelbild, einzuordnen. Gyula PÁPAY: Kartenwissen – Bildwissen – Diagrammwissen – Raumwissen. Theoretische und historische Reflexionen über die Beziehungen der Karte zu Bild und Diagramm, in: KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm, hg. v. Stephan Günzel u. Lars Nowak (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5), Wiesbaden 2012, S. 45–62, hier S. 45–46 ordnet die Karte als „bildliches Strukturmodell“ ebenfalls dem Bild unter, indem die Karte wie ein Bild räumliche Strukturen durch die Erzeugung von ähnlichen Strukturen wiedergeben kann. Gleichzeitig kommt es traditionell zur Trennung beider Medien, nicht zuletzt um der Karte gegenüber dem Bild ihren wissenschaftlichen Charakter zu sichern (Vgl. VASSEN/JÜRGENS 2006, S. 14). So plädiert KRIEGER ebenfalls dafür die Kartografie als „*ein[en] Typus visueller Repräsentation, der sich grundlegend von der bildlichen Darstellung unterscheidet*“ (KRIEGER 2017, S. 360.).

<sup>42</sup> GÜNZEL u. NOWAK 2012, S. 16. – Vgl. GLASMEIER 2003, S. 141. – Vgl. Vermessen. Strategien zur Erfassung von Raum, Ausst. Kat. Bündner Kunstmuseum Chur 2009, hg. v. Katharina Ammann, Franco Bontognali und Rudolf Frieling, Nürnberg 2009, S. 13.

<sup>43</sup> Vgl. CASEY 2006, S. 217, S. 304. – BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 34.

<sup>44</sup> Vgl. CASEY 2006, S. 349. – Vgl. BERG 2003, S. 4.

als Bildinhalt zeigt sich bei Vermeer, der sie zur Allegorie macht (Abb. 12), um Weltblick und Außenraum in seine Innenansichten einzufügen. Wissenschaft und Malerei verbinden sich hier in einem Bild, *Der Malkunst*, während die Karte das „*Szenario seiner Herstellung*“ widerspiegelt,<sup>45</sup> da Karte und Gemälde sich auf die Verbindung zu ihrem Original stützen und ihrer beider Herstellung auf der Übertragung vom Raum in die Fläche basiert.

Es entsteht neben rein wissenschaftlich orientierter Kartografie auch eine Richtung, die sich von der rein geografischen Funktionalität lossagt, um mehr künstlerischen Freiraum zuzulassen. So erfährt der Besucher mit Betreten der *Hall of Geographical Maps* im Palazzo Vecchio in Florenz ein inszeniertes Ensemble aus Karten, die wie Bilder an den vier Wänden und in der Mitte des Raums präsentiert sind und die Welt selbst in ihrer Bildhaftigkeit begreifen lassen (Abb. 13).<sup>46</sup> Bestehend aus der immer wiederkehrenden „*konkret-abstrakten Welt*“, „*mit ihrem tiefblauen Meer, ihren klaren Konturen und lebhaften Farben*“<sup>47</sup> erinnert ihre Kartografie an Malereien abstrakter Flächen. Gleichzeitig sprechen kleine perspektivische, ortsspezifische Details, wie etwa die Abteikirche von Saint-Denis, für die Nähe der Kartografie zur Miniaturmalerei und verschaffen der Karte anhand der Parallelperspektive kurze Momente der Räumlichkeit.<sup>48</sup> So ist es der „*beschreibende Blick, der zwischen Mikroskopische[m] und dem Makroskopischen oszilliert*“<sup>49</sup> der räumliche Detailzeichnungen mit dem Blick aus der Ferne kombiniert.

Jenseits dieser zwar künstlerisch anmutenden Karten, die aber ihrer Form nach mehr geografischer Natur sind, sorgt ein wachsendes Selbstverständnis in der Kunst dafür, einen kartografischen Blick in die klassische Malerei selbst zu integrieren. So macht BUCI-GLUCKSMANN auf die Malereien von Pieter Bruegel (1525–1569) aufmerksam, deren Kompositionen ebenfalls ein Spiel mit der Fernansicht und dem Detail eingehen und den Blick durch viele Ebenen, von detailreichen Szenerien im Vordergrund bis zu atmosphärischen Landschaftsansichten in der Ferne, von einer „*panoramatische[n] Übersicht*“ zu einem „*Sturzflug des Blicks*“ führen (Abb. 14).<sup>50</sup> Die Fähigkeit, das Territorium zu überblicken, wird durch den erhöhten Betrachtendstandpunkt evoziert, während der „*perspektivische Raum mit seinem Zentrum und seinem Horizont*“ durch den kartografischen Blick „*verwirrt*“ wird.<sup>51</sup> Die Tendenz, den Horizont zu unterschlagen und den Blickpunkt des Betrachters zu eliminieren, also einen vertikalen Blick

---

<sup>45</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 75 mit einem Zitat von Daniel Arasse.

<sup>46</sup> Zur Bildhaftigkeit der Welt vgl. Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege* (Gesamtausgabe Band 5) Frankfurt am Main, 1977, S. 89, zit. n. CASEY 2006, S. 349.

<sup>47</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 46.

<sup>48</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 46 u. 43–47 insgesamt zur *Hall of Geographical Maps*.

<sup>49</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 78.

<sup>50</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, 11–22, hier zit. n. S. 17.

<sup>51</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 17.

auf die Fläche zuzulassen, wirkt dem albertinischen Modell als Konstruktionsgrundlage der Malerei dieser Zeit entgegen.<sup>52</sup>

Nach Alberti funktioniert das Bild wie ein gerahmtes Fenster, welches den Betrachter dazu einlädt, durch einen horizontalen Blick durch die Oberfläche des Bildträgers hindurch in den illusionistischen Bildraum einzutreten. Das klassische Bild ist vergleichbar mit der Vertikalität eines szenischen Theater-Prospekts, während der Flatbed-Charakter der Karte (ein Begriff aus der Drucktechnik, der die horizontale Druckebene bezeichnet) dazu tendiert, diese Konstruktion zu unterwandern.<sup>53</sup> Ein Zusammenspiel beider Modelle deutet sich in den Malereien Bruegels an und prägt die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts als neue Gattung in der Kunst und malerisches Gegenüber zur Kartografie.

### 3.2. Zur Verbindung von Kartografie und neuzeitlicher Landschaftsmalerei

Es ist besonders die Landschaftsmalerei, die sowohl inhaltlich, funktional als auch strukturell anhand ihrer Abstraktionsstrategien eine Symbiose mit der Kartografie eingeht. Als Medium der Darstellung und Beschreibung eines Ortes, als Ausdruck von Erinnerungen, Imagination und Narration, als Grundlage für Argumentation und Ästhetisierung kommen Landschaft- und Stadtansichten der Ästhetik einer Karte häufig nahe.<sup>54</sup> Die unmittelbare Erfahrung in der Natur einzufangen ist eine Sehnsucht, die Menschen seit jeher umtreibt. Die Landkarte dagegen fordert jenseits ihres ästhetischen Werts zur Handlung auf, indem das Auge des Betrachters an Markierungen, Wegen und Orten entlanggeführt wird, um sich im besten Fall in der praktischen Welt zurecht zu finden. So bleibt die im Bild angestrebte sinnliche Erfahrung der Außenwelt dem Medium Karte verwehrt;<sup>55</sup> zumindest solange sie auf Messwerten und Berechnungen fußt und sich an „*Orte, Landschaften, Topographie*“<sup>56</sup> bindet.

---

<sup>52</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 40: „Die kartographische Projektion unterschlägt den Horizont und eliminiert den Blickpunkt des Betrachters. Sie ist in der Tat ein Blick von nirgendwo.“

<sup>53</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 106 bezieht sich auf Leo Steinberg, indem sie von einer „*Umwandlung der Flächigkeit als ein Erscheinen des ‚flatbed‘*“ spricht: Einer Ebene, die nicht mehr durch „*vertikale Felder*“, sondern „*opake horizontale Plateaus*“ strukturiert ist und die „*wie Karten und Bauzeichnungen fixiert werden können.*“ – Vgl. auch S. 77 u. 85. – Zum albertinischen Modell vgl. Christine BUCI-GLUCKSMANN: Vom kartographischen Blick zum Virtuellen, Text für die Media Art Net Lectures: Mapping, ZKM Karlsruhe, 2004, Link: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/der-kartografische-blick/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/der-kartografische-blick/1/) (zuletzt besucht: 5.10.18). – Vgl. CASEY 2006, S. 232.

<sup>54</sup> GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 15.

<sup>55</sup> Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 15. – Vgl. Svetlana ALPERS: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, mit Vorwort v. Wolfgang Kemp, übers. v. Udo Davitt, Köln 1985, S. 221: „*Die Karten zeigen uns die Ausdehnung einzelner Ortschaften und ihre Beziehungen zueinander, also quantifizierbare Daten, während die Landschaftsbilder aus dem Gefühl heraus gemalt werden und uns eher den Eindruck von der Qualität eines Ortes oder Empfindung seines Betrachters vermitteln wollen. Das eine steht der Wissenschaft nahe, das andere der Kunst.*“

<sup>56</sup> REDER 2012, S. 20.

Die Wahl der Perspektive konnte lange Zeit als Unterscheidungsmerkmal gelten, da die Landschaftsmalerei ihren Bezug zum „*natürlichen Sehen*“ bewahrt hat,<sup>57</sup> indessen die Karte aus der Höhe auf das Territorium blickt.<sup>58</sup> Allerdings sorgt die Liaison aus Malerei und Karte teilweise für eine Destabilisierung des albertinischen Modells in der Landschaftsmalerei. So hat die Zentralperspektive „*kaum Anzeichen dafür* [gegeben], *dass* [!] *der Raum innerhalb des Gemäldes eine Fortsetzung im Raum außerhalb des Gemäldes hat*“, während die haltgebende Horizontlinie in der Landschaftsmalerei „*leicht die Begrenzung des Bildrahmens*“<sup>59</sup> durchstößt und ihr kartenähnliches Dasein als Ausschnitt eines Gebiets, welches sich in der Außenwelt fortsetzt, betont.

Besonders die niederländischen Panorama-Bilder und topografischen Stadtansichten brechen durch den diagonalen Blick aus der Höhe vollkommen mit der zentralperspektivischen Bildkomposition und nähern sich sukzessiv, möglicherweise inspiriert durch das flache Land der Niederlande, dem kartografischen Blick an. In der *Ansicht von Amsterdam* von Jan Micker (1652) (Abb. 15) sowie der *Ansicht von Amsterdam aus der Vogelschau* von Cornelis Anthonisz (1538) (Abb. 16) löst sich der Betrachter von seinem Standpunkt am Boden und schaut auf die Stadt, das umliegende Land sowie das angrenzende Gewässer herunter, wobei den Gemälden eine Motivation innewohnt, ein möglichst präzises Abbild der Realität zu schaffen. Während die Details der Stadt durch die Schrägsicht parallelperspektivisch dargestellt sind und kleinteilig an Miniaturen erinnern, zeugen die beackerten Felder, die wie gerasterte Flächen anmuten, eher von einer gewissen Abstraktion. Auf beiden Bildern informiert ein Textfeld – wie es für die Karte üblich wäre – über den abgebildeten Ort, während Micker sogar in kartografischer Manier den Horizont eliminiert und das Land durch den Blick aus der Ferne in seiner ausschnittshaften Verfremdung abbildet.<sup>60</sup> Dementgegen sorgt ein intuitives Wolken-Schattenspiel auf dem Land dafür, dass Bereiche abgedunkelt werden, sodass der Künstler sich entscheidet, dem Betrachter Informationen vorzuenthalten und sich das Spiel zwischen kartografischer und malerischer Technik hier mehr für die Malerei anstelle der geographischen Repräsentation entscheidet. Es werden „*zwei Flächen einander gegenübergestellt, diejenige der Karten und diejenige des Tafelbildes*.“<sup>61</sup> Das Spiel mit den Perspektiven, dem Blick aus der Höhe, was die Landschaftsmalerei dieser Zeit prägt, wird im „*20. Jahrhundert zum festen Topos der Kunst*.“<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 19.

<sup>58</sup> Vgl. KRIEGER 2017, S. 360. – Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 20.

<sup>59</sup> Brian O'DOHERTY: *Inside the White Cube / In der weißen Zelle*, übers. u. hg. v. Wolfgang Kemp, Nachwort v. Markus Bröderlin, Berlin 1996, S.15. – O'DOHERTY spricht hierbei von sporadischen Hinweisen in der Landschaftsmalerei des 18./19. Jahrhunderts, für die er Casper-David Friedrich als Beispiel anführt.

<sup>60</sup> Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 20.

<sup>61</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 71.

<sup>62</sup> Susanne BRÜGGER: *Kartographie und Fotografie. Das Kartenwerk*, in: *Der kartographische Blick* 2006, S. 149.

## 4. Kartografische Strategien in der Kunst der Moderne

Die Erfüllung eines langersehnten kartografischen Blicks, eines synoptischen Fliegerblicks oder ikarischen Blicks, wie BUCI-GLUCKSMANN ihn nennt, wird durch die Erfindung und Etablierung der Fotografie real. Lange Zeit bot allein die Karte, in Teilen auch die Landschaftsmalerei, den Blick von Oben, während die Luftbild- und Satellitenfotografie nun eine Alternative, aber gleichzeitig auch ein Hilfsmittel für Kartografie und Kunst darstellt.<sup>63</sup> Wissenschaftliche Entdeckungen wie Einsteins Relativitätstheorie sowie die Quantenphysik und die Chaos-Forschung ziehen ein komplexeres Weltbild mit sich, indem gesichert geglaubte Erkenntnisse in relative, standortgebundene Phänomene zerfielen, was sowohl den kartografischen als auch den künstlerischen Blick beeinflusste.<sup>64</sup> Die Grundproblematiken der Kartografie, wie Räumlichkeit vs. Flächigkeit, Realität vs. Fiktion, Repräsentation vs. Konstruktion, Ähnlichkeit vs. Abstraktion, finden sich im Interesse der avantgardistischen Kunst wieder.<sup>65</sup>

### 4.1. Kartografische Abstraktionen in der Malerei der Moderne

Die Abstraktion ist „*keine Eigentümlichkeit der abstrakten Kunst*“, sondern zugleich elementarer Bestandteil der Kartografie. Betrachtet man den Dualismus zwischen Figuration und Abstraktion sowie die kontinuierliche Sehnsucht der Modernisten nach „*rein Optisch-Abstraktem*“ in der Kunst des 20. Jahrhunderts, eröffnen kartografische Abstraktionsstrategien der Malerei ein System zu abstrahieren, ohne den Bezug zur Welt aufzugeben. So ist die „*Karten-Malerei [...] weder reines [Ab]bild noch gänzlich abstrakt.*“ Vielmehr birgt sie die Möglichkeit, dass „*die Abstraktion nicht mehr mit dem Ungegenständlichen und der Bildlosigkeit zusammenfällt.*“<sup>66</sup> So ermöglicht die Kartografie der Malerei eine Alternative, um dieser inzwischen obsolet gewordenen Trennung von ‚figurativ‘ und ‚abstrakt‘ zu entkommen, da Kartografie Abstraktes nur aus einem Prozess des Abstrahierens der Welt entstehen lässt.<sup>67</sup> Die Distanz, die einem Blick aus der Höhe innewohnt, hilft ihr, die Welt zu verfremden, zu abstrahieren und in die Bildfläche zu projizieren.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 4 f. – BUCI-GLUCKSMANN 1997 (wie in Anm.), S. 32 f. u. S. 204.

<sup>64</sup> Vgl. BRÜGGER 2006, S. 144. – Vgl. BERG 2004, S. 6.

<sup>65</sup> BUCI-GLUCKSMANN verweist an dieser Stelle auf Marcel Duchamp, der die Vielfalt kartografischer Verfahren als Fundus für die Kunst schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in gewisser Weise vorausgesagt hat; Marcel Duchamp, zit. n. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 68: „*Die geographische Landschaft (in Perspektive, oder ohne – Perspektive, ebene Ansicht wie die Karten) könnte – alles mögliche für Dinge registrieren, eine Legende haben, – ein statistisches Aussehen annehmen.*“

<sup>66</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 101.

<sup>67</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 121 f., S. 222 f.

<sup>68</sup> Vgl. GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 19.

In der Moderne löst sich die Malerei vom perspektivischen Modell, das sich am „*euklidischen Raum mit seinen linearen Strukturen und absoluten Bezugspunkten*“ orientiert hat, um dem Interesse an der anti-illusionistischen Flächigkeit des Bildes nachzugehen.<sup>69</sup> So durchbricht Henri Matisse in *Das Rote Zimmer* (1908) die Regeln der Aufsicht sowie der Ansicht und bringt figurative Elemente und abstrakte Flächigkeit in einem Bild zusammen (Abb. 17). Die Malerei strebt nicht mehr allein nach Repräsentation und piktorialer Ähnlichkeit zum dargestellten Gegenstand, sondern bedient sich einer multidimensionalen Flächigkeit, wie es die diagrammatische Struktur der Karte schon vorausnahm. So ist der Begriff des Abstrakten in der Malerei der Frühmoderne „*nicht essentielle Bedingung für Flächigkeit*“, sondern kann wie die Karte, „*durchaus die Welt in sich aufnehmen [...], ohne ihren Oberflächencharakter zu verlieren.*“<sup>70</sup> Während sich die Kartografie zugleich der Vogel- sowie der Parallelperspektive bedient, stellt sich die kubistische Bildfläche ebenfalls als eine Spielwiese verschiedener Perspektiven dar.<sup>71</sup> Ohne direkten Bezug zur Kartografie konstruieren die Flächen, aus denen Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* (1920) zusammengesetzt ist, eine Art „*Bewegungsdiagramm*“ der Figur, die aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig in den unterschiedlichen Stadien ihrer Bewegung dargestellt ist (Abb. 18).<sup>72</sup> Die kartografische Strategie, Gleichzeitigkeit sowie Multiperspektivität zu nutzen, kann als Vergleich dienen, um die Darstellung multitemporaler und multiperspektivischer Ansichten in einem Bild zu erkennen.

Die Tendenz zur zunehmenden Flachheit des Raums ist nicht mehr allein der Karte vorbehalten, denn Bildrand und Zentrum werden nun auch in der Malerei gleichwertig behandelt. So erfährt der Rand seit der Spontanität impressionistischer Bildausschnitte eine neue Bedeutung und wird nicht länger zur Übergangszone zwischen Bildmittelpunkt und Rahmen degradiert.<sup>73</sup> Während die Karte einen Ausschnitt wählt, dem über den Rand hinweg ein Bezug zur Unendlichkeit des Territoriums innewohnt, lässt sich diese „*Tendenz [des Bildes] zur seitlichen Ausdehnung*“ bei einem Großteil modernistischer Malerei feststellen.<sup>74</sup> Die All-over-Struktur bei Jackson Pollock weist über die Bildfläche hinaus, die Farbräume bei Barnett Newman und Mark Rothko beziehen ihren Umraum mit ein, die rhythmische Anordnung der Bildelemente

---

<sup>69</sup> BERG 2004, S. 6. – Vgl. O'DOHERTY 1996, S. 19.

<sup>70</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 105. – Vgl. auch O'DOHERTY 1996, S. 21.

<sup>71</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 103: „Laut Greenberg bestimmt die ‚anti-illusionistische‘ Flächigkeit die gesamte Geschichte der modernistischen Malerei, angefangen mit der Facetten-Fläche des Kubismus bis zum ‚all over‘ Pollocks. Denn Flächigkeit läßt sich nicht auf Zweidimensionalität reduzieren.“

<sup>72</sup> Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 70.

<sup>73</sup> Vgl. auch O'DOHERTY 1996, S. 18 f.: Der impressionistische Blick könnte in seiner Ausschnitthaftigkeit genauso gut „*ein wenig nach rechts oder links verschoben*“ sein; nicht mehr länger sei der Rand in seiner rahmenden Funktion eingesetzt.

