

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 6: Landhäuser

Artikel: Alberto Giacomettis Vision der Realität
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35979>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Alberto Giacomettis Vision der Realität

«Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions beaucoup trop près du modèle, et si on parlait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait aucun espoir de jamais arriver à un ensemble).»¹

So schrieb Giacometti, rückblickend auf seine Studienzeit, als er noch Schülerarbeiten in der Grande Chaumière bei Antoine Bourdelle machte. Damit setzte beim Einundzwanzigjährigen eigentlich das Hauptproblem, um das sein künstlerischer Kampf sich weiterhin entwickeln sollte, ein: Gestaltung und Eroberung einer wesentlichen Form der Realität.

Das Werk dieses Latein-Schweizers, der Paris zu seiner Wahlheimat machte, zeigt heute eine Entfaltung, die über dreißig Jahre reicht und aus dieser ständigen Auseinandersetzung geboren ist. Stück um Stück eines steilen Weges, langsam und hartnäckig erobert, ist es schließlich zu einem in sich geschlossenen künstlerischen Universum angewachsen, wenn man bedenkt, daß es Skulptur, Zeichnung, Malerei und Poesie umfaßt.

In einer Epoche des Uniformismus und der Quantität, der überfüllten Städte und einer ständig steigenden räumlichen Bedrängnis erfindet Giacometti eine Welt, in der die Einsamkeit des Individuums und eine weite, geheimnisvolle Raumspannung dominieren. Hier wird unsere räumliche Existenz immer neu spürbar und zutiefst mit der Irrationalität und dem Rätselhaften des Psychischen verschmolzen.

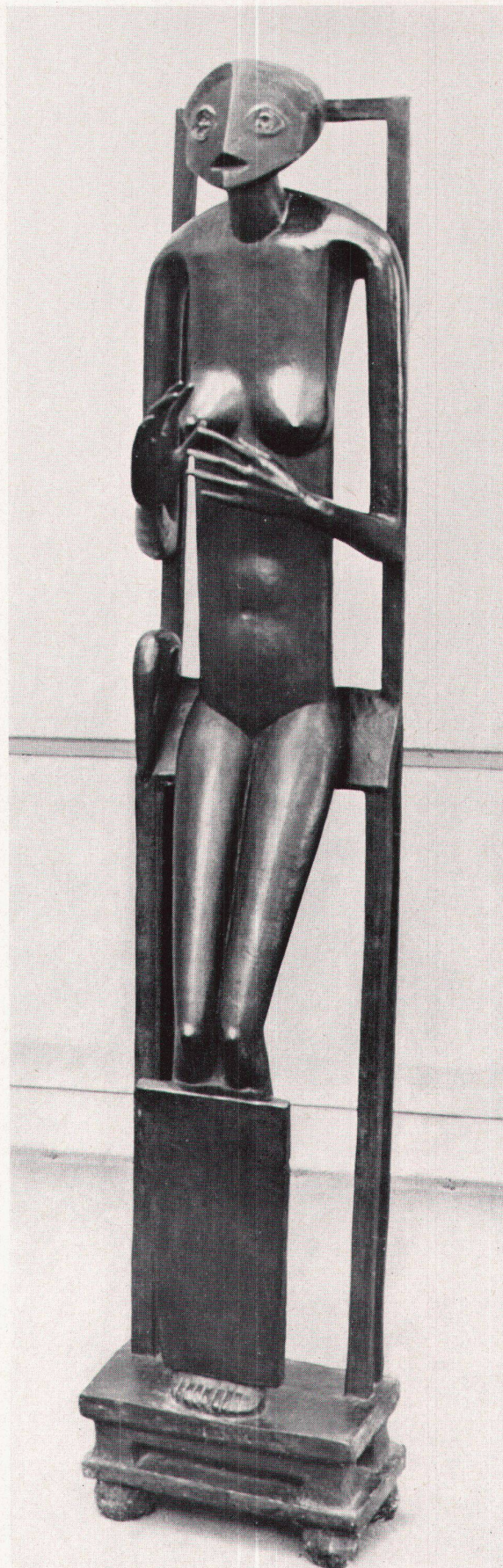
Zeichnend und modellierend geht Giacometti schon als Vierzehnjähriger vom Gegenständlichen, vom Porträt, aus. Sein Weg führt ihn in Verbindung mit der surrealistischen Gruppe in Paris (1926–1935) – deren einziger wirklicher Bildhauer er blieb – zunächst zu der Gestaltung des magischen «Objets», in dinglichen Symbolen, in idolhaften Figurationen, die aus der frühen Bronzezeit zu stammen schienen – hart und straff modelliert –, verkörperte sein Schaffen eine Traumwelt, die auch aus den poetischen Niederschriften jener surrealistischen Jahre spricht. Eine rhythmische Prosa gleitet in inkohärenten Traumbildern dahin, auch im Visuellen spürbar durch zusammengezogene Satzgruppen, als distanzierte Konstellationen komponiert. In seinen traumhaften Dichtungen: «Charbon d'Herbe»², von 1933, und «Hier, Sables Mouvants» (Gestern, Flugsand)³, wird man an Chiricos poetische Phantastik in «Hebdomeros» erinnert, nur daß beim Bergeller die Naturbilder nicht aus einem griechischen Arkadien, sondern aus seiner Bergheimat, aus ihrem Gestein und ihrem Gewässer, immer wieder wie Obsessionen aufsteigen. Die typographische Streuung der einzelnen Sätze auf der weißen Blattfläche, mit ihren klanglichen und szenischen Suggestionen, finden in den gleichen Jahren ihren räumlichen Ausdruck in einer Reihe von käfighaften Konstruktionen, als «Objets Mobiles» oder in einem Beziehungsspiel kontrastreicher Elementarvolumen (Abb. 3), die auf einer gemeinsamen Sockelplatte ihre räumliche Magie entfalten. In den verschiedenartigsten Gerüstbauten – er nennt sie selbst «cages» – wird sowohl das Objekt (wie «Boule Suspendue», 1930) als auch die menschliche Figur, «Mains tenant le vide», 1934 (Abb. 1), wie in ihnen auferlegte räumliche Bezirke gebannt. Aber erst in einer schwebenden, luftigen Konstruktion, aus hölzernen Stäben errichtet, die er

