

JUTTA HELD

ZUR BESTIMMUNG ZEITGENÖSSISCHER PLASTIK DURCH CHILLIDA UND HEIDEGGER

Chillida, der 1924 in San Sebastian geboren wurde, gilt in der Kunstwelt als einer der bedeutendsten unter den nach dem zweiten Weltkrieg hervorgetretenen Bildhauern¹. Diese Wertschätzung manifestiert sich in den zahlreichen internationalen Preisen, Ausstellungen und Aufträgen, die er erhalten hat. 1969 hat Heidegger eine Schrift mit dem Titel »Die Kunst und der Raum« veröffentlicht, die Chillida in einer bibliophilen Ausgabe mit Lithocollagen versehen hat. Heideggers Gedanken sind aus der Auseinandersetzung mit theoretischen Äußerungen und dem Werk Chillidas hervorgegangen². Dieses Interesse Heideggers, der allem modernistischen Kunstbetrieb abhold ist, an einem jüngeren zeitgenössischen und erfolgreichen Bildhauer mag zunächst erstaunen. Inwiefern Chillidas Werke und sein Selbstverständnis den Gedankengängen Heideggers entsprechen, soll hier dargestellt werden. Zu fragen ist weiterhin, ob eine solche von Chillida und Heidegger entwickelte Praxis und Theorie der Kunst heute adäquat rezipiert werden kann oder welche Funktion diesem Kunstschaffen und Kunstverständnis in unserer Gesellschaft eingeräumt wird.

Chillida hat, abgesehen von einigen frühen Versuchen mit figuraler Plastik, nur abstrakte Werke hergestellt. Zu seinen frühesten gehört die Eisenplastik »Musique des Constellations« von 1954³ (Abb. 1). Das komplexe, zusammenhängend gearbeitete Gebilde ruht auf drei zugespitzten Eisenstäben auf, an die jeweils rechtwinklig abbiegende Kreissegmente angeschweißt sind. Diese bogenförmigen Bänder sind so geführt, daß sie annähernd senkrecht zueinander stehen, also die drei Dimensionen des Raumes umschreiben. Die Plastik erinnert damit an ein – rudimentär nachgeahmtes – sphärisches mathematisches Modell. Chillida schließt hiermit an die raumdurchlässigen, die traditionelle Volumenplastik negierenden Gebilde der späteren Konstruktivisten an. Diese hatten mit ihren Gebilden, die den Linienfluß des Jugendstils geometrisieren, Anklänge an wissenschaftliche Modelle durchaus evozieren wollen, wie zum Beispiel Rodchenko mit seiner Konstruktion von 1921 oder Vantongerloo mit seinem »Nucleus« von 1946⁴. Im Vergleich zu diesen konstruktivistischen Werken fällt an Chillidas Gebilde jedoch gerade die Abweichung von exakter geometrischer Form auf, besonders an den nicht ganz genauen Kreissegmenten. Die handwerkliche Herstellung,



1. MUSIQUE DES CONSTELLATIONS
Eisen, 55 cm. 1954. Privatsammlung

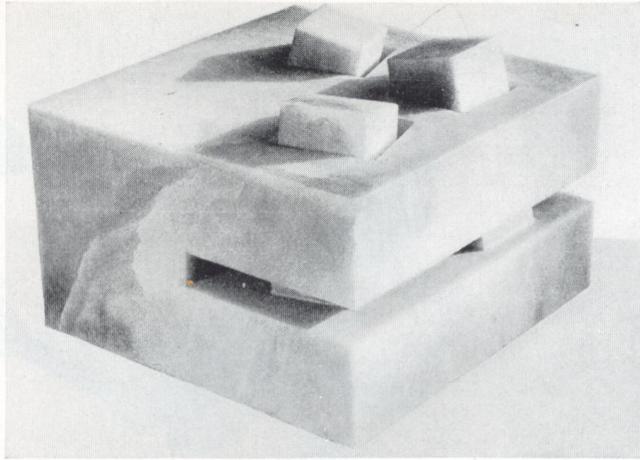


2. DESDE DENTRO
Eisen, 99 cm. 1953.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

die bei den Konstruktivisten gerade vermieden oder verleugnet werden soll, tritt damit bei Chillida deutlich hervor.

Chillidas »Desde dentro«⁵ (Abb. 2) ist ähnlich wie Rodchenkos angeführte Konstruktion von 1921 als frei im Raum schwebende, an der Decke befestigte Plastik konzipiert. Formal steht sie jedoch eher der von González initiierten Richtung moderner Skulptur nahe, in die industrielle »objets trouvés« integriert werden. Ein solches vorgeformtes Teil scheint die Stange mit Öse zu sein, an der die Plastik aufgehängt wird, und der Mittelteil mit den beiden eing Bohrten Löchern. Technische Instrumente können nach surrealistischer Theorie⁶ schon wieder mythischen Charakter gewinnen und sind zur Evokation der »vie moderne« dem Kunstwerk, das als Montage verstanden wird, integrierbar. Bei Chillida gewinnt die Plastik jedoch insgesamt den Charakter eines ausrangierten, altertümlichen Geräts – wozu die nur grobe Bearbeitung der Oberflächen der vier nach innen gerichteten, überkreuz einander entsprechenden Klammern beiträgt – und hat damit einen noch stärker retrospektiven, ästhetisierenden Zug als surrealistische Montageskulpturen.

Mit seinem Alabasterwerk »Hommage à Kandinsky«⁷ (Abb. 3) hat Chillida noch ein Jahrzehnt später, 1965, seiner Verbundenheit mit der geometrischen abstrakten Kunst der zwanziger Jahre gedacht, und zwar mit einem Werk, das wiederum aus relativ geometrisierten Elementen gebildet ist. Drei nahezu rechteckige, gekippte Klötze sind in einen ebenfalls annähernd rechteckigen Block eingearbeitet, der an einer Seite eingekerbt ist, so daß die drei umschlossenen Klötze als relativ eigenständige Teile sichtbar gemacht sind. Doch



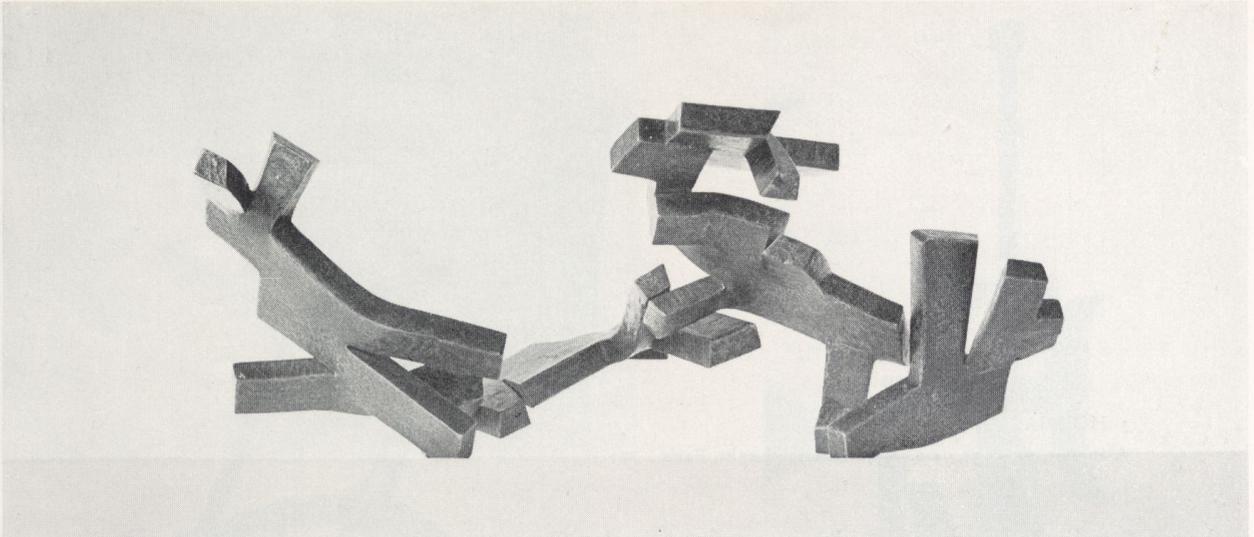
3. HOMMAGE À KANDINSKY

Alabaster, 35,5 x 35,3 cm. 1965. Galerie Maeght, Paris

während Kandinsky an die Stelle des verworfenen realen Gegenstandes geometrische Formen, die ihrerseits Gegenstandscharakter gewinnen, setzt (und sie entsprechend inhaltlich befrachtet) und parataktisch gruppiert, isoliert Chillida die Teile auch hier nicht völlig voneinander, sondern verbindet sie quasi organisch. Dieses dem Addieren des späten Kandinsky entgegengesetzte Kompositionsprinzip tritt besonders in seinen späteren Werken hervor. Chillida verbindet seine kantigen, teilweise geometrisierten Formen dem die Elemente verschmelzenden Kompositionsprinzip der sogenannten biomorphen abstrakten Kunst der dreißiger Jahre, die in der Plastik zum Beispiel durch Brancusi vertreten ist und die nach dem Krieg in der sogenannten informellen Kunst ihre Fortsetzung fand. Aufgrund dieser Verbindung zweier unterschiedlicher formaler Prinzipien bewahrte Chillidas Bildhauerei ihre Aktualität, als die informelle Kunst als überlebt in der Kunstwelt abdankte und in der abstrakten Kunst der sechziger Jahre wieder geometrisierende Tendenzen und stärkere Kontrolliertheit der künstlerischen Produktion zu dominieren begannen.

Das Gebilde »Eloge de l'air«⁸ von 1956 (Abb. 5) setzt die Richtung der relativ offenen, sich gegen die Volumenplastik absetzenden frühen Werke Chillidas fort. Die Plastik steht wieder auf drei Eisenstücken auf, denen drei bleistiftähnlich zugespitzte aufragende Stäbe entsprechen, die durch kompliziert ineinander verschränkte, gewinkelte Teile miteinander verbunden sind. Durch diese ineinander verschränkten, kantigen Eisenbarren – die ungefähr drei gegeneinander versetzte Quadrate umschreiben – wird im Zentrum ein ausgesparter Leerraum gebildet. Doch ist dieser mittlere Negativraum schon weniger als in den vorherigen beiden Frühwerken durch eine geometrische Figur beschreibbar, da die ungefähre Würfelform durch die mittleren Barren nicht nur konstituiert, sondern auch durchkreuzt wird. – Auch in dieser Plastik finden sich Anklänge an die vom Konstruktivismus herkommende Plastik, besonders an Rickeys Stangen⁹, die allerdings sehr viel größer sind und so konstruiert, daß sie sich im Winde tatsächlich bewegen. Diese Abhängigkeit von der Bewegung der Luft, auf die der Titel anspielt, besteht bei Chillida jedoch nicht wirklich, sondern ist nur durch den unregelmäßigen Abstand der oberen Stangen voneinander suggeriert. – Die Plastik bildet zusammen mit den beiden Skulpturen »Eloge du fer« und »Eloge du feu« eine Serie, die die Elemente zum Thema hat, soweit diese als Produktionsmittel oder Funktion seiner Plastik von Bedeutung sind¹⁰.