<sup>74</sup> O'DOHERTY 1996, S. 21.

bei Wassily Kandinsky und Paul Klee erstrecken sich gleichwertig über die gesamte Bildfläche und Piet Mondrians gitterartige Strukturen zeugen von vergleichbarer Weitsicht, die über das Bild hinaus ein harmonisches Ordnungssystem schaffen möchte. So löst sich die Malerei von der Perspektive, die einem natürlichen Sehen folgt, und nähert sich wiederholt dem Flatbed-Charakter der Karte an.<sup>75</sup> Gleichzeitig ist es der Blick aus der Höhe, vergleichbar mit der Betrachtung von „*Bauzeichnungen, Grundrisse[n], Diagramme[n]*“<sup>76</sup> oder eben der Karte selbst, der sich analog in den Gittern und Rastern des Modernismus ausgehend von Mondrian, bei Ad Reinhard, Agnes Martin oder Sol LeWitt wiederfinden lässt (Abb. 19, 20, 21).<sup>77</sup>

Mondrians *Pier and Ocean* (1914) (Abb. 22) profitiert von diesem vertikalen Blick auf die Erdoberfläche,<sup>78</sup> indem der Ozean durch ein rhythmisches Liniensystem und der Pier durch eine orthogonale Markierung angedeutet wurden. Während der Titel hilft, die Zeichen zu entschlüsseln, erinnert die strukturelle Ähnlichkeit der Darstellung an ihr reales Gegenüber. Die Außenwelt ist schematisch angedeutet, lässt sich jedoch nicht topografisch verorten, sondern ist vielmehr exemplarischer, diagrammatischer Natur.

In Mondrians Spätwerk erschließen rechtwinklige Rastersysteme aus Farbflächen und Linien ein System, was die Flachheit des Raums betont und durchaus Parallelen zum Gradnetz der Karte aufweist (Abb. 21). So nutzt Mondrian die gitterartige Grundrisstruktur, um dem Betrachter ein abstraktes, harmonisches System vorzugeben, welches an die Struktur der Natur angelehnt ist.<sup>79</sup> Mit einem „*unglaublichem Minimalismus*“ versucht Mondrian „*Komplexität – als Weltsicht*“ zu integrieren und so den Bezug zur Lebenswelt zu erhalten.<sup>80</sup>

Weitere kartografische Lesemodellen lassen sich mit abstrakten Bildern in Bezug setzen, auf denen sich „*Punkte und Linien verteilen und Entfernungen, Strecken ausbilden*“,<sup>81</sup> die eine diagrammatische Beziehung zueinander eingehen. Bei Kandinsky ist es, ungeachtet eines musika-

---

<sup>75</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 106.

<sup>76</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 223.

<sup>77</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 95. – Vgl. Marie Ange BRAYER: Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maß bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 21–38, hier S. 36–38.

<sup>78</sup> Vgl. Ruth E. FINE: Noticing and Figuring Out. Working on Paper, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, hg. v. Jane Livingston und Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 115–141, hier S. 135.

<sup>79</sup> Vgl. die Ausführungen O'DOHERTY'S 1996, S. 95–97, der sich auf die Rauminstallation *Salon de Madame B. à Dresden* bezieht und Mondrians Idee zitiert, eine „*harmonische[...] Umwelt*“ zu schaffen, die mit den „*Prinzipien der Natur in Verbindung gebracht*“ wird. Demzufolge würden die geometrischen Farbfelder im Raum nicht stärker auf der Natur basieren können, „*als wenn er Bäume an die Wand gemalt hätte [...]. Der Raum atmet mit seinen Wänden.*“

<sup>80</sup> Philippe REKACEWICZ: Weltbilder immer weiter differenzieren, Unsichtbares sichtbar machen, in: Kartographisches Denken 2012, S. 14–25, hier S. 18.

<sup>81</sup> Michael GLASMEIER: Leere – Erfahrung – Poesie. Kartographie der Literaten, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 77–83, hier S. 82.

lischen Einflusses auf die Rhythmik der Kompositionen, das Spiel von *Punkt und Linie zu Fläche*,<sup>82</sup> welches anhand eines Zeichensystems das Verhältnis und die Beziehung der einzelnen Elemente zueinander auf der Bildfläche auslotet, sodass explizit die Abstände und Platzierungen wie auf einer Karte an Relevanz gewinnen (Abb. 23). Ähnlich diagrammatische Strukturen findet man bei Klee etwa in *gewagt wägend* (1930) (Abb. 24), einem Aquarell, in dem geometrische Formen, Flächen sowie Linien in verschiedenen Farbklangen zueinander in Beziehung gesetzt werden. In anderen Werken Klees sind stellenweise gegenständliche Elemente wie etwa vereinzelte Hausdächer zu erkennen, während Umrisse mal als Frontale hervorstechen und an anderer Stelle wieder eins mit den rhythmisch schwingenden, abstrakten Flächen der gesamten Malerei werden (Abb. 25). Auch hierbei handelt es sich um eine Gratwanderung zwischen Gegenstandsbezug und reiner, optischer Abstraktion, zwischen Ansicht und Aufsicht, zwischen Bildfläche und Weltsicht, die lange der Kartografie zugeordnet war.

Dies stellt eine Alternative dar, die im Kontrast zur Suche nach reiner Abstraktion steht, und sich im Laufe des 20. Jahrhunderts durch verschiedene Werke zieht, die ähnlich der Kartografie abstrahieren ohne den Bezug zur Welt gänzlich aufzugeben. Ellsworth Kelly nimmt etwa den ephemeren Schatten einer Brücke in seiner geschwungenen, monochromen Flächigkeit im Raum wahr und fotografiert diese Beobachtung (Abb. 26), während schließlich Proportion und Form in vergleichbaren Kurven seiner abstrakten Malereien wieder aufgenommen sind. Weniger als kartografischer Blick einzuordnen, zeugt Kellys Werk von einem ähnlichen Abstraktionsmodell, welches den Bezug zur Welt nicht gänzlich aufgeben möchte. Konkreter wird dieses Interesse an dem Spannungsfeld zwischen Imagination und Wirklichkeit in Kellys *Fields on a Map* (1950) (Abb. 27).<sup>83</sup> Eine Karte, die auf weißer Fläche aus einem Übereinander und Nebeneinander dunkler Linien besteht, die ein grafisches Muster ergeben, welches – einer eigenen Rhythmik folgend – anhand des Titels eine Kartierung der *fields* assoziieren lässt. Die Perspektive wirkt diffus, da sie jeglicher Tiefenwirkung trotzt und zwischen der Stapelung von Horizont- oder Umrisslinien und einem kartografischen Blick auf unterschiedliche Oberflächenstrukturen schwankt.<sup>84</sup> So zeugt die abstrakte Karte Kellys von einer modernistischen Offenheit, die den Betrachter auffordert, anhand des Titels, der auf das Medium Karte hindeutet, die minimalistische Darstellung zu entschlüsseln.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche* (1936), vgl. GLASMEIER 1997, S. 81.

<sup>83</sup> Vgl. BRAYER 1997, S. 26.

<sup>84</sup> BRAYER 1997, S. 26.

<sup>85</sup> Vgl. O'DOHERTY 1996, S. 65 mit Hinweis auf die bildimmanenten Verunsicherung des Betrachters in der avantgardistischen Malerei: „*Das Bild war nicht länger ein passives Objekt, sondern erteilte Anweisungen.*“ – Vgl. ferner Umberto ECO: *Das offene Kunstwerk*, übers. v. Günter Memmert (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 222), 7. Aufl. Frankfurt am Main 1996.

Neben dieser indirekten Verbindung malerischer und kartografischer Abstraktionsstrategien gibt es darüber hinaus Beispiele in der Malerei der Moderne, in denen die topografische Karte selbst zum Bildinhalt wird.<sup>86</sup> Für Jasper Johns stellt die Karte der USA in den 1960er Jahren einen gefundenen Alltagsgegenstand dar, der sich wie ein „*Warholsches Schein-Ready-Made*“ in seine Malerei integriert.<sup>87</sup> Ähnlich wie in der Serie *flag* die amerikanische Flagge, wird in *maps* (1961) (Abb. 28) die Karte zum „*Icon*“ der USA, welches durch Übermalungen sowie durch expressiven Duktus zu einem immer abstrakteren Gebilde aus Ebenen, Farbflächen, Schrift und verschwimmenden Landesgrenzen mutiert. So wird weniger die kartografische Abstraktion als der Symbolgehalt der Karte und die malerische Auseinandersetzung mit einer Welt aus „*Oberflächen*“<sup>88</sup> thematisiert, dekonstruiert und verfremdet.<sup>89</sup> Schließlich endet die Serie mit einer Arbeit, die sich an dem Projektionsschema nach Buckminster Fuller bedient (1967) (Abb. 29), während Johns die geometrischen Fragmente nutzt, um den geografischen Raum in seiner bildlichen Darstellung auszuhöhlen und zu destabilisieren.<sup>90</sup>

Auch Peter Brüning bedient sich der Karte als Ausgangsmaterial und integriert kartografisches Vokabular in seine Malerei. Michelin-Autokarten bilden die Grundlage für die Abstraktion und Übertragung von Kartenzeichen, die das Aussehen seiner Wegekarten prägen. Zeichen für Straßen, Wälder, Flüsse, Bahnlinien usw. werden übernommen und zu einer imaginären Karte auf der Bildfläche zusammengestellt, wobei sich dadurch „[...] *keine kartografisch exakt erfassten Städte oder Regionen, keine Landkarten, sondern Landschaftsbilder*“ ergeben.<sup>91</sup> In der Komposition von *Nr. 14/64* (1964) wird diese Abgrenzung zur Landkarte besonders deutlich, da die Struktur aus gemalten Straßen, Grünflächen und Gewässern ein imaginatives, nicht funktionie-

---

<sup>86</sup> Vgl. die Arbeiten von Raoul Hausmann und Giorgio de Chirico zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in denen Ausschnitte von Karten collagiert und damit ähnlich wie die gemalte Allegorie bei Vermeer – zum Bild im Bild werden. Ohne direkt von kartografischen Abstraktionsstrategien sprechen zu können, ist es Aufgabe der Karte, auf eine nicht darstellbare Außenwelt zu verweisen, also als „*Instrument der Unmöglichkeit der Darstellung*“ zu fungieren. Ähnlich verfahren die Surrealisten und Dadaisten in einer „*Poesie der geographischen Verfremdung*“, die anhand kleiner Eingriffe in die Darstellung von Karten, den Blick auf die politische Welt verschieben. BRAYER 1997, S. 24.

<sup>87</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 95.

<sup>88</sup> Jasper Johns [o. J.]: „*Meine gesamte Welt besteht aus Oberflächen*“, zit. n. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 95.

<sup>89</sup> Die Karte, jeglicher Funktion entledigt, weicht zurück hinter der Frage nach der malerischen Auseinandersetzung mit der Oberfläche sowie den verschiedenen Ebenen, während der Malvorgang ständig über die Ränder hinaus gegen den „*Begriff des Mittelpunkts*“ arbeitet. Johns erstellt einen Raum ohne illusionistische Tiefe, der sich „*zwischen der Subjektivität der Pinselstriche und der Objektivität des Grundmaterials*“ bewegt. So beschreibt John Cage Johns' Abstraktionsprozess folgendermaßen: „*Er arbeitete überall gleichzeitig, fing nicht an einem Punkt an, um ein Gebiet zu beenden und dann fortzufahren. Man gewann den Eindruck, dass [!] er wieder und immer wieder, immer unvollständig, übermalte...*“, zit. n. BRAYER 1997, S. 26 f. – Vgl. Edward S. CASEY 2005, S. 123–127.

<sup>90</sup> Vgl. BRAYER 1997, S. 27.

<sup>91</sup> Nicola Carola HEUWINKEL: *Entgrenzte Malerei. Art informel in Deutschland, Heidelberg/Berlin 2010*, S. 212.

rendes Territorium konstruiert, während die nicht-hierarchische Kartenstruktur auf die Bildfläche übertragen wird. Betrachtet man dagegen *Meine Bewegungsspuren zwischen Haus und See* (1966) (Abb. 30), so bezieht sich die Malerei auf den „konkreten Lebensraum“ des Künstlers, indem „das Wegnetz um den See hinter seinem Haus dargestellt“ wird und von einer direkten Handlung im Raum abzuleiten ist.<sup>92</sup> Gemeinsam haben beide Werke die Nutzung der Bildfläche als *Flatbed*, während Brüning anhand der verwendeten Zeichen auf eine im kulturellen Gedächtnis verankerte Kartensemiotik zurückgreift, die dem Betrachter Assoziationen zu einer realen Außenwelt vor Augen führt.<sup>93</sup> Die Einordnung der Bilder von Carola HEUWINKEL als „neue Art der Landschaftsmalerei“<sup>94</sup> zeigt die fließenden Grenzen zwischen Malerei und Karte sowie malerischer und kartografischer Abstraktion.

#### 4.2. Kartografische Abstraktionen in raumbezogener Kunst der Moderne

Kunst, die fern der Malerei das Medium Karte oder die Technik des Kartografierens thematisiert oder integriert, gibt es gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in großer Zahl. Während Künstler sich vom Galerieraum emanzipieren und auf unterschiedliche Weise den Außenraum erschließen, bieten kartografische Strategien auf verschiedene Art Orientierungshilfen für eine Handlung im Raum. Die Karten selbst werden zum Ausstellungsobjekt oder kartografische Strategien werden genutzt, um eine Art der künstlerischen Kartografie zu erstellen.<sup>95</sup>

Der italienische Künstler Luigi Ghirri, ein ehemaliger Vermessungstechniker, erschloss in den 1970er Jahren durch Spaziergänge das Gebiet in und um seinen Heimatort Modena (Abb. 31). In Fotografien hielt er Beobachtungen fest, die zu stillen Zeugnissen einer Bewegung im Raum wurden und in ihrer Frontalität und Ausschnitthaftigkeit seine Umgebung zu einer einzigen flachen Ebene umwandeln. Er erklärt, es sei nicht sein Ziel, „Fotografien zu machen, sondern vielmehr Diagramme und Karten, die gleichzeitig Fotografien darstellen können.“<sup>96</sup> Ohne einen kartografischen Fliegerblick einzunehmen, wird die individuelle Sicht des Betrachters, der sich durch den Raum bewegt, abgelichtet und das Gebiet im entfernten Sinne kartiert, während

---

<sup>92</sup> HEUWINKEL 2010, S. 212 mit Anm. 175.

<sup>93</sup> Vgl. HEUWINKEL 2010, S. 212–213. – Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Ausst. Kat. Museum am Ostwall Dortmund, 1997, Kunsthalle in Emden, 1997, neue Galerie der Stadt Linz, 1998, hg. v. Tayfun Belgin, Köln 1997, zu Peter Brüning: S. 72–81 (Marie-Luise Otten).

<sup>94</sup> HEUWINKEL 2010, S. 212.

<sup>95</sup> Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 157.

<sup>96</sup> Luigi Ghirri: Karte und Gebiet. Fotografien der 1970er Jahre, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia und Museum Folkwang Essen, hg. v. James Lingwood, London 2018, S. 14.

in einer anderen Serie die Landkarte selbst zum Bildinhalt seiner Fotografien wird (Abb. 22, 33, 34).

Auch Stanley Brown nimmt den subjektiven Blick wahr, durch den jede Form der Raumvorstellungen konstruiert wird, und macht die Befragung von Passanten zur Grundlage seiner Raumvermessung. In *This Way Brown* (1964) sind es die individuellen Wege, die geplant oder zurückgelegt worden sind, die zu einer räumlichen Vorstellung des Ortes beitragen. Der Raum wird weniger in seiner Fülle als in einer Auswahl persönlicher Wegbeschreibungen kartografiert, sodass die „objektive Einheit des Gebiets [...] durch die subjektive Beschreibung in Frage“ gestellt wird und der Konstruktionscharakter dieser freien Form der Kartografie zum Vorschein kommt.<sup>97</sup>

Daran anknüpfend wird nicht selten die Welt selbst zur Karte, während ihre Begehung zur Grundlage der Raumerschließung wird. Richard Long nutzt die Natur als Handlungsraum, während die Karte als Dokumentationsgrundlage hilft, die Fundstücke der Reisen zu verorten. Darüber hinaus nutzt er die Fähigkeit der Karte zur Handlung aufzufordern und zeichnet eine Strecke in die projizierte Landschaft, die er daraufhin in den Außenraum überträgt und als Wegstrecke nutzt (1980) (Abb. 35).<sup>98</sup> Der Prozess des Kartografierens wird umgedreht, der Künstler als Kartograf fügt der Außenwelt einen ‚Weg‘ hinzu, indem er ihn in die Karte einschreibt. Eine Idee, die Long in *A Line Made by Walking* (1967) (Abb. 36) noch steigert, indem er die Strecke direkt in der Landschaft markiert ohne sie vorher auf dem Papier verzeichnet zu haben. Hier geht Long wiederholt eine gerade Strecke entlang, die durch die Abdrücke seiner Schritte prozesshaft sichtbar wird. Die Zeit und die Bewegung im Raum tragen zu einer Quasi-Vermessung bei und verwandeln den „Boden in eine Karte.“<sup>99</sup> Die Linie kehrt im kartografischen Sinne als „Scheide- oder Grenzlinie“ zurück und wird als „konstruktive Kategorie“ rehabilitiert,<sup>100</sup> während die Art der Raumerschließung an die hodologischen Abstraktionsstrategien der Antike, als Entfernungen durch Tagesmärsche und Schrittzahlen kartografiert wurden, erinnert.

Zur gleichen Zeit als die Kunst vermehrt aus dem Galerieraum ins Freie verlagert wird, ist es die Abwesenheit des Ortes auf der Karte sowie ihr Verweischarakter, die zum Thema künstlerischer Auseinandersetzungen werden. In Robert Smithsons *Carte de Mono Lake Non Site* (1968) (Abb. 37) besteht die Karte nur aus einem schmalen Rahmen, während das Zentrum der Fläche als weiße Leerstelle den Blick auf den Ort verwehrt. Die kartografischen Konventionen,

---

<sup>97</sup> BRAYER 1997, S. 33.

<sup>98</sup> Richard Long: *Low Water. Circle Walk, A 2 Day Walk Around and Inside A Circle in the Highlands. Scotland Summer* (1980). – Vgl. Richard HOPPE-SAILER: Karte, Raum und Zeit in Concept & Land Art, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 51–53, hier S. 51.

<sup>99</sup> Vgl. KAT. CHUR 2009 (wie in Anm. ), S. 10. – BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 130.

<sup>100</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 148.

