

LOUIS ARAGON MIT ANDEREN
WEGE ZU
GIACOMETTI

Herausgegeben von Axel Matthes

Matthes & Seitz
Verlag

München 1987.

GALERIE
KLEWAN

VICTOR I. STOICHITA
DIE HAND, DIE LEERE

Die Jahre 1932/33 sehen Giacometti von einem beharrlich wiederkehrenden Motiv beherrscht: der Hand. «Caresse» (1932), «Main prise au doigt» (1932), «La Table» (1933) sind dafür beredte Beispiele. Auf diese dichte metaphorische Verkettung folgt, mit einem über zehnjährigen Abstand (übrigens nicht irgendein zeitlicher Abstand, sondern für Giacometti die Wanderung durch die Wüste) im Jahr 1947 als Pendant «La Main». Die drei ersten bereits genannten Werke bilden eine Gruppe. Das letzte steht – in chronologischer, räumlicher und konzeptioneller Hinsicht – allein. Will man es auf seine ursprüngliche Gruppe zurückführen, so ist das gefährlich, aber möglich. Dieses Unternehmen bedeutet die umgekehrte Durchwanderung der Wüste, die der Künstler während des Zweiten Weltkriegs durchquert hat. In «La Main» aus dem Jahr 1947 (das Jahr, in dem auch Camus' «La Peste» erschien) besteht zwischen dem Titel und dem Gegenstand der Darstellung eine reibungslose Entsprechung. Das Verständnis des Titels fügt nichts hinzu, metaphorisiert nicht das Verständnis des Bildes, macht es nicht schwieriger und auch nicht einfacher. Es handelt sich hier schlicht um «La Main», die Hand. In den Werken der Jahre 1932–33 ist «die Hand» bildlich dargestellt, aber nur einmal im Titel und in diesem Fall in einer Fügung: «Main prise au doigt» (Am Finger erfaßte Hand). Das Gewicht, das Giacometti den Titeln beimaß, ist bekannt, und es zeugt von einem offensichtlichen Streben nach einer Verbindung zwischen Werk und Werkgehalt.

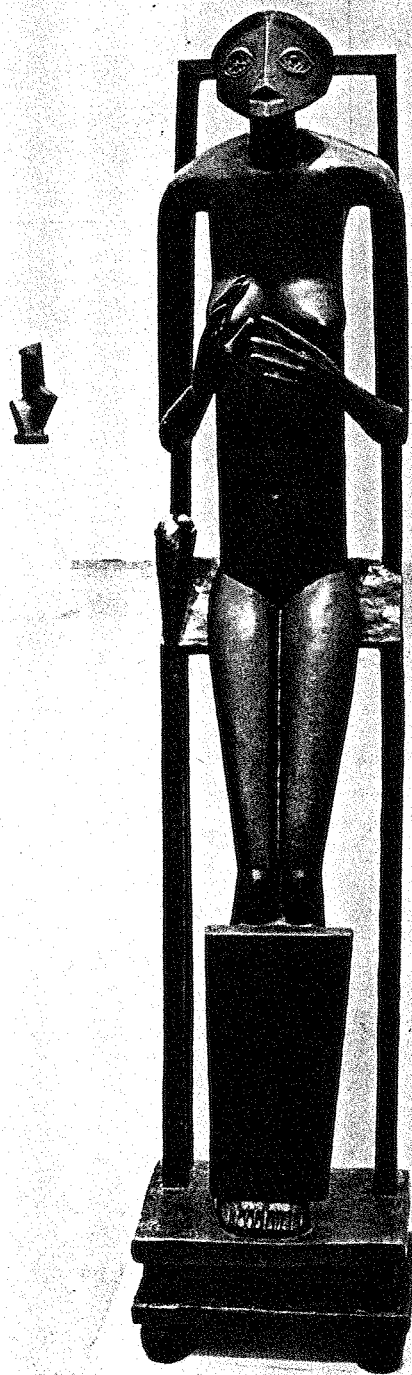
Der Titel ist bereits ein Deutungshinweis für den Betrachter. Er gehört

