

A black and white portrait of Alberto Giacometti, an elderly man with thick, curly hair, wearing a textured suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is looking slightly to the right of the camera with a serious expression. In the background, a large, abstract sculpture of a face is visible, rendered in a similar textured style.

ALBERTO GIACOMETTI

Das Genie, das sich in der Kunst offenbart

Texte von

Beat Stutzer, Franco Monteforte, Casimiro Di Crescenzo,
Christian Dettwiler



Alberto Giacometti, 1901–1966

von Beat Stutzer*



Seite I:

Alberto Giacometti im Hof seines Ateliers in Paris,
ca. 1958; dieses Porträt ziert die 100-Franken-Note
der Schweiz.

Auf dieser Seite:

Alberto Giacometti in seinem Pariser Atelier,
ca. 1952.

Links:

Alberto Giacometti

Selbstbildnis, um 1923.

Öl auf Leinwand auf Holz: 55 x 32 cm

Kunsthau Zürich,

Alberto Giacometti-Stiftung.

In der Flut von Publikationen zu Alberto Giacometti trifft man kaum eine an, die auf eine kürzere oder ausführlichere Biografie verzichtet. Es gibt sogar spezielle Lebensbilder, die zu Giacometti entworfen wurden: eine Romanbiografie wie eine Bildbiografie ebenso wie eine Werkbiografie und sogar einen «ägyptischen Lebenslauf»¹. Von besonderem biografischem Gehalt sind nicht zuletzt die zahlreichen, zum Teil atmosphärisch dichten Fotografien, die Giacometti bei der Arbeit, sein Zusammensein mit seiner Frau Annette, seinem Bruder Diego oder mit Freunden, seine Gegenwärtigkeit in Montparnasse, seine Ateliers in Paris und im Bergell sowie seine Werke zeigen².



Alberto und Bianca
auf dem Lunghinpass,
1936.

Das unscheinbare Bauerndorf Stampa avancierte dank Giovanni, Alberto und Diego Giacometti, aber auch wegen Augusto Giacometti, die schweizerische, sogar internationale Bedeutung erlangten, zum klingenden Begriff in der Topographie moderner Kunst: *Bergell – Heimat der Giacometti* und *Phänomen Stampa* lauten entsprechende Schlagworte. Im Unterschied zum mondänen Engadin, wo die Sonne auch im Winter über den Bergen strahlt, gelangt während der Wintermonate in Stampa kein

Sonnenstrahl auf den Talboden. Die karge Landschaft und das raue Klima prägten das entbehrungsreiche Leben der bäuerlichen Bevölkerung. Vielen bot das Tal kein Auskommen. So blieb nur die Abwanderung in die Fremde, um sich als Zuckerbäcker die Existenz zu sichern.

Alberto Giacometti kam am 10. Oktober 1901 in Borgonovo als Sohn des Malers Giovanni Giacometti und dessen Frau Annetta Giacometti-Stampa zur Welt. Sein Taufpate war der Solothurner Maler Cuno Amiet. Alberto wuchs in Stampa auf, wo die Familie 1903 im familieneigenen Gasthaus Piz Duran wohnte, bevor sie 1906 im Haus schräg gegenüber einzog, wo Giovanni die angrenzende Scheune zum eigenen Atelier ausbauen liess. 1909 fiel der Familie durch Erbschaft ein Haus in Capolago am Silsersee bei Maloja zu, wo man sich schon zuvor während der Sommerzeit aufgehalten hatte. Auch wurde ein Atelier angebaut. In diesen Ateliers des Vaters arbeitete Alberto später stets, wenn er sich im Bergell aufhielt.

Dank ihrer Souveränität bildete Annetta über Jahrzehnte den ruhenden, zentralen Pol der aussergewöhnlichen Familie. Sie wurde von ihrem Mann und bald auch von ihrem Sohn im Laufe ihres langen Lebens in unzähligen Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen festgehalten. Die tiefe Beziehung, die Alberto lebenslang mit seiner Mutter verband, ist bereits auf der Fotografie von 1911 ersichtlich. Anlässlich des 40. Geburtstages von Annetta wurde die ganze Familie vom Fotografen Andrea Garbald in Soglio abgelichtet. Während Albertos Geschwister Diego, Bruno und Ottilia in die Kamera schauen und der Vater sich den Kindern zuneigt, stehen Alberto und Annetta in direktem, innigem Blickkontakt miteinander. Es ist vom «unerhört intensiven Blick Albertos auf seine Mutter» und von der «Sicherheit, mit dem sie ihm antwortet» die Rede. Es sei der «gleiche Blick»³, den Alberto später auf die Wirklichkeit richten sollte.

Ein müheloser Anfänger

Alberto zeichnete seit seiner frühesten Jugend. 1913 malte er sein erstes Ölbild, ein Apfelstillleben, und kurz darauf modellierte

er die ersten Skulpturen, die Bildnisköpfe seiner Brüder Diego und Bruno. Alberto wuchs im väterlichen Atelier ganz selbstverständlich in die Welt der Kunst hinein. Die Arbeiten des «scheinbar mühelosen Anfängers»⁴ erwiesen sein ungewöhnliches Talent, das vom Vater tatkräftig gefördert wurde, schon sehr früh. Gleichzeitig übte sich Alberto im unablässigen Kopieren von Meisterwerken, eine Gewohnheit, die er sein Leben lang beibehielt. Zwischen dem Vater – dem anerkannten postimpressionistischen Maler, der die leuchtende Farbe in die Schweizer Kunst eingebracht hatte, und dem Sohn entwickelte sich eine von gegenseitigem Geben und Nehmen geprägte, intensive künstlerische Beziehung. Während der Schulzeit in der Evangelischen Lehranstalt Schiers im Prättigau (1915-1919) entstanden neben Zeichnungen und Aquarellen auch Bildnisse in Öl und kleinere plastische Arbeiten, darunter der Kopf der Mutter und des Schulfreundes Simon Bérard. In Stampa hielt Alberto die ihm vertrauten Räume, die Mutter am Küchenherd, die um den Tisch versammelte Familie oder den Vater zeichnerisch fest. Obwohl Alberto während der “Wunderkind-Phase” seinem Vater naheiferte, zeugen die frühen Blätter von einer stupenden Virtuosität im Erfassen des Geschauten. Das insistierende zeichnerische Erfassen der unmittelbaren Umgebung wurde später zur Gewohnheit. Alberto ging es schon damals weniger um das Motiv als um das fundamentale künstlerische Problem: Wie verhalten sich die auf Distanz gesehenen Dinge zu dem sie umgebenden Raum?

Ausbildung und Reisen

Ab Herbst 1919 besuchte Alberto die Ecole des Beaux-Arts (Malerei) und die Ecole des Arts et Métiers (Bildhauerei, Zeichnen) in Genf. 1920 begleitete er seinen Vater an die Biennale von Venedig, wo er sich für die Malerei Tintoretts und in Padua für Giotto begeisterte. Vom Herbst 1920 bis zum folgenden Sommer hielt sich Alberto in Italien auf, in Florenz, wo er sich für die ägyptische Kunst interessierte, in Perugia und Assisi. In Rom erlebte er seine erste Schaffenskriese: Er selber sprach von «Ungenügen», als er an einer Büste seiner Cousine Bianca arbeitete, die schliesslich misslang. Auf einer Reise im Herbst 1921 erlebte Alberto in einem

Gasthof in Madonna di Campiglio den Tod seines Reisebegleiters Pieter van Meurs: ein Schlüsselerlebnis, das er später im Text *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* (1946)⁵ und in der Skulptur *Tête d'homme sur tige* verarbeitete.

Paris

Am 9. Januar 1922 traf Alberto Giacometti in Paris ein. Während der folgenden fünf Jahre besuchte er die Bildhauerklassen von Émile-Antoine Bourdelle an der Académie de la Grande Chaumière. 1924 bezog er sein erstes Atelier, Anfang 1925 sein zweites. Albertos Bruder Diego traf in Paris ein. Fortan teilten die Brüder Leben und Arbeit: Eine jahrzehntelange, fruchtbare Zusammenarbeit nahm ihren Auftakt. Diego war Alberto stets zu Diensten, um nach dessen Entwürfen Kunstgegenstände auszuführen, um die Armaturen für die Gips- und Tonskulpturen zu erstellen und um die Ton- und Gipswerke in Bronze giessen zu lassen. Alberto Giacometti ging mit Flora Mayo, einer amerikanischen Bildhauerin, bis 1929 eine lose Beziehung ein. Sie porträtierten sich gegenseitig in Tonskulpturen.

Giacometti setzte sich in Zeichnungen und Skulpturen mit dem Kubismus auseinander und lernte die Werke von Henri Laurens, Jacques Lipchitz und Constantin Brancusi kennen. 1926 entstand sein erstes Hauptwerk, die *Femme-cuillère*, das die Faszination des Künstlers für afrikanische Kunst spiegelt. Im gleichen Jahr bezog Giacometti



Alberto Giacometti
Femme-cuillère,
1926/27.
Bronze:
144 x 41 x 23 cm
Kunsthaus Zürich,
Alberto Giacometti-
Stiftung.



ein winziges, schäbiges Atelier an der Rue Hippolyte-Maindron 46. Hier lebte und arbeitete er bis zu seinem Tod. Nach dem Krieg mietete Giacometti Nebenräume dazu, Wasser, Elektrizität und Telefon wurden eingerichtet – das war alles, was an Verbesserungen dazukam. Über seine Arbeitsbedingungen äusserte sich der Künstler später: «Seltsam, als ich dieses Atelier 1927 mietete, dachte ich, es sei winzig. Ich wollte sobald als möglich wieder ausziehen, da es so eng war – nicht mehr als ein Loch. Aber je länger ich blieb, desto grösser wurde es. Hier habe ich alles machen können. [...] Wenn ich ein grösseres Atelier hätte, so würde ich darin nicht mehr Raum benützen»⁶. Auch als die Erfolge während der 1950er Jahre einsetzten, hielt Giacometti standhaft an diesem Atelier fest und meinte, dass ihm die «*condition misérable*» zunehmend behagte⁷.

Surrealismus

Am Anfang waren es nur Halbjahre, die Giacometti in Paris zubrachte. 1927 schuf er im Bergell eine Serie von Bildnissen seines Vaters, welche die radikale Abwendung von der akademischen Tradition manifestieren. Die Köpfe gerieten zunehmend flacher, bis für das eingeritzte Gesicht nur noch eine Fläche blieb. Darauf entstanden dünne, rechteckige Plattenskulpturen, welche das Abbildhafte endgültig hinter sich lassen. Mit diesen Scheibenskulpturen lenkte der Künstler die Aufmerksamkeit der Pariser Avantgarde auf sich. Giacometti beteiligte

sich nun regelmässig an Ausstellungen. Der Sammler Vicomte Charles de Noailles erwarb in der Galerie von Jeanne Bucher den *Tête qui regarde*. Giacometti machte die Bekanntschaft von Künstlern und Literaten wie André Masson, Hans Arp, Joan Miró, Max Ernst, Louis Aragon, Jean Cocteau, Alexander Calder, Jacques Prévert, Georges Bataille und Michel Leiris, der 1929 den ersten Artikel über Giacometti in der Zeitschrift «Documents» publizierte.

An einer Ausstellung von 1930 in der Galerie Pierre Loeb erwarb André Breton Giacomettis Objekt *Boule suspendue*. Giacometti wurde in den Kreis der Surrealisten um André Breton und Louis Aragon aufgenommen, wo er als Bildhauer eine zentrale Rolle spielte. Durch Man Ray wurden Alberto und Diego Giacometti bei Jean-Michel Frank eingeführt, einem Inneneinrichter und Händler exklusiver Möbel, für den die Giacomettis während rund zehn Jahren Vasen, Kamineinfassungen, Lampen, Wandleuchten etc. entwarfen und herstellten. Zudem gestalteten sie Schmuck für die Modeschöpferin Elsa Schiaparelli.

Im 1933 publizierten, surrealistischen Text «Hier, sables mouvants»⁸ berichtet Alberto Giacometti in literarischer Verdichtung von seinen prägenden Kindheitserinnerungen und Jugenderlebnissen. Die zum Teil grausamen Phantasien und sexuellen Vorstellungen fanden im Umfeld der Theorien von Breton und verbunden mit der Faszination für fremde Kulturen, in komplexen surrealistischen Objekten (*Femme égorgée*, *La cage*, *Pointe à l'œil*, *Main prise* oder *L'objet invisible*) künstlerische Gestalt. Sie behandeln in verschlüsselter Form Themen der Sexualität, der Aggression und der Gewalt, den Gegensatz der Geschlechter oder das abgründige, numinose Spiel zwischen Leben und Tod (*On ne joue plus*, *La table surréaliste*).

1934 kam es zum Bruch mit den Surrealisten. Während der Arbeit an der enigmatischen Gipskulptur *1+1=3* beschlichen Giacometti Zweifel. Er gab dem Bedürfnis, wieder etwas nach der Natur zu machen, nach – und zeichnete und modellierte tagelang den Kopf seines Bruders. André Breton war empört: «Ein Kopf! Jedermann weiss doch, was ein

Ecke mit dem Ruhebett
Alberto Giacomettis
im Studio in Paris,
ca. 1953.

Alberto Giacometti
La mère de l'artiste,
1937.
Öl auf Leinwand:
60x50 cm
Kunsthaus Zürich,
Depositum Dr. Anton
und Anna Bucher-
Bechtler.

Kopf ist». Giacomettis Hinwendung zum Modell und damit zur Erfassung der äusseren Wirklichkeit wurde von den Surrealisten angesichts der restaurativen Tendenzen und der offiziell geförderten figürlichen Kunst als reaktionär und als Verrat an der Avantgarde empfunden. Giacometti kam dem Ausschluss durch Breton zuvor und distanzierte sich selber von den Surrealisten.

Arbeit nach dem Modell

Durch den Bruch mit den Surrealisten verlor Giacometti viele Freunde, gewann aber neue wie Balthus, André Derain, Pierre Tal-Coat und Pablo Picasso, die sich ebenfalls der Wiedergabe nach der Natur zugewandt hatten. Alberto Giacometti arbeitete ausschliesslich nach dem Modell. Es entstanden Zeichnungen und Skulpturen, zumeist auf Sockel gestellte Köpfe, die immer kleiner wurden, bis sie bloss noch daumengross waren. Als Annetta Zweifel an der Begabung ihres Sohnes äusserte, malte Giaco-



metti 1937 zwei Bilder, um seiner gestrengen Mutter seine Fähigkeit, gültige Werke zu schaffen, zu beweisen. Das Bildnis *Die Mutter des Künstlers* und das Stillleben *Apfel auf dem Buffet* offenbaren Giacomettis Auseinandersetzung mit der Malerei von Paul Cézanne. In der Auffassung des Raumes weisen die Gemälde aber weit über Cézanne hinaus und bilden die Grundlage für Giaco-

mettis spätere Malerei nach dem Krieg.

Mit der Britin Isabel Delmer, die ihm für Zeichnungen und Skulpturen Modell sass (*Tête d'Isabel*), ging Giacometti eine neue Beziehung ein. 1938 wurde er nachts auf der Place des Pyramides von einem Auto angefahren und brach sich den rechten Mittelfuss, so dass er fortan hinkte. Er selber meinte, dieses plötzliche Erlebnis habe sich auf sein Leben und Arbeiten stark ausgewirkt.

Genf

Kurz vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht vergrub Giacometti seine kleinen Skulpturen in seinem Atelier. Während Diego in Paris verblieb, reiste Alberto Ende 1941 nach Genf, wo er sich bis zum September 1945 aufhielt. Obwohl Giacometti in den väterlichen Ateliers im Bergell bequem hätte arbeiten können, richtete er sich in Genf ein – nicht zuletzt wegen seiner Bindung zur Mutter Annetta, die sich damals oft in Genf aufhielt: Ottilia, die den Genfer Arzt Francis Berthoud geheiratet hatte, war 1937 bei der Geburt ihres Kindes Silvio verstorben, und so kümmerte sich Annetta um den kleinen Enkel. Giacometti bezog ein winziges Zimmer mit Kachelofen und kleinem Holztisch im dritten Stock des Hôtel de Rive. Hier arbeitete er an winzigen Gipsfigürchen. Sie gerieten ihm deshalb so klein, weil er danach trachtete, die räumliche Distanz zum Modell zu veranschaulichen. Umso grösser erscheinen proportional die Sockel (*Petit homme sur socle*, *Buste de Silvio*). In Genf machte Giacometti die Bekanntschaft mit dem Verleger Albert Skira, dem Fotografen Elie Lotar und mit Annette Arm. Während des Sommeraufenthaltes 1943 entstand in Maloja die *Femme au chariot*, die sich deutlich von den Miniaturfiguren abhebt.

Anni mirabilis

Mitte September 1945 traf Giacometti nach fast vier Jahren "Exil" wieder in Paris ein, wo er seine einsame Arbeit, aber auch das gesellige Nachtleben in Montparnasse wieder aufnahm. Seine Sicht der Wirklichkeit, seine neue plastische Auffassung der Figur wurde nun zum «Giacometti-Stil». Die Figuren auf hohen Sockeln geraten immer länger und dünner, stabdünne Wesen zwischen Mimesis und Erscheinung, aber mit exakten Proportionen, mit einnehmendem,



erfassendem Blick und mit einer ungeheuren Raumpräsenz. Giacometti verminderte die plastische Materie seiner Figuren zugunsten des umgebenden Raumes, mit dem sie auf das Engste dialogisieren (*L'homme au doigt, Femme debout*).

Nach der Abkehr von den Surrealisten fand bis 1947 keine einzige Ausstellung mit Werken Giacomettis mehr statt. In der Einzelausstellung von 1948 in der Galerie Pierre Matisse in New York zeigte Giacometti neben früheren Werken erstmals die neuen, zum Teil lebensgrossen, drahtdünnen Werke. Diese Ausstellung begründete Giacomettis Nachkriegsruhm in den angelsächsischen Ländern, bevor sich seine Bekanntheit auch in Europa einstellte und sein Schaffen an zahlreichen, wichtigen Ausstellungen gezeigt wurde. Der Katalog enthält den vom Künstler im Vorjahr verfassten Brief an den Galeristen, in dem er die Stationen seines künstlerischen Schaffens schildert und die einzelnen Werke skizziert und erläutert⁹, sowie den Aufsatz *La Recherche de l'Absolu* von Jean-Paul Sartre¹⁰ – seitdem sah das amerikanische Publikum in Giacometti schlicht den Bildhauer des französischen Existenzialismus.

Die Jahre von 1946 bis um 1950 waren «anni mirabilis», als Giacometti eine ganze Reihe herausragender Werke schuf, mit denen er seine fundamentalen Anliegen visualisierte. Im Zentrum der Intentionen steht das optische Erfahren der gleichsam lebendigen Präsenz eines Gegenübers. Die Skulpturen sind eigentliche «Wahrnehmungsmodelle», wenn etwa der Gegensatz von Nähe und Ferne, von Anziehung und Abstossung (*Quatre figurines sur base*) formuliert wird. Primäres Thema ist die visuelle und affektive Beziehung des Künstlers/Betrachters zur erblickten und erfahrenen Wirklichkeit. Die Skulptur ist bei Giacometti nie eine Nachbildung in einem realen Raum, sondern eine Imagination in einem zugleich greifbaren wie unzugänglichen Raum (*Le nez, L'homme qui chavire*). Mit einer zweiten Variante nahm Giacometti nochmals das Thema des Menschen auf einem Wagen auf (*Le chariot*).

