

„Alles ist mir unbegreiflich, selbst ein Stuhlbein“ – Die Kunst Alberto Giacomettis als phänomenologische Seh-Übung

„Wenn man so genau wie möglich erfassen will, was man sieht, dann geht man in der gleichen Weise vor, ob man nun Wissenschaft betreiben will oder Kunst. Einem Wissenschaftler, der sich auf irgendeinem Gebiet spezialisiert hat, bleibt umso mehr zu entdecken, je mehr er schon entdeckt hat, und er darf niemals hoffen, zu absolutem Wissen zu gelangen. Übrigens würde absolutes Wissen den Tod bedeuten. Kunst wie Wissenschaft heißt: verstehen wollen. Erfolg oder Misserfolg sind völlig nebensächlich.“

(Alberto Giacometti, Bildhauer und Maler, 1901–1966)

Als systemischer Aufsteller ist man immer wieder neu mit der Frage konfrontiert, was „phänomenologisches Vorgehen“ in seinem tieferen Kern bedeutet. Erfahrungen mit der phänomenologischen Vorgehensweise auf anderen Gebieten können hierbei fruchtbar zurückwirken auf unser therapeutisches Tun.

Die hier vorgestellte Erfahrung mit den Skulpturen des Schweizer Malers und Bildhauers Alberto Giacometti kann dazu vielleicht einen Beitrag leisten. Jeder mag sich selber die Frage stellen, wo es Unterschiede und womöglich auch Parallelen der Phänomenologie in der Kunst und in den systemischen Aufstellungen gibt.

Ich erinnere mich daran, wie Giacomettis Skulpturen zum ersten Mal auf mich wirkten: Welche Wucht, welche Präsenz üben diese Gesichter aus, die mich aus Skulpturen anschauen! Sie leben! Ich bin erschüttert. Noch keine einzige Skulptur, kein einziges Bild eines Malers hat bislang Derartiges bei mir bewirkt. Mein spontaner Eindruck damals war: Dieser Künstler besitzt die Fähigkeit, die Zeit anzuhalten. Die Figuren sind Momentaufnahmen jenes Dings oder Wesens, das er darstellt. Besonders betroffen macht mich die Darstellung der Augen: Seine Skulpturen leben vor allem durch die Augen: Ich sehe, wie sie sich bewegen! Doch wie können die Augen einer Gips- oder Bronzefigur leben? Was geschieht in mir, wenn ich sehe, dass sich die Wange eines dargestellten Mannes bewegt, obwohl sie sich doch gar nicht bewegen kann? Es ist ein Paradox: Tote Materie wirkt, als sei sie lebendig, und ist doch tot. Letztlich geht es hier nicht um Kunst, sondern auf subtile Weise um Leben und Tod.

Nach dieser ersten damaligen Erfahrung ließ mich das Rätsel Giacometti nicht mehr los. Jedes Mal, wenn ich mich aufs Neue Giacomettis Figuren aussetze, fühle ich mich fasziniert, aber doch auch beunruhigt. Was ich sehe, scheint mir sowohl dem Reich des Todes als auch dem der Lebenden

anzugehören. Viel später sollte ich erfahren, dass noch zu Giacomettis Lebzeiten viele Kollegen und Kunstkritiker der Ansicht waren, Giacomettis Darstellungen gehörten ins Totenreich, sie seien nicht nur für die Lebenden geschaffen worden.

Fast zwangsläufig habe ich später begonnen, mir auch Essays und Bücher über Giacometti zu besorgen. Die Schweizer Malerin Mercedes Matter schreibt in einem Essay, dass Giacomettis wesentlicher Beitrag zur Gegenwartskunst sein nicht nachlassender Drang zur Erforschung der Wirklichkeit war. Genau genommen ging es jedoch nicht um die Wirklichkeit, sondern um ihre Erscheinungsweise. Giacometti erklärte, dass der moderne Künstler bestrebt sei, die Erscheinungsweise der Wirklichkeit einzufangen, nicht die Wirklichkeit an sich. Matter zitiert Giacometti:

