

Hans Belting

Jakob Broder

Das große Triptychon
Katharsis – Gezeitengesang – Kairos
1975 – 2001

Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft
Freiburg im Breisgau

Der Ort der Dinge
Jakob Broder im Morat-Institut

Das Triptychon von Jakob Broder fällt aus dem Rahmen dessen, was man in Ausstellungen gewöhnlich erwartet. Es besteht im Grunde aus drei Ausstellungen, denn dreimal sucht eine Familie von Dingen für sich einen Ort. Zwei der Ensembles hatten ihren Ort bereits gefunden und wieder verloren, einen Ort auf Zeit. Ausstellungen sind ohnehin Orte, an denen wir Dingen begegnen, aber die Dinge können (und müssen) einen solchen Ort ganz verschieden besetzen, wobei sie ihn verändern und ihrerseits von ihm verändert werden. Aber hier ist es noch einmal anders, worauf wir zu sprechen kommen werden. 1980 gelangte das erste Ensemble, das der Künstler „Katharsis“ nannte, bei Konrad Fischer in Düsseldorf zur Ausstellung. Die Werkeinheit kam aber erst zustande als sich ihre Idee im Dialog zwischen Künstler und Galerist allmählich offenbarte. Vielleicht spielt der Titel darauf an, wenn man ihn nur recht liest, wofür es bekanntlich mehrere Möglichkeiten in der Texttradition gibt. Auch das zweite Ensemble wurde acht Jahre später, 1988, am gleichen Ort ausgestellt und trägt seither den Titel „Gezeitengesang“. Aber das vollständige Triptychon wurde erst jetzt, in den Freiburger Räumen des Morat-Instituts, realisiert. Der Titel „Kairos“, den Broder der dritten Werkgruppe gab, birgt in sich die lange Suche nach dem „rechten Augenblick“, wie das griechische Wort besagt, denn dieses Werk wurde 1989 abgebrochen und erst 1998 wieder aufgenommen.

Aber das Spiel mit dem Ort geht immer noch weiter. Die drei Werkgruppen tragen nämlich außerdem die Herkunft von dem Ort, an dem sie produziert wurden, als formprägende Erinnerung in sich. Die erste Arbeit war gar nicht von Anfang an als Ensemble geplant. Dieses kam erst zustande, als sich die Ateliersituation, in der seine Bestandteile einmal als Einzelplastiken zur Welt kamen, in eine Rauminstallation verwandelte, deren Gesetz die Symbiose einer ästhetischen

Ordnung geworden war. So entstand aus dem Nebeneinander einzelner Werke das Miteinander eines Ensembles. Die Fotos, die Broder im Atelier gemacht hatte, dienten zeitweilig als Zwischenträger der Idee und als Katalysatoren des Blicks im Gespräch mit dem Galeristen. Das Atelier wurde als Bühne neu in Gebrauch genommen, statt bloß ein Produktionsort zu bleiben. Der Künstler mag sich anfangs gegen die Umwidmung des Ateliers in eine Galeriesituation gewehrt haben. Vielleicht fürchtete er, dabei einen größeren Werkbestand an eine andere Werkform zu verlieren, in deren Raumbild die einzelnen Plastiken aufgingen. Doch der Prozess ließ sich nicht mehr umkehren. Die Metamorphose der Skulptur zur Installation veränderte das bildhauerische Konzept. Das Atelier wurde jetzt begriffen als ein symbolischer Ort, als Ort einer Kunstform, an dem die Dinge zueinander kamen und miteinander agierten. In dieser symbolischen Besetzung bildete es dann einen Ort mit ästhetischer Autonomie, der sich von den Dingen nicht mehr trennen ließ, im öffentlichen Raum der Galerie ab. Im Blick der Ausstellungsbesucher, die dort nie gewesen waren und dahin meist auch nicht gekommen wären, wurde das Atelier als Ort rekonstruiert und reinszeniert.