1950 veranstaltete die Galerie Pierre Matisse in New York wieder eine Einzelausstellung,

zu welcher der Künstler nochmals einen erhellenden Brief beisteuerte¹¹. Gezeigt wurden nun auch die neuen, mehrfigurigen Kompositionen, die modellhaften Platzgestaltungen auf Sockeln (*La Place*) oder in einem Käfig. Der Künstler thematisiert die Erfahrung von Raum und Zeit sowie die existenzielle Befindlichkeit des darin ausgesetzten Menschen. Die Gehenden bewegen sich auf der Sockelplatte wie auf einem Steg, so dass die Szenerien an eine Bühne gemahnen. Giacometti radikalisiert die Verlorenheit der menschlichen Existenz in einem Raum.

Am 19. Juli 1949 heiratete Alberto Giacometti in Paris Annette Arm, die ihm fortan bevorzugtes Modell war. Seine alten Lebensgewohnheiten änderte er indes nicht im Geringsten. Am frühen Nachmittag begab er sich jeweils ins Café-Tabac an der Strassenkreuzung Rue d'Alésia/Rue Didot, wo er einige *œufs durs* ass, manche Tasse Kaffee trank und unzählige Zigaretten rauchte. Dann kehrte er in sein Atelier zurück, wo er konzentriert bis gegen Mitternacht arbeitete, um schliesslich an seinem Tisch im *Coupoles* seine zweite Mahlzeit einzunehmen. Meist gegen Morgen kehrte er von seinen nächtlichen Eskapaden zurück, um nochmals einige Stunden zu arbeiten.

Die fünfziger Jahre

In den fünfziger Jahren nahm Alberto Giacometti die Landschaftsmalerei wieder auf. Er wandte sich den banalen Motiven in der Umgebung seines Ateliers zu: den Ansichten der Rue Hippolyte-Maindron, der Rue d'Alésia oder der Rue Didot. Im Bergell malte er die ihm seit den frühesten Tagen vertrauten Orte, wie sie sich ihm von den Ateliers in Maloja oder in Stampa aus darboten: in Capolago den Blick auf den Silsersee, in Stampa den Garten neben dem Wohnhaus oder die Sicht talaufwärts mit den flankierenden Bergketten. Ungeachtet der nuancierten Farbgebung sind die Gemälde zur Hauptsache grautonig. Giacometti war weniger an der Topographie oder am Stimmungshaften einer Landschaft interessiert als vielmehr am Freilegen des Essentiellen. Es ging ihm um die Evokation des über den Wandel der Zeit hinweg Andauernden – schlicht um den Wahrheitsgehalt eines Bildes. Die Problematik einer glaubhaften

Alberto Giacometti
im Café Express
an der Rue d'Alésia,
wo er seinen
Frühstückscafé
trank und sich mit
Freunden traf.



Wiedergabe geschauter Wirklichkeit wurde für Giacometti zur steten, unlösbaren Aufgabe, der er sich unerbittlich immer wieder aussetzte. So ergründet Giacometti die elementaren Strukturen der Landschaft und ermittelt mit der zeichnenden, insistierenden Linie die komplexen Raumbezüge. Wie bei den Skulpturen geht es dem Künstler weniger um das Abbildhafte als vielmehr um eine künstlerische Vergegenwärtigung.

Giacometti traf mit dem französischen Autor Jean Genet zusammen, den er mehrfach porträtierte. Genet publizierte im Katalog zur Ausstellung von 1957 in der Galerie Maeght den Text *L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹². Zum ersten Mal wurde literarisch der Genius loci von Giacomettis Arbeitsstätte gewürdigt. Ende 1955 lernte Giacometti den japanischen Philosophieprofessor Isaku Yanaihara kennen, der ihm bis 1961 wiederholt als Modell für Gemälde und Skulpturen diente. Im Unterschied zu den frühen, frontalen Porträts, die auch das vertraute Umfeld von Atelier oder Stube schildern, erscheinen die späteren Bildnisse gleichsam unverortet, da sich der Künstler fast ausschliesslich auf den Kopf und den Blick der Dargestellten fokussiert.

1955 wurde Giacometti mit seiner ersten Ausstellung in Krefeld, Düsseldorf und Stuttgart auch in Deutschland bekannt. Im gleichen Jahr fanden die ersten Retrospektiven in London (Art Council) und in New York (Solomon R. Guggenheim Museum) statt. Von Bedeutung war seine Teilnahme 1956 an der Biennale in Venedig, wo er im französischen Pavillon zehn Fassungen derselben hohen, stehenden Frauenfigur, die *Femmes de Venise*, zeigte.

Paris – Stampa

Während rund vierzig Jahren war Paris Giacomettis Wahlheimat und hauptsächlich Wirkungsstätte. An der Rue Hippolyte-Maindron entstand der weitaus grösste Teil seines Œuvres, und hier war er in der Pariser Avantgarde verwurzelt, zuerst im Umfeld des Surrealismus, später in jenem der Existenzialisten. Immer wieder kehrte er jedoch in seine Heimat, ins Bergell, zurück, wo er ebenso intensiv arbeitete, zahllose Zeichnungen hervorbrachte, aber auch

wichtige Gemälde und Skulpturen schuf. Für Giacometti war das Bergell nicht nur ein Ort des Rückzugs und der Erholung, sondern es verlieh ihm auch künstlerische Impulse. Aus der Polarität zwischen der Kunstmetropole und der Beschaulichkeit des Landes bezog Giacometti zeitlebens sein schöpferisches Potenzial. Es war fast ein rituelles «aller retour» des Künstlers zwischen Stampa und Paris¹³.

Späte Jahre

1956 wurde Giacometti zusammen mit Alexander Calder eingeladen, für den Platz vor dem neuen Wolkenkratzer der Chase Manhattan Bank in New York eine Skulptur zu schaffen. Das Platzprojekt beschäftigte den Künstler während der folgenden Jahre unablässig. Er sah drei zueinander in Beziehung gebrachte Skulpturen vor: einen schreitenden Mann, eine hieratisch stehende Frau sowie einen grossen Kopf auf hohem Sockel. Wenige Monate vor seinem Tod reiste Giacometti Anfang Oktober 1965 an Bord der Queen Elizabeth nach New York, um seine Ausstellung im Museum of Modern Art zu besuchen. Nachts begab er sich zur Chase Manhattan Bank, um die Situation erstmals vor Ort zu prüfen – und meinte, das einzig Richtige sei eine sechs bis acht Meter hohe, stehende Frauenfigur. Zu einer Realisierung kam es nicht. Hingegen realisierte Giacometti 1964 die mehrfigurige Platzkomposition im Hof der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence mit den grossen Skulpturen *L'homme qui marche II*, *Femme debout III* und *L'homme qui marche I*.

Ab 1958 beschäftigte sich Giacometti mit einem anderen ambitionierten Projekt. Er weitete dabei sein Blickfeld über Montparnasse hinaus und beschäftigte sich zeichnerisch mit dem “ganzen” Paris: Die Stadtansichten waren ihm ebenso wichtig wie eine banale Stuhllehne oder ein Aschenbecher. Sämtliche, direkt auf den Lithostein gemachten Zeichnungen wurden im umfassenden Lithografiewerk *Paris sans fin* mit 150 Blättern postum 1969 vom Kunstkritiker und Verleger Tériade herausgegeben¹⁴.

Im Herbst 1959 machte Giacometti die Bekanntschaft mit Caroline, einer Prostituierten, deren Anziehungskraft er erlag und

Alberto Giacometti arbeitet an *La Grande Tête*, eine Arbeit, die für die Chase Manhattan Plaza in New York geplant war, ca. 1960.



die er mehrfach porträtierte. Giacomettis Mutter Annetta starb am 25. Januar 1964; sie wurde unter demselben Stein auf dem Friedhof in Borgonovo begraben, den Alberto dreissig Jahre zuvor für seinen Vater entworfen hatte.

Alberto Giacometti war inzwischen weltberühmt, und die Reihe der grossen Ausstellungen riss nun nicht mehr ab: 1962 erhielt er an der Biennale von Venedig den Grossen Skulpturenpreis, und das Kunsthaus Zürich zeigte eine umfassende Werkschau. Es folgten Ausstellungen in Washington, in Basel und 1965 im Museum of Modern Art in New York (anschliessend in Chicago, Los Angeles und San Francisco), in der Tate Gallery in London, im Louisiana-Museum in Humlebæk und in Amsterdam, zu denen Giacometti zumeist anreiste. 1962 erschien die erste, von Jacques Dupin verfasste Monographie mit einer umfassenden Dokumentation des Œuvres von 1914 bis 1962. Und 1965 produzierten Ernst Scheidegger und Peter Mürger einen Film über Giacometti. Im November erhielt Giacometti den Grossen Nationalen Kunstpreis des französischen Staates und die Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Bern.

Anfang Dezember begab sich Giacometti zur Behandlung ins Kantonsspital in Chur, wo er am 11. Januar an einer Perikarditis als Folge einer chronischen Bronchitis starb. Am 15. Januar 1966 wurde er unter grosser Anteilnahme zahlreicher Weggefährten, Freunde, Kollegen, Museumsdirektoren und Kunsthändler aus der ganzen Welt, aber auch im Beisein von Vertretern der französischen Regierung und der eidgenössischen Behörden in Borgonovo bei Stampa beigesetzt. Sein Bruder Diego gestaltete die Grabplatte und stellte die Bronzestatue *Elie Lotar III*, das letzte Werk Alberto Giacomettis, darauf.

* **Beat Stutzer**

Kunsthistoriker, Direktor des Bündner Kunstmuseums Chur und Konservator des Segantini Museums St. Moritz.

Stilleben aus dem Atelier in Paris, die hängende Hand stammt aus Giacomettis surrealistischer Phase, ca. 1953.

- ¹ JAMES LORD, *Alberto Giacometti – A Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1983; JAMES LORD, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Scherz Verlag, Bern/München/Wien 1987; REINHOLD HOHL, *Giacometti, Eine Bildbiographie*, Stuttgart 1998; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris 1991; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes*, Wabern-Bern 1992; CHRISTIAN KLEMM, *Alberto Giacometti – ein ägyptischer Lebenslauf*, in: *Giacometti. Der Ägypter*, Ausst.-Kat. Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Staatliche Museen zu Berlin, Kunsthau Zürich, Deutscher Kunstverlag, München und Berlin 2008.
- ² Siehe *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, Kunsthau Zürich, Stiftung für die Photographie, Zürich 1986; *Alberto Giacometti: neu gesehen*, Bündner Kunstmuseum Chur, Scheidegger & Spiess, Zürich 2011.
- ³ CHRISTIAN KLEMM, *Annetta, gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti. Notizen zum Thema*, in: *La Mamma a Stampa. Annetta – gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, Bündner Kunstmuseum Chur, Zürich 1990, S. 12.
- ⁴ DIETER KOEPLIN, *Die Zeichnungen des scheinbar mühelosen Anfängers*, in: *Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik*, Hatje, Stuttgart 1981, S. 10-37.
- ⁵ Siehe ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussande, Paris 1990, S. 27-35; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand. Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zürich 1999, S. 52-61.
- ⁶ DAVID SYLVESTER, *Interview mit Alberto Giacometti*, September 1964, London: BBC; zit. nach REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti*, Gerd Hatje, Stuttgart 1971 (1987), S. 246.
- ⁷ Siehe *L'atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2007; *The Studio of Alberto Giacometti. Collection of the Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Ausst.-Kat. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Centre Georges Pompidou, Paris 2007.
- ⁸ Siehe ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, a.a.O., S. 7-9; Alberto Giacometti, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 33-35.
- ⁹ Siehe ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, a.a.O., S. 37-50; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 62-89.
- ¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *La Recherche de l'Absolu, Alberto Giacometti*, in Ausst.-Kat. Matisse Gallery, New York; wieder abgedruckt in: *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, S. 289-305.
- ¹¹ Siehe ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, a.a.O., S. 51-63; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 90-105.
- ¹² JEAN GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Barbezat, Décines, 1958; JEAN GENET, *Alberto Giacometti*, Verlag Ernst Scheidegger, Zürich 1962.
- ¹³ Siehe Ausst.-Kat. *Alberto Giacometti, Stampa-Paris*, Bündner Kunstmuseum Chur, Scheidegger & Spiess, Zürich 2000.
- ¹⁴ *Paris sans fin, 150 lithographies originales*, Tériade, Paris 1969; OTTO BREICHA, REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti. Paris sans fin*, Rupertinum-Publikationen, Salzburg 1985.



Alberto Giacometti: ein Grenzgänger und seine Beziehung zur Heimat

von Franco Monteforte*



Links:

Luciano, Odette (wahrscheinlich), Max Ernst,
Alberto, Ada und Bianca (von links nach rechts),
August 1935.

Auf dieser Seite:

Alberto Giacometti vor dem Postgebäude
in Maloja.

Am 9. Januar 1922 kam der gerade zwanzigjährige Alberto Giacometti nach Paris, um an der Académie de la Grande Chaumière die Kurse von Antoine Bourdelle zu besuchen. Zu dieser Zeit war Paris gerade im Begriff, zur unumstrittenen Hauptstadt der Kultur und der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu werden und nach dem Zusammenbruch des Habsburger Reichs das Erbe Wiens anzutreten, wohin Giacometti eigentlich lieber gegangen wäre, «weil das Leben dort billiger war».

Es war nicht das erste Mal, dass er das Bergell verliess. Von 1915 bis 1919 hatte er die Evangelische Lehranstalt Schiers in der Nähe von Chur besucht, war aber vor der Abschlussprüfung ausgetreten. Anschliessend hatte er sich in Genf zunächst in der Ecole des Beaux-Arts und dann in der Ecole des Arts et Métiers eingeschrieben, doch die Stadt konnte ihn nicht begeistern, und nach kaum einem Jahr war er wieder zuhause. Er besuchte auch Florenz und Rom, wohnte dort im Haus seines Onkels Antonio, eines Konditors, direkt neben seiner fünfzehnjährigen Cousine Bianca, der ältesten seiner sechs «Römer» Cousins, die zu seiner ersten Jugendliebe wurde. Doch obwohl er in eine Künstlervereinigung eintrat und ein kleines Atelier in der Via Ripetta bezog, wo er mit den beiden gleichaltrigen Schweizer Künstlern Arthur Welti und Hans von Matt Freundschaft schloss, war er von seiner Umgebung bald enttäuscht.

Auch Paris, wo sein Vater studiert hatte, war zunächst nur als Studienaufenthalt geplant. Und in den ersten drei Jahren sollte Alberto tatsächlich mehr Zeit im Bergell verbringen als in der französischen Hauptstadt, wo er sich insgesamt höchstens sechs Monate aufhielt. Erst von 1925 an, als er sich zum ersten Mal an den alljährlichen Ausstellungen im Salon des Tuileries und im Salon des Indépendants beteiligte, wurden seine Besuche im Bergell kürzer und seltener. Von da an werden Paris und das künstlerische Ambiente der Stadt zunehmend zu der Bühne, von der seine Kunst nicht mehr zu trennen ist. Dadurch lockern sich aber keineswegs seine Bindungen ans Bergell. Die Landschaft und das Haus in Stampa und Maloja, die Eltern, die Geschwister und das Atelier des Vaters erscheinen immer wieder als künstlerische Themen, parallel zu denen, die er in Paris bearbeitet. Ohne den permanenten Ortswechsel zwischen Paris und Stampa würden, wie mittlerweile hinreichend belegt, sein gesamtes Werk und seine Persönlichkeit unverstänlich bleiben¹.



Sein Biograf James Lord schreibt: «Auch als er bereits sesshafter in Paris geworden war, kehrte er regelmässig nach Stampa zurück, als hätte es zwei Albertos gegeben, den einen, der im Ausland lebte und den anderen, der seinen Heimatort nie verlassen hatte. Der Pariser Giacometti empfing seine Selbstgewissheit von dem zu Hause gebliebenen und musste um des letzteren willen immer wieder nach Stampa zurückkehren. Beide bezogen ihre Kraft aus der steinigen heimatlichen Erde»².

Wie hätte es auch anders sein können? Im Bergell hatte Alberto zusammen mit seinen drei Geschwistern eine überaus glückliche Kindheit verbracht, geprägt von familiärer Harmonie und der starken Persönlichkeit der Mutter Annetta, und durchdrungen von einer alles andere als provinziellen, für internationale Einflüsse offenen künstlerischen Kultur, die dem Vater Giovanni und dem Onkel Augusto, zwei hervorragenden Malern, zu verdanken war. Diese Offenheit war seit jeher charakteristisch für das kleine Bergtal zwischen der Schweiz und Italien, dessen Bewohner seit Jahrhunderten in alle Länder Europas ausschwärmten, um dort ihr Glück zu suchen. Albertos Vater hatte sich stilistisch immer zwischen den modernen Strömungen des Divisionismus, des Expressionis-

mus und des Fauvismus bewegt – im Schatten von Giovanni Segantini, dessen Freund und Mitarbeiter er war, von Cuno Amiet, Albertos Patenonkel und erstem Lehrmeister, und von Ferdinand Hodler, dem bekanntesten Schweizer Maler seiner Zeit und Paten von Albertos Bruder Bruno. Giovanni Giacometti hatte in der Schweiz eine gewisse Bekanntheit erlangt, so dass er 1920 als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission zur Biennale in Venedig entsandt wurde und seinen ältesten Sohn Alberto mit in die Lagunenstadt nahm.

Zwischen Stampa, wo die Familie in einem grossen rosa Haus mit angebautem Heuschcker wohnte, den der Vater zum Atelier umgestaltet hatte, und Maloja, dem Sommerwohnsitz im geerbten Haus des Onkels mütterlicherseits, hatte Alberto also seine ersten künstlerischen Schritte unternommen.

Hier hatte er als Zwölfjähriger seine ersten Zeichnungen angefertigt: *Schneewittchen im Sarg* und *die sieben Zwerge* und eine Kopie von Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel*. Hier hatte er mit 13 seine erste Plastilinskulptur geschaffen, eine Büste seines Bruders Diego, und zwei Jahre später auch die erste Büste seiner Mutter. Hier hatte er, an der Seite des Vaters, seine ersten Landschaften von Maloja und vom Bergell gemalt, stilistisch an Divisionismus und Fauvismus orientiert.

Hier hatte er auch, den Bleistift in der Hand, zum ersten Mal das erhebende Gefühl expressiver Allmacht verspürt, die ihm die Berufung zum Künstler aufzeigte. «Ich spürte, dass ich das, was ich tun wollte, so beherrschte, dass es mir genau so gelang, wie ich wollte», sagte er Jahre später. «Ich war sicher, dass ich alles wiedergeben und mir alles aneignen konnte, was ich wollte. [...] Nichts konnte mir widerstehen. [...] Der Bleistift wurde zu meiner Waffe»³.

Als er dann im Jahr 1921 in Rom an der Büste seiner Cousine Bianca arbeitete, hinderte ihn ein verworrenes Gefühl daran, das wiederzugeben, was er vor Augen sah: «Ich hatte auch zwei Büsten angefangen [...] und zum ersten Mal kam ich nicht mehr zurecht und verlor mich, alles entglitt mir, der Kopf des vor mir sitzenden Modells wurde zu einer wolkenartigen Masse, verschwommen und konturlos»⁴.

Aus dieser Niederlage erwuchs seine Entscheidung, das Bergell zu verlassen und sich der Bildhauerei zu widmen, bei der ihm der Vater, bisher sein Lehrer, jetzt nicht mehr helfen konnte. «Ich begann, mich mit Skulpturen zu

befassen, weil ich gerade davon am wenigsten verstand. Der Gedanke, dass sich dieser Bereich mir völlig entzog, war mir unerträglich. Ich hatte keine andere Wahl»⁵.

