



KERBER

Raum-Zeichnungen
CHRISTINE RUSCHÉ
Room-Drawings



Marta Herford

Christine Rusche
Raum-Zeichnungen Room-Drawings

Marta Herford

Inhalt Contents

| | |
|------------|--|
| 6/7 | Wahrnehmungsräume / Spaces of Perception Roland Nachtigäller |
| 14/15 | Zeichnungen im Raum der Fledermäuse / Drawings in the Space of Bats Ludwig Seyfarth |
| 22/23 | Fiktionale Realität einer unerhörten räumlichen und zeitlichen Fülle / Fictitious Reality of a Tremendous Spatial and Temporal Fullness Arne Reimann |
| 35, 57, 79 | Texte zum Ausstellungsraum / Texts about the Exhibition Space Anne Schloen |
| 30 | Bildteil / Image Section Christine Rusche |
| 146 | Verzeichnis der Raum-Zeichnungen / Index of Room-Drawings |
| 150 | Abbildungsverzeichnis / List of Works |
| 153 | Biografie / Biography |
| 158 | Impressum / Colophon |

Spaces of Perception

Roland Nachtigäller

A wall painting does not simply disappear ... paintings that are created directly on a wall in an exhibition space are governed by a temporality that is hardly ever subject to weathering, mould, moss, or peeling plaster. A timeline for the existence of such pictures is instead set from the beginning and ends with the day of the closing. What then follows is a deliberate act of destruction, which takes place not only by means of the work simply being painted over, but which, specifically in the works of Christine Rusche, is also undertaken primarily with a sanding machine. Their dense pigmentation, particularly the sharply drawn edges, apply something to the wall that continues to remain present despite being painted over—as contours, shadows, or visual memory under the new coat of paint. And, so, on the first day of deinstallation, the painters come above all with sandpaper and orbital sanders to not only make the picture into the wall disappear, but also, in part, to physically eradicate it, to break up and remove the line work and turn it into dust.

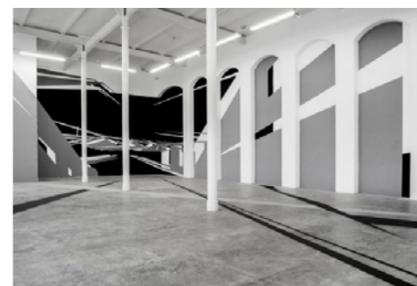
Such an actually purely material-related description of a 'Room-Drawing' by Christine Rusche can be taken as an indication of the intensive way the place of work and the artistic design or depiction—depending on how concretely or figuratively one interprets her artwork—are interlinked within her work. Here, the various surfaces of the structure of a space become an autonomous pictorial carrier for her drawings, while, conversely, each of the drawings marks the space in a unique manner or occupies it for a time in an assertive and omnipresent way. Particularly in her solo projects, such as the recent handling of the courtyard at the Kunsthalle Rostock (►1), the artistic adaptation gives rise to a completely new experience of the space, in which the familiar almost completely disappears behind the graphic reinterpretation.



►2 **SPRAIN**
Stuttgart, 2004, S. 138 ff.

The initial approaches to the leap of the drawing from the wall to the floor were already created in the projects in Stuttgart (►2), Paris (►3), and Helmond (►4), but this all-over was radicalized in Rostock since, for the first time, visitors were not only confronted with or surrounded by the splintering, resounding, and floating black surfaces, but actually were standing at that point in the middle of the space and on the drawing elaborated: the floor incorporates the forms on the walls and contracts with them to create a continuous-appearing unit that is multiply fractured in perspective at the same time. Reflections and ruptures, stripes of light and superimpositions, concentrations as far as black blindness, and radiant openings such as the glass ceiling are bent, folded, and added together to form an experience of multilayered, dynamic structures that can barely be processed as a whole.

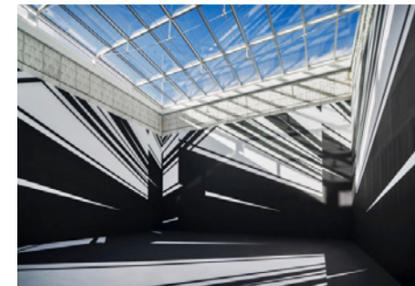
Starting from one or generally several visits to the site for an upcoming drawing project, Christine Rusche derives every work from the respective space very concretely. Many photos come into play in the process, but also wall measurements, elevations and layouts, or observations on light and acoustics. The point is to capture the character, the unique quality of a space, from which the drawing is then developed—a drawing that, at the end, is deeply connected with the location and simultaneously emancipated from it, which becomes something of its own, a sort of abstraction of this space.



►4 **DRIFT**
Helmond, 2005, S. 132 ff.

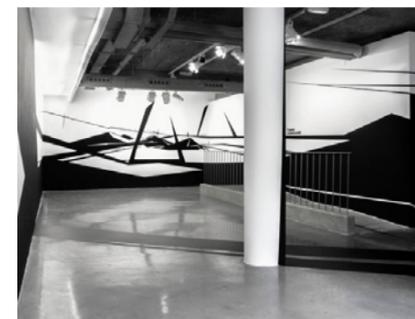
Wahrnehmungsräume

Roland Nachtigäller



►1 **SOUNDINGS**
Rostock, 2018, S. 34 ff.

Eine solche eigentlich rein materialbezogene Beschreibung einer ‚Raum-Zeichnung‘ von Christine Rusche kann als Indiz dafür genommen werden, auf welcher intensiven Weise sich in ihrem Werk der Ort des Arbeitens und die künstlerische Gestaltung oder Darstellung – je nachdem wie konkret oder figurativ man ihre Werke liest – miteinander verflechten. Dabei werden die verschiedenen Oberflächen einer Raumstruktur zum eigenständigen Bildträger ihrer Zeichnungen, während umgekehrt die Zeichnungen den Raum auf jeweils einzigartige Weise markieren oder auch selbstbewusst und omnipräsent auf Zeit besetzen. Gerade in ihren Soloprojekten wie jüngst die Bearbeitung des Lichthofs in der Kunsthalle Rostock (►1) führt die künstlerische Anverwandlung zu einer völlig neuen Raumerfahrung, bei der das Bekannte hinter der zeichnerischen Umdeutung fast vollständig zum Verschwinden gelangt.



►3 **FLATLAND**
Paris, 2005, S. 136 ff.

Ausgehend von einem oder zumeist mehreren Ortsterminen für das anstehende Zeichnungsprojekt leitet Christine Rusche jede Arbeit sehr konkret aus dem jeweiligen Raum her. Viele Fotos sind dabei im Spiel, aber auch Wandvermessungen, Auf- und Grundrisse oder Beobachtungen zu Licht und Akustik. Es geht ihr darum, den Charakter, das Einzigartige eines Raumes zu erfassen, aus dem sich dann die Zeichnung entwickelt, die am Ende zutiefst mit dem Ort verbunden ist und sich zugleich von ihm wieder emanzipiert und zu etwas Eigenem, einer Art Abstraktion dieses Raumes wird.

Ein Wandbild verschwindet nicht einfach so ... Malereien im Ausstellungsraum, die direkt auf einer Wand entstehen, unterliegen einer Zeitlichkeit, die kaum je von Verwitterungen, Schimmel, Moos oder blätterndem Putz gezeichnet ist. Vielmehr ist die Existenz dieser Bilder von vornherein terminiert und endet mit dem Tag der Finissage. Was dann folgt, ist ein bewusster Akt der Zerstörung, der nicht allein durch schlichte Übermalung erfolgt, sondern gerade auch bei den Werken von Christine Rusche vor allem mit der Schleifmaschine vorgenommen wird. Ihre dichte Pigmentierung, insbesondere die scharf gezogenen Kanten, tragen etwas auf die Wand auf, das beim Überstreichen nach wie vor präsent bleibt – als Konturen, als Schatten, als Erinnerungsbild unter jedem neuen Anstrich. Und so kommen am ersten Tag der Deinstallation vor allem die Maler mit Schmirgelpapier und Schwingschleifern, um das Bild nicht allein in der Wand verschwinden zu lassen, sondern es teilweise auch physisch auszulöschen, die Lineaturen zu brechen, abzutragen und in Staub zu verwandeln.

Erste Ansätze des Überspringens der Zeichnung von der Wand auf den Boden entstehen schon in den Projekten in Stuttgart (►2), Paris (►3) oder Helmond (►4), doch in Rostock radikalisiert sich dieses All-over dahingehend, dass die Besucherinnen und Besucher erstmalig nicht nur mit den splitternden, klingenden und schwebenden Schwarzflächen konfrontiert oder davon umgeben sind, sondern an jedem Punkt im Raum inmitten und auf der durchgearbeiteten Zeichnung stehen: Der Boden nimmt die Formen an den Wänden auf und zieht sich mit ihnen zu einer kontinuierlich scheinenden, zugleich perspektivisch vielfach gebrochenen Einheit zusammen. Spiegelungen und Durchbrüche, Lichtstreifen und Überblendungen, Verdichtungen bis zur schwarzen Blindheit und strahlende Öffnungen wie die gläserne Decke knicken, klappen und addieren sich zu einem kaum in seiner Ganzheit zu verarbeitenden Erlebnis vielschichtiger dynamischer Strukturen.

The development work in the studio is characterized to a great extent by the simultaneous use of very different work forms and means of production. Photos are viewed, sorted, and, sometimes, also painted; an analogue model assists in visualizing and examining possible interventions; ideas are tried out using an image-processing program, and elements assembled anew. In this, printouts and drawn elevations are used again and again to examine various possibilities. The design for the installation on site that is ultimately finalized is not brought onto the wall by means of projections; what instead serve the artist as a model are simple paper prints, on which the constructions of lines and surfaces are combined with innumerable coordinate points, signs, and notes added by hand.

Christine Rusche finally translates this sounding out of a new pictorial world, which has many parallels with the mapping of a yet unfamiliar terrain, into a network of long adhesive strips on the wall that can barely be disaggregated by the unpractised eye. But, like every map, with its wealth of details, it also has something chaotic, overtaxing, which first begins to dissipate with a detailed look at a concrete path from A to B, and Rusche's work on the wall therefore resembles more of a journey, in which only the destination is clearly apparent. Indeed, as soon as the drawing is transposed from design to execution, it develops its own particular dynamic for the artist. For instance, Christine Rusche always simply spans the strips for masking the individual surfaces from one point to the next and not along a straightedge or laser line. She thus deliberately incorporates a latent blurriness. In this process, the space always specifies the conditions to which the artist reacts further during the execution. Something soft, warm, is consequently inscribed in the austere geometry of her designs, something that becomes only difficult to comprehend and hence makes the stringent model into something like a hand drawing. As a viewer, one perceives this above all in the very difficult to describe atmosphere of a work, and one already has to go on a search for causes in a systematic way so as to, for instance, recognize, with a gaze that takes its bearings directly from the wall, that some lines are even slightly curved and, with their irregularities, give the picture its very particular character. This nature of her intervention became apparent in the work **ABERRATION** [▶ 5], which she realized at Marta Herford in 2015. On the only wall that is flat up to a greater height in the spatial structure by Frank Gehry, which is otherwise curved in all three dimensions, she realized a drawing that, at first glance, staged a massive pull in the depths of a central vanishing point, but actually bent the wall optically and hence also staged something like a concealed curvature of Euclidean space.

It therefore comes as no surprise that the plans, but also the executions, of Christine Rusche's Room-Drawings instead call to mind notations, transport a musicality and soundscape of their own, which do not describe so much an act of splintering and bursting open, but instead foster a sort of optical melody, to an ambient sound whose oscillations arise directly from the topography of the location. Rusche's interventions are manifest as concentrated scores, which retain a subjective signature that emerges from the direct work of the artist and simultaneously seeks to comprehend the visual and acoustic 'essence' of a space. The fact that, in addition to the visible aspects, the audible aspects are also of great importance to her is reflected



▶ 5 **ABERRATION**
Herford, 2015, S. 56 ff.



▶ 6 **ECHO CHAMBER**
Ahlen, 2011, S. 78 ff.



▶ 7 **BAFFLE**
Düsseldorf, 2015, S. 54 ff.

Die Entwicklungsarbeit im Atelier ist maßgeblich durch den gleichzeitigen Einsatz ganz unterschiedlicher Arbeitsformen und -mittel gekennzeichnet. Fotos werden gesichtet, sortiert und zum Teil auch bemalt, ein analoges Modell dient der Visualisierung und Überprüfung möglicher Eingriffe, mit dem Bildbearbeitungsprogramm werden Ideen ausprobiert und Elemente neu zusammengeführt. Dabei dienen Ausdrücke und gezeichnete Aufrisse immer wieder der Überprüfung verschiedener Möglichkeiten. Auch der schließlich fertiggestellte Entwurf wird für die Installation vor Ort nicht mit Projektionen auf die Wand gebracht, sondern als Vorlage dienen der Künstlerin schlichte Papiausdrucke, auf denen sich die Linien- und Flächenkonstruktion mit unzähligen handschriftlich ergänzten Koordinatenpunkten, Zeichen und Notizen verbindet.

Dieses Ausloten einer neuen Bildwelt, das viele Parallelen mit der Kartierung eines noch unbekanntes Geländes aufweist, übersetzt Christine Rusche schließlich in ein für ungeübte Augen kaum aufzuschlüsselndes Netz aus langen Klebestreifen auf der Wand. Doch wie jede Landkarte in ihrer Detailfülle auch etwas Chaotisches, Überforderndes besitzt, das sich erst im detaillierten Blick auf einen konkreten Weg von A nach B aufzulösen beginnt, so gleicht Rusches Arbeit auf der Wand eher einer Reise, bei der lediglich das Ziel klar vor Augen steht. Denn sobald die Zeichnung vom Entwurf in die Realisierung überführt wird, entwickelt sie für die Künstlerin ihre ganz eigene Dynamik. Beispielsweise spannt Christine Rusche die Streifen zum Abkleben der einzelnen Flächen immer nur von einem Punkt zum nächsten und nicht entlang eines Lineals oder einer Laserlinie. Damit fügt sie bewusst eine latente Unschärfe ein. Der Raum gibt dabei immer die Bedingungen vor, auf die die Künstlerin noch in der Realisierung weiter reagiert. Auf diese Weise schreibt sich etwas Weiches, Warmes in die strenge Geometrie ihrer Entwürfe ein, das nur schwer fassbar wird und aus der strengen Vorlage fast wieder so etwas wie eine Handzeichnung macht. Als Betrachterin oder Betrachter spürt man dies vor allem in der so schwer beschreibbaren Atmosphäre eines Werks und man muss schon gezielt auf Ursachenforschung gehen, um beispielsweise im direkt an der Wand entlangpeilenden Blick zu erkennen, dass einige Linienverläufe sogar leicht gebogen sind und mit ihren Unregelmäßigkeiten dem Bild seinen ganz individuellen Charakter verleihen. Augenfällig wurde dieses Wesen ihrer Intervention besonders bei **ABERRATION** [▶ 5], das sie 2015 im Marta Herford realisierte. Auf der einzigen, bis in große Höhen planen Wand in diesem ansonsten in alle drei Dimensionen geschwungenen Raumkonstrukt von Frank Gehry realisierte sie eine Zeichnung, die auf den ersten Blick einen massiven Sog in die Tiefe eines zentralen Fluchtpunkts inszenierte, tatsächlich aber die Wand optisch bog und so etwas wie die verborgene Krümmung des euklidischen Raums inszenierte.

Daher ist es nicht verwunderlich, wenn die Pläne, aber auch die Umsetzungen von Christine Rusches Raum-Zeichnungen eher an Notationen erinnern, eine eigene Musikalität und Klangwelt transportieren, die weniger ein Splintern und Sprengen beschreiben, als vielmehr zu einer Art optischer Melodie führen, zu einem Raumklang, dessen Schwingungen direkt von der Topografie des Ortes ausgehen. Rusches Interventionen erscheinen wie dichte Partituren, die sich eine subjektive, aus der direkten Arbeit der Künstlerin ergebende Handschrift bewahren und zugleich das optische und akustische 'Wesen' eines Raumes zu fassen trachten. Dass für sie neben den sichtbaren Aspekten auch die hörbaren von hoher Bedeutung sind, spiegelt sich nicht zuletzt in vielen Titeln ihrer Installationen, wie beispielsweise **FLUTTER** (Tonhöhenchwankung, 2010) [▶ S. 90 ff.],

not least in many of the titles of her installations, such as **FLUTTER (2010)** [▶ pp. 90ff.], **ECHO CHAMBER (2011)** [▶ 6], **REVERBERATION (2011)** [▶ pp. 76ff.], **Without a Sound (2013)** [▶ pp. 72ff.], **BAFFLE (2015)** [▶ 7], or even the most recent **SOUNDINGS (2018)** [▶ 1].

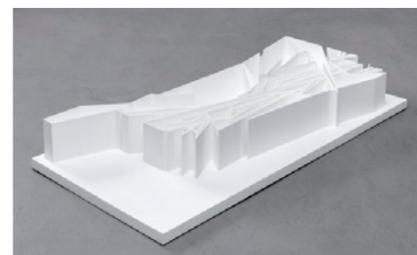
With the element of sound, which additionally injects something transitory, a remaining-in-motion, into the site-specific projects, an aspect that generates insights for the reception of the installations themselves is also touched on: it is not possible to grasp the wall drawings from a fixed standpoint, from one single vantage point in the space. They initiate and provoke the movement of viewers, necessitate a constant change of location and thus a variable stream of perceptions. In particular the wall drawings in staircases, which, per definition, are places of transition, unequivocally provoke such movement, since the picture extends over several stories and could not be comprehended at all without a continuous change of position. The viewing of such projects is propelled by the ultimately unfulfillable wish to experience the drawing as a whole at some point, but, ultimately, it can only be assembled based on fragmented impressions in the mind [▶ 8].



▶ 8 **PASSAGES**
Nordhorn, 2018, S. 30 ff.

Christine Rusche gives each space—whether a rather unspecific white cube like the Kunsthalle Mainz [▶ pp. 102ff.] or one with organically oscillating walls as at Marta Herford [▶ pp. 56ff.], be it the unassuming firewall of an elementary school at Bürgerpark Marzahn in Berlin [▶ pp. 42ff.] or the staircase from the 1950s in the Akademie der Künste in Berlin [▶ pp. 44ff.]—something individual, unique, and specified by time. Such add-ons are in the meantime, however, not limited to only two-dimensional painting or an acoustic addition, but can also be completely new wall elements such as she realized, for instance, for the Kasseler Kunstverein (**SNATCH**, 2006 [▶ 10]). Here, a massive angle, which is structured as a black colour surface on the exterior wall, folds dynamically into the space as a metre-long drywall construction. For the sculpture **Echo Chamber (2009)** [▶ 11], she even transferred the complexity of line constructions that overlap each other repeatedly to the third dimension of a labyrinthine spatial design, whose status between model and object ultimately remains open. In connection with an early wall drawing (**FLAT-HAT**, 2006 [▶ pp. 118ff.]) at the Städtische Galerie Nordhorn, which, on its part, has something model-like as a space-in-the-space construction, Jens Asthoff and Nora Sdun already describe in the accompanying catalogue how strongly the imagery developed on the wall is translated into a volume-related, object-like character: 'A carefully balanced network consisting of multifocal vanishing lines extends over the wall surfaces, connects them, and ruptures them at the same time to give rise to a dynamically maelstrom-like spatial effect. ... Here, the building is appropriated by the drawing and stylized into an object, which, however, simultaneously functions inside as its carrier.'¹

This field of indeterminateness between dimensions—between draft, model, and reality, between analysis, apposition, and vanishing, and ultimately between what is given and how it is perceived—is used by Christine Rusche for another facet of her productions, since from nearly every space, from every Room-Drawing, she extracts something that becomes independent in small format as an autonomous work. Although the concrete reference to individual spaces that are still always present in these drawings remains, the so-called 'Framed Spaces' [▶ 12] that she draws with an Edding marker on glossy

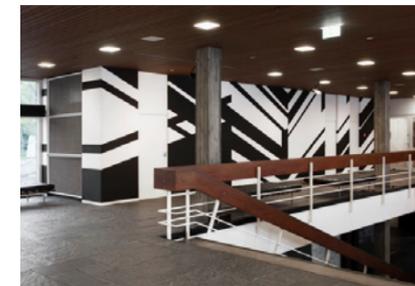


▶ 11 **Echo Chamber**
128 × 64 × 21 cm, Acrylglas weiß,
matt, Siebdruckfarbe, mit Plexiglas-
haube, 2009, S. 94

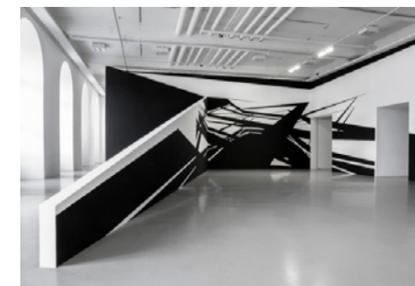
¹ Jens Asthoff and Nora Sdun, 'Erratische Blöcke, lichte Gefüge. Zwei Rundgänge durch eine Ausstellung', in *Wucherungen und Wandnahmen*, exh. cat. Städtische Galerie Nordhorn (Nordhorn: Städtische Galerie Nordhorn, 2007), pp. 4–13, esp. p. 12.

ECHO CHAMBER (Echokammer, 2011) [▶ 6], **REVERBERATION (Nachhall, 2011)** [▶ S. 76 ff.], **Without a Sound (Ohne Ton, 2013)** [▶ S. 72 ff.], **BAFFLE (Reflektor, 2015)** [▶ 7] oder eben jüngst **SOUNDINGS (Peilungen, 2018)** [▶ 1].

Mit dem Element des Sounds, der den ortsspezifischen Projekten noch zusätzlich etwas Transitorisches, In-Bewegung-Bleibendes injiziert, wird aber auch ein Aspekt berührt, der für die Rezeption der Installationen selbst verständnisbildend ist: Man kann die Wandzeichnungen nicht von einem festen Standpunkt, aus einem einzigen Blickwinkel im Raum erfassen. Sie initiieren und provozieren die Bewegung der Betrachtenden, setzen den steten Ortswechsel und damit den veränderlichen Wahrnehmungsstrom voraus. Besonders die Wandzeichnungen in Treppenhäusern, die per definitionem Orte des Übergangs sind, provozieren diese Bewegung unmissverständlich, da sich das Bild über mehrere Stockwerke erstreckt und ohne die fortwährende Standortveränderung gar nicht fassbar wird. Die Betrachtung dieser Projekte wird von dem letztlich nicht erfüllbaren Wunsch angetrieben, die Zeichnung irgendwo als Ganzes zu erleben, doch kann sie sich am Ende allein aus fragmentierten Eindrücken im Kopf zusammensetzen. [▶ 8]



▶ 9 **INTERSECTION**
Berlin, 2017, S. 44 ff.



▶ 10 **SNATCH**
Kassel, 2006, S. 120 ff.

¹ Jens Asthoff, Nora Sdun, *Erratische Blöcke, lichte Gefüge. Zwei Rundgänge durch eine Ausstellung*, in: *Wucherungen und Wandnahmen*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn 2007, S. 4–13, hier S. 12.

Dieses Unbestimmtheitsfeld zwischen den Dimensionen, zwischen Vorlage, Modell und Wirklichkeit, zwischen Analyse, Hinzufügung und Verschwinden, letztlich zwischen Gegebenem und dessen Wahrnehmung, nutzt Christine Rusche für eine weitere Facette ihrer Produktionen. Denn fast von jedem Raum, von jeder Raum-Zeichnung extrahiert sie etwas, das sich als autonomes Werk im kleinen Format verselbstständigt. Zwar bleibt die konkrete Referenz zu einzelnen Räumen, die in diesen Zeichnungen noch immer enthalten sind. Jedoch verlieren die sogenannten 'Framed Spaces' [▶ 12], die sie mit Edding-Tusche auf glänzenden Folien (Backlit-Printfilm, zumeist 70 × 100 cm) zeichnet, für die Augen der Betrachtenden diesen Bezug, da ihre konkreten Wurzeln nicht mehr kommuniziert werden. Dadurch entstehen wiederum eigene, diesmal noch stärker in die

Jedem Raum – sei es ein eher unspezifischer White Cube wie die Kunsthalle Mainz [▶ S. 102 ff.] oder einer aus organisch schwingenden Wänden wie im Marta Herford [▶ S. 56 ff.], sei es die unscheinbare Brandmauer einer Berliner Grundschule am Bürgerpark Marzahn [▶ S. 42 ff.] oder das 50er-Jahre-Treppenaus in der Berliner Akademie der Künste [▶ S. 44 ff.] – wird von Christine Rusche etwas Individuelles, Einzigartiges und von der Zeit Bestimmtes hinzugefügt. Solche Erweiterungen beschränken sich bisweilen aber nicht nur auf eine zweidimensionale Malerei oder eine akustische Ergänzung, sondern es können auch gänzlich neue Wandelemente sein, wie sie es beispielsweise für den Kasseler Kunstverein realisiert hat (**SNATCH**, 2006 [▶ 10]). Hier klappt ein massiver Winkel, der sich als schwarze Farbfläche an der Außenwand aufbaut, als meterlange Trockenbaukonstruktion dynamisch in den Raum. Für die Skulptur **Echo Chamber** [▶ 11] (2009) überträgt sie sogar die Komplexität sich mehrfach überschneidender Linienkonstruktionen in die dritte Dimension einer labyrinthischen Raumstruktur, deren Status zwischen Modell und Objekt letztlich offen bleibt. Bereits bei einer frühen Wandzeichnung (**FLAT-HAT**, 2006 [▶ S. 118 ff.]) in der Städtischen Galerie Nordhorn, die ihrerseits als Raum-in-Raum-Konstruktion etwas Modellhaftes besitzt, beschreiben Jens Asthoff und Nora Sdun im begleitenden Katalog, wie stark sich die auf der Wand entwickelte Bildhaftigkeit in eine volumenbezogene Objekthaftigkeit übersetzt: 'Ein austariertes Netz aus multifokalen Fluchtlinien erstreckt sich über die Wandflächen, bindet sie und reißt sie im gleichen Zuge zu dynamisch soghafter Raumwirkung auf. [...] Hier wird das Gebäude von der Zeichnung vereinnahmt und zum Objekt stilisiert, das innen doch zugleich als deren Träger fungiert.'¹

films (backlit print film, generally 70 × 100 cm) lose this reference for the eyes of viewers since their concrete roots are no longer communicated. What arise in turn are distinctive spaces, this time also projected more powerfully in the visual imagination, which, with their logical structure, can no longer be clearly resolved or even want to be. Here, with a cursory look, a distance develops between viewer and work solely by means of the materiality, which at first cools down the emotional potential, for instance, of a pencil drawing on handmade paper, on very technical-seeming materials. In fact, however, through the choice of deep black marker ink on non-absorbent foil as material, Christine Rusche steers the gaze to the individual execution, to the colour that virtually floats above the glossy surface, to the hatching that can be recognized particularly in deep black, and to small remaining 'gaps'. Upon closer examination, these framed pictures are anything but prints, but instead sovereign drawings of imaginary spaces between two- and three-dimensionality.



► 12 **FS 057 (Framed Spaces)**
65 × 91,5 cm, Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film, 2006, S. 72 ff.

This also becomes clear in a beautiful way in the series *Interferenz* (2016) [► 13], for which she used details of old intaglio prints by the French painter and printmaker Paul Gustave Doré (1832–1883), which he produced as illustrations for the poem *The Rime of the Ancient Mariner* by Samuel Taylor Coleridge. By greatly enlarging the watermarks on these sheets, what arises is a nearly abstract network of lines, which Rusche selected as the basis for the fine drawings with white ink superimposed on them. They overlay the motif details like beams or (direction) bearings and sound out the historical space they are connected with so as to create new rhythms between the eras. In doing so, a bridge is also built to a very different series of overpaintings, with which Christine Rusche began her artistic examination in the 1990s: at the time, she was already drawing with Edding markers on glossy surfaces, but they were then, however, postcards and photographs of landscapes [► 14], generally with mountain panoramas, in which she inserted something object-like by means of wide bars and surfaces in perspective. In the small format, merely as a result of simple artistic interventions, what was created here is a monumentality that makes the fundamentally sculptural idea behind this drawing work come clearly to the fore.

By means of the different scales and dimensions, this consistently elaborated oeuvre of Christine Rusche thus presents itself as a profound interrogation of space, whose analytical incisiveness stands in fascinating tension to an almost poetic pictoriality. In it, one can also see a concept of freedom that shifts perception, to one's individual position(ing), so as to focus on an examination that reveals architectural space, between analysis and enchantment, as a perceptual construct. The temporary finiteness of many of Christine Rusche's projects is reflected in a paradoxical way in the visual infiniteness of her Room-Drawings.



► 14 **FL - Weißensee im Ostallgäu**
10,5 × 14,8 cm, Markertusche auf Postkarte, 2001, S. 142 ff.

visuelle Vorstellungskraft projizierte Räume, die in ihrer logischen Struktur nicht mehr eindeutig auflösbar sind und sein wollen. Auch hier baut sich bei oberflächlichem Blick allein über die Materialität eine Distanz zwischen Betrachter und Werk auf, die das emotionale Potenzial etwa einer Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier erst einmal herunterkühlt auf sehr technisch erscheinende Materialien. Tatsächlich aber lenkt Christine Rusche gerade durch die Materialwahl einer sattschwarzen Markertusche auf nicht saugenden Folien den Blick auf die individuelle Ausführung, auf die fast über der glänzenden Oberfläche schwebende Farbe, auf gerade im Tiefschwarz erkennbare Schraffuren und kleine verbliebene ‚Löcher‘. Diese gerahmten Bilder sind bei genauer Betrachtung alles andere als Drucke, sondern souveräne Zeichnungen zu imaginären Räumen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität.

Auf sehr schöne Weise wird dies auch bei der Serie *Interferenz* (2016) [► 13] deutlich, für die sie Ausschnitte aus alten Tiefdrucken des französischen Malers und Grafikers Paul Gustave Doré (1832–1883) verwendete, die dieser seinerseits als Illustrationen für die Dichtung *Der alte Matrose* von S. T. Coleridge anfertigte. Durch die starke Vergrößerung der Wasserflächen in diesen Blättern entsteht eine fast abstrakte Lineatur, die Rusche als Basis für ihre darübergelegten feinen Zeichnungen mit weißer Tusche wählt. Wie Strahlenbündel oder Peilungen überziehen sie die Motivausschnitte und loten einen historischen Raum aus, mit dem sie sich zwischen den Zeiten zu neuen Rhythmen verbinden. Damit schlägt sich auch ein Bogen zu einer ganz anderen Reihe von Übermalungen, mit denen Christine Rusche in den 1990er-Jahren ihre künstlerische Auseinandersetzung begann: Schon damals zeichnete sie mit Edding-Tusche auf glänzende Oberflächen, allerdings waren es da Ansichtskarten und Fotografien von Landschaften [► 14], zumeist mit Bergpanoramen, in die sie mit breiten Balken und perspektivischen Flächen etwas Objekthaftes hineinschob. Im Kleinen entstand hier lediglich durch einfache künstlerische Eingriffe eine Monumentalität, die das fundamental skulpturale Denken dieser zeichnerischen Arbeit deutlich hervortreten lässt.



► 13 **Interferenz VIIa**
29,7 × 21 cm, Zeichnung, weiße Tusche auf Farbdruck, 2016, S. 52

Und so stellt sich dieses konsequent durchgearbeitete Werk von Christine Rusche über die unterschiedlichen Skalierungen und Dimensionen hinweg als profunde Befragung des Raums dar, deren analytische Schärfe in anregender Spannung zu einer geradezu poetischen Bildlichkeit steht. Man kann darin auch einen Freiheitsbegriff sehen, der die Wahrnehmung, die individuelle Position(-ierung) in den Mittelpunkt einer Auseinandersetzung rückt, die den architektonischen Raum zwischen Analyse und Verzauberung als perzeptiv Konstruktion offenbart. Die temporäre Endlichkeit vieler der Projekte von Christine Rusche spiegelt sich auf paradoxe Weise in der visuellen Unendlichkeit ihrer Raum-Zeichnungen.

The black-and-white, wall-filling 'Room-Drawings' of Christine Rusche are situated in various respects on a threshold or in an intermediate space. The artist herself speaks of 'room-filling drawings that are developed based on the specific circumstances of a space and its architecture'. Since applied on the wall with paint, they are simultaneously paintings. They are two-dimensional pictures, but are also a component of the architecture at the same time: 'Space and drawing are combined in such a way that it results in a permeation of the architectural space and the pictorial space. On the one hand, the painting with its flat monochrome forms appears within the architectural space on its own pictorial level, which requires the various surfaces of the exhibition space as a carrier. On the other, the exhibition space is 'marked' by the drawn interventions, and the architecture itself is thus presented.'¹

Rusche's austere geometric pictorial language calls to mind the world of forms of Constructivism, but nonetheless contradicts its radical rejection of three-dimensional illusion. As is paradigmatically expressed in a statement by El Lissitzky, the Constructivists consistently read pictorial space as a surface pattern: 'Perspective has fitted the world into a cube, which it has transformed in such a way that in the plane it appears as a pyramid.'² Until the Minimalism of the 1960s, most modern concepts of space were linked by the fact that viewers could, as a rule, also trace complex formal constellations back to their structural starting points. In Constructivism, the arsenal of forms from which the two-dimensional and spatial constellations develop lies visible before the eyes. The geometric abstractions of the 1920s reflect an environment that was ever more strongly defined by serial production. In his Bauhaus book *Malerei – Fotografie – Film* (Painting, Photography, Film) of 1927, László Moholy-Nagy celebrates 'repetition as a space-time organizational motif, which, in such wealth and exactitude, could be achieved only by means of the technical, industrialized system of reproduction characteristic of our time'.³ The *Merzbau* of Kurt Schwitters represents a radical departure from clarity and readability. Realized between the 1920s and 1940s in three different houses he lived in, he presented fragmented space as a three-dimensional labyrinth. The *Merzbau*, which interleaved two- and three-dimensional forms in various ways beyond a perspectival ordering of space, has only been handed down in partial photographic views.

In the two-dimensional compositions of Christine Rusche, multiple spatial coordinates overlay each other in a similar way. The rhythmic alternation of black and white surfaces set the real space or the wall in motion in an imaginary way. The dynamism of the sharp-edged forms with their almost psychedelic pull makes one think of attempts, for instance by the Futurists in the early twentieth century, to achieve a direct representation of movement in static pictures. In the work of Christine Rusche, the movement effect also arises as a result of the invitation to viewers to move in the space and along the Room-Drawing, since it, as in the case of Schwitters's *Merzbau*, is not completely visible from any individual standpoint.

Preparation for the Room-Drawings involves a careful analysis of the visible and invisible coordinates (for example, light, directions

1 Jens Emil Sennewald, 'Umzug ins Bild: Christine Rusche inszeniert den Raum der Zeichnung', *Kunstbulletin* 6 (2006), pp. 40–43, esp. p. 42.

2 Sophie Lissitzky-Küppers, ed., *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, trans. Helen Aldwinckle (London: Thames and Hudson, 1968), p. 349.

3 László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, trans. Janet Seligmann (Cambridge, MA: MIT Press, 1969), p. 51.

Die schwarz-weißen, wandfüllenden 'Raum-Zeichnungen' von Christine Rusche sind in mehrfacher Hinsicht auf einer Grenze oder in einem Zwischenraum angesiedelt. Die Künstlerin selbst spricht von „auf die spezifischen Gegebenheiten eines Raumes und seiner Architektur hin erarbeiteten raumgreifenden Zeichnungen“. Da diese mit Farbe auf die Wand aufgetragen werden, sind sie gleichzeitig Malereien. Es sind flächige Bilder, aber zugleich sind sie auch Bestandteil der Architektur: „Raum und Zeichnung verbinden sich auf eine Weise, die zu einer Durchdringung des architektonischen Raumes und des Bildraums führt. Einerseits erscheint die Malerei mit ihren flachen, monochromen Formen innerhalb des architektonischen Raumes auf eigenen Bildebenen, welche die verschiedenen Oberflächen des Ausstellungsraumes als Träger gebraucht. Andererseits wird der Ausstellungsraum durch die zeichnerischen Eingriffe ‚markiert‘ und auf diese Weise die Architektur selbst präsentiert.“¹

Die streng geometrische Bildsprache Rusches erinnert an die Formwelt des Konstruktivismus, widerspricht jedoch dessen radikaler Zurückweisung der dreidimensionalen Illusion. Wie in einer Aussage El Lissitzkys paradigmatisch zum Ausdruck kommt, lesen die Konstruktivisten den Bildraum konsequent als Flächenmuster: „Die Perspektive hat die Welt in einen Würfel eingebaut und ihn so transformiert, daß er in der Fläche als Pyramide erscheint.“² Bis hin zum Minimalismus der 1960er-Jahre verbindet die meisten modernen Raumkonzepte, dass die Betrachter auch komplexe formale Konstellationen in der Regel auf ihre strukturellen Ausgangspunkte zurückführen können. So liegt im Konstruktivismus das formale Arsenal, aus dem sich flächige und räumliche Konstellationen aufbauen, sichtbar vor Augen. Die geometrischen Abstraktionen der 1920er-Jahre reflektierten eine immer stärker von serieller Produktion bestimmte Umwelt. In seinem Bauhausbuch *Malerei – Fotografie – Film* feierte László Moholy-Nagy 1927 „die Wiederholung als raumzeitliches Gliederungsmotiv, das in diesem Reichtum und dieser Exaktheit nur durch die für unsere Zeit charakteristische technisch-industrielle Vervielfältigung entstehen konnte.“³ Einen radikalen Ausbruch aus Übersichtlichkeit und Lesbarkeit stellt der *Merzbau* von Kurt Schwitters dar. Zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren in drei verschiedenen seiner Wohnhäuser realisiert, stellte er einen zersplitterten Raum als dreidimensionales architektonisches Labyrinth vor. Der jenseits einer perspektivischen Raumordnung zwei- und dreidimensionale Formen vielfältig ineinander verschränkende *Merzbau* ist nur in fotografischen Teilansichten überliefert.