Nach seinen frühen Werken aus im allgemeinen rechtwinklig oder kreisförmig gebogenen Stangen und Barren, die graphischen Charakter hatten, bildet Chillida kompaktere Skulpturen wie »Hierros de tremblor III«¹¹ von 1957 (Abb. 4). Das Gebilde ruht nicht mehr auf spitzen Eisenstäben, sondern auf den Kan-

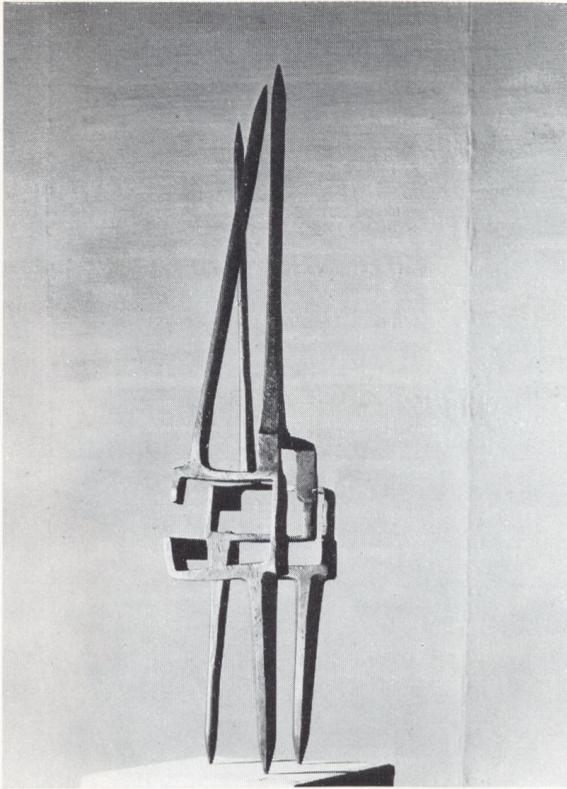


4. HIERROS DE TREMBLOR III
Eisen, 80 cm, 1957. Galerie Maeght, Paris

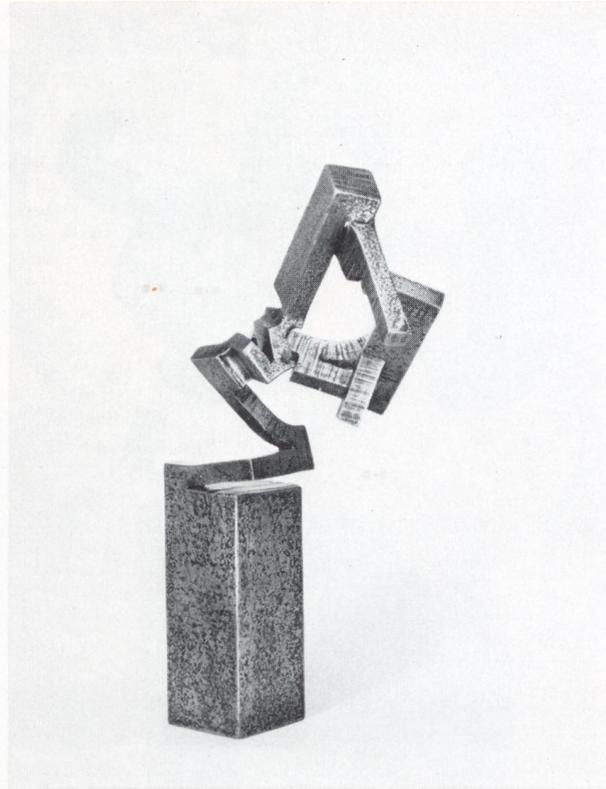
ten zweier Eisenteile auf, die keineswegs als Basis gekennzeichnet sind, sondern unmittelbar und formal gleichwertig in Zusammenhang mit den drei Hauptkomplexen des Werkes stehen, die sich vorwiegend in der Horizontalen ausbreiten. Die unregelmäßig gebildeten, kantigen Eisenplatten, deren Grundformen ungefähr Rechtecke bilden, sind so zusammengeschweißt, daß man Einzelteile nicht ohne weiteres visuell isolieren kann. Vielmehr scheinen die Teile kontinuierlich auseinander hervorzugehen. Sie sind vielfältig eingeschnitten, und die daraus entstehenden Einkerbungen sind so gegeneinander verbogen, daß sich vielfältige, minimale Richtungsänderungen ergeben. Chillida beschränkt sich also nicht mehr wie im wesentlichen in seinen früheren Werken auf Richtungsänderungen von 90 Grad. Parallelität vermeidet er gerade. Die Komplexität dieses Gebildes ergibt sich weniger aus der Differenzierung der Formen als vielmehr durch die vielfältige räumliche Auffächerung der Teile. Durch die wie ein organisches Ganzes gebildete Form des Werkes wie durch den Titel »Zitterndes Eisen« will Chillida offenbar eine scheinbare Eigendynamik des Werkes suggerieren, so als hätte das Eisen von sich aus diese Form angenommen und damit gleichsam seine Entelechie erreicht.

Bei der »Stele«¹² von 1960 (Abb. 6) scheint die gesamte Plastik aus einer einzigen Eisenstange gebildet zu sein, die wiederum vielfältig eingeschnitten und eingekerbt ist und dabei jeweils eine Richtungsänderung erfährt. Selbst der Sockel ist in dieses zusammenhängende, keinen Teil isolierende Ganze einbezogen, aus dem durch einen schrägen Einschnitt die Plastik unmittelbar hervorzuwachsen scheint. Auch dadurch, daß sich ihr Zentrum nicht senkrecht über dem Sockel befindet, dieser also nicht als Stütze zu dienen scheint, wird der Eindruck eines selbständig sich entfaltenden, wie pflanzenhaften Gebildes erweckt.

In einer Serie mit zahlreichen Einzelstücken, die Chillida bis in die letzten Jahre fortsetzte, hat er sein unmittelbares Arbeitsinstrument, den Amboß, zum Thema genommen und, wie schon der Titel – »Traumamboß« – andeutet, poetisiert. Das in dieser Reihe angewendete Gestaltungsprinzip hat Chillida grundsätzlich bis in die letzten Jahre beibehalten. In dem »Enclume de rêve X« (Abb. 7) dieser Serie¹³ benutzt er wie bei den vorherigen Werken Eisenbarren, die er einkerbt und umbiegt und möglichst spurenlos miteinander verschweißt. Diese Barren sind jetzt jedoch kompakter und häufig zu U-Haken umgebogen. Chillida kehrt also zu stärkeren Richtungskontrasten zurück. Damit geht überein, daß er alle offenen Formen – hier die



5. ELOGE DE L'AIR
Eisen, 132 cm. 1956. Privatsammlung



6. STELE
Stahl, 36 cm. 1960. Privatsammlung

U-Haken – im allgemeinen nach innen hin wendet, so daß, obwohl stark gegliedert, das Werk wieder zentrierter, geschlossener und kompakter erscheint. – Auf einen konkreten Amboß deutet bei diesem Werk die Form kaum noch hin. Eher in dem Holzsockel oder auch noch in dem – für Chillida ungewöhnlich – senkrecht und kräftig aufstehenden Fuß des Eisengebildes, lassen sich Analogien zu einem Amboß finden. – Die Idee scheint wie bei der Skulptur »Hierros de tremblor« zu sein, daß durch Behauen das Eisen wie von sich aus die kunstvolle Form annimmt. So verwandelt sich für Chillida auch sein Werkzeug, selbst Eisen und den Schlägen des Hammers ausgesetzt, zum Kunstwerk.

Nr. XI dieser Serie¹⁴ (Abb. 8) ist aus rechteckigen Barren gebildet, die nicht mehr eingekerbt, sondern allein in Kreissegmenten gebogen sind. An verschiedenen Stellen stoßen diese rechtwinklig aufeinander. Die drei Enden der Barren sind unregelmäßig gebildet, sie wirken unbearbeitet, wie zufällig abgebrochen. – Die Kreissegmente sind so geformt, daß sie sich wieder nach innen öffnen¹⁵, dabei aber nicht annähernd eine Kugel im Innern aussparen, sondern eher in Ansätzen eine Spiralbewegung beschreiben. Diese ist, wie noch zu zeigen sein wird, für Chillida eine wichtige symbolische Figur.

Zum erstenmal in dem großen Maßstab, der durch amerikanische Kunst üblich geworden ist, hat Chillida in seiner Serie »Abesti Gogora« gearbeitet. Nr. V dieser Serie¹⁶ (Abb. 9) hat Chillida im Auftrag des Museums in Houston angefertigt. Es ist seine erste monumentale Steinskulptur. Sie ruht auf drei Blöcken auf, die leicht gegeneinander gekantet sind. Während einer dieser Blöcke die Skulptur seitlich überragt, fällt sie zur anderen Seite hin schräg ab und schwebt mit dem äußersten Teil, einem stilisierten U-Haken, über



7. ENCLUME DE RÊVE X
Eisen und Holz, 106 x 44 cm. 1962. Kunstmuseum, Basel



8. ENCLUME DE RÊVE XI
Eisen und Granit, 73 cm, 1962.
Munson-Williams-Proctor-Institute, Utica

dem Boden. Die drei stützenden Blöcke und der letzte überhängende sind durch vielfältig verschachtelte, kantige Klötze miteinander verklammert. Die mannigfachen Beziehungen der Formen zueinander erschließen sich nicht in einer Ansicht; man muß um die Skulptur herumgehen, um den Zusammenhang der Formen zu erkennen. – Chillidas handwerkliche Arbeitsweise stieß mit diesem Auftrag an ihre Grenze. Der Stein wurde teilweise maschinell bearbeitet, und die Zusammenfügung der drei Blöcke wurde erst in Houston, in Abwesenheit des Künstlers, vorgenommen. Chillida nähert sich hier einer technisierten Arbeitsweise, in der geistiges Konzipieren und technisches Realisieren auseinanderfallen, wie sie in amerikanischer Kunst üblich geworden ist.

In seinem »Autour du vide IV«¹⁷ (Abb. 10) – das ebenfalls zu einer Serie gehört – hat Chillida mit Blöcken ähnlich wie in den früheren Exemplaren seiner »Abesti Gogora«-Serie¹⁸ gearbeitet. Die quaderförmigen Teile sind wieder vorwiegend rechtwinklig gegeneinander abgebogen und versetzt. Trotzdem herrschen Schrägrichtungen vor, da die Skulptur, wie oft bei Chillida, auf den Kanten mehrerer Blöcke aufruht. Wieder wirkt die Plastik wie aus einem Stück gearbeitet, das von der Mitte her aufgebrochen ist und diesen Freiraum umstellt. Chillida hat in dieser Serie sein wichtigstes Gestaltungsprinzip, das sich von den Frühwerken bis zu den »Enclumes de rêve« und der »Abesti Gogora«-Serie immer wieder feststellen läßt, thematisiert: das Verstellen und Umhüllen eines ausgesparten Negativraumes in der Mitte, auf den hin die positiven Formen orientiert sind.

Nahezu zu einer Blockform dicht zusammengefügt hat Chillida die rechteckigen und allein in rechten Win-

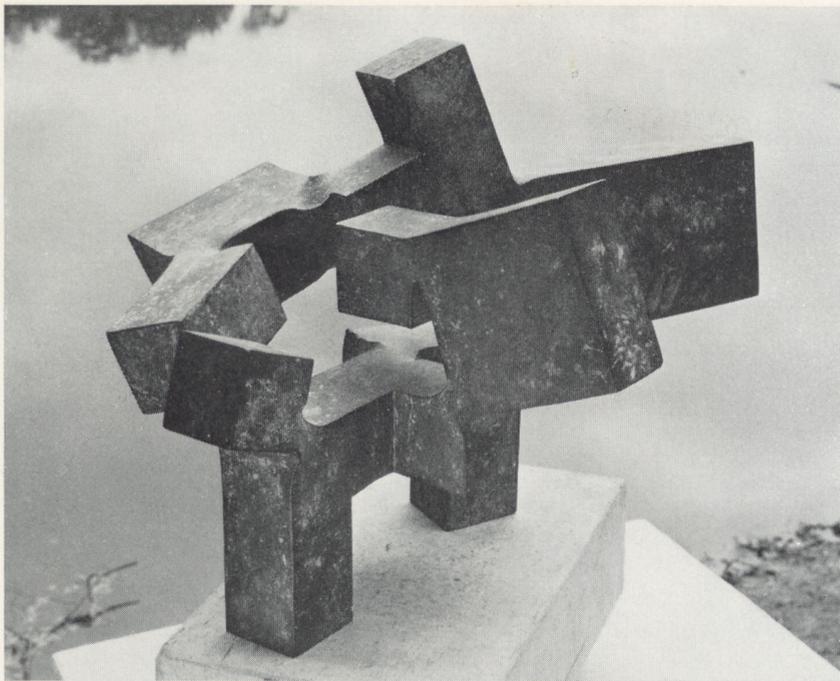


9. ABESTI GOGORA V

Granit, 465 x 587 x 428 cm. 1966. Museum of Fine Arts, Houston

keln zusammengepaßten Teile in seinem »Gnomon I«¹⁹ (Abb. 11). So nahe diese Teile wie der Block im Ganzen geometrischen Formen kommen, so sind, wie in allen Werken von Chillida, die geringen Abweichungen von regelmäßigen, geometrischen Vorformen kennzeichnend: die nicht völlig ebenmäßige Oberfläche des Gesamtblockes, wie die von Geraden und rechten Winkeln minimal abweichenden Einzelformen. – Das Werk ist in drei horizontalen Schichten aufgebaut, die vielfach durch senkrechte Balken miteinander verfugt sind, und zwar derartig – gemäß Chillidas Prinzip, Teile nicht zu separieren –, daß ein Teil von der Horizontalen in die Senkrechte jeweils nahtlos in rechtem Winkel übergeht, also beiden Richtungen zugehört. – Die Leerräume sind hier zu schmalen, wie labyrinthischen Gängen und Schächten geworden, die immer wieder durch die Positivformen verstellt und abgebrochen werden.

