

DIE SKULPTUREN ANTHONY CAROS im Skulpturengarten der Modernen Galerie



Skulptur "Panama" im Garten der Modernen Galerie, im Hintergrund "Straight-on"

Anthony Caro nimmt heute innerhalb der englischen Skulptur und darüberhinaus in der gesamten 'Westkunst' den Ort ein, den Henry Moore in der vergangenen Generation innehatte. So legitimiert schon der Rang der Werke, daß mit ihnen der Skulpturengarten der Modernen Galerie eröffnet wird. Aber noch nach einer anderen Hinsicht stellt es eine glückliche Lösung dar, gerade mit diesen Skulpturen den Anfang einer Darbietung plastischer Werke im freien, landschaftlichen Raum zu machen. Das sollen die folgenden Darlegungen verdeutlichen.

Anthony Caro wurde 1924 in New Malden bei London geboren. Nach Besuch des Christ College in Cambridge, wo er das M.A. Diplom für Ingenieurwesen erwarb, setzte er seine bildhauerischen Studien am Regent Street Polytechnic Institute und an der Royal Academy Schools in London fort. 1952 bis 1953 war er Teilzeitassistent von Henry Moore. 1953 begann er seine Lehrtätigkeit an der St. Martin's School of Art, die er bis 1967 wahrnahm. Aus seiner Schule gingen die wichtigsten englischen Bildhauer der jüngeren Generation hervor: Phillip King, Tim Scott, William Tucker und andere. Die ersten eigenständigen plastischen Arbeiten Caros sind figürliche Werke, Köpfe, Büsten, bekleidete

und nackte Figuren mit schweren, ungefügten Körpern und expressiv aufgerauhten, ja durchschluchteten Oberflächen. Die entscheidende Wende erfolgte 1960, nachdem Caro 1959 den Bildhauerpreis der Biennale des Jeunes in Paris erhalten hatte. Nach einem Besuch des amerikanischen Kritikers Clement Greenberg und einer Reise durch die Vereinigten Staaten, auf der er u.a. Kenneth Noland und die Skulpturen von David Smith kennenlernte, wandte er sich entschieden dem abstrakten Schaffen zu. Als Ausgangsmaterial seiner geschweißten und mitunter bemalten Stahlplastiken dienen ihm dabei Abfälle und Fertigteile industrieller Fabrikation. Nun entsteht ein seinem schier unerschöpflichen Erfindungsreichtum wie auch seinem Umfange nach höchst eindrucksvolles Œuvre. Der 1981 von Dieter Blume veröffentlichte Werkkatalog der Arbeiten Caros verzeichnete 1288 Skulpturen, darunter nahezu 400 Großplastiken und doppelt so viele 'Table-Sculptures', d.h. auf tischähnlichen Sockeln aufstellbare, nach oben, nach den Seiten und nach unten ausladende Skulpturen, 'Floor-Pieces', Bronzeskulpturen usw.

Aus diesem umfangreichen Œuvre sind hier, übernommen vom Frankfurter Städel, 12 Skulpturen aus dem Zeitraum von 1961 bis 1976/80 aus-

gewählt, die einen vortrefflichen Einblick in die Eigenart und auch die Entwicklung der Kunst Anthony Caros gewähren.

An den Anfang einer Erörterung dieser Werke sei nun die Frage nach der Kontinuität des Caro'schen Œuvres gestellt, nach der Kontinuität auch über das abstrakte Schaffen zurück zum expressiv-figuralen Frühwerk. Gibt es einen solchen Zusammenhang? Anders gefragt: was will Caro mit seiner abstrakten Skulptur? Ist sie ihm reine Formdarstellung oder bloße Material-Exemplifikation, wie man vielleicht denken könnte, zieht man das industrielle Ausgangsmaterial in Betracht? – In aller wünschenswerten Klarheit gab Caro Auskunft über sein künstlerisches Wollen. 1979 erklärte er in einem Interview mit Peter Fuller: "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 portraitiert ..." "Der Wert eines Kunstwerks" liegt nach Auffassung Caros "in der Tiefe seines innerlichen und emotionalen Gehalts, der durch größtmögliche Einsicht in das Medium ausgedrückt und vermittelt werden kann."¹⁾

Nicht die reine Form, nicht die Thematisierung des Materials also stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Wollens Anthony Caros, sondern der expressive, emotionale Gehalt. Wie aber kann abstrakte Skulptur zum Ausdruck eines emotionalen Gehaltes, ja zum 'Ersatz für eine andere Person' werden?