Man mag einwenden, ich solle lieber von Raum sprechen, statt den Begriff des Ortes zu verwenden. Plastiken entstehen ohnehin und wirken immer im physikalischen Raum, in einem Umraum, der in sie eindringt oder in den sie sich ausdehnen. Das gilt für jede Form, die ein Bildhauer in die Hand nimmt. Raum ist aber ein ähnlicher Allgemeinbegriff wie jener des körperlichen Volumens. Er kann in dem Maße unbestimmt bleiben, wie eine Plastik im Raum zu ihrer konkreten Bestimmung als Form findet. Bei Broder tritt uns jedoch dieser Raum als Ort entgegen, der eine in sich geschlossene Gestalt angenommen hat. In dieser Verwandlung ist er nicht mehr der einstige Ort, den die Wände des Ateliers eingegrenzt haben, sondern ein ästhetischer Ort, dem erst die Plastiken durch ihre stille Choreographie seine Form geben.

Das älteste der drei Ensembles trägt als einziges noch die Erinnerung an einen dritten Ort in sich, der weder Galerie noch Atelier ist. Damit meine ich den Ort einer musealen Sammlung von Fundstücken, die aus der Geschichte der Natur oder der Geschichte der Kultur hinterlassen wurden. Das Museum ist ein Ort, an dem Dinge gesammelt und dann als Sammlung ausgestellt werden: Dinge, die anfangs nicht zueinander gehörten, aber jetzt miteinander in einer neuen Ordnung überleben. Die Erinnerung an das Museum stellt sich im Blick auf eine Wand ein, auf die in diesem Ensemble alle einzelnen Plastiken bezogen sind, indem sie sich an die Wand lehnen oder an ihr hängen. Die Wand hat nicht nur einen praktischen Zweck, sondern dient auch als Rahmeneinheit oder Projektionsfläche, auf der die Dinge in unserem Blick zusammen gehören.

Broder hat eine solche Museumserfahrung in Paris gemacht. Er begann in den Siebziger Jahren, im Musée de L'Homme Masken und Geräte aus ethnologischen Sammlungen zu zeichnen, die sich später in seinem Werk zu Plastiken verselbständigten, ohne diese Spur zu verleugnen. Die Einübung seines Blicks wurde im Musée d'Histoire Naturelle am Jardin des Plantes fortgesetzt, an einem Ort, an dem viele Künstler der klassischen Moderne Anregungen empfangen. Hier wurde der Künstler auch einmal in ein Gespräch mit

Claude Lévi-Strauss verwickelt, der an diesem Ort Hausrecht besaß. Noch heute erinnert sich Broder an den „Ozean von Knochen“, in dem er zu versinken drohte. Hier verschwand die Grenze zwischen ehemaligen Körpern und jetzigen Dingen, ebenso wie die Grenze zwischen Natur und Skulptur. Die Versteinerung hatte die Lebewesen zu Dingen gemacht. Broder tauschte im Folgenden den symbolischen Ort des Museums gegen den symbolischen Ort der Installation ein, die ein System anderer Art abbildet. Aber die Referenz der Lebensform auf die plastische Form und umgekehrt blieb bestehen. Die Metamorphose, die sich in seinem Werk vollzog, brachte die Dinge ebenso zum Leben, wie sie andererseits ihr Leben in Form gerinnen ließ. Dabei entstanden Analogien, die nur unser Auge entdecken kann. In den Pariser Museen wurde der Maler Broder zum Bildhauer. Hier entdeckte er auch „La vie des formes“, um mit Henri Focillons Buchtitel zu sprechen. Noch wusste er aber nicht, welche Entdeckungen ihm bevorstanden, als er selbst daran ging, dieses „Leben der Formen“ als Regisseur im eigenen Atelier aufzuführen.