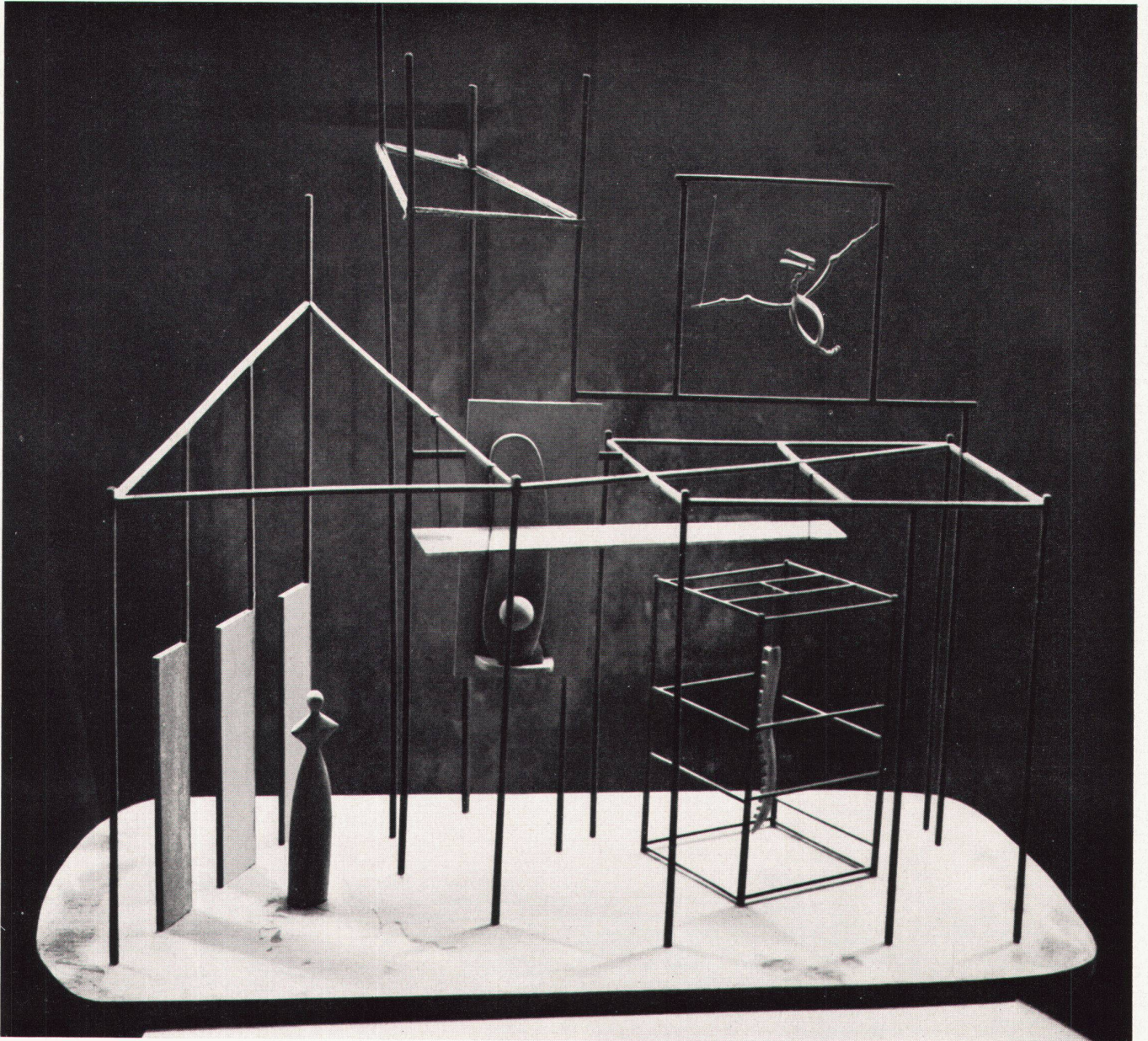
¹ Lettre à Pierre Matisse, zur Ausstellung in New York, 1947.

² Zuerst erschienen in: Le Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 1933.

³ Angeführt in: Alberto Giacometti, Schriften, Fotos, Zeichnungen, herausgegeben von Ernst Scheidegger. Verlag der Arche, Zürich 1958, Seite 17.

1
Alberto Giacometti, Hände, die Leere haltend, 1934. Bronze. Galerie Maeght, Paris
Mains tenant le vide. Bronze
Hands holding the void. Bronze





