

Dossier : die Giacomettis

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **80 (2000)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Alfred Kölz

ist 1944 in Solothurn geboren. Nach dem Studium der Rechte in Zürich und Bern Gerichtspraxis und Erwerb des Anwaltpatentes. 1979 erfolgte die Habilitation und die Aufnahme der heutigen Tätigkeit als vollamtlicher Professor für öffentliches Recht an der Universität Zürich. Verschiedene Forschungsaufenthalte in Paris. Neuere Publikationen: Neuere schweizerische Verfassungsgeschichte mit Quellenband, Bern 1991/92. Als Herausgeber «Zaccaria Giacometti, Ausgewählte Schriften, Schulthess, Zürich 1994.

ZACCARIA GIACOMETTI, EIN SCHWEIZER STAATSDENKER – WIEDER ZU ENTDECKEN

Ein Gespräch zwischen Alfred Kölz und Robert Nef

In memoriam Hans Nef (1912–2000), der das Denken Zaccaria Giacomettis an zahlreiche Studentengenerationen weitervermittelt hat.

Das Dossier dieses Heftes ist den Giacomettis aus dem Bergell gewidmet. Die Familie hat nicht nur mehrere bedeutende Künstler hervorgebracht, sondern auch einen originellen Staatsdenker, der auf die Staatsrechtslehre der Schweiz einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat, heute aber zu Unrecht nur noch historisch gewürdigt wird. Während die Ökonomen die zukunftssträchtige Bedeutung ihrer liberalen Klassiker erkannt haben, ist dies im Staatsrecht und in der politischen Philosophie – wenigstens in der Schweiz – noch nicht feststellbar. Zaccaria Giacometti ist wieder zu entdecken. Alfred Kölz hat mit der Herausgabe seiner wichtigsten Aufsätze im Verlag Schulthess eine Voraussetzung dafür geschaffen¹.

Nef: Die Frage, «Was ist zeitgebunden, vergänglich und was bleibt aktuell und was wird erst in einer späteren Zeit entdeckt?», stellt sich bei allen kulturellen Leistungen, nicht nur bei Künstlern, sondern auch bei Gelehrten. Der grosse liberale Staatsrechtslehrer aus dem Bergell sollte eigentlich in der heutigen Zeit, in der liberales Gedankengut an Aktualität gewinnt, eine Renaissance erleben. Ich habe *Giacometti* als Lehrer selbst nicht mehr erlebt, aber seine Auffassungen sind für mich wegleitend, und ich leiste gerne einen Beitrag zur Wiederbelebung und Aktualisierung seiner Ideen und Erkenntnisse. Herr *Kölz*, Sie gehören zu den wenigen Staatsrechtslehrern, die sich intensiver mit *Giacometti* befasst haben. Was fasziniert Sie persönlich an *Zaccaria Giacometti*?

Kölz: In erster Linie ist es sein streng logisches Denken, sein «lateinischer Rationalismus», wie ich es bezeichne, dann seine kühne These, die er in seiner Rektoratsrede «Die Freiheitsrechtskataloge als Kodifikation der Freiheit» (1955) formuliert hat, und die vom Bundesgericht in den sechziger Jahren in etwas abgeschwächter Form übernommen worden

ist: Die These von den «ungeschriebenen Freiheitsrechten». Sie besagt, dass die in der Verfassung ausdrücklich genannten Grundrechte nicht abschliessend aufgezählt seien, dass der Grundrechtsschutz somit auch bei neuen, bisher noch nicht aktuell gewordenen Bedrohungen der Menschen verfassungsrechtlich garantiert sei. Diese These gilt auch für die neue Bundesverfassung, in welcher der Grundrechtskatalog vervollständigt worden ist. Der Bundesrat schreibt in seiner Botschaft zur Reform der Bundesverfassung (vom 20. Nov. 1996) ausdrücklich, diese in der Verfassung normierten Grundrechte könnten je nach Schutzbedürfnis der Individuen ohne weiteres durch ungeschriebene Freiheitsrechte ergänzt und erweitert werden. *Giacometti* hat also auch für die Auslegung der neuen Bundesverfassung einen bleibenden Beitrag geleistet.

Nef: *Giacometti* war ja nicht nur ein Gelehrter, er hat auch aktiv am politischen Geschehen teilgenommen. Wie beurteilen Sie sein staatsbürgerliches Engagement für den liberalen Rechtsstaat?

Kölz: Was mich an diesem Engagement besonders beeindruckt, ist sein Einstehen

¹ Alfred Kölz (Hrsg.), *Zaccaria Giacometti (1893–1970), Ausgewählte Schriften*, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1994.

für Freiheit und Demokratie in einer Phase, in der die schweizerische Demokratie und der schweizerische Rechtsstaat von vielen Seiten her in Frage gestellt worden sind, nämlich in den dreissiger Jahren und während des Zweiten Weltkrieges. Vor allem während der dreissiger Jahre hat er die Dringlichkeitspraxis bei der Gesetzgebung und später auch die Vollmachtenpraxis der Landesregierung vehement kritisiert.

Nef: Sehen Sie neben den erwähnten geschichtlich bedeutsamen Beiträgen bei *Giacometti* auch Zukunftsträchtiges und neu zu Entdeckendes?

Kölz: Ja, insbesondere seine Lehre, dass die Demokratie nicht in einem Widerspruch zur Freiheitsidee steht, wie das leider viele deutsche Staatsrechtslehrer sehen. *Giacometti* hat in seiner ersten Rektoratsrede «Die Demokratie als Hüterin der Menschenrechte» (1954) deutlich gezeigt, dass die Demokratie auch ein Element der Freiheitsidee ist und zu ihrer Verwirklichung beitragen kann. Demokratie darf nicht einfach als potentiell freiheitszerstörerisch oder freiheitshemmend gesehen werden. *Giacometti* hat eine Synthese zwischen der Idee der Demokratie und der Idee der Freiheit hergestellt.

Nef: Kommen wir noch einmal auf die historisch bedeutsame Leistung *Giacomettis* zurück: Seine beharrliche Forderung nach einem Rückzug des Staates aus der krisen- und kriegsbedingten Praxis des Interventionismus, die Rückkehr von einer öffentlich-rechtlichen Kriegswirtschaft zur privatautONOMEN Friedenswirtschaft. Auch in der Schweiz ist dieser Schritt nur teilweise gelungen, besser als anderswo in Europa, aber doch unvollständig. Weder die Steuerquote noch die Interventionsquote ist auf jenen Stand gesunken, welcher für eine Zivilgesellschaft in Friedenszeiten zuträglich wäre. Zur Privatrechtsgesellschaft friedlich zusammenlebender Menschen und Staaten haben wir nach dem kriegsgeschüttelten 20. Jahrhundert noch nicht zurückgefunden.

Kölz: *Giacomettis* Warnung vor dem Interventionismus ist auch heute noch aktuell. Man muss diesbezüglich aber eine gewisse Vorsicht walten lassen. *Giacometti* wurde in den dreissiger Jahren vorgeworfen, er hätte zu wenig Verständnis für die wirtschaftlichen Probleme bestimmter Industriezweige, so etwa der Textilindu-

Giacometti
hat eine
Synthese
zwischen der
Idee der
Demokratie
und der
Idee der
Freiheit
hergestellt.

strie, der Uhrenindustrie und Maschinenindustrie, denn mit einem individualistischen Wirtschaftsverständnis könne man die Strukturprobleme dieser Wirtschaftszweige und auch die damit verknüpften sozialen Probleme nicht lösen. Zweifellos war *Giacomettis* Vorstellung von einer funktionierenden Wirtschaft im 19. Jahrhundert verwurzelt. Ob man aus dieser Perspektive heraus die Probleme der Krisen des 20. Jahrhunderts hätte lösen können, bleibt fraglich.

Nef: Die radikal-liberale Staatsskepsis gegenüber allen wirtschafts- und sozialpolitischen Zwangsinterventionen, die ich persönlich mit *Giacometti* teile, ist auch heute in der Schweiz und in Europa eher eine Aussenseiterposition. Aber möglicherweise ist, was Sie jetzt eine Theorie des 19. Jahrhunderts nennen, auch zukunfts-trächtig und könnte im 21. Jahrhundert wieder vermehrt Beachtung finden.

Kölz: Wenn die Wirtschaftsentwicklung kontinuierlich ohne grosse Zusammenbrüche und Krisen erfolgt, ist eine solche Perspektive denkbar. Im 19. Jahrhundert hat die liberale individualistische Wirtschaftstheorie grossartige Erfolge gehabt. Man muss auch sehen, dass – wenigstens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – keine so schweren Einbrüche erfolgt sind, wie wir sie in den dreissiger Jahren und später auch in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts erlebt haben.

Nef: Nach meiner Beobachtung steigt zur Zeit vor allem in der Bundesrepublik das Interesse an den politischen Institutionen der Schweiz. Ich erhalte zahlreiche Anfragen für Referate über «Föderalismus», «direkte Demokratie» oder «Steuerkonkurrenz». Warum ist der Staatsrechtslehrer *Giacometti* – im Gegensatz zu seinen künstlerisch tätigen Verwandten – international kaum bekannt geworden, und warum bleibt seine Bedeutung heute, auch in der Schweiz, auf wenige Anmerkungen und auf die Erwähnung seiner Bearbeitung von *Fritz Fleiners* Lehrbuch-Klassiker zum Bundesstaatsrecht² in Literaturverzeichnissen beschränkt? Von seiner «Allgemeinen Lehre des rechtsstaatlichen Verwaltungsrechts³» konnte er nur noch den 1. Band publikationsreif machen. Er fand bei Theoretikern und Praktikern wenig Beachtung. Ist dies eine Folge des universitären «Kantönligesties», einer allgemeinen

2 Zaccaria Giacometti, Schweizerisches Bundesstaatsrecht, Neubearbeitung des Werkes von Fritz Fleiner, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1949, Nachdruck Zürich 1978.

3 Zaccaria Giacometti, Allgemeine Lehren des rechtsstaatlichen Verwaltungsrechts, 1. Band, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1960.

Diskriminierung der Schweizer Staatsrechtslehre oder einer bedauerlichen Missachtung von Schweizer Verlagsprogrammen?

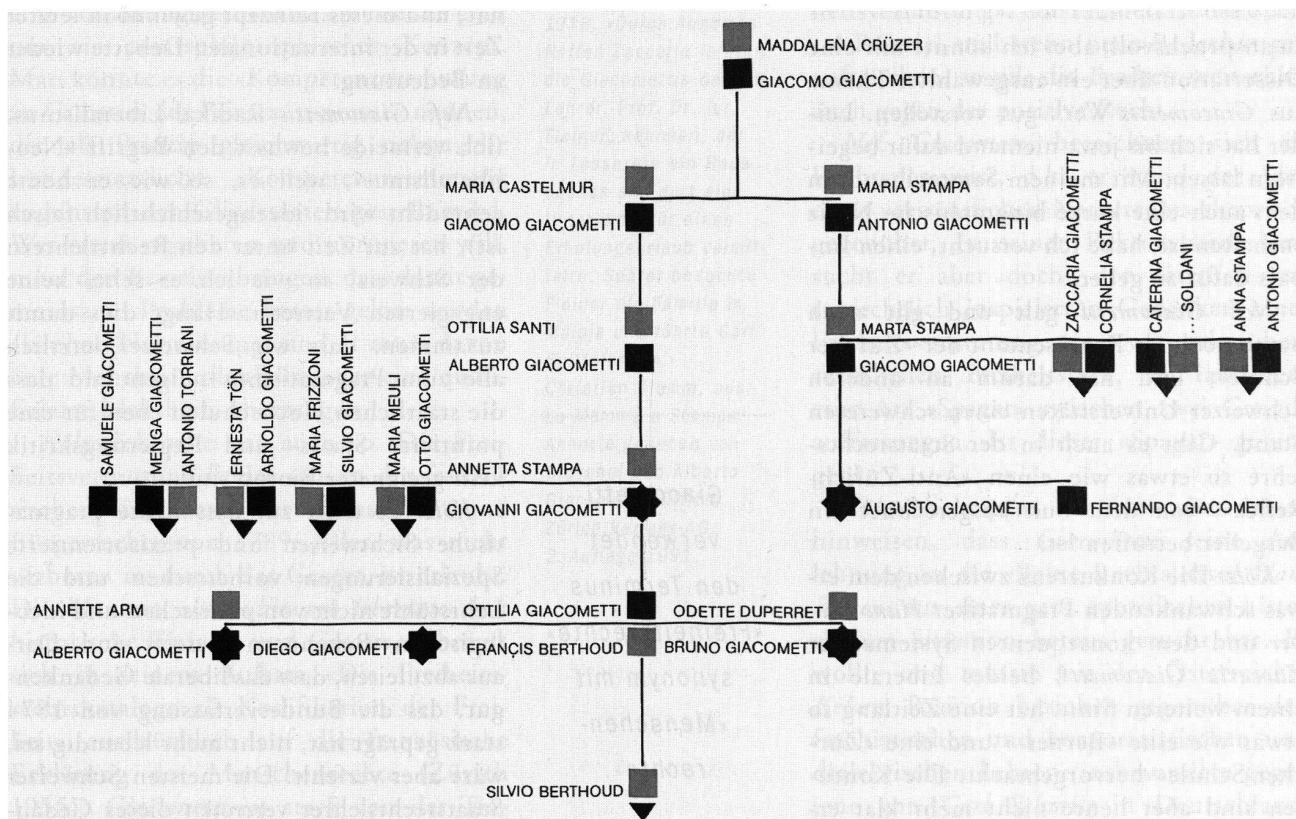
Közl: Die fehlende bzw. schwindende Bekanntheit kann auf zwei Gründe zurückgeführt werden. *Giacometti* hat sein Denken vornehmlich in Büchern, die orts- und zeitbedingtes positives Recht betreffen, abgehandelt. Es ist klar, dass sein «Staatsrecht der Kantone»⁴, ein hervorragendes Werk, in Deutschland und Österreich und in anderen europäischen Ländern keine grosse Beachtung fand. Es ist auch nie ins Französische oder Italienische übersetzt worden. Der zweite Grund liegt in der verfassungsrechtlichen Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland, welche konsequent auf dem Repräsentationsprinzip basiert. Die halbdirekte Demokratie, die Hauptgegenstand von *Giacometti*'s staatsrechtlichen Werken ist, war für die bundesdeutsche Politik und Staatsrechtslehre kein attraktives Thema. Man glaubte, m.E. zu Unrecht, dass die in der Weimarer Verfassung enthaltenen Volksrechte für das Scheitern der Weimarer Republik mitverantwortlich gewesen seien und dem Nationalsozialismus zur Macht verholfen hätten. Ein weiterer Grund für das Desinteresse an *Giacometti* liegt wohl

4 Zaccaria Giacometti, *Das Staatsrecht der schweizerischen Kantone*, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1941, Nachdruck Zürich 1979.

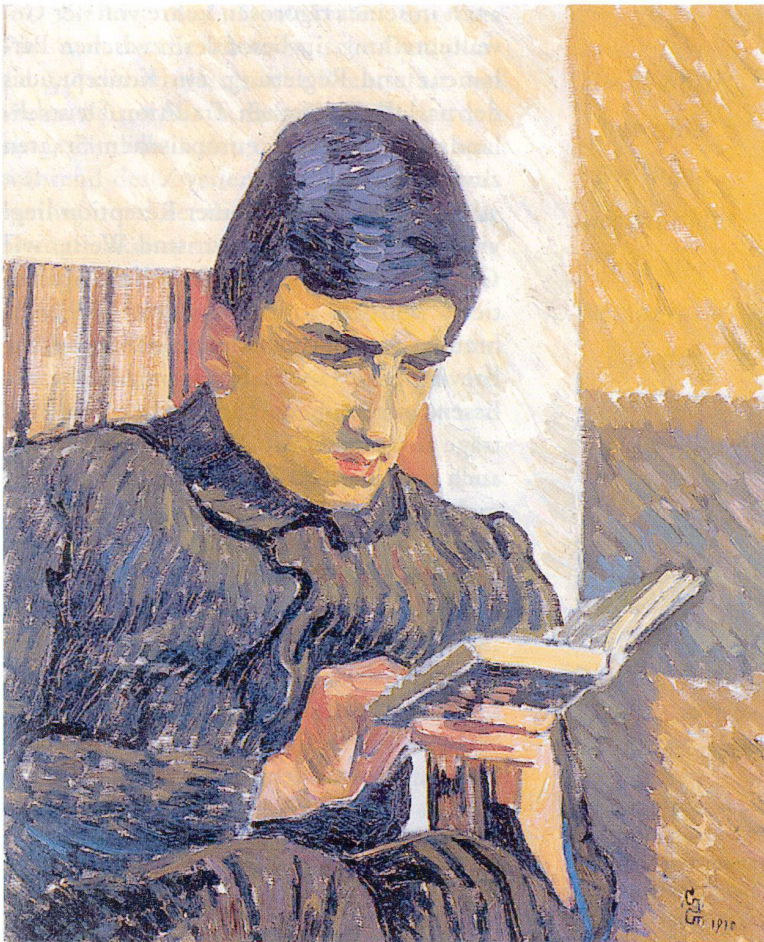
auch in seiner rigorosen Lehre von der Gewaltenteilung, insbesondere zwischen Parlament und Regierung, ein Konzept, das der parlamentarischen Tradition Deutschlands und anderer europäischen Staaten zuwiderläuft.

Nef: Die Unlust an einer Rezeption liegt vielleicht auch an der Art und Weise, wie *Giacometti*'s Lehren publizistisch präsentiert wurden und werden. Vielleicht braucht es so etwas wie ein «*Giacometti*»-Brevier, oder eine Publikation, welche die Essenz seiner heute noch aktuellen Beiträge zusammenfasst. Wünschenswert wäre auch eine intellektuelle Biographie, welche nicht nur das Leben, sondern die Grundzüge seiner Lehre losgelöst von den zeitbedingten Problemen darstellt. Sehen Sie eine Chance für eine solche Aufarbeitung?

