Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 80 (2000)

Heft: 4

Artikel: Phänomenologie und Praxis : Alberto Giacomettis methodisches Scheitern

Autor: Bezzola, Tobia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166272

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Phänomenologie und Praxis

Alberto Giacomettis methodisches Scheitern

Tobia Bezzola, *geboren 1961, Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Bern und Zürich, Assistenz am Philosophischen Seminar der Universität Zürich, Promotion über die Philosophie des deutschen Idealismus, seit 1995 Konservator am Kunsthaus Zürich. Der Autor ist Co-Kurator der Retrospektive, die aus Anlass des hundertsten Geburtstages von Alberto Giacometti im Jahr 2001 im Kunsthaus Zürich und im Museum of Modern Art, New York, stattfinden wird.*

Für *Alberto Giacometti* war die Geschichte seiner Arbeit die Geschichte seines Scheiterns. Die Verbreitung des Weltruhms umwehen Seufzer aus der rue Hippolyte-Maindron. Ungerührt hält *Giacometti* der Bewunderung die Behauptung der Eitelkeit all seiner Bemühungen entgegen, bis *in extremis* nicht mehr die Möglichkeit eines Gelingens, sondern nur mehr ein etwaiges Begreifen der Gründe des völligen Scheiterns am Horizont der Erwartungen steht[1]. Dass einer der anerkannt grossen Künstler des Jahrhunderts sich selbst als gründlich gescheitert einschätzte, zwang die Anerkennung zur Deutung, spaltete das Werk selbst ab vom wertenden Kommentar seines Urhebers, erzeugte die Weisen, *Giacomettis* Scheitern zu einem Gelingen umzudeuten; sei es als Disposition eines individuellen Temperaments – hybride Bescheidenheit?, kokette Marotte?, harmlose *folie raisonnante?* –, sei es unter Rekurs auf eine kulturelle Topik, welche die Negativität des Misslingens als konstitutives ästhetisches oder gar metaphysisches Prinzip zu deuten weiss. Von Sisyphos und Pygmalion über *Balzacs* Frenhofer zum *«doute de Cézanne»*[2] reichen die Referenzen. Griffbereit lagen zeitbedingt die von *Camus, Sartre, Beckett* im zum Teil expliziten Anschluss an *Jaspers* vorgelegten Philosophien des Scheiterns[3]. Sie begründeten die landläufige Meinung, *Giacomettis* Werk sei *«existentialistisch»*[4]. Diese durchwirkt das Spektrum popularisierender Darstellungen, die Synthesen in Lexika und Handbüchern, hin zur Ausstellungen begleitenden Journalistik und den Broschüren und Saalbeschriftungen, welche Museen produzieren. Die Qualifizierung war wohl nie in einem technischen Sinn zu verstehen. Eher bezog sie sich auf den Existentialismus qua «-ismus»: das Pariser Nachkriegssyndrom aus akademischer Philosophie, Essayismus, Journalismus, Dramen, Romanen, Filmen, Chansons, das in seiner alltagskulturellen Ausformung einen modischen Lebensstil bestimmte. Darin fand auch die bildende Kunst ihren Platz. Das Prädikat *«existentialistisch»* verbindet *Giacometti* mit einer Reihe von Pariser Künstlern der vierziger und fünfziger Jahre, in deren Nähe ihn die Stilgeschichte nicht unbedingt zwingt: *Dubuffet, Fautrier, Gruber, Buffet, Richier, Wols* u.a.m.; selbst *Picasso* wird eine existentialistische Periode attestiert[5]. Solchen Interpretationen *Giacomettis* schlägt sich ein Destillat existentialistischer Weltanschauung und Lebensphilosophie nieder, die Nährlösung der Mode: Nihilismus, Angst, Ekel, Sinnverlust, Verabsolutierung der Endlichkeit, Triumph des Absurden. Der Existentialist trotzt der Misere im radikalen Selbstentwurf in Freiheit und Authentizität, im Sozialen durch Nonkonformismus und Dissidenz. *Giacomettis* Person belebt hier Legenden vom weltentrückt schaffenden, um Äusserlichkeiten unbekümmerten, allein vom Dämon seiner Kreativität gelotsten Einsiedlers. Das Werk wird Metapher der Entfremdung, Lebensangst und Beklemmung, der Isolation monadischer Subjekte, einer aporetischen Lage der Menschheit. *«Giacometti»* wird Begriff, das existentialistische Künstlerporträt findet in ihm seine Inkarnation, *«l'homme qui chavire»* wird in der Identifikation von Urheber und Werk zur Vignette einer existentialistischen Anthropologie.

