

Giovanni Giacometti

Autor(en): **Peterli, Gabriel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens**

Band (Jahr): **10 (1968)**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-555687>

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.

sal der Region wiederum ist eng verbunden mit demjenigen des Kantons und des ganzen Landes.*

Daraus ersehen wir, daß eine Zusammenarbeit von privaten, kommunalen und regionalen Planungsstellen unter der Obhut und Führung einer kantonalen Instanz notwendig ist; daß für verschiedene Probleme eine gesamtschweizerische und sogar internationale Planung ist.

Es braucht für die Planung Fachleute der verschiedensten Wissenschaften – und es braucht in erster Linie ausgebildete Planer. Doch eine erfolgreiche Planung ist nur möglich, wenn wir alle einsehen, daß das Wohl und die Freiheit der Gesamtbevölkerung über die Interessen des Einzelnen oder von Gruppen gestellt werden muß – und zwar im Rahmen von Verfassung und Gesetz.

* Schweiz. Vereinigung für Landesplanung: Die Gemeinden und die Landesplanung. Solothurn 1962.

Die Planung und der Landschaftsschutz in Graubünden stellen große und schwierige Aufgaben. Diese können gelöst werden, wenn die Bevölkerung die Notwendigkeit einer möglichst guten Ordnung bei möglichst großer Freiheit einsieht. Dazu braucht es Schulung und Aufklärung. Mögen Eltern, Schulen, Vereine und Behörden mithelfen, unsere Bevölkerung mit dem Gedankengut der Landesplanung vertraut zu machen.

Was alt Bundesrat Wahlen in einer Rede über die Landesplanung in der Schweiz sagte, hat auch für Graubünden volle Gültigkeit. «Wenn man einst unserer Generation einen schweren Vorwurf machen können, so werden Versäumnisse auf andern Gebieten längst vergessen sein, aber Fehler in der Landesplanung und in der Gestaltung des Bodenrechtes sind so schwer reparierbar, daß wir vor der Geschichte schwer bestehen können, wenn wir uns nicht zu Taten aufraffen.»

mannigfache Erscheinungsformen des Lichts einzufangen, die Materie als vom Licht durchflutet erscheinen zu lassen, statt die Lichter einfach nur aufzusetzen. Segantini setzt keine geschlossenen Flächen ins Bild, sondern gibt ein Gewebe von feinen Pinselstrichen. Innerhalb dieses Gewebes werden die Farben hin und wieder rein und in ursprünglicher Frische aufgetragen, wobei sie sich dann im Auge des Betrachters zur geschlossenen Textur verbinden.

Diese Malweise vermag den sechsundzwanzigjährigen Giacometti so zu überzeugen, daß er seinen ganzen Ehrgeiz darein setzt, es dem Meister gleichzutun. Er übernimmt Segantinis Stricheltechnik, versucht in ähnlicher Weise wie er die Landschaft zu be-seelen und bemüht sich um eine dekorative Flächenwirkung, welche die Nähe des Jugendstils bzw. neuroman-tischer Bestrebungen verrät.

Allerdings: zum Verwechseln ähnlich sind die Bilder der beiden Freunde doch nicht. Das allegorisch-pantheistische Element, das beim späteren Segantini immer mächtiger wird, liegt Giacometti eher fern. Auch wendet er die Methode des Divisionismus oft etwas freier an, so daß die Flächen transparenter wirken als bei Segantini. Gelegentlich wird er befürchtet haben, angesichts des überragenden Vorbildes zum bloßen Nachahmer zu werden. Im Grunde ist ihm doch manches, was Segantini bevorzugt, wesensfremd. Es gilt also, wieder selbständiger zu werden.

Wie das Vorbild geradezu zu einer Fessel werden kann, bezeugt sehr anschaulich ein Bild, das Segantini unvollendet liegen ließ und das Giacometti nach dem Tod des Freundes «vollendete». In der linken unteren Ecke der Gebirgslandschaft «Maloja» stehen die Worte: *cominciato Giovanni Segantini 1899 / completato Giovanni Giacometti 1900**. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß jene Teile des Bildes von Giacometti stammen, welche zwar in der

Zum hundertsten Geburtstag des Künstlers am 7. März 1968

Giovanni Giacometti

Von *Gabriel Peterli*

Es gibt vermutlich keine jungen Künstler, die sich nicht stark beeinflussen lassen, geschehe dies nun bewußt oder unbewußt. Giovanni Giacometti machte hierin keine Ausnahme. Wie verschieden er sich dabei verhielt, zeigen mit besonderer Deutlichkeit seine Auseinandersetzung mit Giovanni Segantini und seine spätere Begegnung mit der Malerei Vincent van Goghs.