Orientierung und eine möglichst objektive Projektion zu erzeugen, werden gezielt unterlaufen, um damit das Dilemma der Abwesenheit des realen Ortes auf dem Medium Karte zu thematisieren.<sup>101</sup> Der „*Negativ*“-Charakter der Karte, die nicht mehr als Karte funktioniert,<sup>102</sup> weist auf Robert Smithsons dialektisches Konzept der *Sites* und *Non-Sites* hin, welches reale Orte mit Orten, die allein in Abbildern und Spiegelungen erfahrbar sind, den Nicht-Orten, ins Verhältnis setzt. Smithsons Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie sowie Galerieraum und Naturraum verhält sich kongruent zu dem Kontrast zwischen kartografischer Projektion und realem Territorium, was sich anhand seiner theoretischen Gedanken nachvollziehen lässt:

*„Wenn die Galerie der Mittelpunkt ist, dann gibt es eine Peripherie. Wenn man in die Berge oder in die Wüste fährt, bewegt man sich aus einem rechteckigen Kontext heraus in einen offenen Kontext. Man könnte eine rechteckige Form in die Landschaft einfügen. Es gibt immer einen Dialog zwischen dem Abstrakten und dem Natürlichen. Die Nicht-Orte fügen eine Grenze neu hinzu und verweisen auf eine Situation im Freien, eine kartografische Situation.“<sup>103</sup>*

Einem zentralen Bestandteil der Karte, sich Inhalte allein durch den Blick aus der Vogelperspektive zu erschließen, widmet sich Smithson in der von ihm konzipierten *Aerial Art*.<sup>104</sup> In seiner „*Luftkarte*“ sind verschiedene künstlerische Arbeiten auf einem Flughafengelände verortet, deren Ausmaß sich einzig durch den Blick aus dem Flugzeug erschließt.<sup>105</sup> Der „*störende Effekt der Zentralperspektive*“ wird zugunsten eines abstrakten und illusionären Blicks aus der Höhe ausgetauscht.<sup>106</sup>

Die fotografischen Dokumentationen der Land Art aus der Höhe zeigen die gewaltigen *Earth Projects*, die aus der Entfernung an Zeichenhaftigkeit gewinnen. So lassen sich zumindest die Luftbilder der Land Art primär als Karten und nicht als Bilder verstehen, da weniger die sinnliche Wahrnehmung, mehr der topografische Überblick von Territorium und Projekt im Fokus stehen.<sup>107</sup> So spricht Lucy LIPPARD von einer hybriden Stellung der Luftbildfotografie zwischen Wissenschaft und Kunst, Karte und Bild, da fotografische Strategien mit kartografischen Strategien verbunden werden.<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. BRAYER 1997, S. 33. – Vgl. SCHRAMM 2014, S. 162. – Vgl. SMITHSON 2000, S. 120–122. – Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 145.

<sup>102</sup> Vgl. BRAYER 1997, S. 32–34.

<sup>103</sup> Robert SMITHSON: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalle Wien, Köln 2000, S. 234.

<sup>104</sup> Vgl. zur *Aerial Art*: SMITHSON 2000, S. 141–143.

<sup>105</sup> Vgl. SCHRAMM 2014, S. 143 f.

<sup>106</sup> Robert Smithson [o. J.]: „*Aus der Luft gesehen, ist die Welt abstrakt und illusionär.*“, zit. n. SCHRAMM 2014, S. 145 u. 147.

<sup>107</sup> SCHRAMM 2014, S. 145–151.

<sup>108</sup> Lucy Lippard, zit. n. SCHRAMM 2014, S. 149 u. 151.

## 5. Richard Diebenkorn und die *Ocean Park Series*

Richard Diebenkorn wurde aus kunsthistorischer Sicht vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt, obwohl er in den USA als Künstler der Westküste eine Vielzahl von institutionellen Ausstellungen zu verzeichnen hat. Der Großteil der Publikationen, ungeachtet einiger amerikanischer Ausstellungskataloge aus den 1960er bis 1980er Jahren, stammt aus den letzten Jahrzehnten, in denen der Künstler zurück ins Interesse der Kunstwelt gerückt ist. Explizit zur *Ocean Park Series* liefern Sarah C. BANCROFT, Susan LANDAUER und Peter LEVITT im Zuge der Ausstellung im Art Museum of Fort Worth und dem Orange County Museum of Art 2011 ein umfangreiches zeitgenössisches Statement zu Künstler und Werk, unter anderem zur Ortsspezifität der *Ocean Park Series*.<sup>109</sup> Die Aufarbeitung der *Foundation Richard Diebenkorn* ergab schließlich 2016 einen Catalogue Raisonné,<sup>110</sup> der mit Beiträgen von John ELDERFIELD, Ruth E. FINE, Steven NASH und Gerald NORDLAND erstmals Überblick über die gesamte *Ocean Park Series* liefert und zu klar differenzierten Beurteilungen der Werkreihe gelangt, die an dieser Stelle als Forschungsgrundlage gelten. Dagegen bietet Edward CASEY die Grundlage für die Suche nach Parallelen zwischen Landschaftsbild und Karte sowie künstlerischen Ortsbeschreibungen.<sup>111</sup> Ohne Diebenkorns Werk einen kartografischen Blick aufzuerlegen, bespricht CASEY die malerischen und kartografischen Elemente sowohl im Allgemeinen als auch explizit bezogen auf Richard Diebenkorns *Ocean Park Series*.<sup>112</sup>

### 5.1. Das Œuvre von Richard Diebenkorn

Während nahezu seiner gesamten künstlerischen Karriere hielt Richard Diebenkorn sich von der florierenden New Yorker Kunstszene fern und prägte als führender Vertreter der Westküste die Geschichte der amerikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts entschieden mit.<sup>113</sup> Entgegen des Zeitgeists, eine rein optisch-abstrakte Malerei zu schaffen, bewegt sich sein Werk zwischen

---

<sup>109</sup> Richard Diebenkorn. *The Ocean Park Series*, Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth 2011, Orange County Museum of Art, Newport Beach 2012 und Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. 2012, hg. v. Sarah C. Bancroft, 3. Aufl., München/London/New York 2014.

<sup>110</sup> Richard Diebenkorn. *The Catalogue Raisonné*, Bd. 1–4, hg. v. Jane Livingston und Andrea Liguori, New Haven/London 2016.

<sup>111</sup> Edward S. CASEY: *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, Minneapolis/London 2005. – Edward S. Casey: *Ortsbeschreibungen. Landschaftsmalerei und Kartographie*, übers. v. Simone Neuber, hg. v. Gottfried Boehm, Gabrielle Brandstetter und Karlheinz Stierle, Paderborn/München 2006.

<sup>112</sup> CASEY 2005, S. 123–137 zur Gegenüberstellung von Jasper Johns und Richard Diebenkorn.

<sup>113</sup> Vgl. Richard Diebenkorn. *Ocean Park*, hg. v. Jack Flam [Gagosian Gallery/Rizzoli New York], New York 1992, S. 7. – Diebenkorn tauschte sich mit Künstlern der New Yorker Szene aus, wie bspw. Mark Rothko, bevorzugte jedoch für seine eigene Arbeit die Westküste: „*I think of it [Bay Area] as a very real if smaller and shorter-lived version of the scene that occurred in New York. A lot of things even happened there before they happened in the East – I know it makes New Yorkers sore to hear that, but it's true.*“, zit. n. Anna BROUWER: *Chronology*, in: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, S. 225.

Gegenständlichkeit und Abstraktion ohne bei einem dieser Stile dauerhaft zu verweilen.<sup>114</sup> Nach den ersten Arbeiten, die John ELDERFIELD mit den Werken Edward Hoppers vergleicht, wird der Einfluss der europäischen Modernisten wie Cézanne, Mondrian, Picasso, Matisse, Klee und Miró auf Diebenkorns Werk größer.<sup>115</sup> Zudem verbindet ihn der gestische Malstil sowohl mit zeitgenössischen Künstlerkollegen wie David Park, Elmer Bischoff und Clyfford Still sowie mit der Malweise Willem de Koonings, worauf Clement GREENBERG aufmerksam macht.<sup>116</sup> Nicht zuletzt sorgen der Kontakt mit Malern wie Ad Reinhardt oder Mark Rothko, die Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen und die Partizipation an Ausstellungen dafür, dass Diebenkorn am zeitgenössischen Diskurs teilnimmt.<sup>117</sup>

Nach einer bereits erfolgreichen Karriere in den frühen Jahren als figurativer Maler<sup>118</sup> kehrt Diebenkorn zur Abstraktion zurück und zieht nach New Mexico, wo die flache Horizontlinie der westlichen Ebene seine Arbeit beeinflusst und er über die intensive Beziehung zur Landschaft und ihren Einfluss auf seine Arbeit nachdenkt: „*Temperamentally, perhaps, I had always been a landscape painter, but [earlier] I was fighting the landscape... . In Albuquerque I relaxed and began to think of natural forms in relation to my own feelings.*“<sup>119</sup>

Ab 1953 entsteht in Berkeley die Serie, die Diebenkorn als abstrakten Maler etabliert, bevor sukzessiv figurative, landschaftliche Elemente zurückkehren: Flächen werden zu bewirtschafteten Feldern, Blautöne im oberen Bildbereich erzeugen die Assoziation von Himmel, Fluchten und Diagonalen sorgen für Perspektive. Seine Rückkehr zur Gegenständlichkeit im Jahr 1955 empfinden viele Künstler und Kritiker als ‚Irrfahrt‘, besonders, nachdem die erste Galerieausstellung seiner abstrakten Arbeiten in New York ein Erfolg gewesen ist.<sup>120</sup> Diebenkorns Werk fordert, die Zukunft der Malerei nicht in der „reinen“ Abstraktion zu sehen,<sup>121</sup> vielmehr widerstrebe dieser Gedanke dem Künstler, der sich vielmehr um die „*Fallgruben dieser exklusiven*

---

<sup>114</sup> FLAM 1992, S. 7 weist darauf hin, dass diese Unterteilung davon abhängig ist, was unter „*abstract or „representational“*“ zu verstehen ist. Eine Überlegung, die besonders in der deutschen Übersetzung zum Nachdenken anregt, da *representational* als ‚gegenständlich‘ übersetzt, die beiden Pole zwischen Abstraktion und Repräsentation bzw. Gegenständlichkeit noch verstärkt, während das englische Wort *representational art* den fließenden Übergang zwischen repräsentativ, abstrahiert und abstrakt deutlicher vor Augen führt. – SCHRAMM 2014, S. 41 weist auf Clement GREENBERG hin, der den Begriff des Modernismus als das Streben der Malerei nach ‚Reinheit‘ geprägt hat.

<sup>115</sup> John ELDERFIELD: Allusions to Ocean Park, in: The Catalogue Raisonné, Bd. 1, 2016, S. 100 u. 103 f.

<sup>116</sup> Vgl. Clement GREENBERG: Nach dem Abstrakten Expressionismus, in: Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, übers. v. Christoph Hollender, hg. v. Karlheinz Lüdeking (Fundus-Bücher, Bd. 133), Amsterdam/Dresden 1997, S. 314–335, hier S. 322 f.

<sup>117</sup> So ist ein Briefwechsel zwischen Diebenkorn und Reinhardt vorhanden, während Diebenkorn selbst sowohl als Student als auch als Lehrender mit dem universitären Diskurs in Kontakt stand.

<sup>118</sup> Vgl. BROUWER 2014, S. 227.

<sup>119</sup> Diebenkorn: „The flat line of the western mesa of Albuquerque...influenced my work“, zit. n. ELDERFIELD 2016, S. 93.

<sup>120</sup> Vgl. FLAM 1992, S. 7.

<sup>121</sup> Vgl. Greenberg 1997, S. 322 f.

*Spur* [der reinen Abstraktion]“ sorgte.<sup>122</sup> Er selbst sah sich durch eine Aussage De Koonings darin bestärkt, keinen festen Stil zu erzwingen, sondern seine malerische Tätigkeit dynamisch zu halten: „*Style is a fraud. ...It was a horrible idea of van Doesburg and Mondrian to try to force a style. The reactionary strength of power is that it keeps style and things going.*“<sup>123</sup> Ende der 1960er Jahre wurde der Bildraum seiner Malerei flacher und erneut flächenbetonter.<sup>124</sup> Eine kleine Malerei auf Papier aus dem Jahr 1966 zeigt eine erfundene Landschaft, die erneut einen Wendepunkt von figurativ zu abstrakt verkörpert und mit ihren leuchtenden Farben auf die *Ocean Park Series* hindeutet (Abb. 38).<sup>125</sup> In ähnlichen Worten spricht Diebenkorn diesen Wandel an: “*What I was doing was things that were representational, but they were getting very, very flat. Very, very simplified. [...] Then, one day, I was thinking about abstract painting again.*“<sup>126</sup>

## 5.2. Die *Ocean Park Series*

Die 1967 begonnene *Ocean Park Series* bleibt über 20 Jahre formgebend für die Malerei Diebenkorns, bis ein Interesse für Gegenständlichkeit die stringente Geradlinigkeit der *Ocean Park Series* in Form von heraldischen Symbolen aufbricht.<sup>127</sup> Sie umfasst um die 145 Bilder inklusive Malereien auf Leinwand, auf Papier, Monotypien und Collagen sowie einige bemalte Holzschatullen. Die Malereien auf Leinwand basieren auf Öl, Pigment, manchmal Kohle oder Graphit und sind bis auf wenige Ausnahmen im Hochformat angelegt. In einer Größe von 206 x 180 cm bis zu 280 x 205 cm stellen die Bilder ein beachtliches Gegenüber für den Betrachter dar, wobei Diebenkorn, um sie alleine bewerkstelligen zu können, diese Maße aus pragmatischen Gründen nicht überschritt.<sup>128</sup> Wie in vorangegangenen Werkreihen wurde die Serie chronologisch durchnummeriert und mit ihrem Entstehungsort, dem Ocean Park Stadtteil in Santa Monica, betitelt. Ein Großteil der Papierarbeiten der *Ocean Park Series* blieb dagegen *Untitled*,

---

<sup>122</sup> [Übers. v. Autor] „Diebenkorn was worrying about the pitfalls of the exclusivity track.“, zit. n. ELDERFIELD 2016, S. 96.

<sup>123</sup> Willem de Kooning (1949), zit. n. ELDERFIELD 2016, S. 96. – Hinzu kommt, dass Diebenkorn nicht – wie viele andere Zeitgenossen – das eigene künstlerische Schaffen durch Worte und Theorien manifestieren und legitimieren wollte, sondern seine nicht per se als privat angelegten *Studio notes* lediglich dafür nutzte, um seinen Malprozess zu beschreiben und Schwierigkeiten, die zeitweise im Verlauf des Malens auftraten, zu thematisieren. Vgl. Jane LIVINGSTON: Introduction. Rediscovering Richard Diebenkorn, in: *The Catalogue Raisonné*, Bd. 1, 2016, S. 19–27, hier S. 26.

<sup>124</sup> Vgl. FLAM 1992, S. 9.

<sup>125</sup> Vgl. Steve NASH: Figuring Space. Representational Work, 1955–1967, in: *The Catalogue Raisonné*, Bd. 1, 2016, S. 61–87, hier S. 84.

<sup>126</sup> Ruth E. FINE: Noticing and Figuring Out. Working on Paper, in: *The Catalogue Raisonné*, Bd. 1, 2016, S. 115–141, hier S. 134.

<sup>127</sup> Vgl. FINE 2017, S. 108.

<sup>128</sup> Richard Diebenkorn. *The Catalogue Raisonné*, Bd. 4, Catalogue Entries 3762-5197, bearb. u. hg. v. Jane Livingston und Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 103.

ohne dabei als reine Vorstudien der Leinwandbilder gelten zu können. Vielmehr eröffnet das kleine Format dasselbe, wenn auch überschaubarere Versuchsfeld, wie es auch die großen Leinwände immer wieder tun, um unterschiedliche Möglichkeiten, die Bildfläche auszuloten und zu strukturieren, zu erproben.<sup>129</sup> Trotz einer zunächst einheitlich erscheinenden abstrakten Bildästhetik, lässt sich im Verlauf eine Entwicklung der Formsprache vom Figurativen hin zu vertikal und horizontal orientierten, gegenstandslosen abstrakten Kompositionen festmachen. Kurz vor Beginn der Werkreihe entstand das erste Bild im neuen Ocean Park Atelier.<sup>130</sup> *Window* (1967) (Abb. 39) zeigt Diebenkorns Blick aus dem Fenster, einen Stuhl, ein gewundenes Gelände, den blauen Himmel und in Farbflächen zusammengesetzte Mauer- und Hausteile.<sup>131</sup> Der Titel des Bildes sowie die Umrisslinien der Gegenstände ermöglichen, das direkte Umfeld des Künstlers zu rekonstruieren, obwohl bereits eine Tendenz zum Abstrakten, wie sie in der *Ocean Park Series* zur Geltung kommt, die Malerei dominiert.<sup>132</sup> Noch reduzierter verhält es sich mit den abstrakten Farbflächen in Diebenkorns *Studio Window – Ocean Park* (1970) (Abb. 40), die einen perspektivischen Raum, ein geneigtes Fenster und den Blick auf den Außenraum allein durch Farbabstufungen und Farbfelder erzeugen.

Als besonders richtungsweisend für diese Bildsprache gilt die Fähigkeit der frühen Modernisten, die gegenständliche Welt nicht gänzlich von der Bildfläche zu verbannen, sondern abstrakte Flächigkeit mit der Erfahrung der wirklichen Welt miteinander zu verbinden. Ohne demnach die Bedeutung von Atelier und Fenster als strukturgebende Elemente für die späteren *Ocean Parks* überbetonen zu wollen, stellt ELDERFIELD heraus, dass diese vereinzelt etwa in *Ocean Park #12* und *#14.5* (1968) (Abb. 41, 42) zur Formgebung beitragen, da Spuren eines Fensters, aber auch Überreste von Himmel, Dekor und Körpern in den abstrakten Flächen auszumachen sind.<sup>133</sup> Diese Beispiele zeigen, dass Abstraktion und Gegenstandsbezug sowie Fläche und perspektivischer Blick in der *Ocean Park Series* nah beieinander liegen, sodass der

---

<sup>129</sup> Vgl. FINE 2016, S. 135 f.

<sup>130</sup> Diebenkorn wechselte dreimal seinen Arbeitsplatz in Santa Monica. Während er zunächst ab 1967 einen kleinen Teil des Ateliers von Sam Francis mitnutzte, indem aufgrund des Platzmangel zunächst kleinformatige Arbeiten auf Papier entstanden, konnte er später größere Bereich nutzen. Dennoch zog D. 1974 in sein eigens mit einem Architekten entworfenes Atelier um, welches nur wenige Blocks weiter im selben Viertel lag. Das große Format und die Formsprache der *Ocean Park Series* war hier aber bereits etabliert und veränderte sich nicht durch diesen Ortswechsel. Vgl. The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S. 191.

<sup>131</sup> Vgl. Richard Diebenkorn. The Berkeley Years, 1953–1966, Ausst. Kat. Fine Arts Museum of San Francisco, hg. v. Timothy Anglin Burgard und Steven A. Nash, u.a., San Francisco 2013, S. 59. – Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 82, S. 100. – Vgl. FLAM 1992, S. 15 f. u. 22 f.

<sup>132</sup> ELDERFIELD 2016, S. 97 u. 103 f. zieht das *Das Rote Zimmer* von Matisse zum Vergleich heran, da hier Innenraum und Außenraum durch ein Fenster gleichzeitig anwesend sind, indem verschiedene Ebenen sowie florale und figurative Elemente in einer einzigen Fläche zusammenfallen, die dazu beitragen, dass die Illusion von Räumlichkeit auf ein Minimum reduziert ist und die Flachheit des Raums eine strukturelle Verbindung zu den frühen *Ocean Parks* herstellt.

<sup>133</sup> ELDERFIELD zit. n. FINE 2016, S. 135. – Vgl. The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S. 102 f. (Jane Livingston). – Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 100 f.

