Das Problem des Raumes im Werk Alberto Giacomettis

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 6: **Terrassenhäuser II**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-41217

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

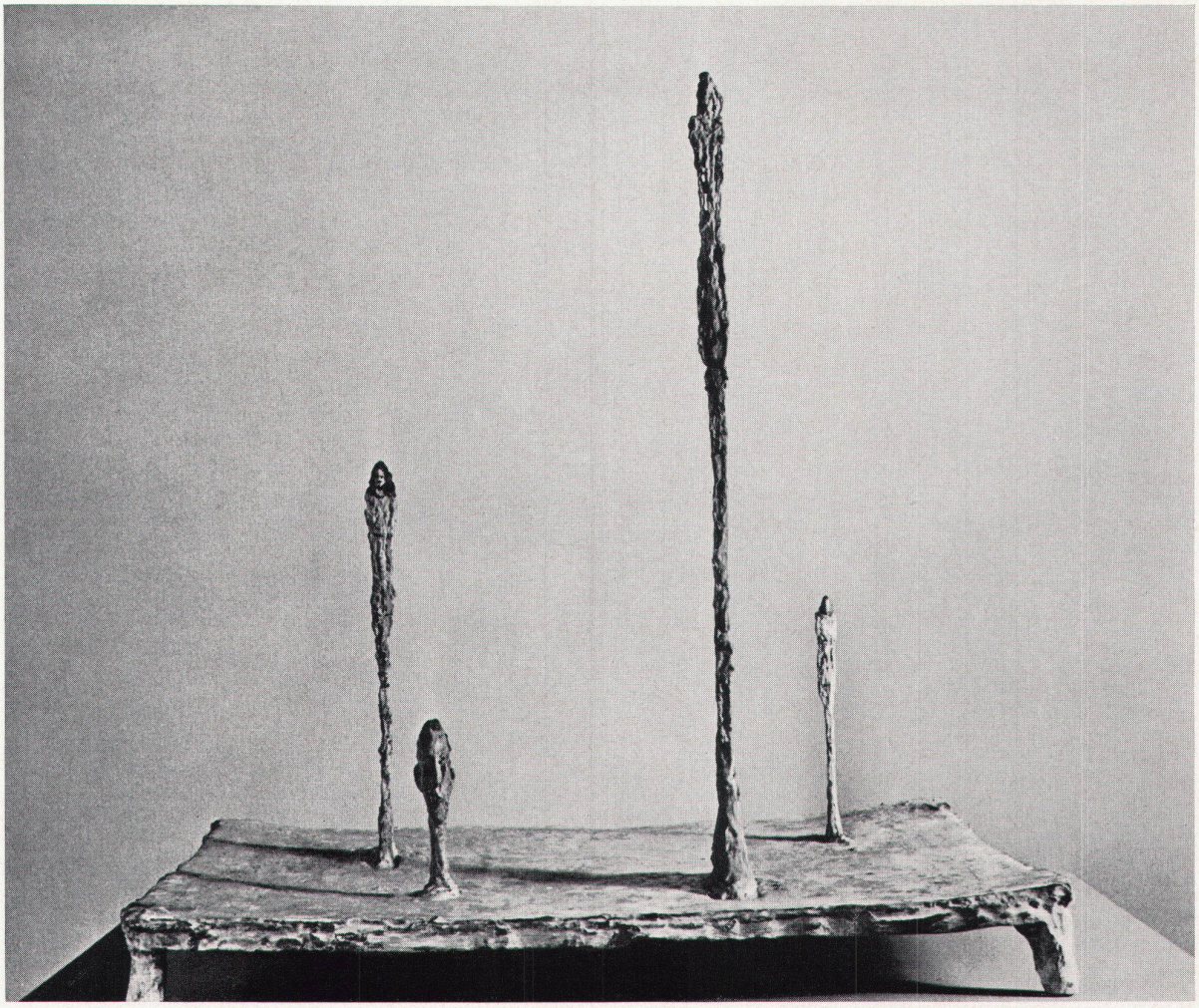
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

http://www.e-periodica.ch

Jean-Christophe Ammann

Das Problem des Raumes im Werk Alberto Giacomettis



1

«Un aveugle avance la main dans la nuit»[1]

Wenn Giacometti nicht an ein allgemeines Raumproblem glaubt («Je ne crois pas à un problème de l'espace, l'espace est créé par les objets», S. 8), so bildet die spezifisch auf ein Objekt bezogene Raumdimension eine wesentliche Komponente in seinem Œuvre. Primär ist der Gegenstand, dessen Komplexität im (affektiven) Erscheinungsmodus die Komplexität der Raumstruktur bedingt. Ein Problem, das nicht allein in der künstlerischen Tätigkeit zum Ausdruck kommt, sondern ihn konstitutiv prägt.