zum Arsenal der uneigentlichen Kunstmittel wie etwa – auf einer ganz anderen Ebene – der Sockel, der das Volumen der Skulptur mit dem Raum des Zuschauers verbinden soll. Doch bildet der Titel, wie auch der Sockel, bei Giacometti eine Einheit mit dem Bild. Sie trennen hieße sie zerstören. Aus diesem Zusammenhang heraus sollte man sich einem zentralen, 1934 geschaffenen Werk nähern, das mit den obigen Gruppen in untrennbarer Beziehung steht. Dieses Werk ist in gewisser Weise der große Epilog der Triade der ihr unmittelbar vorhergehenden Werke. Der Titel ist ein doppelter: «L'objet invisible» oder «Mains tenant le vide». Es ist eine 153 cm große Bronzestatue, die eine sitzende Frau darstellt. Der pharaonenhafte, hieratische Charakter der Gestalt verbindet sich mit einer extremen, den Gesetzen der Symmetrie gehorchenden Vereinfachung der anatomischen Merkmale. Die Symmetriebeziehungen werden indes von zwei Elementen konterkariert, deren Verhältnis zueinander noch zu bestimmen ist. Dies sind die Augen und die Hände.¹ Bei den Augen besteht die Asymmetrie nicht in ihrer Lage (sie sitzen in gleichem Abstand zur Nase, die die Achse des Gesichts bildet), sondern in der *Blickrichtung*. Das linke, gebannt starrende Auge blickt in die Ferne. In das rechte Auge ist die Ferne selbst eingedrungen, indem sie es, so scheint es, implodieren läßt. Der Gegenstand dieses doppelten Blicks bleibt – wie der Titel uns ausdrücklich sagt – unsichtbar.

Die zweite Asymmetrie des Werks rührt von den Händen. Die Geste ist unentschieden, in der Schwebe. Die Arme haben die hieratische Pose der Ägypter aufgegeben und sind auf halbem Weg in einer beredten Unbestimmtheit überrascht worden. Die offene Hand, die gespreizten Finger bestimmen einen Raum ohne genaue Form, einen «informellen» Kern in der Mitte des großen geometrischen Beziehungsgeflechts, das durch den Metallrahmen der Skulptur gebildet wird. Der Gegenstand dieser Geste bleibt unnennbar: es ist – wie der zweite Titel andeutet – die Leere. Die beiden Titel, die Giacometti demselben Werk gegeben hat, sind umkehrbar und austauschbar: die Augen verhalten sich gegenüber dem Unsichtbaren wie die Hände gegenüber der Leere; das Unsichtbare wirkt auf die Augen wie die Leere auf die Hände.

Doch gibt es noch einen dritten Titel, der diese «aus Asymmetrien gebaute Symmetrie» durchbricht. Dieser Titel entspringt der guten Tradition des Kalauers, auf den der Surrealismus (und Dada) so erpicht war. «Mains tenant

1. «Was man mit Auge und Hand fühlt – wird der Künstler später sagen –, das kann man in Worten nicht ausdrücken» (cf. die gesammelten Texte, in: Alberto Giacometti, Basel (Galerie Beyeler) 1966).

