Über das Betrachten der Plastiken Alberto Giacomettis

Autor(en): **Keller, Heinz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 4: **Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-87049

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Heinz Keller

Über das Betrachten der Plastiken Alberto Giacomettis

1

Eine Formgeschichte der neueren Plastik könnte ganz anhand des Standortes geschrieben werden, den das einzelne Werk seinem Betrachter zuweist; sie wäre zugleich eine Geschichte der Einstellung jeder Generation zur Welt. Der naive Positivismus des späteren 19. Jahrhunderts etwa charakterisiert sich vollkommen durch die Tatsache, daß eine naturalistische Plastik sich darüber ausschweigt, auf welche Weise sie angegangen sein will. Sie kann wie ein Naturgegenstand günstigere und ungünstigere Ansichten haben, vielleicht sogar eine Hauptansicht; aber ihre Existenz wird als eine unbezweifelbare materielle Tatsache behandelt, die von allen Seiten her erfaßt werden kann.

Es ist bezeichnend, daß im deutschen Sprachgebiet ein Zeitgenosse Cézannes, der Bildhauer Adolf von Hildebrand, auf die Bedeutung der räumlichen Beziehung zwischen Plastik und Betrachter aufmerksam wurde. In seiner Schrift über das «Problem der Form in der bildenden Kunst» (1893) entwickelte er die Gestaltgesetze der Bildhauerei von den Aufnahmemöglichkeiten des Beschauers her. In Wölfflins Zusammenfassung: «Für Hildebrand spitzt sich das Problem zu der speziellen Frage an den Plastiker zu, wie es möglich sei, dem Kubischen, das uns zu einem beständigen Wechsel des Standpunktes, zu einem tastenden Herumgehen um die Figur nötige und darum im rohen Naturzustand etwas Beunruhigendes habe, dieses Beunruhigende zu nehmen, und er findet die Lösung in dem Begriff der Reliefauffassung, wo der gesamte Inhalt der dreidimensionalen Form in eine zweidimensionale Bildschicht gesammelt wird, die dann aber doch nicht flach wirken soll, sondern – und hier ist der springende Punkt – so behandelt sein muß, daß alle Tiefenverhältnisse ebenfalls vom ruhenden Auge, das heißt aus dem reinen Flächenbild, abgelesen werden können.» In Hildebrands ganzem Büchlein wird deutlich, wie sehr seine Theorien von der Bildhauerei der griechischen Antike und der Renaissance ausgehen und sich zugleich auf sein eigenes Schaffen beziehen.

Die Aufmerksamkeit auf das Problem ging von ihm unmittelbar zu Heinrich Wölfflin weiter, der in seinen Äußerungen über photographische Aufnahmen von Plastiken die Wichtigkeit der Hauptansicht, in der allein die volle Harmonie des Kunstwerkes sich ausspricht, auch für die Gotik betonte. Er blieb damit noch nahe an der klassischen These Hildebrands von der Frontalität. Die historische Differenzierung führte A. E. Brinckmann in seinem Bande «Barockskulptur» des «Handbuchs der Kunstwissenschaft» (1919) weiter. Er verfolgte den Wandel der rundplastischen Auffassung von der Spätrenaissance in den Barock hinein, von Benvenuto Cellini, der für die Freiplastik acht, ja vierzig Ansichten forderte, bis zum «Sabinerinnenraub» des Giovanni da Bologna (1583) und der Hermes-Psyche-Gruppe des Adriaen de Vries (um 1593), die sich von keinem Standpunkt mehr ganz erschließen, sondern den Betrachter zum kontinuierlichen Umschreiten des Kunstwerks zwingen.

Brinckmann hätte seine Analysen auch auf zeitgenössische Plastiken, etwa auf Archipenkos Figuren oder Bellings «Dreiklang» (1919), anwenden können. Wieder einmal wuchsen kunsthistorische Einsicht und aktuelles Schaffen parallel*. Die

2

* Auch die Schrift «Rodin und das plastische Problem» des Schweizer Bildhauers Carl Burckhardt (Basel 1921) stellte um diese Zeit das optische Verhältnis von Betrachter und Plastik in den Mittelpunkt der Erörterung.