In den flächigen Kompositionen Christine Rusches überlagern auf ähnliche Weise mehrere räumliche Koordinaten einander. Der rhythmische Wechsel schwarzer und weißer Flächen versetzt den realen Raum beziehungsweise die Wand imaginär in Bewegung. Die Dynamik der scharfkantigen Formen mit ihrer fast psychedelischen Sogkraft lässt an die Versuche etwa der Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts denken, eine direkte Darstellung der Bewegung in statischen Bildern zu erreichen. Bei Christine Rusche entsteht der Bewegungseffekt auch durch die Aufforderung an die Betrachter, sich im Raum und entlang der Raum-Zeichnung zu bewegen, da diese, wie Schwitters' *Merzbau*, von keinem einzelnen Standpunkt aus vollständig sichtbar ist.

Bei der Vorbereitung der Raum-Zeichnungen findet eine sorgfältige Analyse der sichtbaren und unsichtbaren Koordinaten (beispielsweise

1 Jens Emil Sennewald, 'Umzug ins Bild: Christine Rusche inszeniert den Raum der Zeichnung', in: *Kunstbulletin* 6 (2006), S. 40–43, hier S. 42.

2 El Lissitzky in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Dresden 1967, S. 349.

3 László Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, Mainz 1967, S. 49.

of movement, subjective perception of space) of the respective location. Based on these precise examinations, points and lines of orientation arise that are incorporated into the visual composition as markings, and which, in a figurative sense, represent a kind of score. Many titles of works also contain references to navigating space and to acoustics, for instance *SOUNDINGS* (2018, Kunsthalle Rostock; in navigation, the term stands for direction-finding, exploration), *BAFFLE* (2015, KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf), or *ECHO CHAMBER* (2011, Kunstverein Ahlen). For *DEAD RECKONING* (2008, Kunsthalle Mainz), Christine Rusche had an acoustic profile of the space produced. Individual frequencies that had been captured were specifically selected and edited together and then played back in the exhibition space in order to modulate it acoustically.

The direct connection with the architecture of the space means, moreover, that Rusche's Room-Drawings also have no other 'frame' than the boundaries of the wall or walls on which they are applied. This follows, on the one hand, in an old tradition of illusionistic wall paintings, which extends from Ancient Rome to the ceiling frescoes in Baroque churches and castles. As pertains to more recent art history, the artist pursues the 'exit from the painting' that Laszlo Glozer already identifies, in the catalogue for the exhibition *Westkunst* in Cologne in 1981, as a central development in art since the 1960s. Anne Schloen also highlights this connection for the work of Christine Rusche: 'In the 1960s and 1970s, Daniel Buren, Sol LeWitt, and Niele Toroni created conceptual "thought-spaces" on the walls with minimal painterly means. In the past decades, it has been above all David Tremlett, Katharina Grosse, and Franz Ackermann who have delved into the relationship between picture, wall, and space in their space-related wall-painting works.'⁴

4 Opening speech for Christine Rusche's Room-Drawing *SOUNDINGS*, Kunsthalle Rostock, 2018.

The reference of painting to architecture can oscillate between two poles: on the one hand, emphasizing the two-dimensionality of the wall itself, on the other, suggesting an illusionary depth and hence a second, imaginary space. The latter, if we follow the media theorist Lev Manovich and his 'Towards an Archeology of the Computer Screen,' which he already wrote in the mid-1990s, means that a virtual space is situated behind an imaginary screen: 'The visual culture of the modern period, from painting to the cinema, is characterized by an intriguing phenomenon: the existence of another virtual space, another three-dimensional world enclosed by a frame and situated inside our normal space. The frame separates two absolutely different spaces that somehow coexist. This phenomenon is what defines the screen in the most general sense or, as I will call it, the "classical screen."⁵

5 Lev Manovich, 'Toward an Archeology of the Computer Screen', in *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?: The Screen Arts in the Digital Age*, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), pp. 27-43, esp. p. 27.

The screen is situated in a space in which our body is also located and functions as a window into another space. With this, Manovich thinks he has provided a reasonably good description of both a Renaissance painting and a computer screen. But, around one hundred years ago, the 'classical screen' was joined by the dynamic screen, which is able to present a picture that changes over time. It is the screen of cinema, television, and video. The classical screen shows a static, permanent picture (painting). The dynamic screen shows a moving picture, which is, however, a picture of the past, since it is fixed on its carrier material (film, videotape). The computer screen shows, as in the case of video surveillance, a picture in real time. The radar screen shows a picture of the present; it is a real-time screen. The picture on the

Licht, Bewegungsrichtungen, subjektives Raumempfinden) der jeweiligen Orte statt. Aus diesen präzisen Untersuchungen ergeben sich Orientierungspunkte und -linien, die als Markierungen in die Bildkomposition eingehen, die so im übertragenen Sinne die Übersetzung einer Art Partitur darstellt. Viele der Werktitel enthalten auch Bezüge zum räumlichen Navigieren und zur Akustik, etwa *SOUNDINGS* (2018, Kunsthalle Rostock; der Begriff steht in der Navigation für Lotungen, Peilungen, Sondierungen), *BAFFLE* (2015, KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf; deutsch: Schallwand) oder *ECHO CHAMBER* (2011, Kunstverein Ahlen; deutsch: Hallraum). Für *DEAD RECKONING* (2008, Kunsthalle Mainz; deutsch: Koppelnavigation) ließ Christine Rusche ein akustisches Profil des Raumes erstellen. Einzelne der eingefangenen Frequenzen wurden gezielt ausgewählt und zusammengestellt und dann in den Ausstellungsraum zurückgespielt, um diesen akustisch zu modulieren.

Die unmittelbare Verbindung mit der Architektur des Raumes bedeutet auch, dass Rusches Raum-Zeichnungen keinen anderen 'Rahmen' besitzen als die Grenzen der Wand beziehungsweise die Wände, auf denen sie angebracht sind. Dies steht einerseits in einer alten Tradition illusionistischer Wandbilder, die von der römischen Antike bis zu den Deckenfresken in barocken Kirchen und Schlössern reicht. Was die jüngere Kunstgeschichte betrifft, folgt die Künstlerin dem 'Ausstieg aus dem Bild', den Laszlo Glozer bereits 1981 im Katalog der Kölner Ausstellung *Westkunst* als zentrale Entwicklung der Kunst seit den 1960er-Jahren ausmachte. Diesen Zusammenhang hebt auch Anne Schloen für das Werk von Christine Rusche hervor: „In den 60er und 70er Jahren haben Daniel Buren, Sol LeWitt und Niele Toroni auf den Wänden mit minimalen malerischen Mitteln konzeptuelle ‚Denk-Räume‘ erschaffen. In den vergangenen Jahrzehnten waren es vor allem David Tremlett, Katharina Grosse und Franz Ackermann, die sich in ihren raumbezogenen Wandmalereien mit der Beziehung zwischen Bild, Wand und Raum befasst haben.“⁴

4 Eröffnungsrede zu Christine Rusches Raum-Zeichnung *SOUNDINGS*, Kunsthalle Rostock 2018.

Der Bezug der Malerei zur Architektur kann sich zwischen zwei Polen bewegen: Zum einen die Flächigkeit der Wand selbst betonen, zum anderen eine illusionäre Tiefe und damit einen zweiten, imaginären Raum suggerieren. Letzteres bedeutet, wenn wir dem Medientheoretiker Lev Manovich und seiner schon Mitte der 1990er-Jahre verfassten *Archäologie des Computerbildschirms* folgen, dass sich ein virtueller Raum hinter einem imaginären Bildschirm befindet: „Die visuelle Kultur des modernen Zeitalters ist von der Malerei bis zum Kino durch ein verblüffendes Phänomen charakterisiert: durch die Existenz eines anderen virtuellen Raumes, einer anderen dreidimensionalen Welt, die von einem Rahmen eingeschlossen wird und sich innerhalb unseres normalen Raums befindet. Der Rahmen trennt zwei ganz verschiedene Räume, die irgendwie nebeneinander existieren. Dieses Phänomen definiert den Bildschirm im weitesten Sinn oder, wie ich ihn bezeichnen will, den ‚klassischen Bildschirm‘.“⁵

5 Lev Manovich, 'Eine Archäologie des Computerbildschirms', in: *Kunstforum International*, Bd. 132 (November 1995 - Januar 1996), S. 125.

Der Bildschirm befindet sich in dem Raum, in dem sich auch unser Körper befindet, und verhält sich wie ein Fenster in einen anderen Raum. Damit meint Manovich sowohl ein Renaissancegemälde als auch einen Computerbildschirm einigermaßen gut beschrieben zu haben. Doch gesellte sich zum 'klassischen Bildschirm' vor rund hundert Jahren der dynamische Bildschirm, der ein Bild darstellen kann, das sich in der Zeit verändert. Es ist der Bildschirm von Kino, Fernsehen und Video.

Der klassische Bildschirm zeigt ein statisches, dauerhaftes Bild (Gemälde). Der dynamische Bildschirm zeigt ein bewegtes Bild, das jedoch eines der Vergangenheit ist, denn es ist auf seinem Trägermaterial fixiert (Film, Videoband). Der Computerbildschirm zeigt,

screen changes when an object is tracked. In the case of radar, it is the position of an object in space; in the case of video surveillance, it is a change in the visible reality; and in the case of a computer screen, it is changing data in the computer's memory.

Christine Rusche's Room-Drawings are based on an understanding of space that is comparable with radar, something that was also shown very directly in the creation of the acoustic profile at the Kunsthalle Mainz. Radar does not capture all the parts of the picture at the same time, but instead in the form of sequential scanning. The sampling of successive moments takes place circularly in the case of radar, horizontally in the case of television. A radar picture is comparable with an audio recording, since consecutive moments in time become circular tracks on a surface. This is a different space than the optical space of perspective. Radar emits signals in a way similar to bats. The radar space is more of an auditory than a visual space. The overlapping of various constellations of forms in the work of Christine Rusche can be compared with a multiple 'scanning' of the same spatial sequence. And viewers are also prompted to proceed in a similar way and to take new perspectives again and again, hence to pace off every Room-Drawing several times.

Described on a visual level, it is possible to speak of permeation by means of notation and execution, as in the case of a map, which is simultaneously the depiction of a territory. A geographical map contains both signs and depictions, is 'impure by its nature', 'because it allows text and picture to coexist'.⁶ The ability of maps to connect sign and picture has again and again come into play in art since art left behind the projection of space from a central perspective that predominated as of the Renaissance. There have been repeated attempts to map the non-visual, so to say, on a screen, for instance in the notation-like markings in the work of Cézanne or in analytical Cubism, where the pictorial space seems to be shaped as if by the sound of a musical instrument. This is also a sort of permeation of a map with the territory that is depicted. This already applies in the case of an illustration in a textbook on perspective, published just after the year 1600 by Hans Vredeman de Vries, who is otherwise known as a painter of architectural veduta. What appears in it is not only space itself constructed in perspective, but also the figures—caught in the guide and vanishing lines as if in a spider web—found in it; a figure lying on the ground even seems to have been struck dead by the construction.

Viewers of Vredeman's depiction today might also be reminded of the 2,500-metre-long string that Marcel Duchamp spanned across and through the exhibition *First Papers of Surrealism* in New York in 1942. The diagrams of the running paths of soccer players that could be seen in Harun Farocki's video installation *Deep Play*, which was presented at documenta 12 in 2007, might also come to mind. Farocki presented the various levels of editing and abstractions to which the final game of the World Cup of 2006 was subjected in the production of the television pictures. Farocki was not interested first and foremost in the soccer game. His installation was instead a selective visualization of the global data streams constantly circulating invisibly through the network, which always overlay our physical living environment today with multiple virtual spaces.

The complex spanning of lines on which Christine Rusche's Room-Drawings are based—at least imaginarily or in the

ähnlich wie bei der Videoüberwachung, ein Echtzeit-Bild. Der Radarschirm zeigt ein Bild der Gegenwart, er ist ein Echtzeit-Bildschirm. Das Bild auf dem Schirm verändert sich, wenn ein Objekt verfolgt wird. Beim Radar ist es die Position eines Gegenstandes im Raum, bei der Videoüberwachung ist es eine Veränderung in der sichtbaren Realität und beim Computerbildschirm sind es Änderungen der Daten im Speicher.

Christine Rusches Raum-Zeichnungen liegt eine dem Radar vergleichbare Raumauffassung zugrunde, was durch das Erstellen des akustischen Profils in der Kunsthalle Mainz auch ganz direkt aufgezeigt wurde. Beim Radar werden nicht alle Bildteile gleichzeitig aufgenommen, sondern in Form sequenziellen Scannings. Das sukzessive Abtasten erfolgt beim Radar kreisförmig, beim Fernsehen horizontal. Das Radarbild ist mit einer Tonaufnahme vergleichbar, denn aufeinanderfolgende Momente in der Zeit werden zu kreisförmigen Spuren an der Oberfläche. Es ist ein anderer Raum als der optische der Perspektive. Radar sendet Signale aus, ähnlich wie es die Fledermäuse tun. Der Radarraum ist eher ein auditiver als ein visueller Raum. Die Überlagerungen verschiedener Formkonstellationen bei Christine Rusche lassen sich mit einem mehrfachen 'Scannen' derselben räumlichen Sequenz vergleichen. Und auch die Betrachter sind aufgefordert, ähnlich vorzugehen und immer neue Perspektiven einzunehmen, also jede Raum-Zeichnung mehrfach abzuschreiten.

Auf visueller Ebene beschrieben lässt sich von einer Durchdringung von Notation und Realisation sprechen, wie bei einer Landkarte, die gleichzeitig das Abbild eines Territoriums ist. Eine (Land-)Karte enthält sowohl Zeichen als auch Abbilder, ist „ihrer Natur nach unrein“, „weil sie Schrift und Bild koexistieren lässt“. ⁶ Die Fähigkeit der Karte, Zeichen und Bild zu verbinden, kommt in der Kunst immer wieder ins Spiel, seitdem sie die seit der Renaissance vorherrschende zentralperspektivische Raumprojektion verlassen hat. Immer wieder wurde versucht, Nichtvisuelles gleichsam auf der Bildfläche zu kartieren, etwa in den notationsartigen Markierungen bei Cézanne oder im analytischen Kubismus, wo der Bildraum wie vom Klang eines Musikinstruments gebildet erscheint. Auch dies ist eine Art Durchdringung einer Karte mit dem Territorium, das sie repräsentiert. Dies gilt bereits für eine Illustration in dem kurz nach 1600 erschienenen Perspektivlehrbuch von Jan Vredeman de Vries, sonst als Maler von Architekturveduten bekannt. Hier erscheint nicht nur der perspektivisch konstruierte Raum selbst, sondern auch die in ihm befindlichen Figuren in den Hilfs- und Fluchtlinien fast wie in einem Spinnennetz verfangen; eine am Boden liegende Gestalt scheint sogar von der Konstruktion erschlagen worden zu sein.

Heutige Betrachter mag Vredemans Darstellung auch an die 2500 Meter Faden erinnern, die Marcel Duchamp 1942 kreuz und quer durch die Ausstellung *First Papers of Surrealism* in New York spannte. Oder es kommen die Diagramme der Laufwege von Fußballspielern in den Sinn, die 2007 auf der documenta 12 bei Harun Farocki Videoinstallation *Deep Play* zu sehen waren. Farocki führte die vielfältigen Bearbeitungsebenen und Abstraktionen vor, denen das WM-Endspiel von 2006 durch die Regie der Fernsehbilder unterzogen wurde. Farocki ging es nicht in erster Linie um das Fußballspiel. Vielmehr war seine Installation eine punktuelle Veranschaulichung der ständig unsichtbar durch die Netze zirkulierenden globalen Datenströme, die unseren physischen Lebensraum heute ständig mit mehreren virtuellen Räumen überlagern.

Die komplexen linearen Verspannungen, die Christine Rusches Raum-Zeichnungen zumindest imaginär beziehungsweise in der

⁶ Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst* (Berlin: Merve, 1997), p. 24. Originally published in French as: *L'œil cartographique de l'art* (Paris: Galilée, 1996).

⁶ Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997, S. 24. Originalausgabe: *L'œil cartographique de l'art*, Paris 1996.

preparatory conception—are, however, not directly visible, but instead disappear optically in the opaque (apart from a few exceptions) black surfaces. Spatial constellations therefore also merge together quasi on the surface. If we draw on a differentiation of notions of space characterized by medium as well, this calls to mind less a 'photographic' than a 'video space'. The photographic space 'supplements' perspective, while the video space dissolves the perspectival notion of space in favour of a diffuse two-dimensionality. Similar to a television picture, everything comes 'to the surface'. The space arises, as in the case of radar, by means of sequential sampling as a series of layers. This becomes clear in the personal statements of Bill Viola, one of the most well known video artists in the world. Viola has described the experiences that inspired him to develop his pictorial world: 'Actually, in Florence, I spent most of my time in pre-spaces—the great churches and cathedrals. I was very involved with sound and acoustics ... not with a sketchbook, but with an audio cassette recorder. I eventually made a series of acoustic recordings of much of the religious architecture of the city. ... Sound has unique qualities in comparison to an image—it goes around corners, through walls, is sensed simultaneously 360 degrees around the observer and even penetrates the body. Regardless of your attitudes towards the music, you cannot deny the thumping and physical vibration in your chest cavity at a rock concert. ... When I discovered standing wave patterns and the fact that there is a total spatial structure of the reflection and refraction, a kind of acoustic architecture in any given space where sound is present, and that there is a sound content, an essential single note of resonant frequency latent in all spaces, I felt I had recognized a vital link between the unseen and the seen, between an abstract, inner phenomenon and the outer material world. ... I began to use my camera as a kind of visual microphone ... I realized that it was all an interior.'⁷

Christine Rusche makes a comparable visual microphone wander through the interior spaces intended for a Room-Drawing and develops the respective concept based on it. A reference to acoustics is also provided by the fact that the Room-Drawings might be comprehended in analogy to music as performances, and corresponding to their temporal finiteness, since they usually only exist for the duration of an exhibition. The artist herself therefore speaks of 'temporary locations', from which she, at the same time, also always 'takes' something along with her. Since, in addition to the Room-Drawings, which are central to her oeuvre, there are also the smaller *Framed Spaces*, usually executed with an Edding marker on backlit foil, in which the artist takes up and isolates elements distilled in the process of creating the wall pictures. Correspondingly, her entire oeuvre can be seen as a continual setting-in-motion and wandering-further of forms and constellations. Each physical execution generates, so to say, a resonance space or echo chamber, in which not only memories of the non-representational modern, but also works by Rusche that one has already seen in other locations, echo behind the multiply overlapping forms that are actually visible. Hence, the singular form in the term 'Room-Drawing' is almost misleading, since it always concerns relationships between various spaces that are sounded out anew time and again.

⁷ Interview with Jörg Zutter, in *Bill Viola: Unseen Images*, ed. Marie Luise Syring, exh. cat. Kunsthalle Düsseldorf et al. (Düsseldorf: Verlag R. Meyer, 1993), pp. 99–104, esp. p. 100.

vorbereitenden Konzeption zugrunde liegen, sind jedoch nicht direkt sichtbar, sondern verschwinden optisch in den opaken (von wenigen Ausnahmen abgesehen) schwarzen Flächen. So verschmelzen räumliche Konstellationen auch gleichsam auf der Fläche. Wenn wir noch eine medial geprägte Unterscheidung von Raumvorstellungen heranziehen, erinnert das weniger an einen 'fotografischen' als einen 'Videoraum'. Der fotografische Raum 'ergänzt' die Perspektive, während der Videoraum die perspektivische Raumvorstellung zugunsten einer diffusen Flächigkeit auflöst. Ähnlich wie beim Fernsehbild kommt alles 'an die Oberfläche'. Der Raum entsteht wie beim Radar durch das sequenzielle Abtasten als Abfolge von Schichten. Dies wird deutlich an eigenen Äußerungen eines der weltweit bekanntesten Videokünstler, Bill Viola. Viola hat Erlebnisse beschrieben, die ihn zur Entwicklung seiner Bildwelt inspirierten: „In Florenz verbrachte ich die meiste Zeit im Innern der großen Frührenaissance-Kirchen und Kathedralen. Ich beschäftigte mich intensiv mit den Problemen von Klang und Akustik [...]. Mit Kassettenrecorder statt Notizbuch hielt ich mich stundenlang darin auf und machte eine Reihe akustischer Aufnahmen von der Sakralarchitektur der Stadt. [...] Im Vergleich zum Bild besitzt der Ton einzigartige Eigenschaften: er geht um die Ecke, durchdringt Wände, umgibt den Betrachter im 360 Grad-Radius und erfüllt so den ganzen Körper. Bei einem Rockkonzert gerät der Brustkorb ungeachtet der Einstellung des Hörers gegenüber dieser Musikrichtung ins Vibrieren und beginnt zu pochen. [...] Als ich stehende Schallwellen entdeckte und die Tatsache, dass Reflektion und Refraktion räumliche Strukturen ausbilden, also jeder Klangraum einen akustischen Aufbau hat, jeder Raum eine klangliche Gestalt in Form einer Frequenz oder eines einzelnen schwingenden Tons besitzt, wurde mir klar, dass es eine vitale Verbindung gibt zwischen dem Unsichtbaren einer abstrakten inneren Erscheinung und dem Sichtbaren der stofflichen Außenwelt. [...] Ich begann, meine Kamera als eine Art visuellen Mikrophons zu benutzen [...]. Mir wurde klar, dass alles wie ein Innenraum funktioniert.“⁷

Ein vergleichbares visuelles Mikrofon lässt Christine Rusche durch die für eine Raum-Zeichnung vorgesehenen Innenräume wandern und entwickelt daraus die jeweilige Konzeption. Der Bezug zum Akustischen ist auch dadurch gegeben, dass die Raum-Zeichnungen in Analogie zur Musik als Aufführungen aufgefasst werden könnten, und entspricht ihrer zeitlichen Begrenztheit, da sie in der Regel nur für die Laufzeit einer Ausstellung existieren. So spricht die Künstlerin selbst von 'temporären Orten', aus denen sie jedoch immer auch etwas 'mitnimmt'. Denn neben den im Zentrum ihrer Arbeit stehenden Raum-Zeichnungen existieren kleinere gerahmte, in der Regel mit Edding-Tusche auf Backlit-Folie ausgeführte *Framed Spaces*, auf denen die Künstlerin Elemente, die sich im Entstehungsprozess der Wandbilder herauskristallisiert haben, aufgreift und isoliert weiterverfolgt. Entsprechend lässt sich ihr gesamtes Werk als ein ständiges In-Bewegung-Setzen und Weiterwandern von Formen und Konstellationen sehen. Jede physische Realisation erzeugt gleichsam einen Resonanzraum oder eine Echokammer, in der neben Erinnerungen an die ungegenständliche Moderne auch die Werke Rusches, die man bereits an anderen Orten gesehen hat, hinter den aktuell sichtbaren, sich mehrfach überlagernden Formen wiederhallen. So ist der Singular im Begriff 'Raum-Zeichnung' fast irreführend, da es stets um Verhältnisse verschiedener Räume geht, die immer wieder neu ausgelotet werden.

⁷ Interview mit Jörg Zutter in: *Bill Viola – Unseen Images*, hrsg. von Marie Luise Syring, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf u. a. 1992, S. 93–99, hier S. 94.

1 Philip K. Dick, 'Exhibit Piece', in *Electric Dreams* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017), pp. 1-20, esp. pp. 15-16.

'Miller moved towards the door of the office. "I'm beginning to get it. I've been putting up a false question. Trying to decide which world is real." "They're both real, of course."' Philip K. Dick had a clairvoyant sense for seductive parallel worlds. In the exhibition on which he is working, the protagonist of his short story finds himself in an alternative reality in which he becomes immersed and ultimately part of. In the pre-computerized age, when there was still no virtual reality and no cyberspace, the US science fiction author developed characters on a search for identity, who therefore recognize the true structure of their surroundings.

I.

The painting of Christine Rusche surrounds viewers and takes them along into her artistic world. With her so-called 'Room-Drawings', since 2001 the artist has been developing spaces of contemplation and experience that are respectively connected with the places where they are created. Her wall paintings at the same time go far beyond a Euclidean description of architectural volume. The specific exhibition space, the existing architecture, is an integral part of the artist's works. Based on a conceptual approach, Christine Rusche thus processes two scenarios—a temporary exhibition or a permanent installation in a building—in the same way. This means that the duration of the exhibition of a work is not found again as visual information as in the case of ephemeral artworks. Quite the contrary: her concrete formal language suggests timelessness.

The reduction to colour and non-colour gives rise to a binary system. This ontological program structure is a visual language that Christine Rusche denotes by describing a space as a 'graphic notation'. On the existing, generally white walls, she constructs a network of lines and surfaces tried out beforehand in a model in order to inscribe additional information in the space.

A prototypical exhibition space can, for instance, be described in a generalized way with just a few words: four walls, floor. All white. The ceiling as source of light. Entrances or passage-ways. It adheres to the architectural notion of space of a preferably neutral, white gallery space for the context-related presentation of artworks.² Brian O'Doherty describes this idealized 'white cube' as the real achievement of modernity, as a story of the emancipation of the picture, and also makes reference to the specific effect of each space.

But what happens for viewers if the picture extends not only onto the wall behind it, but also merges with the space, incorporates the walls as well as the floor and parts of the ceiling? In her Room-Drawings, Christine Rusche juxtaposes a picture with a space in order to generate new perspectives on what viewers supposedly seem to know about a two-dimensional picture, hence a painting or a drawing. And she provides access to this world she creates by means of a direct physical and sensual experience.

Taking a viewer perspective with respect to Christine Rusche's wall paintings as would be possible in the case of a panel painting is futile. On the one hand, her Room-Drawings are not

2 See Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* (Berlin: Merve Verlag, 1996). The three essays were already published in the magazine *Artforum* in 1976, but were first released together in English in 1986 and then later in German translation with a comment by Markus Brüderlin in 1996 regarding its continuing relevance, since the 'white cube' is still the conventional exhibition form and is encountered again and again by viewers; be it as a 'constructed box that can really be entered or as a model of fictitious or concrete spaces that can be looked into from above' (ibid., p. 139).

1 Philip K. Dick, 'Ausstellungsstück', in: Ders., *Eine Handvoll Dunkelheit*, München 1981, S. 227 (Original erschienen als Exhibit Piece 1954).

„Miller näherte sich der Türe der Praxis. ‚Ich beginne zu verstehen. Ich habe die falsche Frage gestellt. Ich habe versucht zu entscheiden, welche Welt real ist.‘ ‚Natürlich sind beide real.‘“ Philip K. Dick hatte ein hellichtiges Gespür für verlockende Parallelwelten. Der Protagonist seiner Kurzgeschichte findet sich in der Ausstellung, an der er mitwirkt, in einer alternativen Wirklichkeit wieder, in die er eintaucht und in der er schließlich aufgeht. Im präcomputerisierten Zeitalter, als es noch keine virtuelle Realität und keinen Cyberspace gab, entwickelte der US-amerikanische Science-Fiction-Autor Charaktere, die nach Identität suchen und dadurch die wirklichen Strukturen ihrer Umwelt erkennen.

I.

Die Malerei von Christine Rusche umfängt den Betrachter und nimmt ihn mit in ihre künstlerische Welt. Mit ihren sogenannten ‚Raum-Zeichnungen‘ entwickelt die Künstlerin seit 2001 Betrachtungs- und Erfahrungsräume, die jeweils an ihre Entstehungsorte gebunden sind. Ihre Wandmalereien gehen dabei aber weit über eine euklidische Beschreibung des architektonischen Volumens hinaus. Der vorgefundene Ausstellungsraum, die vorhandene Architektur, ist integraler Bestandteil der Arbeiten der Künstlerin. Vom konzeptionellen Ansatz her behandelt Christine Rusche dabei die beiden Szenarien – eine temporäre Ausstellung oder eine permanente Installation in einem Gebäude – gleich. Das heißt, die Dauer der Ausstellung des Werkes findet sich nicht als visuelle Information wie bei ephemeren Kunstwerken wieder. Ganz im Gegenteil suggeriert ihre konkrete Formensprache Zeitlosigkeit.

Durch die Reduktion auf Farbe und Nicht-Farbe entsteht ein binäres System. Diese ontologische Programmstruktur ist eine visuelle Sprache, die von Christine Rusche in der Beschreibung des Raumes als ‚grafische Notation‘ bezeichnet wird. Auf die vorhandenen, meist weiß gestrichenen Wände konstruiert sie ein im Modell erprobtes Geflecht aus Linien und Flächen, um dem Raum zusätzliche Information einzuschreiben.

Beispielsweise lässt sich ein prototypischer Ausstellungsraum verallgemeinert mit wenigen Worten beschreiben: vier Wände, Boden. Alle weiß. Die Decke als Lichtquelle. Ein- oder Durchgänge. Er folgt einer architektonischen Raumvorstellung eines möglichst neutralen, weißen Galerieraumes zur kontextungebundenen Präsentation von Kunstwerken.² Dieser idealisierte ‚White Cube‘ wird von Brian O'Doherty als eigentliche Leistung der Moderne beschrieben, als eine Emanzipationsgeschichte des Bildes, und bezieht sich auch auf die spezifische Wirkung eines jeden Raumes.

Doch was passiert mit dem Betrachter, wenn das Bild sich nicht nur auf die dahinterliegende Wand ausbreitet, sondern im Raum aufgeht, Wände sowie den Boden und Teile der Decke einbezieht? Christine Rusche konfrontiert in ihren Raum-Zeichnungen ein Bild mit einem Raum, um neue Perspektiven auf das zu generieren, was der Betrachter über ein zweidimensionales Bild, also ein Gemälde oder eine Zeichnung, vermeintlich zu wissen scheint. Und sie bietet einen Zugang zu dieser von ihr geschaffenen Welt durch eine direkte körperliche und sinnliche Erfahrung.

Einen Betrachterstandpunkt gegenüber den Wandmalereien von Christine Rusche einzunehmen, wie es bei einem Tafelbild möglich wäre, ist aussichtslos. Zum einen sind ihre Raum-Zeichnungen

2 Vgl. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Berlin 1996. Bereits 1976 in der Zeitschrift *Artforum* erschienen, aber erst 1986 wurden die drei Essays als Ganzes publiziert und 1996 mit einem Kommentar von Markus Brüderlin als deutsche Übersetzung veröffentlicht, mit dem Verweis auf die anhaltende Aktualität, da der ‚White Cube‘ bis heute die konventionelle Ausstellungsform sei und dem Betrachter immer wieder begegne; sei es als „gebaute und real betretbare Kiste oder sei es als von oben einsehbares Modell von fiktiven oder konkreten Ausstellungsräumen“ (ebd. S. 139).

paintings that hang on a wall, in front of which viewers stand and with which they are able to enter into a relationship³—even if viewers are perhaps sucked into the depths of a picture. On the other hand, they are not three-dimensional forms such as sculptures or objects which viewers can look at from various perspectives and might be described as an appropriation of the surroundings. Nor is this a concrete space, which is defined by Marc Augé as a non-place thusly: ‘If a place can be defined as relational, historical, and concerned with identity, then a space⁴ which cannot be defined as relational, historical, and concerned with identity will be a non-place.’⁵ Just as a white cube as a non-place has also never existed in a pure form, in such transit spaces what really happens is that places are assembled anew: ‘Place and non-place are rather like opposite polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed; they are like palimpsests on which the scrambled game of identity and relations is ceaselessly rewritten.’⁶

II.

Christine Rusche translates this movement, the folding, overlapping, and repetition, into abstract, geometric forms. These forms, on the one hand, generate vectors, surfaces, and lines⁷ that are oriented towards the space and hence guide the gazes and movements of viewers through the space. On the other, they evoke fragmentary landscape or architecture lines with the various vanishing points distributed in the space. In the artist’s early Room-Drawings, the landscape connotations and direct references to buildings are still clearly visible and a figurative interpretation of the presentation outlined can be read.⁸ What thus also becomes clear is the fact that the space is marked as a place. This occurs as a result of the relational use of vanishing points in space and their continuation in an illusionistic depth on the wall. Horizon lines also take up architectural details, but expand them to create horizontal gradations that suggest a traditional understanding of a painted landscape. A fictitious, narrative structure is inscribed in the space as a result. The artist already developed a binary colour system quite early on.⁹ It consists of colour and non-colour, hence of the existing colour of the wall and of another colour that is intentionally juxtaposed with the one already there. The clearest contrast to a light coat of paint in interior spaces is a dark colour. The artist mostly uses a matte black, thickly covering dispersion to paint delicate lines or to fill in huge areas. The construction of the forms on the wall takes place with the aid of prepared measurement plans, with individual points as two-dimensional coordinates on the surface of the wall. Tape, with which the individual points are connected, is used to mask the forms. The hand craftsmanship of the rendering and above all the execution of the application of paint therefore remain visible by intention as a manual gesture, also so that the intervention in the existing architecture does not turn into a purely technical execution, but remains visible as an artistic transformation. In contrast to Marc Augé’s very broadly understood concept of space, according to Juliane Rebentisch, Martin Heidegger describes the phenomenon of a space being transformed into a place or location as follows: ‘A phenomenological concept of space is initially fundamental, according to which space is not a priori to place (as one might think based on the prevailing,

3 See Wolfgang Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Ostfildern: DuMont Reise Verlag, 1992).

4 For Augé, the expression ‘space’ is more abstract than that of ‘place’.

5 Marc Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, trans. John Howe (London and New York: Verso, 2009), p. 63.

6 Ibid., p. 64.

7 Since Christine Rusche’s wall paintings are made up of monochrome lines and surfaces—even though they span three-dimensionality—the reference to drawing as a graphic artistic technique is evident.

8 See, for instance, *SPACESCAPES-LANDLINES* (2003), pp. 140–41.

9 The overpainted postcards and photos with city and landscape motifs, which she already created as a student, point to the future development of her work. The aggregation of formal aspects of views in painting exemplifies the artist’s analytical and reductive process of finding form that later becomes autonomous in the Room-Drawings.

keine Gemälde, die an der Wand hängen, vor denen der Betrachter steht und in Beziehung gebracht werden kann³ – auch wenn er vermeintlich in die Tiefe eines Bildes gesogen wird. Zum anderen sind sie auch keine rundplastischen Gebilde, wie Skulpturen oder Plastiken, welche vom Betrachter von verschiedenen Perspektiven aus gesehen werden und als eine Vereinnahmung des Umraumes dargestellt werden können. Hierbei handelt es sich auch noch nicht um einen konkreten Raum, der von Marc Augé als Nicht-Ort folgendermaßen definiert wird: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum⁴, der keine Identität besitzt und sich weder relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“⁵ So wie auch der White Cube als Nicht-Ort niemals in reiner Gestalt existiert, setzen sich in diesen Transiträumen vielmehr Orte neu zusammen: „Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, aus denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet.“⁶

II.

Diese Bewegung, das Klappen, Überlappen und Wiederholen, übersetzt Christine Rusche in geometrische, abstrakte Formen. Diese Formen bilden einerseits Vektoren, Flächen und Linien⁷, die räumlich gerichtet sind und so die Blicke und Bewegungen des Betrachters durch den Raum lenken. Andererseits evozieren sie fragmentarisch Landschafts- oder Architekturlinien mit unterschiedlichen Fluchtpunkten im Raum verteilt. In den frühen Raum-Zeichnungen der Künstlerin sind die landschaftlichen Konnotationen und direkten Bezüge zu Gebäuden noch deutlich sichtbar und eine figurative Deutung der skizzierten Darstellung ist lesbar.⁸ Dabei wird auch deutlich, dass der Raum als Ort markiert wird. Dies geschieht durch das relationale Aufgreifen von Fluchtpunkten des Raumes sowie deren Fortsetzung in eine illusionistische Tiefe auf der Wand. Auch Horizontlinien greifen zwar architektonische Details auf, erweitern diese jedoch zu horizontalen Staffelungen, die eine tradierte Auffassung von gemalter Landschaft andeuten. Dadurch wird eine fiktive, narrative Struktur in den Raum eingeschrieben. Bereits früh entwickelte die Künstlerin ein binäres Farbsystem.⁹ Es setzt sich aus Farbe und Nicht-Farbe zusammen, also aus der vorgefundenen Wandfarbe und aus einer weiteren Farbe, die der vorhandenen bewusst entgegengesetzt ist. Der deutlichste Kontrast zu einem hellen Anstrich der Innenräume besteht in einer dunklen Farbe. Meist nutzt die Künstlerin eine mattschwarze, stark deckende Dispersion zum Malen von zarten Linien bis hin zum Ausfüllen von massiven Flächen. Die Konstruktion der Formen auf der Wand erfolgt mithilfe von ausgearbeiteten Maßplänen, mit einzelnen Punkten als zweidimensionale Koordinaten auf der Wandfläche. Zum Maskieren der Formen wird ein Klebeband verwendet, mit dem die einzelnen Punkte verbunden werden. Dabei bleibt die Handwerklichkeit der Übertragung und vor allem die Ausführung des Anstrichs bewusst als manuelle Geste sichtbar, auch damit der Eingriff in die bestehende Architektur nicht in eine rein technische Umsetzung kippt, sondern als künstlerische Transformation sichtbar bleibt. Im Gegensatz zu dem sehr weit gefassten Raumbegriff Marc Augés beschreibt Martin Heidegger das Phänomen der Wandlung eines Raumes zu einem Ort nach Juliane Rebentisch wie folgt: „Zunächst [ist] ein phänomenologischer Raumbegriff grundlegend, dem zufolge der Raum den Orten nicht vorgängig ist (wie man nach dem

3 Vgl. Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

4 Für Augé ist der Ausdruck ‚Raum‘ abstrakter als der des ‚Ortes‘.

5 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt 1994, S. 92.

