

M I C H E L S A U E R

KATEGORIE UND MAßSTABWECHSEL

Götz Stöckmann (Hg.)

hell





MICHEL SAUER

Das Department Architektur, Fakultät II, Bildung • Architektur • Künste der Universität Siegen kuratiert regelmäßige Ausstellungen mit Werken von akademisch Lehrenden und Arbeiten von externen bekannten Professionellen; Architektur, Bildende Kunst, Musik, Neue Medien. Zu jeder Ausstellung erscheint ein Katalog. Götz Stöckmann (Hg.)

## KATEGORIE UND MAßSTABWECHSEL

Michel Sauer  
Reihe: *hell* Band 3  
Götz Stockmann (Hg.)

Es war einmal meint, auch ein  
zweites Mal hat man nur einmal.

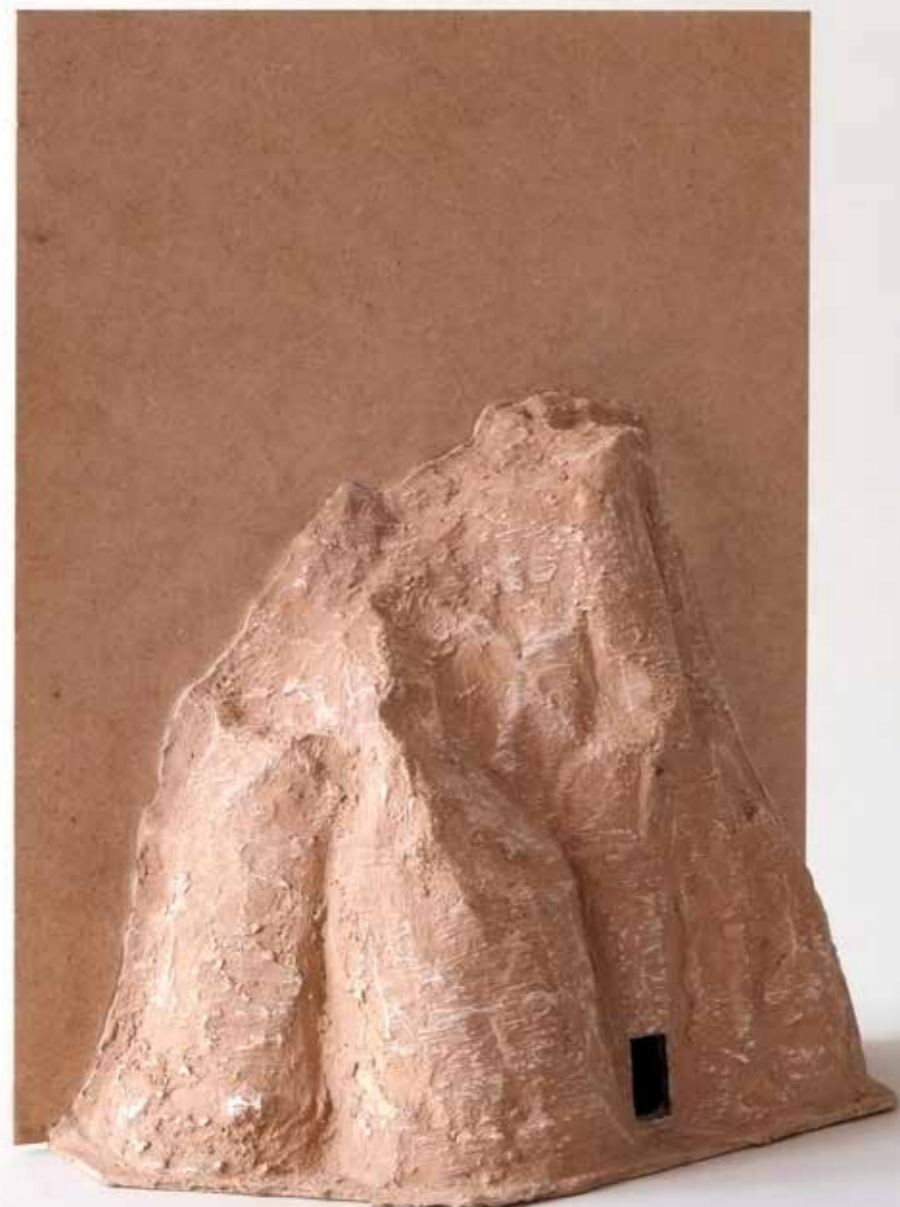


















## SEHEN IST EIN STÄNDIGES VERGLEICHEN

Andreas Zeising im Gespräch mit Michel Sauer

Welchen Bezug hat deine Arbeit zur Architektur?

Eine spontane Leidenschaft, die zurückgeht auf früheste Erlebnisse im Sandkasten und auf das Bauen mit Klötzen. Es gibt eine Erinnerung an die Kindheit im Schwarzwald, Anfang der fünfziger Jahre, kinderreiche Familie, kein gekauftes Spielzeug. Ein Stück Bauholz musste auf dem Nachbargrundstück gefunden und getauft werden, und das war von da an ein Schiff oder eine Burg. Das Bauen hat mich immer fasziniert, und ich habe es immer weiter betrieben. Dabei gab es keine Strategien, weil ich die Kategorien gewechselt und zum Beispiel auch amorphe Formen gebaut habe. Ich wollte auch einen Stein herstellen.

Architekten bauen ja Modelle, weil man damit Dinge erproben kann. Aber es sind Konzepte, die eine Referenz haben zu etwas, was tatsächlich realisiert werden könnte. Bei dir habe ich den Eindruck, dass es eher eine absichts- oder richtungslose Form des Arbeitens ist, oder?

Nein, gar nicht absichtslos. Die Absicht ist, dass das Modell ein Original ist, dass es eben nicht vergrößert und nicht noch einmal gebaut werden muss. Es ist schon fertig, die Idee ist darin. Insofern handelt es sich für mich um Denk- und Vorstellungsmodelle. Schließlich sind Größe, Proportion und andere Ergebnisse, wie die Beziehung zum nächsten Objekt, das Material für die Vorstellung. Deshalb wollte ich auch „falsche“ Maßstäbe verwenden,

die inspiriert sind von Erlebnissen oder Bildern aus der Kunstgeschichte, wo Leute mal groß und mal klein sind, Gebäude klein, Leute groß und umgekehrt in einem Bild, in dem der Inhalt eines Bildes innerhalb der Vorstellung gemischt wird. Ich sehe das Bauen sicher anders als die Architekten, nicht zielgerichtet, sondern erst einmal als Abenteuer für sich.

#### Als Prozess sozusagen?

Ich fange jedenfalls an, ohne alles zu wissen. Ich habe eine Vorstellung, die wird modifiziert während des Bau-Vorgangs. Sie ändert sich. Wenn ich etwas konstruiere, aus kleinen Platten, Stäben und Leisten, habe ich eher den Eindruck, ich modelliere den Bau, weil ich nur probiere. Bauen bedeutet: Zuerst etwas hinhalten, anpassen, montieren, aber auch wieder demontieren, komplett ändern. Unterwegs auf Reisen bin ich immer fasziniert, wenn ich an Häusern und Siedlungen vorbeifahre und sehe diese unendliche Variation von selbstgezierten Anbauten, Schuppen und Hütten und Balkonen und Veranda-Verbesserungen, die auch Verschlechterungen sein können, aber die so eine entschiedene Eigenwilligkeit haben. Das finde ich sehr aufregend.

Mich erinnert das auch an minimalistische und konstruktivistische Ansätze. Spielt das für dich eine Rolle? Ich denke an Leute wie El Lissitzky, Tatlin oder die De-Stijl-Künstler, die in den zwanziger Jahren versucht haben, gegenstandslose Kompositionen als Skizzen zu gebauten Räumen aufzufassen.

Ja, diese Kunst spricht zu mir, und es gibt Vorlieben für bestimmte Vorgehensweisen und Materialien, das regt mich an und vermischt sich mit der Betrachtung

der Amateur-Schuppen. Die Schuppen sind in meinem Kopf zusammen mit dem Minimalismus, mit Entwürfen und Konzepten, und das Ganze ist ein Betriebsstoff im Atelier. Die Klötzchen-Phase war natürlich in der Kindheit irgendwann vorbei, und es kam etwas, das sehr viel mehr mit Bauen zu tun hat, nämlich der Raum. Auf einmal diese großartige Entdeckung, dass es Innen und Außen gibt, dass Bauen eine Hülle ist und Raum erzeugt werden kann, Raum verdrängt wird, Raumerlebnisse plötzlich so eine Hauptrolle spielen. Meine Arbeiten sind seither fast alle hohl. Manche sind auch auf einer Seite völlig offen, sodass der Bau abgeschnitten ist. Und dieses gleichzeitige oder aufeinander folgende schnelle Bild von Innenraum und Außenraum ist ein anderes skulpturales Erlebnis, nämlich dass hinten auch vorne ist und umgekehrt. Dass bei einer Skulptur überall Vorderseite ist, dass beide Seiten gleich wichtig sind - das ist ein tolles Thema.

Es ist so ein Blick hinter die Kulissen, also Schauseite und Konstruktionsseite. Für mich hat das viele Bezüge, zum Beispiel auch zu spätgotischen Madonnen des 16. Jahrhunderts, die ja ausgehöhlt sind, damit das Lindenholz nicht reißt, und die teilweise kompliziert versteift sind.

Ja, stabilisiert und mehrfach geflickt mit anderen Materialien. Oder einer Seite, die fehlt und einer völlig anderen plastische Ansicht.

Gleichzeitig bist du ja schon so ein Perfektionist.

