

der Künstler ein Modell aus Ton oder Wachs her, das sogenannte *modello*, das seit dem Ende des Mittelalters bekannt ist und im 16. Jahrhundert unter anderem bei Vasari erörtert wird. Das Prozedere verläuft gewöhnlich so, dass man eine Gussform anfertigt (eine *forma*, wie es im Italienischen heißt), mit der man eine Vielzahl von Positivabgüssen herstellen kann. In den meisten Fällen geht dabei die originale, ursprünglich modellierte Figur verloren. »So kennzeichnet ein ›schicksalhafter‹ Verlust des Ursprungs die Arbeit des Bildhauers« wie Didi-Huberman weiter ausführt. –¹⁹ Er charakterisiert die spezifische Herstellungsmethode des Abgusses als eine plastische Substituierung des todgeweihten Körpers, dem Prinzip der Totenmaske vergleichbar. –²⁰ In dieser Technik der plastischen Formwerdung lässt sich eine Analogie zur Entstehung der fotografischen Aufnahme ausmachen, die nach Dubois einer Mortifikation des erlebten Augenblicks in der Bildwerdung der Fotografie gleichkommt und, laut Roland Barthes, die Ebene des Todes berührt, da sie einen Kontakt zu dem herstellt, was nicht mehr ist. –²¹ In der Absenz des Repräsentierten zeigt sich dieses Verlustmotiv. Repräsentation impliziert mithin Präsenzverlust. Indem das plastische Verfahren erst durch die Zerstörung des Ursprungs zur neuen Form gelangt, entsteht auch hier die Gestalt – in Analogie zur Fotografie – aus der Negativform. Auf dieser charakteristischen Überkreuzung der dispositiven Eigenschaften des Plastischen und Fotografischen fußen die minimalistischen Arbeiten Bruce Naumans und Rachel Whitereads (Abb. S. 320), die über den Abguss des Umraums einen vorangegangenen Kontakt zum Gegenstand vergegenwärtigen. Sie übersetzen den negativen Raum, der sich über die unmittelbare Wahrnehmung der Alltagsobjekte kaum vermittelt, in (be-)greifbare Formen, die dennoch abstrakt und verschlossen scheinen. Naumans *A Cast of the Space Under My Chair* (Abguss des Raumes unter meinem Stuhl, 1965–1968, Abb. S. 292) bezeichnet ebenso wie Whitereads *Untitled (Space Under the Table)* (Ohne Titel [Raum unter dem Tisch], 1995/96) eine konkrete Form, die sich aber auf eine virtuelle Räumlichkeit bezieht, während der vorstellbare Gegenstand in Anschauung der massiven Blöcke zu einem Abstraktum transformiert. Allenfalls die an den Abgüssen noch ablesbaren Nahtstellen geben Aufschluss über die Struktur und Konstruktion der Objekte und erlauben, gleich einem fotografischen Negativ, eine gedankliche Rekonstruktion der Unterseiten von Stühlen, Tischen oder von der Ausdehnung der Fensterdurchsicht. Die indexikalische Logik dieser Konvergenz von fotografischem und plastischem Dispositiv bezieht ihre darstellerische Brisanz aus dem Entzug des visuell Vorstellbaren, wodurch die Wahrnehmung auf die impliziten Eigenschaften der absenten Gegenstände gelenkt wird. Ist es bei Naumans Negativformen, die aus den 1960er Jahren datieren, vor allem der psychografische Eindruck des Abgusses, so scheint die Wirkung von Whitereads Plastiken von der physiologischen Ausdehnung der materialisierten Leerstelle aus-

Cast / Print: Positive-Negative Form

In this poet's verses there were passages, standing out prominently, that did not seem to have been written but molded; words and groups of words that had melted under the glowing touch of the poet; lines that were like reliefs and sonnets that carried like columns with interlaced capitals the burden of a cumulating thought. He felt dimly that this poetic art, where it ended abruptly, bordered on the beginning of another art and that it reached out toward this other art.