Die Alabasterplastik »Bakuntza«²⁰ (Abb. 12 und 13) ist ein extremes Beispiel für Chillidas Ende der sechziger Jahre aufkommende Tendenz, seine Werke zu verblocken und die Teile fast lückenlos zu verfugen, die sich zum Beispiel auch in seinem »Gnomon« oder in seinem Projekt für ein Denkmal in Lund²¹ zeigte. Dieses Alabasterwerk scheint jedoch gar nicht mehr aus einzelnen Teilen gebildet zu sein, die ein Ganzes erst erstellen, sondern in die kompakte Großform des Blockes sind nur an einzelnen Stellen schmale Kerben und schachtartige Freiräume eingehauen. Diese Einschnitte sind unterschiedlich tief, so daß sich im Inneren



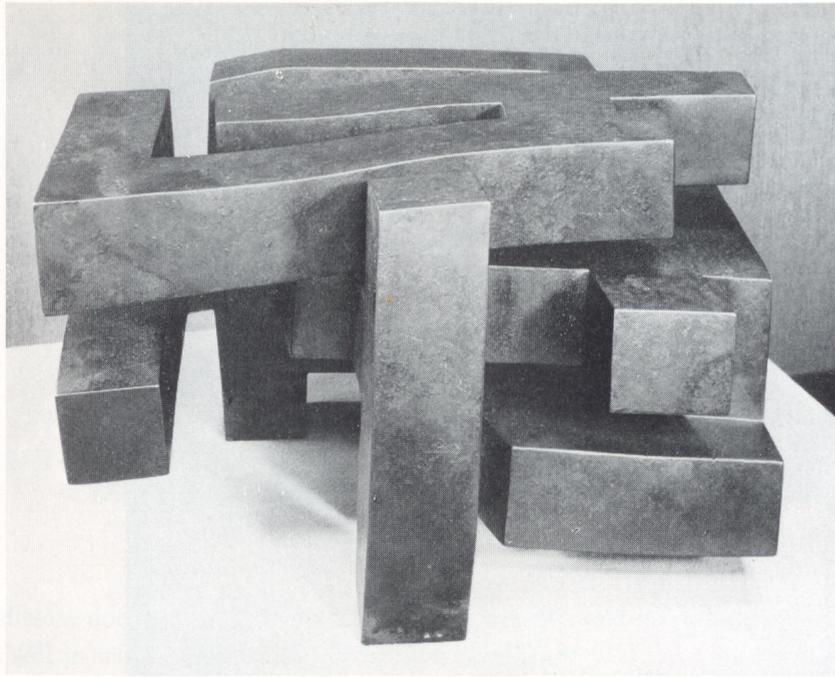
10. AUTOUR DU VIDE IV
Stahl, 50 x 86 x 40 cm. 1965.
Galerie Maeght, Paris

des Blocks Stege, Absätze und wiederum labyrinthisch unübersichtliche »Gänge« ergeben. Im Detail ist also die Verschachtelung wie in Chillidas Eisenplastik durchaus beibehalten, doch sind diese formalen Subtilitäten versteckt, ins Innere verlegt und nur in Nahaufnahme oder Detailaufnahme erkennbar. Damit, wie auch durch das kostbare Material, dessen natürliche Oberflächenstruktur für die fehlende Durchformung im Ganzen entschädigt, wird »Bakuntza« zu einem der esoterischsten Werke von Chillida.

Die reduzierte Gestaltungsweise, die seine Alabasterplastik »Bakuntza« kennzeichnet, findet sich auch in Chillidas Lithocollagen, mit denen er Heideggers Schrift »Die Kunst und der Raum«²² begleitet hat.

Chillida hat von früh an auch graphische Arbeiten gemacht, neben seinen Zeichnungen vor allem Radierungen, Lithos und Collagen. Dabei handelt es sich nicht um Bildhauergraphik in dem Sinne, daß er versuchte, seine Skulpturen auf die Fläche zu projizieren, also einen illusionären Raum und illusionäre Körper zu schaffen. Schon gar nicht sind sie als Vorstudien zu seiner Plastik zu verstehen. Sondern bei diesen graphischen Arbeiten ist, wie Chillida sich ausdrückt, nur eine der drei Dimensionen aktiv, während bei seiner Bildhauerarbeit alle drei es abwechselnd sind²³. So sind vor allem seine großflächigen Lithographien (Abb. 14) wie ein Schnitt durch eine seiner Plastiken (wobei von deren Dreidimensionalität abstrahiert wird). Die Formen sind klar geschnitten, aber nicht geometrisch, und greifen ineinander wie die Teile seiner Skulpturen.

Seine Collagen (Abb. 15 und 16) nehmen eine Mittelstellung zwischen seiner Graphik und seinen Reliefs ein. Zu diesem gestalterischen Mittel führte ihn nicht etwa der Wunsch nach Einbeziehung zufälliger Gegenstandsbereiche, kunstfremder Elemente in das Kunstwerk, der die Kubisten und Surrealisten zur Erfindung der Collage brachte. Chillida verwendet leere, nur geringfügig gegeneinander abgetönte oder von ihm selbst, oft nur an den Rändern, eingefärbte Papiere. Farbe und Form legt er genau seinen Intentionen gemäß fest. Der Vorteil der Collage gegenüber der Graphik wie auch der Plastik ist nun, daß sich nicht nur verschiedene Schichten, die sich körperhaft voneinander abheben, bilden lassen, sondern daß die unteren, überklebten



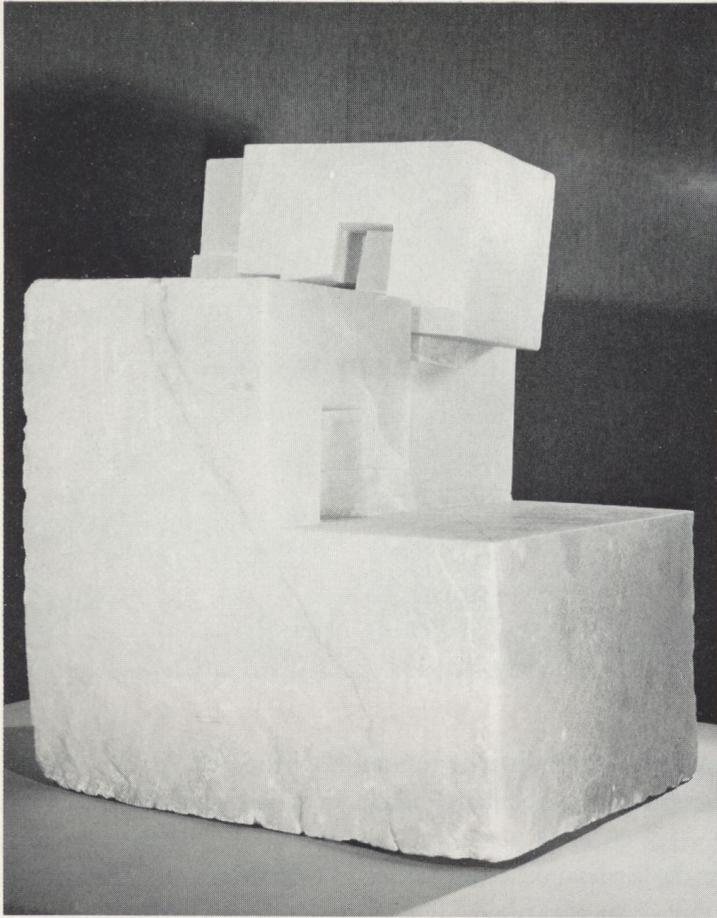
11. GNOMON I
Stahl, 35 x 40 cm. 1968.
Galerie Maeght, Paris

Papierstücke sich durchdrücken und deren Eigenform also nicht teilweise aufgehoben wird, sondern transparent bleibt. Das Gefüge der hinteren Schichten bleibt also ablesbar. In keinem anderen von Chillida verwendeten Medium ist das möglich.

Seine Collagen in Heideggers Schrift haben in der Sparsamkeit der formalen Gestaltung, die nur wie in Ansätzen gegeben wird, einen ähnlichen Zug zum Esoterischen wie seine Alabasterplastik (Abb. 17). Chillida verwendet Papiere, die er vorweg mit Lithographien bedruckt und danach zugeschnitten hat. Diese Lithofragmente sind, von den Rändern ausgehend, auf die Buchseiten geklebt, wobei das lithographierte Schwarz näher dem Seitenrand steht. Von beiden Rändern gehen die Formen aus, wie aufeinander zu, während die Mitte auch hier ausgespart bleibt. Dabei ist es der größere Teil der Fläche, der leer bleibt, analog dem Verhältnis von unbearbeitetem Block und Detailarbeit bei seinem »Bakuntza«.

Was Chillida gerade im Vergleich zu den meisten zeitgenössischen Bildhauern und Objektmachern heraushebt und was seine Biographen vor allem besticht, ist seine handwerkliche Fertigkeit²⁴. Bei einem Dorfschmied in der Nähe von San Sebastian hat er das Schmieden gelernt, und in seiner Werkstatt fertigte er seine ersten Eisenskulpturen an. Noch heute bearbeitet er seine Werke im allgemeinen eigenhändig. Er versteht sich zunächst als Handwerker²⁵.

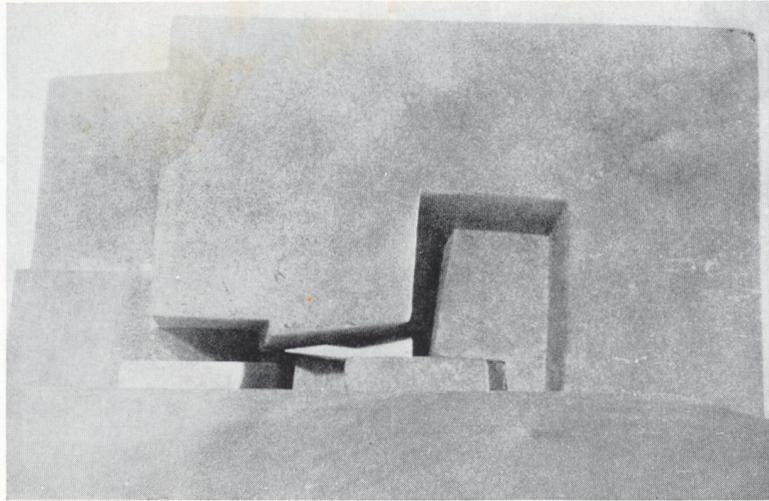
Geistige und körperliche Arbeit sind bei dieser Produktionsweise nicht voneinander getrennt. Nicht nur leistet Chillida beide, sondern geistiges Konzept und handwerkliche Ausführung bedingen einander wechselseitig während der Arbeit. Chillida arbeitet nicht nach einem Modell, vielmehr ist für ihn jede einzelne Plastik ihr eigenes Modell²⁶. Seine nur ungefähre Vorstellung von dem anzufertigenden Werk konkretisiert und korrigiert sich während des Arbeitsprozesses in der Auseinandersetzung mit dem Material. So ist auch jedes Werk ein Einzelstück und unwiederholbar. Nur in den seltensten Fällen bedient sich Chillida konventioneller Vervielfältigungsverfahren wie des Bronzegusses²⁷. Im allgemeinen sind seine Skulpturen Einzelstücke.



12. BAKUNTZA

Alabaster, 53 x 41 x 44 cm. 1968. Galerie Maeght, Paris

Abgesehen von seinem Verfahren bei frühen, experimentellen Arbeiten integriert Chillida seinen Werken keine vorgeformten Teile, weder natürliche Fundstücke noch zweckentfremdete zivilisatorische Gegenstände, noch maschinell hergestellte Teile, die er nur zusammenbaute, wie zum Beispiel vor ihm schon David Smith verfuhr²⁸. Er setzt sich nur mit primären Naturstoffen auseinander wie Holz, Stein, Eisen, die er stets individuell formt. Seine Skulpturen zeigen zwar Spuren dieser handwerklichen Bearbeitung: die Teile sind nach Augenmaß gearbeitet, nicht durch technische Hilfsmittel reguliert; Hammerschläge bleiben sichtbar, die Oberfläche, obwohl geglättet, zeigt Unregelmäßigkeiten. Doch legt es Chillida auch wieder nicht darauf an, vornehmlich seine individuelle Arbeitsweise genialisch am Material nur zu demonstrieren. Wie ein guter Handwerker läßt er den Arbeitsprozeß hinter dem Produkt zurücktreten. Worauf es ihm ankommt, ist vielmehr, das Material in seinem Eigencharakter zur Geltung zu bringen. Nie hat er etwa seine Eisenplastik farbig gefaßt wie zum Beispiel David Smith, Caro oder Judd es tun. Falls er Sockel benutzt, sind diese fast stets aus anderem Material als die Plastik. Für seine Eisenwerke benutzt er vorwiegend Sockel aus grobkörnigem Stein oder gesplissenem Holz, so daß die Eigenart der verschiedenen Stoffe im Kontrast hervortritt und Alter und Geschichte die Lebendigkeit des Materials, besonders des Holzes, suggerieren. Auch Eigenschaften wie Schwere und Härte des Materials verdeutlicht Chillida, indem er etwa die Dellen, die bei den starken Biegungen seiner Eisenstangen und -barren entstehen, sichtbar läßt, so daß der Widerstand des Metalls, seine Dehnfähigkeit, erkennbar wird²⁹. Obwohl der Bildhauer gegen den Wider-



13. BAKUNTZA
Detail

stand des Materials arbeitet, soll diesem doch keine ihm von Chillida als wesensfremd empfundene Form aufgezwungen werden, sondern es soll in seiner Eigenart zum Vorschein kommen³⁰.