Der Reiz dieser frühen Installation besteht darin, an eine museale Sammlung zu erinnern und sie in dem Maße zu transzendieren, wie seine Regieführung zunehmend selbstsicher wurde. Da gibt es

noch die einstige Museumswand, und sie endet am Boden in einem Sockel, auf dem eine Fülle von Dingen gestapelt ist. Unser Blick dringt schwer in diese Fülle ein, hinter der sich die Dinge gegen unseren Zugriff zu verteidigen scheinen. Wir haben den Eindruck, die Dinge seien von inneren Dialogen „absorbiert“ wie Michael Fried den innerbildlichen Selbstbezug in seinem Buch „Absorption and Theatricality“ einmal nannte. Man fühlt sich als Eindringling, wenn man sich dieser Wand aus Waffen, Stierhörnern, Protomen und Masken nähert, die ebenso mit Similes von Knochen interagieren wie mit abstrakten Formen. In dieser Arbeit spielt auch die Farbe noch eine Rolle, indem sie zu Assoziationen mit den Farbspuren auf ethnologischen Objekten einlädt. Doch der museale Eindruck, dass wir es nur mit Rückständen oder Torsi von Dingen oder Lebewesen zu tun haben, trägt. Vielmehr befinden sich die Drahtplastiken, während sie sich mit Häuten aus Jute und Plastikmasse umkleiden oder sich in klaffende Hohlräume aufspalten, gewissermaßen noch in statu nascendi. Oberflächen, die auf den ersten Blick geborsten erscheinen, haben sich noch gar nicht zusammengeschlossen. Damit kommt es zu einer Inversion der musealen Situation. Der Eindruck einer nature morte täuscht, weil die Dinge erst zum Leben zu erwachen scheinen. In der Ambivalenz von Werden und Vergehen liegt die Metapher einer Zeitform, aber auch einer Lebensenergie, die in den stummen Dingen schlummert oder bereits verbraucht ist. Die Ambivalenz setzt sich darin fort, dass keine einzige Plastik in diesem Ensemble aus eigener Kraft aufrecht stehen kann. Sie finden vielmehr alle vor oder an der Wand ihren gemeinsamen Bezugsort und vielleicht ihren Fluchtpunkt.

In der zweiten Installation, der Broder den poetischen Titel „Gezeitengesang“ gegeben hat, ist die Wand, von der wir gesprochen haben, ganz verschwunden, und damit ist uns auch die Blickebene, die wir von ihr empfangen hatten, entzogen. Wir stehen in dieser Installation mitten darin und müssen uns, wenn wir überhaupt etwas sehen wollen, fortwährend in diesem Labyrinth bewegen. Die eigene Körperbewegung verschränkt sich dabei mit der metaphorischen Bewegung der Dinge, die miteinander kommunizieren, indem sie den Raum nach einer Logik, die für uns schwer durchschaubar erscheint, immer wieder öffnen oder verschließen. Wir sehen stets nur Ausschnitte, und bei jedem Schritt verändert sich das Ganze im Blick. Die Drehmomente in den spiraligen Plastiken versetzen selbst den Zwischenraum zwischen ihnen in Rotation. Stille Kämpfe spielen sich zwischen den Dingen ab, ohne auf den Betrachter Rücksicht zu nehmen. Ein Dickicht aus Nasen, Pfeilen und Gewächsen umschlingt den Eintretenden. Eine neue Leichtigkeit hat von den einzelnen Plastiken Besitz ergriffen. Da scheinen Gebilde, die von der Decke herabhängen, durch die Luft zu segeln, und da scheinen Lianen nacheinander zu greifen. In den biomorphen Gestalten gehen pflanzliche in mineralische Formen über, aber das bleiben bloße Assoziationen, mit denen wir dieser Formenwelt einen empirischen Sinn verleihen. Der Raum, der uns aufgenommen hat, lässt unseren Augen nirgends den Abstand, nach dem unser Blick verlangt. Auch das Licht ist in diesen Raum eingedrungen. Lichtbahnen durchqueren ihn, immer wieder durchbrochen von Schatten im Gegenlicht, so wie auch unsere Körper Schatten werfen. Wir können uns in diesem Dschungel nicht mehr als Zuschauer behaupten. Die Arbeit hinterlässt in der Ausstellung den stärksten Eindruck. Wir können sie nur mit unserem ganzheitlichen Körpergefühl erfahren, ohne dass unser Auge dabei die Führung übernimmt. Sie bietet uns eine Körpererfahrung an, die sich von der Erfahrung der Dinge her überträgt und damit die ästhetische Eigenart bildhauerischer Arbeiten neu konstituiert.