Közl: *Giacometti*'s gelungener Versuch einer Synthese von Freiheit und Demokratie wäre heute in der Bundesrepublik besonders aktuell. Das mit dem Parlamentarismus verbundene Parteiensystem zeigt sich ja dort momentan von seiner problematischsten Seite. Ich suche schon seit längerer Zeit jemanden, der *Giacometti*'s Leben und Werk wissenschaftlich aufarbeiten könnte. Eine solche Gesamtschau wäre wohl für einen jungen Doktoranden



Ahnentafel der Giacometti nach Angaben der Familie Fernando Giacometti und Gina Dolfi in Stampa.



Giovanni Giacometti. *Zaccaria*, 1910. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm. Sammlung der Credit Suisse Group.

zu anspruchsvoll, aber ich könnte mir eine Dissertation über ein ausgewähltes Thema aus *Giacomettis* Werk gut vorstellen. Leider hat sich bis jetzt niemand dafür begeistern lassen. Mit meinem Sammelband, in dem auch eine kurze biographische Notiz enthalten ist, habe ich versucht, einen Impuls dafür zu geben.

Nef: *Giacometti* galt und gilt auch heute noch als Repräsentant der «Zürcher Schule», und hat darum an anderen Schweizer Universitäten einen schwereren Stand. Gibt es auch in der Staatsrechtslehre so etwas wie einen «Anti-Zürich-Reflex», von dem nun ausgerechnet ein Bergeller betroffen ist?

Kölz: Die Konkurrenz zwischen dem etwas schwankenden Pragmatiker *Hans Huber* und dem konsequenten Systematiker *Zaccaria Giacometti*, beides Liberale in einem weiteren Sinn, hat eine Zeitlang so etwas wie eine «Berner-» und eine «Zürcher-Schule» hervorgebracht. Die Konturen sind aber heute nicht mehr klar erkennbar. In Basel hat man vor allem unter

.....
Giacometti
 verwendet
 den Terminus
 «Freiheitsrechte»
 synonym mit
 «Menschen-
 rechte».

dem Einfluss von *Kurt Eichenberger Giacomettis* Doktrin von der Gewaltenteilung in Frage gestellt. In der französischsprachigen Schweiz standen und stehen andere Lehrbücher im Mittelpunkt. Obwohl *Giacometti* sich stark an der französischen Staatstheorie orientierte, hat er im französischen Sprachbereich keinen hohen Bekanntheitsgrad erlangt.

Nef: Die neue Bundesverfassung ist m.E. eher von der Berner und von der Basler Lehrtradition geprägt als von der Zürcher. Statt von «Freiheitsrechten» ist – in Anlehnung an das Grundgesetz – von «Grundrechten» die Rede. *Giacometti* verwendet den Terminus «Freiheitsrechte» synonym mit «Menschenrechte». Leider hat sich die Menschenrechtsdoktrin von diesem liberalen Konzept entfernt, und man deutet heute die Menschenrechte eher als Anrechte an staatlichen Leistungsangeboten denn als Abwehrrechte gegen Regierungsmacht.

Kölz: Auch ich bedaure den terminologischen Wechsel von den «Freiheitsrechten» zu den «Grundrechten», mit dem man auf die wissenschaftliche Diskussion der sechziger Jahre reagiert hat. Ich glaube allerdings nicht, dass man sich damit vom Konzept der individuellen Freiheit gelöst hat, und dieses Konzept gewinnt in letzter Zeit in der internationalen Debatte wieder an Bedeutung.

Nef: *Giacomettis* Radikal-Liberalismus, (ich vermeide bewusst den Begriff «Neoliberalismus», weil er, so wie er heute gebraucht wird, ideengeschichtlich falsch ist), hat zur Zeit unter den Rechtslehrern der Schweiz, so wie ich es sehe, keine engagierten Vertreter. Hängt dies damit zusammen, dass wir Schweizer letztlich alle zum Pragmatismus neigen und dass die staatlichen Hochschulen eben für eine pointierte Staats- und Regierungskritik kein geeigneter Biotop sind.

Kölz: Es trifft zu, dass heute pragmatische Sichtweisen und praxisorientierte Spezialisierungen vorherrschen und die Lehrstühle nicht von politischen und ideologischen «Bekennern» besetzt sind. Daraus abzuleiten, dass das liberale Gedankengut, das die Bundesverfassung von 1874 stark geprägt hat, nicht mehr lebendig sei, wäre aber verfehlt. Die meisten Schweizer Staatsrechtslehrer vertreten dieses Gedankengut nach wie vor mit Überzeugung.

Nef: Wir sind kein Volk der radikalen Ideen und Konzeptionen, und die staats- und gesellschaftspolitischen Diskussionen spielen sich bei uns im Kompromissbereich der Mitte ab, weil unser aus lauter Minderheiten bestehendes politisches System einen hohen Bedarf an Kompromissbereitschaft voraussetzt. Man ist Mittel-links, Mitte-rechts oder Mitte-Mitte. Es gibt nur sehr wenige die, wie *Giacometti*, den Versuch gewagt haben, in die Tiefe, an die Wurzel zu gehen und im besten Sinn «radikal» zu sein.

Kölz: Ich stelle immer wieder fest, dass bei den schweizerischen Staatsrechtslehrern «radikales Gedankengut» durchaus präsent ist. Nach wie vor ist für viele das Demokratieprinzip etwas Unbedingtes, das nicht durch politische Kompromisse verwässert werden darf. Man spürt da einen gewissen Radikalismus und eine gewisse Progressivität. In der Bundesrepublik sind die Verhältnisse ziemlich anders, die Staatsrechtler sind auch heute noch ziemlich staatsgläubig und betrachten den Staat eher noch als Eigenwert und nicht nur als Mittel zu Gunsten der einzelnen Bürgerinnen und Bürger.

Nef: Ich komme zurück auf *Giacomettis* Lehre von den «ungeschriebenen Freiheitsrechten». Dahinter steckt mehr als nur eine verfassungsrechtliche Finesse. Es geht um ein staatsphilosophisches Konzept. Man könnte es die «Kompetenzvermutung zu Gunsten der Privatautonomie» nennen, die als Prinzip gleichwertig neben die bundesstaatliche Kompetenzvermutung zugunsten der Gliedstaaten gestellt wird. Wer etwas regulieren und normieren will, muss den Beweis erbringen, dass damit gemeinsame Probleme besser gelöst werden als ohne Normierung, und er muss davon eine Mehrheit, allenfalls sogar eine qualifizierte Mehrheit, überzeugen.

Kölz: Ich sehe das auch so. Die Freiheitsvermutung findet sich in der französischen Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte von 1789: Alles, was nicht verboten ist durch das Gesetz, ist erlaubt. Die *Maxime* «*in dubio pro libertate*» hat historische Wurzeln und *Giacometti* beruft sich in seinem Aufsatz «Die Freiheitsrechtskataloge als Kodifikation der Freiheit» ausdrücklich auf die französische Erklärung der Menschenrechte (Zürich 1955). *Giacometti* ist stark von der Tradition des französisch-amerikanischen Frei-

heitsverständnisses beeinflusst, er war mit der französischen Staatsrechtslehre ausserordentlich gut vertraut und hat sich stark mit ihr identifiziert.

Nef: Die Freiheitsvermutung sollte als eigenständiges Prinzip neben die Subsidiarität gestellt werden, das Motto würde dann lauten «so non-zentral, so privat-autonom und so non-reguliert wie möglich», und alle Abweichungen davon wären begründungspflichtig.



Giovanni Giacometti. Annetta in Tesserete, 1918. «Durch Annettas Neffen Zaccaria lernten die Giacomettis dessen Lehrer, Prof. Dr. iur. Fleiner, kennen, der in Tesserete ein Haus besass und dort eine Unterkunft für einen Erholungsurlaub vermittelte. Später besuchte Fleiner die Familie in Maloja und führte Carl Spitteler ein.» Christian Klemm, aus: *La Mamma a Stampa. Annetta gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, Offizin Zürich Verlags-AG, 2. Auflage 1991.

Kölz: Dies ist die Quintessenz der «Freiheitsvermutung». Die Freiheit ist das oberste Prinzip, und wenn neue Bedrohungen auftauchen, so gilt die Freiheit weiterhin, auch gegen das positive Recht.

Nef: *Giacometti* bezeichnete sich als Rechtspositivist, d.h. er stand der Idee eines vorstaatlichen Naturrechts skeptisch gegenüber. In seiner Rektoratsrede versucht er aber doch, den letztlich naturrechtlich inspirierten Gedanken einer Freiheitsvermutung, einer vor- oder überrechtlichen Freiheitsidee, zu lancieren, eine Art «Spagat» zwischen zwei Grundauffassungen. Ist dieser «Spagat» gelungen?

Kölz: Nicht ganz. Ich muss aber darauf hinweisen, dass *Giacometti* seine Anlehnung an die «Reine Rechtslehre» *Hans Kelsens* aus einer ganz spezifischen historischen Situation heraus gesucht hat. Er wollte und musste wie der Österreicher *Kelsen*, Position beziehen gegenüber den faschistischen und korporatistischen und dialektischen Lehren, insbesondere gegen jene von *Carl Schmitt* in Deutschland. Und da bot sich ihm als Liberalen und als

Demokraten die Lehre *Kelsens* an, um gegen destabilisierende, totalitäre Tendenzen anzukämpfen. *Giacometti* konnte in dieser Krisensituation sehr gut Positivist sein, weil die schweizerischen Verfassungen seinen Idealvorstellungen von Freiheit und Demokratie mehr oder weniger entsprachen. Seine Lehre ist sehr stark von diesem Krisenerlebnis geprägt.

Nef: In der Diskussion zwischen Konservativen, klassischen Liberalen und Libertären gibt es bezüglich Naturrecht auch heute noch Befürworter, Skeptiker und Gegner. Wenn es *Giacometti* nicht gelungen ist, den Widerspruch ganz zu klären, so ist er in guter Gesellschaft.

Kölz: Dem wissenschaftlich orientierten Juristen gelingt das, was sie «Spagat» nennen nie vollständig und abschliessend. *Giacometti* hat sich, was die Freiheitsrechte betrifft, gegenüber dem positiven Recht immunisiert. Deswegen kann man ihn noch nicht als «Naturrechtler» bezeichnen. *Giacometti* war ein freiheitlich gesinnter Mensch und hat daher die Freiheit des Individuums stark betont.

Nef: Nun noch eine Frage zu *Giacomettis* These, dass Demokratie und radikaler Liberalismus durchaus keine Widersprüche sein müssten. Mit dieser These ist er heute eher ein Aussenseiter. Radikal-Liberale sind weltweit tendenziell eher demokratischeskeptisch. Es gibt Ausnahmen, nicht ganz zufällig stammen sie häufig aus der Schweiz. Ich erinnere hier an den bekannten Schweizer Ökonomen *Bruno Frey*, der empirisch nachweist, dass sich «mehr Demokratie» durchaus mit «mehr Markt» und «mehr Wohlstand» verbinden kann. Kann man *Giacometti* als einen juristischen Vorläufer der ökonomischen Demokratietheorie von *Bruno Frey* betrachten?

Kölz: Ja, mit einem wichtigen Vorbehalt. *Giacometti* hat sich mit der Wirtschaft eigentlich wenig auseinandergesetzt. Für *Giacometti* war es klar, dass die Demokratie mit einer freien Wirtschaft verbunden werden kann, ja, dass die Demokratie nichts als das politische Pendant des Marktes in der Wirtschaft ist. Das Konkurrenzdenken, das in der Demokratie bei Wahlen und Abstimmungen zum Ausdruck kommt, ist ja auch ein Grundprinzip der Wirtschaft. Dazu ein Beispiel: Die Verfassung des Kantons Zürich von

Gerade
Bergler sind
oft sehr
weltoffen,
wie das
Beispiel der
Familie
Giacometti
zeigt.

1869 ist wohl eine der demokratischsten der Welt. Man hat seinerzeit befürchtet, die Wirtschaft würde durch diese starke Demokratisierung gehemmt. Das Gegenteil ist eingetreten, die Zürcher Wirtschaft blühte in einem Ausmass auf, dass dies für die übrige Schweiz zu einem Problem wurde. Was *Bruno Frey* aufgrund zahlreicher empirischer Daten vertritt, war bei *Giacometti* eher ein auf Intuition und persönlicher Erfahrung beruhendes Vorverständnis.

Nef: Meines Erachtens wird das Demokratieprinzip als «Erfolgsgeheimnis» der Schweiz überschätzt, dafür wird das auf non-zentralen Kleinstrukturen beruhende Prinzip friedlich konkurrierender politischer Kleingemeinschaften, wie sie *Giacometti* im Bergell erlebt hat, unterschätzt. Erstaunlicherweise findet man darüber in *Giacomettis* Staatsrecht wenig. Im Gegenteil: Er vertraut für den Schutz der Freiheit eher auf den Bund. Möglicherweise steckt dahinter auch die Erfahrung, dass kleine Gemeinschaften gegenüber markanten Individuen durchaus auch freiheitsfeindlich eingestellt sein können und Gemeinde- und Kantonsautonomie keinen verlässlichen Schutz vor Behördenwillkür gewähren. *Giacometti* ist überzeugt, dass der souveräne, rechtsstaatlich-demokratische Nationalstaat die individuelle Freiheit am besten schützen kann. Dies erstaunt auf den ersten Blick bei einem Menschen, der aus einem Bergtal stammt und für den die lokale Verankerung näher liegen dürfte als der Nationalstaat. Auf den zweiten Blick macht es aber durchaus Sinn, wenn Angehörige einer Minderheit ihre Rechte in einem grösseren Rahmen für besser geschützt halten als im kleinen und kleinsten Umkreis.

Kölz: Ich sehe dieses Dilemma zwischen Kleinheit, Abgeschlossenheit und gemeinschaftlicher Geborgenheit einerseits und Offenheit und gesellschaftlicher Rationalität andererseits auch. Gerade Bergler sind oft sehr weltoffen, wie das Beispiel der Familie *Giacometti* zeigt. Gefühlsmässig war *Zaccaria Giacometti* stark mit dem Bergell und Graubünden verbunden, und er verachtete die Kommunal- und Kantonalautonomie keineswegs. Trotzdem war er ein Anhänger der von *Hans Kelsen* beeinflussten zentralistischen Rechterzeugungstheorie der «Reinen Rechtslehre», die ich persönlich gerade in der Schweiz

Für *Giacometti*
war es klar,
dass die
Demokratie
mit einer
freien
Wirtschaft
verbunden
werden kann.

für eine wirklichkeitsfremde, ahistorische Konstruktion halte, die kaum zur Lösung praktischer Konflikte taugt.

Nef: Wir hatten in der Schweiz immer zwischen der Freiheitsgefährdung durch Engstirnigkeit in kleinen Einheiten und Freiheitsgefährdung durch Zentralisierung und Bürokratisierung zu wählen. Als Stadtmensch halte ich die letztere für gefährlicher, aber ich verstehe den Dorfbewohner, welcher das anders sieht.

Kölz: Der Kompromiss der beiden Konzeptionen charakterisiert das politische System der Schweiz. Entscheidend ist die Verbindung zwischen Föderalismus und Nationalstaat, aber nicht als zentralistischer Nationalstaat wie Frankreich oder Italien, sondern als übergeordneter grösserer Verband, der die kleineren kontrolliert, damit dort kein Machtmissbrauch stattfindet. Ich bin überzeugt, dass der Bundesstaat für komplexe Gemeinschaften die beste staatsrechtliche Konzeption ist, um diese Spannungen auszugleichen. *Giacomettis* Bundesstaatskonzeption ist tendenziell zentralistisch. Konsequenterweise spricht er den Kantonen die Staatsqualität ab, aber er nennt sein 1940 herausgegebenes Hauptwerk dennoch «Staatsrecht der Kantone» ...

Nef: Auch die Künstler der Familie *Giacometti* zeichnen sich dadurch aus, dass sie, wie viele andere Talbewohner auch, nicht nur die engere Heimat verliessen, sondern in die Welt hinauszogen, ohne den Kontakt ganz abzubrechen. *Zaccaria Giacometti* hat in Zürich gewirkt, aber seine Staatsrechtslehre weist über die Schweiz hinaus.

Kölz: *Giacometti* ist wesentlich geprägt vom französischen und amerikanischen Staatsrechtsdenken. Dies lässt sich anhand der von ihm zitierten Literatur nachweisen. Er stützt sich stark auf liberale französische Staatsdenker der Dritten Republik, wie etwa *Paul Esmein* und *Léon Duguit*, welche in Deutschland zur Kenntnis genommen wurden. *Giacomettis* Vorliebe für klare Strukturen sind nicht nur von *Kelsen* geprägt, sondern auch vom italienischen und französischen Modell des nationalen Einheitsstaates. Alle Menschen werden dort wenigstens theoretisch gleich behandelt, der Gleichheitsgedanke ist bei *Giacometti* stark ausgeprägt. In einem nationalen Einheitsstaat, wo es eben keine Kantone und nur schwach ausgebildete Gemeinden gibt,

werden die Bürgerinnen und Bürger «gleich» behandelt als in einem Bundesstaat.

Nef: Gibt es auch Verbindungen mit Italien? Das protestantische Bergell gehört zwar zur italienischsprachigen Schweiz, der Bergeller Dialekt unterscheidet sich aber stark vom Italienischen, und die meisten Bergeller sind nicht in die benachbarte Lombardei, sondern in fernere Länder ausgewandert. *Alberto Giacometti* lebte und wirkte bekanntlich in Paris.

Kölz: Ich finde bei *Giacometti* keine direkten Bezüge zur italienischen Staatsphilosophie. Der italienische Staat mit der ersten Verfassung von 1848 und dann nach der Einigung von 1861 ist stark dem französischen Modell nachgebildet. Paris als Hauptstadt des romanischen Europa, war während langer Zeit auch «politische Hauptstadt» Italiens. Viele italienische Oppositionelle und Künstler, u.a. *Rossini* und *Bellini*, aber auch der Italo-Genfer Politiker und Staatsrechtler *Pellegrino Rossi* haben lange in Paris gelebt. In Paris gab es ja vor der Einigung eine Art «Exilregierung» von oppositionellen Italienern. Wenn der Bergeller *Giacometti* das Schweizer Staatsrecht an diesen ideengeschichtlichen Strang des französischen Freiheitsdenkens angeschlossen hat, so zeigt dies seine Bedeutung, die an die schweizerische Tradition der Weltoffenheit anknüpft.

