

Stephan Stockmar

Zwischen Fülle und Leere: Die Wirklichkeit des Raumes

Eduardo Chillida im Museum Wiesbaden

»Erst kommt der Kontakt mit dem Geist eines Werkes. Das hat mit seiner Form noch nichts zu tun. Die Form kommt erst zum Schluss. Die Form ist das Ende dieses Prozesses. Und doch sind Form und Geist in einer gewissen Weise von Anfang an ›kon-form‹.« – Eduardo Chillida¹

Es ist unglaublich: Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida (1924-2002), dem das Museum Wiesbaden gerade eine umfassende Retrospektive widmet, baut mit der Leere! Er gestaltet mit seinen Materialien nicht nur den umgebenden Raum oder fasst ihn ein, sondern gibt ihm auch eine eigene Standfestigkeit. So steht der tonnenschwere stählerne ›Mesa del arquitecto – Tisch des Architekten‹ (1984) nicht nur auf drei materiellen Beinen, sondern wird auch durch den Raum, der die Ausschnitte in der schweren Tischplatte füllt, gestützt und erhält so erst sein volles Gleichgewicht. Auch in anderen Arbeiten, skulpturalen wie grafischen, verschwimmt immer wieder der Unterschied zwischen dem umfassenden Stoff und dem eingefassten Raum; der Raum selbst verdichtet sich ins Wesenhafte – die Leere füllt sich.

An manchen von Chillidas Arbeiten kann man dies regelrecht als Vorgang erleben, so bei den ›Windkämmen‹, den ›Peine del viento‹, die er in vielfachen Variationen – klein und groß – geschaffen hat. Am berühmtesten sind die in seiner Heimatstadt San Sebastián, in den Felsen am Übergang der Bucht zum offenen Atlantik (1975-77). Die geschwungenen Stahlarme greifen, von durchlichteter Gischt umsprüht, kraftvoll in den weiten Himmel und holen ihn –

vergleichbar den Skyspaces von James Turrell – herein in die Räumlichkeit. Hier hat der Künstler ein Wechselspiel der Elemente inszeniert, das in der Ausstellung natürlich nur als Foto präsent sein kann – wandgroß, eindrucksvoll aufgenommen von der jungen Mitkuratorin Lea Schäfer, die selbst als bildende Künstlerin tätig ist (Abb. 1). Chillida schreibt dazu: »Meine Plastik ›El Peine de viento‹ ist die Lösung einer Gleichung, die nicht aus Zahlen, sondern aus den Elementen Meer, Wind, Felsenküste, Horizont und Licht besteht. Die Stahlformen verbinden sich mit den Kräften und den Erscheinungen der Natur, stehen mit ihnen im Zwiegespräch«. Sie sind für ihn wie ein »Symbol für die Basken und ihr Land, das zwischen zwei Extremen liegt – dem Punkt, an dem die Pyrenäen enden und der Ozean beginnt.«²

Auf vergleichbare Weise verbinden sich viele seiner Großplastiken mit den Orten, an denen sie stehen, in der freien Landschaft oder auch im öffentlichen Raum der Städte. Der Ort formt mit an der Skulptur. Trotz ihrer Größe verlieren sie nie den Bezug zum Menschsein; ganz im Gegenteil: Sie thematisieren geradezu das Weiterleben des Menschen, wie z.B. ›Elogio del Horizonte – Lob des Horizonts‹ (1990) an der nordspanischen Küste bei Gijón.

