

Nachdenken über Skulptur

„Skulptur ist eine Behauptung“⁴¹ – eine Setzung und ein Widerstand. Diesen Widerstand erlebt die Betrachterin / der Betrachter in einer Begegnung. Die Skulptur steht, körperlich wahrnehmbar, gegenüber. Das Gegenüber ist ein Gegenstand.

Die Phänomenologie hat über diese Gegenständigkeit philosophisch und wahrnehmungskritisch intensiv nachgedacht. Für das, was in einer Begegnung – mit einer Skulptur, mit einem alltäglichen Gegenstand oder auch mit einem menschlichen Gegenüber – geschieht, schien ihr die Vorstellung einer klassischen Subjekt-Objekt-Relation zu starr. Denn Betrachter/in und Gegenüber (Skulptur) teilen eine „Welt“⁴², die Welt des „bedingten Lebens“⁴³. Sprechen wir also statt vom Objekt der Betrachtung von der Skulptur als Gegenüber oder einfach vom dreidimensionalen Ding.

Das Nachdenken über Skulptur erweitert sich damit zu einem Sprechen von den Dingen. Francis Ponge, der poetische Phänomenologe der Dinge, hat in seinen Texten eine besondere Perspektive gefunden für die dichtende Herausforderung, sich auf die Dinge einzulassen, auf einen „Kieselstein“, eine „Auster“, einen „Waschkessel“ oder „Das Vergnügen mit der Tür“⁴⁴. Dabei „wirkt das Lesen von ‚Im Namen der Dinge‘ oft wie ein unruhiges Oszillieren zwischen Gegenstand und Wort, als wüßte man nicht mehr recht, ob nun das Wort der Gegenstand oder der Gegenstand das Wort ist“⁴⁵. Ponge gelangte „zu den Dingen auf dem Umweg des Nachdenkens über das Sprechen“⁴⁶. Der Bildhauer gelangt zu den Dingen auf dem Umweg des Nachdenkens über das plastische Tun.

In der „Neuorientierung der Aufmerksamkeit“⁴⁷, die Sartre Ponge attestierte, verändern sich die Dinge. Für Brassai, der eine vergleichbare Neuorientierung fotografisch vornahm, entstanden aus den alltäglichen Dingen „sculptures involontaires“. Auch die hier zu sehenden Dinge gehen aus einer solchen Neuorientierung der Aufmerksamkeit hervor. Zum Teil bergen sie Fundstücke, die aber nicht als objets trouvés ausgestellt werden: Gefundene Messingbehälter (Becher, Vasen, etc.), in Einzelsegmente horizontal geteilt und achsensymmetrisch neu zusammengesetzt, sind zu Figurinen geworden; leere Einmachgläser, mit Modellierpaste überzogen, geben Kopfkolben mit vorgeschobenen Unterlippen zu sehen.

Entscheidender aber als die verwendeten materialen Fundstücke ist, wie die Neuorientierung der Aufmerksamkeit plastische Grundformen für die dingliche Transformation freigibt: ein italienischer Kamin wird auf die Kombination von Zylinder und Kegelstumpf durchsehen, ein belgisches Haus mit Kamingiebelwand als Kombination von geöffnetem Quader mit trapezförmiger Bedachung verstanden, eine vieleckige Apsis als a/symmetrisches Polygon untersucht. Die stereometrischen Grundformen tauchen später – oft in aberwitzigen Kombinationen – an anderen Orten wieder auf. Neue, nie gesehene Dinge entstehen. „Ein dreidimensionales Ding ist von Beginn an eine Behauptung.“⁴⁸

Landschaftlich ermöglichen Berge und Inseln grundlegende plastische Erfahrungen. Berge und Inseln nehmen ihren Ausgang in der Beobachtung der Natur, entwickeln sich aber ‚unter der Hand‘, d.h. in der Arbeit im Atelier zu autonomen Formationen oder Konstruktionen.

Berge und Inseln haben oft bewegte, flüssige Oberflächen. Ihre Form setzt sich mit der Idee der Formlosigkeit und informellen Materialien auseinander. Aus Blech getrieben oder aufbauend realisiert, bekenen sie sich zu einer „metamorphen Kunst“⁴⁹. Ihre Materialien oder „Substanzen“⁴¹⁰ werden „als entscheidende und mitunter eigensinnige Akteure künstlerischer Prozesse“⁴¹¹ anerkannt. Materie (etwa Kupfer) und Material (etwa Kupferblech) bleiben Materie und Material, und werden zugleich Ding. Das Ding hält sie in dieser Transformation und gibt Assoziationen an Berge oder Inseln frei.