Es war keine Niederlage, sondern eine Fügung des Schicksals. Das erfüllte ihn anfangs mit Furcht, bis er es im Lauf der Jahre mehr und mehr akzeptierte und schliesslich zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil fand, der seinen Erfolg und seinen künstlerischen Welt Ruhm bestimmen sollte. Denn in dieser Niederlage keimte nicht nur sein Stil, sondern auch das Lebensgefühl einer ganzen Epoche, einer Epoche der Ungewissheit, die sich selbst und ihren innersten Charakter in seinen Werken wiedererkannte.



Das zwanzigste Jahrhundert hatte die eigene Unruhe wie einen Samen in seine Künstlerseele gelegt, und dieser Same konnte nur in zwei so gegensätzlichen Orten wie Paris, dem Zentrum jener Unruhe, und dem Bergell gedeihen, das Giacomettis seelische Wurzeln hütete und nährte. Ohne diese Entscheidung wäre Giacometti nicht der Giacometti geworden, den wir heute kennen⁶. Denn bis 1925 entfernten sich seine Porträts und Landschaften nur wenig vom künstlerischen Stil seines Vaters.

In diesem Jahr hatte Alberto seinen Eltern zur Silberhochzeit ein Bild mit dem Titel *Noza d'ar-gent, 4 ottobre 1925* geschenkt, auf dem er in Plein-air-Malerei die Familie im sommerlichen Maloja wiedergab: den Vater vor der Staffelei beim Malen, daneben auf einer Bank die Mutter, mit Näharbeiten beschäftigt, dahinter Albertos

Alberto Giacometti
Blühender Baum
in Stampa, um 1920.
Aquarell über Bleistift
auf Papier:
31 x 21,5 cm
Kunsthaus Zürich,
Alberto Giacometti-
Stiftung.

Alberto Giacometti mit seiner Mutter Annetta auf der Treppe des Hauses in Stampa, ca. 1960.

jüngere Schwester Ottilia mit einem Blumenstrauß, daneben er selbst bei der Bearbeitung eines Steins, im Hintergrund Arbeiter am Haus der Familie in Capolago. Links und rechts – als Bild im Bild – die abwesenden Brüder: Diego bei der Arbeit in einer Chemiefabrik in St. Denis, Bruno in der Kantonsschule in Chur beim Geigenspiel. Es ist ein ungewöhnliches Gemälde Giacomettis, nicht so sehr wegen der naiven fauvistischen Farbgebung, die im Kontrast zum eher Cézannischen Stil seiner Malerei nach den ersten Pariser Jahren steht, sondern vielmehr wegen der narrativen Bildkomposition und der fast chorischen Anordnung der eigenen Familie in einer heiter-entspannten sommerlichen Szene. Die Gesichter haben kaum Konturen, sondern sind nur angedeutet. Noch oft wird Giacometti die Mutter, den Vater, seinen Bruder Diego, die Schwester, das Haus und die Berge in Maloja abbilden, aber sie werden nie mehr alle zusammen sein wie in dieser vertrauten Szene, sondern isolierte, mit Besessenheit erforschte Gestalten und Gesichter, geheimnisvolle, unergründliche Wesen. Mit diesem Bild nimmt Giacometti Abschied von dem, der er bisher gewesen war, nicht aber von seiner Familie und auch nicht von seiner Heimat.

Anders als Bruno und Diego, die das Bergell ebenfalls verlassen hatten (der eine ging nach Abschluss des Ingenieurstudiums nach Zürich, der andere 1925 zu seinem grossen Bruder nach Paris), kehrte Alberto regelmässig ins heimatische Tal zurück. Für alle war die Verbindung zum Bergell vor allem auf die Mutter Annetta fokussiert, die durch ihre starke Persönlichkeit auch nach dem Weggang ihrer drei

Söhne die Familie zusammenhielt. Doch für Alberto hatte die Verbindung mit der Mutter eine ganz besondere Bedeutung⁷.

Das berühmte Foto der Familie Giacometti, das Andrea Garbald 1911 aus Anlass von Annettas vierzigstem Geburtstag aufnahm, sagt in dieser Hinsicht mehr aus als jede psychoanalytische Abhandlung.

Die Blicke, die Alberto und seine Mutter einander vom linken und rechten Rand der Gruppe aus zuwerfen, sind von einer solchen liebevollen Intensität und künden von einer so starken emotionalen Anziehung, dass sie die übrigen Familienmitglieder aus der Szene auszuschliessen scheinen.

Dieser Blick bildet den dunklen und tiefen existenziellen Hintergrund für seine Büsten und Ölbilder und für die zahlreichen Zeichnungen und Lithografien der Mutter, die neben seinem Bruder Diego und seiner Frau Annette stets sein wichtigstes Modell bleiben sollte.

Das Verhältnis zum Vater ist zwar ebenfalls tief und herzlich, aber anders als das zur Mutter. Sein Band zum Vater ist vor allem durch künstlerische Nähe und Loslösung gekennzeichnet, was in dem erwähnten Gemälde von 1925 zu spüren ist, wo er sich dem Vater gegenüberstellt, der angehende Bildhauer dem erfahrenen Maler. Während die ersten Büsten der Mutter und seiner Geschwister bereits 1915 entstehen, modelliert er den Vater (abgesehen von einer Gipsbüste im Jahr 1923) erst 1927 – in einem eigenen Zyklus, variiert in einem breiten stilistischen Spektrum von der traditionellen dreidimensionalen Darstellung bis hin zu einer fast abstrakten, flächigen Sublimierung des Gesichts. Im selben Jahr realisiert er, inspiriert von der zykladischen Kunst, die er zusammen mit der ägyptischen Kunst bei seinen täglichen Erkundungsgängen durch den Louvre erforscht, seine ersten Plattenskulpturen und löst sich so endgültig vom künstlerischen Weg des Vaters. Wenige Jahre später, im Sommer 1930, installiert er in Maloja die monumentalen *Tre figure in un alpeggio*, fast als wollte er sich jetzt in der Heimat als Bildhauer bestätigen lassen, nachdem er sich an der Figur des Vaters bewiesen hatte. Als sein Vater 1933 in Glion oberhalb Montreux in einem Sanatorium stirbt, wird Alberto, der gemeinsam mit Diego zu spät zum Abschied kommt, von einem heftigen Fieber befallen, das ihn daran hindert, an der Beerdigung im Bergell teilzunehmen. Doch einige Zeit später entwirft er das Grabmal, das Diego dann anfertigt:



ein Granitblock, auf dem ein Vogel, ein Kelch, eine Sonne und ein Stern abgebildet sind, Symbole der Wiedergeburt und der Unsterblichkeit. Das Grabmal entstand wahrscheinlich im Sommer 1935, während des langen Aufenthalts von Max Ernst in Maloja, der auf Einladung von Alberto das Jahr dort verbrachte und grosse, vom Wasser rundgewaschene Granitblöcke mit Ölfarben bemalte. Dabei belies er die Blöcke in ihrer natürlichen Form oder bearbeitete sie nach dem Modell des Grabmals für Vater Giacometti und versah sie mit flachen Reliefs⁸.

Wahrscheinlich bekam Max Ernst die *Tre figure in un alpeggio* 1935 nicht mehr mit eigenen Augen zu sehen, da sie sich selbst überlassen und ziemlich sicher im Winter 1931 zerstört worden waren, aber er dürfte die damals bereits veröffentlichten Bilder der Figuren gekannt haben, denn seine 1935 entstandenen *Les asperges de la lune* erinnern an dieses Werk.

Nach dem Tod des Vaters füllt sich das Atelier in Stampa im Lauf der Jahre zunehmend auch mit Werken von Alberto, bis diese in einer Art künstlerischem Übergang vom Vater zum Sohn allmählich dominieren.

So wird die ehemalige Scheune in Stampa zu einem Pendant des Pariser Ateliers in der Rue Hippolyte-Maindron, das Giacometti Ende Dezember 1926 bezieht und das er auch dann nicht verlässt, als tüppige Honorare es ihm erlaubt hätten. Dieses Wohnatelier, durchdrungen vom Geruch feuchten Tons, wo man sich mühsam einen Weg durch das Durcheinander von Leinwänden, Skulpturen und Gipsabgüssen bahnen musste, wo er lesend und zeichnend auf dem Bett sass und wo sich die verblichenen Wände nach und nach mit immer mehr Skizzen, Entwürfen, Figuren und Graffiti füllten, ein grafisches Archiv nie realisierter Ideen, war im Grunde keine Wohnung, sondern ein Verhau, eine Höhle, genau wie die in Stampa unter dem grossen Felsen nicht weit weg von ihrem Haus, in die er sich als Kind gern mit seinen Spielkameraden zurückzog und die er 1935 in seinen Schriften *Gestern, Flugsand* beschrieb: «Es war ein Monolith von goldener Farbe, der sich unten zu einer Höhle öffnete; der ganze untere Teil war hohl, das Wasser hatte ihn ausgewaschen. Der Eingang war niedrig und langgezogen, knapp so hoch wie wir damals. An manchen Stellen ging es im Innern noch tiefer hinein, und ganz am Ende schien sich eine zweite kleine Höhle aufzutun. [...] Nach der Entdeckung des

Felsbrockens gingen wir als erstes daran, seinen Eingang zu verengen. Es sollte nur eine Spalte da sein, gerade breit genug, um uns durchschlüpfen zu lassen. Meine grösste Freude aber war es, mich in die hintere kleine Höhle zu kauern; ich hatte kaum Platz darin, doch all meine Wünsche waren erfüllt»⁹.

Das Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron war ein exaktes Pendant dieser Höhle. Die dreissig Quadratmeter in Paris waren die heimliche Nabelschnur, die den Pariser Giacometti mit seiner Kindheit im Bergell verband. Deshalb hat er es nie aufgegeben. «Je länger ich dort war, desto grösser



wurde es», wird Giacometti später gestehen. Und genauso war es mit der Höhle in Stampa gewesen: je länger er sich darin aufhielt, desto mehr erging sich sein kindliches Unbewusstes in beunruhigenden Fantasien. Die Geschichte mit der Höhle endet denn auch mit dem öffentlichen Eingeständnis der sadistischen und mörderischen Impulse, die seinen kindlichen Geist bevölkerten. Projektionen dieser Impulse und Fantasien finden wir in fast allen seinen Skulpturen der surrealistischen Periode zwischen 1930 und 1934, zu denen sein Vater geäussert hatte, Alberto sei da wohl «auf einen Holzweg geraten»¹⁰, die aber eine wichtige Phase seiner künstlerischen Entwicklung darstellten und eine Bestätigung für seinen Erfolg in Paris lieferten.

Ohne den Pariser Hintergrund wäre die machtvolle Freisetzung des Unbewussten, die in seinen surrealistischen Skulpturen zum Ausdruck kommt, kaum vorstellbar. Doch die Erinnerungsspur an diese surrealen Visionen von Grausamkeit, Gewalt und Bedrohung führt uns in die Kindheit des Künstlers im Bergell zurück. Das zeigt nicht nur das oben angeführte Werk, sondern auch eines seiner lyrischen *morceaux littéraires* aus diesen Jahren, *Charbon d'herbe*, mit den Zeilen «Biancas Kopf, der leicht zurückschaut» und «in dem kleinen Jungen [...],

Ecke mit Ruhebett, auf dem Alberto Giacometti häufig skizzierte, ca. 1953.

der in ganz neuen Kleidern über eine Wiese lief, in einem Raum, in dem die Zeit die Stunden ver-gass»¹⁴. Es sind diese und andere Probestücke seines literarischen Surrealismus, mit denen uns Giacometti auch die endgültige Erklärung für seine surrealistischen Skulpturen anbietet. Sein surrealistisches Skulpturenwerk ist – mit Ausnahme der bereits erwähnten *Tre figure in un alpeggio* – ausschliesslich auf den Pariser Giacometti beschränkt, denn der andere, der Jahr für Jahr ins Bergell zurückkehrt, geht bei seinen Skulpturen wie bei den Zeichnungen und Gemälden mit einem figurativen Naturalismus zu Werke, der sich deutlich von seinem jugendlichen Naturalismus zu Beginn der zwanziger Jahre unterscheidet und in dem sich wohl schon die Tendenz des postsurrealistischen Giacometti zum Kubismus den Weg bahnt. Was hingegen in jenen Jahren fast völlig aus-sen vor blieb, war die Landschaft um Stampa und Maloja. Wie die Fotos von 1935-36 zeigen, auf denen er bei Bergtouren mit Max Ernst, seinem Bergsteiger-Schwager Francis Berthoud, Brunos Frau Odette und den römischen Cousinsin Ada und Bianca zu sehen ist, hatte Giacometti in den dreissiger Jahren zu den

einer Büste von Diego veröffentlicht und als erste Schweizer Zeitschrift ihren künstlerischen Wert erkannt, und in den Quaderni veröffentlichte er zahlreiche Skizzen und Entwürfe, ein ganz besonderes, noch wenig erforschtes Kapitel seiner Verbindung mit dem Bergell. Diese Verbindung, so intensiv und tief sie auf allen Ebenen ist, bleibt jedoch frei von patriotischen Gefühlen. Anders als sein Vater und sein Bruder Bruno fühlt sich Alberto nie wirklich als Schweizer. Dazu mögen auch die eidgenössischen Behörden beigetragen haben, die ihm in den ersten Jahren in Paris ein Stipendium für den Besuch von Meisterkursen im Ausland verweigerten. Einen Ausgleich für die fehlenden Geldmittel lieferte ihm sein erster Auftraggeber, der bekannte Schweizer Kunstsammler Josef Müller, der 1926 eine Skulptur seines Kopfes von ihm anfertigen liess. Später, im Jahr 1939, als die Schweiz angesichts der Bedrohung durch den deutschen Nationalsozialismus beschloss, zur Stärkung der eigenen Identität in Zürich die grosse Landesausstellung durchzuführen, erreichte sein Bruder Bruno, dass im Atrium des von ihm gestalteten Modepavillons eine Skulptur von Alberto ausgestellt wurde. Nach den Jahren des Surrealismus durchlief Alberto gerade eine Periode, in der seine Figuren immer kleiner, ja geradezu winzig wurden. Als ihn Bruno mit einem Lastwagen zum



Bergen und der Natur seines Heimortes vor allem einen intensiven körperlichen Bezug. Es scheint, als hätte er in diesen Jahren die Formen der alpinen Landschaft des Bergells, seiner Felsen und Gipfel, im direkten Kontakt in sich aufgenommen, um sie dann in die langgezogenen, gequälten Formen seiner bekanntesten Skulpturen umzusetzen.

Bilder und Eindrücke aus der Heimat erreichten ihn im Übrigen auch direkt in Paris, und zwar vermittelt zweier Zeitschriften, die er sein Leben lang abonniert hatte, den «Almanacco dei Grigioni» und die «Quaderni Grigioni Italiani». Der Almanacco hatte 1926 das Bild

Links:
Wanderpause in Juf,
1936.

Rechts:
auf dem Gipfel des
Piz da la Margna,
1936. Im Bild,
von links nach rechts:
Francis Berthoud,
Tullio, Bianca, Rodolfo
und Alberto Giacometti.



Transport seiner Plastik am Zürcher Flughafen abholte, sagte er, das sei nicht nötig, zog eine Streichholzschachtel aus der Tasche und holte die Skulptur heraus, die er ausstellen wollte – eine höchstens fünf Zentimeter hohe Statuette. Brunos ablehnende Reaktion machte ihn wütend, aber schliesslich gab er nach und schickte eine 1934 gefertigte grosse abstrakte Gipskulptur nach Zürich¹².

Doch es waren vor allem seine Mentalität und die kosmopolitische Art seines Schaffens, die dafür sorgten, dass ihm Patriotismus jedweder Art fremd war. So lehnte Alberto auch die Einladung der Eidgenössischen Kommission ab, in dem von seinem Bruder Bruno gestalteten Schweizer Pavillon bei der Biennale in Venedig von 1952 auszustellen, und begründete das damit, er fühle sich mehr als internationaler denn als Schweizer Künstler. Und dass er 1950 zugestimmt hatte, in Basel einige seiner Werke auszustellen, war nur aufgrund der wiederholten Anfragen seiner alten Schulfreunde Christoph Bernoulli und Lucas Lichtenhan aus dem Internat in Schiers geschehen, und auch nur unter der Bedingung, dass ein weiterer Freund zusammen mit ihm ausstellte, der Franzose André Masson. 1956 nahm er das Angebot einer Ausstellung seiner Werke in Bern an, zugleich aber auch die Einladung, Frankreich bei der Biennale von Venedig zu vertreten, wofür er eine Reihe aussergewöhnlicher Frauenfiguren anfertigte, die *Femmes de Venise*. Auf diese Weise machte er deutlich, dass er sich nicht als Schweizer fühlte. Die einzige Biennale, auf der er sich wirklich wohl fühlte, war die von 1962. Da wurde er als Künstler persönlich eingeladen und mit dem Grossen Preis für Skulptur geehrt. Im selben Jahr widmete ihm auch die Schweiz im Kunsthaus Zürich eine grosse Retrospektive, mit 249 Skulpturen, Gemälden und Zeichnungen seine bis dahin grösste und wichtigste Ausstellung. Für Giacometti hatte sie auch deshalb besondere Bedeutung, weil seine Werke in diesem Museum in Beziehung zu den grossen Werken der Vergangenheit gestellt wurden. Die Wichtigkeit, die diese Ausstellung für ihn hatte, und sein praktisches Interesse als Künstler mischten sich zu einem Erfolg, der nirgendwo sonst auf vergleichbare Weise hätte zustande kommen können. Er war aus seiner Heimat ausgezogen, um sein Werk zu vollbringen, doch in der grössten Stadt seiner Heimat sollte er die umfassendste Ausstellung dieses Werkes erleben¹³. Die Schweiz würdigte ihn also als den

grössten lebenden Künstler des Landes, doch da war er kein Schweizer Künstler mehr, sondern eine der wichtigsten Persönlichkeiten der internationalen Kunstszene, dem auch die Heimat Ehrerbietung zollte. 1963 wurde dann in Zürich vor dem Hintergrund schrecklicher Angriffe und Polemiken, in die sich der Künstler selbst nicht einmischte, die *Alberto Giacometti-Stiftung* ins Leben gerufen, und mehr als dreissig Jahre später widmete ihm die Eidgenossenschaft den 100-Franken-Schein.

Wenn sich Giacometti nie wirklich als Schweizer fühlte, dann ebenso wenig als Franzose. In den Jahren, in denen er in Paris seine ersten Schritte als Künstler tat, hatte er sich vielmehr einer Gruppe italienischer Künstler (Campigli, Tozzi usw.) angeschlossen und 1928 zwei gemeinsame Ausstellungen veranstaltet: *Les artistes italiens de Paris* im Salon de l'Escalier und *Un groupe d'Italiens de Paris* in der Galerie Zak. In diesem Jahr hatte er im Rahmen einer Ausstellung von Massimo Campigli in der Galerie Bucher auch zwei seiner Plattenskulpturen ausgestellt, darunter einen *Tête qui regarde*. Dass der Vicomte de Noailles, einer der anspruchsvollsten Sammler Pariser Kunst, diese Skulptur erwarb, brachte ihm die Aufmerksamkeit der Surrealisten und den ersten Kontakt mit dem Kunsthändler Pierre Loeb ein. So war er also als italienischer Künstler in der Pariser Gesellschaft gestartet, aber was ihn an dieser Stadt am meisten faszinierte, war ihr kosmopolitisches künstlerisches Flair. Er war in einem Grenzthal geboren und durch die Grenzen hatte er die ganze menschliche Absurdität wahrgenommen. Sein Tal, das Bergell, schien ihm nie ein geopolitisches Konzept gewesen zu sein, sondern ein Konzept der menschlichen Geografie, die auch den italienischen Teil des Tals umfasste. Für ihn begann das Bergell in Maloja und endete in Chiavenna, vor allem seit er nach Mitte der fünfziger Jahre Umgang mit neuen Freunden in Italien pflegte.

