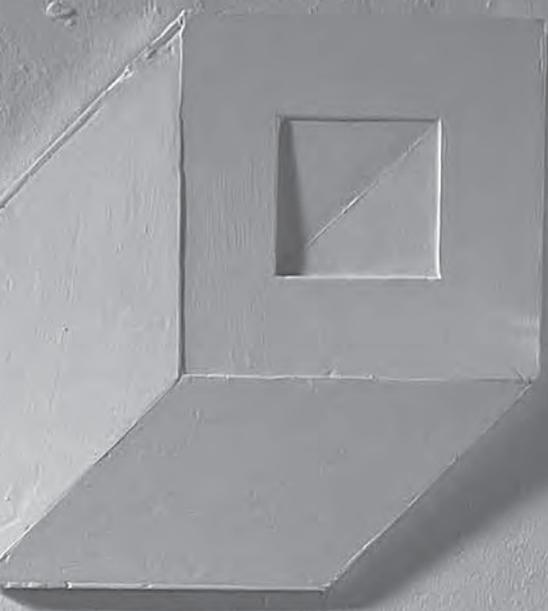


Stefan Dornbusch . Bildhauer / *Sculptor*

PFADE DURCH DIE FLIESENDE WELT
PATHS THROUGH THE FLOWING WORLD



Stefan Dornbusch . Bildhauer / *Sculptor*

PFADE DURCH DIE FLIESENDE WELT
PATHS THROUGH THE FLOWING WORLD





In der Werkstatt / In the studio

Komm wiegen wir uns in der Dämmerung
hin und her hin und her
Komm wir wiegen uns in der Dünung
Fließen ist langsam fliegen
komm laß uns langsam fliegen

Gunnar Ekelöf, aus: Meeresverwandlung

*Come we sway in the twilight
back and forth back and forth
Come we sway in the swell
Flowing is flying slowly
come let us fly slowly*

Gunnar Ekelöf, from: Transformation of Sea

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© Bauhaus-Universitätsverlag als Imprint von
arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2023

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Es wurden für die englische Übersetzung des Textes von Herrn Dr. Schröder die deutschsprachigen Literaturverweise übernommen.

No part of this work may be reproduced in any form (photocopy, microfilm or any other process) or digitised, processed, duplicated or distributed using electronic systems without the written consent of the publisher. The information on text and illustrations has been compiled and checked with great care. Nevertheless, errors and mistakes cannot be excluded, for which the publisher and author accept no liability.

For the English translation of the text by Dr. Schröder the German literature references came into use.

Übersetzung, Lektorat Prolog, Bildtitel und Biografien: Stefan Dornbusch

Lektorat Text Schröder deutsch: Dr. Bettina Preiss

Übersetzung Text Schröder englisch: Matthew Partridge, Lektorat: Matthew Partridge und Stefan Dornbusch

Layout, Satz: Stefan Dornbusch

Druck: ScandinavianBook - DruckhausNord GmbH, Neustadt a. d. Aisch

ISBN 978-3-95773-310-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT / CONTENT

Stefan Dornbusch . Prolog / <i>Prologue</i>	08
Formensammlung / <i>Collection of Shapes</i>	10
Gerald Schröder . Von Häusern und Wolken: Bildhauerische Darstellungsformen im Werk von Stefan Dornbusch / <i>About Houses and Clouds: Sculptural Forms of Representation in the Work of Stefan Dornbusch</i>	16
Skulpturen / <i>Sculptures</i>	49
Zeichnungen / <i>Drawings</i>	147
Biografie / <i>Biography</i>	200

PROLOG

Stefan Dornbusch

Nachdem ich im Großteil meiner künstlerischen Arbeit kontextuell und projektbezogen gearbeitet hatte, wende ich mich seit einiger Zeit wieder der klassischen Bildhauerei zu.

