Der Bildhauer Alberto Giacometti

Autor(en): **Stahly, François**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 6

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-29040

Nutzungsbedingungen

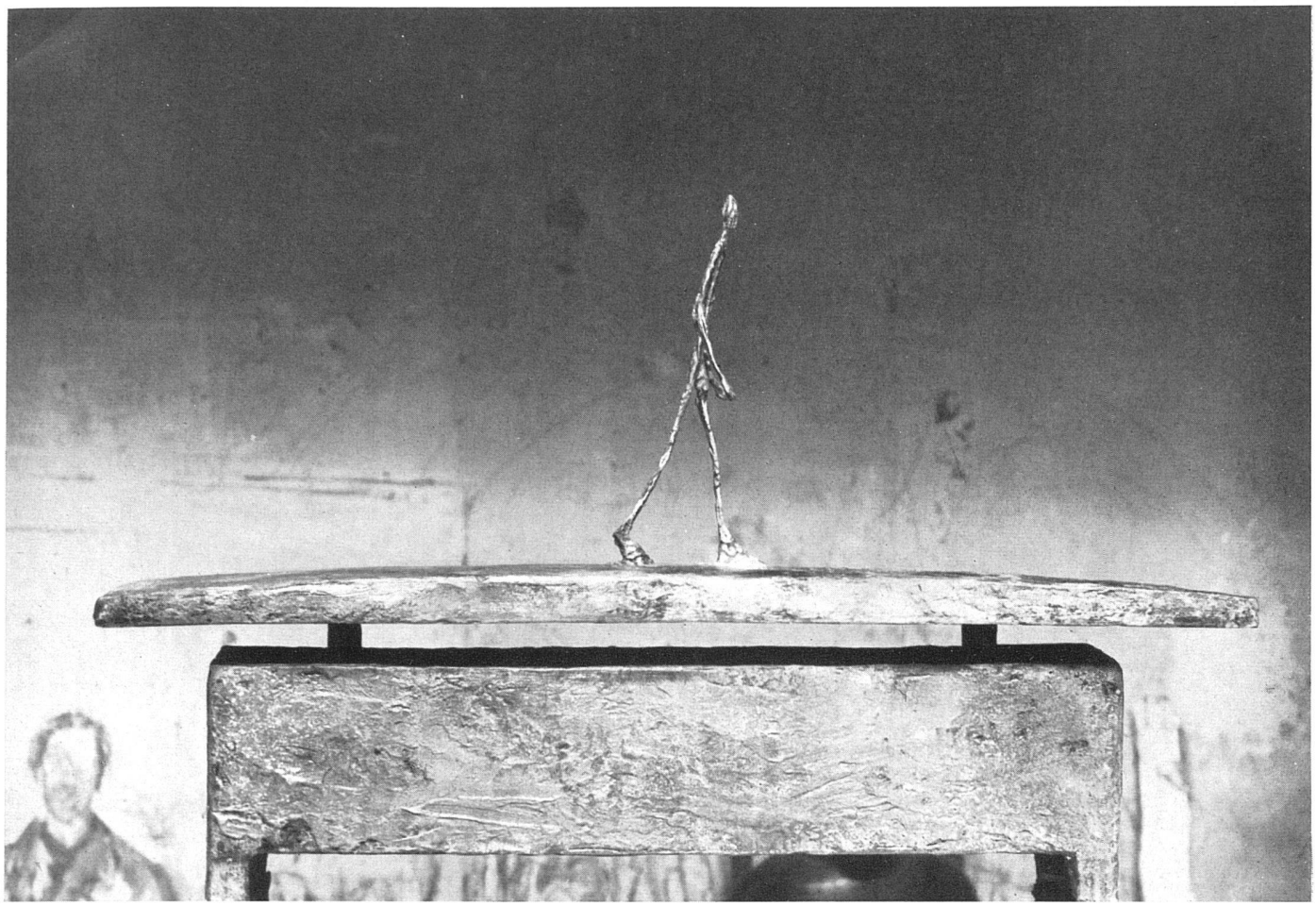
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Alberto Giacometti, Gehender, 1948; Bronze. Sammlung Rey Millet, Paris / Homme qui marche; bronze / Man walking; bronze
Photo: Scheidegger, Zürich

