

# **Giacometti und Cézanne**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Westfälischen Wilhelms-Universität  
zu  
Münster (Westf.)

vorgelegt von  
Marie-Luise Renz  
aus Stuttgart-Bad Cannstatt

2015

Tag der mündlichen Prüfung: 27. April 2015

Dekan der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Tobias Leuker

Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Poeschke

Zweitgutachter: Prof. Dr. Thomas Weigel

# Giacometti und Cézanne

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	Forschungsbericht.....	7
3	Giacomettis künstlerische Entwicklung.....	21
3.1	Alberto Giacomettis Frühwerk und die Künstlerfamilie Giacometti.....	21
3.2	Erste Lehrjahre bei Bourdelle in Paris.....	27
3.3	Aufbruch zur Avantgarde und surrealistische Periode.....	34
3.4	Umbruch und Suche.....	36
3.5	Reifes Werk.....	42
3.6	Spätwerk.....	47
4	Analyse von Giacomettis Œuvre.....	50
4.1	Frühwerk.....	51
4.1.1	Zeichnung.....	51
4.1.1.1	Portrait.....	52
4.1.1.2	Frühe Kopienzeichnung.....	56
4.1.1.3	Figurenbild, Stilleben und Landschaft.....	58
4.1.2	Malerei.....	59
4.1.2.1	Giovanni Giacometti und Paul Cézanne.....	60
4.1.2.2	Portrait.....	64
4.1.2.3	Figurenbild.....	73
4.1.2.4	Landschaft.....	73
4.1.2.5	Stilleben.....	76
4.1.3	Plastik.....	79
4.1.4	Cézanne im Frühwerk.....	80
4.2	Erste Lehrjahre bei Bourdelle in Paris (1922 – 1925).....	82
4.2.1	Zeichnung.....	82
4.2.1.1	Portrait.....	83
4.2.1.2	Akt.....	88
4.2.1.3	Weitere Studien.....	89
4.2.2	Malerei.....	89
4.2.2.1	Portrait.....	90
4.2.2.2	Akt.....	92
4.2.2.3	Stilleben.....	92
4.2.2.4	Landschaft.....	94
4.2.3	Plastik.....	97
4.2.4	Giacomettis Lehrjahre in Paris und die Bedeutung von Cézanne.....	98
4.3	Avantgarde und Surrealismus.....	101
4.3.1	Zeichnung und Malerei.....	102
4.3.1.1	Portrait.....	103
4.3.1.2	Landschaft.....	106
4.3.2	Plastik.....	108
4.3.3	Cézanne in der Zeit von Avantgarde und Surrealismus.....	113
4.4	Die große Suche.....	113
4.4.1	Zeichnung.....	114
4.4.1.1	Portraitzeichnung.....	115
4.4.1.2	Studien nach der menschlichen Figur.....	120

4.4.1.3	Stilleben und Interieur.....	122
4.4.1.4	Cézanne als zeichnerisches Vorbild.....	127
4.4.1.5	Kopienzeichnung.....	130
4.4.2	Malerei.....	138
4.4.2.1	Portrait.....	138
4.4.2.1.1	Portraits um 1934: „Maria“, „Otilia“ und „Otilia (frontal)“.....	139
4.4.2.1.2	Portrait von 1937: „Die Mutter des Künstlers“.....	143
4.4.2.2	Stilleben.....	155
4.4.3	Plastik.....	160
4.4.4	Aufbruch mit Cézanne.....	162
4.4.4.1	Schrittweise Annäherung.....	164
4.4.4.2	Wahrnehmungsprimat.....	167
4.4.4.3	Distanz und Ferne.....	169
4.4.4.4	Ein klassischer Ansatz.....	172
4.4.4.5	Ein Blick auf Derain.....	174
4.5	Reifes Werk.....	178
4.5.1	Zeichnung.....	179
4.5.1.1	Akt.....	180
4.5.1.2	Portrait.....	185
4.5.1.3	Skulpturenzeichnung.....	194
4.5.1.4	Interieur.....	195
4.5.1.5	Stilleben.....	196
4.5.1.6	Landschaft.....	200
4.5.1.7	Kopienzeichnung.....	201
4.5.2	Malerei.....	212
4.5.2.1	Akt.....	213
4.5.2.2	Portrait.....	215
4.5.2.3	Skulpturengemälde.....	226
4.5.2.4	Interieur.....	226
4.5.2.5	Stilleben.....	226
4.5.2.6	Landschaft.....	228
4.5.3	Plastik.....	229
4.5.3.1	Akt.....	229
4.5.3.2	Portraitbüste.....	231
4.5.3.3	Figurengruppen.....	236
4.6	Spätwerk.....	238
4.6.1	Zeichnung.....	238
4.6.1.1	Akt.....	239
4.6.1.2	Portrait.....	239
4.6.1.3	Skulpturenzeichnung.....	241
4.6.1.4	Interieur.....	241
4.6.1.5	Stilleben.....	242
4.6.1.6	Landschaft.....	243
4.6.2	Malerei.....	243
4.6.2.1	Akt.....	244
4.6.2.2	Portrait.....	246
4.6.2.3	Skulpturengemälde.....	255
4.6.2.4	Interieur.....	256
4.6.2.5	Stilleben.....	256
4.6.2.6	Landschaft.....	259

4.6.3 Plastik.....	261
4.6.3.1 Akt.....	261
4.6.3.2 Portraitbüste.....	262
5 Das Nachkriegswerk – Ideen, Begriffe und die Rolle Cézannes.....	272
5.1 Giacomettis kunstgeschichtliche Position.....	272
5.1.1 Der Streit zwischen Abstraktion und Figuration.....	272
5.1.2 Giacomettis Stellung in der Kontroverse um Figuration und Abstraktion..	276
5.1.3 Giacomettis Realismusbegriff.....	283
5.1.3.1 'Ressemblance'.....	283
5.1.3.2 Giacomettis Opposition zum 'falschen' Realismus.....	285
5.1.3.3 Kontinuität und Legitimation von Giacomettis Realismusbegriff in der Kunstgeschichte.....	286
5.1.4 Giacomettis Stilbegriff.....	289
5.1.4.1 Definition und Intention.....	291
5.1.5 Krise der Moderne – Entwertete Realität.....	294
5.1.5.1 Die Rolle der Photographie.....	296
5.1.5.2 Kritik an visuellen Normen und Kunstkonventionen.....	297
5.1.5.3 Abstrakte Kunst als Folge einer entwerteten Realität.....	299
5.1.6 Giacomettis Lesart von Cézanne.....	301
5.2 Giacomettis Cézanne-Rezeption im Kontext des phänomenologischen Realismus von Maurice Merleau-Ponty.....	307
5.3 Der Prozess der Umwandlung.....	313
5.3.1 Begriffsklärung – 'Realisation' und 'Prägnanz'.....	313
5.3.2 Boehm – Der 'Übergang von der Form zum Formschema' bei Cézanne und Giacometti.....	315
5.3.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei Giacometti und Cézanne.....	318
5.3.3.1 Der konkrete Gestaltungsprozess.....	318
5.3.3.2 Der Sehakt und das Zusammenwirken zum Motiv.....	319
5.3.3.3 Die Veränderlichkeit des Motivs und die Unvollendbarkeit des Werks .....	327
5.3.3.4 Das zeitliche Moment.....	330
5.3.3.5 Der Begriff von Natur und Wirklichkeit.....	332
5.4 'La profondeur' – Giacomettis Figur-Raum-Konzept und Cézannes Bedeutung .....	335
5.4.1 Der Wandel in Giacomettis Raumverständnis.....	336
5.4.2 Eine Lücke in der Forschung.....	342
5.4.3 Der Zusammenhang zwischen Vertikalform und Tiefenwirkung – die ' <i>Form der Ferne</i> '.....	345
5.4.4 Cézanne und das Figur-Raum-Konzept.....	348
5.5 Giacomettis Menschenbild im Spiegel von Cézanne.....	351
6 Giacometti und Cézanne – ' <i>à contre-courant</i> '.....	363
7 Literaturnachweis.....	371
8 Katalog.....	386



„*Les essais c'est tout,*  
-----  
*oh merveille!*“<sup>1</sup>

## 1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit „Giacometti und Cézanne“ beschäftigt sich mit dem Einfluss von Paul Cézanne auf Alberto Giacomettis Œuvre und sein Kunstverständnis. Damit wird der Zusammenhang von zwei künstlerischen Ausnahmeerscheinungen untersucht – Cézanne als 'Vater der Moderne' und epochale Kunstgestalt auf der einen und Giacometti als einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts auf der anderen Seite.

In der Untersuchung gilt es nicht nur zu klären, welche Formen Giacomettis Rezeption von Cézanne annimmt und welchen zeitlichen Wandel sie durchläuft, sondern ebenso, wie weitreichend diese Aufnahme für Giacomettis Kunstbegriff ist und welche Motivation hinter dieser Rezeption steht.

Ein weiterer Beweggrund dieser Arbeit ist die Frage nach Giacomettis kunstgeschichtlicher Position: Wo ist sein Werk angesichts der für die Nachkriegsmoderne so atypischen Rückkehr zur Figuration einzuordnen – als neue Klassik oder als zeitlose Position in der Moderne? Hier sollen die grundsätzlichen Fragen gestellt werden, wie Giacometti sein Verhältnis zu Moderne und Kunsttradition und wie er die Rolle Cézannes für seine eigene Position fasst. Zudem muss geklärt werden, welchen Anteil Giacometti an den seinerzeit aktuellen Debatten um Figuration und Abstraktion nimmt und wie seine Position mit der Rezeption von Cézanne in Verbindung steht. Gerade in Giacomettis Verständnis der Rolle Cézannes und in seinem Verhältnis zur Kunsttradition, so soll gezeigt werden, liegt der Schlüssel zu seiner neuen Moderne.

Die Auseinandersetzung mit Cézanne beleuchtet zwei Seiten – die konkrete des Gestaltens und die ebenso bedeutsame der Interpretation. Beiden Seiten soll hier durch die präzise Analyse von Giacomettis Œuvre und genaue Vergleiche mit dem Werk Cézannes ebenso wie durch die Berücksichtigung von Giacomettis originalen Äußerungen in Interviews, Schriften und Notizen Rechnung getragen werden. Nur vor diesem Hintergrund kann die Frage nach Cézannes Rolle für die Herausbildung von Giacomettis epochalem Œuvre überhaupt gestellt werden.

---

<sup>1</sup> Alberto Giacometti, Notiz vom Oktober 1965, zitiert nach ders.: *Écrits. Articles, notes et entretiens*, hg. von der Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris 2013, S. 600.

Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne schließt sowohl die Ebene eines konkreten Gestaltens, Kopierens und die Übernahme von Motiven ein als auch die Ebene eines freien Assoziierens, des Transfers von Gestaltungsideen und reicht bis hin zur übergeordneten Ebene der Kunstkonzepte und -begriffe. Der starke Eigencharakter von Giacomettis Werk lässt jedoch bereits erahnen, dass seine Aufnahme von Cézanne nicht frei ist von Unstimmigkeiten. Hier gilt es folglich ebenfalls, die Unterschiede zwischen Giacometti und Cézanne herauszuarbeiten und Widersprüche in der Rezeption aufzudecken. So ist einerseits Giacomettis Cézanne-Rezeption in einer detaillierten Gegenüberstellung auf ihren Gehalt zu prüfen, andererseits soll versucht werden, Grund, Intention und Tragweite von Giacomettis Cézanne-Interpretation zu bestimmen. Gerade diese Zusammenschau eröffnet dem Thema „Giacometti und Cézanne“ neue Perspektiven.

Um das komplexe Thema „Giacometti und Cézanne“ anschaulich darzustellen, wurde die Arbeit in zwei Hauptteile gegliedert, die konkrete Werkanalyse des gesamten Œuvres auf der einen und die Betrachtung wesentlicher Begriffe und Themen des Nachkriegswerkes auf der anderen Seite.

Die Arbeit ist folgendermaßen strukturiert:

Kapitel 2 bildet den aktuellen Forschungsstand zum Komplex 'Giacometti und Cézanne' ab. Anschließend wird Giacomettis künstlerische Entwicklung in Kapitel 3 überblicksweise nachvollzogen.

Die genaue Werkanalyse folgt in Kapitel 4. Hier sollen von den künstlerischen Anfängen bis zu den letzten Werken alle Gattungen, Zeichnung, Malerei und Skulptur, auf ihren Gehalt und den Einfluss von Cézanne untersucht und der Wandel der Formen und Konzepte in der fortgesetzten Auseinandersetzung mit Cézanne dokumentiert werden.

In Kapitel 4.1 werden erste Spuren von Giacomettis Cézanne-Aufnahme verfolgt und den Einflüssen vom Vater Giovanni Giacometti sowie von Ferdinand Hodler gegenübergestellt.

In Kapitel 4.2 soll Giacomettis Verhältnis zum Lehrer Antoine Bourdelle und dessen Einfluss auf Giacomettis Cézanne-Rezeption untersucht werden.

Das folgende Kapitel 4.3 widmet sich Giacomettis Avantgarde-Zeit. Hier soll nach Cézannes Bedeutung für Giacometti gegenüber Kubismus und Surrealismus gefragt werden.

In Kapitel 4.4 wird Giacomettis Neuorientierung und intensivierte Auseinandersetzung mit Cézanne auf inhaltlich-thematischer, stilistischer und motivischer Ebene untersucht. Am Ende des Kapitels sollen die neuen Konzepte und wesentlichen Grundlagen des fol-



genden künstlerischen Durchbruchs als Ausblick erläutert werden.

In den folgenden Kapiteln 4.5 und 4.6 werden Giacomettis Durchbruch zur neuen Form und zum neuen Kunstkonzept respektive der Wandel zum Spätwerk in Form und Inhalt eingehend analysiert und der Zusammenhang mit Cézannes Werk untersucht.

Nach dieser chronologischen Analyse des Gesamtwerks wendet sich die vorliegende Untersuchung mit Kapitel 5 den tragenden Themen des Nachkriegswerks zu.

In Kapitel 5.1 wird der Versuch unternommen, Giacomettis kunstgeschichtliche Position und die Bedeutung von Cézanne für diese zu erfassen. Dabei sollen sowohl Giacomettis Stellung in der aktuellen Kontroverse um Abstraktion und Figuration und seine Kritik an der Moderne als auch sein Verständnis von Realismus, Stil und Kunstgeschichte erläutert werden. Ziel ist es hierbei, Charakter und Intention von Giacomettis Cézanne-Rezeption herauszuarbeiten.

Das folgende Kapitel 5.2 beleuchtet Giacomettis Cézanne-Rezeption im Kontext des phänomenologischen Realismus nach Maurice Merleau-Ponty.

Anschließend soll in Kapitel 5.3 die charakteristische Prozesshaftigkeit von Giacomettis Nachkriegswerk auf Begrifflichkeiten, Formen und Zusammenhänge mit Cézanne untersucht werden.

In Kapitel 5.4 wird Giacomettis Raumverständnis analysiert und eine neue Interpretation seines Figurenkonzepts vorgelegt; in diesem Zusammenhang werden ferner Giacomettis Äußerungen über Cézannes Figur-Raum-Konzept untersucht.

Im folgenden Kapitel 5.5 soll Giacomettis Menschenbild auf Zusammenhänge mit seiner Cézanne-Rezeption untersucht werden, bevor in Kapitel 6 die Ergebnisse der Untersuchung „Giacometti und Cézanne“ abschließend zusammengefasst werden.

## **2 Forschungsbericht**

Trotz der umfangreichen Literatur zu Paul Cézanne wie auch zu Alberto Giacometti ist die Forschungslage im Hinblick auf den Komplex 'Giacometti und Cézanne' sehr übersichtlich. Kunsthistorische Einzeluntersuchungen des Themas legen allein Gottfried Boehm, Carolyn Lanchner sowie, im Katalog der Doppelausstellung „Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels“, Felix A. Baumann mit Poul Erik Tøjner vor.<sup>2</sup> Tobias Bez-

<sup>2</sup> Vgl. Gottfried Boehm: „Das Problem der Form bei Alberto Giacometti“, in: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes, München 1987, S. 39-66; Gottfried Boehm: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt am Main 1988; Gottfried Boehm: „Der fortgesetzte Zweifel. Cézanne und Giacometti“, in: Du. Die Zeitschrift für Kultur, Nr. 2, 1989, S. 27 f., S. 92, S.

zola liefert nur einen rein kunsttheoretischen Beitrag.<sup>3</sup>

Die monographischen Arbeiten zu Giacometti von Franz Meyer, Reinhold Hohl und Yves Bonnefoy nehmen den Themenkomplex Cézanne nur 'en passant' in die Besprechung des Œuvres auf, ohne diesen Zusammenhang genauer zu beleuchten.<sup>4</sup> Allein Thierry Dufrêne geht in seiner monographischen Publikation „Giacometti. Les dimensions de la réalité“<sup>5</sup> von 1994, die Giacomettis Werk insbesondere als Entwicklung aus 'Krisen der Dimension' interpretiert, genauer auf den Zusammenhang mit Cézanne ein.

Die Forschungsbeiträge von Christian Klemm und Véronique Wiesinger streifen das Thema nur am Rande.<sup>6</sup> In der weiteren Giacometti-Literatur ist der Verweis auf Cézanne

---

94; Felix A. Baumann: „Er war einer der Größten aller Zeiten!“, in: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hg. von ders. und Poul Erik Tøjner, Humlebæk 2008, S. 75-105; Poul Erik Tøjner: „&“, in: ders. / Baumann 2008, S. 29-45; Carolyn Lanchner: „Cézanne and Giacometti: An Odd Couple“, in: Cézanne and beyond, hg. von Joseph Rishel und Katherine Sachs, New Haven 2009, S. 381-405.

<sup>3</sup> Vgl. Tobias Bezzola: „Phänomen und Phantasie. Alberto Giacomettis Begriff der 'vision'“, in: Alberto Giacometti, hg. von Christian Klemm, Zürich 2001, S. 30-39; Tobias Bezzola: „'Plus vraie que toute autre peinture'. Alberto Giacomettis theoretische Aktualisierung Cézannes“, in: Baumann / Tøjner 2008, S. 281-291.

<sup>4</sup> In knappen Sätzen verweist Franz Meyer auf die „doppelte Natur jeder graphischen Notierung“ (S. 213) in den Werken beider Künstler, eine Notierung, die sowohl den Akt der Darstellung eines Objektes im Raum als auch die Bezugnahme auf ein flächiges Bildgefüge beinhaltet. Meyer rühmt ferner die „unübertroffene Einheit von Gesamttraum und Einzelnem“ (S. 217) in der Kunst Cézannes und sieht Giacomettis Cézanne-Nachfolge in der Konzentration auf das Einzelne, was sich besonders im Stillleben zeige, begründet. Erwähnung finden in diesem Kontext Giacomettis Bilder von 1937. Meyer weist bezüglich der Malerei kurz auf wesentliche Unterschiede in der Farborchestrierung bei Cézanne und Giacometti hin. Vgl. Franz Meyer: Alberto Giacometti. Eine Kunst existentieller Wirklichkeit, Frauenfeld / Stuttgart 1968.

Reinhold Hohl nennt neben stilistischen Einschlügen Cézannes in Giacomettis Frühwerk den Begriff der 'Realisierung', der Cézanne und Giacometti gemein sei und die Idee der „vorläufige[n] Verwirklichungen eines nie ganz erfüllbaren Konzepts“ transportiere. Ferner verbindet er Giacomettis plastisches Distanz- und Raumsehen locker mit den Proportionsverzerrungen in Cézannes Werken und will eine psychische Gemengelage in der Identifikation der Künstler mit Balzacs Frenhofer erkennen. Vgl. Reinhold Hohl: Alberto Giacometti, Stuttgart 1971, S. 7, S. 10 ff., S. 21 f., S. 144, S. 175; ders.: „Giacometti und sein Jahrhundert“, in: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hg. von Peter Beye und Dieter Honisch, München 1987, S. 137-144; Reinhold Hohl: „Cronologia“, in: Alberto Giacometti. Sculture, dipinti, disegni, hg. von Casimiro di Crescenzo, Mailand / Florenz 1995, S. 48-81.

Bonnefoy macht in seiner tiefenpsychologisch angelegten Monographie kurz auf Cézannes Vorbildfunktion für Giacomettis Bilder von 1937 und für die Zeichnungen im reifen Werk aufmerksam und weist auf eine Vergleichbarkeit mit Cézannes Aquarellen hin. Ohne darauf weiter einzugehen, bemerkt Bonnefoy ferner, Giacometti habe versucht, „Cézanne in Plastik umzusetzen, indem er sich beim Modellieren des Gipses darum bemühte, der gleichen Art Wahrnehmung, die durch die Distanz zwischen Modell und Modellierbock bedingt war, die Treue zu bewahren“ (S. 256). Vgl. Yves Bonnefoy: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes, Bern 1992, S. 81 ff., S. 256 f., S. 372, S. 479.

<sup>5</sup> Thierry Dufrêne: Giacometti. Les dimensions de la réalité, Paris 1994.

<sup>6</sup> Vgl. Christian Klemm (Hg.): Alberto Giacometti, Zürich 2001; Christian Klemm: „Beginnendes Entschwinden. Giacomettis Zeichnen um 1935“, in: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag, hg. von Christine Stauffer, Bern 2003, S. 415-430; Christian Klemm: „Alberto Giacometti. 1901-1966“, in: Alberto Giacometti. 1901-1966, hg. von Anna Bálványos, Budapest 2004; Véronique Wiesinger: „L'atelier comme terrain infini d'aventure“, in: L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, hg. von ders., Paris 2007, S. 18-51; ders.: „'Ich male einen

ebenfalls marginal.<sup>7</sup> Auch im spezielleren Kontext der Zeichnung finden sich nur unspezifische Hinweise zu Cézannes Einfluss auf Giacometti.<sup>8</sup> In den neueren Publikationen taucht der Verweis auf Cézanne zwar zumeist konstant, aber ohne nähere Untersuchungen auf, so in der neuen Veröffentlichung „Alberto Giacometti. Les copies du passé“<sup>9</sup> der Fondation Alberto Giacometti und dem Katalog „Alberto Giacometti. Begegnungen“<sup>10</sup> der Hamburger Giacometti-Ausstellung des Bucerius Kunst Forums von 2013. In einzelnen Fällen wird der Zusammenhang zwischen den beiden Künstlern

---

Kopf wie einen Apfel, wie irgendetwas“, in: Baumann / Tøjner 2008, S. 149-155.

<sup>7</sup> Marcelin Pleyenet meint, Giacometti sei „tatsächlich vielleicht der erste Bildhauer [...], der den Einfluss der Malerei [...] in sich aufgenommen hat; und nicht irgendeine Malerei, sondern, wie seine Zeichnungen, seine Gemälde und seine Aussprüche bezeugen, die Malerei Cézannes.“ (S. 336) Und ergänzend hierzu, „Cézannes 'Tiefe' ist genau der Raum der Skulpturen Alberto Giacomettis. Die (reifen) Skulpturen Giacomettis haben genauso wenig mit dem realen Raum zu tun wie die 'Tiefe' auf den Bildern Cézannes.“ Marcelin Pleyenet: „Alberto Giacomettis unsichtbares Sujet“ (1982), in: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes, München 1987, S. 336.

Lucius Grisebach erwähnt in einem Beitrag über Giacomettis Malerei Cézanne nur ganz am Rande und nicht einmal im Zusammenhang mit Giacomettis Bildern von 1937. Lucius Grisebach: „Die Malerei“, in: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hg. von Peter Beye und Dieter Honisch, München 1987, S. 116.

In den biographischen Veröffentlichungen von James Lord zu Giacometti finden sich Anspielungen auf Cézanne. So schreibt Lord, Giacometti habe ihm gegenüber erwähnt, dass er sich „während der Kriegsjahre [...] mit Betrachtungen über das Verhältnis von Anspruch und Gelingen bei Cézanne beschäftigt“ habe. James Lord: Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebensweg, München (1983) 1991, S. 209. Vgl. ebd., S. 78, S. 98, S. 101, S. 167 f., S. 208 f., S. 393 f.; James Lord: „Alberto Giacometti, sculpteur et peintre“, in: L'Œil, Nr. 1, 1955, S. 14 ff.

Valerie Fletcher geht auf die Spur von Cézanne zu Giacometti kaum ein; sie erwähnt Cézanne im Zusammenhang mit Giacomettis malerischen Anfängen und seinen Bildern von 1937. Vgl. Valerie J. Fletcher: Alberto Giacometti. The Paintings, Ph. D. Diss. Columbia University (unpubliziert), New York 1994, S. 28 ff., S. 75 ff., S. 100 ff., S. 205 ff.; Valerie J. Fletcher: „Giacomettis Gemälde“, in: Alberto Giacometti. 1901-1966, hg. von Toni Stooss, Patrick Elliott und Christoph Doswald, Ostfildern 1996, S. 53 ff.; Valerie Fletcher: „Quelques réflexions sur les peintures de la Fondation“, in: Wiesinger 2007, S. 170 ff.

Casimiro di Crescenzos Beitrag im Mailänder Ausstellungskatalog von 1995 nimmt bereits Bekanntes auf und wiederholt Cézannes Bedeutung in Giacomettis Frühwerk und den Bildern von 1937. Vgl. Casimiro di Crescenzo: „Introduzione alla mostra e all'opera di Giacometti“, in: Alberto Giacometti. Sculture, dipinti, disegni, hg. von Casimiro di Crescenzo, Mailand / Florenz 1995, S. 2 ff.

In Eva Kellers Dissertation von 2002 über Giacomettis Portraits verweist die Autorin kurz auf Cézannes Bedeutung für das Frühwerk sowie für Giacomettis Bilder des Jahres 1937 und nennt das Scheitern als wesentlichen Impuls für beide Künstler. Vgl. Eva Keller: Alberto Giacometti. A la recherche du Portrait, Dissertation, Zürich 2002, S. 18, S. 27 ff.

Inken Freudenburgs Beitrag bewegt sich im Bereich der Wahrnehmungspsychologie, Phänomenologie und Emotionsforschung – wie schon ihre Publikation von 2001 mit dem Titel „Der Zweifler Cézanne“. Freudenburg macht sich auf die Suche nach verbindenden Grundzügen im Wesen von Giacometti und Cézanne. Dabei benennt sie den Zweifel Cézannes und den Cézanne entgegengebrachten Widerstand als 'entscheidendes Phänomen der Moderne' und sieht darin einen Katalysator von Giacomettis Arbeit. Dies habe Giacometti zu einem neuen Verständnis der Wahrnehmung geführt. Freudenburg untersucht ferner Giacomettis Begriffe zu Cézanne, 'rapports', 'profondeur' und 'silence', auf bildkonstruierender und emotional-psychischer Ebene. Vgl. Inken Freudenburg: „Cézanne hätte mich nicht interessiert“, in: Baumann / Tøjner 2008, S. 243 ff.

Donat Rütimann beschäftigt sich in seinem Beitrag für die Doppelausstellung zu Cézanne und Giacometti vornehmlich mit Giacomettis Schriften und äußert sich nur dahingehend zu künstlerischen Vergleichspunkten, dass beide Künstler sich vor dem Motiv jeglichem vorgefassten Urteil enthalten wollten. Vgl. Donat Rütimann: „Gebrochen, aufgebrochen – zu Giacomettis Schriften“, in: Baumann / Tøjner 2008, S. 203 ff.

jedoch nicht erwähnt, so in Ulf Küsters Monographie<sup>11</sup> zu Giacometti von 2009 und – bedingt durch die thematische Konzentration auf die Genese der Chase Manhattan Plaza – im Begleitkatalog zur Ausstellung „Giacometti. Die Spielfelder“<sup>12</sup> der Hamburger Kunsthalle von 2013.

Cézannes Vorbildfunktion für Giacometti ist in der Fachliteratur durchaus unterschiedlich bewertet. Meyer, Boehm und Tøjner bemühen Begriffe wie „fernes Leitbild“<sup>13</sup>, „posthumer Dialog“<sup>14</sup> und „Wahlverwandtschaft“<sup>15</sup>, während die Bewertung etwa bei Klemm zurückhaltender ausfällt. Einig sind sich Meyer, Hohl, Bonnefoy, Dufrêne, Fletcher, Klemm, Keller, Stutzer, Di Crescenzo und Wiesinger mit dem Verweis auf Cézanne bezüglich Giacomettis Frühwerk und seiner Bilder von 1937.<sup>16</sup> Eine Entwicklung in der künstlerischen Annäherung an Cézanne wird in der Literatur nicht nachvollzogen.

---

2009 erscheint im Zuge der Ausstellung „Cézanne and beyond“ ein sehr allgemein gehaltener Beitrag von Richard Schiff, der neben anderen Künstlern auch kurz Giacometti mit Cézanne in Beziehung setzt. Schiff bemerkt hier, dass Giacomettis Cézanne-Verständnis, zumindest was die Malerei anbelange, Cézanne treuer sei als das Morandis, und zieht den Vergleich zwischen Cézannes Malweise und Giacomettis additivem Pinselstrich sowie seiner offenen Oberflächenbehandlung in der Skulptur. Vgl. Richard Schiff: „Lucky Cézanne“, in: Cézanne and beyond, hg. von Joseph Rishel und Katherine Sachs, New Haven 2009, S. 74 ff., S. 81 f.

<sup>8</sup> Vgl. Mario Negri: „Fragmente für Alberto Giacometti“ (1956), in: Matthes 1987, S. 269-278. Gottard Jedlicka: „Alberto Giacometti als Zeichner“ (1960), in: Alberto Giacometti. Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, hg. von dem Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1977, S. 81-83; Eduard Hüttlinger: „Aspekte der Kunst Alberto Giacomettis“ (1967), in: Matthes 1987, S. 345-357; Abraham Marie Hammacher: Die Entwicklung der modernen Skulptur, Berlin 1973, S. 239 ff.; Dieter Koeplin: „Gezeichnetes Modell – gezeichnete Plastik“, in: Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik, hg. von der Kunsthalle Tübingen, Stuttgart 1981, S. 7; Dieter Koeplin: „Kopien nach Kunst und Wirklichkeit“, in: Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik, hg. von der Kunsthalle Tübingen, S. 81 ff.; Dieter Koeplin: Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst? Zu einigen Zeichnungen hauptsächlich im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1995, S. 9 ff.; Günter Busch: „Einige Gedanken zu Giacomettis Zeichnungen“, in: Matthes 1987, S. 68-74; Christian Geelhaar: „Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes Badenden“, in: Paul Cézanne. Die Badenden, hg. von Mary Louise Krumrine, Einsiedeln / Basel 1989, S. 299; Agnès de la Beaumelle: „Liste des Œuvres“, in: Alberto Giacometti. Le dessin à l'œuvre, hg. von ders., Paris 2001, S. 209 ff.; Alfred Pacquement: „Préface“, in: De la Beaumelle 2001, S. 10 f.; Herbert Lust: „Giacometti's Drawings (1946-1965): The 'Gaze' and its Romantic classicism“, in: Alberto Giacometti. Drawings and prints, hg. von Mordechai Omer, Tel Aviv 2004, S. 94 ff.; Cécilia Braschi: „Dessiner. Le cas des copies“, in: Wiesinger 2007, S. 222-253.

<sup>9</sup> Vgl. Alberto Giacometti. Les copies du passé, hg. von Véronique Wiesinger, Lyon 2012.

<sup>10</sup> Vgl. Alberto Giacometti. Begegnungen, hg. von Ortrud Westheider, München 2012. Die Katalogbeiträge beleuchten unterschiedliche Aspekte von Giacomettis Portraitkunst. Casimiro di Crescenzo, Eva Hausmann und Martin Schieder verweisen hier auf das Vorbild Cézanne.

<sup>11</sup> Vgl. Ulf Küster: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit, Ostfildern 2009.

<sup>12</sup> Vgl. Alberto Giacometti. Die Spielfelder. Die Skulptur als Platz – von den surrealistischen Modellen bis zur Chase Manhattan Plaza, hg. von Hubertus Gaßner und Annabelle Görden, Hamburg 2013.

<sup>13</sup> Meyer 1968, S. 213.

<sup>14</sup> Boehm 1989 (Du, Nr. 2), S. 28.

<sup>15</sup> Tøjner 2008, S. 29.

<sup>16</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 108, S. 135 ff., S. 208 ff.; Hohl 1987, S. 141 ff.; Bonnefoy 1992, S. 81 ff., S. 372, S. 479; Dufrêne 1994, S. 106 ff.; Fletcher 1996, S. 53 ff.; Fletcher 2007, S. 170 ff.; Klemm 2001, S. 119 ff.; Keller 2002, S. 18; Wiesinger 2007, S. 36; Lanchner 2009, S. 387 f.; Casimiro di Crescenzo: „Exil in der Heimat. Giacometti in Genf. 1942 bis 1945“, in: Westheider 2012, S. 54; Beat Stutzer: „Künstlerische Anfänge. Portraits der Familie“, in: Westheider 2012, S. 37.

Der Bezug zu Cézanne wird stattdessen für das reife und späte Werk zumeist nur festgestellt, auch zwischen reifem und spätem Werk wird dabei nicht unterschieden.

Konkrete Vergleiche der Kunstwerke sind selten und werden vor allem von Baumann und Lanchner durchgeführt. Cécilia Braschi, Agnès de la Beaumelle und Martin Schieder<sup>17</sup> liefern einige Notizen zu Giacomettis Kopien nach Cézanne.<sup>18</sup> Boehm gibt nur sehr wenige Beispiele an.

Giacomettis Aussagen über Cézanne werden nur sporadisch in die kunsthistorischen Untersuchungen eingebunden. So gibt etwa der Katalog zur Doppelausstellung von 2008 eine unkommentierte Gegenüberstellung von Zitaten beider Künstler.<sup>19</sup>

Gottfried Boehm ist der erste, der dem Einfluss Cézannes auf Giacometti respektive Giacomettis Aneignung der Kunst Cézannes eigene Beiträge widmet. Sein Aufsatz von 1987, „Das Problem der Form bei Alberto Giacometti“<sup>20</sup>, ist die erste einer Reihe von Untersuchungen, die umfassende und grundlegende Gedanken zur Kunst insbesondere von Paul Cézanne beisteuern. Boehm kommt auf den Zusammenhang von Giacometti mit Cézanne auch in der Monographie „Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire“<sup>21</sup>, 1988, und in seinem Artikel „Der fortgesetzte Zweifel. Cézanne und Giacometti“<sup>22</sup>, 1989, zu sprechen. Zehn Jahre später erscheint mit „Paul Cézanne und die Moderne“<sup>23</sup>, 1999, eine weitere Publikation, die den Themenkomplex der künstlerischen Brechung Cézannes im Allgemeinen aufnimmt.

Mit Blick auf die gesamte Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts spricht Boehm der Kunst Cézannes eine „umfassende[.] und mysteriöse[.]“<sup>24</sup> Wirkung zu und entwickelt die „Metapher des Leuchtturms“<sup>25</sup>. Boehm weist dabei auf die vielgestaltige Inanspruchnahme und Verschmelzungen der Kunst Cézannes hin, die bis zur Unkenntlichkeit reichen könnten. Boehm spricht Giacometti ein „deutliches Bewußtsein von der histori-

---

<sup>17</sup> Martin Schieder: „Art Digest. Giacometti und die Kunst des Kopierens“, in: Westheider 2012, S. 45 f.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.; De la Beaumelle 2001, S. 209 ff.; Braschi 2007, S. 222 ff.; ders.: „Les copies du passé. Pour une nouvelle édition critique“, in: Wiesinger 2012, S. 24 ff.; Luigi Carluccio: „Dans les limites d'une limite“, in: Wiesinger 2012, S. 33 ff. Carluccio erwähnt hier eine Art plastisches Verständnis von Cézanne von Seiten Giacomettis. Vgl. ebd., S. 41.

<sup>19</sup> Vgl. Baumann / Tøjner 2008, S. 156-167.

<sup>20</sup> Boehm 1987.

<sup>21</sup> Boehm 1988.

<sup>22</sup> Boehm 1989 (Du, Nr. 2).

<sup>23</sup> Gottfried Boehm: Paul Cézanne und die Moderne, Ostfildern-Ruit 1999. In seinem neuesten Beitrag zum Ausstellungskatalog „Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes“ von 2010 nimmt Boehm das Thema Cézanne nicht weiter auf. Gottfried Boehm: „Der Dämon der Leere“, in: Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes, hgg. von Markus Brüderlin und Toni Stooss, Ostfildern 2010, S. 40-49.

<sup>24</sup> Boehm 1989 (Du, Nr. 2), S. 27.

<sup>25</sup> Ebd.

schen Rolle Cézannes<sup>26</sup> zu und beschreibt die Auseinandersetzung von Giacometti mit Cézanne als „posthume[n] Dialog“<sup>27</sup> und „Sternstunde“<sup>28</sup>. Dieser Dialog sei nicht auf bloße stilistische Imitation gegründet, sondern vielmehr grundsätzlicher Natur und verbunden mit Fragen nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihrer bildnerischen Umsetzung.

Boehm leitet Cézannes epochale Bedeutung von seinem Zweifel an der Stabilität der Welt ab, seiner Entdeckung der „abgründige[n] Fremdheit in der sichtbaren Welt“<sup>29</sup> und seinem Vermögen, diesem Unfassbaren bildliche Form zu verleihen. Diese Cézanne'sche Gestaltlosigkeit der Wirklichkeit erkennt Boehm in Giacomettis Werk wieder, gesteigert nun zu einer tiefen Skepsis gegenüber der Realität: Giacometti konstatierte einen dramatischen Schwund an Gewicht in der Realität, was ihn zu einem Abbau der Volumina in der Skulptur sowie zur charakteristischen Konzentration auf Einzelmotive im malerischen Bereich geführt habe. Nochmals fasst Boehm die Knotenpunkte beider Werke zusammen: Giacomettis „verzehrende Polarität zwischen höchster Dichte bildnerischer Zustände und ihrer größten Leere hat Cézanne so nicht gekannt. Dennoch verschloss er vor der Namenlosigkeit der Wirklichkeit nicht die Augen. Für ihn gab es primär nicht Gegenstände oder Sachverhalte, sondern Sehdaten.“<sup>30</sup>

Analoge Gestaltungsstrukturen sieht Boehm in dem mehrfachen Kontur der Zeichnung vorliegen, den sowohl Cézanne als auch Giacometti angewandt hätten. Eine Verbindung von Cézannes Kunst zu Giacomettis Plastik bemerkt der Autor, der dabei einige Gedanken von Gundolf Winter zu Alberto Giacometti aufnimmt,<sup>31</sup> vor allem auch in einem Übergang der Form zu einem Formschema: Das „gegenständliche Gefüge des menschlichen Körpers ist nichts mehr, was sich abbildend verstehen ließe, es muss aus den bildnerischen Mitteln allererst plausibel gemacht werden.“<sup>32</sup> Beide Künstler stellten nicht „Etwas“, sondern einen „Spielraum bzw. ein Potential formaler bzw. farbiger Elemente“<sup>33</sup> dar, „dessen latente Unbestimmtheit den Betrachter veranlasst, das Auge

<sup>26</sup> Boehm 1988, S. 72 f.

<sup>27</sup> Boehm 1989 (Du, Nr. 2), S. 28.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., S. 94. Dieter Koeplin schließt sich Boehms Gedanken an. Er schreibt, Giacometti suche die „ganzheitliche[.] Mitte der Personen, der Dinge, des Raumes, in einem letztlich sich entziehenden Zentrum der Wesen zu erfassen, deren Erscheinung in lauter Fragmente und Nicht-Formen zu zerfallen drohte“; mit diesem Erleben fühle sich Giacometti „in einer gewissen Gefolgschaft von Paul Cézanne“. Koeplin 1995, S. 9.

<sup>31</sup> Gundolf Winter: „Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur“, in: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, hgg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle und Gundolf Winter, München 1985, S. 271-287.

<sup>32</sup> Boehm 1988, S. 74.

<sup>33</sup> Boehm 1987, S. 55.

zwischen den konkurrierenden Linien oder Flecken schweifen zu lassen. In dieser Arbeit des Sehens tritt das Dargestellte allererst heraus.“<sup>34</sup> Boehm macht aber auch auf Unterschiede in der Zielsetzung beider Künstler aufmerksam; so wolle Cézanne im Bild „dem Werden Dauer verleihen“<sup>35</sup>, Giacometti dagegen „das Erscheinende auf die Momente seiner Bildhaftigkeit [...] durchforschen.“<sup>36</sup>

Neben Boehm setzt sich auch Dufrêne mit der Bedeutung Cézannes für Giacometti auseinander. Er deutet insbesondere auf den Wandel in der Rezeption von Cézanne hin. So gelte Cézanne für Giacometti ab den Jahren 1934/35 nicht mehr als „père cubiste“<sup>37</sup>. Giacometti habe stattdessen Cézannes Bedeutung nun in der Kunst der Wahrnehmung erkannt. Er habe zeigen wollen, „qu'il faut retourner à Cézanne pour explorer l'autre voie qu'il avait ouverte et qu'il n'allait pas vers le cubisme ou l'abstraction de la forme mais, au travers de 'la petite sensation', vers un progrès décisif de la sensibilité, de notre vision de la réalité.“<sup>38</sup>

Von Bedeutung für die Aufarbeitung des hier behandelten Themas ist ferner der oben erwähnte, großzügig bebilderte Ausstellungskatalog von 2008, „Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels“, herausgegeben von Felix A. Baumann und Poul Erik Tøjner.

Poul Erik Tøjner bezeichnet in seinem Essay die künstlerische Beziehung zwischen Cézanne und Giacometti als „Wahlverwandtschaft“<sup>39</sup> und spricht von einem notorischen Verhältnis Giacomettis zu Cézanne. Neben einer „bildungsgeschichtliche[n] Isomorphie“<sup>40</sup> und einer frühen Phase von Gewalt und Sexualität im Werk beider Künstler sieht Tøjner Übereinstimmungen in ihrem konstruktivistischen Begriff von Wahrnehmung, einem Begriff, den Cézanne mit '*réalisation*' und Giacometti mit '*rendre ma vision*' in eine sprachliche Form gebracht hätten. Beider Kunst gründe sich maßgeblich auf ein Sinnenerlebnis; das aktive Verständnis von Wahrnehmung und die Thematisierung des Sehens verbänden die beiden Werke. Darüber hinaus betrachteten sowohl Cézanne als auch Giacometti das Kunstwerk als einen „Ort der Erkenntnis“<sup>41</sup>. Beide schafften eine anti-narrative Kunst „ohne Trost der schönen Formen“<sup>42</sup> und teilten dabei die Fremdheit in ihrer künstlerischen Sprache. Während Cézanne aber eine „auf sich selbst beruhende

---

<sup>34</sup> Boehm 1988, S. 74.

<sup>35</sup> Boehm 1987, S. 57.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Dufrêne 1994, S. 103.

<sup>38</sup> Ebd., S. 103 f.

<sup>39</sup> Tøjner 2008, S. 29.

<sup>40</sup> Ebd., S. 31.

<sup>41</sup> Ebd., S. 45.

<sup>42</sup> Ebd., S. 43.

soziale Welt<sup>43</sup> – zusammengefasst im Begriff der 'Einsamkeit' – ins Bild setze, sei diese in Giacomettis Bildnissen „zersprungen durch den Blick der Person, die uns anstarrt, uns fixiert vor der Leinwand oder der Skulptur“<sup>44</sup>. In diesem Zusammenhang spricht Tøjner von Giacomettis „umgekehrte[r] Zentralperspektive“<sup>45</sup>. Gemeinsam sei den Künstlern jedoch das Unsichtbarmachen des Persönlichen, an dessen Stelle das Bild selbst als eine Art Persönlichkeit, eine „Natur in zweiter Potenz“<sup>46</sup> trete. Auch im Arbeitsprozess der Künstler – bezüglich Motivzyklus, Zwang zur Wiederholung, Non-Finito, Zweifel – kommt Tøjner kurz auf Übereinstimmungen zu sprechen.

Felix Baumann steuert neben seinem Hauptartikel noch einige knappe Texte zum genannten Katalog bei, um den „biographischen Paarlauf“<sup>47</sup> beider Künstler sowie deren künstlerische Berührungspunkte zu erläutern. Er weist darauf hin, dass Giacomettis malerisches und zeichnerisches Frühwerk direkte stilistische und thematische Anleihen bei Cézanne nehme und beide Künstler um ihr dreißigstes Lebensjahr eine intensive Auseinandersetzung mit der jeweiligen Avantgarde suchten. Im Gegensatz dazu könne man im späteren Werk allerdings nicht mehr von einer bewussten Übernahme von Gestaltungsprinzipien sprechen; hier sei eine „verwandte[.] Haltung gegenüber dem darzustellenden Gegenstand“<sup>48</sup> ausschlaggebend. Eine „nachahmende Abhängigkeit des Jüngeren“<sup>49</sup> sei nicht festzustellen. Jedoch beschränkten, so Baumann, beide Künstler ihr ikonographisches Repertoire im Laufe der Zeit auf dieselben traditionellen Themen (Figur, Portrait, Landschaft, Stilleben), wobei allerdings Cézanne die Landschaft, Giacometti das Portrait in den Vordergrund gestellt habe.

Baumann hebt besonders Zusammenhänge zwischen Cézannes Frühwerk und Giacomettis surrealistischen Arbeiten hervor. Im Folgenden geht der Autor auf die Bilder von 1937 ein und bemerkt, dass Giacometti in der Fokussierung auf ein Element über Cézannes Harmoniestreben hinausgehe. In Giacomettis Stilleben „Pomme sur le buffet“ sieht Baumann einen wichtigen Entwicklungsschritt vollzogen: „Das Erscheinungshafte, die unmittelbare Vision des Gezeigten, überlagert [...] erstmals den Gegenstand als solchen: Nicht mehr eine möglichst realistische, naturgetreue Nachbildung eines Motivs war das Thema, sondern vielmehr der optische Eindruck, der momentane Stupor

---

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., S. 41.

<sup>47</sup> Ebd., S. 31.

<sup>48</sup> Felix A. Baumann: „Er war einer der Größten aller Zeiten!“, in: ders. / Tøjner 2008, S. 84.

<sup>49</sup> Ebd., S. 102.



des Sehens<sup>50</sup>. Darin wie auch im zeichnerischen Umkreisen des Motivs ohne festen Kontur weise das Bild bereits auf die spätere Malerei voraus.

Im Kern der durchaus unterschiedlichen Charaktere Cézannes und Giacomettis erkennt Baumann ein vergleichbares künstlerisches Credo: Cézanne wie auch Giacometti gehe es darum, „die Welt so direkt und ursprünglich zu sehen, als gäbe es keine Vorbilder, die ihre unmittelbare Wahrnehmung nur hätten stören können“<sup>51</sup>, und um eine Übersetzung der Seh-Erfahrung in eine kunstimmanente Sprache. Beide wollten dem Gesehenen Dauer und Objektivität verleihen.

Baumann vergleicht die Künstler unter thematischen beziehungsweise gattungsspezifischen Gesichtspunkten in kurzen Begleittexten zu den Portraits, Stilleben und Landschaften, dem Motiv der Totenköpfe, grausam-phantastischen Szenen und Figurenbildern (d. h. Cézannes Badende und Giacomettis stehende Figuren) sowie den zeichnerischen Kopien beider Künstler. In ihrer Kürze geben die Texte allerdings nur Hinweise, sie führen die Gedanken nicht weiter aus.

Bezüglich der Portraits stellt Baumann hier fest, dass beide Künstler zumeist Familienangehörige oder Freunde portraitiert, dabei vor allem das individuell Sichtbare und nicht das Aufzeigen psychischer Gestimmtheiten oder charakterlicher Eigenschaften im Sinn gehabt hätten. Laut Baumann suche Giacometti stärker als Cézanne das „Erfassen eines lebendigen Ausdrucks“<sup>52</sup>, Cézannes Portraitierte wirkten hingegen „regloser und verschlossener“<sup>53</sup>. Mit Bezug auf das malerische Schaffen erklärt Baumann, beide Künstler verfolgten eine bildimmanente Logik, ein ähnliches „Bestreben, das Hauptmotiv in der Bildfläche zu verankern“<sup>54</sup>.

Mit Blick auf die Stilleben verweist Baumann auf ein paralleles Gattungsverständnis: Cézanne und Giacometti hätten das Stilleben, mit Ausnahme des Motivs der Totenköpfe, ohne inhaltliche Überhöhung zur „uneingeschränkten Konzentration auf das Verhältnis von Gegenstand und umgebendem Raum“<sup>55</sup> genutzt. Cézanne sei allerdings im „lustvollen Komponieren der Gegenstände [...] viel weiter gegangen als Giacometti“<sup>56</sup>. Kurz kommt Baumann noch auf das augenfällige Cézanne-Motiv der Äpfel und Orangen zu sprechen und weist darauf hin, dass Giacometti dieses Motiv nicht nur als Hommage an

---

<sup>50</sup> Ebd., S. 91.

<sup>51</sup> Ebd., S. 102.

<sup>52</sup> Felix A. Baumann: „Vue extérieure I. Portraits“, in: ders. / Tøjner, S. 268.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Felix A. Baumann: „Vue extérieure II. Stilleben“, in: ders. / Tøjner, S. 269.

<sup>55</sup> Ebd., S. 292.

<sup>56</sup> Ebd., S. 293.

den französischen Meister, sondern auch wegen der „formale[n] Absolutheit des Gegenstandes“<sup>57</sup> verwendet habe.

Mit Bezug auf die Landschaften macht Baumann auf eine Vorliebe beider Künstler für das Motiv des Baumes aufmerksam. Im Abschnitt über die grausam-phantastischen Bilder verweist Baumann auf den motivischen Zusammenhang zwischen Cézannes Frühwerk und Giacomettis Schaffen der surrealistischen Phase. Cézannes *Badende* und Giacomettis ab 1947 entstandene Bronzeskulpturen stehender Figuren stellt Baumann mit der Bemerkung nebeneinander, beide Künstler hätten hier nicht wie sonst *'sur le motif'* gearbeitet, sondern ihre *'vue extérieure'* verinnerlicht.<sup>58</sup>

Als weiteren Vergleichspunkt spricht Baumann beiden Künstlern das ausgeprägte Bedürfnis zu, Werke der Vergangenheit und besonders plastische Kunst zeichnerisch zu kopieren. Darüber hinaus weist er auf Giacomettis Interesse am Kopieren von Cézannes Werken, insbesondere von dessen Selbstbildnissen hin.<sup>59</sup>

Abschließend ist zu bemerken, dass Baumann vornehmlich Vergleiche im malerischen oder zeichnerischen Medium anführt. Plastische Vergleichswerke sind zumeist nur assoziativ als Abbildungen in den Katalog eingefügt.

Carolyn Lanchner steuert zum Themenkomplex 'Cézanne und Giacometti' 2009 den Aufsatz „Cézanne and Giacometti: An Odd Couple“ bei. Sie sieht Ähnlichkeiten zwischen den Künstlern im Arbeitsprozess sowie einem „strong temperamental link“<sup>60</sup>, der sich aber weniger im jeweiligen Stil als in der Herangehensweise an künstlerische Probleme zeige, d. h. in beider außergewöhnlichen Hartnäckigkeit und Ambition, die Totalität der Erfahrung eines Motivs zu erfassen. Beide Künstler hätten dafür versucht, Perception und Apperzeption zu vereinen. Die Ausdrücke *'réaliser ma vision'* (Cézanne) und *'rendre ma vision'* (Giacometti) hält Lanchner für austauschbar.<sup>61</sup>

Nach biographischen Hinweisen geht Lanchner anhand von Vergleichsbeispielen auf Gemeinsamkeiten zwischen den Phantasiebildern des jungen Cézanne und Giacomettis surrealistischen Werken ein: in beiden Fällen seien alptraumhafte Obsessionen, Gewalt, Tod und erotische Phantasien thematisiert.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Vgl. Felix A. Baumann: „Vue extérieure III. Landschaften“, in: ders. / Tøjner, S. 308 f.; Felix A. Baumann: „Vue intérieure I. Aggression, Grausamkeit und sexuelle Gewalt“, in: ders. / Tøjner, S. 168 f.; Felix A. Baumann: „Vue intérieure II. Cézannes *Badende*, Giacomettis stehende Figuren“, in: ders. / Tøjner, S. 186 f.

<sup>59</sup> Vgl. Felix A. Baumann: „Kopien“, in: ders. / Tøjner, S. 220 f.

<sup>60</sup> Lanchner 2009, S. 382.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 383 ff.

Dieser Vergleichspunkt sollte kurz besprochen werden. Neben Lanchner haben schon Baumann und Tøjner das frühe Durchlaufen einer Phase phantastisch-grausamen Inhalts als Parallele zwischen Cézanne und Giacometti herausgehoben. Hier ändert sich meines Erachtens jedoch die Ebene der Zusammenschau von der Untersuchung einer wie auch immer gearteten Beeinflussung durch Cézanne hin zu einer voneinander unabhängigen Analogie in der künstlerischen Entwicklung von Cézanne und Giacometti. Es ist meines Erachtens schwer vorstellbar, dass Giacometti während seiner surrealistischen Periode eine Auseinandersetzung mit Cézannes ungeschlachtetem Frühwerk gesucht hat. So ist das Durchlaufen einer Phase phantastisch-grausamer Thematik bis hin zur Wendung zu einer neuen und radikalen Sicht auf die Dinge zwar ein bemerkenswerter, aber ein unabhängiger Parallellauf. Erst am Punkt des ersten großen Scheiterns mit dem Ende des surrealistischen Werks und der beginnenden Suche nach einer neuen Sicht auf die Kunst und die Wirklichkeit wird Cézanne für Giacometti wirklich aktuell.

Lanchner hebt ferner die Bedeutung Cézannes für Giacomettis Bilder von 1937 hervor und konkretisiert dies in einem Bildervergleich zwischen Giacomettis „Die Mutter des Künstlers“ und Cézannes Gemälde „Femme à la cafetière“. Auch auf Giacomettis Apfelstillleben von 1937 kommt Lanchner zu sprechen; hier erkennt sie eine andere Raumstruktur als bei Cézanne.<sup>63</sup>

Auch Lanchner zieht einen Vergleich von Cézannes Badenden zu Giacomettis hyper-schlanken Plastiken wie etwa dem Gehenden von 1947. Weder Giacomettis Skulpturen noch seine Gemälde hält Lanchner für direkte Übernahmen des Badenden-Themas. Dennoch seien Cézannes und Giacomettis Werken eine parallele Sicht auf die Geschlechter eingeschrieben – Lanchner spricht hier von einer vergleichbaren „them and us' mentality: woman was forever the unfathomable other.“<sup>64</sup> Cézannes „Großen Badenden“ in Philadelphia stellt Lanchner schließlich Giacomettis Plastiken „La forêt“ und „La Clairière“ von 1950 gegenüber. Sie meint hier jeweils ein Selbstportrait in den Werken beider Künstler zu erkennen, die das Bewusstsein selbst verkörperten. Lanchner spricht ferner von einem „sense of ritual and mystery“<sup>65</sup> in den Werken und spielt auf die Interpretationen von Cézannes Badenden als Echo auf Diana und Venus und von Giacomettis Frauengestalten als ferne Göttinnen an.

Weiters bespricht Lanchner Giacomettis undatierte Kopie nach „Mme Cézanne dans la serre“ und betont die Bedeutung der Zeichnung und des Kopierens für beide Künstler.

---

<sup>63</sup> Beim Apfelmotiv verweist Lanchner auf Meyer-Shapiro. Vgl. ebd., S. 388.

<sup>64</sup> Ebd., S. 392.

<sup>65</sup> Ebd., S. 393.

Bei einem Vergleich zwischen Cézannes Portrait eines sitzenden Mannes, dem „Portrait d'Alfred Hauge“ von 1898-1900, und Giacomettis Diego-Portraits in Malerei und Skulptur von 1954 konstatiert Lanchner ein symbiotisches Verhältnis: „through different means the expressive effects of the three are close. Each is a monumental, deeply sympathetic presentation of a man without worldly pretensions“<sup>66</sup>. Und weiter: „A strong sense of the figure as being in time, rather than preserved outside it, comes across in all three works and results from parallel, if differing, strategies“<sup>67</sup>. Unter diesen parallelen Strategien versteht Lanchner Cézannes 'taches', Giacomettis nervösen Malduktus und die aufgelöste Oberfläche in seiner Skulptur. Im Zusammenhang mit der Gattung Landschaften weist Lanchner, wie Baumann, auf das wiederkehrende Motiv des Baumes hin.<sup>68</sup>

Christian Klemm äußert sich dagegen zurückhaltend über den künstlerischen Einfluss Cézannes auf Giacometti. Neben einem Verweis auf die Bilder von 1937 sieht Klemm zwar analoge Vorgehensweisen in den Zeichnungen, ansonsten aber lässt er nur eine künstlerische Verwandtschaft im Bemühen um die Übertragung der sichtbaren, lebendigen Natur in die beständige Wirklichkeit des Bildes und in den „hartnäckige[n], stets die gleichen Motive erforschende[n] phänomenologische[n] Recherchen“<sup>69</sup> in den Gemälden gelten. Klemm spricht Giacomettis Schaffen eine Übereinstimmung mit Cézannes 'Realisation' und dessen Suche nach einer 'Harmonie parallel zur Natur' ab, da sich die von Giacometti „selbst beschworene Rolle Cézannes als engstes Vorbild“<sup>70</sup> nicht auf die Bildgestaltung beziehen könne: Giacometti habe statt mit Farben und Flecken nur mit Grautönen und Linien gearbeitet.

Hingegen schreibt Véronique Wiesinger Cézanne „une influence cruciale“<sup>71</sup> für Giacomettis Werk zu. Neben dem Verweis auf Cézannes Bedeutung für die Zeit um 1936 fügt sie noch an, dass Giacometti seinen Themenkreis ab dieser Zeit und nochmals verstärkt ab den 1950er Jahren auf Cézannes Themen – Akt, Landschaft, Stilleben und Phantasieszenen – reduziert habe. Wiesinger weist Paul Cézanne einen wichtigen Platz in Giacomettis Universum zu. Besonders in der Frage nach dem Kopieren und damit nach dem Verhältnis des Künstlers zum Motiv oder Modell sei Cézanne richtungweisend für Giacometti. „Cézanne sei der einzige, der die Natur kopiere – mehr noch, sein 'Bild ist

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 395.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Vgl. ebd.

<sup>69</sup> Klemm 2001, S. 168.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Wiesinger 2007, S. 36.

die Natur“<sup>72</sup>. In dem Verständnis der Kunst Cézannes spiegelt sich für Wiesinger Giacomettis eigenes Kopienverständnis wider, das die Kopie als Neuerschaffung des Motivs begreife und „die Sicht und Wiedergabe des visuellen Eindrucks ins Zentrum“<sup>73</sup> stelle. Wiesinger bemerkt ferner, dass Cézannes Revolution für Giacometti vor allem darin bestehe, dass er „einerseits die fundamentale Einmaligkeit der Menschen und Dinge erkannt und andererseits die Elemente eines Motivs als Teile eines zersplitterten Ganzen gesehen hat, dessen Fragmente im Zusammenwirken unerwartete Beziehungen zueinander herstellen“<sup>74</sup>.

Einen rein theoretischen Ansatz verfolgt Tobias Bezzola mit seinen Aufsätzen „Phänomen und Phantasie. Alberto Giacomettis Begriff der 'vision'“<sup>75</sup> und „Plus vraie que toute autre peinture“. Alberto Giacomettis theoretische Aktualisierung Cézannes“. Bezzola schreibt hierin Cézanne eine „minutiöse Analyse der Erscheinungen als komplexes Ensemble visueller Eindrücke“<sup>76</sup> zu und stellt den rigorosen Wahrheitswillen Giacomettis – im Rückgriff auf Novotnys Terminus – in eine Reihe mit Cézannes 'gemalter Erkenntniskritik'. Mit dem Verweis auf die Unterschiede zwischen Cézannes Farbenkunst und Giacomettis unbunten Gemälden konstatiert Bezzola ferner, dass Giacomettis Kunst

<sup>72</sup> Wiesinger 2008, S. 150.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ausgehend von Cézannes Begriff der 'Realisation' und Giacomettis Erklärung, sein gesamtes Werk sei von Jugend auf aus ein- und demselben Bemühen, 'le souci de rendre ma vision', entstanden, versucht Bezzola hier zunächst diesen Begriff 'vision' in den Kontext der zeitgenössischen philosophischen Debatten einzuordnen. Laut Bezzola bestimmt die „Untersuchung des wahrnehmenden Bewusstseins und des darin Wahrgenommenen, des Erlebens in seinem Verhältnis zum Erlebten und die Analyse der Wahrnehmung des Wirklichen als Erscheinung“ Giacomettis Arbeit und ist als solches eine genuin phänomenologische Problemstellung, wie sie auch Maurice Merleau-Ponty verfolge. Dennoch habe eine phänomenologische Theorie den Künstler nie zu seinen Werken inspiriert. Die phänomenologische Forschung der 1950er Jahre stelle Giacomettis Werk nur einen Referenzrahmen durch die Konvergenz der Interessen und ein begriffliches Gerüst zur Reflexion und Kommunikation seine Œuvres zur Verfügung. Bezzola folgt Giacomettis einleitender Selbsterklärung und versucht, die Konstanz des Begriffes 'vision' über Giacomettis verschiedene künstlerische Entwicklungsphasen hinweg zu belegen. Bei der Untersuchung von Giacomettis Aussagen konstatiert Bezzola einen inhaltlichen Wandel im Begriff der 'vision' vom inneren Phantasiebild bis zum Phänomen der augenscheinlichen Realität. In seine theoretischen Überlegungen schließt Bezzola Gedanken über Giacomettis Scheitern und das Non-Finito ein. Vgl. Bezzola 2001, S. 30 ff.

Auf eine konzeptionelle Übernahme des Cézanne'schen Begriffs der 'Realisation' verweist nicht nur Bezzola. Allerdings wird sie unterschiedlich bewertet, wobei der Begriff der 'Realisation' auch oft gar nicht klar definiert wird. So sieht Hohl in der Realisation 'vorläufige Verwirklichungen eines nie ganz erfüllbaren Konzepts' und spricht sie beiden Künstlern zu. Lanchner hält die von Cézanne und Giacometti gebrauchten Ausdrücke 'réalisation de mes sensations' und 'rendre ma vision' für austauschbar. Anders Klemm; er verknüpft den Begriff direkt mit Cézannes Bildgestaltung und bestreitet eine ähnliche Realisation bei Giacometti. Wiesinger hält dagegen Cézannes 'sensation' mit dem oftmals von Giacometti verwendeten Begriff der Ähnlichkeit für kompatibel. Tøjner sieht sowohl in Cézannes 'réalisation' als auch in Giacomettis 'rendre ma vision' den grundlegenden Gedanken einer aktiven Wahrnehmung angelegt. Boehm kapriziert sich nicht auf einen gleichbleibenden Begriff, sondern stellt beiden Künstlern das „Konzept der gestaltlosen, aber Gestalt ermöglichenden Sinnesempfindungen“ an die Seite. Boehm 2010, S. 48.