6 Augé (wie Anm. 5), S. 94.

7 Da sich die Wandmalereien von Christine Rusche aus monochromen Linien und Flächen zusammensetzen – auch wenn sie Räumlichkeit überspannen – ist die Referenz auf Zeichnung als grafische künstlerische Technik evident.

8 Vgl. beispielsweise *SPACESCAPES-LANDLINES* (2003), S. 140–141.

9 Die bereits während des Studiums entstandenen übermalten Postkarten und Fotos mit Stadt- und Landschaftsmotiven deuten auf die zukünftige Entwicklung hin. Das malerische Zusammenfassen von formalen Aspekten der Ansichten verdeutlicht den analytischen und reduktiven Formfindungsprozess der Künstlerin, der sich später in den Raum-Zeichnungen verselbstständigt.

mathematical-physical concept of space stipulated by Galileo and Newton) but is instead, conversely, first generated by places which give things a form of life through praxis. According to Heidegger, things, for instance plastic artworks, therefore constitute places based on which space opens up.¹⁰

Space is constituted based on places. Martin Heidegger therefore describes space itself as a tool for dwelling, not as the Euclidean-geometric construct: 'Man's relation to locations, and through locations to spaces, inheres in his dwelling. The relationship between man and space is none other than dwelling, strictly thought and spoken.'¹¹ At the same time, according to Heidegger, a breakdown of normality has to occur so that an inhabited space can once again be recognized as such, and being-in-the-world hence appreciated as a fundamental condition of human existence.

In a figurative sense, a dwelling signifies familiarity with a space and the dissolution of the subject-object relationship of viewer and work. By accepting the implicitness and autonomy of the states and intermediate products of spaces in which viewers find themselves, when viewers accept the perceived reality as real, they become immersed in it. What a place allows viewers to experience is the fictitious reality of a tremendous spatial and temporal fullness and concentration. In the works of Christine Rusche, it is the coherence of formal expression and the physical-sensual experience of a place that facilitates the immersion of viewers in the artistic reality of the Room-Drawings. It is not only the formal language that contributes to this, but also implicit instructions for the movement of viewers through the space. The appeal is initiated by the poly-perspectival illusion and the multiplicity of perspectives on the painted walls, but in particular by means of the vectors created within the formal language.

III.

'In short, space is a practiced place.'¹² Michel de Certeau differentiates between 'space' and 'place' under the premise of action perspectives: 'A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability. A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities.'¹³ While Certeau now gives individual points directional information, according to Michel Foucault, it is the connection between them that can now be produced and 'read' as a real place. The art historian Beatrice von Bismarck has also addressed the relationship between place and space in the work of Foucault and Certeau: 'A commitment to places that are different than the ones that exist, in which, in a negative as well as positive sense, relationships are presented as alternatives to the ones that exist, as a possibility that has not yet been realized, but might be. This function of being a bearer of hope is also conducive to the defined openness of his [Foucault's] concept of "heterotopia."¹⁴ Based on Foucault's considerations, the spatial wall paintings of Christine Rusche can be comprehended as such heterotopias, as formal and artistic utopias executed in reality that function

¹² Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendel (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), p. 117.

¹³ Ibid.

¹⁴ Beatrice von Bismarck, 'Hoffnungsträger – Foucault und de Certeau', *Texte zur Kunst*, 12/47 (September 2002), p. 137.

¹⁰ Juliane Rebentisch, 'Ortsspezialisten – O'Doherty und Heidegger', *Texte zur Kunst*, 12/47 (September 2002), p. 141.

¹¹ Martin Heidegger, 'Building, Dwelling, Thinking' (1951), in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper Colophon Books, 1971), p. 160.

herrschenden, durch Galilei und Newton bestimmten, mathematisch-physikalischen Raumbegriff meinen könnte), sondern sich umgekehrt erst durch die Orte erschließt, die den Dingen in der Praxis einer Lebensform zukommen. So konstituieren Heidegger zufolge Dinge, zum Beispiel plastische Kunstwerke, Orte, von denen her sich Raum erschließt.¹⁰

¹⁰ Juliane Rebentisch, 'Ortsspezialisten – O'Doherty und Heidegger', in: *Texte zur Kunst*, 12. Jahrgang, Heft 47, September 2002, S. 141.

¹¹ Martin Heidegger, 'Bauen, Wohnen, Denken' (1951), in: Martin Heidegger: *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Bd. 7, Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main 2000, S. 160.

Von den Orten her wird der Raum konstituiert. So beschreibt Martin Heidegger den Raum selbst als Werkzeug zum Wohnen, nicht das euklidisch-geometrische Konstrukt: „Der Bezug des Menschen zu Orten und durch Orte zu Räumen beruht im Wohnen. Das Verhältnis von Mensch und Raum ist nichts anderes als das wesentlich gedachte Wohnen.“¹¹ Allerdings muss nach Heidegger ein Zusammenbruch der Normalität stattfinden, damit der bewohnte Raum als solcher wieder erkennbar wird und damit das In-der-Welt-Sein als grundlegende Bedingung der menschlichen Existenz anerkannt wird. Das Wohnen bedeutet im übertragenen Sinn eine räumliche Vertrautheit und die Lösung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses von Betrachter zu Werk. Indem der Betrachter die Selbstverständlichkeit und Autonomie von Zuständen und Zwischenprodukten von Räumen, in denen er sich befindet, akzeptiert, also die wahrgenommene Wirklichkeit als real annimmt, wird er von dieser eingeschlossen. Was der Ort den Betrachter erleben lässt, ist die fiktionale Realität einer unerhörten räumlichen und zeitlichen Fülle und Verdichtung. Bei Christine Rusche sind es die Schlüssigkeit des formalen Ausdrucks und das körperlich-sinnliche Erleben eines Ortes, die ein Eintauchen des Betrachters in die künstlerische Wirklichkeit der Raum-Zeichnungen ermöglichen. Dazu trägt nicht nur die Bildlichkeit bei, sondern auch implizite Handlungsanweisungen an den Betrachter, sich durch den Raum zu bewegen. Der Appell wird durch die polyperspektivische Illusion und die Vielansichtigkeit der bemalten Wände initiiert, besonders aber durch die gerichteten Vektoren innerhalb der Formensprache.

III.

„Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“¹² Michel de Certeau differenziert zwischen ‚Raum‘ und ‚Ort‘ unter handlungsperspektivischen Vorzeichen: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegung erfüllt, die sich in ihm entfaltet. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.“¹³ Während de Certeau nun die einzelnen Punkte mit Richtungsangaben versieht, lässt sich mit Michel Foucault die Verbindung zwischen diesen herstellen und als nun wirklichen Ort ‚lesen‘, Mit dem Verhältnis von Ort und Raum bei Foucault und de Certeau hat sich auch die Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck beschäftigt: „Ein Versprechen auf Orte, die anders sind als die vorgefundenen, an denen sich im negativen wie im positiven Sinne die Verhältnisse als alternativ zu den bestehenden darstellen, als eine noch nicht eingelöste, aber einlösbare Option. Dieser Funktion des Hoffnungsträgers zuträglich ist auch die definitorische Offenheit seines [nämlich Foucaults] Begriffs der ‚Heterotopie‘.“¹⁴ Mit Foucault lassen sich die räumlichen Wandmalereien von Christine Rusche als solche Heterotopien auffassen, als in Wirklichkeit umgesetzte formale wie künstlerische Utopien, die nach eigenen Regeln

¹² Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218.

¹³ de Certeau (wie Anm. 12), S. 218.

¹⁴ Beatrice von Bismarck: 'Hoffnungsträger – Foucault und de Certeau', in: *Texte zur Kunst*, 12. Jahrgang, Heft 47, September 2002, S. 137.

according to their own rules as 'social abutments'.¹⁵ Indeed, the artist has intentionally oriented her work towards generating attention with respect to intensive, heterotopic alternatives, as only the personal, reflexive experience of the viewer makes possible. What arises from this is a differentiated network of possible relationships on the inside and towards the outside. With the characteristics and function of the Room-Drawings, a heterotopia is offered as 'a reference to an analysis of places that goes beyond physical factors',¹⁶ to the mental and sensual level of viewers.

'While, for Certeau, a place consists of momentary constellations of fixed points that correspond to Foucault's positions, his space is "a place that one does something with". It is created by means of actions and handling, for instance as a result of the activity of walking and inspecting. These processes of everyday practice contain a creative potential that Certeau, in his second step of argumentation, posits in equivalence to narrative movements, which, for him, constitute stories.'¹⁷

The sequence of forms, the connections between them over the wall surfaces, and the movement of viewers that is evoked by a space create a staging: 'Stories thus carry out a labour that constantly transforms places into spaces or spaces into places. They also organize the play of changing relationships between places and spaces.'¹⁸

Certeau differentiates between two ways of describing places. In the case of Christine Rusche's Room-Drawings, they are actions that are visual and can be experienced comparable with a 'map' and a 'route'.¹⁹ The description of a 'stretch of a way' that consists mainly of instructions for action fluctuates between the alternatives of visually offering an arrangement of places as a picture or walking as a space-creating action and movement. In experiencing and understanding the work of Christine Rusche, the body and senses of viewers are an integral part of the experience:

'How viewers obtain their impressions is dependent on time and movement. Their actions in a space are consequently related to the artistic impulse that triggers them. Acoustic, haptic, odour-specific, visual, and temporal experiential elements and their interrelations with one another determine the aesthetic effects of such an artistic work.'²⁰

A closed, inherently coherent framework of formal, architectural, and emotional structures immerses viewers in a coherent experience:

'The aesthetic of immersion is an aesthetic of plunging into, a calculated game with the dissolution of distance. It is an aesthetic of empathetic physical experience and not of cool interpretation. And: it is an aesthetic of space, since an experience of becoming immersed in the blurring of boundaries between pictorial space and real space occurs.'²¹

In Christine Rusche's Room-Drawings, immersion is a kind of sensual experience in which subjective awareness seems to merge with the artwork so as to generate a feeling for a new, more powerful experience of a heterotopia—an alternative, artistic reality.

Sensual experience and analytical cognition run parallel to one another. Viewers have to situate themselves; they fall back on their own existence.

15 Bismarck, 'Hoffnungsträger', p. 137. The concrete formal language initially seems to make it more difficult for viewers to immerse themselves. But with the invention of computer games, a graphically abstracted, digital simulation of space became established. *Tron* (Disney Studios, 1982, director: Steven Lisberger) was one of the first feature films in which longer computer-generated sequences that created a fictional sphere of action on an abstract level were used—in sharp contrast to the commercial, digital heterotopias based on everyday reality of today.

16 Bismarck, 'Hoffnungsträger', p. 138.

17 Ibid., p. 139.

18 Certeau, *The Practice of Everyday Life*, p. 118.

19 See *ibid.*, pp. 118–19 (based on a study by C. Linde and W. Labov).

20 Johannes Stahl, 'Installation', in: Hubertus Butin (ed.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (Cologne: DuMont Buchverlag, 2002), p. 125. The term installation 'comprises all phenomena of artistic works that make reference to space, that incorporate the viewer's space in a very explicit way' (pp. 123–24). The term can, however, only be used to a limited extent in connection with the Room-Drawings, since it proceeds from an *Einräumen* (creation of a space) with objects.

21 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild* (Bielefeld: Transkript Verlag, 2007), p. 9.

funktionieren, als „gesellschaftliche Widerlager“¹⁵. Denn bewusst hat die Künstlerin ihr Schaffen darauf ausgerichtet, eine Aufmerksamkeit auf intensive heterotopische Alternativen zu generieren, wie sie nur die eigene reflexive Erfahrung des Betrachters ermöglicht. Daraus ergibt sich ein differenziertes Netz aus möglichen Beziehungen im Inneren und nach außen. Mit den Eigenschaften und Funktionen der Raum-Zeichnungen bietet sich die Heterotopie „als Referenz einer über die physikalischen Gegebenheiten hinausgehenden Analyse von Orten an“¹⁶, auf mentaler wie sinnlicher Ebene des Betrachters. „Während sich für de Certeau der Ort aus momentanen Konstellationen von festen Punkten zusammensetzt, die den Platzierungen Foucaults entsprechen, ist sein Raum ‚ein Ort, mit dem man etwas macht‘. Er entsteht durch Handlungen und in der Behandlung, etwa durch die Aktivität des Gehens und Begehens. Diese Prozesse der Alltagspraxis erhalten ein gestalterisches Potential, das de Certeau in seinem zweiten Argumentationsschritt in Entsprechung zu narrativen Bewegungen, die für ihn Erzählungen konstituieren, setzt.“¹⁷ Die Abfolgen von Formen, deren Verbindungen über die Wandflächen hinweg und die evozierte Bewegung des Betrachters durch den Raum schaffen eine Inszenierung: „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume verwandelt und Räume in Orte verwandelt. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen haben.“¹⁸ De Certeau unterscheidet zwei Formen der Ortsbeschreibung. Im Fall der Raum-Zeichnungen von Christine Rusche sind das die visuellen und die erfahrbaren Handlungen, vergleichbar mit der ‚Karte‘ und dem ‚Weg‘.¹⁹ Die Beschreibung der ‚Wegstrecke‘, die hauptsächlich aus Handlungsanweisungen besteht, schwankt zwischen den Alternativen des visuellen Angebotes einer Ordnung der Orte als Bild oder dem Gehen als raumbildende Handlung und Bewegung. Für das Erlebnis und das Verständnis der Arbeit von Christine Rusche sind Körper und Sinne des Betrachters integraler Bestandteil der Erfahrung: „Die Art und Weise, wie die BetrachterInnen ihre Eindrücke gewinnen, ist zeit- und bewegungsabhängig. Ihre Handlungen im Raum stehen dabei in Verbindung mit dem sie auslösenden künstlerischen Impuls. Akustische, haptische, geruchsspezifische, visuelle und zeitliche Erlebniselemente und ihre Wechselwirkungen untereinander bestimmen die Wirkungsästhetik einer solchen künstlerischen Arbeit.“²⁰ Ein geschlossenes, in sich konsistentes Gefüge aus formalen, architektonischen und emotionalen Strukturen fängt den Betrachter in einem schlüssigen Erlebnis ein: „Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des empathischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintauch-erleben in der Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht.“²¹ Immersion ist in den Raum-Zeichnungen von Christine Rusche eine Art von sinnlicher Erfahrung, in der das subjektive Bewusstsein mit dem Kunstwerk zu verschmelzen scheint, um ein Gefühl für eine neue, kraftvollere Erfahrung einer Heterotopie – eine alternative, künstlerische Wirklichkeit – zu erzeugen. Sinnliche Erfahrung und analytische Erkenntnis laufen nebeneinander her. Der Betrachter muss sich verorten, er fällt auf seine eigene Existenz zurück.

15 von Bismarck (wie Anm. 14), S. 137. Die konkrete Formensprache scheint zunächst ein Eintauchen des Betrachters zu erschweren. Doch mit der Erfindung von Computerspielen etablierte sich eine grafisch abstrahierte, digitale Raumsimulation. *Tron* (Disney-Studio, 1982, Regie: Steven Lisberger) war einer der ersten Spielfilme, in denen längere computergenerierte Sequenzen eingesetzt wurden, die auf einer abstrakten Ebene einen fiktiven Handlungsraum erzeugten – ganz im Gegensatz zu der an die Alltagswirklichkeit angelehnten heutigen kommerziellen, digitalen Heterotopien.

16 von Bismarck (wie Anm. 14), S. 138.

17 Ebd. S. 139.

18 de Certeau (wie Anm. 12), S. 220.

19 Vgl. de Certeau (wie Anm. 12), S. 220f (nach einer Studie von C. Linde und W. Labov).

20 Johannes Stahl, 'Installation', in: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 125. Der Begriff der ‚Installation‘ „umfasst alle Phänomene auf den Raum bezogener künstlerischer Arbeiten, die auf sehr explizite Weise den Betrachtarraum miteinbeziehen“ (S. 123 f.). Allerdings lässt sich der Begriff für die Raum-Zeichnungen nur bedingt nutzen, da er von einem ‚Einräumen‘ mit Objekten ausgeht.

21 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild*, Bielefeld 2007, S. 9.



PASSAGES
2018

14 × 14 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

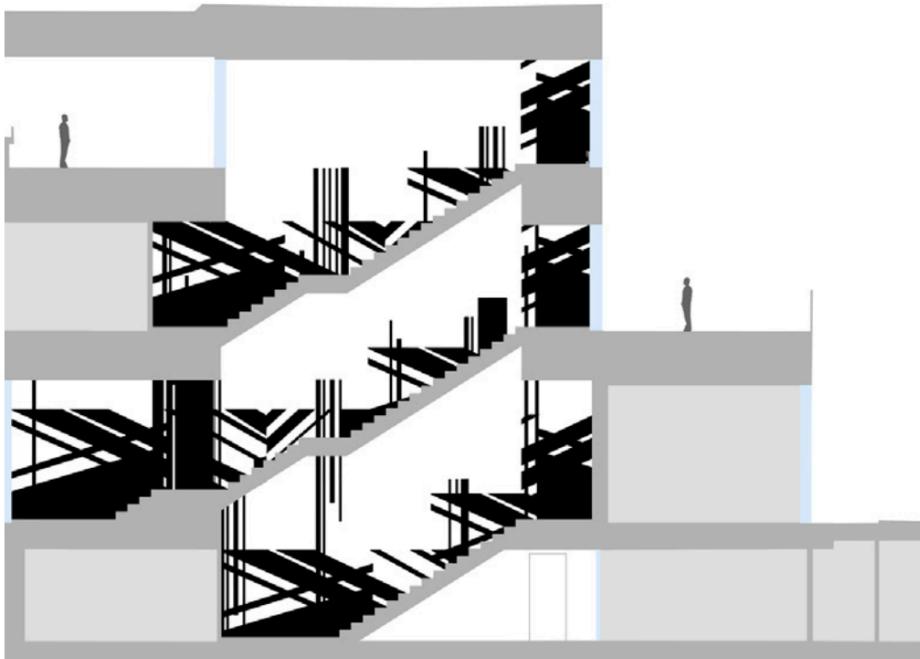
Grafschafter Volksbank, Nordhorn
seit März 2018

Passagen / Durchgänge / Übergänge / Reisen / Überfahrten

The action or process of moving through or past somewhere on the way from one place to another / A journey by sea or air / The process of transition from one state to another / A section of a piece of music

Das Treppenhaus der Grafschafter Volksbank in Nordhorn verbindet mit geraden Treppen und Zwischenpodesten die vier Stockwerke des Gebäudes. Die ursprüngliche architektonische Struktur wurde durch einen Umbau verändert. So wurden zum Beispiel Wände und Türen versetzt, Decken- und Bodenniveau durch Einbauten umgestaltet und eine Lichtschiene unter der Treppe eingefügt. Durch raumhohe Glasfenster im Erdgeschoss sowie im ersten und zweiten Obergeschoss fällt Tageslicht herein. Die Wandmalerei PASSAGES nimmt Bezug auf die für ein Treppenhaus typische, sich wiederholende räumliche Struktur, den Lichteinfall, Raumkanten, Absätze, Deckenhöhen, Treppenpodeste, Geländer sowie auf anschließende Räume und die auf- und absteigende Bewegungsrichtung im Treppenhaus.

The staircase of the Grafschafter Volksbank in Nordhorn links the four floors of the building with flights of straight steps and landings in between. The original architectural structure was altered during renovation work. For example, walls and doors were replaced, ceiling and floor height altered by installations, and a light bar installed under the stairs. Daylight shines in through ceiling-high glass windows on the ground floor as well as on the first and second floors. The wall painting PASSAGES makes reference to the repeating spatial structure typical of a staircase, the incidence of light, the edges of the space, steps, ceiling heights, stair landings, and railings, as well as to adjacent spaces and the ascending and descending direction of movement on the staircase.





SOUNDINGS
2018

12 × 12 × 7 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Kunsthalle Rostock

SOUNDINGS
14.01.–22.04.2018

**Sondierungen, Lotungen, Peilungen /
nautisch: aussingen, ausloten**

The action of measuring the depth of a body of water /
The determination of any physical property at a depth in the
sea or at a height in the atmosphere

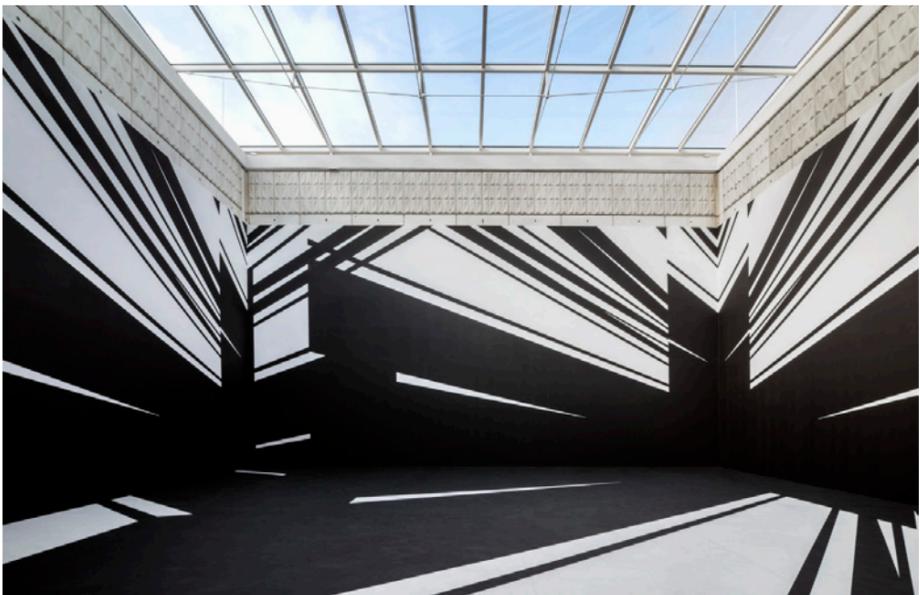
„Christine Rusches Arbeit **SOUNDINGS** bespielt den Lichthof, der sich im Zentrum der Kunsthalle Rostock befindet und innerhalb des Gebäudes eine Sonderstellung einnimmt. Ursprünglich war der Lichthof ein Außenraum: ein offener Innenhof ohne Dach, der zur Präsentation von Außen-skulpturen diente. 2010 wurde der Lichthof mit einem Dach aus Glas geschlossen und zum Innenraum umgewandelt – die Ziegelwände und der wetterfeste Steinboden blieben jedoch erhalten. 2011 erhielt der Lichthof dann weiße Wände und einen weißen Boden. Damit wurde er zum neutralen ‚White Cube‘. Ohne Heizung, aber mit Dach. Ursprünglich Außenraum, jetzt Innenraum. Es handelt sich bei dem Lichthof also um eine Art Zwischenort, um einen Ort zwischen Drinnen und Draußen. Der intensive Bezug zwischen Innen und Außen prägt die Atmosphäre im Raum. Der Außenraum hat unmittelbaren Einfluss auf die Wahrnehmung der Raum-Zeichnung im Innenraum. Durch das Glasdach fällt Tageslicht in den Lichthof. Das Raster des Glasdaches wirft Schatten, die im Tagesverlauf durch den Raum wandern. Durch dieses Licht-Schatten-Spiel, das sich auf der Oberfläche des Raumes abbildet, werden die Korrespondenzen, Spiegelungen und Wiederholungen der Raum-Zeichnung potenziert. Der Lichthof ist symmetrisch, die Grundfläche quadratisch. Die Zeichnungen auf den beiden Seitenwänden sind identisch, aber gespiegelt. Die Zeichnung auf dem Boden ist ebenfalls eine Spiegelung – eine Art Schattenwurf der zentralen Wand. Die Wiederholungen und Spiegelungen sind wiederum so gesetzt, dass im Raum eine Drehbewegung entsteht – und zwar in Korrespondenz zum Verlauf der Sonne und der Bewegung der Schatten.“

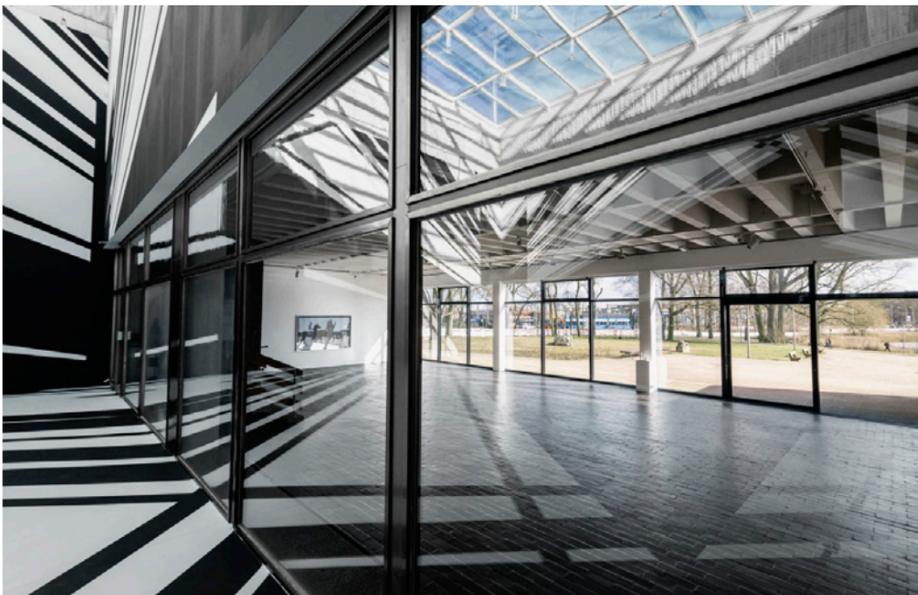
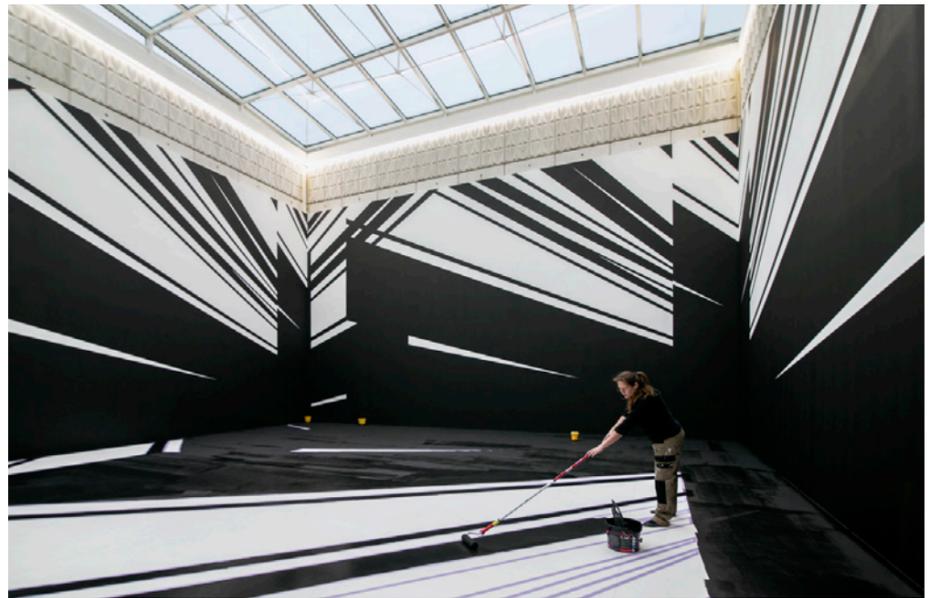
‘Christine Rusche’s work **SOUNDINGS** was created for and in the atrium located in the centre of the Kunsthalle Rostock and assumes a special role within the building. The atrium was originally an outdoor space: an open inner courtyard without a ceiling, which was used for the presentation of outdoor sculptures. In 2010, the atrium was closed with a glass roof and transformed into an interior space—while the brick walls and the weather-resistant stone floor were nonetheless retained. In 2011, the atrium was then given white walls and a white floor and therefore turned into a neutral “white cube”. Without heating, but with a roof. Originally an outdoor space, but now an indoor space. The atrium is hence a kind of intermediate space, a place between inside and outside. The intensive reference between inside and outside shapes the atmosphere in the space. The outdoor space has a direct influence on the perception of the Room-Drawing in the indoor space. Daylight falls into the atrium through the glass roof. The grid of the glass roof casts shadows that move through the space over the course of the day. This play of light and shadow that is presented on the surface of the space serves to potentiate the correspondences, reflections, and repetitions of the Room-Drawing. The atrium is symmetrical, the layout square. The drawings on the two side walls are identical, but mirrored. The drawing on the floor is also a reflection—a sort of casting of a shadow by the central wall. The reflections and mirroring are, in turn, positioned in such a way that a rotating movement arises in the space—namely, in correspondence to the path of the sun and the movement of the shadows.’

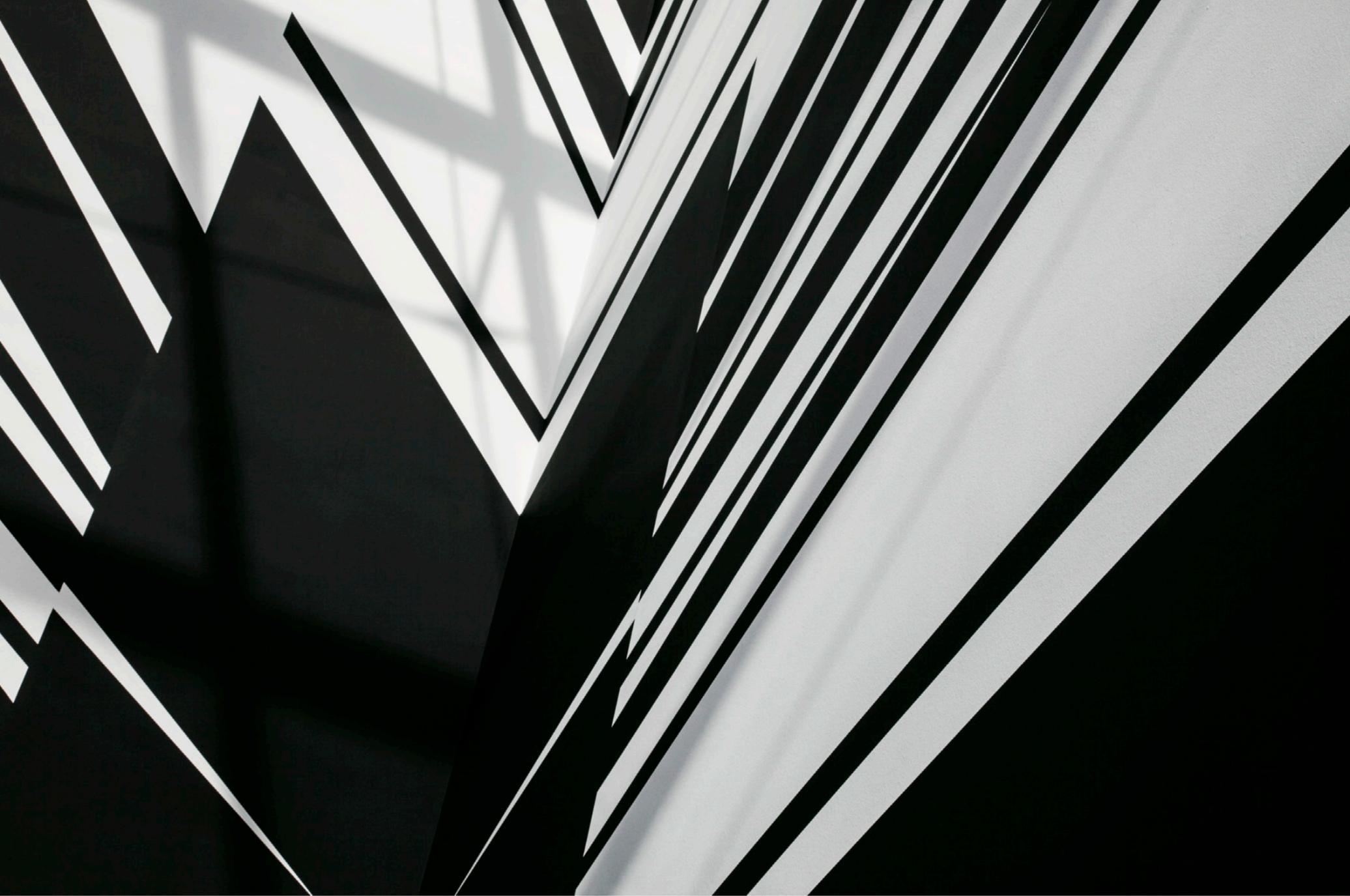
Excerpt from the opening speech by Anne Schloen,
14 January 2018

Auszug aus der Eröffnungsrede von Anne Schloen,
14. Januar 2018









SOUNDINGS, Lichthof der Kunsthalle Rostock, 1:100
2018

40 x 40 cm
Fine Art Print auf Hahnemühle Photo Rag

Edition 20 + 3 e. a.





GRUOEN
2017

17 × 10 m, 17 × 6 m
Fassadenmalerei, Silikatfarbe

Grundschule am Bürgerpark, Berlin
seit September 2017

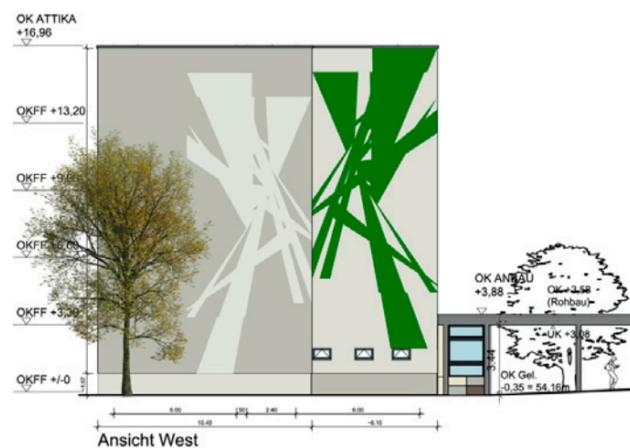
Erster Preis Kunst am Bau, Land Berlin

althochdeutsch: wachsen, sprießen, gedeihen

Old German for to grow, to sprout, to prosper, to flourish

Das Motiv auf der Fassade der Grundschule am Bürgerpark im Berliner Stadtteil Marzahn verweist mit den sich verästelnden, aufstrebenden Formen auf die Bewegungsrichtungen im Innern des Treppenhausturmes mit seiner vertikalen Verteilerfunktion, wie auch auf die Lage der fünf Geschossebenen. Der Grünton entspricht der Akzentfarbe des Gebäudes. Durch die Spiegelung und Farbigkeit betont das Motiv die räumliche Staffelung der beiden Wandflächen zueinander. Unterstützt wird dies durch die Wahl der Hintergrundfarbe und der Sockelfarbe: Am Treppenhausturm entsprechen sie der geplanten Farbgestaltung des Gebäudes. Auf dem Giebel wechseln die beiden Farben dann ihre Zuordnung: Das Grauweiß wird zur Sockelfarbe und das Seidengrau zur Hintergrundfarbe. So entsteht eine räumliche Verbindung zwischen der Giebelwand und dem Treppenhausturm. Auch der direkte Umräum der Giebelwand – die Bäume und ihre Schatten – korrespondieren mit den abstrahierten Formen und Farben der Wandmalerei.

With its branching-out, assurgent forms, the motif on the facade of the primary school at the Bürgerpark in the Berlin district of Marzahn makes reference to the directions of movement inside the staircase tower with its vertical distribution function and also to the position of the five floor levels. The shade of green matches the accent colour on the building. With its mirroring and chromaticity, the motif emphasizes the spatial gradation of the two juxtaposed wall surfaces. This is augmented by the choice of background shades: on the staircase tower, it corresponds to the planned colour design of the building. On the pediment, the two colours then switch positions: the greyish-white becomes the base shade and silk-grey the background shade. This gives rise to a spatial connection between the pediment wall and the staircase tower. The direct surroundings of the pediment wall—the trees and their shadows—correspond to the abstracted forms and colours of the wall painting.





INTERSECTION

2017

13,7 × 2,75 × 3 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin

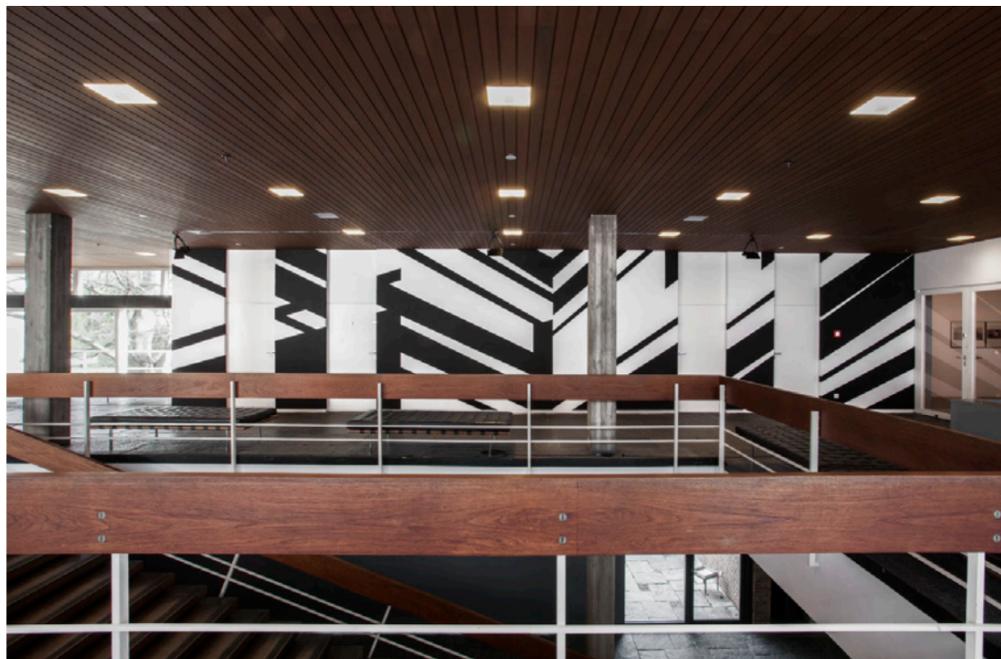
Gabriele Münter Preis 2017
15.03. – 17.04.2017

**Schnittfläche / Durchdringung / Übergang /
Überschneidung / mathematisch: Schnittmenge**

A point or line common to lines or surfaces that intersect /
A point at which two or more things intersect, especially a
road junction

Das denkmalgeschützte Gebäude der Akademie der Künste am Berliner Hanseatenweg stammt aus der Zeit des Brutalismus. Eine breite Treppe führt in das große, offene Foyer vor den Ausstellungshallen im ersten Obergeschoss. INTERSECTION markierte den Servicekern im Foyer als Volumen, sichtbar an der linken Wand, und am Anschnitt in den Türleibungen des Servicekerns.