Der erste von ihnen war der Veltliner Bildhauer Mario Negri. Giacometti hatte ihn Ende 1955 kennengelernt, als Negri für die Zeitschrift «Domus» von Giò Ponti arbeitete. Um einen Artikel über Giacometti zu schreiben, begab er sich im Dezember 1955 drei Tage lang nach Stampa. Sein Beitrag, einer der ersten und scharfsichtigsten Artikel über den Künstler, die in Italien veröffentlicht wurden, erschien im Juli 1956 zusammen mit einer Fotografie von

Ernst Scheidegger unter dem Titel *Frammenti per Giacometti*¹⁴. Damit wurde die kritische Rezeption seines Werks in Italien, wo Giacometti bis dahin kaum bekannt war, eingeleitet.

Die Freundschaft zwischen Negri und Giacometti wird immer enger, und Alberto macht es sich bald zur Gewohnheit, für die Heimfahrt nach Stampa nicht mehr die Strecke über Zürich, sondern die über Mailand zu nehmen. Negri holt ihn in Mailand am Bahnhof ab und lässt ihn, ehe er ihn mit dem Wagen nach Stampa bringt, die wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt erkunden: die grossen römischen Basiliken Sant'Ambrogio, San Lorenzo – wo Giacometti immer wieder die Fresken in der Kapelle von Sant'Aquilino bewundert («einfach unglaublich in ihrer Wahrheit») – und Sant' Eustorgio, Michelangelos *Pietà Rondanini* im Castello Sforzesco, bei der Giacometti sofort eine enge Verwandtschaft mit seinem Werk entdeckt, und dann auch Santa Maria del Tiglio in Gravedona und die romanischen Fresken in der kleinen Kirche S. Fedelino am Lago di Mezzola, eine Art Pilgerfahrt durch die italienische Kunst des Mittelalters entlang der Route ins Bergell. Und Negri führt ihn auch in die intellektuellen Kreise der Mailänder Kunstkritik ein, wo er unter anderem Lamberto Vitali, Enzo Carli, Franco Russoli und Luigi Carluccio kennenlernt. Aus diesen neuen Freundschaften erwächst 1957 auch Giacomettis Mitwirkung an der Organisation der *Mostra di scultura nel parco* auf der 11. Triennale von Mailand, wo er alle seine Bekanntschaften und Verbindungen einsetzt, um die Teilnahme bedeutender Künstler sicherzustellen¹⁵.

Bei den Begegnungen mit Giacometti erkannte Negri, wie wichtig das Kopieren der Werke alter Meister als eine Art "Schule des Blicks" für dessen Werk gewesen war, und schlug ihm vor, einen Band nur mit diesen Kopien zu veröffentlichen. Giacometti nahm den Vorschlag begeistert auf, und 1967 erschien postum das von Luigi Carluccio herausgegebene Buch.

Zu Giacomettis Bekannten in der Lombardei zählt in diesen Jahren auch der Arzt Serafino Corbetta aus der Brianza, der seit 1942 in Chiavenna lebte und dort in der Resistenza gegen den Faschismus aktiv gewesen war; den Wiederaufbau des Gesundheitswesens organisiert und eine sehr aktive Blutspendergruppe ins Leben gerufen hatte. Das machte ihn rasch im ganzen Tal berühmt (wenn jemand unheilbar krank war,

hiess es: *Den heilt nicht mal mehr der Corbetta*)¹⁶.

Professor Corbetta hatte vieles, was Giacometti gefiel. Er war ein hervorragender Kenner und Sammler von Kunst und dadurch auch ein willkommener Gesprächspartner. Sein rundlicher, fast haarloser Kopf machte ihn für Giacometti, der kahle Häupter liebte und Haare für eine Lüge hielt, zum höchst interessantesten Modell. Ausserdem war er Arzt, und Ärzte wurden für Giacometti in diesen Jahren immer wichtiger. Alberto lernte ihn 1957 im Bergell kennen, wo er seiner sechsundachtzigjährigen Mutter Annetta von einer Nachbarin zur Behandlung ihrer Altersgebrechen empfohlen worden war¹⁷. Und so kam der Arzt aus Chiavenna immer wieder nach Stampa ins Haus der Giacomettis und stand Alberto dort über mehrere Sommer hinweg für ein Ölporträt Modell, das dieser erst 1961 fertigstellte – eines seiner bedeutendsten Spätwerke.

Als Dank für die Hilfe, die Corbetta seiner Mutter leistete, und als Zeichen der Freundschaft liess Giacometti ihm mit der Eisenbahn acht Kopien seiner berühmten Figur *Femme qui marche* von 1932 zukommen. Neben dem Porträt und zahlreichen Zeichnungen schenkte er ihm später auch noch den bemalten Originalgips der *Femme au chariot* und die Bronzeskulptur der *Femme debout*. Diese Werke steigerten den Wert der ohnehin umfangreichen, 1965 von Manuel Gasser im Kulturmagazin «Du» und 1970 von Luigi Carluccio in «Bolaffiarie» beschriebenen Sammlung des Arztes aus Chiavenna erheblich¹⁸.

Im selben Zeitraum lernte Giacometti in Paris durch Vermittlung von Franco Russoli auch den italienischen Schriftsteller Giorgio Soavi, der mit seinen Fotos und Texten ein lebendiges, pulsierendes Porträt von ihm zeichnete, und den Kunstkritiker Alberto Martini kennen, der zwei wichtige kritische Essays über ihn veröffentlichte.¹⁹ So hatte sich die Schar seiner italienischen Freunde bis 1962, als er in Venedig den Grossen Preis für Skulptur gewann, beträchtlich erweitert, und als er wieder zuhause war, kamen alte und neue Freunde, Journalisten und Fotografen aus der Schweiz und aus Italien nach Stampa, um Interviews mit ihm zu machen, ihn zu fotografieren und für ihn Modell zu stehen. Was ihn allerdings nicht daran hinderte, allabendlich mit den Freunden in Stampa die Bar Piz Duan gegenüber von seinem Haus aufzusuchen, die frühere Wirtschaft seines Grossvaters. Obwohl den Leuten im Dorf

die Ausdrucksweise des Künstlers fremd war, betrachteten sie ihn doch immer als einen der ihren, und auch Giacometti selbst sah sich als einer von ihnen, hielt es nicht für unter seiner Würde, mit den Freunden im Piz Duan über seine Methode zu diskutieren, eine Leinwand oder einen Gipsblock immer wieder zu überarbeiten, genauso wie er es mit den Pariser Freunden im *La Coupole* am Montparnasse tat²⁰.

Giacomettis Verhältnis zu Italien erscheint seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wie eine natürliche Fortsetzung der Beziehung zu Stampa und dem Bergell. Chiavenna und das Haus von Corbetta werden für ihn bald zur obligatorischen Zwischenstation auf der Strecke Mailand-Stampa und bei seinen Aufenthalten im Bergell zum fast schon täglichen Ziel. Das belegen unter anderem die Zeichnung *Annette al Crotto Caurga* aus dem Jahr 1961 und die handschriftliche Notiz, die er im goldenen Buch des *Crotto di Chiavenna* hinterliess, mit einer Zeichnung eines mit Tellern und Gläsern gefüllten Tisches. In Stampa und in Chiavenna entstehen 1961 auch einige Aufnahmen des grossen Pariser Fotografen Henri Cartier-Bresson, auf denen Alberto zusammen mit Professor Corbetta zu sehen ist. Cartier-Bresson verdanken wir einige der berühmtesten Bilder von Giacometti – in einer Serie denkwürdiger Aufnahmen, die in der Ablichtung des Künstlers gipfeln, wie er in Stampa von der Strasse aus der Mutter am Balkon zuwinkt, und wo ihre Blicke an die auf der Fotografie von Garbald aus dem Jahr 1911 anzuknüpfen scheinen.

Knapp zwei Jahre später, im April 1963, vollzieht sich, ebenfalls in einem der traditionellen Lokale von Chiavenna die existenzielle Wende seines Lebens, die seine letzten Lebensjahre zutiefst prägen sollte.

Ende 1962 hatte sich Albertos Gesundheitszustand sehr verschlechtert, und Reto Ratti, ein junger Arzt aus Maloja, der damals in Paris arbeitete und ihm zum Freund geworden war, empfahl ihm dringend, sich von einem Facharzt untersuchen zu lassen. Alberto wandte sich daraufhin an seinen persönlichen Arzt und Freund Dr. Theodore Fraenkel, einen alten Mitstreiter der surrealistischen Bewegung, der ihm diesmal nicht die üblichen Trostpflaster verschrieb, sondern ihn zu dem Chirurgen Dr. Leibovici schickte, welcher 24 Jahre zuvor seinen nach einem Verkehrsunfall auf der Place des Pyramides gebrochenen Fuss – der Alberto für den Rest seines Lebens ein leichtes Hinken einbrachte – be-

handelt hatte. Die Röntgenbilder zeigten einen bösartigen Tumor im Magen, Folge eines jahrelang unbehandelt gebliebenen Magengeschwürs, der einen chirurgischen Eingriff dringend erforderlich machte. Fraenkel hatte Annette und Bruno, Leibovici, Reto Ratti und den umgehend nach Paris geeilten Doktor Corbetta angehalten, dem Patienten nicht die Wahrheit zu eröffnen. Er selbst hatte Alberto auf dessen drängende Nachfragen hin versichert, dass es sich nicht um Krebs handle. Die am 6. Februar durchgeführte Operation verlief erfolgreich.

Als Alberto aus der Narkose erwachte, fühlte er sich wie neugeboren, und sofort lebte in ihm auch der Gedanke an seine Arbeit, seine Liebsten und seine alten Freunde wieder auf, zusammen mit den neuen italienischen Freundschaften, die nunmehr seine Verbindung zum Bergell darstellten. «Aufstehen, rausgehen, zum Atelier gehen, nachsehen», kitzelte er umgehend in sein Notizbuch. «Ja, der Comer See, wenn man nach Bellano hinauffährt, von Lecco kommend, auf dem Weg nach Colico, und weiter hinauf, nach Chiavenna, der Mezzolasee, und nach Stampa. Wo ist mein Leben? Ich weiss es nicht mehr. Hier? In der Rue Hippolyte Maindrone? [...] An Mama schreiben und an meine Freunde, an Corbetta und nach Mailand und an Pierre Matisse [...]. Diego, das erste Wort, das ich gesprochen habe, als ich aufgewacht bin nach der Operation, und von seiner Büste». Und ein paar Tage später: «Anfang nächster Woche mit Annette oder Diego nach Stampa fahren, über Mailand. In Mailand Corbetta am Bahnhof. In Stampa Arbeit, von vorne anfangen, sehen, was – alles, was ich will, in völliger Freiheit. Bei meiner Rückkehr hierher, Köpfe und Figuren. [...] Kopf vor allem, Kopf zuerst, Figuren danach. Diego, Annette, Caroline, andere Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Mit allem nochmal bei Null anfangen, so wie ich Menschen und Dinge sehe, besonders die Menschen und ihre Köpfe, die Augen am Horizont, die gebogene Augenlinie, die Wasserscheide. Ich verstehe weder das Leben noch den Tod, ich verstehe gar nichts mehr»²¹.

Es war ein künstlerisches Arbeitsprogramm, das er sklavisch befolgte, vor allem nach jener Fahrt über Chiavenna nach Stampa, auf der er die Wahrheit über seine Krankheit erfahren sollte und sofort die dunkle Vorahnung einer Begegnung mit der Wahrheit hatte.

Auch diesmal wartete in Mailand Mario Negri auf Annette und ihn, und sie trafen zur Mittagszeit in Chiavenna ein, wo Corbetta ihn mit einer

Begeisterung empfing («Wie schön, dich wieder hier zu haben. Nach all den Sorgen, die wir uns gemacht haben»), die ihn sofort misstrauisch machte. Von ihm in die Enge getrieben, gestand Corbetta, der eine ganz andere Auffassung vom Verhältnis zwischen Arzt und Patient hatte als Fraenkel, schliesslich die Wahrheit und zeigte ihm den Brief, in dem Leibovici ihm mitgeteilt hatte, dass der Eingriff erfolgreich war²².

An diesem Tag endete Giacomettis Freundschaft mit Fraenkel, auch wenn er ein paar Monate später, am Ende seines Genesungsaufenthalts im Bergell, dem Pariser Arzt noch ein altes Versprechen erfüllte und ihm sechs Karten zuschickte mit grossartigen Federskizzen vom Haus in Stampa, den Bergen um das Dorf und dem Fluss Mera und von einem Interieur mit Stilleben²³.

Fraenkel hatte sich wohl nicht vorstellen können, wie wichtig es für Giacometti war, die Wahrheit über seine Krankheit zu erfahren.

Seit langem schon träumte Alberto davon, Krebs zu haben, wünschte sich ihn, wie er sagte, fast schon herbei, um am eigenen Leib diese absolute Krankheit zu erfahren, die für ihn gleichbedeutend war mit dem Tod. Der Gegensatz von Leben und Tod war ja von Anbeginn die heimliche Triebfeder seiner Kunst gewesen. Als gerade Zwanzigjähriger hatte er sich während seiner Reise mit dem Vater nach Venedig zunächst für Tintoretto und dann, in Padua, noch viel mehr für Giotto begeistert, um dann, als er auf der Strasse einige Mädchen dahingehen sah, unvermittelt zu erkennen, dass die Bilder von Giotto und Tintoretto, so ausdrucksstark sie auch schienen, nie dieser Wahrheit in Fleisch und Blut gleichkommen konnten, sondern lediglich ein Abglanz davon waren, und dass die Kunst, so gross sie auch sein mochte, etwas unwiederbringlich Totes in sich barg. Ein Jahr später fand er eines Nachts in Vicenza seinen holländischen Reisegefährten Van Meurs, den er im Jahr zuvor auf einer Zugfahrt von Rom nach Pompei kennengelernt hatte, tot auf. «Diese Reise, die ich 1921 unternahm (van M.s Tod und alle damit verbundenen Ereignisse), habe ich als einen Einschnitt in meinem Leben empfunden. Alles wurde anders», erinnert sich Giacometti 1946²⁴. Nicht nur die Kunst war ein blasser Abglanz des Lebens, auch das Leben selbst erwies sich plötzlich als zerbrechlich und flüchtig.

All diese Ereignisse hatten die Schaffenskrise

ausgelöst, die ihn zur Umsiedlung nach Paris bewegte. Dann im Jahr 1946 der unerwartete Tod von Tonio Pototsching, dem abenteuerlustigen Schweizer und Hausmeister in der Rue Hippolyte-Maindron. Die Starre dieses Kopfes schien mit einem Schlag überall zu herrschen und ihm die Wahrheit über das Leben zu enthüllen, ihm die schreckliche Tür zu einer noch nie gesehenen Welt zu öffnen. Unter Freunden im Restaurant, in der Metro, auf der Strasse, alles schien ihm auf das letztendliche Schicksal, den Tod zuzulaufen. «Alle Lebenden waren tot»²⁵. Von da an wurden seine Bilder immer länger und dünner, wurden zerbrechlich und gequält, als schwebten sie zwischen Leben und Tod. Seine Kunst sank hinab zu den Wurzeln des menschlichen Seins, und die letzten Fragen der menschlichen Existenz nahmen in ihr Gestalt an.

Wie oft angemerkt wurde, enthielten diese langgestreckten, grob gezackten Gestalten auch Anklänge an die Gipfel des Bergells, seiner spitzen, gequälten geologischen Formationen. Im Zerfasern des bildhauerischen Materials spiegelt sich auch die Verwitterung der Felsmoränen, aus denen das Wasser ein erstes, schäumendes Rinnal höhlt, lang und dünn wie Giacomettis Figuren. Aber da war stets auch das Ländliche, das nach Ansicht von Giorgio Soavi bei Giacometti «immer präsent ist» und das sich vor allem in seiner energischen, derben Art manifestiert, den Gips zu modellieren «mit seinen grossen Bauernhänden», die den Schriftsteller Vargas Llosa in Paris so beeindruckt hatten.²⁶ Niemand hat besser die enge Verbindung zwischen Giacomettis Skulpturen und der Hochgebirgsland-



La Grande Tête und *Femme debout* - beides Entwürfe für die Chase Manhattan Plaza, ca. 1960.

schaft des Bergells zum Ausdruck gebracht als Ernst Scheidegger in seinen Fotografien. Niemand hat die enge Verbindung seines Werkes mit der Natur und den Menschen des Bergells so klar erkannt wie dieser grosse Schweizer Fotograf, der Giacomettis Freund war und ihm auch Modell stand²⁷.

Wieder einmal bezog der Pariser Giacometti seine künstlerische Kreativität vor allem aus dem Nährboden der Heimat. Wieder einmal konnten jene Wurzeln nur in Paris Früchte bringen, im Kontakt mit Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung, mit der Persönlichkeit und den Werken Jean Genets oder mit dem Existenzialismus Sartres. Nicht zufällig haben sie in diesen Jahren zwei bekannte Essays über Giacometti geschrieben.

Das Ausgezackte, Aufgelöste in Giacomettis bildhauerischer Formgebung wird in diesen Jahren in seinen Zeichnungen und Gemälden zur leidenschaftlichen Verdichtung der Linien. Die Striche laufen nun frei über Blatt und Leinwand, und diese Freiheit verleiht den Porträts und Landschaften, die damals entstanden, einen neuen, kraftvollen Ausdruck. So wie in den Skulpturen das Dehnen und Ausfasern der menschlichen Gestalt, also das Hinfließen zum Tod, dessen Präsenz deutlich hervorhebt, lösen sich in seinen Bildern und Grafiken die Personen und Dinge hinter dem flackernden Schirm der Striche keineswegs auf, sondern nehmen eine ungeahnte Klarheit an, in der sich ein flüchtiger Augenblick des Lebens fixiert.

Seit Beginn der fünfziger Jahre wird diese Wende auf seinen zahlreichen Ölgemälden von Maloja und Stampa in den Umbra- und Grautönen deutlich, die er so liebt. Und in den beiden grossen Lithografien *Casa di Giacometti a Maloja* und *Montagna a Maloja* von 1957 erreicht er den Gipfel seiner Expressivität. Darin nimmt er unter anderem zwei Motive wieder auf, die ihm seit den zwanziger Jahren wichtig waren – ein Beleg dafür, dass sein gesamtes Werk nichts anderes ist als ein Ausdruck fester Treue zu den wenigen Dingen, Orten und Personen im Lichtkegel seines Lebens und seiner Gefühle. Sie immer wieder abzubilden war seine Art gewesen, den Tod auszutreiben, aber jetzt suchte er in ihnen vor allem das Leben. Denn paradoxerweise wird nun, da er die Wahrheit über seine Krankheit erfahren hat, nicht mehr der Tod, sondern das Leben zum Thema seines Werks. Leibovici hatte ihn in Paris vom Krebs befreit, doch Corbetta hatte ihn

in Chiavenna von der Angst vor dem Tod befreit. Die Jahre 1963-1965 sind erfüllt von fieberhafter Aktivität. 1963 erscheinen bei Einaudi fünf- und vierzig seiner Zeichnungen unter dem Titel *Quarantacinque disegni* als Buch, herausgegeben von Lamberto Vitali und mit einem Vorwort von Jean Leymarie. Als Giacometti an einem Wintertag in Mailand die ersten Exemplare in Händen hält, ist er sehr zufrieden mit den originalgetreuen Reproduktionen. Noch am selben Abend, in Stampa, zeigt er den Band überglücklich seiner Mutter: «Mama, es ist da, das Buch ist da», und Giorgio Soavi, der ihn begleitet, steht ihm Modell für zwei Ölbilder, die er in dieser Nacht malt²⁸.

