

## Des Menschen Mass

Wer Alberto Giacomettis Werke verstehen will, muss seine Verwurzelung in seiner Familie und in seiner Bergeller Heimat begreifen. Eine Ausstellung in der Fondation Beyeler ermöglicht einen unverstellten Blick auf Giacomettis Universum, das vom Vater dominiert und von der rauen Landschaft geprägt wurde.

Die von Ulf Küster kuratierte Giacometti-Schau erzählt die Kunst Alberto Giacomettis anhand seiner Beziehungen zu den Mitgliedern seiner Familie. Künstlerisch im Zentrum stand der Vater Giovanni Giacometti (1868 bis 1933). Er förderte seinen hoch talentierten Erstgeborenen von früher Jugend an und blieb ihm bis zu seinem Tod als Ratgeber verbunden. Unterstützung fand der junge Alberto auch bei seinem Götti Cuno Amiet, der – zusammen mit Giovanni Segantini und Ferdinand Hodler – zum illustren engsten Freundeskreis der Familie zählte.

Für Giovanni und Alberto dienten alle Familienmitglieder als Modelle. Giovanni malte seine Familie am Abendtisch unter der Gaslampe – wobei er sich die Freiheit nahm, zwei von ihnen doppelt, von hinten und von vorn, darzustellen. Wie Bruno, der 1907 geborene Jüngste der Giacomettis, in einem Ende April 2009 aufgezeichneten Interview berichtet<sup>1</sup>, sassen die Kinder ihrem Vater in den schulfreien Sommermonaten, die die Familie in Maloja verbrachte, Modell: «Während unsere Schulkollegen im Sommer Kühe oder Ziegen hüten oder in der Landwirtschaft helfen mussten, war es unsere Arbeit, für unseren Vater Modell zu stehen, Das empfand ich als ganz natürlich und angenehm.»

Albertos Lieblingsmodell war Diego (1902 bis 1985), der ihm während Jahren auch im Pariser Atelier assistierte und während der Kriegsjahre das Atelier sicherte. Als eigenständiger

Kuratiert vom ausgewiesenen Spezialisten Ulf Küster, der sich auf die Unterstützung der Zürcher «Alberto Giacometti-Stiftung» und die Pariser «Fondation Alberto et Annette Giacometti» stützen konnte, widmet die [Fondation Beyeler](#) in Riehen ihre Sommerausstellung vom 31. Mai bis zum 11. Oktober 2009 dem Bildhauer, Maler und

Zeichner Alberto Giacometti. Die umfassende Schau, die im Spätwerk des Künstlers kulminiert, belegt auf vielfältige Weise die enge Verbundenheit der Bergeller Künstlerfamilie.

Zur Ausstellung ist, herausgegeben von der Beyeler Museum AG und konzipiert von Ulf Küster, ein sehr schön illustrierter Katalog erschienen: *Giacometti. Ostfildern 2009* (Hatje Cantz Verlag). 224 Seiten. CHF 68.00.

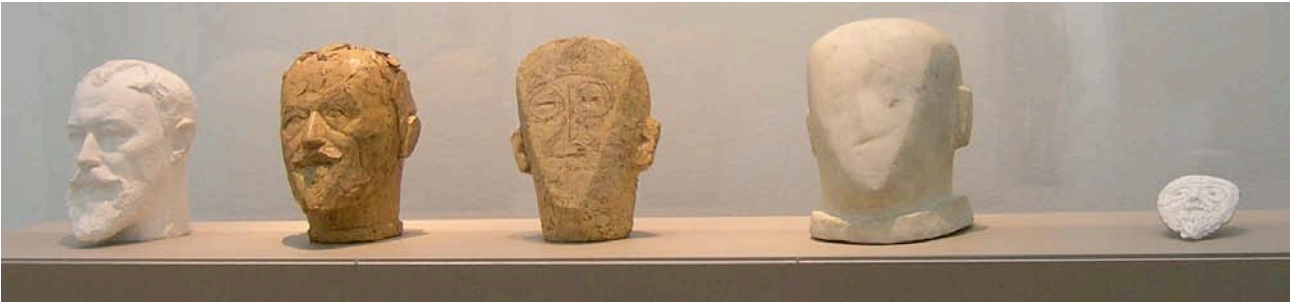
Das Kulturmagazin DU widmete einen grossen Teil ihrer Juni-Ausgabe 2009 Alberto Giacometti und seinem Schaffen – unter anderem in Form eines Gesprächs, das Ulf Küster im April 2009 mit dem 1907 geborenen Architekten Bruno Giacometti, dem jüngsten Bruder Albertos, führte. (Einzelheft CHF 20.00; € 12.00)