The listed building of the Akademie der Künste on Hanseatenweg in Berlin comes from the time of Brutalism. A wide staircase leads to the large, open foyer in front of the exhibition halls on the first floor. INTERSECTION marked the service core in the foyer as a volume, visible on the left wall, and on the recesses of the door soffits of the service core.





Interferenz SHH
2016

8,9 × 5,2 m
Linolschnitt

Auflage: 1 Originaldruck in 144 Einzelbögen je 63 × 44 cm,
Linoldruckfarbe auf Papier

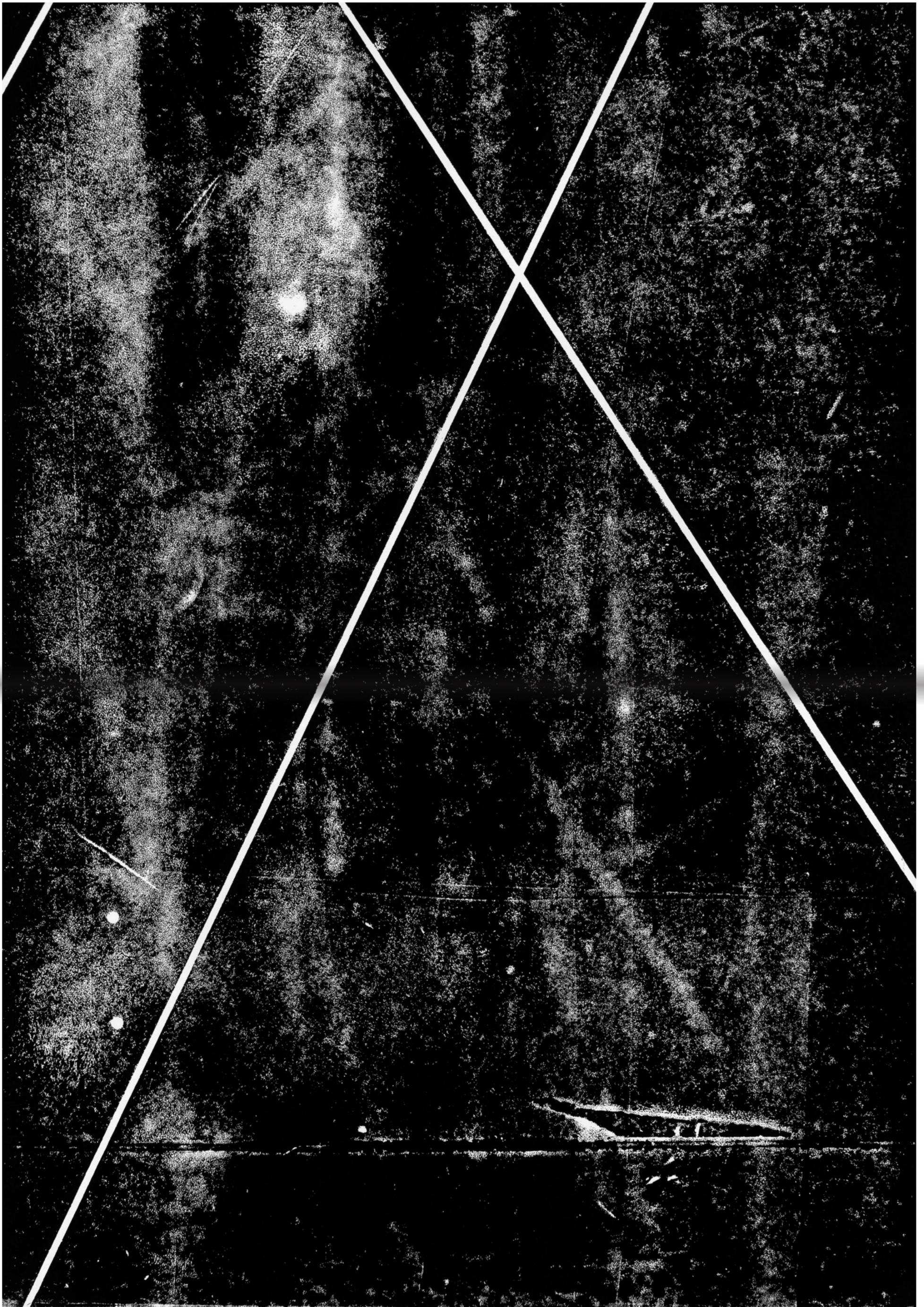
Linoleumboden im Atelier des Schleswig-Holstein-Hauses
der Hansestadt Rostock



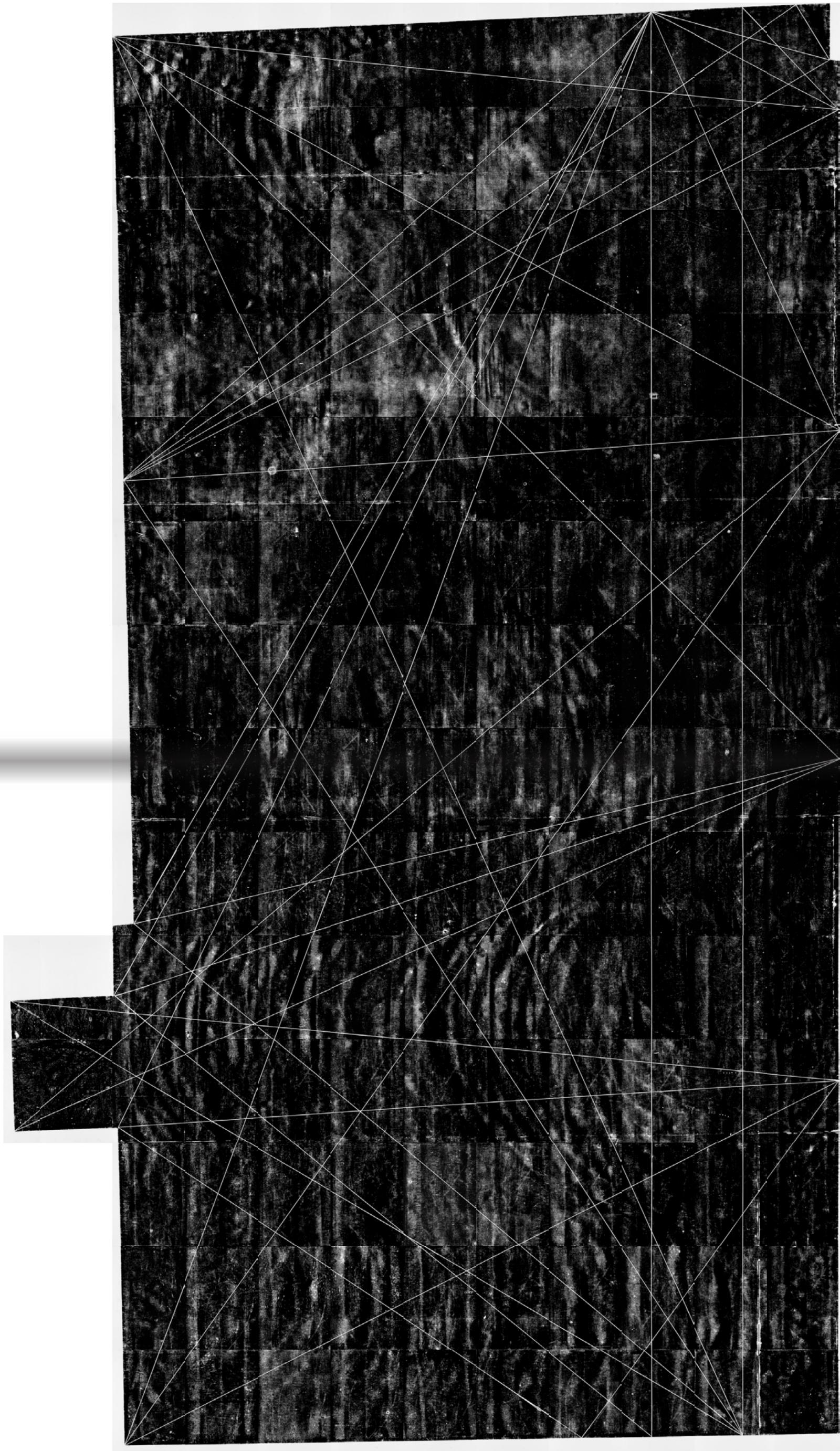
Der Boden des Ateliers im Schleswig-Holstein-Haus der Hansestadt Rostock diente als Druckstock für einen vollflächigen Linolschnitt. Inspiriert von der Zeichenserie *Interferenz* beschreiben die Linien des Motivs Raumkoordinaten, die Positionen von Fenstern, Türen, Kanten und Raumecken markieren und sich darüber hinaus unabhängig als Bild im Raum fortsetzen.
Die Bodenfläche wurde insgesamt in 144 Einzelbögen unterteilt und in einer einzigen Auflage gedruckt. Das Druckbild zeigt neben den geschnittenen Linien auch die Beschaffenheit und die Unebenheiten des Bodens sowie alle Arbeitspuren des seit 1995 genutzten Atelierbodens der Artist-in-Residence, wie zum Beispiel Klebstoff- und Farbreste, Schnitte, Bohrlöcher sowie Spuren vom Hämmern und Schrauben. Unmittelbar nach dem Druck wurde ein neuer Linoleumbelag verlegt und damit der Druckstock zerstört.

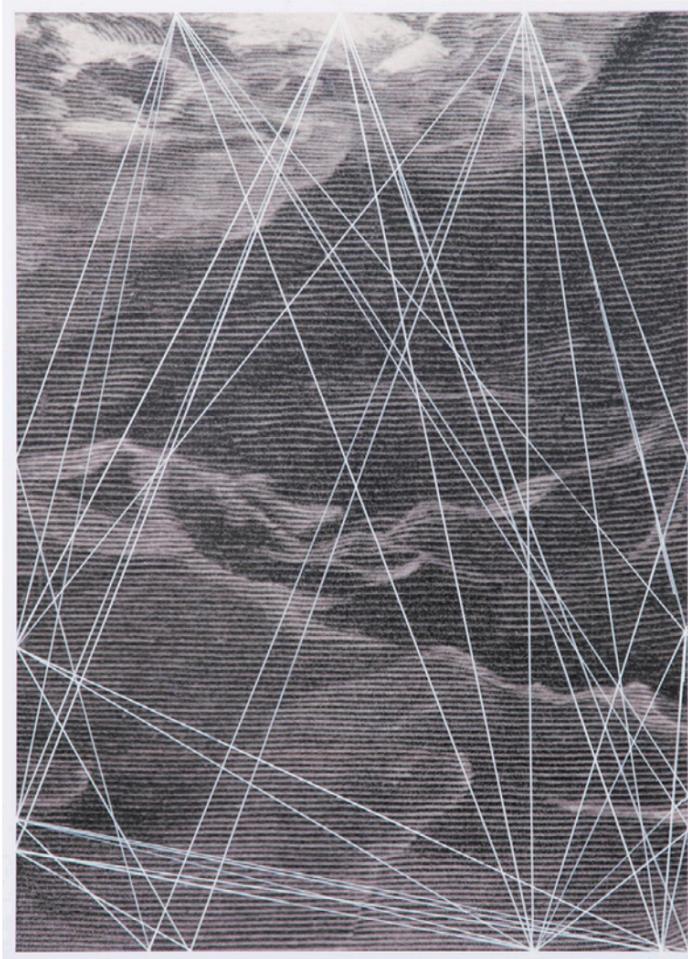
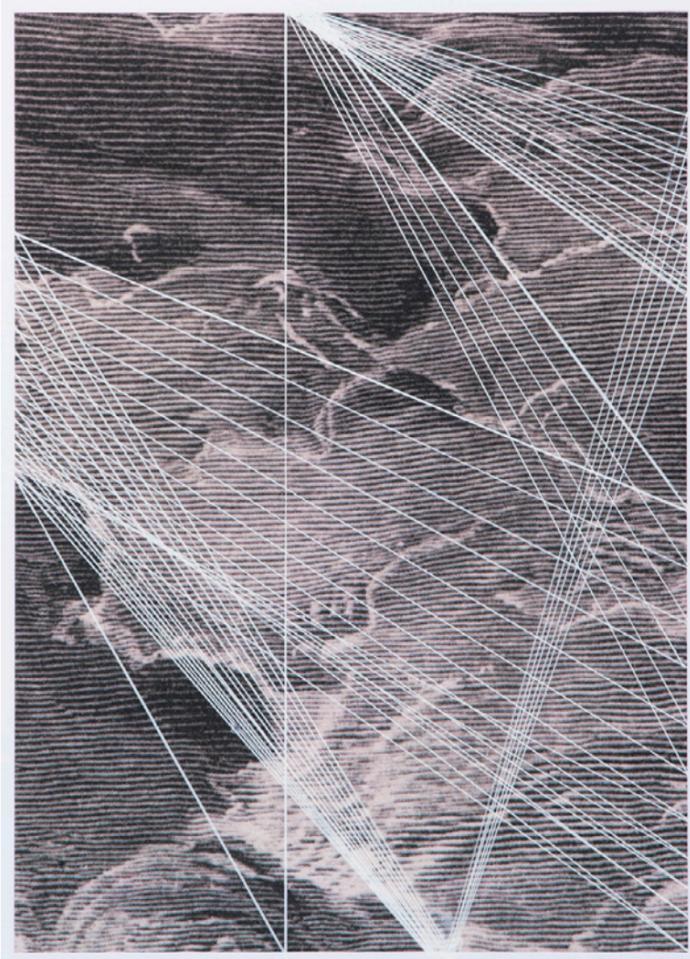
The floor of the studio in the Schleswig-Holstein-Haus der Hansestadt Rostock served as the printing block for a full-surface linocut. Inspired by the drawing series *Interferenz*, the lines of the motif depict spatial coordinates, mark the positions of windows, doors, edges, and corners of the room, and also continue beyond them independently as a picture in the space.
The floor surface was partitioned into a total of 144 individual sheets and printed in a single edition. The printed picture shows not only the cut lines, but also the texture and the unevenness of the floor, along with all the traces of work on the floor of the space, which has been used as a studio since 1995, such as remainders of adhesive and paint, cuts, drill holes, and traces of hammering and screwing. Directly after the printing, new linoleum flooring was laid and the printing block hence destroyed.





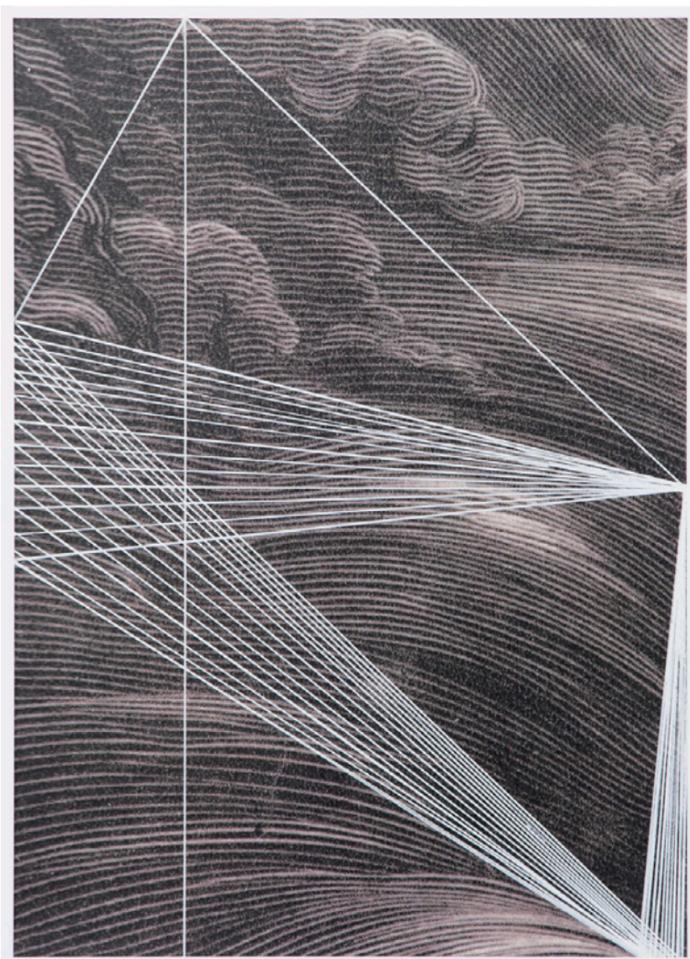
▲ **Interferenz SHH - 78** 2016
63 × 44 cm
Linoldruckfarbe auf Papier
Bogen Nr. 78 des Linolschnitts *Interferenz SHH*,
45 m² in 144 Einzelbögen





Interferenz IV, V, VI
2016

je 29,7 × 21 cm
Zeichnung, weiße Tusche auf Farbdruck



Zeichnungen mit weißer Tusche auf Ausschnitten aus Illustrationen des Grafikers Paul Gustave Doré (1832–1883) zur Dichtung *Der alte Matrose* von Samuel Taylor Coleridge. Die Ausschnitte sind vergrößert und zeigen Darstellungen von Wasser in der Technik des Tiefdrucks. Ohne den erzählerischen Kontext lassen sich diese Schraffuren nicht mehr eindeutig als Wasser lesen. Angelehnt an Karten, Kurs und Navigation loten die weißen gezeichneten Linien den neu entstandenen Bildraum aus.

Drawings with white ink on details of illustrations by the printmaker Paul Gustave Doré (1832–1883) for Samuel Taylor Coleridge's poem *The Rime of the Ancient Mariner*. The details are enlarged and show depictions of water in the technique of gravure printing. Without the narrative context, these hatchings can no longer clearly be read as water. Inspired by maps, routes, and navigation, the lines drawn in white fathom the newly created pictorial space.



BAFFLE
2015

8,5 × 5,5 × 4,2 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

KAI 10 | Arthena Foundation, Düsseldorf

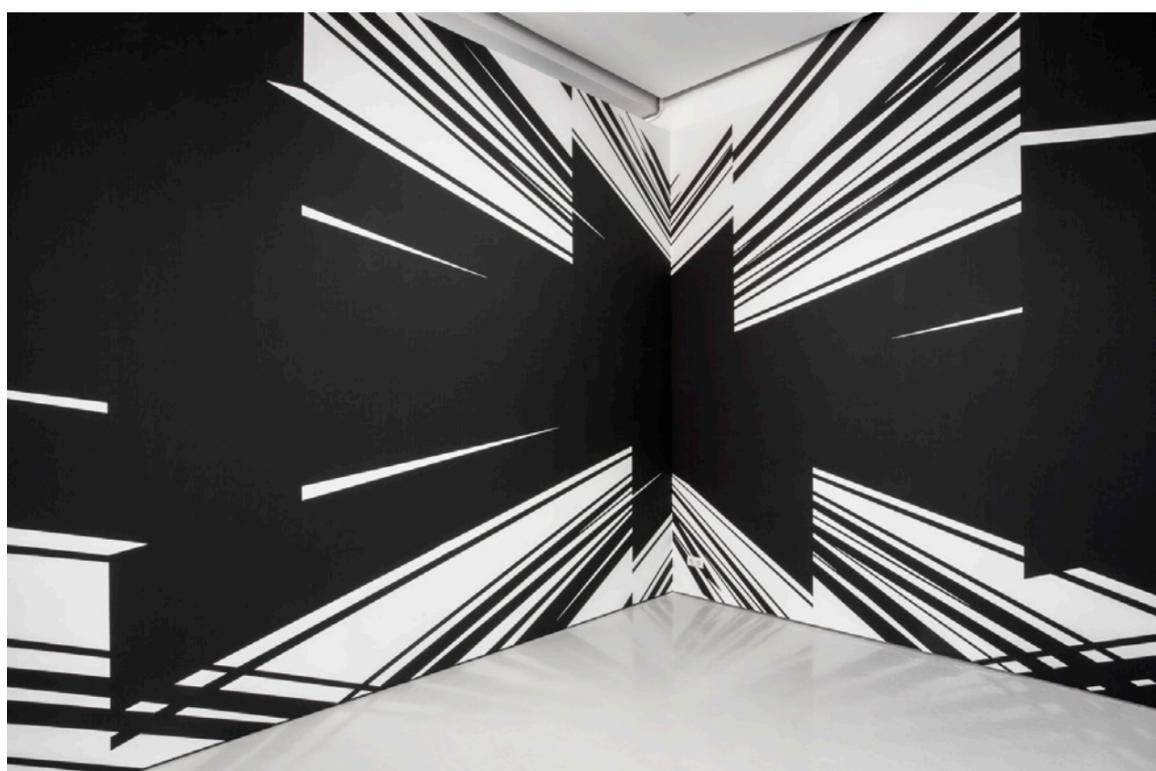
Broken Spaces
11.04. – 18.07.2015

Trennwand / technisch: Schallwand, Reflektor, Prallplatte

A device used to ... prevent the spreading of sound or light in a particular direction

Die Ausstellungsräume des KAI 10 | Arthena Foundation befinden sich in einem ehemaligen Speicher im Hafen von Düsseldorf. Charakteristisch sind die hohen Fenster mit den Rollgittern im Innern. In die offene Halle mit Stützen wurden an einigen Stellen zusätzlich Ausstellungswände eingebaut. Die gemalten Formen spannten sich jeweils über die Wandfläche zwischen zwei Stützen und umspielten räumlich einen der Eingänge.

The exhibition spaces of KAI 10 | Arthena Foundation are located in a former warehouse in the Port of Düsseldorf. The high windows with rolling grilles in the interior are characteristic. In the open hall with columns, additional exhibition walls have been installed at various positions. The painted forms respectively spanned the wall surface between two columns and played spatially around one of the entrances.





ABERRATION

2015

23 × 0,4 × 7,8 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe
produziert mit Unterstützung
des Marta-Fonds für neue Kunst

Marta Herford

(un)möglich! Künstler als Architekten
21.02. – 31.05.2015

**Abweichung, optischer Abbildungsfehler, Bildfehler /
Astronomie: kleine scheinbare Ortsveränderung aller
Gestirne, bei seitlicher Bewegung des Beobachters
verursacht durch die Endlichkeit der Lichtgeschwindigkeit**

*Optics: The failure of rays to converge at one focus because
of a defect in a lens or mirror / Astronomy: The apparent
displacement of a celestial object from its true position,
caused by the relative motion of the observer and the object*

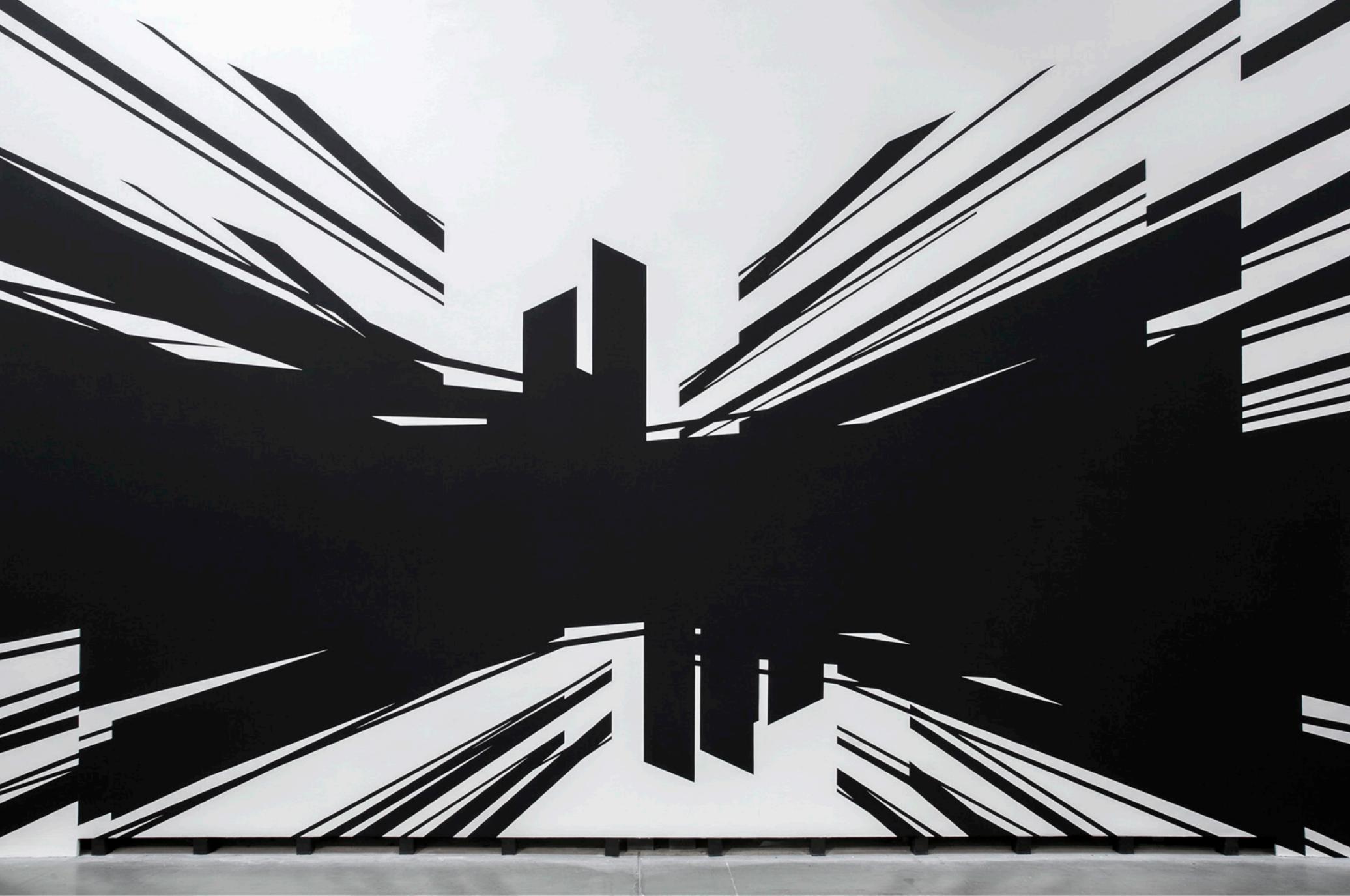
„Das Museum Marta Herford, entworfen von Frank Gehry, ist kein klassischer ‚White Cube‘. Nicht nur die Gebäudehülle ist amorph – auch die Ausstellungsräume im Gebäudeinneren haben fließende Formen, bewegte Linien und geschwungene Wände. Alles scheint in Bewegung zu sein. Die Komposition von ABERRATION bezieht sich auf vermeintliche Achsen und Symmetrien im Ausstellungsraum. Der Boden besitzt eine deutlich sichtbare Fuge, die in der Raummitte zwar gerade verläuft, aber dennoch weder mittig noch im rechten Winkel auf die Wand trifft. Direkt darüber, fast parallel zur Bodenfuge, ist ein Deckenträger angebracht, der die Decke unter dem Dachfenster stützt. Rechts und links von der Bodenfuge befinden sich zwei rechteckige Durchgänge, die mit 4,50 Meter ungewöhnlich hoch sind. Oben wird die Wand von schräg abfallenden Decken eingefasst, an den beiden Seiten von entgegengesetzt gekrümmten Wänden und unten von einem schmalen, schwarzen Lüftungsschacht. Durch zwei große Dachfenster fällt von oben Tageslicht in den Raum. ABERRATION besteht ausschließlich aus geraden Linien und Formen. Die Arbeit spannt sich als fiktive räumliche Struktur über die gesamte Wand und macht die architektonischen Eigenarten des Raumes deutlich. Sie endet im oberen Drittel, wo die bis dahin vertikale Wand auf einmal anfängt, sich stark nach hinten zu wölben. Zudem reicht die Raum-Zeichnung 40 Zentimeter tief in die beiden Durchgänge hinein. Damit markiert sie den Hohlraum, der sich zwischen den kulissenhaften, geschwungenen Ausstellungswänden und der dahinterliegenden tragenden, orthogonalen Betonwand des Gebäudes befindet.“

‘The Museum Marta Herford, designed by Frank Gehry, is not a classic “white cube”. Not only the building envelope is amorphous—the exhibition spaces inside the building also have flowing forms, animated lines, and curved walls. Everything seems to be in motion. The composition of ABERRATION makes reference to the presumed axes and symmetries in the exhibition space. The floor has a clearly visible joint, which runs straight through the centre of the space, but nonetheless meets the wall neither centrally, nor at a right angle. Directly above it, almost parallel to the floor joint, a ceiling girder is installed to support the ceiling under the roof window. To the right and left of the floor joint are two right-angled passageways, which, at 4.5 metres, are unusually high. The wall is framed at the top by sloping ceilings, on the two sides by curved walls opposite one another, and at the bottom by a narrow, black ventilation shaft. Daylight falls into the space through the two large roof windows. ABERRATION consists exclusively of straight lines and forms. The work is spanned as a fictitious spatial structure over the entire wall and makes the architectural particularities of the space clear. It ends in the upper third, where the wall, vertical up to this point, suddenly begins to curve strongly backwards. The Room-Drawing also extends forty centimetres into the two passageways. It therefore marks the hollow space that is found between the stage-like, curved exhibition walls and the load-bearing, orthogonal concrete wall of the building behind them.’

Excerpt from the talk ‘Crossing the Border between Art and Architecture’ by Anne Schloen, 15 November 2015, *(PLACE) by method*, Tokyo, Japan

Auszug aus dem Vortrag ‚Crossing the Border Between Art and Architecture‘ von Anne Schloen, 15. November 2015, *(PLACE) by method*, Tokio, Japan







TRANSIENT
2015

26 × 4,6 × 3,1 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

**Übergang / flüchtige Erscheinung / von kurzer Dauer /
Störsignal / der Durchreisende**

Lasting only for a short time; impermanent /
A momentary variation in current, voltage, or frequency /
A person who is staying ... in a place for only a short time

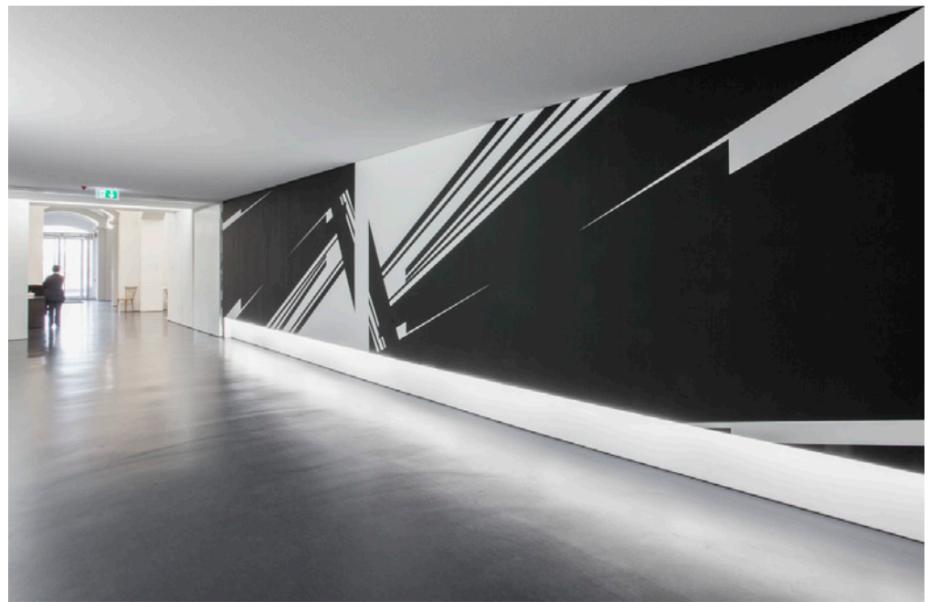
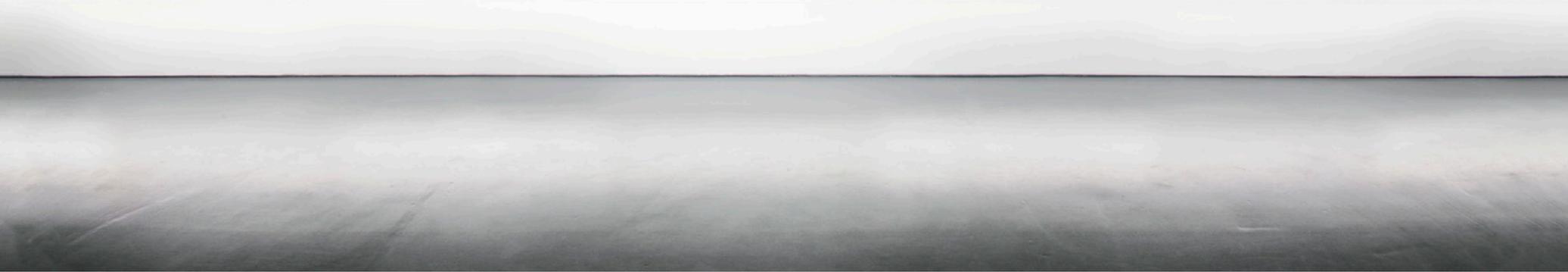
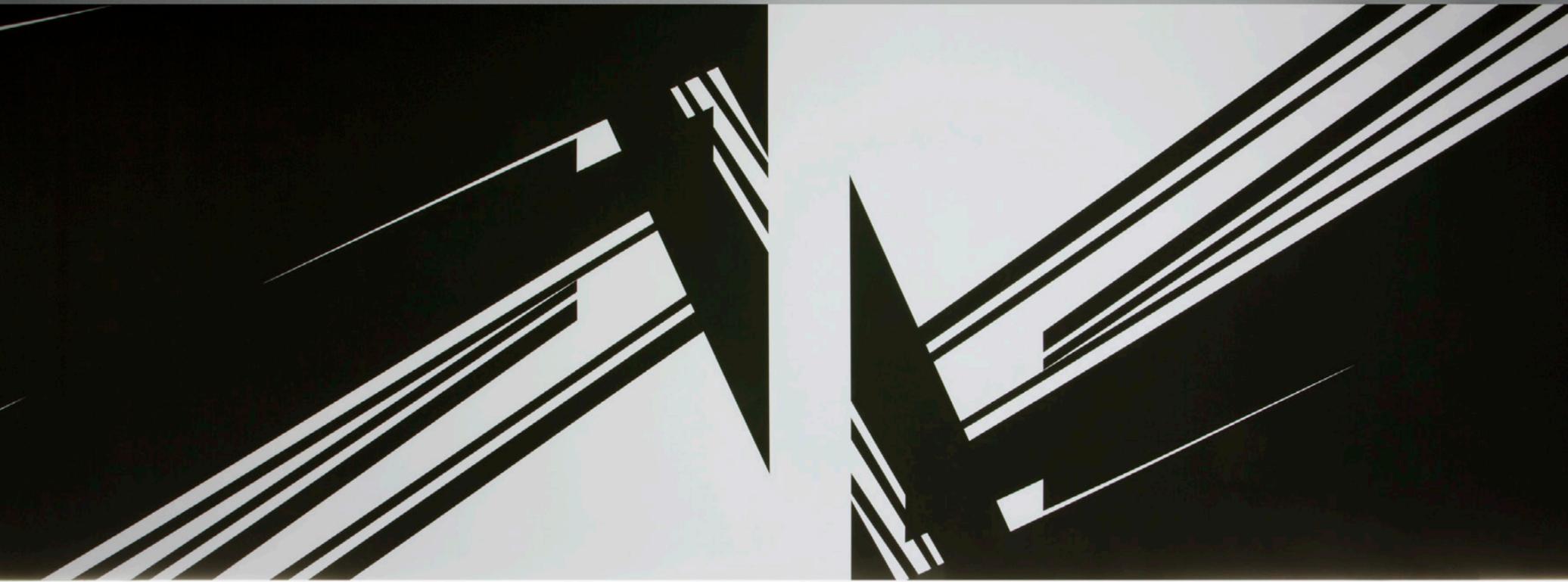


Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen

*o. T. (ohne Titel) – Stipendiatinnen und Stipendiaten 2014
des Künstlerhauses Schloss Balmoral und des Landes
Rheinland Pfalz
08.02. – 12.04.2015*

Das Arp Museum Bahnhof Rolandseck in Remagen besteht aus dem klassizistischen Bahnhofsgebäude und dem etwas oberhalb gelegenen Neubau des amerikanischen Architekten Richard Meier. Ein Tunnel führt unter den beiden Gleisen des Bahnhofs Rolandseck hindurch und verbindet die Ausstellungsräume im Bahnhofsgebäude direkt mit den Ausstellungsräumen im Neubau. Die Spiegelachse der Formen der Wandmalerei im Tunnel markierte genau die Mitte zwischen den beiden Gleisen. Entsprechend der gegenläufigen Fahrtrichtung der Züge wurden auch die schwarzen Formen an der Achse gespiegelt und gedreht. Die beiden gegenüberliegenden Tunnelwände waren exakt identisch bearbeitet, sodass die Wandmalerei räumlich skulptural präsent wurde. Die Formen verbildlichten die im Tunnel deutlich hörbaren und spürbaren Zuggeräusche und deren akustische Ausdehnung im Raum des Tunnels. Sie führten den Besucher in den Tunnel hinein und begleiteten ihn durch ihn hindurch.

