

## PERSPEKTIVITÄT UND POLYPERSPEKTIVITÄT DER SKULPTUREN ANTHONY CAROS

von Lorenz Dittmann

In seinem hellsichtigen „Versuch einer Deutung der Polyperspektivität bei Picasso“ interpretierte Walter Biemel,<sup>1</sup> ausgehend von einem begrenzten Ausschnitt aus Picassos Oeuvre, seinen Frauenporträts vornehmlich vom Ende der dreißiger und dem Anfang der vierziger Jahre, zwei wesentliche Charakterzüge dieser Werke, die Reduktion der Gegenstandsformen auf geometrische Figuren und die Polyperspektivität, als Äußerungen desselben Grundvorganges: „Durch die Transposition des Gesehenen in geometrische Figuren wird dieses leicht faßbar, ja es wird transparent. Die geometrische Linie birgt keine Geheimnisse, nichts Unerwartetes, sie hat nicht den Charakter einer lebendigen Linie, die gleichsam jeden Augenblick eine andere Richtung einschlagen kann. ... Die geometrische Linie ist vorausbestimmt durch die Figur, an der sie teilhat und die als Figur eindeutig konstruiert ist. Das Wesen der Konstruktion besteht ja gerade in der Eindeutigkeit und leichten Faßbarkeit. ... In welcher Beziehung steht die Geometrisierung zu der Polyperspektivität? Im Grunde genommen ist es ein und dasselbe Geschehen. Durch die Geometrisierung soll das Darzustellende so verwandelt werden, daß es leicht faßbar und zugleich durchsichtig wird. Damit diese Forderung erfüllt werden kann, ist erforderlich, daß das Sich-zeigende dem Beschauer keine Seite entzieht, wie das notwendig der Fall ist, wenn es sich um einen dreidimensionalen Körper handelt, von dem wir immer nur jeweils eine Seite in den Blick bekommen. ... Picasso will unsere Beschränktheit der Perspektiven aufheben durch die Polyperspektivität, die gleichzeitige Präsentation der verschiedenen sich ergänzenden Anblicke. So ist auch die Tendenz zu verstehen, die Räumlichkeit auf Flächigkeit zurückzuführen. Die verschiedenen Seiten des Körpers müssen gleichsam aufgefaltet werden und sich nur in einer Ebene halten, die dann mit

1. Walter Biemel: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart.* Den Haag 1968 (Phaenomenologica, Bd. 28). Darin: *Zu Picasso, Versuch einer Deutung der Polyperspektivität*, S. 236-263. — Eine kürzere Fassung erschien zuvor unter dem Titel: *Bemerkungen zur Polyperspektivität bei Picasso*, im *Philosophischen Jahrbuch*, 74. Jg., München 1966/67, S. 154-168.

einem Blick überschaubar ist.“<sup>2</sup> Als „Motiv“ dieser neuen Darstellungsmethode erkannte Biemel die Tendenz zur Selbstdarstellung des Subjekts und zwar als eines Willenssubjektes: „Wir werden vom Gesehenen auf den Sehenden zurückgeworfen, und der Sehende zeigt sich durch die Gewalt, durch die Veränderung, der er das Gesehene unterwerfen kann, er zeigt sich als der verfügende Wille. ... Versteht sich das Subjekt als Wille, ... so wird das Seiende insgesamt zum Gegenständigen. Der Wille erprobt daran seine Kraft, indem er es umgestaltet. Je größer der Abstand von dem ersten Anblick zum nun gestalteten Anblick, desto deutlicher wird seine Wirkungsmöglichkeit.“<sup>3</sup>

Mit dieser Deutung war ein neuer Horizont, nicht nur für das Verständnis jener Werke, von denen sie ihren Ausgang nahm, gewonnen. Denn die hier verwendete Darstellungsmethode war im „Kubismus“ entwickelt worden,<sup>4</sup> die überragende Persönlichkeit Picassos hatte damit künstlerische Problemstellungen formuliert, die weite Bereiche der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren Bann schlugen.

*Eine Konsequenz dieser Gestaltungsweise, von ihrer Herkunft allerdings radikal und schöpferisch verwandelt, sei hier im Umriß erörtert: Perspektivität und Polyperspektivität der Skulpturen Anthony Caros.*

Mit der Übertragung der kubistischen Darstellungsmethode auf dreidimensionale, plastische Werke stellten sich neue künstlerische Probleme. Vor allem das Problem der in unterschiedlichen Perspektiven sich darbietenden Mehransichtigkeit plastischer Werke mußte neu formuliert werden.

Im Gegensatz zu der auf *einen* Anblick festgelegten Darstellung in Gemälde und Zeichnung war ja der Skulptur seit langem die Möglichkeit vorbehalten, sich als dreidimensionale Kunst nach allen ihren Ansichten zu entfalten und so einem sie umschreitenden Betrachter den Inbegriff eines in sich ruhenden, substantziellen Körpers zu vermitteln. In Kunsttheorie und Künstlerreflexion wurde der Begriff der „Vielansichtigkeit“ seit dem 16. Jahrhundert zu einem zentralen Gesichtspunkt. Dies Kriterium „und damit die Vorstellung, eine Skulptur sei ‚wahrer‘ als ein Gemälde, weil es die plastische Form der Natur nachbilde, (wurde) das wichtigste Argument für die Bildhauerkunst in der Paragonediskussion“ (d.h. dem Streit um den Vorrang von Skulptur und Ma-

2. Biemel, a.a.O., S. 250, 252, 252/253.

3. Biemel, a.a.O., S. 254, 254/255.

4. Vgl. Verf.: Die Willensform im Kubismus. In: Argo, Festschrift für Kurt Badt zum achtzigsten Geburtstage, Köln 1970, S. 401-417.

lerei). „Die Qualität der Vielansichtigkeit ergibt sich demnach sowohl aus der Vollständigkeit einer Skulptur, als auch aus ihrer Vollkommenheit.“<sup>5</sup> Vorbild hierfür war die antike Skulptur und so verband sich diese Forderung vornehmlich mit der nackten Figur, die als eine lebendig wirkende in verschiedenen Ansichten sich darstellen sollte. „Vielansichtigkeit“ war mithin für den neuzeitlichen Bildhauer Kriterium des Ranges eines plastischen Bildwerkes.<sup>6</sup> In Skulpturen Michelangelos<sup>7</sup> oder Berninis<sup>8</sup> zeigen sich in verschiedenen Ansichten unterschiedliche Wesenszüge des Charakters und Schicksals der dargestellten Gestalten.

Angesichts solcher Bedeutung des Phänomens der Vielansichtigkeit in der neuzeitlichen Skulptur ist zu fragen, ob dem Phänomen der Polyperspektivität bei plastischen Werken überhaupt eine tragende Rolle zukommen könne. Die Differenz zwischen Vielansichtigkeit und Polyperspektivität scheint sich auf einen bloßen Unterschied in der Anzahl der Betrachterstandpunkte und der für die Betrachtung erforderlichen Zeit zu reduzieren. Erfordert die Erfassung unterschiedlicher Aspekte einer vielansichtigen Skulptur einen Wechsel des Betrachterstandortes und eine Betrachtung innerhalb eines längeren Zeitverlaufs, so präsentiert sich eine polyperspektivische plastische Darstellung (nicht anders als eine solche der Malerei) von *einem* Standort und in „*einem*“ Blick.<sup>9</sup> Mit der Feststellung solcher unbezweifelbarer Verschiedenheiten aber erschöpft sich die Differenz der beiden Darstellungsmethoden nicht. Um diese Differenz tiefer zu erfassen, ist eine Erinnerung an das Wesen perspektivischer Wahrnehmung und perspektivischer Darstellung nötig.

5. Lars Olof Larsson: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus. (Acta Universitatis Stockholmiensis, 26) Stockholm, Uppsala 1974, S. 94.