Der Bildhauer Alberto Giacometti

Von François Stahly

Mit Maillol hatte die klassische Tradition der französischen Freiplastik nochmals einen Höhepunkt der Vitalität erreicht. Doch nahm die folgende Bildhauergeneration Frankreichs die dadurch möglich gewordene Anknüpfung an die Vergangenheit nicht oder nur in bescheidenem Maße auf. Es fehlte ebensosehr an den kulturellen Voraussetzungen wie an den materiellen Möglichkeiten, die öffentliche Monumentalplastik im Rahmen des Bestehenden weiterzuführen. So haben die seither herangewachsenen Bildhauer immer konsequenter den Weg der Experimentalplastik eingeschlagen. Die Geltung der menschlichen Figur, an der die Plastik ihrem Wesen nach mehr als die Malerei festzuhalten schien, ist seither gebrochen. Die anthromorphe Form wird auch dort, wo sie noch fortbesteht, entweder heftig, oft bis zur Unkenntlichkeit, deformiert oder im Prozeß einer formalen Analyse aufgelöst.

Eigenartigerweise hat der Bildhauer Alberto Giacometti (der, obwohl er Schweizer ist, allgemein zum französischen Kulturkreis gerechnet wird) die hier angedeutete Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte eher in entgegengesetzter Richtung durchgemacht. Vor die Öffentlichkeit trat er erstmals mit abstrakten Arbeiten; dann schlug er über den Surrealismus den Weg zur menschlichen Figur ein. Aber dieser Weg führte ihn in keiner Weise zu einer klassischen Form der Plastik zurück, und hierin liegt die besondere Bedeutung des Werkes Giacomettis.

Alberto Giacometti wurde 1901 in Stampa im Bergell als Sohn des Malers Giovanni Giacometti geboren. In der väterlichen Werkstatt empfing er die ersten künstlerischen Anregungen. 1919 schickte ihn sein Vater an die Ecole des Beaux-Arts in Genf. Er blieb dort aber

nur drei Tage und versuchte dann sein Glück an der Ecole des Arts et Métiers derselben Stadt. Doch auch hier fühlte er sich nicht zu Hause, und so verbrachte er den größten Teil seines Genfer Aufenthaltes mit Malen in der landschaftlichen Umgebung. Die ersten großen Kunsteindrücke erhielt er in Italien, wo er 1920 bis 1921 einen Studienaufenthalt machte. Es war zuerst Tintoretto in Venedig, dann Giotto in Padua und schließlich Cimabue in Assisi, in denen er künstlerische Wahlverwandtschaften entdeckte. Erst in Rom, wo sich Giacometti während neun Monaten aufhielt, kam er zum eigenen Schaffen; hier machte er auch seine ersten bildhauerischen Versuche. Es waren weniger eindeutige Neigungen als vielmehr die Probleme, welche diese ersten plastischen Arbeiten stellten, was ihn künftig an die Bildhauerei fesselte. In der Landschaftsmalerei hatte er bisher einen natürlichen und beglückenden Ausfluß seines Temperamentes gefunden; vor der plastischen Realität des Menschen kam ihm aber erstmals das Außergewöhnliche und Unfaßbare der menschlichen Erscheinung zum Bewußtsein. Wie er es auch anstellte, es war nichts davon in den Ton hinüberzuretten. Dieser Zwiespalt wurde ihm in der Folge zum eigentlichen künstlerischen Antrieb und reizte ihn zu immer neuen plastischen Arbeiten an. So entschloß er sich, da sein Vater für ihn einen Aufenthalt in Paris vorsah, in das Atelier Antoine Bourdelles an der Académie de la Grande Chaumière einzutreten, wo er sich, von 1922 an, ausschließlich dem Studium der Bildhauerei widmete. Es gelang aber Bourdelle nicht, ihn der geheimnisvollen Wirklichkeit der menschlichen Erscheinung näherzubringen. Alles Stilisieren, alles Übersteigern, alles Interpretieren war ihm zuwider. Nur die Wirklichkeit wollte er erfassen; allerdings nicht die geläufige naturalistische Wirklichkeit, sondern eine Wirklichkeit, wie er sie in einer späteren Aussage folgendermaßen umschrieb: «Als ich ein Gymnasiast war, glaubte ich, daß eine römische Porträtbüste dem Naturvorbild sehr ähnlich sei: heute, nachdem ich gelernt habe, die Natur und die Menschen etwas genauer anzusehen, weiß ich, daß eine Plastik aus Neu-Guinea oder ein Vogel von Brancusi ähnlicher sind als eine römische Bildnisbüste.»