In seinen Kindheitserinnerungen («Hier, Sables mouvants», 1933) berichtet er von einigen höchst bezeichnenden Erlebnissen. Mit Kameraden hatte er eine Felsenhöhle entdeckt, in deren hintersten Teil er sich glückselig verkroch: «Ich wußte mich kaum zu halten; alle meine Träume hatten sich verwirklicht» (S. 19). Einmal aber stieß er auf einen Felsen, der ihm wie ein «lebendiges ..., feindliches, gefährliches Wesen» vorkam: «Ich ging um ihn herum, wobei ich zitterte, einen Eingang entdecken zu können. Ich sah keine Spur von einer Höhle, wodurch mir der Felsen noch unerträglicher wurde. Aber es gewährte mir auch eine Genugtuung: Eine Öffnung hätte alles noch schwieriger gemacht, und alle Freude an unserer Höhle wäre mir verdorben worden, wenn wir uns gleichzeitig mit einer andern hätten beschäftigen müssen» (S. 19). – Das Interessante an den Beispielen ist die Beziehung zu den beiden Felsen. Im ersten Fall gelingt es ihm, der Höhle wegen vom Felsen Besitz zu ergreifen. Indem er den Raum ausfüllt, ihn gleichsam umspannt, dehnt er seine Körperlichkeit auf den Felsen aus. Die Identifizierung mit ihm verleiht dem Knaben die Kraft für den Sprung ins Imaginäre. Im zweiten Fall dagegen bleibt der Fels ihm fremd, vor allem weil er keine Höhle findet. Die Integrierung seiner existentiellen Dimension – das Verhältnis ist in beiden Beispielen wesentlich affektiv – vollzieht sich nicht. Von Bedeutung ist auch die Bemerkung, daß eine neue Höhle alles noch schwieriger gemacht hätte. Die absolute Bindung an die eine würde bei Entdeckung einer zweiten notwendigerweise zu einem Konflikt führen. – In die gleiche Thematik gehört der Wunsch, eine Schneehöhle zu bauen mit möglichst kleinem Eingang, in der es «warm und dunkel» (S. 20) sein müßte. Diese Art affektiver Beziehung, die als Konstante sein Werk bestimmt, kompliziert sich beträchtlich im bildnerischen oder plastischen Prozeß.

Über den die Skulptur betreffenden Raum sagt er: «La sculpture repose sur le vide. C'est l'espace qu'on creuse pour cons-

1
Alberto Giacometti, Drei Figuren und Kopf, 1950. Bronze. Giacometti-Stiftung im Kunsthaus Zürich
Trois personnages et tête. Bronze
Three figures and head. Bronze

