

Zusammenschau statt feste Kontur

Zu Ausstellung und Katalog 'lense-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie' (Akademie der Künste Berlin/ Kunstmuseum Liechtenstein, 2014)

Die zum Teil sehr selten gezeigten Exponate der Ausstellung 'lense-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie' (Berlin/Vaduz, 2014) waren im April 2014 zunächst am architekturhistorisch bedeutenden Nachkriegsmoderne-Standort der Akademie der Künste im Berliner Hansa-Viertel zu sehen und gingen dann auf die Reise in das Fürstentum Liechtenstein, wo die Ausstellung bis Ende August 2014 gastierte. Dies gleich mehrfache Kooperationsprojekt – zwischen der Berliner Akademie und dem Kunstmuseum Liechtenstein, zwischen Kunstgeschichte und Kunstpraxis – schließt eine große Zahl von Werken aus über einem Jahrhundert ein; und damit ebenso Werke von Künstlern, die, wie Raymond Duchamp-Villon, im 19. Jahrhundert geboren wurden, wie auch Beiträge von Rachel Whiteread, die dem Jahrgang 1963 angehört. Mit diesen Namen sind zwei bildhauerische Positionen aufgerufen, während die Schau insgesamt Fotografie und Film besonders stark thematisiert.

Nachdem man sich in der Berliner Version der Ausstellung vom Entrée im Erdgeschoss des Düttmann-Baus und vorbei an zwei Monitoren, auf denen der damals kaum dreißigjährige Chris Burden in Nahaufnahme zu sehen und zu hören¹ war, in das Obergeschoss begeben hatte, erwarteten einen im Galeriebereich vor dem ersten von drei Haupträumen der Ausstellung weitere Künstlervideos (u.a. von Roman Signer). Hätte man sich bis dahin in einer Video-Ausstellung wähen können, dominierte den Blick beim Betreten des ersten Hauptraumes eine kleine, aber hochkarätige Auswahl kubo-futuristischer Plastik. Vielleicht um etwas gegen deren metallene Wucht zu setzen, wurden die Güsse auf Unterbauten gebockt, die man bei dominantem Einsatz von hellem Leimholz gefügt hatte. An diese schlossen ebenfalls holzgedeckte Stellwände an, die im Kern der Präsentation einer ganzen Reihe

früher Experimentalfotografien dienten und schließlich zu mehreren Arbeiten Marcel Duchamps leiteten. Duchamp bzw. seine *Porte Gradiva* spielte sodann bei dem Übergang in den zweiten Hauptraum eine (unten weiter erläuterte) Rolle, während sich in dem Folgeraum das Aufbaumuster wiederholt: Eine vergleichsweise überschaubare Anzahl plastisch-installativer Arbeiten, dazu eine Stellwand, Videoprojektionen und außerdem ein begehrbarer, roh hölzerner Einbau. Dass sich darin und daran – genau wie im Fall eines ähnlichen Holzbaus im dritten Raum – vielfältigste fotografische Reproduktionen fanden, provoziert endlich die Frage, inwieweit es in der Ausstellung überhaupt um Skulptur, sei sie nun 'lense-based' oder nicht, geht.

Unterdessen gibt ein umfangreicher und recht opulent ausgestatteter Katalog von 349 Seiten Antworten, die das Kuratorenteam aus dem Kunsthistoriker Herbert Molderings, dem Museumsmann Friedemann Malsch sowie den Akademiemitgliedern und Professoren für Bildhauerei, Bogomir Ecker und Raimund Kummer, mit der Ausstellungseröffnung noch nicht liefern konnte. So reicht ein Katalogbeitrag Ursula Frohnes eine Begründung für die gewisse Dominanz von Foto und Film in der Ausstellung, die ja – wenn auch unter deren Vorzeichen – eigentlich Skulptur zu versprechen scheint, in Form der These nach, dass sich „das skulpturale und räumliche Denken“ [...] „in der Auseinandersetzung mit der Fotografie in Richtung eines medienübergreifenden Verständnisses der künstlerischen Praktiken“² erweitert habe. Auf dieser grundsätzlichen Argumentationsebene lässt sich sicherlich vieles, das nach 1839 vollplastisch entfaltet wurde, auf Fotografie beziehen; weiter befragenswert bleibt aber angesichts der ausgewählten Arbeiten der je spezifische Zusammenhang zwischen Skulptur und dem optischen Medium.