6. Vgl. Larsson, a.a.O., S. 95, 96.

7. Vgl. Martin Weinberger: Michelangelo the Sculptor. London, New York 1967, Vol. I: Text, z.B. S. 62-65 (zum „Bacchus“) und passim.

8. Hierzu zuletzt: Rudolf Kuhn: Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther. In: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Köln 1980, S. 231-249.

9. Auf die Problematik von Simultaneität, die dem Bilde eigen sein soll, gehe ich hier nicht weiter ein. Vgl. Verf.: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie, 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie. Hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl. Göttingen 1980, S. 133-150.

Ein beliebtes Argument kubistischer Kunsttheorie rechtfertigte die poly-  
perspektivische Darstellung damit, daß sie den Gegenstand „vollständiger“  
verbildlichen könne als eine perspektivische. „Die Perspektive“, schrieb, —  
um nur eine (und sogar der kubistischen Methode gegenüber höchst kritische)  
Stimme zu zitieren —, nämlich Jacques Rivière, im Jahre 1912, „verändert ...  
die Objekte, sie verbirgt ihre wirkliche Form ...“ Deshalb muß die Perspekti-  
ve ersetzt werden durch eine Darstellungsmethode, die „mehrere Blickpunkte  
enthalten“ kann.<sup>10</sup> Und Daniel-Henry Kahnweiler wandte sich 1920 gegen die  
„Vortäuschung“ der geschlossenen Form seit der Renaissancemalerei und  
sprach Picassos neuer Methode das Verdienst zu, „die Körperlichkeit der Din-  
ge und ihre Lage im Raume ‚darzustellen‘, anstatt sie durch illusionistische  
Mittel vorzutäuschen ...“<sup>11</sup>

Mit solchen Aussagen aber wird perspektivische Wahrnehmung und per-  
spektivische Darstellung nicht zureichend erfaßt. Denn diese erschöpfen sich  
nicht darin, „zufällige“ Anblicke der Objekte zu geben, deren „wirkliche“  
Formen sie verbergen. Perspektive ist vielmehr, wie Graumann im Anschluß  
an Edmund Husserl darlegte, eine „Verweisungs-Ganzheit“: „Perspektivisch  
gegeben heißt in Abschattung gegeben sein. Dasjenige, was sich in perspektivi-  
scher Abschattung unserem Gewahren bietet, ist immer Anblick und zwar  
Anblick eines Ganzen. Anblick oder Aspekt des Ganzen meint dasjenige vom  
Ganzen, was je von unserem Blick erreicht wird. ... Wenn wir alles, was sich  
für unser Gewahren von einem wie immer gearteten Grund abhebt, Gestalten  
nennen, so verweisen Gestalten, die Ansichten sind, auf ein den Anblick über-  
greifendes Ganzes. Dieses nicht mehr unmittelbar anschauliche Ganze steht  
mit dem (unmittelbar anschaulichen) Anblick in einem Gestaltzusammen-  
hang ‚funktionaler Interdependenz‘ ... Neben dieser Verweisung einer per-  
spektivisch sich abschattenden Gestalt auf das in ihrem Anblick repräsentierte  
Ganze eines Gegenstandes verweist dieser Gegenstand ... in seiner Abgeschat-  
tetheit über sich hinaus und zwar auf das ihn und andere anschaulich mit ihm  
koexistente Gegenstände übergreifende Ganze des im Ausschnitt überhaupt  
Wahrnehmbaren. Diese in Abschattung und ‚Flucht‘ sich verdoppelnde Ver-  
weisung perspektivischer Gestalten, einmal auf das Ganze der Gegenstände,  
deren Anblicke sie sind, zum andern auf das alle diese Gegenstände übergrei-  
fende Ganze macht die *Verweisung zum Strukturierungs-Prinzip alles perspekti-*

10. Zitiert nach Edward Fry: Der Kubismus. Köln 1966, S. 84.

11. Zitiert nach Fry, a.a.O., S. 168.

visch Gewahrten und damit das perspektivisch Gewahrte zum Verweisungs-Ganzen.“<sup>12</sup>

Weil dem so ist, weil sich in perspektivischer Wahrnehmung nicht die „Abschattung“ als solche, sondern die „Abschattung“ in ihrem Verweis auf die Ganzheit des Gegenstandes und der Gegenstandszusammenhänge zeigt, deshalb geht auch die perspektivische Darstellung nicht in der Illusion eines subjektiven Anblicks auf: „Mochte die künstlerische Darstellung ... ihre Bestimmung auch vom Subjekt her empfangen, so geschah diese Bestimmung doch zugleich für den Raum, der dank seiner allgemeingültigen mathematischen Gesetzlichkeit in seiner Befreiung von allem ‚bloß‘ Subjektiven anerkannt und im Bildwerk beglaubigt war. Subjektives und Objektives, Augenschein und wirkliche Ordnung der Dinge verbanden sich zu einer neuen, einander wechselseitig tragenden Einheit, in der eins seine Bestimmung jeweils vom anderen hernimmt und seine Gültigkeit mit ihm zugleich hat. ...“<sup>13</sup>

Mit solcher Erinnerung an das Wesen perspektivischer Wahrnehmung und Darstellung wird von einer anderen Seite her nahegelegt, daß es nicht Ziel einer polyperspektivischen Darstellungsmethode sein kann, ein „wahreres“ Bild der Gegenstände zu geben. Gerade die „vielansichtige“ Plastik, um zu ihr zurückzukehren, repräsentiert in ausdrücklicher Weise den in der „Struktur der Perspektive“ enthaltenen Verweisungs-Zusammenhang. Ein Anblick verweist auf den anderen. Vielansichtige Skulptur ist — unbeschadet der künstlerischen Geschlossenheit ihrer Hauptansichten — selbst ein „Verweisungs-Ganzes“.

12. C.F. Graumann: Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität. Berlin 1960 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, Bd. 2). S. 66, 67.

13. Elisabeth Ströker: Die Perspektive in der bildenden Kunst. Versuch einer philosophischen Deutung. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4, 1958/1959, S. 140-231. Zitat auf S. 229/230. — Nicht jedoch ist Ströker zuzustimmen, wenn sie (S. 159), die „bildhafte Darstellung von Raum in der Fläche“ generell dem „visuellen Feld“ zuweisen will. Das „visuelle Feld“ in der präzisen Charakterisierung Strökers: „Die Auffassung des Verdecktwerdens der Gegenstände durch andere, ‚vor‘ ihnen weicht der puren Begrenzung der Formen und Farben, die sich lückenlos aneinanderschließen. In dem so erreichten *visuellen Feld* stößt Farbe an Farbe, Fläche an Fläche; es fehlt gänzlich das Phänomen der *Leere*, des Zwischen‘raums“ (a.a.O.) — ein „visuelles Feld“ dieser Art wurde erst in impressionistischer Malerei dargestellt.

Zur Perspektive in der bildenden Kunst vgl. vor allem auch: Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“ (1924/25), wiederabgedruckt in: Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Zusammengestellt und herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1964, S. 99-167. — Bernhard Schweitzer: Vom Sinn der Perspektive. Tübingen 1953. („Die Gestalt“, Heft 24.)

Was ist demgegenüber der Sinn einer polyperspektivischen Darstellungsmethode bei einem plastischen Bildwerk? Bezeichnenderweise wurde die kubistische Gestaltungsweise zuerst auf die plastische Gattung des Reliefs, also auf die zwischen flächenhafter und raumkörperlicher Darstellung vermittelnde Gattung übertragen. Am Beginn der kubistischen Plastik stehen die Konstruktionen Picassos in Papier, Metall und Holz seit dem Jahre 1912. Ohne näher auf diese Gebilde und die in ihrer Nachfolge entstehenden Werke Archipkos, Naum Gabos u.a. einzugehen,<sup>14</sup> sei nur darauf hingewiesen, daß als eine wichtige Konsequenz solcher Übertragung polyperspektivischer Darstellung in die Relief- und später „Rund“plastik die Ersetzung des substanzialen Körperraumes durch den Hohlraum, den Leerraum sich ergab.