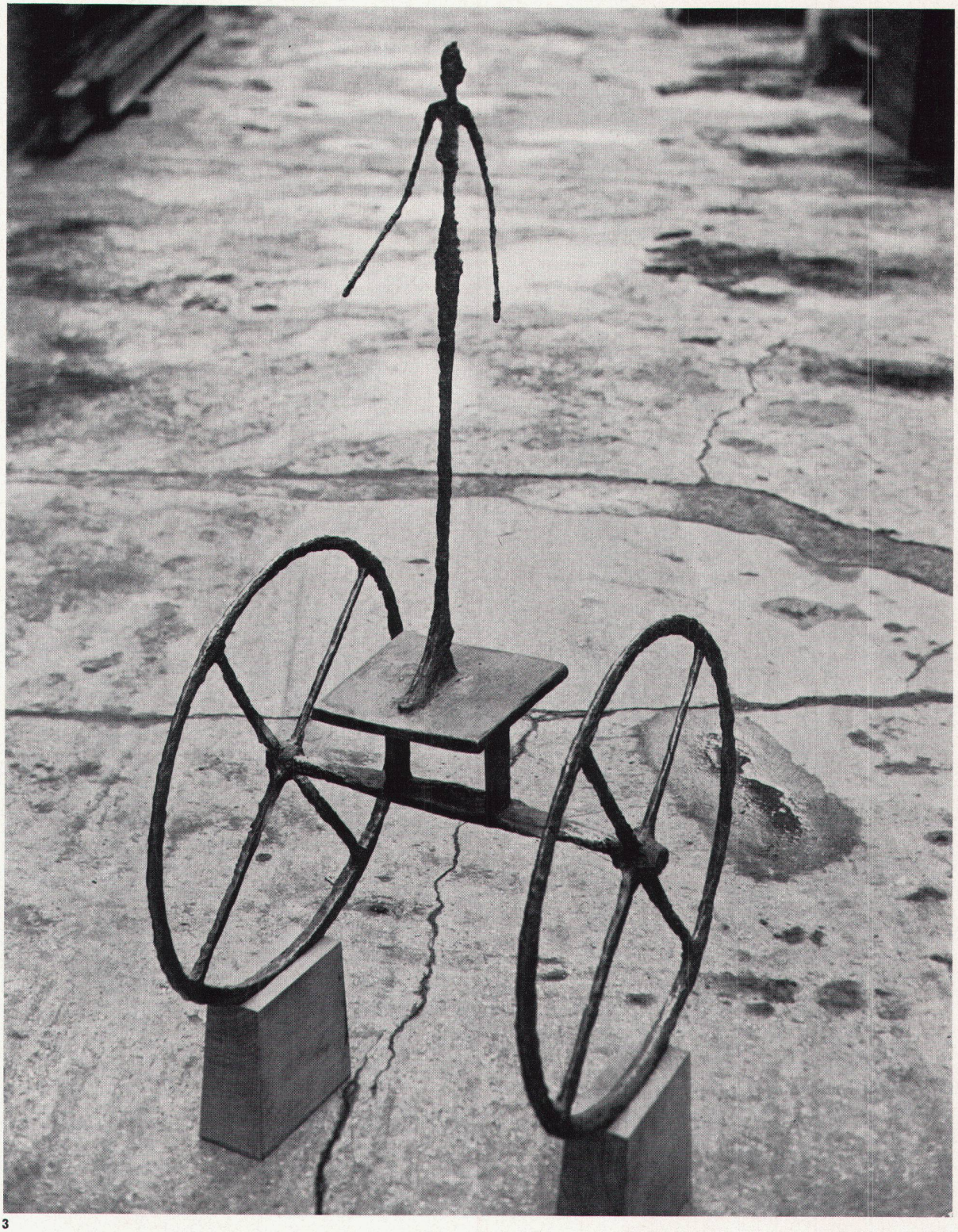
2

truire l'objet et à son tour l'objet crée un espace. C'est l'espace même qui est entre le sujet et le sculpteur» (S. 8). Die Raumdistanz zwischen Modell und Bildhauer ist folglich identisch mit der spezifisch auf die Skulptur bezogenen Raumdimension. Wir wenden uns vorerst der Distanz zwischen Bildhauer und Modell zu[2]. In einem Brief an Pierre Matisse schreibt er 1948, wie er bereits als Einundzwanzigjähriger an der Académie de la Grande Chaumière mit dem Problem des dem Modell gegenüber einzunehmenden Abstandes zu kämpfen hatte: «Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions beaucoup trop près du modèle et si on partait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait aucun espoir de jamais arriver à un ensemble)» (S. 25). Dieses perzeptive Problem steht komplementär zum oben angeführten affektiven, das wir in der Folge noch erläutern werden.