Man könnte meinen, dass Realismus im Kopieren besteht – eines Glases, so wie es auf dem Tisch steht. In Wirklichkeit kopiert man aber nur die Vision, die einen bleibenden Eindruck hinterlässt, das Bild, das sich ins Bewusstsein drängt. (...) Wenn ich das Glas betrachte, seine Farbe, seine Form, sein Licht, so trifft mich bei jedem Augenschlag nur ein Bruchteil davon, der nur sehr mühsam zu bestimmen ist und mit einer sehr dünnen Linie, einem kleinen Flecken vielleicht, übersetzt werden kann. Jedes Mal, wenn ich das Glas anschau, erscheint es verwandelt, das heißt, dass seine Wirklichkeit fragwürdig ist, weil es sich widersprüchlich oder unvollständig in mein Gehirn projiziert. Man nimmt es auf eine Weise wahr, als würde es verschwinden, wieder erscheinen ... was bedeutet, dass es nun mal zwischen Sein und Nichtsein ist. Und das will man kopieren. Das ganze Bestreben des modernen Künstlers liegt darin, etwas zu ergreifen und aufzubauen, das sich stets entzieht.¹

Wie hier deutlich wird, war Giacometti stets bestrebt, so unbeeinflusst und unverbraucht wie möglich zu sehen: Alle neuen Seheindrücke sollten zugelassen werden, bevor sie zu einem Bestandteil der eigenen Vorstellung geworden waren. Von Cézanne hatte Giacometti gelernt, dass nur die Treue zur visuellen und seelischen Erfahrung, wie überraschend und unvorhergesehen das Ergebnis auch immer sein mochte, das Werk zu einer Ganzheit führt. Dabei ist es ein besonderes Paradoxon seiner Berufung als Künstler, wie der Giacometti-Biograf James Lord schreibt, „die Natur nur dann unvorbelastet sehen zu können, wenn er ein so diszipliniertes und umfassendes Wissen von der Kunst hat, dass es ihm zur zweiten Natur geworden ist und er es ‚vergessen kann‘.“²

Stets stellte sich Giacometti gegen das, was ihm schon als vertraut vorkam, und gerade deswegen wurden seine Plastiken nie „fertig“. Immer wieder zerstörte er sie und begann von neuem. Sehr schnell hatte er auch erkannt, dass eine Plastik nicht lebensähnlich aussehen muss, um lebendig zu erscheinen. Doch die Köpfe gerieten ihm zuweilen sehr klein. Woran lag das?

Bei dem Versuch, ein menschliches Gesicht genau so darzustellen, wie der Künstler es sah, machte Giacometti eine besondere Erfahrung: Je genauer er es zu erfassen versuchte, desto mehr entzog es sich ihm. Vor den Augen des Schöpfers löste sich die Form auf, oder, wie Giacometti sich ausdrückte: „Die Entfernung von Nasenflügel zu Nasenflügel wurde so groß wie die Sahara.“ Somit darf der Blick nicht auf das Detail gehen, sondern ist mit einer Anteil nehmenden Distanz auf das Ganze gerichtet. Dies bedingte einen zunehmend größer werdenden Abstand vom Modell, was wiederum dazu führte, dass viele modellierte Köpfe klein wurden, manchmal sogar winzig. Beim Gießen in Bronze zerfielen sie zuweilen zu Staub: „Die Gefahr des Entschwindens der Dinge“ (Giacometti) war groß. Geht man jedoch umgekehrt zu nah an das Modell, verliert sich die Person und mit ihr das Wesentliche.

Giacomettis Seh-Erfahrung ist nicht zu trennen von seinem Umgang mit der Wirklichkeit. Für ihn blieb die Wirklichkeit stets *„genauso jungfräulich und unergründet, als einer zum ersten Mal versuchte, sie darzustellen. Das heißt, alle Darstellungen, die bisher entstanden sind, haben bloß Teile erfasst. Die äußere Welt, sei es ein Kopf oder ein Baum, kann ich nicht genauso sehen, wie sie bisher dargestellt wurde. Teilweise gewiss; aber ich sehe noch etwas, das in den Gemälden und Skulpturen der Vergangenheit fehlt. Das geht auf die Zeit zurück, als ich zu sehen lernte, denn vorher hatte ich wie durch einen Schleier geschaut, das heißt, durch die Kunst der Vergangenheit, und dann, ganz allmählich, drang mein Blick hinter diesen Schleier; das Bekannte wurde das Unbekannte, das absolut Unbekannte. (...) Die Kunst interessiert mich sehr, aber unendlich viel mehr interessierte mich die Wahrheit. Je länger ich arbeitete, desto mehr veränderte sich meine Sehweise, das heißt, alles wird von Tag zu Tag größer, (...) unbekannter, immer schöner“*.³

