DIE LINEARE EISENPLASTIK JULIO GONZÁLES' IM VERGLEICH ZU PABLO PICASSO

Zur Bedeutung des Raumes in der frühen Avantgarde des 20. Jahrhunderts

Nina Koidl / Dissertation Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Der Beitrag Julio González' zur Skulptur des 20. Jahrhunderts ist häufig betont, doch nie ausführlich untersucht worden. Nach einem einführenden Forschungsüberblick stellt die Arbeit zunächst González' erste Entwicklungsschritte auf dem Weg zur linearen Plastik aus Eisen vor. Um seinen skulpturgeschichtlichen Beitrag herauszuarbeiten, werden seine Gestaltungsprinzipien im Anschluß mit denen der Pariser Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Eine besondere Rolle nimmt dabei Pablo Picasso ein, mit dem González in den Jahren 1928 - 32 gemeinsam künstlerisch tätig ist. Es zeigt sich, dass González in seinem eigenen Werk sich zunächst deutlich auf Picassos frühe revolutionäre Entwicklungen stützt. Zum einen ist die vor- und analytisch-kubistische Phase um 1907/08 erkennbar, zum anderen werden die Werkprinzipien der synthetisch-kubistischen Papp- und Metallskulpturen von 1912 von ihm aufgenommen. González hebt mehrfach die Bedeutung dieser beiden Werkphasen seines Kollegen schriftlich hervor.

Erstmals werden nun die Texte des Künstlers ausführlich analysiert. Sie sind im Anhang der Arbeit beigefügt. Die 1978 von Josephine Withers veröffentlichte Schrift González' *Picasso et les cathédrales* ist in einer anderen, vom Künstler selbst verbesserten und erweiterten Form wiedergegeben.

Ein für die Forschung gänzlich neues Material stellen die persönlichen Notizen González' dar. Sie wurden transkribiert und übersetzt und werden in der Arbeit zur Erklärung seiner künstlerischen Absichten herangezogen. Die zentralen Begriffe *Synthese*, *Idee*, *Geist*, *Deformation* und *Architektur* werden auf ihre genaue Bedeutung untersucht und der Verwendung in anderen Kunsttheorien gegenübergestellt. In González' direktem Pariser Umfeld erklären Juan Gris, Kahnweiler und sehr früh bereits Mécislas Golberg kubistische Absichten mit denselben Begriffen. Es zeigen sich jedoch erste Abgrenzungen González' zur kubistischen Kunstpraxis, auf die er zunächst zurückgriff. Interessierte die Künstler des Kubismus vor allem die Reduktion des Gegenstandes von seiner Anschauung auf seine Begrifflichkeit, so erweitert González diese feste Begriffserfassung um ein zeitliches Parameter, ein dynamisches Prinzip, das er den "Lebenshauch" der Plastik nennt. Der nächste große Arbeitsabschnitt untersucht weiterführend die Überwindung der kubistischen Tradition. González wählt Tanz als Werkthema und somit Zeit als Motiv. Ferner sucht er ephemeren, zeitlichen Charakter in der räumlichen Ausdehnung und im Licht-Schatten-Spiel der Plastik. Seine Notizen und Texte werden daraufhin mit den Raum-Zeit-Theorien in Kunst und Philosophie seit der Jahrhundertwende in Bezug gebracht (Husserl, Bergson, Boccioni).

Im letzten Arbeitsabschnitt wird der eigentlich genuine Beitrag González' zur Avantgarde erläutert. Der Künstler erweitert nochmals die reduzierte Zeichensprache

kubistischer Kunst und schließt in die transparenten Raumzeichnungen einen metaphysisch-ontologischen Themenbereich ein, den er schriftlich erklärt. Dieser Bereich ist - aufgrund der unentdeckten Notizen - bislang von der Forschung übersehen worden. González nennt den Raum, den er als ‚Material' nutzt, *„göttlich"*; die Skulptur wird durch ihn ein zum *„Mensch gewordene[r] Gott"*. Durch diese Emanation des Göttlichen in der Kunst will er *„Hoffnungspunkte im Unendlichen"* bieten, die die *„Seele schwebend ruhen lassen"*. Hier ist die Ziellage der Kunst González' definiert. Jetzt erst zeigen sich Überschneidungen auch mit seiner eigenen Epoche, den späten zwanziger und dreißiger Jahren in Paris. Michel Seuphor und Georges Vantongerloo, Initiatoren der Künstlergruppen *Cercle et Carré* und *Abstraction - Création*, denen González nahesteht, versuchen, obgleich mit anderen kreativen Mitteln, durch ihre Kunst Hoffnung- oder Halt-gebende Orientierungspunkte und Werte zu vermitteln.

Die Gegenüberstellungen werden nun auf die religiösen künstlerischen Inhalte im 20. Jahrhundert ausgedehnt. Die Besonderheit González' besteht darin, dass seine Vorstellungen im direktesten Sinne christlich sind, auf einem traditionellen Verständnis der Heilsgeschichte basieren und von ihm kategorisch über andere religiöse Überzeugungen erhoben werden. Jetzt erklärt sich, dass der Künstler die Neuschaffung von Formen (für ihn ein göttliches Werk) aus Respekt für die göttliche Schöpfung ablehnt, ein Thema, das im Zuge der Untersuchungen immer wieder zur Sprache kommt. González vollzieht den grundlegenden Schritt der Kunst des 20. Jahrhunderts, den Paradigmenwechsel von einer Natur imitierenden Kunst zur Erfindung neuer Wirklichkeiten, nicht. Hier liegt der elementare Unterschied zu Pablo Picasso, der die autonome Form nicht nur in seinem Werk freier praktiziert, sondern auch in seinen knappen Erklärungen eindeutig befürwortet. So werden zum Abschluß nochmals Picassos Raumplastiken, darunter auch die zuvor beschriebenen gemeinsamen Skulpturen, González' Werk und Werkabsicht gegenübergestellt und unter dem Aspekt der Bedeutung des Raumes untersucht. Die Konklusion ergibt, dass nur González bei verbleibender Bindung an die natürliche Form den in die Figur eingebundenen Raum intellektuell ausschöpft, indem er seine Daseinsformen als dreidimensionale ‚Materie', als Licht oder als Schwerkraft betont und ihn zudem mit den zuvor genannten Bedeutungen belegt.

Ein Ausblick zu Abschluß der Arbeit bietet eine Untersuchung der Raumbedeutungen in der Kunst nach 1945. David Smith und Eduardo Chillida, die González als Vorläufer anerkennen, führen seine Intentionen fort. Eine neue Ebene ontologischer Inhalte wird im Zusammenhang mit Alberto Giacometti besprochen. González' Beitrag zur Plastik des 20. Jahrhunderts führt von den Anregungen aus den großen künstlerischen Entwicklungen des Kubismus zu neuen Sinnebenen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vertieft werden.