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. –¹⁴

As may have become clear from the outset, the artistic positions in the exhibition on *lens-based sculpture* are not concerned with a notion of photography derived from pictoriality, which to a large extent has been the center of attention for the medial interrelations between the visual art forms and the photographic *dispositif*. –¹⁵ Starting out from contemporary artistic practice, the focus is instead directed on sculptural procedures, which in the expanded field of photography and sculpture, as well as in their spatial and installation-based concepts, have fundamentally widened the perceptual frame of objects and materials between site-specificity and performative processes. –¹⁶ A prerequisite for this lies in the mutuality of the referential logic of the imprint, which is just as much implied by the sculptural process as it is by photographic technology. The constitutive moment of sculpture, one could argue, corresponds to the "photographic act." –¹⁷ Because – just as in photography – the sculptural procedure is based on the physical "trace of an existence [being-there, *Dasein*] (or of a previous existence [having-been-there, *Dagewesensein*]," which defines the genesis of the anticipated form less mimetically than ontologically. –¹⁸ In his theory of the imprint, Georges Didi-Huberman has analyzed this logic of indexicality as a technique of reproduction without an original, which is deeply rooted in the visual-cultural and artistic forms of practice. At the same time Didi-Huberman identifies an existential experience of loss in the production process of sculpture that determines the procedure of photography as well. In contrast to sculptures that are directly carved in stone or marble, or cut from wood, the cast proves to be a necessary preliminary step in the making of bronzes. In such cases the artist creates a model out of clay or wax, the so-called *modello*, well-known since the end of the Middle Ages, and described in the 16th century, among others, also by Vasari. Normally the procedure is as follows. At first a casting mold is made, "(a *forma*, as it is called in Italian)," with which one can produce multiple positive casts. In most cases the original, initially modeled figure is lost during the procedure. "Thus the 'fateful' loss of the origin characterizes the work of the sculptor," as Didi-Huberman explains further on. –¹⁹ He characterizes the specific production method of the cast as a sculptural substitution for the doomed body, comparable to the death mask. –²⁰ This technique of the sculptural taking-shape can be seen in analogy to the creation of

zugehen. Tatsächlich aber sind ihre massiven Abgüsse, die das Innenvolumen ganzer Treppenhäuser oder Gebäude repräsentieren, auch als Aufzeichnungen einer ausgeblendeten sozialen Realität lesbar. | **Abb. 5** | So weisen ihre Arbeiten subtile Spuren gelebter Biografien auf, in denen Erinnerungen kondensieren oder das Verschwinden ganzer Lebensräume bezeugen, die den Entropien ökonomisch-spekulativer Interessenpolitik in den urbanen Zentren anheimgefallen sind. Den Negativabgüssen Naumans und Whitereads ist gemeinsam, dass sie wie Beschreibungs- und

the photographic picture, which according to Dubois corresponds to a mortification of the experienced moment when the picture surfaces in photography and, according to Roland Barthes, touches the realm of death, since it makes contact with that which is no more.²¹ This motif of loss shows itself in the absence of the represented. Consequently, representation implies loss of presence. Since the sculptural procedure only achieves the new form by first destroying the origin, here, too, the figure arises – in analogy to photography – from the negative form.

Abb. 5
RACHEL WHITEREAD,
House, 1993/94,
Plastik



ill. 5
RACHEL WHITEREAD,
House, 1993–94,
sculpture

Interpretationssysteme der dreidimensionalen Beziehungen zwischen Objekt und Raum funktionieren. Dem Prinzip des Negativs verdanken ihre Formfindungen eine suggestive Ausstrahlung, da sie die blinden Flecken unserer unmittelbaren Wahrnehmung bezeichnen und jene Bereiche aufspüren, die wir in Fixierung auf die sichtbaren Koordinaten unserer habituellen Alltagsvollzüge bewusst oder aus Achtlosigkeit gegenüber den Verwerfungen eines rein pragmatischen Weltbezugs ausblenden. In der Hervorhebung der Negativform erzeugen diese Arbeiten eine Sinnverschiebung, in der das binäre Ordnungsgefüge zwischen Innen- und Außenperspektive, zwischen Form und Inhalt verwischt. Dieses Begreifbarmachen der Zwischenräume lenkt die Sicht auf die (verdrängte) Bedeutung der Dinge. Mit Jacques Rancières Verständnis von der Verlagerung des Sinnlichen als dem politischen Potential der Kunst, ließe sich in der Gestaltgebung der Negativform bei Nauman wie bei Whiteread auch eine Figur des Dissenses gegenüber dem Bestehenden erkennen, da über die ästhetische Erfahrung des historisch, psychologisch, sozial oder