Das meinen manche, aber das stimmt überhaupt nicht. Die demonstrative Zurschaustellung von Arbeitsspuren finde ich Quatsch. Ich baue schnell, und denke, es ist wie Schreiben. Manchmal schreibt man ein bisschen

schneller, und einmal schreibt man ein bisschen schöner, die Arbeit hat eine gewisse Fließgeschwindigkeit. So baue ich und mache hinterher auch nicht mehr daran herum. Wenn man genau hinguckt, gibt es genug Unregelmäßigkeiten, so etwas wie Handschrift oder Materialsprache. Man könnte alles noch perfekter machen, das will ich nicht, brauche ich auch nicht. Allerdings gibt es auch vergebliche Versuche.

Erzähl' doch mal was zum Thema Kategorie. Was fällt dir dazu ein, oder warum ist so ein Begriff für dich wichtig?

Der Begriff Kategorie bedeutet Vergleich und Unterscheidung in einem. Ich mache immer wieder thematische und methodische Sprünge: Gebäude, Naturformen oder Tierköpfe, das sind Kategorien. Und andere, wenn ich an die Lochplatten denke, an die Muster. Bei einigen meiner Architekturen ist erst ein Holzboden drin, dann kommt ein geometrischer Musterboden mit Farbe und dann gibt es diese Lochplattenbilder. Das sind Kategorien, und die gebrauche ich, weil sie sich im Ausdruck unterscheiden und jetzt zusammen kommen.

Man könnte vielleicht auch einfach von Werkgruppen sprechen, aber das Interessante ist doch, dass die Dinge bei dir kommunizieren. Ich finde Dein Atelier erinnert an ein Studiolo, wie man das in der Renaissance kannte, also ein Ort, wo Dinge aufbewahrt werden, aber gleichzeitig auch miteinander in gedankliche Verbindung treten können. In der frühen Neuzeit gab es die Vorstellung, dass die Gegenstände und Stoffe Affinitäten ausbilden und dass Liebe und Abstoßung zwischen ihnen bestehen. In der Münchner Kunst-

kammer der Wittelsbacher gab es große Tische, auf denen die Objekte standen, man konnte sie einzeln betrachten, gleichzeitig bildeten sie eine flächige Matrix.

Im Museum für Gegenwartskunst in Siegen habe ich zum Beispiel auf einer großen Sockelfläche vier Holzberge nebeneinander gestellt. Für die Ausstellung im Museum DKM in Duisburg denke ich an eine Plattform für die Objekte, und beide Direktoren haben ihre eigenen Vorstellungen. Eine andere Form ist das Ausstellungs-Regal, Fläche- und Regal-Idee passen zu mir. Einzelstücke spielen da eine andere Rolle als isoliert auf einem Sockel, das Regal führt weg vom Anspruch des Monumentalen in Richtung der Denkmodelle, ähnlich wie beim Bücherregal. In meinen Lager-Regalen funktionieren die Dinge miteinander, sie arbeiten hier für mich. Ich stelle neue Arbeiten grundsätzlich zwischen ältere Arbeiten, so wie sich zum Beispiel Teile einer Gesellschaft nebeneinander zusammen finden. Dinge aus verschiedenen Phasen und Gruppen bilden die Zwischenräume, die mich herausfordern, sie schaffen Nähe, Widerspruch und Entsprechung. Auf jeden Fall zeigen sie spannende Bezüge, und ich erlebe mich dabei als Beobachter. Es sind die Dinge, die mich in dem Moment zum Betrachter machen. Es überfällt mich, wenn ich die Dinge zusammen sehe, das ist verrückt! Wie sonst erlebt man das Gefühl, zu sehen. Man vereinzelt so oft die Aspekte, ich stehe immer wieder vor dem Zusammenprall, vor Unterschied und Vergleich, also dem Verkehr zwischen den Dingen. Das beschäftigt mich sehr. Es fällt mir schwer, Dinge wegzupacken, die noch in diesen Diskurs hineingehören. Die wären für mich dann verschwunden, die brauche ich aber noch für mein jetziges Ding.

Macht es dann überhaupt Sinn, einzelne Objekte zu verkaufen?

Ja, das macht Sinn, die Dinge sind ja beweglich, und an einem anderen Ort gibt es neue, unvorhersehbare Beziehungen, aber ich verkaufe nicht mehr so viel wie früher. Ich bin selbst ein Sammler. Wenn ich etwas Neues baue, denke ich selten an andere Sachen. Das Objekt, an dem ich arbeite, soll autonom und individuell werden, es muss zuerst sich selbst gleichen, danach geht es um den Kontakt mit anderen Dingen. Wenn ich ein Objekt einzeln herausnehme, entsteht eine andere Aura, dann bedauere ich manchmal, dass ich nicht noch ein leeres Zimmer habe, in das ich zwei Plastiken stelle und sonst nichts. Wenn ich meine Arbeit bei anderen Leuten oder in einer Ausstellung sehe, als Einzelstück, dann frage ich mich, ob sie stark genug ist? Eine essenzielle Frage. Du hast ja bei dir eines meiner kleinen Bilder hängen.

Das ist übrigens großartig, Du müsstest das Bild mal besuchen kommen.

Hängt es in der Küche?

Nein, ich hab dir doch ein Foto geschickt, es hängt im Arbeitszimmer, neben der Bücherwand. Es hat genau die richtige Größe, es passt perfekt.

Auch die Beziehungen einer Umgebung meine ich mit Kategorie- und Maßstabwechsel. Die Formate, mit denen ich meistens arbeite, werden von einigen Leuten gerne diskreditiert. Ich denke, es kommt vor allem darauf an, wie sie gemacht sind, die Art der Herstellung, die Oberfläche, die Farbe, das alles ist natürlich der Kick beim Machen.

Welche Rolle spielen dabei handwerkliches Können und Technik?

Das Können spielt nicht so eine ganz große Rolle, aber das Handwerkliche schon. Ich finde die Art der Umsetzung bei jedem einzelnen Objekt maßgebend. Auch wenn es nicht gelingt, wird das Ergebnis authentisch gelungen sein. Wichtig ist mir, dass es nicht aus den gängigen Mechanismen kommt, dass keine programmierten Übergriffe stattfinden, sondern dass ich es direkt selbst machen kann. Delegieren geht bei mir eigentlich nicht. Das Machen ist wesentlich, weil die Hand auch denkt, das Werkzeug hat sowieso schon gedacht, bevor es so perfekt geworden ist. Und das Material hat sein Materialgedächtnis, es hat Eigenschaften, die ich beim Arbeiten nutzen kann und damit zu etwas komme, was ich mir vorher nicht vorstellen konnte. Es geht nicht um das handwerkliche Können allein, sondern es geht auch um das handwerkliche Nichtkönnen. Beim Versuchen und Ändern findet sich, wie es schließlich werden soll, es geht um Form und Farbe, Proportion und Oberfläche. So oft habe ich beim Bauen meiner Objekte auf halber Strecke zurückgebaut, zersägt und anders weitergemacht oder das Ding auf den Kopf gestellt.

Ich habe hier noch das Stichwort Dilettantismus notiert.

Das Dilettieren kann auch eine halbprofessionelle Methode sein, weil im eigensinnigen Handeln, im Provisorium und in der Annäherung an eine Vorstellung sowie in den Skizzen große Schätze liegen. Dilettieren ist für mich kein negativer Begriff. Leider ist es manchmal so, wenn das Dilettieren überwunden ist, dass die Perfek-





tion der Routine im Vergleich verliert. Man muss sich immer wieder lockern.

Dilettantismus muss ja auch nicht bedeuten, Anfänger zu sein, sondern etwas aus Passion zu betreiben, gerade ohne die Dinge vollständig zu beherrschen, sie also gedanklich oder manuell auszuprobieren. Weil Experiment und Erfahrung gewissermaßen Größen an den Rändern des eigenen Könnens sind.

An den Rändern zu suchen ist immer gut, es bedeutet auch spontane Arbeitsergebnisse nicht zu zerstören durch die Anpassung an etwas irgendwie Perfektes. Als ich damals zum Beispiel diese Rollen und Figuren drehen wollte, brauchte ich dringend eine eigene Drehbank, ich musste mir eine Metall-Drehmaschine kaufen, schwer wie ein Klavier, ich habe das Handbuch schnell weggelegt und angefangen. Machen, um zu verstehen wie es geht, ohne vorher planen zu müssen, das gefällt mir.

Das Stück hier ist bei der Arbeit wie von selbst so geworden. Ich habe diesen Rhythmus der Vertiefungen Schicht für Schicht aus dem massiven Stab gedreht. Wenn man sie jetzt nachmisst, sind alle leicht unterschiedlich. Später fand ich heraus, dass diese Plastiken auf fast allen Tischen wegrollen wollen. Deshalb nenne ich sie „Rollen“.

Den Messing-Polyeder habe ich vor zehn Jahren gemacht. Der Körper wurde zunächst aus Spachtelmasse aufgebaut und geschliffen. Den Prototyp habe ich dann einmal in Bronze gießen lassen und danach so bearbeitet, dass die Flächen und Kanten wieder vollkommen glatt wurden, weil ein Rohguss nicht solche Flächen und Kanten hat, sondern verkrustet aus der

Form kommt, dann müssen die Kanäle abgesägt und die ganze Oberfläche muss wieder geschliffen werden.

Aber irgendwann sind die Objekte dann auch „fertig“, oder? Hast du so ein Gefühl, oder gehst du später nochmal dran?

Nein, denn es könnte immer noch präziser sein, wenn der Anspruch noch besteht. Ich weiß nicht, wie ich den Endpunkt einer Fertigung vorher festlegen soll, ich finde ihn beim Arbeiten. Ich höre auf, wenn ein bestimmter Zustand erscheint, und muss es nicht weitertreiben, wenn das Ding bei sich angekommen ist.

Sprechen wir noch mal über deine „Berge“. Da kommen ja einige Dinge zusammen, oder? Sie sind einerseits Landschaftsmodelle, aber ebenso gut abstrakte Skulpturen. Sie sehen überhaupt nicht „echt“ aus, das gefällt mir eigentlich am besten.