Wie Giovanni Giacometti den um zehn Jahre älteren Segantini im Jahre 1894 kennenlernt, hat er seine «Lehrzeit» eigentlich bereits hinter sich. Er hat zuerst in München studiert, nicht viel besser beraten als ein halbes Jahrhundert früher Gottfried Keller; dann hat er seine Studien in Paris fortgesetzt, aber schon fünf Jahre vor der Begegnung mit Segantini hat er sich von den Ratschlägen bzw. Rezepten seiner akademischen Lehrer

weitgehend unabhängig gemacht. Er scheint schon ziemlich selbständig und schlägt gelegentlich einen durchaus eigenen Ton an. Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß er sich nun von Segantini eine Zeitlang vollständig in den Bann ziehen läßt. Wie kann man sich dies erklären?

Daß Segantini bereits Anerkennung gefunden hat, dürfte nicht allzu wichtig sein. Von größerer Bedeutung ist wohl, daß er kein dozierender Professor, sondern in erster Linie Vorbild und Freund ist. Auch hat er bewiesen, daß die alpine Umwelt durchaus malenswert ist, was für den aus Paris heimkehrenden Giacometti nicht so selbstverständlich gewesen ist. Dazu kommt, daß es dem Meister in aller Stille gelungen ist, Methoden zu entwickeln, die mit den neuesten Bestrebungen von großen Pariser Malern verwandt sind und die es ermöglichen,

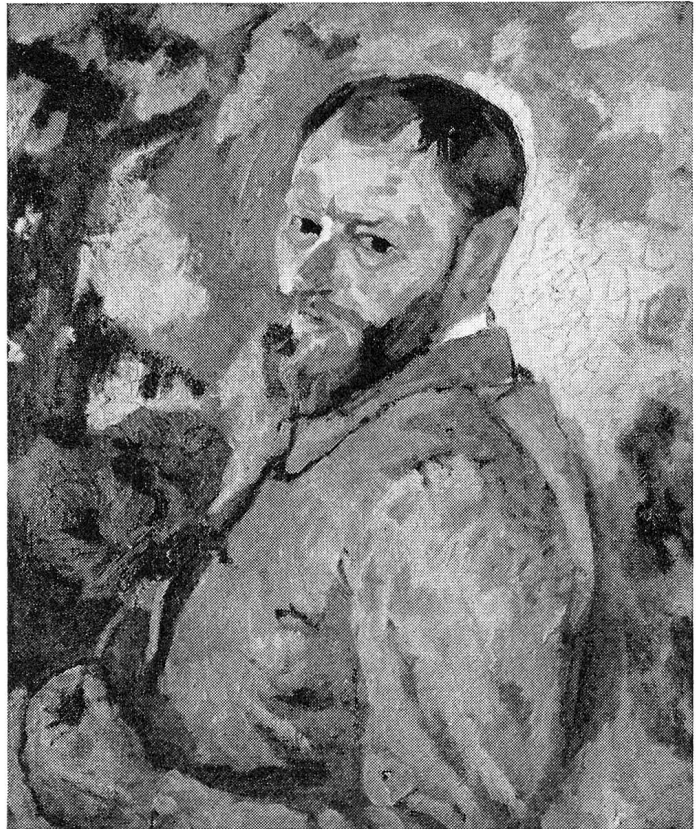
* Das Bild befindet sich als Leihgabe des Segantini-Museums in der Bündner Kunstsammlung.

bewährten Stricheltechnik, aber viel lockerer, dabei ungeduldig und geradezu lustlos gemalt sind. Hier löst sich das Gewebe von Pinselstrichen auf; es ist dem Temperament Giacomettis offenbar doch nicht angemessen.

Der nun mehr als dreißigjährige Maler beherrscht eine Sprache, aber es ist nicht die seine. Nun gilt es, die ganze persönliche Kraft einzusetzen, um eine eigene Syntax zu entwickeln. Es folgen nun Versuche, in denen die Farbe so dünn und fein aufgetragen wird, daß man unwillkürlich an die damals über alles geschätzten Japaner denkt. In andern Bildern wird der Strich zum Tupfen reduziert, so daß die Struktur ganz in einem Geflimmer von Farbtupfen versinkt. Dann experimentiert der Künstler mit kräftigen, breiten Pinselstrichen. Er setzt diese als Parallelen ins Bild, so daß sich manchmal eine Art Streifenmuster bildet. Dann befreit er den Strich aus solchen Bindungen, wozu er offenbar durch Bilder van Goghs angeregt worden ist. Damit erreicht er wieder die Geschmeidigkeit seiner früheren Pariser Bilder. Aber jetzt ist seine Handschrift bei aller Beweglichkeit viel kraftvoller. Erst jetzt erscheint sie ganz und gar persönlich.