Künstler, besonders als Raumgestalter und Designer exklusiver Möbel, konnte er sich erst richtig nach Albertos Tod profilieren. Noch zu Lebzeiten seines berühmten Bruders entwarf er die Einrichtung der Fondation Maeght und der Zürcher Kronenhalle. Sein letzter grosser Auftrag war 1985 die Ausstattung des Musée Picasso mit Lampen und Sitzmöbeln. Leider erlebte er die Eröffnung nicht mehr. Er starb am 15. Juli 1985 in Paris.

Welch zentrale Rolle in der Familie Giacometti die künstlerische Betätigung spielte, zeigen



<sup>1</sup> DU, Das Kulturmagazin, 797, Juni 2009, S. 77ff.



Alberto Giacomettis Vater-Köpfe 1927 bis 1930: Wichtigster Förderer, Lehrer und Ratgeber

zwei Illustrationen im Ausstellungskatalog:  
Die eine zeigt das mittelformatige Ölbild  
«Stüa» (Stube) von Giovanni Giacometti, auf  
dem der zwölfjährige Alberto zu sehen ist,  
wie er seinen Bruder Diego porträtiert, der –  
ihm den Rücken zukehrend – am Tisch ein  
Buch liest. Albertos Bleistiftzeichnung «Diego  
bei den Schulaufgaben» ist erhalten und zeigt  
dieselbe Szene aus Albertos Perspektive: Die-  
go, am Tisch sitzend, dreht dem Betrachter  
den Rücken zu.

Während die zentrale Rolle der vertrauten  
Familie für das künstlerische Schaffen der  
Giacomettis anhand der Ausstellungsstücke  
leicht zu vermitteln ist, sind zum Verständnis  
der entscheidenden Entwicklungsschritte in  
Albertos Laufbahn Anstrengungen nötig.

Lässt man die Arbeiten des jungen Alberto  
beiseite, die – bei aller Anlehnung an das vä-  
terliche Vorbild – bereits einen starken Willen



«La main prise»: Phantasien, Träume, Erinnerungen

zur Eigenständigkeit sehen lassen, sind drei  
künstlerische Etappen auszumachen.

Die erste, von der Auseinandersetzung mit  
dem Kubismus und dem Engagement für den  
Surrealismus bestimmte, ist von experimen-  
tellen Skulpturen geprägt, die nicht nur mit  
Formen und Symbolen, sondern auch mit  
Materialien experimentierten. Phantasien,  
Träume, Erinnerungen gaben den Arbeiten  
dieser Zeit, die etwa Mitte der zwanziger Jah-  
re begann und zehn Jahre später mit der Ab-  
wendung von den Surrealisten endete, ihre  
Substanz. So verarbeitete er etwa in der  
Skulptur «Main prise» einen Unfall seines  
Bruders Diego, der im Alter von wenig mehr  
als vier Jahren mehrere Glieder an drei Fin-  
gern seiner rechten Hand verlor.