Ja, das hat mich schon lange beschäftigt; die Darstellung von Bergen und Felsen, die aussehen wie Polyeder, Architekturen oder künstliche Berge im Zoo. Bei Giotto, bei Mantegna, bei Bellini, bei den Malern der Frührenaissance kommen solche Berge vor, die ganz geometrisch dargestellt sind. Gleichzeitig gibt es aber aus dieser Zeit Berge, die naturalistisch gemalt sind, von vielen Zeitgenossen, aber auch von ein- und demselben Künstler. Mantegna hat Bilder mit natürlichen und konstruierten Bergen gemalt, sogar gleichzeitig. Ich habe mich immer gefragt, warum haben die das gemacht?

Ich habe befürchtet, dass du mich das fragst, aber ich weiß es wirklich nicht.



Was mich auch hinreißt ist, wenn auf den Renaissance-Bildern Stifter oder Heilige stehend ein kleines Architekturmodell in der Hand halten. Kürzlich habe ich in meiner Sammel-Schachtel die Abbildung einer Heiligenfigur mit einem Kirchlein in der Hand wiedergefunden und ein Portrait von Le Corbusier mit einem Hochhausmodell in der Hand.

Du zitierst ja auch oft solche Kirchenbauformen wie polygonale Kapellen oder Chöre, die sich manchmal aus ganz unregelmäßigen Formen heraus zu entwickeln scheinen. Aber das hat ja keine sakralen Bezüge. Im Sommer war ich in der Wallfahrtskirche Madonna della Corona in Spiazzi, die auf engstem Raum in die Felsen über dem Tal der Etsch hinein gebaut ist. Das hätte dir sicher gefallen.

Es ist die Form, die meine Neugier auslöst! Ich war oft in Kirchen. In den letzten 45 Jahren war ich jedes Jahr in Frankreich unterwegs und habe dort inzwischen fast alle gotischen Kathedralen gesehen, romanische Kirchen und die Zisterzienser-Klöster, weil mich diese Bauten inspirieren. Die Einflüsterungen kommen beim Reisen. Auf den kanarischen Inseln gibt es zum Beispiel in den Bergen betonierte Stützen und rätselhaft Kanten, oder man sieht Felsformationen, die annähernd geometrisch sind und solche, die gar keine Felsen sind, sondern gebaute Wasserreservoirs, die das Regenwasser sammeln oder Terrassen für Kleinstflächenanbau.

Die zweite Architektur-Kategorie, die mich immer interessiert hat, ist die Hütte, dieses kleine selbstgebaute individuell zusammengebastelte Objekt. Wenn ich an meine frühesten Bahnfahrten denke, vorbei

an den Rückseiten der Häuser, den Hinterhöfen und Kleingärten, wo Schuppen, Kaninchenställe und, weiß der Kuckuck, kleine Werkstätten in allen Variationen entstehen. Und „Sagra“ ist eine gegossene Betonplastik, von oben sieht man in das Innere der vier Kapellen-Anbauten, kreuzförmig wie bei Palladio, die habe ich in Japan gemacht, in einem Familienbetrieb für Betonfertigteile, der Juniorchef war damals mein Galerist.

Ich finde, es gibt eine Menge Bezüge zur Architekturgeschichte, zum Beispiel zur Revolutionsarchitektur in Frankreich oder den „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ von 1784, aus einer Zeit, in der es nicht mehr um abstrakte Regeln geht, um Decorum oder Säulenordnungen, sondern darum, Gebäude als raumumschließende Körper oder Skulpturen zu denken, die eine bestimmte „Physiognomie“ besitzen.

Was ich bei den Bildern, die du mir gerade zeigst, so herausragend finde, ist die zentrale Position der kleinen Rechtecke auf den breiten leeren Wandflächen. Ich will nicht einmal Türen dazu sagen, es sind nur Löcher, also schwarze Rechtecke, und sie bestimmen das Gebäude dramatisch.

Ich wollte ganz gerne noch über diese Muster sprechen. Du sagst „Muster“, nennst die Werkserie aber auch „Böden“, oder? Das ist ja eine ganze Reihe neuer Arbeiten.

In den achtziger Jahren in Rom habe ich zum ersten Mal auf industrielle Lochplatten gemalt, also Baumarkt-Material. Die Lochplatte war insofern einfach herausfordernd als Anfangsmaterial, weil schon die Löcher da waren.





Aber die Löcher stören doch.

Nein! Die sind inspirierend, weil sich im Kopf sofort Verbindungen und daraus Perspektiven oder Muster ergeben. Und gleichzeitig habe ich natürlich die Renaissanceböden in Rom gesehen ...

Du meinst zum Beispiel die Kosmaten-Fußböden in den altchristlichen Basiliken?

Ja, aber es geht mir nicht um die Handwerker-Familie Cosma. Ich meine die Muster-Methode, zum Beispiel die Renaissance-Idee vom Illusionswürfel auf dem Fußboden, das kommt seitdem in allen Jahrhunderten vor und wird heute immer wieder gemacht.

Diese Böden sind zum Teil ja illusionistisch, zum Teil aber eben auch nicht.

Ja, es sind flache Muster und räumliche Illusionen. Die Attraktion am Muster ist, dass es eine Art Regelwerk gibt, das man sich selbst aufstellt, man baut es immer weiter und macht es entweder monoton oder kompliziert, benutzt Spiegelung und Wiederholung. Es ist ein Arbeiten mit dem Rhythmus, mit wiederkehrenden Elementen, so entwickeln die sich.

Wenn man böse wäre, könnte man ja sagen, dass es extrem unzeitgemäß ist, dergleichen in handwerklicher Arbeit als materielles Artefakt herzustellen. Das lässt sich doch per Algorithmus in abertausend Varianten vom Computer generieren! Also warum machst Du das?

Das Machen ist eine Lust, es gibt dabei weder Dateien noch Monitor, sondern zunächst mal Rohstoff als

Material. Deshalb arbeite ich gerne mit Holz, Blech oder MDF-Platte, ich habe früher oft darauf gezeichnet, es ist abwechslungsreicher als Papier oder weiße Leinwand. Ein dreidimensionales Ding ist von Beginn an eine Behauptung, jetzt male ich darauf. Dazu kommt die Langsamkeit der Vorgänge ins Spiel, mit Lineal, Pinsel und Ölfarbe, eine mönchische Arbeit – es gibt Monotonie, Übung und Wiederholung wie im Rosenkranz. Wenn ich mich auf diesen Prozess einlasse, komme ich in eine Art Flow, und wenn ich nach dem Anfangen noch entfernt vom Ende bin, entsteht ein wunderbarer innerer Zustand: weder fließt die Zeit, noch steht sie. Es sind ein paar Stunden jenseits des ganzen Bezugssystems, das ist sehr besonders. „Befriedigend“ wäre ein billiges Wort dafür. Es dauert viele Stunden so eine Arbeit herzustellen – ich habe Hunderte davon gemacht.

Danach kommt eine zweite Phase, nämlich das Nebeneinander-Stellen von zwei verschiedenen Dingen, die sich gleichen oder unterscheiden. Dieses Vergleichen ist eine intensive Phase des Sehens. Ich habe oft gedacht, das Sehen ist ein ständiges Vergleichen, auch mit zurückliegenden Bildern. Anschauen, wie zwei Dinge gegenseitig auf sich zeigen. Das Eine zeigt, wie das Andere ist, und wenn es sehr verschieden ist, dann umso deutlicher.

Diese Arbeit, die auf einer Lochplatte entsteht, ist das jetzt für dich ein Bild, oder ist es ein Objekt? Ist es eine Planzeichnung von etwas, nur ein Ausschnitt von einem größeren „Gewebe“, oder hat es seine eigene Identität?

Es ist in erster Linie ein Objekt, und es vermittelt ein Bild. Ich mache mir ein Bild von dem Objekt. Hier zum

Beispiel habe ich zuerst das Bleistiftgitter gezeichnet, dann die Farben aufgetragen, dann wieder abgeschliffen und dann gewachst, sodass es wie ein Fußboden wird, auf dem schon sehr lange gegangen worden ist. Die Farbe ist nicht mehr auf dem Bild, sie ist im Objekt. Durch das Schleifen werden Teile vom Untergrund wieder sichtbar, und durch das Wachs wird diese Verbindung versiegelt und ist beides, sowohl ein Bild als auch ein Boden.

Es ist ja immer wieder ein Spiel mit Kippfiguren und flächigen Mustern, das beim Betrachten unerwartete Wirkungen zeigt. Wie ist es mit der Farbwahl. Ist das bis ins Detail kalkuliert?

Nein, eher ein gelungenes Ergebnis der Annäherung oder von Noch-nicht-Können. Ich habe irgendwie angefangen und viele von den Feldern mehrfach übermalt, wenn es nichts gebracht hat. Und dann ist es so geworden. Also hier diese Formen, die kommen für mich extrem nach vorne, während das Grau dahinter völlig flach bleibt, dieser Teil hier und der hier kippt, der Effekt ändert sich ständig.

Diese Zeichnung ist angelegt wie ein klassischer Boden, aber dann kommt ein Übergang ins Spiel, und es wird daraus eine Art Haus, und das hier fällt um, wie in einer Spielzeugkiste, die dreidimensionale Illusion löst sich plötzlich aus dem Muster heraus. Dass die Muster angeschnitten sind, weil die Fluchten nicht parallel zum Rand verlaufen, ist bei den meisten frühen Bildern so, ich wollte es wie einen Ausschnitt sehen.

Wenn ich mich an meine Ministranten-Zeit erinnere, in der man stundenlang stehen musste, immer den Boden vor sich und die Langeweile, dann träumte man; ich

habe in Gedanken mit dem Muster gebaut und mir die Dreidimensionalität reingezogen wie einen Trip.