Versuchen wir, die Besonderheiten der Caro'schen Skulpturen in erster Näherung zu charakterisieren. Die auffallendste Eigenart dieser Werke ist ohne Negation des körperlichen Volumens. Nicht von einem plastischen Kern aus entwickeln sie sich, vielmehr sind dünne Platten, schienenartige Stahlbänder, Stäbe locker zueinander gestellt. Nicht die Körperlichkeit der künstlerischen Elemente wird also betont, sondern ihre Raumbezogenheit. Damit verließ Caro entschlossen sein Frühwerk und ging auch weit über Henry Moores Öffnung der plastischen Volumina hinaus, die immer ein Widerspiel von plastisch dichter Form und Leerraum als deren Höhlung blieb. Eine solche plastische Kernform

gibt es bei Caro nicht mehr. Im erwähnten Interview mit Peter Fuller begründete Caro diese neue Erscheinung der Skulptur folgendermaßen: Betrachten Sie die Geschichte. Die Entwicklung der Skulptur blieb stecken wegen ihres Festhaltens am Monumentalen und Monolithischen, wegen ihrer Selbstgefälligkeit. Die Befreiung der Skulptur vom Totem, der Versuch, sie in ihrer Rhetorik etwas zu beschränken und sie in einen direkteren Bezug zum Betrachter zu bringen, hat tatsächlich dazu beigetragen, sie ein wenig freier zu machen. Ihre Körperlichkeit wird weniger betont als es früher üblich war. Ich würde mich freuen, mir vorstellen zu können, daß ich an all dem einen Anteil habe¹⁾.

Außerhalb des Bereichs der englischen Kunst lassen sich freilich solche Bemühungen, die körperliche Form durch eine räumlich-offene Komposition zu ersetzen, bis zum Beginn unseres Jahrhunderts zurückverfolgen. Sie reichen über den russischen Konstruktivismus und die holländische De-Stijl-Bewegung zurück bis zum Kubismus, der für die Kunst des 20. Jahrhunderts so ungemein wichtigen, von Picasso und Braque geschaffenen Formensprache.

Ein kubistisches Bild ist, vereinfachend formuliert, gekennzeichnet erstens durch die Nebeneinanderordnung verschiedener Ansichten eines Gegenstandes und die Zusammenfassung dieser Ansichten zu einem Gesamtanblick – und zweitens durch die Verwendung eines fragmentarisch-geometrischen Formenvokabulars – was eben zur Stilbezeichnung "Kubismus" führte. Picasso übertrug diese in Gemälden entwickelte Darstellungsmethode auf Reliefs, und in diesen Reliefs, die meist Gitarren, Mandolinen oder Stilleben mit Gläsern aus Holz, Karton- oder Metallflächen zeigen, erscheint nun auch erstmals jene Ersetzung des körperlichen Volumens durch den leeren Raum, der von Caro gerühmte Abstoß der Skulptur vom "Monolithischen" und "Monumentalen".

Es ergibt sich mithin der kunsthistorische Befund, daß Caro mit Raumöffnung, Vielansichtigkeit und Geometrisierung kubistische Gestaltungsmöglichkeiten aufgreift und sie auf abstrakte Großplastiken überträgt – während kubistische Werke selbst ja niemals ungegenständlich sind, sondern ihre Eigenart gerade in der Umformung von Beständen der empirischen Welt: Instrumenten, menschlichen Figuren usw. zeigen.