1
Aristide Maillol, Die Nacht, um 1902. Kalkstein. Kunstmuseum Winterthur
Le Nuit. Pierre calcaire
The Night. Limestone

2
Alberto Giacometti, Isabella II, 1936. Bronze

3–6
Alberto Giacometti, Diego, 1960. Bronze

4
Schärfenzone: Nase und Kinn
Zone de précision: nez et menton
Focus on nose and chin

5
Schärfenzone: Augen
Zone de précision: yeux
Focus on eyes

6
Schärfenzone: Haar
Zone de précision: cheveux
Focus on hair

3

4

entscheidenden Entwicklungen hatten sich inzwischen in Frankreich abgespielt. Rodins Plastiken hatten sich gegenüber dem Standort noch weitgehend indifferent verhalten. Die Entwirrung der kompakten Komposition seiner «Bürger von Calais» (1886) zwingt einen zu vielfachen Bewegungen, denen aber kein bestimmter Ablauf vorgeschrieben ist. Maillols Haltung dagegen entspricht der klassischen von Hildebrand: seine Figuren haben eine oder vier – rechtwinklig auf einander bezogene – Hauptansichten. Aber mit der Reihe von Brancusis Fassungen der «Muse endormie» (1906–1910) entsteht das Neue, und mit seinem «Nouveau-Né» (1915) ist es vollkommen da: Nicht das gegenständliche Erfassen, sondern das künstlerische Nacherleben veranlaßt den Betrachter zum ständigen Umkreisen des Werks: in musikalischem Ablauf gleiten die Formen in einander über, öffnen und schließen, vereinigen und trennen sie sich. Es ist kein Zufall, daß zuerst Brancusi einige Plastiken auf ihrem Sockel drehbar einrichtete, ja schließlich im eigenen Atelier das «Nouveau-Né», die «Leda» und den «Poisson» auf langsam rotierenden Sockeln aufstellte. Wie gleichzeitig in München Kandinsky und Klee den zeitlichen Ablauf im Ablesen der malerischen Komposition entdeckten, so baute Brancusi um 1910 die Zeitdimension in das Aufnehmen der Plastik ein, zwei Jahrzehnte vor Calder. Wie sehr das Problem in der Luft lag, bewiesen die so durchaus andersartigen Ausformungen in den Konstruktionen Gabos und Pevsners mit ihren Ausfächerungen in den Raum, die sich im Umschreiten entfalten.