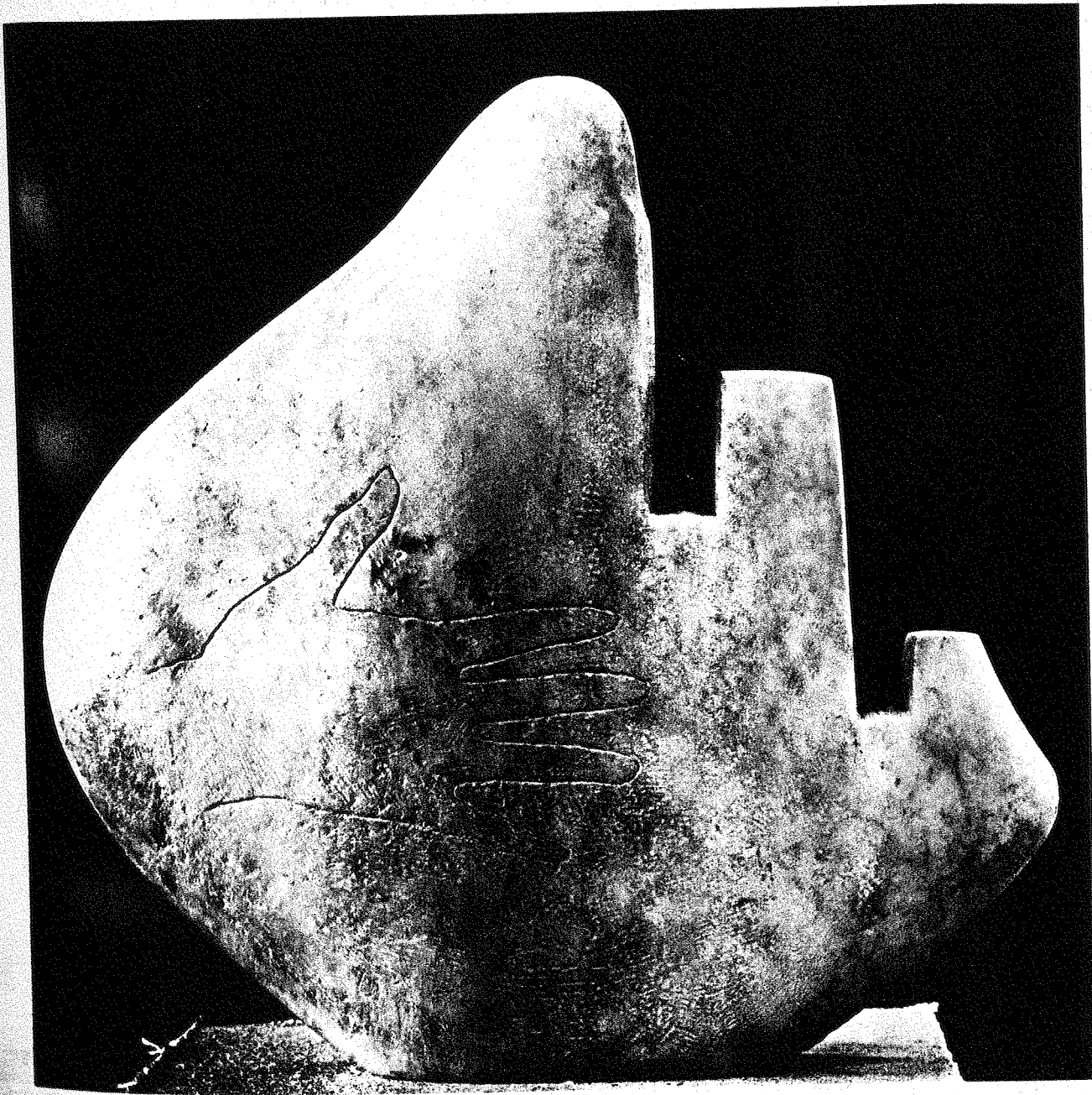


Alberto Giacometti, Der unsichtbare Gegenstand. 1934. Bronze. Höhe 153 cm

le vide» (Hände, die Leere haltend) kann man auch als «maintenant, le vide» (jetzt, die Leere) lesen. «Maintenant le vide» (jetzt, nach allem, die Leere) verleiht der Erscheinung der Leere/des Unsichtbaren eine zeitliche Dimension (eben «die Gegenwart»). Die Skulptur schafft die Versöhnung zwischen dem Maximum an zeitlicher Konzentration (das Jetzt) und dem Minimum an räumlicher Bestimmtheit (die Leere). Dieses Werk steht am Schnittpunkt der beiden Seiten Giacomettis, der surrealistische Giacometti der Dreißigerjahre und der existentialistische Giacometti der Vierzigerjahre. So wie es im Titel und in der Gestalt um das Motiv der Hände zentriert ist, drängt es uns, dieser beharrlichen Metapher nachzugehen, die der mögliche Schlüssel zu einem noch zu erkundenden künstlerischen Universum sein könnte. Um diesen Ansatz zu nutzen, muß man einen Schritt zurückgehen. Das Jahr 1932 bietet uns die beiden ursprünglichen Variationen über dieses Thema. Die erste ist die «Caresse»² betitelte Marmorskulptur. Ihre unregelmäßige Form ist – will man den zeitgenössischen Aussagen Glauben schenken – die plastische Reduktion des Bauches einer Schwangeren; das abgestufte Ende deutet die Wirbelsäule an. Zwei Handabdrücke sind auf beiden Seiten dieses symbolischen Marmors sichtbar. Ob es die Hände des Vaters oder des Künstlers sein sollen, ist unerheblich. Ihre Spur auf dem Marmor ist eine Figur der durch den Tastsinn vermittelten Kontemplation jedweder Skulptur. Es fällt schwer, hier nicht an Brancusi zu denken, der 1916 eine «Sculpture pour les aveugles» ausstellte, die eigens zum Betasten geschaffen ist und die, was bedeutsam ist, die ursprüngliche Eiform von «Commencement du monde» oder «Nouveau né» wiederaufnimmt. Indem er den Abdruck der Liebkosung (Liebkosung des Bauches und des Marmors) bewahrt, hat Giacometti nicht nur das erste Werk einer diesem Motiv gewidmeten Reihe geschaffen, sondern auch ein Werk, das gleichzeitig seine Schöpfung und seine Wahrnehmung thematisiert. Indes ist die Hand hier nicht das Hauptthema des Werks, vielmehr ist sie in sichtbarer und suggestiver Weise darin enthalten.

Man muß sich davor hüten, ihm einen eindeutigen Inhalt zu geben. Diese Skulptur kann zwar als Verbildlichung eines anekdotischen Geschehens (der künftige Vater streichelt den Bauch der künftigen Mutter) gesehen werden oder als Allegorie der Geburt der Skulptur (der das Kunstwerk streichelnde