This characteristic intersection of the sculptural and the photographic *dispositif* provides the basis for the minimalist works by Bruce Nauman and Rachel Whiteread (ills. p. 320). It manages to visualize a previous contact to the object through the cast of its surrounding space. These works translate the negative space that is hardly conveyed in the immediate perception of the everyday object, into tangible and comprehensible forms, which nevertheless appear abstract and hermetical. Nauman's *A Cast of the Space Under My Chair* (1965–68, ill. p. 292), just like Whiteread's *Untitled (Space Under the Table)*, 1995–96), reveals a concrete form that in turn refers to a virtual spatiality, while the imaginable object is transformed into an abstraction when looking at the massive blocks. At most it is the seams, still visible on the casts that hint at the structure and construction of the objects. They permit the viewer, just like a photographic negative, to mentally reconstruct the underside of chairs, tables, or of the dimension of a window cutout. The indexical logic of this convergence of the photographic and the sculptural *dispositif* gains its representational impact from the withdrawal of the visually imaginable. This directs

kulturell Negierten eine Vision des »Denkbaren« und »Sagbaren« aufscheint, die mit den fotoplastischen Abgüssen der blinden Flecken unserer Wahrnehmung buchstäblich Raum und Erscheinung gewinnt.–²² Eine weitere Facette dieses Diskurses zeigt sich angesichts der Tatsache, dass die digitale Fotografie unabhängig geworden ist von der Existenz eines zuvor entstandenen Negativs. Mit der Digitalisierung der bildgebenden Verfahren verliert die Fotografie ihr plastisches Moment. So kommt die elektronisch generierte Fotografie ohne das Negativ, jenes unsichtbare und verborgene Gegenbild, aus und begründet damit eine gänzlich vom Positiv her bestimmte Bildkultur.–²³

Scènes trouvés

Solche Orte gibt es nicht, und weil es sie nicht gibt, wird der Raum zur Frage, hört auf, eine Gewissheit zu sein, hört auf, eingegliedert zu sein, hört auf, angeeignet zu sein. Der Raum ist ein Zweifel: ich muss ihn unaufhörlich abstecken, ihn bezeichnen; er gehört niemals mir, er wird mir nie gegeben, ich muss ihn erobern.

George Perec, Paris 1973/74–²⁴

Im Dezember 1967 publizierte Robert Smithson eine assoziative Text-Bild-Collage mit Fotografien von einem unscheinbaren tristen Ort der amerikanischen Ostküste in der Zeitschrift *Artforum*. | **Abb. 6** | Unter dem Titel »A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey« beschreibt Smithson wie in einem »stream of consciousness« die Eindrücke seiner Busfahrt nach Passaic in New Jersey. Ohne nostalgisches Sentiment kommentiert er die suburbane Topografie, die sich, von den Entropien des Vergessens gezeichnet, ihm als ein Bild des post-industriellen Wandels der Städte und ganzer Landstriche darbietet: »Der Bus passierte das erste Monument. Ich zog an der Signalschnur und stieg an der Ecke Union Avenue/River Drive aus. Das Monument war eine Brücke über den Passaic River zwischen Bergen County und Passaic County. Der mittägliche Sonnenschein kinosierte den Ort, verwandelte Brücke und Fluß in ein überbelichtetes *Bild*. Das mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren, war wie eine Fotografie zu fotografieren. Die Sonne wurde zu einer gigantischen Lampe, die eine Serie von einzelnen »Stills« durch die Instamatic in mein Auge projizierte. Als ich über die Brücke ging, war es, als ginge ich auf einer riesigen Fotografie aus Holz und Stahl, und der Fluß unter mir war ein riesiger Kinofilm, in dem nichts zu sehen war, nur eine kontinuierliche Leere.«–²⁵ Smithson erlebt die Rückkehr an den Ort seiner Herkunft wie das Eintauchen in eine immersive Cinemascope-Ansicht von einem fikionalisierten Szenenbild. Aus der Perspektive des fahrenden Busses gerinnt die Landschaft selbst zu einem gigantischen Panorama, in dem sich – anders als im pittoresken Genre einer Postkartenästhetik – die Relikte der industriellen Ära