Die Inseln scheinen sich aus völlig ruhiger See heraus zu erheben und sind von oben, wie in Landeansicht, gesehen. Für diese Perspektive hängen die Inseln oft an der Wand.

Die Berge dagegen ruhen auf horizontaler Grundfläche. Sie ragen auf, auch wenn ihre faktische Höhe gering ist. Manchmal sind sie konstruktiver aufgefasst als die Inseln. Das ‚Ding‘ Berg ist kein Bergindividuum. Es geht um „die Darstellung von Bergen und Felsen, die aussehen wie Polyeder, Architekturen oder wie künstliche Berge im Zoo“⁴¹². Kahle Felsen, vielfach abgetreppte Massive, plastisch ausgearbeitete Zeichen für Berg. Die Felstürme und Treppenfelsen eines Giotto oder Taddeo Gaddi kommen in den Sinn; auch deren Berge sind stumpf abgeschnittene Polyeder, die mit anderen, ebenfalls plastisch, aber eben nicht einheitlich perspektivisch gesehenen Gebilden, wie einer Hütte, ‚zusammenmontiert‘ sind.⁴¹³ Durch ihren Titel – „Methode“ – lösen sich die Berge von der landschaftlichen Auffassung. Der Blick wird auf die Art und Weise ihres Gemachtseins gelenkt.

In Brüssel lagen 24 Rollen auf einem langen, mit einem einfachen grauen Filztuch bedeckten Tisch. Vierundzwanzig Rollen, die gleich und ungleich, ähnlich und unähnlich sind – aus Messing, in etwa gleich groß, gleichermaßen achsensymmetrisch gebaut. Sie alle haben einen zylindrischen Kern und eine Art Rollen- oder Rillenprofil. Die Anzahl der Rillen differiert, ebenso ihr Abstand oder die Tiefe des Profils. Benachbarte Rollen erscheinen einander hauptsächlich ähnlich, aber von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit wächst die Differenz. Jede Rolle behauptet ihr eigenes, unverwechselbares Profil. Dabei wird deutlich, wie vielfältig die Formensprache dieser Rollen und wie begrenzt die Sprache in der Bezeichnung dieser Dinge unter Dingen ist.

Über das Material und die Form, über das optische Gewicht, die Oberflächenbearbeitung, die Farbe und den Glanz stellen sich Assoziationen ein: Assoziationen von Herkunft und Gebrauch, von Funktion und Fiktion. So sehr die Rollen zu direkter Handhabung auffordern könnten, so deutlich ziehen sie sich – Kultgegenständen gleich – auratisch zurück. Lässt man sich einen Moment auf die Assoziation ‚Zepter‘ ein, widerspricht dem die Erinnerung an den Zubehörkatalog eines Maschinenbauunternehmens, wo es Zylinder und Walzen, Spindeln und Pleuelstangen in Serie gibt. Oder es kommen gleich – auch ohne Duchamps phallischen Anspielungen folgen zu müssen – die

„Neun männlichen Hohlformen“ aus dessen „Großem Glas“ in den Sinn, jene ‚Dinge‘, die selbst als ein „System von Kolben“ beschrieben worden sind.

Je weitläufiger die gegenständlichen Assoziationen werden, desto zielstrebigere führt die Auseinandersetzung auf das bloße Ding – die einfache plastische Form, das Material und den Prozess seiner Bearbeitung – zurück. Die Rollen verweisen formal auf sich selbst, sind bei sich selbst bzw. drehen sich um sich selbst: buchstäblich drehen sie sich um die eigene Achse.

Eine Pagode ist „ein mehrgeschossiges, turmartiges Bauwerk, dessen einzelne Geschosse meist durch vortragende Gesimse oder Dachvorsprünge voneinander getrennt sind.“ Ein Gestell ist „eine aus Holz- oder Metallteilen bestehende Konstruktion, die etwas trägt oder die zur Aufbewahrung von etwas dient“¹⁴. Nebeneinandergestellt erscheinen Pagode und Gestell als Grundformen des umschlossenen und des offenen Raums.