Scheitern als Schlüsselmotiv

Existentialistisches in diesem Sinn findet sich dabei in *Giacomettis* Schriften und in den aufgezeichneten Gesprächen allenfalls der Spur nach. Vielmehr fällt auf, wie er darin in der Erzählung seines ureigenen spezifischen Scheiterns tastend die historische und systematische Einheit des Werks zu reflektieren versucht. *Giacomettis* Scheitern ist methodisches Scheitern in doppeltem Sinn: Zum einen ist es die Weise, analog dem cartesischen *doute méthodique,* in der radikal selbstkritischen Überprüfung des Geschaffenen den Fortschritt in der Klärung grundsätzlicher Erkenntnis- und Schaffensfragen zu gewinnen. Zum andern ist *Giacomettis* Scheitern

1 *«... ça n'est plus pour réaliser la vision que j'ai des choses, mais pour comprendre pourquoi ça rate.» Entretien avec Pierre Dumayet (1963), in: Alberto Giacometti, Écrits, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris ²1997, S. 284.*

2 *Maurice Merleau-Ponty, Le doute de Cézanne, in: ders., Sens et Non-Sens, Paris 1948, S. 15–50.*

3 *Karl Jaspers, Philosophie, Bd. 3., Berlin 1934, S. 220 f.*

4 *Trotz bald vorgebrachter Zweifel, etwa von Reinhold Hohl (Alberto Giacometti, Stuttgart ²1984), der indes seinerseits gern auf die typisch existentialistischen Topoi zurückgreift.*

5 *Vgl. Frances Morris, Paris Post War. Art and Existentialism 1945–1955, Ausst. Kat., Tate Gallery, London 1993; Barbara Regina Renfle, Picasso und der Existentialismus. Existentialistische Grundstrukturen im Werk Pablo Picassos, Frankfurt/Main 1998.*

zuletzt ein Scheitern an, in, mit seiner Methode. Das Scheitern wird *Giacomettis* Schlüsselmotiv: als Vorwurf *(problema)* und damit als *movens* des Werks.

Kohärenz, Konsistenz und Stringenz der eigenen Entwicklung vergegenwärtigt sich *Giacometti* zunächst in der Erzählung von Schlüsselerfahrungen, meist in literarischer Stilisierung. Sie addieren sich zu einer Sequenz entscheidender Episoden, die resultierende künstlerische Autobiographie ist strukturell Heiligenlegende: eine Erzählung früher Gewissheit und leichten Gelingens, jäh zerrissen von fundamentalen Glaubenskrisen und Zweifeln an der eigenen Berufung. – Der verlorene Sohn des Spätimpressionismus verprasst das väterliche Erbe in kubistischen Digressionen, surrealistischen Phantasmen, in bolschewistischer Propaganda und dekoriert zuletzt als kunstgewerblicher Schweinehirt die Salons der Pariser Grossbürger. Scham und Reue führen zurück zur sauren Arbeit nach der Natur, auf den Pfad künstlerischer Tugend, zur Demut der täglichen einsamen Exerzitien im Dienst der Wahrheit, das heisst der adäquaten Repräsentation des Wirklichen. Stationen des Wegs markieren im Gestus des surrealistischen Künstlertexts vorgetragene Kindheitserinnerungen und sexuelle Phantasien[6], Erlebnisse der Jugend[7], das erste Todeserlebnis[8]. Die Rezeption hat die in die Erzählung dieser Episoden einsuggerierten psychologischen Momente ausgelegt[9]. Graduell unterscheiden sich von diesen Erzählungen die später gesprächsweise erläuterten Erfahrungen schockartig veränderten Welt- und Realitätsbezugs[10]. Während sich in *Giacomettis* literarischen Texten psychologische, epistemologische und ästhetische Momente überlagern, verschiebt sich die Gewichtung in der Nachkriegszeit. In den vielen Interviews, die er nun gibt, geht es um Änderungen der Weltwahrnehmung, um Brüche im Bezug zur Wirklichkeit, welche unmittelbar rückwirken auf die Arbeit. Modell ist nicht mehr die psychoanalytische Konfession oder das Zeugnis religiöser Vision. Psychologisches und Biographisches hat in den Interviews nur noch am Rande Platz, in Rückblenden, welche die energisch behauptete Einheit des Bemühens von den frühesten Anfängen bis zur Gegenwart plausibilisieren[11]. Und immer handelt es sich dabei um Berichte über Erlebnisse des Scheiterns am selbst gesteckten Ziel.