In diesem Sinne sieht Giacometti heute auch seine abstrakten Arbeiten, mit denen er 1925 im Saale der Kubisten des Salon des Tuileries erstmals einem größeren Kreise bekannt wurde. Das formale Experiment der Kubisten interessierte ihn nur wenig; vielmehr ging es ihm darum, durch die äußerste formale Vereinfachung der Totalität der menschlichen Erscheinung näherzukommen. Diese flachgedrückten, fetischartigen Skulpturen, die zwischen 1925–1928 entstanden, erinnern an Plastiken der mittelmeerischen Frühkulturen, in denen der Mensch noch in seinem unbeschädigten sakralen Bezug erscheint, vor allem an die Kykladen-Idole. Daraufhin entstand von 1929 bis 1931 eine Reihe von Holzkonstruktionen, in denen das plastische Motiv in Käfigen oder in Gittern eingeschlossen ist. Dadurch gelingt ein künstlich geschaffener Raum, der sich vom natürlichen Raum abtrennt. Dieses Problem der Einschließung des Raumes in einen abgegrenzten Bezirk sollte Giacometti später noch viel eingehender beschäftigen.

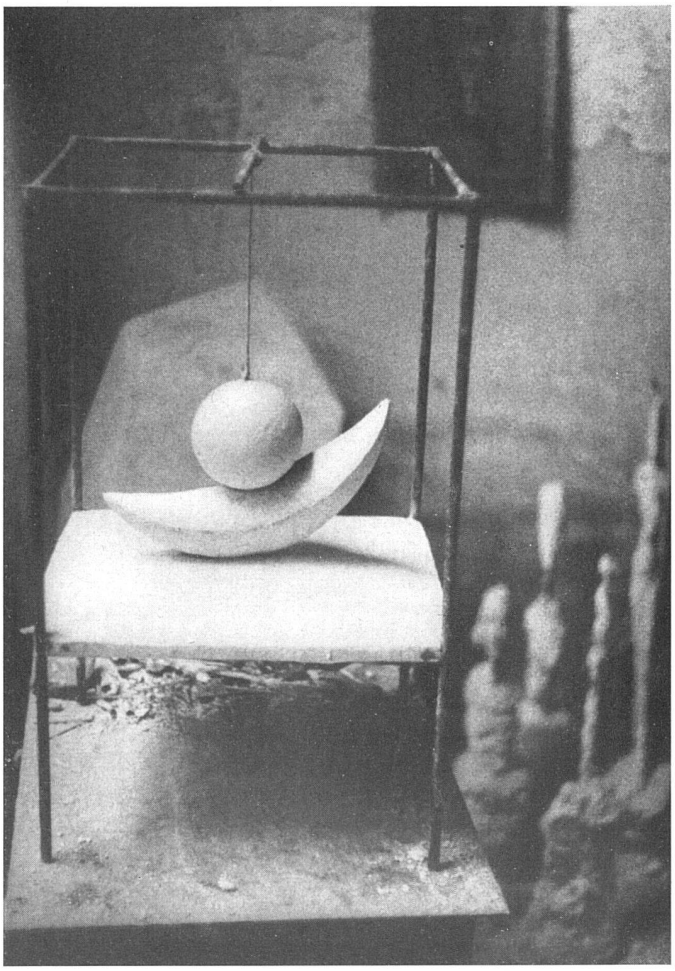
Die folgende Zeitspanne von 1931 bis 1933 könnte man als die surrealistische Krise Giacomettis bezeichnen. Die Arbeiten aus dieser Zeit sind seltsame, paradoxe Gegenstände, in denen das Phänomen der Bewegung eine große Rolle spielt. Er bezeichnet sie heute als «Objets desagréables; à jeter». André Breton schätzte in Giacometti einen der persönlichsten Künstler der surrealistischen Bewegung, geriet aber dann in Uneinigkeit mit ihm, als Giacometti 1935 zu seinem einzigen dringenden Problem: Nachbildung der menschlichen Figur, zurückkehrte. Später, als Breton erkannte, daß es sich nicht nur um naturalistische Studien handelte, änderte er seine Ansicht, und heute sieht er in Giacometti einen der wenigen Bildhauer der Gegenwart, die der formalistischen Erstarrung entgangen sind.