Der Zusammenhang von polyperspektivischer Darstellung und Auflösung des Körpervolumens bei kubistischer Plastik verdiente eine gesonderte Untersuchung. Hier sei das Augenmerk gerichtet auf die Skulptur Anthony Caros, die wichtige Elemente des plastischen Kubismus reaktivierte: geometrisch-konstruktive Formensprache, Polyperspektivität und Negation körperlichen Volumens.

Das Werk des 1924 bei London geborenen *Anthony Caro* wurde durch eine Reihe vorzüglicher Interpretationen vornehmlich der amerikanischen Kunstwissenschaft dem Verständnis nahegebracht. Ich beziehe mich auf drei Autoren: den amerikanischen Kritiker Clement Greenberg, der 1959 entscheidende Impulse gab für Anthony Caros Wendung zu einer abstrakten Skulptur eigener Prägung, Michael Fried, dessen genauem Verständnis Caro ebenfalls manches verdankt, und den Verfasser der bislang umfangreichsten Monographie über Anthony Caro, William Rubin.

Clement Greenberg hob in seinem wichtigen Aufsatz von 1965<sup>15</sup> als wesentliche Charakteristika der Werke Caros u.a. hervor: die Bedeutung von Kraftlinien und Richtungen, den kompositionellen Zusammenhang neuer Art, die Vielansichtigkeit, die Rechtwinkligkeit der Elemente bei gleichzeitigem leichtem Abweichen vom System rechtwinkliger Zuordnung: „Caro is

14. Vgl. hierzu: Margit Rowell: *The planar Dimension, Europe 1912–1932, From Surface to Space*, Austell. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979. — Albert E. Elsen: *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*. Oxford 1978. — Clement Greenberg: *The pasted-paper revolution*. In: *Art News*, September 1958, S. 46-49, 60-61.

15. Zuerst erschienen in: *Arts Yearbook 8, Contemporary Sculpture*, New York 1965. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Richard Whelan: *Anthony Caro*. New York 1975, S. 87-93.

far less interested in contours or profiles than in vectors, lines of force and direction. Rarely does a single shape in Caro's sculpture give satisfaction in itself: the weight of his art lies preponderantly in what Michael Fried calls its 'syntax', that is, in the relations of its discrete parts. " „His pieces ask to be looked at from many different, and dramatically different points of view ...“ „Almost all surfaces and edges are rectilinear, and almost all their changes of direction are strictly rectangular. ... But the relationships of the rectangular details in Caro's sculpture, while necessarily angular, are themselves only sparingly *rectangular*: it is as if the rectangular were set up in one aspect only to be the more tellingly countered in another. By the tilting, tipping and odd-angle cantilevering of his rectangular shapes Caro achieves a kind of sprawling cursiveness that is all his own, and which makes everything that would otherwise look separate and frontal move and fuse ...“<sup>16</sup>

Michael Fried erkannte als zentrales Moment der Skulptur Caros deren Leibbezogenheit, deren Darstellung leiblicher Bezüge in abstrakten Formen: „If there is a single assumption behind Caro's work it is that anything the body does or feels or undergoes can be made into art. Indeed nothing reveals the scope of Caro's ambition, as well as the depth of his imagination, more than the fact that within the past few years he has been able to render wholly abstract various actions and states that are themselves paradigmatically situational: e.g., being led up to something, entering it, perhaps by going through or stepping over something else, being inside something, looking out from within.... Caro did not set out to deal with these particular experiences; he works intuitively, without aiming at a particular expressive end...“<sup>17</sup>

Dieses zentrale Gestaltungsmotiv, das Caro in seinen eigenen Aussagen weitgehend bestätigte,<sup>18</sup> wurde von Fried nach mehreren Aspekten hin entfaltet: Der Körper wird von Caro dargestellt, wie wir ihn „von innen her“ besitzen: „Above all he seems to have wanted to render sculpturally his innate

16. A.a.O. (Whelan), S. 88, 89.

17. Michael Fried: Introduction. In: Anthony Caro. Austell. Kat. The Arts Council, Hayward Gallery, London 1969, S. 14. — Vgl. auch Michael Fried: Two Sculptures by Anthony Caro, zuerst in: Artforum, February 1968, wiederabgedruckt in Whelan, a.a.O., S. 95-101; Hinweis auf S. 96.

18. Vgl. das Interview Caros durch Phyllis Tuchman von 1972, wiederabgedruckt in Whelan, a.a.O., S. 115-131; Hinweis auf S. 115. Sowie die Diskussion Caros mit Peter Fuller von 1979, wiederabgedruckt im Katalog: Anthony Caro, 12 Skulpturen. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Städel-Garten Frankfurt/M. 1981/1982, S. 7-25 u. S. 31-47, Hinweis auf S. 8, 31/32.

sense of the human body *as actually lived* — as possessed from within so to speak...“<sup>19</sup> Die Grunddimensionen seiner plastischen Werke sind aus der menschlichen Leiblichkeit übertragen: „I am suggesting that it is *our* uprightness, frontality, axially, groundedness and symmetry — as these determine our perceptions, our purposes, the very meanings we make — which, rendered wholly abstract, are the norms of Caro’s art...“<sup>20</sup> Aus solcher Übertragung resultiert der „aktive“, „gestische“ Charakter der Werke Caros (in der Verhaltheit einer geometrischen Formensprache): „Caro’s sculptures ... neither stand nor lie: they open or rise, or suspend, or spread, or turn, or bend, or stretch, or extend, or recede ... understood as characterizations of the abstract meaning of individual works ...“<sup>21</sup>

William Rubin erläuterte in seiner präzisen Gesamtdarstellung den Bezug Caros zu Picasso und zum Kubismus<sup>22</sup> und beschrieb genauer die Komplexität Caro’scher Skulpturen, die als „Polyperspektivität“ bezeichnet werden darf: „Only occasionally do Caro’s works have a single focus toward which the eye is drawn. Usually there are multiple centers of interest or ‚nodes‘ dispersed through the space, and these take on different values according to the angle from which the sculpture is viewed...“<sup>23</sup> Auch Rubin betonte die Vielansichtigkeit der Skulpturen Caros: „... full comprehension of the configurations usually requires that we move around the piece. Even from a fixed point of view, the whole solicits us to read its parts syntactically as in the unfolding of a sentence. This gives the work a cumulative drama, almost a narrative quality, as its visual incidents are perceived in the duration of time — a phenomenon whose effects are intensified to the extent that we are invited, sometimes even compelled, to change position...“<sup>24</sup> Diese Vielansichtigkeit ist jedoch, in

19. Fried, a.a.O., S. 5.

20. Fried, a.a.O., S. 9.

21. Fried, a.a.O., S. 11.

22. William Rubin: Anthony Caro. New York, London 1975, S. 15, 16, 66, 68, 69.

23. Rubin, a.a.O., S. 61.

24. Rubin, a.a.O., S. 61. — Auch Caro betonte die Vielansichtigkeit seiner Skulpturen (vgl. Interview mit Phyllis Tuchman, a.a.O., S. 119) und verglich die darin implizierte zeitliche Entfaltung mit der musikalischen Komposition: „I have been trying ... to eliminate references and make truly abstract sculpture, composing the parts of the pieces like notes in music. Just as a succession of these make up a melody or sonata, so I take anonymous units and try to make them cohere in an open way into a sculptural whole. Like music, I would like my sculpture to be the expression of feeling in terms of the material, and like music, I don’t want the entirety of the expression to be given all at once.“ (Rubin, a.a.O., S. 99)

den neueren Werken Caros, diskontinuierlich geworden: „The different — sometimes startling — surprises that the viewer gets on moving around the recent, often immense sculptures indicate that Caro is still interested in a perceptual experience that is aggregate in character and that unfolds non-holistically the works in an immediate single perception more by the fact that the back, front, and/or side views will be shut off from one another by the very panels of which they are formed...“<sup>25</sup>

Die genauen phänomenologischen Erkenntnisse der zitierten Literatur, denen der Verfasser nur zustimmen kann,<sup>26</sup> sollen hier nicht wesentlich erweitert werden. Vielmehr sei versucht, ausgehend von einigen Fragen an diese Analysen, den *Erfahrungsbereich*, der dem plastischen Schaffen Caros zugrunde liegt und in diesem sich darstellt, genauer zu erfassen.