Nef: Auch hier findet sich vielleicht eine Parallele zu den Künstlern der Familie. Als ich kürzlich in der ständigen Ausstellung der National Gallery in Washington *Alberto Giacomettis* Skulptur sah, stellte ich mir den weiten Weg von Stampa im Bergell über Paris nach Washington vor und spürte etwas von der Offenheit und Weltverbundenheit der Schweiz. Das Bleibende und Zukunftsträchtige im Werk des Staatsrechtslehrers *Giacometti* ist aber noch zu entdecken und in geeigneter Form zu publizieren. Teilen Sie diese Meinung?

Kölz: Ja. *Zaccaria Giacomettis* Bedeutung liegt auch für die Zukunft darin, dass er als radikal-liberaler Demokrat das politische System der Schweiz erforscht und erfasst und dargestellt hat ohne es zu idealisieren und zu isolieren und nur aus sich selbst heraus zu erklären. Dies ist sowohl für uns Schweizer, aber auch über die Schweiz hinaus von mehr als nur ideengeschichtlichem Interesse. ♦

Die folgenden Werke sind im Buchhandel erhältlich:

Giacometti Zaccaria (1893–1970): Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Alfred Kölz. 1994. VI, 346 S., geb. SFr. 88.–.

Giacometti Zaccaria: Das Staatsrecht der schweizerischen Kantone. Unveränderter Nachdruck 1979 der 1. A. 1941. 1979, 561 S., geb. SFr. 91.–.

Giacometti Zaccaria: Das Vollmachtenregime der Eidgenossenschaft. 1945. 86 S., brosch. SFr. 7.–.

Fleiner Fritz/Giacometti Zaccaria: Schweizerisches Bundesstaatsrecht. Neubearbeitung der ersten Hälfte des gleichnamigen Werkes von Fritz Fleiner. Unveränderter Nachdruck 1978 der Neubearbeitung 1949. 1978. XIV, 971 S., geb. SFr. 101.–.

DAS FARBIGE ZÜRICH

Lutz Windhöfel,

geboren 1954 in Wuppertal-Elberfeld. Studium der Kunstgeschichte und der politischen Geschichte in Heidelberg und Basel. 1989 Promotion. 1980–1993 Tätigkeit im Theater (Basler Theater), einem Museum (Museum für Gestaltung, Basel) und bei einer Zeitung (Bündner Zeitung, Chur). Co-Autor (mit Beat Stutzer) von: «Augusto Giacometti, Leben und Werk», Chur 1991. Arbeitet als Publizist und Kritiker. Lebt in Basel.

Augusto Giacometti war der Künstler des 20. Jahrhunderts, der die Limmatstadt am stärksten prägte.

Augusto Giacometti wurde 1877 in Stampa geboren. Giovanni, der Vater von Alberto, Bruno und Diego kam neun Jahre früher zur Welt. Augusto war ein Vetter zweiten Grades Giovanni's. Der Zweitälteste der Künstlerdynastie war zu Lebzeiten ungewohnt erfolgreich. Auch wenn Augusto nie die Aufmerksamkeit vergönnt war, die Alberto ab den späten vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts genoss. Dafür gibt es zwei Gründe: Der erste ist ein künstlerischer; denn Augusto (1877–1947) war ein äusserst begabter Maler, der in gewissen Werkphasen Zukunftsweisendes schuf (und dies im Rahmen der schweizerischen wie der europäischen Kunstgeschichte), aber die internationalen Wegmarken, die Alberto (1901–1966) setzte, nie erreichen konnte. Aber gerade am Beispiel von Augusto und Alberto lässt sich auch der Lauf einer Medienkultur nachvollziehen, die das zwanzigste Jahrhundert prägte und deren Dauer nicht abzusehen ist.

Als Augusto in den späten zehner und frühen zwanziger Jahren des Jahrhunderts durch Einzelausstellungen und wichtige Gruppenschauen in den massgebenden Instituten der deutschsprachigen Schweiz (Kunsthaus Zürich, Kunsthalle Basel, Kunsthalle Bern) bekannt wurde, war die Medienrezeption in vor-elektronischer Zeit gewaltig. Gestützt auf Hans Trog, den Kunstredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung», war er in den Printmedien auffallend vertreten. Seine Ausstellungen in Berlin (1928) und Paris (1930 und 1933) waren Attraktionen der jeweiligen Standorte und – in der Schweiz – wurde über die Vernissagen in den neuen Bildmedien berichtet. Augusto Giacometti, der sich immer gepflegt wie eine Art Künstlerfürst präsentierte, war ein beliebtes Motiv der Pressephotographen. 1932 Teilnehmer der Biennale in Venedig, 1934 Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission (ab 1939 als deren Präsident) rief der Künstler eine öffentliche Anteilnahme an seinem Werdegang hervor wie ein Politiker.

Augusto Giacometti begann 1894 seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich. Ab 1897 (bis 1901) setzte er diese in Paris fort. Sein Lehrer Eugène Grasset, der mit seiner theoretischen Schrift «Méthode de composition ornementale» (1905), mit seinem ornamentalen und graphischen

Werk wie auch seinem Unterricht eine prägende Figur des französischen Symbolismus und des Jugendstils wurde, prägte Giacometti nachhaltig. Der aus Lausanne eingewanderte Grasset ermutigte seinen Schweizer Schüler mit Ornamentstudien zu ersten abstrakten Pastellen. Die ungenständlichen Miniaturen (teilweise im Besitz des Bündner Kunstmuseums in Chur) gehören zu den ersten gegenstandslosen Bildwerken der Moderne, wenn sie nicht sogar die allerersten sind. Hier besitzt die Schweizerische Kunstgeschichte wahrscheinlich einen Mosaikstein, der internationaler Beachtung wert wäre. Aber Giacometti war nicht an Gruppen und Strategien interessiert, mit der die Hauptakteure der Moderne in Paris, Berlin, Wien oder anderswo ihre Ziele verfolgten. Im Anschluss an Paris zog er nach Florenz (1903–1915), wo er Kunstwerke der Renaissance studierte. Noch in späten Texten schwärmte der Künstler von den Goldgründen *Fra Angelicos*. Den Kontakt zur Schweiz hielt Augusto – wie später Alberto – mit Sommeraufenthalten in Stampa aufrecht. In diesen Jahren setzte auch das Auftragswerk Augusto Giacomettis ein (Wandbilder, Wandmosaik, Glasfenster, graphische Gestaltungen), das sich an keinem Ort der Schweiz so konzentrierte wie in Zürich. Hier hatte der Künstler nach seinem Italienaufenthalt (ab 1915) auch sei-

nen festen Wohnsitz, den er bis zu seinem Tod nicht verliess.

Monumentale Pathetik

Augusto Giacomettis Kunststil in der Malerei führte von realistischen und idealisierenden Landschaften und Interieurs zu symbolistischen Ornamenten und Jugendstilmotiven. Von 1910 bis zum Ersten Weltkrieg schuf er pointillistische Kompositionen mit pastosem Farbauftrag, die zu farbigen Abstraktionen in grossen Formaten führten (in den Sammlungen von Bündner Kunstmuseum, Kunsthaus Zürich, Öffentlicher Kunstsammlung Basel). Noch während des Krieges kehrt *Giacometti* zur gegenständlichen Malerei zurück, aber er bleibt immer der Künstler, der Farben in leuchtenden Kontrasten und sehr mutig einsetzt. Daneben wird im angewandten Werk eine ähnliche Tendenz – aber mit zeitlicher Verschiebung – deutlich. Sein erster Entwurf für ein Auftragswerk (für Mosaik an der Hoffassade des Landesmuseums Zürich, um 1903, nicht ausgeführt) war in einem pathetischen Realismus ausgeführt. 1914 schuf er ein Wandbild in der Universität Zürich, das mit Violett und Gold den Symbolismus der frühen Malerei wiederaufnahm. Ein Fresco, das er im gleichen Jahr in der Kirche San Pietro in Stampa malte, hat eine monumentale Pathetik wie die grossen Bilder *Ferdinand Hodlers* in den Jahren von 1900 bis 1910.

Dass sich die Farben im Auftragswerk nun beinahe durchgehend verdunkeln wird an den zahlreichen sakralen Werken (besonders Kirchenfenstern) gelegen haben, die *Giacometti* ab 1919 schuf. Nach Fenstern in Chur und Basel (die Glasbilder in Basel sind wahrscheinlich die ersten abstrakten Glaswerke der Schweiz überhaupt) folgten solche in Kilchberg und Zürich, in allen Teilen Graubündens und in Bern (Stadt und Kanton). Rot und Blau werden *Giacomettis* dominante Farben.

Am Künstler *Augusto Giacometti*, so solitär er auch in der gängigen Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts stehen mag, lassen sich kunstgeschichtlich bedeutsame Beobachtungen machen. Die Zürcher Dadaisten gingen 1918 mit der Basler Künstlergruppe «Das neue Leben» eine Zweckverbindung ein, die zu grossen Kunstausstellungen in Basel (Kunsthalle)



Augusto Giacometti in seinem Atelier in Stampa, 1947.

© Kunstmuseum Chur.

Während
des Krieges
kehrt
Giacometti
zur gegen-
ständlichen
Malerei zurück,
aber er
bleibt immer
der Künstler,
der Farben in
leuchtenden
Kontrasten
und sehr
mutig
einsetzt.

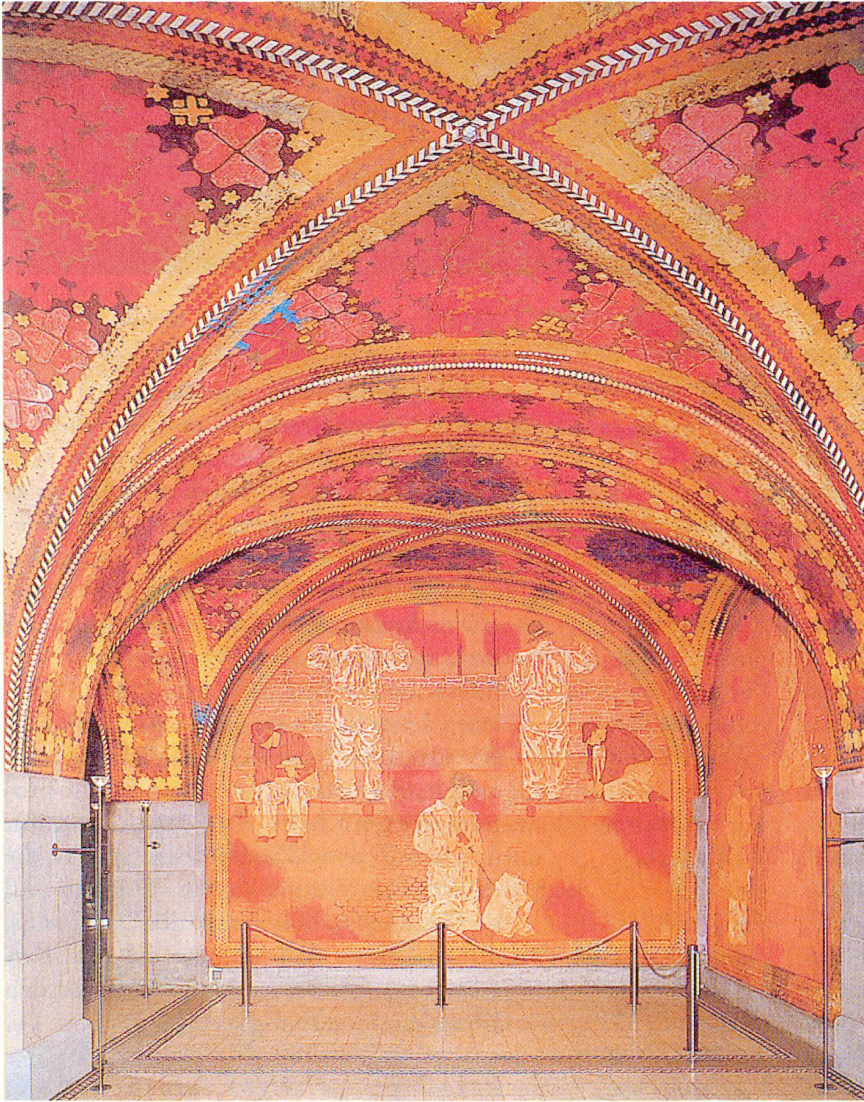
und Zürich (Kunsthaus) führte. *Giacometti* war hier Mitglied und jeweils Ausstellungsteilnehmer mit abstrakten Werken. 1919 unterschrieb er ein «Manifest radikaler Künstler Zürich», das von Mitgliedern der internationalen Emigrantenszene (*Hans Arp*, *Marcel Janco*, *Hans Richter*, *Hellmuth Viking Frederik Eggelin*) wie auch Künstlern der Schweizer Moderne (*Fritz Baumann*, *Walter Helbig*, *Otto Morach*) gezeichnet war. Wie zahlreiche Manifeste in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hatte es einen radikalpazifistischen bis sozialistischen Kern. Gleichzeitig arbeitete *Giacometti* an Fenstern für die protestantische Kirche St. Martin in Chur und schuf den Wandbildentwurf für die Aula der Universität Zürich «Orpheus und die Tiere». Der Nihilismus des Dadaismus, die Klassik der Antike oder die Heilsbotschaft des Christentums bildeten für den Künstler ein stimmiges Amalgam.

Hans Arps «geistiges Turnen»

Das Streben nach sozialer Homogenität war das Signum von *Giacomettis* Charakter und somit auch der Kunst. Darauf weist auch seine Mitgliedschaft in der Zürcher Freimaurerloge «Modestia cum Libertate». Als der Künstler zwischen 1922 und 1926 die Fresken für das grosse Gewölbe im Amtshaus I in Zürich entwarf und ausführte, liess er darin eine konsequente Freimaurersymbolik einfließen. Im 1771 eingeweihten, spätbarocken Bau von *Gaetano Matteo Pisoni*, der bis 1911 als Waisenhaus diente und mit Beginn des Ersten Weltkrieges zum Verwaltungsbau umge-

nutzt wurde, schuf *Giacometti* sowohl farblich wie personell ein sogenanntes «Royal Arch», ein königliches Gewölbe: eine räumliche Übersetzung der Logenfarbe Rot. Im freien Werk ist die Auseinandersetzung mit der Freimaurerei weniger greifbar. In Bildtiteln nimmt *Giacometti*

Augusto Giacometti. Gewölbemalerei und Wandbild «Maurer» in der Eingangshalle des Amtshauses I, Zürich, 1925/26. (Photo: A. Melchior, Uitikon)



metti nicht nachweislich darauf Bezug. In den Jahren um 1920 malt er jedoch abstrakte Ölgemälde und Pastelle in auffallend leuchtenden Blautönen, die auf die wichtigste Farbe der «Johannis-Maurerei» weisen, der die meisten Logen in der Schweiz angehören. In «Iktinos», dem Wandbild in der ETH-Zürich von 1934, stellt der Maler den Erbauer des Parthenon mit Winkel und Zirkel dar, den grundlegenden Symbolen der Freimaurerei. Am deutlichsten wurde das liberale Weltbild des Künstlers in zwei Tagebuchnotizen von 1932 und 1934. Die erste entstand im

«Ich sagte,
das Destruktive
könne auch
lebenbringend
sein.»

Vorfeld von *Pablo Picassos* grosser Ausstellung im Kunsthaus Zürich: «Am Abend in der Kronenhalle (Othmar, Anm. des Verf.) Schoeck angetroffen. Das Gespräch kam auf Picasso. Schoeck meinte, Picasso sei destruktiv wie Strawinsky in der Musik. Bei beiden sei im Grunde ein Mangel an ethischem Fühlen da. Ich bin nicht ganz dieser Ansicht. Ich sagte, das Destruktive könne auch lebenbringend sein.» Als Mitglied der Ankauflkommission des Zürcher Kunsthauses schlug *Giacometti* 1934 den Erwerb einer abstrakten Plastik *Hans Arps* vor, obwohl er, wie er dem Tagebuch anvertraute, darin nur «geistiges Turnen» sah.

Die Neider treten auf den Plan

Die Malereien im Amtshaus I in Zürich wurden zwar *Giacomettis* grösstes Werk an der Limmat, aber sie waren nur der Auftakt.