Als ich Giacometti 1935 erstmals besuchte, waren noch einige der surrealistischen Konstruktionen in seinem Atelier zu sehen. Sie waren wohl durch eine zufällige momentane Umstellung aus dem Wege geräumt worden und lagen nun da, zum Teil übereinandergeschichtet und stellenweise stark beschädigt. Giacomettis Interesse war anderswo. Er arbeitete an einem Porträt, das er bereits verschiedene Male zerstört und wieder neu angefangen hatte. Zahlreiche Studien in vielfältiger Schichtung waren direkt auf die gegenüberstehende Wand gezeichnet. Trotz der Kleinheit des Raumes hatte man beim Eintreten das Gefühl der Leere. Alles schien sich hier nur um den einen neuralgischen Punkt zu drehen: die augenblickliche Arbeit. Alles andere, Vielfältige, was das Leben täglich in einen Raum hineinzutragen pflegt, war hier abgefallen wie welke Blätter, blieb am Boden liegen und bildete Schutthaufen, die in den folgenden Jahren immer höher heranwuchsen.

Später, als ich Giacometti kurz vor dem Kriege wieder aufsuchte, hatten sich viele andere Köpfe zu dem ersten gesellt. Sie waren aber alle außergewöhnlich klein geworden. Einige davon waren nicht größer als eine Mandel. «Ich versuche, dem Kopf die richtige Größe zu geben, die eigentliche Größe, wie sie dem Menschen erscheint, wenn er einen Kopf in seiner vollständigen Sichtbarkeit übersehen will. Die Dinge sind unserem Auge nur in verkleinertem Maßstab übersehbar. Sobald wir uns den Dingen nähern, entstehen perspektivische Übertreibungen und Schwellungen, die den Gesamteindruck zerstören. Auf den Gesamteindruck kommt es aber gerade in der Plastik an. Er muß erreicht werden, ohne daß wir erst um die Skulptur herumgehen. Wenn uns ein Mensch gefällt und fasziniert, so gehen wir auch nicht um ihn herum. Was uns an seiner Erscheinung beeindruckt, verlangt eine bestimmte Distanz.»

Mit einer gewissen Beklemmung ging ich aus dem Atelier. Ich hatte das Gefühl, daß entweder eine fixe Idee oder ein gewisses Bedürfnis nach Originalität – das ja

Alberto Giacometti, Mann und Frau, 1925; Gips | Homme et femme; plâtre | Man and woman; plaster *Photo: Marc Vaux, Paris*