Wen wundert es da, dass Giacometti der künstlerische Erfolg gleichgültig war. James Lord, Giacomettis Biograf, fasste den Stellenwert des Kunstwerks für Giacometti so zusammen: „Alberto betrachtete sich nicht als professionellen Künstler. Er war so sehr von dem Studium der äußeren Erscheinungsformen erfüllt, dass er seine Arbeiten lediglich als Seh-Übungen betrachtete; sie waren Nebenprodukte seines Ringens um die reine Wahrnehmung, also keine Beweise kreativen Könnens. Für Giacometti zählte allein der Akt der Wahrnehmung, nicht das Ergebnis.“⁴

Dieser geschilderte Seh- und Wahrnehmungsprozess, so Mercedes Matter in ihrem Essay, spiegelt Giacomettis „Teil-

haben am philosophischen Diskurs seiner Zeit (Existenzialismus) und sein Wissen um Phänomenologie wider“.⁵ Mehrmals finden sich in diesem Essay die Worte „Phänomenologie“ und „Präsenz“. Auch schon in den frühen Werken Giacomettis lässt sich stellenweise jene Präsenz feststellen, die so charakteristisch für die späten Werke wurde. Matter beschreibt in sehr persönlicher Weise, wie sie die Präsenz dieser Kunstwerke erlebt hat:

„Seine Figuren, ja sogar der Raum um sie herum war, waren von einer geheimnisvollen Gefühlsaura durchströmt. (...) Gleichzeitig strömen sie (die Skulpturen) ein Gefühl von überwältigender Immanenz aus.“ Beim Betrachten einer Skulptur von Giacomettis Bruder Diego machte sie folgende Erfahrung: „Betrachte ich diesen Kopf, so empfinde ich ihn als unergründbar. Er drückt so viel mehr aus, als es seine physische Präsenz allein zu tun vermöchte. Es ist gerade genug davon da ... zusammengepresst zu einem Innersten, zu einem Zentrum des Seins, um dann Illusion zu schaffen.“ Aus der Dichte von Zeichnen, winzigen Rissen und von subtil gemalten Tonstufen schält sich ein Bild heraus, „das einer anderen, zweiten Ebene zuzugehören scheint. Und wie in der Malerei wird es augenblicklich, und nicht erst bei längerem Hinsehen sichtbar. (...) Giacomettis Plastik traf mich wie ein Schlag und nahm meinen Blick gefangen“.⁶ Matter beschreibt auch, welche Wirkung es hatte, als Giacomettis Skulptur von „Diego“ in ihre Wohnung kam. Dieser Kopf war für sie kein gewöhnliches Kunstwerk, sondern ihm „haftete etwas Magisches an“. Vom Augenblick seiner Aufstellung an wirkte er auf sie und ihren Mann seltsam beunruhigend, als wäre hier buchstäblich eine weitere Person hinzugekommen. Wenn sie ausgingen, überkam sie das Gefühl, Diego einsam und allein zurückgelassen zu haben: Sie konnten ihn zuweilen vergessen, bei der Heimkehr aber hatte er vom Zimmer Besitz ergriffen. Manchmal unterbrachen sie verlegen ihr Gespräch: „Er konnte hören. Es dauerte ein Jahr, bis wir uns daran gewöhnt hatten. Doch heute noch meinen wir manchmal, diesen Kopf neu zu sehen, und der Schock bleibt nie aus. (...) Betrachte ich diesen Kopf (...), so finde ich in ihm neben der aufwühlenden Schönheit des Abbildes auch das Gefühl für das Ewigwährende (...), das das Sagbare überschreitet. (...) Das Visionäre bei Giacometti erschüttert mich.“⁷

Immer wieder neu stellt sich die Frage: Wodurch erschüttern Giacomettis Plastiken? Ich selber bin weder in Kunst ausgebildet noch besitze ich theoretisch fundiertes Kunstwissen. Dennoch wage ich hier einige Überlegungen.

Mir scheint, dass Giacometti den Betrachter zur ständigen Sehänderung zwingt: Wer sich der Plastik nicht nur oberflächlich, sondern aufnahmebereit aussetzt, erlebt den Raum in der Bewegung, wobei klar ist, dass Bewegung nur in der Dimension der Zeit geschieht. Dadurch verändert sich jedoch etwas im Inneren des Beobachters: Seine Aufmerksamkeit und sein Interesse verschieben sich. Die Begegnung mit der Wirklichkeit wird zum wechselseitigen Prozess.



Die Wahrnehmung der in Bewegung befindlichen Wirklichkeit wirkt zurück auf den Betrachter und verändert ihn, sodass er auf neue Weise wahrnehmen kann.