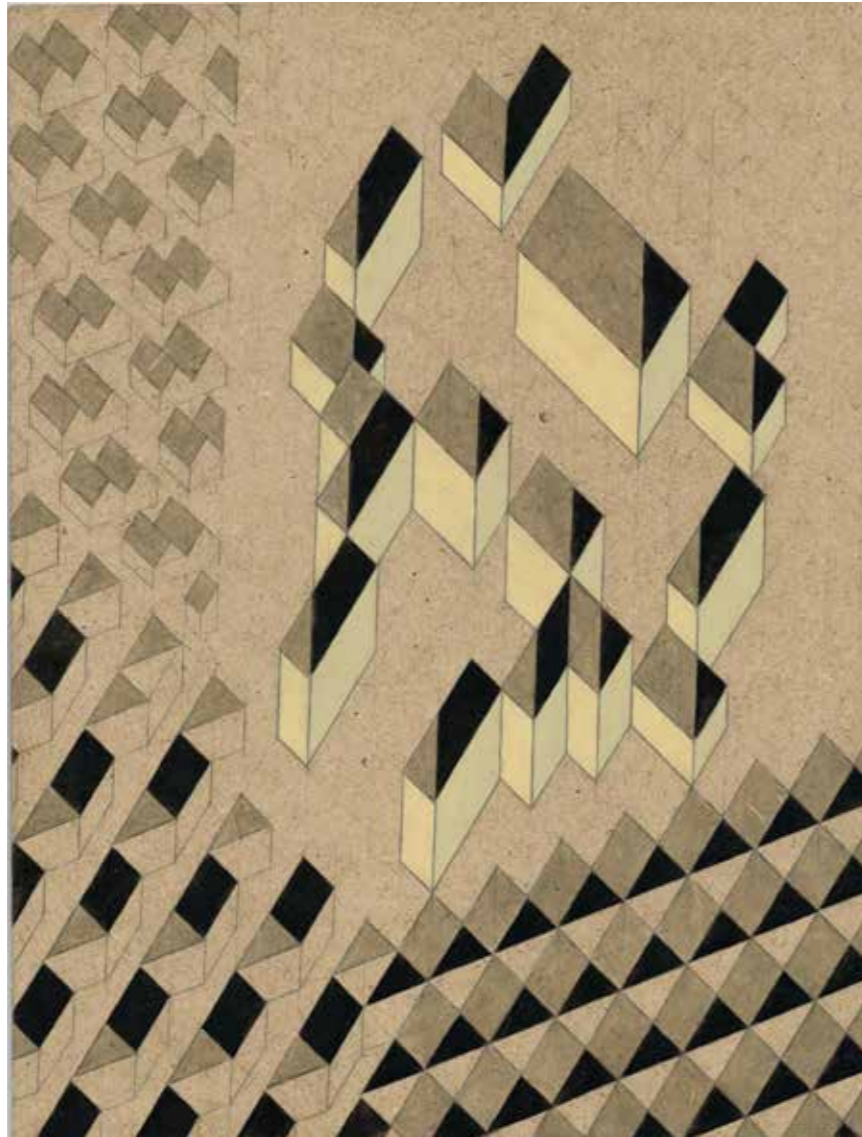
Wie ist das eigentlich technisch gemacht, mit welchen Farben arbeitest du?

Bleistift und Ölfarbe zum Beispiel. Aber du siehst schon, es gibt durchaus verschiedene Methoden. Der Umriss dieser Gebäudeformen hier ist immer gleich, nur mit der Pinselstruktur habe ich innerhalb dieses Umrisses jeweils die Gebäude nochmal modifiziert, Außen- und Innenansicht vertauscht, und alles ist aus einem regelmäßigen Muster entstanden. Im Prinzip liegt bei diesen Bildern das gleiche diagonale Muster zu Grunde. Die äußere Dimension der Segmente ist jeweils gleich, die Innenformen sind unterschiedlich interpretiert. Oder sind bei diesem anderen Beispiel architektonisch umgebaut, die gleichen Umrisse wirken durch variierte Innenaufteilungen dadurch größer oder kleiner, quasi differenziert mit Aus- und Anbauten die gar nicht realisierbar wären.

Für die Ausstellung in „hell“ hast du zum Beispiel diese „Originale“ in Blow Ups umgewandelt. Damit ist ja das ganze handwerklich Gemachte eliminiert. Erzähl doch mal, was für dich bei der digitalen Umsetzung passiert.

Der Ausgangspunkt ist die bestehende Raumsituation, ich musste meine Arbeit auf einen bestimmten Ort und seine Verkehrs-Bedingungen beziehen. Die digitale Umsetzung des Wandbildes bedeutet, dass aus dem Urmaterial eine ganz neue Arbeit für diese Ausstellung entsteht. Sie wird fotografiert, vergrößert und verändert sich in jeder Hinsicht. Die 21 kleinen





Platten, die ich gemalt habe, sind dabei das Werkzeug für eine zweite Version, um eine Wand herzustellen.

Also diese Wand ist für dich ein eigenständiges Werk?

Ja, das ist eine Arbeit für sich. So wie zum Beispiel beim „Sampler“ aus verschiedenen Bildern ein eigenständiges Buch-Objekt entstanden ist. Umsetzung bedeutet hier, aus einem existierenden Ergebnis etwas Anderes, Neues zu machen, das kommt in der plastischen Arbeit dauernd vor. Wenn ein Bild horizontal in einen kleinen Bau integriert wird, wird es vom Bild zum Boden. Und beides bleibt.

Welche Rolle spielen Fundstücke?

Fundstücke spielen eine große Rolle.

Gibst du dich zufrieden, wenn du ein Fundstück findest, kann es so bleiben, oder ist damit alles möglich?

Hier sind zwei Fundstücke verarbeitet. Den Unterschenkel habe ich modelliert und mit dem gefundenen Schuh verbunden. Der Silberbecher wurde kombiniert mit einem gefundenen Stein, der Rest ist Finto Legno. Also ein echter Stein mit Löchern, der Rest ist gemacht. Bei Fundstücken kommt die Phantasie in Gang; wenn ich immer dasselbe variere, werde ich zum Fachidioten und trete auf der Stelle. Ein Fremdstück muss dazwischen kommen. Ich kann nicht sagen warum, aber irgendwann ist die Lust da, so etwas zu machen, und dann gehört es einfach dazu. Bei Stein und Becher dachte ich an Böcklins „Toteninsel“, davon habe ich einige Varianten gesehen. Bei dem Bein war es die Erinnerung an Votivgaben, ein quasi-anonymes Votiv-Objekt. Ich habe nicht so viele figürliche Sachen gemacht, ein paar Menschenköpfe und Tierköpfe und den Votiv-Unterschenkel.

Lass' mich mal kurz eingehen auf diese Votivsachen, weil mich das interessiert. Ich hatte mir nämlich noch das Stichwort Volkskunst aufgeschrieben wegen deiner Herkunft aus dem Schwarzwald.

Nee, im Schwarzwald gab's für mich nicht viel. Ich lebte dort in einer ziemlich kulturfreien Natur. Inspirierend waren die Bücher mit alter Kunst und der Zeichenlehrer. Die ortsbezogene Volkskunst bestand aus Kuckucksuhren und Hexenmasken, aber schon während ich noch Schüler war, kamen die Plastikkuckucksuhren in Spritzgusstechnik dort an.

Gut, Volkskunst ist sicher ein schwieriger Begriff, aber vielleicht dann positiv besetzt, wenn man an ästhetische Objekte denkt, die als anonyme Produkte jenseits der „offiziellen“ Kategorien und Maßstäbe von Kunst entstehen. Ich liebe ja zum Beispiel diese Sammlungen von Votivbildern, etwa im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die ja dann auch auf die Avantgarde wieder zurückgewirkt haben.

Ich denke, das sind Leute, die sich herausgefordert fühlen in einer besonderen Situation, von was auch immer. Mich interessiert Individualität grundsätzlich. Die individuelle Leistung, jenseits der Professionalität etwas zu machen, so wie es eben geht, finde ich bewundernswert. Und es ist nicht die Masse, die etwas Eigenes produziert, eher sind es die guten Spinner.

Du meinst so wie Art Brut oder diese Künstler aus der Prinzhorn-Sammlung?

Die sowieso, die sind gigantisch. Es ist einfach aufregend, solche authentischen Dinge zu sehen.

Was ich noch einmal aufgreifen will, ist die Sache mit den Hütten. Ich glaube, dass es bei den Architekten heute ein großes Interesse an der Hütte als Modell gibt. Die „Urhütte“, die ja auf Theorien von Vitruv zurückgeht, spielt ja sowieso in der ganzen Architekturtheorie der Moderne immer wieder eine Rolle. Aber es gibt zum Beispiel auch ein ernsthaftes Interesse an den Slums und Favelas, wo die Leute mit dem bauen, was sie gerade haben. Das kreist um Dinge, über die wir gesprochen haben, also den Dilettantismus und das Arbeiten mit Fundstücken.

Ja, diese Orte sind extrem innovativ. Die Slums sind geprägt durch Materialien, die verfügbar sind, die man finden kann, beherrscht von Politik und Klima, ob trocken, nass, heiß oder kalt; Erfindungen die das Geniale und Banale verknüpfen aus ökonomischen Gründen usw., das ist so verdichtet und komplex, ist doch wahn-sinnig.

Und dass es wuchert und aus sich heraus wächst und weitergestaltet wird, aber auch, dass es wieder zusammenfallen kann. Das Gebaute ist nicht für die Dauer gemacht, nicht mal für die nächsten zehn Jahre, es kann auch wieder verschwinden und zu Müll werden. Natürlich steckt in all dem auch eine Krisensymptomatik, das finde ich wichtig.