Meine projektbezogenen Arbeiten zeigen zweierlei Ausrichtung: Durch Wettbewerbsteilnahmen und den daraus (manchmal) erfolgten Realisierungen entstanden Arbeiten im öffentlichen Raum, die sich grundsätzlich mit den Gegebenheiten des Ortes und der kontextuellen/historischen Situation auseinandersetzen. Sie stärken den vorhandenen Ort und dessen Identität. Die Formen und Konzepte ändern sich naturgemäß nach Art der Aufgabe und Identität des Ortes.

Anders als bei den Wettbewerbsteilnahmen (Abb. gegenüberliegende Seite unten) bewegen sich



8 rixrax immo real . Böhlen: Permanente Installation auf einem erworbenen Grundstück, 2006 / *Permanent installation on a purchased property, 2006*
Foto: / Photo: K. Hohmann

eigene projektbezogene Arbeiten innerhalb eines selbst gewählten Themenfeldes, in dem kontextbezogen mit unterschiedlichen Medien/Materialien gearbeitet wird. Das mit meiner Kollegin Katharina Hohmann über mehrere Jahre verfolgte Kunstprojekt *Rixrax Immo Real* setzte sich mit dem Wert und/oder Unwert der Liegenschaften im Osten Deutschlands auseinander. Im Rahmen dieses Projektes, das von der Bundeskulturstiftung gefördert wurde, ersteigerten wir auf Grundstücksauktionen fünf unterschiedliche Liegenschaften im ländlichen und urbanen Raum in den neuen Bundesländern.

Gerade nach der Wende und dem Zusammenführen der beiden deutschen Staaten erlebte Ostdeutschland in den ersten zwei Dekaden nach dem Mauerfall eine Entwertung von Grund und Boden, die seinesgleichen sucht und sich in ebensolchen Grundstücksauktionen spiegelte, die Ländereien, Häuser, Fabriken oder Forstliegenschaften zu geringsten Preisen verschleuderten. Als Künstler begannen wir, uns mit dieser Problematik auseinander zu setzen und belegten die Grundstücke mit eigenen, jeweils auf den Ort und den Kontext bezogenen Interventionen (Abb. oben sowie gegenüberliegende Seite oben).

Gerade nach diesen konzeptuellen und oftmals großformatigen Arbeiten wandte ich mich in letzter Zeit wieder mehr der klassischen Bildhauerei und Zeichnung zu. Dazu knüpfte ich an Fragestellungen



Stefan Dornbusch: Ohne Titel, 1997 / *Without Title, 1997*

zu Raum und Naturformen an, die ich bereits über einen größeren Zeitraum bearbeite (Abb. links). Die Raumthematik folgt meinem starken Interesse an Architektur und dessen Formensprache. Sie erfährt durch meine frühere Architektenausbildung und derzeitige Lehrtätigkeit Richtung. Es entstehen großenteils Wandarbeiten, die ihre Räumlichkeit auf sehr geringen Tiefen entwickeln. Die Untersuchungen der Naturformen beinhalten Schleifen- und ungerichtete ephemere Wolkenformen, die ebenfalls reliefiert oder als Vollplastiken entstehen. Einzelne Arbeiten verkoppeln Form und Text und öffnen oder beschränken damit bewusst den möglichen Interpretationsspielraum.

PROLOGUE

Stefan Dornbusch

After I had worked over a long period of time contextually and project-related most, I turned back to classical sculpture for some time.

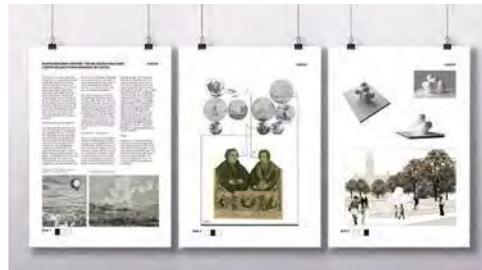
The project-related work had two orientations: By participating in competitions and the resulting implementations, works in public space were developed that basically dealt with the conditions of the location or the contextual/ historical situation right there. This resulted in very different works that fundamentally deal with the conditions of the location and the contextual/historical situation. They strengthen the existing situation and its identity. The forms and concepts naturally change according to the type of mission and identity of the location.