Sind es auf das Ausstellungsganze die Fotografien und Filme, die nach Bezügen suchen lassen, erschließen diese sich mitunter auch in anderen Fällen, wie den Ready made Duchamps, nicht direkt. Herbert Molderings präzisiert diesbezüglich in der Einleitung zum Katalog, dass die

*„ersten skulpturalen Projekte Duchamps – die Umformung einer Fahrradfelge in eine kinetische Plastik, die Idee das Objekt eines Flaschentröckners durch Aufhängung in eine Raumplastik zu verwandeln – [...] der Logik und Sichtbarkeit des wissenschaftlichen Versuchsobjekts [folgten], so wie sich seine Konzepte, die Momentfotografie einzusetzen, [...] der Übertragung der naturwissenschaftlichen Experimentalskulptur auf das Gebiet der Kunst verdanken.“*³

Molderings greift dabei, was für den erörterungsbedürftigen Begriff der ‚lense-based sculpture‘ symptomatisch scheint (und vom Kurator gewollt wird)⁴, auf weitgespannte kulturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Rezeptionsstränge aus, über die, um am Beispiel zu bleiben, Duchamp wiederholt an den Anfang einer Form interdiskursiver Bezugnahme von Künstlern der Moderne auf Naturwissenschaften gesetzt worden ist⁵; und, obschon sich einige seiner Arbeiten für derartige Lesarten durchaus anbieten, scheint zum einen die Prüfung der Anschlussfrage weitgehend außerhalb der Ausstellungsperspektive⁶, in welche Art Verhältnis sich solchermaßen affine Werke zu Wissenschaft setzen (also etwa ein bloß mechanisch-adaptives, ein euphorisches oder kompetitives, schließlich ein ironisch- bzw. kritisch-distanziertes); und andererseits, was hier mit Blick auf die Voraussetzungen, die das Team um Molderings an dieser Stelle gemacht hat, wichtiger ist, bleibt entsprechend weniger hinterfragt, inwieweit Duchamps bildnerische Versuche mit Fertigobjekten in Verbindung zu einem primär Avantgarde-künstlerischen und nachrangig wissenschaftsreferentiellen Ausprobieren neuer Materialien überhaupt stehen. Gerade die (in der Schau nicht vertretenen) Collagen Braques und Picassos präledieren um 1910 gewissermaßen neuen – zuvörderst – künstlerischen Versuchsformen, insoweit sie damals alltagsaktuelle, kleine Dinge tatsächlich hernehmen und in kubistisch facettierte Gebilde integrieren.

Mit der kubo-futuristischen Facettierung und Dynamisierung der Kunst einschließlich der Skulptur dann

wird, das lässt sich wieder in voller Übereinstimmung mit dem kuratorischen Konzept nachvollziehen, ein ganzes Bezugssystem zu fotografischen Versuchen erkennbar⁷, die darauf ausgerichtet waren, erst die Auffächerung von Bewegungen und schließlich einen ganzen Verlauf abzubilden. Dass der berühmte Pionier der experimentalfotografischen Bewegungsstudie, Étienne-Jules Marey, in der Ausstellung einen vorderen Platz einnimmt, spannt so gleichsam einen zugkräftigen roten Faden auf, der insbesondere sehr griffig gerät, wenn man Mareys chrono-plastische Umsetzung eines Vogelflugs (*Décomposition du vol d'un goéland*, 1887) einem futuristischen Guss wie Umberto Boccionis *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913/1949) in direkter räumlicher Nähe gegenüber sieht.