Kunst als Wissenschaft

«Oui, l'art m'intéresse beaucoup, mais la vérité m'intéresse infiniment plus ... .»[12] – Was *Giacometti* in den späten Gesprächen entfaltet, ist eine eigentümliche künstlerische Phänomenologie. Der Weg zum Ziel der adäquaten Repräsentation *(«rendre ma vision»)* der erscheinenden Welt führt über die Analyse des sehenden Erkennens. *Giacometti* betont, dass dieser methodische Ansatz das ganze Werk, von den frühen Anfängen bis zum Ende, regiert und dass – im Sinn temporärer Exzesse des selbst auferlegten methodischen Zwangs – letztlich auch die kubistischen und surrealistischen Exkurse nur aus ihm zu verstehen sind.

Inwiefern «Phänomenologie»? Von einer direkten Anlehnung an *Edmund Husserls* Methodenlehre ist nicht auszugehen. Zwar will es der Zufall, dass *Husserl* und *Martin Heidegger* im August 1926 in Silvaplana, bloss ein paar Kilometer von Maloja entfernt, wo *Giacometti* den Sommer bei seinen Eltern verbrachte, über Wesensstil und Wesensschau debattierten[13]. Mit den beiden deutschen Professoren dürfte er aber schwerlich ins Gespräch gekommen sein. In den dreissiger Jahren grassiert in *Giacomettis* Umfeld eine phänomenologisch geprägte Hegellektüre, inspiriert zum einen von *Husserls* Vorträgen an der Sorbonne von 1929[14] und zum andern von *Alexandre Kojèves* Vorlesungen zur «Introduction à la lecture de Hegel» an der École Pratique des Hautes Études (1933–1939)[15]. Für *Kojève* lieferte die «Phänomenologie des Geistes» *«une déscription phénoménologique de l'existence humaine»*[16], und die Verquickung von Phänomenologie und Hegelscher Dialektik verbindet den heterodoxen Surrealismus der dreissiger Jahre mit dem Sartreschen Existenzialismus von «L'être et le néant» (1943). *Merleau-Pontys* «Phénoménologie de la Perception» (1945) wiederum war *Giacometti* zumindest durch *Simone de Beauvoirs* Referate bekannt[17]. Allein seine Problemstellung – die Analyse des Gegenstands, der Wahrnehmung, der Repräsentation – zeigt: *Giacometti* ist Existenzialist, insofern er Phänomenologe ist. Die Untersuchung des wahrnehmenden Bewusstseins

6 Hier, sables mouvants (1933), in: Écrits, s. Anm. 1, S. 7 ff.

7 Die Mädchen von Padua, Mai 1920 (1952), ebd., S. 71 ff.

8 Le rêve, le sphinx et la mort de T. (1946), ebd., 27 ff.

9 Zu Giacomettis Texten im Kontext der surrealistischen Künstler- und Kunstschriftstellerei vgl. André Lamarre, Giacometti est un texte. Microlectures de l'écrit d'art, Diss. Université de Montréal 1992; eine Synthese der aus Giacomettis Texten generierten psychoanalytischen Interpretationen bietet die monumentale Monographie von Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre, Paris 1991.

10 Ich beziehe mich im folgenden auf die Interviews mit Georges Charbonnier, Pierre Schneider, André Parinaud, Pierre Dumayet, David Sylvester, alle in: Écrits, vgl. Anm. 1, S. 241–295.