Als solche Fragen lassen sich formulieren: In welchem Zusammenhang steht die vielteilige, additive Struktur der Werke Caros zu ihrer Leibbezogenheit?<sup>27</sup> Wie ist die von den Betrachtern empfundene leibliche Unmittelbarkeit der Caroschen Skulpturen<sup>28</sup> zu vereinbaren mit dem Phänomen, daß sie gleichwohl ausschließlich der *optischen* Erfahrung zugänglich sind?<sup>29</sup> Welche Art von Leiblichkeit, welche Dimension des Leib-Raum-Bezuges bildet den Erfahrungshorizont des plastischen Schaffens Caros? Und schließlich: in welchem Verhältnis stehen die von den erwähnten Interpretationen herausgehobenen Charakteristika zu den hier angesprochenen Phänomenen von „Perspektivität“ und „Polyperspektivität“ der Skulptur?

Zur Beantwortung dieser Fragen sei eine phänomenologisch-philosophische Untersuchung zum Raum herangezogen. Schon Michael Fried erkannte den forschenden und entdeckenden Charakter des Caroschen Werkes und verglich es mit den Intentionen der Phänomenologie.<sup>30</sup> Der Vergleich mit einer phänomenologischen Philosophie des Raumes, und zwar mit den „Philosophischen

25. Rubin, a.a.O., S. 164.

26. Diesem Versuch liegen Studien einiger Skulpturen Caros in der Ausstellung „Skulpturen der Moderne“ im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen und in der Ausstellung „Anthony Caro, 12 Skulpturen“ im Frankfurter Städel-Garten zugrunde.

27. Vgl. Fried, a.a.O., S. 7, über Caros Entdeckung von 1959/60, „that it was possible to express the lividness of the body more directly and convincingly by juxtaposing a number of discrete elements...“

28. Vgl. Fried, a.a.O., S. 13.

29. Vgl. Rubin, a.a.O., S. 83. — Caro, Interview mit Phyllis Tuchman, a.a.O., S. 118.

30. Fried, in Whelan, a.a.O., S. 96, 97.

Untersuchungen zum Raum“ von Elisabeth Ströker,<sup>31</sup> soll nur von einer anderen Seite her beleuchten, wie genau Caros intuitives Schaffen die tragenden Strukturen unseres leiblichen In-der-Welt-Seins darstellt, wie tief seine radikal abstrakte Skulptur in unserer leiblich-räumlichen Erfahrung von Selbst und Welt verankert ist.

Zu Recht betonte Fried die Leibbezogenheit der Skulptur Caros, aber ebenso zutreffend deutete Caro selbst an, daß, in unterschiedlichen Graden, alle Bildhauer und Architekten der menschlichen Leiblichkeit Rechnung tragen müssen.<sup>32</sup> Also sind Differenzierungen nötig. Es gibt unterschiedliche Weisen des Bezuges von Leib und Raum, gemäß den unterschiedlichen Dimensionen des „gelebten Raumes“, die sich als „gestimmter Raum“, „Aktionsraum“ und „Anschauungsraum“ trennen lassen. Diese Räume unterscheiden sich nach mehreren Hinsichten: Ein wichtiges Kriterium ist der *Ort*, den der Leib in diesen Räumen einnimmt. Im „gestimmten Raum“ und im „Aktionsraum“ befindet sich das leibliche Subjekt ausdrücklich „im“ Raum, ja es konstituiert diesen wesentlich, beim „Anschauungsraum“ entfernt sich der Leib an dessen Randzone: „War der gestimmte Raum noch umhaft erlebt, wirksam in seiner allumgebenden Fülle, ließ auch der Aktionsraum noch begrenzte Möglichkeiten für Aktionen in der hinteren Sphäre, so geht der Anschauungsraum ihrer endgültig verlustig. Der Leib rückt vollends an seine Peripherie, steht nicht mehr ‚inmitten‘ der Dinge, sondern hat sie in ausschließlicher Gegenüberstellung....“<sup>33</sup> Ebenso wichtig aber ist die unterschiedliche Bedeutung der *Richtungen* in diesen Räumen, die im unterschiedlichen räumlichen Verhalten des Leib-Subjektes gegründet sind. Im „gestimmten Raum“ kann sich der Leib „ungegliedert“ entfalten. Damit ist gekennzeichnet „die Ausgewogenheit und Abgestimmtheit von Rumpf und Gliedmaßen, die dominierende Rolle des Leibganzen, das die Ausdrucksbewegung beherrscht und selbst die ausgreifende und ausschreitende Motorik bändigt.“<sup>34</sup> Dementsprechend hat der „gestimmte Raum“ „keine ausgezeichneten Richtungen. Das heißt nicht, daß er ohne Richtung überhaupt ist, ein solcher Raum wäre als Raum eines Leibes nicht möglich. Aber es fehlt ihm die qualitative Ungleichwertigkeit der Richtungs-differenzen. Die genannten Bewegungen erfolgen im

31. Frankfurt am Main 1965 (Philosophische Abhandlungen, Band XXV).

32. Interview mit Phyllis Tuchman, a.a.O., S. 115.

33. Ströker, a.a.O., S. 104.

34. Ströker, a.a.O., S. 71.

wesentlichen alle gleich spontan, gleich mühelos und selbstverständlich...“<sup>35</sup> Darin unterscheidet er sich auf das entschiedenste vom „Aktionsraum“, der gerade durch seine „eindeutige Richtungsbestimmtheit“ gekennzeichnet ist. „Dem Richtungs begriff sind allgemein zwei Bestimmungen eigentümlich. Richtung setzt zunächst unterscheidbare Gebiete voraus, fixierbare Orte, Stellen, ein Hier und Dort; Richtung ist stets Richtung von ... nach. Ferner schließt sie die Möglichkeit der Bewegung ein, die sich damit als eine ‚gerichtete‘, orientierte ausweist.“<sup>36</sup> (Die Ausdrucksbewegung dagegen ist ungerichtete Bewegung.) Der „Aktionsraum“ als „das Worin möglicher Handlungen“<sup>37</sup> ist „orientierter Raum“ und dies durch die „Ungleichwertigkeit der Richtungen“.<sup>38</sup> Er ist durch das leibliche Subjekt „zentrierter Raum“, aber „die Orientiertheit des Raumes ist ... nicht so sehr durch sein Zentrum als solches bedingt als vielmehr durch die Art und Weise, wie das im Zentrum befindliche Subjekt nach Maßgabe seiner leiblichen Organisation den Raum nach qualitativ verschiedenen Richtungen zu gliedern vermag“, also nach den Dimensionen des „oben und unten“, „vorn und hinten“, „rechts und links“.<sup>39</sup> Zwar erhält sich die Richtungsunterschiedenheit auch im „Anschauungsraum“, aber die sie konstituierende Eigendynamik des Körperleiblichen „wird (hier) qualitativ und quantitativ reduziert; sie sinkt auf ein Minimum herab, insofern für die Wahrnehmung alle diejenigen Bewegungen ausfallen, in denen der Leib tätig im engeren Sinne sich zeigt.“<sup>40</sup>