Die kunstgeschichtliche Erzählung der Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksformen im Verarbeiten gerade ausgetüftelter technischer Fortschritte ist dabei aufs Ganze und auch im Besonderen der Wechselbeziehung Foto/Skulptur weniger limitiert, als es die Gesetze der Ausstellungsmacher, den Skulpturbegriff neu zu justieren, vermittelt. Molderings selbst macht in der Katalogeinleitung auf eine Reihe in diese Richtung gehender Vorläuferprojekte wie die Ausstellung *Skulptur im Licht der Fotografie*, die 1997 im Duisburger Lehmbruck Museum lief, aufmerksam.⁸ Vorausgegangenen Ansätzen gegenüber, das ist das erklärte Ziel⁹, will man sich in Berlin und Vaduz durch den Fokus auf Wirkungen des Fotografischen in der Skulpturgestaltung als solcher, also diesseits der bloßen fotografischen Abbildung und Vermittlung von Skulptur, absetzen. Dieser Versuch einer Absetzung scheint, allemal unter dem Initialeindruck des ersten Hauptraumes und der erwähnten Konstellation Marey/Boccioni, realiter auf kaum anderes als die Kernformel zu münden, dass Skulptur nicht nur *durch* Fotografie dokumentiert wurde, sondern sich (wie schon qua Untertitel der Ausstellung indiziert) auch *nach* ihr geformt hat. Generell artikuliert sich über solche Positionierungen einmal mehr, wie Ausstellungen institutionell daran mitwirken, kunstgenetische Leitnarrative mitzuprägen und selektiv zu affirmieren; denn eine andere Geschichte könnte sozusagen auf eine genaue Gegenerzählung gründen und die Lösung vom festen Blickpunkt gerade nicht auf das fotografische Bild, das im Grundzug, wie

schon Panofsky bemerkt hatte¹⁰, die starre Perspektive neuzeitlicher Bildkomposition mit neuen Mitteln fort-schreibt, sondern auf das traditionelle Gemälde rück-führen: Die routinierte und historistische 'Glattheit' einer, das 19. Jahrhundert hindurch höchst gehandelten Salonmalerei nach der perfektionistischen Manier beispielsweise Alexandre Cabanels übte, das ließe sich entsprechend exemplifizieren, Avantgarde-genetisch besehen gleichviel Veränderungsdruck auf nachkom-mende Künstlergenerationen wie die jüngere Medien-technikentwicklung aus...

Aber, von den gattungsübergreifenden Leiterzäh-lungen zurück zum Skulpturverständnis heute, an dem die Ausstellung schon qua Titel mitzuwirken strebt: Was bestimmt bzw. leistet nun der Begriff *lense-based sculpture* über eine gewisse Akzentuierung der von Frohne (grundsätzlich gut nachvollziehbar) angeführ-ten Erweiterung des plastischen Raumdenkens hin-aus? In dieser Frage ist wieder an das Offenkundige zu erinnern, also dass sich der kuratorische Begriff zu-erst über das Gezeigte füllt, wobei sich – auch das ist selbstverständlich – die Zusammenstellung des Ge-zeigten einer Selektion verdankt und sich überdies durch Formen, Motive und Themen an weitere Bedeu-tungszusammenhänge bindet. Kontextuell, im Katalog auch explizit, ruft die Schau dabei zahlreiche der Stan-dardkategorien vor allem des fotografischen sowie (sic!) des bildlichen Diskurses auf. So emergiert etwa die Frage nach der Spur, einem Fotografie-Dispositiv von ungebrochener Virulenz¹¹, im Ausstellungszusam-menhang: Nikolaus Lang, der hierzulande seit 1974, dem Jahr einer Initialausstellung im Hamburger Kunst-verein bzw. in Rezeption einer Folgepublikation des damaligen Hauptkurators, Günter Metken, als ‚Spuren-sicherer‘ gehandelt wird, ist mit gleich zwei Beiträgen in der Schau vertreten.¹² Einmal mit *Good Heavens, Old Angepena* (1989), einer Lang-typischen und groß-formatigen Abnahme eines Bodenprofils aus dem aus-tralischen Outback. Vergleichbar dem Vorgehen sei-ner Kollegin Dorothee von Windheim, die es indes zur Sicherung florentinischer Fassadenbeschriftung per-fektionierte, nähert sich Lang dafür einer Art feldtaugli-cher Abwandlung eines Restauratorenverfahrens zur Erhaltung von Fresken, *Strappo* genannt.¹³ In der An-näherung an Spezialistentekniken der Objekt- bzw. Fundbergung geht es dem kunsthandwerklich erstaus-

gebildeten Bayern Lang näherhin darum, eine ganze Oberflächenformation in einem dafür eigens – und zwar unter Zuhilfenahme von Ressourcen vor Ort – entwickelten Trägermedium einzufangen. Darin, dass er konkret sozusagen einen Zeitschnitt spezifischer Sandanordnung festhält, lässt sich das Anliegen be-dingt dem fotografischen Anspruch, einen flüchtigen Moment aufzuzeichnen, parallelisieren. Allerdings rei-chen die Parallelen auch nicht viel weiter, da es in dem von Lang gewählten Medium gerade darum geht, wesentlich mehr¹⁴ zu erhalten als lediglich eine foto-grafische *Lichtspur* (Rosalind Krauss). Spuren, die schon per definitionem¹⁵ zwischen Restmaterialität und einem Substanzmangel rangieren, hätten für die Ausstellung einen konzeptionellen Angelpunkt markie-ren können, um von dort aus die Bezüge ebenso wie die Divergenzen zwischen eher eigenmaterialarmer Fotografie und traditionell betont körperlicher Skulptur weiterzuverfolgen.