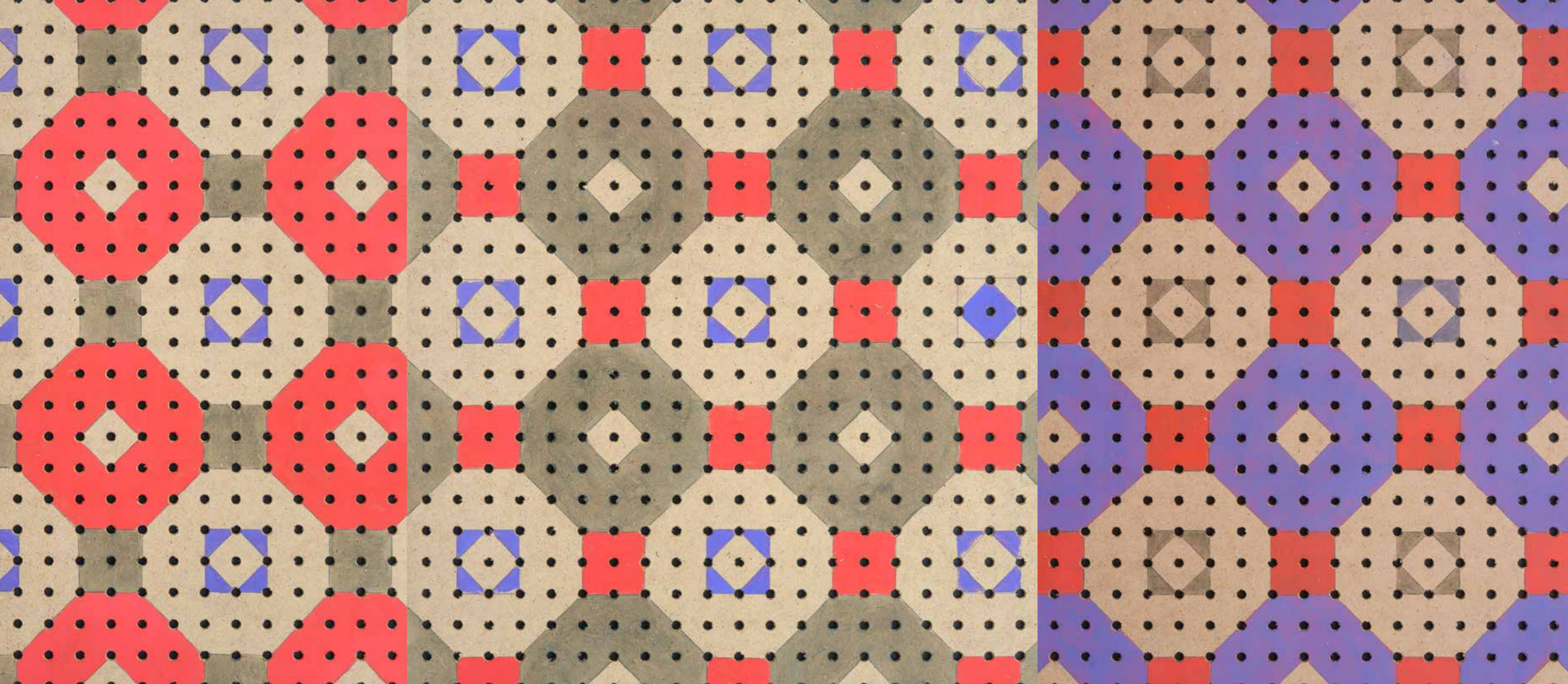
Bei den Schuppen hinter den Häusern am Bahndamm wird die Krise verwandelt. Da geht es darum, eine eigene Welt zu bauen, das Leben zu organisieren, die Umgebung zu individualisieren. Da geht es um viele Themen, auch geprägt von unterschiedlichsten Bedingungen, zum Beispiel vom Platz, wo man Salat pflanzen

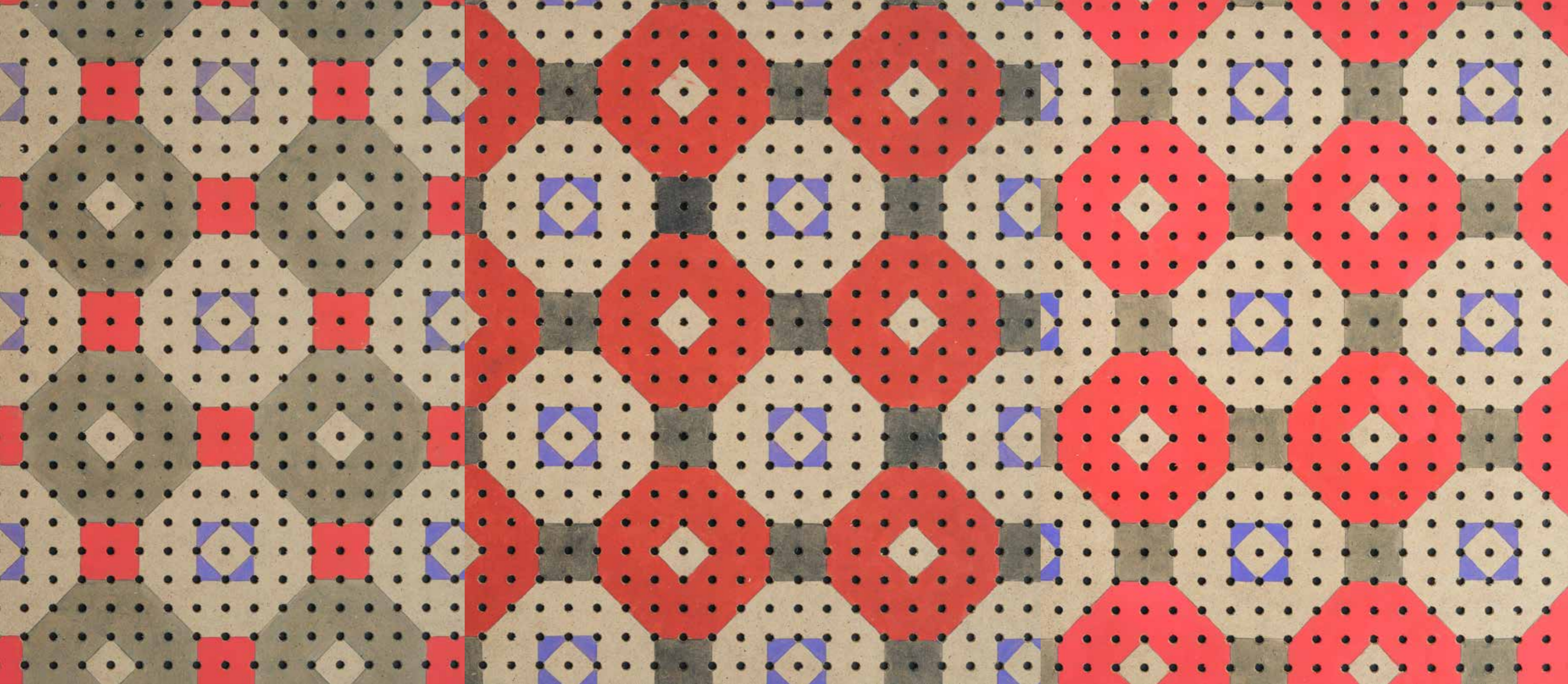
kann, bis zur Gartenhütte oder zum Gartenofen. Viele Menschen wollen etwas bauen, das ist ein Kulturgut.

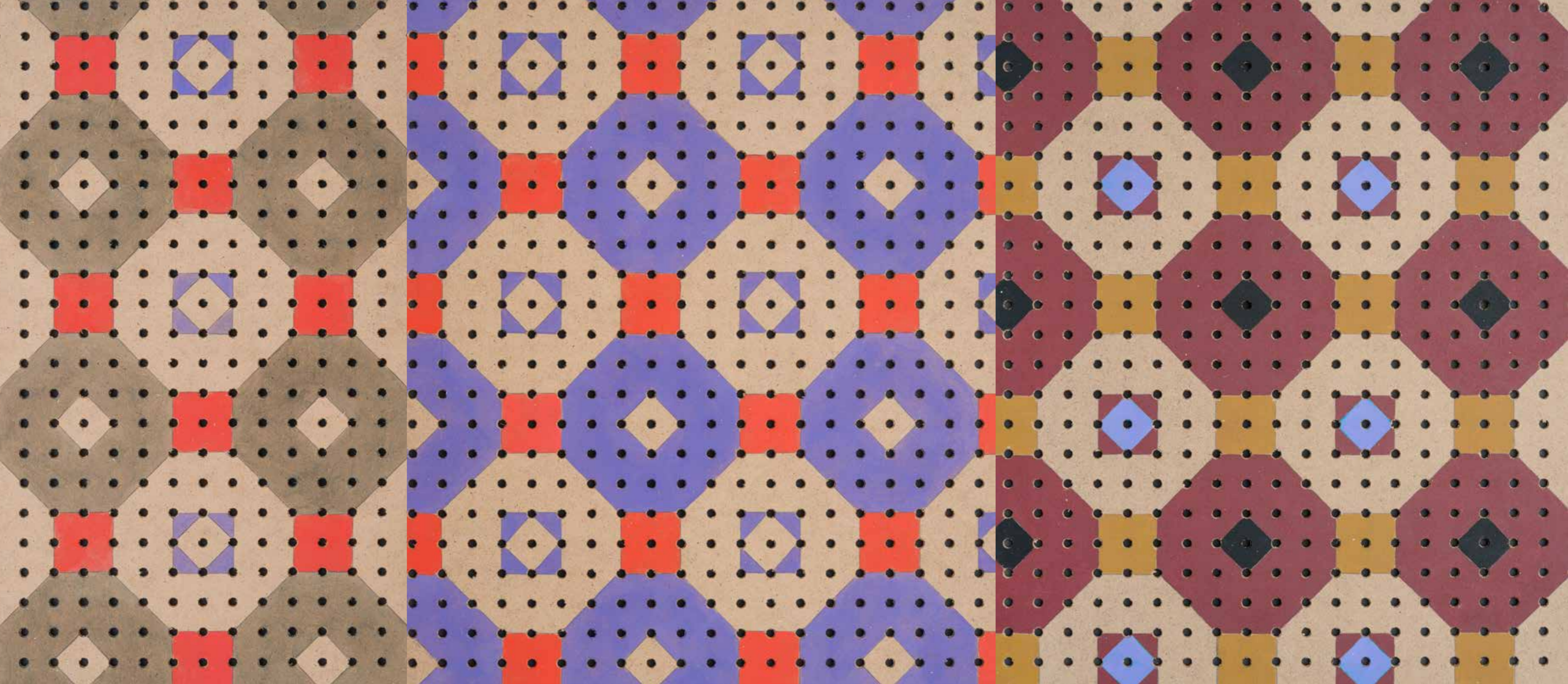
Wie würdest du dein Verhältnis zur aktuellen Kunst und ihrer Attitüde des Contemporary beschreiben?