<sup>76</sup> Ebd., S. 36.

nicht direkt und unmittelbar auf Cézannes Werk antworte. Die Cézanne-Rezeption finde weniger in Giacomettis Werk als in seinen Reflexionen und Kommentaren statt, die als Fragmente einer eigenen 'Kunsttheorie' gelten könnten. Dabei habe Giacometti sich jedoch mehr an einem 'Cézanne-Amalgam' als an den originären Formulierungen seines Vorbildes orientiert. Leitpunkt sei eine allgemeine Methodologie der Moderne, die in Cézanne das 'reflexive Sehen', die „Ablösung von nicht gesehenen, nur überlieferten Modi der Darstellung“<sup>77</sup> sowie die Idee des „Gestaltens als neuer Konzeption, als begründbarer, nicht rein idiosynkratischer Sinnzusammenhang“<sup>78</sup> verwirklicht gefunden habe. So sei das Verhältnis Cézanne-Giacometti ein Beispiel für die „Verquickung von künstlerischer Rezeption mit kritischer Rezeptionsgeschichte“<sup>79</sup>. Auf dieser Basis rekonstruiert Bezzola ein spezifisches Cézanne-Bild bei Giacometti, charakterisiert durch einen – der Kunstkritik der 1930er Jahre entsprechenden – epistemologischen Kunstbegriff, das Verständnis von Kunst als einer „parallel zur Wissenschaft operierenden Form der Erkenntnisgewinnung mit dem Ziel, Wahrheit zu sehen und zu zeigen“<sup>80</sup>. Schlussendlich stellt Bezzola fest, dass Cézanne mit seinem Begriff der 'sensation' durch alle Wandlungen der Werkauffassung hindurch für Giacometti „stets seine Rolle als Wahllahne und Leitfigur“<sup>81</sup> beibehalten habe. Besonders in Giacomettis Äußerungen der 1950/60er Jahre erkennt Bezzola verstärkte theoretische Anlehnungen an Cézanne.<sup>82</sup> Es ist festzuhalten, dass die genannten Kunsthistoriker dahingehend übereinkommen, dass die Œuvres von Cézanne und Giacometti weniger eine stilistische Abhängigkeit als eine vergleichbare Beschäftigung mit grundsätzlichen Fragen nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit und eine ähnliche künstlerische Herangehensweise verbindet.

Der Zusammenhang von Cézannes Werk mit Giacomettis plastischem Schaffen wird zu meist nur vage hergestellt, mit der Ausnahme von Boehm, der einen 'Übergang von Form zu Formschema' sowohl in Cézannes Malerei als auch in Giacomettis Plastik herausstellt. Lanchner führt zu dieser Thematik einen konkreten Vergleich durch.

Maßgeblich ist Boehm auch mit seinem Befund, dass dem Werk beider derselbe Zweifel an der Stabilität der Welt innewohne, was eine Spur der Fremdheit hinterlasse. Auch Tøjner sieht in der 'Fremdheit' eine künstlerische Parallele und schließt sich damit Boehms Sichtweise an. Wiesinger recurriert im Grunde ebenfalls auf Boehm, wenn sie von

---

<sup>77</sup> Bezzola 2008, S. 283.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd., S. 282.

<sup>80</sup> Ebd., S. 283.

<sup>81</sup> Ebd., S. 290.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 283.

der Einmaligkeit des Menschen oder Dinges und deren Zersplitterung im Kunstwerk spricht.

Wiesinger und Baumann konstatieren ferner ein ähnliches Verhältnis der Künstler zum Modell oder Motiv und einen reduzierten Themenkreis im Œuvre beider Künstler, ohne dies allerdings weiter auszuführen oder zu begründen.

Im Überblick über die Forschungslandschaft sind also erhebliche Lücken in der Untersuchung des Themenkomplexes 'Giacometti und Cézanne' festzustellen. Die Hinweise auf einen Einfluss Cézannes in Giacomettis Frühwerk und in seinen Bildern von 1937 sind zahlreich. Bei der Frage, warum sich Giacometti nach seiner Abkehr vom Surrealismus und mit der Hinwendung zur menschlichen Figur gerade an Cézanne orientiert haben soll, wird zumeist jedoch nur auf eine ähnliche Auffassung und Umsetzung der Wahrnehmung ins Kunstwerk und auf ähnliche künstlerische Herangehensweisen hingewiesen. Inwieweit die permanente und sehr spezielle Thematisierung und Gestaltung der menschlichen Figur, der Kern von Giacomettis Nachkriegsschaffen also, und Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne in Beziehung zu setzen sind, wird, mit Ausnahme von Boehm, nicht vertieft. Auch die spezielle Rolle, die Giacometti Cézanne in der Kunstgeschichte zuschreibt und explizit begründet, bleibt unerwähnt. Die Frage nach dem Zusammenhang von Giacomettis Rückgriff auf Cézanne mit der Entwicklung der aktuellen Kunst wird ebenfalls nicht gestellt. Nur auf dieser Grundlage und im genauen Nachvollzug der Etappen der Rezeption scheint mir jedoch die Bewertung von Cézannes Bedeutung für Giacomettis Werk und seinen komplexen Kunstbegriff möglich.

### **3 Giacomettis künstlerische Entwicklung**

#### **3.1 Alberto Giacomettis Frühwerk und die Künstlerfamilie Giacometti**

Alberto Giacomettis Leben und künstlerisches Schaffen beginnen in Stampa, hoch oben in den Schweizer Bergen.<sup>83</sup> Unerwartet groß ist der Reichtum an Kunst, der ihn dort mit einer gelassenen Selbstverständlichkeit ins Leben begleitet. Hier wird sein Interesse an der Kunst Cézannes geweckt, hier liegen die Wurzeln seiner Jahrzehnte andauernden

---

<sup>83</sup> Alberto Giacometti (10.10.1901, Borgonovo bei Stampa – 11.01.1966, Chur).

künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk des Franzosen.

Alberto Giacometti, 1901-1966, wächst in einer Künstlerfamilie auf. Die früheste Prägung erhält er vom Vater Giovanni<sup>84</sup>, seinem ersten direkten künstlerischen Bezugspunkt. Auch der Onkel Augusto Giacometti<sup>85</sup> ist ein relativ bekannter Schweizer Maler des Symbolismus und Jugendstils, kann allerdings hinsichtlich Alberto Giacomettis künstlerischer Entwicklung vernachlässigt werden. Hingegen spielen die jüngeren Geschwister von Alberto – Diego<sup>86</sup>, Ottilia<sup>87</sup> und Bruno<sup>88</sup> – wie auch die Mutter Annetta<sup>89</sup> von Beginn an bis ganz zuletzt eine große Rolle im Schaffen des Künstlers als seine zentralen Modelle. Die Familienbande sind so eng geknüpft, dass Diego in späterer Zeit zur unentbehrlichen zweiten Hand von Alberto Giacometti wird.<sup>90</sup> Doch zurück nach Stampa und zu den Anfängen von Alberto Giacometti.

Der Vater Giovanni Giacometti ist Maler im direkten Umkreis von Cuno Amiet<sup>91</sup> und Ferdinand Hodler<sup>92</sup> und behauptet trotz seiner alpinen Zurückgezogenheit stets eine künstlerisch weltoffene und europäische Haltung. Malerisch durchläuft Giovanni Giacometti die typischen Zeitstile von der pleinairistischen Naturauffassung der Münchner Schule über den Impressionismus, Pointillismus und Jugendstil. Dabei geht er in seiner Auseinandersetzung mit Giovanni Segantini einerseits, mit Cézanne, Van Gogh, Gauguin, den Fauves, der Brücke und auch der Volkskunst andererseits von einer pointillistischen zu einer zunehmend flächigen Gestaltung über und entwickelt den eigenen Stil mit Buntfarben in leuchtendem Pastell weiter.<sup>93</sup>

Für Giovanni Giacometti gehört Paul Cézanne zu den großen Meilensteinen der Kunst – eine Überzeugung, die er an seinen Sohn weitergibt. Den ersten Impuls zur näheren Auseinandersetzung mit dem französischen Meister bringt Giovanni Giacometti 1907 der Besuch der großen Cézanne-Retrospektive in Paris. Briefe an seinen Künstlerfreund

---

<sup>84</sup> Giovanni Giacometti (7.03.1868, Stampa – 25.06.1933, Glion).

<sup>85</sup> Augusto Giacometti (16. 08.1877, Stampa – 9. 06.1947, Zürich).

<sup>86</sup> Diego Giacometti (15.11.1902, Borgonovo bei Stampa – 15.07.1985, Paris).

<sup>87</sup> Ottilia Giacometti (1904, Borgonovo bei Stampa – 10.10.1937, Genf).

<sup>88</sup> Bruno Giacometti (24.08.1907, Borgonovo bei Stampa – 21.03.2012, Zollikon).

<sup>89</sup> Annetta Giacometti (1871-1964).

<sup>90</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 13 ff., S. 32 ff.

<sup>91</sup> Cuno Amiet (28.03.1868, Solothurn – 6.07.1961, Oschwand) wird Alberto Giacomettis Patenonkel.

<sup>92</sup> Ferdinand Hodler (14.03.1853, Bern – 19.05.1918, Genf) ist der Patenonkel von Alberto Giacomettis jüngstem Bruder, Bruno.

<sup>93</sup> Vgl. Véronique Wiesinger: „Alberto Giacometti im Lichte Giovanni Giacomettis“, in: Giacometti, hg. von der Beyeler Museum AG, Ostfildern 2009, S. 19 ff.; Giovanni Giacometti. 1868-1933. Bd. 1. Leben und Werk, hg. von Dieter Schwarz, Zürich, 1996, S. 34 ff., S. 70 ff., S. 91 ff., S. 163 ff.; Matthias Frehner: „Giovanni Giacometti im Dialog mit der Avantgarde seiner Zeit“, in: Giovanni Giacometti. Farbe im Licht, hgg. von Therese Bhattacharya-Stettler, Matthias Frehner und Beat Stutzer, Bern / Zürich 2009, S. 184 f.



Amiet zeugen von seiner großen Bewunderung für den „wunderbarsten Cézanne“<sup>94</sup>:

*„Er ist einer der reinsten Künstler die es je gegeben hat. Er ist ein ganz ausserordentlicher Maler. Wenn man seine Sachen nicht gesehen hat, kann man sich keinen Begriff davon machen. Man ist ganz verblüfft von der grossen Einfachheit [']ist das alles ?' Bei näherem Betrachten erweckt [sic!] aber das simpelste Stilleben das Gefühl der Unendlichkeit. Es hat mich berührt wie Rembrandt.“<sup>95</sup>*

Giovanni Giacomettis eigenes Bemühen um die 'große Einfachheit' schlägt sich etwa zur gleichen Zeit in seinem Kunstschaffen nieder, so in den 1907/08 entstandenen Stillleben „Drei Äpfel auf weißem Tischtuch“ (Kat. 1) und „Stilleben mit Büchern“ (Kat. 2).

Freilich ist Cézanne für den Vater nicht der einzige künstlerische Referenzpunkt; wie oben erwähnt, beeinflussen ihn ferner Van Gogh, die Fauves und ebenso sein Schweizer Kollege Ferdinand Hodler. Aber Cézanne bleibt in den folgenden Jahren durchweg als Bezugsgröße für Giovanni Giacometti präsent, wie ein Blick auf seine Bilder verrät.<sup>96</sup> Und auch im Briefwechsel von Giovanni Giacometti fällt immer wieder der große Name Cézanne. So gebraucht er zum Beispiel 1912 gegenüber Cuno Amiet wie beiläufig und im Zusammenhang mit Amiets Arbeiten für das neue Kunsthaus Zürich den Ausspruch „[...] das ist das wahre realisieren [sic!], wie Cezanne sagte.“<sup>97</sup>

In diesem Elternhaus also, in dem der Umgang mit Kunst allgegenwärtig ist und Cézanne zu den großen künstlerischen Leitfiguren zählt, wächst Alberto Giacometti auf. Der Vater Giovanni wird Alberto Giacometti zum ersten Vorbild, dessen Bewunderung für den französischen Meister und die künstlerische Auseinandersetzung mit Cézannes Werken eine wichtige Vorlage und Orientierung für den Sohn.

Die erste Berührung mit Cézanne während Alberto Giacomettis Kindheit und Jugend in Stampa lässt sich in seinen frühen Werken beobachten. Der reife Künstler sollte später selber bemerken:

*„Als ich sechzehn Jahre alt war, malte ich in der Technik der Divisionisten. Ich war der Meinung, Cézanne und die Impressionisten seien der Natur am nächsten gekommen.“<sup>98</sup>*

Alberto Giacomettis Frühwerk unterliegt einigen Schwankungen – es finden sich zuvor-

---

<sup>94</sup> Giovanni Giacometti, zitiert nach Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel, hg. von Viola Radlach, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2000, S. 309, Briefnr. 253.

<sup>95</sup> Giovanni Giacometti an Hedy Hahnloser, Brief vom 27.10.1907, zitiert nach Radlach 2000, S. 338, Briefnr. 279.

<sup>96</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.1 „Giovanni Giacometti und Paul Cézanne“.

<sup>97</sup> Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, Brief vom 10.11.1912, zitiert nach Radlach 2000, S. 513, Briefnr. 358.

<sup>98</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Hohl 1971, S. 229.

derst Einflüsse vom Vater Giovanni Giacometti, von Paul Cézanne und postimpressionistische Tendenzen, daneben aber auch Ideen von Ferdinand Hodler.<sup>99</sup> In der Zeichnung zeigt sich seine besondere Begabung zuerst. Den Zeichnungen folgen Versuche in der Malerei. Es entstehen erste Portraits, Landschaften und Stilleben. Gegen 1914 entdeckt Giacometti seine Leidenschaft für die plastische Kunst.<sup>100</sup>

Um 1915 tritt die Orientierung an Cézanne in einem malerischen Versuch des vierzehnjährigen Alberto, „Stilleben mit Äpfeln“<sup>101</sup> (Kat. 3), offen zutage, ebenso wie in den Gemälden des Vaters. Es scheint sogar, als gingen die beiden Maler, Vater und Sohn, das Thema Cézanne zu dieser Zeit parallel an. Obschon dieses jugendliche Stilleben Alberto Giacomettis im Hinblick auf seine künstlerische Leistung eher sekundär ist, kann es doch als ein erster direkter Beleg seiner Bewunderung für Paul Cézanne gelten.<sup>102</sup>

Angesichts der Abgeschlossenheit in Stampa stellt sich nun die Frage, auf welche Quellen zu Cézanne der junge Alberto direkt zurückgreifen konnte und welche Bedeutung diesen Quellen beigemessen werden sollte. Zunächst kann hier auf eine stattliche Kunstbibliothek des Vaters verwiesen werden, in der sich Literatur zu Cézanne findet.<sup>103</sup> Es ist allerdings müßig, die frühe Bibliothek in Stampa rekonstruieren zu wollen; die Bestände aus Stampa und aus Giacomettis späterer Pariser Wohnung haben sich allem Anschein nach vermischt. Anderes ist verloren gegangen, so Joachim Gasquets Buch „Cézanne“ von 1921, das im Besitz der Giacomettis gewesen sein muss, da der Vater Giovanni Giacometti seinem Sohn Alberto in einem Brief von 1924 hieraus Cézanne zitiert: „*Wenn ich beim Malen denke, wenn ich mich einschalte – pardauz! Dann bricht alles zusammen.*“<sup>104</sup>

Zu den Büchern über Cézanne, die Alberto Giacometti schon in seiner Jugendzeit bekannt gewesen sein dürften und die noch heute erhalten sind, gehört Fritz Burgers „Cézanne und Hodler. Eine Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart“

---

<sup>99</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 38.

<sup>100</sup> Im Brief an Pierre Matisse von 1948 erklärt Alberto Giacometti, dass er 1914 seine erste Büste nach einem Modell gemacht habe. Vgl. Alberto Giacometti: Gestern, Flugsand. Schriften, hg. von Mary Lisa Palmer und François Chaussende, Zürich 1999, S. 62 f. Im Jahre 1919 berichtet der Vater dem Freund Amiet von Albertos Leidenschaft für die Plastik: „*Alberto mit seinem Modellierten macht das ganze Haus unsicher.*“ Giovanni Giacometti, Brief vom 05.01.1919, zitiert nach Radlach 2000, S. 556, Briefnr. 397.

<sup>101</sup> Das Gemälde wurde zu Alberto Giacomettis Lebzeiten zwar mit dem Datum 1913 ausgestellt und findet sich in vielen Katalogen auch dementsprechend auf 1913 datiert, Wiesinger kann aber ein Bild des Vaters von 1915 im Gemäldehintergrund identifizieren. Somit kann das frühe Gemälde sicher auf 1915 datiert werden. Vgl. Wiesinger 2009, S. 20, S. 25.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 20 f.

<sup>103</sup> Vgl. Wiesinger 2008, S. 149 ff., S. 155, Fn. 1.

<sup>104</sup> Brief von Giovanni Giacometti an Alberto Giacometti vom 06.01.1924, Paris, Collection Fondation Alberto et Annette Giacometti (Archiv), zitiert nach Wiesinger 2008, S. 149.

von 1913.<sup>105</sup> Das Buch zählt im deutschsprachigen Raum der Vorkriegszeit zu den heftig diskutierten Äußerungen zur modernen Malerei und deren Entwicklung.<sup>106</sup> Burger lässt hierin die neuere Kunstentwicklung um 'zwei Kunstpole' – Cézanne in Frankreich und Hodler im deutschsprachigen Raum – kreisen und versucht trotz aller Gegensätze, die grundlegende Modernität beider Künstler zu untermauern und deren Fortschritt gegenüber den rückwärtsgerichteten Kulturinstitutionen zu legitimieren.<sup>107</sup> Dem tragisch-determinierten Ideengehalt von Hodler, der letztlich zu einer Steigerung des Menschenbildes ins Heldenhafte, ins Heroisch-Monumentale sowie zur Figur als „verkörperte[m] Wille“<sup>108</sup> führe, stellt Burger den auf jeglichen tragischen Ideengehalt verzichtenden Cézanne gegenüber. Dieser gebe den Menschen ohne Pose, ohne seelische Charakterisierung, verbinde und transzendiere vielmehr alle Formen des Lebens durch das farbige Licht zu einem einzigen Erscheinungsmotiv. Mit seiner Kunst erzähle er „kein Drama, sondern etwas Alltägliches, aber ohne Banalität, vielmehr mit einem Ernst, der Distanz gebietet“<sup>109</sup>.

Von größerer Bedeutung wird Burgers Buch für Giacometti noch einmal zu einer späteren Zeit, als er es wieder zur Hand genommen und künstlerisch bearbeitet hat – mit ins Buch eingezeichneten Skizzen nach den Abbildungen, keine nach Hodler, überdurchschnittlich viele jedoch nach Cézanne.<sup>110</sup>

Doch auch für den jungen Alberto Giacometti ist die Gegenüberstellung Hodler-Cézanne vor dem Hintergrund der persönlichen Verbundenheit seiner Familie mit Ferdinand Hodler aktuell. Sogar die Schulkameraden an Giacomettis Schierser Gymnasium diskutieren diese Alternative der zeitgenössischen Kunst heftig.<sup>111</sup> In seinen frühen Werken

---

<sup>105</sup> Fritz Burger: Cézanne und Hodler. Eine Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913. Der Bildteil des Buches befindet sich heute im Pariser Archiv. Vgl. Wiesinger 2008, S. 155, Fn. 1.

<sup>106</sup> Vgl. Deutsche Kunst – französische Perspektiven. 1870 - 1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, hgg. von Friederike Kitschen und Julia Drost mit einer Einführung von Pierre Vaisse, Passagen, Bd. 9, Berlin 2007.

<sup>107</sup> Dieser Gedanke dürfte die Paarbildung Cézanne-Hodler erklären. Vom heutigen Standpunkt aus verwundert ein solcherart erhöhter Stellenwert Hodlers im Vergleich zum weitaus maßgebenderen des Franzosen immerhin.

<sup>108</sup> Burger 1913, S. 31.

<sup>109</sup> Ebd., S. 80.

<sup>110</sup> Vgl. Wiesinger 2012. Hier werden neu rekonstruierte Quellen der Kopien aufgeführt.

<sup>111</sup> Alberto Giacometti besucht das Gymnasium an der evangelischen Lehranstalt in Schiers, in der Nähe von Chur, von 1915 an bis 1919. Seine Mitschüler, etwa Christoph Bernoulli, sind an Kunst sehr interessiert. Christoph Bernoulli erinnert sich: „In den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts bewegten die Probleme der Malerei uns junge Schüler aufs heftigste. Hodler war der umstrittene Künstler, und seine 'rhythmischen Wolken' über dem Genfer See und die 'Jenenser Studenten' bildeten den Gegenstand lebhafter Diskussionen. Alberto pflegte an diesen Auseinandersetzungen mehr beobachtend als redend teilzunehmen, aber wie er zuhörte, war höchst eindrucklich. Und wenn er gar in kindlichem Stolz unvermutet sagte; 'Hodler ist der Pate meines Bruders Bruno', waren wir stumm vor Staunen. [...]“ Christoph Bernoulli: „Jugenderinnerungen an die Familie Giacometti“, in: DU

setzt sich der junge Alberto, wie erwähnt, auch mit Hodler auseinander, bleibt dem Wesen Cézannes allerdings stets näher.

Neben den Kunstreproduktionen aus Büchern steht Alberto sicherlich schon früh der Zugang zu einigen Cézanne-Originalen offen. So scheint es, dass Alberto Giacometti durch die Verbindungen seines Vaters die private Kunstsammlung der Geschwister Josef und Gertrud Müller<sup>112</sup> in Solothurn kennenlernen kann. Die Sammlergeschwister Müller pflegen ein offenes Künstlerhaus in Solothurn, sind mit den Giacomettis bekannt und haben schon früher Bilder von Giovanni Giacometti angekauft. 1915, just in einem Jahr der eigenen verstärkten künstlerischen Auseinandersetzung mit Cézanne,<sup>113</sup> schreibt der Vater Giovanni Giacometti an seinen Kollegen Amiet, dass ihm „in Solothurn [...] die Cézanne noch immer den grössten Eindruck“<sup>114</sup> machen. Damit kann eben nur die Kunstsammlung Müller gemeint sein, eine Sammlung, die bereits zu diesem Zeitpunkt mindestens zwei große Cézanne-Werke, „Le jardinier Vallier, vu de face“ (Kat. 4) und „Trois crânes sur un tapis d'orient“<sup>115</sup> (Kat. 5), zählte und bis 1920 auf insgesamt acht Cézanne-Originale erweitert wurde.<sup>116</sup> Auch Alberto wird die Kunstsammler und die Sammlung im Laufe der Jahre näher kennengelernt haben. Ferner ist anzunehmen, dass der Vater dem Sohn Alberto seine Eindrücke von Cézanne geschildert hat. Darüber hinaus ist für den März 1920 eine Wanderung von Alberto nach Solothurn zu den Kunstsammlern belegt, bei denen er die Cézanne-Werke gesehen haben könnte.<sup>117</sup>

Kurz darauf, im Frühjahr 1920, fährt Giacometti mit dem Vater zur XXII. Biennale nach Venedig, deren Schwerpunkte bei den Œuvres von Cézanne und des gerade verstorbenen Hodler liegen. Die Biennale würdigt Cézanne mit einer großen Einzelausstellung, in der insgesamt achtundzwanzig Originale – Landschaften, Stilleben, Portraits und Badende – gezeigt werden.<sup>118</sup>

---

(Zürich), Nr. 252, Februar 1962, S. 16-22; Wiederabdruck in: Alberto Giacometti, Zeichnungen, hg. von der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 33-35.

<sup>112</sup> Spätere Gertrud Dübi-Müller.

<sup>113</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.1, „Giovanni Giacometti und Paul Cézanne“.

<sup>114</sup> Giovanni Giacometti, zitiert nach Schwarz 1996, Bd. 1, S. 164.

<sup>115</sup> In den ersten Pariser Jahren bei Bourdelle nimmt Giacometti das Thema des Totenschädels in Anlehnung an Cézanne zeichnerisch und malerisch auf.

<sup>116</sup> „Le Marin“ auch bekannt als „Le jardinier Vallier, vu de face“ (R. 951), das Josef Müller stets „Le Portrait de Cézanne“ nennt, legt 1911 den Grundstock der Cézanne-Sammlung. 1912 kommt „Trois crânes sur un tapis d'orient“ (R. 824) hinzu. 1916/17 folgt zunächst „Six Baigneuses“ (R. 588), auch bekannt als „Les ondines“, 1919 folgen „Le garçon accoudé à la blouse bleue“ (R. 135) und „Le Bain“ (R. 451) sowie 1920 „Au fond du ravin, L'Estaque“ (R. 393). „Un peintre au travail (Justin Gabet?)“ (R. 233) und „Baigneur“ (R. 450) sind ebenfalls Teil der Sammlung.

<sup>117</sup> Die Bekanntschaft zwischen Alberto Giacometti und Josef Müller wird auch noch in den folgenden Jahren gepflegt. So besucht der Sammler 1924/25 den jungen Künstler in Paris und sitzt ihm Modell für eine Gipsbüste.

<sup>118</sup> Auf der Biennale wurden 1920 folgende Cézanne-Bilder ausgestellt: 1. „Ninfe“ oder „Femmes

Anders als seine Bilder dieser Zeit vermuten lassen, etwa „Ottilia“ (Kat. 6) oder ein „Selbstportrait“ (Kat. 7), verliert Giacometti über die gesamte Biennale und Cézannes Werk in seinen erhaltenen Briefen jedoch kein Wort. Dagegen berichtet er aus Italien begeistert von den für ihn vollkommen neuen Eindrücken von Tintoretts Kunst. In anschließenden Reisen nach Padua und über Florenz nach Rom, 1920/21, steht er dann im Bann von Giotto, Cimabue und ägyptischer Kunst.<sup>119</sup>

Schon seit langem steht für Alberto Giacometti fest, Künstler zu werden, und so ist er bereits seit 1919 in der École des Beaux-Arts in Genf eingeschrieben. Der Einfluss seiner dortigen Lehrer, David Estoppey in Malerei und Maurice Sarkisoff in Bildhauerei, ist jedoch marginal. Da Alberto Giacometti die Ausbildung in Genf nicht zusagt, bricht er 1922 schließlich nach Paris auf.<sup>120</sup>

### 3.2 Erste Lehrjahre bei Bourdelle in Paris

Die Weltstadt und Kunstmetropole Paris wird Alberto Giacometti neben dem Bergell zur zweiten Heimat. Hier wird er einen Großteil seines Lebens verbringen und zum großen Künstler reifen.

In seiner ersten Pariser Etappe besucht Giacometti von 1922 bis 1927 – mehr oder minder regelmäßig – Kurse im Aktzeichnen sowie die Bildhauerklasse von Antoine Bourdelle<sup>121</sup> an der Académie de la Grande Chaumière.<sup>122</sup>

---

s'habillant“ (R. 123); 2. „Paesaggio“ oder „Le bassin du Jas de Bouffan“ (R. 62); 3. „Nella campagna d'Aix“ oder „Le déjeuner sur l'herbe“ (V. 238); 4. „Assiette de pêches“ (R. 423); 5. „Bol et boîte à lait“ (R. 425); 6. „Boîte à lait et citron, II“ (R. 429); 7. „La signora Cézanne“ oder „Madame Cézanne à la jupe rayée“ (R. 324); 8. „Pere“ oder „Trois poires“ (R. 345); 9. „Il farsetto rosso“ oder „Le garçon au gilet rouge“ (R. 659); 10. „Fiori“ oder „Le vase de fleurs“ (R. 314); 11. „Gardanne“ oder „Maisons en Provence – La vallée de Riaux près de l'Estaque“ (R. 438); 12. „Bagnati“ oder „Cinq baigneurs“ (R. 448); 13. „La svolta“ oder „La côte du Galet à Pontoise“ (R. 410); 14. „Salita in campagna“ oder „Le chemin qui monte“ (R. 501); 15. „Pontoise“ oder „Le quartier de Valhermeil près de Pontoise“ (R. 489); 16. „Paesaggio“ oder „Paysage“ (R. 496); 17. „L'Estaque“ oder „La baie de l'Estaque vue de l'est“ (R. 394); 18. „La casa nella foresta di Fontainebleau“ oder „Bords de la Marne, II“ (R. 624); 19. „Septemes“ oder „Gardanne (vue horizontale)“ (R. 569); 20. „La montagna Santa Vittoria“ oder „Les marronniers du Jas de Bouffan en hiver“ (R. 551); 21. „Gardanne“ oder „Campagnes de Bellevue“ (R. 717); 22. „Pontoise“ oder „Au bord de l'eau“ (eventuell R. 724); 23. „Ragazzo italiano“ oder „Portrait de Louis Guillaume“ (R. 421); 24. „Bagnati“ oder „Cinq baigneuses“ (R. 554); 25. „Autoritratto“ oder „Portrait de l'artiste au béret“ (R. 834); 26. „Bagnati“ oder „Baigneuses“ (R. 256); 27. „Mele e pere“ oder „Nature morte avec pommes“ (R. 637); 28. „Ciliege e pesche“ oder „Nature morte au plat de cerises“ (R. 561).

<sup>119</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 35 ff.

<sup>120</sup> Vgl. Vladimir Vogelsang: „Lebenschronik“, in: Beye / Honisch 1987, S. 9 ff.; Hohl 1995, S. 50; Imke Wartenberg: „Alberto Giacometti. Eine Biografie“, in: Gaßner 2013, S. 156.

<sup>121</sup> Émile-Antoine Bourdelle (30.10.1861, Montauban – 1.10.1929, Le Vésinet).

<sup>122</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 39 ff.; Hohl 1995, S. 52; Casimiro di Crescenzo: „Kapiteltexte“, in: Alberto

Bourdelles Atelier zählt damals zu den renommiertesten Ausbildungsstätten für Bildhauer in Paris. Der Besuch einer Klasse ist zudem zu Beginn der 1920er Jahre, zur Zeit also von Dada, Esprit nouveau und Avantgarde, für Bildhauer nicht ungewöhnlich. Als künstlerisches Vorbild gilt hier weiterhin Auguste Rodin, auch wenn bereits der Kubismus in der Plastik Einzug gehalten und von Constantin Brancusi, Henri Laurens, Julio González sowie den jungen Ossip Zadkine und Jacques Lipchitz vertreten wird.<sup>123</sup>

Antoine Bourdelle, zwischen 1893 und 1908 Assistent von Rodin, arbeitet in der großen Tradition der figürlichen Skulptur. Seine Hauptwerke sind Büsten und Monumentalskulpturen wie „Monument aux Morts de Montauban“ (Kat. 8), 1894, „Héraklès archer“ (Kat. 9) von 1909, „Monument à Mickiewicz“ (Kat. 10), 1909-29, oder die Beethovenbüsten (Kat. 11). Bourdelle gilt als Vermittler der klassischen Tradition und Konformist. Er setzt sich in seiner Kunst vor allem mit Rodin und der Antike auseinander, verehrt aber auch das Werk Paul Cézannes. Seine Plastiken sind getragen von Pathos und Vitalismus, die Zeichnungen eher von einem weichen, lyrischen Stil. Bourdelle lässt seinen Schülern – neben Giacometti arbeiten beispielsweise Pierre Matisse, Louis Conne und Germaine Richier in der Académie – zumeist freie Hand, betont vor seinen Studenten aber stets die harmonische Strukturierung und Konstruktion einer Skulptur.<sup>124</sup>

*„Comme la peinture, la musique, la danse, la poésie, tout ce qui appartient au domaine de l'art, la grande sculpture est soumise aux mêmes grandes lois de précision, de justesse, d'équilibre, d'harmonie, fait appel aux plus hautes qualités de l'esprit et, dominant toutes ces qualités (au premier chef) l'intelligence.“<sup>125</sup>*

Zudem betont Bourdelle die herausragende Rolle der Zeichnung für die Bildhauerei:

*„La sculpture est du dessin. Il faut dessiner constamment, le savoir en sculpture c'est le dessin. Pour nous, sculpteurs, le débat porte sur la beauté des constructions des plans et des valeurs, qu'elles soient faites à l'aide de l'argile, à l'aide du crayon ou du pinceau; nous devons établir notre pensée, la dire avec nos ressources spéciales. Notre verbe à nous [...], ce sont des masses en harmonie [...], des blocs équilibrés contenant et ordonnant leurs détails [...]. La grande science qu'il faut que vous ayez, c'est celle du dessin, car la sculpture n'est pas*

---

Giacometti – Material und Vision. Die Meisterwerke in Gips, Stein, Ton und Bronze, hgg. von Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Zürich 2016, S. 58 ff.; Catherine Grenier: Alberto Giacometti, Paris 2017, S. 39 ff.

<sup>123</sup> Vgl. Bonnefoy 1992, S. 116 ff.

<sup>124</sup> Vgl. Helena Staub: Bourdelle et ses élèves. Giacometti, Richier, Gutfreund, Paris 1998, S. 17 f., S. 24. Vgl. hierzu auch Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Œuvres graphiques, hg. von Florence Viguier, Montauban 2001.

<sup>125</sup> Antoine Bourdelle, zitiert nach Daniel Marquis-Sébie: „Une leçon de Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière“, seizième cahier de la dix-neuvième série, Paris 1930, S. 17. Die Aufzeichnung von Daniel Marquis-Sébie zu Antoine Bourdelle sind 1929 im Rückgriff auf seit 1922/23 gesammelte Notizen entstanden.

*autre chose que du dessin dans tous les sens.*“<sup>126</sup>

An mehreren Stellen betont Bourdelle ferner die Bedeutung einer konsequenten Durchbildung der plastischen Formen und Flächen. Es gelte, eine architektonische Qualität in den Skulpturen zu erreichen:

*„Il faut de l'architecture dans toutes les sculptures, et des plans, des plans!“*<sup>127</sup>

Zudem schule das Verständnis für die plastische Durchbildung, so Bourdelle, die professionelle Wahrnehmung von Plastik:

*„Dès que vous avez l'éducation des masses, des plans, de leurs carrés, de leurs vouîtes, vous ne voyez plus personne avec les mêmes yeux parce que vous voyez des choses avec des ronds et des contours; je vois des blocs, des masses, des plans.“*<sup>128</sup>

In Paul Cézannes Kunst sieht Bourdelle einen Gipfelpunkt erreicht. Cézanne gilt ihm als Beispiel des wahren Künstlers – einzig seiner Kunst verpflichtet, in seinem einsamen Ringen um die Wahrheit einem Eremiten gleich.

*„Un vrai peintre est comme Cézanne: il œuvre et ne fait pas de théories publiées au son du tambour de village; il les garde pour l'atelier. Un véritable artiste s'enferme dans son labeur plus qu'en une cellule et son émotion, il la garde cachée jusqu'au matin, tremblant, où son public est admis à juger de sa trame. Mais il faut bien le dire. Malgré les Salons, les musées, les monuments publics, l'artiste pur travaille pour lui seul.“*<sup>129</sup>

Darüber hinaus wird der Meister aus Aix Bourdelle zum 'genialen Konstrukteur', die Skulptur zu einer 'Realisation', einer Angelegenheit des Geistes und logischen Aufbaus. Bourdelle fügt sich damit in die lange Reihe von Cézanne-Interpreten ein und versucht, eine Brücke zwischen Cézannes Malerei und dem Medium der Bildhauerei zu schlagen, bleibt jedoch in seinen überlieferten Äußerungen recht allgemein. Auch ein Blick auf

---

<sup>126</sup> Antoine Bourdelle, zitiert nach Véronique Gautherin: „Bourdelle dessinateur et pastelliste“, in: Viguier 2001, S. 7.

<sup>127</sup> Antoine Bourdelle, zitiert nach Gautherin 2001, S. 7.

<sup>128</sup> Antoine Bourdelle Zitat vom 9.06.1910, zitiert nach ders.: Cours et leçons à l'académie de la grande chaumière, Bd. I, Cours (1909-1910), hg. von Laure Dalon, Paris 2007, S. 282.

<sup>129</sup> Antoine Bourdelle, Zitat vom 13.02.1913, zitiert nach Bourdelle 2007, S. 247 f. Weitere Zitate nach Bourdelle bestätigen diese Wertschätzung. So äußert er sich bereits 1910 folgendermaßen mit den Worten: „Cézanne m'apparaît comme un des plus grands peintres de notre époque. Il agissait sur l'émotion directe de la nature. [...] il sentait la totalité des détails [...]. Il faut arriver à comprendre ce que c'est vraiment qu'un artiste, ce que c'est que la beauté et travailler. [...] Si vous [= Bourdelles Studenten] n'avez pas la grande passion, la grande sincérité, si vous n'avez pas vraiment un cœur, vous ne pouvez pas faire une belle chose. On ne triche pas avec la vérité. C'est toute votre vie que cela vous demandera, l'analyse profonde [...]. Je ne sais pas si c'était conscient chez Cézanne, s'il n'avait pas une grande part de conscience, il y avait une grande part de génie.“ (Antoine Bourdelle, Zitat vom 12.05.1910, zitiert nach: ebd., S. 245 f.) Aus dem Jahr 1912 ist zudem folgende Bemerkung Bourdelles belegt: „Cézanne est celui qui me touche le plus [...].“ (Antoine Bourdelle, Zitat vom 29.01.1912, zitiert nach ders.: Essais sur l'art et sur la vie, illustrés de dessins de l'auteur et présentés par Georges Varenne, Paris 1977, S. 17 f.)

Bourdelles eigenes Werk lässt keinen Rückschluss auf eine wirklich tiefgreifende bildhauerische Auseinandersetzung mit Cézanne zu. Dennoch bleibt hier – und damit auch für Giacometti – das Interesse an Cézanne als Künstlerperson und seiner Kunst der Konstruktion, des logischen Bildbaus bedeutsam:

*„La sculpture est une réalisation, c'est une construction, une chose raisonnée. [...] Ce n'est pas par les yeux qu'il faut travailler mais par votre esprit, arriver à comprendre les constructions logiques. C'est pourquoi j'aime tant le peintre Cézanne: c'est un constructeur merveilleux. Il n'est pas encore assez compris. C'est un très grand artiste, un homme de génie.“<sup>130</sup>*

In Alberto Giacomettis Vita kommt Bourdelle die Rolle zu, dem jungen Künstler das technische Rüstzeug und die nötige Professionalität als Bildhauer mit auf den Weg gegeben zu haben. Giacometti selber streitet Bourdelles Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung im Nachhinein jedoch vehement ab.<sup>131</sup>

In der Tat macht sich der junge Giacometti von Bourdelles Kunstwerken nicht abhängig, obwohl man zwangsläufig auf gewisse Spuren des Lehrers stößt. So finden sich etwa in Giacomettis Notizen um 1924 Gedanken Bourdelles – zu Zeichnung, Linie, Harmonie der Massen, logischer Konstruktion – wieder:

*„Je continuerai à dessiner la même voie cherchant toujours plus la grandeur, la plénitude, la ligne, l'harmonie et la construction forte en même temps. Je cherchais à modeler d'après nature des figures, comme j'ai commencé aujourd'hui, et à réussir à faire un ensemble où il y ait en même temps des corps, des lignes, la profondeur, l'harmonie des masses et des détails, afin que tout soit surbordonné à l'ensemble sans qu'il y ait des vides.“<sup>132</sup>*

Auch der folgende Eintrag zeugt davon:

*„Manière de faire une figure [...] 1. Masses. 2. Directions des masses; relations entre elles, contrastes, direction de l'une par rapport à l'autre dans l'atmosphère. 3. Construction dans les masses, clarté du dessin, et construction logique jusque dans le dernier centimètre carré. 4. Lignes ou arabesques, profils des masses dans l'espace et profils des vides provenant de la construction, et plénitude par rapport aux lignes contraires. 5. Harmonie de l'ensemble et de la construction par les masses, des masses par le dessin, du dessin dans le tout, harmonie générale.“<sup>133</sup>*

Und tatsächlich rät Bourdelle seinen Studenten zu folgender Vorgehensweise in der künstlerischen Praxis:

*„Pour en revenir au dessin dans la sculpture il faut arriver à une mise en place exacte, et pour cela dessiner la forme que l'on veut traduire de tous les côtés à*

<sup>130</sup> Antoine Bourdelle, Zitat vom 31.03.1910, zitiert nach Bourdelle 2007, S. 191.

<sup>131</sup> Vgl. Hohl 1995, S. 52 f.; Klemm 2002, S. 12 ff.

<sup>132</sup> Alberto Giacometti, Zitat von 1924, zitiert nach ders.: *Écrits*, hgg. von Jacques Dupin und Michel Leiris, Paris 1990, S. 111.

<sup>133</sup> Alberto Giacometti, Zitat um 1924, zitiert nach Giacometti 1990, S. 114.



*la fois, chercher les contours le plus possible, déterminer les angles et les triangles, établir des rapports, imprimer une direction à des volumes, faire comprendre les divisions, marquer sérieusement, judicieusement les plans, observer [...]. Se rendre compte combien telle partie est comprise en telle et telle autre, évaluer les distances, en un mot construire. La sculpture est une chose harmonieuse; qui dit harmonie dit bon sens, ordre, mesure, précision, la sculpture est du dessin – ai-je dit – et le dessin est de la construction, rien autre qu'un calcul, qu'une opération mathématique exacte, c'est par des nombres, des mesures dans l'esprit que l'on arrive à construire, sans quoi l'on va à tâtons, on est aveugle de pensée.*<sup>134</sup>

Giacomettis Studien – plastische wie zeichnerische – sind zu einem gewissen Grade Bourdelles Anleitung geschuldet. Zwar haben sich aus Giacomettis Lehrzeit nur sehr wenige Versuche in der Skulptur erhalten – etwa der „Portraitkopf der Mutter des Künstlers“ (Kat. 12), um 1924, dort scheint aber jenes von Bourdelle geforderte Bemühen auf, die einzelnen Gesichtspartien aus blockhaften Volumina aufzubauen, die sich mit glatten Kanten aneinandersetzen. Jedoch wird aus einem Vergleich mit Bourdelles eigener Plastik ersichtlich, wie selbständig Giacometti mit seinen Vorgaben umgeht. Aufschlussreich ist hier auch Bourdelles Reaktion auf eine Skulptur Giacomettis. Nach großem Lob kritisiert er im Kreise der Studenten folgendermaßen:

*„Les motifs sont trop ponctués et manquent de liaison. Le style est un peu trop haché et vous vous êtes éloigné de l'harmonie des formes qui se révèle dans le modèle. Il faut éviter ces cassures trop nettes. Il convient de coudre l'ensemble avec souplesse, de tout lier harmonieusement avec des finesses. Ici on voit nettement que les muscles ont été tirés du dedans vers le dehors, mais il y a trop de saillies en surface, trop de brusqueries. Il y a des passages trop heurtés qui font songer à un sac de pommes de terre que l'on secoue. Ce qu'il faut, c'est donner l'impression de chair sculptée, mais harmonieusement... De très jolies qualités, mais méfiez-vous de ces tendances à trop ponctuer. [...] Je vous le répète, plus de souplesse, plus de finesse dans votre travail et vous arriverez à faire de très jolies choses.*<sup>135</sup>

Bourdelle hält die Plastik für zu scharfkantig, zu additiv und mahnt mehr Weichheit in den Übergängen an. Giacometti geht über Bourdelles Ästhetik hinaus.

Stark sind auch die Abweichungen von Bourdelle in Giacomettis Zeichnungen (Kat. 13). Auch hier übernimmt Giacometti zwar Bourdelles form-analytische Anleitung, orientiert sich in der Ausführung jedoch keinesfalls am zeichnerischen Werk des Lehrers (Kat. 14), sucht also keine harmonische Verbindung der Einzelteile mit einem lyrisch geschwungenen Strich, sondern treibt im Gegenteil die Massengliederung extrem voran bis zu einer kristallinen Form. Oberste Priorität haben für Giacometti Struktur und Auf-

<sup>134</sup> Antoine Bourdelle, zitiert nach Marquis-Sébie 1930, S. 18 f.

<sup>135</sup> Antoine Bourdelle, zitiert nach Marquis-Sébie 1930, S. 43 f.

bau von Volumen durch das Aneinandersetzen planer Flächen. Giacometti hält sich dabei strikt an das figürliche Modell oder Studienobjekt und wird noch in keiner Zone abstrakt. Sein künstlerischer Orientierungspunkt ist nicht Bourdelles Zeichnung, er ist vielmehr Cézanne, gemischt mit leisen Anklängen einer kubistischen Formanalyse. Der motivischen und farblichen Auseinandersetzung mit Cézanne im Frühwerk folgt in den ersten Pariser Jahren also die Untersuchung von Volumina und Flächen, die Konstruktion einer Figur im Geiste Cézannes. Davon zeugen auch Giacomettis „Selbstportrait“ (Kat. 15) von circa 1924 oder seine Arbeiten zum Totenschädel (Kat. 16), von 1923, die eindeutig an Cézannes Werke anknüpfen.

Wie oben vermerkt, ist es belegt, dass Bourdelle Cézanne verehrt hat, dass er vor Giacometti vom großen Franzosen, dem 'genialen Konstrukteur', gesprochen haben mag, ist ebenfalls gut möglich. Entscheidend ist hier jedoch, dass Giacometti die Auseinandersetzung mit Cézanne im Bemühen um formale Strukturierung und Konstruktion eigenständig fortsetzt. Bourdelle vermittelt handwerkliche Fertigkeiten und analytische Fragestellungen, weist auf Cézanne hin, gibt Alberto Giacometti mit dem eigenen Werk jedoch keine ausschlaggebenden künstlerischen Impulse.

Ein Brief Albertos an die Eltern vom Dezember 1923 verdeutlicht dies. Er zeigt einerseits, dass Cézanne ein wichtiger Bezugspunkt sowohl für Bourdelle als auch für Giacometti ist. Andererseits offenbart er auch Giacomettis von Bourdelle unabhängigen Standpunkt bezüglich einer Interpretation von Cézannes Kunst. Entrüstet schildert der Jüngere seinen Wortwechsel mit Bourdelle, bei dem es um die Frage von Kopie, Naturabbild und Kunstwerk geht.

*„Ich [Alberto Giacometti]: 'Aber wenn ein Künstler nichts anderes sucht, als mit aller Ernsthaftigkeit und Strenge eine Büste zu formen, entsteht dann nicht ein schönes Werk, vorausgesetzt, er sei tatsächlich ein Künstler?'*

*Er [Antoine Bourdelle]: 'Nein, es wird eine langweilige Sache. Kunst ist etwas anderes. Ich weiss, was es ist, niemand anderes weiss es. Natürlich offenbare ich diese Geheimnisse nicht hier, sondern nur selten und im engsten Kreis. Ich werde Euch im Salon d'Automne haufenweise Skulpturen zeigen, exakte Kopien der Natur mit allen Runzeln, aber sie sind im höchsten Masse langweilig.'*

*Er plapperte noch viel mehr, doch ich erinnere mich nicht mehr an alles.*

*Ich: 'Aber sind sie denn wie die Natur, nur weil sie oberflächlich mit allen Details wiedergegeben sind?'*

*Er: 'Nehmt zum Beispiel einen Kaffeekrug; ein Schüler der Ecole des Beaux-Arts kopiert ihn, genau wie er ist. Cézanne gestaltet denselben Kaffeekrug völlig abweichend und es ist ein Kunstwerk, keine Kopie. Die Kopie des Schülers ist exakt und langweilig.'*

*Ich: 'Cézannes Bild ist Natur, jenes des Schülers ist ein Trugbild, aber niemals und keineswegs eine Wiedergabe der Natur!'*

*Und das stimmt auch. Dann schwieg ich, denn ich wollte nicht frech erscheinen [...].*<sup>136</sup>

'Cézannes Bild ist Natur' – diese letzte Aussage führt Giacomettis ausgeprägtes Verständnis der Kunst Cézannes vor Augen, spielt Giacometti hier doch deutlich auf Cézannes Aussage an, die Kunst solle eine *'Harmonie parallel zur Natur'* sein. Der Brief kann somit die „beispielhafte Bedeutung der Kunst Cézannes“<sup>137</sup> für den jungen Giacometti bestätigen.

Ab 1924-25 intensiviert der junge Künstler seine Formanalyse, gliedert seine Konstruktionen noch stärker und wendet sich dabei immer mehr dem Kubismus zu. Es entstehen Zeichenblätter (Kat. 17), die von kubistischen Vorbildern wie Picassos „Große Dryade“ (Kat. 18) von 1908 oder Braques „Weiblicher Kopf“ (Kat. 19) von 1909 stilistisch abhängen.<sup>138</sup> Allmählich führt Giacometti seine analytisch-formale Zeichenmethode also in eine kubistische Sprache über. Er begibt sich nun auf die Suche nach der eigenen Positionierung im aktuellen Kunstgeschehen. Dabei wird Cézanne als 'Spiritus rector' nach und nach von Avantgardetendenzen überlagert, sein direkter Einfluss langsam in den Hintergrund gerückt.

Bis zum Durchbruch zur kubistischen Phase 1925 bleiben es harte Lehrjahre für Giacometti. Der künstlerische Ertrag ist mager und uneinheitlich. Ein freier, kreativer Impuls geht von Bourdelle nicht aus. Bourdelle selbst ist als Künstler zu wenig Avantgarde und zu sehr Konformist, um dem nach neuen Impulsen verlangenden Giacometti die nötigen Anreize zu geben. So bleiben auch Giacomettis Versuche im Großen und Ganzen noch relativ starr. All dies erklärt, warum Giacometti sich später gegen Bourdelle und seine Pariser Lehrzeit so harsch und ablehnend geäußert hat. Er schildert rückblickend seine damaligen Verzweiflungen und die grundsätzliche Schwierigkeit, eine Figur in ihrer Gesamtheit zu erfassen:

*„Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions beaucoup trop près du modèle et si on partait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait aucun espoir de jamais arriver à un ensemble). Mais si par contre on commençait par analyser le bout du nez, par exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver à un résultat. 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 du nez*

---

<sup>136</sup> Alberto Giacometti, Brief an seine Eltern aus Paris vom 29.12.1923, zitiert nach Christian Klemm (Bearb.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung, hg. von der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1990, S. 38.

<sup>137</sup> Klemm 1990, S. 44.

<sup>138</sup> Vgl. Bonnefoy 1992, S. 110 ff. Bourdelle stand dieser Entwicklung im Übrigen nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber.

*et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe.*<sup>139</sup>

### 3.3 Aufbruch zur Avantgarde und surrealistische Periode

1925 nehmen Giacomettis tastende Lehrjahre des figürlichen, abbildungshaften Gestaltens ein Ende. Der junge Künstler will definitiv zur Avantgarde in der Bildhauerei, dem in den 1920er Jahren blühenden Kubismus, aufholen. Rückt der Kubismus schon 1924 in der Zeichnung immer stärker in Giacomettis Blickfeld, so wendet Giacometti sich nun auch in der Skulptur gezielt dem Studium der Formprinzipien von Brancusi, Archipenko, Lipchitz und Laurens sowie der abstrahierenden Synthese aus Kubismus und außereuropäischer Stammeskunst zu. „Torso“ (Kat. 20) von 1925/26 spiegelt Giacomettis kubistische Orientierung in der Skulptur als erstes in Gänze wider. Neben der Untersuchung formaler bildhauerischer Probleme wie der Öffnung, Durchdringung und Dynamik der Massen und Blockelemente beginnt Giacometti – etwa in „Löffelfrau“ (Kat. 21) oder „Das Paar“ (Kat. 22), beide von 1927 – die Plastik symbolisch aufzuladen. So entstehen neben kubistoiden Werken in den Folgejahren idol-artige Figurationen, die an die afrikanische und ozeanische Kunst anknüpfen.<sup>140</sup>

Im Nachhinein scheint Giacomettis kubistische Entwicklung einerseits folgerichtig durch das Studium der Massengliederung der ersten Pariser Jahre vorbereitet, andererseits in seiner Hinwendung zu Kubismus und Stammeskunst auch als definitive Abkehr und Loslösung von Bourdelles akademisch-starrer Ideenwelt erfolgt. Nicht nur in der Plastik macht Giacometti Fortschritte, auch seine strukturellen Zeichnungen (Kat. 23) wirken nun gelöster und reifer. Die Malerei tritt ab 1925 immer weiter in den Hintergrund. Giacometti will hauptsächlich in der Skulptur vorankommen und verwendet darauf seine ganze Kraft. So entstehen in dieser Zeit nur wenige Bilder, beispielsweise kubistische Studien wie „Skulptur“ (Kat. 24) von 1927-30, in Paris. Bei sporadischen Besuchen in Stampa führt Giacometti jedoch seine Malerei in Portrait und Landschaft fort. 1927 beendet Giacometti das Studium in Bourdelles Atelier. Im selben Jahr vollzieht er mit der reliefhaften Bildnisreihe der Eltern (Kat. 25, Kat. 26) einen entscheidenden Entwicklungsschritt hin zum Thema des Kopfes – ein Thema, das für Giacometti später zentral werden wird. Die genannten Reliefs bereiten ihrerseits die Plastik „Blickender Kopf“ (Kat. 27) von 1928, ein Schlüsselwerk der neuen Phase, stilistisch vor. Diese so-

<sup>139</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 87 f.

<sup>140</sup> Vgl. Klemm 2002, S. 16; Di Crescenzo 1995, S. 7 ff.

genannte 'Scheibenplastik' oder 'Plaque' ist in ihrer formalen und inhaltlichen Reduktion auf das Schauen die erste vollkommen eigenständige Schöpfung von Giacometti und öffnet dem jungen Künstler die Pforten zur Pariser Avantgarde. Von nun an entwickelt Giacometti seinen eigenen, typisch „unplastischen plastischen“<sup>141</sup> Stil in zeichenhaften und gitterartigen Figurationen wie „Träumende Frau“ (Kat. 28) von 1929 weiter, in denen er sich auch von Picassos Drahtskulpturen inspirieren lässt.<sup>142</sup>

In den frühen 1930er Jahren findet Giacometti Anschluss an den Surrealistenkreis um André Breton und etabliert sich als wichtigster Bildhauer der Gruppierung. Der surrealistischen Programmatik folgend, entstehen vielfältige Schöpfungen mit Käfigelementen (Kat. 29), Spielbrett- oder Apparatcharakter (Kat. 30), ferner seine sogenannten 'Objets désagréables' (Kat. 31). Giacometti vermeidet die Spuren der eigenen Hand und überlässt aus diesem Grunde die Ausführung seiner Werke oft einem Kunsttischler. In seinen Kunstgegenständen wie auch in literarischen Texten, die in der Zeitschrift „Le Surréalisme au service de la Révolution“ erscheinen, verarbeitet er die Themen Erotik, Gewalt, Tod und Traum. Ein Beispiel hierfür ist die Konstruktion „Palast um vier Uhr morgens“ (Kat. 32) von 1932. Giacometti erntet nun großen Erfolg. Seine Werke werden im avantgardistischen Zirkel gefeiert. Michel Leiris, französischer Schriftsteller im surrealistischen Umfeld, widmet ihm den ersten großen Artikel in Georges Batailles neugegründeter surrealistischer Künstlerzeitschrift „Documents“.<sup>143</sup> 1932 findet Giacomettis erste Einzelausstellung statt.<sup>144</sup>

Die Malerei jedoch lässt der Künstler in Paris durchweg ruhen. Die Arbeit an seinen Skulpturen und Objekten nimmt ihn in der Stadt ganz in Anspruch. Möglicherweise sieht er in den traditionellen illusionistischen Methoden der Malerei sogar einen Gegensatz zu seinem metaphorischen Kunstgestalten.<sup>145</sup> Nur sporadisch, bei einem Heimatbesuch 1932, malt er einige Bilder. So sehr geht Giacometti nun in seiner Auseinandersetzung mit der aktuellen surrealistischen Kunstszene in Paris also auf, dass – invers zur Konzentration auf die Bildhauerei – das Vorbild Cézanne für den Surrealisten Giacometti in weite Ferne rückt.

Als Zubrot arbeitet Giacometti in diesen Jahren für Jean-Michel Frank an Dekorationsgegenständen wie beispielsweise Lampenschirmen. Die Grenze zwischen seinen Kunst-

---

<sup>141</sup> Klemm 2001, S. 74.

<sup>142</sup> Vgl. Klemm 2002, S. 17 ff.; Di Crescenzo 1995, S. 11 ff.; Meyer 1968, S. 66 f.

<sup>143</sup> Michel Leiris: „Alberto Giacometti“, in: Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Nr. 4, September 1929, S. 209-214.

<sup>144</sup> Vgl. Hohl 1995, S. 55 ff.; Meyer 1968, S. 58 ff.

<sup>145</sup> Vgl. Meyer 1968, S. 56 f., S. 208 ff.

und Dekorationsobjekten verschwimmt zunehmend. Authentische, künstlerische Aussagen drohen ins Beliebige abzudriften. Langsam erkennt Giacometti, dass sich der Surrealismus in seiner Aussagekraft für ihn erschöpft hat. Später nennt er den Surrealismus einen 'Holzweg' und schildert seine Angst dieser Zeit, 'nur noch Varianten' zu machen und 'das Wunderbare verpasst zu haben'.<sup>146</sup>

Mit „Objet invisible – Mains tenant le vide“ (Kat. 33) von 1933/34 erreicht Giacometti einen Höhe- und Endpunkt in seinem surrealistischen Schaffen. Hier scheint er auch den Tod des Vaters – Giovanni Giacometti stirbt 1933 – in einer Übernahme von Motiven des altägyptischen Totenkultes zu verarbeiten. Hohl interpretiert den Titel der Skulptur 'Mains tenant le vide' zudem als bitter-ironische Anspielung auf Giacomettis Desillusion angesichts eines künstlerisch erschöpften Surrealismus.<sup>147</sup> Handfeste Anzeichen einer künstlerischen Krise bei Giacometti sind in schwächeren Werken wie „La table“ von 1933 (Kat. 34) abzulesen.

### 3.4 Umbruch und Suche

Ab 1933 distanziert sich Giacometti innerlich immer stärker vom Surrealistenkreis und sucht den markanten Neubeginn. Es scheint, als stehe dieser Umbruch mit dem Tod des Vaters im Sommer 1933 in Verbindung. Vom Verlust tief erschüttert, zieht Giacometti sich bis zum Ende des folgenden Jahres nach Stampa zurück, regelt den Nachlass und organisiert Gedächtnisausstellungen. Darüber wendet er sich vom surrealistischen Gestalten – wie im Übrigen auch von den neuen Tendenzen der konkreten Kunst – ab und nimmt die abbildhafte Darstellung der menschlichen Figur und das klassische Modellstudium auch in Paris offiziell wieder auf. So kommt es schließlich zum offenen Bruch mit André Breton, in dessen Zuge Giacometti 1935 aus dem Surrealistenkreis ausgeschlossen wird.<sup>148</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Giacometti nicht nur die Avantgardetendenzen des Kubis-

---

<sup>146</sup> Vgl. Hohl 1971, S. 103.

<sup>147</sup> Im Titel, zu deutsch 'Unsichtbares Objekt – Hände, die die Leere halten', könnte Giacometti demnach die absurde Logik und aufgeblähte Bedeutsamkeit im Surrealismus vorführen. Zugleich setzte er dem Surrealismus ein ironisches Ende, klingt doch in „Objet invisible – Mains tenant le vide“ ein zweiter Titel, „Objet invisible – maintenant le vide“, 'Unsichtbares Objekt – jetzt die Leere', mit. Vgl. Hohl 1971, S. 104.

<sup>148</sup> Mit der Exkommunikation ändert sich auch Giacomettis Freundeskreis. Er verliert einen großen Teil seiner surrealistischen Freunde, hält aber weiterhin Kontakt zu Aragon und Max Ernst. Dafür begegnet er nun anderen Künstlern, André Derain, den Malern Balthus, Gruber und Tal Coat.

mus nach- und zum Surrealismus aufgeholt, hatte sich deren neuen Formen- und Ideen- katalog angeeignet und im eigenen Stil weiterentwickelt, er hatte sich auch einen hervorragenden Ruf als surrealistischer Bildhauer erarbeitet. Nun aber stößt sich Giacometti an der Beliebigkeit und Aushöhlung der surrealistischen Kunstwerke. Seine künstlerische Entwicklung ist an eine Grenze gestoßen, er muss neue Wege suchen und wendet sich dabei scheinbar zurück – zur menschlichen Figur. Nur auf den ersten Blick jedoch ist diese offene Wendung hin zum figürlichen Gestalten rückwärts gerichtet, denn sie entspringt vor allem einem starken Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit, einem vielleicht von aktuellen Kunstströmungen isolierten, aber klar vorwärts gerichteten Impuls – hin zum eigenen Ausdruck und weg von der Maßgabe, künstlerische Avantgarde und damit 'en vogue' zu sein.

Giacomettis Rückwendung zum klassischen figurativen Gestalten wirkt zuvorderst wie eine abrupte Kehrtwende seiner künstlerischen Entwicklung, steht aber mit seinem sporadischen Arbeiten in Stampa in Verbindung. Dort hatte er noch in der surrealistischen Hochzeit zwei Dinge fortgeführt: die Malerei und das Portrait. So malt Giacometti 1932 in Stampa unter anderem drei Portraits vom Vater (Kat. 35, Kat. 36, Kat. 37), während er in Paris an surrealistischen Käfigschöpfungen oder Objets-trouvés arbeitet. Angesichts der geringen Anzahl der Gemälde stellt die Beschäftigung mit Malerei und Portrait freilich nur einen Nebenschauplatz dar. Dass Giacometti diese jedoch auch in seiner surrealistischen Blüte wertschätzt, belegen seine Atelierzeichnungen (Kat. 38) von 1932. Dort zieht Giacometti ein stolzes Resümee seines bisherigen Schaffens bis zum Status quo und versammelt den Großteil seiner bisherigen Werke – darunter auch die erwähnten Portraitgemälde – auf dem Papier.

Zwei Jahre später, 1934, entsteht – wiederum in Stampa – eine Reihe von Portraitbildern, die an Überlegungen der vor-surrealistischen Zeit anknüpfen beziehungsweise an seine Stampa-Bilder von circa 1926-30. Diese Portraits von 1934, Bilder von Maria (Kat. 39) und Ottilia (Kat. 40, Kat. 41), bereiten ihrerseits Giacomettis 'epochales' Portraitgemälde von 1937 (Kat. 42) – ebenfalls ein Bild, das in der Schweizer Heimat entstanden ist – vor, in denen der Künstler das große Vorbild Cézanne offen reflektiert.

Giacometti hegt nach der Abkehr vom Surrealismus die Hoffnung, rasch zu einer neuen Ausdrucksweise zu finden. Sie wird jedoch vorerst zerschlagen: Der Durchbruch zur künstlerischen Form lässt lange Zeit auf sich warten. Die Plastiken von 1933 bis 1935 bilden keine stilistische Einheit, sondern schwanken zwischen Naturalismus und abstrakten Metaphern. Gegensätzliche Skulpturen wie „Femme qui marche“ (Kat. 43),

eine an altägyptischen Formen anknüpfende Schreitfigur von 1933-34, und „1 + 1 = 3“ (Kat. 44), ein letztes abstraktes Werk von 1934, bestätigen diesen Befund.

In der Folgezeit 1935 bis 1940 konzentriert Giacometti sich weiter auf die Arbeit am Modell, besonders auf das Thema 'Kopf'. Dabei macht er sich zwar das Thema der menschlichen Figur immer mehr zu eigen, bleibt aber dennoch mit der künstlerischen Form unzufrieden. Giacometti hierzu:

*„Oubliant qu'en 1925, j'avais abandonné l'idée de travailler d'après nature – parce que je la trouvais impossible – j'ai repris un modèle, voulant très vite faire une étude pour faire ensuite des sculptures. C'était en 1935. Quinze jours plus tard, j'ai retrouvé l'impossibilité de 1925... et j'ai gardé le même modèle de 1935 à 1940. Tous les jours, en recommençant tous les jours la TÊTE.“<sup>149</sup>*

Giacometti sucht verzweifelt nach Anknüpfungspunkten und reduziert die Büste ganz auf die Kopfparte – die Schultern, teilweise sogar auch der Hals werden ausgespart. Es entstehen Skulpturen, die an die vollplastischen Kopfstudien seiner vor-kubistischen beziehungsweise kubistischen Zeit erinnern – etwa „Tête de Diego“ (Kat. 45), 1934, und „Tête de femme (Rita)“ (Kat. 46) von 1936. In einer Reihe von Köpfen nach dem Modell Isabel Lambert (Kat. 47) aus dem gleichen Jahr nimmt Giacometti ferner die runden und glatten Formen einiger seiner figürlichen Versuche von 1932 wieder auf; zugleich wird in den Isabel-Köpfen seine neuerliche Orientierung an altägyptischer Kunst spürbar.