Eine nicht von Lang stammende, plastische Spur-thematisierung, die man in Berlin und Vaduz tatsäch-lich ausstellte, eine Reifenspur in einem voluminösen, grünlichen Kunstharzklecks von Sabine Gross (*Kings-tar 135/80R13*, 2013), zeigt zwar eine weitere Formfin-dung für einen Spureinschreibungsvorgang. Der Be-zug zu spurensichernder Fotografie bzw. zu Fotografie überhaupt bleibt dann jedoch im Rahmen der Multiper-spektivität der Ausstellung so diffus wie er durch Mol-derings folgenden Hinweis aus der Katalogeinleitung auf die Augenfälligkeit von „analogen dispositiven Ei-genschaften plastischer und fotografischer Ab-Bild-Techniken“¹⁶ nur angedeutet wird. Annette Tietenberg parallelisiert in einem weiteren Katalogbeitrag spezifi-scher die (analog-)fotografische Modulation lichttemp-findlicher Stoffe mit „den in der Bildhauerei üblichen Gussverfahren“¹⁷, und Ursula Frohne erschließt in ih-rem Katalogbeitrag das erweiterte Diskursfeld um Ab-formungen von Körpern, indem sie u.a. im Anschluss an Georges Didi-Huberman in der Abnahme von To-tenmasken „eine Analogie zur Entstehung der fotogra-fischen Aufnahme“¹⁸ ausmacht. Insbesondere in die Richtung der Argumentation Frohnes bliebe eingehen-der zu problematisieren, bis zu welchem ‚Einspurungs-grad‘ bezüglich der gezeigten plastischen Arbeiten wirklich von 'lense-based' zu sprechen sein kann; oder, wenn man schon dem Ausstellungskonzept ge-

mäß die umgekehrte Perspektive privilegiert, also zunächst beabsichtigt, Einprägeprozesse von der Fotografie her zu verfolgen, hätte sich aus dem Spektrum spurensichernder Kunst-Fotografie besonders das Werk Christian Boltanskis angeboten. Regelmäßig setzt dieser eine der wesentlichen Zuschreibungen an das Foto, nämlich (biographisch, archivisch usw.) verwertbar zu dokumentieren, einer kritischen Reflektion aus dem Medium selbst heraus aus. Obschon damit immer noch nicht unmittelbar die Skulptur oder das Problem der Formung ebendieser berührt wäre, ließe solche Fotokritik in Befragung des Berlin-Vaduzer Ausstellungsmottos weiter überlegen, wie viel ‚echter Körperlichkeit‘ eine fotografische Authentifizierung bedarf. Darüber könnte komplementär das Verhältnis von Fotografie zur Physis thematisiert werden. Die zweite, stattdessen in Berlin ausgestellte Arbeit eines Spurensicherers – erneut von Nikolaus Lang – betreibt wiederum solch vermittelnde Fotobefragung gerade nicht: Lang dokumentiert nämlich schlicht fotografisch, aus einem eher alltagspraktischen Vertrauen auf das Leistungsvermögen des Mediums, in *Dem Hirsch die Stadt zeigen* (1984) einen Gang durch das Vorwende-Berlin mit Tierskelett auf dem Rücken; eine schöne Arbeit Langs, die aber pointierter als eine mediale eine ökologische Reflektion des, hier ganz realen, Grenzgangs großstädtischen Lebens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt.