Die dritte Arbeit, „Kairos“, sollte schon früh die Werkgruppen zum Triptychon vollenden. Aber sie ist auch selbst triptychonartig aufgebaut, um unseren Blick durch das räumliche Bild zu führen. Noch einmal ist die Situation des Ateliers nachgebaut, und noch einmal ist sie in eine Installation übersetzt. Eine große, ummantelte Figur, die hinter einer Trompetenform aufragt, besetzt mit ausgreifenden Armen den Mittelteil an der Wand. Eine Art Mannequin im Sinne De Chiricos, die aber auch alles andere sein kann, behauptet sich auf dem linken Flügel, und ein ornamental angelegter Rundschild zieht auf der rechten Flanke unsere Aufmerksamkeit auf sich. Aber das sind nur ungewisse Wegweiser, an denen unser Blick Halt findet. Der Eindruck eines Stillebens stellt sich ein, zum ersten Mal in Broders Oeuvre. Der Eindruck kommt zustande, weil die aufgestellten und aufgehängten Figuren ihre Position im Raum transparent machen.

Es scheint, dass der Künstler hier eine gewisse Synthese zwischen der flächenhaften Ansicht von „Katharsis“ und der Raumdichte des „Gezeitengesangs“ beabsichtigte, so gewagt dieser Versuch ausfallen muss. Zu diesem Zweck baute er als Double des Ateliers eine Art Kastenbühne auf, in der die Figuren sowohl die Rückwand wie auch den Bühnenboden besetzen. Durch ihre bildhafte Anordnung bieten sie überall Einblick in die Geometrie des Arrangements, die uns die anderen Arbeiten versagen. Sie verteilen sich auf Raumschichten oder Raumzonen, die sich klar unterscheiden lassen. So kommt es, dass die Szenographie manchmal die Oberhand über die Dinge gewinnt. Die Dinge behaupten sich gegen diese Regie durch ihren geschlossenen Umriss und ihre deutlich individualisierte Form, welche Assoziationen mit Körpern und schmuckhaften Geräten zulässt. Die Inszenierung bleibt dennoch durchschaubar. Die bühnenartige Ansicht und die räumliche Existenz der Dinge bekommen Streit miteinander. Wand und Raum, die in den anderen Arbeiten Gegenpole bilden, werden hier in eine fragile Einheit gezwungen. So ergeben sich wiederum neue Fragen, und es zeigt sich, dass die drei Ensembles immer wieder aufeinander verweisen und dabei die Entwicklung von Broders Konzept einer Raumplastik deutlich erkennen lassen. Diese Raumplastik ist der Ort, den die Dinge bei ihm immer neu suchen.