die Drei 1-2/2019



(C) VG Bild-Kunst, Bonn 2018 – Foto: Lea Schäfer

Abb. 1 – Peine del viento XV (Windkämme XV), 1975-77

Häuser für Goethe, Bach und andere

Viele von Chillida für den öffentlichen Raum geschaffene Monumente befinden sich in Deutschland. In der Frankfurter Taunusanlage steht seit 1986 die begehbare Betonplastik ›Ein Haus für Goethe‹, die als kleine Eisenskulptur auch in der Ausstellung zu sehen ist (Abb. 2): Ein sich nach vorne mit zwei halbkreisförmigen ›Luftgreifern‹ öffnender Schiffsbug – oder eine Apsis? Der Eingang auf der anderen Seite ist von zwei von den Seiten sich herüberschwingenden, nach innen geöffneten und in der Mitte sich treffenden halben Kreisbögen überspannt. Durch diese einstülpende Bewegung über mir werde ich in den inneren Raum wie hineingezogen. Doch was ist das für ein Raum? Nach oben offen, die Seitenwände zunächst fensterartig durchbrochen, wölben sich mir zwei auf-

nehmende Halbkreise entgegen. Der Eindruck, in einem Innenraum zu sein, entsteht hier vor allem durch die Gesten der sich einander zuwendenden Bögen. Zum Apsisrund hin steigen die Wände höher an und bergen mich gegenüber der äußeren Welt. Nur der Himmel wölbt sich über mir – und nach vorne öffnet sich der Blick ins Freie durch einen breiten Einschnitt bis auf Brusthöhe. Seitlich wird er flankiert von den besagten nach vorne-oben sich öffnenden ›Luftgreifern‹, die mir wie die Erweiterung meiner Wahrnehmungsorgane erscheinen.

So ist ›La casa de Goethe‹ ganz aus dem Geheimnis des Zusammenwirkens von Innen und Außen gebildet: Ich trete aus der Welt kommend hinein, diese mit mir führend. Aus ihr – der Welt – gestaltet sich ein Innenraum, in dem ich mich selbst finden und von wo ich den Blick neu in die Welt richten kann – sie ergreifend,



Abb. 2 – *La casa de Goethe*, 1981,
Eisen, Familie Chillida-Belzunce

ohne mich zu verlieren. So hat auch Goethe sich seine Wahrnehmungsorgane *aus* der Welt für die Welt gebildet. Ich erinnere mich an ein Gedicht von ihm, in dem es heißt: »Nichts ist drinnen, nichts ist draußen; / Denn was innen, das ist außen. / So ergreift ohne Säumnis / Heilig öffentlich Geheimnis!«³

Andere »Häuser« – nicht als Großplastiken ausgeführt – sind J.S. Bach, Hokusai oder »dem Dichter« gewidmet. Bachs Musik »ist für mich wie eine Umsetzung meiner räumlichen Erfahrung«⁴, sie gleicht den »Wellen des Meeres«, die sich abstoßen, aufeinander zurollen, ineinander greifen, Eigenraum bilden und sich wieder nach oben öffnen. Auch in »La casa de Hokusai« erkennt man eine große, sich brechende Welle. »La casa del Poeta IV« besteht aus zwei einander gegenüberstehenden Teilen aus schamottiertem Ton; in der Masse getrennt, greifen die Räume ineinander, geben sich Resonanz und scheinen von innen her dem Material ihre Form zu geben. Auf ganz andere Weise geschieht dieses Wiederhallen bei den »Esertorki – Auf den Stühlen«, die als Großskulptur »Diálogo – Tolerancia« 1992 auf dem Platz des Westfälischen Friedens in Münster realisiert wurden. Hier entspinnt sich ein freier Dialog zwischen den klar getrennten, doch gegenüber der Umgebung durchlässigen Massen. Dabei wird der Gegensatz zu den ebenfalls oft mehrteiligen Skulpturen Henry Moores deutlich: Während bei diesem Volumina mit-

einander korrespondieren, sind es bei Chillida vor allem die »Leeren«.

Durch seine Art, Außen und Innen, Fülle und Leere, Sein und Nichts sich durchdringen zu lassen, gibt Eduardo Chillida, der sein Architekturstudium zugunsten der Bildhauerei abgebrochen hat, die Möglichkeit, im Erfahren seiner Werke die Schwelle dazwischen zu erleben, die mich in meiner innersten Existenz berührt. Dies geschieht wie absichtslos, ganz aus der »Sache« heraus. Und gerade darin scheint mir etwas sehr Zukunftsweisendes zu liegen.