2. Die erste Ausführung in Gips trug den Titel «Malgré les mains» (die Hände hätten in der Marmorausführung verschwinden sollen (cf. hierzu Christian Zervos: Quelques notes sur les sculptures de Giacometti, in: Cahiers de L'Art, 1932, pp. 337–342).

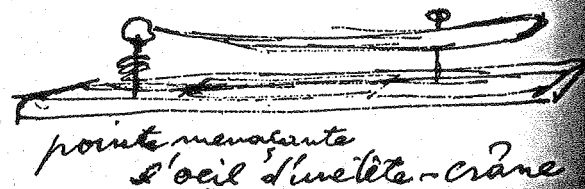


Alberto Giacometti, Zärtliche Berührung. 1932. Marmor. Höhe 49 cm. Privatsammlung, Paris.

Künstler) oder auch als Metapher der Wahrnehmung der Skulptur durch einen anonymen Betrachter, der das Tabu gebrochen hätte, das jedes Ausstellungsstück umgibt («Bitte nicht berühren»). Aber diese drei Interpretationen ergänzen sich sehr wahrscheinlich, und eine davon auszuwählen hieße, die Sinnfülle des Werks grob zu beschneiden.

Die Hand als bloßer Umriß ist eine Spur auf diesem «schwangeren Stein». Der Kontakt zwischen Hand und Stein wird als unbedingte Positivität gesehen (als Schöpfung/Wahrnehmung). Gegenüber der großen Bronzestatue von 1934 steht man an einem anderen Pol, denn «Caresse» könnte als programmatischen Untertitel die Umkehrung desjenigen der Bronze bekommen. Sie könnte mit vollem Recht auch «Mains tenant le plein» (Hände, das Volle haltend) heißen. Der Kontrast zwischen der Marmorskulptur von 1932 und der Bronzestatue von 1934 ist ein vollständiger, welcher Art auch unser Zugang zu Giacomettis Werk ist. Diese (und weitere) Werke in einer imaginären Rede miteinander kommunizieren zu lassen entspringt nicht bloß der Laune eines Kritikers. Der Künstler selbst (man vergleiche hierzu den berühmten Brief an Pierre Matisse aus dem Jahr 1947) betrachtete sein Werk als ein Gewebe aus angedeuteten Korrespondenzen, d.h. als ein Ganzes, innerhalb dessen jede Skulptur einen «Knoten» bildet, zwar dem bloßen Auge unsichtbar, aber für die aufmerksame Betrachtung erkennbar. Die Konfrontation zwischen «Caresse» und «Objet invisible» kann und soll noch weitergeführt werden. Verfolgt man diesen Ansatz weiter, so stößt man auf eine Polarität, die sich auf verschiedenen Ebenen äußert. Einer dieser Kontraste ist wesentlich, um in Giacomettis Werk als Ganzes einzudringen. Es handelt sich um die Beziehung Fragment/Ganzheit. Die Bronze von 1934 greift etwas auf, was der Tradition nach der Gegenstand par excellence der Plastik ist: die menschliche Gestalt. Nur der Titel (der zweite) führt den Blick des Betrachters zu den Händen. Die Statue stellt indes nicht (nur) «zwei die Leere haltende Hände» dar.