Mitte der zwanziger Jahre erarbeitete der Künstler mit Stadtbaumeister *Hermann Herter* unter dem Titel «Das farbige Zürich» einen Plan zur Bemalung der gesamten Altstadt. Die Anregungen dazu kamen aus Deutschland, wo der Architekt *Bruno Taut* ein analoges Projekt als Stadtbaurat von Magdeburg lanciert hatte. Realisiert wurde in Zürich zwar nichts, aber es existieren Pläne und Photographien. Vor allem knüpfte *Giacometti* hier Kontakte, die ihn zu jenem Künstler machten, der das «öffentliche» Zürich im 20. Jahrhundert stark, wenn nicht sogar

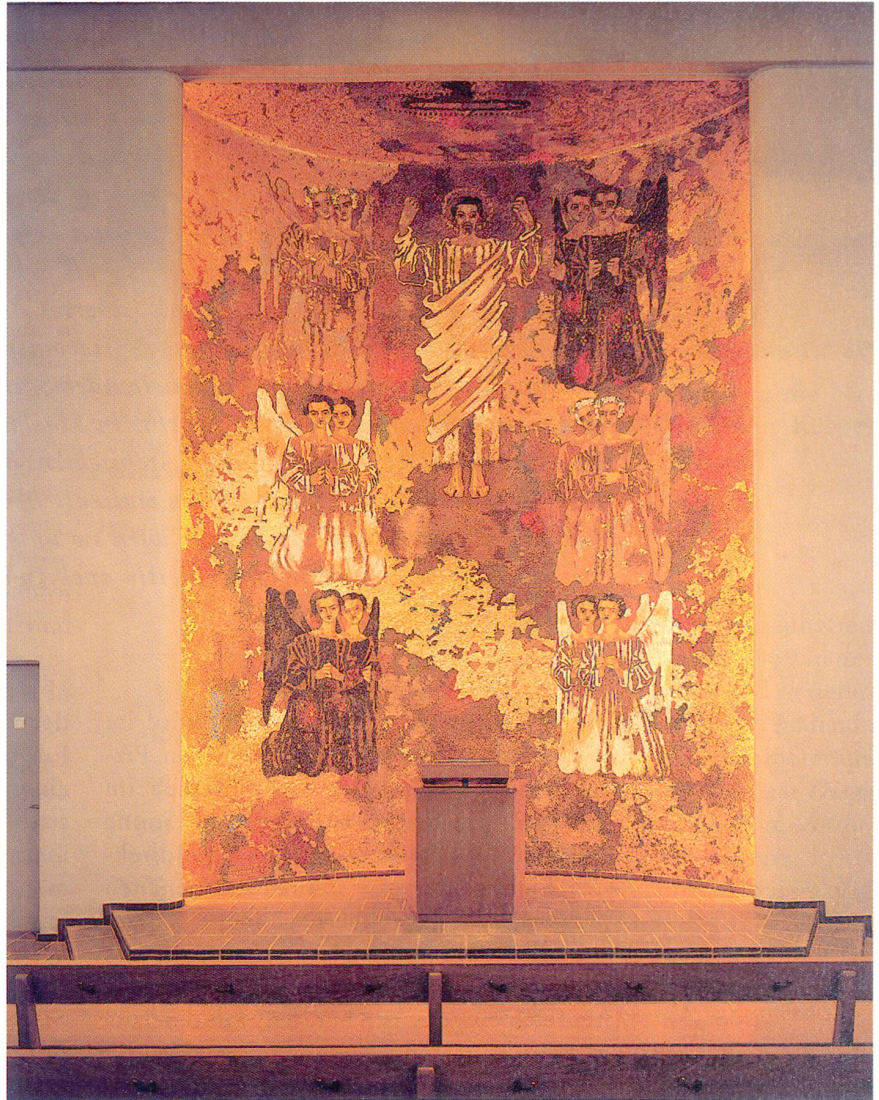
am stärksten prägte. 1931 malte er das grosse Weltkartenmotiv in der alten Börse. 1932 folgte das Mosaik in der Kapelle des Friedhofs Manegg. 1934 das erwähnte Fresko in der ETH. 1936 das Wandbild im neuerbauten Amtshaus V und 1937 ein Doppelbild in der Bibliothek *Bodmer*. Parallel dazu entstanden die Glaswerke. Und wenn der Kunsthistoriker und Architekturkritiker *Peter Meyer* 1943 in der Schweizerischen Bauzeitung formulierte: «Am schwersten wird der historische und zugleich der reformiert-kirchliche Charakter der Wasserkerche entstellt durch die Farben-

fenster des Chorabschlusses, die jene leerdekorative, schwüle Farbenbrunst aufweisen, der man nun in fast keiner Kirche mehr ent-rinnen kann», so hat er zumindest in quantitativer Hinsicht recht. 1933 und 1934 waren nach Entwürfen *Giacomettis* Fenster im Grossmünster und in der Pauluskirche eingesetzt worden. Auf jene der Wasserkirche folgte 1945 noch das Fenster im Fraumünster. Zudem hingen bereits Glaswerke des Bündners im Trauzimmer des Stadthauses. Der Erfolg forderte in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkrieges die Kritik und wohl auch den Neid heraus. *Giacometti* wurde davon nicht wesentlich berührt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass *Giacometti* in seiner Malerei ab den späten zwanziger und frühen dreissiger Jahren die Intensität früherer Werkphasen nicht mehr erreicht. Die Bilder wirken farblich überladen. Ihre Tektonik ist müde und zuweilen hilflos. Analog verhält es sich mit dem Auftragswerk. Das Kompositions- und das Farbschema der Glaswerke, wie er diese 1921 in der Reformierten Kirche im bündnerischen Küblis realisiert hatte, blieb für die folgenden Sakralfenster weitgehend gleich. Ausnahmen sind die beiden letzten Glasbilder in Zürich (Wasserkirche 1943, Fraumünster 1945) sowie das Werk in der Evangelischen Kirche in Frauenfeld (1930). Letzteres ist mit seinem Wechsel von ornamentalen, abstrakten Partien, Figuren- und Landschaftsszenen wohl das schönste Glasbild, das *Giacometti* je schuf.

Ab Ende der zwanziger Jahre hatte sich *Augusto Giacometti* als bildender Künstler auf der Bundesebene der Schweiz etabliert. Seine Ausstellung in Paris stand 1933 unter dem Patronat von zwei Bundesräten, einem französischen Minister, dem Schweizer Botschafter in Paris und den Spitzen der Eidgenössischen Kunstkommission. Zur Vernissage reisten die renommierten Malerkollegen *Cuno Amiet* und *Max Gubler* an. Der Kulturkritiker *Siegfried Kracauer*, der nach dem Reichstagsbrand

Christi Himmelfahrt, 1932. Wandbild in der Kapelle des Friedhofs Manegg, Zürich, Mosaik, 630 x 532 cm. (Photo: A. Melchior, Uitikon)



der Nationalsozialisten Berlin verlassen hatte und nun für die «*Frankfurter Zeitung*» in Paris tätig war, schrieb über ein Selbstporträt in der Werkschau: «*Dieses Gebilde, das so geschlossen, unverletzlich, ja heiter ist, kann nur einem Untergrund von grosser Zuverlässigkeit entwachsen sein.*»

Man ahnt die Schweiz dahinter und ihren Frieden.»

Giacometti war der Kunstbotschafter der Schweiz dieser Zeit. 1923 hatte er für die PTT einen Telegramm-Briefbogen mit einem Taubenmotiv entworfen, das *Rainer Maria Rilke* 1926 beschrieb und verschickte und das 1992 im Zürcher Museum Strauhof ausgestellt war. *Rilkes* sensible Handschrift auf dem mit Blau, Grün, Rot und auch Gelb gestalteten Papier bildet eine Harmonie von Schriftstellerei und bildender Kunst, die weit über den Tag hinausreicht. ♦

Michael Wirth

VISIONEN DES TALS UND DER WELT

Die Giacomettis in einer Ausstellung in Mailand vereint.

Werke von Giovanni, Augusto, Alberto, Diego und Bruno Giacometti sind noch bis zum 14. Mai in der Fondazione Mazzotta in Mailand zu sehen. Eine visuelle Erlebnis von besonderer Güte. Man darf den Kuratoren unterstellen, dass mit dieser Ausstellung auch andere als hehre kunstwissenschaftliche Ziele verfolgt werden. Weltbekannt sind zwar Alberto Giacomettis ausgedünnte, zerklüftete Figuren und Giovanni Giacomettis lichtgetränkte Alpengemälde, die Werke von Albertos Bruder Diego und Augusto, Giovanni's Cousin zweiten Grades, harrten jedoch jahrzehntelang der Entdeckung durch ein internationales Publikum. Dabei war Augustos koloristisches Malen in den zwanziger Jahren so beliebt, dass er gar als Schweizer National-Maler galt. Die Schau zeigt Diego nicht nur als Albertos Assistent, sondern als originellen Bildhauer und Möbeldesigner. Bruno Giacometti hat sich in der Kunstwelt als bescheiden im Hintergrund arbeitender Sachwalter insbesondere des Werks von Giovanni einen Namen gemacht. In Mailand entdeckt man den heute 93jährigen als einen erfolgreichen Architekten. So schliesst die Ausstellung insbesondere eine Kenntnislücke beim italienischen und später auch deutschen Publikum. Denn ab dem 28. Mai wird sie unter dem Titel «Offenes Tal, weite Welt – Die Familie Giacometti» auch in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim zu sehen sein.

Drei Monate lang wird im Winter das am Fusse der mächtigen Piz-Duan-Gruppe liegende Dorf Stampa im Bündner Tal Bergell nicht von der Sonne berührt. Das Dorf bezieht nur ein indirektes Licht, das vom sonnenbeschienenen Schnee des gegenüberliegenden Hanges zurückstrahlt – ein Naturschauspiel, das Giovanni Giacometti (1868–1933) variantenreich eingefangen hat. Licht und Schatten strukturieren viele seiner Gemälde und komponieren ein subtiles Sinngefüge: Als er seine Frau Annetta und sich im Atelier in Stampa malt, fällt auf das Gesicht der sitzenden Annetta das durch das Fenster einströmende Licht, während Giovanni sich selbst beinahe zurückgezogen und bescheiden ihr gegenüber im Schatten stehend malt. Auf eine Fülle von Details zur Entstehung von Motiven, Perspektiven und Aspekten in den Werken der Bergeller Künstlerfamilie Giacometti lenkt die Ausstellung «I Giacometti, la valle, il mondo» in der Mailänder Fondazione Mazzotta den Blick des Besuchers. In der Tat ist der Anspruch der Kuratoren Pietro Bellasi, Marco Obrist und Chaspar Pult, Direktor

des von der Pro Helvetia in Mailand geführten Centro Svizzero, ambitiös. Statt einer auf Schaffensperioden oder stilistische Mittel ausgerichteten Schau zeigt man in Mailand Werkgruppen und Themenschwerpunkte in einem spezifischen familiären, kulturellen, insbesondere aber auch geographischen Umfeld. Der kulturanthropologische Ansatz von Ruskin, Simmel und Bachelard, auf den Pietro Bellasi in seinem Einführungsaufsatz im Katalog zurückgreift, soll hier klärend wirken. Ruskin etwa spricht von den Alpen in ihrer materialreichen Substanz und ihrer beunruhigenden Bedrohlichkeit, Simmel und Bachelard haben die Spannung zwischen dem natürlichen und dem künstlichen, vom Menschen geschaffenen Raum als einen die Kunst der Moderne konstituierenden Faktor erkannt. Dem Anspruch der Schau sind freilich Grenzen gesetzt: Giovanni's Cousin zweiten Grades, Augusto, verliess als Kind Stampa, ging in Zürich zur Schule und lebte über 10 Jahre in Florenz. Alberto und Diego arbeiteten in Paris, wo weitaus bedeutendere Einflüsse als die ihres Heimattals auf sie einwirkten.

Die Ausstellung ist jedoch – trotz problematischer Ausleuchtung der Räume und einer zu engen Hängung in Mailand – ein Augenschmaus, und sie ist nicht zuletzt – und das gehört zweifellos auch zu den vornehmsten Aufgaben der Pro Helvetia – eine hochkarätige Werbung für die kulturelle Schweiz, die gerne auf ihre sicheren Werte zurückgreift, um zu zeigen, dass ihre Kulturgeschichte bei weitem nicht so langweilig verlaufen ist, wie manch einer meint.

Berühmte Besucher

Ohne Zweifel liegt ein besonderer Reiz der Mailänder Schau darin, dass sie ständig zwischen den Perspektiven des dörflichen und der Ansicht der Welt oszilliert. Nicht nur wird *Giovannis* Wunsch, nach beschwerlichen Studienaufenthalten in Frankreich, Italien und Deutschland endlich sesshaft zu werden, in den vielen Familien- und Kinderbildern – *Bruno* als Geiger, *Diego* und *Ottilia* als eifrige Leser, *Alberto* krank im Bett – dokumentiert, sondern auch seine Fähigkeit, sich nicht mental und intellektuell von der Aussenwelt abzuschotten. Wegen *Segantini*, der sich in Maloja niedergelassen hatte, bleibt *Giovanni* im Bergell. Die Freunde *Amiet* und *Hodler* kommen regelmässig zu Besuch und malen wie *Giovanni* rauhe Winterlandschaften. *Max Ernst* besucht 1935, zwei Jahre nach *Giovannis* Tod die *Giacomettis* in deren Sommerhaus in Maloja und beglückt *Annetta* mit aus dem Geröll des Forno-Gletschers gezogenen «Skulpturen», die er gar nicht oder nur leicht mit Farbe oder Meissel überformt. *Alberto* hatten die riesigen Findlinge in den Wiesen des Bergells von früher Kindheit an fasziniert. Ein besonders mächtiger Stein mit einer höhlenartigen Vertiefung spielt in *Albertos* surrealistischen Kindheitserinnerungen «Hier, sables mouvants» eine grosse Rolle. Gelungen ist jener Raum in der Fondazione Mazzotta, der *Segantinis* und *Hodlers* gemeinsame Suche nach Horizontalität in ihren Bildern erkennen lässt. *Hodlers* sterbende *Valentine Godé-Darel*, eine Hochebene von *Segantini* und die Vertikalität von *Giacomettis* Porträt des toten *Segantini* geben im Zeichen des Kreuzes eine Grenze zwischen Leben und Tod zu bedenken, die dem sich schliesslich am



Die Familie Giacometti, 1911. Vorne: Diego, Ottilia; hinten: Alberto, Bruno, Giovanni, Annetta. © Stiftung für Photographie, Zürich.

Ende seiner irdischen Existenz in die Natur integrierenden, menschlichen Körper immer schon eingeschrieben ist.

Visionen spendendes Familienleben

Alberto findet mit seiner skizzenhaften Zeichnung der rue Didot noch 1959 in der Enge der Pariser Strassenzüge und in deren winterlicher Dunkelheit jene fehlende Weite des Blicks wieder, die er von Stampa her kannte. «*Es ist eine Vorhölle*», hat *Diego* manchmal über das Bergell gesagt. *Albertos* Bruder, Modell und Assistent, kehrt denn auch nicht oft in das Heimattal zurück, während *Alberto* die alljährlichen Besuche bei der Mutter immer auch dazu nutzte, im Atelier des Vaters zu zeichnen. War er in Paris kubistisch, oder surreal, so entstand in Stampa Sichtbares: die Köpfe der Mutter etwa, seiner Frau Annette oder seines Neffen Silvio, von denen er unzählige Skizzen und Studien anfertigt. Obwohl von den Porträts der Mutter in der Zürcher und Churer Ausstellung «La Mamma a Stampa» (1991) weitaus mehr zu sehen waren, wird in der Fondazione Mazzotta doch auch deutlich, dass *Annetta* das Herz eines künstlerische Visionen spendenden Familienlebens war. Doch nicht nur das: Zugleich erhält man in Mailand auch einen Einblick in die Bedeutung der Porträtkunst für *Albertos* Gesamtwerk. Dem ältesten der *Giacometti*-Brüder ging es nie darum, den Eindruck von Ähnlichkeit entstehen zu lassen, vielmehr

Alberto findet mit seiner skizzenhaften Zeichnung der rue Didot noch 1959 in der Enge der Pariser Strassenzüge und in deren winterlicher Dunkelheit jene fehlende Weite des Blicks wieder, die er von Stampa her kannte.

suchte er die Kraftlinien eines Menschen sichtbar werden zu lassen. Die horizontalen und vertikalen, weniger häufig auch schrägen Linien auf Gesicht und Körper, verankern gleichsam die Personen auch in ihrem Lebensumfeld, in ihrem Tun, Handeln und Denken, das nur *Alberto* oder wenige andere kannten. Die Porträtierten durften ihm nicht fremd sein, und dies erklärt die grosse Bedeutung von *Diegos* (1902–1985) Anwesenheit in Paris aus der Sicht *Albertos*. Fiel einerseits die Leichtigkeit auf, mit der *Alberto* in Paris lebte und mit der er zu einem grossen Freundes- und Kollegenkreis Kontakt hielt, so machte die Vertrautheit im Umgang mit *Diego* aus dem Bruder doch dasjenige Modell, auf das er nie verzichten konnte.

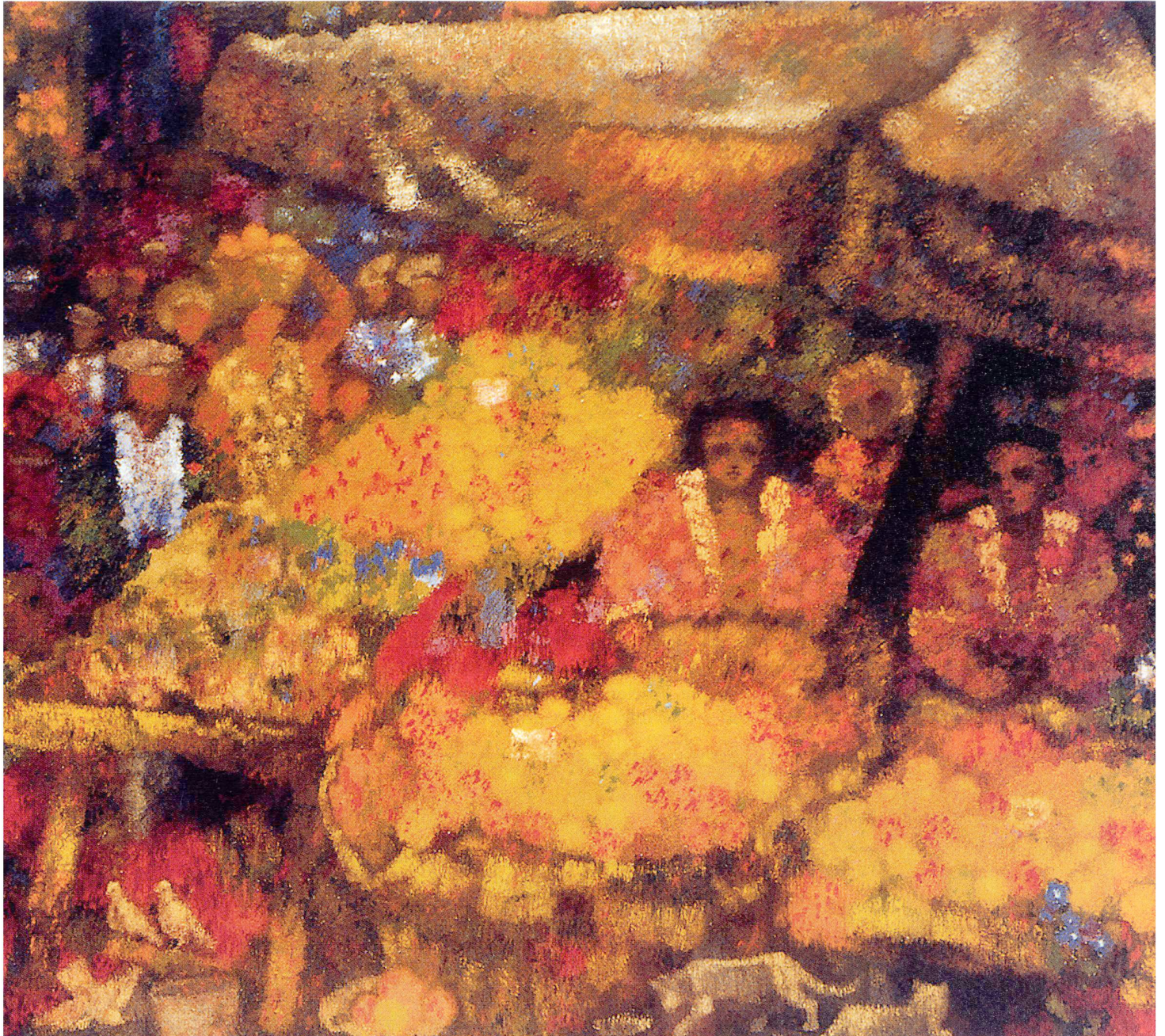
In Mailand zieht *Albertos* kleine Büste von *Diego* den Betrachter in den Bann. Sie entstand 1954, und ihre Zartheit und Zerbrechlichkeit, die Feinheit der Linienführung lässt zugleich auch die Prozesshaftigkeit von *Albertos* Wahrnehmung, ihre Dauer und Intensität deutlich werden. Für den Betrachter ist es irritierend zu erkennen, wie sehr das Erscheinungsbild eines Menschen einerseits und das Wissen über ihn andererseits die Büste in ein Spannungsfeld treten lassen, in dem nicht mehr unterscheid-