»Die Grenze ist der wahre Hauptdarsteller«

Die Frage der Schwelle oder Grenze ist für Chillida selbst eine existenzielle geworden, sowohl auf den Raum wie auch auf die Zeit bezogen. So bemerkt er einmal: »Die Grenze ist der wahre Hauptdarsteller des Raums, so wie die Gegenwart – eine andere Grenze – der Hauptdarsteller der Zeit ist« (S. 93f.). Sein ganzes Streben richtet sich auf das Wechselspiel zwischen Raum und Nicht-Raum, Zeit und Nicht-Zeit. Dafür findet er eindruckliche Formulierungen in einem aphoristischen Text, den er »Preguntas – Fragen« nennt: »Der Punkt bedarf keines Maßes, um alles in Gang zu halten, und dennoch, er beansprucht Raum. • Ist es aber möglich, »maß-los« Raum in Anspruch zu nehmen? • Das ist ausschließlich im Geiste möglich. [...] Ist nicht die Gegenwart – bar jeden Maßes – Teil des Universums? • Besäße die Gegenwart ein Maß – wären nicht Vergangenheit und Zukunft dadurch voneinander getrennt? Was wäre mit dem Leben, mit dem Wort, mit der Musik? • Ist nicht gerade diese »Un-Dimension« Voraussetzung für alles Lebendige, so wie die »Un-Dimension« des Punktes Voraussetzung der Geometrie ist? • Ist der Geist grenzenlos? • Dank des Raumes gibt es physikalische Gesetze, und ich kann als Bildhauer tätig sein. • Welche Art von Raum ermöglicht Grenzen in der Welt des Geistes? [...] Ist es nicht zwischen dem »nicht-mehr-Sein« und dem »noch-nicht-Sein«, wohin wir gestellt wurden? • Ist nicht die Kunst Folge eines Bedürfnisses – wunderschön und beschwerlich – das uns dahin bringt, zu versu-

chen, das zu tun, wozu wir uns nicht imstande glauben? • Ist nicht dieses Bedürfnis Beweis dafür, dass der Mensch seine Bestimmung als nicht determiniert erachtet?«⁵

Hier wird deutlich, wie die Auseinandersetzung mit der Grenze, die eigentlich keine Dimension besitzt, für Chillida zur treibenden Kraft wird, über sich selbst hinauszuwachsen, ständig Neues zu wagen – als ein lebensnotwendiges Bedürfnis, »wie man Hunger und Durst empfindet«.⁶ Plastisch findet diese Auseinandersetzung ihren ausdrücklichen Niederschlag in den Arbeiten ›Rumor de limites – Gerücht der Grenze‹, von denen zwei Fassungen aus den Jahren 1959 und 1960 in der Ausstellung zu sehen sind: labil wirkende, sich verzweigende Eisengebilde, die den Raum wie auf der Suche nach einer vierten Dimension strukturieren. – »Die Grenze zwischen Leben und Tod bildet ein Augenblick und nicht eine Sekunde, weil letztere ein Maß besitzt« (S. 133).

Vom Volumen zum Raum

Wenn Chillida sich selbst als »Architekt der Leere« (so der Titel der Wiesbadener Ausstellung) bezeichnet, dann spiegelt sich darin auch sein Lebensweg, der ihn über die Architektur zur Bildhauerei und wieder zur Architektur führte. In seiner Pariser Studienzeit (1948-1951) ließ er sich von den griechischen Plastiken im Louvre ebenso wie von Hölderlins Gedichten inspirieren.⁷ Die Zeichnungen und Skulpturen dieser Jahre setzen einfache Körpervolumina miteinander in ein Verhältnis, die wie von außen konstruiert erscheinen. »Das Volumen, das den Raum ausschloss, bedeutete mir viel. Aber irgendetwas fehlt. Wie sollte ich es diesen festen Körpern einfügen, bei denen sich alles auf der Oberfläche abspielte? Ich suchte etwas anderes. Was? Ich wusste es noch nicht.«⁸ Doch als Torsi haben die frühen Plastiken bereits eine über sich selbst hinausweisende Geste. Erst nach der Rückkehr ins Baskenland 1951 entdeckte er die Gestaltungsmöglichkeiten, die ihm das Eisen bietet. In der Werkstatt eines Schmiedes erlernte er die traditionellen Verfahren und unternahm erste Versuche: »Ich ent-