The Arp Museum Bahnhof Rolandseck in Remagen consists of the Classicist train station building and the new building by the American architect Richard Meier that is situated somewhat above it. A tunnel leads under the two tracks of the Rolandseck train station and directly connects the exhibition spaces in the train station building with the exhibition spaces in the new building. The mirror axis of the forms of the wall painting in the tunnel marked the exact centre between the two tracks. Corresponding to the opposite directions of travel of the trains, the black forms were also mirrored and rotated on their axis. The two opposite tunnel walls were processed in an exactly identical way, making the wall painting become present in a spatially sculptural way. The forms visualized the noises of trains, which are clearly audible and perceptible in the tunnel, and their acoustic extension in the space of the tunnel. They led visitors into the tunnel and accompanied them through it.





DEVIATION
2014

5,5 × 7 × 4 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Made in Balmoral, Bad Ems

DEVIATION
01.11. - 21.12.2014

Navigation: Abweichung der Magnetnadel vom geografischen Nordpol / **Schiff-, Luftfahrt:** Abweichung, Ablenkung, Abtrieb

The action of departing from an established course or accepted standard / *Navigation:* The error of a magnetic compass, as that of a ship, on a given heading as a result of local magnetism / *Optics:* Also called deflection, the bending of rays of light away from a straight line

Die große Fensterfront des ehemaligen Ladenlokals in der Einkaufsstraße von Bad Ems ermöglicht den Blick in den Ausstellungsraum und damit die Sichtbarkeit der Arbeit auch aus der Distanz. Die weiße, türgroße Aussparung, die links auf der zentralen Wand zu sehen war, markierte einen ehemaligen Durchgang in die dahinterliegenden Räume, der geschlossen wurde. Auf jeder Wand befand sich umlaufend das gleiche Motiv, was eine rotierende Bewegung im Raum suggeriert.

The large window facade of the former store on the shopping promenade of Bad Ems facilitates a view into the exhibition space and hence also the visibility of the work from a distance. The white, door-size opening that was visible to the left of the central wall marked a former passageway to the rooms located behind it, which was sealed up. The same motif was found circumferentially on every wall, thus suggesting a rotating movement in the space.





TURN
2013

7,5 × 5,95 m (Vorder- und Rückseite der Wand),
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Georg Kolbe Museum, Berlin

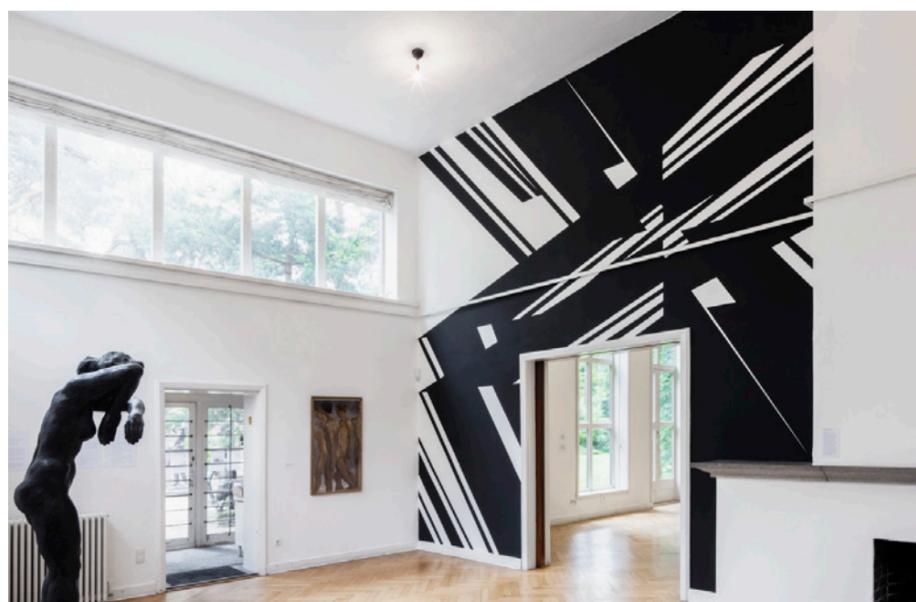
Farbe Raum Farbe – Farbe und Raum
in der zeitgenössischen Kunst
21.06. – 25.08.2013

**Wende / Wendung / Windung / Drehung / Umdrehung /
Musik: Doppelschlag**

An act of moving something in a circular direction round an axis or point / A change of direction when moving /
Music: A melodic ornament consisting of the principal note with those above and below it

Die Wand im ehemaligen Atelier- und Wohnhaus des Bildhauers Georg Kolbe trennt die beiden früheren Atelierräume, die heute für Ausstellungen genutzt werden. Der Durchgang zwischen den zwei Räumen wurde nicht mittig angelegt. Links und rechts führen weitere Türen in die angeschlossenen Räume. Auf halber Höhe ist eine historische Hängeschiene aus Metall fest vor der Wand installiert. Durch die Lichtdecke und durch die großen Fenster fällt großzügig Licht in den Raum. TURN griff diese räumlichen Bezüge auf. Die Vorder- und Rückseite der Trennwand zwischen den beiden Ausstellungsräumen waren mit dem gleichen Motiv bearbeitet. Die Wand wurde als Volumen markiert und wird dadurch zu einer Skulptur im Gebäude.

The wall in the former studio and residence of the sculptor Georg Kolbe separates the two former studio spaces, which are today used for exhibitions. The passageway between the two spaces was not laid out in the centre. Other doors to the left and right lead to the closed spaces. A historical metal hanging track is installed permanently about halfway up in front of one wall. A generous amount of light falls into the space through the illuminated ceiling and the large windows. TURN took up these spatial references. The front and rear sides of the partition wall between the two exhibition spaces were processed with the same motif. The wall was marked as a volume and hence became a sculpture in the building.



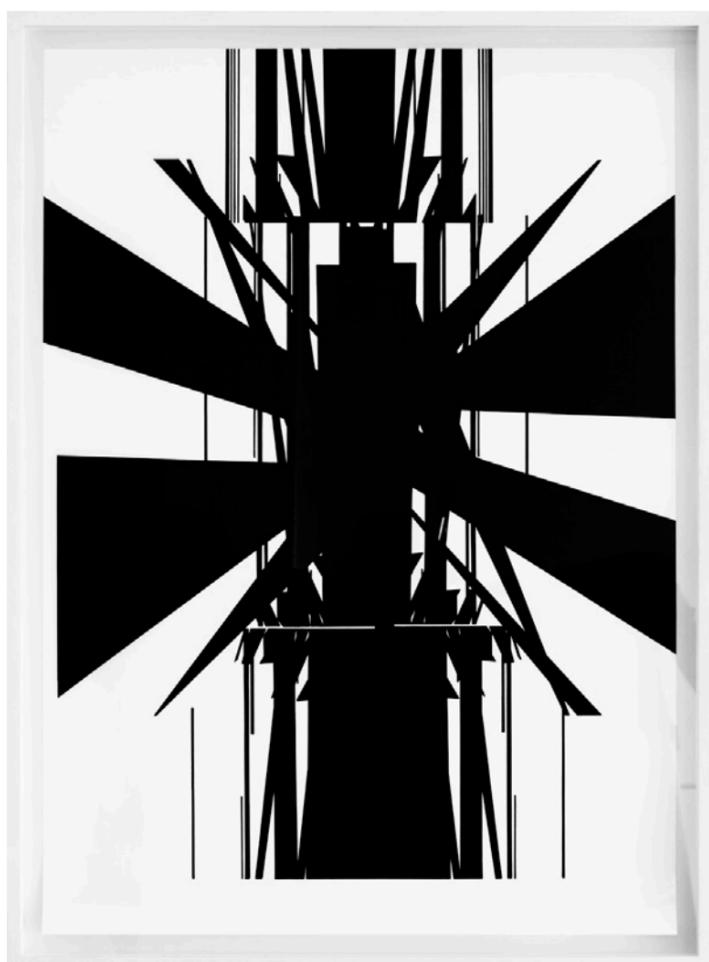


Framed Spaces

▼ **FS 098 (Framed Spaces)** 2013
91,5 × 65 cm
Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film

▲ Galerie AJLart, Berlin

Without a Sound
13.04. - 18.05.2013



Die Zeichnungen der Reihe *Framed Spaces* entstammen dem Arbeitsprozess der Raum-Zeichnungen. Das Bild, ursprünglich an und für einen konkreten Ort entwickelt, wird von diesem isoliert und im zweidimensionalen Medium der Zeichnung weiter untersucht. Die verwendeten Materialien sind gewöhnliche Edding-Tusche, die im Alltag zur Markierung verwendet wird, sowie Backlit-Folie für Leuchtkästen, die einen massiven Einsatz in der Außenwerbung findet. Das Trägermaterial ist so gewählt, dass es die Markertusche nicht aufsaugt, sondern diese nur auf der Oberfläche trägt, um die Zweidimensionalität noch zu betonen. Die zweckentfremdete Verwendung des Materials verleiht den Zeichnungen auf den ersten Blick den Eindruck eines ‚reproduzierten‘ Prints. Bei genauerer Betrachtung sind jedoch deutliche malerische und handwerkliche Spuren des Zeichnens zu erkennen. Die stark spiegelnden Oberflächen von Trägermaterial, Edding-Tusche und Rahmenglas sind bewusst gewählt. Die Reflexionen und Spiegelungen des Umraumes stören die gewohnte Betrachtung und erzwingen einen räumlichen Wechsel der Blickposition, um das Bild wahrnehmen zu können.

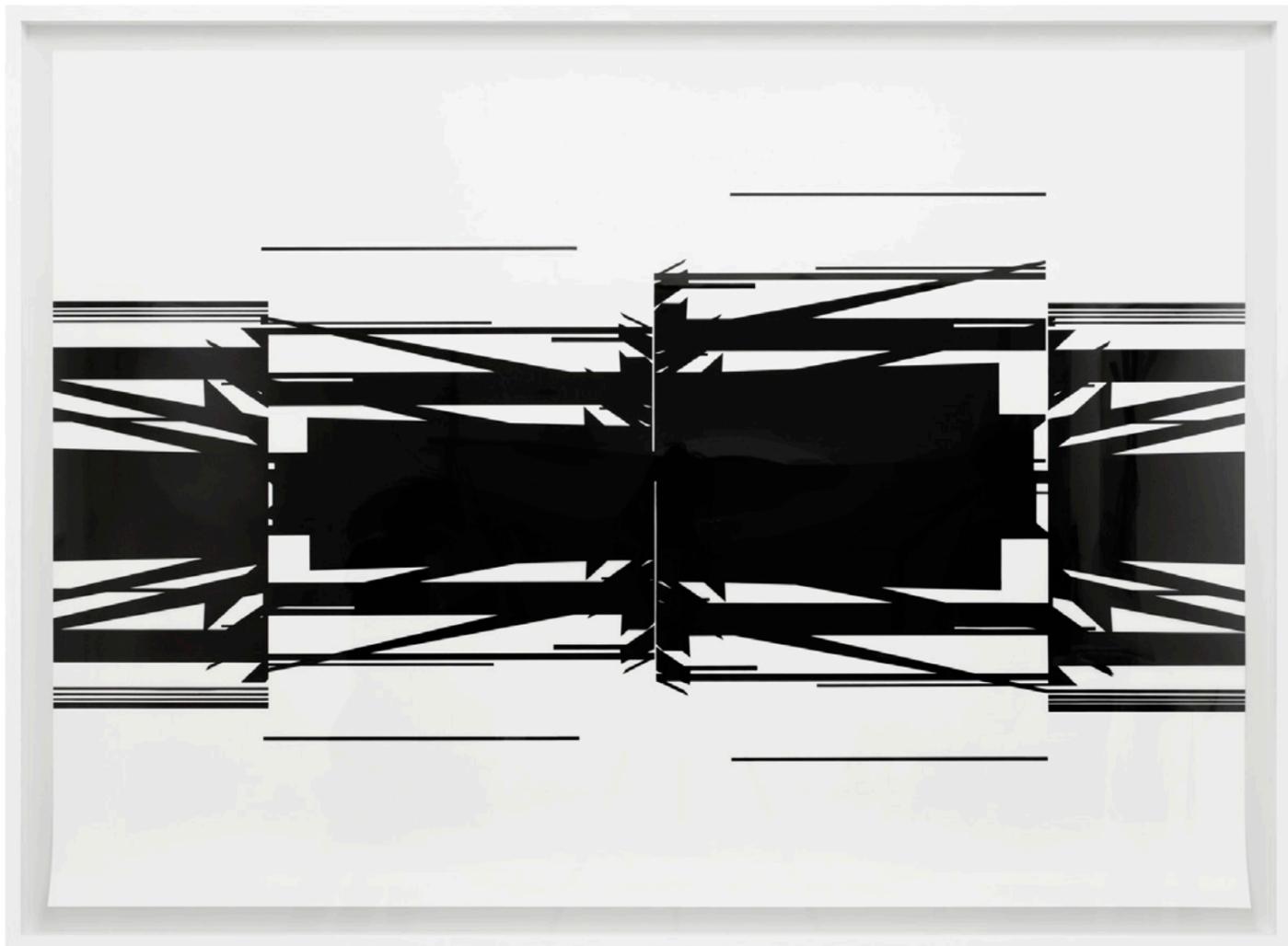
The drawings in the series *Framed Spaces* come from the process of working on the Room-Drawings. The picture, originally developed for a concrete location, is isolated from it and examined further in the two-dimensional medium of drawing. The materials employed are common Edding marker ink, which is used for marking things in day-to-day life, and backlit film for light boxes, which finds widespread use in outdoor advertising. The carrier material was chosen because it does not absorb the marker ink, but instead only carries it on the surface and hence emphasizes the two-dimensionality. The use of the material for a different purpose than usual at first glance gives the drawings the impression of being a 'reproduced' print. Upon closer examination, it is possible to clearly recognize the painterly and manual traces of drawing. The highly reflective surfaces of the carrier material, Edding ink, and frame glass are selected intentionally. The reflections and mirroring of the surroundings disrupt normal viewing and force the beholders to change their position in space in order to be able to perceive the picture.



▼ **FS 090 (Framed Spaces)** 2013
110 x 152,5 cm
Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film

▲ Galerie AJLart, Berlin

Without a Sound
13.04. - 18.05.2013





REVERBERATION

2011

5 × 2,9 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

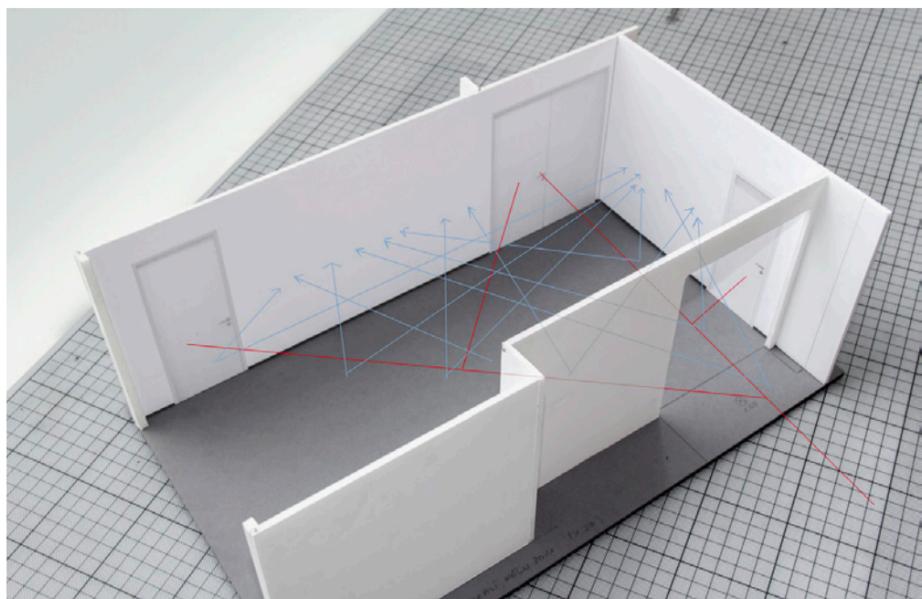
Echo, Hall, Nachklang / *technisch*: Resonanz, Nachhall

Prolongation of a sound; resonance /
Usually reverberations: A continuing effect; a repercussion

Dominium Köln, Generali Deutschland AG
seit September 2011

Der Vorraum zu dem Besprechungs- und zum Speiseraum der Vorstandsetage der Generali Deutschland AG im Dominium Köln wird über einen offenen Zugang vom Flur aus erreicht. Es ist ein Verbindungs- und Durchgangsraum, ein Ort mit kurzer Verweildauer und gerichteter Bewegung. Eine über die gesamte Raumbreite ausgedehnte Fensterfront bildet eine Verbindung nach außen und lässt Tageslicht einfallen. Die Wandmalerei nimmt Bezug auf Architektur, Bewegungsrichtungen und den Raum als Ort der Kommunikation. Bildimmanente Perspektiven und Richtungen verweisen auf die angrenzenden Räume und markieren die Position der die beiden Räume trennenden Wand.

The anteroom to the meeting and to the dining room on the executive floor of Generali Deutschland AG in the Cologne Dominium can be reached from the corridor via an open passageway. It is a connecting and transit space, a place for brief sojourns and directed movement. Windows that extend over the entire width of the space form a connection towards the outside and let daylight enter. The wall painting takes up the architecture, directions of movement, and the space as a place for communication. Perspectives and directions inherent to the drawing make reference to the adjoining rooms and mark the position of the wall that partitions the two spaces.





ECHO CHAMBER

2011

30,5 × 10 × 2,85 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

KunstVerein Ahlen

ECHO CHAMBER
10.04. - 15.05.2011

Hallraum, Nachhallraum, Echokammer

An enclosed space where sound reverberates

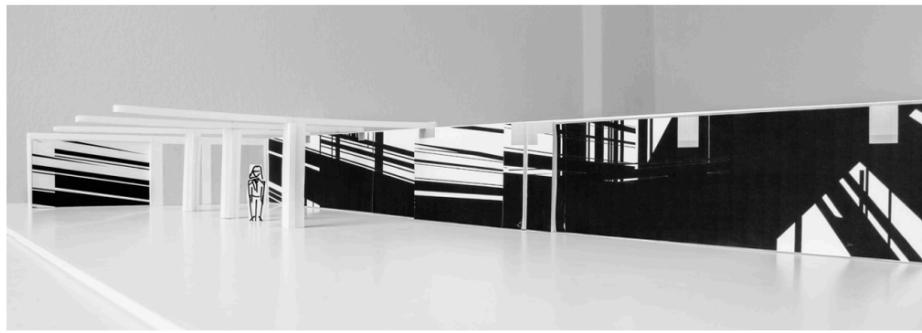
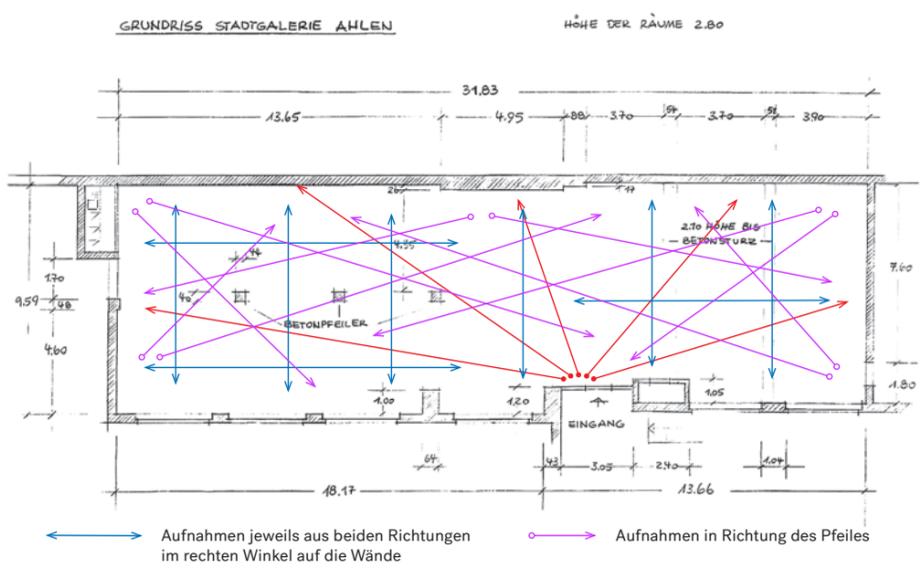
„Die Proportionen des Ausstellungsraumes vom KunstVerein Ahlen sind ungewöhnlich: 30 Meter lang, aber nur 10 Meter breit und lediglich 2,80 Meter hoch. Es ist ein extrem flacher und langgestreckter Raum, in den nur von einer Seite, durch eine lange Fensterfront, Tageslicht fällt. Der Boden besteht aus einer durchgehend hellgrauen Fläche, die ganz leicht reflektiert. Weiße Neonröhren leuchten den gesamten Raum gleichmäßig aus. Architektonische Elemente bestimmen und akzentuieren den Raum. Die außergewöhnlich niedrige Decke wird von auffälligen, sehr massiven Unterzügen dominiert, die ein durchlaufendes Raster bilden und den Raum in einzelne Segmente gliedern. Auf den Wänden sind in unregelmäßigen Abständen senkrechte Absätze und Vorsprünge vorhanden, die dem Raum eine Art Rhythmus verleihen. Dezentral stehen in der einen Raumhälfte drei Säulen. Auf den ersten Blick erinnert die Architektur des Raumes an ein Parkdeck in einem Parkhaus. Tatsächlich aber handelt es sich um zwei einzelne Räume in der zweiten Etage einer ehemaligen Schuhfabrik, die zu einem Raum zusammengefügt worden sind. Wesentliches Merkmal des Ausstellungsraumes ist seine besondere Akustik, die durch die vielen glatten, den Schall reflektierenden Oberflächen und die niedrige Decke bedingt ist. Geometrie, Asymmetrie, Rhythmus, Reflexion, Resonanz – in ihrer Raum-Zeichnung ECHO CHAMBER reagiert Christine Rusche visuell auf den Ausstellungsraum mit seiner stark strukturierenden Architektur und seiner spezifischen Raumakustik.“

‘The proportions of the exhibition space of the KunstVerein Ahlen are unusual: 30 metres long, but only 10 metres wide, and just 2.8 metres high. It is an extremely flat and elongated space, into which daylight only falls from one side, through a long window facade. The floor consists of a continuous light-grey surface that is just slightly reflective. White neon tubes evenly illuminate the entire room. Architectural elements define and accentuate the space. The unusually low ceiling is dominated in a striking way by quite massive beams, which form a continuous grid and structure the space into individual segments. There are vertical recesses and protrusions at irregular intervals along the walls, which give the space a sort of rhythm. Three columns stand decentralized in one half of the space. At first glance, the architecture of the space calls to mind a parking level in a multistorey car park. However, it is actually two separate rooms on the second floor of a former shoe factory that were joined to create one space. A key characteristic of the exhibition space is its special acoustics, determined by the many smooth surfaces that reflect sound and the low ceiling. Geometry, asymmetry, rhythm, reflection, resonance—in her Room-Drawing ECHO CHAMBER, Christine Rusche reacted visually to the exhibition space, with its highly structuring architecture and specific room acoustics.’

Excerpt from the opening speech by the curator Anne Schloen at the KunstVerein Ahlen, 10 April 2011

Auszug aus der Eröffnungsrede der Kuratorin Anne Schloen im KunstVerein Ahlen, 10. April 2011









JUNCTION

2011

15,3 × 5,3 × 3,3 m / 4,6 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Kranbau Eberswalde / Kirow Ardelt GmbH,
Niederlassung Eberswalde

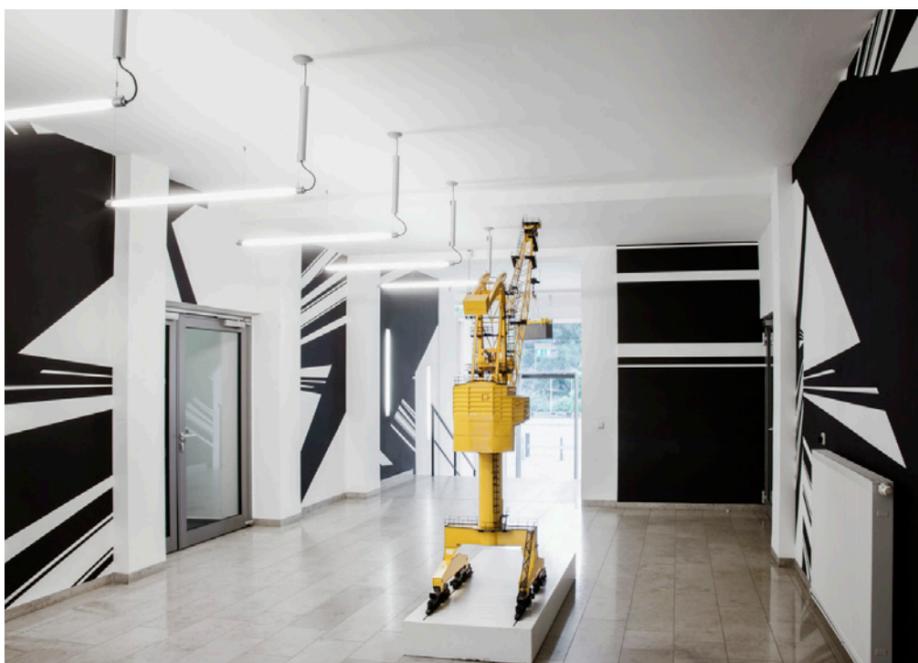
seit Januar 2011

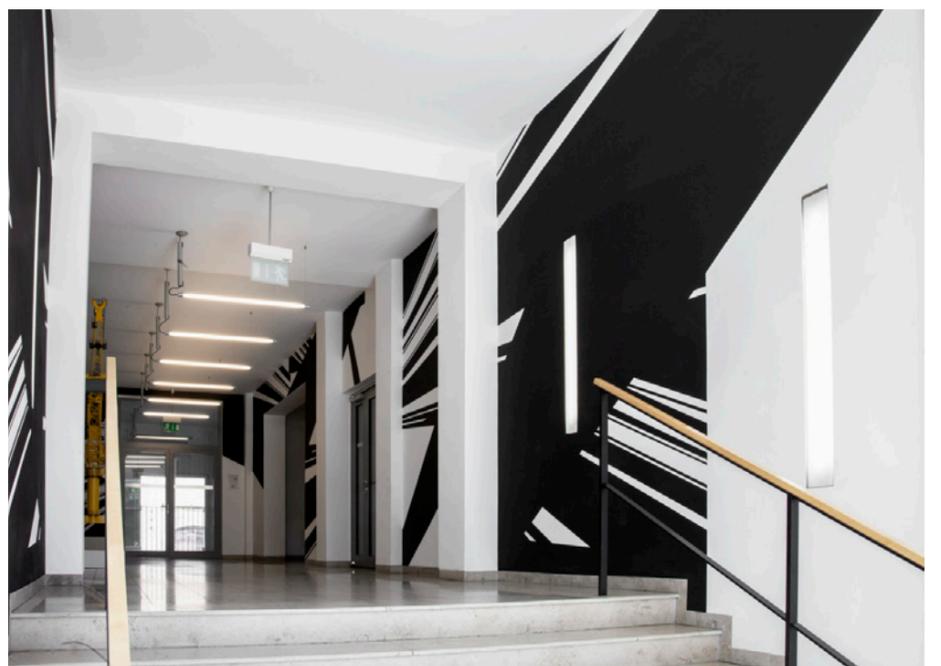
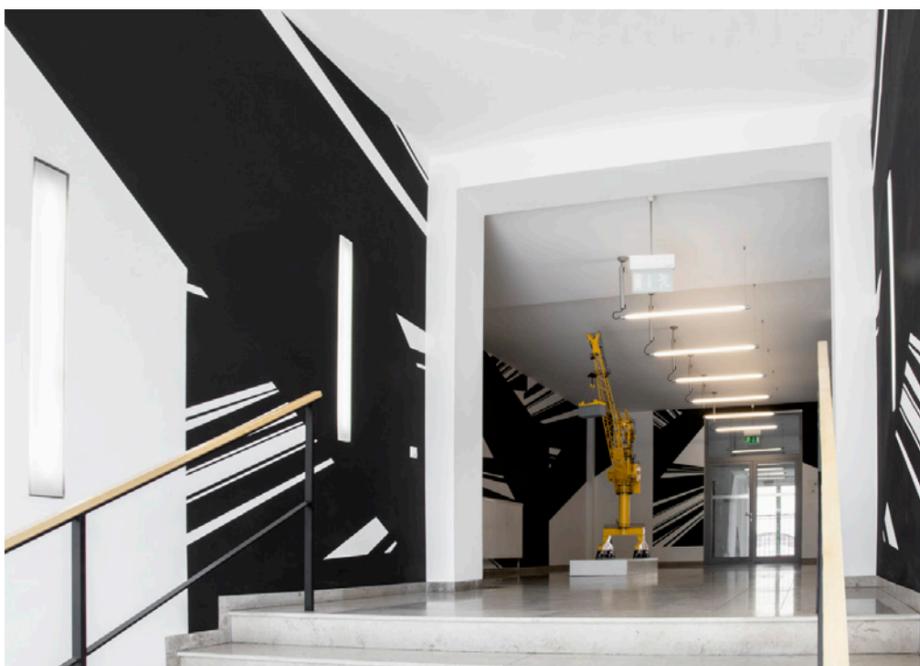
Abzweig / Anbindung / Gabelung / Kreuzung /
Knotenpunkt / Zusammenfluss / Zusammenführung

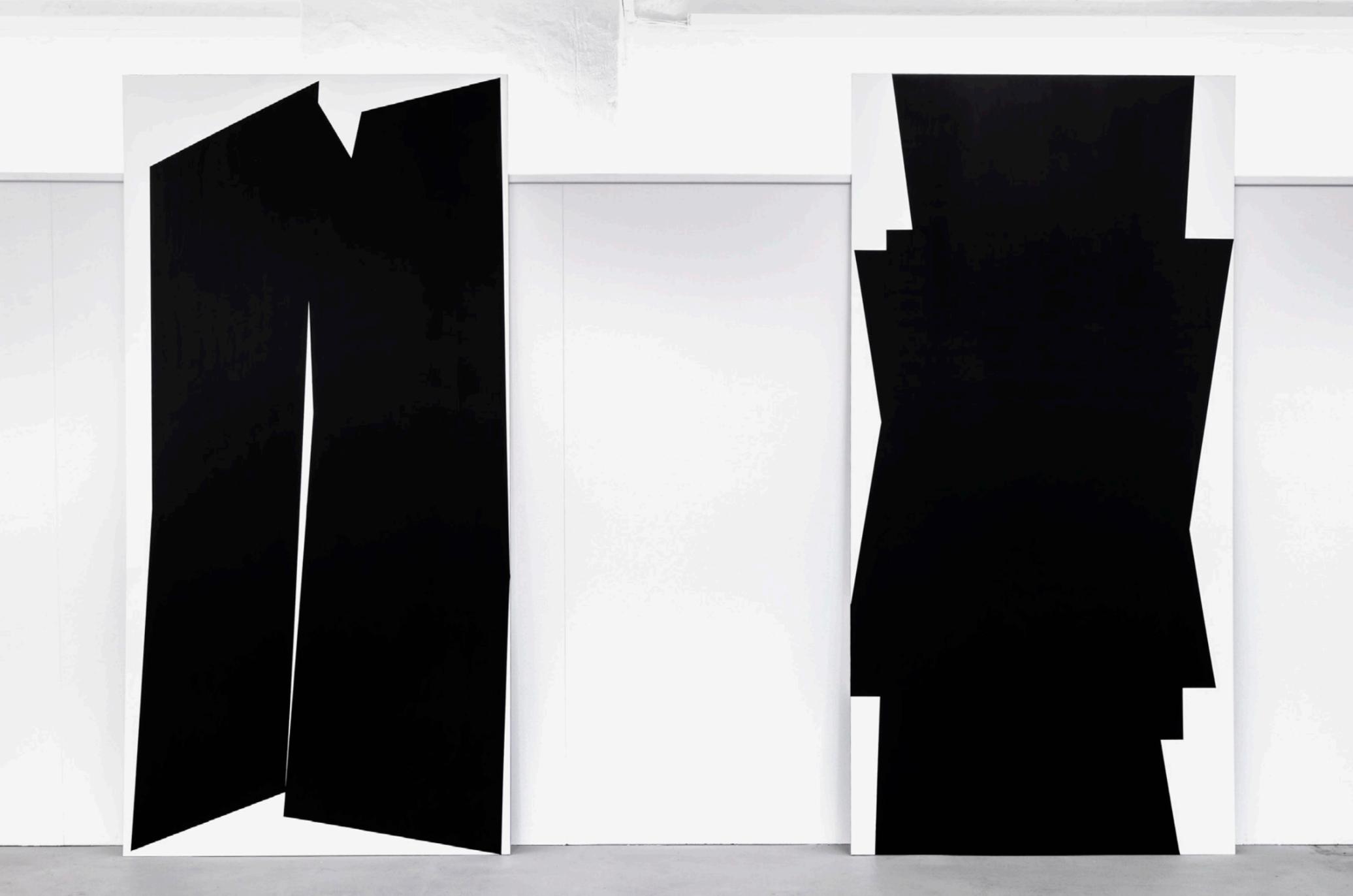
A point where two or more things are joined /
The action or fact of joining or being joined

Der Eingangsbereich des Firmengebäudes in Eberswalde gliedert sich in einen hohen Vorraum mit Glasfront auf Erdgeschossniveau und eine Eingangshalle, die über eine offene Treppe zu erreichen ist. In diesem oberen Teil des Eingangsbereiches führen Zugänge in den linken und rechten Gebäudeflügel und in die oberen Stockwerke. Der Raum hat somit eine Verteilerfunktion. Architektonisch ist er stark gegliedert mit Wandvorlagen und -versprüngen, Deckenträgern, Durchgängen, Türen und einem offenen Nebenraum. In der Eingangshalle stehen zwei große Kranmodelle, die auf den Sitz der Firma Kranbau Eberswalde / Kirow Ardelt GmbH hinweisen.

The entrance area of the company building in Eberswalde is structured to form a high foyer with a glass facade on the ground-floor level and an entrance hall that can be reached via an open staircase. In this upper part of the entrance area, entryways lead to the left and right wings of the building, as well as to the upper storeys. The space therefore has a distribution function. Architecturally, it is highly structured through wall recesses and protrusions, ceiling girders, passageways, doors, and an open side room. Two large model cranes that make reference to the headquarters of the company Kranbau Eberswalde / Kirow Ardelt GmbH stand in the entrance hall.







o. T. (Malerei) I, II
2009

305 x 150 cm (industrielles Herstellungsformat der Platten, unbearbeitet)
Industrielack matt (geschüttet und gerakelt)
auf Alu-Dibond-Platte

▼ Thermen am Viehmarkt, Trier

*o. T. (ohne Titel) – Stipendiatinnen und Stipendiaten 2014
des Künstlerhauses Schloss Balmoral und des Landes
Rheinland-Pfalz
25.04. – 21.06.2015*

Die drei Meter hohen Alu-Dibond-Tafeln mit formatfüllenden Formen aus mattschwarzem Industrielack sind an der Schnittstelle von Malerei und Objekt angesiedelt. Die ‚Bilder‘ stehen auf dem Boden und sind nur leicht an die Wand gelehnt. Das empfindliche, schwere Trägermaterial Alu-Dibond ist im Herstellungsformat belassen, so wie es die Produktion verlässt: unbearbeitet und nicht versteift. Die großflächigen schwarzen Formen haben scharf umrissene Konturen. Im Kontrast dazu wurde die Lackfarbe liegend auf die Platten geschüttet und mit einem Raker in einer großzügigen Bewegung in vertikaler Richtung in die Form verteilt. Die Spur dieser Bewegung ist im Farbauftrag deutlich erkennbar.

The three-metre-high Alu-Dibond panels with format-filling shapes in matte, black industrial lacquer are situated at the interface of painting and object. The 'pictures' stand on the floor and are leaned only lightly against the wall. The sensitive, heavy carrier material Alu-Dibond is left in the manufactured format just as it left production: untreated and unstiffened. The large-format black shapes have sharply outlined contours. In contrast to this, the lacquer was poured onto the panels while they were lying on the floor and distributed in the form with a large-scale motion in a vertical direction using a squeegee. The trace of this movement is clearly recognizable in the application of the lacquer.