Übergang von „*representational to abstract work*“ zwischen 1968 und den frühen 1970ern nicht zu präzisieren, sondern fließend bleibt.<sup>134</sup>

Die organischen Elemente werden sukzessive durch eine verstärkte Geradlinigkeit und Strukturierung der Bildfläche aufgegeben, bis die *Ocean Parks* zu ihrer eigenständigen abstrakten Sprache kommen: Zu Beginn strukturieren überwiegend vertikale, später vermehrt horizontale geometrische Farbflächen die Bildebene, diese werden durch Linien, die teilweise an eine durchscheinende Vorzeichnung erinnern, begrenzt oder durchschnitten.<sup>135</sup> Kleinteilige, verdichtete Bereiche im Bild stehen im Kontrast zu flächigen, monochromen Farbfeldern. Durch Hinzufügen, Übermalen, Wegnehmen, Verschmieren und Schichten von Farben, Flächen und Linien wird Spannung erzeugt, die der Serie ein prozesshaftes, collagiertes Aussehen verleiht.<sup>136</sup> Die Malweise der *Ocean Park Series* lässt die gestische, expressive Manier der frühen abstrakten Arbeiten Diebenkorns erahnen, ordnet und konzentriert sie jedoch durch vermehrt ruhige und ausgewogene Flächen. Die Malweise verweist wiederholt zurück auf die frühe Moderne, bleibt aber immer ein „*product of a specific time and place*“<sup>137</sup> und wird durch zeitgenössische minimalistische Tendenzen erweitert. Jack FLAM macht auf den Vergleich zu Robert Motherwells *Open Paintings* (1967) (Abb. 43) aufmerksam, die ebenfalls von Matisse beeinflusst sind und zugleich das formalistische Denken der 1950er und 1960er Jahre miteinbeziehen.<sup>138</sup> So wird es zum Paradigma, Altes und Neues zu verbinden, während Diebenkorns Werk wohl Motherwell Idee entspräche, „*that every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head [and] anything he paints is both an homage and a critique.*“<sup>139</sup>

### 5.3. Die *Ocean Park Series* – ein kartografischer Blick?

Jeder Maler müsse „*abstrakt*“ sein, denn kein Bild könne gänzlich losgelöst von der Welt, die es umgibt, entstehen, sagt Diebenkorn in einem Interview.<sup>140</sup> Er selbst habe versucht, vollkommen abstrakt zu malen, sei jedoch nicht dazu in der Lage gewesen.<sup>141</sup> Er betont, der *Ocean Park*

---

<sup>134</sup> Vgl. The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S.102 f.

<sup>135</sup> Vgl. FINE 2016, S. 138.

<sup>136</sup> Vgl. The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S. 194.

<sup>137</sup> FLAM 1992, S. 35: „So that at the same time the OP paintings reach back to the beginnings of modernism, they are also very much the product of a specific time and place.“

<sup>138</sup> Vgl. FLAM 1992, S. 34 f.

<sup>139</sup> Robert Motherwell, zit. n. FLAM, S. 34.

<sup>140</sup> [Im Fließtext übers. v. Autor] Vgl. Diebenkorn: „All paintings start out of a mood, out of a relationship with things or people, out of a complete visual impression. To call this expression abstract seems to me often to confuse the issue. [...] every artist is abstract.“, zit. n. BURGARD 2013, S. 16.

<sup>141</sup> Diebenkorn im Artforum (1979): „*I've always wanted to paint a completely abstract painting, but I've never been able to.*“, zit. n. Daisy Murray HOLMAN (unterst. durch Gretchen Diebenkorn Grant und Benjamin Grant): Chronology, in: The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S. 142–197, hier S. 183.

*Series* liege kein „*Thema oder Motiv*“ zugrunde,<sup>142</sup> auch wenn die Werkreihe von einem Blick geprägt ist, der sich nicht gänzlich von der gegenständlichen Welt löst. So kann das kartografische Modell einen Assoziationsraum eröffnen, der den hybriden Charakter der *Ocean Parks* zwischen reiner Abstraktion und Repräsentation aufgreift und die Werkreihe als eine „*quasi-kartografische Malerei*“<sup>143</sup> aus neuer Perspektive beleuchtet. Es lassen sich mehrere Hinweise für die Raumgebundenheit der Serie sowie für Diebenkorns Sensibilität im Umgang mit dem Ort anhand des Werks aufgreifen, um eine Verwandtschaft mit kartografischen Abstraktionsstrategien aufzuzeigen. Obwohl sich ein generelles Interesse an der ‚Landschaft‘ durch das gesamte Werk des Künstlers zieht, ist der Blick dafür zu sensibilisieren, dass die *Ocean Park Series* einen eigenen – der Kartografie nahestehenden – Weg findet, die Umgebung in sich aufzunehmen, ohne sie dabei zu repräsentieren.<sup>144</sup>

Gegenständliche Malereien aus der Periode vor Beginn der *Ocean Park Series* würdigen die umliegende Topografie und Landschaft auf lyrisch malerischem Weg,<sup>145</sup> indem unter anderem die Räumlichkeit zugunsten einer abstrahierten Flächigkeit aufgegeben wird. *Seawall* (1957) (Abb. 44) zeigt ein exemplarisches Stück nordkalifornischer Küste, zusammengesetzt aus blockhaften Farbflächen, die Geometrisches und expressiv Malerisches verbinden, während die erhöhte Schrägsicht – wie in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts – dafür sorgt, dass sich der Blick des Betrachters vom Boden löst und eine kartografische Perspektive einnimmt. Ähnlich verhält es sich mit der *Cityscape*-Serie (1963) (Abb. 45), die nicht an spezifische Straßen und Häuser gebunden ist,<sup>146</sup> sondern einen exemplarischen Eindruck der Gegend präsentiert, der durch „*light, coloring, and configuration*“ die vertikale Topografie San Franciscos in die Horizontale projiziert.<sup>147</sup> Sowohl der Perspektivwechsel als auch das Austarieren von Räumlichkeit und Flächigkeit, von Abstraktion und Gegenständlichkeit, von Ortspezifität und exemplarischer Auswahl zeugen von einem der Kartografie nahestehenden Bestreben,

---

<sup>142</sup> [Im Fließtext übers. v. Autor] Diebenkorn (1987): „May drawing sources over the past fifteen years are various. Most of the time it has been in terms of ‚Ocean Park‘ ambience consisting of relatively pure painting and, in spite of atmospheric and visual overtones, strictly relational, dependent on no theme or motif.“, zit. n. BROUWER 2014, S. 235.

<sup>143</sup> CASEY 2005, S. 134.

<sup>144</sup> Diebenkorn [o. J.]: „I’m a very impressionable person and I think landscape will sometimes lead me to something. It usually has.“, zit. n. ACKER 2013, S. 77. – Vgl. FLAM 1992, S. 21.

<sup>145</sup> Vgl. Steve A. NASH: *Tension beneath Calm*, in: BURGARD 2013, S. 25: „For Diebenkorn, his representational landscapes were essentially celebrations of nature, a signature element also in the abstract landscapes of his early Berkeley period. They are lyrical in feeling and full of the sensory richness so typical of the California coastal environment.“

<sup>146</sup> Vgl. BURGARD 2013, S. 25 in Bezug auf die vglb. *Ingleside-Series* (1963). – NASH 2016, S. 73 f.

<sup>147</sup> BURGARD 2013, S. 25: „The pictures that came out of this don’t refer to specific streets and houses but I believe are very much about the place, Inngleside. [...] in a more general way with light, coloring, and configuration.“ – Es wird auf den exemplarischen Charakter der Bilder eingegangen, während es heißt, dass Diebenkorn 1963 quasi eine Unterkategorie der Landschaft erfunden habe: die vertikale Topografie San Franciscos.

die gegenständliche Welt als Basis für das Nachdenken über Abstraktion zu nutzen. Es sind die rasterartigen Wiesen und Felder sowie die Geometrie der Architektur, die aus diesen frühen Landschafts- und Stadtbildern im Bewusstsein bleiben, wenn die abstrakten Formen und Flächen der *Ocean Parks* ins Zentrum der Betrachtung rücken.<sup>148</sup>

Es wäre zu weit gegriffen, die *Ocean Parks* als Landschaften zu bezeichnen, nicht zuletzt weil das Hochformat der klassischen Landschaftsbildassoziation entgegenwirkt.<sup>149</sup> Jedoch profitieren die Bilder vom Studium der Umgebung und sind – wie Diebenkorn selbst betont hat – an den Raum gebunden.<sup>150</sup> In den ersten Bildern der Serie lässt sich diese Raumgebundenheit noch anhand einiger figurativer Elemente festmachen: Zunächst geben sowohl das Atelierfenster als auch der Blick hindurch vereinzelt Strukturen in den ersten *Ocean Parks* vor (Abb. 39–42), die sich jedoch entgegen der grundrissartigen Struktur einer Karte an dem natürlichen Sehen orientieren, wie es vergleichbar in den Werken von Matisse und Cézanne zu finden ist (Abb. 17, 46).<sup>151</sup> Vergleichbare kurze Momente der Räumlichkeit sind auch mit dem Nebeneinander von schematischer Aufsicht und parallelperspektivischen Miniaturen in der Kartografie zu finden.<sup>152</sup> In den *Ocean Parks* ist sukzessiv ein Aufgeben dieser perspektivischen Elemente zugunsten eines vertikalen Blicks in den Kompositionen zu beobachten. Bestärkt wurde dies höchstwahrscheinlich 1970 durch die Erfahrung eines Helikopter-Fluges, durch den der Künstler die Landschaft aus der Höhe betrachten konnte, wie Arthur DANTO herausstellt:

*„The abstractness could be read as landscape only if we suppose we are looking down from helicopter height, distant enough that the emptiness takes over. I stress that the work looks flat and seen from above, rather than vertical and seen from in front. And this is true for nearly all the Ocean Park paintings...“*<sup>153</sup>

Der Wechsel von einem horizontalen zu einem vertikalen Blick sowie die Eliminierung jeglicher Spuren eines Horizonts stärkt die Verbindung zwischen malerischer Abstraktion und kartografischen Strategien genauso wie die Komprimierung der Räumlichkeit und die Betonung

---

<sup>148</sup> Vgl. NASH 2016, S. 73.

<sup>149</sup> Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 103.

<sup>150</sup> Vgl. HOLMAN 2016, S.181.

<sup>151</sup> ELDERFIELD zieht das *Rote Zimmer* von Matisse zum Vergleich heran, da hier die Illusion von Räumlichkeit auf ein Minimum reduziert ist und diese Flachheit des Raums eine strukturelle Verbindung zu den frühen *Ocean Parks* herstellt. – Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 97, S. 100 f., S. 103 f. – Vgl. The Catalogue Raisonné, Bd. 4, 2016, S. 102 f. (Jane Livingston).

<sup>152</sup> Es wurde bereits herausgestellt, dass die Kartografie sich ihrer bediente, indem Details häufig als kleine Miniaturen parallelperspektivisch dargestellt wurden. Diebenkorn persönlich schätzte diese Technik und sammelte selbst indische Miniaturmalerei, was seine eigene Arbeit inspiriert haben mag. Vgl. Jane LIVINGSTON: Introduction. Rediscovering Richard Diebenkorn, in: The Catalogue Raisonné, Bd. 1, 2016, S. 19–27, hier S. 25. – Vgl. HOLMAN 2016, S. 159. – Zur Verbindung von Miniaturmalerei und Kartografie, vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 32 u. 46.

<sup>153</sup> BROUWER 2015, S. 239.

der Flachheit des Bildträgers. Perspektivische Schrägen wie in *OP #14.5* (1968) (Abb. 42) gehen zurück und werden durch verstärkt orthogonal angelegte Linien ersetzt. Gleichzeitig scheinen die Farben eine einzige Ebene zu bilden ohne durch eine rhythmische Anordnung der Farbflächen ein Vor- und Zurückspringen der Ebenen zu erzeugen, wie es exemplarisch im Werk von Hans Hofmann der Fall ist, dessen Werk durch seine Lehrtätigkeit in Berkeley bekannt gewesen ist (Abb. 47).<sup>154</sup> Besonders deutlich wird diese Entwicklung hin zur Ausschaltung der Räumlichkeit bei *OP #122* u. *#128* (1980, 1984) (Abb. 48, 49), welche von einem ähnlich vertikalen und geometrischen Blick wie die Bilder Mondrians oder De Staels geprägt sind.<sup>155</sup>

Vergleichbar mit den Flatbed-Konstruktionen Mondrians verteilen sich in *OP #131* (1985) (Abb. 50) gelbe, schwarz-graue, rote und blaue Farbfelder auf hellen weiß-beige-orangenem Grund, während dunkle Linien sowie zeichenartige Elemente, die wie Markierungen erscheinen, die Fläche geometrisch strukturieren. Wie in Mondrians Werk prägt ein kartografischer Blick den Konstruktionscharakter dieser Malerei, der sich in der grundrissartigen Struktur der Bildfläche manifestiert. Ihre Oberfläche bildet eine Ebene, die die Summe der Farbschichten in sich aufnimmt und das „Chaos“ ebnet.<sup>156</sup> So können sich Linien und Farbfelder auf einer nicht-hierarchischen Bildfläche verteilen und ein Spannungsfeld zwischen „*expansion and compression*“<sup>157</sup> erzeugen, was die Malereien in ihrer „*Tendenz zur seitlichen Ausdehnung*“<sup>158</sup> bestärkt. Die Relationen und Beziehungen der Flächen, Linien und symbolhaften Markierungen zueinander rücken wie in einem kartografischen Lesemodell in den Fokus, während die Augen, wie der Finger auf einer Karte, dazu eingeladen werden, der Komposition zu folgen und die Malerei zu ergründen. So weist die geometrische Struktur in vielen Teilen Parallelen zu diagrammatischen Lesemodellen auf, indessen der expressive Farbauftrag an die Präsenz der abstrakten Malerei erinnert.

Die Sicht auf die *Ocean Parks* als *Flatbed* wird in ihrer assoziativen Verbindung zur Kartografie noch bestärkt, sofern der Einfluss des Aerial Views auf die Kunst dieser Zeit miteinbezogen wird. Angefangen mit der aufsehenerregenden Dokumentation archäologischer Ausgrabungen in den 1950er Jahren bis hin zur ehrfürchtigen Berichterstattung der Astronauten, die in den 1960er Jahren das erste Mal aus dem All auf den Planeten Erde schauten, geht ein Blick um die

---

<sup>154</sup> Vgl. LANDAUER 2015, S. 42.

<sup>155</sup> Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 108.

<sup>156</sup> Diebenkorn selbst beschreibt die Oberflächenstruktur seiner Bilder als „*tension beneath calm*“, zit. n. NASH 2013, S. 45.

<sup>157</sup> Susan C. Larsen, zit. n. BROUWER 2014, S. 237.

<sup>158</sup> O'DOHERTY 1996, S. 21.

Welt, den bis dato nur die Theorie kannte.<sup>159</sup> So nimmt die Luftbildfotografie als hybrides Medium zwischen Karte und Bild Einfluss auf die Kunst dieser Zeit und verstärkt den vertikalen Blick als Perspektive in der Malerei und Fotografie. Im Zuge des Helikopterflugs über den Salt River Canyon in Arizona, der für ein wissenschaftliches Projekt Zeichnungen und Luftfotografien ermöglichen sollte, erstellte Diebenkorn, fasziniert von der flickenartigen, gerasterten Landschaft, eine Reihe abstrakter Malereien und Zeichnungen sowie Fotografien (Abb. 51).<sup>160</sup> Die Weite der Landschaft, die durch die Linie der Flüsse und Abgrenzungen der Felder durchbrochen und strukturiert wird, wirkt in den Fotografien bereits abstrahiert, da die Distanz zwischen Helikopter und Erdboden Reliefs ebnet und Formen verfremdet. Dieser kartografische Blick auf die Landschaft erzeugt somit die selben „*abstrakten Geometrien und strengen Diagonalen, die in einer Vielzahl von Diebenkorns Werken vorkommen*“,<sup>161</sup> während der Künstler selbst die Verbindung zwischen seiner Beobachtung und seinem Werk herstellt: „*I think the many paths, or pathlike bands, in my paintings may have something to do with this experience. [...] I also saw large areas [that] showed unlimited visual variety. It boggled me!*“<sup>162</sup>

Die *Lower Colorado Series* (1969–1970) (Abb. 52), die parallel zu den *Ocean Parks* entstanden ist, wird somit zum direkten Dokument der Beziehung zwischen Werk und Aerial View.<sup>163</sup> Entgegen einer mimetischen Annäherung an die Landschaft werden die Fotografien zur Inspirationsgrundlage für die abstrakten Kompositionen und kommen dem geometrischen Bildaufbau der *Ocean Parks* nahe. So erscheint die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Landschaft bzw. Foto und Malerei vergleichbar mit dem Prinzip der Ähnlichkeit kartografischer Abstraktion. Zunächst wird dem Betrachter anhand des Titels, der auf den spezifischen Ort verweist, ein Bezugsrahmen vorgegeben, in dem die Werkreihe zu verorten ist.<sup>164</sup> Schließlich sucht das Auge die Malerei nach Elementen ab, die einen Bezug zum Ort herstellen lassen, worin ein Grund liegen könnte, weshalb häufig mehr in den Bildern gesehen wird, als ihnen nachzuweisen ist.<sup>165</sup> Am Werk argumentiert, ist es die strukturelle Ähnlichkeit der Flüsse und Felder, die sich in den kompositorischen Linien und Farbflächen der Malereien widerspiegeln und eine semiotische Einheit bilden.<sup>166</sup> So machen die *Lower Colorados* darauf aufmerksam, „*in which [ways]*

<sup>159</sup> Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 143. – Vgl. GOLDSTEIN 2017, S. 25 f.

<sup>160</sup> Vgl. HOLMAN 1997, S. 176.

<sup>161</sup> [Im Fließtext übers. v. Autor] ACKER 2013, S. 76: „[Aerial view etc.] contain the same abstracted geometries and strong diagonals that appear in many of his works from the series.“

<sup>162</sup> HOLMAN 1997, S. 176, zit. n. Dan HOFSTADTER: *Almost Free of the Mirror*, [o. Jahr / Ort], S. 60 f.

<sup>163</sup> Vgl. Emma ACKER: *A Sense of Place*, in: KAT. SAN FRANCISCO 2013, S. 65–80, S. 76.

<sup>164</sup> Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 106 f.

<sup>165</sup> Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 106.

<sup>166</sup> Vgl. Anette BALDAUF: *Identität Verräumlichen und Raum Identifizieren. Mit Derrida gegen die Illusion einer „sauberen Kartierung“*, in: KAT. LINZ/BREGENZ 1997, S. 141–149, hier S. 146.

*Diebenkorn looked to landscape and the aerial view as the inspiration for his abstractions.*“<sup>167</sup>

Einen anderen Einfluss nahm der Aerial View hingegen auf den Maler James Doolin, den Diebenkorn 1970 bei einem Helikopter-Flug über San Francisco begleitete, als dieser gerade Inspiration für seine *Shopping Mall Series* (1973–1974) (Abb. 53) sammelte.<sup>168</sup> Doolin bietet ein Beispiel dafür, wie sich die Luftbildfotografie direkt in die Malereien einschreiben kann, indem er ausschnitthaft Stadtansichten anfertigt, die an digitale Screenshots von StreetViews erinnern. Im Gegensatz zu Diebenkorn kommt Doolin zu einer bildnerischen, piktorialen Übertragung von Räumlichkeit auf die Fläche und nicht zu einer derartig abstrakten Beziehung zwischen *Aerial View* und Malerei, wie Diebenkorn sie fasziniert.

So ist bei der *Ocean Park Series* neben den Formen und Linien, die Ähnlichkeiten zur Topografie aufweisen, auch den Farben ein Verweischarakter zur Umgebung nachzuweisen. Da die *Lower Colorados* von einer erdigen Farbpalette und dunklerem Licht geprägt sind als die *Ocean Parks*, ermutigen sie zur Annahme, von den Canyons und der Steppe Arizonas inspiriert zu sein, während die Farbpalette der *Ocean Parks* durch die kalifornische Küstenregion sichtlich erweitert und aufgehellt wurden. So bieten exemplarisch *OP#30* oder *OP#43* (1970; 1971) (Abb. 54, 55) Farbtöne, die in fotografischen Abbildungen Santa Monicas festzumachen sind (Abb. 56). Blau-türkis wie der Ozean, sandfarbene Erdtöne sowie saftiges Grasgrün lassen so in vielen, aber längst nicht allen Werken, Diebenkorns Umzug vom Inland in die Küstenregion nachvollziehen.<sup>169</sup> Zum einen gewinnen die *Ocean Parks* durch den gestischen Einsatz von Farbe an Leichtigkeit, zum anderen trägt die Farbwahl im Sinne kartografischer Abstraktion dazu bei, dass eine piktoriale und strukturelle Ähnlichkeit mit der äußeren Welt assoziiert wird, was Diebenkorn betont: „*If grass green and sky blue and desert tan; if these associations come into the work that’s part of my experience.*“<sup>170</sup>

Ferner ist die Farbigkeit der *Ocean Parks* neben ihrer Fähigkeit die „*Aura eines Ortes*“,<sup>171</sup> wie CASEY es formuliert, in sich aufzunehmen, primär als rein malerisches Element wahrzunehmen,<sup>172</sup> die ihr eigenes Spannungsfeld zwischen der Oberfläche der Leinwand und der Tiefe der überlagerten Farbschichten konstruiert. Die Spuren des Pinsels, die zufälligen Farbspritzer,

---

<sup>167</sup> ACKER 2013, S. 77.