Damit sind die für Caros Kunst wesentlichen Bestimmungen gefunden. „Richtungen“, und zwar gerade die „Ungleichwertigkeit“ der Richtungen, als Gegensätzlichkeit von Vertikale und Horizontale, Breiten- und Tiefenerstreckung, und Richtungen in ihrer dynamischen Qualität, also gerichtete Bewegungen sind für Caros Skulptur von entscheidender Bedeutung, wie schon Clement Greenberg erkannte (vgl. oben). Zudem: das meiste, was Michael Fried über die Leibbezogenheit der Caro'schen Skulptur ausführte, die Übertragung leiblicher Orientierungen in sie, die leibanaloge Dynamik ihrer Elemente und Relationen hat Gültigkeit nur im „Aktionsraum“, so daß die These gewagt werden darf: *Im Zentrum der die Skulptur Caros bestimmenden leib-räumlichen Erfahrung steht der „Aktionsraum“.*

35. Ströker, a.a.O., S. 39.

36. Ströker, a.a.O., S. 54.

37. Ströker, a.a.O., S. 55.

38. Ströker, a.a.O., S. 70.

39. Ströker, a.a.O., S. 71 u. ff.

40. Ströker, a.a.O., S. 101.

Die Besonderheit des Aktionsraumes macht nun aber auch den inneren Zusammenhang von Leibbezogenheit und additiver, die Selbständigkeit der einzelnen Teilelemente betonender und sie gleichzeitig vielfältig verknüpfender Struktur der plastischen Werke Caros verständlich. Denn im Aktionsraum „lassen sich ... verhältnismäßig selbständige Gebiete herausfassen, *Gegenden* als Platzganze eines relativ geschlossenen Zusammenhangs“.<sup>41</sup> Diese Gliederung eines Aktionsraumes in eine „Mannigfaltigkeit von Gegenden, in denen mögliche Schachtelungen stets wieder gegen eine Gegend konvergieren“<sup>42</sup> ist einerseits bestimmt vom Leibssubjekt, dessen „Handlung sich darstellt als in Etappen ausgeführt, die sich nach Teilzielen bestimmen“, andererseits vom „zuhandenen“ Objekt: „Der Platz des Zuhandenen ist durch eine Gegend bestimmt. Aber er ist in ihr *nicht genau* bestimmt. Er ist kein punktuell Wo, sondern ein Irgendwo in den Grenzen seiner Gegend. Gegend ist der ‚Spielraum‘ für die freie Variierbarkeit des Platzes, innerhalb dessen er veränderlich bleibt. ... Es sind dem Zuhandenen gewisse Verrückungen gestattet, ohne daß damit sein Platz aufhört, der nämliche zu sein.“<sup>43</sup> „Die Variabilität des Platzes innerhalb einer Gegend ist daher konstitutiv für den Ort des Zuhandenen. ...“<sup>44</sup> Im Anschauungsraum dagegen konvergiert die Gebietsfolge „gegen eine feste Stelle als Grenzwert“.<sup>45</sup> Damit kommt auch schon das besondere Verhältnis von „Perspektivität“ und „Polyperspektivität“ bei Caro in den Blick.

Dem Aktionsraum eignet eine „eigentümliche Nähe ...“, er ist — im Gegensatz zum Anschauungsraum — recht eigentlich ein Nahraum“.<sup>46</sup> Solche Nahraumsituation ist auch für Caros Skulpturen konstitutiv. Caro möchte seine Werke nicht von ferne betrachtet wissen,<sup>47</sup> er hat eine Reihe von ihnen in einer engen Garage geschaffen, die ein überblickendes Zurücktreten nicht erlaubte.<sup>48</sup> Daraus resultiert: Caros Skulpturen „are as immediate to one as one's own body“.<sup>49</sup>

41. Ströker, a.a.O., S. 61.

42. Ströker, a.a.O., S. 64.

43. Ströker, a.a.O., S. 61.

44. Ströker, a.a.O., S. 63.

45. Ströker, a.a.O., S. 97.

46. Ströker, a.a.O., S. 86.

47. Vgl. Caros Interview mit Phyllis Tuchman, a.a.O., S. 116. — Rubin, a.a.O., S. 79.

48. Vgl. Rubin, a.a.O., S. 72.

49. Fried, a.a.O., S. 13.

Schließlich ist auch der „gerätehafte“ Charakter mancher Werke Caros, vor allem seiner „table-sculptures“, von denen eine Reihe mit „Handgriffen“ versehen sind,<sup>50</sup> korrelativ dem menschlichen Aktionsraum, in dem die „Handlichkeit“ des Zuhandenen zum Vorschein kommt,<sup>51</sup> und in dem die „Hier-Grenze“ des Leibes durch Werkzeuggebrauch erweitert werden kann.<sup>52</sup>

Gleichwohl erschöpfen sich Caros Skulpturen nicht darin, allein den menschlichen Aktionsraum zu thematisieren. Sie schaffen vielmehr eine eigentümliche *Synthese* der verschiedenen leibräumlichen Bezüge, allerdings unter der *Dominanz* des *aktionsräumlichen Leib-Bezuges*.

Caro will seine Werke ganz in den Dienst des Ausdrucks stellen. „Eine Skulptur oder ein Gemälde ist für den Betrachter ein Ersatz für eine andere Person. Daher *muß* sie expressiv sein. Abstrakte Kunst, die nicht expressiv ist, wird willkürlich oder dekorativ. Figurative Skulpturen oder Gemälde, die nicht expressiv sind, zeigen wenigstens Figuren, aber abstrakte Skulptur, die nicht expressiv ist, ist nichts als sie selbst, das Metall oder der Stein oder das Holz, woraus sie gemacht ist. Daher kommt es, daß tatsächlich so viel schlechte, unexpressive abstrakte Skulptur leerer ist als ihr realistisches Gegenstück, das wenigstens etwas porträtiert,“ diese Äußerung Caros<sup>53</sup> zeigt, welchen Stellenwert er der Expression einräumt. Damit aber überschreitet er den Aktionsraum, in dem die Ausdruckswelt erloschen ist.<sup>54</sup>

Ebenso ist der Aktionsraum transzendiert in der geforderten strikt optischen Erfassung der Skulpturen Caros: „Caro does not wish the viewer to enter the spaces articulated by the extension of his pieces; even less does he wish to elicit any desire to touch them. He wants the experience to be totally optical.“<sup>55</sup> Dem Betrachter wird damit sein Ort im Anschauungsraum zugewiesen der „gleichsam den äußeren Saum des Aktionsraumes“ bildet, und der „außerhalb des Handlungsentwurfs steht“.<sup>56</sup>

50. Fried, a.a.O., S. 15. — Vgl. dazu auch: Michael Fried: Anthony Caro's Table Sculptures. In: Anthony Caro. Table Sculptures 1966—1977, Ausstell. Kat. British Council, London 1977, o.S.

51. Ströker, a.a.O., S. 59 u. ff.

52. Ströker, a.a.O., S. 67 ff.

53. Aus einem Interview Caros mit Peter Fuller, zitiert nach dem Ausstell. Kat. Skulpturen der Moderne, Julio Gonzales, David Smith, Anthony Caro, Tim Scott, Michael Steiner. Paris, Bielefeld, Berlin, Tübingen, Hamburg, Ludwigshafen 1980/81, o.S. — Dies Interview vollständig im Katalog der Caro-Ausstellung im Städel-Garten Frankfurt/M. 1981/82, Hinweis auf S: 9/10 u. S. 33.