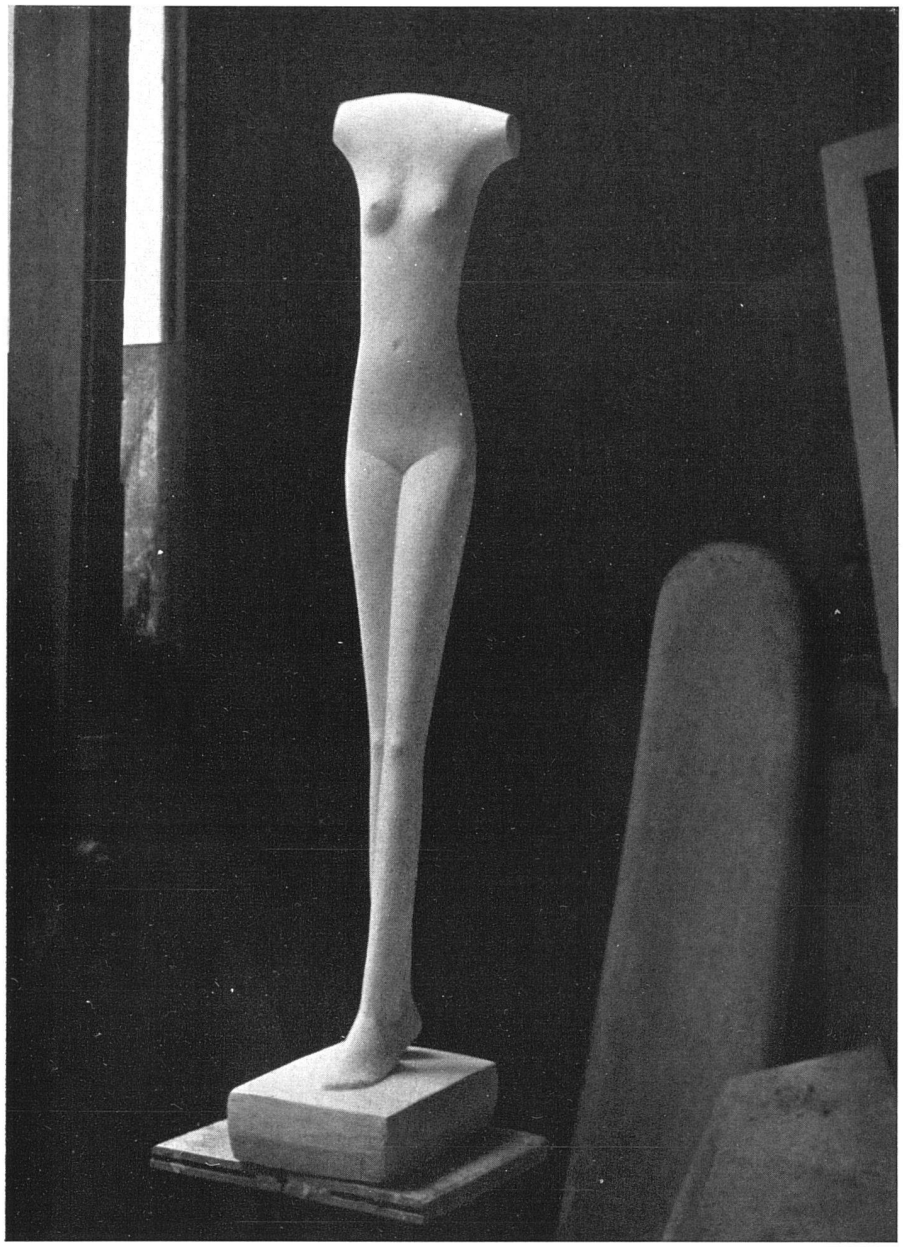


Alberto Giacometti, Aufgehängte Kugel, 1929–1930; Gips und Eisen. Sammlung Pierre Matisse, New York | Boule suspendue; plâtre et fer | Hanging sphere; plaster and iron

gerade bei surrealistischen Künstlern so viel Gültiges verdorben hat – diese Mikromanie verursacht habe, und bedauerte, nicht gesagt zu haben, man könne ja auch von jeglicher Plastik die nötige Distanz nehmen, um den richtigen Gesamteindruck zu erhalten. Doch wurde mir plötzlich klar, daß dieses Argument nicht stimmte. Die Plastik, wie sie heute gemacht wird, rechnet – oder vielmehr rechnet meist nicht – mit der Relativität des Raumes. Dieser unartikulierte Raum, der sich durch Annäherung oder Entfernung vergrößert oder verkleinert, kann nicht als gewollte Komponente mit Genauigkeit in das Kunstwerk eingerechnet werden, es sei denn, daß der Künstler uns einen bestimmten Standpunkt vorschreibt.