FLUTTER
2009

zweiteilig, je 4 × 0,3 × 2,65 m, einseitig mit
eingeschliffener Unschärfe, Wandmalerei,
PVAC-Wandfarbe

Tonhöschwankung / technisch: Flatterschwingung

Electronics: Rapid variation in the pitch or amplitude of
a signal, especially of recorded sound / A repetitive echo
set up by parallel reflecting surfaces



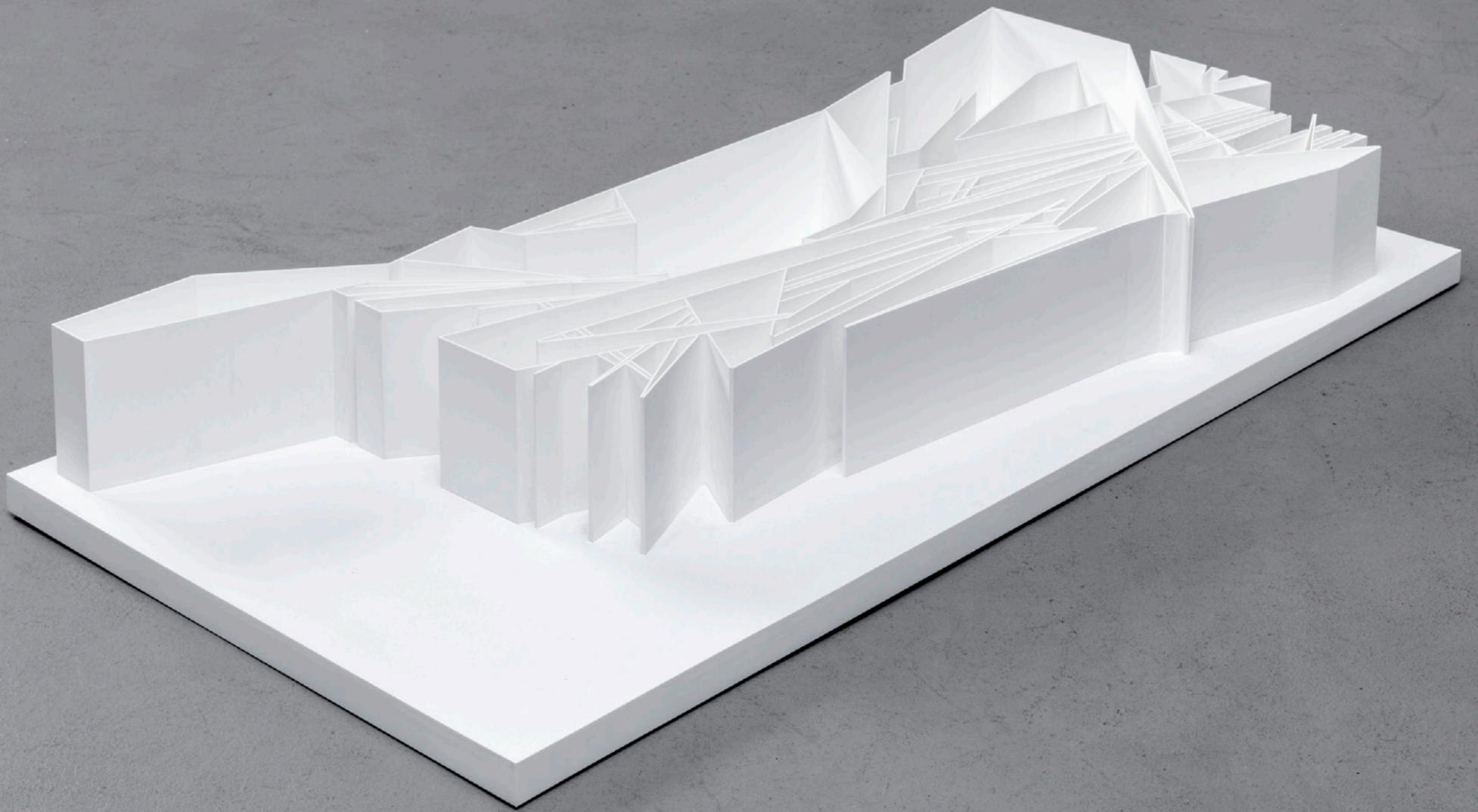
REALACE, Berlin

Whiteout
27.11.2009 – 12.02.2010

Die Arbeit **FLUTTER** bestand aus zwei beweglichen Wandelementen, die im jeweiligen Ausstellungskontext flexibel eingesetzt werden konnten. Für die Ausstellung *Whiteout* wurden sie zueinander mit räumlichem Bezug arrangiert und insgesamt skulptural bearbeitet. Die Außenseiten trugen dabei jeweils das gleiche Motiv, in leichter Versetzung. Nachträglich wurden auf einer Seite Unschärfen in das Motiv geschliffen und damit die gewohnte Schärfe der gemalten Konturen aufgebrochen. Der Ausstellungstitel *Whiteout* nimmt Bezug auf die Bezeichnung für extreme Tagesbeleuchtung bei bedecktem Himmel über verschneiten Gebieten, die durch wiederholte diffuse Reflexion des Lichtes zwischen der Erdoberfläche und der Wolkenunterseite vor allem in polaren Gebieten und auf höheren verschneiten Bergen zu beobachten ist. Die Unebenheiten der schneebedeckten Erdoberfläche und die Umrisse des Horizontes sind nicht zu erkennen, sodass das Orientierungsvermögen und die Fähigkeit, Entfernungen abzuschätzen, verlorengehen können.

The work **FLUTTER** consists of two movable wall elements that could be deployed flexibly depending on the exhibition context. For the exhibition *Whiteout*, they were arranged vis-à-vis one another with a spatial reference and processed sculpturally as a whole. The exterior sides therefore bore the same motif, with a slight displacement. On one side, blurriness was sanded into the motif retrospectively and the usual sharpness of the painted contours consequently broken up. The exhibition title *Whiteout* refers to the term for extreme light during the day over snow-covered regions when the sky is overcast, which can be observed above all in polar regions and on higher, snow-capped mountains as a result of the repeated, diffuse reflection of light between the surface of the earth and the bottom of clouds. It is not possible to recognize the unevenness of the snowy surface of the earth or the outline of the horizon, which means that it is possible to lose orientation capabilities and the ability to estimate distances.





Echo Chamber
2009

128 × 64 × 21 cm
Acrylglas weiß, matt, Siebdruckfarbe,
mit Plexiglashaube

▼ Galerie Marion Scharmman, Köln / Cologne, 2010

Christine Rusche
04.09.-22.10.2010

Die Arbeit *Echo Chamber* entstand aus einer dreidimensionalen Nachbildung einer Zeichnung der Serie *Framed Spaces*. Sie ist wie ein Architekturmodell präsentiert, jedoch ohne Maßstab. So bleibt offen, ob es sich um eine Skulptur oder einen freien Raumentwurf handelt und auch, in welcher Dimension die Arbeit zu sehen ist.

The work *Echo Chamber* was created from a three-dimensional reproduction of a drawing in the series *Framed Spaces*. It is presented like an architectural model, but with no scale. Whether it is a sculpture or a free spatial concept therefore remains open, as does the dimension in which the work can be seen.





▲ **FS 071-NOH (Framed Spaces)** 2009
130 × 181 cm
Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film
Sammlung Carsten Vogel, Berlin

▼ **FS 057 (Framed Spaces)** 2006
▼ **FS 034 (Framed Spaces)** 2004
je 65 × 91,5 cm
Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film

▼ **FS 077 (Framed Spaces)** 2008
▼ **FS 075 (Framed Spaces)** 2004
65 × 91,5 cm
Zeichnung, Markertusche auf Backlit-Film





CROSS CUT

2009

6 × 3 × 30 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Rijnstate Velp, NL
seit August 2009

Erster Preis Kunst am Bau, SKOR – Stichting Kunst en
Openbare Ruimte, Amsterdam (NL)

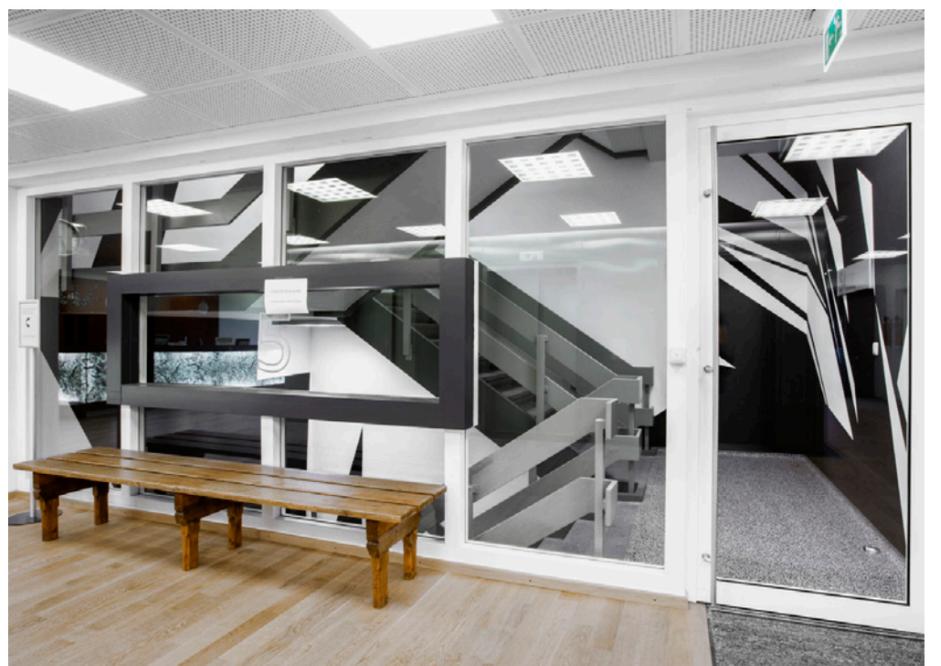
Kreuzhieb, Trennschnitt / technisch, Bergbau: Quergang, Querstollen, Querschlag

A diagonal cut, especially one across the main grain or axis of wood or stone / An instance of alternating between two or more sequences when editing a film / *Mining*: An underground passageway, usually from a shaft to a vein of ore or crosswise of a vein of ore

Im zentralen Treppenhaus der Rijnstate Kliniek im niederländischen Velp befindet sich auf neun von insgesamt zwölf Stockwerken eine Station mit jeweils anderer medizinischer Fachrichtung. Das Treppenhaus ist Durchgangsraum, ein Ort gerichteter, vertikaler, spiralförmiger Bewegung. Die Arbeit **CROSS CUT** konzentriert sich auf die neun öffentlich zugänglichen Stockwerke gleicher architektonischer Struktur und vergleichbarer Funktion und Frequentierung. Die Formensprache lehnt sich durch Variation an die Wiederholung der räumlichen Struktur, an die Bewegungsrichtungen und an die Frequentierung der einzelnen Stockwerke an. Die Verwendung von Schwarz-Weiß als Kontrast zu den farblich und gestalterisch sehr unterschiedlichen Stationen unterstützt die Erscheinung des Treppenhauses als einheitliches, verbindendes Element des Gebäudes. Auch der Treppenkörper und das Geländer wurden in drei Grautönen neu gestaltet und somit als skulpturales Element im Treppenraum betont und in das Schwarz-Weiß der Raum-Zeichnung eingebunden. Die Raum-Zeichnung begleitet die Bewegung im Treppenhaus und kann nur fragmentarisch wahrgenommen werden. Ein Gesamtbild erschließt sich nur in der Vorstellung des Betrachters.

In the central staircase of the Rijnstate Kliniek in the Dutch municipality of Velp, a station with a respectively different medical specialization is found on nine of the altogether twelve storeys. The staircase is a transit space, a place of directed, vertical, spiral-shaped movement. The work **CROSS CUT** concentrates on the nine publicly accessible floors with the same architectural structure and a comparable function and frequenting. The formal language is derived by means of variation from the repetition of the spatial structure, the directions of movement, and the frequenting of the individual storeys. The use of black and white as a contrast to the colourful and, with respect to design, very different stations contributes to the appearance of the staircase as a homogeneous, connecting element in the building. The stairs and the railing were redesigned in three shades of grey and were thus emphasized as a sculptural element in the staircase space and incorporated into the black and white of the wall painting. The Room-Drawing accompanies movement in the staircase and can just be perceived fragmentarily. An overall picture only develops in the imagination of the viewers.







DEAD RECKONING
2008

12 × 12,5 × 6,3 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Kunsthalle Mainz

Illusion & Konsequenz
21.11.2008 – 15.02.2009

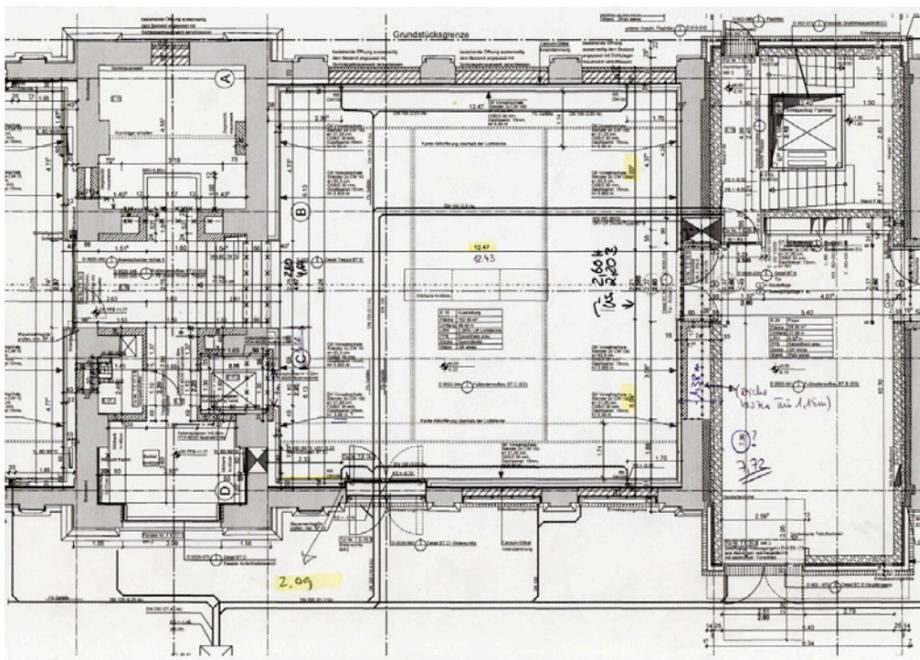
nautisch: Koppelnavigation, laufende näherungsweise Ortsbestimmung eines bewegten Objekts aufgrund von Bewegungsrichtung (Kurs) und Geschwindigkeit (Fahrt)

The determination without the aid of celestial observations of the position of a ship or aircraft from the record of the courses sailed or flown, the distance made, and the known or estimated drift

Der fast quadratische Ausstellungsraum in der Kunsthalle Mainz ist ein Durchgangsraum mit einer sehr hellen künstlichen Lichtdecke und einem hellgrauen Boden, einem Aufzug und einer großen Lieferantentür mit direkter Verbindung nach außen. Ein hoher Durchgang mit Treppe führt in die nächste Ausstellungshalle. Die Ausstellungswände sind vor die eigentliche Architektur gebaut und verdecken sechs dahinterliegende Fenster. Die sich jeweils gegenüberliegenden Wände zeigten ähnliche Formen, die jedoch nicht gleichzeitig einsehbar waren. Einige Stellen der Wandmalerei wurden unterbrochen durch Aussparungen, die sich auf die Durchgänge und die nicht sichtbaren Fenster bezogen. Die Formen mit ihren Richtungen und Rhythmen erzeugten im Raum eine Rotationsbewegung um das Zentrum des Raumes. Für diese Raum-Zeichnung wurde ein akustisches Profil des Raumes erstellt. Einzelne der eingefangenen Frequenzen wurden danach gezielt ausgewählt, zusammengestellt und dann in den Ausstellungsraum zurückgespielt, um diesen akustisch zu modulieren.

The almost square exhibition space in the Kunsthalle Mainz is a transit space with a very bright, artificially illuminated ceiling and a light-grey floor, a lift, and a large door for deliveries with a direct connection to the outside. A high passageway with stairs leads to the next exhibition hall. The exhibition walls are installed in front of the actual architecture and conceal six windows behind them. The walls situated respectively opposite one another presented similar forms, but ones that could not be seen simultaneously. Some parts of the wall painting were interrupted by openings relating to the passageways and concealed windows. The forms with their directions and rhythms gave rise to a rotating movement around the centre of the space.

An acoustic profile of the space was created for this Room-Drawing. Separate frequencies captured were then deliberately selected, edited together, and played back in the exhibition space in order to modulate it acoustically.









SEGUE
2007

12 x 5 x 3,2 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe Chromakey-Blau

Galerie Marion Scharmann, Köln

SEGUE
24.11. - 21.12.2007

fließender Übergang

An uninterrupted transition from one piece of music or film scene to another / A transition from one role, state, or condition to another

Bei der Ausstellung *SEGUE* in der Galerie Marion Scharmann in Köln kam es zum ersten Mal zur konzeptuellen Verwendung einer der Chromakey-Farben, die als Maskierungsfarben der Bluebox- und Greenscreen-Technik aus dem Medium Film und Video stammen. Deren Funktion als Platzhalter für eine Bildwelt, die in Film oder Video später an selber Stelle einsetzbar wäre, steht hierbei im Vordergrund. Diese Bildwelt wird für die Raum-Zeichnung nicht näher definiert und ist als Metapher zu verstehen. Somit steht sie dem Betrachter als freie Projektionsfläche für seine Assoziationen zur Verfügung.

In the exhibition *SEGUE* at the Galerie Marion Scharmann in Cologne, one of the chroma key colours, which come from the masking colours of the blue box and green screen technology employed in the medium of film and video, was utilized conceptually for the first time. The focus here was on these colours functioning as placeholders for a pictorial world that would later be edited in at the same place in a film or video. This pictorial world was not specified in more detail for the Room-Drawing and should be understood as a metaphor. It was therefore available to viewers as a free projection surface for their associations.





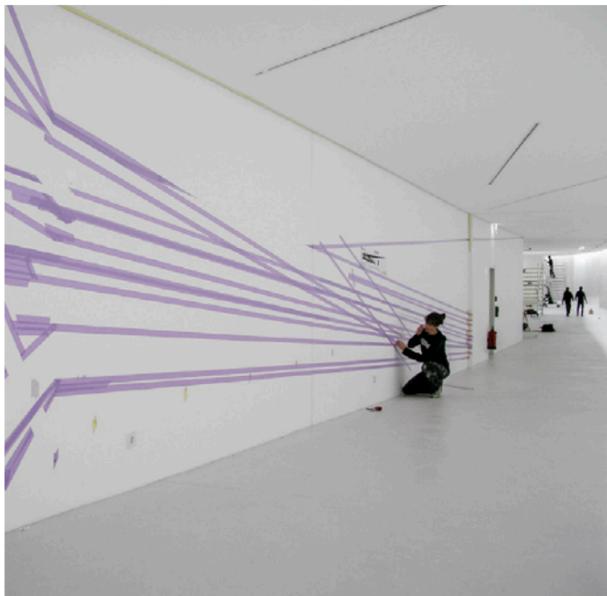
OFF SOUNDINGS

2007

30 × 0,3 × 3,5 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

außerhalb der lotbaren Tiefe

Off: Away from the place in question; to or at a distance / *Soundings (archaic):* The area of sea close to the shore which is shallow enough for the bottom to be reached by means of a sounding line

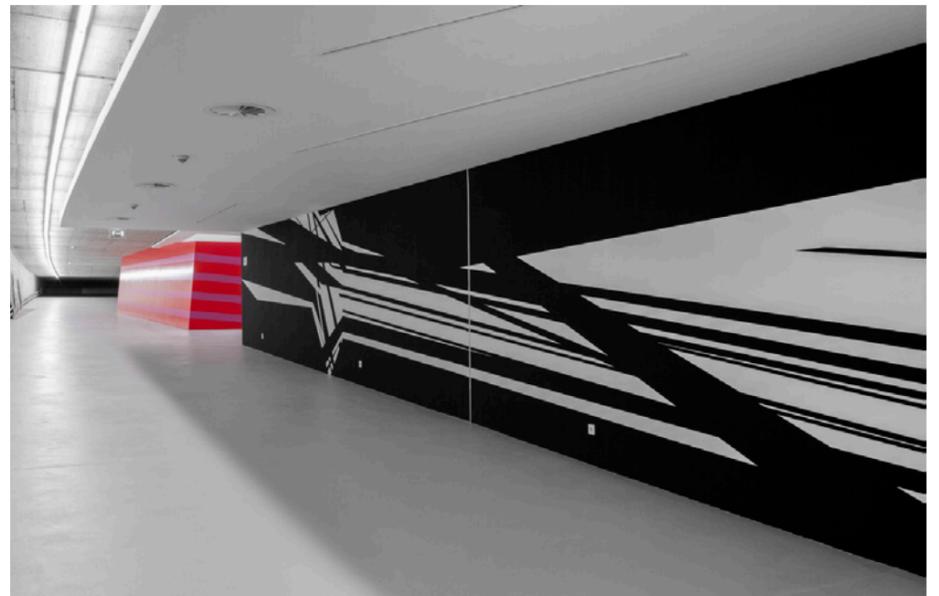


KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf

Secondary Structures
27.10.2007 – 06.01.2008

Der Ausstellungsraum KIT – Kunst im Tunnel liegt direkt unter der Düsseldorfer Rheinuferpromenade. Es ist ein sogenannter Tunnelrestraum zwischen den Tunnelröhren für den Autoverkehr, die parallel zum Rhein verlaufen. Das sichtbare Entree von KIT – ein zum Rhein hin verglaster Pavillonbau auf der Promenade – beherbergt das KIT Café. Durch das Café gelangen die Besucher über eine große Treppe in den unterirdischen Ausstellungsbereich. Dieser schwingt sich elliptisch über eine Länge von 140 Metern parallel entlang des Rheins. Deckenhöhe und Breite des Raums variieren stark. Die Wandmalerei begann im Treppenabgang und setzte sich um die 30 Meter tief in den Raum abfallende Wand herum fort.

The exhibition space KIT – Kunst im Tunnel lies directly under the Rhine Promenade in Düsseldorf. It is a so-called remaining tunnel space between the tunnels for car traffic that run parallel to the Rhine. The visible entrance to KIT—a glass pavilion building on the promenade facing the Rhine—houses the KIT Café. Through the café, visitors reach the underground exhibition space via a large staircase. The space oscillates elliptically over a length of 140 metres parallel to the Rhine. The ceiling height and width of the space greatly vary. The wall painting began at the bottom of the stairs and continued over the wall that descends 30 metres deep into the space.





RHUMBS
2007

25 × 5,5 × 3 m
Wandmalerei, PU-Latex-Wandfarbe

Navigation, Geometrie: Kursgleiche, Loxodrome / ehemals nautisch: Der Windstrich, die Richtung des Windes, und die Linie, wodurch selbige angedeutet wird

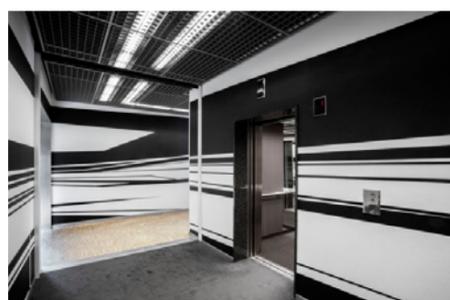
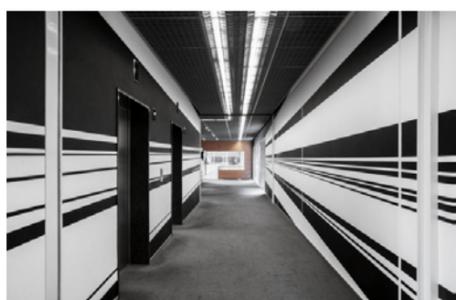
A rhumb is a line on the surface of a sphere that cuts all meridians at the same angle. At an angle bigger than 0° but smaller than 90° the rhumb line never closes. In the form of a spiral it winds endless times around the earth and draws nearer the poles, without reaching them. It is the path taken by a ship or plane that maintains a constant compass direction / Any of the 32 points of the compass

Interpolis, Tilburg, NL
seit April 2007

Achmea Kunstcollectie

Der lange Flurbereich im ersten Obergeschoss des Gebäudes der niederländischen Versicherung Interpolis in Tilburg verbindet die große Eingangshalle mit den angrenzenden Speiseräumen und über Aufzüge auch mit allen 17 Stockwerken des Gebäudes. Der Flurbereich geht über in einen offenen Aufenthalts- und Kommunikationsbereich, der sich in der Eingangshalle des ersten Obergeschosses fortsetzt. Dieser offene Raum besitzt mehrere Durch- und Zugänge. Es ist ein sehr dynamischer und hochfrequenzierter Ort kurzer Aufenthalte und gerichteter Bewegung, ein Verbindungs- und Durchgangsraum. Parallel laufende Lichtschienen begleiten und unterstreichen die Perspektiven, Blickrichtungen und Bewegungen durch die Wandmalerei.

The long corridor area on the first floor of the building of the Dutch insurance company Interpolis in Tilburg connects the large entrance hall with the adjoining dining rooms and, via lifts, with all seventeen storeys of the building as well. The corridor area merges with an open area for communication and spending time that continues into the entrance hall on the first floor. This open space has several passageways and entrances. It is a very dynamic and highly frequented location for brief sojourns and directed movement, a connecting and transit space. Lighting tracks running parallel to one another accompany and underscore the perspectives, lines of sight, and movement resulting from the wall painting.





CLASH
2007

10 × 6 × 4,5 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Van Abbemuseum, Eindhoven, NL

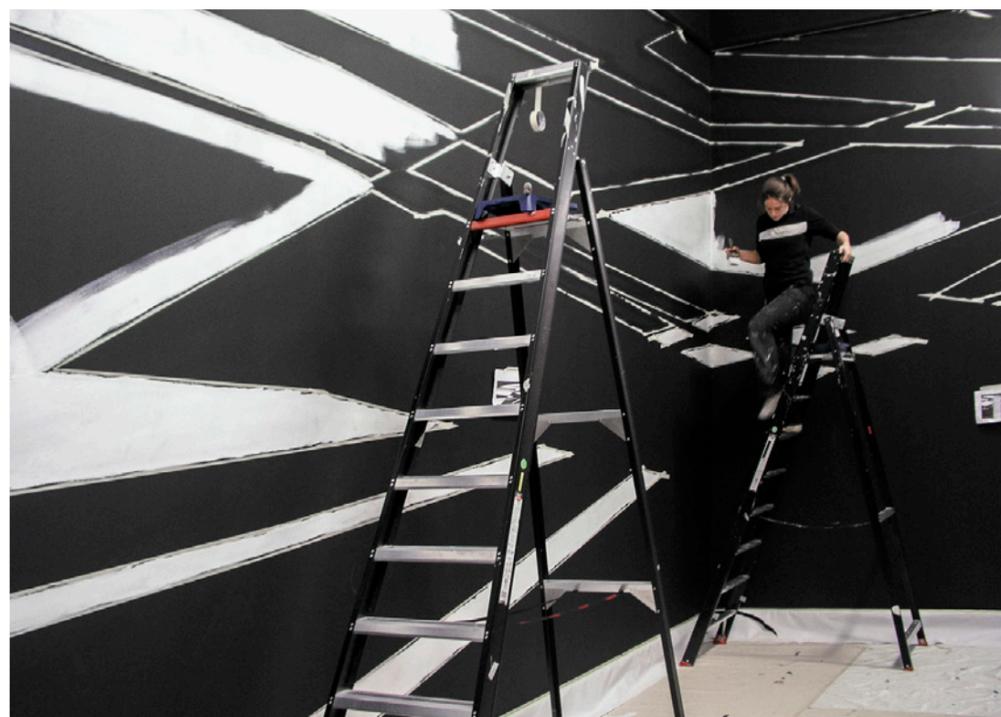
GHB Groothertogdom Brabant
13.01. – 25.01.2007

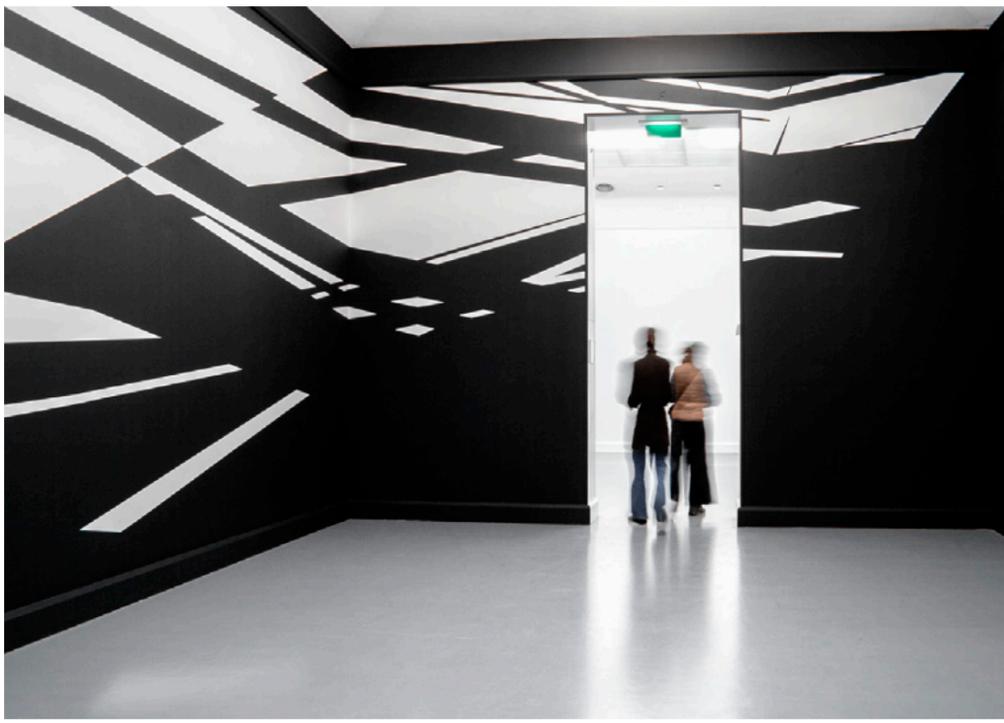
Aufeinanderprallen, Kollision, Zusammenstoß

A loud jarring sound, as of metal objects being struck together

Der Ausstellungsraum des Van Abbemuseums im niederländischen Eindhoven ist ein Durchgangsraum mit gegenüberliegenden raumhohen Öffnungen. Der Raum war schwarz grundiert und die Wandmalerei wurde hier – anders als sonst – mit weißer Farbe ausgeführt. Auf den seitlichen Wänden verlief diagonal eine visuelle Trennlinie, an der das Schwarz ins Weiß umschlägt und umgekehrt. Dadurch verloren Vorder- und Hintergrundfarbe ihre eindeutige Zuordnung.

The exhibition space of the Van Abbemuseum in the Dutch city of Eindhoven is a transit space with ceiling-high openings opposite one another. The space was painted black and the wall painting here—unlike otherwise—was executed with white paint. On the side walls, there was a diagonal visual dividing line at which the black switched to white and vice versa. Foreground and background colours therefore lost their clear classification.







FLAT-HAT
2006

9 × 8 × 3 m
Innen und Außen, Wandmalerei, PVAC-Wand-
farbe

tieffliegen

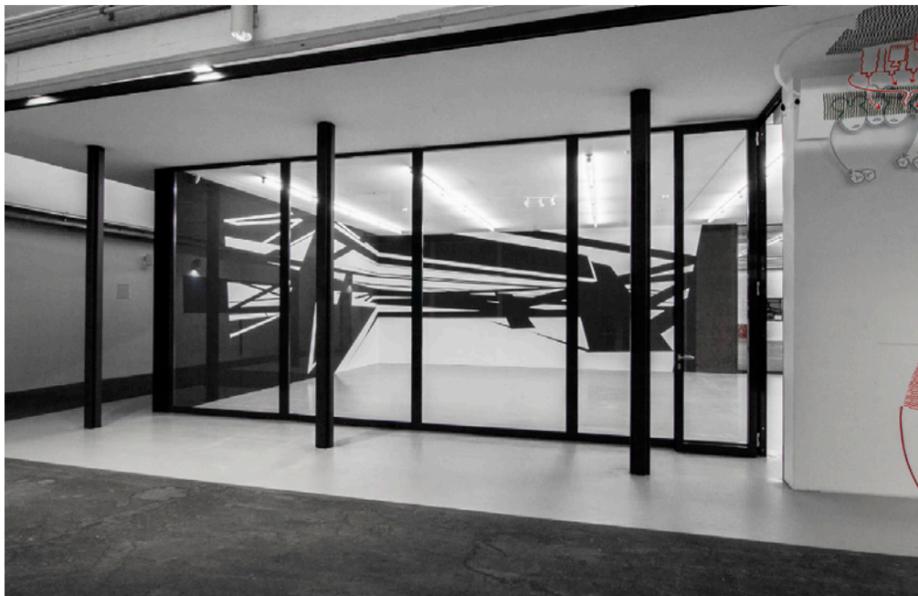
To flat-hat is an intransitive verb meaning 'to fly an airplane close to the ground and at a high or dangerous speed'

Städtische Galerie Nordhorn

Wucherungen und Wandnahmen
16.09. – 29.10.2006

Die beiden Ausstellungspavillons der Städtischen Galerie Nordhorn wurden vom Künstler Stephen Craig entworfen und in die Halle des Industriedenkmals Alte Weberei eingebaut, als Architektur in einer Architektur oder Raum im Raum. Für diese Arbeit wurden die Innen- und auch die Außenseiten der Wände des Pavillons bearbeitet. So markierten sie diese als skulpturales, räumliches Element: Im Inneren öffnete sich das Motiv zu einem Bildraum, der über die Wandoberflächen hinauswies und sich dann auf die Außenseiten als geschlossene Schwarzfläche fortsetzte.

The two exhibition pavilions of the Städtische Galerie Nordhorn were designed by the artist Stephen Craig and built into the hall of the Alte Weberei (old weaving mill) industrial monument as architecture within architecture or as a space in the space. For this work, the interior and exterior sides of the walls of the pavilion were also processed. They consequently marked it as a sculptural, spatial element: inside, the motif opened up to become a pictorial space that extended beyond the wall surfaces and then also continued as a closed black surface on the outside.





SNATCH

2006

18 × 10 × 4,5 m
Wandmalerei / Installation, PVAC-Wandfarbe,
Holz, Trockenbau

kurzer Augenblick / schneller Griff / Bruchstück

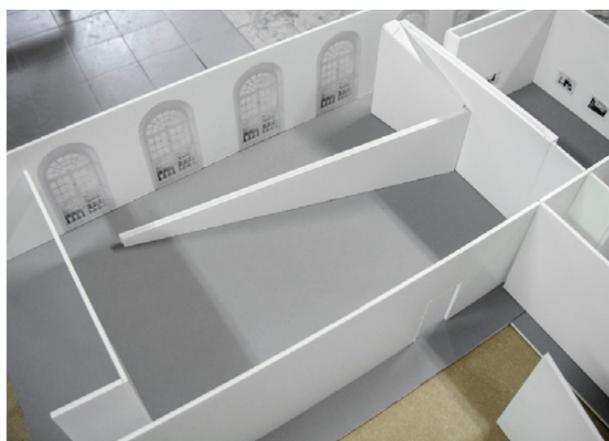
An act of snatching or quickly seizing something /
A short spell of doing something

Kasseler Kunstverein, Fridericianum, Kassel

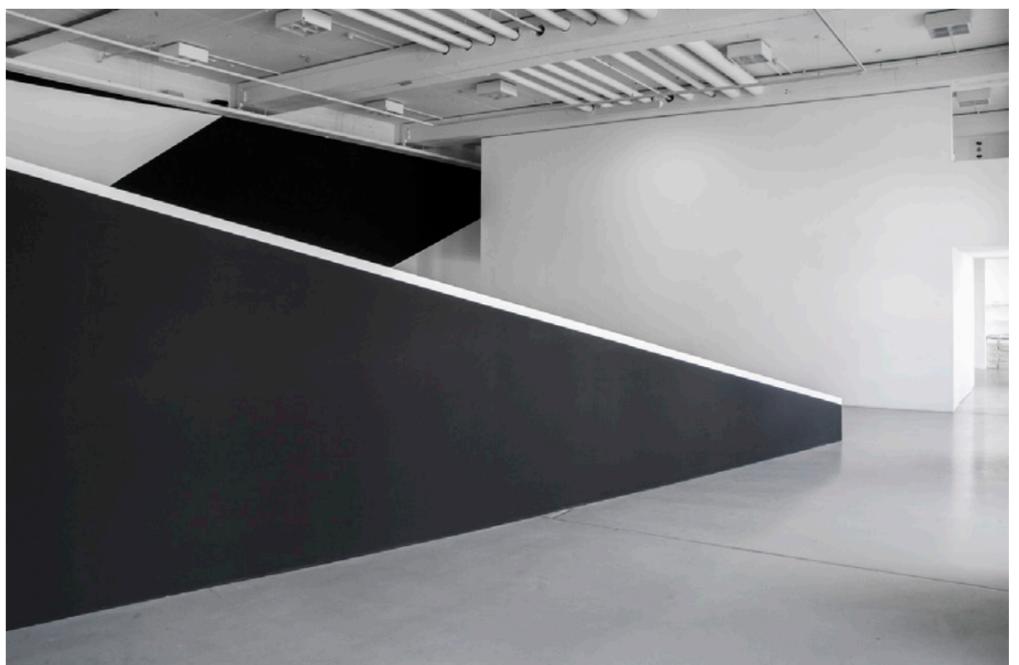
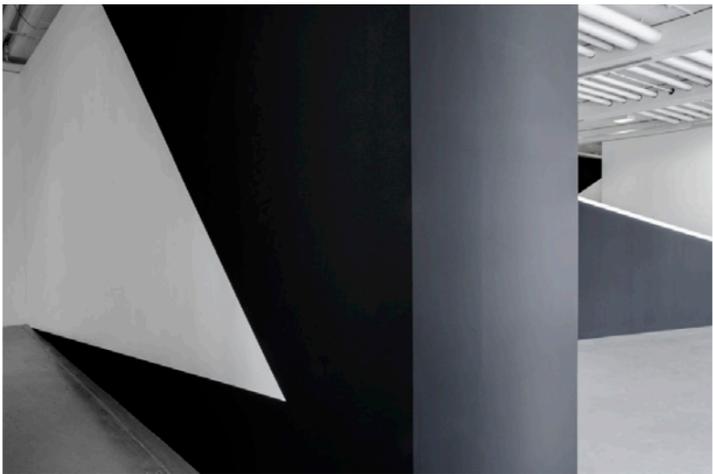
2 aus ... Stuttgart: Christine Rusche / Georg Winter
14.05. – 25.06.2006

Der große Ausstellungsraum im Erdgeschoss des Fridericianums in Kassel war geprägt vom Charakter zweier unterschiedlicher architektonischer Räume: Die Ausstellungsarchitektur wurde vor die eigentlichen Wände des Gebäudes gebaut und bestand zum Teil aus einzelnen frei stehenden Wänden ohne Verbindung zueinander oder zur Decke. Die eigentlichen Wände beziehungsweise Mauern des Gebäudes mit großen Fenstern waren im Innern teilweise komplett verdeckt durch die Ausstellungsarchitektur. Dieser zweideutige Charakter des Raumes war Ausgangspunkt für die Arbeit. Für die Raum-Zeichnung wurden die Elemente der Ausstellungsarchitektur miteinander verbunden und eine gefaltete, abfallende Wand eingebaut, die in ihrer Länge genau der Länge der großen Ausstellungswand gegenüber der Fensterfront entsprach. Damit entstand eine offene Raum-in-Raum-Situation, die auf den besonderen architektonischen Charakter aufmerksam machte. Die Raum-Zeichnung zeigte im Innern eine offene Struktur mit vielfach gebrochenen Perspektiven. Außen umschlossen große Schwarzflächen die Wände, sodass die Raum-Zeichnung wie eine Skulptur im Gebäude zu stehen schien.