54. Vgl. Ströker, a.a.O., S. 57.

55. Rubin, a.a.O., S. 83.

56. Ströker, a.a.O., S. 89.

Im Anschauungsraum konstituiert sich der „gegenständliche Raum“, der Raum der Dinge selbst. Die Spannung zwischen Anschauungsraum und gegenständlichem Raum manifestiert sich vor allem an der Gegensätzlichkeit von Tiefe und Breitenerstreckung. Tiefe ist die eigentlich „existentielle“ Dimension. „An der Tiefe des Raumes wird meine Gegenüberständigkeit und Hinwendungsfähigkeit zur Welt faßbar.“ „Sie ist von der Breitenerstreckung wesensverschieden. Die Extension ist eine Angelegenheit der Objekte, pure Sacheigenschaft, faßbar in reinen Größenverhältnissen...“<sup>57</sup> Im entschiedenen Kontrast, im durch die Betrachtung vollzogenen Wechsel von Tiefen- zu Breitenerstreckung der Elemente Caro'scher Skulpturen wird somit auch die Freisetzung des „objektiven“, des „gegenständlichen“ Raumes aus dem „Anschauungsraum“ vor Augen gestellt — und die Zurücknahme jenes in diesen bei erneuter tiefenmäßiger Orientierung, in einer Dynamik, die selbst nur auf dem Aktionsraum als einem „dynamischen Gefüge“<sup>58</sup> aufbauen kann.

Die Skulpturen Caros, so läßt sich zusammenfassend formulieren, *zeigen, stellen optisch dar: die Struktur des menschlichen Aktionsraumes und dessen Ausdruckscharaktere*. So gegründet in einer Weise leiblichen In-der-Welt-Seins,<sup>59</sup> erheben sie sich dennoch zu einer schöpferischen Synthese, denn dieser expressive Aktionsraum des leiblichen Subjekts ist so ja nirgendwo einfach vorfindbar.

Das Verhältnis von „Perspektivität“ und „Polyperspektivität“ der Skulpturen Anthony Caros sei abschließend am Beispiel einiger seiner Werke genauer erörtert.

„*Sculpture Two*“ von 1962 (208,5 x 361 x 259 cm, Stahl, bemalt mit einem mittleren, gedeckten Laubgrün)<sup>60</sup> ist eine vielansichtige Skulptur, die sich in ihren verschiedenen Ansichten mit höchst unterschiedlichen Formzusammenhängen darbietet. Es handelt sich, wie häufig bei Caro zu dieser Zeit, um eine Komposition aus geraden I-förmigen Elementen und deren Variationen, sowie einem sanft gebogenen Element, die winkelig, aber keineswegs durchgehend rechtwinkelig zueinander gefügt sind. Entscheidend sind vielmehr die *Abweichungen* von der rechtwinkligen Zuordnung, bei gleichzeitiger Präsen-

57. Ströker, a.a.O., S. 107. (Vgl. dazu weiter unten.)

58. Ströker, a.a.O., S. 58.

59. Vgl. Fried, in Whelan, a.a.O., S. 97.

60. Dieter Blume: Werkverzeichnis der Steel Sculptures Anthony Caros, 1960—1980, Nr. 827, S. 186, in: Anthony Caro, 12 Skulpturen, Kat. Städel-Garten Frankfurt/M. 1981/1982.

tion von Rechtwinkligkeit in den Einzelementen und ausgezeichneten Stellen des kompositionellen Zusammenhanges. Die zahlreichen „schiefen“ Winkel erwecken den Eindruck eines bewegten Gesamtbildes, verleihen jedem Element eine Art „Spielraum“, einen Freiraum von „unbestimmter“ Begrenzung, gemessen an strenger rechtwinkliger Fixierung, und lassen es so als Glied innerhalb eines Aktionsraumes erscheinen.

Diese Elemente sind nicht in erster Hinsicht „Körper“, sondern wirken wir Materialisationen von Raumbahnen, Raumrichtungen, die durch sie „repräsentiert“ werden.<sup>61</sup> Die so aktualisierten Raumrichtungen aber konvergieren nicht zu einem gemeinsamen Fluchtpunkt, sondern sind polyachsig,<sup>62</sup> polyperspektivisch aufeinander bezogen. *Damit erweist sich Polyperspektivität bei Caro als eine Erscheinungsform des „gezeigten“, optisch „dargestellten“ Aktionsraumes.* Zugleich begründet die Polyperspektivität, die „Spielraum“-Freiheit der Einzelemente, die Mannigfaltigkeit der Ansichten des Gesamtgebildes. Ist „Vielansichtigkeit“ eine Darstellungsmethode „perspektivischen“ Gestaltens, so darf gefolgert werden, daß bei Caro „Perspektivität“ im Dienste von „Polyperspektivität“ steht, oder, anders gewendet: in der Dimension des Anschauungsraumes wird die Besonderheit des Aktionsraumes gezeigt. Denn die einzelnen Ansichten lassen sich verstehen als Darstellungen einer „Handlung... in Etappen ausgeführt, die sich nach Teilzielen bestimmen“ (Ströker,<sup>63</sup> vgl. oben). Zwar ist bei Plastiken Caros, unterschiedlich zu plastischen Werken früherer Jahrhunderte, eine einleitende Ansicht<sup>64</sup> nicht festgelegt. Eine mögliche Lesart kann jedoch sinnvollerweise die Abfolge der Betrachtung mit der „Schmalseite“ beginnen lassen, bei der ein langes gerades Element sich langsam von der Bodenfläche abhebt (Abb. 1).<sup>65</sup> Winkelig führt der Weg dann zu mehreren vertikalen oder leicht schräg stehenden Elementen mit Akzenten rechts und links, so daß sich gewissermaßen die Situation eines Scheideweges ergibt. Folgt man dem Impuls nach rechts (Abb. 2), so richtet alsbald ein hochrechteckiges Element, in dem flächenhafte Ausbreitung am ehesten zur Geltung kommt, wie ein optisches Hindernis, wie ein warnender Schild sich auf, akzentuiert auch durch die hier sich entschieden rechtwinklig

61. Zum Begriff der „Repräsentation“ des Raumes durch Dinge vgl. Ströker, a.a.O., S. 190.

62. Vgl. Rubin, a.a.O., S. 66.

63. A.a.O., S. 61.

64. Zu Bernini: Kuhn, a.a.O.

65. Die im Stadel-Garten Frankfurt auf meine Bitte und nach meinen Hinweisen aufgenommenen Fotos verdanke ich Herrn Dr. Marinus M. Stadler, Bad Soden/Frankfurt. Anthony Caro danke ich herzlich für die Erlaubnis, sie reproduzieren zu dürfen. (s. Abb. hinter S. 286)

präsentierende Fügung der Stützelemente. Überwindet man im Weiterschreiten dies Hemmnis, so leitet das sanft abwärts geführte Element zügig in die Tiefe (Abb. 3),<sup>66</sup> zu einem spannungsvoll damit verbundenen, mächtigen, leicht schräg gestellten Vertikalbalken, der in seinem kraftvollen Sichaufrichten, Hochrecken wie der Abschluß, die Vollendung einer Handlung wirken kann, in seiner Schrägstellung gleichwohl den Charakter eines Resultats aus der vorhergegangenen Formenfolge nicht verleugnet (Abb. 4). Die meist reproduzierte,<sup>67</sup> (nun rechts darauf folgende) andere Längsansicht läßt die Formen entspannt nach rechts hin absinken.

Diese Analyse mag als zu „direkt“ erscheinen. Gewiß ist sie zu knapp: sie berücksichtigt nicht die Ritardandi, die Ambivalenzen in der Zuordnung und Abfolge der Formen. Sie versucht jedoch, Caros Forderung nach einer „personhaften“ Begegnung mit seiner Skulptur zu entsprechen, wenn auch in einer zu einfachen Beschreibung.