In contrast to the competition participation (see image below), project work determines a self-defined topic area in which context-related work is carried out with different media. The art project ‚Rixrax Immo Real‘, which has been pursued in collaboration with my colleague Katharina Hohmann for several years, deals with the value and/ or worthlessness of properties in Eastern Germany. As part of this project, which was supported by the Federal Culture Foundation, we auctioned five different properties in rural and urban areas in the new federal states. Especially after the wall came down and the merging of the two German states, East Germany experienced a devaluation of land that was unparalleled and found itself in property auctions that squandered land, houses, factories or forest properties at rock-bottom prices. As artists, we asked ourselves how to deal with this problem and placed on these properties our own interventions, each related to the location (see image above and previous page above).



rixrax immo real . Werneuchen: Permanente Installation auf einem erworbenen Grundstück, 2005 / Permanent installation on a purchased property, 2005, Foto: / Photo: K. Hohmann

Especially after these conceptual and often large-format works I recently turned back to classical sculpture and drawing. To do this, I tie in with questions about space and natural forms that I have been working on over a longer period of time (see image opposite page below). The spatial topic follows my strong interest in architecture and its shapes and is gaining direction through my previous architectural training and current teaching activities. The results are mostly wall works that develop their spatiality through very shallow depths. The investigations of the natural shapes include loops and undirected ephemeral cloud shapes, which are also created in relief or as full sculptures. Individual works couple form and text and thus consciously open up or limit the possible scope for interpretation.



Stefan Dornbusch: Wettbewerbsbeitrag für das Luther-Melanchthon-Denkmal Leipzig, 2019 / Competition for the Luther-Melanchthon-Memorial Leipzig, 2019



10





Stuckdecke Jugendstil /
Stuccoed ceiling art nouveau,
Berlin / *Berlin*

Tauchglocke / *Diving bell,*
Dublin / *Dublin*

Hecken / *Hedges,*
Cambridge / *Cambridge*

Rohbau /
Building structure,
Norditalien / *Northern Italy*

Schrein der Ehrenbürger /
Shrine with the names of honoraries,
Maximilianmuseum Augsburg /
Maximilian Museum Augsburg

Verkaufswagen /
Mobile shop,
Rom / *Rome*

12

Wolken, Postkarte 1950er Jahre /
Clouds, postcard of the fifties

Terracottavase, Deutsche Akademie
Villa Massimo Rom /
Terracotta vase,
German Academy Villa Massimo
Rome

Abdeckung eines
Kohleabwurfschachtes /
Cover of a coal bunker
Brandenburg / *Brandenburg*

Akroter der Kirche von
K. F. Schinkel/ *Akroter of the church*
by K. F. Schinkel,
Neuhardenberg / *Neuhardenberg*

Auslage in einem Geschäft /
Items behind a shop window,
Berlin / *Berlin*

Aufsteller / *Stand-up display,*
Mecklenburg-Vorpommern /
Mecklenburg Western Pomerania

Erker eines Bibliotheksbaus /
Bay of a library building,
England / *England*

Futteral einer Monstranz,
Formsammlung Stefan Dornbusch /
Case of a monstrance,
collection Stefan Dornbusch

Geschoßwohnungsbau /
Apartment blocks,
Polen / *Poland*

Industrie DDR, Postkarte /
GDR industry, postcard

Minimax Feuerlöscher /
Minimax fire extinguisher
Neuruppin / *Neuruppin*

Sendung auf Phoenix
am 15.04.2022 um 19:48 /
TV broadcast on Phoenix
15th April 2022 at 7:48 pm