Seine Mutter verliess Stampa mit ihren 92 Jahren kaum noch und ging auch im Sommer nur noch selten hinunter nach Maloja. Ein Jahr danach starb sie, und ihr Tod schien ihn zwar zu bedrücken, aber auch seine kreativen Energien zu verstärken.

Nie war er so viel gereist wie 1965: nach London zu einer Ausstellung seiner Werke in der Tate Gallery, nach Kopenhagen zu der im Louisiana Museum und nach New York zu seiner grossen Werkschau im Museum of Modern Art. Während der Überfahrt nach New York (er hasste das Fliegen und nahm lieber das Schiff) schrieb er die Einführung zu dem von Luigi Carluccio zusammengestellten Band *Alberto Giacometti. Begegnung mit der Vergangenheit*, den Giacometti nicht mehr zu sehen bekommen sollte: «Seit meiner frühesten Kindheit, seit ich zum ersten Mal Kunstreproduktionen gesehen habe, die mit zu meinen ältesten Erinnerungen gehören, habe ich immer sofort, wenn eine von ihnen mir besonders gefiel, Lust bekommen, sie nachzuzeichnen, und diese Kopierlust hat mich eigentlich nie mehr verlassen. [...] Irgendwo bin ich noch immer zwölf Jahre alt, vielleicht bin ich sogar vor allem zwölf Jahre alt»²⁹.

Bei seinen Aufenthalten in Stampa widmete er sich jetzt nicht nur der Malerei und der Grafik, sondern arbeitete auch weiter an seinen Skulpturen wie der Büste von Annette, die ihm Modell stand, und dem Kopf von Diego, den er nach der Erinnerung anfertigte. Da ihm der Bruder, der stets die Gipsabgüsse für ihn anfertigte, hier fehlte, hatte er Corbetta gebeten, ihm jemanden zu nennen, der das für ihn tun könne, und der Arzt hatte ihm Italo Rizzi aus Chiavenna als fähigen Handwerker und Hobbykünstler empfohlen, den Alberto dann mit eigenen Arbeiten entlohnte, darunter eine

Femme debout, die lange als Ausstellungsstück in der Glasvitrine von Rizzis Bar in Chiavenna verblieb. Dorthin ging Giacometti immer zusammen mit Corbetta, als hiesiger Ersatz für die Lokale auf dem Pariser Montparnasse. So entstanden die Gipsabdrücke der beiden 1964 in Stampa angefertigten Tonbüsten von Diego *Chiavenna I* und *Chiavenna II*, die nach Albertos Tod in Paris in Bronze gegossen wurden³⁰.

Der Giacometti dieser Jahre in Stampa ist ein Mensch von grösster Vitalität und Menschlichkeit. Auf den Fotografien von Lamberto Vitali und von Giorgio Soavi sieht man ihn in fieberhaftem Eifer Figuren aus Gips modellieren, die Bilder von Paola Martini Salvioni hingegen zeigen uns einen anderen, unbekanntem Alberto, versunken in Momente der Zärtlichkeit mit Annette.

Auch sein Stil verändert sich noch einmal. In den Zeichnungen und den Stichen weicht die leidenschaftliche Aufgeregtheit der Linien einer eher heiteren, entrückten Bildkomposition, die immer ätherischer und essenzieller wird³¹. Sein Blick ruht jetzt vor allem auf Innenansichten und Gesichtern. *La Suspension*, die grosse Hängelampe in der Wohnstube in Stampa, die alle im Dorf neidisch bestaunen und die er schon als Kind immer wieder gezeichnet hatte, schwebt frei in der Luft wie ein aufsteigender Ballon. Die Mutter Annetta, die er noch einmal in tausend Posen darstellt – im Stehen, im Liegen, unter der Lampe am Tisch sitzend – wird zum Schluss nur noch ein Gesicht, zwei Augen, ein Blick zum Horizont vor der grossen Leere des weissen Blattes. Auch das lithografische Porträt von Lamberto Vitali, das er 1963 an einem Abend in der berühmten Druckerei Upiglio in Mailand entwirft, besteht vor allem aus dem Blick des Porträtierten, genau wie die gezeichneten und gemalten Porträts von Corbetta und Soavi, von Annette oder von der Bergellerin Nelda.

Jetzt ist es nicht mehr die Zerbrechlichkeit des Daseins, sondern die Herausforderung, die er ans Leben stellt, von der Giacometti besessen ist. Die Kunst ist für ihn nicht mehr ein Weg, Personen und Dinge dem Tod zu entreissen, sondern der titanenhafte Versuch, ein Duplikat des Lebens zu erschaffen.

Seine Skulpturen sind deshalb keine ganzen Figuren mehr, sondern nur noch Büsten, an denen ihn nicht mehr die Gesamtkomposition interessiert, sondern das Gesicht, die Augen, der Blick. «Die Augen sind das eigentliche Wesen des Menschen», sagt Giacometti 1965 zu Jean

Clay, und in ihnen sucht er den Funken des Lebens festzuhalten, wie ein moderner Sisyphus in dem Bewusstsein, dass sein Versuch zum Scheitern verurteilt ist, denn das Leben entsteht Tag für Tag neu und anders, und was in ewigem Werden begriffen ist, lässt sich nicht festhalten.

«Die Welt erstaunt mich von Tag zu Tag mehr», gesteht er André Parinaud 1962. «Sie wird entweder weiter oder wunderbarer; sie wird unfassbarer; schöner. [...] Und das Abenteuer, das grosse Abenteuer besteht darin, in ein und demselben Gesicht jeden Tag wieder etwas Unbekanntes hervortreten zu sehen, das ist grossartiger als alle Reisen um die Welt». Denn, so stellt Giacometti fest, man «darf niemals hoffen, zu absolutem Wissen zu gelangen»³².

Damit ist das Scheitern, das 1921 Anlass war zu seinem Pariser Abenteuer, kein schlimmes Verhängnis mehr, sondern eine Fügung des Schicksals und damit die wahre *condition humaine* des Künstlers der Moderne. «Der Erfolg steckt allein in der Grösse der Niederlage: je mehr man scheitert, desto mehr erreicht man», sagt er wenige Monate vor seinem Tod zu Jacques Dupin³³. Das Unvollendete ist also nicht nur eine Bestätigung des unvermeidlichen Scheiterns des Künstlers am Leben, es ist vielmehr die einzige angemessene künstlerische Form, die immerwährende Wiedergeburt des Lebens zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst ist nichts als ein ewiger Anfang, eine «endlose Suche»³⁴.



Menschen, Dinge, Gesichter; Diegos Gesicht, Annettes Gesicht, Stampa, Maloja, Paris, alles ist ohne Ende, ist genauso ohne Ende wie seine Art und Weise, dies alles sein ganzes Leben lang darzustellen.

Paris sans fin – das ist nicht nur der Titel einer umfangreichen Mappe von 150 Lithografien, die er in den letzten Monaten seines Lebens als höchste Hommage an die Stadt fertigstellt,

Annette, Diego und Alberto Giacometti im Hof des Ateliers. Alberto hatte sein Atelier links, Diego rechts, ca. 1958.

Alberto Giacometti
Femme debout, 1948.
Bronze:
167,5 x 18,5 x 34 cm
Kunsthau Zürich,
Alberto Giacometti-
Stiftung.



die ihn gross gemacht hat, sondern auch ein Symbol für den menschlichen und künstlerischen Gehalt seines gesamten Werks³⁵.

Giacometti stirbt mit melancholisch am grenzenlosen Horizont des Lebens verlorenem Blick, dem gleichen Blick, der auch in den Augen der letzten seiner Büsten von Elie Lotar, in *Lotar III*, zu erkennen ist.

An dieser Büste seines Pariser Modells arbeitet er an jenem Abend im Dezember 1965, an dem er Paris verlässt, um sich nach Chur ins Krankenhaus zu begeben, wo er dann am 6. Januar 1966 stirbt.

All seine Freunde aus Paris und aus Mailand, aus Chiavenna und Zürich kommen in Stampa zusammen, um ihm zusammen mit seinen Landsleuten aus dem Bergell das letzte Geleit zu geben.

Auf sein Grab in Borgonovo, unweit vom Grab der Eltern, stellt Diego neben das letzte Werk seines Bruders, die Bronzebüste *Lotar III*, einen eigenen kleinen Bronzevogel (der leider gestohlen wurde). *Lotar III* steht heute im Museum und Kulturhaus *Ciäsa granda* in Stampa, im Saal, der den Giacomettis und Varlin – den grossen mit dem Bergell verbundenen Künstlernamen des zwanzigsten Jahrhunderts – gewidmet ist.

* **Franco Monteforte**

Journalist, Historiker und Kunstkritiker.

¹ *Alberto Giacometti. Stampa-Paris*, hrsg. von BEAT STUTZER, Bündner Kunstmuseum, Chur 2000; *I Giacometti, la valle, il mondo*, hrsg. von PIERO BELLASI, MARCO OBRIST, CHASPER PULT, Mailand 2000.

² JAMES LORD, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern, München, Wien 1987, S. 69.

³ *Entretien sur l'art actuel: Marie-Thérèse Maugis avec... Alberto Giacometti*, in «Les Lettres françaises», 6.-19. August 1964.

⁴ *[Erster] Brief an Pierre Matisse*, in ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand. Schriften*, mit einleitenden Texten von MICHEL LEIRIS und JACQUES DUPIN, Scheidegger & Spiess, Zürich 1999, S. 64.

⁵ JEANNE-MARIE DRÔT, *Alberto Giacometti*, Interview für den ORTF, 19. November 1963.

⁶ Hier gelangt der peruanische Schriftsteller Mario Vargas Llosa meines Erachtens zu einer klaren Fehleinschätzung, wenn er schreibt: «Giacomettis absolutes Desinteresse an flüchtigen Moden macht deutlich, dass diesem Künstler aus der Schweizer Provinz auch dann das gleiche Schicksal widerfahren wäre, wenn er das Bergell nie verlassen hätte.» (MARIO VARGAS LLOSA, *Giacometti e quella sua Parigi anni '60*, in «La Repubblica», 2. August 1997, S. 30).

⁷ *La mamma a Stampa. Annetta - gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, hrsg. von BEAT STUTZER und CHRISTIAN KLEMM, Kunsthau Zürich und Bündner Kunstmuseum Chur, 1990.

⁸ Die von Max Ernst bemalten und bearbeiteten Felsblöcke blieben noch für lange Zeit vor dem Haus der Giacomettis in Maloja stehen und bildeten den von Annetta liebevoll gehegten «Skulpturengarten von Alberto Giacometti», wie Max Ernst es nannte. Siehe dazu *Max Ernst. Sculpture*, hrsg. von IDA GIANNELLI, Mailand 1996, S. 69 und 211. In dem auf Ernsts Notizen basierenden Band wird dessen Ferienaufenthalt im Bergell auf 1934 datiert, während in allen anderen Quellen von 1935 die Rede ist. Siehe dazu z. B. die Angaben von Odette Giacometti, der Frau von Albertos Bruder Bruno, in ERNST SCHEIDEGGER (Hrsg.), *La Bregaglia. Patria dei Giacometti*, Locarno 2001, S. 176-179.

⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 33 – Erstveröffentlichung unter dem Titel *Hier, sables mouvants* in «Le surrealisme au service de la révolution», Nr. 5, Mai 1933.

¹⁰ JAMES LORD, *Alberto Giacometti*, a.a.O., S. 119. Lord bezieht sich bei diesem negativen Urteil auf eine Äusserung von Diego Giacometti.

¹¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Charbon d'herbe* in «Le surrealisme au service de la révolution», Nr. 5, Mai 1933, deutsch *Verbranntes Gras*, in ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 32.

¹² Eine Schilderung dieses Vorfalls findet sich in JAMES LORD, *Alberto Giacometti*, a.a.O., S. 186.

¹³ Vgl. JAMES LORD, *Alberto Giacometti*, a.a.O., S. 393

¹⁴ Der Artikel von Mario Negri in «Domus» erschien zusammen mit einem anderen, im Juni 1966 in derselben Zeitschrift (S. 83-111) veröffentlichten Artikel auch in dem Sammelband MARIO NEGRI, *All'ombra della scultura*, Mailand 1985, S. 70-82. Beide Artikel finden sich auch in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, hrsg. von CASIMIRO DI CRESCENZO und FRANCO MONTEFORTE, Sondrio 2003, S. 299-303 und 305-314.

¹⁵ Zu Giacomettis Freundschaft mit Negri sowie allgemeiner zu seinen Beziehungen mit Italien verweise ich auf meinen Essay *L'ultimo Giacometti tra Parigi, Bregaglia, Chiavenna e Milano*, in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, a.a.O. S. 43-80, wo auch zahlreiche mündliche Aussagen, Briefe und Dokumente zu finden sind, die die aktive Mitwirkung Giacomettis am Organisationskomitee der *Mostra di scultura nel parco* auf der II. Triennale belegen.

¹⁶ Zur Person von Prof. Serafino Corbetta siehe NATALIA CORBETTA (Hrsg.), *Serafino Corbetta, un medico tra arte e natura*, Mailand 2003.

¹⁷ Näheres zu Serafino Corbetta im Film *Ritratto di Alberto Giacometti* von GIORGIO SOAVI, TSI, Lugano 1969.

¹⁸ M. G. (MANUEL GASSER), *Eine Stadt, ein Arzt, eine Sammlung*, in «Du – Atlantis», Bd. 25, April 1965, S. 267-289; LUIGI CARLUCCIO, *L'amico di Giacometti. La collezione del prof. Corbetta a Chiavenna*, in «Bolaffiarte», Nr. 3, Okt. 1970, S. 42-46.

Auch in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, a.a.O., S. 363-365. Siehe auch die Erinnerung von PUCCI CORBETTA und ROBERTO SARFATTI, *Giacometti im Hause Corbetta*, im Katalog der Ausstellung *Alberto Giacometti - Die Frau auf dem Wagen, Triumph und Tod*, Lehmbrock Museum Duisburg 2010, in der die Skulpturenserie *Femmes au chariot* zu sehen war, darunter auch der bemalte Originalgips im Besitz Corbettas.

¹⁹ Die Texte von Franco Russoli über Giacometti finden sich in FRANCO RUSSOLI, *Arte moderna, cara compagna*, Mailand 1987, S. 150-153, 267-269, 282-286. Die beiden 1965 veröffentlichten Essays von ALBERTO MARTINI, *Solitudine di uomini e cose nel vano profondo dello spazio* und *Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze* finden sich auch in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, a.a.O., S. 371-377 und S. 379-387. Von Giorgio Soavi stammt eine grosse Zahl von Artikeln und Filmdokumenten über Giacometti. Hier seien nur einige Beispiele angeführt: *Il mio Giacometti*, Mailand 1969; der Film *Ritratto di Alberto Giacometti* für TSI, Lugano 1969; *Alberto Giacometti. La ressemblance impossible*, Paris 1991; *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, Mailand 2000; *I segni dell'anima. Volti e memorie familiari nei disegni di Alberto Giacometti*, in «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», Nr. 86, August 2001, S. 68-71.

²⁰ Interessant ist hier der Beitrag von GUIDO GIACOMETTI, *Giacometti nel suo paese*, im Katalog der Ausstellung *Alberto Giacometti*, hrsg. von ANDRÉ KUENZI, Fondation Pierre Giannadda, Martigny 1986, S. 21-26.

²¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 216-217.

²² Eine Schilderung des Gesprächs findet sich in JAMES LORD, *Alberto Giacometti*, a.a.O., S. 405; sie wird von Corbettas Töchtern bestätigt. In einem unlängst erschienenen autobiografischen Werk behauptet Paola Caròla, eine Freundin von Alberto und Annette, Giacometti habe erst bei einer Kontrolluntersuchung im Krankenhaus von Chur aus seinem Krankenblatt erfahren, dass er an Krebs operiert worden war; eine Quelle für diese Behauptung wird allerdings nicht angegeben. (PAOLA CARÒLA, *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio ritratto*, Mailand 2011, S. 85).

²³ Zu einer Analyse dieser Skizzen siehe DONAT RÜTIMANN, *Rückkehr zum Anfang*, in BEAT STUTZER (Hrsg.), *Alberto Giacometti: Stampa-Paris*, a.a.O., S. 49-86 und BEAT STUTZER, *Alberto Giacometti: vedute di Maloja e Stampa. Due nuove acquisizioni del Museo d'arte grigione*, in «Quaderni grigionitaliani», Jg. 70/71, Nr. 4/1, Oktober 2001/Januar 2002, S. 65-68.

²⁴ ALBERTO GIACOMETTI, *Le rêve, le Sphinx et la morte de T*, in «Labyrinthe», Nr. 22-23, Dezember 1946, deutsch in ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., der zitierte Satz findet sich auf S. 61.

²⁵ ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 55.

²⁶ GIORGIO SOAVI, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, a.a.O., S. 15; MARIO VARGAS LLOSA, a.a.O.

²⁷ ERNST SCHEIDEGGER, *Alberto Giacometti. Traces d'une amitié*, Paris 1991. Scheidegger hatte Giacometti 1943 beim Militärdienst in Maloja kennengelernt.

²⁸ GIORGIO SOAVI, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, a.a.O., S. 10.

²⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Tre note per le copie*, Einführung zu dem Band von LUIGI CARLUCCIO, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*, Turin 1967, S. VII, deutsch in ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 133-134.

³⁰ Zu diesen beiden Skulpturen und zu der Beziehung zwischen Rizzi und Giacometti siehe die lange Anmerkung von CASIMIRO DI CRESCENZO zum Gipsabdruck der *Buste d'homme (Chiavenna I)* in *Alberto Giacometti. Disegni, sculture e opere grafiche*, hrsg. von MARILENA PASQUALI, Mailand 1999, S. 145-146.

³¹ Nicht aus Zufall spricht Herbert Lust in Bezug auf Giacomettis späte Grafiken von seiner «apolinischen Periode» (HERBERT LUST, *Giacometti. The Complete Graphics*, New York 1970, S. 85).

³² ALBERTO GIACOMETTI, *Gespräch mit André Parinaud*, in *Gestern, Flugsand*, a.a.O., S. 263-273.

³³ ALBERTO GIACOMETTI, *Conversazione con Jacques Dupin*, Abschrift aus dem Film von ERNST SCHEIDEGGER und PETER MÜNGER, *Alberto Giacometti*

(1965-1966), italienisch von ELIO GRAZIOLI in *Alberto Giacometti*, hrsg. von MARCO BELPOLITI und ELIO GRAZIOLI, Mailand 1996.

³⁴ Diese Wendung benutzt Giacometti im o.g. *Gespräch mit André Parinaud*, S. 269.

³⁵ 1969 postum veröffentlicht bei Tériade, Paris.