Alberto Giacometti,
Faksimile (Aus-
schnitt Seite 4) des
Briefes an Pierre
Matisse von 1947.

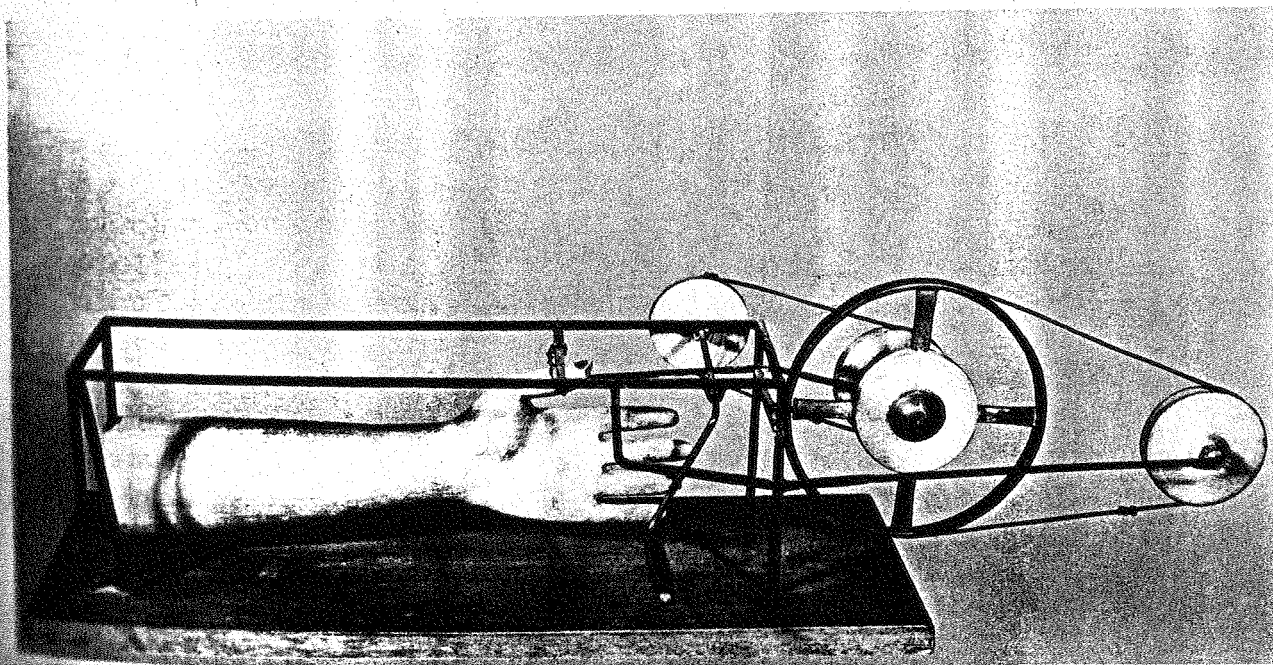


Vielmehr ist es der Titel, der in gewisser Weise die symbolische Vergrößerung dieses Motives bewirkt und den Betrachter zwingt, dieses Detail zu isolieren und ihm Dimensionen zu verleihen, die über seine physische Wirklichkeit hinausgehen.