the perception towards the implicit characteristics of the absent object. While in Nauman's negative forms, which date from the 1960s, the psychographic impression of the cast prevails, the effect of Whitehead's sculptures seems to emanate from the physiological expansion of the materialized void. In fact, her massive casts, which represent the interior volume of entire staircases or buildings, can also be read as recordings of a masked and blotted-out social reality. | **ill. 5** | Thus, her works disclose subtle traces of lived biographies, in which memories condense or attest the disappearance of entire habitats that have fallen prey to the entropies of economical-speculative policies of self-interest in the new urban centers. The negative casts by Nauman and Whitehead have in common that they function as descriptive and interpretative systems of the three-dimensional relations between object and space. Their inventive form-findings owe their suggestive charisma to the principle of the negative, as they mark the blind spots of our immediate perception and trace those areas that we, consciously or by negligence, blot out in fixation on the visible coordinates of our habitual daily routines in the face of the distortions of a purely pragmatic relationship to the world. In their emphasis on the negative form these works trigger a shift in meaning in which the binary framework between interior and exterior perspective, between form and content is blurred. Making tangible the intermediary spaces in that way, redirects our view towards the (repressed) meaning of the objects. With Jacques Rancière's idea of a redistribution of the sensible as the political potential of art, we could recognize in Nauman's as well as in Whitehead's shaping of the negative form even a figure of dissent against the *status quo*. As by the aesthetic experience of that which is historically, psychologically, socially, or culturally negated as it were, a vision of the "conceivable" or the "speakable" emerges, which literally acquires space and appearance in the photo-plastic casts of the blind spots of our perception.–²² A further facet of this discourse is strikingly revealed in the fact that digital photography has freed itself of the existence of a previously created negative. Through the digitization of imaging techniques, photography loses its sculptural, its plastic moment. Thus, electronically-generated photography does without the negative, that invisible and hidden counterpart, and thereby constitutes a visual culture derived entirely from the positive.–²³

Agamben, *Was ist ein Dispositiv?* Aus dem Italienischen von Andres Hiepko, Zürich, Berlin 2008, S. 9

8_ Siehe Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*. München 2007, S. 74, fortan Dobbe 2007. Sie bezieht sich in ihren Ausführungen auf Jürgen Krausses Lexikonartikel »Vom Ephemeren zur Ephemisierung – Fluchtlinien postmoderner Erfahrung«. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2., Stuttgart, Weimar 2001, S. 240–260

9_ Hierzu etwa Hélène Pinet, »Das Wichtigste ist, zu zeigen«. In: Billeter 1998, vgl. Anm. 5, S. 71–79; Juliana von Knobelsdorff, Zum Berliner Konvolut der Fotografien Eugène Druets nach Werken von Auguste Rodin. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 46, Berlin 2004, S. 197–226; Albert E. Elsen, *In Rodin's Studio. A Photographic Record of Sculpture in the Making*. Oxford 1980; Roxana Marcoci (ed.), *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*. Ausst.-Kat., Ostfildern 2010; Nina Gülicher, *Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi*. München 2011. Anders als die in dieser Ausstellung gezeichnete Perspektive konzentrieren sich die meisten dieser Studien auf die beschreibenden, analogischen Aspekte der Ablichtung und auf den Inszenierungscharakter der Skulpturen in der fotografischen Reproduktion, anstatt die skulpturalen Momente des Fotografischen zu fokussieren. Diskurstheoretisch erweisen sich diese Quellen aber als hilfreich, weil sie erlauben, die Auseinandersetzung mit den emanzipatorischen Annäherungen des skulpturalen und fotografischen Dispositivs historiografisch feiner zu differenzieren und zu deuten.

10_ Siehe Herta Wolf, *Skulpturen – Fragmente*. In: Herta Wolf (Hg.), *Skulpturen Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre*. Zürich 1992, S. 112–151, hier S. 128, fortan Wolf 1992. In dieser Publikation, die im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Secession erschien, wurden meines Wissens erstmalig in einem Überblick die Überkreuzungen zwischen Skulptur, Fotografie und Raum beispielhaft verzeichnet und theoretisch fundiert dargestellt.

11_ Zur Rolle der Fotografie als raumdynamisierendes Medium siehe Jorge Ribalta (Hg.), *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man 1928–55*. Ausst.-Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008. Zum Paragone-Diskurs an der Schwelle zur Moderne siehe Stefan Grohé, *Paragone um 1900. Maler-Bildhauer und die Geschichte der modernen Skulptur*. Habilitationsschrift Friedrich-Schiller-Universität Jena 1999. Ferner Martina Dobbe, *Paragone: Skulptur und Fotografie*. In: Dobbe 2007, vgl. Anm. 8, S. 31–126

12_ Siehe Rosalind E. Krauss, »A Voyage on the North Sea«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London 1999

13_ Ebd., S. 45f.