Das Wort «Handschrift» ist hier wirklich am Platz. Die ganze Entwicklung ist durchaus mit der Herausbildung der persönlichen und unverwechselbaren Schrift eines reifenden Menschen zu vergleichen, wenn sich auch alles auf einer anderen Ebene abspielt. Der Pinselstrich der Frühzeit war manchmal erstaunlich weich und locker gewesen. Dabei drohte schon früh die Gefahr der Routine. Dann unterwarf sich Giacometti der äußerst disziplinierten Methode Segantinis. Diesmal lief er Gefahr, im Schematismus zu erstarren. Wohl war die Zucht notwendig gewesen. Aber ebenso notwendig war es, sich von Segantini wieder zu befreien.

In der Zeit, in der Giovanni Giacometti seine eigene Sprache findet, in welcher er sich unmittelbar und fast mühelos ausdrücken kann, hellt sich seine Palette merklich auf. Die Grau- und Silbertöne, die um 1900



Giovanni Giacometti, Selbstbildnis, Kunsthhaus Chur

noch häufig vorgekommen sind, weichen immer mehr den reinen Farben. Vor allem jenes gegen Violett neigende Schiefergrau, welches bei Segantini oft einen wirksamen Kontrast zum lichten Himmel gebildet hat, wird nun gemieden. Mit der häufigeren Verwendung der reinen Farbe vergrößert sich der Spielraum des Ausdruckes, und die Bilder gewinnen an Kraft und Frische.

Bei dieser Wandlung dürfte das Beispiel van Goghs, wie schon angedeutet, von großer Bedeutung gewesen sein. Aber es handelt sich hier nicht mehr um dieselbe Beeinflussung wie zur Zeit Segantinis. Damals brauchte ein junger Künstler, der trotz vielversprechender Selbständigkeit noch unsicher war, ein wegweisendes Vorbild; nun findet der reife Maler in van Gogh, dessen Werke er in Museen studiert, eine großartige Bestätigung. Das Wort «Einfluß» ist also nicht mehr am Platz. Giacometti ist nun im Vollbesitz seiner Kraft, er

ist eine Persönlichkeit geworden. Das Bedürfnis, sich mit andern zu vergleichen oder sich durch andere bestätigen zu lassen, ist bei weitem nicht mehr so groß wie früher. So begibt sich der Maler nicht mehr häufig auf Reisen, wenn er auch andern Künstlern und fremden Ländern zeitweilig ein waches Interesse entgegenbringt.

Um 1908 ist es Giacometti gelungen, sich selber voll und ganz zu verwirklichen. Die nun folgenden Jahre bis etwa 1912 hat Walter Hugelshofer in seiner Giacometti-Monographie (Verlag Orell Fübli, Zürich/Leipzig, 1936) zu Recht als den künstlerischen Höhepunkt im Schaffen des Malers bezeichnet. In auffallender Weise erinnert diese Phase an Gottfried Kellers Berliner Zeit. Beide Künstler sind gut dreißig Jahre alt und haben nach tastenden Versuchen, einzelnen vielversprechenden Arbeiten und entmutigenden Mißerfolgen ihren eigenen Ton gefunden. Bei beiden hat das

Werk bei aller klaren Fügung die Frische eines Entwurfes, und es ist oft gar nicht mehr nötig, der endgültigen Formulierung die vorbereitende Skizze vorzuschicken; immer wieder gelingt auf Anhieb ein «Wurf», und es setzt eine Produktion ein, bei der das zu viel gebrauchte Bild vom schöpferischen Quell, der sich Bahn bricht und der unversieglich scheint, einmal angemessen ist. Und übrigens: beide Künstler haben eben eine vergleichsweise romantische Phase überwunden und stehen nun vor einer in hellen Farben strahlenden Welt, fasziniert und auf ihre Kraft vertrauend.

Man wird sich durch diesen Vergleich allerdings nicht dazu verleiten lassen, Parallelen zu sehen, wo keine sind. Wenn Keller die Welt, in der er aufgewachsen ist, gerade in der Berliner Zeit so großartig heraufzubeschwören vermag, so ist dabei die zeitliche und räumliche Distanz eine wesentliche Voraussetzung des Gelingens; Giacometti aber findet seine Motive in seiner unmittelbaren Umwelt und im engen menschlichen Kontakt. Und wenn für Keller das Zusammenleben in der Gemeinschaft des Staates besonders wichtig wird, so lebt Giacometti ganz seiner Familie, die für ihn — abgesehen von der Landschaft des Bergells und des Oberengadins — zum eindeutig bevorzugten Motiv wird.