Kurz nach dem Kriege waren in einer Pariser Galerie einige dieser kleinen Köpfe Giacomettis ausgestellt. Sie waren noch um einiges kleiner geworden und waren zum Teil kaum größer als der Kopf einer Krawattennadel. Ich suchte bald darauf Giacometti wieder auf und fand ihn sehr verzweifelt. Er sah das Absurde seines Unternehmens ein. Trotzdem waren diese kleinsten Köpfe, wenn man sie aus der richtigen Nähe betrachtete, von einer bedeutenden plastischen und menschlichen Intensität. Sie waren so flachgedrückt, daß man sie von leicht oben her mit einem einzigen Blick wie von allen Seiten auf einmal übersehen konnte. Im Atelier standen ferner einige überhohe schmale Gips- und Tonplastiken. Teils im ersten Stadium der Skizze stehengelassen, teils bereits wieder abgebrochen und halb zerstört, waren sie alle stumme Zeugen eines ständigen Ringens, eines ständigen Neubeginnens und häufigen Versagens, aus dem dennoch eine durchgehende künstlerische Vision deutlich wurde: die konzentrierte Wirkung des Menschen im Raum. Diesen Raum wollte Giacometti aber nicht als den allgemein zugänglichen Raum, in dem sich zum Beispiel eine Plastik von Maillol oder Pevsner vor dem Rundgang des Beschauers entwickelt und entfaltet. Giacomettis Raum sollte ganz vom Kunstwerk geschaffen werden, als illusorischer, absoluter Raum, allein der Plastik reserviert, wo an einer bestimmten Stelle steht: Eintritt verboten.

Wie kann das aber gemacht werden? – Wenn wir aus größerer Entfernung auf eine Plastik zuschreiten, so erscheint sie uns längere Zeit unveränderlich; nur die Einzelform wird langsam deutlicher und lesbarer. Doch nähern wir uns über einen gewissen Punkt hinaus, so geraten wir in die Zone, wo bei jeder weiteren Bewegung die komplizierten perspektivischen Verschiebun-



Alberto Giacometti, Figur, 1934; Gips. Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig | Figure; plâtre | Figure; plaster