Vieles, was Giacometti früher begeistert studiert und dann über den Surrealismus verworfen hatte, gewinnt nun wieder an Bedeutung: die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem menschlichen Modell, die Malerei, die altägyptische Kunst und auch die Kunst Paul Cézannes. Giacometti scheint in diesen Jahren des Umbruchs bewusst zu Ansätzen aus der Zeit vor seiner surrealistischen Periode zurückzukehren.

Auch in seinen Notizen sind Hinweise darauf zu finden. In einem Vermerk um 1934 nimmt Giacometti beispielsweise Gedanken von 1924 wieder auf. Schlagwortartig heißt es hier:

*„esprit des formes/ écriture, objets/ construction/ contrastes/ unité/ vie, transposition“.<sup>150</sup>*

Parallel zur Untersuchung seiner vor-surrealistischen Ansätze bekommt auch die künstlerische Auseinandersetzung mit Cézanne wieder Aufwind und schlägt sich in einer Gruppe von Portraits um 1934 (Kat. 39, Kat. 40, Kat. 41) und in Zeichnungen nieder.

<sup>149</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud“ (1962), zitiert nach Giacometti 1990, S. 272.

<sup>150</sup> Alberto Giacometti, Carnets 1933-34, zitiert nach Giacometti 2013, S. 519. Das Zitat befindet sich auf den letzten Seiten des Notizbuches.



Mitte der 1930er Jahre gewinnt Cézanne in der Kunstwelt durch große Retrospektiven in Paris und Basel erneut an Aktualität. Hier werden anlässlich seines 30. Todestages im Jahr 1936 im Musée de l'Orangerie Paris und im Kunstmuseum Basel die Werke des französischen Meisters publikumswirksam ausgestellt und seine epochalen Leistungen für die Moderne gefeiert.

Die Bedeutung der Cézanne-Retrospektiven von 1936 für Giacomettis künstlerische Entwicklung, besonders für drei Gemälde von 1937 (Kat. 42, Kat. 48, Kat. 49), wird in der Forschungsliteratur allenthalben hervorgehoben. Briefe oder Notizen belegen zwar nicht direkt, dass Giacometti die großen Cézanne-Ausstellungen in Paris oder Basel besucht hat, jedoch zeigt der Abgleich von Giacomettis Aufenthaltsorten und -terminen mit den Ausstellungsdaten, dass Giacometti sich gleich mehrfach die Gelegenheit bietet, Cézanne 1936 vor Ort in Basel und Paris zu studieren. Die Ausstellung in der Orangerie zu Paris beginnt im Mai und endet im Oktober 1936. Giacometti hält sich – mit Ausnahme der Sommermonate in Stampa – bis circa 13., 14. Oktober in Paris auf. Die große international gefeierte Pariser Ausstellung hat er somit vor und nach seinem Heimataufenthalt besucht haben können. Die Basler Retrospektive vom 30. August bis zum 12. Oktober kann Giacometti von Stampa aus oder auf dem Rückweg von der Schweiz nach Paris gesehen haben.<sup>151</sup> Die Art der Veränderungen in Giacomettis Werk nach 1936 legt einen direkten Kontakt mit Cézanne-Originalen in Paris und/oder Basel nahe.

Giacometti erfährt durch die Ausstellungen wichtige Impulse. Es sind Cézannes intensive und doch non-narrative Menschenbilder, seine singulären Stillleben und die besondere künstlerische Umsetzung seiner Beobachtung von Wirklichkeit, die Giacometti auf der Suche nach einem neuen und zugleich ursprünglichen Ausdruck in der Darstellung der menschlichen Figur so ungemein faszinieren. Die phantastische Farbenkunst Cézannes ist für Giacomettis Entwicklung hingegen nicht ausschlaggebend.

Wie stark Cézanne Giacometti zum Impulsgeber und künstlerischen Halt in dieser schwierigen Orientierungsphase wird, verdeutlichen die oben angesprochenen drei bedeutenden Gemälde von 1937. Mit diesen Bildern, einem Porträt der Mutter und zwei Apfelstillleben, erreicht Giacometti malerisch einen ersten Höhepunkt. Er gelangt zu einer neuen, radikal reduzierten Bildanlage und einer gesteigerten inhaltlichen Konzentration auf Modell und Motiv. Durch den starken Fokus auf die unmittelbare Gestalt der

---

<sup>151</sup> Lanchner rekonstruiert anhand von Briefdaten Giacomettis Möglichkeiten von Besuchen der Cézanne-Ausstellungen. Ihre Annahme, es handle sich um eine Wanderausstellung von Paris nach Basel, ist allerdings falsch. Die Pariser Ausstellung fand vom Mai bis zum Oktober 1936 in der Orangerie in Paris statt. Die Basler Kunsthalle zeigte hingegen vom 30.08. bis zum 12.10.1936 eine unabhängige Cézanne-Retrospektive. Vgl. Lanchner 2009, S. 388.

Mutter respektive das gleichzeitige Ausblenden erzählerischer Details gewinnt Giacometti in seinen drei Bildern eine völlig neue Intensität. Diese Bilder von 1937 sind erste Früchte eines neuen Stils und bilden die Grundlage seiner reifen Malerei ab Ende der 1940er Jahre.

Statt dieser malerischen Fährte jedoch weiter zu folgen, lässt Giacometti in der Folgezeit erstaunlicherweise die Malerei größtenteils wieder ruhen. Nach 1937 entstehen nur noch vereinzelt Bilder, bis die malerische Produktion gegen Ende der 1940er Jahre wieder aufgenommen und dann von den 1950er Jahren bis zum Tod konsequent weiterentwickelt wird. Nach dem monolithischen Schaffen der drei Bilder konzentriert Giacometti sich nun auf die zeichnerische und plastische Arbeit.

Diese Schwankungen in der künstlerischen Produktion sind charakteristisch für Giacomettis Schaffen. Auf Phasen der Hochproduktion folgen Brachjahre, dann explodiert das Œuvre wieder. Scheinbar sprunghaft bewegt sich Giacometti dabei zwischen den Gattungen und nutzt die Zeichnung, die Plastik, die Malerei und auch die literarische Arbeit an Texten als Instrumente zur Ortung eines künstlerischen Problems. Giacometti ist zwar kein Künstler mit kontinuierlicher Produktion, aber er verbeißt sich umso hartnäckiger in seine Aufgabe und arbeitet sich an ihr bis zum Äußersten ab.

Inzwischen hat Giacometti Kontakt mit Samuel Beckett aufgenommen und besucht Pablo Picasso in seinem Guernica-Atelier. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs aber spitzt sich die Lage in Paris zu. Vor dem drohenden Einmarsch der Deutschen fliehen Giacometti und sein Bruder Diego 1940 zunächst aus der Stadt, werden von deutschen Truppen eingeholt und kehren wieder nach Paris zurück. In der besetzten Stadt knüpft Giacometti engen Kontakt mit Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir und Picasso, bevor er Ende 1941 in die Schweiz ausreist. Er wird erst mit Kriegsende 1945 nach Paris zurückkehren.

In der Zwischenzeit wohnt Giacometti in Genf, Stampa und Maloja, zeichnet ausgiebig und widmet sich eingehend der Plastik. Im Zentrum seiner Recherchen stehen nun die Wahrnehmung als Grundbedingung und -aussage künstlerischer Produktion und die Darstellung der menschlichen Figur. Giacometti kommt dabei der Frage immer näher, wie die ‚*Totalität des Lebens*‘<sup>152</sup> seinen Werken einzuschreiben sei, wie sich also die lebendige Gegenwart des Menschen erfassen lässt, wie sie sich in der Begegnung mit dem Gegenüber ereignet. Giacometti arbeitet dafür immer stärker mit der Frontalität seiner Figuren und entwickelt die Bildsituation zunehmend zu einer Konfrontation mit dem

---

<sup>152</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Klemm 2001, S. 120.

Gegenüber. Er arbeitet zunächst ausschließlich vor dem Modell, dann auch aus dem Gedächtnis und rückt die menschliche Figur immer weiter in die Ferne, um die gesamte Gestalt erfassen zu können.

Die Distanz einer Figur wird zum wichtigen künstlerischen Erfahrungswert. So entstehen im plastischen Bereich in den frühen 1940er Jahren immer kleinere Figürchen und kleinste Büsten auf übergroßen Sockeln (Kat. 50) und mit ihnen Erinnerungsbilder der Erscheinung eines Menschen in der Ferne. Mit den unüblichen Proportionen der nussgroßen Figuren zu den übergroßen Sockeln sucht Giacometti nach einer dreidimensionalen Darstellung von räumlicher Distanz der Figur zum Betrachter. Über den prekären Verkleinerungsprozess jedoch zerbröseln die Figürchen förmlich zwischen Giacomettis Fingern. Bis zum Durchbruch 1946-47 arbeitet Giacometti am Rande der Verzweiflung. Neben den Mikroskulpturen entsteht nur ein einziger Versuch mit größeren Proportionen, die Plastik „Die Frau auf dem Wagen“ (Kat. 51) von 1942-43.

Dass Giacometti die Distanz als wesentliches Merkmal von menschlicher Präsenz begreift und hierin der Ursprung der Verkleinerungen liegt, illustriert – selbst wenn in Giacomettis Schilderung eine gewisse Lust an literarischer Legendenbildung hineinspielen mag – eine Episode von 1937, an die sich der Künstler Jahre später erinnert:

G [Giacometti]: „*C'était en 1937. Comme c'était toujours impossible de réussir une tête, j'ai voulu faire des personnages entiers. Je les commençais grands comme ça [Giacometti montre la longueur de son avant-bras]; ils devenaient comme ça [la moitié du pouce]. Pendant toute la guerre, ça a continué. Travaillant tous les jours, ne faisant rien d'autre. Je commençais grand comme ça et quand c'était fini, irréductiblement, c'était petit comme ça. C'était diabolique.*“

[...]

D [Dumayet]: „*Et avez-vous compris pourquoi elles diminuaient?*“

G: „*Je l'ai compris après coup. C'est que la sculpture que je voulais faire de cette femme, c'était bel et bien la vision très précise que j'avais eue d'elle au moment où je l'avais aperçue dans la rue, à une certaine distance. Je tendais donc à lui donner la grandeur qui était la sienne quand elle était à cette distance.*“<sup>153</sup>

Die Themen Ferne, Distanz und Erfassen einer Ganzfigur, Größenverhältnis und Sockel, Massenabbau, Raumbildung und Wahrnehmung beschäftigen Giacometti nun immer stärker. Auch die Auseinandersetzung mit Cézanne nimmt neue Fahrt auf. Daneben arbeitet er Meisterwerke vergangener Epochen in Kopien auf.

In Genf trifft Giacometti auf Albert Skira, der im Begriff ist, einen neuen Kunstbuchverlag aufzubauen. In Skiras Kunstzeitschrift „Labyrinthe“ publiziert Giacometti in der

---

<sup>153</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Dumayet (1963), zitiert nach Giacometti 2013, S. 304.

Folgezeit Zeichnungen und Texte. 1943 lernt er Annette Arm kennen, die er sechs Jahre später heiraten wird. Erst nach Kriegsende kehrt Giacometti Mitte September 1945 in sein Atelier nach Paris zurück.

### 3.5 Reifes Werk

Im Paris der Nachkriegszeit gelingt Alberto Giacometti der künstlerische Durchbruch. Um 1946 entwickelt er als erstes in den Zeichnungen (Kat. 52) seinen typischen Stil überlängter, hyperschlanker, hochaufragender Figuren, der das Nachkriegswerk in allen Gattungen prägen wird. Damit findet er eine überlegene Ausdrucksform für sein zentrales Thema, die Vision einer aus der Ferne auftauchenden menschlichen Figur.

Der künstlerische Durchbruch markiert für Giacometti eine Wende auf ganzer Linie. Auch in seinen Texten und Aussagen tritt dies deutlich zu Tage. Giacometti verbindet dort diesen Durchbruch mit einem visuellen Schockerlebnis und berichtet legendenartig von einem Kinobesuch des Jahres 1946, währenddessen sich seine Wahrnehmung von Raum, Personen und der lebendigen Wirklichkeit grundlegend verändert und zu visionsartiger Überdeutlichkeit gesteigert habe.

Diese Wende gründet sich künstlerisch vor allem auf Giacomettis intensiver Auseinandersetzung mit Cézanne. Aus Lektüre und Interpretation von Cézannes Werk und Worten schöpft Giacometti seine werkentscheidende Erkenntnis: So ist ihm nun einzig die Wahrnehmung ein gültiges Maß für sein künstlerisches Schaffen, d. h. für seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit soll im Werk als Kern seiner künstlerischen Arbeit, seines 'phänomenologischen Realismus', sichtbar gemacht werden. Wahrnehmung bedeutet für Giacometti allerdings nicht ein rein objektives Erfassen, sondern schließt die persönliche, subjektive Erfahrung des Künstlers von lebendiger Wirklichkeit mit ein. Für diese umfassende Wirklichkeitserfahrung, die '*Totalität des Lebens*', sucht Giacometti nach Ausdrucksformen und entwickelt den typischen Giacometti-Stil.

Den künstlerischen Durchbruch begleiten zwei bedeutende Textdokumente: einerseits der Aufsatz „*Le rêve, le Sphinx et la mort de T.*“ von 1946, in dem Giacometti das Thema Tod verarbeitet – ein gewichtiges Thema, das er auch bildnerisch in den Werken „*Le nez*“ (Kat. 53) und „*Tête sur tige*“ (Kat. 54) von 1947 aufnimmt; andererseits Giacomet-

tis erster Brief von 1947 an Pierre Matisse, in dem der Künstler mit autobiographischen Elementen und Skizzen die Entstehung seines Werkes nachvollzieht.

Mit dem Durchbruch zum reifen Werk beginnt eine äußerst fruchtbare Phase in Giacomettis Schaffen. Giacometti gelangen endlich großformatige Plastiken – der Bann der Kleinstfiguren ist gebrochen. Ab 1947 entwickelt der Künstler seine archaisch-zeichnerhaften, teilweise an ägyptische Kunst erinnernden Skulpturen: stehende Frauen (Kat. 55), schreitende Männer (Kat. 56), Körperfragmente (Kat. 57) und auch mehrfigurige Kompositionen in Anlehnung an Straßen- und Platzszenen (Kat. 58).

Während die Figuren nun in der Breite drastisch an Masse verlieren, ragen sie zugleich vertikal steil in die Höhe und demonstrieren damit eine ungeheure Präsenz. Von der Leere und dem Masseverlust bedroht, behaupten diese aufragenden Figuren regelrecht ihren kraftvoll lebendigen Ausdruck. Aus dem Masseschwund und der betonten Vertikalität entsteht so eine greifbare Spannung im Figurenbild. Die Oberfläche der hyper-schlanken Gestalten ist dabei derart aufgebrochen und schrundig, dass nicht die definierte Form, sondern nur mehr der grobe Umriss und damit die Idee einer Figur erkennbar sind. So gewinnt auch die aus der Ferne erahnte Physiognomie der Figuren in der Nähe nicht an Deutlichkeit, sondern löst sich ganz im Gegenteil zu einer undefinierten schroff gekneteten Struktur auf. Giacometti lässt den Betrachter im Ungewissen zurück, denn der optische Eindruck aus der Ferne deckt sich nicht mit dem Befund aus der Nähe. Der Betrachter kann die Skulptur weder haptisch noch visuell als eine klare Figur nachvollziehen, sondern sieht sich zu einem ständigen Justieren, zu einem abwechselnden Zurücktreten und wieder Annähern an diese aufgefordert. Die unklare Struktur und die amorphe Materialität bilden den Gegenpol zum steilen Aufwachsen der Menschengestalt und stimulieren die Ausdruckskraft einer aus der Tiefe erst auftauchenden Figur. Sartre schrieb diesen hochaufragenden Figuren, die Giacometti selber *'zwischen dem Sein und Nicht-Sein'*<sup>154</sup> ansiedelt, zu Recht zu, „in das Bewusstsein aufzuschießen“.<sup>155</sup>

Analog zum Aufbrechen der Oberfläche in der Plastik lösen sich die Zeichnungen in mehrfachen Konturlinien auf. Die skizzenhaften Striche und fahrigen Linienbündel umschreiben das Objekt nur noch lose, ohne es klar abzugrenzen und zu definieren. Sie wirken wie Kraftverläufe und optische Vektoren, aus denen sich das Bild der Figur erst im Laufe der Betrachtung formt.

---

<sup>154</sup> Vgl. Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 245.

<sup>155</sup> Jean-Paul Sartre, zitiert nach Hohl 1971, S. 138.

In der Malerei (Kat. 59), die Giacometti nun nach zehn Jahren wieder aufnimmt, zeigt sich ein ganz ähnliches Vorgehen. Wie sich bereits damals ankündigte, ist die Malerei stark von Giacomettis zeichnerischem Stil abhängig. In beiden Gattungen, Zeichnung und Malerei, ist – wie in der Plastik – die menschliche Gestalt als Akt oder Portrait das zentrale Thema. Daneben entsteht eine Vielzahl von Stilleben und Skulpturenbildern. Zur Landschaft findet Giacometti erst wieder in den 1950er Jahren thematisch zurück.

Giacometti umkreist in seinem Œuvre immer wieder dieselben Motive: Aktfiguren von stehenden Frauen und gehenden Männern, im Bereich Portrait Modelle aus der engsten Familie, einige Bekannte und Freunde oder im Bereich Stilleben das Apfelmotiv, daneben die Skulpturenbilder. Diese Wiederkehr des Motivs ist für Giacometti keine Beschränkung, sondern Herausforderung, die Wirklichkeit im Gegenüber – sei es figürliches Modell oder Objekt – stets aufs Neue zu entdecken. Damit ist auch der ausgesprochene Prozesscharakter seines Werkes angesprochen. Giacometti geht es um die „Geste des Erschaffens“<sup>156</sup> – das Ge- oder Misslingen eines Werkes ist für ihn nicht von Bedeutung.

Ab 1949 beginnt Giacomettis Ruhm sich in Paris zu verbreiten und zu mehren. Es folgen Ausstellungen und Besprechungen, darunter auch die berühmten Aufsätze von Sartre, denen Giacometti selbst jedoch durchaus kritisch gegenübersteht. Giacometti kehrt nun wieder mit der intellektuellen und künstlerischen Elite seiner Zeit: Picasso<sup>157</sup> und Matisse, Simone de Beauvoir, Sartre, Samuel Beckett, Jean Genet, ebenso Igor Strawinsky gehören zu seinen Freunden.

1950 findet Giacometti zu fast metaphorischen Darstellungen seiner Kunstidee eines phänomenologischen Realismus. „La cage“ (Kat. 60) markiert besonders deutlich die thematische Ausrichtung seiner Kunst auf die Wahrnehmung. So kann das Werk laut Klemm geradezu als „modellhafte Darstellung des phänomenologischen Realismus Giacomettis verstanden werden: der aus dem Quader wachsende Kopf eignet sich als Selbstbewusstsein in dem eigenen, vom Gestänge umrissenen Vorstellungsraum das als Statuette wiedergegebene Bild der begegnenden Wirklichkeit an.“<sup>158</sup> Thematisch mit der Wahrnehmung verbunden ist ebenso das Werk „Le chariot“ (Kat. 61). Es thematisiert das Ungewisse der Wahrnehmung. In der Metapher des Wagens findet die „doppelte Bewegung des Wahrnehmungsprozesses, die Spannung zwischen sich offenbarender An-

---

<sup>156</sup> Hohl 1971, S. 174.

<sup>157</sup> Die Freundschaft endet jedoch bereits 1951 mit einem Streit.

<sup>158</sup> Klemm 2001, S. 160.

näherung und dem entziehenden Zurückweichen des letztlich nicht ausschöpfbaren Gegenübers, [...] einen vollendeten bildlichen Ausdruck. Dieses geräthafte, halb schwebende Sockelgebilde markiert die Schwelle von der Sphäre der Figur zu der des Betrachters. Es erhöht die Erscheinung der archetypischen Frau zur Epiphanie.“<sup>159</sup>

Ab den 1950er Jahren entstehen nicht nur visionär überlängte Figuren, sondern ebenso im weitesten Sinne klassische Porträtbüsten und gemalte Porträts. Auch hier spielen die aus der Distanz gesehene Figur und die Stimulierung von Wahrnehmungsprozessen eine entscheidende Rolle. Für seine Büsten (Kat. 62) findet Giacometti überraschende Formen. Er deformiert sie drastisch und arbeitet aus einer massiven Brustpartie einen proportional viel zu kleinen oder einen klingendünnen Kopf heraus. Ob seiner proportionalen Verzerrung wirkt dieser Kopf wie in weite Ferne zum Rumpf versetzt. Zudem führt der Wechsel von hyperschlanker Frontalansicht des Kopfes und vollentfalteter Profilan-sicht zu einer irritierenden Lebendigkeit.

Oftmals verwendet Giacometti für seine Figuren oder Büsten keinen eigentlichen Sockel mehr, sondern überträgt dem massigen Oberkörper, der Schulter- oder Fußpartie die Rolle des Sockels und integriert damit in die Figur selbst eine Distanz schaffende Komponente.

Um 1954 verdichtet Giacometti die Figur in der Malerei (Kat. 63). Sie gewinnt gegenüber der Raumbeschreibung an Gewicht und Präsenz. Die perspektivischen Bestimmungen im Raum treten zurück, der Hintergrund wird zum Resonanzraum der Figur. Damit beginnt sich das Verhältnis von Raum und Figur in der Malerei grundlegend zu ändern. Diese Veränderung mündet schließlich in der sogenannten Yanaihara-Krise von 1956/57. Raum und Figur sind nun nicht mehr im Einklang, Giacometti kämpft verzweifelt um eine neue Gestaltung von Figur und Raum. Die Figuren versinken im grauen, undefinierbaren Farbnebel, die Gesichter sind nur noch als Schemen zu erkennen. Die Reihe der düsteren '*têtes noires*' (Kat. 64) beginnt. Äußerer Anlass zur Krise ist Giacomettis Begegnung mit dem japanischen Philosophieprofessor Isaku Yanaihara, an dessen Portraits Giacometti immer wieder scheitert. Giacometti sucht eine neue „Substantialität und Unmittelbarkeit“ im Gemälde und versucht, seinen Portraits eine neue Haltung einzuschreiben, das „einmalig Individuelle des Hier und Jetzt mit der zeitlosen Allgemeinbedeutung [zu] verbinden“<sup>160</sup> und „die Begegnung mit dem Menschen im Ge-

---

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Hohl 1971, S. 209.

mälde so lebendig erscheinen zu lassen wie in der Wirklichkeit“<sup>161</sup>. Es entstehen Gemälde mit „weite[m] leeren Bildfeld und verlorenen Strichmännchen“<sup>162</sup> im qualvoll dicken Impasto. Zu einer Lösung findet Giacometti erst in den folgenden Jahren seines Spätwerkes.

Von dieser Krise in der Malerei unberührt bleibt Giacomettis bildhauerisches Werk. So erreicht Giacometti mit den „Femmes de Venise“ (Kat. 65) von 1956, einer Serie ein- und derselben Frauenfigur aus insgesamt mehr als fünfzehn Gips-Zuständen, von denen neun in Bronze gegossen wurden, einen weiteren Höhepunkt. Die Figuren dieses 'work in progress' werden auf der Biennale in Venedig im französischen Pavillon mit größtem Erfolg ausgestellt.

Giacometti beschränkt sich in seinem reifen Werk nicht auf ein einziges Medium. Er arbeitet in allen Gattungen Skulptur, Malerei und Zeichnung. Ab den 1950er Jahren entstehen zudem lithographische Arbeiten, darunter die Graphikfolgen „Vivantes cendres, innommées“ und „Paris sans fin“.

Die Beschäftigung mit Cézanne begleitet Giacometti nun konstant. Davon zeugen nicht nur die thematische Ausrichtung seines Werkes und seine eigenen Worte, sondern auch die zigfach wiederholte Aufnahme von ausgesprochenen Cézanne-Motiven wie etwa dem Apfelstillleben und die vielen Kopien nach Cézannes Werken. Quellen für Giacomettis Inspiration sind vor allem Kunstbücher mit Cézanne-Reproduktionen, etwa André Lhotes Cézanne-Monographie von 1949 oder Fritz Burgers Publikation über Cézanne und Hodler von 1913. Darüber hinaus besucht Giacometti auch Ausstellungen mit Cézannes Originalwerken.

Folgende Zeilen aus Giacomettis Notizheft weisen auf Giacomettis Sichtung von Cézanne-Originalen im Jahr 1950 hin:

„*Zurigo /  
La porte de l'Enfer /  
sculpture du Valais XIIe siècle /  
d'autres /  
Les Chinois comme ensemble /  
dessins /  
Cézanne, gilet rouge /  
les crânes, la montagne*“<sup>163</sup>.

Es ist zu vermuten, dass Giacometti hier Werke aufzählt, die ihn während eines Zürich-

---

<sup>161</sup> Klemm 2001, S. 222.

<sup>162</sup> Ebd., S. 223.

<sup>163</sup> Alberto Giacometti, Notiz in einem Carnet „um 1949“, zitiert nach Giacometti 2013, S. 541 f.



Aufenthaltes beeindruckt haben. So befindet sich im Kunsthhaus Zürich eine Bronzeversion von Rodins Höllentor. Mit *'Cézanne, gilet rouge'*, *'les crânes'* und *'la montagne'* spielt Giacometti auf Cézannes Werke an. Möglicherweise hat Giacometti im Sommer 1950 die Ausstellung „Europäische Kunst, 13. bis 20. Jahrhundert aus Zürcher Sammlungen“ im Kunsthhaus Zürich besucht. Bei dieser Gelegenheit könnte er das Gemälde „Knabe mit der roten Weste“<sup>164</sup> und Cézannes späte „Montagne Sainte-Victoire“<sup>165</sup>, um 1902-06, gesehen haben. Bei *'crânes'* scheint es sich hingegen eher um die „Trois crânes sur tapis d'orient“ im Besitz von Gertrud Dübi-Müller zu handeln, die 1950 auf der Ausstellung „Hundert Jahre Malerei aus Solothurner Privatbesitz“ im Kunstverein Solothurn ausgestellt wurden und Giacometti schon aus früherer Zeit bekannt gewesen sein dürften.<sup>166</sup>

Daneben deutet ein Blatt mit Kopien nach Cézanne-Zeichnungen nach dem Katalog der Ausstellung „Paul Cézanne. 1839-1906“ im Züricher Kunsthhaus von 1956 möglicherweise darauf hin, dass Giacometti 1956 diese große Cézanne-Retrospektive besucht hat.<sup>167</sup>

Auch die schriftlichen Quellen, Gespräche und Interviews mit Giacometti von 1951, 1952, 1953, 1957 bis ins Spätwerk zeugen von einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Cézanne. Sie belegen die fundamentale Rolle, die Giacometti Cézanne in seinem Kunstverständnis einräumt.

### 3.6 Spätwerk

Nach der Krise findet Giacometti im Spätwerk zu seinem letzten Stil, der in allen Gattungen von einer neuen Körperhaftigkeit in der Figurendarstellung geprägt ist. Es entstehen Skulpturen von kernhaftem Volumen. Von 1959 bis 1960 arbeitet Giacometti am Auftrag für die Chase Manhattan Plaza, New York. Bereits 1958 entsteht ein Modell für die Platzgestaltung, eine Gruppenkomposition mit einzelnen gehenden und stehenden Figuren und einem Kopf. 1959 überträgt Giacometti diese Figuren in teilweise monumentale Gestalten (Kat. 66): zwei überlebensgroße stehende Frauen, zwei lebensgroße schreitende Männer und ein knapp ein Meter hoher Kopf. 1960 werden die Figuren in Bronze gegossen, obwohl sich der Auftrag für New York zerschlagen hat. Die Arbeit an

---

<sup>164</sup> R. 658.

<sup>165</sup> R. 914.

<sup>166</sup> Ein Dank gilt hier Herrn Walter Feilchenfeldt für seine Auskünfte zur Sammlung Feilchenfeldt.

<sup>167</sup> Die Kopien werden allerdings auf oder nach 1959 datiert (vgl. Kapitel 4.5.1.7).

den großdimensionierten Skulpturen trägt zu stärkerer Volumenbildung und strengeren Formstrukturen in der Figurengestaltung bei. Die Skulpturen gewinnen nun eine strahlende Leiblichkeit; die Aktfiguren behalten dabei ihre stark überlängten Proportionen.

Das große Thema der allerletzten Jahre ist die Bildnisbüste. Giacometti arbeitet an Büsten nach Eli Lotar (Kat. 67), Diego und Annette. Die Portraitbüsten entwickeln einen relativ voluminösen, sockelartigen Oberkörper. Zugleich wird die Form an einigen Stellen expressiv zersetzt. Dabei versammelt Giacometti die ganze ernste Kraft des Ausdrucks im Volumen der Köpfe und im ausgeprägten Blick ihrer Augen. Die Büsten wirken streng und hochkonzentriert, fast wie versteinert und in sich selbst zurückgezogen. Im Blick, d. h. in der Gestaltung der Augenpartie, sammelt sich dagegen die intensive, lebendige Ausstrahlung des Gegenübers. Auf der intensiven Lebendigkeit des Blickens und der hieratisch-strengen, Distanz gebietenden Ausstrahlung der Figuren gründet sich die letzte große Polarität von Giacomettis Werk.

Anfang der 1960er Jahre findet ein intensiver Austausch von Skulptur, Malerei und Zeichnung statt. Giacometti arbeitet parallel in allen Gattungen, Plastik, Zeichnung und Malerei, beispielsweise in der Serie nach Annette (Kat. 68).

Bereits 1959 kommt es zu einer malerischen Belebung. Die Yanaihara-Krise ist überwunden, Giacometti findet zu einem neuen Ausdruck. In den 1960er Jahren erreicht er seinen malerischen Höhepunkt mit den Gemälden nach dem neuen Modell Caroline (Kat. 69). Die Figuren versinken nicht mehr im undefinierten Farbnebel, sondern gewinnen neue Substanz. Das Verhältnis von Figur zu Raum definiert Giacometti nun neu. Die letzten Anzeichen eines äußeren Raumes verschwinden, an seine Stelle tritt eine farbliche Aura um die Figur, die nun unangefochten den Bildraum beherrscht. Reinhold Hohl nennt diese Portraitfiguren „säkularisierte Ikonen“<sup>168</sup>. Klemm sieht hier „Suche nach dem Erfassen der Erscheinung der lebendigen Wirklichkeit des Menschen [an] eine[m] malerischen Höhepunkt“<sup>169</sup> und spricht den Caroline-Bildern „eine fast magische Kraft“<sup>170</sup> der lebendigen Gegenwart der Person zu. Das Gesicht und der Blick werden zum „Kern der lebendigen Ausstrahlung“<sup>171</sup>.

Daneben setzt Giacometti seine Serie der *'têtes noires'* (Kat. 70), die er bereits während der Krise begonnen hat, fort. Aus düsterem Grund tauchen schemenhafte Gesichter aus.

---

<sup>168</sup> Hohl 1987, S. 143.

<sup>169</sup> Klemm 2001, S. 242.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd.

Sie legen Zeugnis ab von einer dunkel-phantastischen Seite in Giacomettis Wirklichkeit. Giacometti entwirft ein Menschenbild abseits konventioneller Individualität. Die physiognomische Genauigkeit ist hier ebenso bedeutungslos wie die psychologische Analyse des Modells. Ein existentialistisches Menschenbild illustriert Giacometti hier jedoch nicht – dass Giacometti die 'Einsamkeit' des modernen Menschen und die Unmöglichkeit der Kommunikation thematisiere, ist ein großes Missverständnis seines Werkes. Giacometti geht es allein um die visuelle Erfahrung der Begegnung mit dem Gegenüber, nicht um die Erfahrung einer absurden Welt. Er sucht nach einer „Hypostasierung des Typischen, des Allgemeingültigen im Individuellen“<sup>172</sup>.

Giacometti vermochte „mit dieser äussersten Reduktion [...] das Menschenbild zu gestalten, in dem sich die von den Unmenschlichkeiten der Diktaturen und des Weltkriegs traumatisierte Generation erkannte.“<sup>173</sup> Dabei geht Giacomettis Menschen- und Kunstbild über die Nachkriegsmoderne hinaus. So dokumentieren zahlreiche Kopien, schriftliche und mündliche Zeugnisse Giacomettis Suche nach einer Verbindung des eigenen Schaffens zur Kunst der Vergangenheit und weisen auf den dringenden Wunsch nach einem zeitungebundenen Kunstschaffen und einer Verwurzelung in der Tradition hin. Hier setzt Giacometti auch seine intensive Beschäftigung mit Cézanne fort. Kopien nach Cézannes Zeichnungen, motivische Anregungen in der Malerei und Giacomettis Aussagen gegenüber Jean Clay und David Sylvester von 1963 und 1965 belegen Cézannes Aktualität im Spätwerk.

Giacometti gilt bereits zu Lebzeiten als einer der bedeutendsten Künstler der Nachkriegsmoderne. Seine Werke sind in allen wichtigen Ausstellungen zum 20. Jahrhundert vertreten. Ab den späten 1950er Jahren häufen sich die Würdigungen und Preise. 1958 erhält er die erste Preis-Ehrung, die 'Honorable Mention' des 'Guggenheim International Award', 1961 den Carnegie-Skulpturenpreis der 'Internationalen Malerei und Plastikausstellung' in Pittsburgh, 1962 den 'Großen Preis für Skulptur' auf der Biennale von Venedig. 1965 wird er vom französischen Staat mit dem 'Grand Prix national des Arts' ausgezeichnet und erhält von der Berner Universität die Ehrendoktorwürde. Giacometti gehört zu den bestbezahlten lebenden Künstlern, zeigt sich vom Reichtum jedoch unbeeindruckt und verschenkt die Banknoten bündelweise an Freunde und Familie. Von seinem

---

<sup>172</sup> Toni Stooss: „Porträts im Raum. Eine Annäherung an die Büsten Alberto Giacomettis“, in: Brüderlin / Stooss 2010, S. 184.

<sup>173</sup> O.V.: „Reifer Stil“, in: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=reifer\\_stil&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=reifer_stil&language=de) (Stand: 13.08.2014).

kargen Lebensstil im winzigen Atelier der Rue Hippolyte-Maindron wird er bis zuletzt nicht abrücken.

Anfang 1963 wird Giacometti an Magenkrebs operiert. Nach einem Erholungsaufenthalt in Stampa nimmt er im April seine Arbeit und sein Leben in Paris ohne Rücksicht auf seine angeschlagene Gesundheit wieder auf. Im folgenden Jahr 1964 stirbt die Giacometti innig verbundene Mutter Annetta. Giacometti geht auf Reisen nach London, Humlebæk und New York. Auf der Schiffsreise nach Übersee entsteht der Begleittext zum Buchprojekt „Le copie del passato“ mit zahlreichen seiner Kopien nach Kunstwerken der Vergangenheit, das 1967 vom italienischen Kunsthistoriker Luigi Carluccio erstmals herausgegeben werden sollte.

Mit Eli Lotar, seit 1963 befreundeter Fotograf und Modell, dem Bruder Diego und der Ehefrau Annette arbeitet Giacometti bis Dezember 1965 in Paris an den letzten Bildnisbüsten; von Annette und Caroline entstehen die letzten Gemälde.

Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich drastisch. Am 11.01.1966 stirbt Alberto Giacometti im Kantonsspital Chur. Eine große internationale Trauergemeinde gibt ihm das letzte Geleit. Angehörige, Freunde und Bekannte, Nachbarn aus dem Bergell, Vertreter der französischen Regierung und von eidgenössischen Behörden ebenso wie Museumsdirektoren und Kunsthändler versammeln sich zum langen Leichenzug im tiefen Winter von Stampa. Giacometti wird auf dem Friedhof bei San Giorgio in Borgonovo beigesetzt. Auf seinem Grab platziert sein Bruder Diego den Bronzeabguß der letzten Büste nach Eli Lotar.<sup>174</sup>

#### **4 Analyse von Giacomettis Œuvre**

Eine sachgerechte Beurteilung der Bedeutung von Cézanne für Alberto Giacometti ist nur im Kontext seines künstlerischen Œuvres und der Werke Cézannes sowie im Vergleich mit anderen auf Giacometti einwirkenden Künstlern, Kunstwerken und -richtungen möglich. Hierfür soll Giacomettis gesamtes Werk einer eingehenden Analyse unter chronologischen, gattungsspezifischen und thematischen Gesichtspunkten unterzogen werden. Auf dieser Grundlage können in einem weiteren Schritt Art und Gewicht von Cézannes Einfluss auf Giacometti adäquat herausgestellt und anhand von Gegenüber-

---

<sup>174</sup> Der biographische Überblick beruht auf den Giacometti-Biographien von Meyer, Hohl und Klemm.

stellungen zu Cézannes Œuvre analysiert werden.

## **4.1 Frühwerk**

Das Frühwerk nimmt in Giacomettis Œuvre eine besondere Stellung ein, wurzeln hier doch bereits wichtige Aspekte dessen, was in seinem Schaffen nach dem Bruch mit den Surrealisten wieder stark zum Vorschein kommt und für die Herausbildung des Nachkriegswerkes grundlegend ist. Ein zentraler Bestandteil dieser künstlerischen Basis ist die frühe und intensive Auseinandersetzung mit dem Werk von Paul Cézanne. Diese findet einerseits über die Vermittlung des Vaters Giovanni und andererseits durch die eigene Cézanne-Rezeption statt.

Das Frühwerk soll zunächst auf Anlagen, Charakteristika und Interessen des jungen Talentes in den drei Gattungen Zeichnung, Malerei und Plastik untersucht werden. Die frühen Arbeiten werden zudem in einen Entstehungskontext gestellt und nach ihren künstlerischen Vorbildern befragt. Hier soll versucht werden, die Stellung von Alberto Giacometti zu der Kunst von Giovanni Giacometti, Paul Cézanne und dem Schweizer 'Cézanne-Antipoden' Ferdinand Hodler herauszuarbeiten. Von dieser Grundlage aus kann im Anschluss eine erste Bewertung von Cézannes Einschlag im Frühwerk vorgenommen werden. Besondere Bedeutung kommen hier Giacomettis Zeichnung und Malerei zu; seine Plastik ist in dieser frühen Phase für die zentrale Fragestellung nach Cézanne nicht von Interesse.

### **4.1.1 Zeichnung**

Als früheste Zeugnisse liegen Giacomettis gezeichnete Portraits und Figurenbilder, in geringerer Zahl auch Landschaftsstudien und Stilleben vor. Zudem haben sich Kopien nach Werken anderer Künstler erhalten. Entsprechend der Anzahl und beigemessenen Bedeutung dieser frühen Werke werden hier vor allem die Portraits und eine erste Kopie nach Cézanne behandelt. Landschafts-, Figuren- und Stillebenzeichnungen finden am Rande Erwähnung.

#### 4.1.1.1 Portrait

Ein Schwerpunkt der frühen Zeichnungen liegt auf dem Portrait. Hier zeigt sich deutlich das große Talent von Giacometti und seine Veranlagung zu genauem, zugleich zurückhaltenden und doch hochkonzentrierten Beobachten sowie sein starker künstlerischer Ausdruckswille. In ausgearbeiteten Zeichnungen wie in flüchtigen Skizzen hält Giacometti seinen engsten Familien- und Freundeskreis fest. Alberto Giacomettis künstlerischer Eigensinn wird darin ebenso deutlich wie seine erste Orientierung in Motiv, künstlerischer Haltung und Stil am Vater Giovanni, an Paul Cézanne, Ferdinand Hodler und Albrecht Dürer.

Insbesondere Giacomettis Bilder der Mutter Annetta sind getragen von inniger Aufmerksamkeit, beispielsweise die Zeichnungen „Die Mutter des Künstlers (beim Stricken)“ (Kat. 71) von 1913, oder „Portrait der Mutter des Künstlers“ (Kat. 72) von 1915. Mit feinem Nachdruck zeichnet der junge Giacometti den leicht geneigten Kopf und die gesenkten Augen seiner Mutter, deren Blick in konzentrierter Stille nach innen gerichtet ist. Ebenso gefangen in Konzentration wirkt in der Zeichnung (Kat. 73) von 1917-18 Giacomettis Freund und Modell Gian Andrea Stampa. Innerlich gesammelt und hochkonzentriert sind auch Giacomettis Selbstbildnisse von 1918, feine Tuschzeichnungen in verschiedenen Posen: über die Schulter blickend (Kat. 74), sich aus dem Profil nach vorne wendend (Kat. 75), streng frontal (Kat. 76). Ihnen stehen zwei ähnlich angelegte Bildnisse der Mutter, eines frontal (Kat. 77), das andere im Halbprofil (Kat. 78), zur Seite. Ein erster Charakterzug der frühen Portraitzzeichnungen von Alberto Giacometti kann also an der äußerst konzentrierten Beobachtungsgabe festgemacht werden, die sich im intensiven Erfassen der gesammelten Mimik seiner Modelle und weitab jeder Gefälligkeit manifestiert – eine Haltung, die typisch für das spätere reife Œuvre sein wird.

Ein großes Vorbild für dieses konzentriert-bedächtige Schauen auf das Gegenüber konnte Giacometti bei Cézanne finden. In Cézannes Bildnissen, die Giacometti studieren konnte – etwa in Burgers Buch „Mme Cézanne dans la serre“ (Kat. 79) oder auch in der Sammlung Solothurn „Le jardinier Vallier, vu de face“ (Kat. 4), ist das Innehalten des Künstlers vor seinem Modell dem Bild eingeschrieben. Der Blick der Personen ist ruhig, zuweilen in sich gekehrt. Keine gezierte Mimik, keine nervösen Attribute stören die stille Intensität. Cézannes Personen sind in ihrer eigenen Welt, abgeschirmt vom lauten, rasenden Rest.

Ein Vergleich von „Gian Andrea Stampa“ mit Cézannes Bildern (Kat. 80) und Zeichen-

studien (Kat. 81) nach seinem Sohn Paul macht diese Parallelen augenscheinlich. Sowohl Cézanne als auch Giacometti zeigen eine vollkommen zurückgenommene Mimik im Knabekopf. Das Gesicht ist bewegungslos, der Blick richtet sich auf den Betrachter, ohne sich diesem aber im Geringsten gefällig zuzuwenden, unbewegt auf das bloße Schauen reduziert. Beide Künstler nehmen das Gesehene in seinem Bestand pur auf – einen Knabekopf: bei Cézanne leicht aus der Frontalität herausgedreht, bei Giacometti voll frontal.

Weitere Charakterzüge der frühen Zeichnungen sind Giacomettis starker Ausdruckswille sowie ein leichter Hang zum Grotesken in der Darstellung – letzteres ein Gegensatz zu den konzentrierten Bildnissen und ein Pendelschlag ins andere Extrem, der nicht mit Cézanne in Verbindung gebracht werden kann.

In den Zeichnungen von 1918 manifestiert sich zudem Giacomettis wachsendes künstlerisches Selbstbewusstsein. So begegnet dem Betrachter in dem 1918 entstandenen frontalen Selbstbildnis (Kat. 76) mit energischen Zügen um Mund und Augenbrauen ein herausfordernder Blick. Giacometti treibt hier die frontale Bildanlage auf die Spitze, indem er das Gesicht der Länge nach in eine schattige und eine lichte Partie teilt, und bricht den ernsten Gesichtsausdruck mit einer Spur leisen Spottes auf. Ausdruckswille, gepaart mit einer gewissen Lust am Grotesken, macht sich auch in anderen Selbstportraits von 1918 bemerkbar – hier (Kat. 74) bildet Giacometti seine Gesichtszüge ins fast Gnomenhafte aus, dort (Kat. 82) sind seine Augen in bizarrem Staunen weit aufgerissen, ein anderes Mal wird das Gesicht zu einer lachenden Fratze verzerrt (Kat. 83).

Sowohl in den Motiven der aufgerissenen Augen und der lachenden Fratze als auch in der frontalen und achsensymmetrischen Anlage greift Giacometti auf künstlerische Vorbilder zurück – möglicherweise auf den großen Alten Meister Albrecht Dürer, bestimmt auf Ferdinand Hodler. Ein gewisser Einfluss von Hodler ist auch bei Alberto Giacomettis frontalen Portraitszeichnungen von 1918, „Bildnis der Mutter“ und dem Pendant, „Selbstportrait“, bemerkbar. Mit erstaunlicher Sicherheit in der Linienführung probiert der junge Künstler hier die strengen Prinzipien des Hodler'schen 'Parallelismus' aus. Wie ein Blick auf Hodlers „Selbstbildnis“ (Kat. 84) von 1912 oder auf die gleichnamige Lithographie (Kat. 85) von 1916 verrät, orientiert Giacometti sich in puncto Symmetrie, Frontalität und Fixierung des Blickes an der stilisierten Kunst des 1918 verstorbenen Schweizer. Jedoch liegt Giacomettis Bildern Hodlers plakative Monumentalität und symbolische Überlast gänzlich fern.

Im Kontext von Hodlers Einfluss muss auf das Motiv des Binnenrahmens hingewiesen

werden, ein Motiv, das Giacometti Jahrzehnte später, im reifen Werk, zu einem wichtigen Bildelement und Bedeutungsträger erhebt. Schon der junge Alberto Giacometti legt einen linearen Binnenrahmen um viele seiner Zeichnungen. In dieser Frühzeit ist der Binnenrahmen aber eine Bildbegrenzung ohne weitere inhaltliche Bedeutung. Ein solcher Binnenrahmen als einfache Begrenzung – nicht jedoch als Bedeutungsträger im Sinne von Giacomettis reifem Werk – findet sich in der Tat schon bei Hodler, etwa im erwähnten „Selbstbildnis“ von 1916. Das Motiv kommt jedoch genauso im Repertoire des Vaters Giovanni Giacometti vor, zum Beispiel in der Federzeichnung „Annetta“ (Kat. 86) von 1918 – Werke, die den Jungen ständig umgeben und ihm auch im Ausdruck näher liegen als Hodlers Bilder.

Der Vater Giovanni leistet dem Sohn Alberto den ersten künstlerischen Beistand. So übernimmt Alberto vom Älteren einzelne Motive und Modelle. Dies belegen beispielsweise die Zeichnungen eines Kinderkopfes (Kat. 87) von 1918, die nach Vorlagen des Vaters (Kat. 88) von 1910 entstanden sind. Wie für Giovanni Giacometti ist zudem die Mutter Annetta auch für den Sohn Alberto ein häufiges Modell in Zeichnung und Malerei. Die enge Verbundenheit von Vater und Sohn wird ferner an Werken augenscheinlich, die ganz offensichtlich parallel entstanden sind: Giovanni Giacomettis „Stüa“ (Kat. 89) und Albertos „Diego bei den Schulaufgaben“ (Kat. 90), beide von 1917.<sup>175</sup>

Stilistisch lotet der junge Giacometti verschiedene Möglichkeiten aus – von der geschlossenen Umrisslinie bis hin zur aufgebrochenen Kontur – und sucht dabei Anleihen bei mehreren Künstlern. Er zeichnet neben den streng ausgearbeiteten, altmeisterlich anmutenden Profil- und Frontalköpfen auch skizzenhaftere, offener gestaltete Blätter wie „Portrait der Mutter des Künstlers“, die Zeichnung des Kinderkopfes oder „Gian Andrea Stampa“. Hier arbeitet Giacometti mit einer Umrisslinie, die sich dem Objekt in mehreren Strichlagen annähert, ohne es in kühler Linie einzufassen. Dadurch dringt Licht in die Zeichnungen und belebt die zarte Textur.

Diese aufgebrochene, lichthaltige Linienstruktur erinnert entfernt an Cézannes Zeichenstil. Jedoch sind Cézannes Zeichnungen in großem Stil erst ab den 1930er Jahren auf den Kunstmarkt und damit an die Öffentlichkeit gedrungen. Die wenigen Publikationen von Cézannes Zeichnungen vor dieser Zeit sind in Vollards Cézanne-Buch von 1914 sowie in Form einer Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts von 1907 zu finden.<sup>176</sup> Es ist nicht geklärt, ob Giacometti die Publikationen kannte und daraus bereits in diesem

---

<sup>175</sup> Vgl. Wiesinger 2009, S. 20.

<sup>176</sup> Vgl. Adrien Chappuis: Die Zeichnungen von Paul Cézanne. Bd. 2, Olten 1992, S. 11, S. 124, Fn. 4.



frühen Stadium hat schöpfen können. Ob Cézannes Zeichnungen als Vorbilder für Giacomettis frühe Zeichnungen in Betracht kommen, bleibt also fraglich; es erscheint angesichts der wenigen Quellen jedoch eher unwahrscheinlich. Festzustellen ist allerdings, dass Giacomettis Interesse an einer lichtdurchdrungenen, offenen Linienstruktur bereits in der frühen Phase seinen Ursprung nimmt und den Nährboden für die spätere zeichnerische Entfaltung und Aufnahme von Cézanne bereitet.

Wie gezeigt, probiert sich Alberto Giacometti in der frühesten Zeit zeichnerisch aus, geht mal Hodler, mal Albrecht Dürer nach, um sich dann wieder dem Vater zuzuwenden. Der Einschlag von Paul Cézanne manifestiert sich – neben den überraschenden stilistischen Analogien – im puren, konzentriert-bedächtigen Schauen auf das Gegenüber. Das Interesse für Cézanne läuft also insbesondere mit Giacomettis eigenem Streben nach Intensität, statt nach emotionaler Explosion parallel.

Es bleibt festzuhalten, dass den jungen Giacometti nicht die große Gemütsbewegung, der selige Gefühlsüberschwang, sondern der starke Ausdruckswille und die pure Intensität einer Person bis hin zur Ausstrahlung ihrer inneren Konzentration interessieren.<sup>177</sup>

Wie intensiv, ja beinahe unerbittlich sich schon der junge Giacometti mit seinen Modellen beschäftigte, erzählt Bruno Giacometti in seinen „Erinnerungen an meinen Bruder“:

*„Er hatte die Gewohnheit, alles zu zeichnen, was ihn umgab. Stets hatte er seinen Bleistift und ein Blatt Papier zur Hand. Seine Entschlossenheit, die Dinge sichtbar zu machen, beeindruckte alle, die ihn umgaben. Sein Wille, visuelles Zeugnis von der Realität abzulegen, war derart ausgeprägt, dass alle, die ihm zufällig ausgeliefert waren, mit seiner aggressiven Herrschaft konfrontiert wurden. Wann immer Alberto mich bei meinem kindlichen Spiel zeichnete, spürte ich den Moment herannahen, in dem mich die Intensität seines Blickes zu seiner Beute machte. Er starrte mich mit einer so durchdringenden Kraft an [...]. 'Beweg dich nicht, halt ruhig, schau her.'“<sup>178</sup>*

Bruno schließt seine Erinnerung an diese 'tyrannischen' Sitzungen mit der Bemerkung:

*„Das letzte mal als ich für ihn Modell stand, war ich 21 Jahre alt. Später wollte ich mich nie mehr dieser Knechtschaft unterwerfen, weil Alberto von seinen Modellen eine intensive Beteiligung am Schöpfungsakt verlangte.“<sup>179</sup>*

Diese Schilderungen führen plastisch vor Augen, wie Alberto Giacometti schon in jungen Jahren dazu neigt, sein Modell mit einem durchdringenden Blick zu fixieren – eine Beobachtungshaltung, die sich später noch verstärken und einen ganz wesentlichen An-

<sup>177</sup> Selbst aus dem lachenden Gesicht (Kat. 83) sprechen eher die starre Verzerrung und Lust an der ironischen Übertreibung als wirkliches Lachen und Gefühlsbewegung.

<sup>178</sup> Bruno Giacometti: „Erinnerungen an meinen Bruder“, in: Alberto Giacometti. Zeichnungen, druckgraphische Unikate und Ergänzungen zum Werkverzeichnis der Druckgraphik von Lust, hg. von Helmut Klewan, München 1997, S. 7.

<sup>179</sup> Ebd., S. 8.

teil seines Schaffens ausmachen sollte.

#### 4.1.1.2 Frühe Kopienzeichnung

Das Abzeichnen oder Kopieren nach Kunstwerken anderer Künstler – als Vorlage dienen vor allem illustrierte Kunstbücher – machte Giacometti sich bereits in frühester Zeit zu eigen. Diese Praxis sollte er sein Leben lang pflegen. Aus dem Frühwerk haben sich neben Kopien beispielsweise nach Albrecht Dürer<sup>180</sup> und nach ägyptischer Kunst auch eine Kopie nach Paul Cézanne (Kat. 91) erhalten.

Durch das alte Handwerk des Kopierens von Kunstwerken intensiviert der junge Zeichner das genaue Beobachten immer mehr und holt sich Anregungen von anderen Künstlern. Darüber hinaus zeigt sich, welche Ambitionen der junge Giacometti insgeheim verfolgt, an welchen Meistern er sich messen will und mit welchem Selbstbewusstsein er dabei ans Werk geht. Der junge Giacometti sucht sich Cézanne, Dürer und die altägyptische Kunst gezielt als Inspirationsquellen aus – Hodler hingegen kopiert er nicht. Die Form der detaillierten Annäherung darf als ein offenes Zeichen der frühen Wertschätzung für die genannten Kunstwerke und Künstler und mithin für Paul Cézanne gelten.

Das kleine kopierte Selbstportrait nach Cézanne – meines Ermessens nach dem Selbstportrait um 1895 (Kat. 92) – befindet sich auf einem undatierten Blatt neben einer größeren Kopfstudie, die den Bruder Bruno zeigt. Während die Kopfstudie in Tusche gefertigt wurde, ist die Cézanne-Kopie mit Bleistift gezeichnet. Stilistisch sind die beiden Skizzen dennoch gut vergleichbar. Beide Male benutzt Giacometti diagonale Schraffen zur plastischen Verschattung der vorderen Gesichtspartie, denen er große Flächen blank gelassener Umrisszeichnung entgegensetzt. In beiden Skizzen hebt Giacometti einzelne Elemente wie Augenbrauen, Nase oder Wangenknochen mit festem Schwung heraus. Trotz der unterschiedlichen Ausführung als Tusch- beziehungsweise Bleistiftzeichnung ist anzunehmen, dass die Skizzen in zeitlicher Nähe zueinander

---

<sup>180</sup> Der Einfluss von Albrecht Dürer wird auch andernorts teilweise spürbar, so in den Selbstportraits im Halbprofil mit der fein gesetzten, präzisen Linienführung und den plastisch ausgearbeiteten Gesichtszügen und Händen. Vielleicht könnte, wie oben erwähnt, sogar bei dem frontalen Bildnistyp, den in-nigen Mutterportraits und der lachenden Fratze das Vorbild Dürers in Betracht gezogen werden. So kann Dürers „Lachende Bäuerin aus Südtirol“, abgebildet in Wilhelm Waetzoldts Kunstbuch 'Dürer und seine Zeit', das in Giacomettis Besitz war, als Vorbild gedient haben. Dem Alten Meister verdankt der junge Giacometti jedenfalls nicht nur seinen Vornamen, er eifert ihm zeitweise auch explizit im Monogramm nach.

entstanden sind. Im Übrigen weist auch die um 1920 datierte Zeichnung von Amenophis (Kat. 93) ähnliche Merkmale auf, wenn auch die Linienführung strenger und eleganter wirkt.

Die Zeichnung von Bruno passt, als Querformat gesehen, exakt zum Gemälde „Bildnis kranker Bruno“ (Kat. 94) und darf als Vorstudie zu diesem Gemälde verstanden werden. Derart lassen sich denn auch die quergeführten Schraffen unter dem Hinterkopf und über der Nase sowie die Bogenform über der Kinnpartie als Andeutungen von Bett und Kissen deuten. Durch stilistischen Abgleich kann das Gemälde und mit diesem die Tuschzeichnung von Bruno auf 1920 datiert werden. Damit ergibt sich ein Rahmen für die Entstehung der frühen Kopie nach Cézanne.

Ein Vergleich mit später entstandenen Zeichnungen bestätigt eine Datierung der Cézanne-Kopie auf circa 1920. So sind Zeichnungen um 1922 und in den Folgejahren, beispielsweise „Portrait von Clara“ (Kat. 95), „Bergstudie“ (Kat. 96) oder die ersten Aktzeichnungen (Kat. 13) unter Bourdelle, in der Ausführung kantiger, in Einzelteile zerlegt und in der Formanalyse damit bereits weiter vorangetrieben. Von einer solchen analytischen Formentwicklung ist auf dem gesamten vorliegenden Blatt noch nichts zu spüren.

Wie bereits erwähnt, scheint Giacometti Cézannes Selbstportrait von circa 1895 als Vorlage gewählt zu haben. Dieses Bildnis ist neben zwei anderen Selbstportraits<sup>181</sup> von Cézanne in Fritz Burgers Buch „Cézanne und Hodler“ als Schwarz-Weiß-Reproduktion abgebildet. Daneben kommt als mögliche Vorlage ebenfalls Gasquets Cézanne-Buch von 1921 in Frage.

Giacometti scheint etwas ganz Spezielles in diesem Vorbild anzurühren. Er kopiert nur einen Teil, bricht bei Bart, Haaren und Kragen ab. Ihn interessiert weniger die Bildanlage mitsamt Hintergrund als vor allem der Ausdruck der Augen. Cézannes Selbstportrait lebt besonders durch diesen großartigen Blick – sowohl taxierend-aufmerksam als auch skeptisch durch die leicht in die Schräge gesetzte Achse der Augen und die im Zweifel erhobene Braue. Zudem liegt in der Haltung des Oberkörpers im Profil und des Kopfes im Dreiviertelprofil gleichzeitig ein Ab- wie auch ein Zuwenden. Diesem Selbstbildnis eines Mannes ist wenig Bestimmtes beigegeben – weder in der Charakterisierung noch in der Malweise – und gerade in diesem Sich-Entziehen, dem distanzierten

---

<sup>181</sup> Ein frühes Selbstportrait Cézannes mit wildem Bart (Kat. 97) und eines mit apricotfarbenem Hintergrund (Kat. 98) aus dem genannten Buch scheiden als Vorlage meiner Meinung nach aus, da diese Bilder entweder bei der Frisur am Hinterkopf oder der prominenten Wendung der Kopf- und Augenpartie nicht mit Giacomettis Kopie übereinstimmen.

Schauen auf die eigene Person und der tastenden Annäherung an die malerische Umsetzung liegt Cézannes allergrößte Aufrichtigkeit. Diese Zurückhaltung und Intensität im Selbstportrait, die im Blick gipfeln, dürften den jungen Giacometti besonders beeindruckt haben.

Giacometti kopiert dieses Bild als kleine Skizze; sie ist nicht akribisch ausgearbeitet, sondern nur bruchstückhaft. Er konzentriert sich auf die Augenpartie. Es ist nun ein aufmerksamer Blick geworden. Giacometti versucht den rätselhaften Schwung der Brauen einzufangen. Auch dem Zu- und Abwenden forscht er in der Anlage der Augenpartie nach. Weder ist diese Kopie präzise, noch abstrahiert sie das Vorbild gänzlich. Giacometti belässt es zeichnerisch bei Bruchstücken, deutet die Linien an und wiederholt sie, anstatt sie in einem einzelnen sauberen Strich – wie bei den Kopien nach Dürer oder Amenophis – zu erfassen. Die Schraffen deuten als Schattenzeichen Volumen an, aber sie sind nicht formbegleitend, sondern legen sich leicht und in regelmäßigen Diagonalen über das Blatt. Dadurch sowie durch den aufgebrochenen Kontur bekommt die Zeichnung Freistellen, das Blatt wird lichthaltig. Dieser offene Zeichenstil – sowohl bei der Cézanne-Kopie als auch bei der Vorstudie zu Bruno und anderen frühen Zeichnungen – erinnert entfernt an Cézannes Mal- beziehungsweise seine Zeichentechnik, die sich eher an das Objekt annähert, als es mit kühlem, klarem Strich ein- für allemal festzulegen. Besonders Cézannes Zeichenblätter der späten 1870er und frühen 1880er Jahre wirken hier verblüffend ähnlich, beispielsweise das Selbstbildnis<sup>182</sup> (Kat. 99) von circa 1880 oder die oben erwähnten Zeichenstudien zum Sohn Cézannes (Kat. 81) von 1879-81.

Im Zusammenhang mit der genannten Kopie nach Cézannes Selbstportrait ist noch ein weiterer Umstand bemerkenswert. Diese Zeichnung steht als erste in einer ganzen Reihe von kopierten Selbstportraits nach Cézanne. Immer wieder wird Giacometti im Laufe seines Lebens zu dieser Werkgruppe Cézannes und damit zur Frage zurückkehren, wie Cézanne sich selbst sah und womit er dies ausdrückte. Diese enge Verbundenheit zu Cézanne manifestiert sich zum ersten Mal hier in der kleinen Studie von 1920.

#### **4.1.1.3 Figurenbild, Stilleben und Landschaft**

Giacomettis frühe Zeichnungen mit den Themen Figurenbild, Stilleben und Landschaft sind ob ihrer relativ geringen Anzahl für diese Untersuchung nicht sehr ergiebig und

---

<sup>182</sup> Adrien Chappuis: *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, London 1973, Bd. 2, Nr. 610.

werden daher nur knapp abgehandelt.

Neben der Nahaufnahme im Portrait zeichnet Giacometti die Mitglieder seiner Familie auch in genreartigen Szenen. Bei diesen Figurenbildern fällt ebenfalls auf, dass er den Standpunkt des genauen Beobachters einer Situation einnimmt und dabei den bewegungsbetonten Szenen die in sich gesammelten vorzieht, wie „Diego am Herd“ (Kat. 100), um 1917, zeigt.

Im Genre Stilleben lassen sich – anders als bei den Portraits – nur wenige Zeichnungen aus der frühen Zeit, etwa ein Apfelstilleben (Kat. 101) von 1918, dokumentieren, obwohl anzunehmen ist, dass Alberto Giacometti sich auch im Stilleben schon früh zeichnerisch übte. Das Blatt ist im selben Zuge wie der oben erwähnte Kinderkopf Brunos nach der Vorlage des Vaters Giovanni entstanden und dürfte im Zusammenhang mit den väterlichen Apfelstilleben zu sehen sein, die im folgenden Kapitel 4.1.2.1 Erwähnung finden.

Auch in Giacomettis Landschaftsstudien lässt sich eine Absage an Bewegungsmotive beobachten. Der junge Zeichner setzt den Fokus auf eine ausgeprägte Struktur. Beispielsweise in der Baumstudie (Kat. 102) von 1918 zeichnet er kein Bild rauschenden Laubes, sondern einen abgestorbenen Baumkörper, dessen tote Äste wie Gewehrläufe seitlich vom skelettierten Stamm abstehen und damit ein ausdrucksstarkes Bild der Natur entwerfen. Giacometti strebt bei aller Konzentration der Beobachtung jedoch keinesfalls nach der Wiedergabe ruhiger Harmonie. Er sucht Bilder von Intensität, nicht von stiller Zartheit.

#### **4.1.2 Malerei**

Bald schon zeigt sich auch in der Malerei Alberto Giacomettis künstlerisches Talent. Erhalten haben sich eine ganze Reihe von Portraits, Figurenbildern, Landschaften und Stilleben. Im Folgenden werden exemplarisch einzelne Werke jedes Genres herausgehoben, um daran die künstlerischen Orientierungen des jungen Giacometti und seine Rezeption von Cézanne vor Augen zu führen.

Die Bedeutung von Cézanne, Impressionismus und Divisionismus für das Frühwerk bestätigt Giacometti Jahre später selbst mit den Worten:

*„Je croyais que c'étaient Cézanne et les impressionnistes qui s'approchaient le plus de la réalité (quand j'avais 16 ans, je faisais des peintures*

*divisionnistes*).<sup>183</sup>

Hinzuzufügen wäre dieser Einschätzung der große Anteil, den der Vater Giovanni Giacometti für die Beurteilung des Frühwerkes seines Sohnes einerseits als konkretes künstlerisches Vorbild und andererseits als Vermittler der Kunst des Impressionismus und von Cézanne hat. Denn Alberto folgt in seinen malerischen Anfängen den buntfarbigen Bildern des Vaters und explizit, ja, um 1915 sogar direkt parallel, dessen Auseinandersetzung mit Cézanne.