2

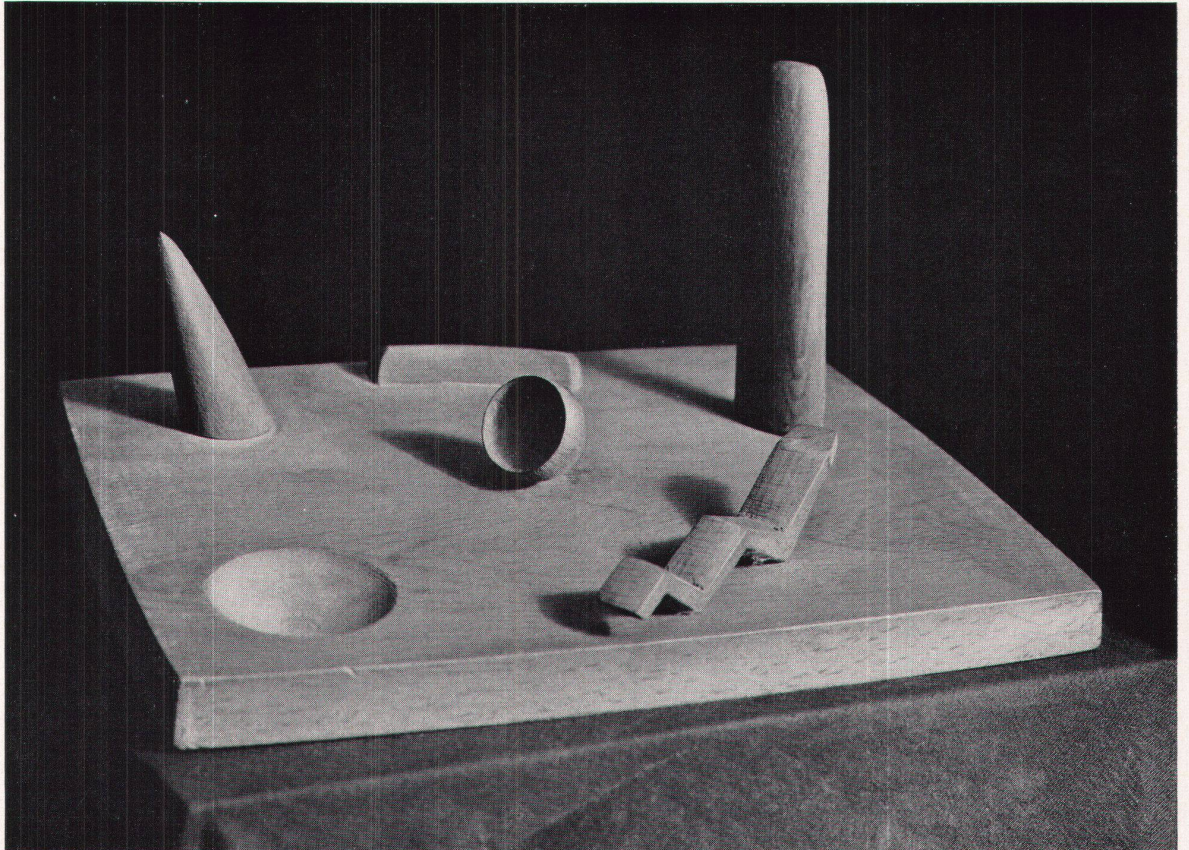
2
 Alberto Giacometti, Vieruhr-Palast, 1932. Holz. Museum of Modern Art,
 New York
 Palais de 4 heures. Bois
 Palace of 4 o'clock. Wood

3
 Alberto Giacometti, Projekt für einen Platz, 1931/32. Holz. Sammlung
 Peggy Guggenheim, Venedig
 Projet pour une place. Bois
 Project for a Square. Wood

4
 Bauern Tisch mit tellerförmigen Vertiefungen. Schweiz, 18. Jahrhundert.
 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
 Table paysanne avec creux servant d'assiette; Suisse, XVIII^e siècle
 Peasant table with plate-shaped hollows. Switzerland, 18th century

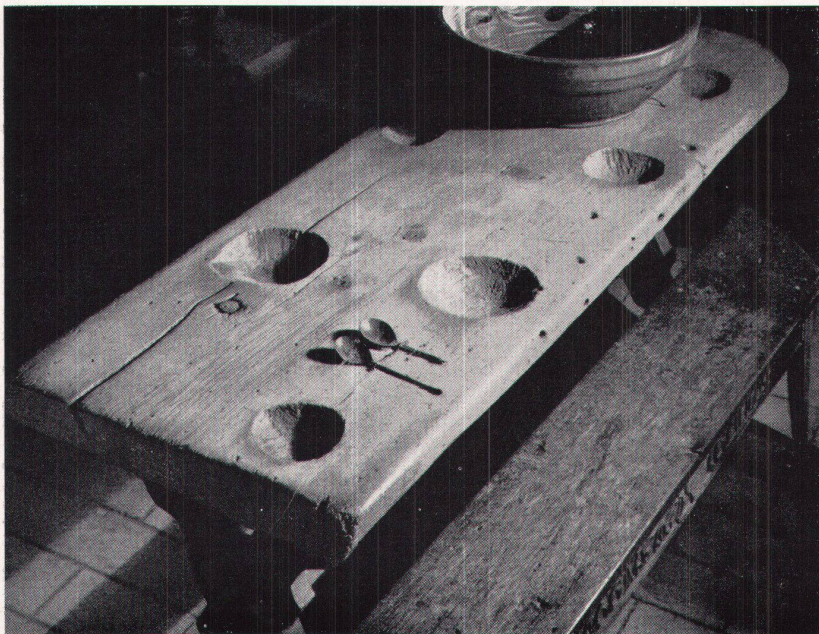
«Palais de 4 heures», 1932/33, betitelt (Abb. 2), vermag er mit voller Suggestionskraft die Grundprobleme, die ihn von nun an immer intensiver beschäftigen sollen: Figur – Statik – Bewegung – Raum, in einem komplexen Ganzen eindrücklich zu machen. Seltsame Bildungen entstehen: ein schwebendes Vogelskelett, eine gekrümmte Wirbelsäule, eine dahingleitende Kugel und eine statisch fixierte Frauengestalt. Alle diese Wesen, in ihren unterteilten Zellen, verbindet eine geheimnisvolle Raumgemeinschaft. Dabei leben sie alle in wesentlicher Entfremdung. Die Statik der Frauengestalt kontrastiert hier schon mit den übrigen mobilen, pendelnden, schwebenden und rollenden Existenzen in den benachbarten Teilen des gemeinsamen Traumpalastes.