Blick aus dem Zug / View from the train

VON HÄUSERN UND WOLKEN: BILDHAUERISCHE DARSTELLUNGSFORMEN IM WERK VON STEFAN DORNBUSCH

Gerald Schröder

Stefan Dornbusch sammelt Formen. Dabei können unterschiedliche Gegenstände das Interesse des Bildhauers wecken: Kleine Dinge wie beispielsweise Vasen, Spielzeug, Schellen, Elektrogeräte und Isolatoren, die bei ihm zu Hause im Regal einen Platz finden. Oder aber große Körper wie architektonische Schmuckformen, Gebäudefragmente und ganze Häuser, die er im Medium der Fotografie festhält und in einem Bilderatlas zusammenstellt. Dieser dient ihm als Archiv beobachteter Formen, die dann den Anstoß für seine Zeichnungen und bildhauerischen Arbeiten liefern können. Neben menschlichen Artefakten einer meist anonym entworfenen materiellen Kultur geraten ebenso natürliche Dinge in seinen Blick. Dazu gehören etwa unregelmäßig geformte Äste oder auch Wolken und Rauch, die sich als ephemere und schnell verändernde Phänomene einer festen Formgebung eigentlich entziehen. Gerade sie stellen mithin für die Darstellung im Medium der Bildhauerei eine große Herausforderung dar. Deshalb wurden sie nicht von ungefähr im lang zurückreichenden Wettstreit der Künste mit dem Vorrang der Malerei gegenüber Skulptur und Plastik in Verbindung gebracht.¹ Es ist der Reiz dieser unterschiedlichen Formen, der für Stefan Dornbusch den Anlass bietet, um als Bildhauer über grundlegende Aspekte der Formgebung nachzudenken: Was macht eine Form für uns interessant? Wie wirkt sich das verwendete Material auf die Formgebung aus? Wie entstehen Formen in Prozessen von Stabilisierung und Auflösung? Wie nehmen wir das Verhältnis von Fläche und Tiefe wahr? Wie entsteht dadurch die Wahrnehmung von Tiefenräumlichkeit? Und wie können Formen Bedeutung generieren, Assoziationen wecken und ein narratives Potential entfalten?

16

Der Blick auf die Welt der Dinge ist also schon sensibilisiert von solchen prinzipiellen Fragen für einen Bildhauer. Allerdings lässt sich Stefan Dornbusch von den Dingen der gestalteten Welt immer wieder überraschen. Vor der bewussten Wahrnehmung und gezielten Auswahl steht die Begegnung, mithin die Offenheit und Bereitschaft, sich zunächst von den Dingen anschauen und ansprechen zu lassen. In gewisser Weise tritt er damit in die Fußstapfen der modernen Künstler-Flaneure. Aber im Unterschied zu Charles Baudelaire, der die neue materielle und technologische Welt der Moderne beim Flanieren durch die Großstadt im 19. Jahrhundert als Schock erlebte und ästhetisch zu parieren versuchte, sind die Eindrücke für Stefan Dornbusch milder.² Außerdem ist er nicht nur zu Fuß, sondern im Auto und mit der Bahn unterwegs. Oft sind es flüchtige Bilder von Objekten, die eher im schnellen Vorbeifahren registriert und dann erst im Nachhinein graphisch festgehalten werden. Und doch scheint es bei vielen Plastiken und Skulpturen von Stefan Dornbusch – ähnlich wie bei Charles Baudelaire – um eine Begegnung mit der Welt der Moderne und ihren ästhetischen Idealen

1 Der als „paragone“ bezeichnete Wettstreit der Künste spielte vor allem in der Kunst und Kunsttheorie der Renaissance eine wichtige Rolle. In seinen Aufzeichnungen zur Malerei listet Leonardo da Vinci neben vielen anderen atmosphärischen Phänomenen explizit die Rauchwolken auf, die der Bildhauer im Unterschied zum Maler nicht darstellen könne. Siehe Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena 1925, S. 40.

2 Zum Zusammenhang von Flaneur, Großstadt und Schockerfahrung bei Charles Baudelaire siehe den grundlegenden Text von Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 509-653.

zu gehen, die nun aber zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der historischen Distanz etwas ruinös und verblichen daherkommen. Seine Werke sind nicht nur bearbeitete Erinnerungsbilder von Dingen, sondern scheinen häufig zusätzlich mit Erinnerungen speziell an die Moderne des 20. Jahrhunderts verbunden zu sein, die in ihrer Bedeutung und möglichen Relevanz für die Gegenwart neu befragt werden.