11 Vgl. Écrits, a.a.O., S. 269 f.

12 Ebd., S. 267.

13 Vgl. Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/Main 1986, S. 16.

14 Husserls Pariser Vorlesungen vom Februar 1929, erschienen 1931 in Paris in der Übersetzung von E. Lévinas und G. Pfeiffer unter dem Titel «Méditations Cartésiennes».

15 Nicht nur frequentiert von Sartre und Merleau-Ponty, sondern auch von Lacan, Bataille, Breton und Queneau.

Der Weg zum Ziel der adäquaten Repräsentation der erscheinenden Welt führt über die Analyse des sehenden Erkennens.

und des darin Wahrgenommenen, des sinnlichen (visuellen) Erlebens in seinem Verhältnis zum darin Erlebten, die Analyse der Wahrnehmung des Wirklichen als Erscheinung, bestimmt sein Projekt einer *«Kunst als Wissenschaft des Sehens»*[18].

Dieses erfüllt und bewährt sich im Prozess der plastischen und malerischen Repräsentation des Erscheinenden. Es zielt nicht auf objektives Erkennen, sondern auf Gültigkeit der Wiedergabe des Erscheinenden: *rendre, copier, représenter,* schlicht *faire,* sind die Handlungen, welche der Wirklichkeit des Gegenstandes, wie sie sich der *vision* des Subjekts präsentiert, gerecht zu werden haben. Das terminologische Instrumentarium zeigt, dass sich *Giacometti,* allgemein gesprochen, um eine Abbildtheorie der Repräsentation bemüht. Hierbei geht er über die traditionell die Bildhauertheorie prägende platonische Dichotomie von eikastischer und phantastischer plastischer Repräsentation[19] oder, moderner formuliert, über die Überwindung der Differenzen geometrischer und optischer Ähnlichkeit hinaus. Dass die Wahrheit in der Bildhauerei nicht in geometrischer Adäquation gewonnen wird, dass eine Plastik anders gestaltet sein muss als das, was sie abbildet, setzt *Giacometti* voraus. Seinen Ausgang bildet nicht die Frage nach dem Bezug von Subjekt und geometrischer Idealität, sondern nach dem von Subjekt und erscheinender Welt. Gegeben sei die Wirklichkeit *(réalité),* mithin der Gegenstand als künstlerischer Vorwurf; er erscheint dem Sehakt *(vision)* in doppelter Weise: Einmal als punktuelle *apparition* – der Gegenstand zeigt sich in einem bestimmten Licht, in einer bestimmten Entfernung, in einem bestimmten Blickwinkel. Zum andern fasst *Giacometti* Erscheinung als *apparence:* Der Gegenstand zeigt sich als identisches Phänomen, jenseits der Vielfalt der Erfahrungen in den augenblicklichen Weisen des Gegebenseins. Diese Suche nach der angemessenen Weise der Wiedergabe versteht sich also – und dies ist spezifisch phänomenologisch – als Wesensforschung. Die repräsentierende Erkenntnis im künstlerischen Handeln zielt zum einen auf die Tatsache, das individuelle Dasein in einem zufälligen Moment, auf die Existenz als solche. Zugleich sucht *Giacometti* stets auch nach einem abstrakten Wesen der Form, einem *Eidos,* das sich ihm zwar vermittels, aber letztlich jenseits aller differenten zufälligen Weisen des Gegebenseins manifestiert: *«La forme doit être fixée d'une manière absolue.»*[20] Die künstlerische Arbeit *d'après nature* vollzieht gewissermassen eine eidetische Reduktion mit Pinsel, Hand und Spachtel, in Öl und in Ton, ausgehend von der Annahme, dass jede in der Konzentration der abbildenden Analyse (und der analysierenden Abbildung) isolierte Erfahrung der Kunst eine Transzendierung der Faktizität zur Wesensform gestatte. *Alberto Giacometti* bleibt in gewisser Weise Impressionist, verweigert sich dem festen Kontur und dem definiten Volumen und strebt nach der Bildung eines plastischen Äquivalents des kontingent Gegebenen: nach der flimmernden Vielgestalt des Phänomens als *apparition.* Zugleich forscht er durch diese hindurch nach invarianten Gestalten; das künstlerische Sehen ist Wesensschau, das durch alle «Abschattungen» (*silhouettes* ist sprechenderweise eine gebräuchliche Übersetzung des Husserlschen Terminus ins Französische[21]) hindurch das Beharrende, das Phänomen als *apparence,* verfolgt. Die angepeilte *ressemblance* soll beide Aspekte in sich aufheben. Der Stil ist für *Giacometti* das Medium, das im Künstlerischen die Abstraktionsleistung vollbringt, die im Theoretischen das begriffliche Denken leistet: *«Avez-vous observé que plus une œuvre est vraie plus elle a du style?»*[22] Nicht messend ermittelte, veristische Wiedergabe (das wäre die verworfene griechisch-römische Tradition der Plastik), nicht impressionistische Kontingenz der Textur, sondern stilisierende Reduktion auf das Wesentliche der Erscheinung bei gleichzeitiger Treue gegenüber der unmittelbaren optischen Wahrnehmung. Exemplarisch erreicht sieht er dieses Ideal in der ägyptischen Skulptur[23].