Die Marmorskulptur von 1932 ist ein «Torso». Sie gehört in die Problematik des Fragments, das seit Rodin das Recht auf Selbstgenügsamkeit erlangt hat. Bei Giacometti bewahrt (und steigert) das Fragment seine expressiven Potenzen. Es funktioniert in Entsprechung zu der Figur, die die Poetik mit dem Begriff Synekdoche oder *pars pro toto*³ bezeichnet: die Hand/der Bauch können den Mann/die Frau in ihrer Ganzheit ausdrücken. Die Hand *ist* der Mann, der befruchtete Schoß *ist* die Frau. Es handelt sich in diesem Zusammenhang um hochgradig sexualisierte Fragmente, wie sie die surrealistische Tradition durchsetzte. Eine psychoanalytische Interpretation wäre in diesem Fall sicherlich legitim, ist aber nicht verbindlich. Viel wichtiger ist es, die Funktionsweise zu erkennen, in der die doppelte Reduktion der Hand (die Hand als Fragment/die Hand als Abdruck) ihre Expressivität steigert und schließlich den Sinn des Kunstwerks stiftet.

«Caresse» bekommt im Laufe desselben Jahres 1932 als Gegenstück «Main

Alberto Giacometti,
Gefährdete Hand.
1932. Holz und Me-
tall. Länge 58 cm.
Giacometti-Stiftung,
Kunsthhaus Zürich.

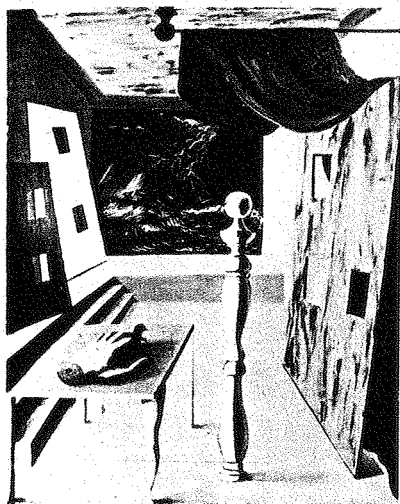


prise au doigt». Es handelt sich hierbei um eine Art «abstoßenden Gegenstand», der den Betrachter schockieren und verunsichern soll. Die Hand (einer Kleiderpuppe) befindet sich in einem Käfig und ist in eine absurde und bedrohliche Maschine eingespannt. Die Hand ist eingesperrt, der Finger wird vom Transmissionsriemen erfaßt. Der Finger verhält sich zur Hand wie die Hand zum menschlichen Körper. Aber dieser Körper ist abwesend. Hand und Unterarm werden wie ein Wesen für sich gesehen⁴, das von dem Mechanismus bedroht wird. Es ist möglich, daß der Film Giacometti zu diesem Thema («der Mensch und der Mechanismus») inspiriert hat – wie vermutet wurde – und noch genauer, durch die berühmte Räderwerkszene aus Chaplins «Modern Times». Diese Tatsache scheint von einem Werk bestätigt zu werden, das sich unzweideutig auf den Film bezieht (im ersten Brief an Pierre Matisse sind sie zusammen wiedergegeben): «Pointe à l'œil», das sich auf den vehementen Beginn von «Un chien andalou» (1929) von Buñuel/Dali beruft. Auge und Hand sind noch einmal gemeinsam gegenwärtig auf der «Table» von 1933, ein Werk, das durch seinen «Hommage»-Charakter (in erster Linie an Magritte erinnernd) gleichzeitig als der Höhepunkt des Surrealismus und als der Abschied von ihm betrachtet werden kann. Auf Magrittes Gemälde (1926), mit dem Giacometti in einen offensichtlichen Dialog tritt, hielt die Hand der Kleiderpuppe einen großen schwarzen Vogel, negatives Gleichnis der Hand Gottes, die die Taube des Heiligen Geistes in die Welt entläßt. In Giacomettis Werk ist die Hand leer. Sie ist ein Fragment, das jede Beziehung mit der Transzendenz verloren hat. Am anderen Ende der «Table» scheint sich das Fragment der «Colonne sans fin» von Brancusi unter ihrer eigenen Last zu biegen. In «Main prise au doigt» war der Arm in einem mechanischen Behälter eingesperrt, blockiert. Der Raum des Behälters und das Räderwerk des Mechanismus «hielten» die Hand gefangen. Sie *birgt* nicht mehr (wie in «Caresse» und auch noch auf einer anderen Ebene in «Mains tenant le vide»), sondern ist auf tragische, gewaltsame Weise *enthalten*. Auf der absurden «Table» von 1933 (sie hat vier ungleiche Beine) sind die Hand der Kleiderpuppe, der einäugige Kopf der Statue, die zusammengesackte Spitze der «colonne du ciel» wie die Abbeviatur der «zufälligen Begegnung» dreier nunmehr unvereinbarer Wirklichkeiten.