Wenn er seine Familienangehörigen malt, liegt ihm nichts ferner, als irgendetwas zu demonstrieren. Die Porträtähnlichkeit tritt hinter den spezifisch malerischen Anliegen stets zurück, und Mensch und Umwelt verschmelzen in der Geschlossenheit der malerischen Vision. Zu Recht trägt das berühmte Familienbild des Zürcher Kunsthauses den Titel «Die Lampe», denn im Wirkungskreis ihres Lichtes wird die zwanglos versammelte Familie zur Einheit des Bildes. Nur wenige Familienbilder der abendländischen Malerei sind so frei von literarischen oder pädagogischen Nebenabsichten und gleichzeitig doch von solcher Aussagekraft.

So wenig in figürlichen Kompositionen irgendetwas demonstriert wird, so wenig soll die Landschaftsmalerei

irgendwelchen außermalerischen Absichten dienen. Giacometti bevorzugt in seiner Reifezeit einfache Motive und malt sie auch auf denkbar unkomplizierte Art, ohne je aus der Einfachheit eine Attitude zu machen. Die Natur muß nicht «beseelt» werden, denn sie hat, was man «Seele» nennt, ohnehin, sogar dann, wenn sie karg ist.

Vielleicht hat Giacometti keine Landschaften gemalt, die sich im Bewußtsein des Volkes so einprägen konnten wie gewisse Landschaften von Ferdinand Hodler. Das dürfte in erster Linie damit zu erklären sein, daß der Bergeller Maler nur selten jene klassischen Ausblicke gemalt hat, die eine leicht zu überblickende Tiefenstaffelung aufweisen und in denen die Landschaft, wenn kein Meister am Werk ist, leicht zur bloßen Szenerie wird. Oft verschleiern Wolken die bei Hodler meist klaren und einprägsamen Horizonte, oft wird die unmittelbare Nähe beschworen, in der ein Baum, eine Hauswand oder eine Wiese die Fläche beherrscht. Wird ein Stück Himmel gemalt, so ist auch dieses nahe und von intensiver Farbe. Mit dieser unkonventionellen und unheroischen, aber unmittelbaren und überaus kraftvollen Landschaftsmalerei steht Giacometti näher bei Cuno Amiet, seinem besten Malerfreund, als bei Hodler und Segantini, näher auch bei Cézanne, mindestens was die grundsätzliche Haltung, die Konzentration auf die reine Malerei — die *peinture pure* — betrifft.

Vergleicht man Giovanni Giacomettis Werk mit demjenigen Augustos, der fälschlicherweise immer wieder

als sein Vetter bezeichnet wird, so fällt auf, daß dieser der kühnere Experimentator war als Giovanni. Augusto begeisterte sich immer wieder für neue Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten, wurde mehr als Giovanni hin und her gerissen, schuf eine ganze Reihe von Werken, die ihn als Avantgardisten ausweisen, und wartete öfter als Giovanni mit Überraschungen auf. Desto geschlossener wirkt Giovanni Werk, desto stetiger war seine Entwicklung. Wohl experimentierte auch er; wohl war auch er in späteren Jahren bemüht, neue Wege zu beschreiten; aber mehr als Augusto ließ er sich durch den Instinkt leiten und fühlte er sich dem Maß verpflichtet. Das Rauschhafte, zu dem sich Augusto manchmal hinreißen ließ, war ihm stets verdächtig; die Monumentalität, die ihn als kraftvollen Künstler reizen mußte, die aber eine stärkere Stilisierung erfordert, war ihm wesensfremd, und das Heroische mußte ihm als Ersatz für etwas erscheinen, was er selber nicht verloren hatte: die natürliche Geborgenheit in einer Umwelt, die sich selbst genug ist.

Giovanni Giacometti war jeglicher Spekulation abgeneigt und nie einem Dogma verpflichtet. Der entscheidende Impuls für seine Malerei war nicht der Wille, etwas zu beweisen, sondern die lebendige Anschauung, das optische Erlebnis, das stets doch mehr war als nur ein Reiz auf der Netzhaut, und die elementare Lust am freien Gestalten: gerade deshalb wirkt seine Aussage heute noch so echt und wahr.

Georges Item

von Ulrich Christoffel

Die meisten Bündner Maler, die sich etwa einige Jahre in Paris aufhielten, kehrten nach kürzerer oder längerer Zeit wieder in die Heimat oder wenigstens in die Schweiz zurück. Nur wenige ließen sich für dauernd in Paris oder in Frankreich auf dem Lande nieder, wie etwa Mathias Spezza in Bages im Departement Aude

oder Georges Item bei St. Rémy in der Provence. Nicht im Ort St. Rémy, sondern hoch darüber in dem steinigem Weidegelände am Abhang der Berge wohnt der Künstler seit 1948. Dort konnte er 1959 ein Bauernhaus mit weiter Umgebung erwerben. Schafe weiden um das Haus. Die Gegend heißt «Mas de cinq sous».