Alberto Giacometti hat in seiner surrealistischen Epoche häufig sein «Objet» als rätselhaftes Ding oder als losgelöstes Fragment zum Signal eines rational unfaßbaren psychischen Klimas geprägt. Gleichzeitig bedeutete es ihm Befreiung von jeglicher «vernünftigen» Formdefinition der dinglichen oder menschlichen Gestalt. Neben kristallinen Köpfen, die er



3

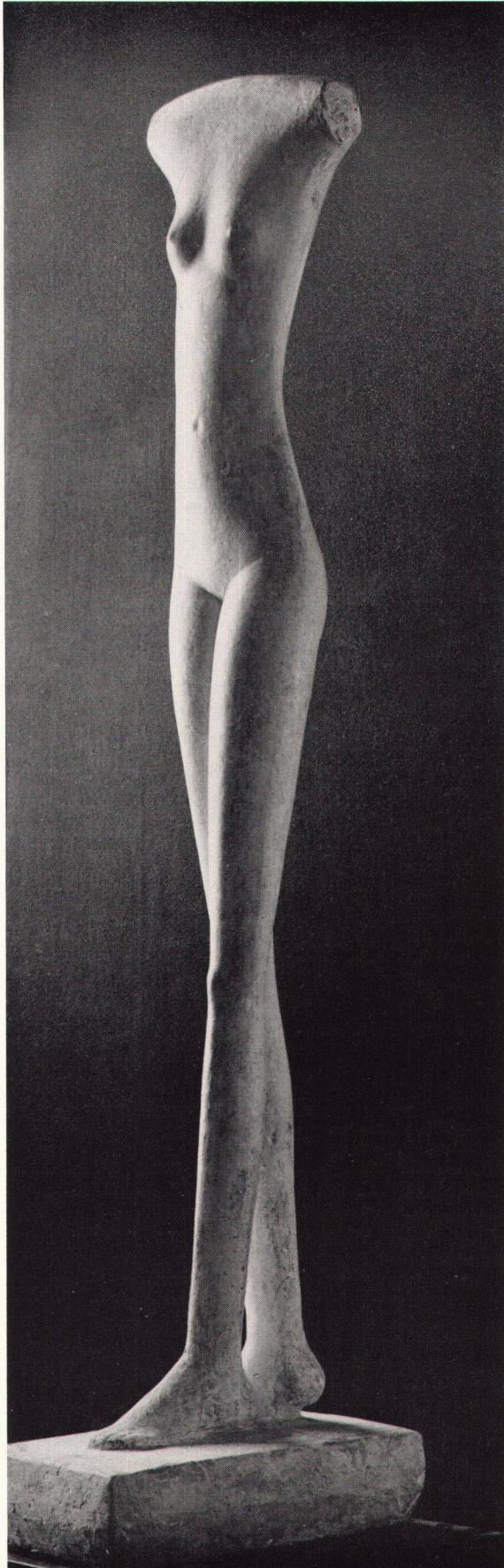
Photos: 3 Charles Piccardy, Grenoble
 4 Paul Senn
 5 Walter Dräyer, Zürich
 7, 8, 9, 10 Ernst Scheidegger, Magnum, Zürich-Paris
 11 Oliver Baker, New York



4

zuweilen «kubistische» nennt («J'ai touché au cubisme – on devait forcément y toucher»), wie «Tête», 1934, läßt er eine hochbeinige kopflose Frauengestalt, «Femme qui marche», 1933, traumhaft-sinnlos in die Ferne schreiten (Abb. 5). Immer wieder taucht jedoch neben der milden, dämmernden Traumform die aggressiv zugespitzte auf. Nur unter diesem zwiefachen Daseinsaspekt scheint Giacometti zunächst sein Weltbild künstlerisch zu realisieren. Ein halb makabres, halb burleskes Element, «Nez», 1947, betitelt, sticht unvermittelt als überlange Knochennase bizarr aus einem käfighaften Gerüst, in dem es pendelt, in den Raum. Im gleichen Jahr entsteht ein Kopf «Tête sur un bâton», der grotesk «à la lanterne» auf einem dünnen Stab aufgefropft ist und irgendwie erschreckend, wie ein barockes Märtyrerbild, in seiner Einsamkeit und Loslösung emporgeistert (Abb. 7). Bezeichnend ist, daß Giacometti in seinen frühen Italienreisen besonders vom römischen Barock beeindruckt worden ist. Immer wieder lehnt er damals das «trop précieux, trop classique» ab, um dem Deformierten, Grotesken näherzurücken.

Bisweilen findet man diese beinahe grimassierende Verzerrung auch im Werk seines Lehrers Antoine Bourdelle, wie in den Beethoven-Köpfen, jedoch hier unter einem andern, pathetischen Aspekt. Giacometti sucht hingegen «le côté aigu» und erfindet skeletthafte Körper oder scharf einschneidende Kopf-



5

formationen, die ihren Titel «Tête tranchante» aus dieser Einstellung beziehen, vorstoßen und gleichzeitig in die Ferne zu fliehen scheinen, bis in die Epidermis ihrer porösen, beinahe noch brodelnden Lavakruste ganz der Aktivität des Raumes ausgeliefert. Dieser greift nicht nur in ihre Körperstruktur ein, sondern sie empfangen aus ihrer Beziehung zu ihm erst die volle Intensität ihrer psychischen Aussage. Liegt es doch ganz innerhalb der künstlerischen Intention Giacomettis, daß sie jenes emotionale Leben, welches die Begegnung der realen Form beim Künstler entzündet, nun wieder reflektieren. Es ist jenes affektive Element, welches in die tiefsten Bezirke seiner Formbildung einfließt – «Ce n'était plus la forme extérieure des êtres qui m'intéressait, mais ce que je sentais affectivement dans ma vie», bekennt Giacometti –, und bis zur strukturellen Transparenz, die er seinen Gebilden gibt, wird alles nun auch zu einer emotionalen. Daher erscheint ihm schon als Akademie-schüler die Diskrepanz zwischen Leben-Erleben und Kunst fatal, und er empfindet es als Sinnlosigkeit, einen völlig gleichgültigen Körper, zu dem keinerlei innere Beziehung besteht, regelmäßig zu fixierter Stunde nachzubilden.

Vielleicht sind die fragmentarischen Loslösungen bei Giacometti nicht nur im Zusammenhang mit der damaligen surrealistischen Objekt-Kultur entstanden, sondern auch, um sich von der konventionellen, äußerlichen Körperdefinition völlig frei zu machen und die bildnerischen und seelischen Faktoren um so stärker hervorzuheben – so wie der Torso in der Skulptur Archipenko's, Lehmbruck's und vieler ihrer Zeitgenossen in diesem Sinne bevorzugt wurde.