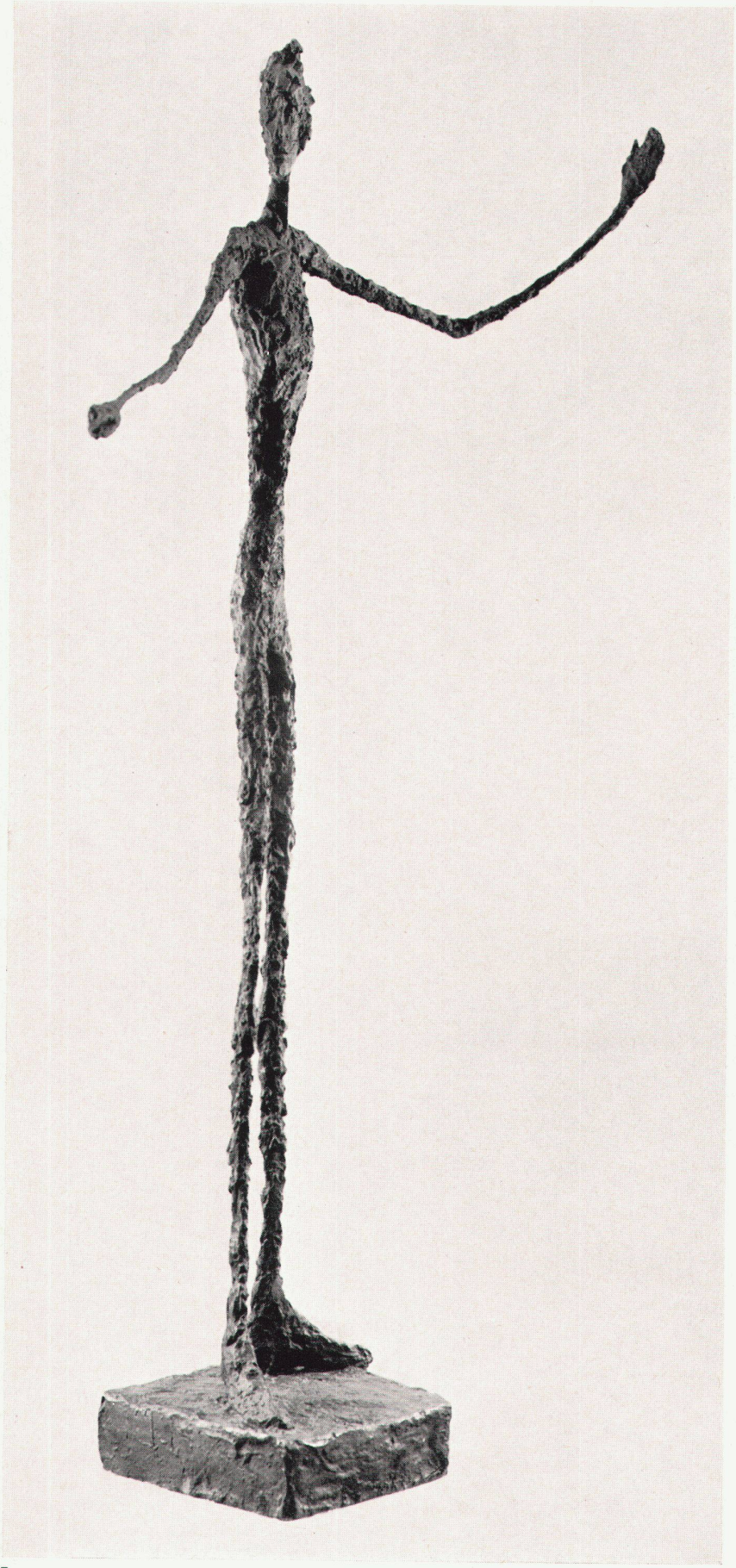
Diesen Lösungen der zehner und zwanziger Jahre gegenüber scheinen Alberto Giacomettis Plastiken wieder einen Rückgriff zu bringen, denn häufig weisen sie dem Betrachter einen eindeutigen Standort an. Der Bronze-Akt von 1932/33 verlangt die Ansicht en face und im Profil, ebenso «L'objet invisible» von

5

6

1935. Der Kopf «Isabelle II» von 1936 spricht sich am vollkommensten in der Frontalansicht aus: Vom Nasenrücken an wird der Blick abwechselnd über fliehende Pläne in die Tiefe gezogen und durch reliefhafte Formgruppen aufgehalten. Bei den schmalen Köpfen der fünfziger Jahre endlich erschließt sich das ganze Geheimnis aus der Nahansicht von vorn.

Das klingt zunächst paradox, denn dies ist die ausgesprochene Schmalseite der Plastiken. Die Profilansichten, in denen sich der Kopf auszubreiten scheint, erwiesen sich aber schnell als sekundär und relativ unergiebig. Erst im Sehakt aus der axialen Ansicht entfalten sich die Kräfte, die in den Kopf eingebettet sind. Der Betrachter, der einem der Diego-Bildnisse frontal gegenübertritt, bemerkt, wie einzelne Formkomplexe heftige Bedeutung gewinnen: es sind – nach der Tiefe gestuft – zuerst Nase und Kinn, dann der Mund, die Augenpartie, schließlich die Ohren und die dahinter sichtbar werdenden Haarbüschel. Rillen, die sie umkreisen, betonen ihre Wichtigkeit, treiben ihre Plastik heraus und halten den Blick fest, bevor er zur nächsten Tiefenschicht weiterspringt. Was dazwischen liegt, erscheint unklar, verschwindet in der rapiden Verkürzung, und erst in der nächsten Stufe findet das Auge wieder sicheren Halt. Auch hier, im stufenweisen Aufnehmen, im Hin und Zurück des Auges wirkt das Zeitelement im optischen Erleben des Kunstwerks mit, aber ohne daß der Beschauer seinen Standort veränderte. Indem er sich im Wechsel der Akkommodation des Auges seiner aktiven Beteiligung am Sehvorgang bewußt wird, erfährt er jedoch auch, daß seine beiden Augen wegen ihrer Distanz zwei durchaus verschiedene Bilder liefern. Das eine Auge erfaßt die linke, das andere die rechte Seite der Plastik. Diese beiden Sehbilder differieren so stark, daß sie im Sehzentrum nicht mehr zur Deckung und zur klaren stereometrischen Vorstellung gebracht werden können. Die Plastik wird zu einem