Diese drei Arbeiten ordnen sich zugleich in einen alten Zusammenhang ein, in dem das Thema schon früh aktuell geworden ist. Sie erinnern an eine Existenzfrage der modernen Skulptur, nachdem diese ihren öffentlichen Ort verloren hatte. Rainer Maria Rilke lieferte dafür das Stichwort, als er 1907 seinen berühmten Vortrag über Auguste Rodin, dessen Sekretär er zeitweilig gewesen war, niederschrieb. Inmitten des Warencharakters, den sie angenommen hatten, rief er das alte Wesen der Dinge in Erinnerung und beschwor „die Stille, die um die Dinge ist“. Rodin war der erste moderne Bildhauer, der für seine Arbeiten auf das eigene Atelier als Standort und Rückzugsort angewiesen blieb. Weil seine Kunst keinen Ort mehr fand, machte man schließlich das Atelier zum Museum. Da war eine Fülle von Dingen entstanden. „Wohin aber sollten die Dinge Rodins?“ Rilke suchte dafür nach einer Antwort, als er schrieb: „Seine Dinge konnten nicht warten; sie mussten getan werden. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen“. In Rilkes Sicht blieb ihm nur die Wahl, diese Ortlosigkeit zu verleugnen oder an ihrer Stelle einen Ort der Kunst zu erfinden, den Rilke „Himmel“ nannte.

Günther Anders griff das Stichwort der Obdachlosigkeit auf, als er 1943 im amerikanischen Exil einen Vortrag über „Homeless Sculpture“ im Werk Rodins hielt, der erst viel später ins Deutsche übersetzt werden sollte. Aber er fand sich mit Rilkes Zuversicht über Rodins Lösungen nicht mehr ab. „Das ist Rodins Theorie: Da es keinen passenden gesellschaftlichen Ort gibt, um seine Skulpturen aufzustellen, gab er vor oder glaubte er wirklich, sie für die Natur bestimmt zu haben“ und sie jenseits der Kunstszene in die Natur stellen zu können. Dennoch setzte er sie dabei einer neuen Entfremdung aus, indem er dem „Ding, das aller Beziehungen beraubt ist“, eine abstrakte Existenz und eine „insulare Identität“ gab. Rodin „musste isolierte Dinge schaffen“. Günther Anders ordnet sich in eine frühe Museumskritik ein, wenn er die Dinge im Raum der Ausstellung „aller Beziehungen beraubt“ sieht und solche Beziehungen nur gesellschaftlich versteht. Deshalb spricht er von Rodins unvergleichlichem Scheitern, nachdem der semantische Zugang zum sozialen Raum ausgefallen war. Immerhin räumte er ein, dass Rodin die Isolation seiner Figuren „in etwas Positives verwandelte, in das Begehren, aus der Isolation auszubrechen“. In einem späten Nachtrag heißt es bei Anders, Skulpturen seien „sozial heimatlose Objekte“ geworden und könnten deshalb „nur in Museen oder in der Werkstatt des Künstlers gerettet werden“.

Heute, im Abstand von vielen Jahrzehnten und nach der großen Zäsur, mit der in der Kunst der klassische Modernismus endete, sehen wir die Dinge vielleicht etwas anders. Broders Oeuvre ist dafür ein Zeugnis. Die Suche nach dem Ort der Dinge findet im Binnenraum der Kunst statt. Wir sind daran gewöhnt, dass selbst dort dafür keine verbindlichen Modelle mehr existieren. Seit den Tagen der Minimal Art ist der Ausstellungsraum selbst zum Träger ästhetischer Konzepte für die Erfahrung von Skulptur geworden, und die Dinge, die man plötzlich Objekte nannte, beerbten den Anspruch der anthropomorphen Skulptur mit ihrem selbstbezogenen Materialreiz. Die Frage nach der Werkform findet seither keine verbindlichen Antworten mehr. Ich habe darüber in den Schlusskapiteln meines Buches „Das unsichtbare Meisterwerk“ gehandelt. Bei der erneuten Suche

nach dem Ort der Dinge, welche die zeitgenössischen Bildhauer veranstalten, bieten das Museum, die Galerie und das Atelier als Orte des Zitats und der Erinnerung noch einmal eine Orientierung, bis sie in unserem Blick zu symbolischen Orten werden.