The large exhibition space on the ground floor of the Fridericianum in Kassel was shaped by the character of two different architectural spaces: the exhibition architecture was installed in front of the actual walls of the building and consisted in part of individual, freestanding walls without a connection to each other or to the ceiling. The actual walls or masonry of the building with large windows were in part completely concealed on the inside by the exhibition architecture. This ambiguous character of the space was the starting point for the work. For the Room-Drawing, the elements of the exhibition architecture were connected with one another and a folded, inclined wall installed, whose length exactly corresponded to the length of the large exhibition wall opposite the window facade. This gave rise to an open space-within-a-space situation that called attention to the special character of the architecture. On the inside, the Room-Drawing showed an open structure with multiply fractured perspectives. Outside, large black surfaces surrounded the walls so that the Room-Drawing seemed to stand in the building like a sculpture.











DEUCE

2005

11 × 8,5 × 6 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

Alles nur geträumt?
10.12.2005 – 08.01.2006

Zwei / Sport: Der Einstand

A throw of two at dice / Tennis: The score of 40 all in a game, at which each player needs two consecutive points to win the game

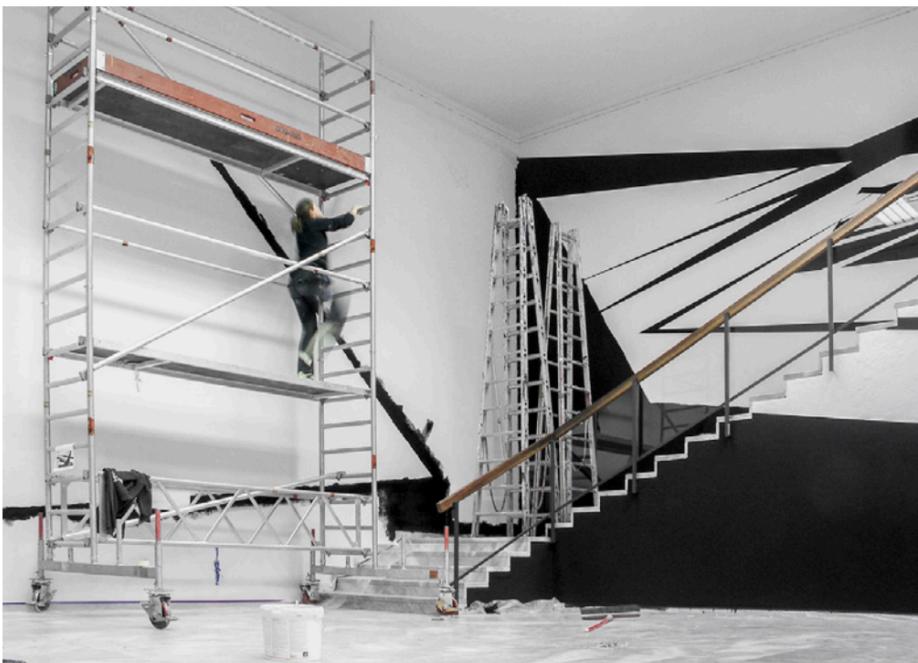
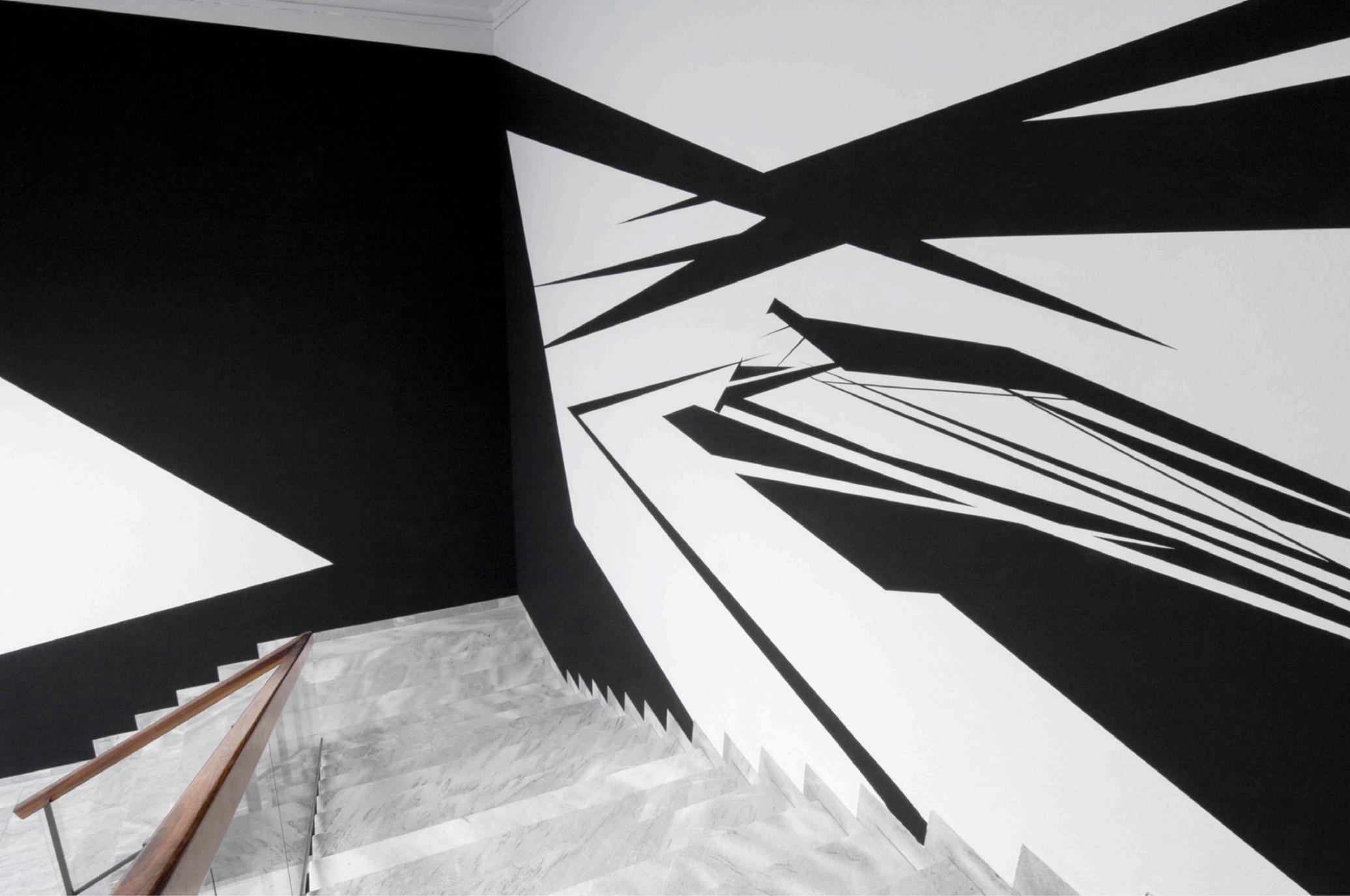
Der große und hohe Ausstellungsraum des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart ist ein Durchgangsraum. Über eine Treppe werden die über Eck liegenden Ausstellungsräume im ersten Obergeschoss des angeschlossenen Gebäudeteils erreicht. Der Zugang über die Treppe bestimmt die Richtung, in der sich die Besucher hauptsächlich durch den Raum bewegen, und erlaubt Blickpositionen in den Raum aus unterschiedlicher Höhe. Eine raumhohe Fensterfront ermöglicht den Blick in den angrenzenden Park und auch vom Park in den Raum hinein. In der großen Glasfront spiegelte sich die gesamte Raum-Zeichnung auch während des Tages.

Das Motiv nahm die Treppe ins Zentrum, ohne gegenständlich lesbare Elemente anzudeuten wie in früheren Arbeiten. Die Raum-Zeichnungen aus diesem Zeitraum markieren eine bewusste Abkehr von einer assoziativen Formsprache. Seitdem ist die Bildsprache mehr und mehr mit konkreten Formen im Sinne einer ‚grafischen Notation‘ zu verstehen, die Richtungen, Perspektiven, Rhythmen und Bewegungen im Raum beschreibt und als fiktive räumliche Struktur in den bestehenden Raum integriert ist.

The large and high exhibition space of the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart is a transit space. Via a staircase it is possible to reach the exhibition spaces situated around the corner on the first floor of the adjoining part of the building. Access via the stairs specifies the direction in which visitors generally move through the space and makes it possible for the space to be viewed from different heights. A ceiling-high window facade facilitates a view into the adjacent park and also a view from the park into the space. The entire Room-Drawing was also reflected in the large glass facade during the day.

The motif put the stairs in the centre, without suggesting elements that might be read representationally as in previous works. The Room-Drawings from this period of time mark an intentional turning away from an associative formal language. Since then, it has been possible to understand the visual vocabulary with more and more concrete forms in the sense of a 'graphic notation' that describes directions, perspectives, rhythms, and movements in the space and is integrated into the existing space as a fictitious spatial structure.







DRIFT
2005

18 × 10 × 6 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

**Strömung / Wehe / geologisch: Abweichung, Abtrieb /
nautisch: Abdrift, Kursversetzung**

A continuous slow movement from one place to another /
The deviation of a vessel [or] aircraft ... from its intended
or expected course as the result of currents or winds /
A large mass of snow, leaves, or other material piled up
or carried along by the wind

De Nederlandsche Cacaofabriek, Helmond, NL

DRIFT
24.07.-18.09.2005

**Das landschaftlich anmutende Motiv in der
niederländischen Cacaofabrik in Helmond
war im Zentrum auf schwarzem Grund in Weiß
und Grau, gedoppelt und verschoben gemalt
und setzte sich unabhängig davon seitlich hinter
den Wandvorlagen und auf dem Boden in den
Raum fort.**

The landscape-like motif in the Dutch Cacaofabriek
in Helmond was painted in white and grey, dou-
bled and shifted, on a black ground in the centre
and continued independently into the space to
the side behind the wall recesses and on the floor.





PLATEAUFAR
2005

9 × 3 × 8,25 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe

Plateau: Hochebene, Far: weit entfernt

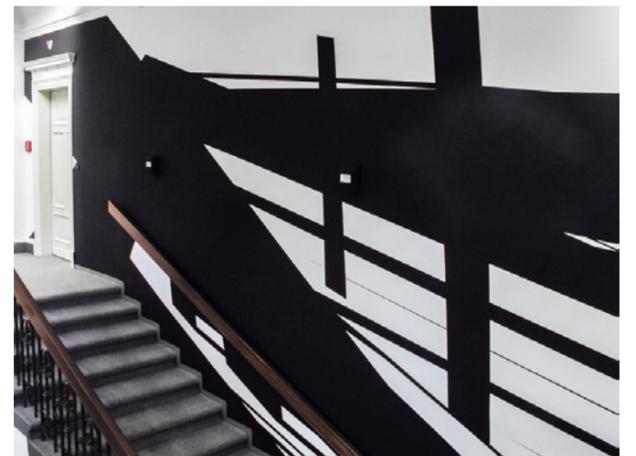
*Plateau: An area of fairly level high ground /
Far: Situated at a great distance in space or time*

Villa Merkel, Esslingen am Neckar

Entourage de? Klasse Paul Uwe Dreyer!
12.06. - 31.07.2005

Das zentrale Treppenhaus des historischen Gebäudes der Villa Merkel in Esslingen am Neckar verbindet die Ausstellungsräume im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss. Die Raum-Zeichnung eröffnete einen Blick in einen fiktiven Landschaftsraum.

The central staircase of the historical building of the Villa Merkel in Esslingen connects the exhibition spaces on the ground and first floors. The Room-Drawing opened up a view into a fictitious landscape space.





FLATLAND
2005

15 × 7 × 4 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe, Klebefolie

Le Plateau (Centre d'art contemporain)
Frac Île-de-France, Paris, FR

FLATLAND
22.04. - 22.05.2005

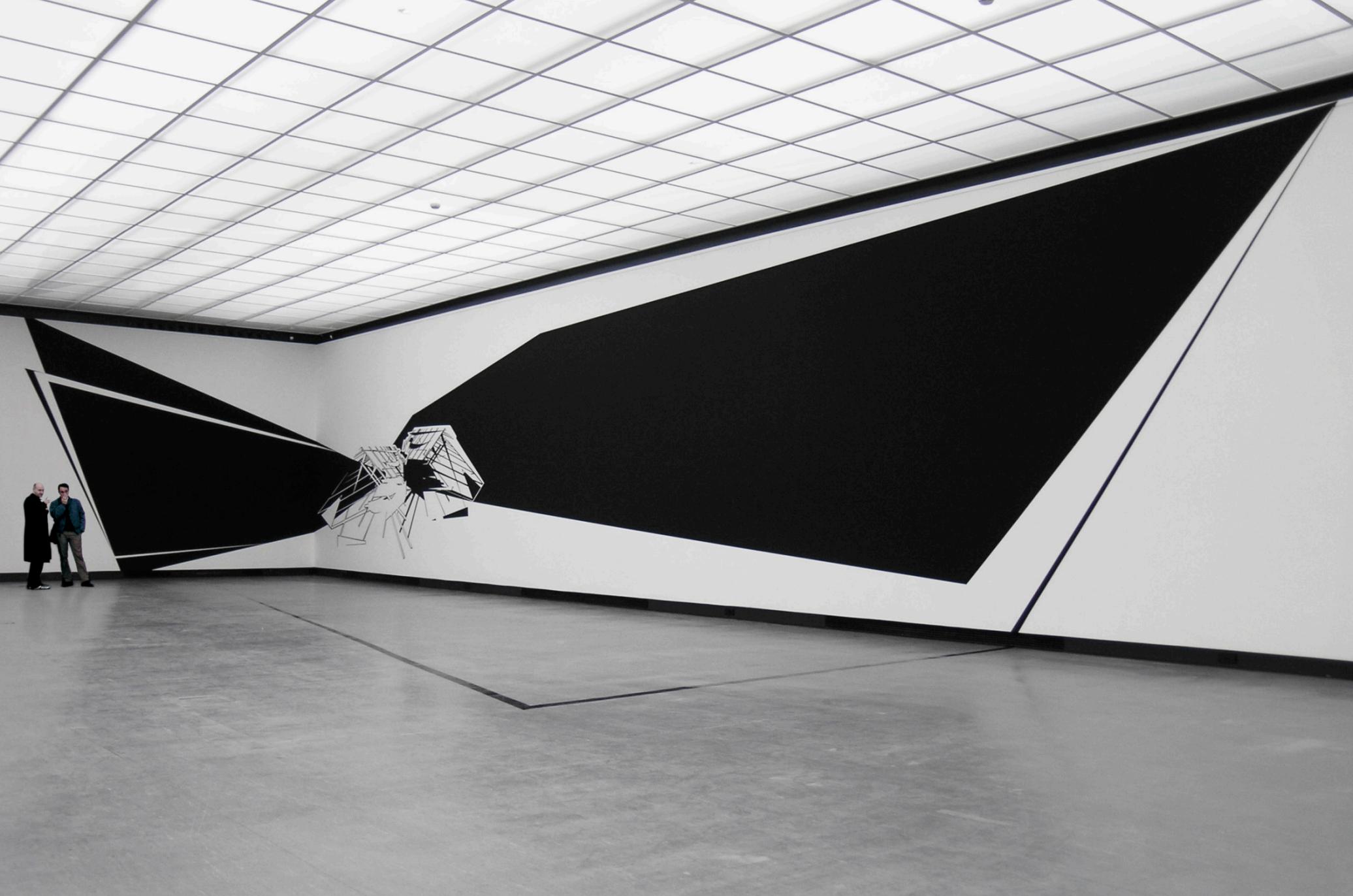
Flachland / Flächenland

Land with no hills, valleys, or mountains

Der Ausstellungsraum im Pariser Le Plateau (Centre d'art contemporain) wurde seitlich über ein kleines Treppenpodest mit Rampe und Geländer betreten. Das zentrale, landschaftlich anmutende Motiv befand sich von dort aus gesehen rechts vom Betrachter. Links lag eine raumhohe Glasfront mit Tür nach außen. Die im Zentrum stehende Säule und der Boden waren als räumliche Elemente in die Arbeit miteinbezogen.

The exhibition space at Le Plateau (Centre d'art contemporain) in Paris was entered on the side via a small landing with a ramp and railing. Seen from there, the central, landscape-like motif was situated to the right of the viewer. To the left was a ceiling-high glass facade with a door to the outside. The column standing in the centre and the floor was also incorporated into the work as spatial elements.





SPRAIN
2004

7 × 20 × 4 m
Wandmalerei, PVAC-Wandfarbe, Klebefolie

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

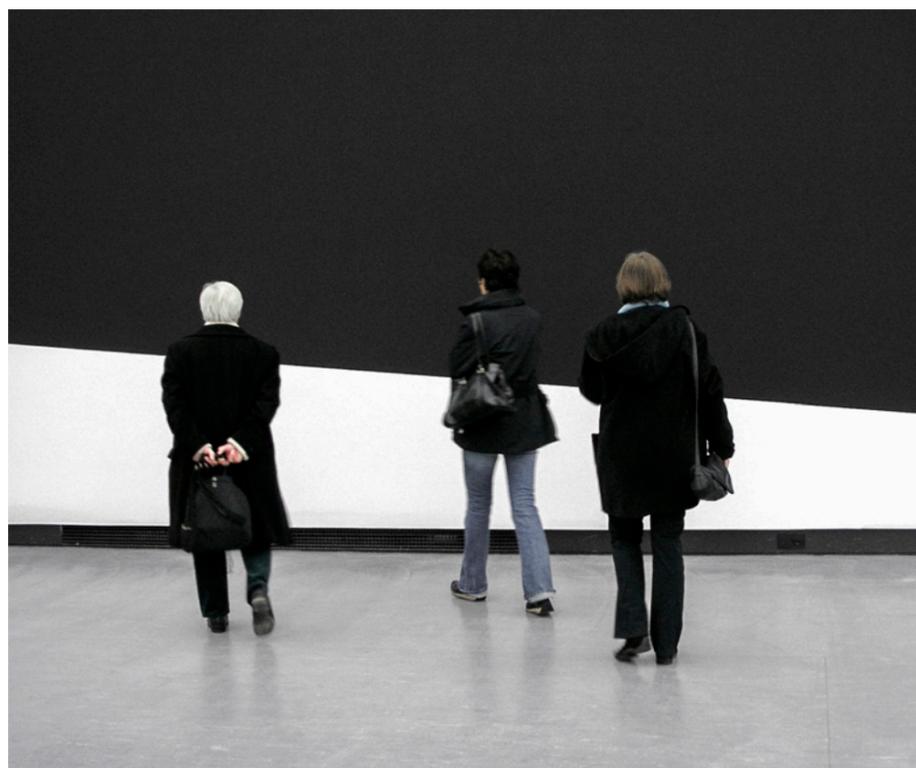
BestOff
27.11.2004 – 13.01.2005

Verstauchung

Wrench or twist the ligaments of (an ankle, wrist, or other joint)

Das zentrale, erstmals weniger landschaftlich assoziativ anmutende Motiv griff die Struktur der Lichtdecke im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart auf. Die großflächigen Formen überspannten die Raumecke und bezogen über die gesamte Länge von 20 Metern auch die Bodenfläche mit ein.

The central, at first less-landscape-associated motif took up the structure of the illuminated ceiling at the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart. The large-format shapes spanned the corners of the space and also incorporated the floor surface over the entire length of 20 metres.





SPACESCAPES-LANDLINES
2003

18 x 8 x 6 m
Wandmalerei / Installation, PVAC-Wandfarbe,
Holz, MDF, Klebefolie

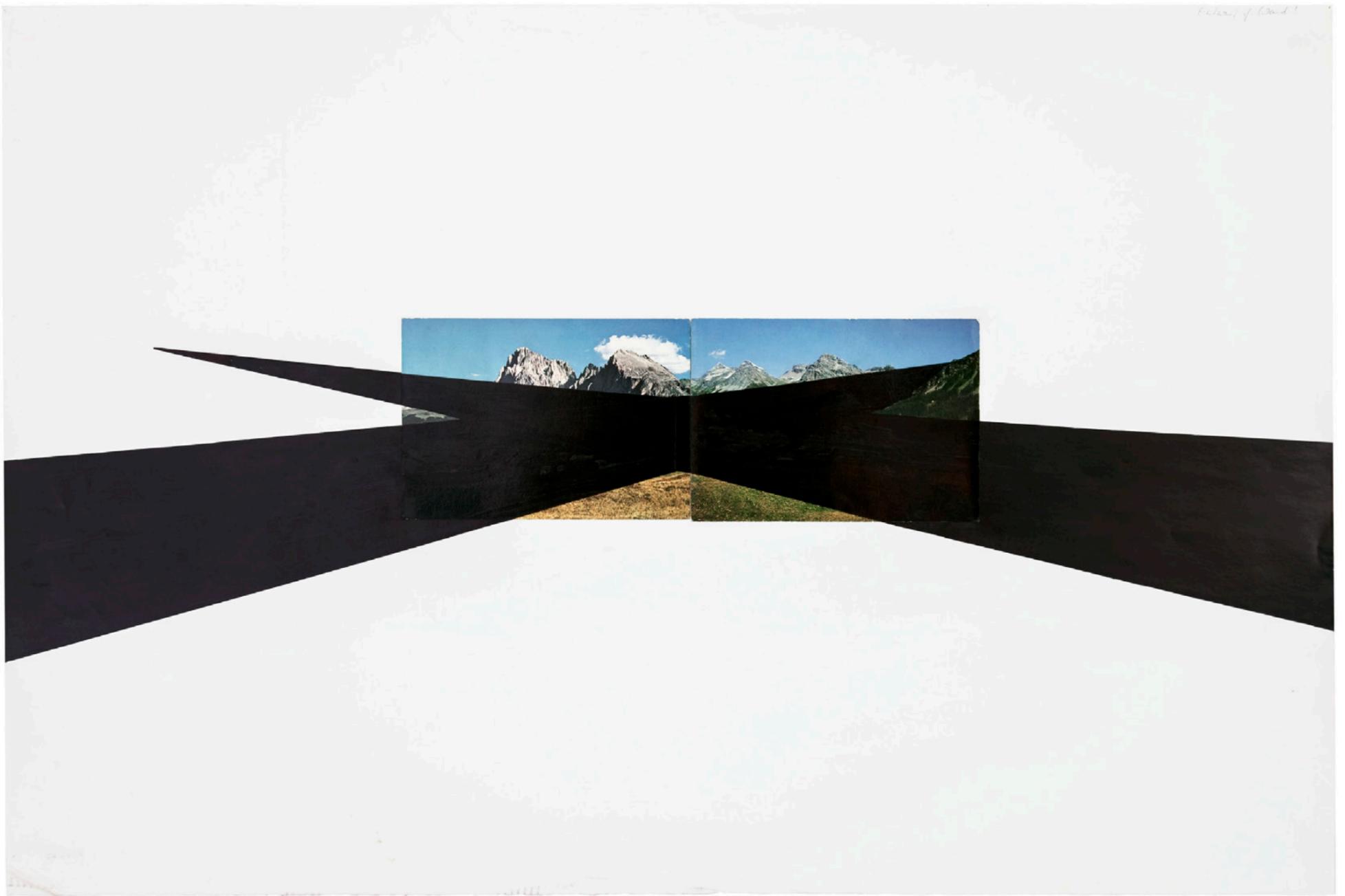
TENT, CBK - Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL

SPACESCAPES-LANDLINES (mit Text/Sound von Steven Robert Barich), International Architecture Biennale Rotterdam 2003
01.05. - 25.05.2003

Das zentrale Motiv dieser frühen Wandmalerei mit noch landschaftlich anmutenden Elementen wurde mit dreidimensionalen, begehbaren Objekten aus Holz und MDF in den Raum hinein erweitert. Die Entscheidung, die Objekte zu betreten, lag jedoch allein beim Betrachter. Eine Besonderheit dieser Ausstellung im Rahmen der *International Architecture Biennale Rotterdam* war die in die Laufzeit integrierte Aufbauzeit. Die fertige Arbeit war insgesamt nur eine Woche lang zu sehen.

The central motif of this early wall painting with its still landscape-like elements extended into the space with three-dimensional wooden objects that it was possible for viewers to walk on. The decision to walk on the objects was, in fact, left up to viewers. One special characteristic of this exhibition within the framework of the *International Architecture Biennale Rotterdam* was that the construction time was integrated into the duration of the exhibition. It was only possible to see the completed work for a total time period of one week.





Fictional Landscapes

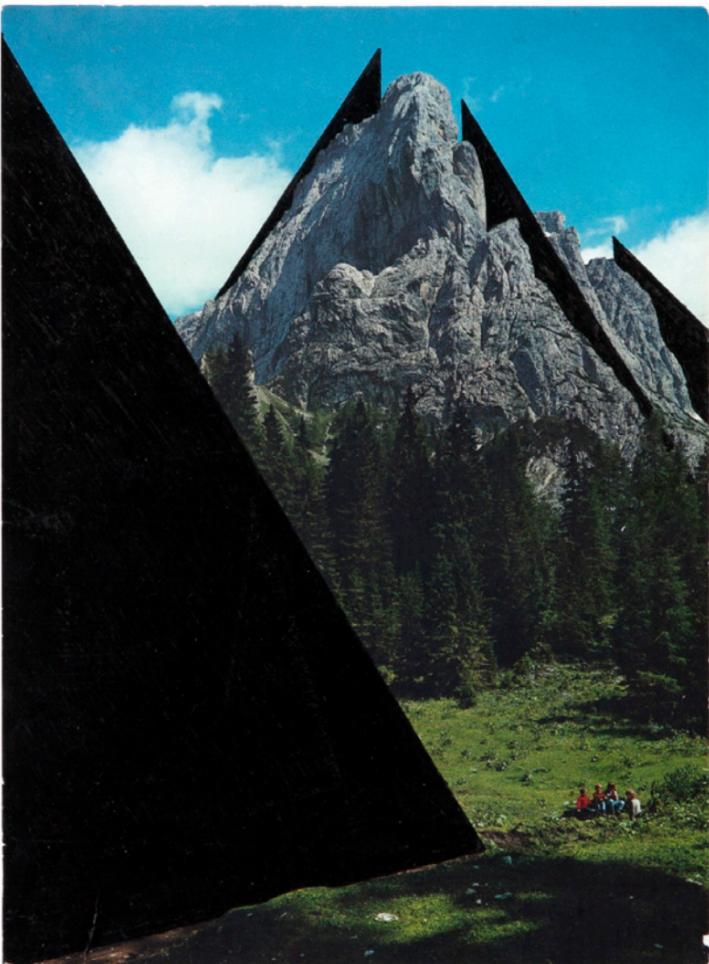
▼ FL - Instein-Alm mit Laserzgruppe, Lienzer Dolomiten 2000
14,8 x 10,5 cm
Markertusche auf Postkarte

▼ FL - Karlsbader Hütte, Lienzer Dolomiten 2001
10,5 x 14,8 cm
Markertusche auf Postkarte

▲ FL - Inner-Arosa, Langkofelgruppe 1997
45,5 x 67,5 cm
Markertusche auf zwei Postkarten auf Papier

Die Arbeiten der Serie *Fictional Landscapes* sind Übermalungen von Postkarten und Fotografien von Landschaften. Sie sind kleinformatig und zeigen massive, perspektivisch in die Landschaft integrierte geometrische Formen. Ein starker Kontrast entsteht zwischen dem kleinformatigen Werk und der monumentalen Dimension des Motivs, deren Größe sich allein in der Vorstellung des Betrachters entfaltet.

The works in the series *Fictional Landscapes* are overpaintings of postcards and photographs of landscapes. They are small-format and show huge, geometric forms integrated in perspective in the landscape. A sharp contrast arises between the small-format work and the monumental dimensions of the motif, whose sizes develop only in the imagination of viewers.





▼ **FL - Gasthaus Sommerau, Land Salzburg** 2002
 ▼ 10,5 × 14,8 cm
 Markertusche auf Postkarte
 Sammlung Jochum Rodgers Berlin

▼ **FL - Livigno** 1997
 ▼ 10,5 × 14,8 cm
 Markertusche auf Postkarte
 Sammlung Christiane und Martin Middeke

▼ **FL - Glacier des Diablerets** 1998
 ▼ **FL - Alps** 2002
 ▼ 10,5 × 14,8 cm
 Markertusche auf Postkarte

▲ **FL - Drei Zinnen, Dolomiten** 2002
 ▲ 10 × 17,8 cm
 Markertusche auf Fotografie



Verzeichnis der Raum-Zeichnungen

Index of Room-Drawings



PASSAGES 2018
14 × 14 m, mural, PVAC wall paint
Grafschafter Volksbank, Nordhorn
since March 2018
▶ p. 30



BAFFLE 2015
8.5 × 5.5 × 4.2 m, mural, PVAC wall paint
KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf
Broken Spaces
11 April – 18 July 2015
▶ p. 54



TURN 2013
7.5 × 5.95 m (front and rear side of the wall),
mural, PVAC wall paint
Georg Kolbe Museum, Berlin
*Farbe Raum Farbe – Farbe und Raum in der
zeitgenössischen Kunst*
21 June – 25 August 2013
▶ p. 70



REVERBERATION 2011
5 × 2.9 m, mural, PVAC wall paint
Dominium Köln, Generali Deutschland AG
since September 2011
▶ p. 76



PITCH 2010
3.1 × 2.55 × 3.05 m, mural, PVAC wall paint
Gallery Marion Scharmann, Cologne
Christine Rusche
4 September – 22 October 2010
▶ pp. 95, 96



CROSS CUT 2009
6 × 3 × 30 m, mural, PVAC wall paint
Rijnstate Velp, NL
1st prize Art-in-Architecture, SKOR – Stichting
Kunst en Openbare Ruimte, Amsterdam, NL
since August 2009
▶ p. 98



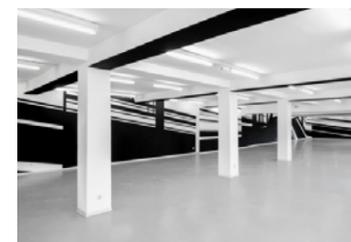
SOUNDINGS 2018
12 × 12 × 7 m, mural, PVAC wall paint
Kunsthalle Rostock
SOUNDINGS
14 January – 22 April 2018
▶ p. 34



ABERRATION 2015
23 × 0.4 × 7.8 m, mural, PVAC wall paint
Produced with support from
the Marta-Fonds für neue Kunst
Marta Herford
(un)möglich! Künstler als Architekten
21 February – 31 May 2015
▶ p. 56



POINT OF NO RETURN 2013
9.5 × 3.4 m, mural, PVAC wall paint
AJLart, Berlin
Without a Sound
13 April – 18 May 2013



ECHO CHAMBER 2011
30.5 × 10 × 2.85 m, mural, PVAC wall paint
Kunstverein Ahlen
ECHO CHAMBER
10 April – 15 May 2011
▶ p. 78



FLUTTER 2 2010
8.5 × 0.3 × 4 m (front and rear side of the wall),
mural, PVAC wall paint
Heimat + Sachkunde, Tip Top Stop
Wundermarkt, Cologne
Tip Top Stop – Installative Kunst
16 April – 16 May 2010



DEAD RECKONING 2008
12 × 12.5 × 6.3 m, mural, PVAC wall paint
Kunsthalle Mainz
Illusion & Konsequenz
21 November 2008 – 15 February 2009
▶ p. 102



GRUOEN 2017
17 × 10 m, 17 × 6 m, facade painting,
silicate paint
Primary School at Bürgerpark, Berlin
1st prize Art-in-Architecture, State of Berlin
since September 2017
▶ p. 42



TRANSIENT 2015
26 × 4.6 × 3.1 m, mural, PVAC wall paint
Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen
o. T. (*ohne Titel*) – *Stipendiatinnen und
Stipendiaten 2014 des Künstlerhauses Schloss
Balmoral und des Landes Rheinland-Pfalz*
8 February – 12 April 2015
▶ p. 62



OFFSIDE 2012
12 × 0.3 × 3.8 m, mural, PVAC wall paint
Kunstwerk, Cologne
Topits
3–18 November 2012



HARD ALEE 2011
6 × 1 × 5 m, mural, PVAC wall paint
Zuiderster Building, Rotterdam, NL
RAiR#3: Guest House
10–20 February 2011



S_MELT #1 2010
11.2 × 6.7 × 3 m, mural, PVAC wall paint
PIT (Project Initiative Tilburg), Argument,
Tilburg, NL
S_MELT #1 (with Jan Maarten Voskuil)
6–28 March 2010



CIRCUIT 2008
20 × 2.6 × 10 m, mural, PU latex wall paint
KLPD, Son en Breugel / Eindhoven, NL
1st prize Art-in-Architecture,
Rijksgebouwendienst, NL
since April 2008



INTERSECTION 2017
13.7 × 2.75 × 3 m, mural, PVAC wall paint
Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin
Gabriele Münter Preis 2017
15 March – 17 April 2017
▶ p. 44



DEVIATION 2014
5.5 × 7 × 4 m, mural, PVAC wall paint
Made in Balmoral, Bad Ems
DEVIATION
1 November – 21 December 2014
▶ p. 68



DOUBLE CROSS 2012
13 × 3.7 m, mural, PVAC wall paint
AJLart, Berlin
sublime kursiv
12 September – 9 October 2012



JUNCTION 2011
15.3 × 5.3 × 3.3 m / 4.6 m, mural, PVAC wall
paint
Kranbau Eberswalde / Kirow Ardelt GmbH,
Branch Eberswalde
since January 2011
▶ p. 84



FLUTTER 2009
Two parts, each 4 × 0.3 × 2.65 m, partly sanded
on one side, mural, PVAC wall paint
REALACE, Berlin
Whiteout
27 November 2009 – 12 February 2010
▶ pp. 90–93



SEGUE 2007
12 × 5 × 3.2 m, mural, PVAC wall paint
chroma key blue
Galerie Marion Scharmann, Cologne
SEGUE
24 November – 21 December 2007
▶ p. 108



OFF SOUNDINGS 2007
30 × 0.3 × 3.5 m, mural, PVAC wall paint
KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf
Secondary Structures
27 October 2007 – 6 January 2008
► p. 110



FLAT-HAT 2006
9 × 8 × 3 m, inside and outside, mural,
PVAC wall paint
Städtische Galerie Nordhorn
Wucherungen und Wandnahmen
16 September – 29 October 2006
► p. 118



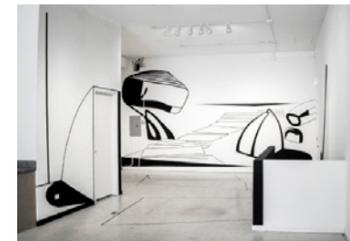
DEUCE 2005
11 × 8.5 × 6 m, mural, PVAC wall paint
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Alles nur geträumt?
10 December 2005 – 8 January 2006
► p. 128



FLATLAND 2005
15 × 7 × 4 m, mural, PVAC wall paint, adhesive
vinyl
Le Plateau (Centre d'art contemporain) – Frac
Île-de-France, Paris, FR
FLATLAND
22 April – 22 May 2005
► p. 136



DONARSTRASSE 26 2003
Outside of a building and garage, mural, PVAC
wall paint
Donarstrasse 26, Cologne
Oberkante Unterlippe
26 October – 9 November 2003



RAUM_4 2002
8 × 7 × 4 m, mural, PVAC wall paint, adhesive
vinyl
Open End Art Gallery, Chicago, Illinois, USA
RAUM_4
9 August – 31 August 2002



DRAUGHT 2007
8.2 × 5.3 × 3.3 m, mural, PVAC wall paint
REALACE, Tilburg, NL
DRAUGHT (with Steven Craig)
1 September – 20 October 2007



DROP-STUFFED 2006
7 × 6 × 3 m, mural, PVAC wall paint
Konsortium, Düsseldorf
DROP-STUFFED
14 July – 8 August 2006



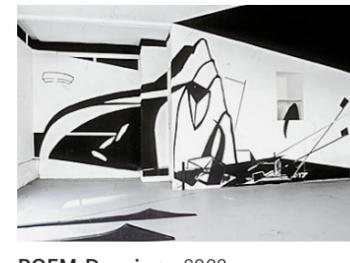
OVERCAST 2005
7 × 4 × 3 m, mural, PVAC wall paint, adhesive
vinyl
ZINGERpresents, Tilburg, NL
OVERCAST
19 October – 26 November 2005



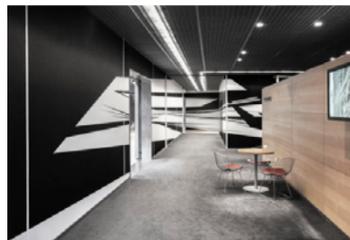
SPRAIN 2004
7 × 20 × 4 m, mural, PVAC wall paint, adhesive
vinyl
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
BestOff
27 November 2004 – 13 January 2005
► p. 138



OUTWHERE 2003
12 × 5.5 × 4.5 m, mural, PVAC wall paint,
adhesive vinyl
Robert Berman Gallery, Los Angeles, California,
USA
Absolut L. A. International, 6th Biennial Art
Invitational
OUTWHERE
9 July – 16 August 2003



ROEM-Drawing 2002
6.5 × 5.5 × 2.5 m, mural / installation,
PVAC wall paint, wood, adhesive vinyl
ROEM, Rotterdam, NL
ROEM-Drawing
22 March – 7 April 2002



RHUMBS 2007
25 × 5.5 × 3 m, mural, PU latex wall paint
Interpolis, Tilburg, NL
Achmea Kunstcollectie
since April 2007
► p. 112