Hier läßt sich bereits eine Parallele zwischen Chillidas Intentionen und Heideggers Bestimmung des Kunstwerks feststellen³¹: Das, woraus das Kunstwerk gemacht ist, das Material – Heidegger nennt es die Erde – kommt nur im Werk zu seinem eigentlichen Dasein, während es außerhalb desselben nicht gleichermaßen in seiner Eigenart hervorkommt. Das Werk läßt den Stoff nicht verschwinden, verbraucht ihn nicht, sondern läßt ihn *ins Unverborgene* gelangen, es *läßt die Erde eine Erde sein*³².

Auch zu der Forderung der sogenannten materialgerechten Verarbeitung, nach der jeder Stoff nur seinem hypostasierten Wesen gemäß eingesetzt werden sollte, die im Kreise des Bauhauses erhoben wurde und die in der Kunstgeschichte zum Beispiel von Pinder zu einem Qualitätskriterium erhoben wurde, finden sich hier Anklänge³³. Das »lebendige Wesen« des Materials begann man zu entdecken, als es als Rohstoff in seiner primären Form immer mehr von industriellen Kunststoffen verdrängt wurde.

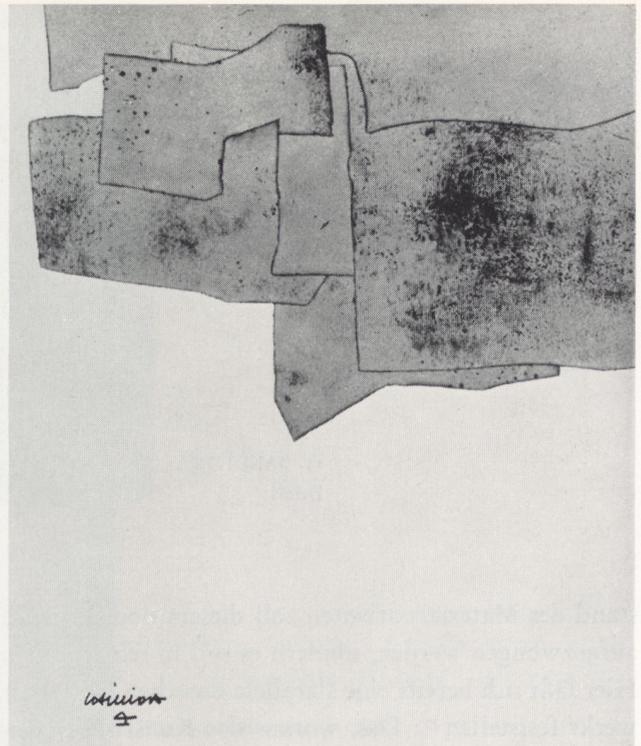
Diese handwerkliche Ausführung thematisiert Chillida in verschiedener Weise, ja sie ist fast der einzige konkrete Bezugspunkt seiner abstrakten Werke. Den menschlichen Körper hat er selten dargestellt, aber er zeichnet immer wieder Hände, nicht irgendwelche, sondern die eigenen, seine unmittelbare Produktivkraft (Abb. 18 und 19). In seiner Serie »Enclumes de rêve« (Abb. 7 und 8) macht er sein Produktionsinstrument, den Amboß, zum Gegenstand seiner Kunst. In seinem Lob auf Feuer, Luft und Eisen sind es die mittelbaren Produktionsmittel, die er thematisiert.

Diese archaische Form der Bearbeitung der Natur ist es, die Chillida in diesen Werken evoziert und die er nur noch in seiner eigenen Arbeitsweise realisiert zu finden scheint. Auf den engen Kreis seiner eigenen Arbeit an Eisenskulpturen sind diese Themen beschränkt. Die Tatsache, daß Chillida diesen Arbeitsprozeß in abstrakter Kunstsprache, nur noch in stark ästhetisierten, realitätsfernen Formen evoziert, ist ein Anzeichen für die Distanz, die im allgemeinen Bewußtsein zu dieser Arbeitsweise besteht.

Der künstlerische Produktionsprozeß, den Chillida als eine direkte handwerkliche Zwiesprache mit dem Material versteht, wird als ein Dienst an dem entstehenden Werk gesehen. Der Künstler folgt einer Notwendigkeit, die ihn leitet und ihm befiehlt, während er das Material bearbeitet³⁴. Er folgt ihr instinktiv; einen genau vorweg erdachten Plan arbeitet Chillida, wie erwähnt, nicht aus. Dieser würde, seiner Mei-



14. LITHOGRAPHIE
56,5 x 41,5 cm. 1968

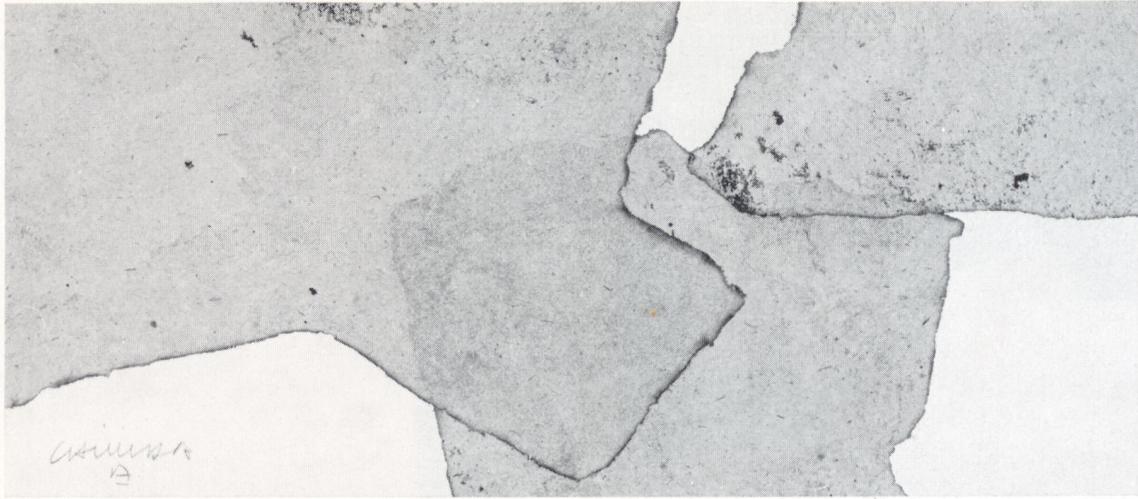


15. COLLAGE
44,5 x 35,5 cm. 1964. Galerie Maeght, Paris

nung nach, das entstehende Werk an seiner Artikulation hindern³⁵. Mißlingt ein Werk, so war keine objektive Möglichkeit zu seiner Kristallisation gegeben³⁶.

Ähnliche Aussagen finden sich wieder bei den frühen abstrakten Künstlern, besonders bei Kandinsky, der von der *kategorisch befehlenden Stimme*³⁷ spricht. Durch das Horchen auf die *innere Notwendigkeit*³⁸ suchte Kandinsky seine abstrakte Bildsprache zu rechtfertigen. Mit dieser angeblich dienenden Haltung des Künstlers gegenüber dem Werk versuchte man die Organisation des Bauhauses zu begründen, in der mittelalterliches Bauhüttenwesen wiederbelebt werden sollte. Der Künstler sollte sich einem ihn überragenden Werk unterordnen³⁹.

Heidegger geht von denselben Gedanken aus und radikalisiert sie, wenn er das Kunstwerk nicht von seiner Produktion oder Rezeption her bestimmen will, sondern umgekehrt das Kunstwerk als Ursprung des Künstlers versteht⁴⁰. Die handwerkliche Herstellung kann demnach nur vom Werk her als künstlerisches Schaffen bestimmt werden. Ob das Werk ein *Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit* ist, hängt nicht vom Willen des Künstlers ab⁴¹. Das Schaffen ist daher eher ein Empfangen und nicht als Leistung eines großen Individuums zu werten⁴². Mit dieser Bestimmung des Kunstwerks als *In-sich-Stehen* und *Welt-Eröffnen* sieht Heidegger von dem die Willkür des Künstlers legitimierenden Geniebegriff der idealistischen Philosophie ab. Diese *Fügsamkeit* des Künstlers⁴³, der einer höheren Notwendigkeit gehorcht, drückt neben anderem auch die Ohnmacht eines künstlerischen Schaffens aus, das, abseits von zeitgemäßen Produktionsmethoden, sich auf



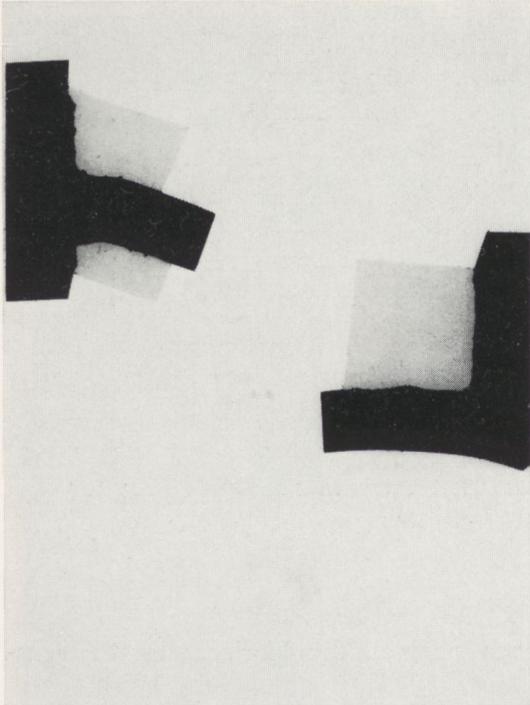
16. COLLAGE

11 x 26 cm. 1964. Galerie Maeght, Paris

eine anachronistische Herstellungsweise verwiesen sieht und dessen Inhalt aus dem Horizont dieser Arbeitsweise zu verstehen ist⁴⁴.

Der künstlerische Arbeitsprozeß, bei dem Produzent und Produktionsmittel, geistige und körperliche Arbeit ungetrennt bleiben, hatte historisch die Autonomisierung der Kunst ermöglicht und das Besondere des Kunstprodukts gegenüber dem industriell angefertigten Gegenstand konstituiert⁴⁵. Bei Chillida wird dies Beharren der künstlerischen Produktion auf handwerklicher Arbeitsweise ideologisch noch dadurch verfestigt, daß er die manuelle Ausführung als den schöpferischen, geistigen Akt selbst versteht, während seit der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und in der höfischen Kunstpraxis die materielle Ausführung als zweitrangig gewertet worden war⁴⁶. Diese nochmalige Aufwertung der handwerklichen Tätigkeit darf als Reaktion auf ihren Anachronismus innerhalb der allgemeinen Warenproduktion der Gegenwart verstanden werden. Ähnlich wie in der informellen abstrakten Kunst geht mit dieser »Vergeistigung« des manuellen Teils der künstlerischen Arbeit eine Planlosigkeit überein, die als Gehorsam gegenüber dem entstehenden Werk gedeutet wird. Weniger auf den subjektiven Ausdruck wird der Akzent gelegt als auf die Einfügung des künstlerischen Tuns in einen vorgegebenen Rahmen, der als Imperativ des entstehenden Werkes gesehen wird. Scheinbar überläßt sich der Künstler dem vom Werk diktierten Arbeitsprozeß. In dieser Ideologie der künstlerischen Produktion spiegelt sich die Ohnmacht autonomer praktischer Tätigkeit des Einzelnen gegenüber den vorgeformten Strukturen der Gesellschaft, auf die die individuelle Tätigkeit nicht verändernd einzuwirken vermag, sondern der sie sich allein einfügen kann.