Entfalten sich die Formen von „Sculpture Two“ in einer kontinuierlichen Abfolge, so stellt „Sculpture Seven“ von 1961 (178 x 537 x 105,5 cm, Stahl, bemalt in intensivem Grün, der obere Querbalken mittelbraun, der untere intensiv blau)<sup>68</sup> die Hauptansichten schroff gegeneinander. Gewiß sind auch hier vermittelnde Ansichten möglich,<sup>69</sup> gleichwohl ist die Kontrastik zwischen Schmal- und Frontansichten entschiedener als bei „Sculpture Two“. Es ist die Opposition von „gegenständlichem“ Breitraum und situationsbezogenem Tiefenraum. Den „unaufhebbaren Gefügegegensatz von *extensionaler Sehfläche* und *intentionaler Sehtiefe*“ hatte Harald Lassen,<sup>70</sup> in scharfer Konturierung, herausgearbeitet: „Die ursprüngliche Räumlichkeit, das unmittelbar anschauende Raumhaben, weist stets diese beiden sich wechselseitig-

66. Eine zwischen beiden Ansichten vermittelnde Aufnahme bei Rubin, a.a.O., S. 36.

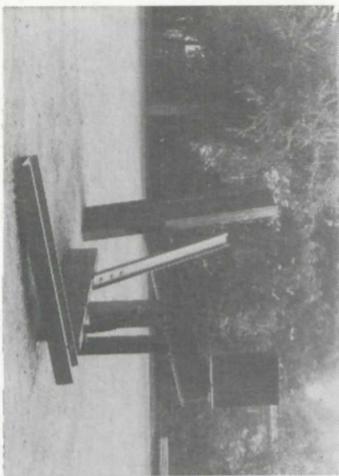
67. Z.B. bei Rubin, a.a.O., S. 37. — Diese Aufnahme auch im Katalog der Ausstellung des Städel-Gartens, S. 29 u. S. 186, Nr. 827, und im Katalog „Skulpturen der Moderne“, Nr. 16. — Whelan zeigt diese Ansicht strikt frontal (S. 39, Abb. 8), was wiederum einen anderen Ausdruckscharakter: entschiedener und zugleich auch disparater, erkennen läßt.

68. Blume: Werkverzeichnis, a.a.O., Nr. 825, S. 186.

69. Die Breitenansicht, halb von rechts, im Katalog der Ausstellung im Frankfurter Städel-Garten, S. 30, u. S. 186, Nr. 825. Ähnlich bei Whelan, a.a.O., S. 37, Abb. 7. Die Breitenansicht, etwas von oben aufgenommen, bei Fried, a.a.O., S. 25 (Nr. 6).

70. Harald Lassen: Beiträge zur Phänomenologie und Psychologie der Anschauung. Würzburg-Aumühle 1939, § 14: Flächenhafte Sachlage und tiefenhafte Situation, S. 120 - 150. Zitate auf den Seiten 124, 125, 150.

1



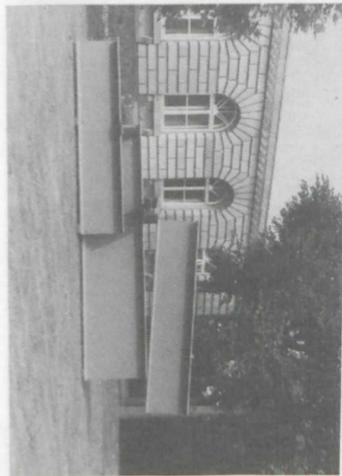
4



2



5



3



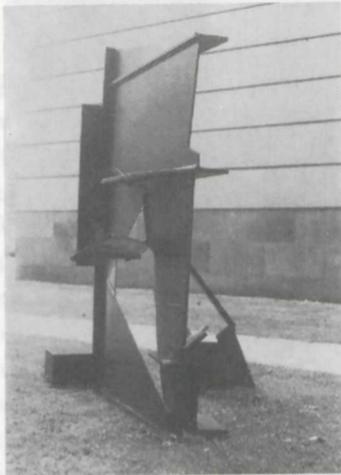
6



7



10



8



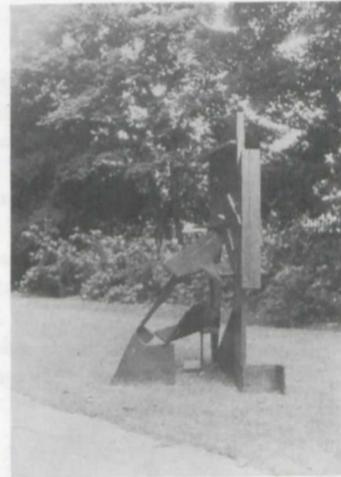
11

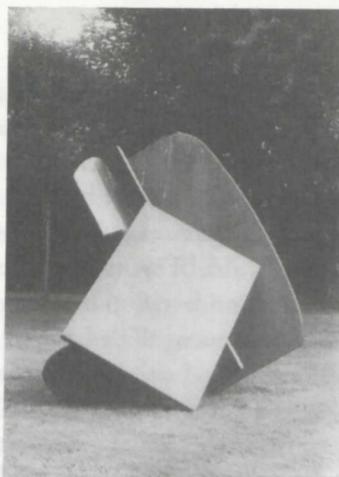


9



12

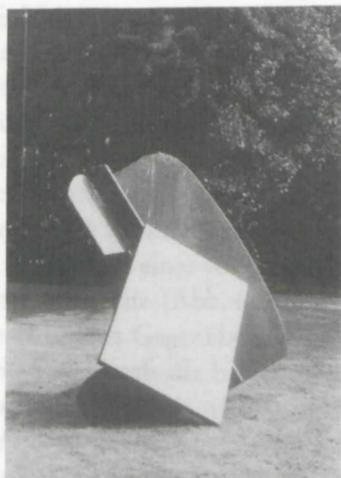




13



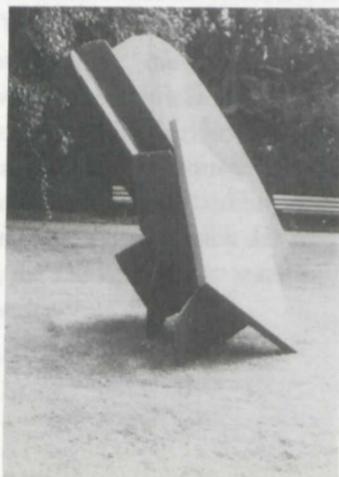
16



14



17



15



18



bedingenden Momente auf: nämlich erstens das intentionale *Gerichtet-sein* auf ein Gegenüberständiges und zweitens den extensionalen Ausbreitungs- und Flächencharakter dieses Gegenüberstehenden. *Sehfläche* und *Sehtiefe* sind hierbei von grundsätzlich anderer Struktur. Das eigentlich polare Moment der Ich-Gegenstandsspannung, die Dimension des *Mir-Gegenüber* ist dabei die *Tiefe*.“ Sie ist „diejenige Richtung und Dimensionalität ..., in der die Dinge vorwiegend zu *uns* in Beziehung treten, während die *Fläche* diejenige Dimensionsart ist, in der die Dinge *untereinander* in Beziehung stehen. In der Tiefe haben alle Gegenstände eine bestimmte Entfernung von mir, die zugleich das Maß ihrer *Gefährlichkeit* bzw. ihrer *Ungefährlichkeit*, ihres *Besitzes*, ihrer *Erreichbarkeit*, bzw. ihrer *Unerreichbarkeit* ist.“ In der Fläche dagegen bietet sich „eine überall gleichwertige, offen ausgebreitete und in allen Teilen übersichtliche Mannigfaltigkeit von Raumstellen dar ..., deren innersachliche Verhältnisse ohne Abhängigkeit von einem bestimmten Standpunkt als reine Lagebeziehungen der Teile untereinander gültig sind...“

In der Unterschiedlichkeit der beiden Ansichten von „Sculpture Seven“, zeigt sich, wohl intensiver als in jedem anderen plastischen Werk, gerade dieser Gegensatz, der Gegensatz von ruhiger, „sachlicher“, flächenhafter Ausbreitung (Abb. 5) und Situationsbezug der fast nur auf perspektivische Tiefenlinien, auf Bahnen eines vorstoßenden und zurückfliehenden Tiefenraumes reduzierten Elemente (Abb. 6). Gleichwohl beläßt es „Sculpture Seven“ nicht bei dieser bloßen Gegenüberstellung. Die gelassene Ausdehnung der Breitenansicht wird durch die beiden Querbalken, die, rechtwinklig dazu gesetzt, nun als Tiefenelemente wirken, akzentuiert und in eine prekäre Balance versetzt (Abb. 5). In der Ansicht der Schmalseite aber (Abb. 6) erscheinen dieselben Elemente, die Querbalken, nun als Repräsentanten flächenhafter Ausbreitung, als insichruhende Widerstände gegen perspektivische, standpunktbezogene Verfügbarkeit. Mit solcher Verschränkung und Opposition macht „Sculpture Seven“ die Spannweite des Anschauungsraumes sichtbar. Polyperpektivität ist hier nicht gegeben, mithin der Aktionsraum nicht als solcher thematisiert, wohl aber, in der Schärfe der Entgegenstellung der beiden Raumdimensionen, ein dynamisches Moment gesetzt, das den Aktionsraum als ein „dynamisches Gefüge“ anklingen läßt. In der „Sachlichkeit“ der Breitenausdehnung aber erstreckt sich der Anschauungsraum in den „gegenständlichen“ Raum, die Dimension der standpunktfreien Relationen der Gegenstände untereinander.