The Location of Objects

Jakob Broder in the Morat-Institut

The triptych by Jakob Broder does not fit into the concept of what you normally expect in exhibitions. Essentially, it consists of three exhibitions, since on three occasions a family of objects searches for a location. Two of the ensembles had already found their location, and then lost it again, a temporary location. Anyhow exhibitions are locations in which we encounter objects, but the objects can (and must) occupy such a location in a different manner, a process in which they alter it, and in turn are altered by it. This is a new situation, again, and one we will come to later. In 1980, the first ensemble that the artist called "Katharsis" (Catharsis) was exhibited by Konrad Fischer in Düsseldorf. Yet the idea of an ensemble only came about gradually as the result of dialog between artist and gallery owner. Perhaps there is an allusion to it in the title providing you read it correctly, and as we know several possibilities exist in the text tradition. The second ensemble was also shown in the same place some eight years later in 1988, and since then has borne the title "Gezeitengesang" (Song of the Tides). But the complete triptych has only now been realized in the rooms of the Morat-Institut in Freiburg. The title "Kairos" (Time), that Broder gave the third work group contains the long search for the "right moment", as expressed by the Greek word, since the work was discontinued in 1989, and not resumed until 1998.

But the game with time continues still. Namely, the three work groups also intrinsically contain the origin of the place in which they were produced, as a recollection that shapes their form. The work was not conceived as an ensemble at the beginning. Rather it came about when the studio situation in which its individual components were once produced as individual sculptures were transformed into a room installation, whose law had become the symbiosis of an aesthetic order. Thus, this juxtaposition of individual works gave birth to the coexistence of an ensemble. At times, the photos that Broder had taken in the studio served as a vehicle for the idea and a catalyst of the gaze during talks with the gallery owner. The studio was re-commissioned as a stage rather than simply remaining a place of production. Initially, the artist may have resisted the studio being given a new purpose as a gallery. Maybe he feared that he would simply lose several works to another work form whose spatial image would absorb the individual sculptures. But it was no longer possible to reverse the procedure. The metamorphosis of the sculpture to an installation altered the sculptural concept. Now the studio was comprehended as a symbolical location, as the location of an art form where objects came together and interacted with one another. And in this symbolic role it portrays in the public room of the gallery a location with aesthetic autonomy that is no longer separable from the objects. Under the gaze of the exhibition visitors who were never there and in most cases never would have come there the studio was reconceived and rearranged as a location.

You might argue that I should refer to space rather than using the expression location. After all, sculptures are produced and take effect in physical space, in an environment that either penetrates into them or into which they expand. That is true of every form shaped by a sculptor. But space is a similarly general expression as that of physical volume. It can remain undefined to the extent that a sculpture finds its specific definition as a form. But in Broder's work this space comes towards us as a location which has accommodated a self-contained figure. Thus transformed it is no longer the former location restricted by the studio walls but an aesthetic location which is only lent form by the silent choreography of the sculptures.

The oldest of the three ensembles is the only one to carry within it the recollection of a third

location that is neither gallery nor studio. I refer to the location of a museum collection of items left behind either by the history of nature or the history of culture. The museum is a location at which things are collected, and then exhibited as a collection: items that initially did not belong together but now survive with one another in a new order. The museum is brought to mind when you look at a wall to which all individual sculptures in this ensemble refer either by leaning against it or hanging on it. The wall not only has a practical purpose but also serves as a frame or projection area on which the objects in our view belong together.

It was in such a manner that Broder experienced a museum in Paris. In the seventies he began to draw masks and implements from ethnological collections in the Musée de L'Homme, objects that later took on their own identity as sculptures in his work but without denying their origin. He continued to train his eye in the Musée d'Histoire Naturelle on the Jardin des Plantes, at a location that has served to inspire many artists of classical modernism. It was here that the artist became involved in a discussion with

Claude Lévi-Strauss, who had right of residence at this place, as it were. To this day Broder still remembers the "ocean of bones" that threatened to envelop him. The border between former bodies and present things disappeared as did the border between nature and sculpture. Petrification had transformed the creatures into objects. Broder subsequently replaced the symbolic location of the museum with the symbolic location of the installation, which depicts a different kind of system. But the reference of the living creature to the plastic form remained and vice versa. The metamorphosis that took place in his work could equally be said to bring the things to life and lend them a definite form. In the process, analogies were created that are discernible to the observer. In the Paris museums the painter Broder became a sculptor. It was also here that he discovered "La vie des formes", to quote the title of Henri Focillon's book. But he was not yet aware what discoveries awaited him when he himself set about producing this "life of forms" as a director in his own studio.