Unter diesen verselbständigten plastischen Gebilden, die sich zu rätselhaften Daseinsformen verdichten und sich wie innere Stimmen, oft wie einsame Schreie, auswirken – man möchte sie beinahe skulpturale Ausrufezeichen im Raume nennen –, ist «Die Hand», 1947 (Abb. 6), wohl die eindrücklichste. Wie ein enigmatisches Zeichen spreizt sie sich, als knochige Palme, aus dem stumpfen Winkel des gebogenen Armes wachsend in die Leere. In ihrer Armut und Nacktheit strahlt sie in eindringlicher Kraft die Geste magischer Beschwörung aus wie jene roten Geisterhände an den Wänden der prähistorischen Höhlen – nun verloren in einem kultlosen Zeitalter utilitärer Verkehrssignale. Durchaus mit seiner Gegenwart verbündet, gibt ihr der Künstler eine bröckelige Struktur, an der ein alltägliches und nicht außergewöhnliches Dasein haftet. Wenn man sich hier an Antoine Bourdelles «Sterbenden Kentaur» erinnert, mit dem hervorgehobenen einsamen Arm, der die Lyra hält, so spürt man neben gewissen Ansätzen zu einer neuen Sprache selbständiger Akzentuierungen und Loslösungen – die hier jedoch noch ganz mit der Idealität und Nostalgie «symbolistischer» Empfindung verbunden ist – gerade in Giacomettis Gestaltung «le côté aigu», aus der bitteren existentiellen Sicht seiner Generation gewachsen.

Neben dieser aus dem Dinglichen und Fragmentarischen hervorgeholten psychischen Artikulation wendet sich das Interesse Giacomettis – wie das vieler, zunächst anders orientierter Bildhauer seiner Zeit – seit Mitte der dreißiger Jahre immer intensiver der humanen Figuration zu. Bei ihm steht nun das

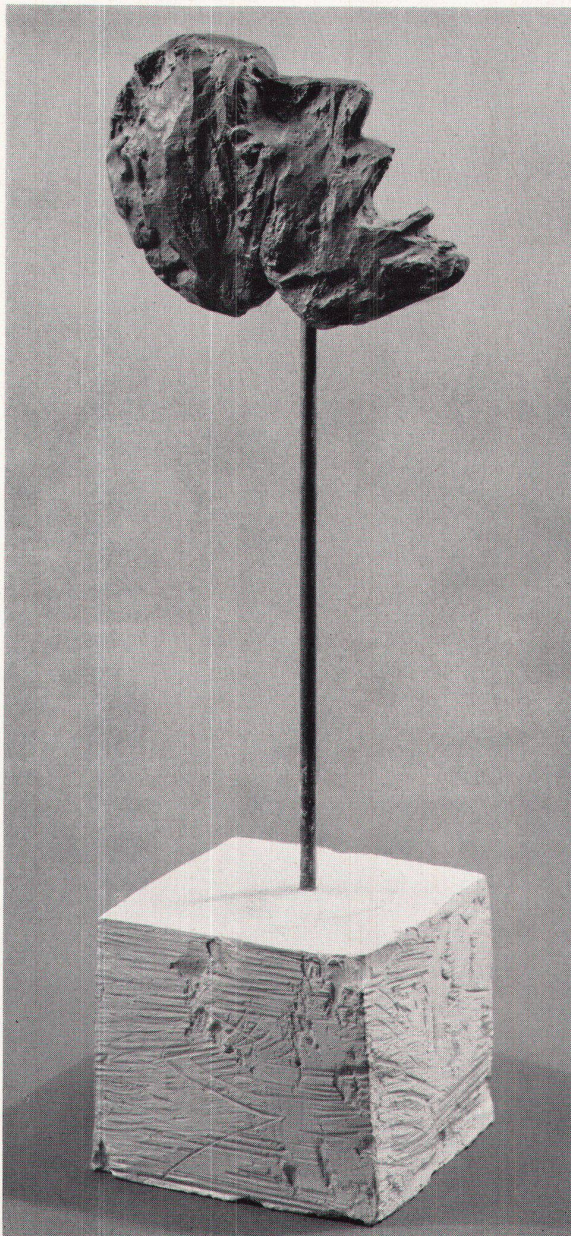
5
Alberto Giacometti, Figur, 1934. Gips. Sammlung Peggy Guggenheim Venedig
Figure. Plâtre
Figure. Plaster

6
Alberto Giacometti, Die Hand, 1947. Bronze
La main. Bronze
The hand. Bronze

7
Alberto Giacometti, Kopf auf einem Stab, 1947. Bronze. Sammlung Eisendraht, St. Louis, USA
Tête sur un bâton. Bronze
Head on a Rod. Bronze



6



7

lebendige Modell wieder im Mittelpunkt seiner Arbeit, sowohl für die Zeichnung und Malerei wie für die Skulptur: sein Bruder Diego, seine Frau Annette oder seine Mutter – wenn er bei ihr im heimatlichen Maloja oder in Stampa weilt. Den Ton zwischen den Händen, mit dem Stift oder Pinsel in feinsten Strukturen und zarten Tönungen seine Bildnisse aufbauend, umlauert er in vielen Sitzungen die Köpfe und Körper seiner Vorbilder. Sie sollen nichts «von ihrer Natur» verlieren, aber doch schließlich in ein völlig neues Klima eingehen.

«La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond; la distance entre une aile de nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe...» (1947) – Grenzenlosigkeit, Unfixierbares, alles entschlüpft. Die Rettung kommt ihm aus dem inneren Bild, aus der Erinnerung, die alle Einzelheiten der Wahrnehmung auf ein Wesentliches zusammenreißt, Realität und Emotion vereint. Paul Klee, der sich häufig in derselben Bedrängnis vor dem Gegenstand befand, schreibt in seinen Tagebüchern, daß ihm Landschaften erst gelingen, wenn sie «abstrakt von Erinnerungen» werden.