Photo: Brassai, Paris

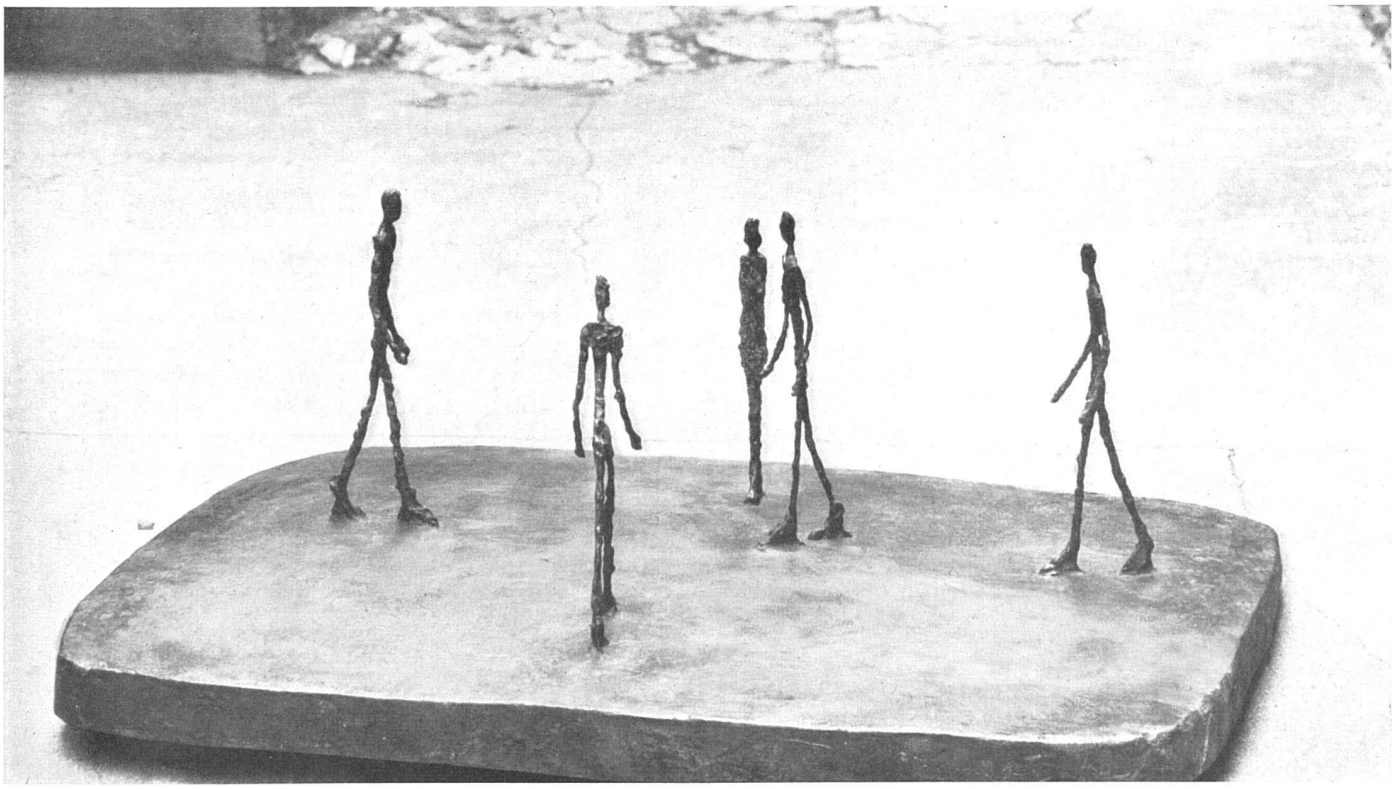
gen beginnen. Hier erst können wir die Beteiligung der Form am ungeschaffenen natürlichen Raum konstatieren. Giacometti versuchte also, diesen Standpunkt, von dem aus die Plastik mit der größten Deutlichkeit sichtbar wird, dort zu fixieren, wo die perspektivischen Deformationen erst beginnen, oder aber, wo das nicht möglich war, diesen perspektivischen Verfälschungen mit einer so heftigen gegensätzlichen Übertreibung entgegenzuwirken, daß sie jedes Weitergehen des Beschauers verhindert. In seinen Köpfen hatte Giacometti dieses Problem der absoluten Distanz in einer sehr einfachen, doch verzweifelten Art gelöst: Die außerordentlich kleinen Köpfe werden erst gerade dort lesbar, wo das menschliche Sehvermögen aufhört. Somit wird es dem Beschauer unmöglich gemacht, in diesen vom Künstler geschaffenen verbotenen Raum einzudringen. Doch gerade diese tatsächliche und mathematisch meßbare Scheidungslinie von Beschauer und Kunstwerk hatte mit zur Folge, daß Giacometti sich von diesen kleinsten Formaten abwandte; denn die Kunst verfügt über listigere Mittel.

Zu diesem Problem der künstlerisch gewollten Distanz des Beschauers vom Kunstwerk und des damit erzwungenen künstlichen Raumes fügt sich in Giacomettis letzten Arbeiten das Problem der Bewegung. Auch das Phänomen der Dynamik sieht Giacometti nicht im geläufigen Sinne einer kopierten momentanen Bewegung. Wohl befindet sich unter diesen letzten Arbeiten ein gehender Jüngling; doch hat das Gehen durch seine rhythmische Wiederholung etwas Konstantes und Dauerndes, so daß man es nicht zu den einmaligen momentanen Bewegungen rechnen kann, die, wenn wir sie plötzlich anhalten und ihnen mehr als natürliche Dauer verleihen, zur sinnlosen Gebärde werden. Der Läufer Giacomettis ist in ein pyramidales statisches Dreieck eingebaut. Das Gehen wurde als plastisches Phänomen erst sichtbar, als Giacometti den in die Länge gezoge-

nen Sockel unterhöhlte. Die Bewegung kommt auf diese Weise nicht durch das Mimische, sondern durch einen abstrakten Kunstgriff zustande.

