

Der Bildhauer Alberto Giacometti

Autor(en): **Huggler, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **36 (1956-1957)**

Heft 5

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160560>

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.

Zusammenklang als «*Nährboden*» *abendländischen Christentums* und auch *abendländischer Philosophie*.

Wir wollten in diesem Aufsatz mehr zur Aufmerksamkeit auf die Qumrân-Texte und ihre Erforschung aufrufen und dabei mehr die neuen Fragen und weitreichenden Perspektiven herausstellen, als daß wir festgelegte Formeln als Ergebnisse anbieten könnten. «Ergebnisse» gibt es nur dort, wo keine eigene Infragestellung durch die bewegte Geschichte uns zu treffen vermag. Die Qumrân-Funde haben ihren größten Wert nicht so sehr in der Bestätigung einer vorchristlichen Gnosis, als in der *Infragestellung unserer Sicherheit* im Blick auf die einsehbare Vergangenheit unserer westlichen christlichen Kultur.

DER BILDHAUER ALBERTO GIACOMETTI

VON MAX HUGGLER

Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat Erfindungen um Erfindungen hervorgebracht und darin mit dem modernen Leben, mit den Vorgängen auf wissenschaftlich technischem und zivilisatorischem Gebiet Schritt gehalten. Dem aufmerksamen Beobachter kann jedoch nicht entgehen, daß die Bildhauerei an dieser großartigen Bewegung nicht im gleichen Maß wie die Malerei teilhatte. Mit einzelnen Neuerungen folgte sie mehr mühsam und fragmentarisch und fand offensichtlich bei der Schwesterkunst ihre wichtigsten Impulse. Der Anteil der Maler selber — Picasso, Braque, Matisse, Gris — an der neuen Bildhauerei ist denn ebenso Tatsache wie die Legierungen, die in andern Fällen aus den beiden herkömmlich getrennten Schaffensweisen sich bildeten, wofür man an Arp, Schwitters oder die Drahtplastik Walter Bodmers erinnern kann. Wohl fehlt es nicht an bedeutsamen Leistungen, die aus dem Kubismus hervorgingen und damit sich in diesen umfassenden Stil der Zeit einordnen: Gonzalès so gut wie Picasso haben ein großartiges Werk aufgestellt, das der Malerei würdig zur Seite steht. Aber die Frage bleibt auch vor diesen Arbeiten bestehen, wieweit sie bildhauerisch von den Besonderheiten des räumlich plastischen Sehens, dem nur ihnen eigenen Anliegen der Skulptur bestimmt seien. Und in diesem Sinn läßt sich denn auch das Wort des Malers Chagall verstehen, der angesichts der Figuren des Nationalmuseums in Athen meinte, nach diesen Werken sei für die Bildhauerei nichts mehr zu tun übrig geblieben: in

den scheibenhaften Idolen der Zykladen, den Rundformen der Archaik und Klassik seien die bildhauerischen Werte so vollständig zur Darstellung gebracht, daß ihnen seither keine neuen mehr zugeführt werden konnten.

Vor dem Werk Alberto Giacomettis, das eben in der *Kunsthalle Bern* erstmalig in diesem Umfang in der Schweiz — und Europa — gezeigt worden ist, wurde man überrascht von der Tatsache, daß hier eine grundsätzlich neue Sicht im bildhauerischen Schaffen nach Verwirklichung drängt, daß an dieser Stelle eine Wendung vor sich gegangen ist und ein vorher unbekannter künstlerischer Wert aufgestellt wird.

Der eine Teil der Schau umfaßte die Arbeiten bis in die Mitte der 30er Jahre, auf die man direkt und ohne Mühe ansprach, weil sie der Gewohnheit des plastischen Sehens entsprechen — wie es uns also seit den Griechen zu eigen sein soll. Für den Freund und Kenner der modernen Kunst hatte es gewiß nichts Ungewohntes, daß diese Gebilde mehr oder weniger ungegenständlich sind, sich zum Teil mit fremdartigen Assoziationen surrealer Art — wie der *Femme-cuiller* — beladen. Er fand in dieser von der Malerei her genügend bekannten Thematik eine außergewöhnliche Empfindung für die ästhetischen Kategorien des Volumens, der räumlichen Bezüge, des Gewichtes, der Maße, der körperhaften Formen — Körper dabei nicht im anthropologischen, sondern im geometrisch physikalischen Sinne verstanden. Der vielleicht mit durch den Kubismus und die Maler-Bildhauer unsicher gewordene Sinn für die Spannung einer Wölbung, das Gefäll einer Biegung, den Zug einer Linie, die reale Mächtigkeit eines gefüllten Raumteiles, schien in diesen Werken hergestellt. Wie in den Bildern von Juan Gris die Gesetze des Malerischen rein zur Darstellung gebracht sind, so hat Giacometti in seinen Frühwerken die bildhauerischen Möglichkeiten abstrakt und klar formuliert.