<sup>168</sup> Vgl. ACKER 2013, S. 76 mit Anm. 47.

<sup>169</sup> So wehrt sich Diebenkorn gegen Labels wie ‚provinziell‘, die New York als Zentrum darstellen, während er die Unterteilung in großartige Zentren und rückständige Provinzen als ein Relikt aus dem 19. Jahrhundert wahrnimmt, und betont die Raumgebundenheit seines Werks und die Relevanz des kalifornischen Westens für seine Bildsprache. Vgl. HOLMAN 2016, S. 181.

<sup>170</sup> Timothy Anglin BURGARD: The Nature of Abstraction. Richard Diebenkorn’s Berkeley Period, in: KAT. SAN FRANCISCO 2013, S. 13–40, hier S. 18.

<sup>171</sup> [Im Fließtext übers. v. Autor] CASEY 2005, S. 136.

<sup>172</sup> Diebenkorn, zit. n. BROUWER 2015, S. 235.

die geschmierten Übergänge und Abstufungen der Farben in etwa *OP #43* (1971) (Abb. 55) erzeugen Unebenheiten, die betonen, „*dass es sich um eine malerische Organisation von Raum handelt*“.<sup>173</sup> Jenseits topografischer Bezüge erinnert der sinnliche Umgang mit unterschiedlichen Farbklingen und -abstufungen in den *Ocean Parks* an die abstrakten Arbeiten von Josef Albers sowie an die großformatigen Farbräume der abstrakten Expressionisten, die primär von der Präsenz und Materialität der Farbe getragen werden. Trotz ihrer Sehnsucht nach rein Abstraktem mag Smithson mit der Assoziation Recht haben, dass derartig abstrakte Kunstwerke dennoch auch an stratigraphische Karten erinnern, also entfernt auch als eine abstrakte Karte, die Farben und Formen auf der Leinwand verortet, gelten könne.<sup>174</sup> Entgegen der Sehnsucht nach rein Abstraktem zeigt eine Beschreibung der Malweise Cézannes, die sich auf die *Ocean Parks* beziehen lässt, dass der sinnliche Umgang mit Farbe natürlich nicht Eigenheit der abstrakten Kunst ist, sondern auch zur Eigenständigkeit gelangt,<sup>175</sup> wenn es Landschaft ist, die abstrahiert wird, während der Bezug zum Gegenstand erhalten bleibt (Abb. 46):

*„With a continuous interplay of opposing colors, of balanced color tensions, the juxtaposition of intensely light and saturated hues against dull and heavy colors, of warm against cool, of light and airy color against heavy and dark, Cézanne creates an abstract order. [...] It becomes an orchestration of pure color, transcending the reality of appearances and creating a new pictorial world of its own.“*<sup>176</sup>

Die Fähigkeit, eine eigene Welt auf der Bildfläche zu konstruieren, erinnert an die kartografische Strategie neben rein Deskriptivem auch Imaginatives auf der Karte zu konstruieren und somit eine alternative, individuelle Weltsicht zu eröffnen. Während den *Ocean Parks* schon in der Betitelung ein indexikalischer Zeichencharakter, der auf den umliegenden Ort verweist, innewohnt, wird dem Betrachter ein Blick auf die Wirklichkeit verwehrt, sodass die Malereien

---

<sup>173</sup> [Im Fließtext übers. v. Autor] CASEY 2005, S. 134.

<sup>174</sup> Robert Smithson (1970): „Die Karten sind wichtig, weil die meisten abstrakten Kunstwerke aus einer abstrakten Kartografie hervorgehen. Eine Karte ist ein intellektuelles System, das aus Rastern, Längengraden und Breitengraden besteht. Man kann aus jedem abstrakten Gemälde eine stratigraphische Karte entwickeln.“, zit. n. Robert SMITHSON: Gesammelte Schriften, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalle Wien, Köln 2000, S. 234. – Eine stratigraphische Karte ist die Darstellung von Erd- und Gesteinsschichten, die aus farbigen, überlagerten Farbflächen konstruiert ist. Jedoch fällt der Vergleich zu einer stratigraphischen Karte aus dem gängigen kartografischen Lesemodell heraus, indem in vertikaler Diagrammstruktur die unterschiedlichen Erd- und Gesteinsschichten farbig gekennzeichnet werden und nicht der horizontale Blick auf eine Topografie im klassischen Sinne darstellt. Dieser Vergleich eines vertikalen Bildaufbaus aus Farbflächen mag Smithsons Assoziation zu Bildern von etwa Clifford Still hervorrufen, lenkt aber von dem eigentlichen kartografischen Blick aus der Höhe ab.

<sup>175</sup> Vgl. Susan LANDAUER: Significant Space in Diebenkorn's *Ocean Parks*, in: KAT. FORT WORTH/NEWPORT BEACH/WASHINGTON D.C. 2014, S. 39–54, hier. S. 51.

<sup>176</sup> Es handelt sich hier um eine Beschreibung des Malers Hans Hofmanns, die LANDAUER heranzieht. Eine Verbindung, die nicht weit hergeholt ist, da Hofmann selbst einige Zeit vor Diebenkorn in Berkeley gelehrt hat. – Hans Hofmann zit. n. LANDAUER 2014, S. 42.

dazu einladen, in einer Konstruktion aus Farben, Formen und Linien einen alternativen Assoziationsraum zu erkunden.<sup>177</sup> Zwar gilt die gitterartige Struktur des *Ocean Park* Viertels durchaus als vergleichbar zum geradlinigen Aufbau der Werkreihe, dem „*maplike habit of construction*“,<sup>178</sup> bleibt jedoch nicht mehr als eine entfernte Assoziation. So betont auch Susan LARSEN, dass das *Ocean Park* Viertel zwar Teil des alltäglichen Lebens des Künstlers ist, aber dessen Darstellung nicht Ziel der Serie sein könne, da die persönliche Erfahrung in Santa Monica zeigt, dass es keine derartig weiten Flächen, wie sie in den Bildern zu finden sind, gibt. Indessen betont LARSEN die Fähigkeit des Künstlers Assoziationen zur Landschaft in seinen Bildern zu wecken: „*That sensibility belongs to the artist, who brought it with him when he came here [Santa Monica]. If it now fits the place, it is because the strength of his vision has such an affect on our eyes and our imaginations.*“<sup>179</sup>

Die *Ocean Park Series* erscheint wie ein Memorandum,<sup>180</sup> das von individuellen, sinnlichen Erfahrungen in der Außenwelt sowie der Auseinandersetzung mit der frühen Moderne inspiriert ist und diese in ihre Bildsprache integriert. Darüber hinaus folgen die Malereien dem allgemeinen Interesse an abstrakten Lösungen, um Farben und Formen auf der Leinwand zu thematisieren. Die Suche nach einem kartografischen Blick ergibt eine Vielzahl von Funden im Werk und erweitert zugleich den Horizont der bisherigen kunsthistorischen Betrachtung der *Ocean Parks* dahingehend, dass ein Modell Pate steht, welches keine Trennung zwischen Repräsentativem und Abstraktem vollzieht, sondern ermöglicht, dass „*Abstraktion nicht mehr mit dem Ungegenständlichen und der Bildlosigkeit zusammenfällt.*“<sup>181</sup> Die Gegenüberstellung mit dem kartografischen Modell legt den hybriden Charakter der *Ocean Parks* zwischen reiner Abstraktion und Repräsentation offen und würdigt die Werkreihe als eine ‚quasi-kartografische Malerei‘ aus neuer Perspektive,

## 6. Schlusswort

---

<sup>177</sup> Vgl. ELDERFIELD 2016, S. 106 f.: „...by bearing the title *Ocean Park*, they entitle us to admission to a place, address unknown and possibly nonexistent in the external world, that the artist invites us to explore with him.“

<sup>178</sup> CASEY 2005, S. 135.

<sup>179</sup> Susan C. Larsen, zit. n. BROUWER 2014, S. 237.

<sup>180</sup> Vgl. „*Memorandum*“ bei DE CERTEAU 1988, S. 223. DE CERTEAU spricht von Karten als „*Memorandum*“ der Bewegung und Erfahrung im Raum.

<sup>181</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 101.

Ausgehend von der medialen Verschränkung zwischen Karte und Bild ließ sich auf eine Nähe von Kartografie und Kunst schließen, die in ihrer gemeinsamen Geschichte sowie ihrer gemeinsamen Fähigkeit, die dreidimensionale Welt in die Fläche zu abstrahieren, Ausdruck findet.<sup>182</sup> Als die Malerei im Zuge der Moderne beginnt nach Alternativen zu den klassischen Abstraktionsstrategien zu suchen, um ohne das albertinische Modell und den Versuch, die Welt mimetisch abzubilden, auszukommen, dient auch die Kartografie als Inspiration, die Welt zu abstrahieren, ohne dabei auf Ansichtigkeit und Abbildhaftigkeit zu beharren. So wurden durch die Verfremdung des Territoriums anhand eines kartografischen Blicks aus der Höhe sowie durch strukturelle Zeichensysteme in der Karte bereits Strategien vorweggenommen, die in der späten Neuzeit sowie in der Moderne den Weg für eine „*Kartographie-Kunst*“<sup>183</sup> ebneten. Für die Malerei ergibt sich dieses Zusammenspiel beider Disziplinen, indem „*zwei Flächen [...], diejenige der Karten und diejenige des Tafelbildes*“<sup>184</sup> verbunden und einander gegenübergestellt werden. So lässt sich durch den kartografischen Blick in der Kunst die lange Zeit vorherrschende Trennung von ‚abstrakt‘ und ‚figurativ‘ durchkreuzen und ein neuer Typ der Abstraktion vorstellen, eine Form des ‚Abstrahierens‘ von Wirklichkeit, die als Alternative zum modernistischen Reinheitsgebots gelten kann.<sup>185</sup> Bestärkt durch die Errungenschaften der Luftbildfotografie bietet der kartografische Blick eine real gewordene Perspektive auf die Welt, deren Multidimensionalität sich in die Malerei der Moderne einschreibt. Richard Diebenkorns *Ocean Park Series* bietet ein prägnantes Beispiel für die Suche nach kartografischen Strategien als malerische Abstraktionsstrategie in der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Werkreihe basiert auf geometrischen Abstraktionen, nivelliert jedoch nicht das Abstrahieren von Erfahrungen und Beobachtungen im Raum, während die Tendenz der Verfremdung durch den Blick aus der Höhe ein Gefühl von kartografischer Abstraktion mitschwingen lässt. Spuren, die an die Präsenz der realen Welt erinnern, trugen wiederholt dazu bei, dass der Künstler von der zeitgenössischen Kritik als vergleichsweise anachronistisch und traditionell gegenüber dem formalistischen Zeitgeist aufgefasst wurde, während die *Ocean Park Series*, die weder gänzlich abstrakt noch figurativ ist, den kunsthistorischen Sinn nach Kategorisierung verwirrt. So eröff-

---

<sup>182</sup> Vgl. KAT. CHUR 2009, S. 10, Fußnote 7: „*Dass Kunst und Kartografie eine lange gemeinsame Geschichte haben, manifestiert sich nicht nur in Beispielen wie etwa im wiederkehrenden Motiv der Landkarte in den Gemälden des holländischen Barockmalers Jan Vermeer, sondern bereits in der simplen Feststellung, dass die Malerei ebenso wie die Karte auf der Abstrahierung der dreidimensionalen Welt in eine flache Beschreibung von Welt beruht.*“

<sup>183</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 8.

<sup>184</sup> BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 71.

<sup>185</sup> Vgl. BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 148, S. 223.

net die Suche nach dem kartografischen Blick einen gemeinsamen Assoziationsraum von Malerei und Kartografie, in dem die Qualität der *Ocean Park Series* kunsthistorisch neu zu bewerten ist.

Warum darüber hinaus also nicht – über die Vielfalt von „*Kartographie-Kunst*“ hinaus – BUCI-GLUCKSMANN folgen, um die Kartografie auch als „*Denkmodell für Reflexionen zur Kunstgeschichte*“<sup>186</sup> zu nutzen, um aus einer mehrdimensionalen, multikausalen und multitemporalen Perspektive Kunst zu betrachten und diese auf einer nicht-hierarchischen, rhizomatischen Fläche vor sich auszubreiten und zu verorten, um Zusammenhänge aufzudecken und neue Denkräume zu eröffnen?

---

<sup>186</sup> Christian REDER bezogen auf BUCI-GLUCKSMANN 1997, in: REDER 2012, S. 11. – BUCI-GLUCKSMANN 1997, S. 8.

## 7. Literaturverzeichnis

- Emma ACKER: A Sense of Place, in: Kat. Richard Diebenkorn. The Berkeley Years, 1953–1966, Ausst. Kat. Fine Arts Museum of San Francisco, hg. v. Timothy Anglin Burgard, Steven A. Nash, u. a., San Francisco 2013, S. 65–80.
- Svetlana ALPERS: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, mit Vorwort v. Wolfgang Kemp, übers. v. Udo Davitt, Köln 1985.
- Svetlana ALPERS: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, [Ausschnitt] in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 72–75.
- Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997.
- Anette BALDAUF: Identität Verräumlichen und Raum Identifizieren. Mit Derrida gegen die Illusion einer „sauberen Kartierung“, in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 141–149.
- Stephan BERG: Im Labyrinth der Kartografie, in: Die Sehnsucht des Kartografen, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, hg. v. Stephan Berg u. Martin Engler, Hannover 2003, S. 4–9.
- Christine BUCI-GLUCKSMANN: Der kartographische Blick der Kunst, übers. v. Andreas Hiepko, [o. H.] (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 203), Berlin 1997.
- BUCI-GLUCKSMANN: Vom kartographischen Blick zum Virtuellen, Text für die Media Art Net Lectures: Mapping, ZKM Karlsruhe, 2004, Link: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/der-kartografische-blick/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/der-kartografische-blick/1/) (zuletzt besucht: 5.10.18).
- Timothy Anglin BURGARD: The Nature of Abstraction. Richard Diebenkorn’s Berkeley Period, in: Richard Diebenkorn. The Berkeley Years, 1953–1966, Ausst. Kat. Fine Arts Museum of San Francisco, hg. v. Timothy Anglin Burgard, Steven A. Nash, u. a., San Francisco 2013, S. 13–40.
- Marie Ange BRAYER: Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maß bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 21–38.
- Anna BROUWER: Chronology, in: Richard Diebenkorn. The Ocean Park Series, Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas 2011 / Orange County Museum of Art, California 2012 / Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. 2012, hg. v. Sarah C. Bancroft, 3. Aufl., München/London/New York 2014, S. 223–241.
- Susanne BRÜGGER: Kartographie und Fotografie. Das Kartenwerk, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber u. a. (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 139–151.
- Edward S. CASEY: Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape, Minneapolis/London 2005.
- Edward S. CASEY: Ortsbeschreibungen. Landschaftsmalerei und Kartographie, übers. v. Simone Neuber, hg. v. Gottfried Boehm, Gabrielle Brandstetter, Karlheinz Stierle (Bild und Text), Paderborn/München 2006.
- Cartography and Art, hg. v. William Cartwright, Georg Gartner u. Antje Lehn (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Berlin/Heidelberg 2009.
- Michel DE CERTEAU: Kunst des Handelns, hg. v. [o. H.] (Internationaler Merve Diskurs, Bd. 140), Berlin 1988.
- Michael DE CERTEAU: Kunst des Handelns, in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 132–139.
- Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber u. a. (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg/Münster 2006.
- Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI: Rhizom, Berlin 1977.
- Die Sehnsucht des Kartografen, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, hg. v. Stephan Berg u. Martin Engler, Hannover 2003.
- Gisela DISCHNER-VOGEL: Mythische Geographie – poetische Kartographie, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber u. a. (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 22–47.
- Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, übers. v. Günter Memmert (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 222), 7. Aufl. Frankfurt am Main 1996.
- John ELDERFIELD: Allusions to Ocean Park, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 89–113.
- Ellsworth Kelly. Retrospektive, Ausst. Kat. Guggenheim Museum, New York 1996/7 / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1997 / Tate Gallery, London 1997 / Haus der Kunst, München 1998, unveränd. Übertr. der engl. Orig.-Version ins Dt., hg. v. Christoph Vitali u. a., München 1997.

- Ruth E. FINE: Noticing and Figuring Out. Working on Paper, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 115–141.
- Hans-Joachim GEHRKE: Die Geburt der Erdkunde aus dem Geiste der Geometrie. Überlegungen zur Entstehung und zur Frühgeschichte der wissenschaftlichen Geographie bei den Griechen, in: Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike, hg. v. Wolfgang Kullmann u. a. (ScriptOralia, 95: Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 22), Tübingen 1998, S. 163–192.
- Hans-Joachim GEHRKE: Die Raumwahrnehmung im archaischen Griechenland, in: Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike, hg. v. Michael Rathmann, Mainz am Rhein 2007, S. 17–30.
- Michael GLASMEIER: Die Teppiche des Johannes Vermeer, in: Die Sehnsucht des Kartografen, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, hg. v. Stephan Berg u. Martin Engler, Hannover 2003, S. 136–142.
- Michael GLASMEIER: Leere – Erfahrung – Poesie, Kartographie der Literaten, in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 77–83.
- Jürgen GOLDSTEIN: Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen, Berlin 2017.
- Clement GREENBERG: Nach dem Abstrakten Expressionismus, in: Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, übers. v. Christoph Hollender, hg. v. Karlheinz Lüdeking (Fundus-Bücher, Bd. 133), Amsterdam/Dresden 1997, S. 314–335.
- Stephan GÜNZEL u. Lars NOWAK: Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung, in: KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm, hg. v. Stephan Günzel u. Lars Nowak (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5), Wiesbaden 2012, S. 1–32.
- Nicola Carola HEUWINKEL: Entgrenzte Malerei. Art informel in Deutschland, Heidelberg/Berlin 2010.
- Dan HOFSTADTER: Almost Free of the Mirror, [o. O. / o. J.].
- Daisy Murray HOLMAN (unterst. durch Gretchen Diebenkorn Grant und Benjamin Grant): Chronology, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 4 Catalogue Entries 3762–5197, bearb. u. hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 142–197.
- Richard HOPPE-SAILER: Karte, Raum und Zeit in Concept & Land Art, in: Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, 1997 / Kunsthaus Bregenz, 1998, hg. v. Paolo Bianchi u. Sabine Folie, Wien 1997, S. 51–53.
- Kartographisches Denken, hg. v. Christian Reder, Wien 2012.
- Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Ausst. Kat. Museum am Ostwall Dortmund, 1997, Kunsthalle in Emden, 1997, neue Galerie der Stadt Linz, 1998, hg. v. Tayfun Belgin, Köln 1997, zu Peter Brüning: S. 72–81 (Marie-Luise Otten).
- Verena KRIEGER: Zerstreute Zeitlichkeit. Chronotopische Spiele im kartografischen Werk von Stephan Huber, in: Kunstchronik 7 (2017), S. 359–370.
- Susan LANDAUER: Significant Space in Diebenkorn's Ocean Parks, in: Richard Diebenkorn. The Ocean Park Series, Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas 2011 / Orange County Museum of Art, California 2012 / Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. 2012, hg. v. Sarah C. Bancroft, 3. Aufl., München/London/New York 2014, S. 39–54.
- Jane LIVINGSTON: Introduction. Rediscovering Richard Diebenkorn, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 19–27.
- Luigi Ghirri. Karte und Gebiet. Fotografien der 1970er Jahre, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia / Museum Folkwang Essen, hg. v. James Lingwood, London 2018.
- Mapping. Begriff und Verfahren, hg. v. Brigitta Schmidt-Lauber u. Ingo Zechner, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2018).
- Medien Kunst Netz. Thematische Schwerpunkte (Bd. 2), hg. v. Rudolf Frieling u. Dieter Daniels, Wien/New York 2005.
- Medien Kunst Netz. Medienkunst im Überblick (Bd. 1), hg. v. Rudolf Frieling u. Dieter Daniels Wien/New York 2004.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008.
- Mona Hatoum. Konferenzschrift, Bd. 19, hg. v. Madeleine Schuppli, Basel 1998.
- Steve NASH: Figuring Space. Representational Work, 1955–1967, in: Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, S. 61–87.
- Brian O'DOHERTY: Inside the White Cube / In der weißen Zelle, übers. u. hg. v. Wolfgang Kemp, Nachwort v. Markus Bröderlin, Berlin 1996.
- Gyula PÁPAY: Kartenwissen – Bildwissen – Diagrammwissen – Raumwissen. Theoretische und historische Reflexionen über die Beziehungen der Karte zu Bild und Diagramm, in: KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm, hg. v. Stephan Günzel u. Lars Nowak (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5), Wiesbaden 2012, S. 45–62.