Den beiden Werken Caros aus den frühen 60er Jahren seien zwei seiner in den 70er Jahren geschaffenen Skulpturen gegenübergestellt. „Polyperspektivität“ als Richtungsvielfalt erscheint nun nicht mehr, wie bei „Sculpture Two“, als lockere Fügung nicht konvergierender Raumachsen, sondern als kontrastische Komposition gegeneinanderstoßender und einander verdeckender, scharf konturierter und aufgerissener Flächen, so eine neue Dichte *gegensätzlicher* Ausdruckscharaktere ermöglichend.

„*Straight On*“ von 1972 (201 x 173 x 132 cm, rostfarbener Stahl)<sup>71</sup> entspricht in seiner als „Vorderansicht“<sup>72</sup> (Abb. 7) aufzufassenden Erscheinung seinem Titel: Kräftig von rechts her aufgestützt und entschieden nach links ausgespannt, kann es den Eindruck entschlossenen Beginns erwecken. Umschreitet man die Skulptur nach rechts, so zeigt die folgende Ansicht (Abb. 8) nochmals die Festigkeit des Anfangs, in der dreieckigen Verankerung am Boden und der angespannten Vertikalen darüber, wie im weiten, sicheren Ausgreifen nach beiden Seiten. Schon aber wird die rechte Seite durchdrungen von einem pfeilartigen Gebilde aus der Gegenrichtung. Noch einen Schritt nach rechts (Abb. 9), und der polygonale Ausschnitt in der rechten Seitenfläche, wie auch deren rechte Kontur selbst, zeigen sich in ihrer nach links ziehenden Spannung als Resultate des von rechts her eindringenden Pfeils. Die anschließende Ansicht von der Schmalseite her (Abb. 10) intensiviert noch dieses Spannungsverhältnis. Noch heftiger aufgerissen nun die Stahlfläche, ihre abschließende Kante leicht nach hinten gekurvt, wie unter Einwirkung der pfeilhaften Gegenkraft. Der folgende Anblick von der anderen Seite her (Abb. 11)<sup>73</sup> enthüllt, höchst überraschend, ein Abblättern von Formen, das sich steigert zum Herabstürzen, und schließlich, bei der „Schlußansicht“ (Abb. 12), bietet sich eine fast chaotische Aufsplitterung, Zerklüftung von Formen dar. So macht „*Straight On*“ in geradezu psychologischer Schärfe die „Rückseite“ frisch begonnenen Handelns sichtbar, die Erschütterung, das Zerbrechen von Festigkeit als Wirkung verletzender Gegenkraft. (Doch ist, da eine Reihenfolge der Ansichten nicht festgelegt ist, dies nur *eine* mögliche Lesart der Skulptur.)

71. Blume: Werkverzeichnis, a.a.O., Nr. 1014, S. 217.

72. In einer sehr ähnlichen Ansicht, etwas mehr von rechts, und deshalb noch gespannter erscheinend, aufgenommen im Werkverzeichnis Blumes, a.a.O.

73. Eine andere Ansicht dieser „Rückseite“ bei Whelan, a.a.O., S. 127, Abb. 59.

In ähnlicher Weise enthüllt „*Flank*“ von 1976 (188 x 173 x 170 cm, rostfarbener Stahl)<sup>74</sup> die Vielschichtigkeit, ja Dialektik eines Geschehens, einer Handlung. In einer Ansicht nahezu frontal zur rechteckigen, auf die rechte untere Ecke gestellten Platte (Abb. 13), zeigt sich das Gebilde als Kreuzungsbereich gegensätzlicher Kräfte, in sich gebändigt und sie wechselseitig in Schach haltend. Ein Schritt nach links (Abb. 14), und mit dem anderen Blickwinkel, der schärferen Verkürzung der Platte usf., spannt sich die Skulptur wie lauend, um sogleich danach, beim weiteren Umschreiten nach links, raketenhaft aufzufahren (Abb. 15)<sup>75</sup> und mit der folgenden Ansicht (Abb. 16), mit der Öffnung der Diagonalfächen oben, den Anblick eine todbringenden, lärmenden Kriegsgerätes zu erhalten. Dann aber der Umschlag, der Zusammenbruch dieses drohenden Emporstößens. In der nächsten Ansicht (Abb. 17) erscheinen die Formen wie abstürzend, wie riesige, auf die Erde aufschlagende Splitter, und im letzten Anblick (Abb. 18) wird die Skulptur zu einem schweren, ungefügten Gebilde, hilflos hoppelnd auf kleinen Stummeln. (Auch hier ist nur *eine* mögliche Lesart der Skulptur angesprochen.)

Nur eine, polyperspektivischer Darstellungsmethode entsprechende Facetierung, scharfkantige Auffächerung der Ansichten ermöglicht solche *Gegensätzlichkeit* der Ausdruckscharaktere einer Skulptur. Ständen die Anblicke einer sich perspektivisch-vielansichtig darbietenden Plastik in einem *Zeitkontinuum*, ließen diese Ansichten, bei allen Entfaltungs- und Verwandlungsmöglichkeiten, in Abschattungen immer ein *Ganzes* erkennen, so kann Polyperspektivität, der Darstellung des Aktionsraumes als eines „Ortes möglicher Handlungen“ dienend, die Gegensätzlichkeit der Anblicke steigern bis zur Infragestellung der schlichten Identität des plastischen Werkes. Nicht die Ganzheit eines plastischen Körpers ist hier das Wesentliche, sondern die Darstellung menschlicher Aktionen, menschlicher Handlungsentwürfe in all ihren Aufschwüngen, Brüchen und Zusammenbrüchen des Wollens und des Vollbringens.

Die Fortentwicklung polyperspektivischer Gestaltungsmethode zur Darstellung des menschlichen Aktionsraumes bekräftigt rückwirkend die Interpretation der Polyperspektivität Picassos und allgemein der kubistischen For-

74. Blume: Werkverzeichnis, a.a.O., Nr. 1136, S. 237.

75. Diese energisch gespannte Ansicht auch im Ausstellungskatalog des Frankfurter Stadelgartens, a.a.O., S. 153, und im Werkverzeichnis Blumes, a.a.O., S. 237, Nr. 1136.

mensprache als Äußerung des willensbestimmten Subjekts. Thematisierte jedoch Picasso und die im eigentlichen Sinne kubistische Darstellung, als immer gegenstandsorientierte, die Verformung vorgegebener Gegenstände und damit den Willen als *umgestaltenden*, so macht Anthony Caros abstrakte Skulptur den Willen als einen *frei setzenden* sichtbar. So kann sie sich meist gelassener, entspannter darbieten als Werke Picassos. Aber auch Caros Skulptur steigert sich, wie seine späteren Schöpfungen zeigen, im tieferen Verfolg der Willenthematik zu kontrastreicher Dramatik.