Chillida versteht seine Plastik als einen Entwurf von Raum. Er geht von der Unterscheidung positiver und negativer Räume aus, die seit der Durchbrechung der Volumenplastik durch die Kubisten in der Bildhauerkunst üblich geworden ist⁴⁷. Dabei legt Chillida größeren Wert auf den negativen, leeren Raum, während die positiven Formen nur den Sinn haben, diesen zu definieren und in ihn auszuschwingen. Als diesen leeren Raum, der durch die Plastik artikuliert wird, betrachtet Chillida nur den Innenraum der Plastik selbst, nicht jedoch den umgebenden Raum, in dem sie aufgestellt ist⁴⁸. Dieser wird durch Chillidas Werke mit ihren nach innen orientierten, selten ausgreifenden Formen tatsächlich wenig mitgestaltet. Die *Seele* des Werks, von der Chillida spricht⁴⁹, befindet sich im Inneren, sie ist die ausgesparte *Lücke*. Von diesem Zen-



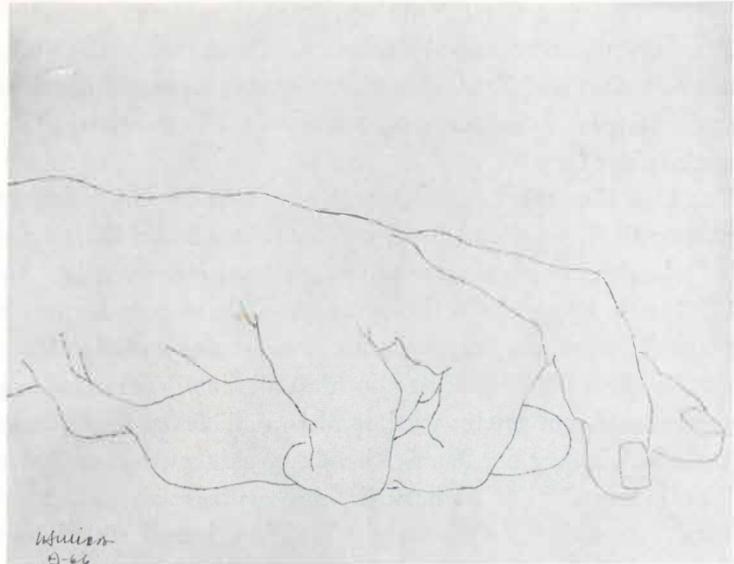
17. COLLAGE

in: M. HEIDEGGER, DIE KUNST UND DER RAUM,
St. Gallen 1969, Blatt 1 (erste Collage)

trum geht die Aktivität bei der Kristallisation des Werkes aus, um diesen Leerraum kreist das künstlerische Tun. Die Spirale ist Chillida Symbol für dieses Kreisen um eine Mitte, von der sich der Künstler wie die Formen seiner Plastik bei allen Umwegen und Umkehrungen nicht entfernen. Um diesen Innenraum definieren zu können, muß er umhüllt und paradoxerweise dem Betrachter unzugänglich gemacht werden. Die positiven Formen sind nur die Führer zu diesen verborgenen, dunklen Räumen⁵⁰.

Chillida gab die geschlossene Volumenplastik früh auf, da sie den Raum ausschließt und ihre Form allein durch die Oberflächenstruktur bestimmt ist. Es fehlt ihr die Leere als die mitgestaltete Resonanz der Formen⁵¹. Er wandte sich seit 1950 der Eisenplastik zu, weil dies Material biegsamer ist im Gegensatz zu dem massiven und kaum aufbrechbaren Steinblock⁵². Das Alternieren und Parallelisieren von positiven und negativen Formen und deren Ausrichtung nach Innen auf das Zentrum der Skulpturen hin ist von Anfang an charakteristisch für Chillidas Werke. – Mit dem Kompakter- und Blockhafterwerden seiner Plastik Ende der sechziger Jahre wird deren Mitte immer unzugänglicher gemacht. Während seine frühere Plastik den klaren, geometrischen Definitionen der Konstruktivisten noch näher stand, ist in den späteren Werken der Freiraum komplex und labyrinthisch und nicht annähernd mehr in geometrischen Formen beschreibbar. Der Blick dringt ins Innere nicht mehr vor, es ist höchstens noch erahnbar. Dieselbe Tendenz zur Mystifikation zeigt sich auch in der im Vergleich zu seinen früheren Selbstzeugnissen⁵³ dunkleren Sprache, in der Chillida seine Gedanken über den Raum⁵⁴ artikuliert. Wohl nicht von ungefähr kommt es gerade in dieser Zeit zu der Zusammenarbeit mit Heidegger.

Chillidas gedankliche Nähe zur Mystik ist wiederholt festgestellt worden⁵⁵. Schon die Konzentration auf das Unsinnliche an seiner Plastik, den leeren und verborgenen Innenraum, deutet darauf hin. Der ungestaltete, aber durch die Formen evozierte Leerraum seiner Werke entspricht nach Chillida nicht nur dem Lebensraum, einem dem Menschen gemäßen geistigen und seelischen Raum, er korrespondiert darüber hinaus mit dem All. Die Formgebung seiner Plastik gibt nur ein reduziertes und elementares Modell eines universalen



18. BLEISTIFTZEICHNUNG
21,5 x 15,2 cm. Galerie Maeght, Paris

Zusammenhangs⁵⁶. So wie leerer und gefüllter Raum seiner Plastik einander entsprechen, der eine Ursprung und Ziel des anderen ist, so nimmt Chillida darüber hinaus eine geheimnisvolle Verbundenheit *mit allem, was sich nah ist*⁵⁷ an. Keine Form, nichts ist isoliert da, alles steht mit allem in Zusammenhang⁵⁸. Diese mystische Entgrenzung, die Aufhebung der Differenz zwischen Subjekt und Objekt, ist von den Romantikern beschrieben worden, so in den Blütenstaubfragmenten von Novalis⁵⁹, den Chillida zitiert⁶⁰. Der entgrenzte Raum, der zum Weltinnenraum wird, bedeutet zugleich eine Aufhebung der Zeit, ist Ewigkeit, in der Vergangenheit und Zukunft zusammenfallen. Diesen mystischen Gedanken, den Novalis formuliert⁶¹, greift Chillida auf: die Grenze, durch die der Raum definiert wird, vergleicht er mit der Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft trennt und gleichzeitig verbindet, so wie in der Plastik die Kanten die verschiedenen Räume – positive und negative – im Gegeneinander zusammenhalten⁶².

Bei dieser Verbindung des Raumes mit der Zeit liegt nun auch der Vergleich mit der Musik nahe. Seit der Romantik ist die Musik Prototyp reiner, absoluter Kunst, da sie, frei vom Gegenstand, *wahre Hervorbringung* ist, anstatt Hervorgebrachtes zu reproduzieren und damit kunstfremden Gesetzen zu unterliegen⁶³. Zur Legitimierung der frühen abstrakten Kunst ist der Vergleich mit der Musik zum Topos geworden. Er findet sich bei Kandinsky im wesentlichen in demselben Sinn wie bei den Romantikern. Die Musik und in Anlehnung an sie die abstrakte Kunst wird als reine Subjektivität und Geistigkeit bestimmt⁶⁴. Chillida benutzt die Analogie zur Musik weniger zur Legitimation, deren die abstrakte Kunst in den fünfziger und sechziger Jahren nicht mehr bedurfte, als sehr viel spezieller zur Beschreibung der Formen seiner Werke: wie die alte baskische Musik unaufhörlich von Dur zu Moll wechselt, wie Klangvolumen und Stille nur gemeinsam den Rhythmus bilden, so entsprechen positive und negative Formen seiner Plastik einander und schlagen ineinander um⁶⁵.

Wie es Chillida bei seiner Bildhauerkunst um die Gestaltung von Raum geht, so setzt auch Heidegger in seiner dieser Plastik gewidmeten Schrift⁶⁶ bei der Bestimmung des Raumes an. Das Eigenste des Raumes offenbart sich nach Heidegger am wenigsten im technisch beherrschten, homogenen Raum. Im Werk der bildenden Kunst, der Plastik, dagegen scheint ihm möglicherweise der Raum in seiner Eigenart zum Vorschein kommen zu können. Einen Hinweis auf das Eigentümliche des Raumes findet Heidegger in der

Sprache, indem er von der aktiven Form, dem Verb *Räumen*, ausgeht und es etymologisch auf *Roden*, gleich Freimachen von Wildnis, Freigabe von Orten, zurückführt. Orte sind nach Heidegger durch das Ansiedeln der Menschen und Erscheinen eines Gottes gekennzeichnet. Der Ort wiederum öffnet eine Gegend, indem er die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt. Die Dinge sind selbst die Orte, sie gehören nicht nur an einen Ort.

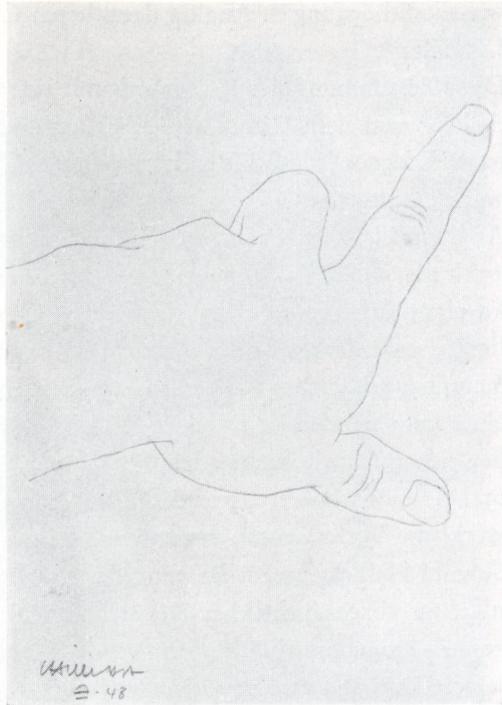
Das Eigentümliche des Einräumens besteht in der Gründung von Ortschaften, wobei Ortschaft als das Zusammenspiel von Orten bestimmt wird. Der Raum entfaltet sich also erst durch und mit dem Ort, dieser befindet sich nicht in einem vorher gegebenen physikalischen Raum wie in einem Behälter⁶⁷.

Die Plastik ist als die Verkörperung von Orten gedacht, die *eine Gegend öffnend . . . ein Freies um sich versammelt halten, das ein Verweilen gewährt den jeweiligen Dingen und ein Wohnen den Menschen inmitten der Dinge*⁶⁸. Die Plastik ist also nicht als eine Besitzergreifung des Raumes gedacht, indem sie in einen vorgegebenen Raum gesetzt wird, sondern sie läßt das Eigentümliche des Raumes erst zum Vorschein kommen. Diese Möglichkeit der Plastik, den Raum sich entfalten zu lassen, sieht Heidegger in einer raumdurchlässigen Plastik, wie Chillida sie herstellt, eher realisiert als in einer traditionellen Volumenplastik. Er fragt: *Was wird . . . aus dem Volumen der plastischen, jeweils einen Ort verkörpernden Gebilde? Vermutlich wird es Räume nicht mehr gegeneinander abgrenzen, in denen Flächen ein Innen gegen ein Außen umwinden . . .*⁶⁹ *Und was würde aus der Leere des Raumes? Oft genug erscheint sie nur als ein Mangel. Die Leere gilt dann als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohl- und Zwischenräumen. Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen . . . Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten*⁷⁰.

Wie es nach Chillida die negativen Räume sind, die die positiven Formen bestimmen, so deutet auch Heidegger die Leere als das eigentlich Hervorbringende an der Plastik. Seiner Bestimmung der Plastik als ein Sich-Entfalten-Lassen des Raumes an Stelle einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Raum mußten gerade Chillidas in sich geschlossenen Werke, die kaum in den Raum ausgreifen, sondern diesen vielmehr einschließen und umhüllen, entgegenkommen.

Heidegger will den Raum weder als objektiv-reales, unabhängig von Mensch und Materie existierendes, homogenes Kontinuum (wie bei Newton) verstanden wissen noch als reine Form der Anschauung, also als subjektives, das Bewußtsein konstituierendes Apriori wie bei Kant⁷¹. Vielmehr geht Heidegger, wie erwähnt, bei seiner Bestimmung von dem Verb *Einräumen* oder, wie in »Sein und Zeit«, von *Raum-geben* aus⁷². Das heißt, er charakterisiert den Raum vom Dasein, vom Menschen her. *Raum-geben* ist für ihn ein Existenzial, wie Heidegger die auf den Menschen bezogenen Seinsbestimmungen an Stelle der auf Dinge bezogenen Kategorien nennt. Der Raum ist für Heidegger zunächst Lebensraum des Menschen. Der meßbare, homogene Raum der Technik wie auch der Kantsche Raum als reine Form der Anschauung sind Derivate dieser ursprünglichen Bestimmung. – In seiner späteren, hier referierten Schrift versucht Heidegger, den Raum von ihm selbst her zu bestimmen, so wie er das Sein in seinen Spätschriften nicht mehr wie in »Sein und Zeit« im Medium des Daseins, sondern von ihm selbst her, wenn auch in bezug auf seine *Lichtung* im Menschen, zu denken unternimmt.

Während sich der Raum in seiner Eigentümlichkeit dem technischen Zugriff unserer modernen Zivilisation verweigert, ebenso wie er in den modernen Raumvorstellungen verstellt wird, manifestiert er sich dagegen in archaischen Zeiten. Ein Hinweis darauf ist nach Heidegger in den von ihm angenommenen vergangenen Bedeutungen des Wortes *Räumen*, die heute nicht mehr mit gedacht werden, erhalten geblieben. Der Sinn von Raum wird also mit archaischer Siedlungsweise in Zusammenhang gebracht. Er manifestiert sich im



19. BLEISTIFTZEICHNUNG
21 x 27 cm. Galerie Maeght, Paris

Roden, Schaffen von Freiräumen und im Gründen von Siedlungen inmitten chaotischer Natur. Ein Ort ist zunächst ein heiliger Ort, an dem ein Gott verehrt wird. Heidegger übernimmt bei seiner Charakterisierung des Ortes die Unterscheidung sakraler und profaner Orte, wie sie Mircea Eliade⁷³ bei traditionsgebundenen Gesellschaften festgestellt hat. So wie für diese sogenannten primitiven Gesellschaften der sakrale, bedeutungsvolle Raum von dem amorphen, auch irrealen profanen Raum gesondert ist, so unterscheidet Heidegger zwischen dem Raum in seiner Eigentümlichkeit und dem technisch-meßbaren, homogenen Raum, der eine Privation des ersteren ist.