Wieder könnte es naheliegen, den Wörtern und den Dingen im einzelnen nachzufragen. Insbesondere das Gestell scheint den Rückverweis auf Heideggers Technikphilosophie zu erzwingen. Hingegen weist die Pagode wie die Säufte auf asiatische Kulturen und insofern auch auf ein anderes Raumdenken hin. Inwieweit kann man den benannten Assoziationen trauen? Wie konsequent sollte man die Gegenüberstellung von umschlossenem und offenem Raum, von Fläche und Linie, von Körper und Skelett analysieren? Und was ist mit den Raumgebilden der Werkreihe „Methode“, in denen die beiden zuvor verhandelten Grund- und Gebrauchsformen in zwei radikal gegensätzlichen Ansichten, aber in einem Objekt zusammengehen? Diese Vielfächler haben kein Vorne und Hinten mehr, oder anders: das Vorne der Einsicht in einen leeren Raum kann zum Hinten der Ansicht eines (scheinbar) geschlossenen Körpers werden.

Aufschlussreich für die eigene Auseinandersetzung mit der Kontrastkoppelung von Pagode und Gestell, Körper und Gerüst erscheint das Motto von Roland Barthes, das der Ausstellung im Abteibergmuseum Mönchengladbach 1985 vorangestellt worden ist: „Vom Reichtum des Dings, und von der Tiefe des Sinns kommt man nur um den Preis der dreifachen Qualität los, die allen hergestellten Gegenständen auferlegt wird: sie müssen präzise, beweglich und leer sein.“¹⁵

Wunderkammern zeigen den Kosmos in jeweils eigener Dimension. In der Art und Weise wie in ihnen unterschiedlichste Dinge – Naturalia und Artificialia, Scientifica, Memorabilia und Realia¹⁶ – zusammenkommen, führen sie jene faszinierende „Paarung von Forschungsinteresse, spielerischer Neugier und Phantasie vor Augen“¹⁷, die jede Wunderkammer, gleich welcher Epoche, zu einem eigenen „Assoziationsraum“¹⁸ werden lässt.

In Schränken und Vitrinen begegnen sich Dinge, die so jenseits dieses Raums nicht zusammenkommen. Für den Sammler bergen sie die Herausforderung und den Reiz einer Ordnungstiftung. Michel Foucault hat in der „Archäologie der Dinge“¹⁹ die Ordnungsideen der vorklassischen und der klassischen Zeit vergleichend beschrieben.

Während unsere heutige (natur-)wissenschaftliche Ordnungslogik – etwa die Beschreibung der Pflanzen- und Tierwelt gemäß Gattung und Art – dem klassischen Denken verwandt ist, macht Foucaults Analyse des vorklassischen Denkens auf die Erscheinungsformen eines Denkens in Ähnlichkeiten aufmerksam, das uns fast magisch erscheint: Conventia, aemulatio, analogia und sympathia heißen die Denkformen²⁰, mit denen die Welt, so Foucault, „unter der Chiffre der universellen Analogie der Seinsbereiche deutbar gewesen (ist): alles erinnert, durch Ähnlichkeitsbezüge, an alles andere; und das Gesamt der seienden Wesen erscheint wiederum unter der Form der Analogie zum höchsten Seienden (summmum ens).“²¹

Die barocken Wunderkammern wollten mit dem Verweis auf das summmum ens beeindrucken und belehren. Privater vollzog sich die Freude am Nachdenken über den Kosmos und die Künste in den italienischen studioli des 15. Jahrhunderts. Sie dienten, als Vorläufer der barocken Wunderkammern, der „privaten Erbauung und Erleuchtung des Herrschers und seines engsten Freundeskreises“²².

Auch die Begegnung der Objekte im Regal, in einer Ausstellung oder abgebildet, auf einer Doppelseite in einem Buch konstituiert einen Assoziationsraum, jeweils auf eigene Art. Auf einem Regalbrett begegnen sich Hund und Berg und für eine Zeit folgt man ihrem Dialog, genauso wie man sich in „Höhle“ auf die disproportionale Verbindung von Stein und Schuppen einlässt, der Sprengkraft des Steins nachfragt oder dem Schutzangebot der Hütte. Manchmal, wie bei „Höhle“, ist die Begegnung der Dinge werkkonstitutiv, d.h. die Relata gehören endgültig zusammen, auch wenn sie zuerst unabhängig von einander existierten. Oft ist die Begegnung aber eine temporäre – und die Anordnung der Dinge in einer anderen ‚Wunderkammer‘ oder Ausstellungssituation wird sich anders ausnehmen.