In Bezug auf Alberto Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne kommt dem Vater Giovanni Giacometti zunächst die Rolle eines natürlichen Filters zu: Giovanni Giacometti lebt seine Deutung von Cézanne dem Sohn künstlerisch vor und animiert ihn zu analogem Vorgehen. Nach und nach löst sich Albertos Kunst jedoch von der des Vaters; es machen sich andere Sichtweisen, Eigenheiten und spezielle Interessen des Jüngeren bemerkbar, die zu bestimmten Aspekten von Cézannes Werk parallel laufen und die eine erste Grundlage für die lebenslange Auseinandersetzung mit dem Meister aus Aix legen. Um nun die Anteile des Vaters Giovanni an Alberto Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne abwägen zu können, erscheint es sinnvoll, zunächst einen Blick auf Giovanni Giacomettis Meinungen und malerische Vorgaben in Bezug auf Paul Cézanne zu werfen, um danach zur Analyse von Alberto Giacomettis malerischem Frühwerk zu schreiten.

#### **4.1.2.1 Giovanni Giacometti und Paul Cézanne**

Giovanni Giacometti nennt den Impressionismus immer wieder als Oberbegriff seiner Kunst und sieht alle malerische Entwicklung in diesen münden. 'Impressionismus' bedeutet ihm dabei kein enges historisches Phänomen.<sup>184</sup> Er fasst diesen Begriff sehr weit und zählt „die verschiedenen aus Frankreich kommenden postimpressionistischen Tendenzen, darunter Gauguins flächig-dekorativen Stil, Seurats Pointillismus und van Goghs die Bildfläche rhythmisch artikulierenden Pinselstrich“<sup>185</sup> sowie den „großen und tapferen Cézanne“<sup>186</sup> dazu. Der Impressionismus ist Giovanni Giacometti dabei weit mehr als eine bloße malerische Auffassung; er wird ihm zu einer ganzen Kunst- und

---

<sup>183</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Alain Jouffroy (1955), zitiert nach Giacometti 2013, S. 293.

<sup>184</sup> Vgl. Schwarz 1996, S. 89.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, Brief vom 05.12.1906, zitiert nach Schwarz 1996, S. 202.

Weltanschauung, die darin besteht, sich mit dem künstlerischen Objekt im Portrait, in der Landschaft, im Stilleben etc. durch das Beobachten selber und ohne künstlichen Filter von Konzepten oder Malstilen auseinanderzusetzen. Ein Brief Giovanni Giacomettis von 1910 hebt dies deutlich hervor:

*„Der Gegenstand bleibt immer die Hauptsache, aber eben der Gegenstand selber, und nicht die Episode und die vorgefasste abstrakte Idee. Das Impressionismus hat eben, gegen die landläufigen Meinung, den Gegenstand wieder zu Ehren gezogen, und gezeigt dass auch die kleinste Blume wert ist um seiner selbst willen gemalt zu werden, und nicht nur um ein Ornament daraus zu machen. Im Impressionismus liegt ein grosser etischer [sic!] Wert, und eine grosse Lehre, die wie mir scheint nur von wenigen erfasst ist. Ich habe jetzt öfters die Phrase gelesen: 'Das Impressionismus ist überwunden!' Das beweist wie oberflächlich die Menschen sind und wie wenig tief ihre Gedanken gehen. Unter Impressionismus verstehen die meisten wahrscheinlich nur die Technik: Divisionismus oder Pointillismus. Impressionismus ist aber Lebensanschauung und die impressionistische Kunst ist nur an ihren Anfängen.“<sup>187</sup>*

In Giovanni Giacomettis Werk macht sich – neben Spuren von französischem Impressionismus, Divisionismus, Fauvismus und van Gogh – circa ab 1907, dem Jahr der großen Pariser Cézanne-Ausstellung, von der Giovanni beeindruckt zurückkehrt, der Einfluss Cézannes erstmals bemerkbar. Unter diesem Eindruck entstehen Landschaften wie „Giorno di pioggia“ (Kat. 103), 1907, oder Stilleben wie „Drei Äpfel auf weißem Tischtuch“ (Kat. 1) und „Stilleben mit Büchern“ (Kat. 2) von 1907/08. Schon allein die Wahl des Genres Stilleben deutet, angesichts der bis dato von Giovanni Giacometti bevorzugten Landschafts- und Figurenthematik, auf eine neue Inspirationsquelle hin. Hier sind Cézannes Werke wie „Stilleben mit Fruchtschale“ (Kat. 104), 1879/80, vorbildhaft, wobei jedoch zu dieser Zeit auch dem großen Einfluss von Vincent van Gogh auf Giovanni Giacometti Rechnung getragen und auf dessen ebenso vorbildhafte Bilder wie „Stilleben mit Apfelkorb“ (Kat. 105) von 1887 verwiesen werden sollte. Ein weiterer Beleg für die Auseinandersetzung mit Cézanne liegt mit Giovanni Giacomettis Reihe von Akten im Freien (Kat. 106), um 1908 und 1909, vor, die Cézannes Motiv der Badenden reflektiert.<sup>188</sup>

Um 1915 macht sich das Interesse an Cézanne neuerlich und stärker bemerkbar. Bilder wie „Nell'osteria“ (Kat. 107), 1915, „Il vase di rame e i vasi di terra“ (Kat. 108), 1915/16, oder „Espe“ (Kat. 109) von 1916 bilden den Auftakt zu einer intensiven Zwiesprache mit Cézanne. Dabei rückt Giovanni Giacometti teilweise auch in die Nähe der

---

<sup>187</sup> Giovanni Giacometti an Richard Bühler, Brief vom 18.02.1910, zitiert nach Schwarz 1996, S. 192 f.

<sup>188</sup> Vgl. Viola Radlach: „Das Licht in der Malerei von Giovanni Giacometti“, in: Schwarz 1996, Bd. 1, S. 214.

auf Cézanne reagierenden Fauves, insbesondere André Derain.

In Farbigkeit, Pinselührung, Motiv und Komposition erinnern „Il vase di rame e i vasi di terra“ an Cézannes Stillleben (Kat. 110) und „Espe“ an Cézannes Bilder von Gardanne (Kat. 111) oder dem Steinbruch Bibémus (Kat. 112).<sup>189</sup> Giovanni Giacometti greift ferner in „Nell'osteria“ eindeutig Cézannes berühmtes Kartenspieler-Thema auf. Die Spielkarten, die Hüte tragenden Männer und der Pfeifenraucher mit rotem Halstuch sind zweifellos Zitate von Cézannes großen Bildwerken (Kat. 113). Auffallend ist jedoch, dass Giovanni Giacomettis Gemälden mit Figuren und seinen Portraits ein anekdotischer Unterton zugrunde liegt, der Cézannes Werken so gänzlich fremd ist.

In den Folgejahren entstehen weitere Bilder unter dem Einfluss von Cézanne: Figurenbilder, in denen Giovanni Giacometti nochmals das Kartenspielermotiv aufnimmt (Kat. 114), cézanneske Landschaften wie „Haus unter Bäumen am Seeufer“ (Kat. 115), 1917, oder „Paesaggio di Bregaglia (Waldinneres)“ (Kat. 116), um 1917, Szenen mit Badenden (Kat. 117) von 1918 und 1922 und Stillleben wie „Vasi e pomi“ (Kat. 118) von 1919.

Stellvertretend soll hier das Werk „Haus unter Bäumen am Seeufer“ (Kat. 115) von 1917 angesprochen werden. Diese Landschaft scheint stark von Cézanne inspiriert und nimmt gleichzeitig die rhythmische Farbsprache der Fauves auf. Hier finden sich der typisch cézanneske, schräg angeschnittene Vorder- sowie der hochgezogene Hintergrund. Zudem erinnert das Motiv der vor einer blauen Wasserfläche und Häusern aufragenden Bäume, das die Bildfläche rhythmisch strukturiert, sehr an Cézanne, etwa an „Vue sur l'Estaque et le Château d'If“ (Kat. 119) von 1885. Die Anklänge an Cézanne sind unübersehbar, auch wenn Giovanni Giacometti das Motiv in seiner Komplexität vereinfacht. Insbesondere die eigene, nicht aus Cézanne ableitbare Farbharmonie von Violett-Rosa-Grün-Tönen trägt jedoch ebenso Spuren der Auseinandersetzung mit den Fauves, beispielsweise mit den Landschaften Derains wie „Brücke über den Riou“ (Kat. 120) oder seinen Bildern aus L'Estaque von 1906.

Auch Giovanni's Portraits tragen das Zeichen Cézannes und zugleich der Fauves, etwa eine Reihe von Selbstportraits (Kat. 121) von 1923/24. Unter diesem Einfluss ist die frühere symbolische Aufladung der Bilder, die noch im frontalen Selbstbildnis von 1899 (Kat. 122) vorhanden war, verschwunden.<sup>190</sup> Die Anlage ist zurückhaltender, schlichter

<sup>189</sup> Für die 1916 entstandene Landschaft „Espe“, das ganz offensichtlich Cézannes „Carrière de Bibémus“ (R. 836) aufnimmt, kommt als Vorlage nur Burgers Buch zu Cézanne und Hodler von 1913 in Frage.

<sup>190</sup> Der schwarze Begräbniszug über das weiße Schneefeld im Hintergrund von Giovanni Giacomettis Selbstbildnis verweist auf die Vergänglichkeit des eigenen Lebens und thematisiert zugleich das



und konzentriert sich nun mehr auf den Bildaufbau, auf Körperhaltung, Blick und Farbigkeit.

Für Giovanni Giacometti ist Cézanne eine wichtige künstlerische Orientierung, zu der er 1907 erstmals findet und ab 1915 mit Anklängen an die Fauves immer wieder zurückkehrt. Neben motivischen Anregungen – etwa den Badenden oder den Kartenspielern – dem Landschaftsthema und dem gesteigerten Interesse für Stilleben gibt eine stärker 'gebaute' Bildstruktur Zeugnis von Cézannes Einfluss auf Giovanni Giacometti. Ein großes Faszinosum ist für den Bergeller, dessen Hauptthemen das Licht und die Farbe in der Natur sind, sicherlich zudem die große Leuchtkraft der Farbe bei Cézanne. So erscheint es rückblickend nur konsequent, dass sich Giovanni Giacometti stark mit Cézanne auseinandergesetzt hat. Giacometti, der den „Kampf um das Licht“<sup>191</sup> als die „Triebfeder“<sup>192</sup> seiner eigenen gesamten Arbeit bezeichnet, sagt denn auch über Cézanne, dass dessen Farbe als Licht wirke.<sup>193</sup>

Bei Giovanni Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne muss jedoch ab 1915, wie erwähnt, auch dem Einfluss der Fauves und ihrer rhythmischen und farblich expressiven Cézanne-Interpretation Rechnung getragen werden.

Konkret bringt die Auseinandersetzung mit Cézanne Giovanni Giacometti immer stärker zu einer stabilen Farbstruktur im Bild, ohne abstrakt zu werden. So versucht Giovanni Giacometti in seinen Portraits, Figurenbildern und Stilleben, wie in „Alberto“ (Kat. 123) von 1915 oder „Vasi e pomi“ (Kat. 118) von 1919, flächige und plastische Werte einander über die Farbe anzunähern.

Besonders ausdrucksstark wird Giovanni Giacometti in seiner Interpretation der Landschaft als ein durch Farbe und Sonnenlicht gebautes Bild. Hier liegt sein Talent, hier orientiert er sich stark an Cézanne und findet schließlich zu wirklich eigenständigen Formulierungen. Ist „Espe“ (Kat. 109) von 1916 noch sehr stark von Cézanne abhängig, so geht Giacomettis Interpretation von Farbe und Licht in „Monte Forno“ (Kat. 124) von 1921 weiter und wird zur eigenen Handschrift. Hier wiederholen die Sonnenstrahlen den pyramidenförmigen Bau der Berge und strukturieren die Bildfläche auf eigenständigi-

---

Überdauern der Kunst und des Künstlers im Bildwerk.

<sup>191</sup> Giovanni Giacometti, zitiert nach Radlach 1996, S. 220, Anm. 29.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Hierüber gibt der Bericht des Malers Adolf Mohler, der 1920 künstlerischen Rat bei Giovanni Giacometti einholte, Aufschluss: „Giacometti forderte mich auf, mich subjektiv mit der Farbe zu beschäftigen, also mit dem Farbenkreis und seinen Gesetzen. Als ich einmal bemerkte, seine Farbe scheine mir auf etwas Mathematischem zu beruhen, wehrte er diesen Ausdruck als zu anspruchsvoll ab und verbesserte: 'Auf einer Überlegung'. Ich fragte ihn, ob er Cézanne sehr farbig finde? 'Ja, aber er fällt nicht auf, denn die Farbe wirkt als Licht.'“ Zitat nach Schwarz 1996, Bd. 1, S. 174.

ge Art und Weise.<sup>194</sup>

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass Giovanni Giacometti auch bei seiner Auseinandersetzung mit Cézanne seine Vorliebe für sonnige Farbtöne mit starken Buntwerten und für Farbkontraste, die einerseits der eigenen Optik und andererseits den Fauves entspringt, stets beibehält. Hinzu kommt eine gewisse Zartheit, ein erzählendes, stimmungshaftes Element, das Giovanni Giacomettis Portraits – aber nicht Cézannes Menschenbild – eigen ist. Giovanni Giacometti arbeitet sich zwar in den späteren Portraits immer weiter zu einer gebauten und reduzierten Bildanlage durch, bleibt jedoch in seinem anekdotisch-erzählerischen Moment dem Ausdruck von Cézannes Bildern fern. Die Umsetzung von Sonnenlicht in Farbe und Bildstruktur aber ist für Giovanni Giacometti ein essentielles Anliegen, durch das er sich mit Cézanne verbunden fühlt.

#### 4.1.2.2 Portrait

Wenden wir uns nach diesem Exkurs nun Alberto Giacomettis früher Malerei – zunächst dem Genre Portrait – zu. In der Malerei ist Giacometti dem Vater am nächsten, vor allem in der Wahl leuchtender Pastellfarben. Dem künstlerischen Fortschritt entsprechend, wird Giacomettis Bildstruktur von Jahr zu Jahr komplexer. So wählt der junge Alberto in seinen ersten Bildern noch einfache Kompositionen, malt stark pointillistisch und erinnert darin eher an die früheren pointillistischen Bilder des Vaters um 1910.<sup>195</sup> Aber schon etwas später holt er in dieser Hinsicht zu den aktuellen und in ihrer Bildstruktur komplexer gebauten Werken des Vaters auf und geht, gestützt auf Cézanne, ebenfalls über zu einer komplexeren Bildstruktur. Im malerischen Frühwerk werden also bereits erste Spuren von Cézanne zu verfolgen sein, zunächst vor allem im zentralen Bereich Portrait und im Stillleben, dann auch in der Landschaft.

Die frühe Nähe zum Vater ist in Albertos ersten Portraits, beispielsweise in „Tête de jeune fille aux boucles d'oreilles“ (Kat. 125) von 1917-18, zu verfolgen. Der Vergleich zu Giovanni Giacomettis Bildnissen wie „Annetta“ (Kat. 126) von 1911 verdeutlicht, wie stark Alberto Giacometti sich hier am Vater orientiert. Er nimmt den auffallenden Farbkontrast von Gelb-Violett-Weißtönen ebenso auf wie die aus der Frontalität gewandte Haltung des Kopfes und die durch Farbstriche und -punkte aufgelockerte Malweise.

<sup>194</sup> Vgl. Radlach 1996, S. 218 f.; Beat Stutzer: „Meine Lichtvision, mein Kindheitstraum'. Zum Sonnenlicht in Giovanni Giacomettis Landschaften“, in: Bhattacharya-Stettler / Frehner / Stutzer 2009, S. 43 ff.

<sup>195</sup> Vgl. Wiesinger 2009, S. 19 ff.

Auch in Alberto Giacomettis „Selbstportrait“ (Kat. 127) um 1917 bedient sich der junge Maler der *'Technik der Divisionisten'*. Die Malerei ist mit ihren bunten Punkten und Flecken luftig und erinnert in den Pastellfarben und der Lichthaltigkeit an die eben erwähnten früheren Bilder des Vaters oder sein „Selbstbildnis“ (Kat. 128) von 1909-10. Der 'aktuelle' Giovanni Giacometti ist um die Zeit von Albertos Selbstportrait in seiner Entwicklung dagegen schon fortgeschritten. Die Auseinandersetzung mit Cézanne und den Fauves hat den Vater bereits weg von einer rein pointillistischen Wiedergabe, hin zu einem stärkeren Bildaufbau durch Farbflächen geführt, nachzuvollziehen im „Selbstportrait“ (Kat. 129) von 1916. Zu beobachten ist hier ein starkes Bemühen, das Bild über Licht- und Farbwerte aufzubauen und zugleich lyrische Stimmungswerte abzubauen. Die expressive Farbverwendung spricht neben dem Einfluss der Fauves, den ein Vergleich mit Derains Bildnis von Matisse (Kat. 130) offenlegt, möglicherweise auch für einen gewissen Einfluss der Brücke-Maler, die ihm der Freund Cuno Amiet näherbrachte. Mit Alberto Giacomettis frühem Portrait sind freilich weder diese fast expressive Nutzung vom Gegenlicht noch die größere Festigkeit im Bildaufbau durch das Wechselspiel von Flächigkeit und Plastizität vergleichbar.

Maltechnisch ist Alberto also zunächst voll auf den Pointillismus ausgerichtet, den er an den früheren Bildern des Vaters beobachten kann und der für den jungen Maler relativ einfach umzusetzen ist. Dennoch bildet Alberto Giacometti in diesem Bild, so unbeholfen es in vielen Punkten auch sein mag, schon einen eigenen Charakterzug aus. Denn er zeigt das eigene Gesicht ohne Gefühlsregung, nur mit einem herausfordernd distanzierendem Blick auf das eigene Spiegelbild. Der Blick stellt sich offen taxierend dem Betrachter. Der Kopf ist in seiner Seitwärtsdrehung leicht aus der Mittelachse zur Seite und nach hinten, vom Betrachter weg geneigt; die Brauen sind in Konzentration hochgezogen, der Mund scheint regungslos. Darin liegt ein Unterschied zu den sonnigen Bildern des Vaters um 1910. So sucht Giovanni Giacomettis Selbstbildnis von 1909-10 zwar ebensowenig den lauten Gefühlsausbruch, aber die großen ruhigen Augen sprechen den Betrachter milder, weniger herausfordernd an, und das sonnenbeschienene Gesicht strahlt bei aller Zurückhaltung und Stille doch große Wärme aus. In seiner distanzierenden herausfordernden Haltung ist Albertos Bildnis also nicht mit dem zwischen stiller Heiterkeit und leiser Melancholie schwankenden Selbstportrait des Vaters um 1910 vergleichbar.

In dieser Hinsicht steht Alberto Giacomettis Selbstportrait eher das 'aktuelle' Selbstbildnis des Vaters von 1916 näher, denn hier hat sich der Ausdruck gewandelt. Giovanni

Giacometti sucht nun nach einem weniger zarten Gesichtsausdruck. Er führt den Blick am Betrachter vorbei, obwohl die Augen in dessen Richtung zeigen, und legt sein Gesicht durch das expressive Gegenlicht im Hintergrund in einen scharfen Schatten. Damit aber bleiben auch die Augen im Dunkeln und bieten dem Betrachter nur grobe Anhaltspunkte. So entzieht der Portraitierte sich dem Betrachter, obwohl er sich diesem doch körperlich zuwendet. Das Gesicht wirkt dadurch nicht mehr leise melancholisch, sondern eher verschlossen und erinnert in der gleichzeitigen Hin- und Abwendung zu beziehungsweise von dem Betrachter an Cézannes Selbstportraits.

Wenn sich Alberto Giacometti also in dem frühen Selbstbildnis maltechnisch noch an die früheren, eher divisionistisch-impressionistischen Bilder des Vaters hält, so liegt er um 1917 doch vom Ausdruck näher an den 'aktuellen' Bildern des Vaters, die unter anderem unter dem Eindruck Cézannes stehen.

Nun stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich der junge Alberto in seinem Selbstbildnis – parallel zum Vater – im Ausdruck an Cézanne orientiert. Ein Vergleich mit Cézannes großem „Selbstportrait“ (Kat. 92) von ca. 1895 zeigt, dass bereits der junge Alberto, bei allem jugendlichen Dilettantismus, die Fährte von Cézanne aufgenommen hat. Der nun folgende Bildvergleich soll jedoch nicht den Eindruck erwecken, Giacometti beziehe sich explizit auf diese Vorlage. Es soll hier lediglich die Nähe zu typischen Merkmalen der Portraitkunst Cézannes und deren Vorbildfunktion thematisiert werden. Denn meines Erachtens ist es legitim anzunehmen, dass der Vater Giovanni den Sohn offen an der eigenen Auseinandersetzung mit Cézanne hat teilhaben lassen und ihn sogar zu ebendieser aufforderte.

Was Cézanne in seinem späten Selbstportrait vorlegt, ist freilich ein Meisterwerk der Portraitkunst. Cézanne dreht sich über die rechte Schulter zum Betrachter und gibt den Kopf als Dreiviertelportrait. Keinerlei Attribute sind als Beiwerk zugegeben. Im Zentrum der Komposition steht allein das Gesicht und hier vor allem die Augenpartie. Cézanne macht nichts, außer auf sein eigenes Bild zu schauen. Damit nimmt er in seinem Selbstportrait – dem künstlerischen Ort der Selbstbestimmung und -darstellung par excellence – die eigene Person zurück, tritt förmlich hinter sich selbst zurück und stellt die Beobachtung selbst ins Zentrum der künstlerischen Aussage. Eine rätselhafte Skepsis liegt in dem konzentrierten Blick über die Schulter, in Cézannes hochgezogenen Brauen, dem leicht aus der Achse geneigten Kopf und dem stumm geschlossenen Mund. Die Wendung über die Schulter belässt der Künstler bewusst uneindeutig und provoziert damit die Frage, ob er sich überhaupt dem Spiegelbild, dem Betrachter und der Welt vor

ihm zu- oder doch abwendet und entzieht. Trotz aller Skepsis ist der Blick nicht aufgewühlt, sondern still konzentriert, in sich ruhend und präsent; er beherrscht die ganze Komposition wie ein unerschütterliches Zentrum und verleiht dem Portrait Kraft und Festigkeit. In dieser Form ist Cézannes Kunst einzigartig.

Meiner Meinung nach können in Ansätzen Albertos Haltung, die Absenz von Attributen, der über die Schulter gedrehte Kopf, das minimale Schrägstellen der Mittelachse vom Gesicht, die Zurücknahme in der Mimik und der konzentrierte, kritisch-beobachtende Blick, ja, der Fokus auf die Partie von Augen und Augenbrauen mit Cézanne in Verbindung gebracht werden. Somit scheint der junge Giacometti um 1917 damit zu beginnen, sich – gemeinsam mit seinem Vater, aber unter den Voraussetzungen des malerischen Anfängers – im Portrait mit Cézanne auseinanderzusetzen.

In den Folgejahren wird deutlich, dass Alberto Giacometti, selbst wenn er den Vater noch oftmals in Motiv und Farbigkeit nachahmt, eigenständiger wird. „Ottilia“ (Kat. 6), um 1920, ist nicht recht mit den Werken des Vaters, etwa dem lieblichen „Portrait von Luisa Pifrader“ (Kat. 131) von ca. 1919, vergleichbar. Stattdessen dringt wiederum Alberto Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne durch. So erinnert das Portrait bruchstückhaft an Cézannes Frauenportraits wie „Mme Cézanne im gestreiften Rock“ (Kat. 132), ein Bild, das auch in der Biennale, die Alberto Giacometti 1920 besucht, ausgestellt war.

Alberto gibt das Portrait der Schwester als frontales Bruststück. Ottilia trägt ein blaues Blusenkleid. Die Arme sind auf dem Schoß verschränkt. Während der massive Oberkörper aufrecht gehalten ist, dreht sich der Kopf leicht aus der Frontalität. Fast unmerklich fällt Licht von links ins Bild und modelliert Hals und Schulter. Einfachheit, Direktheit und stille Konzentration liegen im Bild. Die Lippen sind geschlossen, der Blick geht geradeaus und doch ganz leicht zur rechten Seite hin. Der unbewegte Mund und die offenen Augen verraten keine auffällige Gefühlsregung.

Der junge Giacometti zeigt keine lauten Charakterzüge, aber auch kein liebliches Mädchengesicht, sondern eine in sich ruhende und aufmerksame Haltung im Gegenüber. Hier kristallisiert sich ein zurückgenommener und zugleich konzentrierter Blick auf das Modell heraus, ein Zug, der auch in den frühen Zeichnungen vorliegt und der im späteren Werk noch weiter zu berücksichtigen ist. Hier hat die Art der Annäherung an das Gegenüber also weniger etwas mit Vergleichswerken des Vaters oder gar mit Hodler zu tun, sondern zeigt bereits erste Aspekte seiner Eigenständigkeit und leise Anklänge an Cézanne auf.

Mit zunehmendem Alter wagt sich Giacometti künstlerisch weiter vor. Der Ton seiner Werke und auch der Auseinandersetzung mit den Vorbildern Giovanni Giacometti, Cézanne und Hodler wird fordernder. Diese Kühnheit bringt auch eine Unausgewogenheit und Gespanntheit in die Bildanlage. Dies wird deutlich in Bildern wie „Selbstbildnis“ (Kat. 133) von 1921 oder „Der Bauer“ (Kat. 134) von 1921.

Mit dem knienden „Selbstbildnis“ (Kat. 133) von 1921 wagt sich der junge Künstler im großen Format an eine komplexere Bildgestaltung heran. Halb kniet Giacometti seitlich im Vordergrund, halb sitzt er auf einem Holzstuhl. Die rechte Hand hält die Palette und ruht auf dem Oberschenkel. Die Linke ist weit ausgestreckt zur Leinwand am linken Bildrand und deutet die Arbeit am Selbstportrait an. Die Figur ist vom Kopf über den Ausfallschritt bis zu den Schuhen mit dem Bildrand verspannt. Im Hintergrund wird ein Interieur mit Möbeln angedeutet. Allerdings führen kaum Fluchtlinien in die Tiefe, so dass der Hintergrund eher flächig wirkt. Die durch Farbwechsel plastisch modellierte Figur ist in einen schmalen Raumstreifen im Vordergrund quasi bildflächenparallel eingespannt. Den Kopf hat Giacometti dem Betrachter zugewandt. Er taxiert sein Spiegelbild. Durch den Widerstreit von Räumlichkeit, Plastizität und flächiger Bildverspannung liegt eine gewagte Gespanntheit im Bild – ein Eindruck, der vom streng beobachtenden Blick des jungen Malers zusätzlich gesteigert wird.

Giacometti misst sich hier am berühmten Thema 'Selbstbildnis als Maler'. Direkte Anleihen aus den Selbstbildnissen des Vaters, von Hodler oder von Cézanne, etwa seinem „Selbstportrait mit Palette“ (Kat. 135), um 1890, liegen nicht vor.

Giacometti arrangiert zwar die typischen Motive des Themas Künstlerselbstbildnis – die Palette, den Pinsel und den angeschnittenen Leinwandrücken – im Bild, nimmt aber keine motivischen Anleihen. Im Gegensatz zu Cézannes Selbstbildnis zeigt Giacometti die Palette beispielsweise nicht als Rechteck, sondern als flächige Rautenform. Anstatt Cézannes Stehposition wählt Giacometti einen auffallenden, ins Knien übergehenden Ausfallschritt. Die Leinwand und die Wendung des Oberkörpers sind bei Giacometti spiegelverkehrt zu Cézanne angeordnet. Abseits von direkt übernommenen Motiven wird die kreative Orientierung an den genannten Künstlern Cézanne, Hodler, Giovanni Giacometti in der Haltung des Künstlers, dem Bildaufbau und der Farbigkeit deutlich – ebenso wie sein starker künstlerischer Eigensinn.

Besonders auffallend ist die enorme Verspannung von Figur, Bildraum und -fläche, mit der Giacometti das Bild anlegt. Diese Bildverspannung ist ein Zeichen für seine Auseinandersetzung mit Cézanne.

Ähnlich wie Cézanne, der den Hintergrund in seinem „Selbstbildnis mit Palette“ durch die wenigen Farbverläufe von Weiß und Ockertönen zu Blau-Grün und durch die durchschimmernde Leinwand wie eine undefinierbare Folie, eine Fläche, dem Selbstportrait hinterlegt, versucht Giacometti die Interieursituation durch ineinander übergehende Farbnuancen zu entfremden und den Hintergrund als farbige Fläche wirken zu lassen. Besonders die Darstellung des Bodens, der zu einer bildparallel gestalteten Fläche in Aufsicht zusammenwächst, ist hier bemerkenswert. Davor setzt Giacometti die eigene, farbig modulierte Gestalt, stellt sie direkt 'auf den Bildrand' und damit derart in den Vordergrund, dass der dahinterliegende Innenraum noch mehr in flächiger Aufsicht erscheint. Auch das Stuhlbein, das nicht, wie anzunehmen wäre, hinter dem Schuh, sondern auf gleicher Höhe mit diesem beginnt, stoppt die Entwicklung von Perspektive und Bildtiefe. Giacometti geht hier mit kühnem Wagemut ans Werk.

Für eine kraftvolle Bildanlage und zum Spannungsaufbau reichen dem großen Cézanne freilich subtilere Mittel – allein die leicht schräg verlaufenden Leisten der Leinwand, die fast rechtwinklig dazu angeordnete Palettenfläche, das scharf umrissene Oval des Kopfes und die zusammenlaufenden Spitzen von Halsausschnitt, Bluse und Revers setzen den felsenhaften Oberkörper in eine subtile Spannung.

Bei Giacometti sind die Ideen einer Verschränkung von Figur und Bildraum weit über das Cézannesche Maß hinausgeschossen. Giacometti will sein Bild auf die Spitze treiben – er sucht nicht das Gleichgewicht, sondern die Herausforderung.

So setzt er auch an die Stelle von Cézannes ausgesuchter Farbharmonie ein stürmisches Gelb-Rosa-Violett, womit er sein Interesse an der Kunst der Fauves verrät. Ebenso sind die vollkommen zurückgenommenen und dennoch so präsenten Augen von Cézanne weit von Giacomettis streng auf das eigene Spiegelbild geworfenem Blick entfernt. Und doch liegt, obschon die jugendliche Verve Giacomettis nicht zu leugnen ist, in seinen distanziert auf sich selbst gerichteten Augen, im reglosen Mund eine Spur derselben inneren Konzentration.

Es erübrigt sich zu sagen, wie singulär hier Cézanne erscheint gegenüber seinem jungen Bewunderer Giacometti, einem Suchenden.

Nicht in der Übernahme von Motiven wie beim Vater Giovanni, sondern in dem mutigen Versuch, Fläche und Bildraum kraftvoll miteinander zu verschränken, zeigt sich jedoch, wie eigenständig Alberto Giacomettis Interesse an Cézanne bereits ausgeprägt ist. Werfen wir einen Blick auf Giovanni Giacometti, so wird zudem klar, dass Alberto Giacometti weitaus mehr wagt, unorthodoxer vorgeht und hemmungsloser experimentiert

als der im Großen und Ganzen doch stets auf Ausgleich und Zusammenklang aller Bildmittel ausgerichtete Vater.<sup>196</sup> Giovanni Giacomettis Bilder wirken den Bildern des Sohnes gegenüber wesentlich ruhiger. Der Sohn hat sich bereits vom Vater entfernt, hat nun ein anderes, stärkeres Vorbild. Allein in der Farbigkeit bleibt Alberto Giacometti dem Vater noch verpflichtet. Sonst zeigen weder Giovanni Giacomettis frühere Bilder noch sein um 1922 entstandenes Portrait „Contadino pensieroso“ (Kat. 136) eine vergleichbare Vehemenz und den unerschrockenen Wagemut in der Komposition wie Alberto Giacomettis Bild. Auch die typisch anekdotische Spur, die Giovanni Giacometti nie ganz ausschalten kann, bleibt dem Sohn fremd.

Giovanni Giacometti zeigt im „Contadino pensieroso“ einen alten Bauern, der, die linke Hand auf den Schoß gelegt, die Rechte in Denkerpose das Kinn stützend, an einem kleinen Tisch sitzt und nachsinnt. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem in Falten gelegten Gesicht und den groben Händen, die Augen bleiben dagegen im Schatten. Giovanni Giacomettis Kunst liegt in der ruhigen Erzählung einer Geschichte, in der Darstellung des alten Bauern, der nach getanem Tagewerk in stiller Muße zum Nachdenken kommt. So gelingt ihm in „Contadino pensieroso“ ein fast gleichnishaftes, aber etwas hölzernes Bild.

Wie anders wirkt dagegen Alberto Giacomettis etwa um die gleiche Zeit entstandenes Bild „Der Bauer“ (Kat. 134). Mit derben Stiefeln sitzt der Mann auf einem kleinen Stuhl. Unter dem kleinen Kopf mit Mütze und rauschendem weißen Bart fallen seine Schultern steil ab und gehen über in lange Arme und Hände, die sich im Schoß umfassen. Im spitzen Winkel ragen die Knie in den Raum hinein. Der Fußboden ist in starker Aufsicht gezeigt, nur zarte Linien geben auf dem Boden den perspektivischen Tiefenverlauf der Holzbohlen an. Der Hintergrund ist flächig gehalten. Besonders interessant ist die merkwürdige Sitzposition des Bauern. Nur zwei Stuhlbeine schauen unter seinem massiven Leib hervor. Gesäß und Oberschenkel liegen breit auf dem Stuhlteller auf, ja, sie überragen diesen um ein unmögliches Maß. Von den hervorragenden Zeichnungen des jungen Alberto ist anzunehmen, dass Alberto Giacometti durchaus in der Lage war, Proportionen und Situationen, wie das Sitzen auf einem Stuhl, räumlich adäquat wiederzugeben. Er scheint das Sitzmotiv – ähnlich wie in seinem knienden Selbstbildnis – also mit Absicht so unklar gemalt zu haben. Ebenso auffällig ist Giacomettis Interesse, das er den angewinkelten Beinen und den ungeschlachten Proportionen zwischen kleinem

---

<sup>196</sup> Küster verweist auf die ganz unterschiedlichen künstlerischen Temperamente von Alberto und Giovanni Giacometti. Vgl. Küster 2009, S. 38.



Kopf, langen Beinen und groben Stiefeln schenkt. Wie weit entfernt ist da die auf farblich stimmige Kontraste und Mimik angelegte Komposition des in sich gekehrten Bauern vom Vater Giovanni. Alberto Giacometti geht es hier ganz offensichtlich nicht um die anekdotische Wiedergabe eines rastenden Bauern, sondern um das kühne Ausloten von Tiefenraum, Fläche und plastischer Figur. In Farbigkeit, flächiger Behandlung des Hintergrundes, Aufsicht und unklarer Sitzposition steht das Werk dem knienden „Selbstportrait“ aus demselben Jahre 1921 nahe. Wie im Selbstbildnis wirkt in „Der Bauer“ der Bildraum überzogen verspannt – auch hier ist Cézannes Bildbau Vorbild und sein Maß zugleich doch weit überschritten. Als weiteres Indiz für die Auseinandersetzung mit Cézanne kann zudem die Verzerrung der Proportionen gewertet werden, die beispielsweise in Cézannes Werken wie „Knabe mit roter Weste“ (Kat. 137), in Burgers Cézanne-Buch abgebildet, nachzuvollziehen ist.<sup>197</sup>

Cézanne und auch die Fauves sind jedoch nicht die einzigen Maler, mit denen sich Giacometti zu messen versucht. Zeigt sich in den Bildern von 1921 einerseits eine Ablösung vom Vater, so wird doch andererseits auch die Auseinandersetzung mit Hodler offensichtlich. Unterschiedliche Ideen treten hier in Wettstreit miteinander.

Ferdinand Hodler, der 'Antipode von Cézanne', wollte die Kunst durch eine Art von Symbolismus mit dem Geistigen verbinden. Dabei entwickelte er den sogenannten 'Parallelismus', der auf dem Gebrauch strenger Symmetrien und Frontalansichten, einem klar linearen Stil mit abgesetzten Farbflächen und dekorativen Linienschwüngen, die den Bildraum rhythmisieren und die Tiefenwirkung in der Komposition ausschalten, beruht und der zugleich als eine philosophische Auffassung verstanden werden muss, „derzufolge die natürliche Ordnung auf Wiederholung beruht und sich die Menschen im Grunde gleichen.“<sup>198</sup> Mit seinen dekorativen Jugendstilelementen schuf Hodler monumentale Bilder und symbolisch aufgeladene Bildwerke. So gelten Werke wie „Der Mäher“ als „Allegorien für die Feldarbeit und die Naturverbundenheit der Schweiz“.<sup>199</sup>

Das Sujet von Alberto Giacomettis „Der Bauer“ ähnelt auf den ersten Blick Hodlers Figurenbildern wie „Der Mäher“ (Kat. 138) oder „Mann mit Holzbein“ (Kat. 139).<sup>200</sup> Die

---

<sup>197</sup> Schon Yves Bonnefoy verweist in diesem Kontext auf Cézannes „Knabe mit roter Weste“. Vgl. Bonnefoy 1992, S. 81 ff.

<sup>198</sup> O.V., [https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/2/article/ferdinand-hodler-7814.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=f0c30eff2c](https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/2/article/ferdinand-hodler-7814.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=f0c30eff2c) (Stand: 19.01.2019).

<sup>199</sup> O.V., <https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/5/article/ferdinand-hodler-7814.html?cHash=3bc4695fa2> (Stand: 19.01.2019).

<sup>200</sup> Vgl. Ulf Küster: Giacometti – Überlegungen zur Ausstellung in der Fondation Beyeler“, in: Beyeler Museum AG 2009, S. 12.

Bildsprache ist aber dennoch eine andere. Hodler choreografiert seine Bildwerke. Beispielsweise setzt er in „Mann mit Holzbein“, um 1892, einen vom Schicksal geschlagenen Mann mit in Verzweiflung tief gebeugtem Kopf und das in das Grau vorgestreckte Holzbein regelrecht in Szene. Giacometti malt hingegen kein Werk von getragener Symbolik, weder zeigt er den Bauern bei der Arbeit in heroischer Pose, noch überhöht er die Gestalt durch Pose, Mimik oder Attribute. Er malt nur den einfachen Mann, der vor ihm sitzt – „Der Bauer“ ist ein Werk der unmittelbaren Anschauung, nicht der symbolischen Aufladung. Dennoch erinnert das prominent ausgestellte Knie in gewisser Weise an die prononcierten Gliedmaßen von Hodlers Figuren wie in „Mann mit Holzbein“, obschon Hodler Linie und Fläche im Sinne des Jugendstils viel dekorativer führt. Auch die direkt in den Vordergrund gesetzte große Figurenanlage bei Giacometti mag zunächst durchaus an Hodler erinnern; jedoch spricht das unterschiedliche Interesse am Bildraum gegen Hodler als Vorbild, denn Hodler reduziert letztlich den räumlichen Kontext seiner Figuren derart radikal auf eine Abfolge von dekorativen Flächen und Linien, dass man im Grunde gar nicht mehr gewillt ist, überhaupt von einem Vordergrund, Mittel- und Hintergrund zu sprechen. Giacometti hingegen lehnt Dreidimensionalität und Räumlichkeit keineswegs ab, sondern versucht eher plastisch-räumliche Werte mit Linien und Flächen zu verweben, so dass die in den Vordergrund gesetzte Figur spannungsreich in den Bildraum eingepasst wird. Dieser entscheidende Unterschied führt wesentlich zu den angesprochenen Verzerrungen in der Proportion – ein Aspekt, der bei Hodler so nicht auftaucht.

Ein gewisser Einfluss Hodlers auf den jungen Künstler zeigt sich wieder im „Selbstportrait“ (Kat. 140) von 1921, einem Jahr intensiven Probierens und Suchens. Hier übernimmt Alberto Giacometti die heroische Verve von Hodler und wendet in klar umrissenen Strichen, mit forderndem Blick den kantigen Kopf energisch über die Schulter, wie beispielsweise in Hodlers Pariser „Selbstbildnis“ (Kat. 141) von 1891. Dennoch liegt bei aller Ähnlichkeit in der Haltung Giacomettis Bildnis ein anderer Gesichtsausdruck zugrunde – wo Hodler die Augen in grotesker Aufmerksamkeit aufreißt, bleibt Giacomettis Blick entschlossen, fordernd und streng.

Die genannten Portraits zeigen deutlich die frühesten Einflüsse auf Alberto Giacometti. Hier sind neben dem Vater Giovanni Giacometti, insbesondere Paul Cézanne, die Fauves und Ferdinand Hodler zu nennen.

#### 4.1.2.3 Figurenbild

Neben Portraits malt der junge Giacometti auch einige Figurenbilder, von denen sich allerdings nur wenige erhalten haben, so dass nur mit Vorbehalt eine stilistische Einordnung oder Entwicklung nachvollzogen werden kann. Es zeichnet sich hier, etwa in „Otilia am Fenster“ (Kat. 142), um 1920, eine Orientierung am Werk des Vaters in Motiv, Farbigkeit und Bildaufbau ab; als Vergleichswerk kann Giovanni Giacomettis „Im Atelier“ (Kat. 143) von 1912 herangezogen werden.

#### 4.1.2.4 Landschaft

Die Entwicklung in Giacomettis Landschaftsmalerei nimmt einen anderen Weg. Hier folgt der junge Künstler zunächst Werken des Vaters Giovanni der frühen 1910er Jahre und den Werken Ferdinand Hodlers. Anders als in den Portraits und Figurenbildern zieht er, wie der Vater, bei seinen Landschaftsbildern anfangs die im Freien leicht transportable Aquarell- der langsam trocknenden Ölfarbertechnik vor.

Das Aquarell „Berge und der Silsersee“ (Kat. 144) von 1918 steht in der Tradition von Giovanni Giacomettis Berglandschaften wie „Silsersee mit Innenmündung, von Capolago aus gesehen“ (Kat. 145), um 1910, sowie von Hodlers Bildern wie „Thunersee und Stockhornkette“ (Kat. 146), um 1913. Auch noch um 1920 steht Giacometti mit seinen Aquarellbildern, zum Beispiel in „Kirche San Giorgio, Borgonovo, Val Bregaglia“ (Kat. 147), stilistisch, farblich und motivisch den früheren Werken des Vaters, beispielsweise „Vorfrühling im Bergell“ von 1913 oder „Valle fiorita“ (Kat. 148), sehr nahe. Hier sind die Berge und die Landschaftsformationen weich geschwungene und transparente Buntflächen im Stile des frühen Giovanni Giacometti oder eines Ferdinand Hodler.

Anders verhält es sich jedoch mit den Landschaftsbildern in Öl, die ab 1920 gesichert vorliegen. Hier holt der junge Maler auf und beginnt, sich mit Cézanne auseinanderzusetzen. Mit dem Wechsel des Malmittels geht eine Entwicklung weg von dekorativen Transparentflächen, hin zu größerer Plastizität und zu einer anderen Auffassung des Bildaufbaus einher. In „Blick auf Stampa“ (Kat. 149), 1921, wird dieser Wandel in der Landschaftsdarstellung sichtbar. Das Landschaftsbild wirkt nun, ähnlich den Selbstportraits von 1921, spannungsgeladener. Der Blick fällt auf eine Frauengestalt in Rückenansicht, die auf einem Wiesenhang steht, und dann weiter auf die steil aufragenden

Berghänge des Bergell mit dem vorgelagerten Dorf Stampa. In großen Gegenläufen liegen Abhang und Bergrücken einander schräg gegenüber, im Schnittpunkt steht die Rückenfigur.

Die eingefügte Person vermittelt jedoch nicht den Eindruck einer begehbaren Landschaft, denn die Frauengestalt wirkt hier weniger als erzählerisches denn als kompositorisches Bildelement. Alberto Giacometti setzt sie ein, um die Komposition mittels einer Vertikalen im Gleichgewicht zu halten. Der vertikalen Figur antworten zwei kleine, senkrecht aufragende Bäume im Bereich des Bildzentrums. Der Eindruck, die Landschaft sei nicht wirklich begehbar, wird durch die starke Aufsicht im Vordergrund gesteigert. So scheint die in Grün-, Orange- und Violetttönen modellierte Wiesenmatte im linken unteren Bildfeld zu einer dreieckigen Farbform aufgeklappt. Kompositorisch setzt sich die schräge Linie dieser Form in der sich links anschließenden Bergflanke fort. Dieser Schräge entgegen laufen wiederum die Bergrücken auf der gegenüberliegenden Seite. Besonders die Bergflanke ganz zur Rechten ist mit einem dunklen Umriss hervorgehoben. So ergibt sich eine keilförmige Bildanlage, in deren Zentrum die Ansicht des Bergdorfes eingefügt ist.

Hodlers dekorative und symmetrische Bildgliederung ist nun ganz offensichtlich kein Vorbild mehr. Dagegen liegen in Giacomettis Landschaftsauffassung aus ineinander verspannten Keilen, der starken Aufsicht und dem im Grunde nicht begehbaren Vordergrund Anklänge an Cézanne.

Diese Aspekte sind beispielsweise in Cézannes berühmter Landschaft „La maison du pendu“ (Kat. 150) von 1873 zu finden. In diesem Meisterwerk zeigt Cézanne einen Ausblick auf die Dorflandschaft von Auvers-sur-Oise. Cézanne baut ein großes, ineinandergreifendes Gefüge aus hintereinanderliegenden Raumschichten. Zunächst schneidet ein diagonal geführter Weg die linke untere Bildecke ab und schiebt so den Betrachter geradewegs wieder aus dem Bild heraus. Die Böschungen, der Grasstreifen auf dem Weg und selbst die Kanten des links vorgelagerten Felsens verstärken diese diagonale Bildbarriere. Lediglich ein leichter Bogen in der Wiesenkuppe deutet auf der rechten Seite eine Kehre in dahinterliegende Bildzonen an. Diese Gegenbewegung wird von der Mauer und der Dachschräge des rechten Hauses aufgenommen. Ein senkrecht aufragender Fenstergiebel verkeilt sich dabei im Hausdach. Auf der linken Bildseite stoßen zwei senkrechte Bäume im spitzen Winkel auf die Böschung. Genau dahinter schiebt sich ein ockerfarbenes Gebäude. Die gelblichen Aufhellungen der Straße und der Mauern arbeiten dem Tiefensog entgegen. Der helle Schornstein im Bildzentrum versperrt schließlich

den erwarteten Ausblick auf Dorf und Landschaft.

Nicht nur dem Bildbau, auch der Farbe kommt eine besondere Rolle in Cézannes Bild zu. Sonnengetränktes Ockergelb bringt das Gemälde zum Leuchten, beherrscht das gesamte Bild und findet sich sogar in Teilen des Himmels wieder. Die Farbkorrespondenzen von Gelb über Ocker, Braun hin zu Grün und Blau halten das Bild im Gleichgewicht. Die Intensität der Farbe durch das freie Sonnenlicht steht hier neben der verkeilten Bildanlage im Mittelpunkt von Cézannes Interesse.<sup>201</sup>

Giacometti nimmt sich an Cézanne vor allem im keilförmigen Bildbau ein Vorbild. Sein ruheloser, fleckiger Pinselduktus erinnert dagegen eher an die Landschaften der Fauves als an Cézannes ungemein fest und klar gebildete Landschaften. Die Intensität und Leuchtkraft der Farbe interessiert Giacometti hingegen ebenfalls, doch setzt er diese mit der pastellfarbenen Palette des Vaters Giovanni um.

Die direkte Orientierung am Vater bleibt nun allerdings auf diese Farbpalette und das Interesse an Lichtwirkung beschränkt – in der Bildanlage entfernt sich Alberto vom Vater und nähert sich, wie gezeigt, Cézanne auf eigene Weise.

Dies verdeutlicht ein Vergleich mit Giovanni Giacomettis Landschaftsbild „Monte Forno“ (Kat. 124), das wie „Blick auf Stampa“ im Jahre 1921 entstanden ist. Beide Werke zeigen die heimatliche Berglandschaft im Sonnenlicht. Giovanni Giacometti baut sein Bild aus Dreiecksformen auf. Die niedrigen Hügelkuppen im Vordergrund steigert er im Mittel- und Hintergrund zu großen, pyramidenförmigen Bergen. Breite Sonnenstrahlen dominieren schließlich das Panorama, nehmen das dreieckige Bergmotiv wieder auf und untergliedern den blauen Himmel mit hellen Lichtzonen.

Mit Giovanni Giacometti vereint Alberto die Suche nach der Lichtwirkung. Alberto zeigt zwar keine Sonnenstrahlen wie der Vater, dafür modelliert er wie Giovanni die Bergrücken in Schattierungen von Blau- und hellen Rottönen und zeigt dadurch die Sonnenwirkung auf die Landschaft an. Sonst aber ist die Komposition vom Vater nicht vorbildhaft, denn diese wirkt sehr geordnet, stark durchkomponiert und in sich ruhend. Giovanni verzichtet darauf, große Spannungen zwischen den einzelnen Bildelementen aufzubauen und wiederholt stattdessen dasselbe Motiv. Seine Dreiecksformen bilden keine gegeneinander gerichteten Keile, sondern ruhige Blöcke. Giovanni Giacomettis Bild wirkt zudem konventionell, denn er verblaut den Hintergrund. Alberto Giacometti hingegen tut dies nicht; er behandelt die Motive von Vorder- und Hintergrund als gleichwertige farbige Kompositionselemente.

---

<sup>201</sup> Vgl. Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 203.

Das malerische Interesse am Licht in der Farbe entzündet sich bei Vater und Sohn an Cézannes Bildern, jedoch gibt der Vater und nicht das Vorbild Cézanne in der farblichen Umsetzung bei Alberto Giacometti den Ton an. Vollkommen unabhängig vom Vater nähert sich Alberto dem Vorbild Cézanne hingegen in der spannungsvollen Bildkonstruktion aus ineinandergefügten Keilen. Auch die Wahl der starken Aufsicht und die prinzipiell nicht auf eine Begehbarkeit ausgelegte Landschaftsauffassung sind Cézanne entlehnt und finden keine Aufnahme in den Bildern des Vaters.

#### 4.1.2.5 Stilleben

Insgesamt sind nur sehr wenige Stilleben aus Alberto Giacomettis Frühwerk erhalten. Diese jedoch bestätigen den Einfluss Cézannes auf Giacomettis frühes Schaffen.

In „Stilleben mit Äpfeln“ (Kat. 3) von 1915,<sup>202</sup> einem seiner ersten Ölbilder, nimmt sich der junge Maler ein ausgesprochenes Cézannes-Motiv vor. Drei rot-gelbe Äpfel liegen mittig im Bild auf einem Tischchen, das bis zu den querverstrebten Beinen mit einem rostrot und türkis gemusterten Stoff verhängt ist. Eine Kante des Tuches weist in das untere Bildfeld und suggeriert mit seiner Dreiecksform eine Aufsicht auf das zentrale Motiv. Im Hintergrund stehen Gemälde nebeneinander aufgereiht auf dem Boden oder lehnen an der Wand. Der weiße Rahmen des mittleren dieser Bilder umfängt das Apfelmotiv im Vordergrund von hinten. Der rechte Saum des türkisfarbenen Tuches nimmt dieses rahmende Weiß nochmals auf. Ockertöne, Rostrot und gedämpftes Türkis-Blau geben dem Bild eine warme Note. Bei der Darstellung der Äpfel konzentriert sich Alberto auf die plastische Kugelform. Der junge Giacometti spart nicht an selbstauferlegten Schwierigkeiten, etwa bei der Wahl des farbig gemusterten Stoffes als Motivträger, wobei die Gestaltung des Faltenwurfes mittels der dicken Ölfarbe Alberto durchaus zu schaffen macht. So bleibt der Faltenwurf in diesem Erstlingswerk noch ungereimt und wird eher durch das Muster angedeutet, als wirklich plastisch herausgearbeitet. Ins Auge springt auch die Unbekümmertheit des gewählten Bildausschnittes.

Ein bemerkenswerter Rückschluss lässt sich aus diesem frühen Stilleben jedoch ziehen. So findet sich dasselbe Tuch in Bildern von Giovanni Giacometti, die ebenfalls um 1915 entstanden sind, wieder, etwa im Stilleben mit Kupferkanne und Tongefäßen (Kat.

<sup>202</sup> Die Datierung 1915 kann Wiesinger über die Identifikation der Bilder im Hintergrund und die gleichzeitige Verwendung des drapierten Stoffes bei Giovanni Giacomettis Gemälden „Stilleben mit Schale, Apfel und Nuß“ (Kat. 151), 1915, und „Il vase di rame e i vasi di terra“ (Kat. 108), 1915/16, belegen. Vgl. Wiesinger 2009, S. 20 f.

108), einem ausgesprochen cézannesken Stilleben des Vaters. Hier offenbart sich einmal mehr, wie eng nebeneinander Vater und Sohn gearbeitet haben und wie Alberto an Giovannis Auseinandersetzung mit Cézanne teilhaben konnte.<sup>203</sup> Denn auch die Wahl, in den Stilleben das starke Motiv eines gemusterten Tuches aufzunehmen, scheint nicht gedankenlos getroffen worden zu sein. Das Tuchmotiv dürfte vielmehr explizit auf Cézannes vorbildhafte Stilleben wie „La bouteille de menthe“ (Kat. 152), 1893-95, „Stilleben mit Ingwertopf, Zuckerdose und Äpfeln“, (Kat. 153) von 1893-94 oder „Pommes et oranges“ (Kat. 154), ca. 1899, hinweisen. Beiden Giacomettis war dies nicht nur durch Reproduktionen in Kunstbüchern bekannt, sondern ebenfalls durch die Sammlung der Geschwister Gertrud und Josef Müller in Solothurn, in der sich unter anderem Cézannes Stilleben „Trois crânes sur un tapis d'orient“ (Kat. 5) von 1904 befand und die zumindest Giovanni Giacometti 1915 erwiesenermaßen gesehen hat.

Um 1917 entsteht ein weiteres „Stilleben“ (Kat. 155) mit Äpfeln und diversen Gefäßen. Alberto Giacometti wählt wieder das gemusterte Tuch als Tischaufgabe und arrangiert drei Äpfel direkt darauf, daneben eine niedrige Fruchtschale mit Blumendekor und mittig dahinter einen grünen Krug sowie am rechten Rand ein kleineres weiß-blaues Kännchen. Im Hintergrund sind Bilder mit schemenhaften Figuren wie schon im Stilleben von 1915 zu erkennen. Am auffälligsten ist die Perspektive, die Giacometti hier wählt, um das Bild zu untergliedern: Eine starke Aufsicht zieht das Tuch bis über die Mitte der Bildhöhe schräg hinauf. Der Bildraum wird durch die vollkommen distanzlos eingeschobenen Bilder im Hintergrund auf einen flächigen, leicht durchmusterten Wert reduziert.

Ein Blick auf das zeitnah entstandene Stilleben mit Kupferkanne und Tongefäßen (Kat. 108) von Giovanni Giacometti zeigt, wie Alberto die Aufsicht vergleichsweise stärker artikuliert. Wo Giovanni das gemusterte Tuch nur bis zum unteren Bilddrittel und in gerader Linie anzeigt, füllt bei Alberto die Decke in Aufsicht beinahe zwei Drittel des Bildes. Zudem kommt bei Alberto Giacometti eine schräge Komponente hinzu, die so nicht in Giovannis Stilleben auftaucht und direkt an Cézannes Gemälde gemahnt. Vergleichbar sind Vater und Sohn Giacometti jedoch im Bemühen, den Hintergrund – in Anlehnung an Cézanne – aus der Dreidimensionalität ins Flächige überzuführen. Giovanni bedient sich dabei eines flach gemusterten, nicht näher definierten Hintergrundes, Alberto Giacometti setzt die hinter den Tischausschnitt gestellten Bilder als Flächenwerte ein. Alberto und der Vater Giovanni Giacometti orientieren sich also beide

---

<sup>203</sup> Vgl. ebd.

an Cézanne, setzen in einigen Punkten jedoch andere Akzente.

Ein Vergleich zwischen Alberto Giacomettis Bild und Cézannes „Stilleben mit Suppenterrine“ (Kat. 156) soll die Orientierung des Jüngeren am Meister aus Aix auch im Genre Stilleben nochmals plausibel vor Augen führen. Cézanne arrangiert in prangenden Farben die bunte Suppenterrine neben einen mit Äpfeln gefüllten Korb und eine Weinflasche. Ein gemustertes Tuch mit weinrotem Grund bedeckt das kleine eckige Tischchen. Die Tischplatte ragt rautenförmig in den Bildraum und wird von einer weißen, mit Bildern behängten Rückwand hinterfangen.

Vorbildhaft für Giacometti ist Cézannes Arrangement einzelner Objekte zu einer rhythmischen Gruppe von Gefäßen und Äpfeln, das Unterlegen eines bunten Tuches sowie die Hintergrundgestaltung. Neben motivischen Annäherungen sind ferner stilistische Übernahmen zu beobachten – die steile Aufsicht auf die plastisch gegebenen Objekte sowie die räumliche Reduktion des Hintergrundes und damit der gesamten Interieursituation. In seinem Stilleben versucht Giacometti Plastizität, flächige und räumliche Gestaltung miteinander zu verbinden und nähert sich damit dem Geiste Cézannes, der es meisterhaft versteht, sein Bild zu einem plastischen Raumgefüge aus bunten *'taches'* zusammenzuführen. Dass Giacometti hier, anders als in vielen seiner übrigen frühen Bilder, keine *'taches'* anwendet, ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass der junge Maler hier keine Ölfarbe, sondern Pastellkreide anwendet.

Cézanne ist eine starke Orientierungsgröße für Giacometti, unabhängig davon, ob Giacometti genau dieses Cézanne-Bild vor Augen gestanden haben könnte oder ein anderes. Es zeigt sich jedoch auch hier, was schon bei den anderen Vergleichen zu Cézanne festzustellen war: Die Annäherung an Cézanne verläuft assoziativ, impulsartig und führt Giacometti zu einer neuen Bildkomposition. Aus Cézannes Suppenterrine wird hier eine Schale, aus der Weinflasche eine Wasserkaraffe... Das Arrangement ist ein anderes – Giacometti nutzt die Gegenstände, die ihm zuhause unter die Finger kommen. Weder kopiert er direkt, noch zitiert er genau dieses oder genau jenes Motiv. Dennoch ist der Versuch einer künstlerischen Annäherung offensichtlich. Es handelt sich dabei also nicht um eine oberflächliche Aufnahme, sondern um eine Verinnerlichung der Kunst Cézannes durch den jungen Giacometti.



### 4.1.3 Plastik

Die Anzahl von Plastiken aus der Frühzeit ist übersichtlich, da sich nur wenige Exemplare erhalten haben. In diesem Medium ist Alberto Giacometti von Anfang an auf sich allein gestellt und kann in diesem Bereich nicht auf direkte Vorbilder des ausschließlich im zweidimensionalen Medium arbeitenden Vaters zurückgreifen.

Die erhaltenen Werke sind allesamt Kopfstücke. Die ersten Büsten, mehrere Köpfe von Diego (Kat. 157) aus Gips und Bronze, datieren von 1914/15. Der dreizehn- bis vierzehnjährige Giacometti modelliert hier seinen kleineren Bruder. Diegos Mimik ist stark zurückgenommen. Giacometti konzentriert sich darauf, den runden Knabekopf mit seinen feinen Zügen herauszuarbeiten, und kommt dabei, wie ein Blick auf frühe Photographien zeigt, dem Modell besonders in der Augenpartie durchaus nahe. Still, mit geschlossenem Mund und ebenmäßigen Zügen richtet sich Diegos Blick geradeaus in die Ferne, ohne den Betrachter zu fixieren. Damit ähneln diese frühen Büsten den Portraits in Malerei und Zeichnung, die sich durch ihre stille Konzentration auszeichnen.

Wie den frühen Zeichnungen und Gemälden so versucht Giacometti jedoch auch seiner frühen Plastik verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten abzurufen. In „Tête d'un enfant (Simon Bérard)“ (Kat. 158) von ca. 1917/18 hat Giacometti den Gesichtsausdruck verändert. Weit aufgerissene Augen schauen nun starr nach links oben. Tief stehen die Ohren am Knabekopf ab, eine Haarlocke legt sich wellenförmig ins Gesicht. Die Büste ist stilistisch den zeitgleichen Zeichnungen „Selbstbildnis“ (Kat. 82) oder „Portrait von Hans Emil Keller“ (Kat. 159) vergleichbar. Wie in den Zeichnungen ist auch in dieser Plastik die Lust an der grotesken Übertreibung zu spüren, obwohl die Mundpartie hier nicht verzerrt, sondern genauso ruhig wie in den anderen Portraitbüsten ist.

In den frühen Plastiken ist ein direkter Einfluss Cézannes nicht nachzuweisen. Giacometti konzentriert sich darauf, in ersten Proben das Thema 'Kopf' plastisch umzusetzen und sieht sich nicht veranlasst, Bilder oder spezielle Themen des französischen Malers konkret aufzugreifen. Es können lediglich Übereinstimmungen in dem Ausdruck der Büsten mit Giacomettis gezeichneten und gemalten Portraits ausgemacht werden. Einerseits ist in allen Medien ein gewisser Hang zur Übertreibung, andererseits ein konzentrierter, stiller Blick auf das Gegenüber festzustellen.

#### 4.1.4 Cézanne im Frühwerk

Paul Cézannes Werk begleitet Alberto Giacometti von Anfang an in stilistischer wie in inhaltlicher Hinsicht.

Es konnte herausgearbeitet werden, dass zunächst der Vater Giovanni Giacometti auf praktischer wie auf theoretischer Ebene für Albertos frühe Cézanne-Rezeption bedeutsam ist. Er lebt die Orientierung an Cézanne malerisch vor und gibt damit dem Jungen greifbare Vorbilder an die Hand. Er animiert den Sohn zur eigenen Auseinandersetzung mit Cézannes Werk, was wiederum an beider parallelem Erarbeiten typischer Cézanne-Motive – etwa in ihren Stillleben – nachzuvollziehen ist. Neben dieser praktischen Hinführung zu Cézanne durch den Vater wirkt dieser auch in theoretisch-interpretatorischer Hinsicht auf Albertos erste Bewertung des französischen Meisters ein. Davon zeugt die Aussage von Alberto Giacometti, er habe in dieser frühen Zeit mit der *'Technik der Divisionisten'* gemalt und ferner die Ansicht vertreten, Cézanne und die Impressionisten seien *'der Natur am nächsten gekommen'*. Diese Äußerung deckt sich mit der Beurteilung des Vaters, der die Kunst des Impressionismus und von Cézanne als Lebensanschauung begreift und ihr einen *'großen ethischen Wert'* zuschreibt.

Der Vater wirkt also in diesen frühen Jahren zunächst als Vorbild und natürlicher Filter beim Zugang zu Cézanne. Diese Funktion füllt er jedoch zwanglos aus und lässt dem jungen Alberto Raum bei den eigenen Experimenten und der Entwicklung seiner Interessen. So ist zu beobachten, wie Alberto Giacometti in seinen frühen Werken auch ganz eigenständige Charakterzüge herausbildet, die in gewisser Form zu Aspekten von Cézannes Werk, nicht aber zu jenem des Vaters Giovanni parallel laufen. Den leicht anekdotischen Unterton der Gemälde des Vaters Giovanni etwa nimmt Alberto nie auf. Mit Cézanne vergleichbar ist hingegen vor allem Alberto Giacomettis alles beherrschendes, hochkonzentriertes und doch zurückhaltendes Beobachten, verbunden mit der Suche nach Intensität in der Darstellung. Besonders die Portraits sind ihrem Temperament nach, in ihrer Haltung, der Absenz von Attributen, in der Abneigung gegen Gefälliges und der Zurücknahme der Mimik ansatzweise von einem konzentrierten, kritisch-beobachtenden Blick auf das Gegenüber getragen, der solcherart von Cézanne vorgebildet ist.