Da die Plastik eine Verkörperung von Orten ist und jeder Ort von einem sakralen sich herleitet, wird ihr von Heidegger zumindest kryptoreligiöse Bedeutung zugesprochen. Dieser Deutung kommt auch Chillidas Selbstinterpretation entgegen, in der er den durch seine Plastik definierten Raum als qualitativ von dem Außenraum unterschieden begreift⁷⁴. Eine solche mythisierende Bestimmung der Plastik ist den Theorien moderner, besonders amerikanischer Bildhauer und Objektmacher entgegengesetzt, die gerade die Unterscheidung zwischen dem Außenraum und dem durch die Plastik definierten Kunstraum aufheben wollen. Das Kunstwerk wird in diesen Theorien wesentlich als Funktion des Betrachters und seiner sinngebenden Perspektive verstanden, so wie auch der Produktionsvorgang »profanisiert«, das heißt mechanisiert wird⁷⁵.

Für Chillida und Heidegger ist das Kunstwerk, die Plastik, dagegen gegenüber Produzent und Rezipient autonom, ein *In-Sich-Stehen*, wie Heidegger sagt (s. o.). Sie bedeutet, da Heidegger sie in Analogie zum sakralen Ort traditionsgebundener Gesellschaften sieht, wie dieser einen Nachvollzug der Schöpfung. Kunst ist nach Heidegger Dichtung⁷⁶, das heißt, sie ist nicht Umformung von schon Vorgefundenem, nicht Widerspiegelung, sondern *Gründung*. Sie gibt nicht soziale Inhalte wieder, sondern begründet Geschichte, die als Seinsgeschichte verstanden wird, erst⁷⁷. Die Wahrheit, die in der Kunst geschieht, entsteht aus dem Nichts

wie die Schöpfung⁷⁸. Analog dazu leiten Chillida und Heidegger die positiven Formen der Plastik aus der Leere her⁷⁹.

Diese Bestimmung der Kunst bedeutet einen Rückgriff auf den Poiesis-Begriff, wie ihn in ähnlich extremer Abkehr von dem Grundsatz der Nachahmung die Romantiker vertreten haben⁸⁰. Korrelatbegriff ist nun bei Heidegger jedoch nicht der Künstler als schöpferisches Genie. Dieser tritt vielmehr als dienender Handwerker hinter das Werk zurück, er vollzieht nur den Auftrag der Geschichte⁸¹.

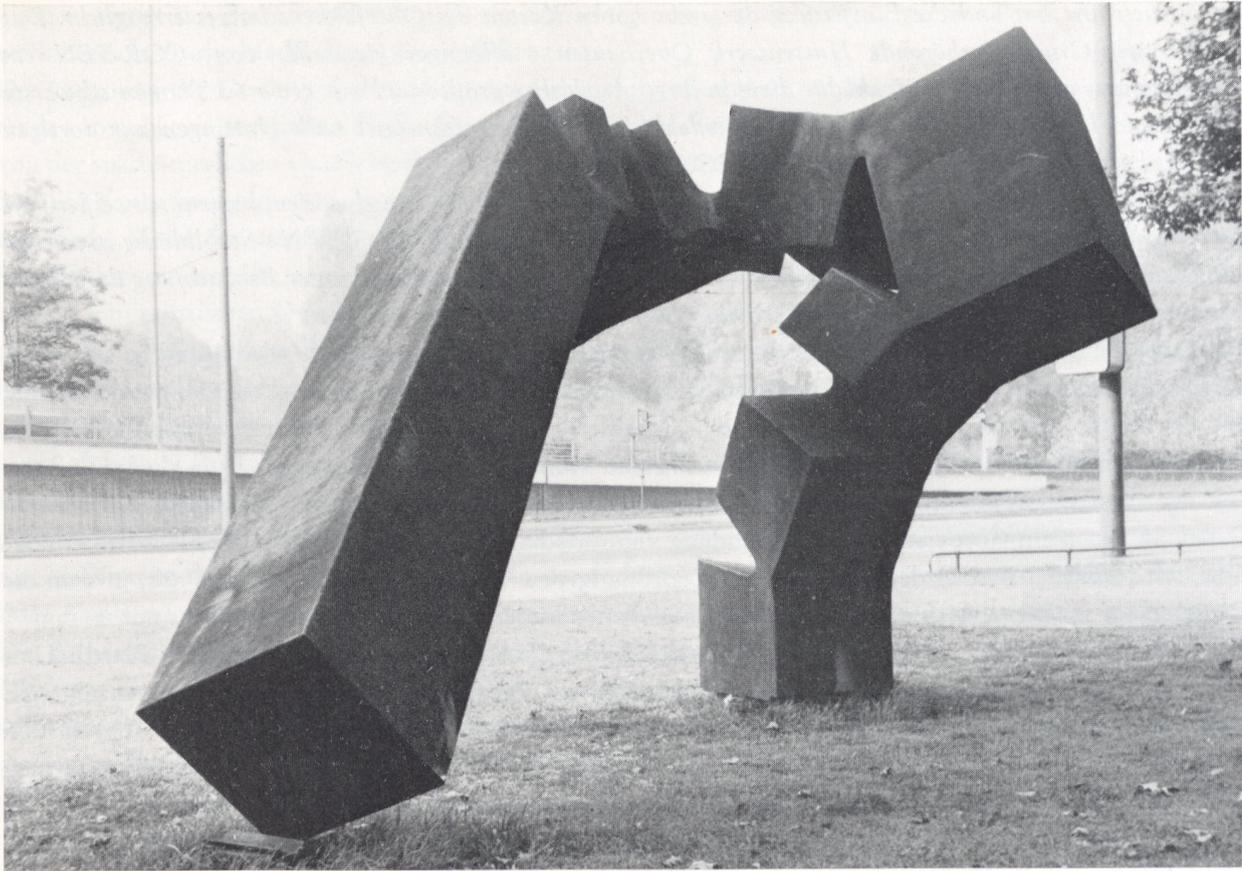
An dem Bild mit den Bauernschuhen von van Gogh exemplifizierte Heidegger, auf welche Weise das Kunstwerk die Wahrheit des Seienden hervorbringt, die Zeugheit des Zeuges und die Dingheit des Dinges⁸². Die Faszination durch einfache, archaische Dinge, die in unserer technisierten Zivilisation an Bedeutung verlieren, steht deutlich dem Dingkult Rilkes nahe, der das Fremdwerden der Dinge diesen, wie Adorno sagt, metaphysisch gutzuschreiben sucht⁸³. Bei Chillidas Plastik sind es nicht einmal mehr die Dinge und Bräuche einer vergehenden Zeit, die im Kunstwerk als solche bewahrt werden sollen, sondern die Inhalte beschränken sich auf die künstlerischen Mittel und Verfahren selbst, die, vor dem Hintergrund von Pop-Art, Minimal-Art, Process-Art, wie Chillidas Formen selbst, auch schon archaisch anzumuten beginnen: die handwerkliche Verfertigung, das natürliche Material, der analog zu sakralen Orten gedachte Raum.

Sowohl Heideggers Bestimmung des Kunstwerks als auch Chillidas Selbstinterpretation zeigen starke Affinität zu vorgeschichtlicher Kunst und Kultur⁸⁴, die Chillida seiner Intention nach in seinen Werken vergegenwärtigt. Sie sind als *Andenken*, Bewahrung gedacht⁸⁵. Nicht von ungefähr hat Chillida von Anfang seiner Laufbahn an immer wieder Aufträge für Denkmäler erhalten oder auch für sich selbst ausgeführt⁸⁶, allerdings stets in seiner abstrakten Formgebung, in der, wie wir sahen, eher seines eigenen wie eines schon vergangenen Kunstschaffens als bestimmter geschichtlicher Ereignisse gedacht wird. Auch hierin unterscheidet sich Chillida von den meisten zeitgenössischen Künstlern, denen gerade Denkmäler die problematischste Aufgabe sind. Man denke nur an Oldenburgs ironische Denkmalentwürfe, die deren traditionelle Bedeutung bewußt pervertieren⁸⁷.

Unter den zeitgenössischen westlichen Künstlern, deren Theorie und Produktion auf eine Aufhebung der Kunst als eines autonomen Bereichs hinzielen⁸⁸, hat Chillidas Kunst und deren Interpretation durch Heidegger einen stark retrospektiven Zug. Trotzdem gilt Chillida als einer der führenden Künstler der Avantgarde. Seine Werke werden von einer relativ heterogenen Rezipientenschicht geschätzt⁸⁹. Die Frage ist, welche Funktion dieser Kunst in unserer technisierten, kapitalistischen Zivilisation, deren Bedingungen Chillida in seinem Schaffen ignoriert, zuerkannt werden kann.

Einen aufschlußreichen Hinweis scheint mir die Auftragsarbeit zu geben, die Chillida 1971 für die August Thyssen-Hütte in Düsseldorf ausführte. Wie schon in seiner Granitplastik »Abesti Gogora« für das Museum in Houston (vgl. Abb. 9) hat Chillida auch hier in dem monumentalen Maßstab gearbeitet, der durch die zeitgenössische amerikanische Kunst üblich geworden ist. In der Form greift er jedoch eher wieder auf seine früheren Werke aus geknickten Eisenstangen zurück. 1971 war Chillida längere Zeit in den USA. Unter dem Eindruck der dortigen Kunst, etwa den Objekten von Tony Smith⁹⁰, an die sein Düsseldorfer Werk (Abb. 20) Anklänge zeigt, dürfte Chillida von der hermetisch geschlossenen Form seiner esoterischen Alabasterblöcke abgekommen sein. Auch die handwerkliche Ausführung stößt hier, wie schon bei der Steinskulptur »Abesti Gogora«, an die Grenze ihrer Möglichkeiten.

Die Funktion, die dieser Plastik von der Thyssen-Hütte zugeordnet ist, wird deutlich in der Presseerklärung ausgesprochen, die der Thyssen-Konzern anlässlich der Aufstellung abgab: *Mit der Aufstellung der Stahlplastik von Eduardo Chillida löst die August Thyssen-Hütte AG eine Zusage ein, die der Stadt Düsseldorf bereits vor mehr als zehn Jahren im Zusammenhang mit der Errichtung des Thyssenhauses durch die dama-*



20. SKULPTUR FÜR DIE THYSSEN-HÜTTE
Stahl. 1971. Thyssen-Hütte, Düsseldorf

lige Phoenix-Rheinrohr AG gegeben wurde. Schon damals war an ein Kunstwerk gedacht, das in harmonischer Beziehung zum Thyssenhaus und seiner Umgebung steht.

Die beteiligten Stellen kamen dann aber bald überein, daß die Auswahl eines geeigneten Kunstwerkes und dessen Standort erst nach Abschluß der baulichen Gestaltung in der Umgebung des Thyssenhauses möglich sei. 1970 entschied sich dann eine aus den Professoren Hentrich, Schmalenbach und Tamms bestehende Jury für die nun zur Aufstellung kommende Stahlplastik von Eduardo Chillida . . .

Der Werkstoff für die Plastik ist der wetterfeste Stahl »COR-TEN«. Es handelt sich hierbei um einen niedriglegierten Baustahl. Im Gegensatz zum unlegierten Baustahl, bei dem unter Einfluß der Witterung der übliche Rost entsteht, bildet sich bei »COR-TEN« nach einer gewissen Zeit eine dunkelbraun-violette Deckschicht, die den Stahl aber im Gegensatz zum Rost vor weiterer Korrosion schützt, so daß sich irgendein aufgetragener Oberflächenschutz auch auf Dauer erübrigt. Während der Bildung der Deckschicht – je nach Witterung etwa zwei Jahre – kann die Plastik bei Berührung etwas abfärben.

Für ein Kunstwerk ist »COR-TEN« bisher kaum verwendet worden. Dem Künstler erschien dieser Stahl jedoch wegen der Oberflächenstruktur und Farbgebung besonders gut geeignet. Wesentlichster Anwendungsbereich für »COR-TEN« ist der Stahlhochbau (Hallenbau, Kranbau, Brückenbau), wo er sich bereits

bestens bewährt hat und die Einsparung der recht hohen Kosten des Oberflächenschutzes ermöglicht. Das zur Thyssen-Gruppe gehörende Hüttenwerk Oberhausen – alleiniger Hersteller von »COR-TEN« in Deutschland – erschmolz den Stahl für diese in ihrer Art bisher größte und mit etwa 60 Tonnen schwerste Plastik und lieferte ihn in Form von Schmiedeblocken im Warmtransport nach Hattingen zur dortigen Henrichshütte der Rheinstahl Hüttenwerke AG.