Alberto Giacometti: ein Naturtalent und Meister des intimen Ausdrucks

von Casimiro Di Crescenzo*



Links:

Alberto Giacometti arbeitend
an einer kleinen Figur, ca. 1950.

Auf dieser Seite:

Alberto Giacometti
Selbstbildnis, 1921.

Öl auf Leinwand: 82,5 x 70 cm
Kunsthaus Zürich,
Alberto Giacometti-Stiftung.

Auch fast ein halbes Jahrhundert nach Giacomettis Tod am 11. Januar 1966 übt sein bildhauerisches, malerisches und zeichnerisches Werk noch immer grosse, ja zunehmende Faszination aus. Eine schöpferische Erfahrung, gepaart mit der Fähigkeit, unser Menschsein und unser Schicksal zu hinterfragen, für die sich vor allem die Dichter, Schriftsteller und Philosophen seiner Epoche interessiert haben. Seine kreative Ausdrucksform entwickelte sich in der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Realität – nicht im Sinne des Erlebens einer leicht definierbaren und erklärbaren Alltäglichkeit, sondern im Sinne einer höheren Einheit, in der der Mensch lebt und mit der er interagiert, die er verändert und die ihn verändert. Die Realität wird zur Einheit, die bis ins Wunderbare, nicht Fassbare reicht, wird zum Quell grenzenloser Überraschungen. Dieser kontinuierliche Wandlungsprozess, dem auch der Blick des Künstlers unterworfen ist, macht es unmöglich, die Realität ein für alle Mal bis auf den Grund zu verstehen; vielmehr bleibt es – davon ist Giacometti überzeugt – bei dem zum Scheitern verurteilten Versuch, sie wiederzugeben. Es geht nicht so sehr darum, zu einem Ergebnis zu gelangen, sondern diese Suche unbeirrt fortzusetzen und aus den eigenen Niederlagen zu lernen, um voranzukommen und sich selbst zu verbessern.

Giacomettis Werk ist stets der Untersuchung der Wirklichkeit gewidmet, und seine poetische Vision bringt seine Kenntnis der Realität und des Rätsels dahinter zum Ausdruck. Es fordert uns auf, hinter den Schein zu blicken und Fragen zu stellen, die uns zwingen, nach Antworten zu suchen. Was vor allem fasziniert, ist dieses Vorgehen eines Wüschelrutengängers, bei dem sich hinter der ersten Wahrheit eine zweite auftut, die wiederum eine dritte enthüllt, wie eine Folge sich öffnender Schleier, eine fortwährende Steigerung, immer eindringlicher, achtsamer und inniger, die den Zuschauer hineinzieht, ihn schliesslich zwingt, über sein Menschsein, sein Dasein in dieser Welt nachzudenken. Der Mensch nimmt in Giacomettis Suche eine zentrale Stellung ein, nicht der Held, sondern der gewöhnliche Mensch, also wir alle, die wir uns der zeitlichen Begrenztheit unserer Existenz und der Unabwendbarkeit des Todes bewusst sind, doch gleichzeitig erfüllt von dem Willen zu leben, der uns zu der Vorstellung befähigt, dass das Leben weiter geht, auch wenn wir selbst nicht mehr da sind.

Konfrontiert mit einer Realität, die als höhere Einheit zu verstehen und zu entschlüsseln ist, ergibt sich für Giacometti also die Notwendigkeit, das eigene Erkundungsfeld einzugrenzen, sich alles Überflüssigen zu entledigen und die Suche auf wenige Dinge zu konzentrieren – ein Apfel auf dem Tisch reicht aus, um das Rätsel des Lebens darzustellen. So konzentriert er sich bei den Porträts auf die Gesichter seiner engsten Angehörigen, vertrauter Menschen, die ihm doch immer rätselhaft blieben. Der Bruder Diego und seine Frau Annette posieren in langen Sitzungen geduldig für ihn, ebenso seine Mutter Annetta, der Philosoph Yanaihara, Caroline oder Eli Lotar – um nur seine wichtigsten Modelle zu nennen. Auch in der Malerei, wo er sich farblich auf die endlose Palette der Grau- und Ockertöne beschränkt, belebt von einem lichtweissen Pinselstrich, tauchen immer wieder dieselben Sujets auf, und sein Studiengebiet überschreitet nie die Mauern seiner Ateliers in Paris oder Stampa, die zu seinem Universum werden.



Ein ganz aussergewöhnlicher künstlerischer Weg also. Zeit seines Lebens scheint Giacometti der Suche nach dem Gegenständlichen nachzugehen; er schwimmt gegen den Strom des Abstrakten, das in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Mode ist und allenthalben bevorzugt wird. Doch ähnlich einem Dichter, der in unserer Gesellschaft eher als Randfigur gilt, ist es ihm gelungen, sein Denken um den intimsten, wahrhaften Kern dieser intensiven und leidvollen Epoche herum zu entwickeln, und wenn man heute auf das letzte Jahrhundert zurückblickt, scheint er in seinem Werk dessen ganzen beschwerlichen Lauf besser als andere wiederzugeben. Sein *Schreitender Mann*, der die eingeschlagene Richtung so beharrlich verfolgt, und seine stehenden Frauen, die sich unseren Blicken als

höhere Wesen, als unnahbare Göttinnen darbieten, sind die endgültige Bestätigung der zentralen Position des Menschen und seiner realen und fassbaren Präsenz in der Welt.

Jede Schilderung von Giacomettis künstlerischer Laufbahn beginnt im Bergell, dem Tal im Schweizer Kanton Graubünden, in dem er zur Welt kam. Hier lebt sein Vater Giovanni, ein bekannter postimpressionistischer Maler, Schüler und Freund Segantinis, fest verwurzelt in der Heimat und zutiefst verliebt in die lichte Landschaft und die kraftvolle Ausstrahlung ihrer hohen Berge. Hier lernt Giovanni Giacometti Annetta Stampa kennen, eine bodenständige, charakterstarke Frau, die er am 4. Januar 1901 heiratet. Sie lassen sich in Borgonovo nieder, wo neun Monate später, am 10. Oktober, ihr erster Sohn Giovanni Alberto zur Welt kommt, dem noch drei weitere Kinder folgen: Diego, Ottilia und Bruno. Nach der Geburt der Tochter Ottilia zieht die Familie um ins nahe Dorf Stampa.

Der einzigartige Reichtum an Talenten in der Familie Giacometti hat etwas von einem Wunder. Neben dem Vater Giovanni ist auch dessen Cousin zweiten Grades Augusto Giacometti zu nennen, ein bedeutender abstrakter Maler, und von Giovanni's Kindern neben Alberto auch Diego, der sein Leben mit dem des Bruders teilt und zu einem seiner wichtigsten Modelle und zum verlässlichen Helfer im Atelier wird. Diego macht sich später einen Namen als kunstfertiger Schöpfer dekorativer Bronzeobjekte, vor allem von Möbelstücken und Lampen. Und dann ist da noch Bruno, der sich in Zürich niederlässt und dort als Architekt Erfolge feiert. Dank der künstlerischen Kontakte



und kulturellen Interessen des Vaters wächst Alberto in einem heiteren, lebendigen familiären Umfeld auf, das ihm viele Anregungen bietet. Die Eltern begleiten seine Entwicklung liebevoll und ermuntern ihn, ohne jedoch seine Gabe für das Zeichnen, die schon sehr früh deutlich wird, in eine bestimmte Richtung zu lenken. Die Bibliothek des Vaters steht der ganzen Familie zur Verfügung, und auch das Atelier steht allen offen. Giovanni's Gemälde üben sicher grossen Einfluss auf Alberto aus, der sich noch nach vielen Jahren an den angenehmen Duft der Farben erinnert, die der Vater verwendete, und auch an die grosse Freude, wenn er sich nach der Schule endlich ins Atelier setzen konnte, um die Reproduktionen von Gemälden und Skulpturen in den Büchern zu betrachten oder selbst zu zeichnen. Bereits als Zehnjähriger versieht er seine ersten Werke mit einem Monogramm im Stile Dürers, den er neben Rembrandt leidenschaftlich verehrt. So beginnt er schon sehr früh damit, aus den Büchern alle Kunstwerke, die ihn interessieren, mit dem Bleistift zu kopieren, oft direkt neben der Vorlage. Diese Gewohnheit, die er sein Leben lang beibehält, erweist sich als nützliche Übung, um das Werk genau zu verstehen, um seine Struktur und seine Komplexität präzise zu erfassen. Seine ersten Arbeiten sind vom häuslichen Umfeld inspiriert, zeigen Szenen aus dem Alltagsleben mit seinen Angehörigen und den Nachbarn aus Stampa oder die Landschaft des Bergells und geben fantastische Erzählungen oder Geschichten aus der Bibel wieder. Seine erste Skulptur ist eine Büste von Diego, die er 1914



Oben rechts:
Giovanni und Annetta
Giacometti.

Unten links:
Val Fex, 1935.

in Plastilin anfertigt, ein zartes, präzise modelliertes Werk. Es folgen die Porträts seines Bruders Bruno und der Mutter Annetta. Sein erstes Ölbild malt er im Jahr darauf, ein Stillleben in kräftigen, lebhaften Farben. Der brillante Schüler mit hervorragenden Noten bittet seine Eltern 1915, die Mittelschule in Schiers besuchen zu dürfen, eine protestantische Lehranstalt, die berühmt für ihre unachsichtigen Lehrer und die strenge Disziplin ist. Auch in dieser neuen Umgebung, die so anders ist als die schützende Wärme der Familie und so fern von ihr, zeichnet Alberto sich durch seine Intelligenz, seinen Willen und seine intellektuellen Fähigkeiten aus und erfährt bei seinen Lehrern und seinen Mitschülern grosse Anerkennung. Im Vergleich mit Gleichaltrigen wird ihm seine aussergewöhnliche künstlerische Begabung bewusst, auf die auch die Schulleitung bald aufmerksam wird, welche ihm erlaubt, ein kleines Atelier einzurichten, wo er in Ruhe üben kann. Das ist für den Schüler eine Zeit des höchsten Schaffensglücks. Er fühlt sich in perfekter Harmonie mit der Welt und kann sein Bild der Wirklichkeit selbst bestimmen. Unverständlicherweise beschliesst er dann aber im Jahr 1919, das Internat in Schiers vor der Abschlussprüfung zu verlassen, und bittet seinen Vater um drei Monate Bedenkzeit, während derer er mit ihm in seinem Atelier zusammenarbeitet. Nach dieser Zeit eröffnet er dem Vater seine schon seit längerem herangereifte Entscheidung, Maler oder Bildhauer zu werden. Er geht nicht mehr nach Schiers zurück, und in seinen Erinnerungen verliert er just in dem Moment, in dem er eine bestimmte Richtung einschlagen will,

für immer den verzauberten Blick auf die Welt, der ihn bisher gestützt und angetrieben hat, und mit einer gewissen Verwirrung erkennt er, dass ihm die Wirklichkeit entflieht, dass sie vage wird und unverständlich.

Auf Anraten des Vaters, der all seine Erfahrung einsetzt, um die Karriere des Sohns zu fördern und ihm alle Möglichkeiten zu sichern, die ihm selbst verwehrt geblieben waren, schreibt Giacometti sich an der Ecole des Beaux-Arts in Genf ein und besucht den Kurs für Malerei und Grafik. Diese erste Ablösung vom heimatlichen Tal, die zu einer negativen Erfahrung für ihn wird, endet bereits nach wenigen Monaten; ihm gefällt weder das Leben in der Stadt noch der Unterricht in der Kunstschule. Eine weitere Reise voller positiver Erfahrungen, die sein zukünftiges Leben nachhaltig beeinflussen, folgt im Mai 1920, als der Vater als Mitglied der Eidgenössischen Kommission zur Biennale in Venedig entsandt wird und beschliesst, den Sohn mitzunehmen. Die Lagunenstadt wird für Alberto zu einer unerwarteten Offenbarung, er erliegt der Faszination dieser an Geschichte und Kunstwerken so reichen Stadt, ihrer geradezu magischen Atmosphäre, die durchdrungen ist vom Licht der Sonne und den Spiegelungen des Wassers. Giacometti lässt die Kunstneuheiten, die auf der Biennale ausgestellt werden, links liegen, konzentriert sich stattdessen voller Begeisterung ganz auf die Kunst Tintoretos, will alle seine Bilder in den Museen und Kirchen der Stadt ansehen. Er erlebt Venedig als eine wunderbare Entdeckung, als hätte sich ein Vorhang gelüftet und ihm eine neue Welt gezeigt, eine Widerspiegelung der realen Welt, die ihn umgibt. Auf der Rückfahrt machen sie in Padua halt und besuchen die Scrovegni-Kapelle. Hier lernt Alberto ein neues, gewaltiges Gefühl kennen, ein Gefühl wie eine Faust in den Magen, als er die Fresken von Giotto sieht, deren Ausdrucksstärke alles, selbst die Werke Tintoretos, übertrifft. Er ist verwirrt; er will die Widerspiegelung der Realität nicht verlieren, die er an den Bildern Tintoretos so liebt, spürt jedoch zugleich die Überlegenheit Giotto, in dessen Kunst ewige, unveränderliche Werte zum Ausdruck kommen. Dieser unheilbare Widerspruch, der Gegensatz von Kunst und Realität, wird die ganze künftige Suche Giacomettis bestimmen.

Nach einem Sommer im heimatlichen Bergell ist seine Begeisterung für Italien noch immer



Alberto Giacometti
Carafes et fleurs,
um 1938.
Feder mit brauner Tinte
auf Papier: 27 x 20,5 cm
Kunsthau Zürich,
Alberto Giacometti-
Stiftung.



lebendig, und sein Wunsch, die Kunststädte des Nachbarlandes zu besuchen, ist noch grösser geworden. Im Herbst 1920 begibt er sich mit Erlaubnis des Vaters zu einem langen Aufenthalt bis zum Sommer 1921 nach Süden. Zuerst geht er für knapp drei Wochen nach Florenz, wo er an der Accademia keinen Platz findet und die Zeit damit verbringt, alle Denkmäler der Stadt zu besichtigen. Dann fährt er, nach einem Abstecher nach Assisi, weiter nach Rom, wo er die restliche Zeit bei einem Cousin seines Vaters zu Gast ist. Die Stadt und ihr Leben begeistern ihn, und er will unbedingt alles sehen. Er schreibt sich an einer Aktschule ein und fertigt Ölbilder und Skulpturen an. Auch in Rom erlebt er eine Krise, als er sich an zwei Büsten seiner Cousine Bianca versucht, in die er sich verliebt hat; es gelingt ihm nicht, die Werke fertigzustellen, und schliesslich vernichtet er sie. Am Ende seines Rom-Aufenthalts hat er noch Gelegenheit zu einer Reise nach Neapel, Pompei und Paestum, deren Folgen den Rest seines Lebens entscheidend beeinflussen werden. Im Zug von Paestum nach Pompei unterhält er sich mit dem 61-jährigen Holländer Peter Van Meurs. Einige Zeit danach, als er bereits wieder in Stampa ist, lässt ihm sein Onkel Antonio eine Zeitungsanzeige zukommen, über die Van Meurs Kontakt mit dem jungen Kunststudenten aufnehmen will, den er ein paar Monate zuvor im Zug getroffen hat. In der Annahme, Van Meurs habe etwas verloren, schreibt Alberto ihm. Doch im

Antwortbrief lädt ihn Van Meurs zu einer gemeinsamen Reise nach Venedig ein, auf seine Kosten; er sei alt und alleine, und da er Alberto sympathisch finde, wäre ihm seine Gesellschaft sehr angenehm. Nach anfänglichem Zögern nimmt Giacometti die Einladung an. Sie treffen sich in Madonna di Campiglio, wo Van Meurs plötzlich erkrankt und Giacometti den ganzen Tag an seinem Bett Wache halten muss. Gegen Abend verschlechtert sich dann leider der Gesundheitszustand von Van Meurs, und wenige Stunden später stirbt er. Zum ersten Mal steht Giacometti dem Tod gegenüber. Bis dahin hatte er gedacht, der Tod hätte etwas Feierliches und könne den Wert des Lebens noch steigern, als wäre es möglich, sich auf diesen Augenblick vorzubereiten. Doch jetzt erweist sich der Tod als die absolute Negation des Seins; in wenigen Stunden ist Van Meurs zu einem reglosen Gegenstand geworden. Der Tod ist also eine stets präsente Bedrohung, die jeden von uns ohne Vorankündigung treffen kann. Noch nie zuvor hat er dieses Gefühl der Zerbrechlichkeit, der Verletzlichkeit des menschlichen Seins erfahren, das nur ein Produkt des Zufalls zu sein scheint. Er fährt trotzdem nach Venedig, versucht das tragische Erlebnis dort zu vergessen, doch tief in sich spürt er, dass sich sein Leben und seine bisherige Vorstellung davon für immer verändert haben. Nach der Rückkehr in die Schweiz teilt Giacometti seiner Familie seine Entscheidung mit,

Postkarte von Alberto Giacometti an den Onkel Antonio in Rom, 1935.

Bildhauer zu werden, und geht gemäss dem väterlichen Rat Anfang 1922 nach Paris, um den Bildhauerkurs von Antoine Bourdelle an der Académie de la Grande Chaumière zu besuchen. Wahrscheinlich will er damit seinen künstlerischen Weg in andere Bahnen lenken als die des Vaters, wobei man betonen muss, dass seine Gemälde in diesen Jahren von einer absoluten Beherrschung des Metiers zeugen und den Werken des Vaters an Können, Geschicklichkeit und Qualität in nichts nachstehen. Es sind gelungene Bilder, voller Sonne und Farben, reich an postimpressionistischen Nachklängen, noch nicht berührt vom Drängen der avantgardistischen Strömungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Jedenfalls hört er bis 1925 nicht mit der Malerei auf. Dann wendet er sich in Paris anderen Dingen zu, doch während seiner alljährlichen Aufenthalte in Stampa und Maloja nimmt er immer wieder die Pinsel zur Hand, um Porträts seiner Liebsten anzufertigen. Anders als bei Venedig oder Rom ist Giacometti von Paris zunächst nicht begeistert; er fühlt sich hier fremd und allein, misstraut den Verlockungen der Lichterstadt und leidet unter heftigem Heimweh nach dem Bergell. In den ersten Jahren kehrt er immer wieder für längere Zeit, bisweilen für mehrere Monate, zurück nach Stampa, und nur allmählich, von 1925 an beginnt er sich in der französischen Hauptstadt wohl zu fühlen. Neben dem Studium in der Académie sind es auch hier wieder die Museen, die ihm neue Anregungen und Anlässe zur Reflexion bieten; er fertigt Kopien der ägyptischen, sumerischen und kykladischen Skulpturen im Louvre an, entdeckt im *Musée Trocadéro* die afrikanische, ozeanische und mexikanische Kunst und kopiert voller Leidenschaft ihre Werke. Der Kunst der Avantgarde nähert er sich bei Besuchen in den Kunstgalerien und durch die Lektüre von Zeitschriften wie «Cahiers d'Art» und «Documents», die die Avantgarde verteidigen. In kürzester Zeit erweitert Giacometti, dessen künstlerische Bildung bei Cézanne und den Postimpressionisten stehen geblieben ist, seine Interessen und beschäftigt sich intensiv mit den Ansätzen von Picasso, Brancusi, Zadkine, Laurens und Lipchitz. In seinen Erinnerungen ist 1925 das Jahr seiner tiefsten künstlerischen Krise. Er ist enttäuscht vom Unterricht in der Académie, unfähig, eine Figur als Ganzes zu erfassen und zugleich die Details zu analysieren (die Form löste sich auf), und es

gelingt ihm auch nicht, eine neue Arbeitsmethode zu entwickeln; er beschliesst, die Arbeit mit Modellen aufzugeben und allein der Erinnerung zu vertrauen. Viele Arbeitsproben belegen, dass ihn die Krise doch nicht so jäh und unerwartet trifft, wie er es selbst im Nachhinein zu glauben scheint. Sie fällt nicht mit dem Weggang von der Académie zusammen, die er bis 1927 besucht, und veranlasst ihn auch nicht dazu, das Modellieren eines Kopfes nach dem lebenden Objekt aufzugeben. Die Skulptur *Tête d'Ottília* von 1926, inspiriert durch die Büsten von Charles Despiau, zeigt seine Fähigkeit zur Auseinandersetzung mit der traditionellen Bildhauerei. Seine Leidenschaft, Köpfe zu modellieren, hält während seiner Aufenthalte in der Schweiz auch noch nach seiner Annäherung an die surrealistische Bewegung an und kulminiert in der grossartigen Serie von Porträts des Vaters, die er im Sommer 1927 anfertigt. Ob mit Gips modelliert oder aus Granit und Marmor gehauen, vollständig rund herausgearbeitet oder mit abgeflachtem Gesicht, oder, in der abstraktesten Version, in Marmor nur zart angedeutet – der Kopf des Vaters ist Gegenstand einer umfassenden Suche nach Erkenntnis, die von den dreidimensionalen Formen ausgeht,



Alberto Giacometti
Le couple, 1927.
 Bronze: 60x40x19 cm
 Kunsthau Zürich,
 Alberto Giacometti-
 Stiftung.