So stehen die Skulpturen Caros in einer ungebrochenen Kontinuität der Kunst des 20. Jahrhunderts. Was aber bedeuten die erwähnten künstlerischen Prinzipien: Negation des körperlichen Volumens, Polyper-

spektivität, d.h. Vielansichtigkeit, geometrisch-konstruktive Formensprache und vielteilige, additive Komposition für das von Caro aufgestellte Ziel, abstrakte Skulptur "expressiv" zu machen, sie zum "Ersatz für eine andere Person" werden zu lassen? In welchem Zusammenhang steht die Auflösung des körperlichen Volumens mit dem, wie Caro forderte, "direkteren Bezug zum Betrachter"? Dieser "direktere Bezug zum Betrachter" kann nur über die in den Skulpturen sich darstellenden Raum-Charaktere erfolgen. Insofern der Betrachter ein leibliches Wesen ist, ist er empfänglich für unterschiedliche, in Skulpturen verkörperte Raumqualitäten. Und gerade für das genauere Verständnis der Caro'schen Skulpturen ist es nötig, daß wir uns skizzenhaft die verschiedenen Raumcharaktere vergegenwärtigen, in denen wir als leiblich Existierende sehen.

Die moderne, Ergebnisse der Einzelwissenschaften verarbeitende Phänomenologie des Raumes²⁾ unterscheidet drei Sphären des "gelebten Raumes", also des Raumes, wie er unsere Lebenswelt bestimmt – im Gegensatz etwa zum geometrischen und zum kosmischen Raum. Diese drei Sphären sind: der "gestimmte Raum", der "Aktionsraum" und der "Anschauungsraum", entsprechend der Gliederung des leiblichen Subjekts in das "empfindende", das "handelnde" und das "sehend-erkennende". Diese drei Raumsphären kennzeichnet ein je verschiedener Bezug des Leibes zum Raum. Für die Bestimmung der Skulpturen Caros ist dabei vor allem die unterschiedliche Bedeutung der Richtungen innerhalb dieser Raumsphären wichtig. Als Beispiel des "gestimmten Raumes" kann der Tanz-Raum dienen. Fließend gehen beim Tanzen die Richtungen ineinander über, ebenso leicht bewegt sich der Tänzer nach rückwärts wie nach vorne wie nach den Seiten. Der Tanzraum kennt mithin keine präzise Unterscheidung und keine Wertdifferenzierung der Richtungen. Die ändert sich grundlegend im "Aktionsraum", dem Raum möglicher Handlungen, denn hier kommt alles auf die Zielgenauigkeit und den Ort von Handlungen an. Hier treten die Richtungsunterschiede in aller Entschiedenheit hervor. Handeln kann man im wesentlichen nur nach vorwärts, so trennt sich auf das klarste das "Vorne" vom "Hinten" und wegen der Zielrichtung entsprechend das "Links" und "Rechts", das "Oben" und das "Unten". Der Handlungsraum ist somit der "orientierte", gegliederte Raum schlechthin. Im "Anschauungsraum" dagegen nimmt die Bedeutung der Raumrichtung wieder ab. Wichtig bleiben hier vor allem die Unterscheidungen des "Vorne" und "Hin-

ten", des "Nah" und "Fern", während die übrigen Raumgliederungen sich im Anblick einander nähern, entsprechend der im "Anschauungsraum" prinzipiell geringeren Aktivität des Leibes sowie der ausschließlichen Lokalisierung des "Anschauungsraumes" vor dem Leibesobjekt, vor dem Betrachter: der Betrachter steht an der "Peripherie", am Rande des "Anschauungsraumes", während sich der Mensch beim "gestimmten Raum" und beim "Aktionsraum" im Raumzentrum befindet.

Versucht man, die Dreiteilung des "lebensweltlichen" Raumes dem Verständnis dieser Skulpturen dienstbar zu machen, so ergibt sich, daß im Mittelpunkt der die Werke Caros bestimmenden leibräumlichen Erfahrungen der menschliche "Aktionsraum" steht³⁾, denn Caros Skulpturen sind geprägt gerade von *Unterschiedenheit* und *Vielfalt* der Richtungen.

In aufschlußreichem, die Spannweite gegenwärtiger Plastik veranschaulichendem Gegensatz stehen – um diese Nebenbemerkungen einzuflechten – die im September 1982 in der Modernen Galerie gezeigten Plastiken und Reliefs von Josef Neuhäus. Sie vertiefen den geometrischen Raum zum Ort der Vergeistigung und der entrückten Meditation. Die mit dem Höhenmaß gesetzte Leibanalogie wird zum bloßen Ausgangspunkt für die Eröffnung einer transempirischen Welt. Alle Spannung, Richtungsruhe, Beweglichkeit des Leibes wird aufgefangen in ein stilles Sein. Makelloser Weiß transzendiert in Licht.