Nachdem er mehrere Jahre aus dem Gedächtnis gearbeitet hatte (kubistische und surrealistische Periode), kehrt er ab 1935 wieder zum Modell zurück: «Plus je regardais le modèle, plus l'écran entre sa réalité et moi s'épaississait. On commence par voir la personne qui pose, mais peu à peu toutes les sculptures possibles s'interposent ... entre elle et vous. Plus sa vision réelle disparaît, plus la tête devient inconnue. On n'est plus sûr ni de son apparence, ni de sa dimension, ni de rien du tout! C'est-à-dire qu'en 1940, les têtes devenaient minuscules, qu'elles tendaient à leur disparition. Je ne distinguais plus qu'innombrables détails. Pour voir l'ensemble, il fallait faire reculer le modèle de plus en plus loin. Plus il s'éloignait, plus la tête devenait petite, ce qui me terrorisait.»[3] – In einem Interview mit Jean-Luc Daval sagt er 1963: «Quand vous faites un objet, il est toujours déformé par la distance qu'il y a entre vous et lui, le volume que vous faites est toujours faux par rapport au modèle, à la réalité ...»[4] Im vorangehenden Text betont Giacometti unter anderem den Entfremdungsprozeß, dem das Modell im Gestaltungsvorgang unterliegt. Es verliert seine physiognomische Präsenz. «Mit jedem Strich werden Sie mir fremder», sagte er 1953 zu Gotthard Jedlicka, als er diesen zu zeichnen versucht[5]. Der Weg der Entpersönlichung steht somit in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zur Bildentstehung. Dabei ist es nun aber Giacometti nur möglich, nach ihm vertrauten Modellen zu arbeiten. Menschen, zu denen er eine unmittelbare Beziehung besitzt. Die eher allgemeine Formulierung: «Ce n'était plus la forme extérieure des êtres qui m'intéressait, mais ce que je sentais affectivement dans ma vie» (S. 28), wird durch eine frappante, seinen «Chien» betreffende Aussage sekundiert. Der Gedanke an dessen Ausführung verfolgte ihn derart, daß er sich eines Nachts mit ihm identifizierte: «Ich meinte in einen Hund verwandelt zu sein: in einen Hund in meinem Quartier, der mit der Schnauze am Boden entlangspürt; an einem Boden, den ich mit einer gespenstigen Deutlichkeit vor mir sah – und den ich auch roch!»[6] Seine einzigen wirklichen Modelle sind seine Frau Annette und sein Bruder Diego gewesen. «Mit meinem Bruder Diego geht es mir anders! Er sitzt mir seit vielen Jahren Modell ... Und darum beginne ich, mich in seinem Gesicht zurechtfinden! Ach, Unsinn! Zurechtfinden?! Es geht mir auch mit ihm nicht anders. Warum denn modelliere, male, zeichne ich weiter nach ihm ...?»[7]

So entsteht die widersprüchlich anmutende Situation, daß ihm einerseits das Modell im hohen Maße vertraut sein muß, andererseits verliert dieses aber unter der Hand des Künstlers seine Persönlichkeit und wird zum Gegenstand reduziert. Diese Entfremdung besteht nicht in einer Distanzlegung für das objektive Erfassen des Gegenübers (Lösung von der nur-affektiven Beziehung), sondern sie ist grundsätzlich und findet sich als solches im projizierten Gebilde (was mit anderen Worten als der Stil Giacomettis bezeichnet wird). – Giacometti betont stets aufs neue, wie es ihm darum gehe, genau das wiederzugeben, was er sehe: «So zeichnen, wie man etwas sieht ..., nicht wie man glaubt, daß es aussehe.»[8] Gerade dieses maximale Beharren auf dem Modell führt zur Problematik der räumlichen Situierung und damit zur Entfremdung.

Der Prozeß der Entfremdung ist die Folge einer durch affektive und perzeptive Elemente bestimmten Grundgeste, die in unzähligen Ansätzen auf eine Lokalisierung im weiten Sinne der Figur zielt (gleichgültig, ob es sich um Skulptur, Malerei oder Zeichnung handelt). Damit berühren wir den ersten Teil der die Skulptur betreffenden Aussage über den Raum, nämlich den bildnerischen oder plastischen Gegenstand selbst in der durch ihn bewirkten und umgekehrt ihn bewirkenden Raumdimensionen. Das heißt mit den Worten Palma Bucarellis: «... das modellierte Bild will uns die Projektion der Form in einem Punkt des Raumes wiedergeben, der durch die Begegnung seiner eigenen Perspektive mit derjenigen bestimmt wird,



3

2
Alberto Giacometti, Mann mit Bluse, 1953. Giacometti-Stiftung im Kunsthaus Zürich
Homme au blouson. Bronze
Man with smock. Bronze

3
Alberto Giacometti, Der Wagen, 1950. Giacometti-Stiftung im Kunsthaus Zürich
Le chariot. Bronze
The waggon. Bronze

4

die die geistige Vision des Künstlers verfolgt.»[9] – Figur und die auf sie bezogene Raumdimension wachsen simultan in dem Sinn, als sie Resultat eines sich aus Einzelmomenten summierenden perzeptiven wie bildnerischen oder plastischen Prozesses sind. Man kann sich die Frage stellen, wann eine Arbeit Giacomettis beendet ist. Wir möchten sagen: sobald die auf einem intuitiven Proportionsverhältnis beruhende Relation von Figur und mentaler Räumlichkeit erreicht ist. Figur als Raumsumme, als Energiezentrum.