3. Hierzu müssen die Bekenntnisse des Künstlers nochmals herangezogen werden: «Das Einzelne fasziniert mich – die kleine Einzelheit wie das Auge in einem Gesicht oder das Moos an einem Baum. Aber nicht mehr als das Ganze, denn wie soll man zwischen dem Einzelnen und dem Gesamten unterscheiden?»

4. Oder wie ein Tier in Gefahr, wie dies der ursprüngliche Titel des Werks nahelegte: Courrounou U – Animal.

egenstand»,
 ner Kleider-
 bedrohliche
 vom Trans-
 e Hand zum
 d Unterarm
 nus bedroht
 «der Mensch
 – und noch
 dem Times».
 sich unzwei-
 isse sind sie
 vehementen
 t. Auge und
 e» von 1933,
 e an Magritte
 d als der Ab-
 le (1926), mit
 die Hand der
 nis der Hand
 n Giacomettis
 hung mit der
 meint sich das
 genen Last zu
 schen Behälter
 rk des Mecha-
 e in «Caresse
 ride»), sondern
 en «Table» von
 derpuppe, der
 olonne du ciel»
 unvereinbarer



René Magritte, *La traversée difficile*
 (Die schwierige Überquerung),
 81 x 65 cm, 1926.



Alberto Giacometti, *Der Tisch*, 1933.
 Bronze. Höhe 143 cm.

zelle fasziniert mich –
 ht mehr als das Ganze,
 urrounou U – Animal

Zwischen 1935 und 1947 stellt Giacometti nicht aus. Als er nach diesem langen Schweigen wieder an die Öffentlichkeit tritt, schockiert er durch seine ausgezehrten, fadenförmigen, gespenstischen Silhouetten. Der Raum reduziert die menschliche Gestalt auf ein fleischloses Zeichen. *La Main* aus dem Jahr 1947 ist der Triumph der Synekdoche. Es ist ein Fragment im Rang einer Ganzheit: ein Ausstellungsstück, das mit einer Eisenstange auf einem Sockel befestigt ist. Hier liegt durchaus die *Statue einer Hand* vor, was ihren fragmentarischen Charakter in den Hintergrund treten läßt. Dieses Werk hat weniger den Charakter eines Fragments als den eines Zeichens: eines Bindestrichs. Das linke Ende verbindet es mit einem unsichtbaren Körper. Das rechte Ende mit seinen fünf gespreizten Fingern ist eine gespannte Projektion in alle Richtungen des Raums. Man kann Giacomettis «La Main» mit Sartres Augen als eine Brücke sehen, die zwischen dem «Sein» und dem «Nichts» hängt.

Man kann sie auch als eine Variation über das heroische Thema par excellence der europäischen Kunst, nämlich der Kreuzigung, ansehen: als abgerissener Arm eines abwesenden Kruzifixes oder besser noch als eine Abbrüviatur, die ihre sich selbst genügende Ausdruckskraft hat. Der Arm und die ihn stützende Stange bilden ein großes Tau (τ), der heilige Buchstabe des Sühneopfers, der in einer viereckigen Basis steckt. Und schließlich kann man «La Main» als extreme Erscheinungsform einer beharrlich wiederkehrenden Metapher deuten. Vom Raum ausgehöhlt, in die Leere geworfen, von einem unsichtbaren Mechanismus zermalmt, stellt sie eine letzte Möglichkeit der Plastik dar, «bevor» – wie Giacometti sagen würde – «die Dinge verschwinden».

Alberto Giacometti,
Die Hand (Variante).
1947. Gips. Länge
79 cm. Giacometti-
Stiftung, Kunsthaus
Zürich.