Auch Giacometti gibt sich nicht leicht zufrieden. Er zerstört häufig, was er unter vielen Kämpfen erobert, und beginnt wieder neu die Etappen seines Weges zu beschreiten, der ihm vorgeschrieben scheint im Sinne einer Verschmelzung des betont emotionalen Erlebnisses der Form (und der damit verbundenen Deformation) und der Achtung vor ihrer objektiven Existenz. Die Jahre vor dem zweiten Weltkrieg in Paris und die darauffolgende Zeit in Genf (1940–1945) sind vielleicht seine «experimentellsten» und auch seine kritischsten gewesen. Auf der Suche nach dieser «Ganzheit», die beim visuellen Kontakt mit dem Gegenstand bestand, wanderte er damals mit ihm durch alle denkbaren Proportionen. Seine Gestalten, nun von der Erinnerung geklärt und verdichtet, werden zunächst, zu seinem Schrecken, immer kleiner. Die Büste Diegos läßt sich samt Sockel in eine Zündholzschachtel verpacken. Oder sie erheben sich in stabdünnen Vertikalität – denn nur so scheinen sie das gesamte Leben des Modells zu bewahren –, «elles n'étaient ressemblantes que longues et minces», heißt es in seinem Rückblick.

Vor allem seine weiblichen Statuetten wachsen nun oft zwei Meter hoch empor (La Grande Figure, 1947). In einem Auf und Ab der Proportionen, der Streckungen und Zusammenziehungen bis zur feinsten, allerartesten Modulation scheint er ständig an den phantastischen Proportionswanderungen Gullivers zu partizipieren und Wunderländer der expressiven Dimensionen aufzubauen. Unter dem zarten Druck, aus der Sensibilität dieser erfahrenen Hirtenhände, entstehen immer neue Figurationen, wie Stäbe oder Skelette mit jener aktiven Hautkruste überzogen und überaus fragil in den großen, bedrohlichen Raum gestellt. Im raffinierten Frühbarockzeichner Jacques Callot entdeckt er einen Wahlverwandten, da auch er durch das Minutiöse, Insektenhafte seiner Figuration ein Welttheater mit immensen Raumspannungen zu entzünden wußte.

Das räumliche Problem wird besonders eindringlich und eigenwillig während der endlosen Arbeit an den Büsten Diegos – durch viele Jahre hindurch – gestaltet. Hier entfalten die Formen des Kopfes in der Vorderansicht eine perspektivische Wirkung, die wir sonst nur in Bildern zu finden gewohnt sind – allerdings nun auf einen imaginären Fluchtpunkt im Raum bezogen (Abb. 10). Auch die Sockel dienen häufig nur dazu, als massive Kuben – in riesigen Dimensionsspannungen zu den fragilen Figuren und Däumlingsbüsten – diese noch weiter zu sublimieren und vor allem sie räumlich zu «entfernen», so wie es Repoussoirs im Vordergrund einer Bildkomposition erreichen.

Jean-Paul Sartre hat mit Recht festgestellt, daß hier nicht nur die Einsamkeit des Individuums im enormen Raum, sondern



