

Fragen stellen

Die Fondation Beyeler in Riehen zeigt Werke von Alberto Giacometti und Francis Bacon. Trotz Gemeinsamkeiten überwiegt der Eindruck einer – durchaus sehenswerten, aber nicht zwingenden – Gegenüberstellung.

Wer die Ausstellung «Bacon/Giacometti» der Fondation Beyeler besucht, darf sich über die reiche und sorgfältig konzipierte Auswahl der Werke von Alberto Giacometti (1901-1966) und Francis Bacon (1909 -1992) freuen. Irritierend wirkt allerdings, mindestens für Laien, der Eindruck, die Schau sei zwei Künstlern gewidmet, die nichts miteinander zu tun haben – und dies obwohl die Kuratoren darauf achteten, dass in jedem Raum sowohl Werke Giacomettis als auch Arbeiten Bacons zu sehen sind.

Natürlich waren sich die Ausstellungsmacher des Problems bewusst. In der Einleitung zum Saalheft sowie in ihren Beiträgen zum Katalog sprechen sie die Unterschiedlichkeit von Bacons und Giacomettis Schaffen an und versuchen dann, Gemeinsamkeiten herauszuschälen: den «unerschütterlichen Glauben an die Bedeutung der menschlichen Figur», ihre Arbeit in kleinen, chaotischen Ateliers, ihre Beziehung zu Isabel Rawsthorne, die beiden



Giacometti und Bacon 1965: Zwei Individualisten



Die Gegensätze könnten nicht größer sein: Hier der Berggeller Bergler Alberto Giacometti (1901-1966), Sohn einer Künstlerfamilie, dort Francis Bacon (1909 – 1992) in

Dublin geboren, Sohn eines gewalttätigen ehemaligen Berufsoffiziers. Vom 29. April bis zum 2. September 2018 hängen und stehen 100 ihrer Werke in neun Räumen der Fondation Beyeler in Riehen und warten darauf, dass das Publikum die «erstaunlichen Gemeinsamkeiten» entdeckt, denen die Kuratorin Catherine Grenier, Direktorin der Fondation Giacometti in Paris, und die Kuratoren Ulf Küster von der Fondation Beyeler, und Michael Peppiatt, Bacon-Kenner und Freund des Künstlers, auf die Spur gekommen sind. Bei einem Rundgang durch die neun, je einem Thema gewidmeten Räume, werden tatsächlich einige Gemeinsamkeiten sichtbar, doch das Gegensätzliche wiegt schwerer. Gemeinsam war den beiden Künstlern zum Beispiel, dass sie von der Malerin Isabel Rawsthorne fasziniert waren. Gemeinsam war beiden auch, dass sie sich mit der Darstellung von Figuren im Raum befassten und sich dabei käfigartiger Gebilde bedienten. Und eine weitere Gemeinsamkeit war ihre Vorliebe für die Abbildung des menschlichen Gesichts, wobei sie sich beide weniger der Abbildung der Natur als vielmehr der Darstellung des seelischen Befindens verschrieben. In vielen anderen Belangen waren die Gegensätze dagegen unüberbrückbar. Giacometti zeigte seine Modelle – oft Menschen, die ihm nahestanden – immer in würdevoller Menschlichkeit, während Bacon in die abgebildeten Personen seine eigene Zerrissenheit und Lebensqual integrierte.

Zur Ausstellung erschien ein Katalog mit Essays der Kuratorin und der Kuratoren sowie weiteren Beiträgen in je einer englischen und einer deutschen Ausgabe: Grenier, C., Küster, U., Peppiatt, M.: Bacon – Giacometti. Riehen/Berlin 2018 (Beyeler Museum AG/Hatje Cantz Verlag). 206 Seiten, € 58.00/CHF 62.50

Modell sass, und die sie einander vorstellte, beider Bewunderung für herausragende Werke der Kunstgeschichte, ihre Zweifel am eigenen Können.