©VC BildKunst, Bonn 2018 – Foto: Stephan Stockmar

Abb. 3 – Monumento a Fleming, 1955, Granit, Familie Chillida-Belzunce

schloss mich, Eisen als Material zu nehmen, weil ich fühlte, dass seine relative Fügsamkeit mir helfen würde, meine vage Vorstellung zu verwirklichen. Der Stein ist kompakt. Der Block bleibt unzugänglich, er weist den Raum ab. Um den Raum als eigentliches Material ging es mir; das Eisen sollte nur als Hilfsmittel dienen, sollte die Saite und der Bogen sein, die ihm zur Resonanz verhalfen.«⁹ Um mit dem Raum selbst arbeiten zu können, bedarf es zunächst also eines Stoffes, der – wie das Eisen – einen offenen Werkprozess ermöglicht. Noch im gleichen Jahr entsteht die abstrakte Eisenskulptur ›Ilarik – (Grab-)Stele‹, die in ihrer Form dem in der Ausstellung gezeigten steinernem ›Monumento a Fleming‹ (1955 – Abb. 3) entspricht. Noch wie aus der Kraft der Torsi entstanden, geht die Gestaltung jetzt nicht mehr von der Oberfläche aus, sondern ergreift von innen her den Raum. So ist trotz des Bruches durchaus eine Konsequenz in der Entwicklung spürbar.



Abb. 4 – *Lo profundo es el aire XIX (Die Tiefe ist die Luft XIX)*, 1998, Stein und Alabaster, Familie Chillida-Belzunce

»Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes«

Der eigentliche Werkstoff, mit dem Chillida arbeitet, ist also der Raum selbst: »Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes. Ich spreche nicht von dem Raum, der außerhalb der Form ist, der das Volumen umgibt und in dem die Formen leben, sondern ich spreche von dem Raum, den die Formen erschaffen, der in ihnen lebt und der umso wirksamer ist, je mehr er im Verborgenen wirkt. Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sich wieder zusammenziehen lässt, der in ihr den Raum der Vision öffnet – unzugänglich und verborgen vor der Außenwelt. Für mich handelt es sich dabei nicht um etwas Abstraktes, sondern um eine Wirklichkeit, die ebenso körperhaft ist wie die der Volumen, die ihn umschließen. Dieser Raum muss ebenso erfüllt werden können wie die Form, in der er sich manifestiert. Er hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen. Er muss seine Entsprechungen, sein Echo in uns finden, er muss eine Art geistige Dimension besitzen.«¹⁰

Gerade durch diesen gestaltenden Umgang mit dem Raum, der den Rhythmus der Zeit aufnimmt und Grenzen neu erfahrbar macht, wirken die Skulpturen Chillidas trotz ihrer Abstraktheit so real wesenhaft. Denn auch der Mensch selbst ist erfüllt von gestaltbarem Seelenraum, der mittels des Leibes im äußeren Raum seine Wirksamkeit entfalten kann. Und daraus resultiert wohl auch Chillidas Interesse an der Mystik, mit deren verschiedenen Facetten er sich sehr beschäftigt hat: »Was einer im Innern fühlt, das kann er auch nach außen mitteilen. Darum geht es doch in der Mystik: dass wir die gegensätzlichen Kräfte, die uns nach oben und nach unten ziehen, bewältigen, dass wir sie in eine Form bringen – und dass wir dabei die Grenzen übersteigen, die Grenzen von Raum und Zeit, die Grenzen des Augenblicks, die niemand messen kann.«¹¹