14_ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin: Erster Teil [1902]*. In: ders.,

hereafter: Dobbe 2007. She bases her arguments on the encyclopedia article by Jürgen Krauss »Vom Ephemeren zur Ephemisierung – Fluchtlinien postmoderner Erfahrung.« Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2., Stuttgart, Weimar, 2001, pp. 240–260.

9_ On this cf. Hélène Pinet, »Das Wichtigste ist, zu zeigen,« *Billeter* 1998, cf. note 5, pp. 71–79; Juliana von Knobelsdorff, »Zum Berliner Konvolut der Fotografien Eugène Druets nach Werken von Auguste Rodin,« *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 46, Berlin, 2004, pp. 197–226; Albert E. Elsen, *In Rodin's Studio. A Photographic Record of Sculpture in the Making*. Oxford, 1980; Roxana Marcoci (ed.), *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*. Exh. cat., Ostfildern, 2010; or Nina Gülicher, *Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi*. Munich, 2011. In contrast to the perspective assumed in this exhibition, the majority of these studies concentrates on descriptive and analog aspects of reproduction as well as on the photographic *mise-en-scene* of sculptures, instead of focusing on the sculptural moment of the photographic itself. These sources may nevertheless be considered helpful for theoretical discourses, as they allow the examination of the emancipatory convergence of the sculptural and photographic *dispositif* to be – last, but not least historiographically – more accurately differentiated and interpreted.

10_ Cf. Herta Wolf, »Skulpturen – Fragmente,« Herta Wolf (ed.), *Skulpturen Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre*. Zürich, 1992, pp. 112–151, here p. 128, hereafter: Wolf 1992. To the best of my knowledge, it was first in this publication, which accompanied the eponymous exhibition in the Wiener Secession (Vienna) that the overlaps between sculpture, photography, and space were exemplarily discussed and presented in a theoretically thorough manner.

11_ On the role of photography as a space-dynamizing medium cf. Jorge Ribalta (ed.), *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man 1928–55*. Exh. cat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2008. On the paragone discussion at the threshold of Modernism cf. Stefan Grohé, *Paragone um 1900. Maler-Bildhauer und die Geschichte der modernen Skulptur*. Post-doctoral thesis, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 1999. Cf. also Martina Dobbe, »Paragone: Skulptur und Fotografie,« Dobbe 2007, cf. note 8, pp. 31–126.

12_ Cf. Rosalind E. Krauss, »A Voyage on the North Sea.« *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, 1999.

13_ Ibid., p. 45f.

14_ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin [1902]*, translated by Jessie Lemont and Hans Trausil, New York, 1919, p. 27.

15_ Cf. two exemplary and corresponding studies: Martina Dobbe (Dobbe 2007, cf. note 8) and Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*. Munich, 2007.

16_ Cf. Dobbe 2007, cf. note 8, p. 26.

17_ Cf. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theo-*

Werke in sechs Bänden. Bd. III.2: Prosa. Frankfurt am Main 1980, S. 347–411, hier S. 362f.

15_ Hier sei beispielhaft auf zwei einschlägige Studien verwiesen: Martina Dobbe, siehe Dobbe 2007, vgl. Anm. 8; Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*. München 2007

16_ Siehe Dobbe 2007, vgl. Anm. 8, S. 26

17_ Siehe Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam, Dresden 1998; siehe auch ders., *Fotografische Installationen und Skulpturen*. In: Wolf 1992, vgl. Anm. 10, S. 73–101, hier S. 76

18_ Siehe Wolf 1992, vgl. Anm. 10, S. 77

19_ Siehe Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln 1999, S. 93–94, fortan Didi-Huberman 1999

20_ Siehe Georges Didi-Huberman, *Tote Formen: Der Abdruck als Trauer*. In: Didi-Huberman 1999, vgl. Anm. 18, S. 70–84

21_ Siehe Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 1985, S. 103

22_ Siehe Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2010. Siehe auch Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen. Zweite Vorlesung am Collège de France 1983/84*. Berlin 2010