Während Catherine Grenier, die Direktorin der Fondation Giacometti, in ihrem Aufsatz nach Gemeinsamkeiten sucht und dabei nicht umhin kommt, die Individualität der beiden Künstler anzuerkennen, hält ihr Co-Kurator Ulf Küster von der Fondation Beyeler ausdrücklich fest: «Zweifelsohne waren Giacometti und Bacon zwei Individualisten der Kunst mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund und einem Werk, das sehr verschieden ist. Es soll hier keineswegs der Versuch unternommen werden, diese Unterschiede zu relativieren. Eine Ausstellung wie diese soll keine Antworten geben, sondern Fragen stellen, und vielleicht sind gerade die eklatanten Unterschiede besonders erhellend, um das Werk des andern zu verstehen.»

Damit erübrigt sich die zwanghafte Suche nach Gemeinsamkeiten und es stellt sich die viel spannendere Frage, weshalb gerade diese beiden Werke miteinander konfrontiert werden: Bacons expressive, oft üppig farbige Gemälde, die nie auf eine gewalttätige Kon-

notation verzichten, und Giacomettis auf das Notwendigste reduzierte Skulpturen, denen die Spuren der Hand-Arbeit eingegraben sind. Die Antwort muss wohl offen bleiben, zumal von Giacometti nur ein beschränkter Ausschnitt seines Schaffens – Werke aus der Zeit von 1935 bis 1965, die meisten aus dem Bestand der Pariser «Fondation Giacometti» – präsentiert wird.

Gewalt und Leiden, Leidenschaft und Selbstzweifel sind in den Werken beider Künstler unübersehbar, wobei das erste Begriffspaar vor allem Bacons Œuvre charakterisiert, und das zweite vor allem Giacometti zuzuschreiben ist. Die Behauptung von Catherine Grenier, dass sich «in sämtlichen Werken, die er bis an sein Lebensende in Frankreich schuf, ... eine latent destruktive Kraft» offenbare, «die die Form untergräbt, malträtiert und zum Schweigen bringt», ist Unsinn. Und die Begründung mit einem Zitat aus einem Interview aus dem Jahr 1959, wonach ihn Skulpturen am meisten berührten, in denen er «eine Art verhaltene Gewalt» spüre, kann nicht überzeugen. Dass Giacometti seine Gipsabgüsse mit dem Taschenmesser bearbeitete, war kein Akt der Gewalt, vielmehr entsprachen die Kerben und Linien den kräftigen



Giacomettis «Le Nez» (1947-1949), Bacons «Study for a Portrait VII» (1953): Definition und Abgrenzung des Raums

Skizze-Strichen, die für seine Zeichnungen und Gemälde typisch sind.

Bacon übrigens, der nicht zeichnen konnte, übernahm das Stilmittel des bewunderten Kollegen in einigen seiner Gemälde. Noch häufiger nutzte er die Erfindung des «Käfigs», den Giacometti zur Definition und zur Abgrenzung des Raums entwickelt hatte. Ulf Küster mutmasst, dass Bacon 1936 in der Londoner Surrealisten-Ausstellung Giacomettis Werk «Le Palais à 4 heures du matin» von 1932 gesehen hatte. Während Giacometti sein Konzept in erster Linie in skulpturalen Arbeiten – «Boule suspendue» von 1930 oder «Le Nez» (1947-1949) zum Beispiel – verwendete, gab Bacon mit seinen «frames» vielen seiner Gemälde eine dreidimensionale Struktur.

Louise Bourgeois (1911-2010) erinnerte sich Jahrzehnte nach ihrem Besuch 1951 in Bacons Atelier in London an einen «Maler mit einer erschreckenden Brutalität», dessen Gemälde «das Volumen im Raum» behandeln. «Sie sind extrem skulptural, und ich sehe ihn als einen Kameraden in der Skulptur». Dass Giacometti, den sie wohl als Rivalen empfand und weit weniger schätzte, Bacons skulpturale Raum-Strukturen induziert hatte, war ihr offensichtlich entgangen.