In diesem Sinne nehmen die Alabasterskulpturen eine besondere Stellung in Chillidas Werk ein. Er lässt den Raum in dieses sich warm anfühlende, transparent wirkende, weiche Gestein wie von außen eingreifen und es formen. Oder er schafft im Inneren der Blöcke ein sie durchlichtendes und durchlebendes System von Hohlräumen (vgl. Abb. 4). Masse und Raum, Fülle und Leere, Außen und Innen treten in ein mystisches Gespräch, das diesen Werken ihre besondere Aura verleiht. Manche Gebilde wirken wie schwerelose Tempel, und ich stelle mir unwillkürlich eine südliche Umgebung unter strahlend blauem Himmel vor, in Sichtweite des ebenfalls blau leuchtenden Meeres. Tatsächlich hat Chillida diesen Werkstoff für sich auf einer Reise nach Griechenland entdeckt und knüpft so auf ganz neue Weise an das griechische Ideal an, das ihn zu Beginn seiner Bildhauerei von der Formgebung her bewegt hat. Offenbar kann er nun auch den Raum im Stein seine Resonanz entfalten lassen.

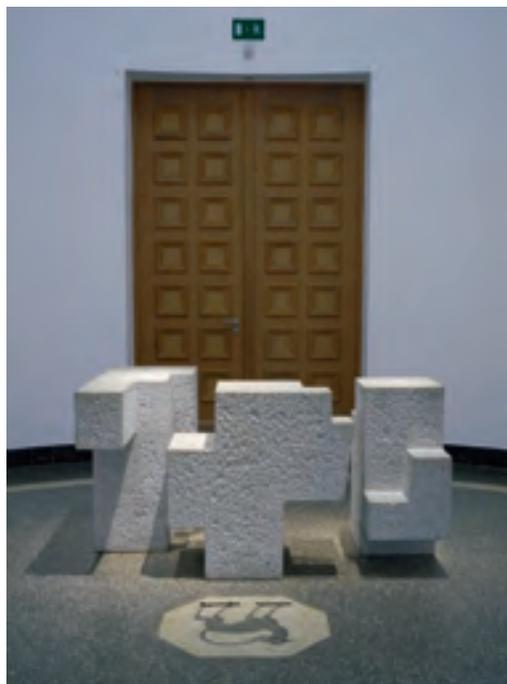
Das leere Grab

Es ist wohl auch kein Zufall, dass die Entwürfe, die schließlich zum Konzept des »Gurutz Aldare – Kreuzaltar«, den Chillida im Jahre 2000 für die Kunststation Sankt Peter in Köln geschaffen

hat, aus Alabaster gebildet sind. Er besteht aus drei hellen, zu unregelmäßigen Kreuzen geformten Granitkörpern gleicher Höhe (Abb. 5). Die Körper scheinen ursprünglich aus einem Block geschnitten und dann auseinandergerückt und weiter gebildet worden zu sein. Auf der Rückseite gibt es eine »Fehlstelle«, die es ermöglicht, in die Skulptur einzutreten. Jedem Teil liegt, durch horizontale oder vertikale Stufungen, auf je eigene Weise eine Dreiheit zugrunde. Auch wenn sie – für einen Altar zunächst ungewöhnlich – äußerlich keine geschlossene Gestalt ergeben, können sie durchaus als Einheit erfahren werden, wie ein aufgebrochener Sarkophag: das leere Grab. Stelle ich mich von hinten in die Leere hinein, so spüre ich dort eine starke, aufrichtende Kraft.

Dieser Kreuzaltar hat eine lange Vorgeschichte, die im Katalog von Guido Schlimbach beschrieben wird.¹² Chillida hatte ihn ursprünglich für ein Franziskanerkloster in den Pyrenäen als Alabastermodell entworfen: »Der Altar besteht aus drei Kreuzen, ist ein Kalvarienberg, und eines dieser Kreuze ist das Tao-Kreuz, das Kreuz des Heiligen Franziskus.«¹³ Dass er in Köln realisiert werden konnte, ist Pater Friedhelm Mennekes zu verdanken, der 1989 in der gotischen Stadtpfarrkirche St. Peter die »Kunststation« gegründet hat, wo Chillida bereits 1993 das Gravitations-Tryptichon »Hommenaje a San Juan de la Cruz« ausgestellt hatte. Allerdings monierte die zuständige vatikanische Kongregation, dass es keine durchgehende Altarplatte gibt, und so wurde die Altarskulptur unter dem Protest der Gemeinde in ein Seitenschiff verbannt. Nur diesem Umstand ist es andererseits zu verdanken, dass sie nun nach Wiesbaden ausgeliehen werden konnte.