Klaus Polder hat in einem Feuilletonbeitrag den Aspekt der Zeit und Zeitlichkeit bei Giacometti hervorgehoben. Giacomettis Skulpturen sollen uns ansehen, wie wir sie ansehen: „Das Wechselspiel lebendiger Wirklichkeit soll bleibende Gestalt annehmen“, wie Klaus Polder sich ausdrückt.⁸ Natürlich ist klar, dass dies unmöglich ist. Am Ende kommt ja doch immer eine Skulptur heraus, die in der vergehenden Zeit (vorläufig) bleibt. Der Künstler versucht hier das Unmögliche möglich zu machen. So sind seine Werke wiederholte Experimente, Zeit plastisch in Raum zu verwandeln – in den Raum, den die Plastik ausmacht. Polder kommt zu dem Schluss, dass das revolutionär Neuartige dieser Werke diese Spannung ist, „in der der Sehprozess Gestalt annimmt, und doch nicht ohne Rest in ihm aufgeht. Die Werke sind dem Prozess überlegen, weil sie bestehen, sich nicht verflüchtigen. Sie sind ihm gerade deshalb auch unterlegen, weil sie sich nicht ganz und gar in Zeit verwandeln lassen. Sie haben die Qualität eines lebendigen Paradoxons“.⁹

In diesem Zusammenhang sagte Giacometti einmal, dass ihn die Kunst herzlich wenig interessiere, umso mehr aber Wahrheit und Wirklichkeit. Die unmittelbare Folge dieses Kunstanspruchs war die ständige eigene Zerstörung seiner Werke, denn kaum waren sie fertig, spürte der Künstler, dass sein Geist schon weiter war. Warum soll man sich mit dem Überholten aufhalten? So zerstörte Giacometti viele seiner Skulpturen sehr häufig, bevor er sie widerstrebend „vollendete“. Da Wirklichkeit nie vollendet ist, sondern sich ständig im Prozess befindet, lassen sich Kunstwerke letztlich nicht vollenden. So nähert sich der Künstler dem sich selbst widersprechenden Geheimnis der Wirklichkeit: Zeit zu sein.

Giacomettis Arbeiten sind oft existenzialistisch missdeutet worden. Angeblich sei es ihm um die Darstellung der Einsamkeit des modernen Menschen gegangen. Giacometti hat dem stets widersprochen. Ganz im Gegenteil war er der Meinung, dass das Leben „das Gegenteil der Einsamkeit ist, denn es besteht aus einem Gewebe von Beziehungen zu den anderen“.

Solche Missdeutungen des Werkes kommen zustande, wenn der Betrachter versäumt, sich in seiner Sehweise verändern zu lassen. Giacometti bietet dem aufnahmebereiten Betrachter an, seine eingefahrenen Wahrnehmungskanäle zu öffnen und in die eigene Mitte zu gehen: Dadurch wird er fähig, geschaffenen Raum (Skulptur) als Bewegung und als Zeit zu sehen.

Wenn dies nicht geschieht, sieht man oft nur lang gestreckte, dünne Figuren und kommt zu unangemessenen Ergebnissen. Meine eigene Erfahrung mit Giacomettis Skulpturen ist, dass dieses Sehen der Abbildung von Bewegung und Zeit im Bruchteil einer Sekunde geschieht: Entweder man sieht den Hund, den Mann oder die Frau in der Bewegung,

in der Erscheinung des Augenblicks – auch des anschließend folgenden Augenblicks! –, oder man sieht es nicht. Falls man es sieht, geht es durch den Körper wie ein Schock. Mit keinen Skulpturen anderer Künstler habe ich bislang solche Erfahrungen gemacht.

¹ Zitiert nach Mercedes Matter, in: Alberto Giacometti, 1998, S. 208.

² James Lord: Alberto Giacometti, Bern und München, 2001, S. 158.

³ Zitiert nach Lord, a.a.O., S. 389.

⁴ Ebenda, S. 75.

⁵ Matter, a.a.O., S. 208.

⁶ Ebenda.

⁷ Matter, a.a.O., S. 210.

⁸ Klaus Polder: „Der Mann, der die Zeit festhielt – Magier, Zeichner, Bildhauer: Alberto Giacometti, einer der großen Künstler des 20. Jahrhunderts, hat uns das Sehen neu gelehrt“, in: Süddeutsche Zeitung vom 20.10.01, Beilage „SZ am Wochenende“ S. II.

⁹ Ebenda.