Der Versuch einer Gestaltung der mentalen Räumlichkeit als faßbare Realität weist in verschiedene Richtungen. In der Plastik treten ab 1930 die «Cages» auf, wo die Umfriedung zu einer strukturellen Bestimmung des Innengebildes führt; das heißt, die Relation von Figur und Rahmen ist nicht zufällig: Büste und Figurenstengel sind zum Beispiel in «La Cage» (1950) möglicherweise im Hinblick auf ihn entstanden, und ein Weglassen des Gestänges würde eine grundsätzliche Modifizierung der Gebilde bedingen. – Allgemein gesehen aber, kommt dem Sockel in der räumlichen Situierung einer Figur die überragende Bedeutung zu. Er ist gewissermaßen das Äquivalent der spezifisch auf die Figur bezogenen Raumdimension: «... l'espace même qui est entre le sujet et le sculpteur». – In den nach dem Kriege entstandenen Gemälden, gekennzeichnet durch die gleiche Vision der Wirklichkeit wie in der Skulptur, tritt das Phänomen der mentalen Räumlichkeit durchgehend als ein dem Bildfeld eingeschriebener Rahmen auf. Gotthard Jedlicka schreibt diesbezüglich: «Sein Rahmen im Rahmen schafft eine äußere und innere Distanz zwischen ihm und dem Modell ...»[10] Er trifft damit genau die Aussage Giacomettis. Wenn dieser innere Rahmen in den Gemälden durchgehend vorhanden ist, so wohl deshalb, weil die Figur auf Grund von Pinselzeichnung und Farbdifferenzierung eine viel größere räumliche Unbestimmtheit aufweist als in der Skulptur. Der innere Rahmen, strikt auf die Bildfläche bezogen, verhindert das Entschwinden der Figur in die Raumtiefe.

Schaffen bedeutete für Alberto Giacometti im weiten Sinne: «voir, comprendre le monde, le sentir intensément ... appréhender la réalité»[11], im engen: «des études de perceptions»[12]. Seine Größe besteht darin, diese «Studien» durch die Potenz seiner Persönlichkeit zu einem schöpferischen Weltbild gestaltet zu haben.

Anmerkungen

[1] In: «Alberto Giacometti, Schriften – Fotos – Zeichnungen», herausgegeben von Ernst Scheidegger, Zürich (Arche) 1958, S. 9. Alle in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diesen Band.
[2] Eine Distanz, die in gewissem Maße auch vom Betrachter erkannt werden muß. Es ist sicherlich falsch, eine Skulptur auf einen unmittelbaren, willkürlichen Umraum beziehen zu wollen. Heinz Keller hat dies an der Bronzebüste «Diego» (1960) anhand speziell angefertigter Photos mit verschiedenen Schärfezonen deutlich gezeigt («Über das Betrachten der Plastiken Alberto Giacomettis», in: WERK, April 1963, S. 161–164).
[3] In: Katalog der Ausstellung «Alberto Giacometti», Galerie Beyeler, Basel 1963.
[4] Jean-Luc Daval, «Fou de réalité – Alberto Giacometti», in: Journal de Genève, 8./9. Juni 1963, Nr. 132.
[5] Gotthard Jedlicka, «Alberto Giacometti – Fragmente aus Tagebüchern», in: Neue Zürcher Zeitung, 5. April 1964, Nr. 1414 (39).
[6] Jedlicka, a. a. O.
[7] Jedlicka, a. a. O.
[8] Jedlicka, a. a. O.
[9] Palma Bucarelli, Alberto Giacometti, Rom (Editalia) 1962, S. 34.
[10] Jedlicka, a. a. O.
[11] Aus einem Gespräch zwischen André Parinaud und Alberto Giacometti, in: Arts, Nr. 873, Paris, 13. Juni 1962.
[12] Daval, a. a. O.

4
Alberto Giacometti, Skizze, 1957. Kunsthaus Zürich
Esquisse
Sketch

Photos: 1 James H. Flude, Irwin, Pa.; 2 Walter Dräyer, Zürich; 3 Ernst Scheidegger, Zürich