Prozess ohne Ende

Dass er, diesen Vorgaben gemäss, denjenigen des theoretischen Begreifens analoge Leistungen vom künstlerischen Machen erwartet, ist die Wurzel von *Giacomettis* Gefühl des Scheiterns. *«Kunst als Wissenschaft des Sehens»* – das heisst nicht *vom* Sehen, sondern eine Erkenntnis *qua* Sehen und Formulierung von deren Wahrheit in

16 Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel, hg. v. Raymond Queneau, Paris 1947, S. 576.

17 Vgl. Simone de Beauvoir, La force de l'âge, Paris 1960, S. 499 ff.

18 Den Anspruch treffend benannt hat Reinhold Hohl, Alberto Giacometti, Kunst als die Wissenschaft des Sehens, Schweizerisches Jahrbuch Die Ernte, 1966, S. 133–150.

19 Sophistes, 236a–c.

20 Écrits, a.a.O., S. 241.

21 Vgl. Jean-François Lyotard, La Phénoménologie, Paris 1954, S. 20 und passim.

22 Écrits, a.a.O., S. 273.

23 Vgl. ebd. S. 245; S. 273 f.

mimetischer *poiesis* des Gesehenen. Problematisch ist für diese die elementare phänomenologische Einsicht, *«dass schon die Raumgestalt des physischen Dinges prinzipiell nur in blossen einseitigen Abschattungen zu geben ist»*[24]. Die gesuchte Wahrheit ist aber nur in der Totalität möglicher Erfahrung, während *«jede noch so weit gespannte Erfahrungsmannigfaltigkeit noch nähere und neue Dingbestimmungen offen lässt»*[25]. – *«Si je vous regarde en face j'oublie le profil. Si je regarde le profil j'oublie la face.»*[26] Das Machen kann stets nur *eine* instabile und kontingente Erscheinung in Öl oder in Ton fixieren. Das Festgehaltene wird dementiert vom je nächsten Blick auf das Modell, das, neuer Punkt im Wahrnehmungsfluss, diesem bereits wieder in infinitesimaler Abschattungsdifferenz erscheint: (...) *«chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire»*[27]. Die strenge Disziplin von *Giacomettis* Blick, gepaart mit diesem hohen Anspruch, führt ihn zur essentiellen Unvollendbarkeit des Machens. Nicht das *non finito,* sondern das *non finibile* ist Prinzip, jede Nachbildung wird aus grundsätzlichen und nicht aus empirischen Gründen zum Prozess ohne

24 Edmund Husserl, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Tübingen, ²1922, S. 10.

25 Ebd.

26 Écrits, a.a.O., S. 271.

27 Ebd., S. 273.

Alberto Giacometti. Annette, 1951, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich. © ProLitteris, Zürich.

Der verlorene Sohn des Spätimpressionismus verprasst das väterliche Erbe in kubistischen Digressionen, surrealistischen Phantasmen, in bolschewistischer Propaganda und dekoriert zuletzt als kunstgewerblicher Schweinehirt die Salons der Pariser Grossbürger.