Dass indessen Künstlerinnen und Künstler insbesondere Performances mit der Kamera ‚halt-bar‘ machen und sich somit auch auf diese ausrichten, kann als ein basaler Aspekt von *lense-based sculpture* oder, besser, *lense-based spatial and performative intervention* gefasst werden, wozu sich – im Sinn einer Genealogie performativer Kunst – fügt, dass die Besucher im zweiten Raum der (Berliner) Ausstellung ein Porträtfoto Allan Kaprows, des ‚Erfinders‘ des Happenings, erwartete. Es zeigt ihn badend in solch einer Zinkwanne, wie sie in *Basic Thermal Units* (1973) als plastischer Behälter ebendes Fotos dient. Kaprow, der auf dem Foto verschmitzt und so vital in das Objektiv lächelt, lebt heute längst nicht mehr. Über diese so charakteristische fotografische Konstellation, wesentlich die Dokumentation von Nicht-mehr-Seiendem, blitzt noch einmal eine wesentliche Figur des fotografischen Diskurses in einer spezifischen Akzentuierung

auf: Die Fotografie als regelrechte Verkörperung eines ‚Schattenreichs‘ des Gestern¹⁹, in dem Körper scheinbar zeitlos erhalten bleiben.

Der Schatten als Thema fotografisch inspirierter plastischer Kunst wird im Rahmen der Ausstellung mit einer Replik von Duchamps „*Türdurchgang (Porte Gradiva) in Form der etwas vergrößerten Silhouette eines Menschenpaars, durch den der Besucher in das Traumreich der Pariser Surrealisten-Galerie Gradiva eintreten konnte*“²⁰, sehr augenfällig. Die Kuratoren ermöglichen mit dieser (in Berlin zwischen dem ersten und zweiten Ausstellungssaal aufgebauten) Rekonstruktion eine rare Rezeptionsgelegenheit der ursprünglich 1937 installierten und später zerstörten Duchamp-Arbeit, auch wenn diese bei aller kunsthistorischen Bedeutung gewisse ästhetische Kompromisse des Franzosen mitausstellt – die Figurenumrisse haben etwas von Magritte’scher Linienführung oder, um in Belgien zu bleiben, von Georges Remis’, eher comic-adäquater *ligne claire*; und auch der Schatteneindruck wollte, zumindest unter den Berliner Beleuchtungsverhältnissen im Frühjahr 2014, nicht vollständig vereinnahmen. Gleichwohl verkörpert die *Porte Gradiva* insofern eine *lense-based sculpture*, als darin Duchamps intensive Auseinandersetzung mit geometrisch-optischen Phänomenen²¹ eine raumplastische Fassung findet.

Abgesehen von solchen Beispielen, verliert sich der um den Vorsatz ‚lense-based‘ erweiterte Skulptur-Begriff, wie auch die Verwendungen in den Essays im Katalog zum Teil belegen, wiederholt in einer Weite, die nicht allein auf die Anglizierung des Titels zurückzuführen ist, sondern schon angesichts einer doppelten Disparität des Gezeigten ins Auge sticht – versammelt die Schau doch zusätzlich zu Foto und Film oft deutlicher Installationen oder wenigstens Plastiken statt traditioneller Skulptur. Andererseits führt die Ausstellung damit in eine Zeit gleichsam nach der Objektkunstrevolution Duchamps, also mehrere Dekaden und zwei Weltkriege über dessen Ready made hinaus in eine Phase, von der Molderings in der Einleitung schreibt, dass in ihr „das Zeitalter der lense-based sculpture, der fotografisch und filmisch informierten Skulpturen in einer großen formalen Vielfalt“²² begann.

Diese Sicht überzeugt nicht allein unter den Vorzeichen, dass (in Berlin und Liechtenstein ausgestellte) Performance- und Medien-Künstlerinnen wie Rebecca Horn und Ana Mendieta oder auch der Video-Pionier Bruce Nauman nach 1960 wie selbstverständlich *lense-based* arbeiten. Hinzu kommt, dass tatsächlich zur Wende zum 21. Jahrhundert so etwas beginnt wie eine künstlerisch-plastische Archäologisierung von fotooptischen Techniken. Dafür stehen in der Schau Arbeiten wie Bogomir Eckers *Was das Foto verschweigt* (2005) oder Hermann Pitz' *Interno di Camera Agfa Synchro Box* (1981/2013), die die Monumentalität traditioneller Kamertechnik durch (teilweise) Übersetzung entsprechender Formen in andere, dichtere oder massivere, Materialien archaisierend herausarbeiten.