Eine zweite Gemeinsamkeit, die sowohl Bacon als auch Giacometti geprägt hat, ist die Bekanntschaft mit der englischen Malerin, Modell und Muse Isabel Rawsthorne (1912-1992). Seit 1936 mit dem bekannten, in Berlin geborenen und teilweise dort aufgewachsenen britischen Journalisten Sefton Delmer (1904-1979) verheiratet, der als Auslandkorrespondent für den Daily Express und später für die BBC arbeitete. In Paris gehörte Rawsthorne – der Name stammt von ihrem dritten Ehemann, dem Komponisten Alan Rawsthorne – zur Crème der Bohème. Sie war mit André Derain befreundet und begleitete das



«Femme au Chariot»

Ehepaar Balthus auf Reisen. Mit Alberto Giacometti verband sie das Interesse und die Bewunderung für die grossen Traditionen der Kunst. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg waren sie während kurzer Zeit ein Liebespaar. Aber schon 1936 modellierte Giacometti Isabel im ägyptischen Stil, nachdem er ganz konventionell Zeichnungen seines Modells angefertigt hatte.

Isabel Rawsthorne war es auch, die Giacometti 1937, nach seinem Bruch mit den Surrealisten und seiner definitiven Hinwendung zur figurativen Kunst sein Wahrnehmungs-Handicap zu Bewusstsein brachte. «Die Skulptur, die ich von dieser Frau – Isabel – machen wollte», erinnerte er sich 1963 im Gespräch mit Pierre Dumayet, «entsprach der Wirklichkeit genau in der Art und Weise, wie ich sie in einer

gewissen Entfernung vor mir auf der Strasse gesehen hatte. Ich wollte ihr also die Grösse geben, die sie hatte, als sie sich in dieser Entfernung befand.» In der Folge dieser Beobachtung wurden Giacomettis Figuren immer kleiner. (In unserer Besprechung der 2009 ebenfalls von Ulf Küster kuratierten Ausstellung über die Künstlerfamilie Giacometti ist nachzulesen, welche Schwierigkeiten sich Alberto einhandelte, als er 1939 im Pavillon der Textilindustrie an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich eine winzige Figur auf einen grossen Sockel stellen wollte.)

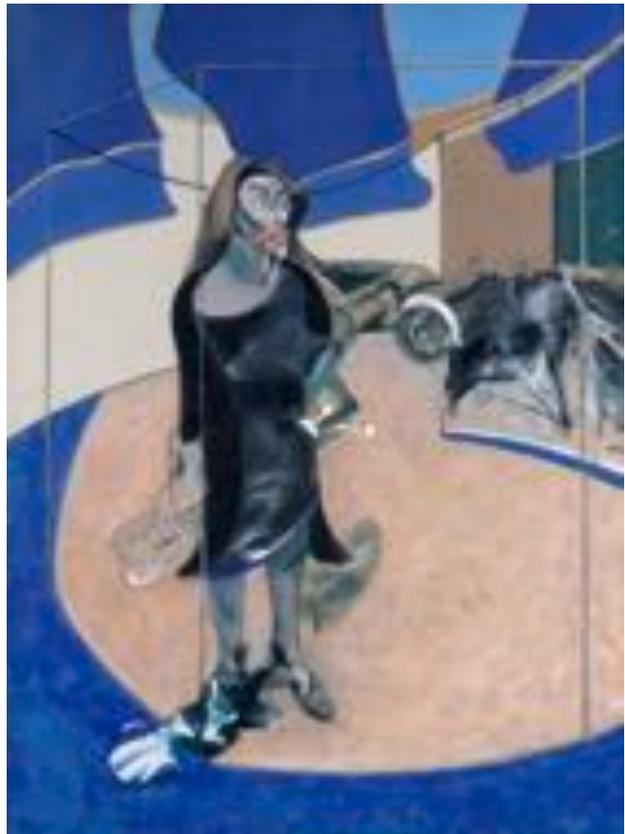
Isabel Rawsthorne war es auch, die Giacometti nach dem Krieg aus dieser Sackgasse befreite – in absentia. 1945 modellierte er im Atelier der Familie in Maloja aus der Erinnerung eine mittelgrosse Gips-Skulptur seiner Muse. Sein Problem löste er, indem er sie samt ihrem Sockel auf einen kleinen Spielzeugwagen stellte, der wohl seit Kindertagen im Giacometti-Haus überdauert hatte. Indem er sie auf dem «chariot» – in der Ausstellung ein Nachbau – beweglich machte, war es möglich, die Distanz zwischen Betrachter und Objekt beliebig zu verändern. Das Thema beschäftigte ihn weiter: 1950 entstand die gros-