Das interaktive Theater beschäftigt mich eher weniger, mich interessieren auch Dinge, die eine Person gemacht hat ...





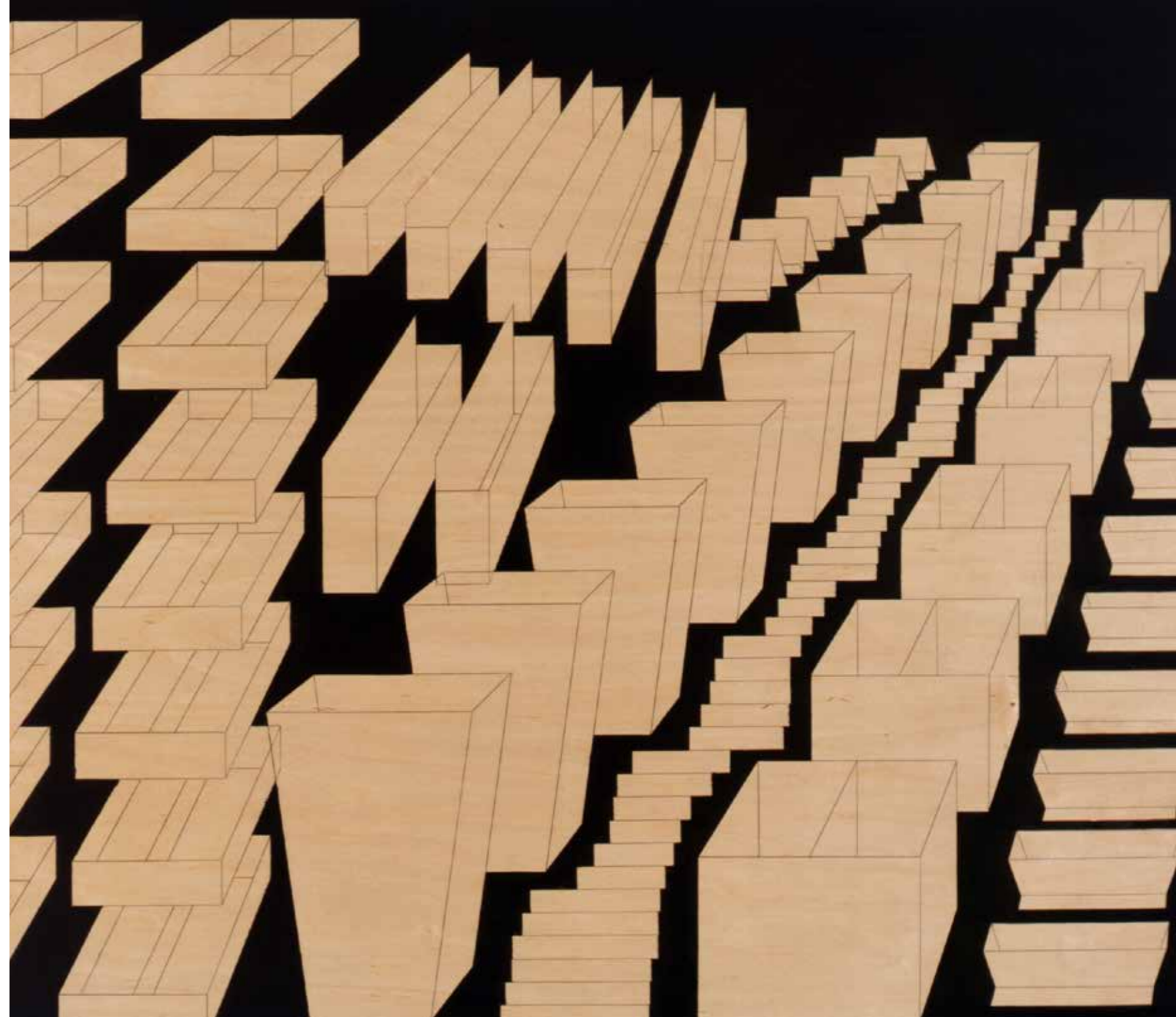






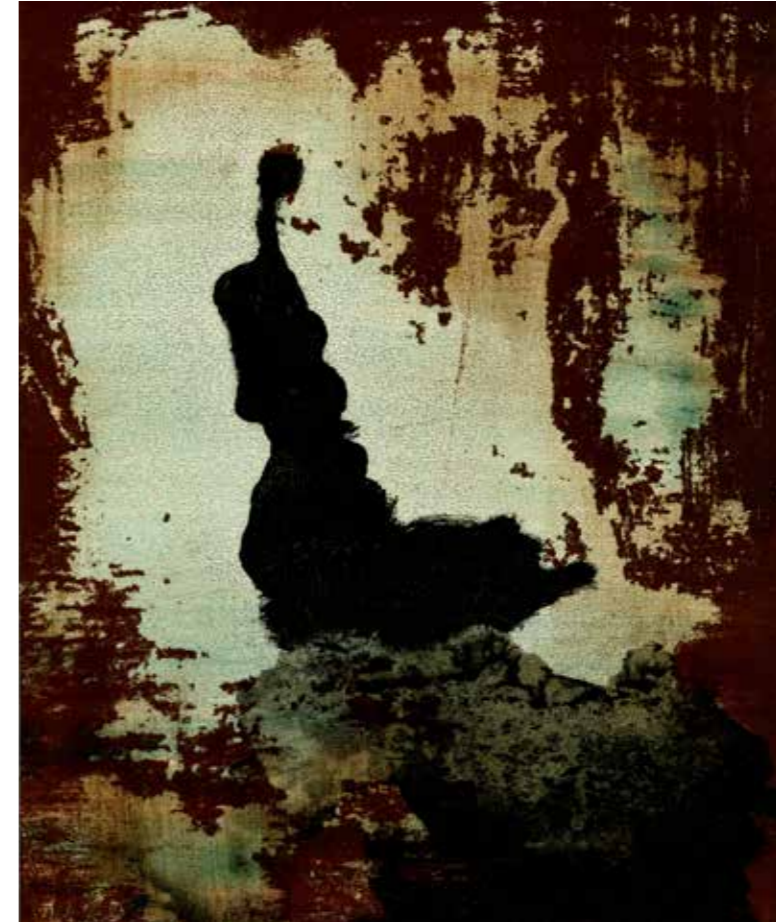


Auch eine Herde, die ihre Tiere  
im Lauf der Zeit austauscht,  
wäre demnach nicht mehr (als)  
unter Umständen dieselbe: zwei  
zeitgleich existierende Dinge ein  
und derselben Sache?