Giacometti wandte sich in seiner zweiten-  
Schaffensperiode zunächst akademischen  
Sujets zu und begann bald wieder «Büsten zu  
machen». Beim Modellieren nach dem Modell  
beschäftigte ihn ein Wahrnehmungsproblem,  
das ihn schon früher bedrängt hatte: «Ich sah  
nur Details und nicht den Kopf als Ganzes.  
Also liess ich das Modell weiter wegrücken,  
da ich die Gesamtperson sehen wollte. Und je  
mehr es wegrückte, um so kleiner und kleiner  
wurde die Skulptur...»<sup>2</sup>

Als er 1939 durch Vermittlung seines Bruders  
Bruno, der, damals 32, als Architekt für den  
Modepavillon «Kleider machen Leute» der  
Schweizerischen Landesausstellung verant-  
wortlich war, die Möglichkeit erhielt, für einen  
der Innenhöfe eine Skulptur anzufertigen,

<sup>2</sup> Katalog Seite 210. (Aus: Pierre Dumayet, Die Schwierigkeit einen Kopf zu machen. 1963 in: Alberto Giacometti: Ges-  
tern, Flugsand, Schriften, Zürich 2006, S.277)

kam es zum Eclat, wie sich Bruno Giacometti erinnert:<sup>3</sup> «Eines Tages kündigte Alberto uns seine Ankunft mit einem Modell an und verlangte, dass in dem Hofraum, den er kannte, ein Sockel vorbereitet würde.» Zum Erstaunen des Bruders, der ihn am Bahnhof abholte, bestand sein ganzes Gepäck aus einem mittelgrossen Koffer. «Dann nahm er eine sehr kleine Figur aus seinem Koffer und stellte sie zu unserem Erstaunen auf den vorbereiteten Sockel.» Natürlich war Albertos Erklärung, die winzige Skulptur wirke ebenso gut auf zehn oder zwanzig Meter Entfernung, so richtig sie auch sein mochte, für die Auftrag gebenden Modemacher nicht überzeugend genug.

Alberto muss sehr enttäuscht gewesen sein, zumal er die Wirkung der Figur getestet und vom Publikum Zustimmung erfahren habe, wie er nach Hause schrieb. Die Brüder einigten sich schliesslich darauf, statt der winzigen Plastik eine Gipsfassung des «Cube» von 1933 auszustellen. Wiewohl kein Beispiel seines aktuellen Schaffens mehr, war das Werk, das zu diesem Zweck einen wasserfesten Anstrich erhielt, die einzige abstrakte Skulptur, die auf der Landi zu sehen war. So gelang ihm immerhin eine Provokation, wenn auch nicht in der radikalen Form, welche das winzige Figürchen angesichts der monumentalen, zum Teil im Stil des Faschismus gestalteten patriotischen Bildhauereien dargestellt hätte.

In der Ausstellung wird das nicht zustande gekommene Landi-Setting mit der winzigen, nur 8,1 Zentimeter hohen Bronze «Petit homme sur socle» simuliert. So kann sie – allein im Raum und genau in der Grösse, die durch die Distanz zwischen der Figur und der Wahrnehmung des Künstlers bestimmt ist – monumentale Wirkung entfalten.

Die Konzentration auf das Mikro-Format, das zweifellos einem künstlerischen Zwang entsprungen war, hatte auch praktische Vorteile: Denn als Giacometti 1942 von einem Besuch in der Schweiz nicht mehr ins besetzte Paris zurückkehren konnte und er sich in Genf in einem Hotel niederliess, konnte er dank der Winzigkeit seiner Werke im Zimmer arbeiten.



Giacometti im Atelier: Zwang zu kleinen Figuren

Um 1945 setzte die dritte Schaffensperiode ein, als es Giacometti mit einem Trick gelang, den Zwang zu kleinen Figuren zu überwinden, indem er eine – noch immer nicht lebensgrosse – Frauenfigur, die er wohl der «Toute petite figurine» von 1938 nachbildete, samt Sockel auf einen Spielzeugwagen stellte und so beweglich machte. Die «Femme au chariot» ermöglichte es ihm, die zwanghaft fixierte Distanz zwischen Künstler und Objekt zu überwinden. Eine dritte Version dieser Konstellation dürfte die in Maloja auf die hölzerne Atelierwand gemalte, lebensgrosse «Nu debout» darstellen, die möglicherweise etwas früher entstanden ist.