- Charles S. PEIRCE: Phänomen und Logik der Zeichen, übers. u. hg. v. Helmut Pape (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 425), 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993.
- Philippe REKACEWICZ: Weltbilder immer weiter differenzieren, Unsichtbares sichtbar machen, in: Kartographisches Denken, hg. v. Christian Reder, Wien 2012, S. 14–25.
- Samantha SCHRAMM: Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung – Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014.
- Robert SMITHSON: Gesammelte Schriften, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler [Kunsthalle Wien], Köln 2000.
- Richard Diebenkorn. Ocean Park, hg. v. Jack Flam [Gagosian Gallery/Rizzoli New York], New York 1992.
- Richard Diebenkorn. The Berkeley Years, 1953–1966, Ausst. Kat. Fine Arts Museum of San Francisco, hg. v. Timothy Anglin Burgard, Steven A. Nash, u. a., San Francisco 2013.
- Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1–4, hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016.
- Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 1 Essays and References, bearb. u. hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016.
- Richard Diebenkorn: The catalogue Raisonné, Bd. 3 The Berkeley Figurative Years (1955–1966), hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016.
- Richard Diebenkorn. The Catalogue Raisonné, Bd. 4 Catalogue Entries 3762–5197, bearb. u. hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016.
- Richard Diebenkorn. The Ocean Park Series, Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas 2011 / Orange County Museum of Art, California 2012 / Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. 2012, hg. v. Sarah C. Bancroft, 3. Aufl., München/London/New York 2014.
- Florian VASSEN u. Hans-Joachim JÜRGENS: Einleitung. Kartografie als ästhetischer Prozess, in: Der kartographische Blick, hg. v. Lutz Hieber (Kultur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Hamburg 2006, S. 10–21.
- Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit, hg. v. Werner Busch u. Oliver Jehle, Zürich/Berlin 2007.
- Vermessen. Strategien zur Erfassung von Raum, Ausst. Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, hg. v. Katharina Ammann, Franco Bontognali u. Rudolf Frieling, Nürnberg 2009.

## 8. Abbildungsverzeichnis

*Abb. 1* Bedolina-Felsritzzeichnung, Valcamonica, Norditalien, Foto: CASEY 2006, S. 192.

*Abb. 2* Rekonstruktion von Herodots Weltbild, Foto: ([https://de.wikipedia.org/wiki/Herodot#/media/File:Herodotus\\_world\\_map-de.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Herodot#/media/File:Herodotus_world_map-de.svg); zuletzt besucht: 05.03.18).

*Abb. 3* Beispiel für eine aztekische Karte, hier aus dem Codex Xolotl, vor 1542 [o. O.], Foto: Codex Xolotl, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36951636> (zuletzt besucht: 10.11.18).

*Abb. 4* Tabula Peutingeriana, Detailansicht, spätes 12. Jh., Foto: C. J. SCHÜLER: Die Geschichte der Kartographie, Paris 2010, S. 20.

*Abb. 5* Der Katalanische Atlas mit dem Mittelmeerraum und Nordafrika, Detailansicht, ca. 1375, Foto: SCHÜLER 2010, S. 25.

*Abb. 6* Beispiel TO-Karte in Schmuckrahmung nach Isidor, Foto: Anna-Dorothee von den Brincken: Die Rahmung der ‚Welt‘ auf mittelalterlichen Karten, in: KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm, hg. v. Stephan Günzel und Lars Nowak (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5), Wiesbaden 2012, S. 101.

*Abb. 7* Ebstorfer Weltkarte, ca. 1234, Foto: SCHÜLER 2010, S. 17

*Abb. 8* Portolankarte von Vesconte, Venedig 1318, Foto: SCHÜLER 2010, S. 21.

*Abb. 9* Karte auf chinesischem Raster, aus dem Liber Secretorum Fidelium Crucis, um 1306, Foto: CASEY 2006, S. 312.

*Abb. 10* Ocean Chart, in: Lewis Carroll: The Huntung oft he Snark, 1876, Illustration von Henry Holiday, Foto: GLASMEIER 1997, S. 79.

*Abb. 11* Spektrum der Karte zwischen Diagramm und Bild, Abbildung: GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 22.

*Abb. 12* Jan Vermeer: Die Malkunst, 1664/68 oder 1673, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Foto: Vermeer. die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2010, hg. v. Sabine Haag u.a., Salzburg 2010, Abb. im Buchumschlag.

*Abb. 13* Blick in die Hall of Geographical Maps im Palazzo Vecchio in Florenz, 16. Jahrhundert, Foto: <https://www.privatetoursofflorence.com/infernotour.html> (zuletzt besucht, 11.10.18).

- Abb. 14* Pieter Bruegel d. Ä.: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, um 1555–68, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm, Königliche Museen der Schönen Künste Brüssel, Foto: Von Pieter Bruegel der Ältere - manosuelta.files.wordpress.com, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6272172> (zuletzt besucht 11.10.18).
- Abb. 15* Jan Micker: Ansicht von Amsterdam, 1652, Foto: CASEY 2006, Tafel 12, S. 268.
- Abb. 16* Cornelis Anthonisz: Ansicht von Amsterdam aus der Vogelschau, 1538, Foto: GÜNZEL/NOWAK 2012, S. 21.
- Abb. 17* Henri Matisse: Rotes Zimmer, 1908, Öl auf Leinwand, 180,5x221 cm, Foto: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=en> (zuletzt besucht: 10.10.18).
- Abb. 18* Marcel Duchamp: Akt eine Treppe herabsteigend, 1920, Öl auf Leinwand [o. M.], Foto: <https://www.kunst-meditation.it/a-bis-h/duchamp/> (zuletzt besucht: 10.10.18).
- Abb. 19* Agnes Martin: Ausst. Kat. Tate Modern, London 2015, K20, Düsseldorf 2016, County Museum of Art, Los Angeles 2016 und Guggenheim Museum, New York 2017, hg. v. Frances Morris u. Tiffany Bell, New York/München 2015, S. 121.
- Abb. 20* Eine Einladungskarte von Sol LeWitt, Foto: SMITHSON 2000, S. 111.
- Abb. 21* Piet Mondrian: Tableau 2, with Yellow, Black, Blue, Red and Grey, 1922, Öl auf Leinwand, 55,6 x 53,4 cm, Guggenheim Museum New York, Foto: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, S. 28.
- Abb. 22* Piet Mondrian: Pier and Ocean, 1914, [o. Material/Maße/Ort], Foto: <https://arthistoryproject.com/artists/piet-mondrian/pier-and-ocean/> (zuletzt besucht: 10.10.18).
- Abb. 23* Illustration aus: Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, 1926, hier Foto: KAT. LINZ / BREGENZ 1997, S. 81.
- Abb. 24* Paul Klee: gewagt wägend, 1930, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 31 x 24,5/23,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Foto: Das Universum Paul Klee, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, hg. v. Dieter Scholz, u. a., Ostfildern 2008, S. 269.
- Abb. 25* Paul Klee: Architektur, 1923, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton, 57 x 37, 5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Das Universum Paul Klee, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, hg. v. Dieter Scholz, u. a., Ostfildern 2008, S. 233.
- Abb. 26* Ellsworth Kelly: Arch, Pont Neuf, 1978, Foto: <https://www.sfmoma.org/artwork/2017.115> (zuletzt besucht 9.10.18).
- Abb. 27* Ellsworth Kelly: Fields on a Map, 1950, Collage auf Papier, 65,1 x 182, 9 cm, Privatbesitz, Foto: Ellsworth Kelly. Retrospektive, Ausst. Kat. Guggenheim Museum, New York 1996/7 / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1997 / Tate Gallery, London 1997 / Haus der Kunst, München 1998, unveränd. Übertr. der engl. Orig.-Version ins Dt., hg. v. Christoph Vitali u. a., München 1997, Nr. 113 [o. S.].
- Abb. 28* Jasper Johns: Maps, 1961, Foto: <https://www.moma.org/collection/works/79372> (zuletzt besucht 9.10.18).
- Abb. 29* Jasper Johns: Maps (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World), 1967, Foto: KAT. LINZ / BREGENZ 1997, S. 9.
- Abb. 30* Peter Brünig: Meine Bewegungsspuren zwischen Haus und See (Studie), 1966, Mixed Media auf Papier, Foto: [http://www.artnet.com/artists/peter-bruning/meine-bewegungsspuren-zwischen-haus-und-see-study-B8Q9\\_rbQsH47NYX17OKFUQ2](http://www.artnet.com/artists/peter-bruning/meine-bewegungsspuren-zwischen-haus-und-see-study-B8Q9_rbQsH47NYX17OKFUQ2) (zuletzt besucht: 10.10.18).
- Abb. 31* Luigi Ghirri: Modena, 1973, Foto: KAT. SOFIA / ESSEN 2018, S. 132.
- Abb. 32* Luigi Ghirri: Still Life, 1975–1979, Foto: KAT. SOFIA / ESSEN 2018, S. 342–343.
- Abb. 33* Luigi Ghirri: Atlante, 1973, Foto: KAT. SOFIA / ESSEN 2018, S. 189.
- Abb. 34* Luigi Ghirri: Atlante, 1973, Foto: KAT. SOFIA / ESSEN 2018, S. 199.
- Abb. 35* Richard Long: Low Water. Circle Walk, A 2 Day Walk Around and Inside A Circle in the Highlands. Scotland Summer, 1980, Foto: KAT. LINZ / BREGENZ 1997, S. 51.
- Abb. 36* Richard Long: A Line Made by Walking, 1967, Foto: <https://www.lissongallery.com/artists/richard-long/gallery/2781> (zuletzt besucht: 9.10.18).
- Abb. 37* Robert Smithson: Mono Lake Non Site, 1968, Installationsansicht, Foto: <https://martinhogue.net/The-Site-as-Project> (zuletzt besucht: 9.10.18).
- Abb. 38* Richard Diebenkorn: Untitled (Invented Landscape), 1966, Acryl und Gouache auf Papier, 45,7 x 58, 4 cm, Oakland Museum of California, Foto: Richard Diebenkorn: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 3 The Berkeley Figurative Years (1955–1966), hg. v. Jane Livingston u. Andrea Liguori, New Haven/London 2016, Nr. 3658, S. 670.
- Abb. 39* Richard Diebenkorn: Window, 1967, Öl und Graphit auf Leinwand, 233,7 x 203,2 cm, Center for Visual Arts at Stanford University, Californien, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 3096, S. 52.
- Abb. 40* Richard Diebenkorn: Studio Window – Ocean Park, 1970, Öl auf Leinwand, 213,4 x 182,9 cm, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4014, S. 99.
- Abb. 41* Richard Diebenkorn: Ocean Park #12, 1968, Öl und Kohle auf Leinwand, 235 x 203,2 cm, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 3984, S. 79.
- Abb. 42* Richard Diebenkorn: Ocean Park #14.5, 1968, Öl auf Leinwand, 215,3 x 179,7 cm, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 3986, S. 81.

- Abb. 43* Robert Motherwell: *Blueness of Blue*, 1974, Acryl und Kohle auf Leinwand, 182,9 × 213,4 cm, Foto: © Dedalus Foundation, Inc./Licensed by VAGA. New York, NY, zit. n. <https://www.artsy.net/artwork/robert-motherwell-blueness-of-blue> (zuletzt besucht: 9.10.18).
- Abb. 44* Richard Diebenkorn: *Seawall*, 1957, Öl auf Leinwand, 50,8 x 66 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 3, 2016, Nr. 2154, S. 189.
- Abb. 45* Richard Diebenkorn: *Cityscape #1*, 1963, Öl auf Leinwand, 153 x 128,3 cm, San Francisco Museum of Art, Nr. 3373, S. 574.
- Abb. 46* Paul Cézanne: *The Garden at Les Lauves*, ca. 1906, Öl auf Leinwand, 65,4 x 81 cm, The Philips Collection, Washington, D.C., Foto: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, S. 42.
- Abb. 47* Hans Hofmann: *Morning Mist*, 1958, Öl auf Leinwand, 140 x 102,6 cm, University of California, Berkeley Art Museum, Foto: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, S. 42.
- Abb. 48* Richard Diebenkorn: *Ocean Park #122*, 1980, Öl und Kohle auf Leinwand, 254,6 x 206,4 cm, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4430 S. 300.
- Abb. 49* Richard Diebenkorn: *Ocean Park #128*, 1984, Öl auf Leinwand, 236,2 x 205,7 cm, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4582, S. 358.
- Abb. 50* Richard Diebenkorn: *Ocean Park #131*, 1985, Öl auf Leinwand, 165,7 x 233,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (Partial gift), Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4602, S. 367.
- Abb. 51* Luftfotografien und Zeichnungen vom Künstler, 1970(–88), Ausschnitt aus dem Werkverzeichnis: KAT. THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4025–4029, S. 113.
- Abb. 52* Richard Diebenkorn: *Lower Colorado Series #1–4*, 1970, Acryl und Graphit (und collagiertes Papier) auf Papier, 59,7 x 47,6 cm; 63,8 x 47,3 cm; 63,8 x 47,9 cm, 52,4 x 58,4 cm, United States Department of the Interior, Foto: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, Nr. 4003–4006, S. 24.
- Abb. 53* James Doolin: Beispiel aus der *Shopping Mall Series (1973–1974)*, [o. A.], Foto: <https://www.sartle.com/artwork/shopping-mall-james-doolin> (zuletzt besucht: 11.10.18).
- Abb. 54* Richard Diebenkorn: *Ocean Park #30*, 1970, Öl auf Leinwand, Öl und Kohle auf Leinwand, 254 x 208,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4019, S. 107.
- Abb. 55* Richard Diebenkorn: *Ocean Park #43*, 1971, Privatbesitz, Foto: THE CATALOGUE RAISONNÉ, Bd. 4, 2016, Nr. 4088, S. 137.
- Abb. 56* *Ocean Park*, Santa Monica, 1970s, Foto: KAT. FORT WORTH/NEWPORT/WASHINGTON D.C. 2014, S. 56.