Im Augenblick wüßte ich kein besseres Exempel der plastischen Werte zu nennen als die Holzkugel, die in einem kubischen Gerüst an einem Bindfaden auf ein mondsichelartiges Element herabhängt und mit einer Kerbe sich in dessen Schneide fügt. Das Gewicht der Gravitation, das labile Zueinander von zwei Körpern in einem definierbaren Umraum ist mit voller Treffsicherheit anschaulich gemacht. Grundwerte des ästhetischen Vermögens sind wachgerufen und zur Erfüllung gebracht. In der Geschichte der modernen Kunst ist diesen Formulierungen der plastischen Probleme, die sauber und eindeutig sind wie die entsprechenden Lösungen des Kubismus für die Malerei, noch nicht die ihnen gebührende Stellung angewiesen. Behutsam und folgerichtig war Giacometti anfangs der 30er Jahre dazu gekommen, nachdem er sich seinen Ausgang in fetisch- oder

idolartigen Gebilden geschaffen hatte, die in fernem Zusammenhang mit der Negerplastik stehen mögen, wie sie am Beginn des Jahrhunderts von den Malern entdeckt worden ist.

Neben diese Werkgruppe trat in der Ausstellung eine zweite, die deutlich von der ersten getrennt und ihr gegenüber als die Hauptsache hervorgehoben war. Und indem der Betrachter den Übergang vom begreifbaren und begriffenen Frühwerk zum Schaffen der Lebensmitte vollzog, erfuhr er jenen Schock, der das Neue und zuerst Unverständliche anzeigte, eben jene Leistung, mit welcher der produktive Künstler seinen Zeitgenossen um einen Schritt vorangeht. Man wußte zwar, daß es sich um die stabartig hohen und dünnen Figurinen handelte, die aus gelegentlich gesehenen Originalen oder den häufiger verbreiteten Abbildungen bekannt waren. Aber ihre grundsätzliche Verschiedenheit von dem, was das erste Schaffensergebnis mit seiner plastischen Erfülltheit zu bieten hatte, erschien unerwartet und überraschend. Im Verständnis dieser Wandlung mußte sich die Einsicht in den neuen und den wesentlichen Beitrag Giacomettis an unsere Zeit ergeben.

Mit seinem eigenen Hinweis ließ sich ausgehen von der weiblichen Figur des Jahres 1934, die hochsitzend in das Stabgerüst des Stuhles eingespannt die schlanken Hände vor sich hinstreckt, als wollte sie etwas halten, und die darob zum Titel «L'objet invisible» gekommen ist. Ein an sich Unsichtbares sollte zur Darstellung kommen: das sichtbare Gebilde tritt stellvertretend für etwas anderes ein — das künstlerisch Gemeinte löst sich vom greifbaren Objekt und erscheint gleichsam hinter ihm als reine Schau oder Vision. Damit eröffnete sich Giacometti einmal dem Gegenstand nach den Zugang zum Menschen, dessen Gestaltung die vornehmste Aufgabe der Bildnerie zu allen Zeiten abgab. Tatsächlich bildet der Mensch von nun an das Thema seines Schaffens mit einer Ausschließlichkeit, gegen die das einzige andersartige Motiv einer Katze nichts vermag. Folgerichtig verlangt auch das Bildnis, das Porträt, gebieterisch nach seinem Recht — was innerhalb der modernen Kunst, die vielmehr den Typus sucht, nicht weniger auffällt.

Mit jener Vorsicht und Scheu, die den Entdecker kennzeichnen, ging Giacometti den neugestellten Problemen nach: eine Schau vom Menschen zu bilden, die ihn als Erscheinung, als Gestalt, als Begegnung, als Wesen im Raume zeigt — ohne die erlernten und bewußten Vorstellungen seiner anatomischen und psychologischen Beschaffenheit in die reine Sichtbarkeit seiner Bewegungen und seines Vorübergehens zu mischen. Vielleicht ließe sich auch die Formulierung wagen, daß Giacomettis Darstellung der menschlichen Gestalt erstmalig sich freimache vom Gefühl und dem Wissen des eigenen Körpers — oder noch einmal anders — sich löse von der Jahrhun-

derte alten Konvention, die nicht das künstlerische Bild des Menschen, sondern seine leibhaftige Existenz zum Ziele hat. Damit würde der Bildhauer selber sich nicht mehr dem Töpfer gleich fühlen, der den Ton formt, wie Gott bei seiner Schöpfung aus dem Erdenkloß den ersten Menschen gebildet hatte. Diese Haltung läßt sich denn auch einer Stelle von Giacomettis künstlerischem Bekenntnis entnehmen: «Plusieurs femmes nues, vues au Sphinx, moi étant assis au fond de la salle. La distance qui nous séparait (le parquet luisant et qui me semblait infranchissable malgré mon désir de le traverser) m'impressionnait autant que les femmes.» Der trennende und umgebende Raum ist der Erscheinung ebenso inhärent wie die ihr eigene Materialität.