Alberto Giacometti.
Busto di Diego, 1954.
Bronzo, 26,7 x 20,5 x 11 cm.
Firmato e numerato: Giacometti 2/8. Collezione privata, courtesy Pieter Coray. (Aus dem Katalog)



Giovanni Giacometti.
Diego e Ottilia (Il libro di immagini), 1909. Olio su tela, 55 cm x 65 cm.
Firmato e datato in basso a destra: GG 1909. Collezione privata. (Aus dem Katalog)



Augusto Giacometti. *Il Mercato delle arance a Marsiglia, 1933. Olio su tela, 192 cm x 223 cm. Firmato in basso a sinistra: A.G. Museo d'Arte Grigione, Coira. (Aus dem Katalog)*

bar ist, ob der Porträtierte gerade erst in den Gesichtskreis des Künstlers getreten ist, oder ob er gar aus ihm verschwindet. Diese typische Unverbindlichkeit kommt auch in *Albertos* Version jener berühmten Hängelampe zum Ausdruck, die beim Vater die Harmonie des abendlichen Familienlebens beschien. *Albertos* Zeichnung reduziert die Lampe auf ein Bündel von Verstrebungen, das irgendwo, nur nicht an einem vertrauten Ort zu hängen scheint. Bedauerlich, dass *Giovannis* berühmtes Gemälde «Die Lampe» (1912) zum Vergleich in Mailand nicht zu sehen ist, doch *Albertos* Zeichnung entschädigt durchaus,

wie auch viele andere aus Privatsammlungen stammende Werke, die noch nie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, zur Attraktivität, ja zur Einmaligkeit der Schau beitragen.

Inspirierendes Mittelmeer

Viel Platz räumt man in Mailand der gemeinsamen Pariser Zeit von *Alberto* und seinem um ein Jahr jüngeren Bruder *Diego* ein. In *Albertos* Schatten lebte *Diego* jahrzehntelang, bis er sich allmählich zum gesuchten Designer entwickelte. Die Welt, die ihn inspirierte, hatte er auf seinen zahl-

reichen Reisen in den Mittelmeerraum kennengelernt. Etruskische und ägyptische Formgebung findet sich in *Diegos* Tierfiguren wieder, die er in den fünfziger Jahren auch in seine Möbel integriert. Freilich: *Albertos* Einfluss, sein Hang zu den feinen Linien, ist kaum zu verkennen. In den dreissiger Jahren hatten die beiden in Paris gemeinsam Lampen für den Innenarchitekten *Jean-Michel Frank* entworfen und hergestellt. Ist dem Zürcher Publikum *Diegos* in den sechziger Jahren angefertigte Einrichtung des Restaurants Kronenhalle ein Begriff, so gilt heute als *Diegos* renommiertester Auftrag wohl die Ausstattung des Musée Picasso in Paris. Als er ihn ausführte, war er schon achtzig Jahre alt.

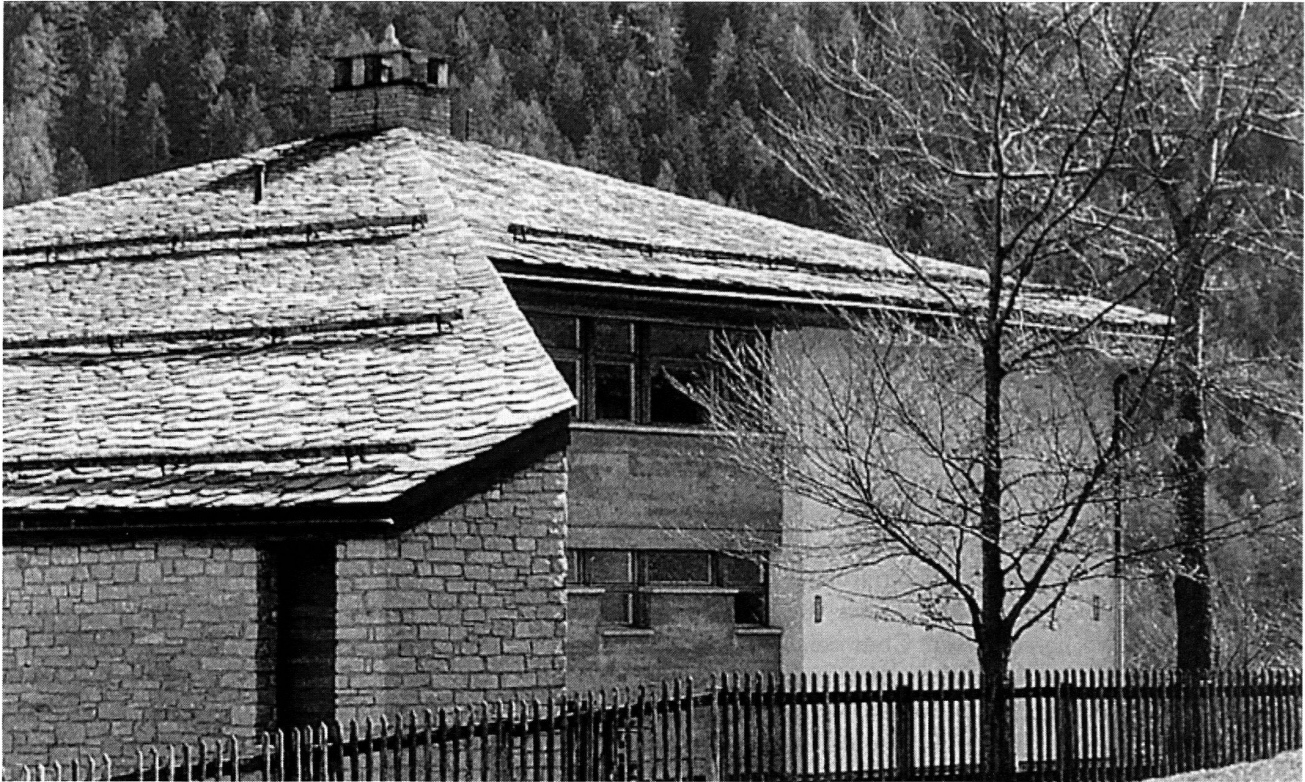
Farbtrunken

In den zwanziger Jahren waren *Augusto* (1877–1947) und *Giovanni Giacometti* in der Gunst der Schweizer Kunstliebhaber Konkurrenten. Der ebenfalls in Stampa geborene *Augusto*, ein Vetter zweiten Grades von *Giovanni*, hatte in seiner Kindheit nicht dieselbe intensive Förderung durch

sein Elternhaus erfahren wie *Giovanni*. *Augustos* erster Lehrer war sein Onkel, der Vater des berühmten Staatsrechtlers *Zaccaria Giacometti*. Später dann durch einen langen Aufenthalt in Florenz, vom Jugendstil, Tachismus und durch seine Sympathie zu den Zürcher Dadaisten geprägt, erhielten *Augustos* Bilder eine künstlerische Intensität, welche die Kunsthändler rasch auf ihn aufmerksam machten. Mochte *Augusto* als grosser Kolorist auch die Vorliebe, die Farben zum Leuchten zu bringen sowie eine gewisse Neigung zum Dekorativen mit *Giovanni* teilen, so stand er doch wohl *Diegos* Verspieltheiten und dessen Hang zum Ornamentalen näher. Die in der Fondazione Mazzotta gezeigten Bilder weisen *Augusto* als grossen Eklektiker des Stils und der Themen aus. Beeindruckend, wie jene grossflächigen Farbflecken auf schwarzem Grund allein mit koloristischen Mitteln eine räumliche, ja geradezu kosmische Wirkung zustande bringen, oder das hell aufleuchtende Rot des Orangenmarktes in Marseille eine symbolistische Ebene in das Bild einzieht, was eine sakrale Note entstehen lässt, die auch in *Augustos* Kirchen-

Diego Giacometti.
Testa di leone,
1935–36. Serpentino
della Val di Poschiavo,
32 x 45 x 20 cm. Colle-
zione privata. (Aus
dem Katalog)





Bruno Giacometti.
Schulhaus in Stampa,
1961–62. Photo Flury

fenstern und Wandmalereien wiederzufinden sind.

Zu den Überraschungen in Mailand zählt zweifellos das architektonische Werk des letzten noch lebenden *Giacometti*, des 93jährigen *Bruno*. Als bescheidenen, im Hintergrund arbeitenden Anwalt des Werks seines Vaters *Giovanni* kannte man ihn bislang. Nun eröffnet sich uns ein sowohl zum Regionalismus und auch zur klassischen Moderne ausschwingendes Bauen, dessen Horizont sich von Siedlungshäusern für Zollbeamte, Seilbahngebäuden

über Schulbauten – darunter die Schule in Stampa – bis hin zum Schweizer Pavillon der Biennale in Venedig 1952 zieht. Überrascht von diesem Reichtum schienen auch die Aussteller zu sein, die neben einer die Bauten aufdatierenden Videoschau keine geeignete analytische Ausstellungsform fanden. Einen Anfang, *Bruno Giacometti*s Lebenswerk einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, stellt die Mailänder Schau allerdings durchaus dar, insbesondere *Irene Hochreuteners* eindrücklicher Katalogbeitrag verdient hier Erwähnung. ♦

Kataloge:

italienisch: *J. Giacometti, la valle, il mondo*, Fondazione Mazzotta, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2000.

deutsch: «Offenes Tal, weite Welt – Die Familie Giacometti», Edizioni Gabriele Mazzotta, Mailand 2000.

GIOVANNI GIACOMETTI IM SPIEGEL SEINES BRIEFWECHSELS MIT CUNO AMIET

Viola Radlach,

geboren 1948, Besuch der Kunstakademie Den Haag. Studium der Kunstgeschichte in Zürich. Abschluss über Walter Helbig. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Mitautorin des Werkkataloges *Giovanni Giacometti* und Herausgeberin des kürzlich erschienenen Briefwechsels *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti*.

Am 7. März 1868 wird *Giovanni Giacometti* in Stampa im Bergell als zweiter Sohn von *Alberto* und *Caterina Ottilia Giacometti-Santi* geboren; drei weitere Söhne und eine Tochter folgen. Der Vater ist als Pâtissier in Warschau tätig und führt dann in Bergamo ein Café, bevor er nach Stampa zurückkehrt, die Bäckerei «Al Punt» an der Brücke über die Maira aus dem Besitz der Familie Santi in das «Hotel Piz Duan» umwandelt und nebenher als Bauer arbeitet.

Während des Besuchs der Kantonschule in Chur zeichnet *Giovanni Giacometti* gern und viel und fühlt sich zum künstlerischen Milieu im Bildhaueratelier *Giovanni Bianchi* hingezogen; ermuntert von seinem Zeichenlehrer und den Ratschlägen des jungen Basler Porträtisten *Wilhelm Balmer*, entscheidet er sich für den Beruf des Künstlers. Dieser Schritt ist ungewöhnlich in dem ländlichen Tal und hat keine Tradition in seiner Familie; doch, charakteristisch für die weltoffene, musisch interessierte Haltung seiner Eltern, gewähren sie ihm trotz ihrer beschränkten Mittel Unterstützung.

Da die Schweiz mit Ausnahme von Genf über keine Kunstakademie verfügt, beginnt *Giacometti* im Oktober 1886 sein erstes Semester an der Münchner Kunstgewerbeschule als Vorbereitung für die Akademie. In den Januar 1887 fällt die folgenreiche Begegnung mit *Cuno Amiet* in den «Drei Raben» an der Schillerstrasse, einem der von den Schweizer Studenten frequentierten Lokale. Es entwickelt sich eine enge Beziehung zu dem ebenfalls im März 1868 geborenen Solothurner Akademiestudenten. «Wir waren froh zusammen, suchten uns über unsere Nöte hinwegzuhelfen», erinnert sich *Amiet* im September 1933 des im Juni dieses Jahres verstorbenen Freundes in der Zeitschrift «Galerie und Sammler»¹, «studierten zusammen die Pinakotheken, begeisterten uns an Rembrandt, lasen viel: die Bibel, die Göttliche Komödie; wir landschafteten in Nymphenburg, skizzierten im Café. Wir stolcheten im Land umher, und wenn es kalt war, nahm mich mein

Freund unter seinen grossen italienischen Radmantel. Wir hatten viele Freunde, aber wir zwei waren am engsten verbunden.» An anderer Stelle schreibt er: «Oberster Mal- und Zeichnungsgott jedoch war uns Rembrandt van Rijn. Seine Bilder, seine Zeichnung und sein Radierwerk gaben uns Stoff für tiefstes Mitempfinden, für endloses Reden. Und da kam es halt heraus: wie beschlagen war mein Freund in der biblischen Geschichte. Keine Darstellung war ihm fremd, von jeder erzählte er mir die Begebenheit. Noch viel anderes Schrifttum kannte er. Mit Begeisterung und Schwung zitierte er aus Dante. Wenn irgend möglich, ging er ins Theater, eine Zeitlang war er voll von Ibsen².»

Ende 1887 berichtet *Giacometti* seinen Eltern von seinen Plänen, das Studium in Paris fortzusetzen: «Die Richtung, die die Deutschen mit ihrem nichtsnutzigen Idealismus in der Kunst eingeschlagen haben, gefällt mir nicht, und sie gefällt auch niemandem, der darüber urteilt und die Geschichte der Malerei schreibt. (...) Dass in Paris die Kunst viel weiter fortgeschritten ist als hier, ist allen bekannt (...)»³. «Der Franzosensaal im Glaspalast mit Bastien-Lepage, Whistler begeisterte uns», fährt *Amiet* in den oben angeführten Erinnerungen fort. «Die Lektüre von Zola und Daudet half mit, und trotz des reichen Lebens, das wir arme Teufel in München führten, beschlossen wir, nach Paris zu ziehen.»

Ab Oktober 1888 zeichnen und malen die Freunde drei Winter lang an der Académie Julian nach dem Modell inmitten von Studierenden aus aller Welt und bewohnen gemeinsam zwei Dachzimmer an der Rue Jacob. «Giovanni begann jetzt auf seine Weise blühende, feurige Akte zu malen, ganz frei, ganz sorglos, doch voll Erregung; nicht achtend aufs Alte, nicht achtend aufs Neue, nur folgend dem, was der Augenblick von ihm wollte. Der und jener schaute ihm zu und staunte. Und oft erwarb am Ende der Woche ein besser bemittelter Kamerad seinen fertigen Akt», schreibt *Amiet* in seinen Erinnerungen⁴.

1 Cuno Amiet, «Jugendjahre mit Giovanni Giacometti», in: *Galerie und Sammler, Monatschrift der Galerie Aktuaryus*, Jg. 1, Heft 9/10, September 1933, S. 147–151.

2 Cuno Amiet, *Giovanni Giacometti. Ein Jugendbild, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1936, S. 7.

3 Zitiert nach der Übersetzung von Dieter Schwarz, in: Dieter Schwarz, *Giovanni Giacometti 1868–1933. Leben und Werk (Œuvre-kataloge Schweizer Künstler 16/1)*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1996, S. 17.

4 Cuno Amiet, in: *Neujahrsblatt (wie Anm. 2)*, S. 22.

Die Freundschaft findet ihren Niederschlag in einer dichten, umfangreichen, kürzlich publizierten Korrespondenz⁵. Das reiche, sich über vier Jahrzehnte erstreckende Quellenmaterial lässt uns teilhaben an dem Werdegang der beiden Maler, führt uns mitten hinein in ihre Freuden, Hoffnungen und Ängste, ohne jenen begütigenden oder beschönigenden Schleier, der autobiographischen Rückblicken häufig anhaftet. Mit derselben freien, leichten Formulierungsgabe, mit der *Giacometti* den Zeichenstift handhabt, schreibt er auch, zitiert beiläufig *Dante* oder auch *Emile Zola*; «viel von Dichterischem»⁶ spürte *Amiet* aus dem Freund heraus. Die Transkription hält den originalen Wortlaut und die Schreibweise der in drei Sprachen verfassten Dokumente fest.

Fiasko in Rom

Die Sommermonate verbringen die angehenden Maler jeweils zu Hause in Stampa beziehungsweise in Solothurn. Im Mai 1891 versiegen die finanziellen Mittel *Giacomettis*. Zurück im Bergell, fühlt er sich aus seiner Entwicklung herausgerissen, vom künstlerischen Leben abgeschnitten und bricht mit wenigen Ersparnissen Anfang 1893 nach Rom auf, wo er sich Verdienstmöglichkeiten und neue Impulse erhofft. Doch die Reise endet in einem Fiasko, krank und erschöpft kehrt er zurück. Die Briefe an *Amiet* zeugen von diesen entbehrungsreichen neun Monaten. Am 28. September 1893 schreibt er dem Freund aus Torre del Greco bei Neapel, dass ihm «nicht einmal zehn Francs» für «ein Bild oder besser eine Studie der *Steinhauer am Ufer des Tibers*» in Rom geboten wurden, die heute in der Stiftung *Oskar Reinhart* im Winterthurer Museum am Stadtgarten hängt.