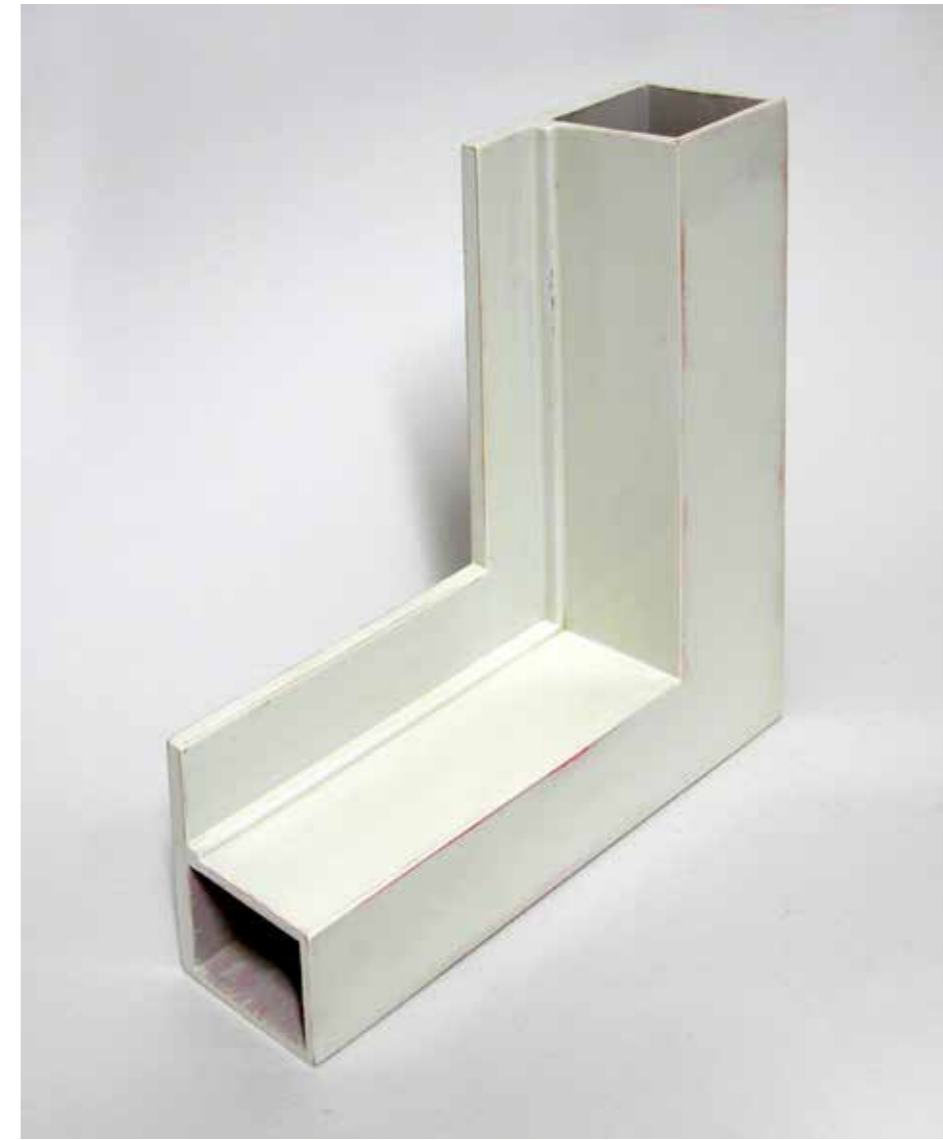
























3	Behausung, Island Fundstück 10 x 12,5 cm	20	Ferne 25, (als Höhle) 2017 L 33,3 cm Papier, Finto Legno, Beton, Wachs	48	Oswald Egger <i>Euer Lenz</i> , Suhrkamp, 2013	59	Eckstück, 2005 28,5 x 22,2 x 7,2 cm Holz, Pigment, Lack
8	Oswald Egger <i>Euer Lenz</i> , Suhrkamp, 2013	21	Memoire, 2012 H 55 cm Holz, Finto Legno, Acryl, Beize	49	Größere Perspektivische Aufstellung, 1998 75 x 105 cm Birkensperrholz, Bleistift, Beize Privatsammlung	60	Höhle 16, 2013 29 x 26 x 21,3 cm Holz, Finto Legno, Beize
9	Baum/Haus Bronze, Kupfersulfat, Eisen verzinkt H 36,3 cm	22	Methode 32, 2014, Innenansicht Lindenholz, Wachs 46,3 x 24,7 x 34,9 cm	50	Höhle 11, 2013 H 48 cm Finto Legno, Kupfer	61	Berggestell 2, 2006 H 38,7 cm Messing, Silberlot, Schwefelleber
11	Methode 29, 2014 Lindenholz, Beize, Wachs 50,5 x 4 4,4 x 26,3 cm	27	Berggestell 3 Holz, Draht, Gaze, Acryl 27,3 x 19,3 x 12 cm Sammlung Ina Scheffler	51	Rote Sänfte, 1992 H 205 cm Holz. Lack, Eisen	62	Malerei. Bild 066, 2014 25 x 19,5 x 0,3 cm mixed Media auf Mdf
12	Höhle 24, 2013 Lindenholz 31 x 25 x 12,3 cm	28	Andrea Mantegna, Le Calvaire, 1459 Ansichtskarte, Detail	52	Höhle 26, 2016 Finto Legno, Kupfer, Papier, Beize, Wachs H 33,8 cm	63	Höhle 23, 2012 22,1 x 19,9 x 15,2 cm Buche, Linde, Fichte,
13	Haus mit Anbau, 1992 Eisen, verzinkt 20,2 x 35,2 x 22,7 cm	31	Stadt G 038, 2016 Ölfarbe auf Mdf 33 x 25 cm	53	Höhle 06, Zoo, 2013 Holz, PE, Ölfarbe H 30,6 cm	64	Belgien 1, 2017 74,5 x 35,1 x 49,5 Fichte, Buche, Birke, Mdf, Ölfarbe, Gesso, Pigment
14	Lager, 2016	32	Ecke 2, 2014 verschied. Holzarten, Beize 43,5 x 38,2 x 19,8 cm Privatsammlung	54	Höhle 21, 2014, Innenansicht Finto Legno, Prestolith, Gesso 28,5 x 18,1 x 38 cm	65	Polyeder 03, 2011 H 20,5 cm, Unikat Bronze
15	Höhle 20, 2015 PE, Finto Legno, Eisen, Ölfarbe, Beize 34,5 x 26,5 x 25 cm	35	Theater 2, 2015 mit Boden 084 Lindenholz, Gesso, Ölfarbe auf Mdf 36,6 x 22,2 x 35,6 cm	55	Malerei, Bild 037, 2014 25 x 19,5 x 0,3 cm mixed Media auf Mdf	66	Baracke 7, 2012 22,7 x 25,1 x 13 cm Titanzink, Kupfersulfat
16	Ferne 24 (halber Berg), 2017 Papier, Finto Legno, Mdf, 38 x 30,5 x 14,2	36	Stadt G 022, 2015 Ölfarbe auf Mdf 33 x 25 cm	56	Sagra, Yamaguchi, 1990 Betonguss 53,3 x 60 x 60 cm Sammlung Andersch	67	Container 1, 1991 65 x 66 x 48,5 cm Titanzink
17	Architektur Stecksytem, 2017 h 46 cm, variabel 51 Röhren, 74 Traversen, 20 Ständer Kupfer, Messing, Silberlot, 50 Cent Münzen	39	Atelier, 2017	57	Methode 42, 2016 27,1 x 20,8 x 23,1 cm Finto Legno, Ölfarbe Atelieraufnahme	68	Haus auf Schienen, 1992 3 Teile, 24,3 x 50 x 39,5 Kupfer, genietet Sammlung Kaiser Wilhelm Museum Krefeld
18	Methode 36, 2014 34 x 16,5 x 11,8 cm Lindenholz, Beize, Wachs Privatsammlung	40ff	Musterwand, 2017 Ölfarbe auf Mdf Lochplatten, 6 von 21 Teilen à 38 x 30,5 cm	58	Höhle 02, 2012 H 29,4 cm Prestolith, Pigment	69	Methode 19, 2013 H 52 cm Lindenholz, Finto Legno Sammlung outback stiftung
19	Methode 35, 2014 36,2 x 16,6 x 11,8 cm Lindenholz, Beize, Wachs Privatsammlung	46	Installation <i>hell</i> Uni Siegen, 2017 Foto Martin Schäpers				

Michel Sauer

1949	Titisee-Neustadt / Schwarzwald Kunstakademie Karlsruhe
1972	Kunstpreis Junger Westen, Recklinghausen
1976	Förderpreis des Landes NRW
1977	Förderpreis der Stadt Düsseldorf
1980	Villa Massimo Stipendium Rom
1984	Kunstfonds Arbeitsstipendium, Bonn
1992	Gastlehrauftrag Heriott Watt University, Edinburgh
1993	Gastlehrauftrag Heriott Watt University, Edinburgh
1994	Gastlehrauftrag Heriott Watt University, Edinburgh
1994	Villa Romana Preis, Florenz
1994-2014	Professur an der Universität Siegen

#### Einzelausstellungen

2016	Galerie De Zaal, Delft, NL	1989	Kulturforum Alte Post, Neuss (K)
2015	„SAMPLER“, Antiquariat Querido, Düsseldorf	1988	Kunstverein Düsseldorf (K)
2014	„Sänfte“, Vitrine im Malkasten, Düsseldorf		Overbeck Gesellschaft, Lübeck (K)
2012	„Depot“, KW Mobil, Kunstmuseen Krefeld		Städtische Galerie, Ravensburg
	„Humpback Ties“, Galerie de Zaal, Delft	1987	Kunsthalle Kiel (K)
2011	annex14, Raum für aktuelle Kunst, Bern, (mit Vaclav Pozarek)		Galerie E. u. O. Friedrich, Bern
	„Regaltheorie“, Galerie de Zaal, Delft, NL, (mit Judith Samen)	1985	Museum Abteiberg, Mönchengladbach (K)
2010	„Raum für vollendete Tatsachen“, Düsseldorf, (mit Christian Schreckenberger)		Galerie Philippe Casini, Paris (1987, 1989, 1991, 1993, 1998)
	„Tür & Bär“, annex14, Bern (mit Martina Sauter)	1984	Shimada Gallery, Yamaguchi, Japan (1987, 1990)
2008	Ehemalige Reichsabtei Aachen-Kornelimünster, (mit Dorothee Joachim)		Jack Tilton Gallery, New York
2007		1982	Galerie Philomene Magers, Bonn (1987)
		1980	Frigo, Lyon, Frankreich
2005	Hooy Kaye Museum, Brüssel		Kölnischer Kunstverein
2002	Kunsthalle Altdorf, Ettenheim		Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen
1999	Museum für Neue Kunst, Freiburg (K)		Westfälischer Kunstverein, Münster
1997	Städtische Galerie, Donaueschingen	1979	Corps de Garde, Groningen, Niederlande
1996	Sprengel Museum, Hannover (K)	1978	Kunsthalle Düsseldorf
1994	Städtische Galerie Lüdenscheid (K)	1977	Kunsthalle Kiel (K)
	Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf	1976	Museum Haus Lange, Krefeld (K)
	Neuer Aachener Kunstverein (K)	1974	Galerie Schmela, Düsseldorf (1975, 1982, 1986, 1988, 1990)
1991	galerie de Zaal, Delft, Niederlande (1992, 1995, 1989, 2001, 2003, 2006)	1972	Badischer Kunstverein, Karlsruhe
1990	Galerie Elke Dröschner, Hamburg (1993, 2002)		
	Galerie Elba Benitez, Madrid		