Anhang

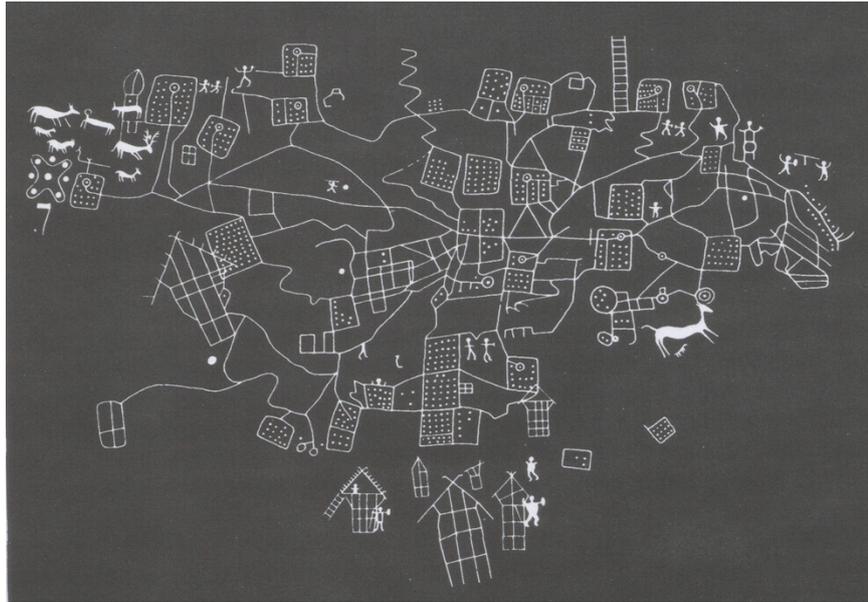


Abb. 1  
A h h

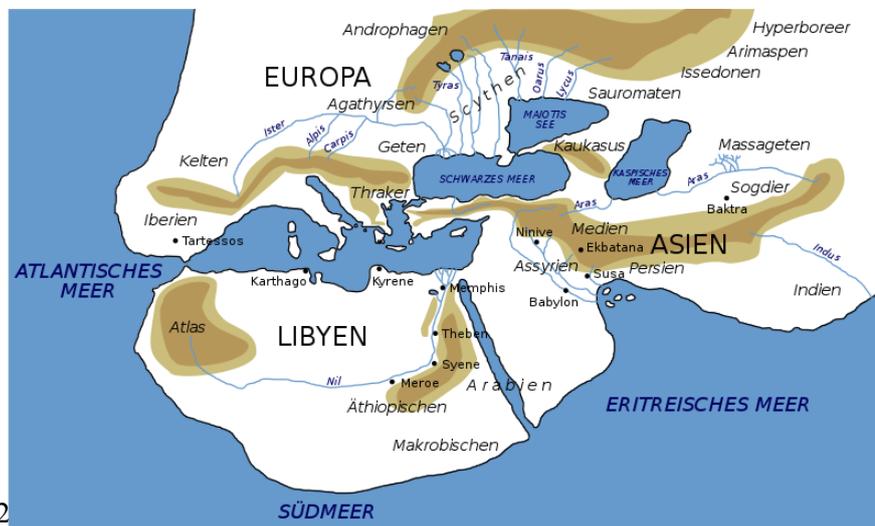


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

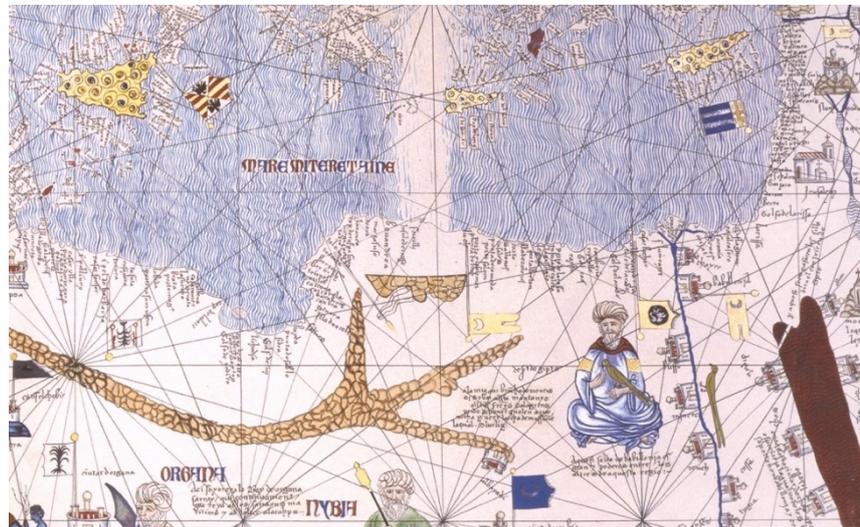


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

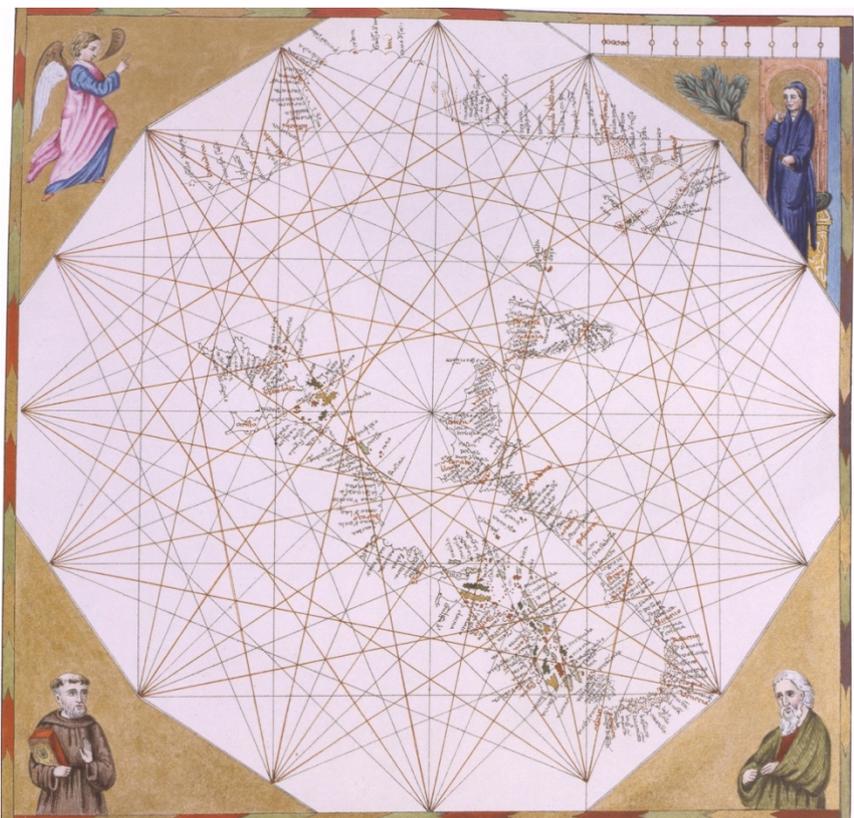


Abb. 8

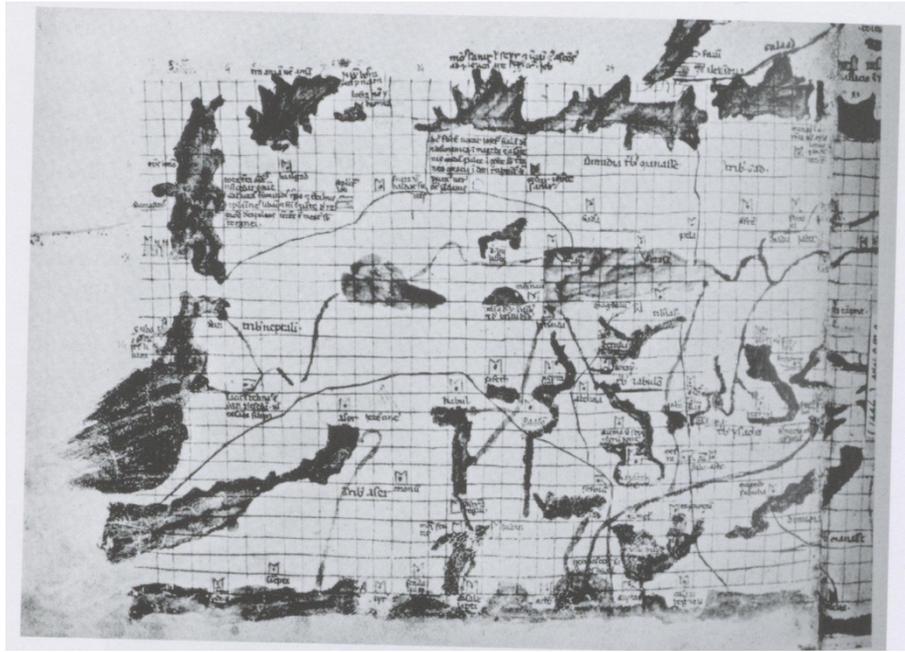


Abb. 9

## THE HUNTING OF THE SNARK



Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

Abb. 10

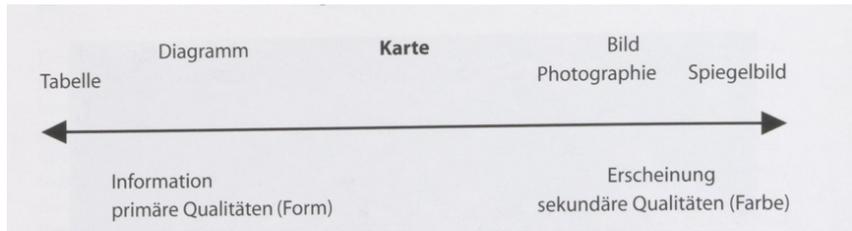


Abb. 11



Abb. 12

Abb. 13





Abb. 14



Abb. 15

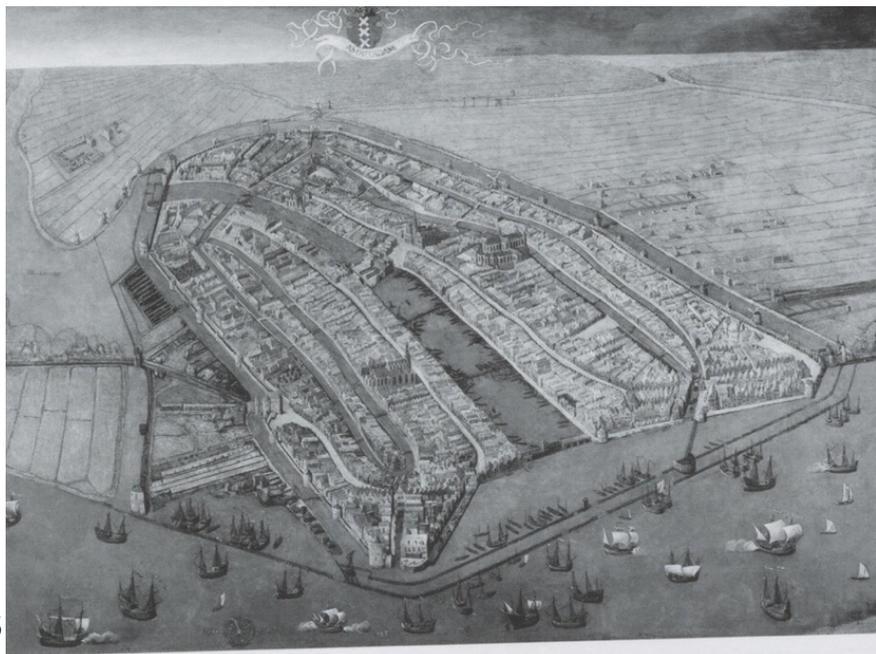


Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

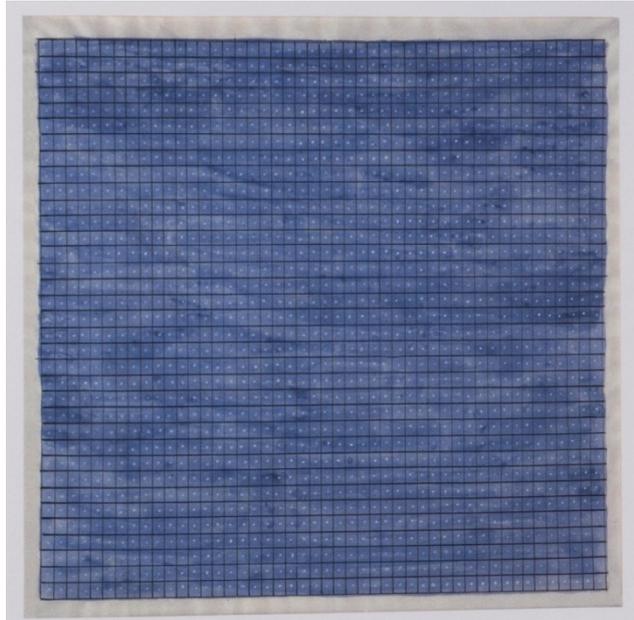


Abb. 19

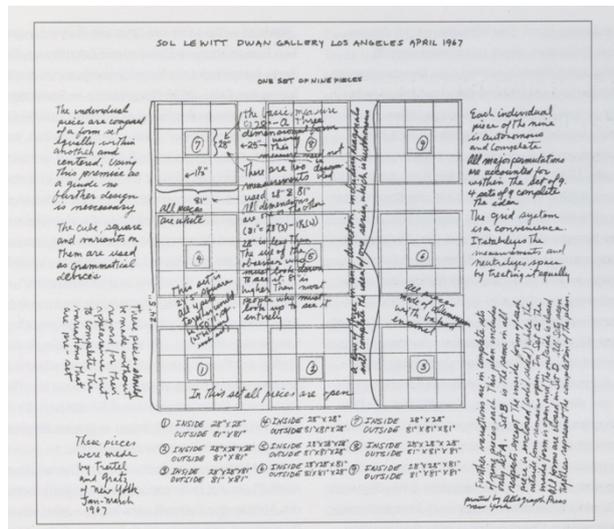


Abb. 20

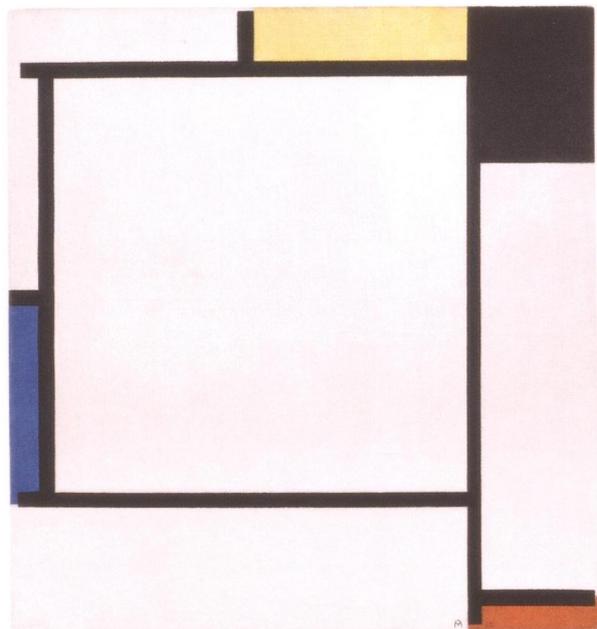


Abb. 21

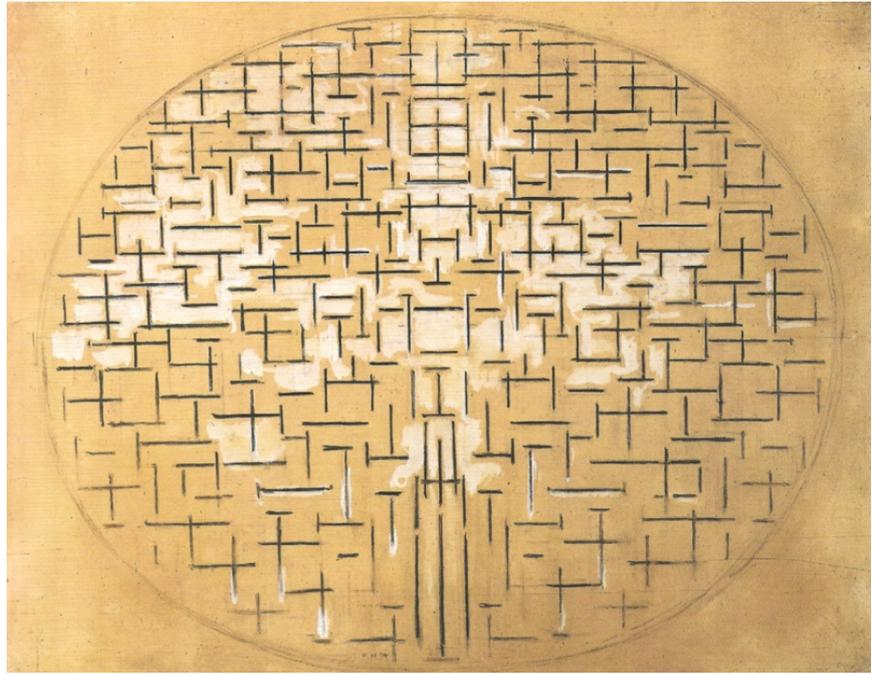


Abb. 22

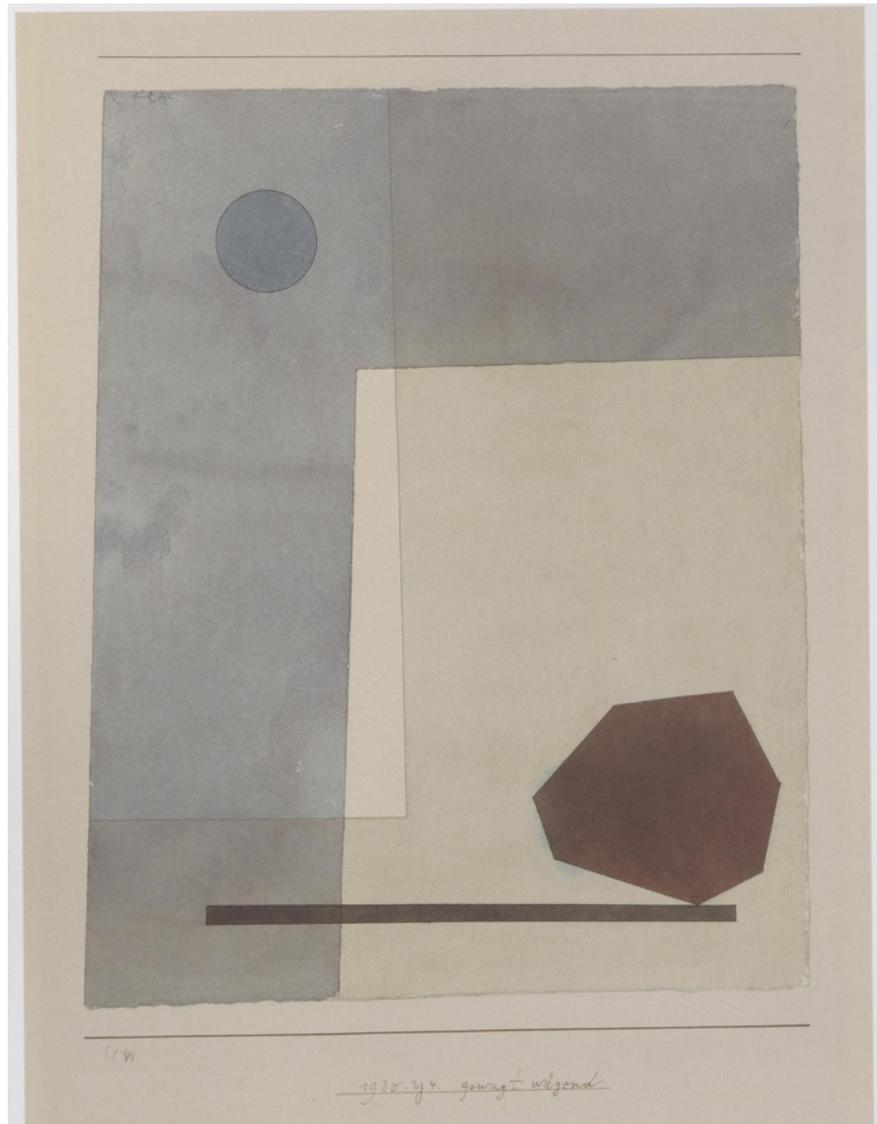


Abb. 24

Abb. 23

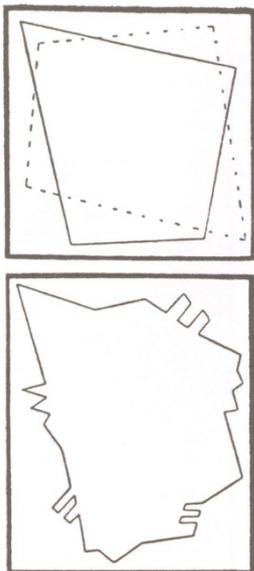




Abb. 25



Abb. 26

Abb. 27

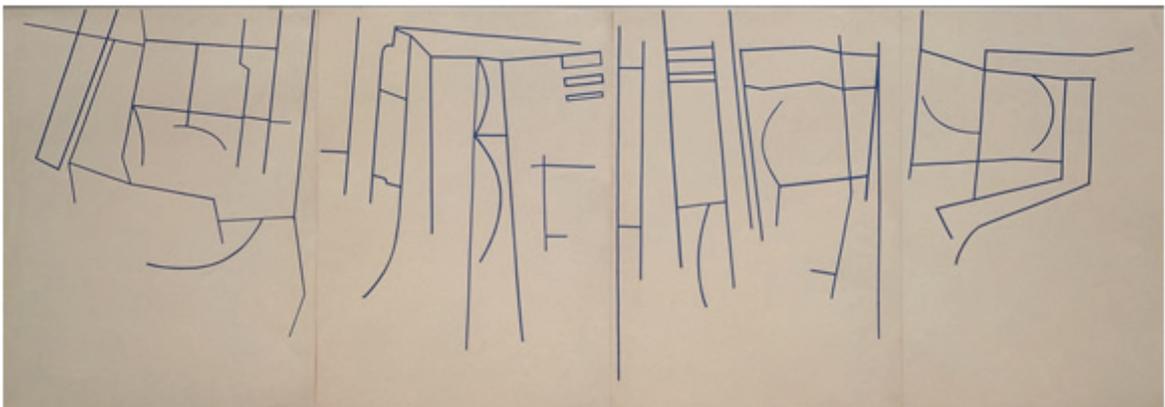




Abb. 28



Abb. 29

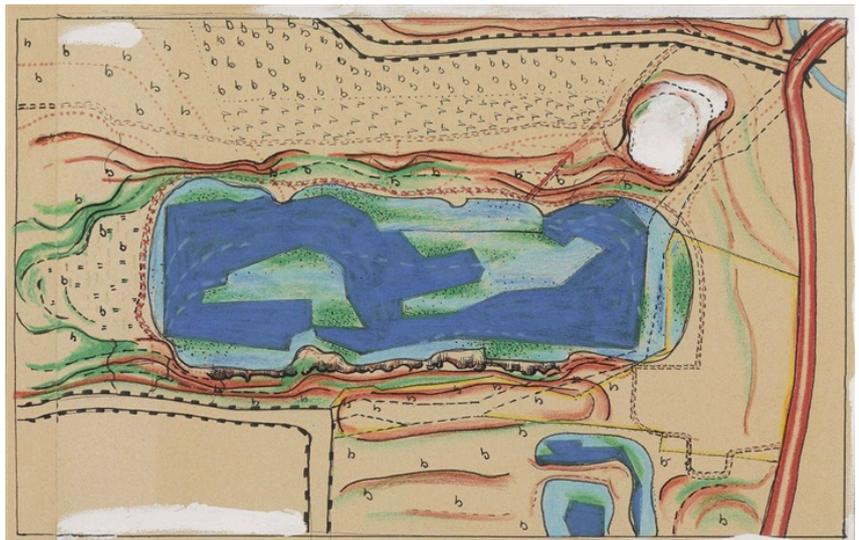