Gleichwohl geht es hier nicht um Lautréamonts „zufällige Begegnung eines Regenschirmes mit einer Nähmaschine auf dem Seziertisch“²³, die zur Urszene der surrealistischen ars combinatoria²⁴ erklärt worden ist. Max Ernst hat sie als „die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene“ beschrieben, „so dass der Funke Poesie (...) bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“²⁵

Wiewohl auch die Begegnung von Berg und Hund oder von Stein und Schuppen poetisch Funken schlägt, werden die Begegnungen, die in den Regalen stattfinden, erzählerisch nicht ausformuliert. Eher sind es die stummen Dialoge, die hier sprechend werden: das Beieinanderstehen der Dinge, ihr Ausharren, ihr Interesse am Anderen, dem Gegenüber. Die Verdichtung der Konstellation hat mit der Genauigkeit der Zwischenräume zu tun, die das Interesse ermöglichen. Für den Bildhauer ist auch der Zwischenraum plastisches Material.

Regal und Lager sind – buchstäblich gesprochen – ein Palindrom, ein Wort, das vorwärts wie rückwärts gelesen werden kann. Ähnlich wie beim Anagramm ist das Buchstabenmaterial unverändert und allein die Buchstabenabfolge bzw. deren Umstellung ist für die Herausbildung unterschiedlicher Wortbedeutungen ausschlaggebend.

Auch die Umstellung der Dinge in Regal und Lager generiert unterschiedliche Bedeutungen. Im Lager sind die Dinge meist in Gruppen arrangiert: Körbe, Kästen, Kamine, Keulen, Becher, Glocken, Rollen, Häuser, Container, Pagoden, Pulte, Gestelle, Leitern usw. Innerhalb der jeweiligen Gruppen bestehen thematische und formale Zusammenhänge. Die Gruppen werden im Lager aufbewahrt. Wörterbücher bieten als Synonyme für „aufbewahren“ aufheben, behalten, bewahren, erhalten, in Verwahrung nehmen, lagern, asservieren an. Die Sichtbarkeit der Dinge im Lager mag gegeben sein, sie steht aber nicht im Vordergrund. Im Vordergrund steht vielmehr das Zusammentragen der Dinge, d.h. ihre (Ver-)Sammlung.

Das Regal hingegen arrangiert die gesammelten Dinge in einer Reihe (lat. *riga* „Reihe“), d.h. in einer geordneten Folge. Der thematische und der formale Zusammenhang einer Gruppe kann preisgegeben werden; dann tritt an deren Stelle die je aktuelle Zusammenstellung aus Dingen unterschiedlicher Gruppen. Aber auch wenn im Regal allein die Mitglieder einer Gruppe auftreten, geht es weniger um das Bewahren, als vielmehr um das Anordnen und Ausstellen. „Zusammenhalten, Anordnen und Ausstellen“²⁶ sind für Manfred Sommer die drei „subjektiven Leistungen“²⁷ jedes Sammlers. Das Regal ist ein Ort des Ausstellens. Regale sind Displays. Sie zeigen etwas (an), geben den Dingen eine Bühne, einen definierten Raum. Regale sind eine „Einladung zur Anschauung“²⁸. Mit der Anordnung im Regal gibt der Sammler etwas zu sehen. Dabei hat es „drei verschiedene, aber untereinander zusammenhängende Bedeutungen, jemanden etwas sehen zu lassen: 1. ihm etwas zeigen, 2. zulassen (*laisser*), dass er es sieht, 3. ihn veranlassen, etwas anzusehen.“²⁹

Im Universum der Dinge nehmen Modelle einen besonderen Platz ein. Denn das Modell ist ein Objekt, das, wie die neuere Modelltheorie herausgestellt hat, „als eine Attribute bewahrende Abbildbeziehung mit einem anderen, als Original aufgefassten Objekt verbunden“³⁰ ist, gleichwohl keine einfache abbildliche Wiedergabe oder Vorwegnahme eines vermeintlichen Originals darstellt.