Chillida hat überhaupt viele Hommagen geschaffen – an die Elemente Luft und Wind, Licht, Meer und Erde ebenso wie an deren vom Menschen erlebte Strukturierung (Raum und Zeit, Horizont usw.); an Orte; an menschliche Schöpfungen (Musik, Architektur, Dichtung) und Eigenschaften (Toleranz); und an Philosophen wie Martin Heidegger und Gaston Bachelard sowie Künstlerkollegen wie Wassily Kandinsky, Constantin Brâncuși, Alberto Gia-



© VG Bild-Kunst, Bonn 2018 – Foto: Stephan Stockmar

Abb. 5 – Gurutz Aldare, 2000, Granit, Kunststation Sankt Peter, Köln

cometti, Juan Gris oder Joan Miró. Bei letzteren geht es Chillida nicht um eine Verbindung auf der formalen Ebene, sondern um eine Verwandtschaft im Glauben »an die Notwendigkeit einer spezifischen Haltung gegenüber dem eigenen Werk«. ¹⁴ Insofern kann man sein ganzes Werk – selbst dort, wo er sich mit Schreckensorten wie Guernica auseinandersetzt¹⁵ – als einen einzigen Lobgesang auffassen, der sich an den Menschen als Teil des Universums richtet: ein wahrhaft franziskanisches Unterfangen!

»Schwarzes Licht«

Zugleich ist das Schaffen Chillidas eine Hommage an das Baskenland: »Für das Baskenland typisch ist sein schwarzes Licht, während am Mittelmeer ein weißes, strahlendes Licht herrscht. [...] Das Licht, aus dem wir geschaffen sind, ist dunkler, als das mediterrane Licht«, unter dem seine frühen Plastiken entstanden



Abb. 6 – Ohne Titel, 1970, Papier, Kleber und Tusche, Familie Chillida-Belzunce

sind. Entsprechend seien hier die Menschen weniger extrovertiert. In diesem Sinne ist wohl auch sein Bezug zur Mystik und sein Erleben, dass »unsere baskische Seinsweise [...] den Deutschen nicht wirklich fremd« ist, zu verstehen (S. 152). Er stand früh vor dem »schrecklichen Rätsel« (ebd.), dass die Herkunft der Basken ungeklärt ist; ihre Sprache zeigt keine Verwandtschaft zu irgendeiner anderen Sprache. Wohl gerade vor diesem Hintergrund bedeutet ihm, Basken zu sein, »an erster Stelle Mensch zu sein, was für mich gleich ist mit Bruder aller Menschen zu sein« (S. 151).

Dem schwarzen Licht des Baskenlandes begegnet man am unmittelbarsten in Chillidas Keramiken aus schamottiertem Ton und in seinen Grafiken (vgl. Abb. 6). Sie sind geprägt von schwarzen Linien- und Flächengebilden auf hellem Grund, begleitet von unterschiedlich erzeugten »Eindrücken«. In seinen zu »Gravitationen« fortentwickelten Collagen hängen mit Ausschnitten versehene Papierelemente an Fäden übereinander, wodurch echte Leer- und Schattenräume entstehen, die vielfältige Beziehungen zu den schwarzen Gebilden eingehen. In der Wirkung kommt es so immer wieder zu eigenartigen Umkehrungen zwischen Fülle und Leere; das Licht scheint sich in das von innen her warm leuchtende Schwarz zu verdichten.