Ganz anders die Skulpturen Caros. Richtungs- und Richtungsgegensätze sind, wie erwähnt, hier an die Stelle des geschlossenen Körpervolumens getreten, – nicht etwa, wie im russischen Konstruktivismus, bei Antoine Pevsner oder Naum Gabo, transparente Raumknoten mit fließenden Durchdringungen ebener oder gewölbter Flächen. Dabei sind die Caro'schen Skulpturen der 60er Jahre stärker gekennzeichnet durch die Richtungs- und Richtungsgegensätze, während die Werke der 70er Jahre auch freier konturierte Formen zulassen.

Betrachten wir einige der Werke genauer, und zwar in chronologischer Abfolge, um somit auch einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Caros zu gewinnen.

Das früheste der hier ausstellten Werke ist die hellgrüne "Sculpture Seven" von 1961, postiert an der westlichen, zur Musikhochschule hin orientierten Begrenzung des Skulpturengartens. Es ist eine noch vergleichsweise einfache Komposition parallel oder rechtwinklig geführter Doppel-T-Träger-Formen, deren oberste wie schwebend die Basis nur an zwei Auflagepunkten berührt. Schon hier wird das schwe-

re, starre Material in eine leibanalogue Situation gebracht: die obere Stahlform scheint auf der unteren zu balancieren. Vor allem aber kontrastiert diese Skulptur auf das entscheidendste *Breiten-* und *Tiefenerstreckungen* der Stahlflächen. In der Frontalansicht bietet sich eine Komposition betonter *Ausbreitung*, in der Seitenansicht die jähe perspektivische *Tiefenflucht* dar, wobei jede Ansicht – infolge der stellenweise rechteckigen Zuordnung der Teile – schon Elemente der anderen enthält. *Schfläche* und *Schtiefe* sind jedoch von gegensätzlichem Charakter in ihrem Dingbezug, wie in eigener Erfahrung nachvollzogen werden kann. Die "Tiefe" ist die Dimension der Spannung zwischen Ich und Gegenstand, die Dimension des "Mir-Gegenüber". In der Tiefenerstreckung haben, mit den Worten Harald Lassens formuliert, "alle Gegenstände eine bestimmte Entfernung zu mir, die zugleich das Maß ihrer Gegenständigkeit bzw. ihrer Ungefährlichkeit, ihres Besitzes, ihrer Erreichbarkeit bzw. Unerreichbarkeit ist". In der *Fläche* dagegen bietet sich eine "überall gleichwertige, offenausgebreitete und in allen Teilen übersichtliche Mannigfaltigkeit von Raumstellen dar, deren Verhältnisse ohne Abhängigkeit von einem bestimmten Betrachterstandpunkt als reine Lagebeziehungen der Teile untereinander gültig sind." Die Tiefenerstreckung ist somit eine "existentielle" Dimension, die Breitenerstreckung dagegen eine "sachliche".⁴⁾ "Sculpture Seven" und andere Skulpturen Caros veranschaulichen eindrucksvoll die Gegensatzlichkeit der Ausdruckscharaktere dieser beiden Erstreckungen, das Bedrohliche, Abrupte der Tiefenansicht, die ruhige, gelassene, sachliche Erscheinung in der Breitenerstreckung.

Die vielgliedrige, laubgrüne "Sculpture Two" von 1962, die sich im Garten daran anschließt, entfaltet und bereichert diese Richtungskontrastik mit einer Mannigfaltigkeit von Übergängen, Schrägen- und Kurvenelementen, zu einem komplexen Ensemble, das sich ganz erst immer neue Ansichten dem umkreisenden Betrachter bietet. Hier wird innerhalb dieser Skulpturenauswahl erstmals das für Caros Schaffen zentrale Motiv der *Vielansichtigkeit*.