Ausstellungsbeteiligungen

2017	Museum DKM, Duisburg, Ernst Hermanns und sechs Preisträger aus siebzig Jahren. 70 Jahre Junger Westen, 25. März bis 24. September 2017 „Shadows of Others“, mit Anu Vahtra, Christian Vetter, Koehle/Vermot, annex14, CH	2009	„Da Capo a Genova“, Internationales Künstlergremium, Palazzo Ducale, Genua, Italien „Practice, Practice, Practice“, Lora Reynolds Gallery, Austin, Texas, USA	„Bildhauersymposion 3“, Kloster Weingarten, Weingarten „Zeitkunst“, Sammlung Feelisch, Städt. Galerie, Remscheid „Een Verzameling - verstilde momenten“, Caldic Collectie, Rotterdam, Niederlande	1983	„Im Mittelpunkt Kunst“, Westfälischer Kunstverein, Münster „Dark Rooms“, Artists Space, New York, USA „Andata/Ritorno“, Galerie Andata/Ritorno, Genf, Schweiz „Studiengäste der Villa Massimo 1978/82“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe	
2016	„Das Abenteuer unserer Sammlung I“, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld Museum für Neue Kunst Freiburg, „FREUNDSCHAFTS SPIEL - Istanbul : Freiburg“ schauraum multipleart, Zürich „Joachim Bandau und seine Freunde“: Michel Sauer, Alf Schuler, müller-emil	2008 2007	„2“, Galerie de Zaal, Delft, Niederlande „Kunst in der Fabrik“, HerkulesGroup, WaldrichSiegen, Burbach „Fotokunst aus 60 Jahren - Kunst aus NRW unterwegs“, Museum der Stadt Ratingen	„Une Constellation“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf „Multiples II“, Galerie Ulrike Zumtobel, Wien „Démesures - miniature works“, transmission gallery, Glasgow, Schottland	1982	„Meeting in Belgrade“, SKC Galerija, Belgrad, Jugoslawien „Drawings and Books“, Franklin Furnace, New York, USA „Medium Photographie“, Kunsthalle zu Kiel, Kiel „Fotografie in Deutschland“, Kunsthalle Köln, Köln „Künstler verwenden Fotografie heute“, Inst. für Auslandsbeziehungen, Stuttgart	
2015	„Best Friends“, KM 570, Kunstverein Mittelrhein e.V., Koblenz „Strumenti“, Q18 Köln, Köln, mit Kagitomi Taka und Christian Schreckenberger	2003	„Ditractions“, Les 20 ans du Frac Ile de France: Interférences, Musee de Montmartre „Tierausstellung“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf „Zur Kunst am Bau“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf	1991 1990	„10 Jahre Kunstfonds“, Bonner Kunstverein, Bonn „Zeichnung“, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bern, Schweiz „Buchstäblich“, Von der Heydt-Museum, Wuppertal „Kunst im öffentlichen Raum“, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt	1981	„Jahresausstellung“, Villa Massimo, Rom, Italien „Mixage, Rotterdam“, Niederlande „3 ieme Symposion“, E.L.A.C., Lyon, Frankreich „De la Photographie“, Goethe Institut, Paris, Frankreich „Was sind Sie denn von Beruf“, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf
2014	„Lens-based Sculpture“, Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Akademie der Künste, Berlin „Lens-based Sculpture“, Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein „abstracts-two“, Galerie de Zaal, Delft, Niederlande „Was Modelle können“, Museum für Gegenwartskunst, Siegen „Allrad“, Galerie Reinard, Lützellinden/Giessen, mit Tim Cullmann, Martin Dicke, Lorenz Reinard	2002 2001 2000	„8. Internationale Triennale der Kleinplastik“, Fellbach „Acht Zeichner“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf „Lügen und andere Wahrheiten“, Galerie Claudia Böer „Totale“, Das Jahrhundert im Blick der Sammlung, Museum für Neue Kunst, Freiburg „Tonspur“, Museum für Neue Kunst, Freiburg „Paarbilder-Bildpaare“, Kulturforum Alte Post, Neuss „3 Ansichten“, mit Gärtner, Schwiete, Galerie da entlang, Dortmund „Magie der Zahl“, Staatsgalerie Stuttgart „Bildhaft“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf	1989 1979	„Dutch Artline“, Zwolle-Emmen, Niederlande „Aspekte Deutscher Zeichnung“, Goethe Institut, Rotterdam, Niederlande „Niemandland“, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen „Inside - Outside“, Goethe Institut, Lagos, Nigeria „4. Internationale Triennale der Kleinplastik“, Fellbach „ŒUVRES RECENTES“, Galerie Philippe Casini, Paris, Frankreich	1980	„ars viva 79/80: Medium Photographie“, Museum für das Fürstentum Lüneburg „Agfa Gevaert Fotorama“, Leverkusen, Kunsthalle Nürnberg „Zomermanifestatie“, Corps de Garde, Groningen, Niederlande
2013	„West-Östlicher Divan“ - Schenkungen von Wolfgang Wittrock Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek im Kulturforum „Bestbooks - 8 Positionen zum Künstlerbuch“, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek im Kulturforum „Belichtet“, Museum für Gegenwartskunst, Siegen „abstracts-one“, Galerie de Zaal, Delft, Niederlande	1997	„Contemporaneo“, Pinacoteca Civica die Fabriano „Bruno Molajoli“, Fabriano „Dialoglar“, Kemal Atatürk Kulturzentrum, Istanbul „Werken in wisselende Samenstellung“, Galerie de Zaal, Delft „Dialog“, Kunstpalast, Düsseldorf „Nachtstücke“, Kulturforum Alte Post, Neuss „Forma Urbis“, XXIII Biennale di Gubbio, Gubbio „Zeichnungen 3“, Galerie Klaus Fischer, Berlin	1987 1986	„Teken en“, de Zaak, Groningen, Niederlande „Synopsis“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf „Personal Structures“, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln, Köln „Material für Poesie“, Von der Heydt-Museum, Wuppertal „Ikarus“, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin „50. Ausstellung“, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bern, Schweiz Gatodo Gallery, Tokyo, Japan „Particulars“, Baskerville & Watson Gallery, New York, USA	1977 1973	„Über Fotografie“, Westfälischer Kunstverein, Münster „Poesie mit Material“, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Schloß Oberhausen
2012	„Bestbooks - 8 Positionen zum Künstlerbuch“, Museumsbibliothek Museum Ludwig, Köln	1995	„Concrete Visions“, Anarat Higutyun Monastery, Istanbul „Bandau, Sauer, Ullmann“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf	1985	„Eine Ausstellung“, Galerie Jutta Vondran, Düsseldorf „Abstract Drawings and Sculptures“, Shimada Gallery, Yamaguchi, Japan		
2011	„Kunstmeile Wangen 4“, Galerie in der Badstube, Wangen	1994	„Sculptures 94“, Galerie de Zaal, Delft, Niederlande „Salone“, Villa Romana, Florenz, Italien	1984	„Kunst der Bundesrepublik Deutschland nach 1945“, Nationalgalerie Berlin, Berlin „Alles. Das poetische ABC“, Kunsthalle Bern, Bern, Schweiz		
2010	„Besuch bei Verwandten“, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Michel Sauer, Judith Samen, Thomas Bechinger „Joyce's Artistic Effects“, Tolstoy Estate, Yasnaya Polyana, Tula, Russland, curatet by Christa-Maria Lerm Hayes „Je mehr ich zeichne“, Museum für Gegenwartskunst, Siegen	1993 1992	„Peter Royen und Freunde“, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf „Editionen“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf „In a Silent Way“, Kunstkring Spijker, Hoogstraaten, Belgien				



Oswald Egger, \*1963 in Südtirol, lebt auf der Raketenstation Hombroich; Professor für Sprache und Gestalt an der Muthesius Kunsthochschule Kiel.

Zuletzt erschienen: Die ganze Zeit (Suhrkamp, 2010), Euer Lenz (Suhrkamp, 2013), Harlekinsmäntel & andere Bewandtnisse (Matthes & Seitz 2017), Val di Non (Suhrkamp 2017)

Andreas Zeising, Dr. phil. habil. \*1968, Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Siegen. Promotion zur Geschichte der Kunstkritik im Umfeld der Berliner Sezession.

Anschließend Museumsvolontariat in Düsseldorf. Hochschullehre in Wuppertal, Düsseldorf, Dortmund, Bremen. Habilitation zum Thema Kunstvermittlung im frühen Rundfunk.

Reihe *hell*  
Band 3

Universität Siegen  
PB/A120/3  
Paul Bonatz Str. 9-11  
57076 Siegen

Ausstellung:  
18.05.2017 - 31.07.2017  
Vernissage: 17.05.2017

Verantwortlich:  
Götz Stöckmann (Hg.)  
Marcus Heider  
Martin Schäpers

Team Ausstellung:  
Esra Dumanoglu  
Philipp Günkel  
Luisa Schmidt

Layout:  
Michel Sauer  
Martin Schäpers

Fotos:  
Margit Bauer  
Volker Döhne  
Martin Schäpers

Lyrik:  
Oswald Egger

Druck:  
Uniprint Siegen  
Digitalprint

Verlag:  
universi  
Universitätsverlag Siegen  
2017

ISBN: 978-3-936533-98-9



Michel Sauers Kunst entspricht natürlich *seinem* Sehen. Er sagt: Sehen ist Vergleichen. Seine Skulpturen sind vergleichbar in Größe, handhabbar, selten schwer. Die Maßstäbe entsprechen ihrer eigenen Wirklichkeit. Sie werden tatsächlich malerisch anschaulich. Sie weisen auf Dinge des größeren Ganzen: Technik, Häuser, Natur, Berge, Köpfe. Und es gibt Montagen und vorbildlose Erfindungen. Michel Sauer lagert seine Arbeiten dicht in den großen Vitrinen seines Ateliers; in Ausstellungen ausgewählt, meist auf Regalen. Was für eine Sammlung! Dieses lebendige Durcheinander ist eine Groß-Plastik, vielgestaltig, feingeistig, sinnlich schön. Jetzt treten Einzelheiten und Typologien vor, Frontalität, Seitliches, Hinten und Vorne; Öffnungen, Innen, Außen. Ach so: Berge mit Türen. Sehen ist Vergleichen.