Alte und neue Hände

»Mein Leben und mein Werk sind der stete Versuch, das zu tun, was ich nicht kann, und so habe ich meine Zeit fragend, zweifelnd, suchend verbracht.« So leitet Chillida seine biografischen Notizen ein. (S. 141) Darin beschreibt er einige entscheidende Zäsuren, z.B. wie er die zeichnerische »Fingerfertigkeit« als Hindernis erlebte, seiner »Arbeit Tiefe zu verleihen«. Um das Dekorative zu überwinden, beschloss er über Nacht, mit der linken Hand zu zeichnen. Auch mit seinem plastischen Arbeiten stieß er nach drei Jahren in Paris an eine Grenze: »Zu diesem Zeitpunkt schrieb ich den Satz ›Ich habe die Hände von gestern, aber mir fehlen jene von morgen.«« (S. 146).

Sind es nicht solche Erlebnisse des Scheiterns, die ihn den Raum selbst als Material entdecken ließen? In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf die grafischen Handstudien des Künstlers, die zum Teil Hommagen an den befreundeten baskischen Harfenisten Nicanor Zabala sind. Die Finger wirken wie die Arme der Windkämme; sie greifen aber nicht in den Himmelsraum, sondern in die Saiten. Es geht also um ein mehrfaches Dazwischen: um den Raum zwischen den Fingern, um die Saite zwischen ihnen und um den raumfüllenden Klang.¹⁶

Den Maßstab für die Welterfahrung findet Chillida in sich selbst: »Wer kann behaupten, dass der Gnomon ([Schatten-]Zeiger), der Winkel zwischen dem Menschen und seinem Schatten 90° beträgt? Sind diese 90° nicht eine Vereinfachung von etwas Ernstem und Lebendigem – unserer eigenen Vertikalität? Ist die Schwerkraft nicht eine Tendenz? Befindet sich die 90 nicht zwischen der 89 und der 91? – Hat jemand je ein Lot stillstehen sehen?« (S. 113). So verlebendigt er die Geometrie des rechten Winkels aus der Erfahrung mit dem eigenen Leib.¹⁷

Tatsächlich stößt man in Chillidas Werk nur dort auf den exakten rechten Winkel, wo es um die Statik des toten Stoffes geht. Auch sonst folgen seine Werke nie einer festen Geometrie. Immer geht es darum, wie sich eine Form aus der anderen ergibt: Es biegt sich etwas auf, eine sich in eine Richtung wölbende Fläche gerät

durch eine leichte Gegenbewegung in Schwingung. Das lässt sich besonders schön an ›Ein Haus für Goethe‹ beobachten.

Auf diese Weise hält sich der Künstler stets offen für den ursprünglichen ›Geist des Werkes‹. Auch wenn er immer wieder auf ein spezifisches Formenvokabular zurückgreift, ist jedes Werk wie eine neue Versuchsanordnung zur Erkundung des Wesens ›Raum‹ zwischen Fülle und Leere, die immer auch den Betrachter mit einbezieht. Besonders seine Architekturskulpturen lassen sich als geradezu ›heilige‹ Räume

erfahren, die den Blick gleichermaßen ins eigene Innere und durch die Außenseite der Welt hindurch auf eine geistige Wirklichkeit hinlenken. Von ihrer strengen Poesie geht so eine reinigende und klärende Wirkung aus.

Die Ausstellung ›Eduardo Chillida – Architekt der Leere‹ ist im Museum Wiesbaden noch bis zum 10. März 2019 zu sehen. Der von Alexander Klar herausgegebene und im Verlag der Buchhandlung Walther König erschienene, gleichnamige Katalog kostet 34 EUR.

1 ›Eduardo Chillida im Gespräch mit Friedhelm Mennekes‹, in Friedhelm Mennekes: ›Eduardo Chillida. Kreuz und Raum‹, München 2001, S. 14.

2 Eduardo Chillida: ›Schriften‹, hrsg. von Tony Cragg, Düsseldorf 2009, S. 18, bzw. Begleitheft zur Ausstellung, S. 10. Zitate aus Craggs Buch werden im Folgenden lediglich durch Seitenzahlen bezeichnet.

3 Johann Wolfgang von Goethe: ›Epirrhema‹, in ders.: ›Werke‹, Hamburger Ausgabe Band I, München 1981, S. 258.

4 ›Eduardo Chillida im Gespräch mit Friedhelm Mennekes‹, in Mennekes: op. cit., S. 15.