So verdankt sich das Relief mit dem Titel „Die Diversität der Ansicht“ (2022) zwar einerseits der Wahrnehmung einer ganz bestimmten Industrieanlage, die später zunächst aus dem Gedächtnis in unterschiedlichen perspektivischen Zeichnungen festgehalten wurde, bevor auf der Basis einer dieser Zeichnungen dann das Betonrelief entstand. Ausgangspunkt war ein Getreidesilo in Sachsen-Anhalt, das sich wie ein Monument in der weiten Freifläche der bewirtschafteten Landschaft erhebt und vom Künstler aus dem vorbeifahrenden Schnellzug zunächst fotografisch festgehalten wurde.³ Andererseits evoziert das Relief ebenso Bilder aus dem kulturellen Gedächtnis der Architekturgeschichte und erinnert nicht von ungefähr an die Fotografien von Getreidesilos, die Le Corbusier in seiner grundlegenden Schrift zum Neuen Bauen „Vers une Architecture“ einhundert Jahre zuvor im Jahr 1922 veröffentlicht hat.⁴ Die Fotografien dienten Le Corbusier zur Illustration seiner programmatischen Überlegungen zum Baukörper. Nach der Argumentation des modernen Architekten solle sich die Form eines Gebäudes an den „baulichen Grundformen“, d.h. den elementaren stereometrischen Formen orientieren, wie sie beispielsweise bei Getreidesilos mit ihren zylindrischen Baukörpern vorgefunden werden.⁵ Die anonym entstandenen Ingenieurbauten interessierten Le Corbusier mithin weniger aufgrund ihrer funktionalen Bestimmtheit als vielmehr wegen der besonderen Formgebung, die daraus resultiert. Die „großen primären Formen“ ermöglichten eine Abkehr von der zunehmend als willkürlich kritisierten Stilvielfalt des Historismus und erschienen vor dem Hintergrund historischer Stilformen als „architektonische Abstraktion“, die als Prozess der Vergeistigung sowie – ganz im Sinne einer weit zurückreichenden platonischen Tradition – als Annäherung an eine Ordnung der Ideen aufgewertet wurde.⁶

17

Das Relief von Stefan Dornbusch scheint dieses Ideal moderner Formgebung noch einmal aufzurufen, zu reflektieren, aber auch aus der Perspektive eines Bildhauers des frühen 21. Jahrhunderts kritisch zu befragen. Seine Formfindung verdankt sich ebenfalls einem Abstraktionsprozess, bei dem zunächst mit den Mitteln der Zeichnung die äußeren Umrisslinien, d.h. die Kubatur der einzelnen Baukörper in ihren einfachen Grundformen definiert werden. Bei der Zeichnung, die als Grundlage für den Betonguss des Reliefs ausgewählt wurde, erscheinen die zwei Quader und drei Zylinder, aus denen die Industrieanlage besteht, aufgrund der perspektivischen Darstellung in Schrägansicht hintereinander aufgereiht. Eine gewisse Irritation oder „Diversität der Ansicht“ entsteht durch das Zusammenspiel realer und perspektivisch bedingter Größenverhältnisse. Der niedrigste Quader mit seinem Pultdach befindet sich ganz im Vordergrund, so dass der Blick über den nächsten Quader bis zu den drei höheren Zylinderformen zunächst ansteigt, um dann aufgrund der tiefenräumlichen Verkürzung der eigentlich gleich hohen Zylinder in Richtung einer imaginären Horizontlinie wieder

3 Gespräch mit dem Künstler im Sommer 2022.

4 Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur (1922), Berlin 2001, S. 35-40.