Die im *studiolo* versammelten Dinge könnten in diesem Sinne als Modelle verstanden werden, deren Darstellungsrelation bewusst interpretationsoffen bleibt. In den Kaminen, Häusern, Bergen usw. sehen wir „Modelle von“ und „Modelle für“³¹, ohne dass der Blick zu einem ‚Original‘ zurück- oder vorausseilt. Jede Betrachterin und jeder Betrachter kann die Modellrelation mit eigenen Erinnerungen oder Vorstellungen konkretisieren. Und oft stellt sich über diese Erinnerungen Gemeinschaft her. Stets bleiben die Dinge dabei in ihrer Größe und Maßstäblichkeit, in ihrer Materialität und in ihrer experimentellen, im Arbeitsprozess entwickelten Konstruktion³² modellhaft. Für den Bildhauer spielen an den Dingen – wie an Modellen – die Beobachtungen zu „Masse, Hohlraum, Konstruktion, Gewicht und Leichtigkeit“³³ eine zentrale Rolle. Mit den und an den Dingen erprobt er „Lasten und Streben, Platzieren und Ausbreiten, es geht um Charaktereigenschaften und Oberflächenzustände von ausgewählten Materialentscheidungen, um den Einsatz von Technik und um die Spuren von Werkzeugen.“³⁴ Wollte man für die Dinge im *studiolo* die Modellrelation konkreti-

sieren, könnte man von „Modellen von Skulptur“ sprechen, die im Unterschied zu klassischen Skulpturmodellen nicht in Vorbereitung für die Ausführung in veränderten Materialien, verändertem Maßstab usw. entstehen, sondern diese Veränderungen imaginieren, d.h. bildlich werden lassen.

Wie die ‚richtigen‘ Modelle in ihrer Abbildrelation, so sind diese „Modelle von Skulptur“ in ihrer Bildrelation zu befragen. Schließlich sind alle hier gezeigten Dinge abstrakt-konkret als plastische Gebilde artikuliert. Nachvollziehbar wird dabei wie ein Ding, als plastisches Gebilde gesehen, zum Bildwerk wird, und umgekehrt, wann und wodurch ein dreidimensionales Ding aus Zinn, Messing, Holz oder verzinktem Stahl Bild wird: plastisches Gebilde als Bild.

Im Zusammenspiel der Dinge werden Hund und Berg, Höhle und Gestell aber auch zu Denkmodellen. Wie für die Sprachspiele, die Wittgenstein untersucht hat, gelten für diese Denkmodelle oder Denkspiele Regeln des Gelingens oder Misslingens. Wittgenstein hat deutlich gemacht, dass die Spielregeln einer Sprache nie vorab beschreibbar, sondern allein im Gebrauch der Sprache zu begreifen sind. So ist es auch mit den Spielregeln des bildhauerischen Tuns. Erst in der bildnerischen Praxis erschließen sich dessen Regeln. Sie eröffnen zugleich den Raum unendlicher Möglichkeiten.

Martina Dobbe

1 Michel Sauer im Gespräch mit der Autorin am 30. Oktober 2016. Vgl. auch die Formulierung im Gespräch mit Andreas Zeising: „Sehen ist ein ständiges Vergleichen“. Andreas Zeising im Gespräch mit Michel Sauer, in: Michel Sauer. Kategorie und Maßstabwechsel, hg. von Götz Stöckmann, Siegen 2017, S. 33: „Ein dreidimensionales Ding ist von Beginn an eine Behauptung.“

2 Das leibliche Zur-Welt-Sein spielt bei Maurice Merleau-Ponty sowohl in seinem Hauptwerk (Phänomenologie der Wahrnehmung (1945), hg. v. Rudolf Boehm, Berlin 1974) als auch im Spätwerk (Das Sichtbare und das Unsichtbare (1964), hg. v. Claude Lefort, München 1986) eine, wenn auch jeweils unterschiedlich akzentuierte, Rolle.

3 Vgl. Friedrich W. Heubach: Das bedingte Leben. Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge, München 1987.

4 So die Titel einiger Texte von Francis Ponge, die – u.a. aus seinem berühmtesten Buch „Im Namen der Dinge“ (1942) entnommen – unter der Überschrift „Die Dinge“ in der deutschen Edition seiner Texte (Francis Ponge: Einführung in den Kieselstein und andere Texte, Frankfurt am Main 1986) zusammengetragen wurden.