Die in Hattingen erfolgte Bearbeitung der Blöcke (freiformschmieden, einschneiden, biegen, schweißen) erforderte die Lösung zahlreicher neuartiger technischer Probleme, zumal »COR-TEN«-Stahlblöcke in solchen Abmessungen bisher noch nicht geschmiedet wurden. Diese Arbeiten erfolgten unter Beobachtung des Künstlers, der wiederholt die Werkstätten in Hattingen aufsuchte.

Die Erde, die nach Heidegger im Kunstwerk als Sichverschließende hervorge stellt wird⁹¹ und zu sich selbst kommt, konkretisiert sich in dem wetterfesten Stahl, den Thyssen herstellt. Die direkte Auseinandersetzung mit der Natur, die Chillidas Arbeitsweise charakterisierte, wird durch die Industrie vermittelt, die dem Künstler den besonderen Stahl liefert und zuschneidet. Weniger die hervorbringende Erde als die Tüchtigkeit des verarbeitenden Thyssen-Konzerns soll das Material der Plastik bezeugen. Heideggers Stiften von Orten, an denen ein Gott erscheint, die Gründung von Ortschaften, die ein Ansiedeln der Menschen ermöglicht, wird konkretisiert in der harmonischen Zuordnung von Thyssenhaus, Plastik und Park, in dem die Düsseldorfer spazieren dürfen. Die Dinge bilden nach Heidegger einen Ort, sie gehören nicht nur zu ihm⁹². Das entspricht durchaus der gewünschten Dauerhaftigkeit dieser Konstellation Thyssenhaus–Plastik–Umwelt, die einer Notwendigkeit, nicht dem hinterfragbaren Machen der Menschen entsprungen sein soll. Kunst als Stiftung der Wahrheit und Andenken des Seins⁹³ realisiert sich in der Reklame für Thyssenstahl und dem Hinweisen auf die Anwesenheit des Thyssenkonzerns und ihren Anspruch auf die Mitgestaltung der Stadt Düsseldorf. An Stelle des Nichts, das diese Wahrheit hervorbringt⁹⁴, tritt der mächtige Stifter, die Thyssen-Hütte, die sich nicht allein in Brückenbau und Kränen legitimiert findet, sondern durch ein zweckfreies, kryptosakrales Kunstwerk wirkungsvoller bestätigen lassen will.

Nun würde Heidegger dieser Konkretisierung des Kunstwerks vermutlich entgegenhalten, daß dieses darin schon dem Kunstbetrieb verfallen, zum bloßen Gegenstand gemacht sei und seine eigentliche Wirkung nicht mehr entfalten könne, also Wahrheit in ihm gerade nicht mehr geschähe⁹⁵. Doch ist zu bedenken, daß diese Aneignung der Plastik durch die Thyssen-Hütte durchaus eine Basis im Artefakt⁹⁶ selber hat, wie in der vorangehenden Interpretation der Formgebung zusammen mit den theoretisch geäußerten Intentionen des Künstlers wie auch Heideggers Interpretation, die in dieselbe Richtung zielt, deutlich geworden sein wird. Sowohl in diesem Kunstschaffen, das als ein Empfangen aufgefaßt wird, wie auch in der erwarteten Rezeption als eines Bewahrens des geoffenbarten Inhalts wird Unfreiheit vorausgesetzt. An Stelle der Emanzipation aus Natur, als die der Zivilisationsprozeß verstanden werden kann, und der aus gesellschaftlichen Zwängen hinausweisenden Proklamation von Freiheit, als die das Kunstwerk in idealistischer Tradition verstanden wurde⁹⁷, wird hier ein Rückbezug auf mythische Mächte, eine quasi religiöse Bindung an sakrale Orte intendiert.

In der ursprünglichen Weise, auf die Heidegger mit seinem Rückgriff auf archaische Siedlungsweise um sakrale Orte reflektiert, ist eine solche Rückbindung in unserer technisierten Zivilisation real nicht möglich. Doch diese Bindung des Menschen an quasi mythische Mächte, die in Chillidas Kunst an archaischem Modell gedacht ist, realisiert sich in unserer westlichen Gesellschaft in der Abhängigkeit von der Herrschaft der Industriekonzerne. Wie Mythos in der technischen Beherrschung der Natur und deren Organisation wieder durchschlägt, obwohl diese als Antithese zu jenem gedacht werden kann, haben Horkheimer und Adorno gezeigt⁹⁸. Die in Analogie zu einer archaischen Lebenswelt gesetzten Erfahrungen, die in Chillidas Kunst an-

klingen, eignet sich der Thyssen-Konzern durchaus folgerichtig an. Die Wahrheit des Seins, die das Kunstwerk bezeugt, ist die Macht dieses Industriekonzerns.

Die Leugnung der Geschichte, die sich in der Verbindung abstrakter, moderner Kunstsprache mit mythisierenden sowohl wie mystischen Gedanken manifestiert, wird auch von dem Industriekonzern wie generell von der spätbürgerlichen Gesellschaft betrieben, um ihre Herrschaft ideologisch abzusichern⁹⁹.

Soll das Kunstwerk nicht nur im subjektiven Erleben des Einzelnen wirken und soll nicht nur auf diese rein ästhetische Weise die ursprüngliche Abhängigkeit von Natur als die eigentliche Erfahrung von Raum und Sein beschworen werden, sondern soll Kunst, wie Heidegger fordert, Gemeinschaft stiften¹⁰⁰, so läßt sich in unserer kapitalistischen Gesellschaft keine adäquatere Präsentation und Rezeption des Kunstwerks denken als die der Chillidaschen Skulptur durch den Thyssen-Konzern. Wird der Ursprung der Kunst vom Sein her gedacht, so übergibt jene sich willig den Mächtigen und verzichtet auf ihre mögliche Funktion, geschichtliche Bedingungen bewußt zu machen.

Letztlich besteht damit kaum ein Unterschied zu der sich völlig den Bedingungen technologischer Rationalität anpassenden Minimal-Art¹⁰¹, obwohl Chillidas und Heideggers Konzeption von Raum gerade als ein Gegenentwurf zum technisierten Raum unserer Zivilisation gedacht war. Minimal-Art betreibt die Mimikry nur direkter, so daß ihre Produkte von denen der Industrie tendenziell ununterscheidbar werden. In Chillidas Kunst wird dagegen die europäische Unterscheidung zwischen Zivilisation und Kultur festgehalten. Die Anpassung geschieht auf »höherer Ebene«, die Zwischenschaltung von Natur und frühgeschichtlichen Mythen verschleiern sie und lassen sie weniger total erscheinen; wie denn Kunst in Europa von den Herrschenden wohl nie als Mittel eingesetzt worden ist, die durch sie geschaffenen und repräsentierten Verhältnisse zu verdeutlichen, als vielmehr, sie zu beschönigen.

Abgekürzt zitierte Literatur:

Chillida, Manuskript = 1965–66 aufgezeichnete Gedanken Chillidas, die meines Wissens nur in französischer Übersetzung veröffentlicht wurden in: *Miroir* 183, Febr. 1970.

Esteban 1971 = C. Esteban, *Chillida*, Paris 1971.

Heidegger 1967 = M. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt 1950, S. 7–68. Zitiert nach der separaten Veröffentlichung mit einer Einführung von H.-G. Gadamer, Stuttgart 1967.

Heidegger 1969 = M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.

Miroir 174 = *Derrière le Miroir* 174: *Chillida*, Paris (Maeght Editeur) 1968.

Miroir 183 = *Derrière le Miroir* 183: *Chillida*, Paris (Maeght Editeur) 1970.

Volboudt = P. Volboudt, *Chillida*, Paris 1967.

Anmerkungen

¹ In dem 1971 in *Capital* (Nr. 10) von W. Bongard veröffentlichten »Kunst-Kompaß«, der den Ruhm heutiger Künstler, gemessen an ihrer Präsenz in für wichtig geltenden Ausstellungen, Galerien, Museen, Literatur feststellen will, nimmt Chillida unter den 100 »Größten« den 53. Platz ein.

² M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen (Erker-Verlag) 1969. – Bibliophile Ausgabe mit sieben Litho-Collagen von Chillida in 150 Exemplaren auf Vélín de Rive-Bütten, St. Gallen (Erker-Presse) 1969. – Über die Zusammenarbeit zwischen Heidegger und Chillida unterrichtete mich freundlicherweise Franz Larese, St. Gallen.

- ³ »Musique des Constellations«. Eisen, 55 cm. Privatsammlung. Vgl. Volboudt Nr. 10.
- ⁴ Vgl. C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, New York 1960, S. 170, 161.
- ⁵ »Desde dentro«. Eisen, 99 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Vgl. Volboudt Nr. 8.
- ⁶ Vgl. P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt 1971, S. 121 ff. – Th. W. Adorno, Rückblickend auf den Surrealismus, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1958, S. 153–160, insbesondere S. 157 f.
- ⁷ »Hommage à Kandinsky«. Alabaster, 35,5 cm. Vgl. Miroir 174, Nr. 4.
- ⁸ »Eloge de l'air«. Eisen, 132 cm. Privatsammlung. Vgl. Volboudt Nr. 14.
- ⁹ Vgl. G. Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, New York 1967. Vgl. die allerdings erst 1965–66 gemachte Skulptur »5 Lines« im Kröller-Müller-Museum in Otterlo. Katalog *Sculptures of the Rijksmuseum Kröller-Müller*, Otterlo 1970, S. 130.
- ¹⁰ »Eloge du feu«. Eisen, 95 cm. Museo Civico, Turin. Vgl. Volboudt Nr. 12. – »Eloge du fer«. Eisen, 68 cm. Privatsammlung. Vgl. Volboudt Nr. 16.
- ¹¹ »Hierros de tremblor« III. Eisen, 80 cm. Galerie Maeght, Paris. Vgl. Volboudt Nr. 18 (hier eine Bronze-Replik).
- ¹² »Stele«. Stahl, 36 cm. Privatsammlung. Vgl. Volboudt Nr. 15.
- ¹³ »Enclume de rêve« X. Eisen und Holz, 106 x 44 cm. Kunstmuseum, Basel. Vgl. Volboudt Nr. 33.
- ¹⁴ »Enclume de rêve« XI. Eisen und Granit, 73 cm. Munson-Williams-Proctor-Institute, Utica. Vgl. Volboudt Nr. 34.
- ¹⁵ Auf einem dieser Kreissegmente ruht die Plastik auch auf. Damit soll das Insichgeschlossene, Selbständige des Werkes verdeutlicht werden, das keiner Basis zur Stütze bedarf. Das Fehlen einer Basis, das typisch für Chillidas Werke ist, ist bei ihm also gerade nicht wie bei der Minimal-Art als Versuch zu deuten, das Werk dem umgebenden Raum zu integrieren.
- ¹⁶ »Abesti Gogora« V. Granit, 465 x 587 x 428 cm. Museum of Fine Arts, Houston. Vgl. den Katalog zu der Ausstellung, die aus Anlaß der Stiftung dieses Werks organisiert wurde: *Eduardo Chillida*, Houston (Museum of Fine Arts) 1966.
- ¹⁷ »Autour du vide« IV. Stahl, 50 x 86 x 40 cm. Vgl. Miroir 174, Nr. 9.
- ¹⁸ Vgl. besonders »Abesti Gogora« III. Eichenholz. 1962–64. Privatsammlung. Vgl. Ausstellungskatalog *Eduardo Chillida*, Houston (Museum of Fine Arts) 1966, Nr. 29.
- ¹⁹ »Gnomon« I. Stahl, 35 x 40 cm. Galerie Maeght, Paris. Vgl. Miroir 174, Nr. 1.
- ²⁰ »Bakuntza«. Alabaster, 53 x 41 x 44 cm. Galerie Maeght, Paris. Vgl. Miroir 174, Nr. 11.
- ²¹ Projekt für ein Denkmal in Lund. Stahl, 20,5 x 36,5 x 30 cm. Vgl. Miroir 174, Nr. 15.
- ²² Heidegger 1969. Vgl. Anm. 2.
- ²³ Chillida, Manuskript und Miroir 183, Febr. 1970.
- ²⁴ Vgl. C. Giedion-Welcker: Chillida, in: *Quadrum* 20, 1966, S. 43 ff. – Volboudt, S. XIV ff. – Esteban 1971, S. 55 ff., 66.
- ²⁵ Volboudt, S. XII.
- ²⁶ Vgl. Volboudt S. X. – Für die Skulptur »Abesti Gogora« V für das Museum in Houston fertigte Chillida zwar ein Holzmodell an, betonte jedoch, daß dies weit von dem Charakter des Werkes, das er im Sinn habe, abweiche. Vgl. Ausstellungskatalog *Eduardo Chillida*, Houston (Museum of Fine Arts) 1966, S. 15 und Abb. S. 20.
- ²⁷ Esteban 1971 führt in seinem Werkverzeichnis nur zwei Bronzegüsse an: Relief von 1958 und eine Skulptur von 1968 (vgl. S. 202, 204).
- ²⁸ Vgl. C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, New York 1960, S. XVI f. – Ausstellungskatalog *David Smith*, New York (Guggenheim Museum) 1969, u. a. S. 130, 138, 142.
- ²⁹ Vgl. u. a. »Autour du vide« II; »Modulation d'espace« I; »Enclume de rêve« X. Bei diesen Werken hat Chillida zum Beispiel die Dellen, die beim Biegen der Eisenstangen entstehen, sichtbar gelassen. Vgl. Volboudt, S. 33, 35, 41.
- ³⁰ Vgl. Volboudt, S. XII.
- ³¹ Vgl. Heidegger 1967, S. 46 ff., 70 ff.
- ³² Vgl. Heidegger 1967, S. 47.
- ³³ Vgl. das Lehrprogramm des Bauhauses, wie es z. B. in dem Katalog zum internationalen Kunsterzieher-Kongreß, Prag 1928, angegeben ist (abgedruckt in: H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, Köln 1962, S. 151 f.). – Vgl. auch die Kritik an dem Bauhaus-Vorkurs, in dem »Materialübungen« gemacht wurden: Wingler, *op. cit.*, S. 177 f. – W. Pinder, *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin-München 1948, besonders S. 172 ff. – Ders., *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München 1944, S. 74 f. – Vgl. auch J. Meier-Graefe, Objektive Kunstwerte, *Neue Rundschau* 1922. Abgedruckt in J. Meier-Graefe, *Grundstoff der Bilder*, Hg. C. Linfert, München 1959, S. 124–143; insbesondere S. 131 f.
- ³⁴ Vgl. Chillidas Äußerung, die Volboudt (S. XIII) wiedergibt: *Je dirige la forme, mais je suis, à travers elle, soumis, comme elle, à cette espèce de nécessité qui commande à la croissance de toute forme vivante.* – Vgl. auch Esteban 1971, S. 56.
- ³⁵ Volboudt, S. X. – Esteban 1971, S. 99.
- ³⁶ Chillida, Manuskript; in französischer Übersetzung in: Miroir 183, Febr. 1970.
- ³⁷ Vgl. J. Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, München (1957), S. 116. – Vgl. auch M. Damus, Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky in: M. Warnke (Hg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 49.
- ³⁸ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1956 (5. Aufl.), S. 48, 69, 78 ff.
- ³⁹ Vgl. Gropius' Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (April 1919); abgedruckt bei Wingler, *op. cit.*