In Giacomettis letzten Arbeiten – es sind meist überhohe, äußerst schmale und geradezu entmaterialisierte stehende Mädchenfiguren – ist die Bewegung noch deutlicher als reine Fiktion aufgefaßt. Wir nennen ja Bewegung auch die ruhigen Wendungen, in denen der menschliche Körper zu verharren vermag. Die Bewegung ist dann nicht mehr ein Erstarrtes, Momentanes, sondern die Bewegtheit des Unbeweglichen. Die tatsächliche Bewegung wird dann vom Beschauer ausgeführt, indem er die Plastik umschreitet. Doch dieses Umschreiten möchte ja Giacometti gerade vermeiden, das heißt, es soll nicht vom Beschauer ausgeführt werden, sondern in der Plastik selber bereits vorgebildet sein und auch in der frontalen Ansicht erfaßbar werden. Wir könnten hier das Beispiel barocker Bauplastiken anführen, die das Bedürfnis des Umgehens mit suggestiver Kraft erwecken, seine Erfüllung aber nicht erlauben. Treten wir trotzdem in die seitliche Nähe, so geraten wir in die formlosen Kulissen der Kunstmaschinerie. Das neue Bild, das wir erwarteten, ist nicht entstanden, und das alte, das uns zur Bewegung verleitete, ist verlorengegangen.

Dieses Bedürfnis des Umschreitens wird bei Alberto Giacometti durch die Behandlung der axialen Ansicht befriedigt. Die größtmögliche Ansicht der Plastik ist gleich einem Fächer vor dem Beschauer ausgebreitet, und die äußerste Schlankheit, mit der die plastische Form aufgebaut ist, vermittelt der Tastvorstellung unseres Auges auch die Rückseite. Die plastische Bewegtheit erreicht ihre Intensität durch die minimalsten Winkelverschiebungen der Pläne und durch die Spannungen der Proportionen.

Etwas schematisch könnte man sagen, daß Giacometti in seinen kleinen Köpfen die absolute Distanz des Beschauers und in seinen letzten freien Figuren die absolute Achse festzulegen sucht. In Wirklichkeit hat sich Giacometti weder auf diese absolute Distanz noch die absolute Achse versteift. Solch starre Maßstäbe sind der Kunst von Natur aus feindlich. Die Kunst strebt wohl ständig nach absoluten Lösungen, zieht aber ihren besten Gewinn aus ihrer Unverträglichkeit mit dem Absoluten: aus dem genialen Kompromiß. Daher wirken die Arbeiten von Giacometti niemals theoretisch oder systematisch, weil das Ideelle der Kunst nur soweit zugelassen ist, als es sich mit dem Unberechenbaren des Schaffensprozesses vertragen kann. Auch die aus einem ästhetisch komplizierten Prozeß entstandenen Miniaturköpfe bleiben der Empfindung erreichbar. Das Bedürfnis Giacomettis, seine Plastiken in einen vorgeformten Raum einzuschreiben, und sein Streben, dem Beschauer einen bestimmten Standpunkt vorzuschreiben, kann als Streben nach einer architektonischen Bindung und einer festen Beziehung von Mensch zu Bildwerk gedeutet werden. Es ist bezeichnend, daß Giacometti an keinem öffentlichen Versuche der Annäherung von Architektur und Plastik teilnahm, ist doch diese Annäherung heute erst äußerlich zustande gekommen. Ebenso fern steht Giacometti einem möglichen modernen «Humanismus». Sein Ringen nach der menschlichen Figur findet viel eher seine Affinität in jenen ältesten Kulturen, wo von der menschlichen Darstellung eine magische Kraft ausging und auch die Architektur von den Maßen des Unermeßlichen abhängig war.

Alberto Giacometti, Platz mit fünf Personen, 1948; Bronze. Sammlung Pierre Matisse, New York | Place, 5 personnages; bronze | Place, 5 figures; bronze
Photo: Scheidegger, Zürich