5 Ebd., S. 40.

6 Ebd., S. 37/38.

zu sinken. Mit anderen Worten: Stefan Dornbusch reflektiert nicht nur die Abstraktionsprozesse typischer moderner Formgebung, sondern zugleich die damit verbundene zweidimensionale Bildhaftigkeit moderner Architektur, wie sie auch in den von Le Corbusier ausgewählten Fotografien der Getreidesilos bereits unterschwellig zum Ausdruck kam. Denn obwohl Le Corbusier mit dazu beigetragen hat, dass Architektur seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Raumkunst aufgefasst, d.h. mittels der Bewegung im Raum leiblich erfahren wird, hat er doch – wie viele andere Architekten der Moderne – einen Fokus auf die rein visuell erfassbare Form gelegt, wie sie sowohl bei den perspektivischen Zeichnungen im architektonischen Entwurfsprozess als auch bei den oft fotografischen Darstellungen bei der Vermittlung von Architektur eine zentrale Rolle spielt.⁷

Die Übertragung der Zeichnung ins Relief ist Teil von Stefan Dornbuschs bildhauerischer Untersuchung und Reflexion architektonischer Darstellungsformen im Spannungsfeld von zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum. Einerseits ist das Relief realer Raum. Als Objekt aus Beton hebt es sich in seiner Materialität und konkreten Plastizität von der Fläche der Wand, vor der es hängt, ab. Doch andererseits bleibt es in seiner relativen Flachheit nach wie vor der Wand verbunden. Ebenso ist es durch seine Hängung mit den zweidimensionalen Bildformen verwandt. Obwohl die Dreidimensionalität der Körper, die im Medium der Zeichnung nur durch Hell-Dunkel-Kontraste illusionistisch dargestellt werden, im Relief konkrete Plastizität gewinnt, werden die dreidimensionalen Zylinder der architektonischen Vorlage nach wie vor nicht vollplastisch ausgeformt. Auch das Relief bleibt wie die Zeichnung darstellendes Bild. Und doch ermöglicht das Relief eine komplexere „Diversität der Ansicht“, weil sich die Betrachter vor dem Relief im Raum bewegen können, so dass die plastische Form im Unterschied zur Zeichnung aus verschiedenen Blickwinkeln wahrgenommen werden kann, wodurch sich auch der reale Lichteinfall auf das Objekt verändert. Außerdem kann die Betrachtung noch leichter als bei der Zeichnung zwischen den beiden Wahrnehmungsformen wechseln: entweder die bildhaft-perspektivische oder die objekthaft-konkrete Form zu fokussieren. So erscheint das Relief wie ein Kippbild. Einmal als perspektivische Darstellung mit in die Tiefe fluchtenden Parallelen und einmal als unregelmäßiges Trapez mit konvex gewölbten Schäften in unterschiedlicher Größe. Darüber hinaus stellt die perspektivische Darstellung im bildhauerischen Medium des Reliefs ein besonderes Problem dar, das bereits die Künstler der Renaissance wie Ghiberti und Donatello kurz nach der Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert umgetrieben hat.⁸ Wie lassen sich Formen, die perspektivisch im Vordergrund stehen, im Relief darstellen, ohne dass sie dabei plastisch zu stark in den Vordergrund ragen und damit die Einheit des Reliefs als Fläche aufsprengen?

Das für den Guss verwendete Material Beton spielt in diesem Zusammenhang einmal mehr auf die Geschichte moderner Architektur an. Gerade Beton bot mit seinen Armierungen aus Eisen den Architekten des Neuen Bauens besondere konstruktive Möglichkeiten, die auch zu neuen Formfindungen führten. Dabei konnte der Prozess des Bauens durch die industrielle Herstellung seriell vorgefertigter Betonelemente stark ökonomisiert werden. Neben vielen anderen Architekten der Moderne, die sich für Beton interessierten, war es vor allem wieder Le Corbusier, der in seinen Bauten der 1940er

7 Siehe v.a. Andreas Beyer, Matteo Burioni u. Johannes Grave: Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild, in: Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst, hg. v. Andreas Beyer u.a., Paderborn 2011, S. 11-37.