The fascinating thing about this early installation is the evocation of a museum collection, that is gradually transcended as the artist's direction became increasingly confident. There is still the former museum wall, and it ends on the floor in a column on which a host of objects are stacked. It is difficult for our gaze to penetrate this abundance behind which objects appear to protect themselves against our seizing them. We get the impression that the objects are "absorbed" by interior dialogs as Michael Fried once referred to the intrinsic introspection in his book "Absorption and Theatricality". You feel like an intruder when you approach this wall of weapons, bull's horns, proto-men and masks, that interact equally with images of bones as they do with abstract forms. Color also plays a role in this work, in that it invites us to make associations with the traces of color on ethnological objects. But the impression of a museum, the sense that we are only dealing with remainders or the bodies of things or creatures is deceptive. On the contrary the wire sculptures are to an extent still in *in statu nascendi* even as they cover themselves with skins of jute and paste or split up into yawning hollow spaces, they are nonetheless still surfaces that at first glance appear to be burst open, and have not yet closed. This produces a reversal of the museum situation. The impression of a nature morte is deceptive since the items appear only now to come to life again. In the ambivalence of birth and death lies the metaphor of a time form but also a life energy that either slumbers in the silent objects or has already been spent. This ambivalence is continued in the fact that not one of the sculptures in this ensemble can stand upright on its own. Rather, they all have their common point of reference in front of or on the wall, and perhaps also their vanishing point. In the second installation that Broder has given the poetic title of "Gezeitengesang" (Song of Tides) the wall we spoke of previously has disappeared altogether, thereby also removing the view this vantage point provided. We stand in the middle of this installation, and if we want to see anything at all are obliged to be constantly on the move in this labyrinth. As we do so, our own movement is connected to the metaphorical movement of the objects that communicate with one another, by opening or closing the space according to a logic that is difficult for us to follow. We constantly see only sections, and every step we take alters our view of the whole. The torques in the spiral-like sculptures even make the space between them begin to rotate. Silent battles are fought out between

the objects that pay no heed to the observer. A dense mass of noses, arrows and plants entwine the person entering this installation. The individual sculptures have been seized by a new lightness. Structures that hang from the ceiling apparently sail through the air, and lianas seem to clutch at one another. Plant forms merge with mineral forms in these biomorphic figures, but they remain mere associations with which we impart an empirical sense to this world of shapes. The space that has accommodated us never allows our eyes the distance our gaze requires. Light has also penetrated into this space. Strips of light cross it, repeatedly broken by back-lit shadows, in the same way that our bodies also cast shadows. We can no longer assert ourselves in this jungle. This work leaves the strongest impression in the exhibition. We must experience it with the sum total of physical perception that does not allow the eye to take the lead. The eye offers us a physical experience that is influenced by our experience of objects, and consequently reassembles the special aesthetic quality of sculptural works.

“Kairos” was to make the work groups into a triptych at an early stage. But it also has a triptych-like construction designed to guide our gaze through the spatial image. Once again the studio situation is reproduced, and once again it is translated into an installation. A large, cloaked figure that soars up behind a trumpet shape occupies the middle section of the wall with outstretched arms. A kind of model in the manner of de Chirico, which could, however, be something, anything else, asserts itself on the left wing, and an ornamentally arranged round sign on the right flank draws our attention to it. But these are merely indefinite pointers that our gaze stops at. For the first time in Broder’s oeuvre you have the impression of a still-life. This impression comes about because the figures set up and hanging in the room make their position evident.