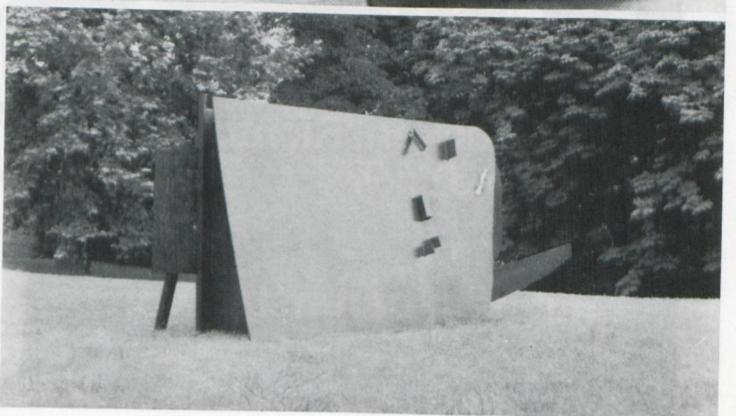
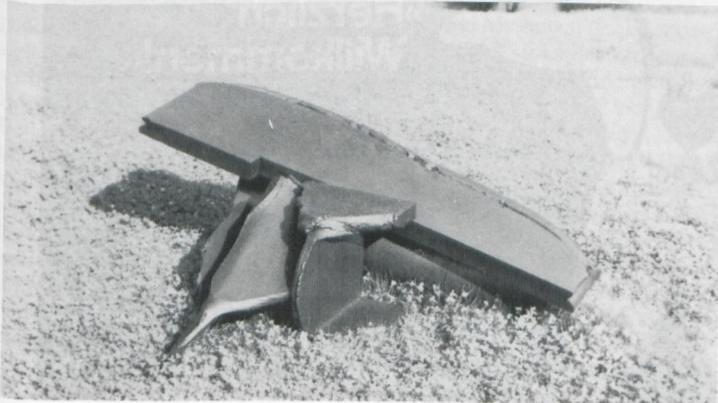
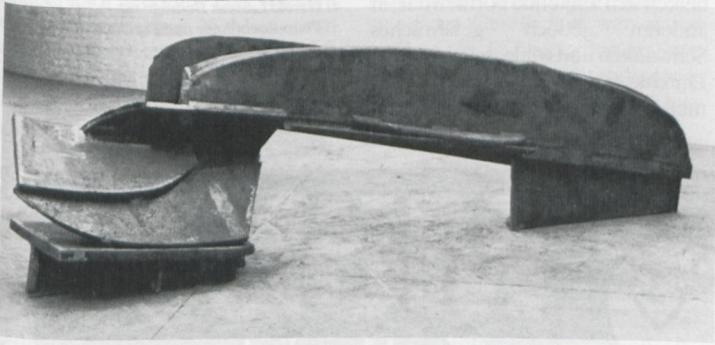
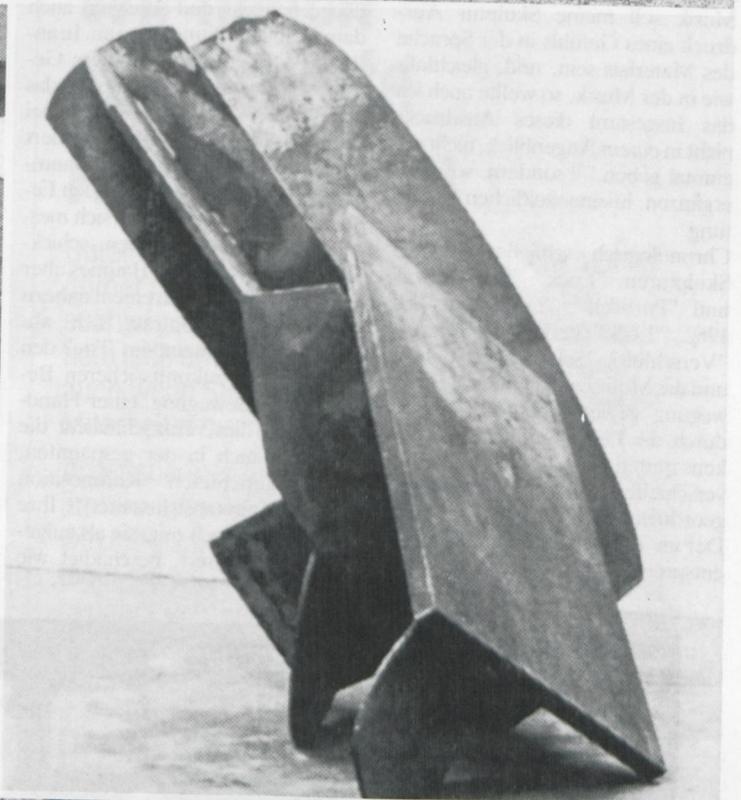