8 Gespräch mit dem Künstler im Sommer 2022.

und 1950er Jahre die eigentümliche ästhetische Qualität des Materials herausstellte. Betonwände ließ er schließlich nicht mehr verputzen und mit Farbe streichen, sondern zeigte sie gleichsam im Rohzustand als „béton brut“ mitsamt den Spuren der Holzverschalung.⁹ Dies gilt auch für das Betonrelief von Stefan Dornbusch. Es reflektiert ebenfalls den Prozess seiner Herstellung, indem die feinen Grate der halbrund dargestellten Zylinder auf den vorangegangenen Guss in einer zusammengezimmerten Holzkonstruktion verweisen. Wird somit einerseits die besondere Beschaffenheit des Materials in seinen unterschiedlichen Aggregatzuständen von flüssig und fest bereits in Ansätzen sichtbar, so bleibt die oft notwendige Armierung und Schwere des Materials verborgen. Ohne sichtbare Hängung scheint das Relief vor der Wand zu schweben, was ebenfalls dem ästhetischen Ideal der Betonarchitektur Le Corbusiers entspricht. Viele seiner Bauten sind auf Stützen gesetzt und heben buchstäblich vom Boden ab.

Dass mit der „Diversität der Ansicht“ auch die Bildhaftigkeit moderner Architektur reflektiert werden mag, passt zu den Debatten, die in den 1950er Jahren im Zusammenhang mit einem „Neuen Brutalismus“ geführt wurden. So übernimmt der englische Architekturkritiker Reyner Banham mit seinem Konzept des „New Brutalism“ (1955) zwar die neue Materialästhetik von Le Corbusier.¹⁰ Doch betonte er dabei zugleich die besondere Bildhaftigkeit eines Gebäudes, die sich ins Gedächtnis einprägen soll („Memorability as an Image“).¹¹ Wie sehr die Raumkünste in den Diskursen der fortgeschrittenen Moderne nach dem 2. Weltkrieg zunächst am zweidimensionalen Medium des Bildes ausgerichtet wurden, zeigt sich ebenso in den Äußerungen des US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg zur Skulptur, die gleichfalls in den 1950er Jahren veröffentlicht wurden. So fordert er für die „Skulptur in unserer Zeit“ (1958) letztlich eine Orientierung am Leitmedium der Malerei, weil im zweidimensionalen Bild der rein visuelle Charakter („opticality“) von Kunst, der auch für die Skulptur verpflichtend sei, besser zum Ausdruck komme.¹² Greenberg betont, dass „die Skulptur in ihrer Essenz fast ebenso ausschließlich visuell ist wie die Malerei.“¹³ Damit sei der Skulptur gestattet, „so bildhaft zu sein, wie sie nur will. [...] Die Skulptur kann sich fast auf zwei Dimensionen beschränken [...], ohne dass das Gefühl aufkommt, sie würde die Grenzen ihres Mediums verletzen [...]“.¹⁴

19

Das Betonrelief von Stefan Dornbusch evoziert solche Erinnerungen an zentrale Fragestellungen und Diskurse der formalistischen Moderne im Spannungsfeld von Skulptur, Architektur und Malerei bzw. Zeichnung. Und zugleich wird damit zusätzlich die Frage aufgeworfen, welche Relevanz der visuell wahrnehmbaren Formgebung für die heutige Kunstproduktion und speziell die bildhauerische Arbeit zukommt. Diese Frage stellt sich umso mehr angesichts eines radikal entgrenzten Begriffs von postmoderner Skulptur, wie er sich vor allem mit der Minimal Art und dem Postminimalismus seit den

9 Zu den Genealogien und unterschiedlichen Facetten des sogenannten Brutalismus siehe v.a.: SOS Brutalism. A Global Survey, hg. v. Oliver Elser u.a., Zürich 2017.

10 Banham, Reyner: The New Brutalism, in: Architectural Review, 708, Dez. 1955, S. 354-361.

11 Ebd., S. 361.

12 Clement Greenberg: Skulptur in unserer Zeit (1958), in: Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam u. Dresden 1997, S. 255-264.

13 Ebd., S. 260.

14 Ebd., S. 261.