SNATCH 2006
18 × 10 × 4.5 m, mural / installation,
PVAC wall paint, wood, drywall construction
Kasseler Kunstverein, Fridericianum, Kassel
*2 aus ... Stuttgart: Christine Rusche /
Georg Winter*
14 May – 25 June 2006
► p. 120



DRIFT 2005
18 × 10 × 6 m, mural, PVAC wall paint
De Nederlandsche Cacaofabriek, Helmond, NL
DRIFT
24 July – 18 September 2005
► p. 132



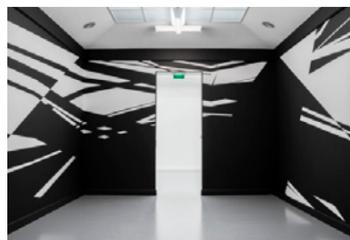
SHIFT 2004
6 × 2 × 6 m, mural, PVAC wall paint, adhesive
vinyl
Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart
Lokaltermin
6 February 2004 – 2008



SPACESCAPES-LANDLINES 2003
18 × 8 × 6 m, mural / installation, PVAC wall
paint, wood, MDF, adhesive vinyl
TENT, CBK – Centrum Beeldende Kunst,
Rotterdam, NL
SPACESCAPES-LANDLINES (with text/sound by
Steven Robert Barich), International
Architecture Biennale Rotterdam, 2003
1 May – 25 May 2003
► p. 140



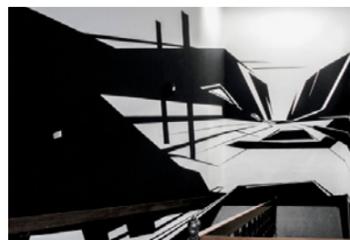
RAUM_2 2001
5.45 × 4.23 × 3 m, mural / installation,
PVAC wall paint, wood, adhesive vinyl
Künstlerhaus Dortmund
points of view
12 October – 18 November 2001



CLASH 2007
10 × 6 × 4.5 m, mural, PVAC wall paint
Van Abbemuseum, Eindhoven, NL
GHB Groothertogdom Brabant
13–25 January 2007
► p. 114



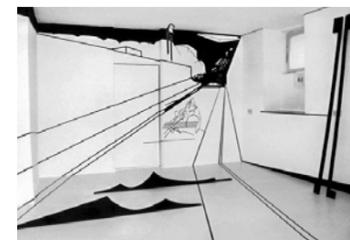
FOUR-FLUSH 2006
17 × 4 × 2 m, mural, PVAC wall paint
Hamburg
Wall Street – Stile der Stadt
11–26 May 2006



PLATEAUFAR 2005
9 × 3 × 8.25 m, mural, PVAC wall paint
Villa Merkel, Esslingen
Entourage de? Klasse Paul Uwe Dreyer!
12 June – 31 July 2005
► p. 134



RAK 2003
6 × 1.5 × 2.7 m, mural, PVAC wall paint
Rechtsanwaltskammer München, Munich
since December 2003



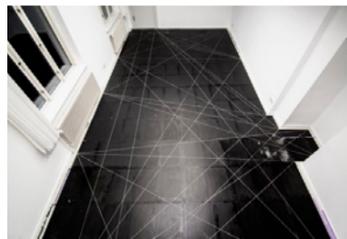
RAUM_1 2001
6.5 × 5.5 × 2.5 m, mural / installation,
PVAC wall paint, wood, adhesive vinyl
Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart
RAUM_1
24 March – 21 April 2001

Abbildungsverzeichnis: Zeichnung, Malerei, Skulptur (Auswahl)

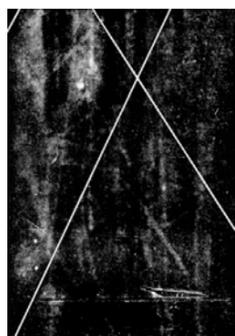
List of Works: Drawing, Painting, Sculpture (Selection)



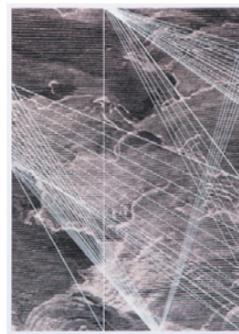
SOUNDINGS, Lichthof der Kunsthalle Rostock, 1:100 2018
40 × 40 cm
Fine Art Print on Hahnemühle Photo Rag
Edition 20+3 e.a.
▶ p. 41



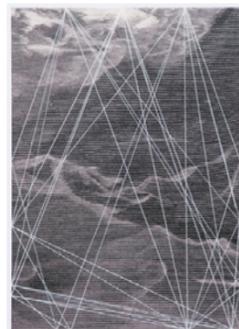
Interferenz SHH 2016
8,9 × 5,2 m
Linocut, edition: 1 original print in 144 individual sheets, each 63 × 44 cm, lino paint on paper
Linoleum floor in the studio of the Schleswig-Holstein-Haus der Hansestadt Rostock
▶ pp. 46-51



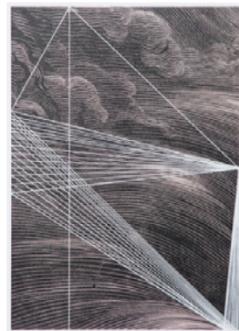
Interferenz SHH - 78 2016
Lino paint on paper
63 × 44 cm
Sheet No. 78 from the linocut Interferenz SHH
45 m² in 144 sheets
▶ pp. 48-49



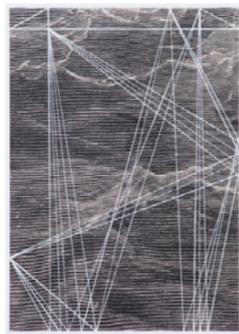
Interferenz IV 2016
29,7 × 21 cm
Drawing, white ink on colour print
▶ p. 52



Interferenz V 2016
29,7 × 21 cm
Drawing, white ink on colour print
▶ p. 52



Interferenz VI 2016
29,7 × 21 cm
Drawing, white ink on colour print
▶ p. 53



Interferenz VIIa 2016
29,7 × 21 cm
Drawing, white ink on colour print
Private collection
▶ p. 13



FS 098 (Framed Spaces) 2013
91,5 × 65 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ pp. 72, 73



FS 090 (Framed Spaces) 2013
110 × 152,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ pp. 72, 75



FS 082 (Framed Spaces) 2013
Two parts, each 91,5 × 65 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ p. 74



FS 071-NOH (Framed Spaces) 2009
130 × 181 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Collection Carsten Vogel, Berlin
▶ pp. 90, 95, 96



o.T. (Malerei) I, II 2009
305 × 150 cm (industrially manufactured format of the panel, untreated)
Matte industrial lacquer (poured and squeegeed) on Alu-Dibond panels
▶ pp. 88, 89, 90, 95



Echo Chamber 2009
128 × 64 × 21 cm
White acrylic glass, matte, screen printing ink, with Plexiglas cover
▶ pp. 90, 92, 94, 95



FS 072-2T (Framed Spaces) 2008
130 × 181 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ pp. 74, 95



FS 077 (Framed Spaces) 2008
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ pp. 92, 97



FS 075 (Framed Spaces) 2007
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ p. 97



FS 074 (Framed Spaces) 2007
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Michael Kasiske, Berlin



FS 062 (Framed Spaces) 2006
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Private collection, Düsseldorf



FS 058 (Framed Spaces) 2006
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Collection Lily Tonger-Erk and Robert Schmaltz, Stuttgart



FS 057 (Framed Spaces) 2006
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ pp. 72, 97



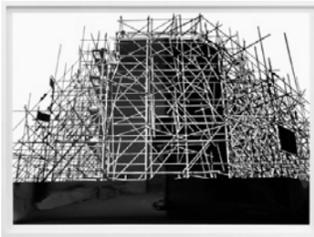
FS 051 (Framed Spaces) 2006
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Achmea Art Collection, NL



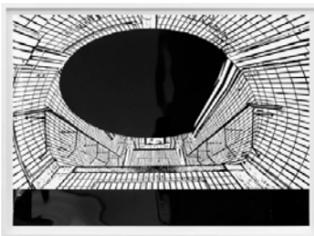
FS 026 (Framed Spaces) 2005
65 × 91,5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Generali Deutschland AG



FS 044 (Framed Spaces) 2005
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film



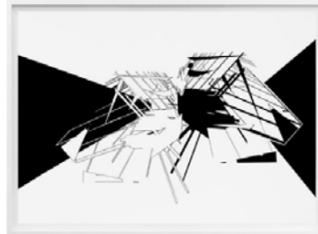
FS 041 (Framed Spaces) 2004
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Collection Thomas Bredel



FS 040 (Framed Spaces) 2004
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Collection Micaela Schönherr



FS 039 (Framed Spaces) 2004
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
Collection of the City of Nordhorn



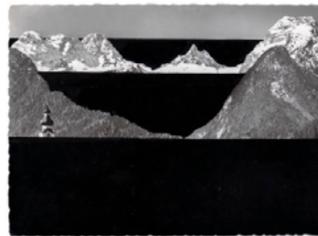
FS 035 (Framed Spaces) 2004
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
CBK Artothek Rotterdam, NL



FS 034 (Framed Spaces) 2004
65 × 91.5 cm
Drawing, waterproof ink on backlit film
▶ p. 97



FL - Tirol 2002
14.8 × 10.5 cm
Waterproof ink on postcard



FL - Loferer Steinberge 2002
10.5 × 14.8 cm
Waterproof ink on postcard



FL - Lienz, Osttirol 2002
10.5 × 14.8 cm
Waterproof ink on postcard



FL - Monte Paterno, Dolomiti 2001
10.5 × 14.8 cm
Waterproof ink on postcard



FL - Tre Cime, Dolomiti 2001
10.5 × 14.8 cm
Waterproof ink on postcard
Collection Christiane and Martin Middeke



FL - Inner-Arosa, Langkofelgruppe 1997
45.5 × 67.5 cm
Waterproof ink on photograph on paper
▶ p. 142

Christine Rusche
www.christine-rusche.de

1971 geboren / born in Kühlungsborn

1994–2001 **Studium der Freien Kunst/Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Paul Uwe Dreyer** / Studied fine arts/painting at the Stuttgart State Academy of Art and Design, under Paul Uwe Dreyer

2008/2009 **Gastprofessur Malerei** / Visiting professorship, **Kunstakademie Münster**

Stipendien / Förderungen / Auslandsaufenthalte

Grants / Awards / Artist-in-Residencies

2017 **Stiftung Kunstfonds, Bonn, Förderung Verlagspublikation** / publishing grant

2003 **Auslandsaufenthalt** / Residence, **Los Angeles, California, USA**

2016 **RostockStipendium, Aufenthaltsstipendium der** / Artist-in-Residence grant of the **Hanse- und Universitätsstadt Rostock**

2003 **Projektstipendium** / Project grant, **CBK - Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL**

2014 **Aufenthaltsstipendium im** / Artist-in-Residence grant for **Künstlerhaus Schloss Balmoral, Bad Ems**

2002 **Auslandsstipendium der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart für Chicago, Illinois, USA** / Foreign exchange grant of the Stuttgart State Academy of Art and Design for Chicago, Illinois, USA

2005–2008 **Auslandsaufenthalt in den Niederlanden** / Residence in the Netherlands

2002 **Projektstipendium** / Project grant, **CBK - Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL**

2005 **Auslandsstipendium des Bundes für** / Foreign exchange grant of Germany for the **Cité Internationale des Arts, Paris, FR**

2001 **DAAD-Auslandsstipendium** / DAAD foreign exchange grant: **Artist-in-Residence Foundation B.a.d.**, **Rotterdam, NL**

2003–2005 **Landesgraduiertenstipendium des Landes Baden-Württemberg, mit Auslandsaufenthalt in Rotterdam, NL** / State graduate grant of the State of Baden-Württemberg, with residence in Rotterdam, NL

Sammlungen / Permanente ortsspezifische Raum-Zeichnungen / Preise Kunst am Bau und Kunstwettbewerbe

Collections / Permanent Site-Specific Room-Drawings / Awards for Art-in-Architecture and Art Competitions

| | | | |
|------|---|------|--|
| 2018 | PASSAGES, Graftschafter Volksbank, Nordhorn | 2009 | Erster Preis Kunst am Bau / 1 st prize Art-in-Architecture, SKOR – Stichting Kunst en Openbare Ruimte, Amsterdam, NL: CROSS CUT, Rijnstate Velp, NL |
| 2017 | Erster Preis Kunst am Bau, Land Berlin / 1 st prize Art-in-Architecture, State of Berlin: GRUOEN, Grundschule am / Primary School at Bürgerpark, Berlin | 2008 | Erster Preis Kunst am Bau / 1 st prize Art-in-Architecture, Rijksgebouwendienst, NL: CIRCUIT, KLPD, Son en Breugel, Eindhoven, NL |
| 2016 | Zweiter Preis Kunst am Bau, Bundesanstalt für Immobilienaufgaben (BlmA) / Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) / 2 nd prize Art-in-Architecture, Institute for Federal Real Estate (BlmA) and Federal Office for Building and Regional Planning (BBR): HARD ALEE, UN Campus Bonn/Orangerie | 2007 | RHUMBS, Achmea Kunstcollectie, Interpolis, Tilburg, NL |
| 2014 | Erster Preis Kunstwettbewerb / 1 st prize art competition, Architekturstiftung Österreich: FLAT-LAND, BUWOG-Zentrale, Wien / Vienna, AT | 2004 | Artothek, CBK – Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL |
| 2011 | REVERBERATION, Dominium Köln, Generali Deutschland AG, Köln / Cologne | 2003 | RAK, Rechtsanwaltskammer München / Munich |
| 2010 | JUNCTION, Kranbau Eberswalde / Kirow Ardelt GmbH, Niederlassung / Branch Eberswalde | 2000 | Graphothek, Stadtbibliothek Stuttgart |

seit / since

2000 Zeichnungen in privaten und öffentlichen Sammlungen / Drawings in private and public collections, DE/NL/USA

Einzelausstellungen (Auswahl)

Solo Exhibitions (Selection)

| | | | |
|------|--|------|---|
| 2018 | Cross Section, Halle 9 Kirowwerk, Leipzig | 2006 | SNATCH, 2 aus ... Stuttgart: Christine Rusche / Georg Winter, Kasseler Kunstverein, Fridericianum, Kassel |
| 2016 | Christine Rusche (Wandmalerei) / Mareike Timm (Fotografie), Schleswig-Holstein-Haus der Hansestadt Rostock | 2006 | DROP-STUFFED, Konsortium, Düsseldorf |
| 2014 | DEVIATION, Made in Balmoral, Bad Ems | 2005 | OVERCAST (mit /with Samuel Herbert), ZINGERpresents, Tilburg, NL |
| 2013 | Without a Sound, Galerie AJLart, Berlin | 2005 | DRIFT, De Nederlandsche Cacaofabriek, Helmond, NL |
| 2011 | ECHO CHAMBER, Kunstverein Ahlen | 2005 | FLATLAND, Le Plateau (Centre d'art contemporain) – Frac Île-de-France, Paris, FR |
| 2010 | Christine Rusche, Galerie Marion Scharmann, Köln / Cologne | 2003 | OUTWHERE, Absolut L. A. International, 6th Biennial Art Invitational, Robert Berman Gallery, Los Angeles, California, USA |
| 2010 | S_MELT #1 (mit /with Jan Maarten Voskuil), PIT (Project Initiative Tilburg), Argument, Tilburg, NL | 2003 | SPACESCAPES-LANDLINES (mit /with Text/Sound von /by Steven Robert Barich), International Architecture Biennale Rotterdam 2003, TENT, CBK – Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL |
| 2009 | Whiteout, REALACE, Berlin | 2002 | RAUM_4, Open End Art Gallery, Chicago, Illinois, USA |
| 2008 | SEGUE, Galerie Marion Scharmann, Köln / Cologne | 2002 | ROEM-Drawing, ROEM, Rotterdam, NL |
| 2007 | DRAUGHT (mit /with Steven Craig), REALACE, Berlin | 2001 | RAUM_1, Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart |
| 2007 | Retour de Paris, CCFA – Centre Culturel Franco-Allemand, Karlsruhe | | |

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

Group Exhibitions (Selection)

| | | | |
|------|--|------|--|
| 2018 | Ungewiss, Hengesbach Gallery, Wuppertal | 2011 | HARD ALEE, in: RAiR#3: Guest House, Zuiderster Building, Rotterdam, NL |
| 2018 | Panoramen II, Kosmetiksalon Bar Babette, Berlin | 2011 | Drawings on Hands, PrintRoom, Rotterdam, NL |
| 2017 | INTERSECTION, in: Gabriele Münter Preis 2017, Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin | 2011 | Concrete Geometries, AA – Architectural Association School of Architecture, London, UK |
| 2017 | Gabriele Münter Preis 2017, Frauenmuseum, Bonn | 2010 | FLUTTER 2, in: Tip Top Stop – Installative Kunst, Heimat + Sachkunde, Tip Top Stop Wundermarkt, Köln / Cologne |
| 2017 | 11. Stipendiatenausstellung – Stipendiaten der Hansestadt Rostock und des Landes Mecklenburg-Vorpommern, Kunstverein zu Rostock | 2010 | Once upon a time ..., Galerie Marion Scharmann, Köln / Cologne |
| 2016 | Der Enkeltrick in der Abstraktion, Glue im / in Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin | 2010 | Girl Overkill II, Künstlerhaus Bethanien, Berlin |
| 2015 | ABERRATION, in: (un)möglich! Künstler als Architekten, Marta Herford | 2009 | on paper, FS.ART, Berlin |
| 2015 | BAFFLE, in: Broken Spaces, KAI 10 Arthema Foundation, Düsseldorf | 2008 | DEAD RECKONING, in: Illusion & Konsequenz, Kunsthalle Mainz |
| 2015 | TRANSIENT, in: o. T. (ohne Titel) – Stipendiatinnen und Stipendiaten 2014 des Künstlerhauses Schloss Balmoral und des Landes Rheinland-Pfalz, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen | 2007 | OFF SOUNDINGS, in: Secondary Structures, KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf |
| 2015 | o. T. (ohne Titel) – Stipendiatinnen und Stipendiaten 2014 des Künstlerhauses Schloss Balmoral und des Landes Rheinland-Pfalz, Thermen am Viehmarkt, Trier | 2007 | CLASH, in: GHB Groothertogdom Brabant, Van Abbemuseum, Eindhoven, NL |
| 2015 | Rostocker Kunstpreis 2015, Kunsthalle Rostock | 2006 | Vokuhila – Fragen der Form II, Deck – Galerie für aktuelle Kunst, Stuttgart |
| 2014 | Abstract in Black, Kreuzberg Pavillon, Berlin | 2006 | FLAT-HAT, in: Wucherungen und Wandnahmen, Städtische Galerie Nordhorn |
| 2014 | Lieber Künstler, zeichne mir! – Teil 1: Abstraktion, Konkretion, Notation und Struktur, Semjon Contemporary, Berlin | 2006 | Vokuhila – Fragen der Form, Büro für Kunst, Dresden |
| 2013 | Big Data Art 2013: Brückenschlag zwischen Kunst und Daten, MUNIKAT projekte, München / Munich | 2006 | FOUR-FLUSH, in: Wall Street – Stile der Stadt, Hamburg |
| 2013 | TURN, in: Farbe Raum Farbe – Farbe und Raum in der zeitgenössischen Kunst, Georg Kolbe Museum, Berlin | 2005 | DEUCE, in: Alles nur geträumt?, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart |
| 2013 | Guggenheim Rehearsal, ehemalige Seilbahnstation / former cable car station, Rustaveli Ave., Tiflis / Tbilisi, GE | 2005 | PLATEAUFAR, in: Entourage de? Klasse Paul Uwe Dreyer!, Villa Merkel, Esslingen |
| 2013 | 19 Truths, Galerie Marion Scharmann, Köln / Cologne | 2004 | SPRAIN, in: BestOff, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart |
| 2012 | OFFSIDE, in: Topits, Kunstwerk, Köln / Cologne | 2004 | Prospecten van nooit vermoed schoon, TENT, CBK – Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL |
| 2012 | DOUBLE CROSS, in: sublim kursiv, AJLart, Berlin | 2004 | SHIFT, in: Lokaltermin, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart |
| 2012 | peer to peer to peer ..., tête, Berlin | 2003 | DONARSTRASSE 26, in: Oberkante Unterlippe, Donarstraße 26, Köln / Cologne |
| | | 2001 | Not at home, Off-Programm der Akademie Solitude und von Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart |
| | | 2001 | RAUM_2, in: points of view, Künstlerhaus Dortmund |

Bibliografie (Auswahl)

Bibliography (Selection)

- 2017 Arne Reimann, RAUM-ZEICHNUNGEN, in: *Gabriele Münter Preis 2017*, hrsg. von /ed. Karla Klöpfel, Marianne Pitzen, Roswitha Schaff, Ausst.-Kat. / exh. cat. Akademie der Künste, Berlin und Frauenmuseum, Bonn 2017, S. / pp. 94-97.
- Sarah Linke, Hansestadt Rostock (Hrsg. /ed.), *Rostock Stipendium 2015/16*, Rostock 2017.
- 2015 Anne Schloen, ABERRATION, 2015, in: *(un)möglich! – Künstler als Architekten. Ein Ausstellungsprojekt von Marta Herford in Zusammenarbeit mit und nach einer Idee von Dr. Anne Schloen*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Marta Herford, Herford 2015, Insert.
- Anne Schloen, ABERRATION, 2015, in: *Ausst.-Kat. / exh. cat. (im)possible! – Artists as Architects*. An exhibition project by Marta Herford in conjunction with and based on an idea by Dr. Anne Schloen, hrsg. von /ed. Marta Herford, Herford 2015, insert.
- Ludwig Seyfarth, *Christine Rusche. Formen, die die Wand bewegen*, in: *Broken Spaces*, Ausst.-Kat. / exh. cat. KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf 2015, S. / pp. 48-55.
- Ludwig Seyfarth, *Christine Rusche. Shapes That Move the Wall*, in: *Broken Spaces*, Ausst.-Kat. / exh. cat. KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf 2015, S. / pp. 48-55.
- Arne Reimann, o. T. (ohne Titel) – *Form und Grund, Christine Rusche*, in: *Stipendiatinnen und Stipendiaten 2014 des Künstlerhauses Schloss Balmoral und des Landes Rheinland-Pfalz*, hrsg. von /ed. Oliver Kornhoff, Ausst.-Kat. / exh. cat. Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Köln / Cologne 2015, S. / pp. 82-84, 96-99, 105.
- Rostocker Kunstpreis 2015 – Malerei*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Rostock, Rostock 2015.
- 2014 *Lieber Künstler, zeichne mir! – Teil 1: Abstraktion, Konkretion, Notation und Struktur*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Semjon Contemporary, Berlin 2014.
- 2013 Julia Wallner, FARBE RAUM FARBE, in: *FARBE RAUM FARBE*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2013.
- Claudia Friedrich Seidel: *Without a Sound*, Ausst.-Text / exh. text AJLart, Berlin 2013.
- 2011 Anne Schloen, in: ECHO CHAMBER, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunstverein Ahlen, Frankfurt am Main 2011.
- Marianne Mueller, Olaf Kneer, Architectural Association (Hrsg. /eds.), *Concrete Geometries. Spatial Form in Social & Aesthetic Process*, London 2011.
- Judith Elisabeth Weiss, *Abstrakte Raumkonzepte. In Touch with Space and Place*, in: *Neue Abstraktion*, Kunstforum International, Bd. / vol. 206, Januar-Februar 2011, S. / pp. 93-105.
- Konsortium (Hrsg. /ed.): *Konsortium 2004-2010*, Berlin 2011, S. / pp. 154-157.
- 2010 Bernadette Collenberg-Plotnikov, *Spielräume des Lebens. Dimensionen künstlerischer Heimat- und Sachkunde*, in: *Tip Top Stop – Installative Kunst*, hrsg. von /ed. Maria Wildeis, Ausst.-Kat. / exh. cat. Tip Top Stop Wundermarkt, Köln / Cologne 2010, S. / pp. 24, 34-58, (47-48).
- Kölner Verkehrs-Betriebe (Hrsg. /ed.), *KVB-Künstlerwettbewerb. Nord-Süd Stadtbahn Köln. Dokumentation*, Köln / Cologne 2010, S. / pp. 42-43.
- Serge Onnen (Hrsg. /ed.), *Drawings on Hands*, New York 2010.
- 2009 Fritz Emslander, *Raumzeichnungen. Von der Entgrenzung der Zeichnung in den Raum. Ein Panorama*, in: *Zeichnen zur Zeit*, Kunstforum International, Bd. / vol. 196, April-Mai 2009, S. / pp. 124-159.
- 2008 Thomas W. Kuhn, *Secondary Structures »oder: Die Moderne ist noch nicht beendet«*, *Kunst im Tunnel, Düsseldorf*, in: *New York nach 9/11, Kunstforum International*, Bd. / vol. 189, Januar-Februar 2008, S. / pp. 322-324.
- Natalie de Ligt, *Illusion & Konsequenz*, in: *Illusion & Konsequenz*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Mainz, Mainz 2008.
- Natalie de Ligt, *Illusion & Consequence*, in: *Illusion & Konsequenz*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Mainz, Mainz 2008, unpaginated.
- 2007 Angela Lammert, Carolin Meister, Jan-Philipp Frühsorge, Andreas Schalhorn, *Räume der Zeichnung. Dokumentation des Symposiums Räume der Zeichnung, 13.-15. Oktober 2005, Akademie der Künste, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik*, Nürnberg / Nuremberg 2007, S. / pp. 151-152, 162-163.
- RHUMBS, *Retour de Paris*, Ausst.-Kat. / exh. cat. CCFA – Centre Culturel Franco-Allemand, Karlsruhe 2007.
- Secondary Structures*, Ausst.-Kat. / exh. cat. KIT – Kunst im Tunnel, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2007.
- Groothertogdom Brabant (GHB)*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Van Abbemuseum, Eindhoven 2007.
- 2006 Bernhard Balkenhol, in: SNATCH, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kasseler Kunstverein im Fridericianum, Kassel 2006.
- Ludwig Seyfarth, *Wall Street*, in: *Stile der Stadt*, hrsg. von /ed. Filomeno Fusco, Dirck Möllmann, Ausst.-Kat. / exh. cat., Hamburg 2006, S. / pp. 20-23.
- Jens Emil Sennewald, *Umzug ins Bild. Christine Rusche inszeniert den Raum der Zeichnung*, in: *Kunstbulletin*, Nr. / no. 6, 2006, S. / pp. 40-43.
- Roland Nachtigäller, *Grenzerkundungen. Eine Einführung*, und / and Jens Asthoff, Nora Stun, *Erratische Blöcke, Lichte Gefüge. Zwei Rundgänge durch eine Ausstellung*, in: *Wucherungen und Wandnahmen*, hrsg. von /ed. Roland Nachtigäller, Ausst.-Kat. / exh. cat. Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn 2007, S. / pp. 2-3, 4-13, (42-47).
- Roland Nachtigäller, *Border Reconnaissance. An Introduction*, und / and Jens Asthoff, Nora Stun, *Erratic Blocks, Light Structures. Two Tours of an Exhibition*, in: *Wucherungen und Wandnahmen*, hrsg. von /ed. Roland Nachtigäller, Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn 2007, S. / pp. 58-59, 60-67.
- Benedikt Kraft, *Raumsuche im Raum. Christine Rusche mit einer Raum-Zeichnung in Kassel*, in: *DBZ – Deutsche Bauzeitung*, Nr. / no. 5, 2006, S. / p. 17.
- Ralf Christofori, *Verwinkelte Blickwinkel und andere Fluchtlinien, Alles nur geträumt?*, hrsg. von /ed. Andrea Jahn, Ausst.-Kat. / exh. cat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 2006, S. / pp. 44-57.
- Vivian Rehberg, *Paris*, in: *Frieze*, Nr. / no. 117, September 2008, S. / pp. 177-180.
- 2005 Nicole Büsing, Heiko Klaas, *Fictional Landscapes – Framed Spaces*, in: *Entourage de? Klasse Paul Uwe Dreyer!*, hrsg. von /ed. Andreas Baur, Ausst.-Kat. / exh. cat. Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar und / and Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Esslingen am Neckar 2005.
- Serge Onnen (Hrsg. /ed.), *Drawings on Geology*, Amsterdam, Atlanta 2005.
- 2004 *Prix de Rome 2004. Tekenen/Grafiek – Drawing/Printed Art*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Rijksakademie van beeldende kunsten, Rotterdam 2004, S. / pp. 24-25.
- 2003 *International Architecture Biennale Rotterdam 2003. Mobility: A Room with a View*, hrsg. von /ed. Francine Houben, Ausst.-Kat. / exh. cat., Rotterdam 2003, S. / p. 94.
- ABSOLUT, L. A. *International. Biennial Art Invitational 2003*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Santa Monica – Venice Art Dealers Association, Los Angeles 2003, S. / p. 28.
- Marcus Lütkemeyer, *points of view*, in: *Der erfundene Zwilling – Transgene Kunst II*, Kunstforum International, Bd. / vol. 158, Januar-März 2002, S. / pp. 316-318.
- 2001 Marcus Lütkemeyer, *Geometrie des spontanen Blicks*, in: *points of view. Perspektive in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Künstlerhaus Dortmund, Dortmund 2001, S. / pp. 16-30.

Quellenangaben

List of References

Texte / Texts:

Alle nicht namentlich gekennzeichneten Passagen von / All texts without specific identification by Christine Rusche

| | | | |
|----------|--|-----------|---|
| S./p. 31 | PASSAGES E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/passage | S./p. 99 | CROSS CUT E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/cross-cut |
| S./p. 35 | SOUNDINGS E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/sounding | S./p. 103 | DEAD RECKONING D: https://de.wikipedia.org/wiki/Koppelnavigation E: unabridged.merriam-webster.com/unabridged/DEAD%20RECKONING |
| S./p. 43 | GRUOEN D: https://de.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%BCn | S./p. 109 | SEGUE E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/segue |
| S./p. 45 | INTERSECTION E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/intersection | S./p. 111 | OFF SOUNDINGS D frei nach: https://www.dictionary.com/browse/sounding E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/off E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/sounding |
| S./p. 55 | BAFFLE E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/baffle | S./p. 113 | RHUMBS D: Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 4, Leipzig 1801, S. 1560 E: https://www.thefreedictionary.com/RHUMBS E: https://www.dictionary.com/browse/thumb E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/rhumb |
| S./p. 57 | ABERRATION D: https://de.wikipedia.org/wiki/Aberration_(Astronomie) E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/aberration | S./p. 115 | CLASH E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/clash |
| S./p. 63 | TRANSIENT E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/transient | S./p. 119 | FLAT-HAT E: http://www.yourdictionary.com/flat-hat |
| S./p. 69 | DEVIATION D: https://de.wikipedia.org/wiki/Aberration D: https://de.wikipedia.org/wiki/Deviation_(Navigation) E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/deviation E: https://www.dictionary.com/browse/deviation | S./p. 121 | SNATCH E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/snatch |
| S./p. 71 | TURN E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/turn | S./p. 129 | DEUCE E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/duce |
| S./p. 77 | REVERBERATION E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/reverberation | S./p. 133 | DRIFT E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/drift |
| S./p. 79 | ECHO CHAMBER E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/echo_chamber | S./p. 135 | PLATEAUFAR E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/plateau E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/far |
| S./p. 85 | JUNCTION E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/junction | S./p. 137 | FLATLAND E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/flatland |
| S./p. 91 | FLUTTER E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/flutter E: http://www.acoustic-glossary.co.uk/definitions-f.htm Whiteout D: https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=102936&lv3=103166 | S./p. 139 | SPRAIN E: https://en.oxforddictionaries.com/definition/sprain |

Alle URLs abgerufen am 7. August 2018 / All URLs accessed on 7 August 2018

Fotonachweise / Photo credits:

S./pp. 98, 100, 101 ein Foto unten rechts / one photograph lower right, 147 CROSS CUT und / and CIRCUIT: Jan Adriaans. S./pp. 118, 148 FLAT-HAT: Helmut Claus Photographie (www.helmutclaus.com). S./pp. 11 SNATCH, 120, 122, 124–126, 148 SNATCH: Stefan Daub. S./p. 35: Thomas Häntzschel/nordlicht. S./pp. 48–51, 150 Interferenz SHH – 78: Thomas Kersten, Unna. S./p. 105: Kunsthalle Mainz. S./p. 63: Peter Lüdtkke und / and Arp Museum Bahnhof Rolandseck. S./pp. 47 links oben / upper left, 57, 67 links / left, 69 links unten / lower left: Arne Reimann. S./pp. 140, 141, 149 SPACESCAPES-LANDLINES: Janine Schrijver. S./pp. 58, 60, 61: Hans Schröder/Marta Herford. S./p. 152 FS 039: Städtische Galerie Nordhorn. S./p. 47 zwei Fotos unten mittig / two photographs lower middle: Mareike Timm. S./pp. 6 DRIFT, 132, 133 Detail rechts unten / detail lower right, 148 DRIFT: Jac van Asten/De Cacaofabriek EXPO. S./pp. 72, 74, 96, 146 DOUBLE CROSS und / and POINT OF NO RETURN: Simon Vogel, Köln / Cologne. S./pp. 10 Echo Chamber, 88, 90–94, 151 o. T. (Malerei) I, II; Echo Chamber: Jens Ziehe. Alle anderen Bilder von / All other images by Christine Rusche.

Architekturpläne (mit Entwurfsebenen von Christine Rusche) / Architectural plans (with draft layers by Christine Rusche):

S./p. 43 Detail Schnitt / detail of the plan: Ingenieurbüro Weber, Berlin; Auftraggeber / contractee Bezirksamt Marzahn–Hellersdorf.
S./p. 65 Detail Schnitt / detail of the plan: Henneker Zillinger Beratende Ingenieure PartG mbB/Bonn.
S./p. 81 Grundriss: Kunstverein Ahlen e. V.
S./p. 103 Detail Grundriss / detail of plan Kunsthalle Mainz; Planurheber / author: Poganiuch+Dang – Architekten, Mainz; Träger der / supporter of Kunsthalle Mainz: Stiftung Kunsthalle Mainz und / and Stadtwerke Mainz AG.

Kunstwerke anderer Künstler in den Abbildungen / Works of other artists shown on the images:

S./p. 8 Vordergrund / in the front: Stephen Craig, Installation verschiedener Arbeiten / Installation of various works.
S./p. 56 Vordergrund links / left side in the front: Dan Graham, *Alteration to a suburban house*, 1978.
S./pp. 56, 58, 61 Vordergrund / in the front: Stephen Craig, Installation verschiedener Arbeiten / Installation of various works.
S./p. 61 Hintergrund / in the back: Johannes Wohnseifer, *Inflatable Whitecube*, 2005.
S./p. 70 Hintergrund / in the back, S./p. 71 Vordergrund / in the front: Georg Kolbe, *Große Nacht*, 1926–1930.
S./p. 110 Hintergrund / in the back: Didier Rittener, *Auto Protection*, 2005.
S./p. 111 Hintergrund / in the back: Jan Kämmerling, *ohne Titel*, 2007.

Impressum

Colophon

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and published by:

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld / Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
ARTBOOK | D.A.P.
75 Broad Street, Suite 630
New York, NY 10004
USA
T: +1 (212) 627-1999
F: +1 (212) 627-9484

KERBER Publikationen sind weltweit in ausgewählten Buchhandlungen und Museumsshops erhältlich (Vertrieb in Europa, Asien, Süd- und Nordamerika).
KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2018 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Künstler, Autoren und Fotografen / artists, authors, and photographers, für die Werke von / for the works by Christine Rusche: VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 978-3-7356-0485-9
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

Herausgegeben anlässlich des Beitrages von Christine Rusche zur Ausstellung / Published on the occasion of the contribution by Christine Rusche to the exhibition *(un)möglich! Künstler als Architekten* (21.02.–31.05.2015) vom Museum / by Marta Herford, Goebenstraße 2–10, 32052 Herford www.marta-herford.de

Konzept und Redaktion / Concept and Editorial Staff: Demian Bern, Arne Reimann, Christine Rusche

Gestaltung / Graphic Design: Demian Bern, EXPedition

Projektmanagement / Project Management, Kerber Verlag: Kathleen Herfurth, Verena Simon

Übersetzungen / Translations: Amy Klement

Lektorat / Copyediting: Deutsch / German: Christiane Weidemann, Mariette Franz Englisch / English: Dawn Michelle d'Atri

Lithografie / Lithography: Demian Bern, Rolf Wöhrle

Gefördert durch die Stiftung Kunstfonds mit Mitteln der VG Bild-Kunst / Supported by Stiftung Kunstfonds with funds by VG Bild-Kunst.

STIFTUNG KUNSTFONDS



BILD-KUNST

Der Katalog wurde großzügig unterstützt von / The catalogue was generously supported by:



Dank an / Thanks to Jan Adriaans, Frank Ahlgrimm, Demian Bern/EXPedition, Thomas Bredel, Helmut Claus, Stefan Daub, Matthias Furch, Thomas Häntzschel, Annika Hauke, Thomas Kersten, Andreas Kinser, Ludwig Koehne, Kunstverein Ahlen e. V., Peter Lüdtkke, Thomas Niemeyer/Städtische Galerie Nordhorn, Peter Martin, Christiane und Martin Middeke, Poganiuch+Dang – Architekten, Arne Reimann, Stephan Ristau, Gisela Rusche, Karolina Saro, Anne Schloen, Micaela Schönherr, Janine Schrijver, Hans Schröder, Ludwig Seyfarth, Hans W. Steilen, Stiftung Kunsthalle Mainz und Stadtwerke Mainz AG, Mareike Timm, Jac van Asten/De Cacaofabriek EXPO, Simon Vogel, Ingenieurbüro Weber, Rolf Wöhrle, Jens Ziehe, Henneker Zillinger Beratende Ingenieure PartG mbB und an alle Sponsoren, weiteren Unterstützer und Beteiligten / and to all supporters and participants.