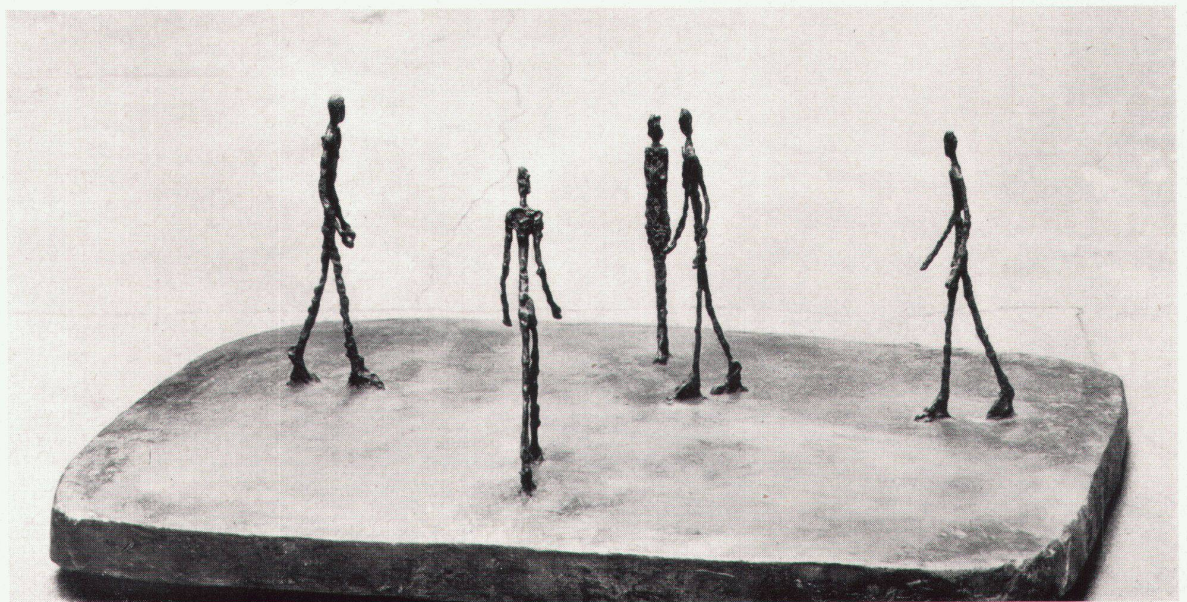
8

auch eine beabsichtigte Distanz zwischen Figur und Beschauer errichtet wurde und daß Schritte der Annäherung oder Versuche der Abtastung ihr räumliches Leben und ihre Formeinheit nur zerstören könnten¹. Über das hinaus verleiht Giacometti seinen Figuren aber auch in ihrem Gruppendasein eine in sich geschlossene Isolierung. Ihr Einzelleben wird dabei weder durch Akzentuierung eines Speziellen noch durch irgendein erhöhendes Pathos betont. Er nimmt sie aus dem Alltag und läßt sie anonym aneinander vorbeischieben. Das Außergewöhnliche, das sie aber alle wie ein Geheimnis umschwingt, untereinander schicksalhaft bindet und immer neu wieder trennt, hat der mit Giacometti nahe befreundete Dichter Jean Genet² mit der Feststellung erfaßt, daß jeder einzelne und sie alle gemeinsam «jenen Schmerz des Lebens in sich tragen, ohne dessen Wundmale heute keine Schönheit mehr eindrücklich werden könne». Jeglicher prallen und prächtigen Materie beraubt, scheint für ihn einzig diese ihre tragische Emanation zu gelten. Fünf Figuren, die über einen Platz schreiten, «La Place» betitelt, 1948/49 (Abb. 9), erzeugen durch diesen Akt nicht nur einen motorischen Eindruck, ein rhythmisches Zu- oder Gegeneinander – ein alltägliches Großstadtphänomen –, vor unsern Augen, sondern gleichzeitig die völlig irrationale, unfafßbare Atmosphäre fataler Verkettung und individueller Einsamkeit innerhalb einer unentrinnbaren Kollektivität.

Es ist bedeutungsvoll, wie der weiblichen Gestalt durch Giacometti ein völlig anderer Rhythmus und ein anderes Tempo als der männlichen verliehen wird. Im Gegensatz zur agierenden Figur, die schreitet, schwankt und mit ausgreifender Gestik in den Raum weist (Abb. 8), gibt er ihr eine äußerlich unbewegte, hieratische Strenge. Ihre Arme liegen meist gestreckt am Körper, wie bei ägyptischen oder frühgriechischen Göttinnen, aus der Ferne mit ihm eine Einheit bildend. Ihr Stand erscheint unverrückbar, wie in Nahaufnahme vergrößert, und durch das Bleigewicht sockelhafter Fußbildung gleichsam in die Erde verwachsen. Auch auf gemeinsamem Plateau vereint oder auf einem massiven Kubus hauchdünn thronend, verlieren sie selbst als Gruppe nichts von ihrer statischen Haltung und gespannten Stille. Der Künstler erzählt, wie er beim Anblick eines Waldes einst diesen verzauberten Eindruck durch das vertikale

¹ Jean-Paul Sartre, Einleitung zum Katalog der Giacometti-Ausstellung bei Pierre Matisse, New York 1947.

² Jean Genet, L'Atelier d'Alberto Giacometti (1958). L'Arbalète, Marc Barbezat, Décines.



9



10

8
 Alberto Giacometti, Der Mann mit dem Finger, 1947. Bronze. Tate Gallery, London
 Homme au doigt. Bronze
 Man with finger. Bronze

9
 Alberto Giacometti, Der Platz, 1948/49. Bronze. Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig
 La place. Bronze
 The square. Bronze

10
 Alberto Giacometti, Büste Diego, 1950. Gips
 Buste de Diego. Plâtre
 Bust of Diego. Plaster

11
 Alberto Giacometti, Sitzende, 1958. Sammlung Pierre Matisse, New York
 Figure assise
 Seated Figure

Emporragen erdhäft fixierter Baumstämme empfang. Auch in diesen Skulpturen scheint sich ein räumliches Wachsen lediglich in vertikaler Richtung, bei statischer Verankerung, zu vollziehen. Jean Genet hat in diesen Wesen, die alle für ihn der Straße entstiegen sind, die Würde von Tempelgöttinnen entdeckt mit ihren steilen, diademhaft erhöhten Köpfchen, in ihrer proportionalen Finesse und Fragilität, mit ihrem wartenden Spähen (Abb. 12). Aber für ihn kommen sie nicht nur aus einer Raumferne, sondern gleichsam auch aus dem mythischen Dunkel der Zeiten. So ist auch ihre künstlerische Lebensfähigkeit, ihre Qualität, für ihn weniger bedingt durch die Wertung einer Gegenwart als durch das strenge Gericht der Toten, gemessen an einer Vergangenheit, deren Feuerprobe sie bestanden haben. «Pas de présent étendu, mais le cours ininterrompu d'un passé vers un futur.» Für ihn sind diese Skulpturen letzte Glieder einer Kette, aus der Kontinuität der Geschichte gewachsen, um unter verändertem Gegenwartsaspekt als unverrückbare «Hüterinnen» magischer Kräfte wieder aufzutauchen, während Sartre¹ in der Welt Giacomettis gerade den Ausdruck des Ephemeren und Vergänglichen aller stofflichen Existenz als entscheidend hervorhebt. «Toutes choses... près, loin, toutes celles qui sont passées, et les autres par devant, qui bougent et mes amies – elles changent (on passe tout près, elles sont loin), d'autres approchent, montent, descendent... ils parlent, ils bougent, là et là, mais tout est passé.»² – In dieser poetischen Prosa evoziert Giacometti das Fugitive des Lebens, aus dessen dahingleitender Erscheinungswelt er ein ewig Wesentliches plastisch und bildnerisch zu bannen sucht.