5 Jean-Paul Sartre: Der Mensch und die Dinge (1944), in: Francis Ponge: Einführung in den Kieselstein und andere Texte, Frankfurt am Main 1986, S. 245.

6 Ebd.
7 Ebd. S. 253.
8 Sauer (wie Anm. 1), S. 33.
9 Dietmar Rübél: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012, S. 306.
10 Rübél (wie Anm. 9), S. 306.
11 Ebd.
12 Michel Sauer in „Sehen ist ein ständiges Vergleichen“ (wie Anm. 1), S. 29.
13 Vgl. zur frühen italienischen Landschaft in Siena und Florenz Uta Feldges: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980, insbes. S. 93ff. (zu Giotto und der Giotto-Nachfolge).
14 Vgl. die entsprechenden Definitionen auf wikipedia.
15 Michel Sauer, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1985 (unpag.).
16 In diesen ‚Kapiteln‘ ist die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle organisiert.
17 Vgl. Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, hg. v. Nike Bätzner, Wiesbaden 2015, S. 9.
18 Vgl. den Titel des Katalogs aus Halle (wie Anm. 17).
19 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (1966), Frankfurt am Main 1974.
20 Foucault (wie Anm. 19), S. 56: „Convenientia, aemulatio, Analogie und Sympathie sagen uns, wie die Welt sich verschließen, sich reduplizieren, sich reflektieren oder verketten muß, damit die Dinge sich ähneln können.“
21 Manfred Frank: Was ist Neostukturalismus, Frankfurt am Main 1983, S. 149.
22 Patrick Mauriès: Das Kuriositätenkabinett, Köln 2002, S. 54. Zum studiolo als Raumtyp: Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.
23 zit. n. Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel, München 1998, S. 204. (vgl. Lautréamont, Die Gesänge des Maldoror (1869), Gesang VI).
24 Vgl. Hans Holländer: Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32 (1970), S. 193-234.
25 zit. nach Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001, S. 91.
26 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt am Main 1999, S. 213.
27 Sommer (wie Anm. 26), S. 213.
28 Sommer (wie Anm. 26), S. 61.
29 Ebd.
30 Bernd Mahr: Ein Modell des Modellseins. Ein Beitrag zur Aufklärung des Modellbegriffs, in: Modelle, hg. v. Ulrich Dirks und Eberhard Knobloch, Frankfurt am Main u.a. 2008, S. 192.
31 Mahrs Modelltheorie betont, dass es keine Eigenschaften an den Dingen sind, die ein Ding zum Modell machen, sondern sowohl die Modell-von-Relation als auch

die Modell-für-Relation entscheidend ist. „Bei einem Gegenstand, der als Modell gesehen wird, betreffen die Beziehungen der epistemischen Umgebung vielmehr die Verbindungen zwischen dem, wovon ein Gegenstand Modell ist und dem, wofür er ein Modell ist (...)“ (Bernd Mahr: Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell, in: Visuelle Modelle, hg. v. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, München, S. 25.)
32 Für Sauers Arbeitsform kann der von Claude-Lévi-Strauss eingeführte Begriff der „bricolage“ in Anspruch genommen werden. Lévi-Strauss charakterisierte damit ein Verhalten, das der Improvisation und darin der Invention vertraut.
33 Michel Sauer in einer Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Ströme“ (2005) in Haus Seel, Siegen.
34 Sauer (wie Anm. 33).

Michel Sauer studiolo

Publikation anlässlich der Ausstellung im
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl
4. Februar — 8. April 2018

Creiler Platz 1, 45768 Marl
Tel. +49 (0)2365 2257
Direktor Georg Elben
Kurator Stephan Wolters
Team Dieter Dammer, Claudia Frank, Heike Furmanek,
Alexander Haffner, Andreas Steinberg

Konzept Ausstellung Michel Sauer und Georg Elben
Publikation Michel Sauer
Photos Martin Schäpers
Layout Michel Sauer und Martin Schäpers

Lyrrik Owen Griffith
Essay Martina Dobbe

Herstellung TIAMAT druck GmbH, Düsseldorf
115 gr Circle Offset 100% Recycling
Auflage 200, davon 10 Vorzugsausgaben

© bei den Autoren
www.studiolo-michelsauer.de
www.michelsauer.de
www.martpers.de
www.skulpturenmuseum-glaskasten-marl.de
www.cuibono-media-network.de

ISBN 978-3-924790-95-0