Zu Beginn der 1920er Jahre kristallisiert sich Alberto Giacomettis eigenständiges Interesse an Cézanne zunehmend heraus, die Auseinandersetzung mit seiner Kunst vertieft sich und wird komplexer. Können bis dato vor allem Portrait und Stillleben mit Cézanne

in Beziehung gesetzt werden, so tritt nach 1920 auch in der Landschaft eine Orientierung an Cézanne zutage. Darüber hinaus verdichten sich in allen Genres die Cézanne-Übernahmen von Motiv und Kompositionsmitteln. Auffallend ist Alberto Giacomettis neues Interesse, Bildraum, Leinwand und Kompositionselemente spannungsreich miteinander zu verbinden, plastische Werte, Perspektivraum und Malfläche regelrecht ineinander zu verkeilen – Aspekte, die von Cézanne wesentlich vorgebildet sind und auf die der junge Künstler nun zurückgreift. Bei der Umsetzung cézannesker Motive orientiert sich Giacometti jedoch nicht minutiös an den Vorbildern. Seine Übernahmen bewegen sich im großen Rahmen, sind assoziativ und kreativ.

In die Zeit um 1920 fällt ferner die erste greifbare Kopie nach Cézanne, bei der den jungen Künstler vor allem Cézannes Blick im Selbstportrait fesselt. Diese frühe Kopie steht neben Nachzeichnungen nach altägyptischer Kunst und Dürer und darf als Beweis der besonderen Wertschätzung für den Franzosen gedeutet werden. Im Gegensatz dazu hat Giacometti kein einziges Werk Hodlers kopiert – nicht in dieser frühen und ebensowenig in seiner späteren Schaffenszeit.

Die Orientierung an dem Schweizer Künstler beschränkt sich meines Erachtens auf Einflüsse in der Landschaftsdarstellung bis 1920 sowie, im Portrait, auf gewisse stark emotionale Ausdrucksmittel wie die grotesk aufgerissenen Augen oder die frontale Positionierung des Gegenübers. Für Hodlers monumental-heldisches Pathos interessiert sich Giacometti jedoch nie. So bleibt die Berührung mit Hodler im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit Cézanne in meinen Augen letztlich an der Oberfläche.

Besonders in der Malerei, aber auch in der Zeichnung, weniger jedoch in der frühen Plastik, zeigt sich Cézannes Einfluss. Gattungstechnisch sind vor allem Portrait und Stillleben, nach 1920 – und damit umfassend in allen Gattungen – auch die Landschaft mit Cézanne in Verbindung zu bringen.

Somit kann festgestellt werden, dass Paul Cézanne für den jungen Alberto Giacometti in formalen und inhaltlichen Fragen eine grundlegende Bezugsgröße ist. Nur der Vater Giovanni Giacometti spielt eine ähnlich tragende Rolle im Frühwerk; ist dieser am Anfang noch das prägende Vorbild für den Sohn, macht er im Laufe der Zeit dem künstlerischen Eigensinn des Sohnes und einer immer freieren Aufnahme von Cézannes Kunst Platz. Der Vater gibt an den Sohn jedoch auch eine fauvistische Tendenz, besonders deutlich an der rhythmischen, expressiven Farbgestaltung, weiter.

Im Rahmen des Erkundens anderer Künstler und Kunstwerke ist neben Cézanne auch auf Dürer und die altägyptische Kunst hinzuweisen. Hodlers Bedeutung für den jungen

Giacometti kann als punktuell und zeitgebunden, jedoch nicht ausschlaggebend für die weitere Entwicklung charakterisiert werden. Die frühe Orientierung an Cézanne ist hingegen zukunftsweisend und bietet dem jungen Künstler direkte Anknüpfungspunkte in seinen folgenden Lehrjahren bei Bourdelle, in denen Giacometti das Schaffen Cézannes besonders auf einer formal-analytischen Ebene untersuchen wird.

## **4.2 Erste Lehrjahre bei Bourdelle in Paris (1922 – 1925)**

In seiner ersten Zeit in Paris sieht Giacometti sich den verschiedensten künstlerischen Strömungen ausgesetzt. Während der Lehrer Bourdelle eine konservative Kunstrichtung vertritt und Wert auf eine klassisch-akademische Ausbildung legt, hat sich in der brodelnden Kunstmetropole der Kubismus in Malerei und Plastik bereits durchgesetzt. Hin- und hergerissen zwischen dem trockenen Erarbeiten professioneller Grundlagen und den vielen Möglichkeiten neuer künstlerischer Orientierung, kommt Giacometti noch nicht zu einer eigenen künstlerischen Position. Priorität haben für ihn zunächst die intensive Formanalyse und -konstruktion in Zeichnung, Malerei und Plastik.

In den folgenden Kapiteln zu Giacomettis Werk aus der Pariser Lehrzeit soll versucht werden, die künstlerische Entwicklung im Zeichen von Cézanne zu untersuchen. Neben Giacomettis Orientierung an Cézanne soll dabei auch der Einfluss von Antoine Bourdelle, Vincent van Gogh und Pablo Picasso thematisiert und noch einmal ein Blick auf Giovanni Giacometti und Ferdinand Hodler geworfen werden. Vor diesem Hintergrund wird abschließend der Versuch unternommen, die Rolle von Cézannes Kunst für diese Schaffensperiode herauszuarbeiten und bezüglich ihres Stellenwertes gegenüber anderen Einflussquellen zu bewerten.

### **4.2.1 Zeichnung**

Alberto Giacomettis Zeichnungen sind ein Spiegel seiner künstlerischen Entwicklung während der ersten Pariser Jahre ab 1922 bei Bourdelle. Giacometti geht von anatomischen Studien über zur Analyse der geometrischen Grundformen und schöpft damit letztendlich aus einer in Cézanne wurzelnden Ästhetik. Dieser Analyse folgend, beginnt Giacometti in seinen Zeichnungen um 1924/25 Interesse an einer kubistischen Formensprache auszubilden.

Cézanne wird für Giacometti zum verbindenden Element zwischen der bekannten Kunstwelt des Vaters, der Konstruktionslehre Bourdelles und der kubistischen Moderne. Im Zuge seiner akademischen Ausbildung beschäftigt er sich intensiv mit der menschlichen Figur. Es entstehen von der Bildhauerei eigenständige Portraitzeichnungen und die ersten Aktstudien. Zeichnungen zu anderen Themen liegen nur vereinzelt vor.

#### 4.2.1.1 Portrait

Giacomettis Entwicklungsschritte sind deutlich an den Portraitzeichnungen abzulesen. „Diego“ (Kat. 160) von 1922/23 – dem Modell nach zu urteilen, handelt es sich hierbei um eine Zeichnung aus einem Heimataufenthalt in Stampa<sup>204</sup> – und das „Selbstbildnis“ (Kat. 161) von 1923/24 sind vom Gedanken getragen, die Anatomie des Kopfes in plastischer Hell-Dunkelschraffur zu erfassen. Mit ihrem geringen Abstraktionsgrad schließen sie an die Zeichnungen vor der Pariser Zeit an.

Jedoch wird im erwähnten Selbstbildnis und ebenso in der Zeichnung einer Frauenbüste (Kat. 162) bereits eine neue Tendenz sichtbar. Giacometti bemüht sich, die Volumenform klarer herauszuarbeiten und stärker zu definieren. Ausgehend vom Studium der Anatomie, wendet er sich nun der Analyse der Grundformen zu. Von der starken Schraffur zur Volumendarstellung lässt er dabei bald wieder ab und klärt die Volumenstruktur mit einer lichten, kristallinen Konstruktion. Bereits in der Frauenzeichnung deutet sich diese Entwicklung an. Die Schraffen legen sich hier zwar noch plastisch über das Gesicht, aber die Grundstruktur – Augenbögen, Nase, Wangen, Hals- und Haarpartie – ist bereits mit klaren Strichen und ohne Füllung markiert.

In der Folge arbeitet Giacometti daran, Volumen und flächige Linienstruktur stärker miteinander zu verbinden. Der Zeichenduktus wird im Laufe dieser Entwicklung zunehmend kantig. Giacometti setzt die Striche zu klaren geometrischen Formen zusammen. In seinen zwei Selbstportraits (Kat. 163, Kat. 164) arbeitet er so eine stark kristalline, facettenartige Struktur heraus, die das Volumen in groben Zügen angibt. Der Abstraktionsgrad ist nun weit vorangetrieben. Die Köpfe sind über eine ausgeprägte Netzstruktur, die eine Tiefenillusion meidet, an die Fläche, den zweidimensionalen Papiergrund, gebunden.

Mit dem Aufbrechen der Oberfläche in prismenartige Strukturen erreicht Giacometti

---

<sup>204</sup> Diego folgt Giacometti erst im Februar 1925 nach Paris. Vgl. Hohl 1971, S. 11 ff.

eine besondere Lichthaltigkeit und Durchlässigkeit in seinen Zeichnungen. Zudem schreibt er seinen Selbstbildnissen eine kühle Analyse ein. In klaren Linien zieht er den Aufbau des eigenen Kopfes nach und schafft durch die kristalline Struktur den Eindruck von Offenheit und Durchleuchtung. Gleichzeitig entzieht er dem eigenen Gesicht jede emotionale Regung, verwehrt dem Betrachter den Einblick in sein Inneres durch einen skeptischen und distanzierten Blick. Dieser Blick steht neben der Formanalyse des Kopfes im Zentrum von Giacomettis Bildanlagen.

Ein Vergleich zu Bourdelles Zeichnung von Anatole France (Kat. 165) von 1919 zeigt deutlich, dass der Akademielehrer kein künstlerischer Orientierungspunkt für Giacometti sein kann. Bourdelle legt das Gesicht, den Oberkörper und den klassisch drapierten Schulterüberwurf in weichen Zügen an. Die lavierte Tuschzeichnung gibt in sanften Hell-Dunkel-Übergängen ein lyrisches, stimmungshaftes Bild des Dichters wieder. In Pose, Kleidung und entrücktem Blick lässt Bourdelle die Erinnerung an klassische Dichturfürsten mitschwingen. Bourdelle setzt weder eine klare Konstruktion durch die Analyse des menschlichen Körpers auf seine geometrischen Grundformen hin noch eine zurückhaltend-distanzierte Interpretation des Modells bildlich um. Bourdelles Zeichnungen liefern Giacometti somit kein konkretes Vorbild.

In Giacomettis zeichnerischer Analyse geht es weder um ein Naturabbild noch um eine stimmungshaft Interpretation, sondern um die Konstruktion eines Körpers. Der junge Künstler übersetzt mittels einer Netzstruktur aus Linien die darzustellende Figur in geometrische Zusammenhänge. Damit bewegt er sich langsam in Richtung Kubismus. Allerdings bleibt er in der Form- und Massengliederung stets an der ganzen, in sich geschlossenen Figur orientiert. Die Zerlegung in Grundformen führt hier also nicht zu einer entfesselten Eigendynamik der Formen. Giacometti knüpft somit nicht sofort zur Gänze beim Kubismus an. Er nähert sich ihm vielmehr, indem er dessen ersten Entwicklungsschritt nachholt: die geometrische Formanalyse und -zerlegung als Essenz der Auseinandersetzung mit Cézanne.

Die Geltung von Cézanne äußert sich in Giacomettis Selbstbildnis (Kat. 163) von 1922-24. Hier konstruiert Giacometti ein Linienraster, das die plastischen Erhebungen von Stirn, Kinn, Nase und Wangen wie auch die gesamte Rundform des Kopfes in ein flächiges Gewebe oder Gitter integriert. Die Augen hebt er dabei durch kreisrunde Umrahmungen vom kantigen Rest ab. Linien, Bogen- und Kreisformen bilden die Grundlage der Zeichnung. Giacomettis betont geometrische Anlage des Kopfes und Gesichtes ebenso wie das Herausarbeiten der Spannung zwischen Fläche und Volumen

sind einer konstruktiv-kubistisch gefärbten Analyse und Interpretation von Cézanne geschuldet. Giacometti beruft sich hier auf Cézanne als den Maler, der als erster damit begonnen hatte, geometrische Formen in seinen Motiven als tragende Bildmittel herauszuarbeiten.

In Cézannes „Selbstportrait mit Palette“ (Kat. 166), um 1890, ist eine geometrische Prägung der Bildmittel gut nachzuvollziehen. Aus festen und klar definierten Volumina setzen sich der felsenhafte Oberkörper und ausgeprägt runde Kopf zusammen. Das bildparallele Rechteck der Palette in der linken und der Leinwandstaffelei in der rechten Bildhälfte bildet zu den Rundformen ein geometrisches Gegenstück. Cézanne 'moduliert'<sup>205</sup> den Kopf und den gewölbten Rumpf plastisch heraus, um dann die gesamte Figur wieder über präzise Verspannung der Formen und über Farbkorrespondenzen in der Bildfläche zu verankern. Auch die freien Stellen auf der Leinwand und die betont bildparallele Anordnung von Palette und Staffeleirücken binden die plastischen Volumina zurück an die Fläche.

Cézanne nimmt sich als Person ganz zurück und ist doch präsent. Er schaut nicht zum Betrachter, sondern konzentriert auf die schräg vor ihm aufgestellte Leinwand. Der Blick ist voll auf die eigene Malerei gerichtet, die dem Betrachter verborgen bleibt. Die Augen verwehren den Einblick ins Innere des Künstlers, fordern Distanz und schlagen den Betrachter doch gleichzeitig in ihren Bann. Die ferne Intensität dieses Blickes unterstreicht Cézanne durch die kreisförmige Rahmung seines Auges.

Giacometti orientiert sich in der Analyse der Grundformen unter Beibehaltung der integralen Figur an Cézanne. Außerdem erinnern der distanzierte Grundton seines Selbstporträts und die kreisrunde Betonung der Augenpartie an die Selbstbildnisse des Meisters aus Aix. Eine ähnliche Distanz wird auch in Giacomettis zweitem Selbstbildnis (Kat. 164) von 1923-25 spürbar. Dort rufen sein skeptischer Blick und das leichte Zurückweichen des Kopfes in der Wendung über die Schulter Cézannes Selbstportraits in Erinnerung.

Das kritische Beobachten des Gegenübers zieht sich wie ein roter Faden von Giacomettis Frühwerk bis in die Pariser Zeit hinein. Giacometti interessiert sich immer stärker dafür, die Augen und damit das Thema des Schauens in adäquate Bilder zu fassen. Seine Blätter werden dabei wie Cézannes Bilder von einer innerlichen Distanz beherrscht, die maßgeblich über den Blick, d. h. die Anlage der Augenpartie im Zusammenspiel mit ei-

---

<sup>205</sup> Zum Begriff der farblichen 'Modulation' bei Cézanne vgl. Paul Cézanne: Correspondance, hg. von Michael Doran, Paris 1978, S. 54 ff.

ner scheinbar emotionslosen Mimik, erreicht wird. Cézanne ist Giacometti in dieser Frage ein möglicher Orientierungspunkt.

Dennoch muss hier ein Unterschied festgehalten werden: Wo Cézanne den Blick eher verschleiert und keine direkte Ansprache an den Betrachter hält, den Betrachter also nicht mit seinem Blick durchdringt, sondern die Intensität des Blickes nach innen zieht, wendet Giacomettis Blick sich dem Betrachter in fordernder Konzentration zu. Die Distanz des Blickes und die Unnahbarkeit des Gegenübers sind bei Cézanne und Giacometti ähnlich, die Gespanntheit des Blickes und seine innere Ausrichtung scheinen jedoch verschieden.

Wie erwähnt, ist Giacomettis Orientierung an Cézanne von einem wachsenden Interesse am Kubismus und dessen Schlussfolgerungen aus Cézanne geleitet.

Die Annäherung von Giacometti an den Kubismus lässt sich im Vergleich von Giacomettis Selbstportrait mit Werken des analytischen Kubismus wie Picassos „Frau mit Birnen (Fernande)“ (Kat. 167) von 1909 nachvollziehen. Spitz lässt er die Dreiecksformen aufeinandertreffen, so dass die Volumenform des Kopfes nicht nur in Facetten aufgespalten, sondern auch in sich bewegt erscheint. Giacometti bleibt jedoch durchweg näher am Modell als Picasso. Dieser zerlegt die Körper in verschiedenste Ansichten, besonders ersichtlich etwa in „Mädchen aus Arles“ (Kat. 168) oder „J'aime Eva“ (Kat. 169) von 1912, und drängt dabei die gegenständliche Aussage und die perspektivische Konstruktion zugunsten der Gesamtkomposition immer weiter in den Hintergrund, bis dass Grund und Figur nicht mehr zu unterscheiden sind. Giacometti hingegen treibt die Zersplitterung des Modells und die Aufgliederung in eine Mehransichtigkeit nicht bis zur Auflösung der Grenzunterscheidung zwischen Objekt, Vorder- und Hintergrund voran, wie beispielsweise Picasso in seinem berühmten „Portrait von Ambroise Vollard“ (Kat. 170). Giacometti orientiert sich also eher an Picassos frühen kubistischen Werken, in denen die Nähe zu Cézanne deutlich spürbar ist, als an den in Abstraktion und Formauflösung weiter entwickelten kubistischen Bildern.

Ebenso fortgeschritten in der Formfindung wie die beiden Selbstportraits, aber ganz auf die Volumenbildung ausgelegt, ist Giacomettis „Portrait von Renato Stampa“ (Kat. 17) von 1924/25. Auch hier zeigen sich Einflüsse des Kubismus und seine Grenzen. In scharfkantigen Zügen setzt Giacometti den Kopf des Freundes halb ins Profil. Er entwickelt fast bildhauerische Qualitäten in der Zeichnung, so dass das Gesicht wie aus einem Steinblock herausgemeißelt wirkt. Dem Wunsch nach einem kompakten Ganzen folgend, wird die Volumenform der Büste als Block aufgefasst und in scharfkantige



Teilstücke untergliedert. Die Plastizität der Darstellung ist noch durch die Schattenbildung mittels Schraffen unterstrichen. Allen Teilen der Büste – dem Revers mit Krawattenknoten ebenso wie dem scharf geschnittenen Kinn oder dem Auge – werden dieselben Eigenschaften zugeschrieben. Sie sind fest und scharfkantig. Wie schon bei Giacomettis eben erwähnten Selbstbildnissen so wird auch im Portrait von Renato Stampa die Stofflichkeit des menschlichen Gesichtes und der Kleidung ignoriert. Die naturalistische Darstellung von Mimik tritt immer weiter hinter die Formfindung zurück, obschon der Charakter eines Portraits grundsätzlich durch den Blick des Modells immer erhalten bleibt.

Ein Vergleich des Portraits mit Picassos Bildnis von Manuel Pallarés (Kat. 171) von 1909 zeigt, inwieweit sich Giacometti die kubistische Formensprache aneignet. In der bildhauerischen Qualität von Kopf und Schultern, der plastischen Hell-Dunkelgestaltung, dem Auseinanderdividieren der Gesichtsformen in einzelne Volumina und deren blockhaftem Aneinandersetzen ebenso wie im Herausarbeiten der kantigen Spitz- und Dreiecksformen an Stirn, Nase, Hemdkragen und Revers bietet Picassos Werk Giacometti ein wichtiges Vorbild.

Anders als Picasso bleibt Giacometti jedoch näher am Modell und der geschlossenen Figur. Der menschliche Kopf und der intensive Blick sind nach wie vor Giacomettis erste Motivation zur Portraitzeichnung. Auch die Idee eines variablen Betrachterstandpunktes verfolgt Giacometti nicht mit der gleichen Konsequenz wie Picasso. So hält die kompakte Konstruktion stets der Zersplitterung des Körpers die Waage. Die Figur bleibt in der Anlage geschlossener und löst sich nicht auf, um mit der Umgebung zu verschmelzen. Giacomettis Interesse hinsichtlich der Konstruktion richtet sich auf eine Volumenbildung durch geometrische Grundformen und auf das Spannungsverhältnis von Körper und Fläche.

Auf der einen Seite versucht Giacometti zur analytischen Formzerlegung und -zersplitterung der kubistischen Bilder aufzuholen. Auf der anderen Seite vollzieht Giacometti in den vorliegenden Blättern jedoch nie den Schritt zur definitiven Abkoppelung vom Objekt, seiner Auflösung und zur kubistischen Befreiung der Eigendynamik der Formen und bleibt darin Cézanne näher. Darüber hinaus ist in Giacomettis Portraits – obwohl unabhängig von seiner Bildhauerei entstanden – der Wunsch zu spüren, das Motiv in der Konstruktion von geometrischen Grundformen auf seine bildhauerischen Qualitäten zu untersuchen.

#### 4.2.1.2 Akt

Bei Bourdelle beschäftigt sich Giacometti erstmals mit der akademischen Aktzeichnung. Die zeichnerische Entwicklung der Portraits lässt sich auch an den Aktblättern ablesen. Nach feinen Anatomiestudien geht Giacometti zu einer Analyse der Grundformen des menschlichen Körpers über. Dies findet in Detailstudien ebenso wie in ganzen Aktzeichnungen (Kat. 172, Kat. 173) statt. Giacomettis Formexperimente mit einer flächigen, durchsichtigen Netzstruktur und seine Suche nach scharfkantiger Volumendarstellung lassen sich auch hier aufs beste nachvollziehen.

Ein Vergleich zwischen einem Rückenakt (Kat. 174) von Giacometti, 1922-25, und Bourdelles Akt im Aquarell „Mon plan de jardin“ (Kat. 175) von 1919 macht nochmals deutlich, dass sich Giacometti nicht für die lyrisch-weiche Körpergestaltung seines Akademielehrers interessiert. Er will keine weiche Modellierung der Gliedmaßen, sondern untersucht den Körper mit geraden Linien auf seine geometrische Anlage hin. Die plastische Konstruktion, der Bau eines Körpers stehen an erster Stelle, nicht seine fließende Weichheit.

Selbst in dieser hochakademischen Disziplin also sucht Giacometti keine Nähe zu Bourdelles Werk. Er folgt Bourdelle nur hinsichtlich des Rates, eine Skulptur – und diese Aktblätter sind als Studien zum Verständnis des Aufbaus einer solchen gefertigt – nach einer '*construction logique*' umzusetzen, die besonders an Cézanne, dem '*constructeur merveilleux*', zu studieren sei. So wirken die vorliegenden Aktzeichnungen wie Illustrationen dieser von Giacometti um 1924 auch selbst formulierten Ziele – die Konstruktion in den Volumina, die Klarheit der Zeichnung und eine bis in den letzten Quadratzentimeter logische Konstruktion:

„*Costruzione nelle masse, chiarezza di disegno, e costruzione logica sino nell'ultimo centimetro quadrato.*“<sup>206</sup>

Insgesamt steht der Studiencharakter der Blätter im Vordergrund, die Zeichnungen beziehen sich strikt auf ihr Modell. Motivische Einflüsse von Cézannes Badenden oder von kubistischen Werken, etwa von Picassos berühmtem Aktfigurenbild „Les Demoiselles d'Avignon“ (Kat. 176) von 1907, sind nicht erkennbar.

---

<sup>206</sup> Alberto Giacometti, Notiz um 1924, zitiert nach Giacometti 2013, S. 417.

### 4.2.1.3 Weitere Studien

In weiteren Zeichnungen studiert Giacometti die Schädel von Mensch und Tier sowie Felsformationen. Die Motive sind mit feiner Hand ausgearbeitet.

Die Zeichnung eines menschlichen Schädels (Kat. 177) von 1923 steht im Zusammenhang mit einem zeitgleich entstandenen Stillebengemälde mit Schädel (Kat. 16). Wie die Zeichnungen von Portrait und Akt konstruiert Giacometti auch die Schädelform aus einem lichten Netz feiner Linien.

Bei einem Aufenthalt in Stampa entsteht um 1922/23 das Zeichenblatt „Bergstudie“ (Kat. 96). Auch in dieser Landschaftsstudie macht sich, wie in der Schädelzeichnung, die Tendenz zur Durchlichtung und Strukturanalyse bemerkbar. Giacometti analysiert genau die Gesteinslagen und schafft eine kristalline, in Einzelvolumina aufgefächerte Konstruktion aus zarten Strichlagen. Der junge Künstler spürt in der Felsstudie den Kantenverläufen, Graten, schroffen Abhängen und Rissen im Gestein nach und bildet eine facettenartige Struktur heraus. Sowohl in der Felsstudie als auch in der Schädelzeichnung äußert sich der Wunsch, die innere Struktur, die verborgenen Schichten und Zusammenhänge in lichten Zügen sichtbar zu machen.

### 4.2.2 Malerei

In der Malerei setzt Giacometti sich vornehmlich mit der menschlichen Figur auseinander. Stilleben und Landschaften haben sich nur in geringer Zahl erhalten. Gleichwohl tragen diese in Bezug auf Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézanne zum Erkenntnisgewinn bei. So soll anhand der Landschaftsdarstellung ein letztes Mal die Frage gestellt werden, ob noch Einflüsse von Giovanni Giacometti und Ferdinand Hodler vorliegen. Daneben sollen auch der Einfluss von Antoine Bourdelle, Pablo Picasso und Vincent van Gogh mit der Geltung von Cézanne für Giacomettis Malerei verglichen werden.

Giacomettis Malerei entwickelt sich stilistisch ähnlich wie seine Zeichnungen, wenn auch verhaltener. Der junge Künstler bemüht sich um das Erfassen von Anatomie und Proportionen und geht nach und nach zu einer komplexeren Bildkonstruktion über. Hier spürt er geometrischen Grundformen ebenso wie der Verbindung von Fläche und Volumen nach.

#### 4.2.2.1 Portrait

In der Portraitmalerei macht sich in der ersten Pariser Zeit Giacomettis Streben nach Festigkeit in Kontur und Volumen bemerkbar, so etwa in „Kopf eines jungen Mannes“ (Kat. 178), um 1922.<sup>207</sup> Der ins Dreiviertelprofil gedrehte Kopf ist plastisch und kompakt aus der Farbe herausgearbeitet. Giacometti betont die Rundform des Kopfes mit hellen Höhlungen und führt Wangenknochen, Kinn, Augenbrauen, Ohrmuschel und Haaransatz in weiten Bögen aus. Der Hintergrund korrespondiert als rosa Farbfläche mit dem Inkarnat der Portraitfigur. Giacometti richtet seine Konzentration bei der Komposition auf die Volumenbildung und eine farbliche Abstimmung. Ferner steht die anatomisch genaue Wiedergabe vom Gesicht im Zentrum des Gemäldes, komplexe Strukturen im Hintergrund fehlen indessen. Im Entwicklungszustand ist das Gemälde gut mit den ersten Pariser Zeichnungen wie „Diego“ (Kat. 160) von 1922/23 zu vergleichen.

Giacomettis malerisches Erforschen anatomischer Strukturen, von Volumen und Farbkomplexen ist wohl auf den Ratschlag, nicht aber auf das künstlerische Vorbild von Bourdelle zurückzuführen. So deckt ein Blick auf Bourdelle „Mon plan de jardin“ (Kat. 175) wiederum keine Gemeinsamkeiten zwischen Schüler und Lehrer auf, denn Bourdelle interessiert sich eher für ein weiches, stimmungsvolles Bild des Menschen als für eine feste Bildkonstruktion.

Weiterentwickelt und komplexer als „Kopf eines jungen Mannes“ ist Giacomettis „Selbstportrait“ (Kat. 15) von circa 1923.

Wie bereits 1921 im knienden Selbstportrait wählt Giacometti hier das Thema des Selbstbildnisses als Maler. War 1921 das eigentliche Thema des Gemäldes die Herausforderung des eigenen Könnens im jugendlichen Sich-Messen an Größen wie Hodler, Cézanne, den Fauves und dem Vater Giovanni, so zeigt sich Giacometti nun in seiner Haltung gestraffter.

Die stolze Wirkung beruht allerdings nicht auf einer offenen Präsentation der Malutensilien, im Gegenteil, Giacometti versteckt diese fast. Nur bei näherem Hinsehen sind das Pinselbündel, die Palette und die Staffeleirückwand am unteren Rand auszumachen. Der Hinweis auf den Maler Giacometti tritt damit in den Hintergrund, die Fokussierung auf

---

<sup>207</sup> Im Online-Katalog der Fondation Alberto et Annette Giacometti in Paris wird das Portrait auf 1920-22 geschätzt. Gegenüber Bildern wie „Ottilia“ (Kat. 6) von circa 1920 ist hier aber die plastische und anatomische Ausarbeitung des Gesichtes so weit fortgeschritten und mit Zeichnungen von 1922-23 (Kat. 161, Kat. 162) vergleichbar, dass eine Datierung auf 1920 nicht plausibel erscheint. Vgl. <http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/21/paintings/#?ref=database&open=paintings&work=801> (Stand: 01.11.2014).

die stolze Persönlichkeit mit dem kantig herausgearbeiteten Kopf dagegen ins Zentrum. Mit der Wahl des Themas 'Selbstbildnis mit Palette' greift Giacometti auf eine lange Tradition von Malerbildnissen zurück, in denen die Künstler sich im Moment der Schöpfung mit ihren Malutensilien festhalten. Cézanne, van Gogh und Picasso – um nur einige zu nennen – haben mit ihren Malerselbstbildnissen das Thema in der Moderne meisterhaft fortgeschrieben und Maßstäbe gesetzt. Berühmte Beispiele sind etwa das Selbstportrait von Vincent van Gogh (Kat. 179), von 1888, Cézannes „Selbstportrait mit Palette“ (Kat. 166) und Picassos gemalte Replik auf Cézannes Werk (Kat. 180).

In Giacomettis Selbstbildnis kann jedoch keine explizite Aufnahme von Motiven dieser Bilder gefunden werden. Einzelne Details wie das diagonal verlaufende, angeschnittene Pinselbündel oder die im Hintergrund angedeutete Bücherrückwand<sup>208</sup> mögen an Cézannes Selbstbildnis oder sein „Bildnis des Gustave Geffroy“ (Kat. 182) von 1895-96 erinnern, sind aber nicht zielführend.

Giacometti versucht nicht, sich durch ein explizites Zitat als Adept eines seiner Vorbilder darzustellen, sondern sucht die eigenen Interessen, ja, möglicherweise die Eigenheit seiner Person stärker in den Mittelpunkt zu rücken. Auffallend ist hier Giacomettis Bemühen, insbesondere seinem Gesicht stabile, fast bildhauerische Züge zu verleihen. Der Kopf ragt sogar so weit hinaus, dass er den schmalen Bildausschnitt fast sprengt.

Schon an seinen Zeichnungen konnte herausgestellt werden, wie sehr Giacometti um Strukturierung bemüht ist. Dort versucht er die Frage nach Vereinbarkeit von Fläche und Volumenbildung mit einer Netzstruktur, die das Motiv prismenartig überzieht, zu lösen. Im vorliegenden Selbstbildnis muss er jedoch die Buntwerte der Farbe und den Lichteinfall in die Bildanlage integrieren. Giacometti bemüht sich hierfür, die scharfkantig herausgearbeiteten Formen mit den farbig modellierten Partien zu verbinden. Anders als in den Zeichnungen kommt er in der Malerei jedoch noch zu keiner klaren Lö-

---

<sup>208</sup> Das Motiv der Bücherrückwand findet sich auch in Degas' Portrait des Schriftstellers Duranty (Kat. 181), 1879. Es scheint jedoch ausgeschlossen, dass Giacometti bei Degas Anleihen gemacht hat. Trotz der musterhaft-flächigen Wirkung ist die Bücherwand dort Teil einer dreidimensionalen Raum- anlage und bewirkt einen starken perspektivischen Sog. Degas stellt den flüchtigen Moment des dichterischen Wirkens ins Zentrum seines Portraits. Der Dichter sitzt hier in Denkerpose auf seine Bücher gestützt in seinem Arbeitsraum, vor ihm stapeln sich die Manuskripte. Duranty sitzt an der inneren Kante einer Raute aus Schreibtisch und Blätterstapeln und damit im Kern der in sich stark bewegten, verwinkelten Komposition. Die Bücherrückwand verjüngt sich nach links hin perspektivisch und sorgt, zusammen mit der über Eck geführten Tischanlage für eine perspektivische und erzählerische Dynamik. Es wirkt, als wolle Degas einen kurzen 'Einblick' in die Welt des Dichters festhalten. Den Pinsel führt er locker und vermeidet selbst in den vertikalen Strichlagen zur Angabe der Buchrücken stabile Farbfelder. Das Motiv der Bücherwand ist hier also Attribut des Dichters und Teil des dynamisch-verwinkelten Perspektivraumes, in der Ausführung flüchtig und damit sinnbildlich dem Moment entsprungen. Giacomettis Bemühen um feste Strukturen und Plastizität kann hier keinen Widerhall gefunden haben.

sung. Die plastischen Formen sind zu eckig und scharf konstruiert – der Kopf scheint wie aus einem steinernen Block gehauen – und laufen der kleinteiligen Farbmodellierung entgegen. Gleichwohl dokumentiert das Gemälde ein in der Malerei einsetzendes Bemühen um Stabilität in der Bildkonstruktion.

Cézanne ist für dieses Gemälde kein direktes Vorbild, er wirkt nur im großen Kontext, d. h. der Frage nach einer stabilen Verbindung von Fläche und Volumen. Kubistische Formen sind hier nicht zu beobachten.

#### 4.2.2.2 Akt

Für das Jahr 1923 liegt ein datierter Frauenakt (Kat. 183) von Alberto Giacometti vor. Das Modell sitzt mit entblößtem Oberkörper und auf dem Schoß gefalteten Händen frontal zum Betrachter, die Beine sind nicht wiedergegeben. Der Hals wirkt zu kurz, die Proportionen der Figur sind insgesamt gedrungen. Bildanlage und Ausführung sind typisch für die Anfangszeit in Paris, in der Giacometti die menschliche Anatomie und die Proportionen einer Figur untersucht. Das Aktbild ist gut mit dem gemalten „Kopf eines jungen Mannes“ (Kat. 178), um 1922, zu vergleichen. Beide Male bemüht sich Giacometti um eine plastische Darstellung einer Figur vor einem als Farbfläche zurückgenommenen Hintergrund. Auch der ins Rosa-Blau spielende Grundton der Gemälde ist vergleichbar.

Eine Orientierung an Cézanne, etwa an Cézannes Aktfiguren der Bilder mit Badenden, liegt nicht vor. Kubistische Einflüsse machen sich hier ebenfalls noch nicht bemerkbar.

#### 4.2.2.3 Stilleben

Als Stilleben aus der frühen Pariser Zeit liegen hier nur das Bild eines Schädels und ein Kartoffelstilleben vor.

Mit dem Thema des menschlichen Schädels beschäftigt sich Giacometti den Winter 1923/24 über in Zeichnung und Malerei:

*„La seconde année, par hasard, je suis tombé sur un crâne qu'on m'a prêté. J'ai eu une telle envie de le peindre que j'ai laissé tomber l'Académie pendant tout l'hiver.“<sup>209</sup>*

---

<sup>209</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1951), zitiert nach Giacometti 2013, S. 123.

Die Zeichenstudie (Kat. 177) steht in engem Verhältnis zum in Öl ausgeführten Gemälde (Kat. 16), bildet den Schädel jedoch im Profil und nicht frontal wie auf dem Ölbild ab. Hier steht der Schädel auf einem geschlossenen Buch, das auf einer Tischfläche liegt. Das Buch verzieht sich perspektivisch zu einer Rautenform, die mit der hinteren Tischkante abschließt. Gedeckte Blau- und Brauntöne dominieren das Ölgemälde. Eine hellgraue Fläche hinterfängt den Schädel, während der Schädel selbst als plastische Rundform in hellem Braun herausgearbeitet ist. Weiß starren die Augenhöhlen und Zahnreihen dem Betrachter aus dem Knochengesicht entgegen. Wie im Selbstportrait von circa 1923 (Kat. 15) ist der Kopf hier nur knapp in den Bildrahmen eingefügt und füllt das Bild beinahe bis zu den Seitenrändern aus. Einerseits richtet sich dadurch die gesamte Konzentration auf den bildfüllenden Schädel, andererseits wirkt der Bildausschnitt im Ganzen etwas unproportioniert.

Bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem menschlichen Totenkopf könnten Giacometti die Gemälde von Cézanne in den Sinn gekommen sein, beispielsweise das Schädelbild aus der Sammlung der befreundeten Geschwister Müller/Dübi-Müller in Solothurn, „Trois crânes sur un tapis d'orient“ (Kat. 5).

Auf einem floral gemusterten Tuch, vor grün-grauem Hintergrund platziert Cézanne hier eine Pyramide von drei Totenschädeln. Während der hintere Schädel von den beiden vor ihm liegenden halb verdeckt wird, sind die anderen Totenschädel frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Sonst hat Cézanne diesem Bild nichts weiter beigegeben. Das Thema Totenschädel bearbeitet Cézanne bereits in „Totenkopf mit Kerzenständer“ (Kat. 184) von 1866. In dieser Version ist ein einziger Schädel frontal im Zentrum eines Stilllebens aus Büchern, gebrochenem Rosenzweig und erloschener Kerze platziert. Der Schädel, bei Cézanne typischerweise – anders als bei Giacometti – ohne Unterkieferknochen dargestellt, ruht auf einem geschlossenen Buch, während rechts davor ein weiteres Buch mit aufgeschlagenen Seiten und unleserlicher Schrift liegt. Während Cézanne im frühen *'memento mori'* durch diese Attribute einen deutlichen Bezug zu älteren Darstellungen herstellt, reduziert er die späteren Versionen immer weiter auf den Totenkopf als zentrales Objekt.

Auch Giacometti knüpft mit dem Motiv des Totenschädels auf einem geschlossenen Buch thematisch an traditionelle Vanitas-Darstellungen an. Er belässt es allerdings bei diesem knappen Verweis, um den Totenschädel von einem Studienobjekt zu einem Vanitas-Motiv zu erheben. Motivisch geht er damit ähnlich zurückhaltend vor wie Cézanne

im Solothurner Gemälde. Allein der Schädel ist als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit ins Zentrum gesetzt. Anders als Cézanne jedoch malt Giacometti keine ruhige Meditation über den Tod, der grimmige Blick und die gebleckten Zähne scheinen dem Totenschädel vielmehr ein 'sprechendes' Gesicht zu verleihen.

Ein Blick auf das Stilleben „Pommes de terre“ (Kat. 185) von 1924 zeigt die Bandbreite der Vorbilder, die Giacometti noch in den ersten Pariser Jahren konsultiert. Giacomettis Kartoffel-Stilleben erinnert in Thema und Ausführung an Vincent van Goghs „Stilleben mit Kartoffeln“ (Kat. 186) von 1888. In Farbigkeit und Volumenbildung steht Giacomettis Gemälde jedoch nicht in der Tradition Vincent van Goghs; hier ist es eher mit Giacomettis pastelligen Bildern aus Stampa und seinen frühen Pariser Gemälden wie „Kopf eines jungen Mannes“ (Kat. 178) vergleichbar.

#### **4.2.2.4 Landschaft**

Giacomettis Landschaftsbilder aus der Lehrzeit sind nur in sehr geringer Zahl erhalten. Neben der besprochenen Bergzeichnung ist ein Ölbild mit dem Piz de la Margna (Kat. 187), datiert auf 1924, bekannt. Im Zentrum dieser „Paysage à Maloja (Piz de la Margna)“ ragt die gespaltene Spitze des Berges in die Höhe. Der Himmel ist in zarten Blautönen gehalten und wirkt leicht bewegt. Wie in der Zeichnung, so arbeitet Giacometti hier die facettenartige Struktur der zerklüfteten Felsen heraus. Plastisch durchsetzt er sie mit den Farben von Weiß über Ocker bis Orange.

Das Bild ist allem Anschein nach bei einem Besuch im heimatlichen Bergell 'vor dem Motiv' entstanden. Gleichwohl muss nach Vorbildern für diese Form der Landschaftsdarstellung gefragt werden. Da es sich bei dem vorliegenden Gemälde um ein Alpenbild handelt, sollte zunächst untersucht werden, ob in diesem Gemälde noch Einflüsse Ferdinand Hodlers zu finden sind, konnte sich der Einfluss des Schweizer Künstlers bei Giacometti doch am längsten in den Landschaftsbildern, sprich in den Alpenbildern, einem der zentralen Themen von Hodler, halten.

Hodlers Bildern liegen, wie oben erörtert, der Parallelismus als Formprinzip und ein ausgesprochen dekorativer Charakterzug zugrunde. Achsensymmetrien bilden die Grundlage des Bildaufbaus in Hodlers „Thunersee und Stockhornkette“ (Kat. 146) von 1913. Die schnurgerade Uferkante des Thunersees liegt als horizontale Spiegelachse in der Bildmitte. Im Bild „Der Niesen“ (Kat. 188) von 1910 nutzt Hodler dagegen die re-



gelmäßige Dreiecksform des Berges und rahmt dessen Spitze mit einem runden Wolkenkranz.

Auf eine solche Symmetrie legt Giacometti in „Piz de la Margna“ keinen Wert. Er sucht Wege für einen stabilen Bildbau aus der Konstruktion des Motivs heraus und nicht die Unterordnung des Motivs unter eine dekorative Bildwirkung. Giacometti setzt zudem kein Bergpanorama in Szene. Er konzentriert sich auf die Bergspitze als Einzelobjekt, die wie ein Keil in der hellblauen Fläche des Himmels liegt. Auch in der konkreten Konstruktion der Berge gehen Hodler und Giacometti anders vor. Hodler fasst in „Thunersee und Stockhornkette“ die Bergkämme mit abgestuften Schwarz- und Blauschattierungen bis hin zum Reinweiß zu einem dekorativen Farbmosaik zusammen, das sich im Thunersee dem Umriss nach als große ruhige Blaufläche widerspiegelt, während Giacometti die nüchterne Bergstruktur mit einem Wechselspiel aus Linien und Farbflächen als zentrales Gestaltungselement herausarbeitet.

Näher steht Giacometti eher Hodlers „Der Niesen“, der ein pyramidales Kompositionsschema mit kleinteilig konturierten Felsstrukturen aufweist. Mit dem auffälligen Kranz aus Wolkenschlangen jedoch gibt Hodler dem gesamten Bild eine sehr bäuerlich-hübsche, dekorative Note. Die Struktur der Berge wird zu einem Kontrapunkt des schlingernden Kranzes heiterer Wolken. Hodler fasst die einzelnen Bergflanken und Felsketten vor allem als dekorative Bildfelder auf, unterwirft dieses Motiv also einer dekorativen Bildanlage und dem Prinzip des Parallelismus.

Giacometti geht anders vor: Er spürt den einzelnen Felsklippen nach und arbeitet – wie in der Zeichnung – ein Liniennetz heraus, mit dem er die innere Struktur des Berges aufbricht und nachzeichnet. Ganz abgesehen von der unterschiedlichen Farbwahl unterstützt bei Giacometti die Farbgestaltung – von der weißen Spitze bis zur dunkelbraunen Felskluft – die plastische Wirkung im Liniengespinnst. Um die plastische Struktur des Berggipfels weiter zu betonen, setzt er diesem eine kühle, nur leicht strukturierte Farbfläche des Himmels entgegen.

Ferdinand Hodlers Bergpanoramen können mit ihrer dekorativ-farbigen Ausrichtung kein Vorbild für Giacomettis Bildgestaltung sein. Einzig das Interesse an der Wiedergabe von zerklüfteten Felswänden ist hier meines Erachtens vergleichbar. Die ähnliche Darstellungsweise speist sich aber bei Hodler aus einer anderen Quelle als bei Giacometti, denn Hodlers Gestaltung liegt primär ein dekoratives Verständnis der Linienverläufe zugrunde, wohingegen Giacometti das Nachvollziehen der Bergstruktur in der Gesamtkomposition in den Vordergrund stellt.

Nun ist Giacomettis Gemälde augenscheinlich in seiner Schweizer Heimat entstanden, daher sollte ebenfalls die Frage erörtert werden, ob in „Paysage à Maloja (Piz de la Margna)“, gegebenenfalls noch Einflüsse des Vaters vorliegen. Doch ein Blick auf Bergbilder des Vaters aus der gleichen Zeit, etwa auf „Sole d'inverno“ (Kat. 189) vom März 1924, zeigt deutlich, wie eigenständig der junge Künstler seine Forschungen zu einer malerischen Konstruktion vorantreibt und wie weit er sich bereits von den Bildern des Vaters entfernt hat.

Giovanni Giacometti verfolgt, wie bereits aus „Monte Forno“ (Kat. 124) ersichtlich wurde, das Thema der Darstellung einer Berglandschaft im Sonnenlicht. Die Konstruktion der Berge ist diesem Thema untergeordnet. In dickem Impasto gehen die Farbschichten von Berg, Schnee, Himmel und Sonnenstrahlen ineinander über. Feine, kristalline Formen kommen nicht zum Vorschein. Giovanni Giacometti legt den Fokus weder auf den Berg als Einzelobjekt noch auf die Untersuchung seiner Detailstruktur, sondern fasst den Berg als Teil eines harmonischen, sonnenbeschiedenen Panoramas auf.

Als Vorbild für Giacomettis Berggemälde kommt neben den Schweizern Giovanni Giacometti und Ferdinand Hodler freilich noch Paul Cézanne in Frage. Er gilt als einer der größten Maler, die sich dem Motiv des Berges zugewandt haben. Cézanne hat sich sein Leben über ausgiebig mit der Montagne Sainte-Victoire beschäftigt und dieses Sujet zu einem Kernthema seines Œuvres gemacht. Unzählige Versionen liegen uns vor, sowohl Gemälde als auch Aquarelle.

In einer Darstellung des Berges (Kat. 190) von 1892-95 wird deutlich, wie konstruktiv Cézanne bei der Komposition vorgeht. Der breite Gipfel der Montagne Sainte-Victoire thront über allem. Von links führt der Bergrücken in einer langen Diagonale hinauf, um auf der rechten Seite steiler hinunterzuschwingen und nach einer Talbeuge als horizontaler Rücken auszulaufen. Cézanne schaltet dem Berg eine ganze Struktur aus Wiesen, Baum- und Häuserabschnitten vor und führt die Teilstücke durch die ausgewogene Farbverteilung von Grün, Blau und Ockertönen zusammen. Wie Schichten schieben sich die Farbpläne gegen- und übereinander und tragen, neben der plastischen Ausformung der einzelnen Objekte, zu einer Bildkonstruktion bei, die den klassischen perspektivischen Tiefenraum zugunsten der Formstabilität im Bild beugt. So fügen sich die scharf auf ihre kubischen Grundformen reduzierten Häuser fest in das plastisch prangende Flächengewebe ein. Um die Stabilität weiter zu erhöhen, stellt Cézanne die dem Berg vorgelegte Landschaft in Aufsicht dar – so bedeckt die Landschaft zu mehr als zwei Drit-

teln die Leinwand. Den Bergrücken selber baut Cézanne in großen Gesteinslagen auf und modelliert die Wölbungen der einzelnen Kämme voluminös heraus, ohne je den Zusammenhang mit der Fläche zu vernachlässigen. Ein flächiger Himmel in zartem Blau liegt unbewegt über dieser festgefügtten Landschaft. Subtile Spannungsbögen in der Dreiecksform der Montagne und der ineinandergeschobenen Landschaftspläne geben der Komposition dynamische Akzente. Dennoch ruht die Landschaft in sich – fest und unumstößlich klar.

Nun muss die Frage geklärt werden, ob Giacometti sich im vorliegenden Gemälde „Paysage à Maloja (Piz de la Margna)“ Cézannes Montagne Victoire-Bildern annähert. Für eine Orientierung an Cézanne könnte sprechen, dass Giacometti den Berg als gebaute Struktur begreift, die sich aus verschiedenen Gesteinslagen zu einem Ganzen zusammensetzt. Anders jedoch als Cézanne wählt Giacometti keine Aufsicht auf eine vorgelagerte Landschaft, sondern reduziert den Bildausschnitt – ähnlich wie Hodler im Niesen-Bild – auf eine Einzelansicht des Berggipfels. Anders als Hodler wiederum, darin aber Cézanne verwandt, ist die Vereinzelnung als Gestaltungsmotiv im Sinne einer ernstesten, nicht dekorativen Konzentration auf ein Objekt, hier auf den Berg, wie sie typischerweise in Cézannes Werken vorliegt. Ein weiterer Unterschied zu Cézanne ist allerdings, dass Giacometti die einzelnen Volumenformen nicht plastisch aus der Farbe herausmodelliert, sondern eher mit einer Netzstruktur, die er plastisch mit Farbe durchsetzt, arbeitet. Zudem unterscheiden sich Giacometti und Cézanne in Wahl und Auftrag der Farbe erheblich voneinander. Die Farben sind, ähnlich wie in Giacomettis früherem Landschaftsgemälde „Blick auf Stampa“ (Kat. 149), fahrig aufgetragen und wirken in der blockhaften Gegenüberstellung von Orange-Ocker und Blautönen unausgeglichener und sehr viel simpler als bei Cézanne. Im vorliegenden Landschaftsgemälde zeigen sich also sowohl letzte Reminiszenzen an Hodler als auch Anklänge an Cézanne.

Hodler wird für Giacometti von nun an keine tragende Rolle mehr spielen, zu wesensfremd sind sich die Künstler. Cézanne wird in der folgenden Avantgardezeit langsam in den Hintergrund gedrängt, um nach einer langen Pause wieder mit Macht in Giacomettis Bewusstsein vorzustoßen.

### **4.2.3 Plastik**

An plastischen Werken sind aus der Bourdelle-Zeit nur wenige Exemplare erhalten,

Giacometti hat die meisten Versuche zerstört. So lässt sich seine Entwicklung in der Plastik nur punktuell verfolgen, etwa an „Portraitkopf der Mutter des Künstlers“ (Kat. 12), um 1924, oder „Selbstbildnis“ (Kat. 191) von 1925. Giacometti zeigt sich hier bemüht, die Kopfformen auf ihre wesentlichen Züge und Volumina zu reduzieren, bleibt dem Modell aber dennoch stark verhaftet. Er arbeitet die Rundformen glatt heraus und setzt sie anschließend aneinander. In „Selbstbildnis“ wirken die Augen- und Haarpartie überdies stilisiert und erinnern an Bourdelles plastische Arbeiten wie „Monument à Mickiewicz“ (Kat. 10), an dem der Lehrer von 1909 bis 1929 arbeitete. Allerdings zieht Giacometti – im Gegensatz zu Bourdelle – die blockhafte Gestaltung einer fließenden Figurenanlage vor.

#### **4.2.4 Giacomettis Lehrjahre in Paris und die Bedeutung von Cézanne**

Auf der Suche nach der eigenen Position setzt sich Giacometti in den ersten Pariser Jahren mit vielen Vorbildern auseinander: Cézanne, Picasso, van Gogh, Hodler und Bourdelle. Die Fülle dieser künstlerischen Möglichkeiten führt Giacometti indes noch nicht zu einer eindeutigen Position. Es entstehen vielmehr Orientierungsversuche. So wie Giacomettis Werk im Wandel begriffen ist, ändern sich denn auch Lesart und Bedeutung von Cézanne für Giacometti.

Giacomettis Werk der Studienphase ist nicht in allen Bereichen gleich weit fortgeschritten. Als übergeordnetes Thema kristallisieren sich jedoch Analyse und Konstruktion eines Körpers oder Motivs heraus. Die Zeichnung erscheint am stärksten weiterentwickelt, sie steht im Zeichen von Cézanne und der beginnenden Auseinandersetzung mit dem Kubismus, während die Bildhauerei – von der sich allerdings nur äußerst wenige Stücke erhalten haben – am konservativsten und am nächsten an Bourdelles Ästhetik bleibt. Die erhaltenen Skulpturen lassen keinen Rückschluss auf eine Auseinandersetzung mit Cézanne oder dem Kubismus im plastischen Bereich zu. In der Malerei zeigt Giacometti schließlich noch nicht die Entschlossenheit wie in der Zeichnung, macht aber den Willen zu einer stabilen Konstruktion deutlich. Er arbeitet nun analytisch-geordneter als im Frühwerk und bemüht sich zuerst um die korrekte Wiedergabe von Anatomie, dann immer mehr um eine fest gebaute Bildstruktur. In der Farbgestaltung wirkt jedoch das Frühwerk noch stark nach.

So steht das frühe Pariser Werk zwischen akademischer Übung, Nachwehen des Früh-

werks und Giacomettis erstarkendem Interesse an einem formanalytischen, konstruktiven Aufbau. In diesem Kontext setzt Giacometti seine Auseinandersetzung mit Cézanne fort. Cézanne wird zum Verbindungsglied der Kunstwelt des Vaters mit Teilen der Konstruktionslehre Bourdelles und öffnet Giacometti in einem weiteren Schritt die Augen für die kubistische Moderne.

Unter diesen Vorzeichen erarbeitet er sich bei Bourdelle die professionellen Grundlagen der Bildhauerei, d. h. insbesondere die Analyse von Körper, Proportion und Grundformen in der Zeichnung, vor allem im Akt und im Portrait.

Der Lehrer Antoine Bourdelle bietet Giacometti mit seiner Kunst allerdings keine zukunftsweisende Orientierung. Bourdelles Werk wirkt zu konservativ, auch wenn er versucht, „sowohl die grosse Tradition der europäischen Skulptur weiterzuführen als auch das Aufbrechen der organisch plastischen Form durch das neue Sehen Cézannes zu verarbeiten.“<sup>210</sup> Konkret will er seine Schüler zur logischen Konstruktion anleiten, verwirklicht dies aber in seiner eigenen konventionellen Kunst eben nicht.

Von Bedeutung für Giacometti ist vielmehr Bourdelles mündliche Vermittlung und seine Berufung auf Cézanne. Der Akademielehrer erhebt Cézanne – wohl ebenso in Betrachtung des Werkes von Cézanne wie seines viel beachteten Ausspruches, man solle „*die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel*“<sup>211</sup> behandeln – zum '*genialen Konstrukteur*' und spricht ihm damit die Rolle eines Vorbildes zu. Bourdelle selbst bleibt also als künstlerisches Vorbild für Giacometti zwar belanglos, weist Giacometti aber auf Cézannes Bedeutung für die formale Konstruktion und Analyse hin – eine Erkenntnis, die Bourdelle im allerweitesten Sinne mit den Kubisten teilt, ohne je seine konservative Position aufzugeben oder Sympathien für den Kubismus zu hegen.

Die eigentliche Annäherung an Cézannes Ästhetik vollzieht sich in Giacomettis eigenen form-analytischen Studien. Diese bringen den jungen Künstler immer stärker zur Frage, wie sich flächige Linienstruktur und Volumen verbinden lassen. Sein Bestreben geht dahin, ein zusammenhängendes Ganzes aus den Elementen Körper, Linie und Tiefenwirkung zu schaffen:

„*Je cherchais [...] à réussir à faire un ensemble où il y ait en même temps des corps, des lignes, la profondeur [...].*“<sup>212</sup>

So versucht Giacometti immer stärker, den geometrischen Grundstrukturen eines Kör-

<sup>210</sup> O.V., [www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=jugend&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=jugend&language=de) (Stand: 1.08.2013)

<sup>211</sup> Paul Cézanne im Brief an Émile Bernard vom 15.04.1904, zitiert nach Paul Cézanne: Briefe, hg. von John Rewald, Zürich 1979, S. 281.

<sup>212</sup> Alberto Giacometti, Notiz von 1924, zitiert nach Giacometti 1990, S. 111.

pers oder Objektes nachzugehen. Eine gestalterische Lösung erreicht er in Zeichnung und Malerei durch die Herausbildung einer lichten, kristallinen Konstruktion im Zusammenspiel von Linie, Fläche und plastischem Körper. Dies spiegelt sich deutlich in Portrait und Aktzeichnung, aber auch in anderen Genres, etwa in Studien von Berg oder Schädel, wider.

Parallel zu dieser stilistischen Entwicklung erweitert Giacometti somit sein Verständnis von Cézanne. Brachte der Vater Giovanni dem Sohn Cézanne vor allem über die Anschauung der Natur und des Menschen und die Meisterschaft in der Kombination von Licht, Farbe und Bildanlage näher, so richtet Alberto seine Interpretation von Cézanne nun stärker an den eben genannten Fragen der Analyse von Grundformen, Konstruktion und Volumen-Fläche-Struktur aus.

Bourdelles Hinweis auf den '*genialen Konstrukteur*' Cézanne spielt hier anfangs gewiss eine Rolle. Im Laufe der Auseinandersetzung gewinnt meines Erachtens jedoch immer stärker Giacomettis Interesse am Kubismus für eine konstruktiv-analytisch geprägte Lesart von Cézannes Kunst an Bedeutung.

Eine konstruktiv-analytische Lesart von Cézanne wurde von den kubistischen Malern insbesondere in ihrer Anfangszeit vorgelebt. Giacometti holt in seinen frühen Pariser Jahren also den ersten Entwicklungsschritt der Kubisten nach, d. h. er nähert sich dem Kubismus über Cézanne und die geometrische Formanalyse und -zerlegung, anstatt sofort zu aktuelleren Positionen kubistischer Künstler aufzuschließen. Giacometti hält sogar stets an der integralen Figur fest, ohne das Objekt oder Motiv gänzlich zu zerlegen oder aufzulösen, folgt damit also nicht der Weiterentwicklung des Kubismus zu einer offenen Form, sondern bleibt näher an Cézanne.

Die Auseinandersetzung mit Cézanne spielt sich vor allem auf Ebene der Formfindung und -konstruktion ab. Nur vereinzelt klingen motivische Reminiszenzen an. Ein Punkt jedoch verbindet Giacometti und Cézanne auch in dieser Werkphase grundsätzlich auf inhaltlicher Ebene miteinander: der distanzierte Grundton der Werke und die Bedeutung des Blickens.

Es kann somit zusammengefasst werden: Der junge Künstler kommt zum Studium der Bildhauerei nach Paris, beschränkt sich aber nicht auf diese, sondern arbeitet daneben auch ergiebig an Zeichnungen und Gemälden. Er sieht sich dazu aufgefordert, Grundlagen zu erforschen, sich um Orientierung zu bemühen und zurechtzufinden in der schon bestehenden Kunstgeschichte ebenso wie in den gerade aktuellen Tendenzen – dazu zählen einerseits Cézanne und der analytische Kubismus, andererseits die aufblühende

kubistische Plastik der 1920er Jahre, zu der Giacometti aber erst nach 1925 in der Skulptur aufschließen kann.

Im Maler Cézanne mag Giacometti eine Verbindungslinie zwischen dem Bekannten und dem Neuen erkennen. So ist ihm Cézanne aus der väterlichen Obhut, einer malerischen, vertraut, wird aber auch vom Lehrer Bourdelle thematisiert und spielt vor allem für die Entwicklung des Kubismus in der Malerei eine zentrale Rolle.

Vor diesem Hintergrund ist Giacomettis aufkeimendes Interesse an der kubistischen Formensprache, wie es insbesondere in den Zeichnungen um 1924-25 auftritt, als eine konsequente Weiterentwicklung aus Cézannes Ästhetik im Sinne eines Nachvollziehens der Schlussfolgerungen des analytischen Kubismus zu deuten. Damit bilden Cézannes Ästhetik und Konstruktionsprinzipien auch die Basis für Giacomettis zukünftiges künstlerisches Aufschließen zur Avantgarde, sprich zu Giacomettis kubistischer Plastik der folgenden Jahre.

Im Vergleich hierzu spielen andere Einflussquellen für Giacomettis Kunst keine große Rolle. Punktuell liegen zwar durchaus Bezugnahmen auf van Gogh und Hodler vor, diese Einflüsse sind aber nicht ausschlaggebend für Giacomettis weitere Entwicklung.

### **4.3 Avantgarde und Surrealismus**

In der Zeit ab 1925 steht Giacomettis plastisches Arbeiten zunehmend im Vordergrund: Er will als Bildhauer – nicht als Maler – künstlerisch vorankommen und sucht durch das Studium von Brancusi, Archipenko, Lipchitz und Laurens sowie der außereuropäischen Stammeskunst Anschluss an die Avantgarde, d. h. an die kubistische Plastik, zu finden. Das figürliche, abbildungshafte Gestalten weicht dabei mehr und mehr abstrakten Schöpfungen; die Malerei tritt stark in den Hintergrund.

In der sich daran anschließenden surrealistischen Phase bis 1933 arbeitet Giacometti nicht mehr an der Weiterentwicklung klassischer Sujets und Gattungen. Im Vordergrund steht allein seine Positionierung als Surrealisten-Bildhauer. Daneben wird Giacometti stark von seinen Dekorationsarbeiten zum Broterwerb in Anspruch genommen. So steht eine einzelne Gruppe von Portraits aus Stampa um 1932 recht isoliert in der surrealistischen Werkphase.

### 4.3.1 Zeichnung und Malerei

Ausgehend von einer zunehmend kubistisch-konstruktiven Analyse Cézannes und den kubistischen Vorstudien in Malerei und Zeichnung um 1924/25 wendet sich Giacometti nach 1925 definitiv dem Kubismus in der Plastik zu. Seinem künstlerischen Fortkommen in der Plastik ordnet Giacometti dabei nicht nur die Suche nach Vorbildern, sondern auch die komplette malerische Arbeit unter. In Paris entstehen in der kubistischen und der sich anschließenden surrealistischen Zeit der frühen 1930er keine eigenständigen Gemälde mehr.<sup>213</sup>

Dieses Desinteresse an der Malerei in der Kunsthauptstadt Paris kann als deutliches Zeichen dafür gewertet werden, dass Cézanne als künstlerisches Vorbild nun für den Avantgardisten und insbesondere für den Surrealisten Giacometti in den Hintergrund tritt. So geht Giacometti, anstatt sich detailliert mit Portrait, Landschaft und Stilleben auseinanderzusetzen, nach kubistischen Studien zu einem surrealistisch-metaphorischen Gestalten in den frühen 1930er Jahren über. Einer Auseinandersetzung mit Cézanne ist damit der Boden entzogen.

Giacomettis graphische Arbeiten stehen ebenfalls im Zeichen der Plastik: In den Blättern arbeitet er die Motive seiner kubistischen und surrealistischen Schöpfungen (Kat. 192) auf. Mit einer klaren, sehr sterilen Linienführung scheint er seinem Duktus immer stärker eine unpersönliche, im surrealistischen Sinne 'überpersönliche' Note geben zu wollen. Spuren von Cézanne sind darin nicht zu finden.

Ein denkwürdiger Umstand ist jedoch zu beachten: In der Abgeschiedenheit des Bergells besteht während der avantgardistischen Periode eine andere Seite von Giacomettis Kunst fort. So arbeitet der Künstler bei Besuchen in der Bergeller Heimat im Anschluss an frühe kubistische Kompositionen in Malerei und Zeichnung weiter. Hier entstehen um 1926-28 Portraits nach Otilia in Zeichnung (Kat. 23) und Malerei (Kat. 193) sowie um 1930 das Bild „La montagne“ (Kat. 194) und eine weitere Portraitzeichnung. Nur im Bergell 'überlebt' also Giacomettis Malerei, seine Arbeiten an den klassischen Sujets Portrait und Landschaftsbild und eine kubistisch gefärbte Auseinandersetzung mit Cézanne.

Die Beschäftigung mit der menschlichen Figur ist dennoch äußerst sporadisch. So führt das geringe Interesse an ihr Giacometti zu einer vorübergehenden Aufgabe der Aktzeichnung und -malerei. Das Genre Stilleben lässt er ebenfalls sowohl in der Zeichnung

---

<sup>213</sup> Ausgenommen ist hier das Ölbild einer Skulptur (Kat. 24) von 1927-30.



als auch in der Malerei vorerst fallen.

In der surrealistischen Kernzeit, den Jahren von 1930 bis 1933, nimmt das Interesse an der Malerei weiter drastisch ab. Es entstehen nur 1932 – ebenfalls im abgelegenen Stampa – vier relativ konservative Gemälde, eine dreiteilige Portraitreihe nach dem Vater (Kat. 35, Kat. 36) und das Portrait eines Freundes (Kat. 37).

