

Giovanni Giacometti im Spiegel seines Briefwechsels mit Cuno Amiet

Autor(en): **Radlach, Viola**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 4

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166271>

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.

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.