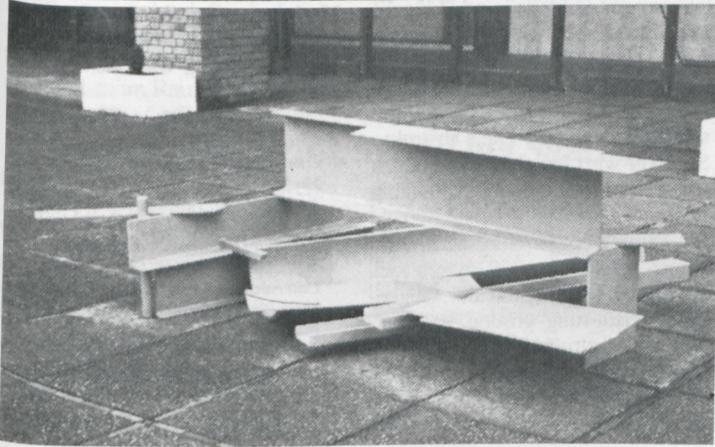
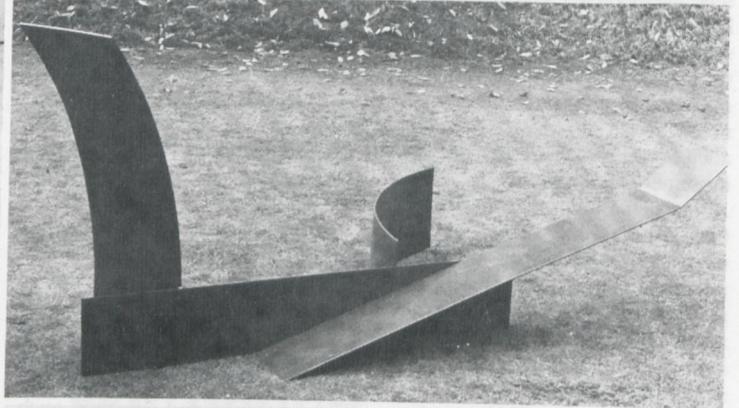
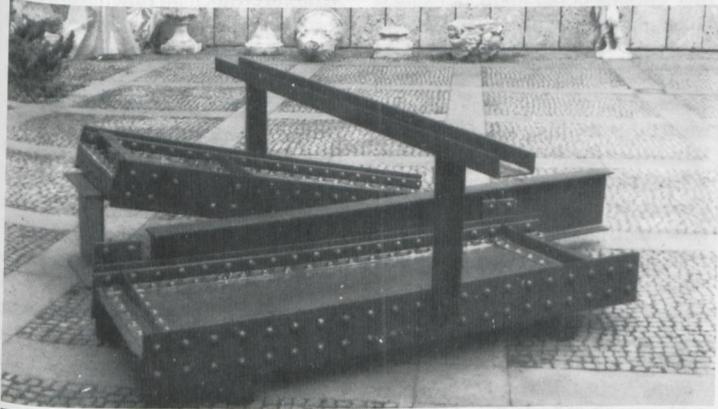
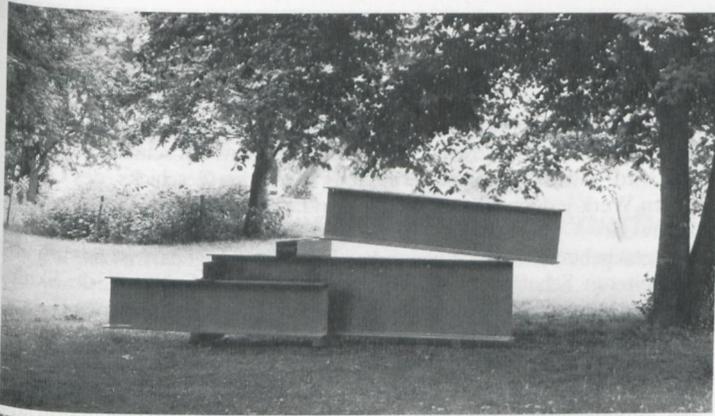
"Sculpture Seven", "Sculpture Two"