Ende. Ein endloses Übermalen des schon Gemalten, ein erneutes Herausschaben des Verworfenen, das wieder neu, aber doch wieder anders erscheint. *Giacomettis* Scheitern als Unfähigkeit zu vollenden, das Ungenügen an jedem fixierten Zustand, gründet im ästhetischen Ansatz.

Der Anspruch auf Wiedergabe des Wesens muss zudem jede Wiedergabe jedes Daseins, und mehr kann materiale Repräsentation *ipso facto* nicht leisten, verwerfen. In der *«Transzendenz des Dings gegenüber seiner Wahrnehmung»*[28] liegt die prinzipielle Differenz zwischen jeder wahrnehmbaren *«Abschattung»* eines Gegenstandes als Erlebnis und dem Abgeschatteten als solchem, denn Erlebnis ist *«... nur als Erlebnis möglich und nicht als Räumliches. Das Abgeschattete ist aber prinzipiell nur möglich als Räumliches (es ist eben im Wesen räumlich), aber nicht möglich als Erlebnis.»*[29]

Giacomettis Versuch, im Räumlichen den erlebten Gegenstand wesenhaft zu geben, das Ding in seiner Wahrnehmung aufgehen zu lassen, führte ihn weg von der empirisch fundierten Skulptur – hin zum in der Ideation gewonnenen Objekt. Denn von hier aus verstehen wir den Sinn seiner Beteuerungen, auch die «abstrakten» kubistischen und surrealistischen Arbeiten seien letztlich genau aus derselben methodischen Anstrengung entstanden, wie das «figurative» frühere und spätere Schaffen.

Jede Nachbildung wird aus grundsätzlichen und nicht aus empirischen Gründen zum Prozess ohne Ende.

Bei den surrealistischen Objekten besteht die spezifische Differenz darin, wie *Giacometti* erwähnte, dass diese einer *vision intérieure,* der Imagination, entsprangen. Entscheidend ist dabei vor allem, dass diese *vision intérieure* sich von der Vorgabe eines raumzeitlichen Gegenstandes befreit und sich die zum Objekt mutierte Skulptur wesenhaft selbst als materiales Ding repräsentieren kann – allerdings um den Preis des Verlusts der Welt, der empirischen Wirklichkeit. In den kubistoiden Abstraktionen andererseits knüpft *Giacometti* an die Versuche der vorhergehenden Künstlergeneration an, was prinzipiell nur im Nacheinander gegeben sein kann, mehrseitig und idealerweise allseitig simultan zu repräsentieren. Dies geschieht unter Verlust der Repräsentation der tatsächlichen Wahrnehmung, die, prinzipiell instabil und punktuell, sich auch in der Addition ihrer Momente nie adäquat wiedergegeben sieht. Kubistoide Polyperspektivität und surrealistische Ideation erscheinen so als die zwei Extreme, zu denen *Giacomettis* Selbstanspruch ihn führt: Vielgestalt der empirischen Wahrnehmung und reine, abstrakte Form. Sein gesamtes Werk lässt sich verstehen als unermüdliche Anstrengung der Vermittlung zwischen diesen Grenzbegriffen von Skulptur: *«plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin»*[30]. ✦

28 Husserl, a.a.O., S. 76.

29 Ebd.

30 Écrits, a.a.O., S. 275.

Alle diese Momente zusammen, freiheitliche politische Überzeugung, freiheitliche politische Überlieferung, freiheitliche politische Erziehung, Erfahrung und Bewährung schaffen eine freiheitliche Atmosphäre und damit die wesentlichsten Voraussetzungen dafür, dass die Demokratie Hüterin der Menschenrechte sein könne. Je mehr dabei der Sinn für wirtschaftliche Unabhängigkeit vom Staate lebendig ist, je weniger Hilfe das Volk vom Gemeinwesen verlangt, in desto wirksamerer Weise kann es wohl Garant der Freiheitsrechte sein; denn die Staatshilfe führt bekanntlich zur Staatsintervention und damit zur Freiheitsbeschränkung.

Aus: Alfred Kölz (Hrsg.), Zaccaria Giacometti (1893–1979), Ausgewählte Schriften, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1994.