It appears as if the artist intended a certain synthesis between the two-dimensional view of “Katharsis” and the spatial density of “Gezeitengesang”, notwithstanding the daring nature of such a venture. To this end, the artist build a kind of boxed stage as a double of the studio in which the figures occupy both the rear wall and the stage floor. Thanks to its arrangement it provides a physical view into the geometry of the arrangement that the other works deny us. The latter are divided between spatial layers or zones, that are very distinct from one another. Consequently, the scenery sometimes appears to gain the upper hand over the objects. The objects assert themselves against this orchestration through their closed outline and their clearly individualized shape that allows associations with bodies and ornate implements. For all this the orchestration remains obvious. The stage-like view and the spatial existence of the objects conflict with one another. Wall and space that form a counterbalance in the other works, are compelled to form a fragile unity here. This in turn give rise to new questions, and it emerges that the three ensembles repeatedly refer to one another, and in the process clearly reveal the development of Broder’s concept of a sculptural installation. This spatial sculpture is the location that the objects repeatedly search for in it.

These three works simultaneously order themselves in an old context whose subject was relevant early on. They evoke the *raison d’être* of modern sculpture after it has lost its public location.

Rainer Maria Rilke prompted the discussion when in 1907 he wrote his famous lecture on Auguste Rodin whose secretary he was for a time. Though sculpture had meanwhile taken on a mercantile nature he called on people to recall the old character of things and invoked “the silence that surrounds objects”. Rodin was the first modern sculptor who continued to rely on his own studio as a location for his works and a place of retreat. And because his art no longer found a location, he finally made his studio into a museum. A large number of things had been created there. “But where were Rodin’s objects to go?” Rilke sought an answer to this question when he wrote: “His objects could not wait; they had to be made. He had long foreseen their homelessness”: To Rilke’s mind, the only choices left to him were to either deny this homelessness or to invent another art location that Rilke named “heaven”.

Günther Anders took up the topic of homelessness when he held a lecture in 1943 during his exile in the United States on “Homeless Sculpture” in Rodin’s work, that was not to be translated into German for a long time. But he was no longer content to accept Rilke’s confidence about Rodin’s solutions. “That is Rodin’s theory: Since no suitable social location exists in which to set up his sculptures he purported to believe or really believed that he had designed them for nature” and that

he could set them up in nature far away from the art scene. But in doing so, he merely subjected them to a new alienation by lending the “object that is robbed of all contexts”, an abstract existence and an “insular identity”. Rodin “had to create isolated objects”. Günther Anders falls into line with an early criticism of museums, by viewing objects in an exhibition room as being “robbed of all contexts” and only understands such contexts on a social level. This is why he talks of Rodin’s unique failure after the semantic access to social space was also lost as an option. However, he did concede that Rodin transformed the isolation of his figures “into something positive into the desire to break out of isolation”. Later Anders was to comment that sculptures had become “socially homeless objects” and accordingly could “only be saved in museums or in the artist’s studio”. Today, with the distance lent by the elapse of several centuries and following the great censure that put an end to classic modernism in art we perhaps see things slightly differently. Broder’s oeuvre is evidence of this. The search for the location of objects takes place in the interior of art. We are already accustomed to the fact that even here there are no longer any binding models. Since the days of Minimal Art the exhibition room itself has become the location for aesthetic concepts on the experience of sculpture and the things that were suddenly called objects, inherited the claim of anthropomorphous sculpture with the self-referential appeal of the materials. Since this time, no definitive answers have been found on the form of the work. I have addressed this topic in the final chapters of my book “Das unsichtbare Meisterwerk” (The Invisible Masterpiece). In the renewed search for the location of things conducted by contemporary sculptures the museum, the gallery and studio offer an orientation as locations of the quotation and the recollection, until they become symbolic locations under our gaze.