Zu dieser Zeit hält sich *Amiet* ein gutes Jahr in Pont-Aven in der Bretagne auf, im Kreis der *Gauguin*-Schüler und -Freunde *Emile Bernard*, *Paul Sérusier*, *Roderic O'Conor* und anderer. Die dort erfahrenen künstlerischen Anregungen werden für ihn zu einer Quelle, aus der er sein ganzes Leben lang schöpfen wird; sie prägen seinen Stil und seine Kunstauffassung wesentlich. In einem Schreiben vom 23. Dezember 1893 sucht er *Giacometti* die Ziele dieser neuen Kunst nahezubringen und wählt

Während
der eine
nach der
Unmöglichkeit
strebt,
die Natur
nachzuahmen,
gelingt es
dem anderen,
einen intensiven
Eindruck ihrer
«grossen und
geheimnisvollen
Schönheit»
zu vermitteln
durch «nichts
anderes als
eine schöne
Linien- und
Farben-
harmonie».

5 *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, hrsg. von Viola Radlach (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000.

6 *Cuno Amiet*, in: *Neujahrsblatt* (wie Anm. 2), S. 6.

7 *Cuno Amiet, Obsternte, 1912*, ehemals Sammlung Max Wassmer, Bremgarten bei Bern, 1931 in München verbrannt.

dazu den Vergleich zwischen «*Les foins*» des Salonmalers *Jules Bastien-Lepage* und *Pierre Puvis de Chavannes'* «*Le pauvre pêcheur*», die damals im Pariser Musée du Luxembourg als Pendants gehängt waren. Während der eine nach der Unmöglichkeit strebe, die Natur nachzuahmen, gelinge es dem anderen, einen intensiven Eindruck ihrer «grossen und geheimnisvollen Schönheit» zu vermitteln durch «nichts anderes als eine schöne Linien- und Farbenharmonie». *Amiet* ist damit wohl einer der ersten, der so einfach und einprägsam wesentliche Ziele der Moderne, vom Postimpressionismus über den Fauvismus und Expressionismus bis hin zur informellen Malerei zu formulieren vermag. *Giacometti* pflichtet dem Freund nach einigem Zögern bei, dass es darauf ankomme, den «Eindruck der Natur» wiederzugeben, wie es in einem undatierten Brief (vermutlich vom Februar 1894) heisst, zunächst jedoch bereiten ihm die «vielen Theorien, verständlich die einen, hochfliegend die anderen», einen «schweren Kopf», so «dass die schreckliche Hitze, die eingetreten ist, ihn wirklich zu einer Kanonenkugel gemacht hat», schreibt er in dem weiter oben erwähnten Brief vom September 1893 aus Torre del Greco. Die Haltung, «*Bilder fast ganz aus dem Gedächtnis zu malen*», bleibt ihm hingegen zeitlebens suspekt, und er sieht darin die Gefahr, dem «*Manierismus*» oder, wie er am 17. Januar 1913 *Amiet* gegenüber angesichts dessen roter «Obsternte»⁷ äussert, der «*Willkühr*» zu verfallen.

Segantini in Maloja

Giacomettis Beziehung zur Natur ist durch eine pantheistische Ehrfurcht bestimmt, die es ihm verbietet, die organische Erscheinung zu deformieren. Seine Kunstauffassung entwickelt sich unter dem Eindruck der Malerei *Giovanni Segantinis* (1858–1899), der 1894 mit seiner Familie von Savognin nach Maloja übersiedelt und dessen Haus mit seinen vielen anregenden Begegnungen für den zehn Jahre Jüngeren beinahe zu einem Wallfahrtsort wird. Den ersten, überwältigenden Eindruck, den *Giacometti* von einem Gemälde *Segantinis* mit seiner divisionistischen Malweise empfangen hat, schildert er *Amiet* in seinem Brief vom Ostersonntag 1894: «*Ich habe zum Beispiel noch nie*

einen blauen Himmel gesehen, der wie der seine gemalt wäre. (...) Es sind kleine fette, in tausend Farben vibrierende Pinselstriche (...). Wenn ein Laie in jenen kleinen Strichen die Farben nicht wiederfindet, die er in seiner Unwissenheit zu sehen gewohnt ist, empfinden aber ein Künstler und ein einfühlsamer Mensch deren Poesie und die Wirklichkeit der Natur. (...) Seine Bilder tragen immer den Charakter des Ortes, an dem sie entstanden sind, und wenn man sie



Giovanni Giacometti. Cuno Amiet im gemeinsamen Pariser Logis, 1890. Öl auf Leinwand, 41 x 32,5 cm, Kunstmuseum Bern. © Peter Thalmann, Herzogenbuchsee.

anschaut, erkennt man die Berge, die Wiesen, die Tiere und die Menschen, oder vielmehr vermittelt Dir das Gesamte den Eindruck, den Du gespürt hast, als Du das Tal durchquertest, wenn Du aber das Atelier verlässt und den Ort suchen willst, von dem aus der Künstler das Bild malte, wird das verlorene Zeit sein. Du findest dieselben Eindrücke wieder, die Du verspürt hast, als Du das Bild anschauest, das Wesen der Landschaft ist das des Gemäldes, die Figuren, die Tiere, die Wirkungen sind dieselben, aber die Berge sind nicht die des Bildes, die Wiesen sind nicht die, das Dorf ist nicht so, doch Segantini hat das Bild nach der Natur gemalt, und Du hast auf dem Bild die Berge und den Wald und das Dorf erkannt. Aber eben, Segantini betreibt keine Photographie, sondern er gibt die Natur wieder, wie sie sein Künstlerauge sieht und sein Dichterherz spürt.»

Der Briefwechsel spiegelt auch die unterschiedliche seelische Disposition seiner beiden Autoren.

Das eigene Erlebnis ist für Giacometti Grundlage des Kunstschaffens. «Nur wenn man im Stande ist, ganz in sein Sujet aufzugehen, wird man ein lebendiges, persönliches Kunstwerk schaffen können», notiert er am 18. Februar 1910 in einem Brief an den Winterthurer Textilfabrikanten und Sammler Richard Bühler. Diese Auffassung ist es auch, die ihm den Zugang zur Kunst seines Cousins Augusto Giacometti erschwert, in der er vornehmlich eine ausgewogene Komposition, eine gute Dekoration sieht. «Ich liebe die Malerei und liebe die Maler die doch etwas anderes sind als bloße Decorateurs», schreibt er Amiet am 24. März 1907 in diesem Zusammenhang. Einfühlsame Hingabe an das Leben, den Menschen und die Natur stehen im Mittelpunkt seiner Kunst, die für ihn nicht vereinbar ist mit einer Abstraktion vom Gegenstand.

Amiets Selbstsicherheit

Als weitere Komponente spiegelt der Briefwechsel die unterschiedliche seelische Disposition seiner beiden Autoren. Giacometti lässt sich rasch entmutigen, sei es durch die ihn im abgeschiedenen Bergell anfänglich stark belastende Einsamkeit, ohne die Möglichkeit des künstlerischen Austauschs mit Gleichgesinnten, sei es durch die Zurückweisung von einer Ausstellung, wie er sie 1892 an der II. Nationalen Kunstausstellung in Bern erfährt und in berührender Offenheit dem Freund berichtet. Amiet hingegen zeigt eine erstaunliche Sicherheit auch angesichts seiner anfänglichen Misserfolge an Ausstellungen, wie etwa in Basel oder Solothurn 1893 und 1894. Den Hohn und Spott, den seine im Anschluss an den Aufenthalt in Pont-Aven entstandenen Bilder bei Publikum und Kritikern auslösen, quittiert er mit Gelassenheit und humorvoller Distanz, überzeugt von der Richtigkeit seines Weges. Diese Unbeirrbarkeit ermutigt und stärkt den immer wieder zu Zweifeln, tiefer Niedergeschlagenheit und überhöhter Selbstkritik neigenden jungen Bergeller Maler.

Die Sicherheit Amiets äussert sich auch in seinem ästhetischen Urteil über Werke des Freundes. Giacometti bittet ihn um diese kritischen Stellungnahmen und erwidert sie mit grosser Ernsthaftigkeit, wie etwa ihr Schriftwechsel um den von Amiet erhobenen Vorwurf zeigt, einige Bilder des

Jahres 1897 gemahnten in ihrer Technik zu sehr an *Segantini*. *Giacometti* begegnet der Bemerkung mit dem Hinweis, dass er eines der betreffenden Gemälde in verschiedenen Pinseltechniken mit Tempera und Öl zu malen versucht habe, und nur mit eben dieser divisionistischen, pastosen Pinselschrift sei es ihm gelungen, dem Bilde die erwünschten «Licht- und Luftwirkungen» zu verleihen, «die Materie zu erobern und formbar zu machen»⁸. Auch *Giacometti* seinerseits kommentiert die Bilder *Amiets* mit Begeisterung oder Kritik, wenn auch mit etwas weniger Bestimmtheit und Urteilslust. Bemerkenswert ist die grosse Offenheit, mit der die Maler auf kritische Äusserungen des anderen reagieren, ihre Freundschaft erfährt dadurch keine Trübung.

Segantini stirbt 1899, erst 41jährig, an einer akuten Bauchfellentzündung in einer Hütte auf dem Schafberg oberhalb von Pontresina. *Giacometti* malt ihn aufgebahrt in der katholischen Kirche von Maloja in der Nacht darauf⁹. In ergreifenden Worten schildert er *Amiet* den Tod seines väterlichen Freundes.

Am 20. Juni 1900 berichtet *Giacometti* ihm von seiner Verlobung. «Wie sie heisst? Anna heisst sie, Annetta, die schwarze Schwester der Lehrer Stampa in Borgonovo. Du kennst sie. Seit Jahren hat mich der Zauber dieses Mädchens in seinen Bann gehalten. (...) Nicht vergebens haben die Bäume dieses Jahr so prächtig geblüht (...). Und der Bewusstsein mein alles einem liebenden Wesen anvertrauen zu können, der Bewusstsein, nicht mehr allein auf der Welt zu sein, macht mich unsäglich glücklich.» Ihr in sich ruhendes Wesen und ihr Selbstvertrauen machen die drei Jahre jüngere *Annetta Stampa* zur idealen, komplementären Partnerin für *Giovanni Giacometti*. Mit den vier Kindern, *Alberto*, *Diego*, *Ottilia* und *Bruno*, entfaltet sich ein ungewöhnlich glückliches und harmonisches Familienleben, das in vielen Bildern *Giacomettis* seinen Niederschlag findet und ihm ständig neue Motive bietet. Dank ihrer intensiven Ausstrahlung und Präsenz wird *Annetta* zum eigentlichen Zentrum der Familie. Die Ausstellung «La Mamma a Stampa» in Zürich und Chur 1990/91 zeigte sie in dieser Rolle. Auch der älteste Sohn, *Alberto*, ist zeitlebens von diesem Zauber befangen. Ihre gegenseitige Faszination hält nicht nur die Photographie von *Andrea*

Giacomettis
Beziehung zur
Natur ist
durch eine
pantheistische
Ehrfurcht
bestimmt,
die es ihm
verbietet, die
organische
Erscheinung
zu deformieren.

Garbald von 1911 anlässlich des 40. Geburtstages von *Annetta* fest, auch *Giovanni Giacometti* gibt ihr in seinem eindringlichen Doppelbildnis «Lo scultore» von 1923 in der *Alberto Giacometti*-Stiftung im Zürcher Kunsthaus Gestalt.

Wichtiges Thema der Korrespondenz ist zudem die Beziehung zu gemeinsamen Künstlerfreunden wie *Ferdinand Hodler*, Pate des jüngsten Sohnes von *Giovanni Giacometti*, oder *Auguste de Niederhäusern*,



Cuno Amiet. Giovanni Giacometti im gemeinsamen Pariser Logis, 1889. Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm. Kunstmuseum Bern. © Peter Thalmann, Herzogenbuchsee. (Titelbild der kürzlich von Viola Radlach herausgegebenen Korrespondenz G. Giacometti/Cuno Amiet im Verlag Scheidegger und Spiess, Zürich)

gen. *Rodo*. Die grosse Bewunderung, die vor allem *Amiet Hodler* entgegenbringt, wird von einer Phase der Entfremdung im Gefolge der gemeinsamen Ausstellung in Wien 1904 abgelöst.

Aus dem weiteren Verlauf des Briefwechsels geht die wachsende Anerkennung hervor, die die Kunst der beiden Maler findet. Sie werden in die höchsten nationalen künstlerischen Entscheidungsgremien, die Eidgenössische Kunstkommission und die Kommission der *Gottfried Keller*-Stiftung gewählt. Erörterungen kunstpolitischer Probleme, organisatorische Fragen um Ausstellungen rücken in den Vordergrund.

Der Erste Weltkrieg bedeutet auch in der Beziehung der beiden Freunde eine Zäsur, die Intensität ihres Austauschs nimmt ab; in die letzten 15 Jahre *Giacomettis* fallen nur noch 24 der 419 erhaltenen Dokumente. ♦

8 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, Brief vom 27. April 1897. Siehe dazu die vergleichende Studie von Paul Müller, *Giovanni Giacometti und Cuno Amiet*, in: *Giovanni Giacometti* (wie Anm. 3), S. 222–242.

9 Das in diesem Zusammenhang entstandene Gemälde Giovanni Segantini auf dem Totenbett, 1899, hängt im Segantini Museum in St. Moritz.

PHÄNOMENOLOGIE UND PRAXIS

Alberto Giacomettis methodisches Scheitern

Tobia Bezzola,

geboren 1961, Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Bern und Zürich, Assistenz am Philosophischen Seminar der Universität Zürich, Promotion über die Philosophie des deutschen Idealismus, seit 1995 Konservator am Kunsthaus Zürich. Der Autor ist Co-Kurator der Retrospektive, die aus Anlass des hundertsten Geburtstages von Alberto Giacometti im Jahr 2001 im Kunsthaus Zürich und im Museum of Modern Art, New York, stattfinden wird.

1 «... ça n'est plus pour réaliser la vision que j'ai des choses, mais pour comprendre pourquoi ça rate.» Entretien avec Pierre Dumayet (1963), in: Alberto Giacometti, *Écrits, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin*, Paris 1997, S. 284.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in: ders., *Sens et Non-Sens*, Paris 1948, S. 15–50.

3 Karl Jaspers, *Philosophie*, Bd. 3., Berlin 1934, S. 220 f.

4 Trotz bald vorgebrachter Zweifel, etwa von Reinhold Hohl (Alberto Giacometti, Stuttgart 1984), der indes seinerseits gern auf die typisch existentialistischen Topoi zurückgreift.

5 Vgl. Frances Morris, *Paris Post War. Art and Existentialism 1945–1955*, Ausst. Kat., Tate Gallery, London 1993; Barbara Regina Renfle, *Picasso und der Existentialismus. Existentialistische Grundstrukturen im Werk Pablo Picassos*, Frankfurt/Main 1998.

Für Alberto Giacometti war die Geschichte seiner Arbeit die Geschichte seines Scheiterns. Die Verbreitung des Weltruhms umwehen Seufzer aus der rue Hippolyte-Maindron. Ungerührt hält Giacometti der Bewunderung die Behauptung der Eitelkeit all seiner Bemühungen entgegen, bis *in extremis* nicht mehr die Möglichkeit eines Gelingens, sondern nur mehr ein etwaiges Begreifen der Gründe des völligen Scheiterns am Horizont der Erwartungen steht¹. Dass einer der anerkannt grossen Künstler des Jahrhunderts sich selbst als gründlich gescheitert einschätzte, zwang die Anerkennung zur Deutung, spaltete das Werk selbst ab vom wertenden Kommentar seines Urhebers, erzeugte die Weisen, Giacomettis Scheitern zu einem Gelingen umzudeuten; sei es als Disposition eines individuellen Temperaments – hybride Bescheidenheit?, kokette Marotte?, harmlose *folie raisonnée?* –, sei es unter Rekurs auf eine kulturelle Topik, welche die Negativität des Misslingens als konstitutives ästhetisches oder gar metaphysisches Prinzip zu deuten weiss. Von Sisyphos und Pygmalion über Balzacs Frenhofer zum «doute de Cézanne»² reichen die Referenzen. Griffbereit lagen zeitbedingt die von Camus, Sartre, Beckett im zum Teil expliziten Anschluss an Jaspers vorgelegten Philosophien des Scheiterns³. Sie begründeten die landläufige Meinung, Giacomettis Werk sei «existentialistisch»⁴. Diese durchwirkt das Spektrum popularisierender Darstellungen, die Synthesen in Lexika und Handbüchern, hin zur Ausstellungen begleitenden Journalistik und den Broschüren und Saalbeschriftungen, welche Museen produzieren. Die Qualifizierung war wohl nie in einem technischen Sinn zu verstehen. Eher bezog sie sich auf den Existentialismus qua «-ismus»: das Pariser Nachkriegssyndrom aus akademischer Philosophie, Essayismus, Journalismus, Dramen, Romanen, Filmen, Chansons, das in seiner alltagskulturellen Ausformung einen modischen Lebensstil bestimmte. Darin fand auch die bildende Kunst ihren Platz. Das Prädikat «existen-

tialistisch» verbindet Giacometti mit einer Reihe von Pariser Künstlern der vierziger und fünfziger Jahre, in deren Nähe ihn die Stilgeschichte nicht unbedingt zwingt: Dubuffet, Fautrier, Gruber, Buffet, Richier, Wols u.a.m.; selbst Picasso wird eine existentialistische Periode attestiert⁵. Solchen Interpretationen Giacomettis schlägt sich ein Destillat existentialistischer Weltanschauung und Lebensphilosophie nieder, die Nährlösung der Mode: Nihilismus, Angst, Ekel, Sinnverlust, Verabsolutierung der Endlichkeit, Triumph des Absurden. Der Existentialist trotz der Misere im radikalen Selbstentwurf in Freiheit und Authentizität, im Sozialen durch Nonkonformismus und Dissidenz. Giacomettis Person belebt hier Legenden vom weltentrückten schaffenden, um Äusserlichkeiten unbekümmerten, allein vom Dämon seiner Kreativität gelotsten Einsiedlers. Das Werk wird Metapher der Entfremdung, Lebensangst und Beklemmung, der Isolation monadischer Subjekte, einer aporetischen Lage der Menschheit. «Giacometti» wird Begriff, das existentialistische Künstlerporträt findet in ihm seine Inkarnation, «l'homme qui chavire» wird in der Identifikation von Urheber und Werk zur Vignette einer existentialistischen Anthropologie.