Da nur äußerst wenige Zeichnungen im Kontext der klassischen Themen und damit der Cézanne-Fragestellung von Interesse erscheinen, fassen die folgenden Unterkapitel die Entwicklung von Giacomettis Zeichnung und Malerei in der Zeit seiner kubistischen und surrealistischen Avantgarde zusammen.

#### **4.3.1.1 Portrait**

In der gesamten Zeit von Avantgarde und Surrealismus schafft Giacometti in Malerei und Zeichnung nur wenige Portraits. Alle Bilder zeigen Angehörige seiner Familie – die Schwester und den Vater – beziehungsweise Freunde aus Stampa. Sind die Bilder auch zahlenmäßig gering, so kommt ihnen dennoch einige Bedeutung zu, denn sie werden eine wichtige Brücke für Giacomettis Wiederaufnahme der klassischen figürlichen Themen nach seinem Bruch mit den Surrealisten 1933 bilden.

Um 1926-28 entstehen eine Zeichnung (Kat. 23) und auch ein undatiertes Gemälde nach Ottilia (Kat. 193), der Schwester des Künstlers, das ich, wie weiter unten erläutert, in diese Zeit verorten möchte. Der gezeichnete Kopf von Ottilia ist im strengen Profil nach rechts gewandt und baut auf geometrisierenden Kompositionselementen wie in der Zeichnung „Renato Stampa“ (Kat. 17) von 1924/25 auf. Wie in „Renato Stampa“ bleibt Giacometti auch in der zeichnerischen – und malerischen – Portraitfassung von Ottilia durch die kompakte, plastisch herausgearbeitete Gestaltung nah an der Figur. Damit bestätigt sich, was sich schon in „Renato Stampa“ ankündigte, nämlich eine Abneigung, die menschliche Gestalt über eine kubistische Zerlegung in ihrer geschlossenen Gesamtanlage aufzulösen. Im Beibehalten der integralen Figur steht Giacometti nach wie vor Cézanne nahe. Die geometrische und zugleich geschlossene Figurenanlage erinnert zudem an Werke wie Picassos Fernande-Skulptur (Kat. 195) von 1909 und offenbart Giacomettis bildhauerisches Denken im zweidimensionalen Medium.

Giacometti arbeitet in den Zeichnungen von Renato Stampa und Ottilia mit Hell-Dunkel-Kontrasten die Volumenform der Gesichter plastisch heraus. Aber wo „Renato

Stampa“ gröber in Zeichenstil und Hell-Dunkel-Kontrast wirkt und sich stärker vom Hintergrund absetzt, da ist „Ottilia“ bereits mit feiner Linie eleganter herausgearbeitet, die Komposition in der stereometrischen Zergliederung ausgeglichener.

Nicht nur die Zeichnung „Ottilia“ ist ein Beleg dafür, dass Giacometti um 1926-28 in Stampa das Thema der menschlichen Figur mit kubistischen Konstruktionsprinzipien fortführt und dabei dennoch nahe an einer kompakten Figurengestaltung bleibt, auch das gemalte Pendant „Ottilia“ bestätigt diesen Befund.

Die geometrische Gestaltung von Hals, Stirn, Gesicht, Frisur und Schattenwurf in der Zeichnung „Ottilia“ stimmt mit der Konstruktion des gleichnamigen Gemäldes (Kat. 193) überein. Der grobkörnige, pastose Farbauftrag, die Farbwahl und die Kreuzschraffen in Teilen des Hintergrundes erinnern stark an Giacomettis „Bildnis von Diego“ (Kat. 196) von 1925. Aus diesen stilistischen Gründen ist meines Erachtens eine Datierung von „Ottilia“ in die vor-surrealistische Zeit um 1926-28 plausibel, die Datierung der Fondation Alberto et Annette Giacometti auf 1935 dagegen unwahrscheinlich.<sup>214</sup>

Die Wellen der kurzen Frisur von Ottilia liegen eckig um das blockhaft gestaltete Gesicht. Der Lichteinfall zeichnet einen Schatten in Form eines spitzen Dreiecks auf den Hals, hell setzt sich der kantige Kopf dagegen ab. Die große Ähnlichkeit zur Zeichnung „Ottilia“ äußert sich, wie erwähnt, in der ins Kantige übersetzten Wellenfrisur, der langgezogenen dreieckigen Schattenkante am Hals und dem runden Halsausschnitt. Die ins strenge Profil gesetzte Zeichnung deutet die Raumanbindung des Portraits jedoch nur über Schatten-Schraffuren im Hintergrund an. Im Gemälde indes verläuft im linken unteren Eck, gleich über der Schulterpartie, eine Kante, wohl die Ecke eines Möbels. Diese keilförmige Ecke ist perspektivisch verzerrt und fügt dem stärker ausgearbeiteten Bild eine tiefenräumliche Komponente hinzu. Der Keil schiebt sich dynamisch gegen den flächigen Hintergrund. Mit diesem perspektivisch verzogenen Keil versucht Giacometti, zwischen der Figur im Vordergrund und den Farbflächen im Hintergrund zu vermitteln.

Giacometti nimmt damit die Probleme seiner Gemälde der Zeit vor 1925 auf: das bildräumliche Verspannen von Fläche, Farbe und plastischen Werten und die geometrische Straffung der Formen. In diesem großen Kontext bleibt somit die Auseinandersetzung mit Cézanne unter kubistischen Vorzeichen erhalten. Zu einer kubistischen Aufsplitterung der Formen und des Bildraumes in eine Mehrfachperspektive kommt es da-

---

<sup>214</sup> Das Gemälde wird hingegen in den Katalogen der Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, und der Giacometti-Ausstellung des Bucerius-Kunstforums (2013) auf circa 1935 datiert. Vgl. Kapitel 4.4.2.1.

bei auch hier, wie erwähnt, nicht.

Konnte schon in Giacomettis früheren Portraits ein Ton innerer Distanz festgestellt werden, so tritt dieser nun verstärkt und zugleich verändert auf. In den früheren Bildern erzeugte eine reglose Mimik und ein konzentrierter, angespannter und direkt dem Betrachter zugewandter Blick den distanzierten Grundton. Nun lösen sich der Augenkontakt und mit ihm die Gespanntheit des Blickes auf. Obschon Ottilias Augen weit geöffnet sind, spricht ihr Blick den Betrachter nicht direkt an. Giacometti konstruiert zwei verschiedene Blickrichtungen. Während Ottilias linkes Auge auf den Betrachter gerichtet ist, blickt das rechte am Betrachter schräg links vorbei. Der Blick ist so zwar offen, wirkt im reglosen Gesicht jedoch leer und innerlich entfernt. Mit der kantigen Figurenanlage versucht Giacometti, dem Gesicht den Ausdruck von Konzentration und Stabilität zu erhalten. Giacometti vermeidet hier also einen direkten Blick und entwickelt damit den distanzierten Grundton des Portraits weiter.

In dieser Veränderung liegt eine gewisse Annäherung an Cézannes Figurenausdruck und Blickanlage. Cézanne legt seinen Figuren mit Vorliebe den distanzierten Blick leerer Mandelaugen ins reglose Gesicht und entwickelt in vielen seiner Portraits, etwa in „Mme Cézanne au fauteuil jaune“ (Kat. 197), zudem eine ähnlich sonderbare Blickverschiebung. So ist dort zu beobachten, wie ein Auge auf den Betrachter gerichtet ist, der Blick des anderen Auges hingegen subtil in eine andere Richtung geführt wird. Die Blickgestaltung ist für Cézanne ein wichtiger Aspekt seiner Portraitkunst, mit der er den Dargestellten in eine für den Betrachter letztlich unerreichbare innere Ferne zu versetzen vermag.

Ist der distanzierte Grundton in Giacomettis früheren Portraits bis 1925 nur als grundsätzliche Ähnlichkeit mit Cézannes Werk aufzufassen, scheinen sich in „Ottilia“ die Parallelen bei der Gestaltung eines fernen Blickes zu verdichten. So könnte sich Giacometti in dieser Frage nun möglicherweise dezidierter an Cézanne orientieren – ein nicht zu vernachlässigender Aspekt, der für die Gemälde und Zeichnungen ab 1934 noch an Bedeutung gewinnen soll.

In den um 1932 entstandenen Portraits vom Vater (Kat. 35, Kat. 36) und Renato Stampa (Kat. 37) tauchen Anklänge an Cézanne hingegen nicht auf. Die Gemälde wirken teilweise wie ein spätes Echo auf Giacomettis Experimente in der Plastik von 1927 (Kat. 198), sind aber bis auf ihre auf Frontalität oder Profil reduzierte Anlage eher konservativ komponiert.

#### 4.3.1.2 Landschaft

Das Landschaftsgemälde „La montagne“ (Kat. 194) von 1930 gibt einen weiteren Hinweis darauf, dass Giacometti seine kubistisch gefärbte Auseinandersetzung mit Cézanne in der Malerei fortsetzt.<sup>215</sup>

Ein hoher Gletscherberg steht im Bildzentrum. Den unteren Rand bilden Grasflächen und Felsblöcke, ein blau-rötlicher Himmel schließt das Bild nach oben hin ab. Giacometti strukturiert das Bergmassiv mit diagonalen Lagen und Dreiecksformen, der weiße Gletscher liegt als schräge Fläche mittig im Bild. Der Horizont ist so weit hinaufgezogen, dass der Berg gut vier Fünftel der Bildfläche einnimmt. Dadurch unterbindet Giacometti eine Illusion von Tiefenräumlichkeit und betont die flächige Wirkung seines Bildes. Nur das Absetzen der Flächen in scharfen Kanten und in kontrastierenden Farben erzeugt eine plastische Wirkung. Der Himmel selbst ist – wie der Hintergrund auf dem Gemälde „Ottilia“ – von Schraffen durchzogen; es gibt keine Andeutungen von Atmosphäre oder Wolken. Die gesamte Komposition ist eine Konstruktion aus gegeneinandergeschobenen Flächen und plastisch durchsetzten, geometrischen Strukturen.

Thematisch und stilistisch knüpft Giacometti mit „La Montagne“ an Schöpfungen wie „Paysage à Maloja (Piz de la Margna)“ (Kat. 187) von 1924 an; in der geometrischen Konsequenz kann das Werk insbesondere mit Giacomettis 'cézannesk-kubistischen' Zeichnungen wie dem Selbstbildnis (Kat. 164) von 1923-25 in Verbindung gebracht werden. Nach wie vor bleiben die Bilder des frühen Kubismus wie Braques „Paysage“ (Kat. 199), 1908, und Werke Cézannes vorbildhafter als die Weiterentwicklungen der kubistischen Malerei.

Giacomettis Aufnahme von kubistischen Elementen in der Malerei spiegelt sich in der planimetrischen Facettierung der Gesteinslagen wider. Indessen offenbart „La Montagne“ wiederum auch die Grenzen von Giacomettis Annäherung an die kubistische Malerei: Das Bergmotiv ist nicht in eine Multiperspektive aufgelöst, der räumliche Eigendynamismus der geometrischen Formen nicht freigesetzt. Alles findet im Rahmen der großen Form, d. h. der festen Masse und Silhouette des Berges, statt. Giacometti legt Wert auf eine Verbindung von Motiv, geometrischer Strukturierung der Massen und stabilem Bildbau und bleibt in dieser Hinsicht seinen Erkenntnissen zu Cézanne aus der Zeit bei Bourdelle verbunden.

---

<sup>215</sup> Auch in einer Zeichnung taucht 1930 das Landschaftsthema auf. Das Blatt „Paysage à Samedan“ ist jedoch äußerst skizzenhaft gestaltet und gibt keine weiterführenden Hinweise.

Ein Blick auf Bilder wie „Le Mont Sainte-Victoire au dessus de la route du Tholonet“ (Kat. 200) oder „Maisons en Provence“ (Kat. 201) zeigt, dass der große Franzose mit seiner Gestaltung von gegeneinandergeschobenen Farbplänen und geometrisch reduzierten Formen für die zentralen Fragen nach Festigkeit und konstruktivem Bildaufbau vorbildhaft ist. In beiden Bildern zieht Cézanne den Horizont weit hinauf bis fast an den Bildrand, um der Ansicht die Illusion von klassischer Tiefenräumlichkeit zu nehmen. In „Montagne Sainte-Victoire“ bildet die vorgeschaltete Landschaft einen plastisch durchsetzten Farbteppich, an den sich die Silhouette des Berges majestätisch anschließt. In starker Aufsicht fügt Cézanne eine Wegbiegung in die Bildmitte ein und betont damit den flächigen Wert des Vordergrundes. Er arbeitet das Bergmassiv durch Farbmodulationen von hellem Ocker zu Blautönen plastisch heraus, bindet es aber durch den dunklen Kontur, das Fleckengewebe und die sichtbaren Spuren leerer Leinwand an die Fläche zurück. Im Gemälde „Maisons en Provence“ legt Cézanne zudem die Gesteinslagen in diagonaler Schichtung plastisch und doch als Farbflächen abgesetzt übereinander und schafft dadurch ein Bild von kraftvoller Festigkeit und Struktur.

Mit ähnlicher Intention, allerdings reduzierter und betont geometrisch-linear geht Giacometti vor. So finden sich hinsichtlich Berg-Motiv und Bildkonstruktion in Giacomettis „La Montagne“ noch Anklänge an Cézannes Werke. Giacometti stellt den Berg als Einzelmotiv ins Zentrum, nutzt dafür ebenfalls einen weit nach oben gezogenen Bildhorizont, baut das Bergmotiv als Gefüge von Gesteinslagen auf und schiebt die Gletscherzunge als geometrische Fläche in das binnenstrukturierte Bergmassiv. Zudem versucht er, plastische Werte durch das Aneinandersetzen farblicher Facetten in die flächig-lineare Bildstruktur einzubinden.

Freilich offenbart der Vergleich mit Cézanne, dass Giacometti Cézannes meisterhafter Welt der *'taches'*-Gewebe und seiner reich modulierenden Farbenkunst nicht Rechnung trägt.

Die Auseinandersetzung mit dem großen Franzosen unter kubistischen Vorzeichen bricht also 1930 noch nicht vollständig ab, sondern kann im Randgebiet und unter dem großen Vorzeichen eines geometrisch-konstruktiven Bildaufbaus weiter verfolgt werden. Stampa ist abseits der Kunstmetropole Paris ein künstlerisches Refugium, in dem Giacometti die Arbeit an klassischen Themen, wenngleich mit Unterbrechungen, fortsetzt. Hierauf wird er später wieder aufbauen können.

Das klassische Thema Landschaft bearbeitet Giacometti in den Jahren zwischen 1930 und 1950 nicht weiter. Hier liegt ein bedeutender Unterschied zu Cézanne, der gerade

auch in der Landschaftsmalerei einen Kernaspekt seines Schaffens gesehen hat.

#### 4.3.2 Plastik

In der Plastik arbeitet Giacometti intensiv daran, zur künstlerischen Avantgarde, der kubistischen Plastik, aufzuschließen. Hiervon zeugen Skulpturen wie „Cubist figure I“ (Kat. 202) von 1926, „Torso“ (Kat. 20) 1926/27, „Löffelfrau“ (Kat. 21) oder „Kubistische Konstruktion“ (Kat. 203), beide von 1927. Im Jahr 1928 gelingt ihm dann mit den sogenannten Scheibenplastiken (Kat. 27) der Schritt zu einer autonomen Position. Nun wird er erstmals öffentlich als eigenständiger Künstler wahrgenommen.

Setzt Giacometti sich unter kubistisch-avantgardistischen Vorzeichen zunächst mit klassischen Themen der Skulptur, der menschlichen Figur als Akt, Kopf und Figurengruppe, auseinander, so führen ihn seine Formexperimente Ende der 1920er Jahre immer weiter weg von der klassischen Skulptur. Begleitet wird diese Entwicklung von einem starken Abbau an Masse. So entstehen Figuren von Transparenz und zeichenhaft-phantastischer Formensprache (Kat. 28), die Giacometti um 1930 schließlich die Tür zum Surrealismus öffnen. Er bezieht in seine Formexperimente nun immer stärker das Spiel mit Gedanken und Ideen ein und arbeitet an metaphorischen Objekten und Schaumodellen, beispielsweise an „Palast um vier Uhr früh“ (Kat. 32), 1932, oder an seine *'objets mobiles et muets'* wie „Boule suspendue“ (Kat. 29) von 1930/31.

Cézanne rückt hinsichtlich Giacomettis Entwicklungen auf dem Gebiet der Plastik in weite Ferne. Die vollkubistischen Skulpturen und surrealistischen Objekte dienen daher für die zu untersuchende Fragestellung nur als Folie, vor der sich vereinzelt Annäherungen an Cézanne in Malerei und Zeichnung abspielen.

Eine einzelne Werkgruppe von 1927 steht jedoch möglicherweise im weiten experimentellen Rahmen mit Cézanne in Verbindung. Giacometti nähert sich vor seinem künstlerischen Durchbruch systematisch dem Thema der Kopfplastik und greift für seine Experimente auf unterschiedliche Anregungen durch Brancusi, Paul Klee und eventuell auch Paul Cézanne zurück. Hier fließen punktuell möglicherweise Überlegungen zu Cézannes Ideenwelt in Giacomettis bildnerische Umsetzung von Perspektive und Distanz ein. Die experimentelle Werkgruppe umfasst Köpfe nach Flora Mayo, dem Vater Giovanni und der Mutter Annetta und steht an der Schwelle zwischen traditioneller Bildhauerei und der Entwicklung freier Formen. Ein kurzer Abriss soll zunächst die gesamte Werk-

gruppe als Experimentierfeld nahebringen. Im Anschluss soll die mögliche Ideenverwandtschaft mit Cézanne thematisiert werden.

In den Köpfen von Flora Mayo (Kat. 204) und den flachen Köpfen des Vaters (Kat. 26) arbeitet Giacometti mit einem radikal abgeflachten Gesicht, in das er mit Ritzungen die wesentlichen Züge einzeichnet, diese in einer Version der Flora Mayo sogar einfärbt. Der plastische Kopf wird hier zur Zeichen- oder Malfläche. Mit ihrem zeichenhaft eingeritzten Gesicht erinnern die Plastiken entfernt an Paul Klees „Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück“ von 1919 (Kat. 205). Anders als Giacometti leitet Klee seinen Ziegelkopf jedoch nicht vom menschlichen Kopf ab, sondern konstruiert ihn als märchenhaftes Zeichen. Auch finden sich im glatten Abschneiden des Vaterkopfes starke Anklänge an Brancusis Vorgehen in Plastiken wie „Der Neugeborene“ (Kat. 206) von 1915.

Nicht flächige, sondern vollplastische Formen nimmt das Gesicht dagegen in den sogenannten 'runden' Versionen des Vaterkopfes (Kat. 207) von circa 1927-30 an. Diese Versuche treibt Giacometti bis zur Überlagerung der Gesichtszüge durch Rundformen voran und nimmt mit der runden Abgeschlossenheit der Oberfläche Bezug auf Brancusis berühmte Köpfe wie „Der Neugeborene“ oder „Schlummernde Muse I“ von 1909-10.

War schon dem Kopf von Flora Mayo in der zeichnerischen Ritzung eine leichte perspektivische Bewegung durch die seitliche Anordnung von Nase und Haaren eingeschrieben, so wird die Gestaltung von Perspektive zum Hauptthema im Bildniskopf der Mutter (Kat. 25) von 1927. Giacometti beschäftigt sich also mit einer genuin zeichnerisch-malerischen, nicht aber bildhauerischen Problemstellung. Er stellt sich hier „vor dem Modell nochmals den Grundfragen abbildender Skulptur zwischen mimetisch realistischer Wiedergabe und formaler Reduktion durch stereometrische Abstraktion, also dem Umgang mit geometrischen Gebilden im Raum“<sup>216</sup> und kommt zu einer „scheibenartig flache[n] Vollplastik, eine[r] illusionistische[n] Skulptur.“<sup>217</sup> Giacometti schafft mit dem Bildniskopf der Mutter eine „neue Kategorie zwischen dem normalen Bildwerk von naturalistischer Dreidimensionalität und dem Flachrelief“<sup>218</sup> und rückt „durch das Zusammenspiel von illusionistischer und wirklicher Tiefe, von Relief und Plastik [...] das Modell in eine gewisse Distanz, ohne dass seine räumliche Präsenz an Wirkung verliert.“<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> Beat Stutzer: „Künstlerische Anfänge“, in: Westheider 2012, S. 38.

<sup>217</sup> Klemm 1990, S. 57.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Patrick Elliott und Eva Keller: „Werke“, in: Stoss / Elliott / Doswald 1996, S. 138.

Giacometti nähert sich über Fragen der Perspektive in der Plastik hier erstmals dem Problem der bildnerischen Darstellung von Distanz – ein essentielles Problem, das die gesamte künstlerische Suche nach 1933 bis zum Spätwerk beherrschen wird. Hierfür arbeitet er mit Komponenten der Reliefperspektive und nähert seine Plastik den Mechanismen von Malerei und Zeichnung an.

So ist zu beobachten, dass sich der Blickwinkel auf das Gesicht der Mutter mit wechselndem Betrachterstandpunkt nicht verändert. Egal ob der Betrachter nun schräg links, rechts oder direkt vor dem Kopf steht, die perspektivische Verzerrung des Gesichtes nach links bleibt im plastischen Relief des Gesichtes eingeschrieben. Giacometti versucht also, mit der seitlichen Verschiebung von Nase, Kinn und Wangenknochen eine Perspektivillusion des Kopfes vorzugeben. Die Plastik ist dabei zwar „tendenziell vollplastisch und im Raum allansichtig [...], zugleich aber ihrer Masse und Greifbarkeit entkleidet.“<sup>220</sup> Giacometti verweigert somit einerseits der Skulptur ein Aufblühen in der Plastizität und der Mehransichtigkeit und legt andererseits eine perspektivische Illusion an.

So wirkt die Skulptur zugleich plastisch und flächig, denn sie scheint den Perspektive-Gesetzen von Malerei und Zeichnung zu gehorchen. Giacometti suggeriert also einen einzigen Betrachterstandpunkt, schafft mit der perspektivischen Verzerrung eine Illusion von Plastizität und fügt einzelne plastische Formen wie die Nase in das Gesichtsganze wie in eine Bildfläche ein. Damit arbeitet er annäherungsweise wie ein Maler. Er greift zwar auch auf die klassische Reliefperspektive zurück, verbindet das Gesicht jedoch nicht mit einem festen Hintergrund wie in der Reliefkunst üblich.

Giacometti spielt mit der Erwartung des Betrachters, er führt ihn mit der Skulptur zu einem Bruch in seiner Sehgewohnheit. Zentrale Momente dieser Plastik sind das Spiel mit der Perspektive und die irritierende Andeutung von räumlichen Bezügen außerhalb des Realraumes der Plastik.

Sie führen zu einem Aufbrechen des klassischen Prinzips der Zentralperspektive und stehen meines Erachtens ebenso wie die formale Reduktion auf geometrische Formen in Verbindung zu Giacomettis Auseinandersetzung mit dem analytischen Kubismus. Die Aspekte führen aber möglicherweise noch weiter zurück zu dessen Wurzeln, der Kunst von Paul Cézanne.

Es ist Cézanne, der das 'Ende der wissenschaftlichen Perspektive' eingeläutet hat, indem er die klassische Zentralperspektive der Bildkonstruktion aus geometrisch reduzierten

---

<sup>220</sup> Klemm 1990, S. 57.



Flächen und Volumina unterwirft. Cézanne wertet die Bildmittel wie Farbe und Bildfläche auf und schafft seinen Figuren und Objekten in einer neuen Ordnung einen ganz eigenen, betrachterunabhängigen Bild-Raum. Die klassische räumliche Illusion und Nachvollziehbarkeit tritt als Bildintention in den Hintergrund. Cézanne gibt die Perspektive dabei jedoch nicht auf, sondern beugt sie: Er zieht die dritte Dimension in die Fläche und erhält seinen Gemälden dennoch eine plastische Wirkung. Damit ist der Weg frei für weitere Experimente mit der Perspektive.

Der analytische Kubismus bricht die Perspektive weiter bis zur Multiperspektive auf und überträgt dieses Prinzip von der Malerei auch auf die Plastik. Es entstehen Bilder (Kat. 167) und Skulpturen (Kat. 195), die viele Ansichtsseiten und Perspektiven vereinen, ganz so, als gäbe es simultan gleich mehrere Betrachterstandpunkte. Die Bildmittel verselbständigen sich im Laufe dieser Entwicklung zunehmend, Objekt oder Figur treten zugunsten der Eigendynamik der Bildmittel immer weiter in den Hintergrund.

Mit dem Kubismus teilt Giacometti die reduziert geometrische Formensprache und das Interesse an einem Spiel mit der Perspektive. Jedoch hält er im Bildniskopf der Mutter nach wie vor stark an der geschlossenen Figur fest. Er zeigt dem Betrachter nicht viele Betrachterstandpunkte in einer Skulpturenansicht vereint, sondern 'zwingt' ihm im Gegenteil eine einzige Perspektive auf.

Dies erreicht er durch den Rückgriff auf Gestaltungsmerkmale der Malerei beziehungsweise des Reliefs auf dem Felde der räumlichen Illusion. Im genauen Gegensatz zu klassischen Reliefs steckt Giacomettis Motivation jedoch nicht in der Illusion der Zentralperspektive. Giacometti will vielmehr eklatante Widersprüche in seiner Wahrnehmung von Raum offenlegen. Erstmals stellt er sich Grundfragen zu Perspektive und Raumillusion in der Plastik, arbeitet dazu aber, wie gezeigt werden konnte, nicht mit kubistischer Facettierung und Polyperspektive, sondern sucht geradezu nach der Implosion aller Perspektiven in einer einzigen.

Die Deformation der Perspektive, ebenso wie die geometrische Reduktion bei gleichzeitigem Festhalten an der Figur weisen meines Erachtens möglicherweise auf eine Auseinandersetzung mit Cézannes Ideenwelt hin. So versucht Giacometti, seinem Kopfstück eine vom Realraum abweichende räumliche Tiefe einzuschreiben. Gerade in dieser Beugung des Raumes nach eigenen Regeln könnte eine Annäherung an Cézannes deformierten und zugleich einheitlich gestalteten Bildraum liegen. Der Portraitkopf der Mutter könnte demnach als Versuch Giacomettis gelesen werden, Cézannes Gestal-

tungsprinzipien in Überlegungen zu Raum und Perspektive im Plastischen einzuarbeiten. Vorzeichnungen liegen zu der Reihe der Bildnisköpfe jedoch leider nicht vor.

Andere Skulpturen wie Picassos im weitesten Sinne reliefhafte Konstruktion „Stilleben mit Gitarre“ (Kat. 208) von 1912-14 sind dagegen weder hinsichtlich Material noch Gestaltung noch Raumidee vorbildhaft.

Der Werkkomplex der Bildnisköpfe von 1926-27 ist meines Erachtens als Versuchsreihe zu begreifen. Giacometti nimmt hier systematisch unterschiedliche künstlerische Einflüsse auf und untersucht sie auf ihren Gestaltungswert hin. Die Bedeutung insbesondere des Kopfes der Mutter steckt in dem Versuch, Perspektive und räumliche Erfahrung in eine Plastik einzubinden. Die Frage nach der adäquaten Gestaltung von Raum und Figur wird nach der surrealistischen Periode mit drängender Macht ins Zentrum von Giacomettis Schaffen zurückkehren. Die Perspektivfrage wird sich dann zu einer umfassenden Suche nach der Darstellung von Distanz und figuralem Raum entwickeln. Cézanne wird dabei wieder in den Fokus von Giacomettis künstlerischen Überlegungen treten.<sup>221</sup>

Vorerst aber gilt Giacomettis Interesse dem Vorankommen im avantgardistischen Zirkel und der Herausbildung einer eigenen bildhauerischen Position. Überlegungen zur perspektivischen Raumgestaltung in der Plastik und damit eine mögliche punktuelle Annäherung der Plastik an Cézannes Kunstwelt werden nun vom Arbeiten an blockhaft-kubistischen Skulpturen und zeichenhaften Figurationen verdrängt.

In der nachfolgenden Phase schließt sich der Künstler erfolgreich dem Surrealistenkreis um André Breton an und wird zum führenden Plastiker der Bewegung. Er sucht nun nach bildlichen Metaphern für Traum, Erotik, Tod und Gewalt-, Spiel- und Phantasieszenen. Mit dem Schritt zum Surrealismus entfernt er sich gestalterisch und inhaltlich, wie erwähnt, weit von der Kunst Cézannes.

---

<sup>221</sup> Die Bildnisreihe von 1927 verweist ebenfalls in einem weiteren Aspekt auf Giacomettis reifes Werk. So arbeitet Giacometti insbesondere im Bildniskopf der Mutter, aber auch in Flora Mayo und den Vaterköpfen, wie erwähnt, nicht an genuin bildhauerischen Problemen, sondern überträgt malerische Überlegungen zur Darstellung von Perspektive und Raum und zum Verhältnis von Plastizität, Linie und Fläche auf die Skulptur. In der gesamten Bildnisreihe zeigt sich somit erstmalig das denkwürdige Verwobensein der unterschiedlichen Kunstgattungen, das für Giacomettis reifes Werk typisch sein wird: in der späteren Malerei sind vielfach Elemente des zeichnerischen, in der Plastik Komponenten des malerischen Gestaltens enthalten. Eine solche Verschränkung der Gattungen tritt also offensichtlich nicht erst nach dem Krieg in Giacomettis Werk auf, sondern ist bereits in der Bildnisreihe von 1927 angelegt.

### 4.3.3 Cézanne in der Zeit von Avantgarde und Surrealismus

In der Zeit der Avantgarde führen nur wenige, in der Hochzeit des Surrealismus im Prinzip keine Spuren zu Cézanne. Je mehr sich Giacometti also den aktuellen Kunstströmungen zuwendet und dort Fuß fasst, desto ferner rückt Cézanne. Allerdings liegen zwei interessante Befunde vor.

Zum einen führt Giacometti im abgelegenen Stampa seine ansonsten vernachlässigte Malerei und die klassischen Sujets Portrait und Landschaft fort. Bis 1930 tauchen dabei Hinweise auf, dass Giacometti fern der Kunstmetropole und dem avantgardistischen Zirkel seine kubistisch-cézannesk orientierten Kompositionen und Sujets weiterführt. Cézanne ist somit während der avantgardistischen Periode zwar stark an den Rand gedrängt, aber doch nicht ganz vergessen. Erst in der surrealistischen Hochzeit wird dies der Fall sein.

Zum anderen stellt Giacometti in der skulpturalen Bildnisreihe der Eltern um 1927 erstmals grundsätzliche Überlegungen zu Raumgestaltung und Perspektivillusion in der Plastik an; dabei scheint er möglicherweise mit der Kopfplastik der Mutter über eine Auseinandersetzung mit dem Kubismus hinaus und zurück zu Cézannes Formprinzipien zu kommen.

Im anschließenden Surrealismus lässt Giacometti diesen Ansatz jedoch wieder fallen. In der surrealistischen Plastik kann weder inhaltlich noch gestalterisch eine Verbindung zu Cézanne hergestellt werden.

Die künstlerische Parallele, die Tøjner, Baumann und Lanchner zwischen Giacomettis surrealistischem Œuvre und Cézannes Frühwerk ziehen, kann meiner Ansicht nach einzig als interessante Koinzidenz bezeichnet werden. So durchlaufen beide Künstler vor ihrem Durchbruch zum reifen Werk zwar eine ähnliche Phase des Gestaltens mit Themen von Gewalt, Aggression, Angst und Erotik, es liegen jedoch keinerlei Hinweise vor, aus denen sich schließen ließe, dass Giacometti in seiner surrealistischen Phase Cézannes inhaltlich und stilistisch überreiztes Frühwerk aktiv aufgenommen habe.

## 4.4 Die große Suche

Giacometti wendet sich um 1934 vom surrealistisch-metaphorischen Gestalten ab und sucht mit Entschiedenheit und Ernst nach einem Neuanfang. Seine Suche ist radikal in

dieser Abkehr, aber sie ist nicht ohne Anknüpfungspunkte. Er nimmt Fäden aus der Zeit vor seiner surrealistischen Periode wieder auf, überdenkt sie und bringt sie zu neuen Wendungen. Es ist ein 'Rückschritt nach vorn'.

Giacometti tauscht nun die Arbeit mit der Metapher wieder gegen die Arbeit vor dem Modell. Er verlässt die formale und inhaltliche Abstraktion und kehrt zur Figuration zurück. Dabei wächst in ihm jedoch der grundlegende Zweifel, ob eine Figur überhaupt zu erfassen sei. Anstatt diesem Zweifel jedoch mit Hilfe von Metaphern aus dem Weg zu gehen wie letztendlich im Surrealismus, stellt Giacometti sich genau diesem Thema nun im konkreten figürlichen Gestalten. Der Zweifel und der Wunsch nach seiner Auflösung werden immer mehr zum treibenden Moment von Giacomettis Arbeit – sie geben seinem Schaffen die neue, entscheidende Richtung und finden ihren Ausdruck in dem stetigen Versuch, die Figur oder das Modell in ihre 'richtige Distanz' zu setzen. Immer stärker treiben ihn zudem Versuche um, die Wahrnehmung an sich zu thematisieren.

Die folgenden Kapitel zur 'großen Suche' umfassen die Zeit von 1934 bis zur Herausbildung des reifen Stils ab 1945. Die Zeitspanne ist nicht nur durch Giacomettis Rückkehr zum figurativen Gestalten vor dem Modell und den Beginn von grundlegenden Überlegungen zur Wahrnehmung, sondern auch durch die offene Wiederaufnahme von klassischen Themen und Vorbildern geprägt. Cézanne spielt hier neben Einflüssen aus altägyptischer Kunst bereits eine erhebliche Rolle. Die Neuordnung der inhaltlichen Themen von Giacomettis Kunst geht einher mit einer Zeit des gestalterischen Experimentierens.

#### **4.4.1 Zeichnung**

Die Zeichnung entwickelt sich immer mehr zu einer treibenden Kraft, wohingegen die Malerei eher in Schüben Großes hervorbringt. Der Zeichenstift, schnell und überall bei der Hand, ist Giacomettis erste Wahl bei Experimenten, der Untersuchung und Neuentwicklung von Ideen und Techniken.

Die Zeichnung ist ihm aber auch ein Mittel zur Rückversicherung der eigenen Position. So zeichnet er in den Jahren des großen Aufbruchs ab 1933 eine ganze Anzahl von Selbstbildnissen, in denen er die eigene Rolle zu erfassen sucht – reduziert, zurückgenommen, ohne Beiwerk, sich nur auf die eigene Wahrnehmung stützend. Diese Haltung kristallisiert sich zunehmend heraus und wird maßgebend für das gesamte folgende

Werk.

Neben Selbstbildnissen entstehen ebenfalls wieder Portraits von Familienmitgliedern und Freunden, Studien von Kopf und Akt sowie Stilleben- und Interieurzeichnungen. Darin liegt eine auffällige Hinwendung zu klassischen Themen. Zugleich zeigen die Blätter einerseits, insbesondere nach 1936, eine deutliche Thematisierung des Wahrnehmungsprozesses, was wiederum Werke von Cézanne in Erinnerung ruft, und offenbaren andererseits Giacomettis Beschäftigung mit Fragen der inhaltlichen und räumlichen Distanz.

Das Landschaftsthema – ein zentrales Sujet von Cézannes Aquarellen und Gemälden, doch weniger seiner Zeichnungen – spielt für Giacometti in dieser Zeit hingegen keine Rolle.

Giacomettis Zeichnungen sind Zeugnisse eines markanten Wandels. Sie durchlaufen von 1934 bis 1945 jedoch keine lineare Entwicklung, sondern unterliegen stilistischen Schwankungen; unterschiedliche Stil Tendenzen laufen zum Teil parallel. Es soll hier dennoch versucht werden, den roten Faden in Gestaltung und Ideenfortschritt inmitten dieser stilistischen Vielzahl sichtbar zu machen. Neben den genannten Blättern zu Portrait, Akt, Stilleben und Interieur wird daher auch Giacomettis neu erwachendes großes Interesse, Kopien nach alten Meistern, nach Cézanne und Kunstwerken aus altägyptischer Zeit zu zeichnen, gewürdigt.

#### **4.4.1.1 Portraitzzeichnung**

In der 1933 entstandenen Zeichnung „Kopf von Menghin (?)“ (Kat. 209) portraitiert Giacometti seine Cousine.<sup>222</sup> Das Bildnis ist eines der ersten Zeugnisse von Giacomettis figürlichem Neuanfang. In der kristallinen Konstruktion und dem Versuch, das Plastische in eine lineare Flächenform einzubinden, erinnert das Bildnis an die gezeichneten Selbstportraits aus früher kubistischer Zeit und nimmt Gestaltungselemente aus der vor-surrealistischen Zeit auf, wie sie beispielsweise in der netzartigen Gestaltung von „La montagne“ (Kat. 194), 1930, auftreten. Mosaikartig schieben sich hier wie dort die linear klar definierten Facettenflächen gegeneinander, verkeilen sich in der Innenfläche des Gesichtes respektive Berges, während die Silhouetten jeweils unberührt bleiben.

Die Augen von Menghin wirken wie ein leeres Gerüst. Die Pupillen sind nicht ausge-

---

<sup>222</sup> Vgl. Donat Rütimann, Donat: *Ecrire la déchirure*, Paris 2006, S. 52, Fn. 101.

füllt; dennoch ist ihre Form stark konturiert und damit klar definiert. Giacometti bildet das Portrait noch sehr eckig, fast maskenhaft aus. Hier klingen Erinnerungen an die Gestaltung des Kopfes von „L'objet invisible – Mains tenant le vide“ (Kat. 33) an. Im Vergleich zu den folgenden Bildnissen wirkt hier noch deutlich ein abstrahierender Einschlag in der Gestaltung nach. Dennoch liegt auch hier schon der Ansatz zu einer wichtigen Neuerung gegenüber den vorangegangenen Selbstportraits um 1924-25 und dem oben erwähnten Landschaftsgemälde vor: Giacometti beginnt, mit dem Radiergummi zu arbeiten. Noch führt er die Löschungen und leichten Wischungen jedoch nur im Bereich des Haaransatzes durch, was wiederum die maskenhafte Gesichtsform aus der unstrukturierten Fläche herauszutrennen scheint.

Ein erstes Selbstbildnis (Kat. 210) der Umbruchzeit entsteht circa 1934. Giacometti portraitiert sich hier im Sitzen beim Zeichnen. Das Bildnis wirkt ebenfalls noch relativ stilisiert. Die Wangenknochen setzen sich scharfkantig ab und stoßen auf senkrecht geführte Kanten des Kieferknochens. Es scheint fast so, als schreibe Giacometti dem eigenen Gesicht die Form eines Totenschädels ein, das zentrale Thema der zeitgleich entstandenen Plastik „Schädel-Kopf“. Hinweise auf Cézanne liegen in dieser Zeichnung nicht vor. Die frontale Sitzposition, der nackte Körper und der Schreibgestus erinnern dagegen an den sogenannten „ägyptischen Schreiber“ im Louvre, auch wenn Giacometti das Motiv des Schneidersitzes abwandelt. Eine bildliche Vorlage für den „ägyptischen Schreiber“ liefert ihm Hedwig Fechheimers Buch „Die Plastik der Ägypter“<sup>223</sup>, ein Buch, nach dem Giacometti bereits in den 1920er Jahren Kopien zeichnete. Auch in Zukunft wird der Künstler die Auseinandersetzung mit altägyptischer Kunst und Kultur suchen: verstärkt um 1935-37 durch Kopieren und allgemein thematisch bis zuletzt.

Wie stark Giacometti auf Gestaltungsformen aus vor-surrealistischer Zeit und damit auf seine kubistisch geprägten Schlussfolgerungen aus Cézanne zurückgreift, zeigen die Selbstbildnisse von 1934-35. Sie befinden sich in verblüffender stilistischer Nähe zu den gezeichneten Selbstportraits von 1923-25 (Kat. 163, Kat. 164); ein Umstand, der Datierungen mitunter erschwert.<sup>224</sup> Die Selbstbildnisse mit halber Wendung des Kopfes, ein Blatt ohne Datierung (Kat. 211), das andere gesichert von 1935 (Kat. 212), demonstrieren die Verwandtschaft zu den früheren Selbstbildnissen.

---

<sup>223</sup> Hedwig Fechheimer: Die Plastik der Ägypter, Berlin 1920.

<sup>224</sup> Vor allem in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, in einer Phase des verstärkten Rückgriffs auf vor-surrealistische Gestaltungsformen, decken Stilvergleiche geradezu verwirrend große Übereinstimmungen auf und erschweren die zeitliche Einordnung undatiertes Blätter. Zudem hat Giacometti viele seiner Werke nur näherungsweise, beispielsweise auf „1923-25“, datiert und damit also keinen Zeitpunkt, sondern eine Zeitspanne von einem späteren Zeitpunkt sich zurück erinnernd angegeben.

Die beiden Selbstportraits stimmen in der Wendung des Dreiviertelprofils und in der zwischen Oval und Eckform pendelnden Gesichtsanlage miteinander überein. Die undatierte Zeichnung scheint daher, obschon gröber und skizzenhafter zusammengefasst als das datierte Blatt, ebenfalls aus der Mitte der 1930er Jahre zu stammen. Der stark geöffnete, skizzenhafte Duktus der Zeichnung könnte jedoch möglicherweise auch auf eine Entstehungszeit ab 1937 hinweisen. In diesem Falle hätte Giacometti das Motiv von 1935 also einige Jahre später nochmals zeichnerisch untersucht.

Unabhängig von der Datierung erinnern beide Selbstbildnisse in der Kopfwendung einerseits, der Kantigkeit und Flächenbindung andererseits stark an das vor-surrealistische „Selbstportrait“ von 1923-25. Der Vergleich verdeutlicht Giacomettis starke Wiederaufnahme der eigenen vor-surrealistischen Formen, die Wiederentdeckung der kubistisch gefärbten Ästhetik Cézannes. Bei der Wiederannäherung geht Giacometti experimentell vor. So wirkt die Zeichnung auf dem skizzenhaften Blatt (Kat. 211) drastischer im Zusammenschneiden und Konstruieren der Linien aus Vorder- und Hintergrundmotiven auf einer Ebene.

Ein Vergleich mit der auf 1935 datierten Zeichnung (Kat. 212) lässt zudem Giacomettis konsequente Weiterentwicklung zu neuem Inhalt und neuer Technik bei der Arbeit am gleichen Motiv erkennen. Ein wichtiger Entwicklungsschritt zeichnet sich hier ab, der auch für weitere Zeichnungen ab 1935 bestimmend wird: das offensive Verschleiern der Augen- und Gesichtspartie im Rahmen der Konturen sowie das Schummern und verwischende Ausradieren von Linien. Giacometti behält dabei das formanalytische Grundgerüst aus eckigen Linien bei, beginnt aber nun, ganze Gesichtspartien mit dem Radiergummi zu bearbeiten. Die Technik des Schummerns und Verwischens hat einen wesentlichen Einfluss auf die Aussage des Portraits. Ein konturierter Rahmen, der das Gesicht umreißt, bleibt bestehen. Die 'inneren' Partien aber – Augen, Mund, Nase, die die Mimik abbildenden Partien also – verschwinden. Die Person, hier Giacometti selbst, wird undeutlich und scheint sich dem Zugriff des Betrachters zu entziehen. Inhaltlich kommt es zu einer Rücknahme der Definition, einer offensiven Verunklarung.

Ein Blick zurück auf Giacomettis Zeichnungen vor dem Surrealismus bestätigt eine deutliche Änderung in der Blick- und Personendarstellung. In seinen Selbstportraits fängt Giacometti dort die Augenpartie direkt in der netzartigen Linienstruktur ein, der Blick ist distanziert, bleibt aber direkt auf den Betrachter gerichtet. Das Gesicht ist klar und deutlich zerlegt: Giacometti durchleuchtet es geradezu auf seine Struktur hin. 1935 – zehn Jahre später, nach den Erfahrungen, Erfolgen und Misserfolgen des Surrealismus

und dem unbedingten Wunsch nach einem Neuanfang – kehrt Giacometti zur Frage zurück, wie ein Kopf zu erfassen und zu strukturieren sei. Die Antwort – das Gegenüber – entzieht sich ihm aber: Die Zeichnungen werden undeutlich, aus klaren Facetten werden verschwimmende 'innere Konturen'.

Von besonderer Bedeutung ist insbesondere das Verwischen des ‚direkten Blicks‘. Schon um 1925 scheint in „Renato Stampa“ (Kat. 17) die Idee auf, die Augenpartie nur noch in groben Teilen geometrisch anzudeuten. Hier lässt Giacometti die Pupillen in der Zeichnung sogar ganz weg. Die Motivation ist allerdings eine andere. So steht bei „Renato Stampa“ deutlich das Bemühen um eine plastische, kubistisch inspirierte Formanlage im Vordergrund, die Gestaltung der Augenpartie tritt inhaltlich dahinter zurück. Es handelt sich in „Renato Stampa“ sozusagen nicht um ein 'offensives' Verunklaren des Blickes. Die plastische Formfindung steht an erster Stelle; der Inhalt wird hier der Form bis zu einem gewissen Grad untergeordnet, d. h. die Augenpartie ist eher Anlass zur Gestaltung als inhaltliches Ziel.

Für die Idee, einen Blick extra zu verunklaren und die Figur damit zu verschlüsseln, muss Giacometti 1935 also aus anderen Quellen geschöpft haben. Möglicherweise wirkt in dieser Verfremdung noch ein surrealistischer Gedanke nach. Einzigartig vorgebildet sind jedoch gerade die Verschlüsselung der Augenpartie und damit das 'In-die-Ferne-Setzen' des direkten Blickes in Cézannes Portraitkunst. So nutzt Giacometti zwar eine andere Technik als Cézanne, könnte sich jedoch an Cézannes Blick-Gestaltung und der daraus resultierenden Verschlüsselung und inneren Entfernung des Menschen orientiert haben. Giacomettis Vorgehen in der Malerei um 1934 und beim Kopieren weist ebenfalls auf eine solche Möglichkeit hin (vgl. hierzu die Analysen in den Kapiteln 4.4.1.5 und 4.4.2.1).

Auch in anderen Zeichnungen setzt Giacometti diesen 'Prozess des Entschwindens'<sup>225</sup> in Gang. In den Selbstbildnissen (Kat. 213, Kat. 214) von 1935-37 steigert er durch die frontale Anlage im Gegensatz zu den unklaren Gesichtszügen sogar noch das Paradoxe der Situation. Die Figur ist frontal und nah erfasst, erscheint aber dennoch unscharf. Mit dieser Unschärfe im Erfassen baut Giacometti zwischen dem Modell und sich beziehungsweise dem Betrachter einen gewissen Abstand auf. Die Distanz zu einem realen Gegenüber – in räumlicher wie inhaltlicher Hinsicht – ins Bild zu setzen, wird zu Giacomettis neuer, großer Herausforderung: Sie wird sein gesamtes folgendes Œuvre bestimmen. In der Zeit nach 1933 beginnt Giacometti erst damit, sich dieser Thematik zu

---

<sup>225</sup> Vgl. Klemm 2003, S. 415-430.



nähern, und probiert dafür unterschiedliche Gestaltungsweisen aus.

Die Zeit des Neuanfangs prägen stilistische Experimente zum Thema der menschlichen Figur. Schon Christian Klemm weist in seiner Publikation 'Beginnendes Entschwinden. Giacomettis Zeichnen um 1935' darauf hin, dass es keine „ingleisige[.] stilistische[.] Entwicklung“<sup>226</sup> bei Giacometti gibt: „Giacomettis scharfe künstlerische Intelligenz und sein reflektiertes Vorgehen ließen ihn parallel verschiedene Form- oder Gestaltungstypen verfolgen.“<sup>227</sup> So stehen neben den erwähnten progressiven Versuchen auch realistischere Studien, die eher an Jugendzeichnungen erinnern. In den skizzenhaften Zeichnungen von Otilia auf dem Totenbett (Kat. 215) vom Oktober 1937 ist, so Klemm, jedoch auch „trotz ihrer kunstlosen Schlichtheit die starke Einwirkung Cézannes [zu] erkennen“<sup>228</sup>. Hier und in den Zeichnungen von Otilias neugeborenem Kind, Silvio, um 1937, so Klemm, „gelingt [Giacometti] für einmal eine Synthese der realistischen Sehweise, der Auffassung Cézannes und der Recherchen in der Tradition des Kubismus.“<sup>229</sup> Experimentell arbeitet Giacometti in den sogenannten „Erinnerungsbildern“<sup>230</sup> von Otilia (Kat. 216), 1937. Sie entstehen nach dem Tod Otilias und zeigen eine klare „Tendenz zur Verkleinerung“<sup>231</sup>. Damit weisen sie auf die Mikroskulpturen der Jahre von 1938 bis 1946 voraus. Mit dem Schrumpfen der Größe verdichtet sich die Lebensenergie des Dargestellten. Zugleich bedeutet das Schwinden aber auch „Ferne und [...] Entfremdung, eine innere Entfernung von den lebendigen Menschen [...]: die Schwester ist nicht mehr als lebendes Modell und auch nicht mehr als toter Körper abgebildet, vielmehr sucht sie Alberto in seinem inneren Vorstellungsraum als Erinnerung festzuhalten“.<sup>232</sup> Um die Themen Ferne, Entfremdung und Distanz ins Bild zu setzen, lässt Giacometti Otilias Bildnis also einerseits schwinden: Die Züge bauen an Klarheit und damit an Stabilität und Konstruktion ab. Andererseits gewinnt die Figur an Intensität durch Verdichtungen im Stil (Schummern, Wischungen) und in der Größe (Verkleinerung). Giacometti orientiert sich hier nicht mehr an einer kubistisch-cézannesken Bildkonstruktion, sondern sucht einen anderen Weg zur intensiven Portraitdarstellung. Den inhaltlichen Kern bilden jedoch auch hier die wegweisenden Themen Ferne, Entfremdung und Distanz.

---

<sup>226</sup> Ebd., S. 415.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Ebd., S. 419. In einer anderen Fassung erkennt Klemm zurecht das Vorbild Hodlers und seiner Bilderreihe nach der sterbenden und toten Valentine Godé-Darel. Vgl. ebd., S. 420.

<sup>229</sup> Ebd.

<sup>230</sup> Klemm 2002, S. 15.

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Ebd., S. 421.

Die Zeit vor dem Durchbruch zum reifen Stil hat, wie erwähnt, keinen linearen Stilverlauf. Giacometti baut in den folgenden Zeichnungen wie „Selbstbildnis“ (Kat. 217), um 1935-40, seine Technik, Figuren zu verwischen – nicht aber die Suche nach Distanz im Gegenüber – Schritt für Schritt wieder ab. Nun konstruiert er die Gesichtszüge wieder stärker und öffnet gleichzeitig die Konturen. Das vormals kubistische Gepräge geht über in einen linearen Strukturstil. Giacometti beginnt hier, seinen charakteristischen offenen Zeichenstil zu entwickeln. Der Kontur wird in eine zeichnerische Umschreibung mit Linienbündeln umgewandelt. Die Umrisse des Gesichts sind skizzenhaft erfasst; die Gesichtszüge bleiben dabei regungslos, die Augenpartie leer. Auch im betont locker-transparenten Liniengefüge arbeitet Giacometti somit am Ausdruck einer fernen Präsenz des Dargestellten. Dieser Ausdruck entwickelt sich im Laufe der Zeit fort und bestimmt die Zeichnungen der folgenden Jahre. Das klare Erfassen des Gegenübers, seine Definition bzw. Interpretation rücken dabei immer weiter in den Hintergrund.

#### **4.4.1.2 Studien nach der menschlichen Figur**

1934 nimmt Giacometti das Zeichnen von Akt und Kopfstudien wieder auf. Anfangs wirkt noch die Stilisierung aus surrealistischer Zeit nach, etwa in den Kopfstudien (Kat. 218) um 1935. Vor allem aber zeigen diese Versuche das starke Bemühen, die Volumenelemente der Figuren zu geometrisieren und sich gleichzeitig den Vorgaben des Modells anzunähern. Damit knüpft Giacometti klar an die eigenen vor-surrealistischen Werke und seine kubistisch-cézanneske Ästhetik an.

In der Zeichnung „Stehender weiblicher Akt“ (Kat. 219) von 1936 untersucht Giacometti Proportionen und räumlich-körperliche Erstreckung einer Ganzfigur. Die Figur ist streng frontal ausgerichtet. Hinzu kommt hier eine ausgeprägte Vertikalstruktur, ein Aspekt, der im reifen Werk eine zentrale Rolle spielen wird. In der starken Struktur spiegelt sich Giacomettis Bestreben, der Zeichnung Stabilität zu verschaffen. Allerdings tauchen Unstimmigkeiten auf: Der Kopf scheint merkwürdig klein geraten im Verhältnis zum Leib, ganz so, als sei er in den Hintergrund zurückversetzt. Hier manifestiert sich die Problematik, eine Figur in der Gänze zu erfassen und ihre Proportionen zu definieren. Giacometti fasst einen rechteckigen Rahmen um die Figur und legt horizontale Linien über den Körper, als wolle er die Figur in ihrer Erstreckung und ihren Abständen messen.

Ist schon die Aktzeichnung skizzenhaft gezeichnet, so öffnet sich der Kontur in den Studienblättern nach Köpfen (Kat. 220, Kat. 218) von 1938 und ca. 1935-39 noch deutlicher. Mit wiederholten Strichlagen umschreibt Giacometti Umriss und Stuktur der Gesichter. Die Studienblätter, insbesondere das undatierte, erinnern in der kantigen Anlage an Giacomettis Gemälde von 1934 und zeigen darüber hinaus eine Tendenz zur Verkleinerung, wie sie um 1937 in den Ottilia-Zeichnungen und in der Plastik der Folgejahre (Kat. 50) zu beobachten ist. Im maskenhaft-starren Ausdruck sind möglicherweise Spuren der Auseinandersetzung mit altägyptischen Kunstwerken zu erkennen. Dieser Themenkomplex ist neben der neuerlichen Annäherung an Cézanne von Bedeutung für Giacomettis Entwicklung, kann an dieser Stelle jedoch nur angedeutet bleiben.<sup>233</sup> Die strenge Ausrichtung ins Profil und in die Frontale – Grundrichtungen der ägyptischen Kunst<sup>234</sup> – ist hier auffallend.

In den Aktzeichnungen (Kat. 221) der 1940er Jahre beruhigt sich der geometrisch-kantige Duktus wieder. Der Kontur ist nach wie vor geöffnet. Zudem räumt Giacometti den Leerstellen auf dem weißen Papiergrund viel Platz ein. Ein Hang zur Lichthaltigkeit fällt bereits in Giacomettis früheren Zeichnungen auf, nun aber versucht Giacometti, die Leerstellen und damit das Licht verstärkt in die Zeichnung zu integrieren. So wird die Leerstelle auf dem Blattgrund immer stärker zu einer der Linie gleichwertigen Bildkomponente.

In dieser Aktivierung der Leerstellen liegt eine Parallele zu Cézannes Zeichnungen. Wie etwa „Nach der antiken Statue 'Lykischer Apoll'“ (Kat. 222) verdeutlicht, baut Cézanne seine Zeichnungen aus schwingenden Linien, aus Schraffen oder Linienbündeln auf und integriert dabei Leerstellen in den Bildraum. Er versteht die weißen Leerstellen des Blattes als gleichwertige Bild- und Formkomponenten:

*„Il n’y a pas de ligne, il n’y a pas de modelé, il n’y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c’est la sensation colorée.“*<sup>235</sup>

Mit diesem entscheidenden Schritt integriert Cézanne das Licht in die Zeichnungsstruktur.

Auch Giacometti bemüht sich um den Aufbau einer offenen, luft- und lichtdurchlässigen Linienstruktur – eine Tendenz, die auch in anderen Blättern der 1940er Jahre auftritt.

---

<sup>233</sup> Vgl. hierzu Christian Klemm und Dietrich Wildung: Giacometti, der Ägypter, hgg. von den Staatlichen Museen zu Berlin und der Züricher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Berlin 2008.

<sup>234</sup> Vgl. Klemm / Wildung 2008, S. 60.

<sup>235</sup> Paul Cézanne, laut Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 a, Wiederabdruck von L'Occident (Juli 1904), S. 36.

#### 4.4.1.3 Stilleben und Interieur

Giacometti konzentriert sich in den Jahren nach 1933 zunächst stark auf die menschliche Figur. Die Landschaft tritt in diesen Jahren der großen Suche thematisch vollkommen in den Hintergrund. Jedoch zeichnet Giacometti eine Reihe von Stilleben und Interieurs, die interessante Schlüsse zulassen.

1938 entsteht die Zeichnung „Carafes et fleurs“ (Kat. 223). Es handelt sich hierbei allerdings keineswegs um ein Stilleben im klassischen Wortsinne.

Die Ausgangssituation für dieses Blatt ist Giacomettis Blick auf eine große Glaskaraffe, die im Vordergrund auf einem Tisch steht. An dessen hinterem Ende in gewisser Entfernung befinden sich eine Vase mit Blumen und daneben eine weitere Flasche. Ein Stuhl ist an den Tisch gestellt. Dahinter, an der Wand, steht eine Kommode mit einem Apfel darauf.

Das Blatt in Tusche zeigt Glaskaraffen und Vasen auf einem Tisch und thematisiert im Grunde doch etwas anderes: mehrfache Blicke auf immer dieselbe Stillebensituation. Die große Glaskaraffe in der Mitte des Bildes nimmt Giacometti im unteren Bildfeld gleich dreimal wieder auf, mal mehr, mal weniger ausgeführt. Auch die konisch geformte kleine Vase mit Blumen taucht in der oberen und der unteren Variante links von der großen Flasche wieder auf. Dahinter ist beide Male die Tischkante mitsamt eckiger Lehne eines dahinter angestellten Stuhles zu sehen. Den oberen Bildabschluss bildet eine Art Kommode oder Bord mit einem runden Apfel darauf wie in den gemalten Stilleben von 1937 (Kat. 48, Kat. 49); auf der linken Seite markieren vertikale Strichlagen die Wandkante.

Giacometti setzt viermal dazu an, dieses eine Motiv zu zeichnen. Dabei verwirren sich die Linien, gehen ineinander über und hören plötzlich auf. Objektbezogene Linien werden uneindeutig und überlagern sich. Die Linien vom großen Flaschenkörper in der Mitte gehen beispielsweise nahtlos in die Linien der unteren kleinen Blumenvase über.

Thematisch eröffnet die Stillebenzeichnung einen Blick auf Giacomettis Ideenfortschritt und ist Beleg für seine Neuformulierung von Bildmotiv und -ausschnitt. Giacometti geht es hier nicht um eine abschließende, klare Leserlichkeit des Motivs an sich, um keine bildlich beschreibende Definition eines Objektes im klassischen Sinne also. Das Objekt gibt Giacometti zwar Anlass zur Bildfindung, aber noch stärker und direkter mit dem Bildakt verbunden sind zum einen die von einer finalen, abgeschlossenen Objektdefinition unabhängige, lineare Strukturbildung, zum anderen die Thematisierung der

Wahrnehmung.

Giacometti orientiert sich zwar am realen Motiv, kommt darüber aber zu einer irritierenden Konstruktion der Linien. So geht, wie erwähnt, die Silhouette der großen Flasche in der Bildmitte am unteren Ende in die angedeutete kleine Blumenvase über, während die Konturlinien der Flasche am linken Bildrand abrupt aufhören. Es kommt hier zu einem scheinbar nicht vom dargestellten Objekt motivierten Zusammenwachsen und Abbrechen der Linien. Alles scheint in einem 'gleich-gültigen' Gerüst von Verbindungslinien aufzugehen.<sup>236</sup>

Giacometti kündigt damit die objektbezogene Definition eines Motivs auf, ohne jedoch vom Gegenstand abzulenken und abstrakt zu werden. Er schafft hier weder einen klassischen Bildausschnitt noch eine polyperspektivische Ansicht eines Motivs im Sinne des Kubismus. Die Zeichnung ist keine klassische Objektstudie und dennoch augenscheinlich vor dem Motiv entstanden.

Diese Überlegungen führen unweigerlich zur Frage, was Giacometti in dieser Zeichnung darzustellen versucht. Meines Erachtens thematisiert er hier Motiv und Motivkorrektur und mithin die Wahrnehmung des Motivs. Jedes Hinschauen auf das Motiv gewährt Giacometti einen neuen Blick und wird von ihm zeichnerisch dokumentiert. Mit der nicht deckungsgleichen Motivwiederholung markiert er die Wahrnehmung als etwas Unstetes und Veränderliches. Die 'Gleichgültigkeit' der Linie gegenüber dem Objekt, insbesondere der scheinbar unmotivierte Abbruch der Objekte, bestätigt, dass das eigentliche Motiv sich nicht aus der Objektdefinition, sondern aus dem Blickfeld ergibt. Dieses Feld der Wahrnehmung ist begrenzt und formiert sich mit jedem Blick neu. Giacometti arbeitet im vorliegenden Blatt also an einer Art Wahrnehmungsstudie; darum geht es nicht um den linearen Abschluss eines Objektes auf dem Papier.

Giacometti versucht, sein konkretes optisches Erleben einzufangen und ohne Konventionen der klassischen oder modernen Bildsprache vorzugehen. Er will sich nur auf das Sehen stützen und macht seine Wahrnehmung zum eigentlichen Bildthema. Damit nähert Giacometti sich inhaltlich wie auch in der Umsetzung Cézanne an. Im Wahrnehmungsprimat und in den Folgen für Motivverständnis und Bildausschnitt zeigen sich denn auch bedeutende Parallelen, die auf Giacomettis intensives Studium von Cézannes Kunstdenken und seiner Zeichnungen hinweisen.

---

<sup>236</sup> Die gleiche Vorgehensweise ist auch in anderen Zeichnungen zu finden, etwa in Giacomettis Kopie nach dem altägyptischen Fresko „Der Garten des Ipy“, datiert auf 1942. Giacometti arbeitet dort das Motiv nach einer Reproduktion nach und lässt dabei die linearen Strukturen stark zusammenwachsen. Ein zweiter Blick enthüllt auch hier eine mehrfache Wiederholung und Überlagerung ein- und desselben Motivs.

Betrachten wir Cézannes Zeichnungen wie „Stilleben mit Kerzenstock“ (Kat. 224), „Stilleben mit Karaffe“ (Kat. 225) oder „Nach Chardin: Stilleben mit einem Krug“ (Kat. 226), werden diese Parallelen offensichtlich. Cézanne zeichnet hier keine motivisch abgeschlossenen Gegenstände, sondern belässt es bei Andeutungen der Objekte. In „Stilleben mit Kerzenstock“ etwa ist die Kerze am oberen Ende nicht ausgeführt. Die Linien hören am Rand einfach auf, ohne das Objekt abschließend zu definieren, oder sie bilden neue Formverbände. Sie sind 'gleichgültig' gegenüber dem Objekt geführt. Cézanne betont damit einen vom Gegenstand unabhängigen Wert der Linie, ohne das gegenständliche Motiv zu leugnen. Der unorthodoxe Bildausschnitt legt zudem Cézannes unkonventionelles Motivverständnis und das eigentliche Bildthema offen. So verdichten Cézannes Zeichnungen seine Idee des 'sur le motif', denn sie setzen in erster Linie ein Wahrnehmungsfeld ins Bild. Schon hier liefert das reale Objekt dem Künstler zwar den optischen Anreiz, aber nicht das eigentliche Thema. Die Wahrnehmung, d. h. der Sehakt selber, ist der zentrale Aspekt von Cézannes Bildschöpfung.

Giacometti kommt Cézanne also im wahrnehmungsgebundenen Verständnis von Linie, Motiv und Bildausschnitt nahe.<sup>237</sup> Mit der Motivwiederholung, die so bei Cézanne allerdings nicht zu finden ist, intensiviert er zudem seine Auseinandersetzung mit dem Thema der Wahrnehmung.