Schließlich nun, vor dem Hintergrund einer Spannweite vom plastischen Archäologisieren bis zu dem eher unkritisch-praktischen Dokumentieren mit der Kamera, müsste der Begriff der *lense-based sculpture* also ganz verschiedene Ebenen und Perspektiven anzusprechen oder auszudrücken ermöglichen. Dies wird er jedoch nur insoweit leisten können, wie er allgemein bleibt bzw. jede skulptural-plastische oder installativ-performative Kunstäußerung als ‚lense-based‘ anspricht, die, sei es materiell, technisch, inhaltlich oder kritisch-ironisch, auf – in sich schon höchst mannigfaltige – Fotografie zurückgreift oder Bezug nimmt. Viel Bestimmungsgenauigkeit wird damit für den aktuellen Skulpturendiskurs nicht gewonnen. Auf der Ausstellungsebene aber lohnte der Besuch für all jene unbedingt, die Ikonen der klassischen Moderne wie Duchamps ‚Kunststopfnormalmaße‘ (*3Stoppages étalon*, 1913/14) wiedersehen, die Evidenz der Verwandtschaft von futuristischer und chronofotografischer Bewegungsstudie in direkter Zueinandergruppierung bewundern oder sich durch die Breite der versammelten foto-mediengestützten und -inspirierten Kunst (von Künstlern wie László Moholy-Nagy über Duane Hanson bis Francis Alÿs) inspirieren lassen wollten. Dank eines sorgfältigen Arrangements und der Essays trägt der Begleitband darüber hinaus dazu bei, einiges von dem, das in der Schau (zumindest in Berlin) wortwörtlich rustikal aufgestellt war, in fließenderen Zusammenhängen darzustellen.

Endnoten

1. Mit dem Video (Documentation of Selected Works 1971-1974, 1971-1975) wendet sich Burden in werkdokumentarischer Absicht an sein Publikum und spricht dabei auch Schwierigkeiten des künstlerisch-dokumentarischen Prozesses an.
2. Frohne, Ursula: Skulptur seit Erfahrung der Fotografie. Kristallisationen plastischen und fotografischen Denkens. In: Ecker, Bogomir et al. (Hg.): *lense-based sculpture*. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung) Köln 2014, S. 72-99, hier S. 77.
3. Molderings, Herbert: Einleitung. In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), S. 10-20, hier S. 14.
4. Vgl.: Molderings, Herbert: Der Beitrag der Fotografie zur Experimentalisierung der Skulptur. In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), S. 26-55, hier explizit S. 54, Anmerkung 83.
5. Gleich im Anschluss an ein Kapitel zum „(vemeintlichen) Einfluß der Naturwissenschaften auf die Malerei der Klassischen Moderne“ widmet sich bspw. Susanne Witzgall eingehend Duchamps nãmlicher Bezüge. Vgl.: Witzgall, Susanne: Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften. Nürnberg 2003, S. 33ff.
6. Auch in diesem Aspekt trägt der Katalog zu mehr Klarheit bei, namentlich im Rahmen von Molderings Essay: *lense-based sculpture*. Der Beitrag der Fotografie zur Experimentalisierung der Skulptur. In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), hier bspw. S. 38.
7. Schon Walter Benjamin hatte in einer Fußnote seines berühmten Textes zur technischen Reproduzierbarkeit – konkret mit Blick auf den Film – angemerkt, dass der „Kubismus die Vorahnung von der Konstruktion dieser Apparatur, die auf Optik beruht“ böte. Siehe: Benjamin, Walter: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I; 2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974, S. 503.
8. Vgl.: Molderings: Einleitung. In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), S. 11f.
9. Vgl.: ebd.
10. Vgl.: Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964, S. 99-110, hier S. 102.
11. Vgl. – in Referenz von vorausliegenden Diskursen – etwa: Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München 2001, S. 130.
12. Im Katalog zur Ausstellung nähert sich zwar ein Text über frühe fotografische Sicherungsmühen unbeständiger Materialformationen Spuren in der Fotokunst, und zwar im Surrealismus und sodann in – Spurensicherungskunst teilweise durchaus nahen – Land Art-Positionen; vgl: Rübél, Dietmar: Die Fotogenese der Skulptur (molekulare Gemeinschaften). In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), S. 110-125, hier S. 116ff. Dieser Aufsatz widmet sich jedoch der nãmlichen Kunsttendenz ebenso wenig wie der gleichfalls im Katalog enthaltene von Annette Tietenberg, welcher es primär um Abdruck und Abguss v.a. bei Rodin und Duchamp geht. Siehe: dies.: Von der Gussform zur Fotografie – und umgekehrt. In: ebd., S. 126-143.
13. Zu florentinischen Arbeiten beider vgl.: Wendermann, Gerda: Spurensuche im Florenz der siebziger Jahre. In: Föhl, Thomas/dies. (Hg.): Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz. (Ausstellungskatalog) Berlin 2005, S. 188-199, insbes. 190ff.
14. Dass es Lang im Allgemeinen um Geschichte und Geschichten Marginalisierter geht, erläutert mit Blick auf die o.g. Arbeit bzw. hinsichtlich Langs Referenz auf die traditionelle Bedeutung der Ockersände für die Aborigines: Metken, Günter: Ein Bumerang in die Gegenwart. In: Kunstverein München e.V./Städtische Galerie am Lenbachhaus (Hg.): Nunga und Goonya. Nikolaus Lang. (Ausstellungskatalog) München 1991, S. 35-86, hier S. 73f.
15. Vgl. zum Einstieg bspw.: Hengst, Lutz: Spur: Spur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar, fünfte Auflage 2013, S. 706.
16. Molderings: Einleitung. In: Ecker: *lense-based sculpture* (2014), S. 17