"Lock", "Lal's Turn"

"Purbeck", "Flank"

"Leche Crema"

"Slap", "Lagoon"



der *Polyperspektivität*, erfahrbar. Caros Skulpturen entlassen die räumliche *Verdichtung* zeitlicher Aspekte, wie sie in einem kubistischen Gemälde stattfindet, das ja mehrere Ansichten in *einer* Komposition zusammenfaßt – wiederum in eine räumliche *Entfaltung* von Zeit. Es bedarf einer geraumen Zeit des wandernden Betrachters, um die Caro'schen Skulpturen in ihrem vollen Gehalt aufzunehmen. Zwar ist Umschreiten auch für die angemessene Erfahrung vieler anderer Skulpturen wichtig, die künstlerische Thematik der Vielansichtigkeit hat ja eine lange Tradition in der Geschichte der abendländischen Skulptur – für Caros Werke gilt dies Phänomen jedoch in einer ausgezeichneten Weise. Caro ist sich dessen auch bewußt. William Rubin zitiert in seiner Monographie folgenden Ausspruch Caros: "Ich habe mich bemüht, die Teile meiner Skulpturen wie musikalische Noten zu komponieren. Wie aus der Abfolge dieser eine Melodie entsteht, so wollte ich aus den anonymen Einzelteilen den offenen Zusammenhang eines skulpturalen Ganzen machen. Wie Musik soll meine Skulptur Ausdruck eines Gefühls in der Sprache des Materials sein, und, gleichfalls wie in der Musik, so wollte auch ich das Insgesamt dieses Ausdrucks nicht in *einem* Augenblick, nicht auf einmal geben,"⁵⁾ sondern, so ist zu ergänzen, in einer zeitlichen Entfaltung.

Chronologisch schließen an die Skulpturen: "Lock", "Lal's Turn" und "Purbeck". "Lock" entstand 1962. "Lock" bedeutet "Sperr", "Verschluß", "Schloß", "Stauung", und das Motiv einer *gehemmten* Bewegung gewinnt sichbare Gestalt durch die Führung eines Querbalkens mitten über die wie Wippen in verschiedene Neigungswinkeln angeordneten breiten Stahlschienen. Der im Titel angezeigten Thematik entsprechend fand diese Skulptur ih-

ren sinnvollen Ort nahe der *verschießbaren* Schwelle zwischen Innen- und Außenraum.

Auch bei "Lal's Turn" von 1964 nimmt der Titel Bezug auf die skulpturale Thematik, der von einem geraden Grundmotiv in verschiedenen orientierten Bogen- und Winkelformen frei in den Raum ausstrahlenden *Wendung* und *Drehung*. Auch diese Skulptur fand sinnvolle Aufstellung gerade an ihren Ort, so gewissermaßen die unterschiedlichen Erschließungsmöglichkeiten des Museums vom Foyer aus repräsentierend.

Das ockerfarbene, durch eigenartig leicht wirkende "Purbeck", 1971, verdeutlicht nochmals das Motiv der Vielachsigkeit und damit Polyoperspektivität. Die rechtwinklige Struktur dient nur als Grundlage und wird durchkreuzt von einer Mannigfaltigkeit richtungsverschiedener Bahnen, die Fülle möglicher Raumenergien zu einem fast verwirrenden Gesamtbild vereinen. Die Formelemente sind hier, wie häufig bei Caro – im Garten sind dafür Beispiele: "Leche Crema" von 1975 und "Slap", 1976, – nahe an die Bodenfläche geduckt und sprechen auch damit leibliche Situationen an. In anderen Werken antwortet dem Geduckten, Zusammengekauerten das Aufrechte, Aufragende, so etwa bei "Straight-On" vom 1972, postiert neben einem mächtigen Baumstamm und so mit der ragenden Festigkeit des Naturgebildes sich messend. Vor der gelassenen, schicksalslosen Existenz des Baumes aber hebt "Straight-On" in einem nahezu dramatischen Kontrast sich ab. "Straight-On" meint im Titel den zielgewissen, zukunftsicheren Beginn einer Bewegung, einer Handlung, und dies veranschaulicht die Skulptur auch in der gespannten, aufwärtsgerichteten Komposition ihrer Hauptansichtsseite. Ihre Rückseite jedoch zeigt sie als aufgerissen, zersplittert, beschädigt wie

von außen eindringenden feindlichen Elementen und wird so anschauliches Symbol des immer gefährdeten, vom Scheitern bedrohten menschlichen Handelns. (Was mit solchen Worten anekdotisch vereinfacht wird, vollzieht sich im künstlerischen Werk jedoch als reines und gleichwohl ausdrucksgerichtetes Formgeschehen.)