In einem wichtigen Punkt unterscheiden sich Cézanne und Giacometti jedoch. So ist das Bild bei Cézanne, analog zum Sehprozess, grundlegend als eine Bild-Werdung zu verstehen. Diesen prozesshaften Charakter betont Cézanne in seinen zeichnerischen Kompositionen deutlich. Die Strichbündel, aus denen sich beispielsweise der Kerzenschaft im oben erwähnten Blatt formt, bilden keinen Kontur, begleiten den Gegenstand also nicht linear, sondern wirken durch das Kontrastverhältnis von Weiß und Schwarz. Cézannes Motiv ergibt sich erst im Zusammenwirken von diesen Tönen und Strukturen. In Cézannes Zeichnungen wird dieser Prozesscharakter besonders offenbar. Giacometti integriert diesen Aspekt nicht in seine Zeichnungen dieser Zeit. Erst mit dem Durchbruch zum reifen Werk Mitte der 1940er Jahre wandelt er die Linie zu einem veritablen Mehrfachkontur und vermag ihr dadurch eine ähnlich prozesshafte, 'prägnante' Qualität einzuschreiben.

Neben der Wahrnehmungsthematik spiegelt sich noch ein weiterer wichtiger Aspekt in Giacomettis Zeichnung „Carafes et fleurs“: die Suche nach den 'richtigen' räumlichen

---

<sup>237</sup> Ein Zusammenwachsen der Linien zu neuen Motivverbänden, die nicht von einem Objektabschluss abhängen, liegt bei Cézanne und Giacometti gleichermaßen vor. Allerdings haben diese Verbände bei Giacometti durch die Wiederholung der Motive einen etwas anderen Charakter als bei Cézanne.

Verhältnissen und Abständen und deren Lokalisierung auf dem zweidimensionalen Blattgrund. Das Blatt dokumentiert also auch Giacomettis Nachdenken über Distanz und räumlichen Abstand.

Giacometti konstruiert hier keinen klassischen Bildraum, gibt dessen Mechanismen aber auch nicht komplett auf. Einerseits entwickelt er mit dem übermäßigen Größenunterschied der Flasche im Vordergrund zu den kleinen Flaschen an der Tischkante eine räumliche Tiefe im Bild. Diese Abstandsverhältnisse zwischen vorne und hinten sind durch die Motivwiederholung gleich mehrfach im Blatt taxiert und festgehalten. Andererseits aber gehen die räumlichen Angaben von Hinter- und Vordergrund so weit in dem Gerüst aus 'gleichgültigen' Linien auf, dass die Tiefenwirkung fast aufgehoben wird. Auch die Linienstärke gibt keine Auskunft über ein Davor oder Dahinter der bezeichneten Objekte. Die optische Wahrnehmung eines räumlichen Abstandes und die Übersetzung ins Zweidimensionale stehen sich hier gegenüber. Giacometti experimentiert mit der Frage, wie das räumliche Verhältnis zwischen den Dingen untereinander und ihr Abstand zum Betrachter auf dem Blattgrund erfasst werden kann, kommt aber noch zu keiner umfassenden Lösung.

Neben dem Stilleben beschäftigt sich Giacometti in den folgenden Jahren auch wieder mit dem Genre Interieur. Giacomettis Zeichnungen „Das Nähtischchen“, „Interieur“<sup>238</sup> (Kat. 227) und „Der Ofen im Atelier“<sup>239</sup> (Kat. 228), Blätter von circa 1940 bis 1942, sind stilistisch fortentwickelt. Giacometti lässt nun von einer starren Linienkonstruktion und dem fast dekorativen Verzweigen der Linien ab, lichtet die Linienstruktur immer weiter aus und arbeitet teilweise auch mit Wischungen. Die Bilder demonstrieren jedoch den Fortbestand und die Weiterentwicklung der Themen Wahrnehmung, Motiv und Bildausschnitt auf der einen, Distanz und Raumverhältnis auf der anderen Seite. Auch hier hängt der Bildausschnitt mit dem Primat der Wahrnehmung zusammen. So lösen sich wie bereits in „Carafes et fleurs“ die linearen Strukturen in den Zeichnungen ohne Rücksicht auf figürliche oder gegenständliche Zusammenhänge zu den Seiten hin auf. Der Ausschnitt wird nicht vom eigentlichen Motiv bestimmt, sondern ergibt sich aus

---

<sup>238</sup> Hohls Titel „Straßenflucht mit Darstellung des Künstlers beim Zeichnen“ führt meines Erachtens in die Irre, da es sich um einen Innenraum zu handeln scheint. Vgl. Hohl 1971, S. 208, Nr. 92.

<sup>239</sup> In Anbetracht der deutlichen Umsetzung des Ferne-Themas wie auch des vorangetriebenen Abbaus linearer Werte ist diese Zeichnung meiner Meinung nach eher um die Mitte als an den Anfang der 1940er Jahre zu datieren, wie dies Klemm vorschlägt. Im Katalog 2001 wird die Zeichnung nicht eindeutig datiert, tendenziell allerdings ebenfalls eher auf die Mitte der 1940er Jahre. Auf Seite 139 wird sie zunächst „um 1940“ datiert und die Bemerkung gemacht, dass die Zeichnung bis dato auf diese Zeit datiert worden sei. Im Kataloganhang wird sie dann mit „1945?“ ausgewiesen mit Verweis auf „eine 1947 datierte Zeichnung [mit] exakt [der] gleiche[n] Situation in [einem] inzwischen flüssiger gewordenen Stil.“ Klemm 2001, S. 139 und Kataloganhang.

dem jeweiligen Blickfeld. Die bildbestimmenden Objekte – das Nähtischchen oder der Ofen beispielsweise – geben nur das Blickzentrum an. Es kommt zu einer Art optischen Fokussierung auf die Bildmitte. Anstatt das Motiv wie in „Carafes et fleurs“ also zu wiederholen, arbeitet Giacometti nun mit einer starken Fokussierung, um die Wahrnehmung thematisch im Bild zu verankern.

In „Interieur“ (Kat. 227) hat diese Fokussierung besonders drastische Folgen. Das Blatt ist signiert und damit in diesem Zustand vom Künstler als beendet angesehen. Die Zeichnung zeigt eine Figur in einem mit Kisten und Regalen gefüllten Lagerraum oder Atelierzimmer. Während die Struktur der gestapelten Kisten und Regale im Bildzentrum kräftig mit dem Bleistift nachgezogen ist, bleibt die eigentliche Figur am Bildrand nur als Gerüst angedeutet. Giacometti entwickelt hier – und auch später bei einer Vielzahl seiner Zeichnungen – systematisch den Eindruck eines optischen Fokus: Er zeichnet zuerst mit feinen Linien die Grundstruktur auf das Blatt, um dann in einem weiteren Schritt die Linien in der Bildmitte zu verdichten.

Die Frage der räumlichen Platzierung und Distanz bildet einen weiteren wichtigen Aspekt, den Giacometti in den Zeichnungen um 1940 und in der eben erwähnten Zeichnung „Interieur“ untersucht. Hier konstruiert Giacometti den Raum über das Gerüst aus Regalen und Kisten, deren Kanten in perspektivischer Verkürzung in einen Tiefenraum streben. Der Sog stellt sich allerdings nur partiell und im Zentrum ein. Die Figur ist in ihrem räumlichen Verhältnis nicht wirklich klar definiert. Während ihre rechte Schulterseite noch relativ stark nachgezogen ist, geht der untere Armbereich in ein Gewirr aus Linien über. Giacometti scheint sich stärker für die Verbindungen und Abstände unter den einzelnen Elementen – angegeben durch die Vertikal- und Diagonallinien – als für die Konstruktion eines kastenartigen Gesamtraumes zu interessieren. Der Raum entwickelt sich also tendenziell eher entlang der Objekte und definiert sich über deren Tiefensog; er scheint nicht per se als ein mit Objekten zu füllender Kastenraum vorgegeben zu sein.

Besonders die Zeichnung „Der Ofen im Atelier“ (Kat. 228) bestätigt diesen Eindruck. Nur zaghaft deuten feine Linien die Raumstruktur von Wand und Boden an, während der Ausschnitt der Ofenecke mit dem Bleistift regelrecht ins Papier gedrückt ist. Giacometti setzt zudem überproportionierte Leerstellen um das zentrale Motiv des Ofens herum und baut so einen schier unüberbrückbaren Abstand zwischen Betrachter und Gegenstand auf. Giacometti arbeitet zusätzlich mit Wischungen. So wirkt der Raum wie weggewaschen; Ofenecke und Sofa, die sich doch eigentlich im Zimmer und also direkt



vor Augen befinden, sind so fühlbar in die Ferne versetzt.

In „Der Ofen im Atelier“ und im Blatt „Das Nähtischchen“ ist das eigentliche Bildobjekt weit an den oberen Bildrand und damit auf Abstand vom Betrachter gesetzt. Der Fluchtpunkt liegt hoch im Bild, der Bodenrand ist stark nach oben bis in die Bildmitte hochgezogen, d. h. Giacometti arbeitet mit einer starken Aufsicht. Ein undefinierbarer Keil – ein Teppich oder eine Tischkante – ragt unten annähernd senkrecht in das Bodengebiet hinein. Die Erstreckung in die Tiefe ist durch diese Flächigkeit jedoch nur scheinbar gestoppt, denn Giacometti platziert den zentralen Gegenstand stark verkleinert an die hintere Wand. Er versucht, die räumliche Tiefe und den Abstand der Dinge auszuloten.

In „Der Ofen im Atelier“ zeigt sich noch ein besonderes Phänomen: Feine Linien verlaufen hier auch zwischen den Dingen, beispielsweise zwischen Sofafuß und Holzbeil vor dem Ofen. Dies wirkt wie ein Versuch, die räumlichen Verhältnisse zwischen den Dingen abzustecken, Maß zu nehmen an den Distanzen. Überraschenderweise ist darüber hinaus am unteren Bildende noch eine Strichfigur zu erkennen. Diese Figur steht meines Erachtens stellvertretend für den Betrachter beziehungsweise den Künstler. Von ihrem Kopf nehmen die feinen Linien ihren Ursprung. Damit zeichnet Giacometti gewissermaßen seine eigenen Blicklinien ins Bild hinein. Er verbindet die Suche nach der räumlichen Erstreckung der Dinge, nach ihren Abständen und ihrer Lokalisierung in der Ferne des Raumes also explizit mit der Augenwahrnehmung. Die Linien deuten darauf hin, dass Giacometti Distanzen und mithin Räumlichkeit nicht primär als eine klassische Raumkonstruktion, sondern als optisches Phänomen versteht und untersuchen will.

#### **4.4.1.4 Cézanne als zeichnerisches Vorbild**

Die Untersuchungen von Giacomettis Zeichnungen weisen auf einen Einfluss von Cézanne hin. Zu Beginn der großen Suche ab 1934 äußert sich dieser in der Wiederaufnahme einer kubistisch geprägten Cézanne-Ästhetik. Bedeutet schon der Rückgriff auf die Formanalyse ein offenes Wiedererstarben der Position Cézannes in formaler Hinsicht, so nähert Giacometti sich Cézanne in zunehmendem Maße auch inhaltlich an. Distanz und Ferne in der Darstellung bilden die grundlegende Thematik beider Künstler. Hier liegt ein starkes verbindendes Element zwischen Giacometti und Cézanne. Paralle-

len werden darüber auch am Menschenbild sichtbar: im Allgemeinen in der Abkehr von einer ausleuchtenden Definition des Menschen und möglicherweise auch im Speziellen in der konkreten Verschleierung des Blickes in Portraits.

Giacometti sucht in diesen Jahren noch nach der geeigneten Form, die Ferne und die Rücknahme von Definition zeichnerisch zu übersetzen. Er arbeitet mit dem Verwischen der Konturen oder, insbesondere nach 1936, mit einer skizzenhaften Konturöffnung. Hinsichtlich des Einflusses von Cézanne auf Giacomettis Stil muss zunächst einschränkend angemerkt werden, dass die Technik des Verwischens nicht von Cézanne abgeleitet ist. Jedoch beginnt sich der Einfluss Cézannes nach 1936 im konkret Zeichnerischen zu verdichten. Giacometti findet zu einer bildlichen Thematisierung von Wahrnehmung und einem 'gleichgültigen' Charakter der Linie. Dies und die weitreichenden Folgen für Motiv und Bildausschnitt konnten im Laufe der Analysen mit Cézannes Zeichenkunst in Verbindung gebracht werden. Zudem steht meines Erachtens auch Giacomettis beginnendes Interesse für eine skizzenhafte Konturöffnung, die zunehmende Lichthaltigkeit und die Aufwertung der Leerstellen auf dem Blattgrund im Zusammenhang mit der Rezeption von Cézannes Zeichnungen. Mit der Konturöffnung legt Giacometti die Grundlagen für die Weiterentwicklung des Zeichenstriches im reifen Werk. Der offene Zeichenstil wird zum Träger verschiedener Bedeutungsaspekte. Diese Entwicklung steht hier jedoch erst am Anfang.

Auch auf die Grenzen der Aufnahme Cézannes ist hinzuweisen. So geht Giacomettis skizzenhaft geöffneter Kontur zwar in die gleiche Richtung wie Cézannes Mehrfachkontur, besitzt aber noch nicht dessen prozesshaften Charakter. Zudem benutzt Giacometti bis in die Mitte der 1940er Jahre den skizzenhaften Kontur nicht durchgängig, sondern probiert verschiedene Möglichkeiten der Liniengestaltung aus, verwischt und verdichtet die Linie beispielsweise. Darüber hinaus orientiert Giacometti sich nicht an Cézannes achtsam gesetzter, oftmals auch geschwungener Linie (Kat. 229), sondern führt seine Striche gerade, starrer und auch hastiger. So macht sich, anders als bei Cézanne, in Giacomettis Zeichenstil ein gewisser Widerstand, etwas Gespanntes anstatt eines Ausgleichs bemerkbar.

Dennoch zeugen der Ideenfortschritt und die oben genannten stilistischen Parallelen von einer Aufnahme der Zeichnungen Cézannes. Auslöser für den einsetzenden Wandel in den Blättern sind meines Erachtens die Ausstellungen von 1936, die Giacometti, seinen höchst cézannesken Gemälden von 1937 nach zu urteilen, besucht hat. In Paris und Ba-

sel war neben Cézannes Gemälden und Aquarellen auch eine große Zahl seiner Zeichnungen – in Paris 48, in Basel 30 – ausgestellt. Spuren des Eindrucks von Cézannes Zeichnungen sind in Giacomettis Gemälden von 1937 zu finden. Auch dem hochbegabten Zeichner Giacometti dürfte die einzigartige Qualität von Cézannes Zeichnungen nicht entgangen sein, gilt doch Cézanne als einer der „bedeutendsten Erneuerer[.] der Zeichenkunst“<sup>240</sup>.

Cézannes Meisterschaft äußert sich gerade auch in seinen Zeichnungen und wird Giacometti daher beeindruckt haben. So macht Cézanne die Zeichnung zur Grundlage seiner Malerei und arbeitet mit der Maßgabe, nur die eigene Wahrnehmung gelten zu lassen:

„[Le peintre] doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait.“<sup>241</sup>

So nutzt Cézanne die Zeichnung als „Mittel der Abklärung und der Kontrolle seiner anschaulichen Erfahrungen an der Wirklichkeit“<sup>242</sup>. Der Drang nach Überprüfung durch die Zeichnung führt ihn dabei einerseits zu einer Wiederholung des Motivs<sup>243</sup>, andererseits zu der Herausbildung eines Mehrfachkonturs. Dieser ist Ausdruck von Cézannes Annäherung an das Gesehene, einer Annäherung, der stets auch der grundlegende Zweifel an der Richtigkeit der Umsetzung innewohnt. Boehm beschreibt Cézannes Einsicht, dass es „um Richtigkeit im Sinne der Annäherung an ein Ideal oder den messbaren Kanon der Figur [...] nicht länger [geht]. Im Gegenteil: gerade das 'Verzeichnen' oder die mehrfache Wiederholung eines Konturs sind imstande, ein anschauliches Äquivalent des Gesehenen zu erzeugen.“<sup>244</sup> Der Cézanne'sche Mehrfachkontur wird demnach ein Mittel zur Erkenntnis. Cézanne führt die Linie dabei, laut Badt, „so unlinear und unmalerisch wie möglich“<sup>245</sup>, ohne Eigenwert; sie tritt uns auf darstellender Ebene ausdruckslos entgegen. Cézanne bündelt sie im Mehrfachkontur, führt sie amorph und in Schrafen, ohne zu umgrenzen oder festzulegen, ohne dass sie im engeren Sinne also überhaupt ein Kontur ist. Und dennoch, so Boehm, „veranschaulicht [die Linie] in all dem doch die Körper. Kurz gesagt, ist sie weder Kontur noch Grenze eines Sachverhalts, noch ein optischer Vektor, dessen Kraft der Betrachter folgen könnte, um auf diesem

---

<sup>240</sup> Boehm 1988, S. 72.

<sup>241</sup> Paul Cézanne, laut Joachim Gasquet, zitiert nach Cézanne 1978 a, S. 109.

<sup>242</sup> Boehm 1988, S. 72.

<sup>243</sup> Gemeint ist hier die Wiederholung eines Motivs in unterschiedlichen Werken, nicht die Wiederholung des gleichen Motivs auf einem Blatt wie bei Giacomettis „Carafes et fleurs“ (Kat. 223).

<sup>244</sup> Boehm 1988, S. 72.

<sup>245</sup> Badt 1956, S. 168.

Wege die dargestellten Dinge und Figuren mit entstehen zu sehen.“<sup>246</sup>

Cézannes Zeichnungen geben Giacometti wichtige Impulse und bieten ihm einen essentiellen Reibungspunkt. Er nähert sich ihnen auf eigene Weise und lässt dabei auch wichtige Aspekte wie Cézannes harmonische Balance der Linienstruktur fallen. Noch führen Giacomettis Experimente in verschiedene Richtungen. So gelangt er in der Zeit vor 1945 noch nicht zu einer ausgereiften Lösung. Mit der ersten Annäherung an Cézannes Zeichnungen und den Folgen für Linien- und Motivstruktur insbesondere ab 1937 legt Giacometti aber die Basis für seinen späteren Durchbruch im zweidimensionalen Medium.

#### 4.4.1.5 Kopienzeichnung

Die Kopien nach Cézanne belegen nicht nur Giacomettis große Faszination, sondern zeugen auch von seinem Studium des Vorbilds Cézannes unter sehr gezielten Gesichtspunkten. Um 1934/35 und 1937 entstehen im Genre Akt, Portrait beziehungsweise Selbstportrait sechs Kopien nach Cézanne. Die Kopien verraten nicht nur das neue Interesse am Künstler Cézanne im Allgemeinen, sondern deuten im Speziellen auf Giacomettis Untersuchung seiner Techniken der Verfremdung hin.

Nach 1933 beginnt Giacometti, Cézannes Selbstbildnisse zu kopieren. Es liegen insgesamt vier solcher Zeugnisse vor: zwei Kopien auf weißem Papiergrund (Kat. 230, Kat. 231) nach Cézannes „Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule“ und zwei weitere auf einer Ausgabe der Cahiers d'art von 1927 (Kat. 232) auf rotem Grund. Auch im Falle der Zeichnungen auf rotem Grund handelt es sich um zwei Kopien desselben Motivs, Cézannes „Portrait de l'artiste au fond rose“; sie befinden sich am oberen und, auf den Kopf gestellt, am unteren Rand der Zeitschrift. Auf demselben roten Umschlag findet sich zudem in der linken Bildmitte, neben einem skizzierten Frauenprofil eine weitere, bislang unbekannte Kopie nach Cézannes Akt aus der „Versuchung des Heiligen Antonius“ (Kat. 233).

Meiner Ansicht nach entsteht die gesamte Gruppe von Kopien nach Cézanne um 1934/35. Die Blätter nehmen alle die kubistisch-cézanneske Ästhetik der vor-surrealistischen Zeit, d. h. den kantigen Duktus und die Facettierung der Gesichtszüge, wieder auf und sind darin untereinander und mit einer auf 1935 datierten Selbstportraitszeichnung

---

<sup>246</sup> Boehm 1988, S. 72.

(Kat. 212) vergleichbar.

Nicht nachzuvollziehen ist dagegen die Datierung der Kopien auf rotem Grund (Kat. 232) auf 1927, die im Ausstellungskatalog von Baumann und Tøjner von 2008 ohne weitere Begründung vorgelegt wird.<sup>247</sup> Die Tatsache allein, dass die Kopien auf einer Ausgabe der Cahiers d'art von 1927 gezeichnet wurden, ist kein Argument dafür, dass Giacometti diese Kopien auch in diesem Jahr gezeichnet hat; das Publikationsdatum der Zeitschrift bietet lediglich einen Terminus post quem.

Neben den genannten stilistischen Parallelen der Cézanne-Köpfe erinnert auf dem roten Blatt zudem eine weitere Zeichnung, ein skizziertes Frauenprofil, in der Physiognomie und dem realistischen Zeichenstil an die Zeichnung „Profilbildnis Ottilia“, von circa 1935. Dieses Nebeneinander von Stilen ist typisch für den Neubeginn nach 1933 und daher kein Argument gegen eine gemeinsame Entstehungszeit aller Skizzen auf dem roten Blatt.

Auch das Blatt mit der Kopie (Kat. 230) nach Cézannes „Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule“ (Kat. 234) lädt auf den ersten Blick zu irrigen Datierungen ein. Es trägt die Bezeichnung „37“. Dies ist meines Erachtens jedoch kein Hinweis auf die Entstehungszeit.<sup>248</sup> Es muss sich hier um eine anderweitige Bezeichnung handeln, nutzt Giacometti doch sonst ausschließlich ganze Jahreszahlen. Die Tatsache, dass „37“ ohne Signatur auf dem Blatt steht, obschon Giacometti Datum und Unterschrift meistens kombiniert, bestätigt diesen Verdacht.

Die zweite Kopie nach Cézanne auf weißem Grund (mit der Kopie nach Sesostri III.) nutzt dasselbe Original als Vorlage und weist auch eine ähnliche Verzeichnung in der Stirnpartie wie sein Pendant auf. Dies legt eine parallele Entstehungszeit nahe. Zudem zeigt das Blatt in Duktus und der Schattenschraffur auffälligste Übereinstimmungen mit dem auf circa 1934 datierten „Selbstportrait im Sitzen“ (Kat. 210).

Aufgrund der stilistischen und motivischen Ähnlichkeiten der Cézanne-Kopien untereinander und mit den teilweise datierten Selbstbildnissen der Jahre 1934/35 schlage ich eine Datierung der gesamten Gruppe nach Cézannes Selbstbildnissen auf ebendiese Zeit 1934/35, d. h. zu Beginn von Giacomettis künstlerischer Neuorientierung, vor.

Als Vorlage der Kopien auf rotem Grund kann hier Cézannes Selbstportrait „Portrait de l'artiste au fond rose“ (Kat. 98) identifiziert werden. Die Vorlage dazu kann Giacometti

<sup>247</sup> Vgl. Baumann 2008, S. 232, Nr. 82.

<sup>248</sup> Die Online-Datenbank der Fondation Alberto et Annette Giacometti und der Ausstellungskatalog von Baumann und Tøjner geben als Entstehungszeit 1937 an. Vgl. Baumann 2008, S. 232, Nr. 103; <http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/22/graphic-arts/#?ref=database&open=drawings&work=1580> (Stand: 2.08.2014).

in Fritz Burgers Buch „Cézanne und Hodler. Eine Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart“ von 1913, das sich nachweislich in Giacomettis Bibliothek befindet, studiert haben.<sup>249</sup>

Auf die Vorlage des „Portrait de l'artiste au fond rose“ deuten die dreieckige Bartanlage, die betonte Schattenführung an Kopf und Gesicht, die Kopfwendung, Haaransatz und Frisur, der explizit herausgearbeitete Bartteil an den Wangen und die charakteristische, leicht auf die Brust zurückgenommene Kinnpartie hin. Giacometti kopiert nur den Kopf und den Schulteransatz, den Rest der Büste wie auch das Muster im Hintergrund beachtet er nicht. Die Gesichtsstruktur vollzieht er in eckigen Linien nach und nimmt darin seine kubistisch-cézanneske Stilistik der vor-surrealistischen Zeit auf.

Auffallend ist hier die Übersetzung von Cézannes Licht- und Schattenwerten in ein Leerstellen-Liniengefüge, insbesondere die Gestaltung der Augenpartie. So überträgt Giacometti den Schatten auf Stirn und Wangen in leichte Schraffen und führt einen dicken Linienstrang in Andeutung der Schattenkante durch das Gesicht und direkt durch das linke Auge hindurch. Cézannes sinnig geführten Schattenwurf kristallisiert Giacometti so zu einer Art Augenbrechung heraus. Möglicherweise versucht er damit, Cézannes seltsam fernen Blick nachzuvollziehen und in eine Linearstruktur zu übersetzen. Diese Gestaltung der Augenpartie tritt bei beiden Kopien auf rotem Grund und ebenfalls bei Giacomettis Kopie nach Cézannes „Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule“ auf.

Der kantige Rahmen des Kopfes, die grobe Facettierung des Gesichtes, die eckige Einfassung der Augen und auch der Versuch, den direkten Blick zu durchbrechen, erinnern an die gezeichneten Selbstbildnisse und Portraits (Kat. 211, Kat. 212) um 1935-37 und die Gemälde von 1934 (Kat. 39, Kat. 40, Kat. 41).

Wie erwähnt, befindet sich auf dem roten Umschlagpapier meines Erachtens noch eine weitere Kopie, eine Zeichnung nach dem zentralen Frauenakt aus Cézannes „Versuchung des Heiligen Antonius“ (Kat. 233), die ebenfalls in Burgers Buch von 1913 abgebildet ist. Der in die Länge gezogene Schwung der Aktfigur mit Stand- und Spielbein, ihr deutlicher Hüftknick, der senkrecht abfallende linke Arm mit dem nach rechts abgewinkelten Handgelenk, der steil hinaufgestreckte rechte Arm und der pralle Busen, sogar der große Bauchnabel und das 'enthüllende' Tuch um Kopf und Gestalt der Figur sind vom Vorbild nachgezeichnet.

Auf gedrängtem Raum umreißt Giacometti hier Cézannes Bildanlagen. Die Kopien sind

---

<sup>249</sup> Vgl. hierzu John Rewald: *The Paintings of Paul Cézanne*, New York 1996, Bd. 1, S. 186.

nicht vollständig und dennoch lassen sich die Vorbilder präzise identifizieren. Dies zeigt, wie genau Giacometti Cézannes Vorlagen beim Kopieren studiert.

Die beiden weißgrundigen Blätter zeigen, wie erwähnt, Kopien nach einem Selbstbildnis von Cézanne. Die Zeichnungen bilden das gleiche Motiv ab: Cézannes „Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule“. Die markante Welle im Haar, der extrem über die Schulter gewandte Blick, der kompakte Bart wie auch die äußerst runde Schädelwölbung führen zu einer zweifelsfreien Identifizierung der Vorlage. Cézannes Originalbild wurde zwischen 1929 und 1952 nicht ausgestellt, daher müssen die Kopien 'vor einer Reproduktion' entstanden sein. Als Quelle kommen beispielsweise Émile Bernards Cézanne-Erinnerungen von 1921 und 1926 oder Gasquets Veröffentlichungen von 1929 und 1930 infrage; die tatsächliche Vorlage kann aufgrund der lückenhaften Rekonstruktion von Giacomettis Bibliothek allerdings nicht identifiziert werden.<sup>250</sup>

Giacometti reduziert die Vorlage in den Kopien auf klare, geometrische Strukturen und betont die ausgeprägte Kugelform des Kopfes. Auch hier übersetzt Giacometti die eckige Rahmung der Augenpartie und die Schattenspurten von Cézannes Originalbild als Strukturlinien. Im mit „37“ beschriebenen Blatt lässt er dabei wie in den Kopien auf rotem Grund eine Linie über die Stirn und teilweise durch die Augenpartie laufen (Kat. 230). Dadurch wirkt auch hier Cézannes Augenpartie seltsam gebrochen und entfremdet. Zudem ist die Pupille im Auge gelöscht, der Blick ist leer wie im Selbstbildnis von 1935 und den Gemälden von 1934. Giacometti versucht hier, meines Erachtens, den fernen und doch direkten Blick Cézannes in seine eigene klare Linien Sprache zu übersetzen. Die Untersuchung von Cézannes 'ferner' Blickanlage steht also in Verbindung mit den eigenen zeichnerischen und malerischen Experimenten.

In der zweiten Zeichnung (Kat. 231) nach „Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule“ thematisiert Giacometti eventuell noch einen weiteren, hintergründigen Aspekt. Auf dem Blatt befindet sich in direkter Nachbarschaft die, der Technik und dem Duktus nach zu urteilen, zeitgleich entstandene Kopie nach Sesostri III. Die ägyptische Königsstatue befindet sich im Louvre. Die Zeichnung ähnelt der Cézanne-Kopie in

---

<sup>250</sup> Rewald listet folgende Publikationen vor 1938 mit Illustrationen dieses in Privatbesitz befindlichen Gemäldes von Cézanne auf: Gustave Coquiott: Paul Cézanne, Paris 1919; Emile Bernard: Souvenirs sur Paul Cézanne. Une Conversation avec Cézanne, Paris 1926; Joachim Gasquet: „Aus dem Leben Cézannes“, in: Kunst und Künstler 27 (1929), S.276-283; G. Charensol: „Cézanne à la galerie Pigalle“, in: Art Vivant 6, 124 (15.02.1930); Joachim Gasquet: Cézanne, dt. Ausgabe, Berlin 1930; Eugenio d'Ors: Paul Cézanne, Paris 1930; Fritz Neugass: Deutsche Kunst und Dekoration, Dezember 1931; Gerstle Mack: Paul Cézanne, New York 1935. Vgl. Rewald 1996, Bd. 1, S. 361. Dieser Aufzählung muss Bernards Publikation „Souvenirs sur Paul Cézanne. Une conversation avec Cézanne. La méthode de Cézanne“ von 1921 hinzugefügt werden; die Cézanne-Abbildung befindet sich hier gegenüber Seite 29.

Duktus, Technik und Bleistiftdruck jedoch so sehr, dass hier auch das Arbeiten nach einer Reproduktion möglich und eine parallele Entstehung der Zeichnungen plausibel erscheint.<sup>251</sup>

Giacometti zeichnet die Plastik betont geometrisch nach. Das Nemes-Kopftuch ist auf seine Grundform reduziert, die Kinnpartie als Oval nachgezogen. Giacometti versucht, die Gesichtsformen in der Sesostri-Kopie und der Cézanne-Kopie mit reduzierten, einfachen geometrischen Formen herauszuarbeiten. Die beiden Kopien nach Cézanne und dem Pharao ähneln sich im Stil und befinden sich auf dem Blatt direkt nebeneinander – fast so, als untersuchte Giacometti die Vorbilder auf stilistische Parallelen oder legte diese hinein. Ohne in den Bereich grober Spekulation geraten zu wollen, soll hier auf die entfernte Möglichkeit hingewiesen werden, dass Giacometti in der geometrischen Reduktion das altägyptische Vorbild in gewisser Weise mit Cézannes Ästhetik von 'Zylinder, Kugel und Kegel' verbunden gesehen haben könnte.

Dieser Gedanke ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern wurde von Hedwig Fechheimer in der unter Künstlern beliebten Publikation „Die Plastik der Ägypter“ von 1920, die sich nachweislich in Giacomettis Besitz befand und nach der der Künstler in den 1930er Jahren zahlreiche Kopien anfertigte, geäußert.<sup>252</sup> Die vorliegende Büste des Sesostri III. ist allerdings nicht in Fechheimers Buch abgebildet. Dennoch besteht die Möglichkeit, dass Giacometti Anregungen aus Hedwig Fechheimers Publikation aufgenommen hat. So ist Fechheimer die erste, die einen expliziten Zusammenhang zwischen der Kunst des alten Ägyptens und der Cézannes herstellt.

Im Kapitel 'Beziehungen zwischen der modernen und ägyptischen Kunst' betont die Ägyptologin zunächst die „*Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet*“<sup>253</sup>, und fügt hinzu, dass die modernen „*Künstler [...] das lang vergessene Elementare der Erscheinung und des Sehens*“<sup>254</sup> in der altägyptischen Kunst aufsuchten. Weiter schreibt Fechheimer, dass „*heute [...] bei Künstlern und selbst bei Laien ein Interesse an den ägyptischen Denkmälern wahrzunehmen [ist], das auf ein innerlich verwandtes Kunstempfinden schließen lässt.*“<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Selbst wenn Giacometti die Skulptur 'sur le motif' kopiert haben sollte, schließt dies ein paralleles oder zeitnahes Entstehen nicht aus.

<sup>252</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Klemm und Wildung im Ausstellungskatalog „Giacometti, der Ägypter“ von 2008.

<sup>253</sup> Fechheimer 1920, S. 1.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Ebd.



Bezüglich einer Verbindung zwischen der Kunst Altägyptens und Cézannes kommt Fehheimer zu folgendem Schluss:

*„In keiner Kunst ist so wie in der ägyptischen – streng und vielseitig zugleich – das Prinzip der 'intégration plastique' moderner Maler und Bildhauer erfüllt oder Cézannes Grundforderung vorausgenommen: 'Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue – ... les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur.'“<sup>256</sup>*

Fehheimer benutzt auch bei der konkreten Analyse ägyptischer Werke das typische Vokabular Cézannes. So beschreibt sie beispielsweise eine Figur, die ihre „*ungewöhnliche plastische Realität [...] der Wucht ihrer Teilformen [verdankt], die wie lauter Varianten einfachster Körper, der Pyramide, des Zylinders, der Kugel, auf den Beschauer eindringen.*“<sup>257</sup>

Drei Punkte aus Fehheimers Publikation könnten für Giacometti von Bedeutung sein. Erstens, die Wertschätzung altägyptischer Kunstwerke in der modernen Kunst und ihre innere 'Verwandtschaft'. Zweitens, die überzeitlichen Bezüge zwischen Kunstwerken beziehungsweise Künstlern, die daraus im Allgemeinen abzuleiten sind. Drittens, eine 'Traditionslinie' zwischen altägyptischer Kunst und Cézanne.

Zum ersten Punkt. Die Bedeutung altägyptischer Kunstwerke für Giacomettis Kunst und der Zusammenhang mit Fehheimers Publikation sind durch die zahlreichen Kopien belegt. Auch Fehheimers Text ist den Anstreichungen im eigenen Exemplar zufolge für Giacometti von Interesse. Diese Thematik ist bei Christian Klemm, Dietrich Wildung, Angela Schneider und Cécilia Braschi ausführlich dargelegt.<sup>258</sup> Giacometti studiert das Buch in Wort und Bild somit sorgfältig und nutzt es als Vorlage - hier wird er sein eigenes Interesse an Ägypten von Fehheimers Idee einer inneren Verwandtschaft zur modernen Kunst bestätigt gesehen haben.

Zum zweiten Punkt. Fehheimer knüpft 1920 mit dem Gedanken einer zeitlosen Verbindung zwischen Kunst und Künstlern über Epochen hinweg an die Ideen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts an. Berühmte Vordenker des Gedankens einer 'überzeitlichen' inneren Verwandtschaft der Kunst ferner Epochen und Länder mit der Moderne sind insbesondere die Mitglieder der Künstlergruppe 'Der Blaue Reiter' um Kandinsky und Marc mit ihrer Publikation „Almanach – Der Blaue Reiter“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 4.

<sup>257</sup> Ebd., S. 30.

<sup>258</sup> Vgl. Beiträge von Christian Klemm und Dietrich Wildung in Klemm / Wildung 2008; Angela Schneider: „Giacometti und die Antike“, in: Beye / Honisch 1987, S. 107-113; Braschi 2007, S. 222-253.

Für Giacometti wird im reifen und späten Werk, wie in Kapitel 5.1.3.3 ausführlich erörtert werden soll, die grundlegende innere Verwandtschaft zu Kunstwerken und Künstlern vergangener Epochen in praktischer wie theoretischer Hinsicht einen besonderen Stellenwert für das Verständnis von Kunst und für die Formulierung der eigenen Kunstposition einnehmen. In den 1930er und frühen 1940er Jahren scheint er sich dieser Thematik durch seine 'kopierende' Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Epochen und Kulturen anzunähern.

Von besonderem Interesse für Giacometti mag Fechheimers Buch möglicherweise auch durch die konkrete Verbindung sein, die die Autorin zwischen Cézanne und den altägyptischen Künstlern herstellt. Und damit kommen wir zum dritten Punkt. Die altägyptische Kunst wird bei Fechheimer zum Vorreiter Cézannes, dieser zum modernen Erben der ägyptischen Tradition.

So ist es möglicherweise doch kein Zufall, dass Giacometti auf einem Blatt die beiden Köpfe direkt nebeneinander kopiert. Giacometti könnte hier also über einen Zusammenhang zwischen der ägyptischen Kultur und Kunstform und Cézanne meditieren. Gerade die von Fechheimer hervorgehobene '*intégration plastique*' von geometrischen Formen wie Zylinder, Kegel und Kugel scheint Giacometti in den Kopien nach dem Pharao Sesostri und Cézanne herauszuheben. Möglicherweise überprüft Giacometti seine Vorlagen hier also auf gleiche geometrische Konstruktionsprinzipien.

Die hier angebotene Interpretation der vorliegenden Kopien nach Cézanne und Sesostri bleibt eine Möglichkeit. Das Nebeneinander der Motive auf einem Blatt könnte auch dem reinen Zufall geschuldet sein. Es bleibt jedoch darauf hinzuweisen, dass Giacometti in späteren Jahren ein höchst unorthodoxes, assoziatives Verständnis von Kunstzusammenhängen formulieren und zur Basis seines Verständnisses von Kunstgeschichte machen sollte.

In den Jahren nach 1934 entsteht eine weitere Kopie (Kat. 235) nach Cézanne.<sup>259</sup> Cézannes Original, „Madame Cézanne im roten Kleid“ (Kat. 236), befindet sich zu dieser Zeit in der Sammlung Jean-Victor Pellerin, Paris.<sup>260</sup> Auf der großen Pariser Cézanne-Retrospektive von 1936 ist das Gemälde ausgestellt und so für Giacometti im Original zugänglich. Das Bild kann Giacometti allerdings auch als Reproduktion im Buch „Maestri

---

<sup>259</sup> Die Fondation Alberto et Annette Giacometti deklariert das Blatt ohne weitere Angaben mit „beginning in the 1934“. Vgl. <http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/22/graphic-arts/#?ref=database&open=drawings&work=1201> (Stand: 30.10.2014).

<sup>260</sup> Vgl. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435876?=&imgNo=0&tabName=object-information> (Stand: 30.10.2013).

moderni“ von 1920, das sich nachweislich in seiner Bibliothek befunden hat,<sup>261</sup> studiert haben. Weitere Bücher und Zeitschriften bilden das Gemälde ebenfalls ab, doch kann nicht nachgewiesen werden, ob Giacometti in den 1930er Jahren auf diese hat zurückgreifen können.<sup>262</sup>

Giacometti könnte das Gemälde also schon vor der impulsgebenden Schau von 1936 kopiert haben. Duktus und Technik der schwarzen Tuschzeichnung erinnern jedoch an die um 1937 entstandenen Kopien nach altägyptischer Kunst (Kat. 237), was für eine spätere Entstehungszeit um 1937 spricht. Auch motivische Parallelen zu Giacomettis Gemälde „Die Mutter des Künstlers“ (Kat. 42) von 1937 lassen eine Datierung um 1937 plausibel erscheinen.

Die Kopie zeigt deutlich Giacomettis Interesse an Cézannes konstruktivem Bildbau, den er in einen eckigen Linienduktus übersetzt. Giacometti arbeitet die Struktur genau nach, obschon er Details wie das florale Muster in Vorhangschal und Sessel vernachlässigt. Dagegen übernimmt er exakt den Schatten des Vorhangs auf der rechten Bildseite und über dem Kopf der Frau als zackige Linien. Giacometti zeigt kein Interesse an Volumen- oder Flächenbildung, sondern überträgt Cézannes Gemälde mit einer offenen, klaren und reduzierten Struktur in ein Linien-Leerstellen-Gefüge. Vor allem aber bildet Giacometti in der Kopie gezielt die Sitzposition und Schiefelage der Körperachsen von Cézannes Frauenbildnis nach.

Cézanne verschiebt die Achsen im Portraitbild auf sonderbare Weise. Die rechteckige Leinwand bestimmt den Rahmen, in dem die Figur der Madame Cézanne eingefügt ist. Doch das Gleichgewicht gerät aus den Fugen: Madame Cézanne kippt minimal zur Seite nach rechts, obschon sie doch fest auf dem gelben Sessel sitzt. Cézanne neigt den Rumpf der Figur, der vom Volant ihres Kleides mittig betont ist, leicht aus der vertikalen Achse. Die Verschiebung der Körperachsen wirkt sich bis zum Kopf der Figur aus. Die Linie der Augen ist aus der Horizontalen in eine leichte Diagonale verschoben, der Scheitel der Frisur liegt schräg. Die Silhouette des roten Kleides auf der linken Bildseite unterstreicht den Schrägverlauf, und auch der Vorhang zur Rechten nimmt die große Diagonalbewegung auf. Schließlich ist analog dazu die Wandleiste aus der Horizontalen gekippt. Einzig die rechteckige Stuhllehne und der Rahmen widersetzen sich diesem

---

<sup>261</sup> Vgl. Baumann / Tøjner 2008, S. 155, Fn. 1.

<sup>262</sup> Laut Rewald sind Abbildungen des Gemäldes bis 1937 in folgenden Publikationen zu finden: Meier-Graefe 1918, 1920, 1922 und 1927, Coquiott 1919, Maestri moderni 1920, Zeisho 1921, Amour de l'Art vom Februar 1924 und Dezember 1926, Fry 1927 und 1929, Rivière 1933, Mack 1935, Huyghe 1936, Larguier 1936, Raynal 1936, Benesch 1937 und Novotny 1937. Näheres bei Rewald 1996, Bd.1, S. 423.

Kippen. Der Betrachter ist irritiert, jedes Element ist für sich zu erfassen und zuzuordnen, doch die Verhältnisse der Dinge im Raum sind aus den Fugen geraten. Zurückbleibt eine Figur, die in ihrem eigenen Raum präsent existiert, der aber nicht nahe zu kommen ist.

Giacometti vollzieht Cézannes Achsenverschiebung mit dem klaren Liniengerüst seiner Kopie nach und meldet damit ein auffälliges Interesse an Cézannes Idee und Mechanismus, die Figur aus der bekannten, geordneten Welt zu entfernen, an. Dieses subtile Gestaltungsmittel und die Auswirkungen auf die Figurendarstellung nutzt Giacometti explizit in seinem großen Mutterportrait von 1937. Die vorliegende Kopie steht meines Erachtens in direkter Verbindung mit dem Gemäldeportrait und belegt einerseits die Aktualität und Rezeption von Cézannes Frauenbildnis um 1937 und andererseits das Studium von Cézannes Achsenverschiebung als subtile Technik der Verfremdung.

#### **4.4.2 Malerei**

Die Malerei lebt in kurzen, heftigen Phasen um 1934 und um 1937 auf. Die Bilder – Portraits und Stilleben – entstehen allesamt im Bergell. Hier leistet Giacometti Erstaunliches: In der ersten Bildergruppe knüpft er im klassischen Medium der Malerei an seine vor-surrealistischen Werke an, um dann in der zweiten Gruppe mit visionärer Kraft bereits Gestaltungsfragen seines Nachkriegswerkes aufzubringen. Beide Bildergruppen spiegeln eine starke Aufnahme von Cézannes Werk wider. Vor der Wiederaufnahme der Malerei in den 1950er Jahren entsteht 1944 nur noch ein einzelnes Portraitgemälde. Mit der Landschaft, einem Herzstück von Cézannes Kunst, und dem klassischen Akt setzt sich Giacometti in dieser gesamten Zeit malerisch nicht auseinander.

##### **4.4.2.1 Portrait**

Im Sommer 1934 nimmt Giacometti die Portraitmalerei und damit die Arbeit an der menschlichen Figur gezielt wieder auf. Nach seiner stilistisch eher konservativen Portraitreihe von 1932 entsteht nun, wiederum in Stampa, eine impulsgebende Gruppe von Bildern. Giacometti knüpft hier offen an seine analytischen Formstudien vor der surrealistischen Periode an, die er ja im Bergell abseits der avantgardistischen Szene in einzelnen Gemälden und Zeichnungen noch bis 1930 weiterentwickelt hatte. Dadurch

rückt auch seine Auseinandersetzung mit Cézanne wieder ins Zentrum. Die Werkgruppe von 1934, insbesondere das Portrait „Maria“ (Kat. 39), bereitet in der Komposition das großartige Mutterportrait (Kat. 42) von 1937 vor, in dem Giacometti eindeutig auf das Vorbild Cézanne rekurriert, seine Cézanne-Rezeption dabei entscheidend weiterentwickelt und damit den Weg für das malerische Nachkriegswerk ebnet.

#### **4.4.2.1.1 Portraits um 1934: „Maria“, „Ottilia“ und „Ottilia (frontal)“**

1934 entstehen drei Frauenportraits. Zu sehen sind die Schwester Ottilia, im Dreiviertelprofil (Kat. 41) und frontal (Kat. 40), sowie Maria Fasciati (Kat. 39) aus Stampa. Das Portrait von Maria ist von Giacometti auf 1934 datiert und dient als Orientierungspunkt für die zeitliche Einordnung der übrigen Gemälde. Diese weisen große Ähnlichkeiten in Thematik, Komposition und Stilistik auf, so dass ein Entstehungszeitraum der gesamten Gruppe um 1934 naheliegt.

Giacometti strukturiert in allen drei Gemälden mit kantigen Linien ein Farbflächengefüge. Er reduziert die Frauenportraits stark in Mimik und Attributen. Daraus ergibt sich eine Fokussierung auf die Frauengestalt. „Maria“ und „Ottilia (frontal)“ ähneln sich stark in der streng frontalen Anlage, dem gleichen flächigen Hintergrundmotiv, einer Holzwand, und dem starken schwarzen Kontur. Im Gegensatz dazu wirkt das dritte Bild, „Ottilia“, insgesamt zurückhaltender. Giacometti legt Ottilia hier nicht frontal an, sondern dreht sie ins Dreiviertelprofil. Die Umrandungen sind zudem blasser. Im gesamten Bild fehlt der über die Malerei gelegte schwarze Kontur; das Bild könnte hier möglicherweise nicht ganz fertiggestellt sein. Im Unterschied zu „Maria“ und „Ottilia (frontal)“ ist zudem der Hintergrund durch Andeutungen einer perspektivischen Verzerrung leicht dynamisch angelegt.

Dennoch weisen Ottilias Haarschnitt einerseits, die Facettierung des Gesichtes und die Verfremdung der Augenpartie andererseits auf eine Entstehungszeit in zeitlicher Nähe zu den beiden anderen Portraits hin. So bildet in allen drei Bildern „Maria“ und „Ottilia (frontal)“ und „Ottilia“ eine Rautenform das Grundgerüst des Auges, während die Pupillen nur zaghaft angegeben sind. Der Blick wirkt auf allen drei Gemälden fern und unklar – eine Gestaltungsweise, die auch in Giacomettis Zeichnungen um 1934/35 auftritt. In allen drei Gemälden ist die Silhouette der Figur zudem mit Gelb oder Orange ein zweites Mal umrandet: bei „Ottilia“ an der Schulter, bei „Ottilia (frontal)“ am Kopf und

bei „Maria“ an Schulter und Kopf.

In allen drei Bildern um 1934 untersucht Giacometti das Verhältnis der Figur zur Bildfläche und zu räumlichen Werten sowie die Integration von Strukturlinien in ein farbliches Gefüge. Die Bilder um 1934 weisen aber auch unterschiedliche Akzente auf und legen damit offen, dass Giacometti in dieser Zeit des Neuanfangs verschiedenen Lösungsmöglichkeiten nachgeht. Primäre Anknüpfungspunkte bieten ihm seine vor-surrealistischen und im Bergell weitergeführten 'kubistischen', auf Cézannes Ästhetik fußenden Formstudien. Seine Ableitungen und Weiterentwicklungen führen in den drei Bildern um 1934 jedoch nicht immer gleich weit. Die Entwicklung in „Maria“ reicht am weitesten, während „Otilia“ im Dreiviertelprofil verhaltener wirkt.

Ein Vergleich von „Otilia“ um 1934 mit dem Jahre zuvor entstandenen gleichnamigen Portrait „Otilia“ (Kat. 193) von 1926-28<sup>263</sup> zeigt deutlich, wie Giacometti auf vor-surrealistische Gestaltungsmittel zurückgreift. Die Facettierung des Gesichtes und der Augenpartie tritt allerdings als neues Bildelement erst in dem späteren Gemälde auf. Besondere Ähnlichkeiten fallen jedoch in der Figurenanlage beider Gemälde ins Auge: Giacometti malt im Abstand von sechs bis acht Jahren dasselbe Modell, seine Schwester, in der gleichen Haltung als Dreiviertelportrait. Der Hintergrund ist zwar unterschiedlich gestaltet, dennoch ist die dynamische Perspektivverzerrung des Hintergrundes in beiden Bildern vergleichbar. Auch der Schattenwurf auf Stirn und Hals und der spitzwinklige Sehnenverlauf am Hals in „Otilia“ von 1934 erinnern an das frühere Bild. Möglicherweise ist Giacometti das frühere Portrait ein konkreter Ausgangspunkt für das spätere Bildnis „Otilia“; dies könnte auch die von den übrigen Portraits von 1934 unterschiedliche Profilanlage erklären. Bei allen Übereinstimmungen lässt sich aber ebenso deutlich eine Weiterentwicklung der Gestaltungsideen erkennen. Dies betrifft insbesondere die Gestaltung und den Ausdruck der Augenpartie. Anstatt den Blick der Figur wie im früheren Portrait mit dunklen, leeren Augen vom Betrachter abzuwenden, versucht Giacometti nun, in einem direkten Blick einen fernen Augenausdruck herzustellen. Die vormals präzise, mit dunklen Pupillen dargestellte Augenpartie zeigt Giacometti nun be-

---

<sup>263</sup> Die Zugehörigkeit des früheren Gemäldes „Otilia“ (Kat. 193) von 1926-28 zur Gruppe um 1934, wie von der Fondation Alberto et Annette Giacometti vorgeschlagen, ist in meinen Augen durch stilistische Erwägungen zu widerlegen. So wirkt das Bild im Vergleich zu den übrigen Portraits von 1934 kantiger, die Gesichtszüge und räumlichen Angaben sind deutlicher beschrieben. Zudem fallen deutliche Unterschiede in der Behandlung der Malfläche auf: während „Otilia“ (Kat. 193) eine etwas körnig-pastose Malschicht – wie in „Diego“ (Kat. 196) von 1925 – und Kreuzschraffen im Hintergrund – wie im Bergbild (Kat. 194) von circa 1930 – zeigt, ist die um 1934 datierte „Otilia“ (Kat. 41) mit viel weniger und auch flüssigerer Farbe in großen Pinselzügen gemalt. Die Figur von 1926-28 wird zudem nicht wie auf den Bildern um 1934 farbig umrandet.

tont unklar. Wie in den beiden anderen Gemälden von 1934 und den Zeichnungen derselben Zeit führt in „Ottilia“ eine Schattenkante längs durch die Augenpartie. Der Blick wirkt verfremdet, die Kraft des direkten Blickes ist gebrochen. Der pastellblaue Farbton rückt die Dargestellte farblich aus dem Konkreten.

Auch am Portrait „Ottilia (frontal)“ lassen sich einerseits Aufnahmen des kubistischen Formrepertoires aus Giacomettis vor-surrealistischer Zeit nachvollziehen und andererseits neue Entwicklungen beobachten. Das Portrait erinnert in der betont kantigen Volumenbildung des Gesichtes an Giacomettis Zeichnung „Portrait von Renato Stampa“ (Kat. 17) von 1924-25 oder das Gemälde „Ottilia“ (Kat. 193) von 1926-28, wirkt aber strenger durch die frontale Anlage und straffer in der Linienführung. Plastisch arbeitet Giacometti die Gesichtsstrukturen mit Lichtakzenten auf Stirn und Wangenknochen heraus und setzt sie mit dunklen Konturen kantig gegeneinander. Von der Halspartie abwärts wird die Darstellung zunehmend flächiger, das Gerüst aus geometrisch-eckigen Linienzügen und Farbflächen nimmt überhand und entwickelt die Büste. So nähert Giacometti die Figur der betont flächigen Wand aus Holzbrettern im Hintergrund an. Im Versuch, Figur, Raum und Fläche in einer auf geometrische, lineare Werte reduzierten Struktur miteinander zu verbinden, spiegelt sich Giacomettis Rückgriff auf seine kubistisch-cézannesken Kompositionselemente der Zeit um 1925-28. Zugleich findet Giacometti nun zu einer wesentlich strafferen Linienführung. Auch in der frontalen Anlage und dem betont reduzierten Hintergrund des Portraits deutet sich eine neue, radikale Haltung gegenüber dem Modell an. Giacometti hält die Figur einerseits direkt frontal fest wie in einer Konfrontation, andererseits versucht er diese Direktheit zu brechen, indem er die Gesichts- und Augenpartie verfremdet. Auch hier verunklart Giacometti den direkten Blick der Figur durch ein lineares Aufbrechen der Augenpartie entlang der Schattenkanten.

Ähnlich geht Giacometti im Gemälde „Maria“ vor. Die Figur ist voll frontal vor einer schlichten Holzwand platziert. Dabei schwankt Giacometti in der Ausführung zwischen flächiger und plastischer Gesichtsbeschreibung. Im Verhältnis zu „Ottilia (frontal)“ ist das Volumen des eckigen Kopfes allerdings weniger drastisch herausgearbeitet. Gesicht und Körper der Figur sind stärker an die Bildfläche zurückgebunden.

Auch in „Maria“ arbeitet Giacometti mit einer geometrisch-linearen Brechung entlang der Schattenkante eine gezielte Verunklarung der Augenpartie heraus. Zusätzlich verwischt oder löscht er in „Maria“ die klaren Linienzüge der Augenpartie – ein analoges Vorgehen ist in den Zeichnungen um 1935-37 zu beobachten. So blickt nur Marias lin-

kes Auge dem Betrachter entgegen, während ihr rechtes wie durch einen weißen Schleier in die Ferne gerückt wird. Die Figur entzieht sich einer klaren Beurteilung, sie beginnt, sich ins Ungreifbare zu entfernen. Die kantigen Linienzüge wirken dieser Entwicklung jedoch noch entgegen und verankern die Figur stark im Bild.

Wie in „Ottilia (frontal)“ sind die räumlichen Bezüge auf ein Vor und Dahinter reduziert. Im Portrait von Maria experimentiert Giacometti zudem mit dem Bildausschnitt und seiner Wirkung auf die Figur. Schwarze Linien tauchen an den Bildrändern auf, zum Teil sind sie übermalt. Giacometti ist offensichtlich auf der Suche nach dem passenden Verhältnis von Figur zu Bildraum. Im Vergleich zu „Ottilia (frontal)“ erweitert Giacometti nun die Hintergrundfläche; die Figur der Maria rückt etwas aus der Nahaufnahme ab und vom Betrachter weg.

Im vorliegenden Gemälde „Maria“ taucht auf der Leinwand ein erstes Mal eine Art Binnenrahmen auf. Der Binnenrahmen wird fester Bestandteil von Giacomettis Gemälden von 1937 und insbesondere seiner reifen Zeichnungen und Gemälde. Dort spielt er eine substantielle Rolle bei der Thematisierung von räumlicher Distanz einerseits und von Wahrnehmung andererseits. Für „Maria“ von 1934 kann eine solch programmatische Verwendung jedoch noch nicht festgestellt werden. Meines Erachtens weist hier der doppelte Rahmen an erster Stelle auf Giacomettis Unschlüssigkeit hin, wie der passende Ausschnitt der Figur zu wählen sei. Er dokumentiert die Suche nach den geeigneten Proportionen von Figur und Umraum im Bild und gibt Aufschluss darüber, dass Giacometti sich mit dem Thema der 'richtigen Distanz' zum Modell auseinandersetzt.

Ein verbindendes Element der drei Gemälde und der Zeichnungen von 1934/35 ist die Gestaltung der Augenpartie respektive des Blickes. Im Unterschied zu den Bildern bis 1932 zeigt sich nun eine ganz entscheidende Neuerung: Giacometti bemüht sich um die aktive Zurücknahme des direkten Blickes der Figur – wohlgemerkt, es handelt sich nicht um ein simples Abwenden des direkten Blickes vom Betrachter.

Giacomettis Bilder von 1934 dokumentieren einen deutlichen Wandel in der Gestaltung des Blickes gegenüber den vor-surrealistischen Werken. Dies ist der Beginn einer weitreichenden Entwicklung und hängt meines Erachtens mit der grundlegenden Überlegung zusammen, dem Betrachter den direkten Blick einer Person und damit den direkten Zugang zu ihr zu entziehen, ohne die Präsenz derselben zu schmälern, sie im Gegenteil gerade durch diese Zurückhaltung oder Verschlüsselung zu steigern.

Möglicherweise wurzelt diese Idee in der Auseinandersetzung mit Cézannes Werk; Giacomettis Kopien nach Cézannes Selbstportraits haben bereits einen Hinweis auf einen



eventuellen Zusammenhang zwischen Giacomettis Blickgestaltung und Cézannes Werk gegeben.

Schon Cézanne setzt die gezielte Verschleierung des Blickes ein, um die dargestellte Person dem direkten Zugriff des Betrachters zu entheben und sie zu verschlüsseln. Cézanne baut mit dem fernen Blick eine letzten Endes unüberwindbare Distanz zu der Figur auf und bewahrt ihr dennoch ein hohes Maß an Intensität.

So blicken in „Le Marin“ (Kat. 4), einem Giacometti aus der Sammlung Müller in Solothurn bekannten Gemälde, die großen schwarzen Augen leer am Betrachter vorbei, ohne dass die Darstellung des Mannes, möglicherweise Cézannes selbst, ihre großartige Intensität einbüßt. Vielmehr steigern die Zurücknahme des Blickes und die drastische Reduzierung in der Gestik und Mimik die Präsenz des Portraitierten und rücken ihn ab in eine eigene, in sich geschlossene Welt. Auch im Portrait der „Madame Cézanne im roten Kleid“ (Kat. 236) blicken uns die typischen Mandelaugen ruhig und scheinbar ausdruckslos, leer entgegen. Die Figur ruht in sich selber, nimmt nicht Anteil an der lauten Welt außen, sondern lebt in ihrem eigenen, letztlich nicht erreichbaren Raum. Sie entzieht sich unserer Beurteilung und ist doch im felsenhaften Aufbau ihrer Formen präsent. Die Verschleierung der Augen ist freilich ein Aspekt der Komposition neben mehreren, etwa dem in sich abgeschlossenen Oval der Arme und des Gesichtes bei „Madame Cézanne im roten Kleid“, mit denen Cézanne die distanzierte Figurenwirkung erzielt.

Das grundsätzliche Bestreben von Cézanne und Giacometti, eine Person durch ihren Blick inhaltlich zu verschlüsseln, ist ähnlich, allerdings unterscheiden sich die Techniken und Resultate erheblich. Giacometti bemüht sich um eine linear-geometrische Brechung der Augenpartie, während Cézanne seinen Figuren dunkel-leere Mandelaugen, die direkt auf den Betrachter gerichtet sind oder an ihm vorbeiblicken, und eine scheinbar simple, doch meisterhafte Körpersprache gibt. Freilich wirken Giacomettis Bildnisse dagegen noch reichlich unausgereift.

#### **4.4.2.1.2 Portrait von 1937: „Die Mutter des Künstlers“**

Im Jahr 1937 kann Giacometti mit dem Portrait „Die Mutter des Künstlers“ (Kat. 42) ein malerisches Meisterwerk vorlegen. Es entsteht scheinbar aus dem Nichts, ist künstlerisch weit über die Bilder von 1934 hinaus entwickelt, steht jedoch, bei näherer Be-

trachtung, in engem Kontakt mit diesen, besonders mit dem Portrait „Maria“ (Kat. 39). Mit großer Könnerschaft und erstaunlicher Konsequenz führt Giacometti hier deren Entwicklungen fort, treibt sie in entscheidenden Aspekten voran und bereitet damit das malerische Nachkriegswerk vor. Die Auseinandersetzung mit Cézanne erreicht nun einen ersten Höhepunkt.

Giacometti porträtiert im vorliegenden Gemälde seine Mutter als frontale Halbfigur in schwarz-braunem Blusenkleid. Die Schultern der betagten Frau hängen herab, die Arme liegen schwer in einem leichten Bogen um Rumpf und Bauch. Die Hände sind davor zusammengeführt und ruhen im Schoß. Unterarm und Hände bilden ein nach unten weisendes, schweres Dreieck. Die Passivität der herabfallenden Arme und der eingesunkene Rumpf betonen den Ausdruck von Körperschwere und Alter. Dem wirkt jedoch die Streckung, das hohe Tragen des Kopfes entschieden entgegen. Aus dem in lichten Schwarz gehüllten Leib ragt der Halsansatz in hellem Braun und Weiß hervor. Darauf thront der von einem schlohweißen Haarkranz eingefasste Kopf.

Giacometti bricht hier das Festgefügte seiner früheren Kompositionen auf und baut kompakte Strukturwerte radikal ab. Es kommt zu einer Umwertung des Konturs und einer entschiedenen Auflockerung des Farbauftrags. Diese Entwicklung hat weitreichende Folgen für Giacomettis Malerei und seine Portraिटdarstellung.

Einer drohenden Schwere durch die frontale Bildanlage und den dunklen, erdig-schwarzen Farbklang arbeitet Giacometti mit einer aufgelockerten Malweise und einem großzügigen Pinselstrich entgegen. Er verwendet nun anstelle einer dicken Konturlinie ein feines Liniennetz, um die Figur und den Raum zu beschreiben. Dieses Liniengerüst ist nicht per se formstabil, sondern bricht immer weiter zu einem Liniengespinnst auf. Dadurch sind die Gesichtszüge undeutlich und nur mehr schemenhaft erkennbar. Zudem verwendet Giacometti das gleiche Liniengespinnst für die gesamte Bildanlage und nähert auf solche Weise Hintergrund und Figur einander an.

Der Kontur wird umgewertet, er begrenzt nicht mehr klar. An die Stelle einer stabilen, linearen Definition tritt die zeichnerisch umschreibende Annäherung. Damit wird auch die konkrete Bindung der Linie an das Objekt, hier an die Gestalt der Mutter oder an den Hintergrund, abgeschwächt. Die Linien stehen zwischen abstraktem Eigenwert und Objektbezug. Sie geben ein Ungefähr der Wahrnehmung an. Giacometti nähert sich dem Gegenüber nur zaghaft, umschreibt es und die Umstände der Begegnung, ohne diese endgültig zu definieren, ohne sie auf eine greifbare Position festzulegen. So hat er einen Weg gefunden, dem Zweifel, ob und wie das Gegenüber je genau zu fassen sei, bildli-

chen Ausdruck zu verleihen. Diesen Ansatz wird Giacometti später im reifen Werk weiterführen; dann schaffen sich die Linienbündel im Zusammenwirken – jedoch erst aus der Ferne und also auf Distanz – eine eigene Art von Formstabilität.