se, ohne Sockel 145 Zentimeter hohe Bronze-Skulptur «Le Chariot»: Zwei grosse Räder, auf deren Achse eine erhöhte Plattform steht und darauf eine extrem fragile, dünne Figur. Mit der Isabel-Skulptur scheint die Arbeit nicht verwandt zu sein. Für Giacometti war sie vielmehr, wie er in einem Brief an den Galeristen Pierre Matisse schrieb, eine Reminiszenz an seinen Spital-Aufenthalt im Jahr «1938. in Bichat-Krankenhaus, ich war fasziniert von dem glitzernden Apothekenwägelchen, das durch die Krankensäle geschoben wurde. 1947 sah ich die Plastik fertig vor mir, und 1950 war es mir unmöglich, sie nicht auszuführen, obgleich sie für mich schon der Vergangenheit angehörte, das ist nicht der einzige Grund für die Entstehung dieser Plastik.» (Das Werk wird in der aktuellen Ausstellung Bacon/Giacometti nicht gezeigt.)

Auch Bacon, der Rawsthorne in den 1940er-Jahren kennengelernt hatte, war fasziniert von der Frau. Aber anders als Giacometti, der sie 1936 nach sorgfältigen zeichnerischen Vorstudien im ägyptischen Stil als moderne Nofretete überhöhte, übertrug Bacon in seinen 14 Porträts, die er von ihr zwischen 1964 und 1970 malte, seine von einer intensiven Angstlust geprägte Haltung gegenüber der katzenhaften, verführerischen Erscheinung in seine Malerei.

Isabel, behauptete Bacon beiläufig in einem Interview, sei die einzige Frau in seinem Leben gewesen, mit der er eine intime Beziehung eingegangen sei. Wahr oder nicht: Er empfand sie offensichtlich als Bedrohung seiner homosexuellen Identität. Und entsprechend malte er sie mit starrenden Augen und blutrot verschmiertem Mund als «schreckliche antike Gottheit» (Küster). Nicht zufällig erscheint auf dem nahezu lebensgrossen Porträt «Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho» ein Stier in der Arena. Der Kampf der Geschlechter kann beginnen.

Bacon, stellte die scharfe Beobachterin Louise Bourgeois fest, male alle seine Portraits in derselben Weise: «Man kann das Gesicht Bacons in allen seinen Bildern sehen, denn es sind alles Selbstporträts. Er schaut die Dinge nicht an, sondern er malt sie ins Innere, und



Isabel Rawsthorne (1967): Kampf der Geschlechter

folglich ist seine Beziehung zur realen Welt offensichtlich deformiert.»

Giacometti andererseits liess die Zeit der Selbstporträts schon als junger Mann hinter sich. Stattdessen konzentrierte er sich auf seine Nächsten. Vor allem sein Bruder Diego und seine Frau Annette waren bevorzugte Modelle, die es auch fertig brachten, in stundenlangen Sitzungen still zu halten. Anders als bei Bacon, der die Malerei als einsames Geschäft verstand und mit Vorliebe Fotografien als Vorlagen verwendete, arbeitete Giacometti, konzentriert und von ständigen Selbstzweifeln geplagt, von anderen Menschen im Atelier nicht ablenken.

© Jürg Bürgi, Basel 2018 (Text)

Illustrationen Seite 1: © Graham Keen; Seite 2 (li.) und Seite 3: © Succession Alberto Giacometti/2018, Pro Litteris Zürich. Seite 2 (re.): © The Estate of Francis Bacon/2018, Pro Litteris Zürich. Seite 4: © The Estate of Francis Bacon/2018 Pro Litteris Zürich. Foto © Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel. IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0