23_ In dem Maße, wie die Fotografie auch eine Lebensform bezeichnete, in der die Negativität von Zeit und Raum konstitutiv für die Bildkultur erschien, hat die neue Form der digitalen Fotografie das Negativ eingebüßt. Der mit den digitalen Bildtechnologien einhergehende Diskurs der Transparenz, der in eine Intensivierung der Verflechtungen von Kontrolle, Macht und Ökonomisierung einmündet, kriminalisiert oder entwertet die Sphären der Anonymität und der Aufenthalte in unsichtbaren Zeit- und Raumsegmenten. Den Verlust von Negativität als zeitdiagnostisches Signum zugunsten einer Gesellschaft, die von einem Übermaß an Positivität gekennzeichnet zu sein scheint, konstatiert in seinem viel beachteten Essay Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin 2010.

24_ Siehe Georges Perec, *Der Raum (Fortsetzung und Ende)*. In: ders., *Träume von Räumen*. Zürich, Berlin 2013, S. 155f., hier S. 155

25_ Siehe Smithson 2000, vgl. Anm. 1, S. 98

26_ Zur Reflexion des Skulpturalen in Richard Serras Filmen *Hand Catching Lead* (1968) und *Railroad Turnbridge* (1976) siehe: Eric de Bruyn, *Handzeichen. Die Filme Richard Serras*. In: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. München 2012, S. 661–686

27_ »Was die Bilder von den ›Wesenheiten‹ der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index. (Heidegger sucht vergeblich die Geschichte für die Phänomenologie abstrakt, durch die ›Geschichtlichkeit‹ zu retten.) Diese Bilder sind durchaus abzugrenzen von den ›geisteswissenschaftlichen‹ Kategorien, dem

retisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden, 1998; cf. also idem, "Fotografische Installationen und Skulpturen." Wolf 1992, cf. note 10, pp. 73–101, here p. 76.

18_ Wolf 1992, cf. note 10, p. 77.

19_ Cf. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Cologne, 1999, pp. 93–94, hereafter: Didi-Huberman 1999.

20_ Cf. Georges Didi-Huberman, "Tote Formen: Der Abdruck als Trauer," Didi-Huberman 1999, cf. note 18, pp. 70–84.

21_ Cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main, 1985, p. 103.

22_ Cf. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*. Vienna, 2010. Cf. also Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen. Zweite Vorlesung am Collège de France 1983/84*. Berlin, 2010.

23_ To the extent that photography also records a form of life, in which the negativity of time and space appeared constitutive for visual culture, the new form of digital photography has forfeited the negative. The discourse of transparency – accompanying digital image technologies, which leads to an intensification of the entanglements between control, power, and economical measures – criminalizes or devalues the spheres of anonymity and of sojourns in obscure segments of time and space. The loss of negativity, as a diagnostic sign of our time in favor of a society marked by an overabundance of positivity, has been diagnosed by Byung-Chul Han in his much-noticed essay *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin, 2010.

24_ Cf. Georges Perec, "Der Raum (Fortsetzung und Ende)," idem, *Träume von Räumen*. Zürich, Berlin, 2013, p. 155ff., here p. 155.

25_ Cf. Smithson 1967, cf. note 1, p. 52.

26_ On the reflection on the sculptural in Richard Serra's films *Hand Catching Lead* (1968) and *Railroad Turnbridge* (1976) cf. Eric de Bruyn, "Handzeichen. Die Filme Richard Serras," Ursula Frohne, Lilian Haberer (eds.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. Munich, 2012, pp. 661–686.

27_ "What distinguishes images from the 'essences' of phenomenology is their historical index. (Heidegger seeks in vain to abstractly rescue history for phenomenology through 'historicity.') These images are to be thought of entirely apart from the categories of the 'human sciences,' from so-called habitus, from style, and the like." Cf. Walter Benjamin, *The Arcades Project* [N 3, 1]: *On the Theory of Knowledge, Theory of Progress*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA, 1999, p. 462.

28_ Cf. Hans Robert Jauß, "Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789," Rüdiger Bubner, Burkhard Gladigow, Walter Haug (eds.), *Die Trennung von Natur und Geist*. Munich, 1990, pp. 209–243, here p. 242.

29_ In his film *Spiral Jetty* (1970), Robert Smithson integrated, among other materials, a short film by Nancy Holt presenting – as he had asked her to do so – "The History of the Earth."