7

Ding, das zwar Eindrücke liefert, aber in seiner materiellen Existenz nicht sicher faßbar ist. Schon einmal, in der impressionistischen Plastik eines Medardo Rosso, hatte sich die Plastik dem zugriffigen fixierenden Blick entzogen, aber dort handelte es sich um eine Auflösung in Sich-Bewegendes, in gleitendes Spiel von Licht und Schatten, in atmosphärisches Vibrieren. Bei Giacometti führt das Verhalten des Auges vom physikalisch-optischen Phänomen weiter zu Fragen, die sich in die Problematik der Existenz und der menschlichen Erkenntniskräfte hinein öffnen: Im Sehen dieser Köpfe wird der Betrachter sich der Fragwürdigkeit seiner Sehorgane bewußt und mit Dingen konfrontiert, die seine Aufnahmefähigkeit geheimnisvoll übersteigen; er hat das Empfinden, nicht einem greifbaren Gegenstand gegenüberzustehen, sondern einem ausstrahlenden Zentrum psychischer Energien.

Dies alles hört sich wohl ausgeklügelt an, wird aber in jeder Begegnung mit den Originalen evident. Es läßt sich in der Reproduktion kaum belegen. Dem Photographenapparat ist im besten Falle der Wechsel der Akkommodation erfaßbar, die Beteiligung der Binokularität dagegen nicht. Und doch ist es Giacometti gelungen, das gleiche Erlebnis in seinen Zeichnungen und Malereien sichtbar zu machen. Auch in ihnen treten uns die Köpfe schmal und frontal entgegen; sie fesseln den Blick durch die Forminseln der Nase, des Mundes, des Kinns, der Augen und lassen um diese magnetischen Zonen einen unfaßbaren Raum kreisen. An ihnen erkennt der Beschauer, wie er den Plastiken gegenüberzutreten hat.

Daß es sich bei diesen Lösungen nicht um einen bewußten Kunstgriff, sondern um das instinktive Streben nach der Vermittlung einer Weltansicht handelt, zeigen Giacomettis große Plastiken, in denen ein verwandter Eindruck durch völlig andere Mittel erreicht wird. Vor ihnen kann der Betrachter mit der Erfahrung der axialen Frontalansicht wenig anfangen. Höchstens die stark bewegten Mittel- und Kleinbronzen wie der «Homme au doigt» und der «Homme qui chavire» lassen ein ähnliches Spiel mit der Akkommodation des Auges zu. Die anderen, die «Figures» und «Grandes Femmes», treiben den Beschauer im Gegenteil von sich weg. Sie verlangen, daß er sie als Mittelpunkt eines weiten, unbestimmten Raumes sieht: man denkt sie sich im Dämmer einer Grotte oder einer Cella, ungreifbar, geheimnisvoll – und dadurch gleichfalls in eine immaterielle Sphäre entrückt, wie es die Köpfe in der Nahsicht durch die Verwirrung des Auges sind.

Im Verhalten von Giacomettis Plastiken zu ihrem Betrachter erfährt jene Aussage des Künstlers, die René Wehrli in seiner Eröffnungsrede zur Zürcher Ausstellung zitierte (WERK 2/1963), ihre augenfällige Bewährung: «Je ne crée pas pour réaliser de belles peintures ou de belles sculptures. L'art, ce n'est qu'un moyen de voir. Quoi que je regarde, tout me dépasse et m'étonne, et je ne sais pas exactement ce que je vois. C'est trop complexe. C'est comme si la réalité était continuellement derrière les rideaux qu'on arrache... Il y en a encore une autre... toujours une autre... Et on continue, sachant que plus on approche de la chose, plus elle s'éloigne. La distance entre moi et le modèle a tendance à augmenter sans cesse; plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin.»

7
Alberto Giacometti, L'homme au doigt, 1947. Bronze. Tate Gallery, London

Photos: 1 H. Linck, Winterthur; 2–7 Michael Speich, Winterthur