Rezension: Ausstellung	Zusammenschau statt feste Kontur	kunsttexte.de 6	4/2014-
------------------------	----------------------------------	--------------------	---------

17. Tietenberg, Annette: Von der Gussform zur Fotografie – und umgekehrt. In: ebd., S. 126-143, hier S. 130
18. Frohne: Skulptur seit Erfahrung der Fotografie (2014), S. 79
19. Als einen Beleg für die Bedeutung des Schattenbegriffs dafür, in fototheoretischen Entwürfen die Fähigkeit von Fotografien zu fassen, eine Erscheinung eines Vergangenen zum Ausdruck zu bringen, vgl. bspw.: Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989 [1980], S. 121.
20. Molderings: lense based-sculpture (2004), S. 40
21. Vgl.: ebd., S. 39f.
22. Molderings: Einleitung. In: Ecker: lense-based sculpture (2014), S. 14

Bibliographie

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989 [1980]

Benjamin, Walter: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I; 2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974

Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München 2001

Ecker, Bogomir et al. (Hg.): lense-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung) Köln 2014

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar, fünfte Auflage 2013

Kunstverein München e.V./Städtische Galerie am Lenbachhaus (Hg.): Nunga und Goonya. Nikolaus Lang. (Ausstellungskatalog) München 1991

Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964

Föhl, Thomas/Wendemann, Gerda (Hg.): Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz. (Ausstellungskatalog) Berlin 2005

Witzgall, Susanne: Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften. Nürnberg 2003

Zusammenfassung

Die von einem interdisziplinären Team kuratierte Schau *'lense-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie'* (Akademie der Künste Berlin/Kunstmuseum Liechtenstein) ermöglichte 2014 einen inspirierenden Überblick über die Vielfalt fotografiebezogener Kunst schwerpunktmäßig im 20. Jahrhundert. Der zugehörige Katalog kommentiert nicht bloß die Ausstellung, sondern erweitert, ordnet und vertieft die Perspektiven (u.a. durch Beiträge von Ursula Frohne und Dietmar Rübel). Wobei auch der Katalog schlussendlich keine kohärente Leitkonzeption dessen etablieren kann, was näherhin mit der Kategorie *'lense-based'* in Anbetracht der in Berlin und Vaduz ausgebreiteten, mehr oder minder skulpturalen

Werke von Umberto Boccioni über Nikolaus Lang bis Sabine Gross herausgearbeitet werden kann.

Autor

Lutz Hengst hat Europäische Ethnologie/Volkskunde, Kunstgeschichte und Historische Geographie studiert, seine Dissertationsschrift zu spurensichernder Kunst 2014 abgeschlossen und arbeitet seit 2010 an kunst- und kulturwissenschaftlichen Instituten (zuvor DFG-Stipendiat am *International Graduate Centre for the Study of Culture*). Neben seiner aktuellen Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Kunst- und Kulturgeschichte des Studiengangs Architektur an der Universität der Künste, Berlin, langjähriger Redakteur der *kunsttexte.de* (Sektion Gegenwart) sowie Kurator und Kunstvermittler.

Titel

Lutz Hengst, *Zusammenschau statt feste Kontur: Zu Ausstellung und Katalog 'lense-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie'*, in: *kunsttexte.de/Gegenwart*, Nr. 4, 2014 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.