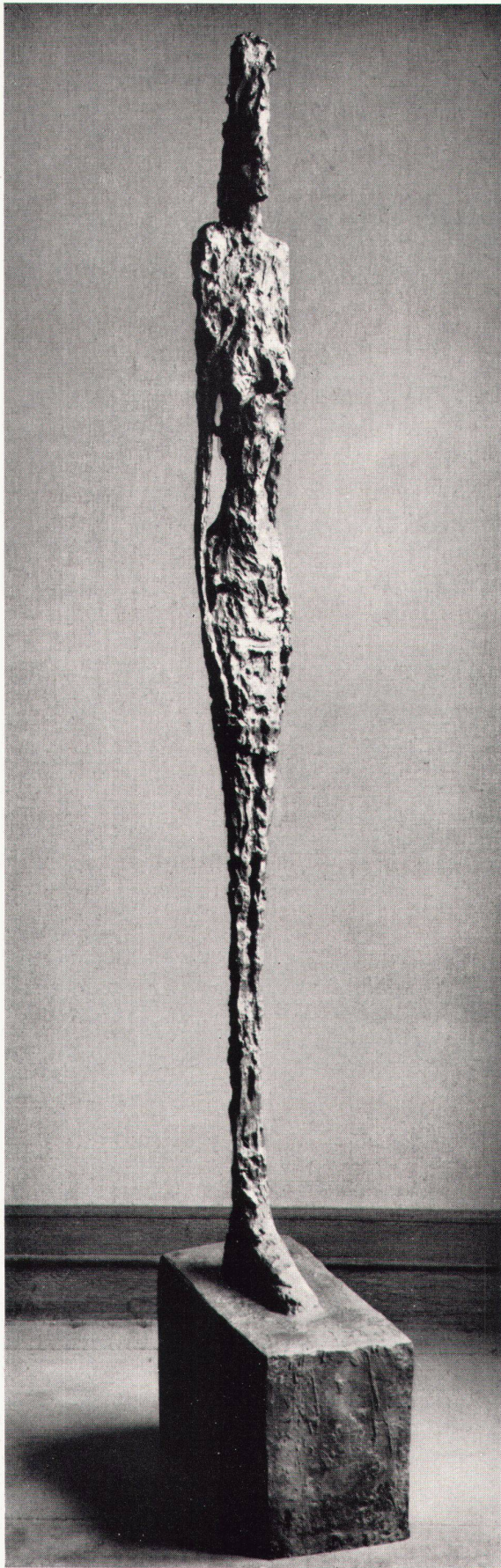
Wenn man an Giacometti die Frage richtet, wie er sich seine Skulpturen in architektonischem Zusammenhang vorstellt, so wird er vielleicht ausweichend oder gar ablehnend antworten. Der Aufforderung durch Père Couturier (vor 1955), eine plastische Kirchausstattung mit zehn oder fünfzehn Figuren ganz nach eigenem Gutdünken durchzuführen, stand er eher fremd

¹ Jean-Paul Sartre, Einleitung zum Katalog der Giacometti-Ausstellung bei Pierre Matisse, New York 1947.

² Le Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 3, 1931.



11



gegenüber. Lieber wollte er seine Figuren in die Straßen stellen, auf daß sie, durchzogen vom profanen Leben des Alltags, dort ihre skulpturale Existenz und Würde behaupteten. Aber er stieß in Paris auf behördliche Widerstände, als er an die nähere Durcharbeitung dieses Planes heranging.

Abgesehen von einer möglichen – und in nächster Zukunft wohl bevorstehenden – Eingliederung seiner Skulptur in größere architektonische Zusammenhänge, kann Giacomettis Kunst, rein von ihrer speziellen Problemstellung und Gestaltung her, gerade für den heutigen Architekten jedoch eine intensive Anregung und Sensibilisierung bedeuten.

Schon in seiner frühen Epoche geht er innerhalb einer dinglichen Symbolik und idolhaften Figuration von keinerlei literarischen Assoziationen aus, sondern bringt primär das nackte, räumliche Beziehungsspiel von Elementarformen zueinander. Es wächst bei ihm zu einer Komposition raumschöpferischer Gebilde, wie sie ja auch innerhalb der architektonischen Grundprobleme existieren. In seinem «Projet pour une Place» von 1930/31 (Abb. 3) oder in der etwas späteren Variation «Projet pour un Jardin» von 1932 zeigt er in kleinen Holzmaquettes (30×25 cm), was er für eine monumentale Realisierung in dieser Richtung plante. Die kontrastreiche Formung der Körper wird akzentuiert, bald als runde Ballung, dann wieder in gerader und gekrümmter Streckung, in gebrochenem Zickzack oder als runde Mulden, die Fläche gliedernd. Verschiedenartige Volumen treten in spannungsvolle Beziehung zueinander. Sie bilden eine komplexe räumliche Ganzheit, trotz ihren individuellen Formdivergenzen. Daß die Distanzen zwischen den Körpern aktiv bei der Gliederung dieses Platzes mit-schwingen, zeigt wieder die enge Verbindung mit einem architektonisch-räumlichen Gesamtaspekt. So wollte auch der Künstler diese Skulpturengruppe – die wahrscheinlich auch in heimatlichen Jugenderinnerungen wurzelt¹ (Abb. 4) – in direktem Kontakt mit dem täglichen Leben wissen. «Qu'on puisse marcher sur la sculpture, s'y asseoir, et s'y appuyer», schreibt er an Pierre Matisse 1947. Ins Rational-Didaktische übertragen und verwandelt, findet diese plastische Sprache Giacomettis heute – beinahe dreißig Jahre später – in den großen Spielskulpturen für Kinder ihre praktische Realisation. Bei ihm kamen die Dinge, ohne soziale oder funktionelle Zuspitzung, damals jedoch direkt aus der Urquelle der Imagination – allerdings ahnungsvoll Vielfältiges im Keime bergend.

Am Anfang war für Giacometti der Raum. Er bleibt der ewige Partner des Menschen. Daher gestaltet er ihn nicht nachträglich um seine Skulptur herum, sondern erlebt ihn primär, um dann seine fragilen Figuren oder «Objets» in ihn hineinzustellen, in rahmenhaften Gerüsten, in konstruktiven Käfigen oder frei von allen Seiten von ihm umflossen und vielfach beeindruckt. Ständig, in agierender Gestik oder in vibrierender Ruhe, wird der Dialog mit ihm aufrechterhalten.

Auch in den Zeichnungen und Malereien bleibt diese Methode Giacomettis dominierend, indem die menschliche Gestalt oder der Porträtkopf zunächst in ein bestimmtes Interieur gestellt wird, um schließlich aus rektangulären Strichgerüsten oder aus tonigen Stufungen phantastisch herauszuleuchten (Abb. 15). Aber immer will er dieses architektonisch-räumliche Leben als mächtige Stimme spürbar machen. «Je tourne dans le vide et je regarde l'espace et les astres...»²

¹ Dem bäurischen EBTisch ebenso nahe wie dem etruskischen Opfertisch.

² Aus «Charbon d'Herbe», Le Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 1933.

12
Alberto Giacometti, Große Figur, 1957. Bronze. Galerie Maeght, Paris
Grande figurine. Bronze
Large figurine. Bronze