Bevor es dem Künstler möglich wurde, seine zum Teil monumentalen, überlebensgrossen Gestalten zu modellieren, beschäftigten ihn einzelne Teile des Körpers – Nase, Arm und Bein. Zu Beginn der fünfziger Jahre bevölkerte er sein Universum auch mit Hund und Katz. Köpfe, vorzüglich Porträts seines omnipräs-

<sup>3</sup> Ulf Küster: Monumentalität contra Gigantismus. In: DU 797 - Juni 2009, S. 89ff.



Kleine Büste, grosser Mann

ten Bruders Diego, spielten neben den Ganzkörper-Darstellungen die wichtigste Rolle in Giacomettis späten Jahren, in denen er frühere Versuche, seinen Figuren einen Platz in Gruppen zuzuweisen, fortsetzte.

1958 lud der Architekt und Sammler Gordon Bunshaft Alberto Giacometti ein, eine monumentale Skulptur für den Platz vor seinem Neubau der Chase Manhattan Bank in New York zu gestalten. Dem Entwurf legt er das Konzept seiner

«Petite place» von 1950 zugrunde, auf der eine weibliche Figur und ein monumentaler Kopf einem schreitenden Mann gegenüber gestellt sind. Nach einem Jahr intensiver Arbeit gibt er das Projekt auf: Die Frage der richtigen Dimensionierung der Anlage erwies sich ihm als unlösbares Problem, zumal er die Örtlichkeit nicht aus eigener Anschauung kannte.

Doch sein Auftraggeber liess nicht locker: 1960 gab Giacometti den Auftrag, die vorhandenen Plastiken zu giessen. So entstehen vier grosse Frauenfiguren, ein überdimensionierter Kopf und zwei schreitende Männer. Danach erklärt Giacometti das Projekt für gescheitert; die Figuren werden von einander getrennt. Einzelne werden 1964 im Hof vor dem Giacometti-Saal der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence aufgestellt. 1965, wenige Monate vor seinem Tod, soll Giacometti bei einem Besuch in New York nach der Besichtigung des leeren Platzes vor der Chase Manhattan Bank den Wunsch geäussert ha-

ben, das fallen gelassene Projekt wieder aufzunehmen.

Nicht nur im «Manhattan-Projekt», sondern im ganzen Werk fällt die strikte Rollen-Verteilung auf, die Giacometti sowohl bei Soloauftritten als auch in Gruppen den Geschlechtern, zuweist: Die männlichen Gestalten sind, gewöhnlich schreitend, in Bewegung, während die weiblichen, unbeweglich, einfach dastehen.

Kurator Ulf Küster gelang es in seinen Arrangements ausgezeichnet, Giacomettis künstlerische Entwicklung darzustellen und zu zeigen, wie dabei der Kampf um des Menschen Mass im Raum und seine Bewegung in der Zeit zu zentralen Themen wurde. Die von Renzo Piano entworfenen Räume der Fondation Beyeler bieten dafür eine ideale Umgebung.

So überzeugend es gelang, die Künstler-Familie Giacometti – Giovanni und seine Söhne Alberto und Diego – mit ihren vielfältigen Werken und Talenten als Maler, Bildhauer, Objekt- und Möbeldesigner darzustellen, so sehr erscheint der entfernte Verwandte Augusto – Giovannis neun Jahre jüngerer Vetter zweiten Grades – fremd und deplatziert. Zwar war er mindestens ebenso erfolgreich wie Giovanni. Aber seine dandyhafte, angelernte Zürcher Urbanität will nicht in den Kontext des heimatverbundenen Bergeller Künstler-Clans passen. Dem Betrachter erschliesst sich – bei aller Hochachtung für Augustos künstlerische Leistungen – nicht, weshalb dieser in Giovannis Familie durchaus ungeliebte Verwandte in die Präsentation des Giacometti-Clans einbezogen wurde.

© Jürg Bürgi 2009, Text und Bilder Seiten 2, 4. Bild Seite 3: FAAG Paris/ 2009 ProLitteris, Zürich, Foto: Ernst Scheidegger, © Neue Zürcher Zeitung 2009

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