Im weiteren Schaffen kontrastiert Caro die Ausdruckscharaktere seiner Skulpturen, wie auch die Ausdrucksgehalte innerhalb verschiedener Ansichten einzelner Werke immer entschiedener. Auf der einen Seite entstehen stille Gebilde wie "Lagoon" von 1976/77, in dem – auch hier verweist der Titel auf das in der Skulptur anschaulich Vergegenwärtigte – das abgeschiedene, tote Wasser, die Schwermut und abgründige Weite der venezianischen Lagune in abstrakten Formen Gestalt gewonnen haben. Wie das Ruder einer Gondel senkt sich ein Stahlband schräg in die Tiefe.

"Flank" und "Panama" dagegen steigern den assoziativ-expressiven Gehalt zur dramatischen Intensität. "Flank", entstanden 1976, – der Titel kann mit "Flanke" und "Flügel" übersetzt werden – differenziert die Ansichten vom raketenhaft steilen Aufwärtsdrang zum Niederflattern, Herabstürzen und humpelnd-ungeschickten Stand. Die abstrakte Skulptur wird zum Lebewesen, das unterschiedlicher Handlungen fähig ist.

"Panama" vom 1976/80, die Bodensenke des Gartens besetzend, schließlich spannt, mit der Gegen-einanderführung großer Stahlplatten, die Ausdrucksgehalte zu bislang ungekannter Polarität. Im ersten Anblick bieten sich ruhige, ausgebreitete, sanft wie auf einem Waagebalken sich senkende Formen dar, in anderen jedoch gefährliches Schwanken und wilde, schmerzvolle Durchkreuzungen, wobei den geometrisch begrenzten Formelemen-

ten hier auch informell-expressive Berg- und Schluchtenformen entgegengesetzt werden, die wie offene Wunden wirken. Wiederum wird so die abstrakte Skulptur zum Inbegriff eines Lebens mit seinen jähen Umbrüchen des Geschicks, des Glücks und Scheiterns, des Handelns und Erleidens.

Und *diese* Eigenart ist es, um abschließend zur Eröffnung des Skulpturengartens der Modernen Galerie zurückzukehren, die gerade die Skulpturen Caros zu solcher Präsentation befähigt. Gewiß können diese Skulpturen auch im Innenraum ausgestellt werden. Erst im landschaftlichen Freiraum und in den wechselnden Situationen der Naturmotive, an denen gerade der hiesige Garten so reich ist – viel reicher übrigens als der Frankfurter Stadel-Garten – entfaltet sie sich zur ganzen Fülle ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Als selbst lebendig erscheinende finden sie ihren angemessenen Ort im lebendigen Raum.

Lorenz Dittmann

Rede zur Eröffnung der Caro-Ausstellung im Skulpturengarten der Modernen Galerie des Saarland-Museums am 12. September 1982 (die Ausstellung wird bis zum Juli 1983 gezeigt).

ANMERKUNGEN

- 1) Zitiert nach dem Katalog: *Skulpturen der Moderne, Julio Gonzalez, David Smith, Anthony Caro, Tim Scott, Michael Steiner. Paris, Bielefeld, Berlin, Tübingen, Hamburg, Ludwigshafen 1980/81, o.S.*
- 2) Vgl. Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main 1965 (Philosophische Abhandlungen, Band XXV).*
- 3) Vgl. hierzu weiterführend Verf.: *Perspektivität und Polyoperspektivität der Skulpturen Anthony Caros. In: Die Kunst der Philosophie, Festschrift für Walter Biemel (erscheint 1983).*
- 4) Harald Lassen: *Beiträge zur Phänomenologie und Psychologie der Anschauung. Würzburg-Aumühle 1939, S. 124, 125, 150.*
- 5) William Rubin: *Anthony Caro. London, New York 1975, S. 99.*