- (Anm. 33), S. 39. – Vgl. auch Wingler S. 66 f.
- ⁴⁰ Heidegger 1967, S. 7.
- ⁴¹ Heidegger 1967, S. 67.
- ⁴² Heidegger 1967, S. 70, 73.
- ⁴³ Vgl. auch H. Bergson, *Zeit und Freiheit*, Jena 1911, S. 12, der entsprechend auch als Wirkung der Kunst fordert, die *aktiven . . . Kräfte unserer Persönlichkeit einzuschläfern*.
- ⁴⁴ Chillidas Konzeption von Raum, die seine Plastik realisieren soll (s. u.), hängt mit dieser handwerklichen Produktionsweise seiner Werke zusammen. Eine technisch hergestellte Skulptur könnte diesen Raum, der sich qualitativ von unserer durch Technologie beherrschten Umwelt unterscheiden soll, gerade nicht evozieren.
- ⁴⁵ B. Hinz, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt 1972, S. 173–198.
- ⁴⁶ Hinz, *op. cit.* (Anm. 45), S. 196 f. (unter Hinweis auf M. Warnke, *Genesis und Wirkungsgeschichte*, ungedruckter Vortrag 1971).
- ⁴⁷ Begonnen wurde diese Entwicklung mit Archipenkos Figurenplastik zwischen 1914 und 1920. Vgl. C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, New York 1960, S. XXIV, 50.
- ⁴⁸ Vollboudt, S. XII. – Chillida, Manuskript: *Hay un problema común en la mayor parte de mi obra, es este el (espacio interior) consecuencia, y al mismo tiempo origen de los volúmenes positivos exteriores . . . Los espacios con los que yo trabajo, o son virtuales o son inaccesibles*. Vgl. auch Miroir 183, Febr. 1970.
- ⁴⁹ Vollboudt, S. XIII.
- ⁵⁰ Chillida, Manuskript: *Para definir estos espacios interiores, es necesario envolverlos, haciéndolos por lo tanto inaccesibles para el espectador situado al exterior . . . los volúmenes exteriores, a los que tenemos fácil acceso, serán nuestros guías para llegar a conocer espacios ocultos*. Vgl. auch Miroir 183, Febr. 1970.
- ⁵¹ Vollboudt, S. XI.
- ⁵² Vollboudt, S. XII.
- ⁵³ Vollboudt, S. IX–XIII.
- ⁵⁴ Chillida, Manuskript (um 1965–66 geschrieben).
- ⁵⁵ Schon Vollboudt hat auf diese mystischen Tendenzen aufmerksam gemacht (Vollboudt, S. XXIII). – Vgl. auch Esteban 1971, S. 166.
- ⁵⁶ Vollboudt, S. X.
- ⁵⁷ Chillida, Manuskript. Vgl. auch Miroir 183, Febr. 1970.
- ⁵⁸ Vgl. Vollboudt, S. IX, X.
- ⁵⁹ Novalis, Blütenstaub, in: *Athenaeum* I, 1 (Jahrgang 1798). Abgedruckt in: C. Grützmacher (Hg.), *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, I, Hamburg 1969, S. 53, 71, 72.
- ⁶⁰ Chillida, Manuskript. Vgl. auch Miroir 183, Febr. 1970.
- ⁶¹ Novalis, *op. cit.* (Anm. 59), S. 53.
- ⁶² Chillida, Manuskript. Vgl. auch Miroir 183, Febr. 1970.
- ⁶³ Vgl. W. Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in: H. Steffen (Hg.), *Die deutsche Romantik*, Göttingen 1970, S. 67 ff.
- ⁶⁴ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1956 (5. Aufl.), S. 47 ff., 54 ff.
- ⁶⁵ Vollboudt, S. XI.
- ⁶⁶ Vgl. Anm. 63.
- ⁶⁷ Heidegger 1969, S. 6 ff. – Wie häufig bei Heidegger, so ist auch bei seiner Sprachanalyse von »Raum« die etymologische Ableitung einseitig und unkorrekt. Zwischen »Raum« und »Roden« läßt sich kein etymologischer Zusammenhang feststellen. Vgl. Kluge/Götze, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1953 (16. Aufl.).
- ⁶⁸ Heidegger 1969, S. 11.
- ⁶⁹ Heidegger 1969, S. 11.
- ⁷⁰ Heidegger 1969, S. 12.
- ⁷¹ I. Kant, *Critik der reinen Vernunft*, Riga 1781, S. 22 ff. – I. Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, London 1687. Deutsch: J. Ph. Wolfers, *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*, Berlin 1872, S. 25. – Vgl. auch M. Jammer, *Das Problem des Raumes*, Darmstadt 1960, S. 105 ff., 152 ff.
- ⁷² Heidegger, Sein und Zeit, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 8, Halle 1927, § 22–24.
- ⁷³ M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957. – Heidegger 1969, S. 9.
- ⁷⁴ Vollboudt, S. IX.
- ⁷⁵ Vgl. u. a. R. Morris, Notes on Sculpture, in: G. Battcock (Hg.), *Minimal Art*, New York 1968, S. 222 ff. – J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York 1969, passim. – *Studio International*, 177, 1969, S. 26 ff.
- ⁷⁶ Heidegger 1967, S. 82 ff.
- ⁷⁷ Heidegger 1967, S. 88.
- ⁷⁸ Heidegger 1967 S. 81.

- ⁷⁹ Vgl. Volboudt, S. X.
- ⁸⁰ Vgl. Preisendanz, *op. cit.* (Anm. 63).
- ⁸¹ Heidegger 1967, S. 87.
- ⁸² Heidegger 1967, S. 28 ff.
- ⁸³ Th. W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1958, S. 73–104; hier S. 78.
- ⁸⁴ Vgl. Chillidas Äußerungen zu baskischen Grabstelen und altbaskischer Musik, mit denen er seine Plastik vergleicht (Volboudt, S. XI, XII).
- ⁸⁵ Vgl. Heidegger 1967, S. 86, 89 und Ders., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt 1951. Darin besonders: Hölderlin und das Wesen der Dichtung (S. 38 f.), und: Andenken (S. 91 f., 139 ff.).
- ⁸⁶ 1955 führte Chillida ein Monument zu Ehren von Sir Alexander Fleming aus; 1968 ein Denkmal für Lund; 1968 und 1969 private Denkmalentwürfe. Vgl. Esteban 1971, S. 141, 144, 156, 202, 205.
- ⁸⁷ Vgl. *Studio International* 181, 1971, S. 33. – Ausstellungskatalog *Claes Oldenburg*, Düsseldorf 1970, S. 19 ff.
- ⁸⁸ Vgl. die Theorie der Minimal-Art, der Process-Art oder des Happening, die besonders radikal die Kunst als autonomen Bereich zu negieren suchen. Hierzu: M. Damus, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus*, Frankfurt 1973, insbesondere S. 60 ff., 103 ff.
- ⁸⁹ Vgl. etwa die Besitzerliste von Werken Chillidas bei Volboudt und Esteban 1971.
- ⁹⁰ Vgl. von Tony Smith etwa sein Objekt »Willy«, abgebildet in: Battcock, *op. cit.* (Anm. 75), S. 283. Allerdings hat unter den Minimalisten wohl gerade Tony Smith den Schaffensprozeß am wenigsten mechanisiert. Er kommt auch Chillidas mythisierenden Raumvorstellungen relativ nahe, was sich etwa daran zeigt, daß er sich zu seinen Gebilden durch vorgeschichtliche Höhlen anregen läßt. Vgl. Ausstellungskatalog *Art and Technology*, Los Angeles 1971, S. 307 f. – Vgl. auch J. N. Chandler, Tony Smith and Sol Le Witt, *Art International* 12, 1968, 7, S. 17.
- ⁹¹ Heidegger 1967, S. 72.
- ⁹² Vgl. oben, S. 118 f.
- ⁹³ Vgl. Heidegger 1967, S. 86 f., und Ders., *Erläuterungen zu Hölderlin*, Frankfurt 1951, u. a. S. 141.
- ⁹⁴ Heidegger 1967, S. 81.
- ⁹⁵ Diese Möglichkeit der *uneigentlichen* Kunstrezeption deutet Heidegger an. Vgl. Heidegger 1967, S. 75 ff.
- ⁹⁶ Vgl. Mukařowskys Unterscheidung zwischen ästhetischem Objekt und Artefakt, wobei das Artefakt das materiell gegebene Zeichen ist, während das ästhetische Objekt dessen Korrelat im Bewußtsein des Rezipienten ist (u. a. in: D. Mukařowsky: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten, in: Ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970, insbesondere S. 105 ff.). Vgl. hierzu H. Günther: Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus, *Poetica* 4, 1971, S. 226.
- ⁹⁷ Vgl. u. a. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in einer Reihe von Briefen. – Vgl. auch P. Hahn, Kunst als Ideologie und Utopie, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1971, S. 151 ff.
- ⁹⁸ M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1955, insbesondere Kap. 1. – Es muß beachtet werden, daß auch Horkheimer/Adorno ebenso wie Heidegger und Chillida, nur mit umgekehrtem Vorzeichen, von einem ahistorischen Mythosbegriff ausgehen, d. h., Mythos wird nicht ausschließlich als eine frühgeschichtliche Form der Welterkenntnis verstanden. Nach Horkheimer/Adorno ist Mythos vielmehr ein Prinzip der Naturerklärung und -beherrschung, in dem auch die moderne Zivilisation grundsätzlich verfangen bleibt. Damit gilt auch für Horkheimer/Adorno der seit Nietzsche immer wieder aktualisierte Mythosbegriff, der gerade in der Nachkriegszeit vielfach zur Deutung der Zeitgeschichte herangezogen wurde. Mythos als positive Alternative (vgl. in der Tradition Nietzsches u. a. Heidegger und Chillida) oder als Verhängnis (vgl. Horkheimer/Adorno) der Gegenwart bedeutet grundsätzlich eine Leugnung der Historie. Vgl. hierzu R. Weimann, *Literaturwissenschaft und Mythologie*, in: Ders., *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin–Weimar 1971, S. 364 ff.
- ⁹⁹ Vgl. u. a. G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin 1923, S. 170 ff.
- ¹⁰⁰ Heidegger 1967, S. 77.
- ¹⁰¹ J. Held, Minimal-Art – eine amerikanische Ideologie, *Neue Rundschau* 1972 (Heft 4), S. 660–677.