5 Faksimile mit Übersetzung in Hans Wielens (Hrsg.): ›Bauen – Wohnen – Denken. Martin Heidegger inspiriert Künstler‹, Münster 1994.

6 Vgl. Rudolf Steiner: ›Anthroposophische Leitsätze‹ (GA 26), Dornach 1982, S. 14: ›Anthroposophie ist ein Erkenntnisweg, der das Geistige im Menschenwesen zum Geistigen im Welten führen möchte. Sie tritt im Menschen als Herzens- und Gefühlsbedürfnis auf. [...] Anthroposophen können daher nur Menschen sein, die gewisse Fragen über das Wesen des Menschen und die Welt so als Lebensnotwendigkeit empfinden, wie man Hunger und Durst empfindet‹ – Ich will damit Chillida nicht vereinnahmen, sondern auf die Universalität dieses Bedürfnisses hinweisen.

7 Vgl. Christa Lichtenstern: ›Der Bildhauer Chillida und Hölderlin‹, in: ›Bad Homburger Hölderlinvorträge 1998-2000‹, S. 7-24; und Stephan Stockmar: ›Chillida und Hölderlin – eine Geistesverwandtschaft. Gedanken von Christa Lichtenstern‹, in DIE DREI 10/2002.

8 Zitiert nach: Begleitheft zur Ausstellung, S. 8.

9 A.a.O., S. 9 bzw. Alexander Klar (Hrsg.): ›Eduardo Chillida – Architekt der Leere‹, Köln 2018, S. 82f.

10 Zitiert nach Neuer Berliner Kunstverein (Hrsg.): ›Chillida‹, Berlin 1991, S. 118.

11 ›Eduardo Chillida im Gespräch mit Friedhelm Mennekes‹, in Mennekes: op. cit., S. 24.

12 Vgl. Alexander Klar: op. cit., S. 121-134; und Friedhelm Mennekes: ›Der Kreuzaltar im Raum‹, in ders.: op. cit., S. 63-87.

13 Zitiert nach Mennekes: op. cit., S. 70. Mit dem Tao-Kreuz ist vermutlich der von vorne gesehen linke Körper gemeint, der von der Seite her tatsächlich an das Franziskuskreuz erinnert.

14 Zitiert nach Sabine Maria Schmidt: ›Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum‹, Mainz & München 2000, S. 269.

15 Dort hat Chillida die Betonskulptur ›Gure aitaren etxea – Das Haus unserer Väter‹ geschaffen, in deren Innerem die stählerne ›Estela de Gernika‹ steht.

16 Vgl. Christa Lichtenstern: ›Chillida und die Musik‹, Köln 1997, S. 27.

17 ›Es gibt für das imaginative Erkennen eine innere Statik der menschlichen Organisation. Dasjenige, was sonst völlig im Unterbewussten unten vorhanden ist, eine gewisse innere Statik, ein Erleben der inneren Linie, ein Erleben der Gleichgewichtslage, das wird [durch die Künste] in die Bewusstheit heraufgehoben. Wenn die imaginative Erkenntnis bis zu einer gewissen Stufe vorrückt, dann erlebt der Mensch, wie er ein aufrechtes Wesen ist, wie eine kosmische Richtung, die für unser Erdendasein zusammenfällt mit der Senkrechten, nicht nur angesehen werden kann, nicht nur mit dem Lot nachgeprüft werden kann, sondern wie sie innerlich erlebt werden kann. Man erlebt, wie der menschliche Organismus andere Gleichgewichtslagen, andere kraftvolle Innenlinien in ihren gegenseitigen Verhältnissen erleben kann. Man findet es heraus, wie die innere Statik des ganzen Kosmos in dem menschlichen Inneren imaginativ wieder auflebt.‹ – Rudolf Steiner: ›Kunst und Anthroposophie. Der Goetheanum-Impuls‹ (GA 77b), Dornach 1996, S. 37f.