Scheitern als Schlüsselmotiv

Existentialistisches in diesem Sinn findet sich dabei in Giacomettis Schriften und in den aufgezeichneten Gesprächen allenfalls der Spur nach. Vielmehr fällt auf, wie er darin in der Erzählung seines ureigenen spezifischen Scheiterns tastend die historische und systematische Einheit des Werks zu reflektieren versucht. Giacomettis Scheitern ist methodisches Scheitern in doppeltem Sinn: Zum einen ist es die Weise, analog dem cartesischen *doute méthodique*, in der radikal selbstkritischen Überprüfung des Geschaffenen den Fortschritt in der Klärung grundsätzlicher Erkenntnis- und Schaffensfragen zu gewinnen. Zum andern ist Giacomettis Scheitern

zuletzt ein Scheitern an, in, mit seiner Methode. Das Scheitern wird *Giacomettis* Schlüsselmotiv: als Vorwurf (*problema*) und damit als *movens* des Werks.

Kohärenz, Konsistenz und Stringenz der eigenen Entwicklung vergegenwärtigt sich *Giacometti* zunächst in der Erzählung von Schlüsselerfahrungen, meist in literarischer Stilisierung. Sie addieren sich zu einer Sequenz entscheidender Episoden, die resultierende künstlerische Autobiographie ist strukturell Heiligenlegende: eine Erzählung früher Gewissheit und leichten Gelingens, jäh zerrissen von fundamentalen Glaubenskrisen und Zweifeln an der eigenen Berufung. – Der verlorene Sohn des Spätimpressionismus verprasst das väterliche Erbe in kubistischen Digressionen, surrealistischen Phantasmen, in bolschewistischer Propaganda und dekoriert zuletzt als kunstgewerblicher Schweinehirt die Salons der Pariser Grossbürger. Scham und Reue führen zurück zur sauren Arbeit nach der Natur, auf den Pfad künstlerischer Tugend, zur Demut der täglichen einsamen Exerzitien im Dienst der Wahrheit, das heisst der adäquaten Repräsentation des Wirklichen. Stationen des Wegs markieren im Gestus des surrealistischen Künstlertexts vorgetragene Kindheitserinnerungen und sexuelle Phantasien⁶, Erlebnisse der Jugend⁷, das erste Todeserlebnis⁸. Die Rezeption hat die in die Erzählung dieser Episoden einsuggerierten psychologischen Momente ausgelegt⁹. Graduell unterscheiden sich von diesen Erzählungen die später gesprächsweise erläuterten Erfahrungen schockartig veränderten Welt- und Realitätsbezugs¹⁰. Während sich in *Giacomettis* literarischen Texten psychologische, epistemologische und ästhetische Momente überlagern, verschiebt sich die Gewichtung in der Nachkriegszeit. In den vielen Interviews, die er nun gibt, geht es um Änderungen der Weltwahrnehmung, um Brüche im Bezug zur Wirklichkeit, welche unmittelbar rückwirken auf die Arbeit. Modell ist nicht mehr die psychoanalytische Konfession oder das Zeugnis religiöser Vision. Psychologisches und Biographisches hat in den Interviews nur noch am Rande Platz, in Rückblenden, welche die energisch behauptete Einheit des Bemühens von den frühesten Anfängen bis zur Gegenwart plausibilisieren¹¹. Und immer handelt es sich dabei um Be-

6 Hier, *sables mouvants* (1933), in: *Écrits*, s. Anm. 1, S. 7 ff.

7 Die Mädchen von Padua, Mai 1920 (1952), ebd., S. 71 ff.

8 *Le rêve, le sphinx et la mort de T.* (1946), ebd., 27 ff.

9 Zu *Giacomettis* Texten im Kontext der surrealistischen Künstler- und Kunstschriftstellerei vgl. André Lamarre, *Giacometti est un texte. Microlectures de l'écrit d'art*, Diss. Université de Montréal 1992; eine Synthese der aus *Giacomettis* Texten generierten psychoanalytischen Interpretationen bietet die monumentale Monographie von Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti, *Biographie d'une œuvre*, Paris 1991.

10 Ich beziehe mich im folgenden auf die Interviews mit Georges Charbonnier, Pierre Schneider, André Parinaud, Pierre Dumayet, David Sylvester, alle in: *Écrits*, vgl. Anm. 1, S. 241–295.

11 Vgl. *Écrits*, a. a. O., S. 269 f.

12 Ebd., S. 267.

13 Vgl. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, S. 16.

14 Husserls Pariser Vorlesungen vom Februar 1929, erschienen 1931 in Paris in der Übersetzung von E. Lévinas und G. Pfeiffer unter dem Titel *«Méditations Cartésiennes»*.

15 Nicht nur frequentiert von Sartre und Merleau-Ponty, sondern auch von Lacan, Bataille, Breton und Queneau.

richte über Erlebnisse des Scheiterns am selbst gesteckten Ziel.

Kunst als Wissenschaft

«*Oui, l'art m'intéresse beaucoup, mais la vérité m'intéresse infiniment plus ...*»¹² – Was *Giacometti* in den späten Gesprächen entfaltet, ist eine eigentümliche künstlerische Phänomenologie. Der Weg zum Ziel der adäquaten Repräsentation (*«rendre ma vision»*) der erscheinenden Welt führt über die Analyse des sehenden Erkennens. *Giacometti* betont, dass dieser methodische Ansatz das ganze Werk, von den frühen Anfängen bis zum Ende, regiert und dass – im Sinn temporärer Exzesse des selbst auferlegten methodischen Zwangs – letztlich auch die kubistischen und surrealistischen Exkurse nur aus ihm zu verstehen sind.

Inwiefern «Phänomenologie»? Von einer direkten Anlehnung an *Edmund Husserls* Methodenlehre ist nicht auszugehen. Zwar will es der Zufall, dass *Husserl* und *Martin Heidegger* im August 1926 in Silvaplana, bloss ein paar Kilometer von Maloja entfernt, wo *Giacometti* den Sommer bei seinen Eltern verbrachte, über Wesensstil und Wesensschau debattierten¹³. Mit den beiden deutschen Professoren dürfte er aber schwerlich ins Gespräch gekommen sein. In den dreissiger Jahren grassiert in *Giacomettis* Umfeld eine phänomenologisch geprägte Hegellektüre, inspiriert zum einen von *Husserls* Vorträgen an der Sorbonne von 1929¹⁴ und zum andern von *Alexandre Kojèves* Vorlesungen zur «Introduction à la lecture de Hegel» an der École Pratique des Hautes Études (1933–1939)¹⁵. Für *Kojève* lieferte die «Phänomenologie des Geistes» *«une description phénoménologique de l'existence humaine»*¹⁶, und die Verquickung von Phänomenologie und Hegelscher Dialektik verbindet den heterodoxen Surrealismus der dreissiger Jahre mit dem Sartreschen Existenzialismus von «L'être et le néant» (1943). *Merleau-Pontys* «Phénoménologie de la Perception» (1945) wiederum war *Giacometti* zumindest durch *Simone de Beauvoirs* Referate bekannt¹⁷. Allein seine Problemstellung – die Analyse des Gegenstands, der Wahrnehmung, der Repräsentation – zeigt: *Giacometti* ist Existenzialist, insofern er Phänomenologe ist. Die Untersuchung des wahrnehmenden Bewusstseins

Der Weg
zum Ziel der
adäquaten
Repräsentation
der erscheinenden
Welt
führt über
die Analyse
des sehenden
Erkennens.

und des darin Wahrgenommenen, des sinnlichen (visuellen) Erlebens in seinem Verhältnis zum darin Erlebten, die Analyse der Wahrnehmung des Wirklichen als Erscheinung, bestimmt sein Projekt einer «Kunst als Wissenschaft des Sehens»¹⁸.

Dieses erfüllt und bewährt sich im Prozess der plastischen und malerischen Repräsentation des Erscheinenden. Es zielt nicht auf objektives Erkennen, sondern auf Gültigkeit der Wiedergabe des Erscheinenden: *rendre, copier, représenter*, schlicht *faire*, sind die Handlungen, welche der Wirklichkeit des Gegenstandes, wie sie sich der *vision* des Subjekts präsentiert, gerecht zu werden haben. Das terminologische Instrumentarium zeigt, dass sich *Giacometti*, allgemein gesprochen, um eine Abbildtheorie der Repräsentation bemüht. Hierbei geht er über die traditionell die Bildhauertheorie prägende platonische Dichotomie von eikastischer und phantastischer plastischer Repräsentation¹⁹ oder, moderner formuliert, über die Überwindung der Differenzen geometrischer und optischer Ähnlichkeit hinaus. Dass die Wahrheit in der Bildhauerei nicht in geometrischer Adäquation gewonnen wird, dass eine Plastik anders gestaltet sein muss als das, was sie abbildet, setzt *Giacometti* voraus. Seinen Ausgang bildet nicht die Frage nach dem Bezug von Subjekt und geometrischer Idealität, sondern nach dem von Subjekt und erscheinender Welt. Gegeben sei die Wirklichkeit (*réalité*), mithin der Gegenstand als künstlerischer Vorwurf; er erscheint dem Sehakt (*vision*) in doppelter Weise: Einmal als punktuelle *apparition* – der Gegenstand zeigt sich in einem bestimmten Licht, in einer bestimmten Entfernung, in einem bestimmten Blickwinkel. Zum andern fasst *Giacometti* Erscheinung als *apparence*: Der Gegenstand zeigt sich als identisches Phänomen, jenseits der Vielfalt der Erfahrungen in den augenblicklichen Weisen des Gegebenseins. Diese Suche nach der angemessenen Weise der Wiedergabe versteht sich also – und dies ist spezifisch phänomenologisch – als Wesensforschung. Die repräsentierende Erkenntnis im künstlerischen Handeln zielt zum einen auf die Tatsache, das individuelle Dasein in einem zufälligen Moment, auf die Existenz als solche. Zugleich sucht *Giacometti* stets auch nach einem abstrakten Wesen der

Form, einem *Eidos*, das sich ihm zwar vermittelt, aber letztlich jenseits aller differrenten zufälligen Weisen des Gegebenseins manifestiert: «*La forme doit être fixée d'une manière absolue.*»²⁰ Die künstlerische Arbeit *d'après nature* vollzieht gewissermaßen eine eidetische Reduktion mit Pinsel, Hand und Spachtel, in Öl und in Ton, ausgehend von der Annahme, dass jede in der Konzentration der abbildenden Analyse (und der analysierenden Abbildung) isolierte Erfahrung der Kunst eine Transzendierung der Faktizität zur Wesensform gestatte. *Alberto Giacometti* bleibt in gewisser Weise Impressionist, verweigert sich dem festen Kontur und dem definiten Volumen und strebt nach der Bildung eines plastischen Äquivalents des kontingent Gegebenen: nach der flimmernden Vielgestalt des Phänomens als *apparition*. Zugleich forscht er durch diese hindurch nach invarianten Gestalten; das künstlerische Sehen ist Wesensschau, das durch alle «Abschattungen» (*silhouettes* ist sprechenderweise eine gebräuchliche Übersetzung des Husserlschen Terminus ins Französische²¹) hindurch das Beharrende, das Phänomen als *apparence*, verfolgt. Die angepeilte *ressemblance* soll beide Aspekte in sich aufheben. Der Stil ist für *Giacometti* das Medium, das im Künstlerischen die Abstraktionsleistung vollbringt, die im Theoretischen das begriffliche Denken leistet: «*Avez-vous observé que plus une œuvre est vraie plus elle a du style?*»²² Nicht messend ermittelte, veristische Wiedergabe (das wäre die verworfene griechisch-römische Tradition der Plastik), nicht impressionistische Kontingenz der Textur, sondern stilisierende Reduktion auf das Wesentliche der Erscheinung bei gleichzeitiger Treue gegenüber der unmittelbaren optischen Wahrnehmung. Exemplarisch erreicht sieht er dieses Ideal in der ägyptischen Skulptur²³.

Prozess ohne Ende

Dass er, diesen Vorgaben gemäss, denjenigen des theoretischen Begreifens analoge Leistungen vom künstlerischen Machen erwartet, ist die Wurzel von *Giacomettis* Gefühl des Scheiterns. «Kunst als Wissenschaft des Sehens» – das heisst nicht vom Sehen, sondern eine Erkenntnis *qua* Sehen und Formulierung von deren Wahrheit in

16 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, hg. v. Raymond Queneau, Paris 1947, S. 576.

17 Vgl. Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris 1960, S. 499 ff.

18 Den Anspruch treffend benannt hat Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti, Kunst als die Wissenschaft des Sehens*, Schweizerisches Jahrbuch Die Ernte, 1966, S. 133–150.

19 *Sophistes*, 236a–c. 20 *Écrits*, a. a. O., S. 241.

21 Vgl. Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris 1954, S. 20 und passim.

22 *Écrits*, a. a. O., S. 273.

23 Vgl. *ebd.* S. 245; S. 273 f.

mimetischer *poiesis* des Gesehenen. Problematisch ist für diese die elementare phänomenologische Einsicht, «*dass schon die Raumbestalt des physischen Dinges prinzipiell nur in blossen einseitigen Abschattungen zu geben ist*»²⁴. Die gesuchte Wahrheit ist aber nur in der Totalität möglicher Erfahrung, während «*jede noch so weit gespannte Erfahrungsmannigfaltigkeit noch nähere und neue Dingbestimmungen offen lässt*»²⁵. – «*Si je vous regarde en face j'oublie le profil. Si je regarde le profil j'oublie la face.*»²⁶ Das Machen kann stets nur eine instabile und kontingente Erscheinung in Öl

oder in Ton fixieren. Das Festgehaltene wird dementiert vom je nächsten Blick auf das Modell, das, neuer Punkt im Wahrnehmungsfluss, diesem bereits wieder in infinitesimaler Abschattungsdifferenz erscheint: (...) «*chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire*»²⁷. Die strenge Disziplin von Giacomettis Blick, gepaart mit diesem hohen Anspruch, führt ihn zur essentiellen Unvollendbarkeit des Machens. Nicht das *non finito*, sondern das *non finibile* ist Prinzip, jede Nachbildung wird aus grundsätzlichen und nicht aus empirischen Gründen zum Prozess ohne

24 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen, 1922, S. 10.

25 Ebd.

26 *Écrits*, a.a.O., S. 271.

27 Ebd., S. 273.



Der
verlorene
Sohn des
Spätimpres-
sionismus
verprasst das
väterliche
Erbe in
kubistischen
Digressionen,
surrealistischen
Phantasmen,
in bolsche-
wistischer
Propaganda
und dekoriert
zuletzt als
kunst-
gewerblicher
Schweinehirt
die Salons
der Pariser
Grossbürger.

Alberto Giacometti. Annette, 1951, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich.
© ProLitteris, Zürich.

Ende. Ein endloses Übermalen des schon Gemalten, ein erneutes Herausschaben des Verworfenen, das wieder neu, aber doch wieder anders erscheint. *Giacomettis* Scheitern als Unfähigkeit zu vollenden, das Ungenügen an jedem fixierten Zustand, gründet im ästhetischen Ansatz.

Der Anspruch auf Wiedergabe des Wesens muss zudem jede Wiedergabe jedes Daseins, und mehr kann materiale Repräsentation *ipso facto* nicht leisten, verwerfen. In der «*Transzendenz des Dings gegenüber seiner Wahrnehmung*»²⁸ liegt die prinzipielle Differenz zwischen jeder wahrnehmbaren «*Abschattung*» eines Gegenstandes als Erlebnis und dem Abgeschatteten als solchem, denn Erlebnis ist «... *nur als Erlebnis möglich und nicht als Räumliches. Das Abgeschattete ist aber prinzipiell nur möglich als Räumliches (es ist eben im Wesen räumlich), aber nicht möglich als Erlebnis.*»²⁹

Giacomettis Versuch, im Räumlichen den erlebten Gegenstand wesenhaft zu geben, das Ding in seiner Wahrnehmung aufgehen zu lassen, führte ihn weg von der empirisch fundierten Skulptur – hin zum in der Ideation gewonnenen Objekt. Denn von hier aus verstehen wir den Sinn seiner Beteuerungen, auch die «abstrakten» kubistischen und surrealistischen Arbeiten seien letztlich genau aus derselben methodischen Anstrengung entstanden, wie das «figurative» frühere und spätere Schaffen.

Jede
Nachbildung
wird aus
grundsätzlichen
und nicht aus
empirischen
Gründen zum
Prozess
ohne Ende.

28 Husserl, a.a.O.,
S. 76.

29 Ebd.

30 *Écrits*, a.a.O.,
S. 275.

Bei den surrealistischen Objekten besteht die spezifische Differenz darin, wie *Giacometti* erwähnte, dass diese einer *vision intérieure*, der Imagination, entsprangen. Entscheidend ist dabei vor allem, dass diese *vision intérieure* sich von der Vorgabe eines raumzeitlichen Gegenstandes befreit und sich die zum Objekt mutierte Skulptur wesenhaft selbst als materiales Ding repräsentieren kann – allerdings um den Preis des Verlusts der Welt, der empirischen Wirklichkeit. In den kubistoiden Abstraktionen andererseits knüpft *Giacometti* an die Versuche der vorhergehenden Künstlergeneration an, was prinzipiell nur im Nacheinander gegeben sein kann, mehrseitig und idealerweise allseitig simultan zu repräsentieren. Dies geschieht unter Verlust der Repräsentation der tatsächlichen Wahrnehmung, die, prinzipiell instabil und punktuell, sich auch in der Addition ihrer Momente nie adäquat wiedergeben sieht. Kubistoide Polyperspektivität und surrealistische Ideation erscheinen so als die zwei Extreme, zu denen *Giacomettis* Selbstanspruch ihn führt: Vielgestalt der empirischen Wahrnehmung und reine, abstrakte Form. Sein gesamtes Werk lässt sich verstehen als unermüdliche Anstrengung der Vermittlung zwischen diesen Grenzbegriffen von Skulptur: «*plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin*»³⁰. ♦

Alle diese Momente zusammen, freiheitliche politische Überzeugung, freiheitliche politische Überlieferung, freiheitliche politische Erziehung, Erfahrung und Bewährung schaffen eine freiheitliche Atmosphäre und damit die wesentlichsten Voraussetzungen dafür, dass die Demokratie Hüterin der Menschenrechte sein könne. Je mehr dabei der Sinn für wirtschaftliche Unabhängigkeit vom Staate lebendig ist, je weniger Hilfe das Volk vom Gemeinwesen verlangt, in desto wirksamerer Weise kann es wohl Garant der Freiheitsrechte sein; denn die Staatshilfe führt bekanntlich zur Staatsintervention und damit zur Freiheitsbeschränkung.