Abb. 30



Abb. 31

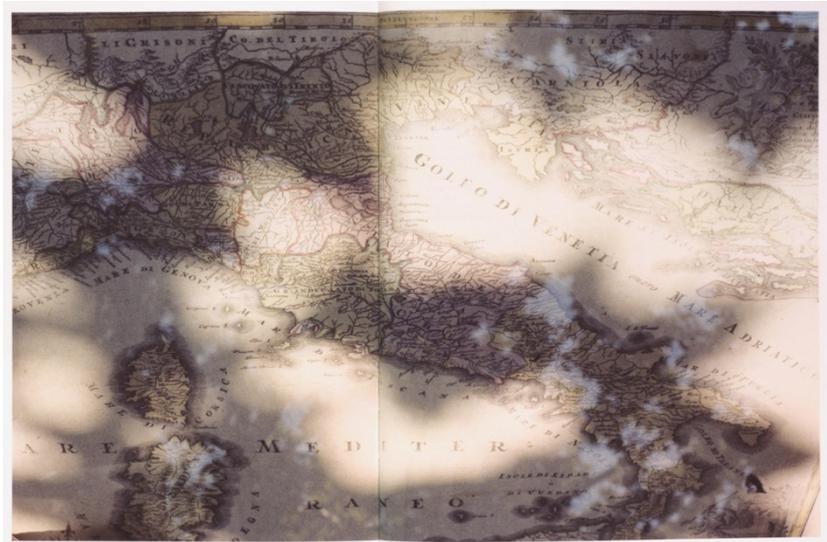


Abb. 32

Abb. 33

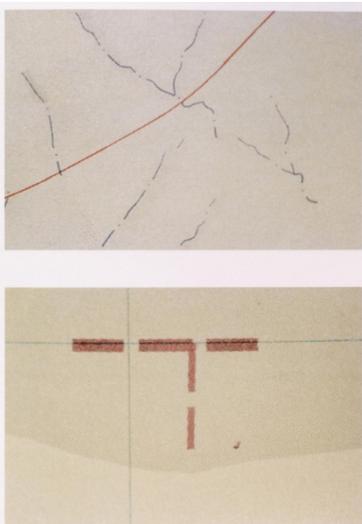
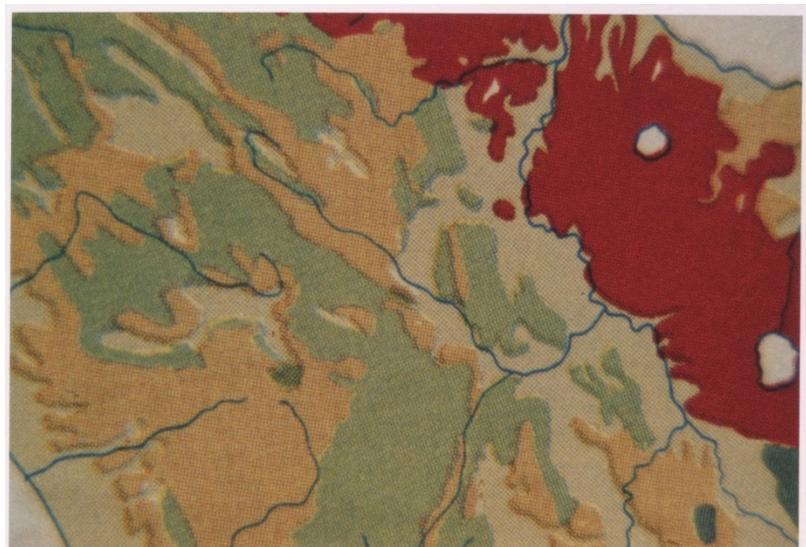


Abb. 34



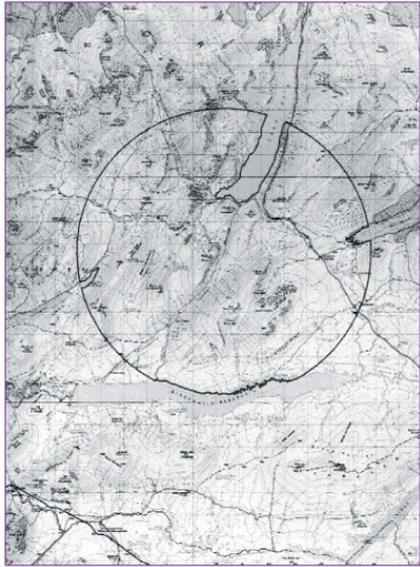


Abb. 35



Abb. 36

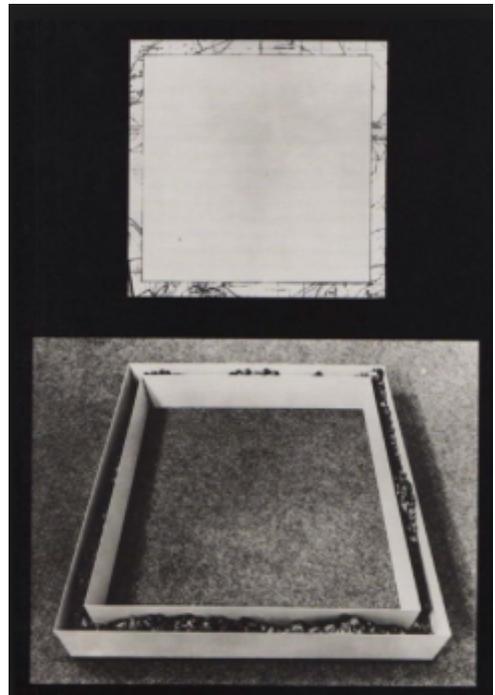


Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40

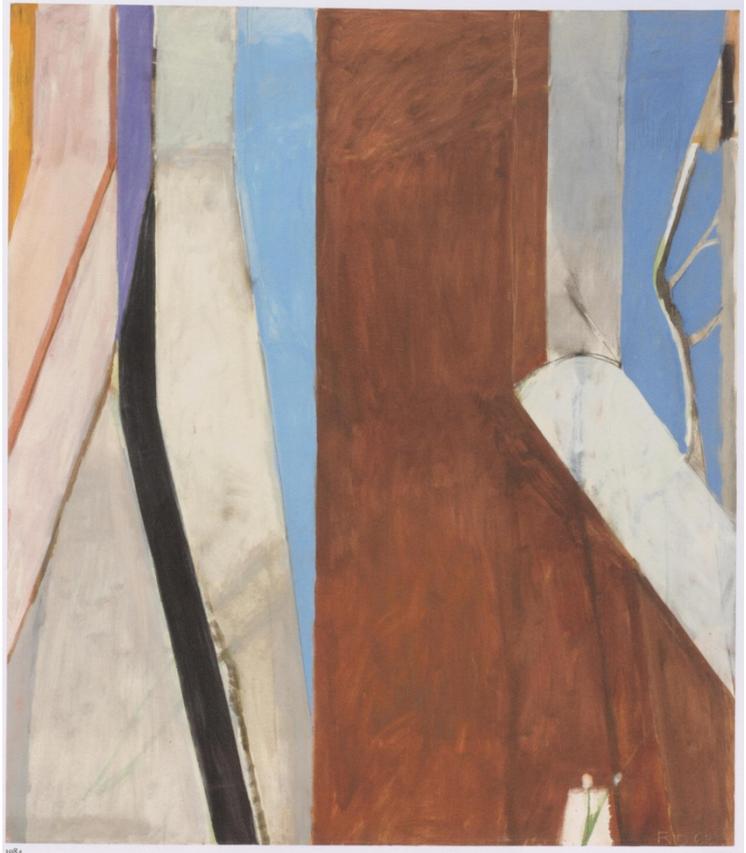


Abb. 41



Abb. 42

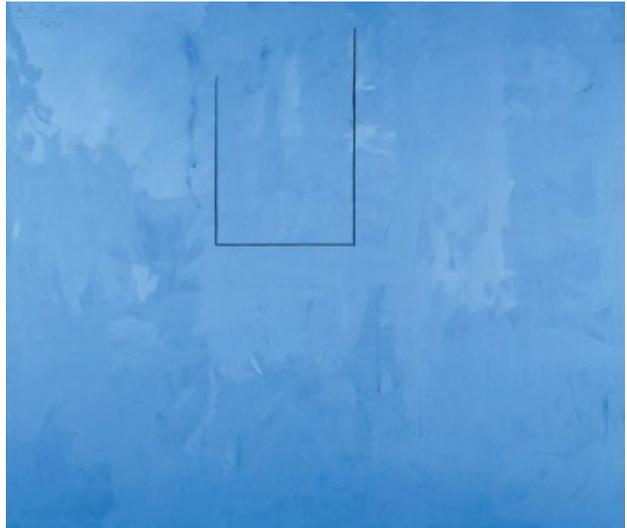


Abb. 43

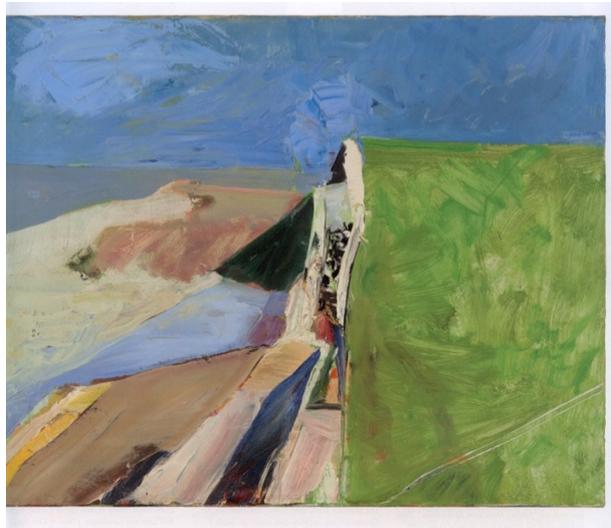


Abb. 44

Abb. 45

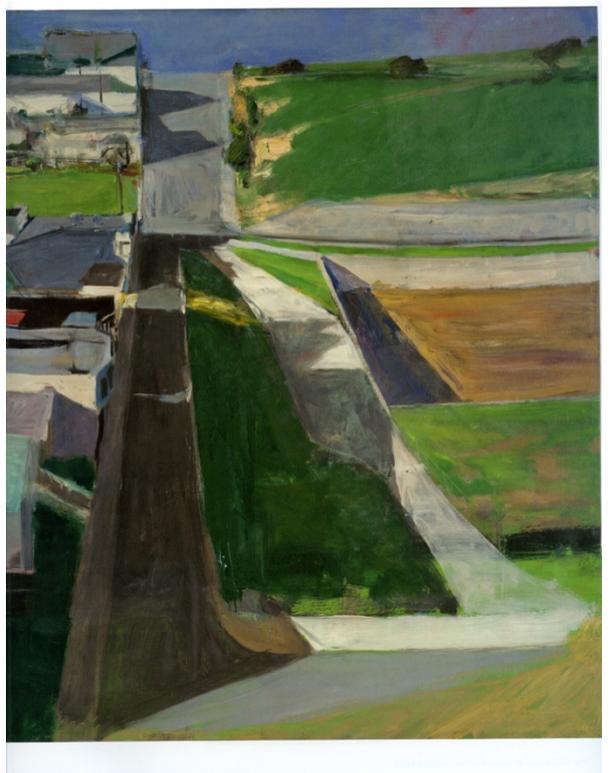


Abb. 46





Abb. 47



Abb. 48

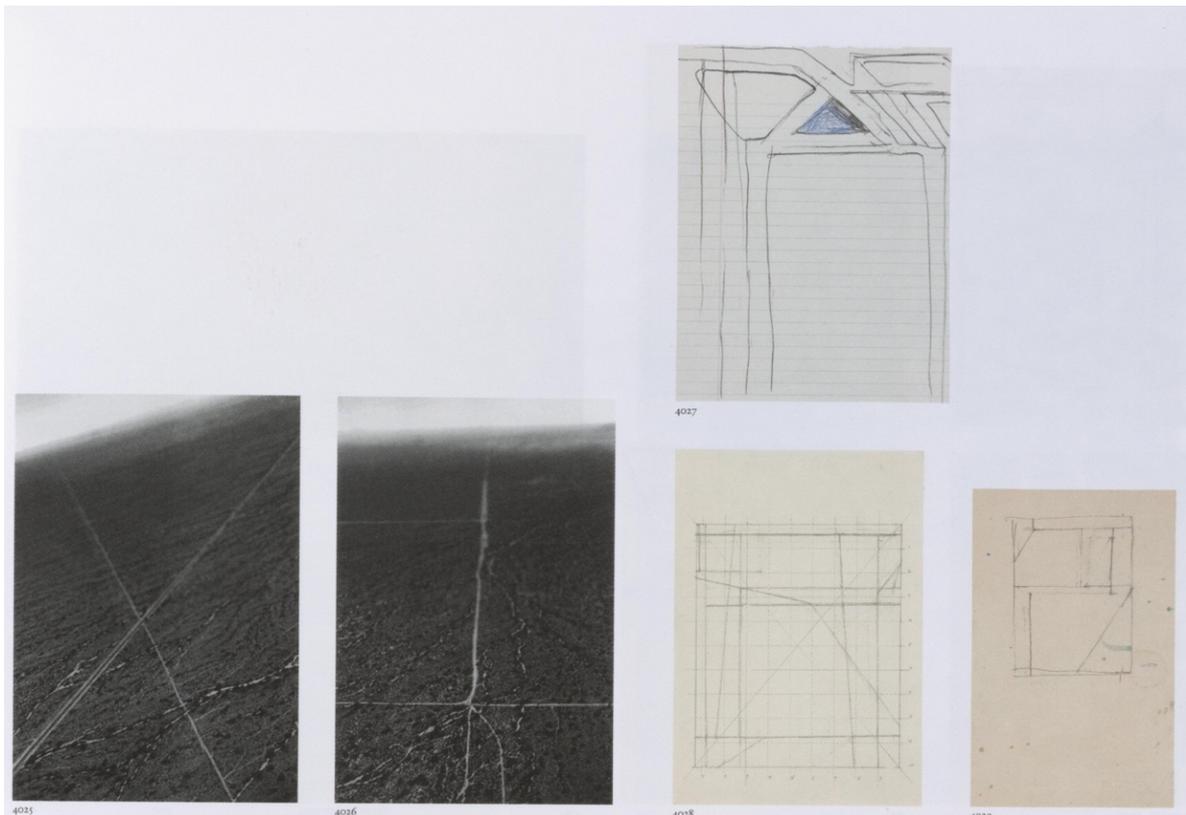


Abb. 49



Abb. 50

Abb. 51



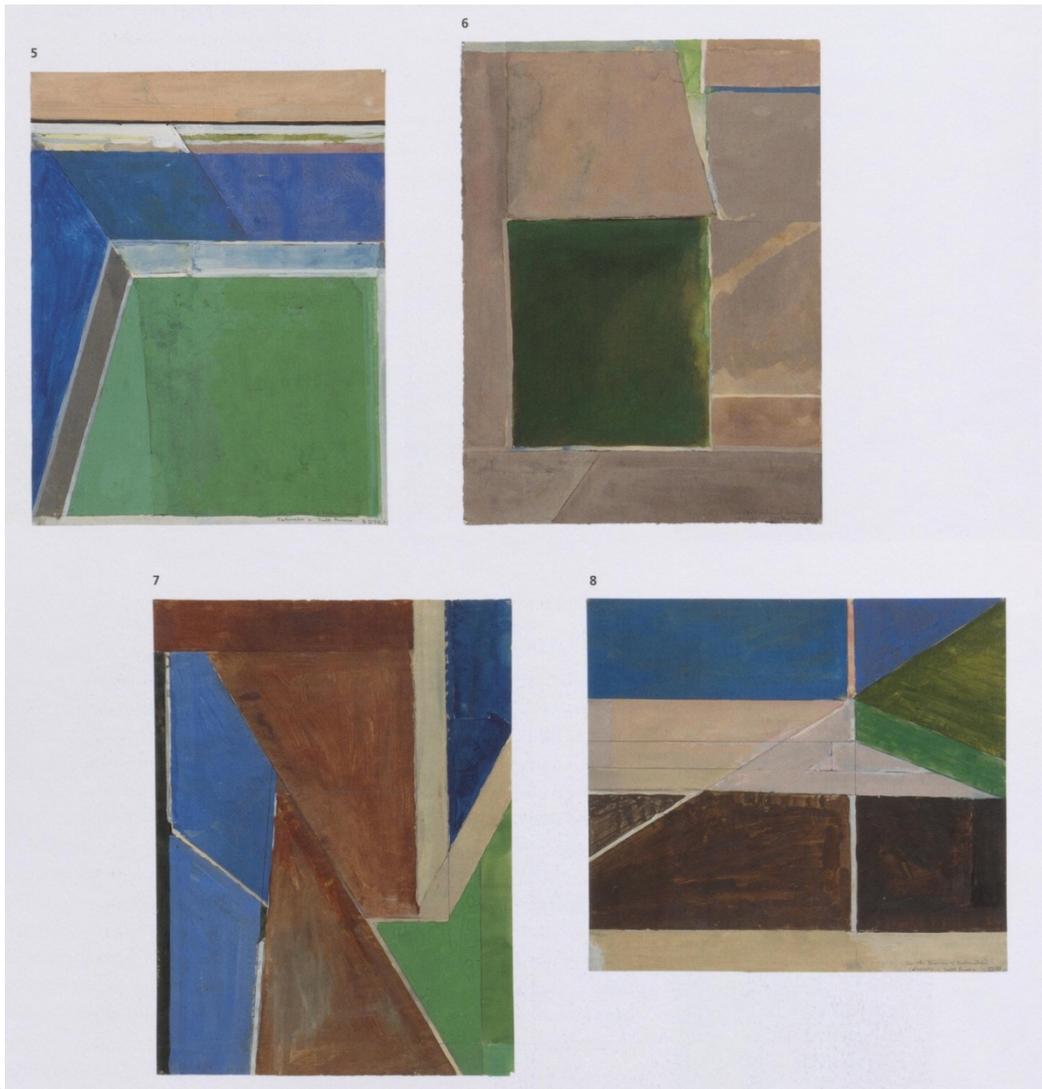


Abb. 52

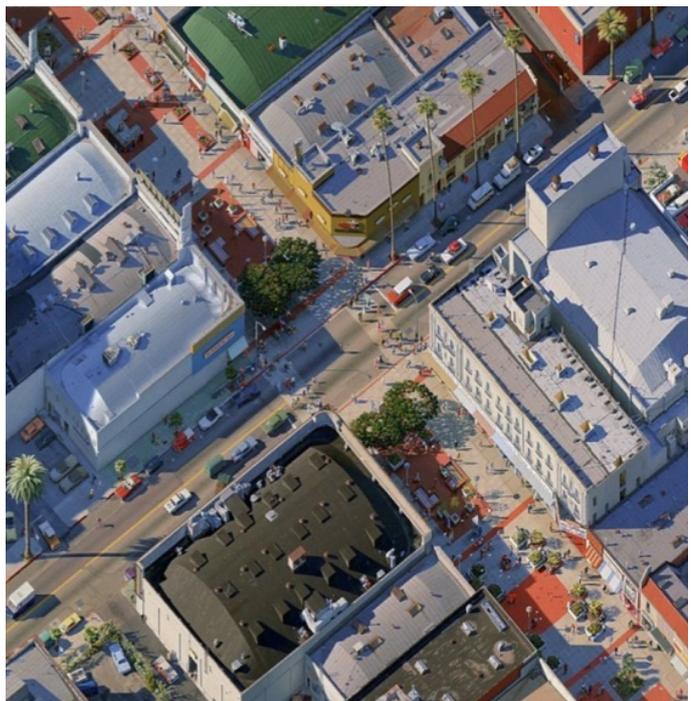


Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

Abb. 56



## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Die eingereichte schriftliche Fassung der Arbeit entspricht der auf dem elektronischen Speichermedium.

Weiterhin versichere ich, dass diese Arbeit noch nicht als Abschlussarbeit an anderer Stelle vorgelegen hat.

Datum, Unterschrift