Alberto Giacometti
*Femme couchée
qui rêve*, 1929.
Bronze, weiss bemalt:
24 x 43 x 13,5 cm
Kunsthaus Zürich,
Alberto Giacometti-
Stiftung.

sich dann der Frage zuwendet, was das menschliche Auge wirklich sieht, und schlussendlich der radikalsten Lösung zustrebt und die Abstraktion streift. Doch das Endergebnis der Krise von 1925, die in der Aufgabe des Arbeitens nach Modell zum Ausdruck kommt, ist die Abkehr von der traditionellen Kunst, die die Wirklichkeit nicht wiedergeben kann, und die Hinwendung zur Kunst der Avantgarde mit ihrer neuen Semiotik, die bis dato unbekannte Formen entstehen lässt und eine als innere Realität empfundene Wirklichkeit erforscht. Die Erforschung der Wirklichkeit nicht nur anhand der äusseren Formen, sondern auch durch die Untersuchung der universellen Archetypen führt Giacometti hin zu einer Imaginationsarbeit, die ihn mit Hilfe des postkubistischen Vokabulars bald ins Herz der surrealistischen Bewegung führt. *Femme-cuillère* von 1926, inspiriert durch den hölzernen Zeremonien-Löffel der westafrikanischen Dan-Kultur, erinnert an ein Totem, ist Sinnbild des urtümlichen, kraftvollen weiblichen Fruchtbarkeitsidols: eine Muttergöttin voller Stolz auf ihre Fähigkeit, Leben zu erzeugen. *Le couple* von 1927 zeigt eine sehr ähnliche, noch anstössigere Konzeptualisierung der Formen, bei der die beiden Körper das Prinzip der jeweiligen Geschlechtsorgane aufgreifen. Die erotische Beziehung zwischen Mann und Frau, die jeweils auf einem eigenen Sockel stehen, wird durch die Form ihres Auges angedeutet, die an das Geschlecht des jeweils anderen erinnert. Bei der Reihe der *Plaques* nimmt er die drastischste Vereinfachung vor und reduziert die Skulptur auf eine Platte mit einer schlichten Vertiefung. Ähnlich wie bei *Femme-cuillère* lassen die hier wiedergegebenen Formen meist an weibliche Körper denken, und wir erkennen die Wirksamkeit der formalen Reduktion und die Entwicklung hin zu den Archetypen, die das Geheimnis der weiblichen Fruchtbarkeit enthüllen. Ein kleines konkaves Rund reicht aus, um den Kopf anzudeuten, eine grosse Höhlung stellt den Bauch dar, kurze Einschnitte geben die Arme und Beine wieder. Mit der im Winter 1927-28 angefertigten Skulptur *Tête qui regarde*, bei der er formale Anleihen bei der kykladischen Kunst macht, treibt er diese Tendenz bis ins Extrem einer wie ein Blatt gespannten Platte. Der Kopf ist auf eine vertikale und eine horizontale Vertiefung reduziert, die Nase und das beobachtende Auge.



Mit dieser Reduzierung der Skulptur auf ein absolutes Minimum und der Abkehr von der figurativen Darstellung zwingt uns Giacometti, dem Rätsel des Seins nachzuspüren. Dieses Werk, das im Juni 1929 in der Galerie Jeanne Bucher ausgestellt wird, verschafft ihm einen unerwarteten, unverhofften Erfolg: als der Vicomte Charles de Noailles, reicher Kunstsammler und generöser Mäzen der Surrealisten, die Plastik erwirbt, bleibt das nicht unbenutzt. Sogleich konzentriert ganz Paris seine Aufmerksamkeit auf den jungen Bildhauer, der in aller kürzester Zeit die gesamte künstlerische Avantgarde kennenlernt, vor allem die Mitglieder der surrealistischen Bewegung. Die Begegnung mit dem Surrealismus scheint unausweichlich, denn schon seit 1929 tauchen Giacomettis Werke in eine traumhafte Dimension ein. Bei seiner Serie transparenter Konstruktionen macht er formale Anleihen bei den Bronzeskulpturen von Jacques Lipchitz und bei Picassos Drahtkonstruktionen, von den beiden als "Zeichnungen im Raum" definiert. Dieser neuartige Umgang mit der Bildhauerei hilft Giacometti, auch den Raum in die Komposition einfließen zu lassen, die Leere als Mittel zur Skizzierung oder Vervollständigung der Figur zu nutzen. Die Skulptur *Femme couchée qui rêve* bestätigt bereits mit ihrem Titel (*Liegende Frau, die träumt*) die neue Richtung, die Giacometti eingeschlagen hat. Hier finden wir die bereits bekannten formalen Zeichen des Künstlers wieder, aber die Lösung, zu der er schliesslich gelangt, ist anders. Der weibliche Körper mit seiner sanften Weiligkeit scheint zwischen Realität und Traum zu schweben; die drei Stäbe, die die Skulptur durchbohren, scheinen weniger für einen realen Gewaltakt zu stehen, sondern eher für eine

Alberto Giacometti
Main prise, 1932.
 Holz und Metall:
 20 x 59,5 x 27 cm
 Kunsthaus Zürich,
 Alberto Giacometti-
 Stiftung.

bevorstehende Bedrohung. Eine noch grausamere Darstellung findet man in *Le couple* von 1929, wo eine männliche Figur eine vor Angst oder Begehren starre weibliche Figur mit einem phallusartigen Stab bedrängt.

Bei der Ausstellung *Tête qui regarde* in der Galerie Jeanne Bucher lernt Giacometti den Galeristen Pierre Loeb kennen, einen Freund des Surrealismus, der ihm einen Vertrag für ein Jahr vorschlägt und ihm dafür im Frühjahr 1930 eine Ausstellung anbietet, bei der er Giacomettis Werke neben Werke von Miró und Arp stellt. Die Skulptur *Boule suspendue* erweckt sofort das Interesse von Salvador Dalí und André Breton, der so fasziniert ist, dass er die Skulptur erwirbt. Als er Giacometti persönlich kennenlernt, bittet er ihn, der surrealistischen Bewegung offiziell beizutreten. Giacometti willigt ein. Die *Schwebende Kugel* leitet die surrealistische Reihe der «Objekte mit symbolischer Funktion» ein; nach Salvador Dalís berühmter Definition sind das Objekte mit minimaler mechanischer Funktion, aber voller unbewusster erotischer Fantasien. *Boule suspendue* besteht aus einem käfigartigen Gerüst, in dem an einem Draht eine Kugel hängt, aus deren Unterseite ein schnitzförmiges Stück herausgeschnitten ist. Direkt unterhalb des Einschnitts liegt eine halbmondartige Form. Der Betrachter ist zum Mitmachen eingeladen und kann das Objekt in Bewegung versetzen. Allerdings kann sich nur die Kugel bewegen, sie kann über dem Halbmond hin- und herschwingen und ihm näher kommen, ihn aber niemals berühren. So kommt es zu keiner Befriedigung, denn die Kugel kann nur ihre Bewegung auf ewig wiederholen, aber nie einen abschliessenden Akt vollziehen; es stellt sich zwangsläufig ein Gefühl der Frustration ein, weil die Handlung so nutzlos ist. So entblösst der von Giacometti geschaffene Mechanismus die verborgensten sexuellen Begierden. Seine surrealistischen Werke führen oft eine grausame,

sadistische Erotik vor, sind beunruhigende Verbildlichungen von Psychodramen, in denen familiäre Beziehungen oder die Beziehung zwischen Mann und Frau untersucht werden, zumeist als gewaltsame, tödliche Begegnung, bei der einer der beiden Partner zwangsläufig unterliegt. Und so entsteht eine Vielzahl von Käfigen, unangenehmen Objekten, bedrohlichen Räderwerken und rätselhaften Mechanismen, von Spielfeldern mit unverständlichen Regeln, durch die Giacometti jedoch eine unvergleichliche Ausdrucksstärke erreicht, die ihm einen Platz unter den wichtigsten Bildhauern des zwanzigsten Jahrhunderts sichert. Der plötzliche, unerwartete Tod des Vaters im Juni 1933 setzt diesen Fantasien ein Ende und führt Giacometti in den letzten Jahren seiner surrealistischen Phase hin zu Themen rund um den Tod und die Fortdauer des Lebens. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein Wiedererstarken seines Interesses für die Realität. In einem Brief an Pierre Matisse schreibt er, er sehe jetzt in der Wirklichkeit wieder Körper, die Anziehungskraft auf ihn ausübten, und in der Bildhauerei abstrakte Formen, die ihm echt erschienen. Im Februar 1935 bringt ihn das Verlangen, Kompositionen mit Figuren zu erschaffen, wieder dazu, nach einem Modell zu arbeiten. Breton reagiert entrüstet auf diese Entscheidung: «Ein Kopf! Jedermann weiss doch, was ein Kopf ist». Er hält Giacomettis Arbeitsweise für sinnlos und reaktionär. Der hingegen sieht darin den Anreiz zu einer neuen künstlerischen Suche, der er sich in den folgenden Jahren widmet. Für ihn ist der Austritt aus der Gruppe der Surrealisten wie die Rückgewinnung der Freiheit, auch wenn damit eine erzwungene Isolation und der Verlust alter Freunde einhergehen. Doch die neu gewonnenen Freunde wie Beckett, Sartre und Simone de Beauvoir bestätigen ihn auf dem Weg, den er eingeschlagen hat.

Giacometti meint, die Untersuchung des menschlichen Kopfes werde ihn etwa zwei Wochen beschäftigen; diese Zeit brauche er, um über seine Anatomie nachzudenken, damit er sich dann seinen Kompositionen widmen könne. Doch die Untersuchung des Kopfes wird zu seiner Hauptbeschäftigung, und rasch lässt er den Gedanken fallen, sich mit der ganzen menschlichen Figur zu befassen. Seine Modelle sind Diego, der ihm jeden Morgen mehrere Stunden Modell sitzt, während er am Nachmittag mit einem weiblichen Modell namens



Rita arbeitet. Danach folgt Isabel, in die Alberto verliebt ist. Die Büste *Diego* von 1937 bezeugt die Schwierigkeiten des Künstlers. Selbst der vertraute Kopf des Bruders ist wie ein unbekanntes Objekt für ihn geworden. Die gequälte Plastik verrät, wie angestrengt Giacometti sich um einen persönlichen Stil bemüht, der geeignet ist, seine Sicht der Wirklichkeit wiederzugeben. Er will einen Kopf schaffen, der aus einer gewissen Entfernung mit einem Blick vollständig zu erfassen ist. Er lehnt somit die traditionelle Bildhauerei und ihr lehrbuchhaftes Vorgehen ab und bemüht sich darum, die eigene Sichtweise zu prüfen und ihre Mechanismen zu verstehen. Ein sicher nicht einfaches, wenn nicht gar unmögliches Unterfangen, zumal ihm all die technischen Kenntnisse im Wege stehen, die er sich in den vielen Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit angeeignet hat. Die Suche, die er in Paris auf dem Gebiet der



Skulptur durchführt, mit *Diego*, *Rita* und später *Isabel* als Modell, unternimmt er in *Stampa* auch in der Malerei, zuerst mit dem Gesicht seiner Schwester, dann mit dem von *Maria* und schliesslich mit dem seiner Mutter *Annetta*. Die beiden Ölgemälde *Portrait de la mère* und *Pomme sur buffet* von 1937 sind Meisterwerke, die mit ihrem Stil die künstlerische Entwicklung Giacomettis um ein Jahrzehnt vorwegnehmen. Hier macht er sich zu eigen, was er bei *Cézanne*, den er seit jeher bewundert, gelernt hat. Das Porträt der Mutter beeindruckt durch seine Unmittelbarkeit, der umgebende Raum umfasst sie gänzlich und vibriert von ihrer lebhaften Präsenz; auch der Hintergrund mit seinen schwarzen Strichen schwingt voll im Rhythmus der Komposition mit.

Die Arbeit an den Köpfen geht weiter, doch Giacometti ist nie wirklich zufrieden; er



scheint Tag für Tag ein wenig voranzukommen, aber nicht zu einer endgültigen Lösung zu gelangen. In dieser Zeit studiert er sorgfältig die alten Meister, kopiert viel aus Büchern, vor allem ägyptische Kunst, und beschäftigt sich mit dem Werk *Cézannes*. Um seine Schwierigkeiten zu überwinden, beschliesst er 1940, nach dem Gedächtnis zu arbeiten, doch gegen seinen Willen werden die Figuren immer kleiner, bis sie schliesslich fast verschwinden. Doch schon 1937 scheint er zum ersten Mal mit einer solchen Verkleinerung zu experimentieren, als er nach dem Tod seiner Schwester die Büste *Ottilia* anfertigt. Am 10. Oktober 1937, seinem Geburtstag, bringt *Ottilia* ihren Sohn *Silvio* zur Welt; wenige Stunden später stirbt sie im Kindbett. Der Schmerz über ihren Tod ist gross und überwältigt die gesamte Familie. *Alberto* zeichnet sie auf dem Totenbett, und im selben Skizzenheft finden sich auch die ersten Porträts von *Silvio* – eine feinfühliges Bleistiftzeichnung gibt voller Leichtigkeit das zarte Leben wieder. Auf der letzten Seite bezeugt eine nach dem Gedächtnis angefertigte, mehrmals ausradierte und neu begonnene Skizze von *Ottilia* diesen Tod. Zurück in Paris beginnt er an der Skulptur zu arbeiten, der letzten Porträtbüste seiner Schwester. Der Verlust trifft ihn hart und lässt all die Sicherheit wieder schwinden, die er mit den beiden im selben Sommer angefertigten Ölgemälden *La mère de l'artiste* und *Pomme sur buffet* gewonnen hat. Seine Werke werden immer kleiner: Giacometti erklärt das damit, dass er nur dann das Ganze erfassen

Auf dieser Seite, links:
Alberto Giacometti
beim Porträtieren
von Jacques Dupin,
Paris, 1964.

Rechts:
Ecke im Studio
Giacomettis in Paris
mit einigen
Gips-Entwürfen,
Paris, 1953.

kann, ohne von einzelnen Details abgelenkt zu werden, wenn er sein Modell aus der Distanz betrachtet. Oft stellt er diese Figuren auf grosse Sockel, manchmal – wie die Skulptur *Petit buste sur double socle* – sogar auf zwei Sockel, um ihre Monumentalität noch zu steigern und das Gefühl der Distanz zwischen Figur und Betrachter zu verstärken. Die Invasion der deutschen Truppen in Frankreich überrascht Giacometti in Paris. Zunächst will er aus der Stadt



fliehen, doch als er erkennt, dass das unmöglich ist, kehrt er wenige Tage später zurück und bleibt dort bis Ende 1941. Dann beschliesst er, nach Genf zu gehen und seine Mutter zu besuchen, die dorthin gezogen ist, um ihren Enkel Silvio aufzuziehen und ihm mit ihrer Liebe die fehlende Mutter zu ersetzen. Alberto will nur so lange in Genf bleiben, bis er ein neues Visum für Frankreich hat, aber da ihm die deutschen Behörden dieses verweigern, bleibt er bis September 1945 in einem billigen Hotel und modelliert in seinem kleinen Zimmer weiter winzige Skulpturen. Er verkehrt mit anderen Exilierten, die in Genf Zuflucht gefunden haben, insbesondere mit der Gruppe von Intellektuellen um den Verleger Skira und die Redaktion seiner Zeitschrift «Labyrinthe».

Der Krieg ist schon mehrere Monate vorbei, als Giacometti schliesslich nach Paris zurückgeht, wo er sein Atelier dank Diegos Fürsorge unangetastet wiederfindet. Er nimmt die Arbeit wieder auf und kommt zu neuen Erkenntnissen, die nicht zuletzt durch Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Theorien beeinflusst sind. Seine Skulpturen werden jetzt länger, dünner und leichter, scheinbar ohne

Gewicht. Giacometti hat seinen Stil gefunden. Bald stellt er seine Skulpturen öffentlich aus, und sie treffen sofort auf Interesse; allen ist klar, dass hier etwas völlig Neues in der Bildhauerei entstanden ist. Die Ausstellung in der Galerie Pierre Matisse, die am 19. Januar 1948 eröffnet und von einem hervorragenden Katalog mit einem wichtigen Beitrag von Jean-Paul Sartre begleitet wird, erweist sich als voller Erfolg. Sie hat den Charakter einer Retrospektive, beginnt bei den Jugendwerken und führt bis zu den dünnen Skulpturen von 1947, die hier zum ersten Mal öffentlich präsentiert werden. Giacometti ist jetzt berühmt, und der Stil seiner Büsten wie etwa *Diana Bataille*, seiner Frauenfiguren und seiner schreitenden Männer geniesst immer grössere Wertschätzung. Nach den überschäumenden vierziger Jahren, die durch eine ungeheure Vielfalt seiner Arbeiten gekennzeichnet sind, zieht Giacometti es jetzt vor, sich auf wenige Themen zu konzentrieren, vor allem auf Büsten und stehende Akte, die er sehr naturalistisch und mit grosser



Ausdruckskraft modelliert. Seine wichtigsten Modelle sind Diego und Annette, seine junge Frau, die er in Genf kennengelernt hat und die er 1949, drei Jahre nach ihrer Ankunft in Paris, heiratet. *Petit buste d'Annette* ist eine der ersten Skulpturen, die er von ihr anfertigt. Bei Dutzenden von Skulpturen, Gemälden und Zeichnungen holt er sich immer wieder Inspiration von ihrem Gesicht und ihrer Gestalt. Auch Diego steht ihm für eine sehr interessante und vielfältige Serie Modell, aus der vor allem die *Buste de Diego [dit Aménophis]* wegen ihrer zwei unterschiedlichen Ansichten hervorsticht. In der Draufsicht ist der Kopf dünn wie eine Messerklinge, während die Büste zur kompakten Masse wird. Im Profil gesehen entmaterialisiert sich die Büste und der Kopf erscheint wie ein Gesicht.