Aus: ALFRED KÖLZ (Hrsg.), *Zaccaria Giacometti (1893–1979), Ausgewählte Schriften*, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1994.

Daniel Marchesseau
est directeur du Musée
de la Vie Romantique à
Paris et l'auteur d'une
biographie sur Diego
Giacometti qui a paru
aux Editions Herman
à Paris en 1986.

DIEGO GIACOMETTI – PRINCE DE LA SCULPTURE MOBILIÈRE

Il aura fallu attendre la mort de Diego Giacometti à Paris le 9 juillet 1985, dans une totale discrétion, à l'âge de 82 ans, pour que sa place dans l'art du XX^e siècle soit enfin mieux connue. Sa réputation chez les collectionneurs est aujourd'hui internationale et son talent ne laisse d'inspirer de jeunes artistes meubliers. C'est à l'aube de cette notoriété récente chez un vaste public, toute opposée à la réserve que l'artiste s'est imposée tout au long de sa vie, que l'on mesure la portée de son travail et la justesse de sa sensibilité au service d'un art décoratif épuré, règle d'élégance et de raffinement. On ne saurait cependant gommer le rôle tout singulier chez lui – voire patrimonial – joué par la personnalité d'exception d'une famille unie au-delà des frontières et soudée dans le respect des talents propres à chacun: Giovanni, le père – Augusto, le cousin – Alberto bien sûr, tous peintres, avant Bruno, le frère puiné, qui deviendra architecte.

La réouverture à Paris, d'ici 2002, des salles contemporaines au musée des Arts décoratifs devrait permettre de mieux connaître la genèse du savoir que *Diego Giacometti* se forgea, seul, aux côtés de son frère *Alberto*. Y sera en effet présentée une partie du fonds de son atelier, donné par *Bruno* et *Odette Giacometti*, suite à la première rétrospective consacrée à leur frère en 1986, quelques mois seulement après sa disparition. L'ensemble – bronzes et plâtres originaux – est d'une richesse insoupçonnée avec plus de 400 pièces regroupant maquettes en bas-reliefs et ronde-bosse, études et variations, éléments décoratifs et modèles de fonderie... Ainsi pourra-t-on oublier les avatars sordides qui ont assombri la reconnaissance tardive due à cette figure singulière de la sculpture à Paris dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

On se souvient en effets de la découverte, peu après sa mort, de la diffusion internationale de faux bronzes signés *Diego* qui ont totalement dénaturé l'appréciation esthétique et, faut-il le souligner, commerciale de ses créations.

Depuis les premiers luminaires exécutés dans les années 30, en collaboration avec son frère *Alberto* pour le décorateur Jean-Michel Frank, jusqu'à son ultime contribution en 1984 pour le Musée Picasso dans le quartier du Marais à Paris, cinquante années se sont écoulées. Un demi-siècle

durant lequel *Diego* s'est toujours volontairement effacé devant la figure tutélaire de son aîné, partageant ses doutes, assumant les rôles de protecteur et confident, praticien et modèle. Cette complicité existentielle – faite d'écoute et de dévouement à l'égard d'un génie tourmenté – ont naturellement conduit *Diego* à reculer volontairement l'appel de son inclination vers une aventure plastique personnelle. Aussi bien, ses créations semblent, avec le recul, peu nombreuses: *Diego Giacometti* n'a véritablement travaillé pour lui-même qu'après le deuil de son frère en 1966. Reste néanmoins aujourd'hui une déclinaison fructueuse et large de pièces de mobilier sculpté et un vocabulaire des formes d'une vive invention.

Ferronnier plus que forgeron, meilleur animalier que portraitiste, modelleur et non dessinateur, *Diego Giacometti* incarne le statut, ambigu de nos jours, de l'*artiste-artisan*, fort de cette familiarité patiente et tranquille qui anime l'ouvrier épris de la liberté de choisir et d'aimer ce qu'il fait. Le plus libertaire des *Giacometti* a ainsi finalement consacré, en toute indépendance, les vingt dernières années de sa vie, à fabriquer en solitaire tout un mobilier au raffinement d'épure. De son pittoresque atelier de métallerie, caché dans l'ombre de Montparnasse, sortent, selon son gré avec la seule complicité d'un assistant tôlier-soudeur, consoles et tables, chenets et lam-

padaires, tabourets et guéridons: chaque objet obéit à ses canons de proportion, pour des collectionneurs avertis avec lesquels l'artiste tisse des liens d'amitié.

Diego a toujours refusé, avec sa légendaire discrétion, toute attache avec des galeries à vocation strictement commerciale ... Ainsi s'explique la notoriété toute confidentielle que s'était choisie depuis toujours cet homme de métier, au charme rare et inclassable, volontairement indépendant et solitaire. Parmi ses commandes les plus réussies, avant l'exceptionnel ensemble du Musée Picasso qui est sans aucun doute son chef-d'œuvre, on connaît donc moins certaines rampes d'escalier, bibliothèques et cheminées spécialement réalisées comme en secret, à la demande d'amateurs choisis.

Dans un registre plus intime, *Diego Giacometti*, en observateur attentif, modèle tout un bestiaire familier, qu'il cache parfois dans des branches de fantaisie: merles courants, hiboux dormeurs, chiens

.....

*Diego
a toujours
refusé, avec
sa légendaire
discrétion,
toute attache
avec des
galeries à
vocation
strictement
commerciale...*

.....

en promenade, crapauds muets, chats maître d'hôtel, autruches dansantes...

Son style rigoureux puise ses racines formelles dans le monde antique du bassin méditerranéen – latin, égyptien, étrusque – et y trouve, par antithèse, sa modernité. Il s'approprie, en précurseur pour son mobilier, le bronze qui jusque-là n'était utilisé que pour des accessoires ou des ornements. Au bois – dont il n'use jamais – il préfère le plâtre qu'il mêle de filasse et d'eau. Une fois fondue dans le métal, la forme garde autant la souplesse que l'élan charnel de la pression des doigts. «*L'as des patines*» – comme l'appelait *Alberto* – sait alors polir et parachever l'œuvre en bronze. Il la pare de tonalités nuancées: vert profond, noir de jais, éclats mordorés qui invitent à toucher les reliefs émoussés de son mobilier, qu'il soit de salon ou de jardin, tables-tor-sades ou carcasses, berceaux ou bureaux.

Diego, puisque tous ses collectionneurs l'appellent encore aujourd'hui par son prénom, avait de son travail pour eux une ob-



Annette, Diego und Alberto Giacometti am Eingang zu ihrem Atelier in Paris. Photo: Ernst Scheidegger. Aus dem Katalog der Mailänder Ausstellung.



Diego Giacometti. Tavolo, sedia, panchetta, Modello Musée Picasso, 1984 c. Bronzo, 110 x 58 x 50 cm, 43 x 83 x 46 cm, 152 x 48 x 42 cm. Musée Picasso, Parigi. (Aus dem Katalog)

ligation exigeante pour qu'il réponde au mieux à la commande reçue. La réussite exemplaire de l'ensemble, conçu au soir de sa vie, pour l'hôtel Salé, en témoigne avec éclat: le choix de cet artiste pudique et fier s'est avéré lumineux, pour éclairer autant l'œuvre de *Picasso* que le noble décor qui l'abrite.

L'artiste s'est imposé à l'évidence comme le plus discret et le plus rayonnant, suivant l'engagement personnel d'effacement au service de l'autre qui a toujours été le sien. *Diego Giacometti* est le sculpteur de mobilier le plus aristocratique auquel on aime à se référer. ♦

Michael Wirth

BAUEN IM DIENSTE DES MENSCHEN

Ein Gespräch mit Bruno Giacometti über Architektur und die Kindheit in Stampa

Der Architekt Bruno Giacometti lebt heute 93jährig in Zollikon bei Zürich. Der jüngere Bruder von Alberto und Diego Giacometti hat sich sein Leben lang vor allem für das Werk seines Vaters Giovanni eingesetzt. Einem grösseren Publikum war bislang unbekannt, dass er 1952 den Schweizer Pavillon für die Biennale in Venedig geschaffen hat. Mit Bruno Giacometti sprach Michael Wirth.

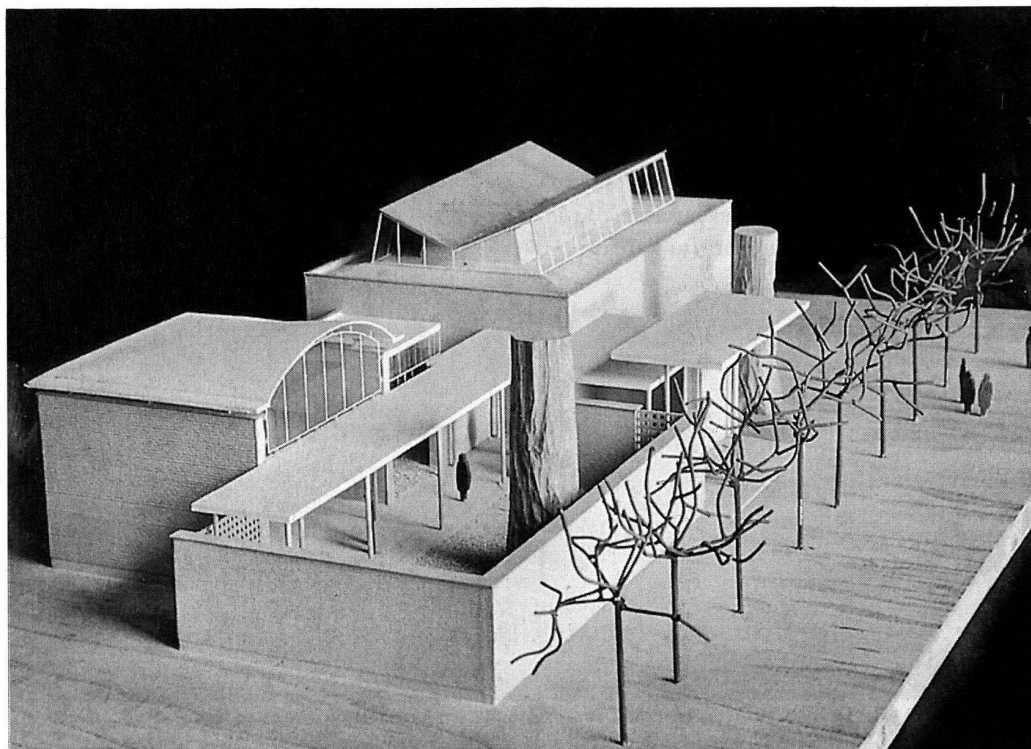
Michael Wirth: Wie war das Verhältnis zu Ihren Brüdern Alberto und Diego?

Bruno Giacometti: Zwischen meinen Brüdern *Alberto* und *Diego* lag altersmässig nur ein Jahr. Ich hingegen war 5 bzw. 6 Jahre jünger als sie – in diesem Alter ist das fast eine ganze «Generation». Wir haben die Schule in Stampa kaum gleichzeitig besucht und hatten nicht dieselben Spielkameraden. Im täglichen Familienleben waren *Diego*, *Alberto*, *Ottilia* und ich Modelle für meinen Vater *Giovanni*. Als Jüngster war ich zudem auch noch Modell für meinen Bruder *Alberto*, was für mich nicht immer einfach war, da er mich stundenlang in Beschlag nehmen konnte. – *Alberto* hatte, obwohl er der Erstgeborene war, we-

niger Pflichten. Mein Vater hatte früh erkannt, dass er sehr begabt war. So erschien es fast natürlich, dass er sich mehr mit ihm abgab und ihm auch mehr Freiheiten liess. *Diego* und ich mussten hingegen viel mehr im Haushalt helfen oder im Wald Holz sammeln. Wenn wir bei Tisch sassen und etwas fehlte, war zumeist ich es, der es holen musste.

Ihr Vater hat die Familie oder einzelne Familienmitglieder, vor allem Ihre Mutter und die Kinder, auffallend oft gemalt. Verfolgte er damit ein Ziel?

Nein, ich glaube nicht. Es war für ihn in erster Linie seine Art, sich über die Harmonie des Familienlebens zu freuen. Ich habe nie gehört, dass die Eltern miteinander



Bruno Giacometti.
Plastico del Padiglione
svizzero alla Biennale
di Venezia, 1952. (Aus
dem Katalog)

stritten. Was sollte mein Vater in Stampa in den langen Wintermonaten auch anderes machen als malen? Wenn wir im Sommer in Maloja waren, malte er uns Kinder kaum. Er verbrachte die Tage häufig mit den Männern im Dorfe, mit denen er befreundet war.

Gab es nicht auch Hauskonzerte? Sie spielten doch Geige.

Nicht sehr oft. *Ottilia*, meine Schwester, spielte Klavier – das tat sie aber nicht sehr gern. Der Pfarrer brachte mir das Geigenspiel bei. Meine Mutter spielte auch Handorgel. Wir Kinder zogen es aber vor, im Winter abends Spiele zu machen. Oder man las und machte Schulaufgaben. Das alles tat man im Wohnzimmer, denn es war der einzige geheizte Raum im Haus – und auch der einzige, in dem es eine Petrolleuchte gab.

Interessierten sich die Geschwister auch für Architektur?

Ich erinnere mich an einen Winter, ich war sieben oder acht Jahre alt, und *Alberto* war 13 oder 14 Jahre alt. *Alberto* baute für mich und meine Spielkameraden Schneehäuser. Es waren Schneehäuser, wie ich sie noch nie gesehen hatte, und erst später als Architekt habe ich verstanden, wie *Alberto* vorgegangen ist. Über dem Grundriss baute er bis etwa zur Höhe der Fenster Mauern und machte aus Schnee Möbel, Sitze und Truhen, wie man sie früher hatte. Später interessierte sich *Alberto* vor allem für historische Bauten. Jedesmal, wenn ich in Paris zu tun hatte, sind wir nach Chartres gefahren, um uns die Kathedrale anzuschauen. Mehrere Male besuchten wir Einsiedeln.

Ist nicht auch die Architektur eine Form der Art plastique?

Für mich steht die Architektur vor allem im Dienste des Menschen. Sie darf also nicht *l'art pour l'art* zum Ziel haben und ist deshalb, wenn überhaupt, nur eine *Art plastique* im weitesten Sinne. Der Architekt verfügt in seinem Handeln nicht über die Freiheiten, die der bildende Künstler hat.

Auffallend bei den von Ihnen entworfenen Häusern und Gebäuden – dem Schulhaus in Stampa etwa oder die beiden Wohnhäuser für Zollbeamte im Bergell – ist der Gebrauch von Holz und Steinmaterial der unmittelbaren Umgebung und auch ein sehr platzsparendes Bauen.



Giovanni Giacometti. Bruno, um 1912, Feder, 24 x 15,5 cm, Privatbesitz.

Hauptsächlich bei meinen Bauten im Bergell waren die Baumaterialien – Naturstein und Holz – sozusagen naturgemäss auf der Baustelle. Die Verwendung dieser Materialien war für mich fast eine Selbstverständlichkeit, ohne dass ich aber deshalb in eine folkloristische Architektur verfallen wäre. Die massstäbliche Anpassung an die nähere Umgebung stand für mich immer im Vordergrund, eine formale Anpassung kam für mich nicht in Frage. Jeder Bau soll die Erkenntnisse und die Funktionen seiner Zeit zum Ausdruck bringen. Ein platzsparendes Bauen war meistens die direkte Folge der Funktion und der Mittel der betreffenden Bauaufgabe.

Sie haben auch an Repräsentationsbauten mitgewirkt. 1939, als Mitarbeiter des

Büros K. Egender, waren Sie an einem Restaurantbau der Landi beteiligt, 1952, als selbständiger Architekt, haben Sie den Pavillon der Schweiz an der Biennale in Venedig entworfen. Können Bauten dieser Art den Geist einer Zeit widerspiegeln?

Bei allen Bauaufgaben, aber noch mehr bei Repräsentationsbauten, muss der Architekt sich bewusst sein, dass er nicht für sich, sondern für mehrere Generationen baut. Ein solches Bauwerk (etwa ein Stadthaus, Museum oder Kirche) soll in der Tat den Geist und die Kultur seiner Zeit widerspiegeln, aber nicht modischen oder momentanen Einflüssen unterliegen. Bei temporären Bauten, Ausstellungsbauten etwa, ist man freier.

Bei allen
Bauaufgaben
muss der
Architekt sich
bewusst sein,
dass er nicht
für sich, sondern
für mehrere
Generationen
baut.

Wie kommt es, dass die Schweiz in den letzten 100 Jahren so viele grosse Architekten hervorgebracht hat?

Wenn vier Kulturen in einem kleinen Land sich begegnen, befruchten sich auch gegenseitig vier verschiedene Auffassungen von Architektur. Zweifellos stellt die Natur mit ihren Schönheiten und Gefahrenmomenten in der Schweiz die Architekten zum einen oft vor anspruchsvolle Aufgaben, und zum anderen stellen die Menschen eine hohe Erwartung an ihre Bauwerke. Deshalb suchen Schweizer Architekten vielleicht ein wenig mehr als anderswo permanent den Dialog mit dem natürlichen Umfeld, in dem eine Bauaufgabe realisiert werden soll und den Menschen, denen sie zugute kommt. ♦

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken) für ein Gratis- oder Austauschabonnement. Es ist uns nicht möglich, alle diese Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 100.– (Ausland Fr. 121.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05
E-mail: schweizermonatshefte@swissonline.ch