Der Weg, den der Künstler nach diesem ebenso eigenen wie neuartigen Ziele ging, ließ sich in der Ausstellung verfolgen: über die winzig kleinen Figürchen und Köpfe, die während des Krieges in Genf entstanden, über die große männliche und weibliche Figur von 1947 zu den als Gruppe aufgestellten fünf weiblichen Wesen aus dem laufenden Jahr. Dabei war ersichtlich, wie die plastische Masse immer mehr in die Gestalt hineingenommen wird, und wie diese dünner und zusammengeraffter erscheint mehrt sich ihr Gehalt an Aufgerücktheit und federnder Spannung, an Gleichgewicht und festwurzelndem Stand, der den mächtigen Klumpfuß hervorbringt. Die Lockerkeit der bildhauerischen Materie, die brockenhaft um einen dünnen Stab oder Draht gelegt ist, mag man als impressionistisch bezeichnen: sie schafft die ausstrahlende Wirkung und steht notwendig im Dienste des Fernbildes, das der Künstler vor Augen hat. Selber hält er dafür, in der ersten, der Frühgruppe, seinem damals anderen Ziel nähergekommen zu sein, als ihm dies bis jetzt in der zweiten Etappe seiner Bemühungen geglückt sei. Der Außenstehende mochte den Eindruck haben, in den Bildnissen, wie der Büste des Bruders Diego von 1954, sei beim seitlichen Anblick das Schaubild mit erstaunlicher Intensität plötzlich und überraschend erschienen.

Es mag sein, daß sich für den Künstler selber die Frage stellte, wieweit die Verwirklichung seines künstlerischen Zieles unabdinglich an die plastische Arbeit gebunden sei. Auf jeden Fall erscheint für dieses sein neues Bemühen verständlich die Zuwendung zur Malerei, die seit 1948 erfolgt ist. Giacomettis Bilder sind ebenso persönlich, von fremden Anregungen unabhängig, originär wie seine Skulpturen. Aus freien wirren Strichen, ohne Umrisse und feste Konturen, entstehen zeichnerisch auf verwischten Flächen in Grautönen, unter denen die überwundene Farbigekeit spürbar ist, wiederum Bildnisse und Bilder menschlicher Figuren einsam im Raum. Eine wahrhaft packende Kraft der Suggestion verbindet sich auch hier

mit künstlerischer Sensibilität, Feinheit des Empfindens und zarter Scheu eines vornehmen Gefühls.

Wenn in Amerika Alberto Giacometti und (nicht mit demselben Recht) Paul Klee als die bedeutendsten Künstler der Schweiz bekannt und genannt sind, wird man über die Freude einer solchen Anerkennung hinaus nach der Ausstellung der Kunsthalle auch ihrer Berechtigung voll zuzustimmen geneigt sein.

DIE SCHWEIZERISCHE TAGUNG DES INTERNATIONALEN MUSEUMSRATES (ICOM)

(2. bis 9. Juli 1956)

VON MICHAEL STETTLER

In einigen eiligen Stichworten sei die Fülle dessen anzudeuten versucht, was die vierte Generalkonferenz des ICOM (International Council of Museums) im Plan und in der Durchführung enthielt. ICOM ist die nach dem letzten Weltkrieg gegründete, mit der UNESCO zusammenarbeitende internationale Organisation von Museumsbeamten. Präsident ist Georges Adolphe Salles, Generaldirektor der französischen Museen in Paris; als Direktor zeichnet Georges Henri Rivière, dem Marthe Benoist d'Azy allgegenwärtig zur Seite steht. ICOM gibt wertvolle Informationen heraus und hat bisher drei internationale Tagungen veranstaltet und einige wichtige Fachkomitees gegründet, so für Beleuchtung, Fälschungen, Restaurierungsfragen etc. Alle zwei Jahre wird eine Tagung abgehalten; an der vorletzten in Italien war die Wahl des nächsten Tagungsortes auf unser Land gefallen und Dr. Fritz Gysin, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, mit deren Durchführung betraut worden.

Die schweizerische Tagung fand vom 2. bis zum 9. Juli statt. Die Teilnehmer setzten sich aus über dreißig Ländern zusammen; außer Europa (inkl. Oststaaten), Amerika, Kanada waren die Türkei, Israel, Syrien, Irak, Ägypten, Sudan, Pakistan, Ceylon, Japan und Neuseeland vertreten. Dem internationalen Museumsrat sind nicht nur Kunst- und historische Museen angeschlossen, auch zoologische und botanische Gärten; Museen jeder Art und jeden Inhalts gehören dazu. So sah man unter den Damen und Herren Archäologen, Kunsthistoriker, Zoologen, Botaniker, Ethnographen, Architekten, ahnte in ihrem Rücken die Überfülle von Schätzen, deren Betreuung, Erhaltung und Erforschung aller Lebenswerk gilt. Man sah Charak-