Links:

Albertos jüngerer Bruder Diego war neben seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit als Möbeldesigner verantwortlich für die Realisation sämtlicher Güsse und deren Patinierung, Paris, ca. 1958.

Rechts:

Alberto Giacometti und seine Frau Annette im Atelier in Stampa, ca. 1960.

Giacometti findet immer mehr Gefallen daran, eine Skulptur mehrmals zu überarbeiten, auch über lange Zeiträume hinweg, und verwendet zunehmend Ton. Dieses Material ist, wenn es feucht gehalten wird, geschmeidiger als Gips, und erlaubt dem Künstler, die Arbeit vor dem Modell fortzuführen, unabhängig von der Anzahl der Posen. Auf diese Weise entstehen *Les Femmes de Venise*, die Giacometti als Beitrag für die Biennale in Venedig von 1956 anfertigt. Die *Frauen von Venedig* sind aufeinanderfolgende Stadien ein und derselben Skulptur aus Ton. Als Giacometti mit der Arbeit zufrieden ist, bitet er Diego, einen Gipsabdruck davon zu machen; dann bearbeitet er den Ton weiter, modelliert eine neue Figur und lässt erneut einen Abdruck erstellen. So entstehen fünfzehn Figuren, von denen sechs auf der Biennale gezeigt werden und fünf auf seiner Ausstellung in Bern. Neun davon lässt er in Bronze giessen, doch die Nummerierung entspricht nicht der Reihenfolge ihrer Entstehung. Giacometti erklärt oft, das Endergebnis seiner Arbeit interessiere ihn nicht. Ob fertige oder unfertige Skulptur, beide seien ihm gleich wichtig – entscheidend sei der Versuch, die lebendige Präsenz des Modells nachzubilden.

Zwei Jahre später, im Jahr 1958, erhält er den Auftrag für eine Skulptur, die den Platz vor dem Hauptsitz der Chase Manhattan Bank in New York schmücken soll. Giacometti plant eine Komposition, die seine wichtigsten Themen vereint: stehende weibliche Figuren, schreitende Männer und ein monumentaler Kopf. 1959 führt er erste Studien durch. Im Jahr darauf fertigt er mit immensem kreativen Eifer vier *Stehende Frauen*, seine bislang grössten Skulpturen, zwei *Schreitende Männer* und zwei *Grosse Köpfe*, beschliesst aber, das Projekt nicht dem Auswahlkomitee vorzustellen. Während seiner Reise nach New York 1965 zu seiner Ausstellung im Museum of Modern Art, nimmt er den Platz vor der Chase Manhattan Bank mehrmals in Augenschein und spielt schliesslich mit dem Gedanken, eine alleinstehende weibliche Figur von sechs bis acht Metern Höhe zu realisieren, die es mit der monumentalen Front des Wolkenkratzers aufnehmen kann. Zurück in Frankreich bleibt ihm jedoch nicht mehr die Zeit, um das Projekt umzusetzen, denn zwei Monate nach der Rückkehr stirbt er.

In den Werken seiner letzten Schaffensperiode wird Giacometti klar, dass die Wirklichkeit des Einzelnen in diesem selbst zu finden ist und dass

sie in seinem Blick zum Ausdruck kommt. Seine letzten Jahre widmet er dieser Suche, bei der er in der Malerei wie in der Bildhauerei mit seinen altbekannten Modellen arbeitet: Annette – von der er zahlreiche Ölgemälde und Skulpturen anfertigt, darunter eine sehr schöne Reihe von Büsten – und Diego, von dem er, oft nach dem Gedächtnis, eine Reihe von Skulpturen modelliert wie *Diego assis*, wo er Stilelemente der ägyptischen Bildhauerei aufgreift, oder die *Büste d'homme, dit Chiavenna II*, bei der der Kopf unter starker Spannung steht, die Gesichtszüge verzerrt wirken und die gesamte Büste stärker stilisiert erscheint. Zu seinen besten Ölgemälden gehören das Porträt von Caroline, einer jungen Prostituierten, in die er sich verliebt hatte. Schliesslich ist da noch ein neues Modell: der Fotograf Eli Lotar, den er in den Jahren des Surrealismus kennengelernt hatte, als er für kurze Zeit mit seinen Aufnahmen grosse Erfolge feierte. Viele Jahre später trifft Lotar Giacometti in einer Bar wieder und besucht ihn von da an regelmässig im Atelier. Ab 1964 steht er ihm Modell, und Giacometti fertigt drei Skulpturen von ihm an. Die erste und kleinste beschränkt sich auf Kopf und Schultern, die zweite umfasst auch den Oberkörper und die dritte reicht bis zu den Knien. Lotars Kopf, kahl und von schöner Schädelstruktur, ist in Giacomettis Augen perfekt. Er ähnelt auch dem Kopf des Gudea, den er im Louvre so oft betrachtete und von dem er einen Gipsabdruck erwarb, der auf dem Tisch seines Ateliers 1965 eine sehr gute Wirkung entfaltet. Die drei Skulpturen beeindrucken vor allem durch die Kraft ihres Blicks, der bei *Lotar III* über den Betrachter hinweg gerichtet ist, in einen Raum, der für uns unfassbar ist. *Lotar III* ist Giacomettis letzte Skulptur, an der er im Dezember 1965 arbeitet, bis er Paris verlässt, um sich nach Chur ins Krankenhaus zu begeben. Nach seinem Tod am 11. Januar 1966 kehrt Diego nach Paris zurück und findet *Lotar III* völlig intakt vor; der Ton ist noch nicht trocken und weist keine Risse auf. Vorsichtig beheizt er das Atelier, um einen Gipsabdruck herzustellen. Als Jahre später Bronzeabgüsse von dieser Skulptur angefertigt werden, erhält Diego ein Exemplar, das er auf das Grab des Bruders stellt, neben einen von ihm selbst angefertigten kleinen Bronzenvogel.

* **Casimiro Di Crescenzo**
Kunsthistoriker, Ausstellungskurator, Leiter des Archivs Armando Pizzinato, Venedig.



Die Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv

von Christian Dettwiler*



Links:

Ernst Scheidegger in seiner
Zürcher Wohnung; im Hintergrund
ein Porträt Scheideggers von Varlin,
Zürich, 1998.

Auf dieser Seite:

Ernst Scheidegger vor seinem
Porträt von Varlin, Zürich, 2002.

Unten:
 Titelblatt des Buches
*Alberto Giacometti -
 Spuren einer
 Freundschaft*
 von Ernst Scheidegger.
 Diese Publikation
 erschien 1990
 erstmals und wird 2012
 in einer überarbeiteten
 Version neu aufgelegt.

Rechts:
 Das einzig existierende
 Foto von Ernst
 Scheidegger und
 Alberto Giacometti
 in einem Zirkus in Paris,
 undatiert.

Er ist zweifellos einer der bedeutendsten Schweizer Fotografen des 20. Jahrhunderts: Ernst Scheidegger. Und er war ein Self-made-Mann, der es verstanden hat, stets zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort zu sein und die richtigen Leute kennenzulernen.

Eine Anekdote aus seinem Leben mag dies erhellen. Nach einer Lehre als Schaufensterdekorateur wurde er von der Schweizer Armee zum Militärdienst eingezogen und wurde Fliegerbeobachter in Maloja. Da in dieser Region kaum Flugzeuge zu beobachten waren – und die wenigen, die vorbeiflogen, verpasste er – machte sich Scheidegger auf die Entdeckungsreise der Region und lernte in einem alten Stall, der zum Künstleratelier umfunktioniert war, Alberto Giacometti kennen. Aus diesem Zusammentreffen ist eine lebenslange Freundschaft entstanden.

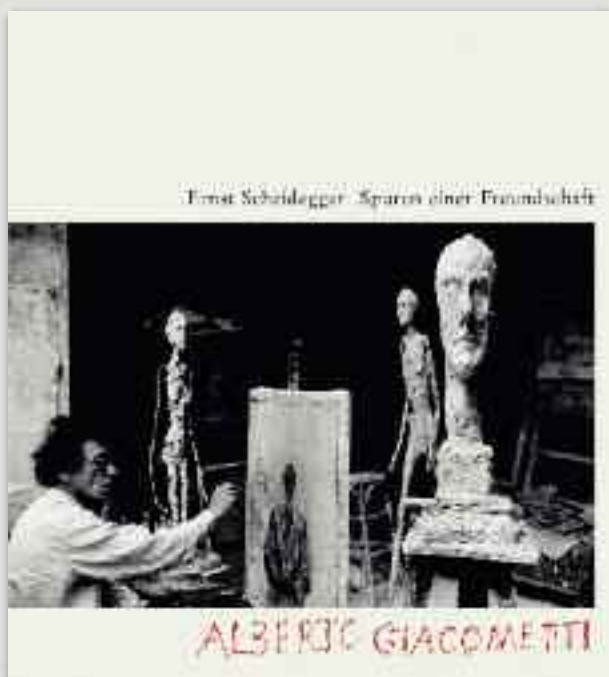
Alberto Giacometti war damals in seiner "engeren" Heimat, aber durch den Krieg isoliert von seiner "anderen" Heimat: Paris und vor allem von seinem Studio an der Rue Hippolyte-Maindron. Es mag sein, dass gerade die Isolation in den Bündner Bergen und in Genf, wo er sich bisweilen aufhielt, sein Schaffen von hageren, isolierten Skulpturen oder von umrisshaften Zeichnungen und Gemälden, die ihn nach dem Krieg als Künstler des Existenzialismus berühmt gemacht haben, geprägt hat. Aus der Freundschaft mit Scheidegger ist die umfassendste

fotografische und filmische Dokumentation über das Leben und Werk Giacomettis entstanden. Zudem hat Scheidegger unter dem Titel *Alberto Giacometti - Spuren einer Freundschaft* ein tiefgründiges Buch veröffentlicht (bis heute wohl die wichtigste Bildpublikation über Leben und Werk Giacomettis), und von 1964 bis 1966 ist auch ein Film entstanden, der als das bedeutendste filmische Dokument über Alberto Giacometti gilt.



Ernst Scheidegger auf die Rolle des Hoffotografen von Giacometti zu reduzieren, wäre aber zu einseitig. An der Hochschule für Gestaltung in Zürich lernte er Max Bill, den Künstler, Architekten und Grafiker, kennen, der ihm ebenfalls ein Freund bis zum Tode Bills wurde. Und er traf ebenda Werner Bischof, den gleichsam bekannten schweizerischen Fotografen, der ihn in den Kreis der Agentur «Magnum» in Paris einführte, wo so renommierte Fotografen wie Robert Capa oder Henri Cartier-Bresson tätig waren. Nicht nur war er auf Bischofs Vermittlung Mitglied der Agentur geworden, gemeinsam entwickelten sie auch die Leidenschaft für den Film. Dem leider viel zu früh verstorbenen Werner Bischof blieb die Realisation von Filmen verwehrt, Scheidegger hat indes mit unzähligen Dokumentar- und Werbefilmen dieses Metier geliebt, ausgelebt und geprägt.

Es gibt noch viele Stationen im Leben von Ernst Scheidegger. Er war Ausstellungsgestalter für den Marshall-Plan nach dem zweiten Weltkrieg, Professor für Fotografie und Grafik an der Ulmer Hochschule für Gestaltung «hfg», ab 1960 verantwortlicher Redaktor für die Bildbeilage der Neuen Zürcher Zeitung und stets wieder auf Reisen – vornehmlich in den Nahen und Fernen Osten für Fotoreportagen.



Und dazwischen immer wieder Paris, das Atelier von Giacometti und die Bekanntschaften mit andern Künstlern. Im berühmten Restaurant *La Coupole* zeigte er eines Tages Giacometti seine neusten Fotos, Joan Miró setzte sich dazu und wieder war es der richtige Ort und der richtige Zeitpunkt – einige Tage später bekam Scheidegger ein Telegramm aus Barcelona: Bitte kommen Sie, mein Atelier und meine Werke stehen Ihnen für Fotografien zur Verfügung. Auch aus dieser Bekanntschaft ist eine Freundschaft entstanden und letztlich ein wichtiges Buch für die Miró-Forschung: *Spuren einer Begegnung*.

Scheidegger ist ein rastloser Mensch: mal in Paris, dann schon wieder in Indien, wo er mit Le Corbusier die Arbeiten an der Stadt Chandigarh – der neuen Provinzhauptstadt des Punjab – fotografisch dokumentiert, dann wieder in Burma an einer buddhistischen Priesterweihe.

Hervorgegangen aus dieser unermüdlichen Tätigkeit ist ein Archiv, das rund 80'000 Schwarz-Weiss-Negative und etwa 50'000 Farb-Diapositive umfasst. Dazu kommen 20 Filme über Künstler sowie Dokumentarfilme über verschiedene Länder der Welt. Manche dieser Filme wurden ausgezeichnet: So hat Scheidegger 1966 den Filmpreis der Schweiz für seinen Giacometti-Film erhalten.

Sein Lebenswerk mit all den Fotos und Filmen hat Ernst Scheidegger im Jahre 2000 der Neuen Zürcher Zeitung übergeben. Er war während rund drei Jahrzehnten stilprägend für die Bildsprache dieser Zeitung und hat mit unzähligen Reportagen zwischen 1960 und 1988 das Werk von Gotthard Schuh – ebenfalls eine bekannte Figur der Schweizer Fotoszene – als Bildgestalter fortgeführt. Die Neue Zürcher Zeitung hat das Archiv inventarisiert und teilweise auch digitalisiert. Nach zehn Jahren indes



Ernst Scheidegger in seinem Atelier in Zürich. Scheidegger war nicht nur Fotograf und Filmemacher, sondern auch Verleger, Grafiker und Künstler. Zürich, ca. 2000.

wollte sich die Zeitung vom Archiv trennen, da es nicht mehr zum Kerngeschäft eines publizistischen Unternehmens gehört.

Daraufhin setzte sich eine Gruppe interessierter Kreise zusammen, die den Erhalt des Archivs gewährleisten und fördern will. Dazu gehört zum einen das Kunsthaus Zürich, das bereits 1992 eine grosse Retrospektive über das Werk von Ernst Scheidegger gezeigt hat, aber selbstverständlich auch die Alberto Giacometti-Stiftung mit Sitz in Zürich, die sich damit den Zugang zum unerschöpflichen Fotomaterial aus dem Archiv sichern kann.

Im Frühjahr 2010 wurde die Stiftung unter dem Vorsitz von Ernst Scheidegger gegründet, dem Stiftungsrat gehören Helene Grob, die Lebenspartnerin von Ernst Scheidegger, Dr. Christian Klemm (Direktor der Alberto Giacometti-Stiftung Zürich), Dr. Tobia Bezzola (Kurator am Kunsthaus Zürich), Dr. Peter Uhlmann (Rechtsanwalt Zürich und Rechtsvertreter der Stiftung) sowie Herbert Heeb (Rechtsanwalt Zürich) an. Die Stiftung hat im Frühjahr 2011 das Archiv von der Neuen Zürcher Zeitung übernommen. Die Bestände sind nun im Kunsthaus Zürich eingelagert, das Negativ- und Diapositiv-Archiv wird zwecks Bewirtschaftung zur Zeit noch in privaten Räumlichkeiten gelagert, wird aber später ebenfalls ins Kunsthaus überführt. Seit der Übernahme hat die Stiftung die Bewirtschaftung vorangetrieben (Herstellung von Originalabzügen, Digitalisierung von Negativen und Diapositiven) und namentlich eine Website eingerichtet (www.ernst-scheidegger-archiv.org). Diese Internetseite wird demnächst auch in englischer Sprache verfügbar sein, zudem wird das Fotomaterial auf der Seite laufend ergänzt.

Aufnahmen von so namhaften Künstlern wie Alberto Giacometti, Joan Miró, Max Ernst, Hans Arp, Georges Vantongerloo oder Eduardo Chillida finden sich im Fundus von Ernst Scheideggers fotografischer Tätigkeit. Kaum ein Museum oder ein Verlag, der eine Publikation dieser Künstler plant, kommt ohne die Fotos von Ernst Scheidegger aus, sei es das Museum of Modern Art in New York, das Centre Pompidou in Paris, das Lehnbruckmuseum in Duisburg oder das Picasso Museum in Malaga

(und viele andere mehr). Das macht dieses Archiv so einzigartig.

Dazu kommen Fotos unzähliger Reise-reportagen nach Marokko, Ägypten, Jemen, dem Sudan, Afghanistan, Indien, Pakistan oder Burma und Kambodscha, die in ihrer historischen Authentizität einzigartig sind – und die ebenfalls stets zum richtigen Zeitpunkt und am richtigen Ort entstanden sind. Es gilt zudem, das ebenso wichtige filmische Werk von Ernst Scheidegger zu bewahren. Aus diesem Grund ist die Stiftung eine Kooperation mit der Cinémathèque Suisse in Lausanne eingegangen, die in Zukunft das filmische Werk Scheideggers konservieren wird.

Das Gesamtwerk eines der grössten Fotografen des letzten Jahrhunderts zu bewahren und zu fördern, ist essenziell. Diesem Ziel widmet sich die Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv. Die vorliegende Kooperation mit der Banca Popolare di Sondrio (Suisse) ist ein leuchtendes Beispiel dafür.

* **Christian Dettwiler**

Leiter Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv

Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv
Via Plaids Sut 3
CH-7017 Flims Dorf

Tel. +41 70 407 3212
www.ernst-scheidegger-archiv.org
stiftung@ernst-scheidegger-archiv.ch



Fotoquellen und Angaben zu den Zitaten im Zahlenteil und auf dem Umschlag

Die Zitate zu den Themenbildern im vorliegenden Jahresbericht wurden von Myriam Facchinetti ausgewählt. Sie stammen alle aus dem Band ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand. Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zürich 1999.

Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv: alle Fotografien auf den Seiten 4-5, 8, 13, 14, 20, 28 und 36.

Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung: alle Abbildungen der Werke Giacomettis auf den Seiten 8, 13, 14, 20, 28 und 36.

Quellenangaben zu den Fotografien im Kulturteil

Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv: Fotografien auf den Seiten I, III, VI, VIII, X, XII, XVIII, XIX, XXIV, XXVI, XXX, XXXII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV.

Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung: Fotografien auf den Seiten II, V, VII, XVII, XXVII, XXXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII.

Familie Maria Giacometti, Chur: Fotografien aus dem Familienalbum auf den Seiten IV, XIV, XV, XVI, XX, XXXIII, XXXV.

Copyright

Für die Werke von Alberto Giacometti:

© Succession Giacometti/2011, ProLitteris, Zurich.

Für die Werke von Varlin:

© 2011, ProLitteris, Zürich.

Danksagungen

Wir danken dem Kunsthaus Zürich und der Alberto Giacometti-Stiftung, dem Ernst Scheidegger-Archiv und der Pro Grigioni Italiano für die wertvolle Mitarbeit und die zur Verfügung gestellten Dokumente.

Anmerkungen

Die Texte geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder; Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) übernimmt diesbezüglich keine Haftung.

Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) erklärt gegenüber den Inhabern von Rechten an Bildern, deren Eigentümer nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden konnten, ihre Bereitschaft, den gesetzlichen Pflichten nachzukommen.

KONZEPT UND REALISATION

Myriam Facchinetti

TEXTREVISION

Andrea Paganini

Dozent, Schriftsteller, Direktor des Verlags "L'ora d'oro"

GRAFISCHE GESTALTUNG

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

ÜBERSETZUNG

Punto e Virgola

Zürich