Das Portrait der Mutter wird aus dem konkret Greifbaren abgerückt und in diesem Sinne verfremdet. Die Portraitähnlichkeit bleibt jedoch stets gewahrt, die Figur als Mutter Giacomettis erkennbar. Alle anderen Hinweise auf die Portraitierte eliminiert Giacometti hingegen. Attribute im weitesten Sinne sind nicht beigegeben. Auch das schlichte schwarze Kleid lässt keinen besonderen Rückschluss auf die Person zu. Stimmungswerte und Mimik sind ebenfalls radikal abgebaut. Giacometti arbeitet hier, wie es auch schon 1934 in Ansätzen zu verfolgen war, mit einer drastischen Reduktion auf allen Ebenen der Portraitdarstellung. Diese Reduktion steigert er hier noch durch eine Beschränkung der Farbpalette auf Weiß, Schwarz, Grau- und Brauntöne und den Abbau an Festgefügetem.

Verfremdet und reduziert ist auch der Raumeindruck. Die Sitzposition von Annetta ist nur über die Haltung ihres Körpers markiert; ein Stuhl oder Hocker ist nicht angegeben. Der Hintergrund deutet auf die gleiche Interieursituation wie in den Gemälden von 1934 hin; schwarze Linien in vertikaler und horizontaler Ausrichtung auf braun-grauem Grund markieren die Rückwand aus Holzbohlen. Die Figur der Mutter ist vor diese Wand gesetzt; kein Mittelgrund, kein perspektivischer Verlauf lenken hier von der Figur ab. Der Raum ist ähnlich wie 1934 in „Maria“ auf dieses Davor und Dahinter beschränkt. Der Lichteinfall in „Die Mutter des Künstlers“ ist nun zudem diffus und unklar. Er scheint von rechts zu kommen und führt zu Hell-Dunkel-Abstufungen an Gesicht, Rumpf und auch an der Rückwand. Der Figur gewinnt Giacometti auf diese Weise eine gewisse plastische Präsenz im Raum, die er allerdings durch die betont zeichnerische Figurenanlage sofort an die Fläche zurückbindet.

Die Hintergrundfläche wird durch Lichtakzente in der linken unteren Bildecke und am rechten Bildrand auf Höhe von Annettas Schulter strukturiert. Von einer veritablen Ausleuchtung eines dreidimensionalen Raumes kann jedoch mitnichten die Rede sein, viel zu unklar sind die Angaben, viel zu stark ist die Rückbindung der gesamten Komposition an die Fläche durch die zeichnerische Linienführung und die farbliche Kongruenz.

Giacometti versucht, die Figur im Raum zu platzieren, definiert den Raum jedoch allein durch das Verhältnis der Figur zum Hintergrund. Mit seiner Farbverwendung arbeitet er gegen eine klare räumliche Einordnung an. Der grau-braune Farbton bildet eine homogene 'Grundierung' im Bereich sowohl der Holzbohlen als auch des Gesichtes. Wäre da

nicht der weiß lodernde Haarkranz, das Gesicht verschmölze mit dem Hintergrund. Die Farbe ist hier also nur ein unterstützendes Element, sie besitzt keine formfestigende Qualität. Strukturgeber sind vor allem die schwarzen Linienzüge. Aber auch sie unterscheiden nicht zwischen Figur und Hintergrund und legen sich gleichförmig wie ein leichtes Netz über das ganze Bild. So erwirkt Giacometti eine Zweideutigkeit zwischen Malgrund und Bildobjekt beziehungsweise -raum. Die Linienstruktur ist nun so offen und gewichtslos gestaltet, dass Farbe eindringen und in Abstufungen von Weiß zu Braun zu einer plastischen Andeutung des Körpers beitragen kann, ohne das Liniengerüst jedoch zu überdecken.

Die Figurenanlage versetzt Giacometti mit subtilen Elementen in Spannung. Annetta ist nur scheinbar stabil in der Bildmitte platziert. Ein genaueres Betrachten zeigt sie leicht aus der Bildmitte nach rechts verschoben und aus der Körperachse gekippt. Der Rumpf beginnt auf der rechten Bildseite und neigt sich leicht nach links. Die subtile Schrägstellung der Achsen fügt der frontalen und daher tendenziell starren Komposition ein unterschwelliges Spannungsmoment hinzu. Die Figur, die eben noch ihren Platz im Bild behauptete, ist nun in ihrem Gleichgewicht bedroht. Diese unterschwellige Spannung und Bedrohung der Stabilität steigert Giacometti in seinem Portrait noch durch ein leichtes Ungleichgewicht in der Bildverteilung. So nimmt die Figur der Mutter im Vergleich zur großen Hintergrundfläche einen verhältnismäßig kleinen Teil auf der Leinwand ein. Dieses Phänomen taucht bereits ansatzweise bei „Maria“ auf und wird in der späteren Malerei noch eine wichtige Rolle spielen.

Die Frage nach dem Verhältnis der Figur zum Bildraum leitet über zum Problem des Bildausschnittes. Giacometti integriert nun einen mehrfachen Binnenrahmen in die Komposition, der – wie der umschreibende Kontur der Figur – den Malakt als Suchprozess kenntlich macht. Dieser Binnenrahmen taucht ebenfalls im großen Stillleben (Kat. 49) von 1937 auf.

Der Binnenrahmen als Bildumrandung kann bereits in frühen Zeichnungen von Giacometti unter dem Einfluss von Werken seines Vaters Giovanni und Ferdinand Hodlers nachgewiesen werden.

Wichtiger als diese frühen Beispiele ist an dieser Stelle jedoch die Verwendung des schwarzen Binnenrahmens in „Maria“ von 1934. Der Charakter des Rahmens ändert sich und gibt nicht mehr nur eine schlichte Umrandung wie in den frühen Bildern an, sondern markiert die Suche nach dem richtigen Ausschnitt. Am unteren Rand ist der Rahmen doppelt geführt, teilweise über die Malerei gelegt, teilweise übermalt – Giaco-

metti scheint unschlüssig, wie der Ausschnitt und damit auch die Größen- und Abstandsverhältnisse zu wählen sind. Wie bewusst Giacometti diesen doppelten Rahmen hier als Kompositionsmittel einsetzt, ist angesichts der weiteren Bilder von 1934 ohne Rahmen nicht abschließend zu beurteilen. Eine wirklich bewusste Anwendung findet der Binnenrahmen ohne Zweifel erst in den Bildern von 1937.

In „Die Mutter des Künstlers“ verwendet Giacometti den gemalten Mehrfachrahmen gezielt als Kompositionsmittel und Bedeutungsträger. Einerseits zeigt der Rahmen als Bildelement an, dass der Künstler einen ganz bestimmten Ausschnitt und damit eine bestimmte Sicht auf Figur oder Objekt von einem bestimmten Standpunkt aus festhalten will. Andererseits ist der Rahmen in mehreren Linien angesetzt und entzieht sich damit einer eindeutigen Bestimmung. Derart wirkt er wie ein Echo auf die wechselnden Perspektiven, die der Künstler beim Blicken auf das Gegenüber im Laufe des Malprozesses eingenommen hat. Der Zweifel am adäquaten Erfassen des Gegenübers wird vom Mehrfachkontur also bildlich dokumentiert. Es kann nicht einen einzigen allgemeingültigen Blick auf das Gegenüber geben; die Wahrnehmung des Gegenübers muss vielmehr ständig überprüft werden. Hier liegt ein erster Hinweis auf Giacomettis phänomenologische Haltung im reifen Werk. Das Motiv des Rahmens als expliziter Bildteil deutet darüber hinaus auf eine zwischen Dargestelltem und Betrachter existierende Schwelle hin und markiert einen Abstand.

Giacometti beginnt, sich in seinem Portrait mit dem Aspekt einer wesenhaften Ferne und unüberwindbaren Distanz zum Gegenüber intensiv auseinanderzusetzen – ein bedeutender Schritt zum zentralen Thema des reifen und späten Werkes.

Schon in den Bildern und Zeichnungen von 1934 konnten Überlegungen zur Verschlüsselung einer Person durch die Verfremdung ihrer Augenpartie verfolgt werden. Die Öffnung des Konturs verschafft Giacometti nun in dieser Hinsicht ein weiteres, machtvolleres Bildmittel. Sie ist nicht auf die Blickgestaltung allein konzentriert, sondern schließt die Gestaltung des Gesichtes und der ganzen Figur, aber auch des Hintergrundes und sogar des Rahmens mit ein. Dennoch kommt der Gestaltung von Augenpartie und Gesicht auch in diesem Portrait eine besondere Bedeutung zu. So entwickelt Giacometti in „Die Mutter des Künstlers“ einen direkten und doch fern wirkenden Blick. Nun aber sind die Augen nicht mehr durchbrochen oder überblendet wie 1934, sondern in vielen Linien aufgelöst. Giacometti umschreibt die Augenpartie mit einem zeichnerischen Skelett, die Pupillen füllt er farblich nicht aus. Die Augen und die gesamten Gesichtszüge wirken undeutlich, mehr grob umschrieben als klar definiert und sind dadurch ins Ungreifbare

abgerückt. Giacometti gibt mit dem aufgelösten Liniengespinnst keinen präzisen, sondern nur einen ungefähren Ort der Augen und des Blickes an. Er versucht, mit dem filigran aufgelösten Kontur die Figur zu verunklaren, sie in die Ferne abzurücken, weg von einer in allen Punkten greifbaren Definition. Die Rücknahme in Gestik und Mimik trägt also dazu bei, einen Abstand zwischen Figur und Betrachter zu schaffen.

Giacomettis Gedanke, die menschliche Figur auf Distanz zum Betrachter zu setzen, sich interpretatorisch äußerst zurückzuhalten, aber auch die folgenreiche Umwertung des Konturs und die Thematisierung der Wahrnehmung stehen nicht ohne Vorbild in der Kunstgeschichte. Sie sind in Cézannes Bildwerken vorgeprägt, die Giacometti kurze Zeit zuvor, auf den großen Cézanne-Retrospektiven von 1936 in Paris und Basel intensiv studieren konnte. Die bewusste Aufnahme von Cézannes Werk findet auf motivischer, kompositorisch-stilistischer Ebene und über inhaltliche Aspekte statt und ist meines Erachtens ein deutlicher Hinweis darauf, dass Giacometti sich im vorliegenden Bild gezielt und explizit in Cézannes künstlerische Tradition stellt.

Wie gezeigt werden konnte, hat Giacometti die Auseinandersetzung mit Cézanne bereits ab 1934 wieder offen in seine Bilder aufgenommen. Das Interesse an Cézanne ist dabei neu und lebhaft in Giacometti erwacht. Die großen Neuentwicklungen in seiner Malerei von 1937 sind Früchte dieser Rezeption. Doch den allergrößten Eindruck hinterlassen auf den Künstler die Retrospektiven zu Cézanne von 1936. Sie regen ihn zur Vertiefung in Cézannes Werk an und setzen neue Impulse frei. Auf den Retrospektiven hat Giacometti nicht nur die Gelegenheit, eine Vielzahl an Originalen zu studieren, sondern auch seinen Begriff von Cézannes Werk entscheidend zu erweitern.

Die Ausstellungen in Paris und Basel zeigen neben Cézannes Gemälden auch eine Vielzahl von Aquarellen und Zeichnungen. Nach den großen Gedenkausstellungen nach Cézannes Tod 1906 bieten die Retrospektiven von 1936 erstmals einer großen Öffentlichkeit die Gelegenheit zum umfassenden Studium von Cézannes Arbeiten auf Papier.<sup>264</sup> Es ist daher anzunehmen, dass neben Cézannes Gemälden auch seine Aquarelle und Zeichnungen wesentlich auf Giacometti einwirken. Meines Erachtens kommt es darüber zu einer wesentlichen Ausweitung von Giacomettis Cézanne-Verständnis.

Baumann, Lanchner, Fletcher u. a. thematisieren im Zusammenhang mit den Ausstel-

---

<sup>264</sup> Es gibt in der Zwischenzeit nur in Berlin und New York größere Aquarellausstellungen, die angesichts der geografischen Lage hier allerdings ausscheiden. 1935 findet im Basler Kupferstichkabinett eine erste Ausstellung allein zu Cézannes Zeichnungen statt. Vgl. Adrien Chappuis, Adrien: *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Band. 1, Introduction and catalogue, London 1973, S. 11; John Rewald, John: *Paul Cézanne. The watercolours. A catalogue raisonné*, London 1983, S. 469 ff.

lungen nur die Vorbildfunktion von Cézannes Gemälden.<sup>265</sup> Die Bedeutung von Cézannes Gemälden für Giacomettis malerischen Fortschritt soll hier unbestritten sein, dennoch greift meines Erachtens der Hinweis auf Cézannes Malerei alleine zu kurz. Gerade die Auflösung des Konturs in Giacomettis Malerei gründet sich auch auf die Auseinandersetzung mit Cézannes Zeichnungen und Aquarellen.

Insbesondere bei Lanchner und Baumann wird als Hinweis auf die konkrete Auseinandersetzung mit Cézanne der Vergleich zwischen Giacomettis Portrait der Mutter und Cézannes Gemälde „Femme à la cafetière“ (Kat. 238) von ca. 1895 herangezogen, das auf der Pariser Orangerie-Ausstellung von 1936 zu sehen war. In der Tat erinnern die Haltung von Annetta, ihre in den Schoß zusammengeführten Hände, die Körperschwere und das in sich ruhende Moment stark an Cézannes „Femme à la cafetière“.<sup>266</sup> Auch die vertikal-horizontale Struktur im Hintergrund ist in Cézannes Darstellung vorgebildet.<sup>267</sup>

Als weiteres Vergleichswerk der Pariser Großausstellung kann meines Erachtens das „Portrait de Madame Cézanne en bleu“ (Kat. 239), um 1890, herangezogen werden. Es erscheint hinsichtlich des Motivs beziehungsweise der Motivreduktion, frontaler Komposition und malerischer Ausführung besonders vorbildlich für Giacomettis „Portrait der Mutter des Künstlers“.

Cézanne porträtiert hier seine Frau mit knappen Mitteln als Halbfigur. Der Figur ist kein Attribut beigegeben, die Mimik äußerst zurückgenommen. Die Gesichtszüge, Augen, Nase und Mund, sind nur wenig konturiert oder farblich hervorgehoben. Der Bildausschnitt, die frontale Figurenanlage und die motivische Konzentration auf die Person suggerieren Nähe. Cézanne schafft jedoch mitnichten ein Gefühl, der Dargestellten nahekommen zu können, sondern betont im Gegenteil deren wesenhafte Ferne. Besondere Bedeutung kommt hier wiederum der Wirkung des Blickes zu. Dieser ist zwar in Richtung Betrachter gewandt, geht jedoch letzten Endes an diesem vorbei und ins Leere. Cézanne gibt keine detaillierte Beschreibung von Pupille, Iris oder Augenhöhle, sondern deutet diese malerisch nur an. Die unklare Augendarstellung bestärkt das Gefühl einer Distanz zwischen Person und Betrachter. Die dargestellte Persönlichkeit kann nicht erschlossen werden, ihr Wesen bleibt verschlüsselt. Cézannes Vorgehen zeugt von höchst-

---

<sup>265</sup> Vgl. Lanchner 2009, S. 388 f.; Baumann / Tøjner 2008, S. 90 ff.; Fletcher 1994, S. 110, S. 115 f.

<sup>266</sup> Möglicherweise verbirgt sich auch in den vertikal geführten Strichen in der Rumpfpattie von Giacomettis Mutter eine Reminiszenz an Cézannes Frauenportraits wie „Femme à la cafetière“ und „Portrait de Madame Cézanne en bleu“.

<sup>267</sup> Die Holzwand auf Giacomettis Portrait findet bereits in den Portraits von 1934 als Hintergrundmotiv Verwendung und verweist auf die Holzwand im Schweizer Atelier. Sie muss also nicht zwingend mit diesem Werk Cézannes in Verbindung gebracht werden.

ter Zurücknahme an Interpretation durch den Künstler gegenüber seinem Modell und kommt letztlich einem aktiven Rückzug des Künstlers auf seine schlichte Wahrnehmung des Gegenübers gleich.

In der räumlichen Verortung der Person hält sich Cézanne ebenfalls äußerst zurück. Nur eine Stuhlkante ist angedeutet, ohne dass dadurch jedoch ein realer Raum klar definiert wäre. Auch die umgebende blaue Farbstruktur bildet keinen logischen Raum ab. Sie zeigt einerseits eine bildflächenparallele Maltextur und betont den eigenständigen Charakter der Farbstruktur, andererseits deutet sie auf einen bildräumlichen Kontext der Figur hin, ohne diesen zu präzisieren. Dies nährt den Eindruck, die Frauenfigur nicht fassen zu können.

Giacometti knüpft in seinem Portrait an Cézannes extreme Konzentration auf die Person, auf die Verschlüsselung des Gegenübers und seine Reduktion von Motiv und Raum an. Darüber hinaus greift er in seinem Mutterportrait auch weitere kompositorische Elemente von Cézanne auf. Die subtile Achsenverschiebung von Madame Cézanne, die sich fast unmerklich aus dem Rumpf bis in den leicht nach links geneigten Kopf entwickelt, kombiniert er mit dem Oval der Arme und der im Schoß zusammengeführten Hände der frontalen Figur. Damit bringt er ähnlich wie Cézanne die ruhende Abgeschlossenheit der Figur in ein subtiles Ungleichgewicht. Diese Wirkung ist an etlichen Werken Cézannes, so auch an „Femme à la cafetière“ zu beobachten. Hier kippt Cézanne die kassettierte Flügeltür im Hintergrund aus ihren Vertikal- und Horizontalachsen nach links. Die Frauenfigur folgt der Schrägbewegung dieser großen Rechteckformen. Ihr leicht aus der Frontalen gedrehter Kopf bringt ein weiteres subtiles Drehmoment in die Bildarchitektur. Figur, Farbe und Form sind jede für sich herausgearbeitet und doch zu einem einzigartigen, nur den eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden Ganzen zusammengefügt. So schafft Cézanne der Figur den eigenen Wirkungsraum, eine eigene Welt, unerreichbar für den Betrachter und doch voller Präsenz. Die leichte Schrägstellung der Achsen und das leichte Schwanken von Figur und Hintergrund markieren eine Grenze zwischen dieser Welt und der des Betrachters.

In „Madame Cézanne im roten Kleid“ (Kat. 236) versetzt Cézanne seine Figur ebenfalls durch die Verschiebung ihrer Achsen unterschwellig in eine Spannung zwischen Stabilität und Instabilität. Das Phänomen der Achsverschiebung untersucht Giacometti um 1937 explizit in einer Kopie dieses Gemäldes. Auch dieses Werk Cézannes kann Giacometti also Anregungen für seine Figurenanlage von „Die Mutter des Künstlers“ geliefert



haben.<sup>268</sup>

Im Hinblick auf die konkrete Raum- und Figurenbildung ist Cézannes „Portrait de Madame Cézanne en bleu“ vorbildhafter als „Femme à la cafetière“ und „Madame Cézanne im roten Kleid“. Denn während Cézanne dort eine betont plastische, felsenhafte Formbildung der Figur in einem kompakten Farbflächengefüge verankert, reduziert er in „Portrait de Madame Cézanne en bleu“ die Festigkeit und Abgeschlossenheit der Konstruktion um einiges. Cézanne lockert hier die Hintergrundgestaltung und die konstruktive Verklammerung von Struktur und Figur auf. Die plastischen Rundformen der Figur werden von den integrierten Leerstellen und dem sichtbaren Pinselduktus der *'taches'* aufgelockert und sind weniger abgeschlossen. Das Gemälde besitzt eine faszinierende Ambivalenz, oszilliert zwischen offener Farbfläche und Gestaltbildung. Cézanne gelingt hier eine reduzierte und doch hoch konzentrierte Darstellung seiner Frau.

Giacometti baut im Mutterportrait von 1937 ähnlich wie Cézanne in „Portrait de Madame Cézanne en bleu“ Konstruktionswerte im Vorder- und Hintergrund ab und reduziert sowohl Motiv als auch Raumanlage radikal. Die 1934 noch von einem Gerüst aus dicken schwarzen Konturlinien festgefügte Bildkonstruktion wird nun bis zu einer Andeutung abgebaut und in ein Gespinnst aus Energielinien umgeformt. Auch der Farbauftrag ist hier aufgelockert und deutlich sichtbar. Giacomettis zeichnerischer, offener Kontur findet sich allerdings nicht in Cézannes „Portrait de Madame Cézanne en bleu“. Sein Vorgehen erinnert jedoch umso stärker an Cézannes späteste Gemälde<sup>269</sup> wie den 1936 in Basel ausgestellten „Le jardinier Vallier“ (Kat. 240) von 1906 und an seine Zeichnungen und Aquarelle.

Cézannes Aquarelle haben eine eigenwillige Struktur. Oftmals wirken sie eher gezeichnet als großflächig laviert. Mit aufgelockertem Pinselstrich bricht Cézanne die Gesamtstruktur und löst den Kontur in mehreren Strichlagen auf. Er definiert somit das Objekt nicht durch eine klare, lineare Umrandung, sondern erschafft eher ein Gewebe aus Strichlagen, aus deren Zusammenwirken das Motiv Gestalt annimmt.

Die Aquarelle scheinen für Giacomettis Übertragung von zeichnerischer Textur ins Ma-

---

<sup>268</sup> Der frontalen Portraitgestaltung wird in der Entwicklung von Giacomettis reifer Kunst große Bedeutung zugemessen. Wie Klemm, Wildung, Wilson u.a. darlegen und anhand der Kopien von Giacometti bestätigen, spielt der Einfluss altägyptischer Kunst für Giacomettis Festlegung auf eine streng frontale Portraitgestaltung eine bedeutende Rolle. Im vorliegenden Portrait von 1937 jedoch finden sich meines Erachtens keine Anklänge an ägyptische Figurentraditionen, zumal die Kombination von Frontalität und Schräglage in altägyptischer Kunst nicht vorkommt, wohl aber typisch ist für Cézannes Portraits.

<sup>269</sup> Fletcher weist auf einen Zusammenhang von Giacomettis zeichnerischem Kontur und der Rezeption später Cézanne-Gemälde hin. Vgl. Fletcher 1994, S. 115 f.

lerische vorbildhaft zu sein. Hinsichtlich der Farbverwendung und -wirkung sind sie zwar genau wie seine Gemälde kein Vorbild – Cézanne arbeitet in seinen Aquarellen stark mit der Leuchtkraft der Farben und baut sie in vielen übereinandergelegten, zuvor getrockneten transparenten Schichten auf, wohingegen Giacometti die Buntwerte und damit das Leuchten der Farben im Bild fast auslöscht – Cézannes Aquarelle bieten Giacometti aber in der Auflösung von klar definierenden Strukturwerten und der Umwertung des festen Konturs Orientierung. Hier folgt Giacometti Cézanne explizit. Als Vorbild im Bereich des Portraits und der Figurenbilder können Giacometti die 1936 ausgestellten Aquarelle „Homme assis“ (Kat. 241) oder verschiedene Versionen der Badenden (Kat. 242) gedient haben. Sie zeigen alle einen aufgelösten Kontur und, damit einhergehend, eine Rücknahme an Mimik und Gestik sowie einen starken Rückgang an Eindeutigkeit.

Der eben angesprochene, wesentliche Unterschied zu Cézanne in der Farbgebung manifestiert sich in Giacomettis Mutterportrait erstmals und bleibt bis zuletzt bestehen. Der Künstler scheut bunte Farben und ihre komplexe Leuchtkraft regelrecht, Cézanne dagegen ist ein Großmeister der harmonischen, kraftvollen Farbgestaltung. Selbst im „Portrait de Madame Cézanne en bleu“ arbeitet er mit knappsten Mitteln ein meisterhaftes Farbgefüge heraus. Die Farbe Blau dominiert das Bild in mehreren Abstufungen von hellstem Blau zu dunklen Blautönen und durchzieht das gesamte Bildgewebe vom Blumenkleid über das Inkarnat des Gesichtes, zur Hochsteckfrisur bis hin zum nur durch Farbstriche strukturierten Hintergrund. Cézanne bringt mit der Leuchtkraft der Farben und der an Leerstellen durchscheinenden Leinwand Licht ins Bild.

Anstatt wie Cézanne mit prangenden Farben zu arbeiten, färbt Giacometti sein Portrait mit Schwarz, Braun und aschigem Grau. Das Eigenleuchten der Buntfarben erlischt, allein die Farbe Weiß bringt noch Helligkeit ins Bild. Giacometti treibt die Reduktion in der Farbe bis zum Schwund ihrer Leuchtkraft – ein Cézannes Ästhetik vollkommen entgegengesetzter Impuls. Diese drastische Rücknahme von Buntheit könnte zum einen von dem Wunsch motiviert sein, sich komplett von der früheren buntfarbigen Malerei abzusetzen. Zum anderen kann die farbliche Reduktion auch mit Giacomettis Haltung, die Figur im Ungreifbaren zu belassen, zusammenhängen, denn Giacometti destabilisiert die Figur optisch durch den Entzug von Buntwerten und rückt das Portrait mit diesem düsteren Farbton aus dem Konkreten.

Der große Unterschied in der Farbverwendung bei Cézanne und Giacometti zieht die Frage nach sich, ob auch das Verständnis von Licht verschieden ist. Für Cézanne wirkt

das Licht – im Aquarell gleichermaßen wie im Gemälde – durch die Leuchtkraft der Farbe. Er versteht Licht nicht als unabhängigen Wert, sondern begreift Hell und Dunkel als ein Verhältnis von Farbtönen. Die Farbe hat im Aneinandersetzen von verwandten und kontrastierenden Tönen, in ihrer ‚Modulation‘ und Leuchtkraft also eine volumen- und raumschaffende Kraft, d. h. Volumen und Raum entstehen nicht durch die Beleuchtung von einer Lichtquelle, sondern durch ein ‚moduliertes‘ Farbgefüge.

Giacometti geht hingegen wesentlich anders vor als Cézanne. Da er Buntwerte fast eliminiert, beschränkt er das Kontrastrepertoire und damit ein volumen- und raumschaffendes Potential der Farbe von vornherein. Nur das Weiß setzt kleine Lichtakzente ins Bild. Raum und Figur werden jedoch auch hier nicht ausgeleuchtet. Die Lichtgestaltung wirkt diffus und unklar.

Abschließend kann Folgendes festgehalten werden: Giacomettis Portrait von 1937 dokumentiert seine wesentliche Neuinterpretation von Cézanne und eine Neuausrichtung der eigenen Kunst. Das Vertiefen in Cézannes Bildkunst führt zu einem Wandel im Verständnis von Bildkonstruktion. Orientiert sich Giacometti vormals noch an einer ‚construction logique‘ und übersetzt diese gemäß einer kubistisch geprägten Cézanne-Lesart in eine streng linear-geometrische Linienführung, so interessiert er sich nun vor allem für eine Reduktion der Konstruktion und Öffnung des Konturs. Giacomettis Transfer eines offenen zeichnerischen Konturs in die Malerei lässt, meines Erachtens, auch auf ein intensives Studium von Cézannes Arbeiten auf Papier schließen.

Auf inhaltlicher Ebene markiert das Gemälde „Die Mutter des Künstlers“ Giacomettis Gedankenfortschritt hin zur Konkretisierung des Ferne-Themas und zur Integration des Wahrnehmungsprozesses in die Bildanlage. Damit erweitert Giacometti seinen Begriff von Cézannes Kunst 1937 nochmals um entscheidende Aspekte. Die Fragen, wie Cézanne einerseits die Distanz zum Gegenüber ins Bild überträgt, d. h. wie er durch Strategien der Reduktion und Vereinzelung die dargestellte Person auf mehreren Ebenen in die Ferne rückt, und wie er andererseits Wahrnehmungsprozesse im Bild sichtbar macht, bereiten den Boden für Giacomettis Fortschritt.

Mit dem Motiv des Binnenrahmens fügt Giacometti dem Themenkomplex der Wahrnehmung eine selbständige Idee bei.

Giacometti gelingt mit einer radikalen Farbreduktion und der Übertragung vom Zeichnerischen in die Malerei der erste entscheidende Schritt zum künstlerischen Durchbruch. Der aufgelöste Kontur gibt dem gesamten Bild ein filigranes Gerüst und integriert die Darstellung in der Bildfläche. Wie Cézanne mit seinen farbigen ‚taches‘ im

Gemälde beziehungsweise mit dem mehrfachen Kontur in Aquarell und Zeichnung, so kann auch Giacometti nun in der Malerei Zwischenräume öffnen, Leerstellen lassen und damit eine offene Struktur, die zugleich Bild und Leinwand anzeigt, schaffen.

Anders jedoch als Cézanne, der in seinen Gemälden – trotz der Auflockerung des Formenverbundes in den Aquarellen und späten Gemälden – eine in sich stabile, harmonische Bildkonstruktion aus der Farbe heraus ins Auge fasst und der Figur damit ihren Raum eindrucksvoll schafft, tendiert Giacometti dazu, seine Figur in eine prekäre Situation zu versetzen – möglicherweise ein Erbe seiner surrealistischen Phase. Wohlgemerkt, beide Künstler nähren den Zweifel, ob und wie die Wahrnehmung einer Figur oder eines Objektes adäquat umzusetzen sei. Cézanne aber schwebt eine *'Harmonie parallel zur Natur'* vor – vom Wesen her also etwas in sich Ruhendes, das seinen eigenen, unantastbaren Raum beansprucht. Giacometti hingegen treibt die Begegnung mit dem Gegenüber in eine Konfrontation, schafft mit dem unproportionierten Größenverhältnis von Figur und Umraum beziehungsweise Bildfläche ein unaufgelöstes Spannungsmoment, ein Gefährdungspotential und subtiles Ungleichgewicht. Er fokussiert und reduziert die Bildmittel immer weiter auf die Figur und kommt zur frontalen Konfrontation mit dem Gegenüber. In Ansätzen schwingt in den Größenverhältnissen und der Wahl des Ausschnittes bei „Die Mutter des Künstlers“ schon der Eindruck späterer Bilder mit, die dargestellte Person müsse sich gegen den umgebenden Raum behaupten.

Giacomettis Annäherung an Cézanne in „Die Mutter des Künstlers“ hat nicht den Charakter einer Feier des Vorbildes, sondern einer intensiven und ebenso selektiven Auseinandersetzung und Aufnahme. Cézannes Aquarelle und Zeichnungen sind hier meines Erachtens ebenso wichtig wie seine Gemälde. Giacometti übernimmt Motive, Gestaltungsmittel und Figurenausdruck maßgeblich von Cézannes Bildern. Er zeigt sich nicht von einem einzelnen Werk beeindruckt, sondern von der Wucht der Gesamtschau – hieraus zieht er seine Inspiration. In einigen bedeutenden Punkten – Farbe, Licht, abgeschlossene geometrische Form, Spannung zwischen Plastizität, Fläche und Raum – nimmt Giacometti Cézanne jedoch nicht auf. Bezeichnenderweise lässt er damit genau das Cézanne-Bild, woraus der Kubismus und auch er selbst vormals schöpfte, fallen. Seine Cézanne-Rezeption beginnt sich hier also maßgeblich zu wandeln. Giacometti setzt Akzente bei der Thematisierung der Wahrnehmung und des ungreifbar Fernen und Ungewissen im Gegenüber. Dabei entwickelt er seine Ideen, etwa mit dem Binnenrahmen, auch unabhängig fort.

#### 4.4.2.2 Stilleben

1937 entstehen in Stampa neben dem Portrait von Annetta auch zwei Stilleben in Öl, „Apfel auf einer Anrichte“ (Kat. 48) und „Der Apfel auf der Anrichte“ (Kat. 49). Gute zehn Jahre hatte Giacometti dieses Genre malerisch nicht weiter beachtet und schafft nun aus dem Stand und in großer Meisterschaft diese Bilder von visionärer Kraft. Das wieder aufkeimende Interesse am Genre Stilleben ist, ebenso wie die Ausgestaltung des Apfelmotivs, ein deutlicher Fingerzeig auf Cézanne, dessen Stilleben er 1936 auf den großen Retrospektivausstellungen in Paris und Basel studieren konnte. Cézannes Stilleben waren in Paris mit fünfundzwanzig Gemälden, acht Aquarellen und drei Zeichnungen, in Basel mit sieben Gemälden und neun Aquarellen vertreten. Als Inspirationsquellen müssen auch hier meines Erachtens Gemälde und Aquarelle gleichermaßen berücksichtigt werden.

Beide Ölbilder von Giacometti zeigen das zentrale Motiv eines einzelnen Apfels auf einer Anrichte mit schmalen Tischläufer vor einer holzverkleideten Rückwand. Im Ausschnitt unterscheiden sie sich: Während „Der Apfel auf der Anrichte“ (Kat. 49) einen Großteil der Anrichte darstellt und auch die umliegende Raumsituation andeutet, zeigt das kleinerformatige Bild „Apfel auf einer Anrichte“ (Kat. 48) nur einen Ausschnitt dieses Arrangements und wirkt wie ein direkter Zoom auf Apfel und Bord.

Der Einfluss von Cézannes Gemälden auf Giacometti ist zunächst in den Aspekten Stillebenthema, Motivwahl und Komposition zu beobachten. Das Thema Stilleben mit Äpfeln ist in etlichen Gemälden von Cézanne vorgebildet und auch in großer Zahl auf den Retrospektiven von 1936 vertreten.

Besonders im kleineren Gemälde „Apfel auf einer Anrichte“ wählt Giacometti einen Bildbau, der bei Cézanne in den ausgestellten Stilleben „Pot vert et bouilloire d'étain“ (Kat. 243), „Pommes et serviette“ (Kat. 244) oder „Nature morte au compotier“ (Kat. 245) vorgebildet ist. Wie Cézanne baut Giacometti seine Komposition durch das Übereinanderlegen von horizontalen, leicht schräg geführten Schichten auf. Auf die Vorderansicht der Kommode respektive des Tisches am unteren Bildende folgt die Platte der Anrichte, darüber schließt sich wiederum die flächige Hintergrundzone der Rückwand an. Die Tischplatte selber ist jeweils nicht in voller Länge angegeben, sondern an den Seiten vom Bildrand abgeschnitten, damit gleichsam auch in ihrer räumlichen Ausdehnung beschränkt und einem bildparallelen Flächenwert angenähert. Giacometti übernimmt hier den bei Cézanne typischen reduzierten Tiefenverlauf und klappt die Tisch-

platte optisch nach vorne.

Für Giacomettis großformatiges Stillleben kommen als Vorbilder Cézannes Gemälde „Nature morte (Pot à lait et fruits sur une table)“ (Kat. 246) oder „Nature morte“ (Kat. 247) mit dem Motiv des freistehenden, mit einem Knauf versehenen Tisches mit Äpfeln vor einer Rückwand in Frage. Allerdings übernimmt Giacometti nicht die Deformation des Raumes und der Gegenstände. Er baut vielmehr durch eine betont frontale Ansicht solch dynamische Spannungswerte ab. Wo Cézanne durch eine schräg verlaufende So-kelleiste den Fußboden von der Rückwand in Farbzonen trennt und die Tischplatte optisch nach vorne klappt, die Raumanlage also der Bildgliederung unterordnet, nimmt Giacometti Abstand von einem festgefügt Bildbau, der einem logisch-realen Raum zuwiderläuft. Jedoch hält er auch hier insgesamt noch an einer kompakten Bildanlage fest. Giacomettis Perspektive im vorliegenden Bild ist nicht deformiert, diagonale Ver-spannungen und Verwebungen in der Komposition sind im Vergleich zu Cézanne abgebaut.

Der einzelne kleine Apfel im Gegensatz zu dem großen Tisch und Bildraum wirkt bei Giacometti verloren und fern. Giacometti hält das Objekt in der Mitte des Bildraumes im Fokus, während er die Schärfe der gesamten Komposition nach den Rändern hin auflöst. Die gesamte bildliche Beschreibung geht an den Rändern komplett in der Malfläche auf. Die konkrete räumliche Verortung der Anrichte, im Bildzentrum scheinbar klar nachzuvollziehen, wird so im Prinzip wieder aufgehoben. Giacometti zeigt damit seine Schwierigkeit und seine Skepsis, räumliche Verhältnisse bildlich adäquat zu erfassen: Kann er den Apfel durch das Verhältnis zur Anrichte zwar räumlich einordnen, so scheint es ihm doch wiederum nicht möglich, die Anrichte fest im Bildraum zu verankern. Mit dieser räumlichen Unklarheit manifestiert sich eine diffuse Distanz zum Objekt. Tatsächlich scheint ein Herantreten an den Apfel hier nicht möglich. Der mehrfache Binnenrahmen verstärkt diesen Eindruck nochmals.

Ein Unterschied zu Cézannes Gemälden ist noch zu berücksichtigen. Anders als Cézanne benutzt Giacometti keinen starken Schattenwurf, um die pralle Rundform des Apfels zu betonen oder um das Bild zu strukturieren. Der Schatten verbindet sich und den Rundkörper zwar mit der Fläche, aber schwächer und spannungsärmer als in Cézannes Gemälden. So ist der Schattenriss in Cézannes Bildern viel deutlicher als ein eigenständiges Kompositionselement verwendet, das über seine Form und Farbe Dynamik und Spannung ins Bild bringt. In „Pommes et biscuits“ (Kat. 248) beispielsweise führen die blauen Schatten vom Objekt schräg nach rechts oben, bringen damit ein Richtungsele-

ment in die ansonsten frontal und horizontal ausgerichtete Komposition. In „Nature morte au pichet de grès“ (Kat. 249) sind die Schatten deutlich umrandet und als dynamisch im Raum ausgerichtete, eigenständige Farbflächen ebenfalls in die Bildarchitektur miteinbezogen. Giacomettis Schatten sind hingegen schwarz oder grau und wirken eher begleitend als strukturierend.

Festzuhalten ist nun Folgendes: Giacometti orientiert sich in den Stilleben von 1937 an Cézannes kompaktem Bildbau, dünnt diesen allerdings aus. Er arbeitet weder mit der Leuchtkraft der Farben wie Cézanne, noch setzt er farbige Schattenzüge bildstrukturierend ein. Hierin könnte sich Giacomettis Wunsch nach Reduktion und nach Aufbrechen der Bildfestigkeit, nach einem Infragestellen von Stabilität äußern. Auch in der Auflösung des Konturs tritt dieser Gedanke deutlich hervor. Giacometti umschreibt die Konturen der Gegenstände zeichnerisch, anstatt sie klar auszuarbeiten. Durch diese skizzenhafte Komponente bricht er die Flächenbindung und Festigkeit der Kompositionselemente auf. Dieser Aspekt ist vor allem mit Cézannes Arbeiten auf Papier verbunden. In den genannten Stilleben-Gemälden von Cézanne taucht eine derartige Konturauflösung nicht auf, hier überwiegt eine abgeschlossene, klare Formstruktur. Allerdings ist der Gedanke der Formaflösung auch Cézannes Gemälden nicht fremd, setzt sich jedoch erst in seiner späten Malerei mit der stark aufgelockerten 'taches'-Manier durch. Da Cézanne dabei mit lockeren Fleckenverbänden und weniger mit aufgelockerten linearen Werten arbeitet, tritt jedoch hinsichtlich einer Konturauflösung die Vorbildfunktion der Gemälde insgesamt zurück.

Wie gezeigt werden soll, findet Giacometti dazu aber in Cézannes Arbeiten auf Papier, hier besonders in seinen Aquarellen, wichtige Anregungen. So finden sich nicht nur in Cézannes Gemälden, sondern auch in den 1936 ausgestellten Aquarellen zu Hauf motivische Anregungen zur Umsetzung des Themas Stilleben mit Apfel auf Anrichte, etwa in „Pommes, poires et casserole (La Table de cuisine)“<sup>270</sup>, 1900-04, „Bouteilles, pots, réchaud à alcool, pommes“<sup>271</sup>, 1900-06, „La Bouteille de cognac“<sup>272</sup>, 1906, oder in „Pomme, bouteille et verre“<sup>273</sup>, 1895-98. Als direktes Vorbild für Giacomettis großformatiges Stilleben kann vor allem das Aquarell „Pommes avec bouteille, pichet et pot bleu“<sup>274</sup>, 1900-06, (Kat. 250) gelten. Zusammen mit Cézannes Stilleben-Gemälden ergibt sich damit ein gewaltiges Bildmaterial, das auf Giacometti einwirkt. Doch geht es

<sup>270</sup> Paul Cézanne: „Pommes, poires et casserole (La Table de cuisine)“ (R. 565\*), 1900-04.

<sup>271</sup> Paul Cézanne: „Bouteilles, pots, réchaud à alcool, pommes“ (R. 563\*), 1900-06.

<sup>272</sup> Paul Cézanne: „La Bouteille de cognac“ (R. 642\*), 1906.

<sup>273</sup> Paul Cézanne: „Pomme, bouteille et verre“ (R. 546\*), 1895-98.

<sup>274</sup> Paul Cézanne: „Pommes avec bouteille, pichet et pot bleu“ (R. 554\*), 1900-06.

hier nicht nur um motivische Anregungen. Gerade im Hinblick auf Giacomettis Wunsch nach einem Abbau von Festigkeit in der Bildkomposition und auf seinen Durchbruch zu einem zeichnerisch geöffneten Kontur erweisen sich Cézannes zwischen Malerei und Zeichnung zwitterhaft schwankende Aquarelle meines Erachtens als vorbildhaft.

Die Analyse der Bildkomposition der Stilleben von 1937 hat gezeigt, dass Giacometti zwar bei einer kompakten Anlage bleibt, diese aber weniger stark verspannt. Im größeren Gemälde baut er im Vergleich zu Cézannes Gemälden Deformationen und Farbflächenengefüge ab; im kleinen Stilleben bleibt er Cézannes schichtenartigem Bildbau stärker verbunden, setzt ihn aber auch hier dezent und mit wenig Verspannungen um. Tendenziell öffnet Giacometti die Bildkompositionen mit einer skizzenhaften Anlage. Die Öffnung von festgefühten Strukturen und die Abnahme von räumlichen Deformationen ist auch in Cézannes Aquarellen zu beobachten. Sie sind strukturell lockerer aufgebaut und bilden ein Gewebe aus transparenten Schichten, aus Leerstellen, Farbflecken und -linien, teilweise ergänzt von Bleistiftstrichen. In einem langwierigen Prozess sucht Cézanne hier eine ausgewogene, in sich ruhende Organisation der Farben und Formen. Ziel ist ihm das harmonische Austarieren der Gewichte von Buntfarbe und Weiß des Grundes.

Ein Blick auf Giacomettis Bilder zeigt nun, dass sich dieser zwar nicht für die transparente Farbensymphonie von Cézannes Aquarellen, wohl aber für deren skizzenhaften Charakter und das Aufbrechen von Flächenstrukturen in der Bildkomposition interessiert haben dürfte, denn dieses Aufbrechen hängt maßgeblich mit der Öffnung des Konturs in eine zeichnerische Umschreibung zusammen. Bereits Cézanne mischt in seinen Aquarellen zeichnerische und malerische Techniken nicht nur im parallelen Verwenden von Bleistift und Aquarellfarben, sondern vor allem auch durch eine zeichnerische Pinselführung – genau in diesem Aspekt könnte Giacometti einen Anknüpfungspunkt gesehen haben. So ist ja gerade diese Übertragung des skizzenhaft aufgelösten, zeichnerischen Konturs in ein per se malerisches Medium neben der grandiosen Luzidität der transparenten Farbschichten und der geheimnisvollen Verknüpfung mit blauen Schattenbahnen ein grundlegendes Charakteristikum der Cézanne'schen Aquarelle. Während sich Giacometti, wie erwähnt, kaum für die farbliche Leuchtkraft bei Cézanne interessiert, beginnt er sich in den Gemälden von 1937 stark mit dem Transfer von Zeichnung in Malerei im Allgemeinen und dem aufgelösten Kontur im Speziellen auseinanderzusetzen. In diesem Punkt sind meines Erachtens Cézannes Aquarelle ein wichtiges Vorbild.



Bei der Betrachtung von Giacomettis Stilleben springt zudem sofort die Reduzierung der Bildkörper ins Auge – hier bricht sich die Auseinandersetzung mit Cézannes Ästhetik, seiner typischen 'Einsamkeit' der Dinge, ihrer 'Fremdheit' und Vereinzelung abermals Bahn.

Die Vereinzelung der Dinge zur Heraushebung einer in sich ruhenden Existenz ist ein wesentlicher Aspekt von Cézannes Werk, insbesondere seiner Stilleben. Zahlreiche Beispiele waren auf den Ausstellungen von 1936 vertreten: die aquarellierten Stilleben „Trois poires“<sup>275</sup> (Kat. 251) von 1888-90, „Assiette de pêches“<sup>276</sup>, um 1890, „Etude de fruits“<sup>277</sup>, 1885-90, „Trois poires“<sup>278</sup> um 1882 ebenso wie „Paires et figues“<sup>279</sup> und die Gemälde „Pommes et biscuits“<sup>280</sup> (Kat. 248), 1879-80, „Pommes et serviette“<sup>281</sup> (Kat. 244), 1879-80, „Fruits et boîte à poudre“<sup>282</sup>, 1877-80, „Nature morte au compotier“<sup>283</sup>, 1879-80, „Nature morte (Pot à lait et fruits sur une table)“<sup>284</sup>, um 1890, wie auch „Pommes sur une assiette“<sup>285</sup>, um 1885. Die Fremdheit der Dinge und ihre Vereinzelung äußern sich in der schnörkellosen Betonung der prallen Rundform und der nüchternen Formschönheit jedes einzelnen Elementes, eines Apfels, einer Vase, wie auch in der rhythmischen Anordnung der Objekte, durch die zugleich feste Objektgruppen gebildet werden und andererseits doch auch der Einzelcharakter eines Objektes betont bleibt. Cézanne reduziert das Objekt als Motiv wie auch als Form auf seinen wesentlichen Inhalt, entzieht diesem Objekt dabei aber keineswegs sein Wesen, sondern erschließt ihm im Gegenteil eine eigene, von der Umwelt unabhängige Präsenzform. Das einzelne Objekt ruht in sich selbst, hat raumschaffende Kraft und ist stabil im Zusammenhalt des Ganzen – der Künstler kann sich ihm in seiner Abgeschlossenheit bloß annähern.

Giacomettis Verständnis des einzelnen Objektes geht in eine ganz ähnliche Richtung. Er arbeitet jedoch in radikaler Ausweitung des Cézanne'schen Gedankens der Vereinzelung, um die Grundsätze seiner Kunst zu überprüfen, ja sich diese überhaupt erst zu schaffen. Die Reduktion auf ein Objekt folgt aufs Deutlichste dieser Tradition von Cézanne. Hinter der Fokussierung steht das gleiche Interesse an einem nüchternen Er-

---

<sup>275</sup> Paul Cézanne: „Trois Poires“ (R. 298\*), 1888-90.

<sup>276</sup> Paul Cézanne: „Assiette de pêches“ (R. 547\*), um 1890.

<sup>277</sup> Paul Cézanne: „Etude de fruits“ (R. 205\*), 1885-90.

<sup>278</sup> Paul Cézanne: „Trois Poires“ (R. 196\*), um 1882.

<sup>279</sup> Paul Cézanne: „Paires et figues“ (R. 292\*), 1885-90.

<sup>280</sup> Paul Cézanne: „Pommes et biscuits“ (R. 431), 1879-80.

<sup>281</sup> Paul Cézanne: „Pommes et serviette“ (R. 417), 1879-80.

<sup>282</sup> Paul Cézanne: „Fruits et boîte à poudre“ (R. 305), 1877-80.

<sup>283</sup> Paul Cézanne: „Nature morte au compotier“ (R. 418), 1879-80.

<sup>284</sup> Paul Cézanne: „Nature morte: pot à lait et fruits sur une table“ (R. 663), um 1890.

<sup>285</sup> Paul Cézanne: „Pommes sur une assiette“ (R. 562), um 1885.

fassen des Objektes und an einer Annäherung an das schlichte Sein des Dings, wie es bei Cézanne vorliegt.

Wo aber Cézanne das einzelne Objekt in Beziehung zu einer Gruppe setzt, die Komposition damit rhythmisiert und den harmonischen Ausgleich sucht, fokussiert Giacometti streng das Einzelobjekt. Es steht vollkommen allein. Die Kleinheit des Apfels, besonders im großen Stilleben, unterstreicht diese prekäre Situation. Eine Stabilität ist hier nicht erreicht – sie ist infrage gestellt.

#### 4.4.3 Plastik

Die Suche nach einer Verbindung zwischen Giacomettis dreidimensionalem Schaffen und Cézannes zweidimensionalem Werk führt nur mehr auf eine abstrakte Ebene. Konkrete Übernahmen von Motiven aus Cézannes Werk sind in dieser Phase der Plastik nicht zu finden. Aber das Thema Distanz, Ferne und Abstand in Verbindung mit der menschlichen Figur drängt auch in dieser Gattung mit Macht nach vorn – hier ist der Zusammenhang mit Cézanne zu sehen, von dem Giacometti behauptete, er habe immer die Tiefe in seiner Darstellung gesucht.

Konnten bereits um 1927 erste Überlegungen zum Thema Raum und Illusion von Perspektive in der Plastik beobachtet werden, so entwickelt die Raumfrage der Skulptur nun nach der surrealistischen Zeit eine ganz neue Dynamik. Giacomettis Überlegungen zur Distanz führen zu einer elementaren Neuorientierung und bereiten die Neuerungen in der Plastik ab Mitte der 1940er Jahre vor.

In einem ersten Schritt nach dem Bruch mit den Surrealisten nähert sich Giacometti wieder dem menschlichen Modell, besonders dem Kopf, an. Zunächst kommt er dabei zu konservativ-realistischen und zu kubistoiden, stilisierten Lösungen.

Dann jedoch, ab 1937, beschäftigt Giacometti sich intensiv mit Ganzfiguren:

*„C'était en 1937. Comme c'était toujours impossible de réussir une tête, j'ai voulu faire des personnages entiers.“<sup>286</sup>*

Mit dieser Arbeit an Ganzfiguren stellt Giacometti wichtige Überlegungen zur Distanz an. Die Figuren werden nun immer kleiner, sie verlieren an Masse und Deutlichkeit. Giacometti kann sich dem Gegenüber paradoxerweise nur über die Distanz annähern, sonst ist ihm ein Erfassen der Figur im Ganzen nicht möglich. Die Wahrnehmung auf

---

<sup>286</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Dumayet (1963), zitiert nach: Giacometti 2013, S. 280.

Distanz wird zu einem wesentlichen Bestandteil der Figur selbst. Giacometti beschreibt dieses Phänomen später an einem Beispiel:

*„C'est que la sculpture que je voulais faire de cette femme, c'était bel et bien la vision très précise que j'avais eue au moment où je l'avais aperçue dans la rue, à une certaine distance. Je tendais donc à lui donner la grandeur qui était la sienne quand elle était à cette distance.“<sup>287</sup>*

In seinen kleinen Figuren weitet Giacometti den Abstand zwischen Betrachter und Gegenüber und damit den Raum um die Figur extrem aus und bringt die Figur fast zum Verschwinden.

Ausgehend von kleinen Büsten nach Rita und Ottilia (Kat. 252) um 1937-39 schreitet Giacometti weiter zu extremen Kleinstfiguren. Sein Zweifel wächst, wie eine Gestalt überhaupt zu erfassen sei. So driften die Figuren – wie in Malerei und Zeichnung – immer weiter in die Ferne ab. Sie sind nun so klein, dass ein Detail, ja, die ganze Figur nur noch unscharf wahrgenommen werden kann. Giacometti versucht in seiner Kleinstplastik, den Blick auf eine weit entfernte Figur nachzuahmen.

In „Kleine Figur auf doppeltem Sockel“ (Kat. 253) von 1939-45 erhöht Giacometti die Fernwirkung der Kleinstfigur durch eine Überproportionierung und Verdopplung des Sockels. Der Blick wird wie über eine steile Treppe hinauf zur Standfläche der Figur geführt. Die hohen Sockeltreppen verjüngen sich nach oben hin von Stufe zu Stufe. So steht die kleine Figur letztlich nur noch 'stecknadelgroß' auf dem obersten Würfel: Sie wirkt wie in weite Ferne gerückt.

In der mehrfachen Sockelung drückt sich freilich auch Giacomettis Wille aus, den Ausdruck der kleinen Figur durch Kontraste zu befördern. Gleichzeitig pointiert Giacometti die Zurschaustellung der Figur – eine Tendenz, die er in späteren Figuren weiterführt (Kat. 254). Der doppelte, bisweilen mehrfache Sockel ist somit zugleich Hürde in der Annäherung und Präsentationsplattform. Er markiert den Abstand, den Giacometti zum Gegenüber wahrnimmt. Damit entspricht die Verwendung des Sockels dem des Binnenrahmens in Zeichnung und Malerei.

Letztendlich überwiegt jedoch der Eindruck der extremen Kleinheit und damit des Entschwindens der Figur. Bei der Umsetzung seiner Beobachtung wird Giacometti also primär von der Erfahrung geleitet, dass sich ihm das Gegenüber entzieht und in unerreichbare Ferne rückt. Mit dem Masseverlust der Figur setzt Giacometti seine Einsicht des Nicht-fassen-Könnens gestalterisch um; darüber wird auch die Oberfläche zunehmend

---

<sup>287</sup> Ebd., S. 281.

amorph. Beim Versuch, den konkreten Abstand zur Figur zu definieren, geht Giacometti indirekt vor: über den Größenkontrast von überproportioniertem Sockel zu Kleinstfigur. Giacomettis Suche nach der Gestaltung einer Distanzfigur ist wegweisend – mit dem Wunsch, einer Figur die eigene Tiefenwirkung einzuschreiben, betritt er Neuland in der Plastik. Jedoch, so ungewöhnlich die Dimension und die Mehrfachsockelung der Figur auch bereits ist, so klassisch bleibt doch noch die Gestaltung einer räumlichen Wirkung in der Skulptur über das Verhältnis Figur-Sockel. Erst mit dem reifen Werk wird Giacometti hier zu einer bahnbrechenden Lösung finden.

Die Suche nach Verbildlichung von Ferne, Abstand und Tiefe einer Figur dominiert Giacomettis nach-surrealistisches Werk. Bis in die Mitte der 1940er Jahre entstehen hier nur kleine und kleinste Figurinen auf großen Sockeln. Zur Reihe der Mikroskulpturen und -büsten gehören auch die kleinen Skulpturen von Silvio<sup>288</sup> (Kat. 255), die Giacometti im Genfer Exil zwischen 1943 und 1944 erarbeitet.

Die Ausnahme bildet einzig eine einzelne größere Skulptur aus dem Winter 1942-43, „Die Frau auf dem Wagen“ (Kat. 51). Ein erstes Mal vereint Giacometti hier Frontalität, aufrechte Haltung und eine in den Details auf den Umriss reduzierte, in der Oberfläche aufgeraute menschliche Figur. Die Skulptur ist ambivalent – das Plastische der runden Grundform steht der aufgelösten Oberfläche gegenüber und hat die Ausstrahlung eines schwergewichtigen, verschlossenen Idols. Mit dem Sockelwagen erarbeitet sich Giacometti hier ein weiteres Mittel zur Darstellung von Distanz. So reichert der Wagen die per se statische Standfigur mit einem Bewegungsmotiv an, das zugleich als Annäherung an den Betrachter sowie als Entschwinden in die Ferne verstanden werden kann. Jedoch, trotz all der wegweisenden Elemente, die Giacometti in der Figur kombiniert und die er später weiterentwickeln sollte, thematisiert er den Abstand einer Figur auch hier über ein Vehikel, den quasi beweglichen Sockelwagen. Er verlagert das Problem der Gestaltung einer Fernfigur nach außen, d. h. er löst es außerhalb der eigentlichen Figur. Der Schritt, die Distanzdarstellung innerhalb der Figur zu lösen, und damit der Durchbruch zum reifen Werk stehen Giacometti erst noch bevor.

#### **4.4.4 Aufbruch mit Cézanne**

Um 1934 beginnt ein Umdenken in Giacomettis Kunst. Surrealistische Fragestellungen

---

<sup>288</sup> Silvio Berthoud ist Alberto Giacomettis Neffe, der Sohn von Ottilia Giacometti.

werden abgelöst von den klassischen Themen der menschlichen Figur als Akt beziehungsweise Portrait, dem Stilleben und Interieur. Die Arbeit *'sur le motif'* tritt an die Stelle eines phantastischen Erfindens. Aus dem Zweifel, wie und ob man eine Figur oder ein Objekt überhaupt in Gänze erfassen und gestalten könne, erwächst zusehends die Erkenntnis, dass dies nur in Form einer Annäherung, nicht jedoch einer klaren Definition des Gegenübers möglich ist. Giacometti bildet eine radikale Haltung auf Grundlage eines Wahrnehmungsprimats mit dramatischen Folgen für seine Kunstwerke heraus – für die inhaltliche Ausrichtung ebenso wie für die bildnerischen Mittel und für Fragen nach Bildausschnitt und Präsentationsform. Daneben beginnt Giacometti, sich intensiv in verschiedenen Ansätzen mit dem Thema der Distanz zwischen dem darzustellenden Objekt oder Modell und dem Künstler beziehungsweise Betrachter auf inhaltlicher wie auf konkret räumlich-perspektivischer Ebene zu beschäftigen.

Die Trennung der Werkidee und -konzeption von der Werkausführung, die Aufspaltung und anteilige Auslagerung des Werkprozesses also, die im Surrealismus eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hatte,<sup>289</sup> wird wieder aufgehoben. Nun beginnt Giacometti im Gegenteil, den prozesshaften Charakter auf mehreren Ebenen in das Werk zu integrieren.

Der künstlerische Wandel nach 1933 vollzieht sich schrittweise bis zum künstlerischen Durchbruch 1946. Erst zögerlich, dann immer zielgerichteter nähert sich Giacometti den neuen Problemfeldern und bereitet damit die Kernthemen seines reifen und späten Werkes vor. Im Laufe dieser langen Jahre werden Giacomettis Gedankenwelt und künstlerische Fragestellungen immer komplexer. Sie stehen in engstem Verhältnis zu einer Vertiefung und intensiven Interpretation von Cézannes Werk. Giacometti erarbeitet sich seine künstlerische Wende – und damit die Grundlage seines reifen Werkes – im aktiven Rückgriff auf Cézannes Leistungen sowohl anhand von konkret bildlichem Material als auch in Aufnahme und Interpretation von Cézannes Formulierungen zur Ästhetik.

Wie groß Giacomettis Verehrung von Cézanne in den Jahren des Aufbruchs gewesen sein mag, illustriert eine Schwarz-Weiß-Photographie (Kat. 256) von circa 1936-38, in der eine großformatige Reproduktion eines Cézanne-Selbstportraits über Giacomettis Atelier-Schreibtisch zu sehen ist.<sup>290</sup> Die Reproduktion zeigt meines Erachtens Cézannes Gemälde „Le Marin“, auch bekannt als „Le Jardinier vu de face“ (Kat. 4) aus dem Besitz von Josef Müller. Das Gemälde kann als Selbstportrait Cézannes interpretiert wer-

---

<sup>289</sup> Die Ausführung nach Plan überließ Giacometti im Surrealismus oft einem Schreiner.

<sup>290</sup> Vgl. Reinhold Hohl: Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie, Ostfildern-Ruit 1998, S. 92. Das Atelierphoto stammt von Pierre Brugière.

den und war auch Giacometti als solches bekannt.<sup>291</sup>

#### 4.4.4.1 Schrittweise Annäherung

Die Wiederannäherung an Cézanne vollzieht sich zunächst in zwei Etappen und nimmt an Intensität stetig zu. Bereits um 1934 machen sich erste Anzeichen einer wiedererstarrenden Cézanne-Aufnahme bemerkbar. Diese war in Stampa, abseits der surrealistischen Kunstmetropole Paris lebendig geblieben. Mit dem klaren Willen zum Wandel wendet Giacometti sich vom Surrealismus ab und überdenkt seine früheren künstlerischen Ansätze. So entsteht eine erste Reihe von Portraits, die stilistisch an seine cézannesk-kubistischen Vorgängerwerke anschließt und den Beleg für eine Auseinandersetzung mit Cézanne bereits vor 1936/37 erbringt. Nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch in den inhaltlich motivierten Überlegungen zur Verschlüsselung und distanzierenden Annäherung an eine Figur kann der Einfluss von Cézanne auf Giacometti nachgewiesen werden.

War eine Rücknahme an Mimik und Attributen zugunsten einer konzentrierten Beobachtung des Dargestellten bereits in früheren Werken ansatzweise nachzuvollziehen, so intensiviert Giacometti um 1934 dieses Bestreben. Ein Rückblick auf Frühwerk bis Avantgarde und sogar Surrealismus zeigt, dass Giacometti von jeher großes Interesse für die Darstellung der Augenpartie aufbringt. Der Blick wird ihm zu einem zentralen Ausdrucksmittel. Er ist nicht nur ein Instrument zur Wahrnehmung, sondern kann auch eine Verbindung zwischen Portraitiertem und Betrachter herstellen. Im Frühwerk setzt Giacometti den Blick streng und klar ins Bild. Im Surrealismus, beispielsweise in „Pointe à l'œil“ (Kat. 257), untersucht er ihn auf sein Gefahren- und Gefährdungspotential hin. Die Darstellungen sind bis zu diesem Zeitpunkt klar umrissen und exakt definiert. Dies ändert sich jedoch grundsätzlich ab 1934. Nun beginnt Giacometti, den Blick des Darge-

---

<sup>291</sup> Das Gemälde befand sich seit den 1910er Jahren im Besitz des befreundeten Kunstsammlers Josef Müller, Solothurn. Josef Müller war Giacometti schon seit seiner Kindheit bekannt. Dieser selbst nannte das Gemälde ein Selbstportrait Cézannes. Vergleiche hierzu die Rekonstruktion von Barbier: „Il existe trois grands portraits de Vallier, en comptant celui-ci. On a dit parfois que Cézanne prenait lui-même la pose quand le jardinier s'en allait et qu'il s'agissait en somme d'une sorte d'autoportrait. Josef Müller le considérait comme tel et n'en parlait jamais qu'en l'appelant 'le portrait de Cézanne'. Dans ses premières lettres, il le nomme 'Le Vieux' (der Alte). Cette œuvre avait été vendue par le fils de Cézanne à Bernheim-Jeune, qui le céda au célèbre auteur Henry Bernstein.“ Jean Paul Barbier: *La vie et les passions d'un collectionneur. Josef Müller. 1887-1977*, Genf 1989, S. 42, Fn. 6. Der Hinweis von Lanchner, es handle sich hierbei um einen frühen Cézanne, führt in die Irre. Die Darstellung zeigt eindeutig das besagte Cézanne-Portrait aus dem Besitz von Josef Müller. Vgl. Lanchner 2009, S. 381 ff.

stellten offensiv zu verunklaren. In seinen Zeichnungen und Gemälden verwischt er diesen, lässt die Pupillen unausgefüllt und löst die Konturen der Augen zusehends in Linienebündeln auf. Die Folgen für die Portraitdarstellung sind gravierend: Der Blick bleibt erhalten, aber der direkte Zugang zur blickenden Person ist verwehrt. Diese Versuche können als Experimente gelesen werden, die dargestellte Person aus dem direkten Zugriff des Betrachters zu entfernen und in eine gewisse Distanz zu versetzen.

Der hier beschriebene Wandel ist eine signifikante Wegmarke in Giacomettis Entwicklung. In diesem Zusammenhang kann nicht nur auf Cézannes Vorbilder verwiesen werden, in denen der Künstler die Person über einen verschleierte Blick verschlüsselt und dem direkten Zugang des Betrachters entzieht, sondern auch auf Giacomettis Kopien nach Cézannes Selbstportraits, in denen Giacometti die Anlage des Blickes zeichnend nachvollzieht.

Primärer Orientierungspunkt – sowohl für Giacomettis Malerei als auch für seine Zeichnungen – scheint in dieser Phase vor allem Cézannes Malerei zu sein. Cézannes Aquarelle und Zeichnungen sind hier noch nicht von Belang.

Festzuhalten ist somit, dass Giacometti bereits die Auseinandersetzung mit Cézanne wiederaufgenommen hat, als er 1936 – mit großer Wahrscheinlichkeit, aber leider ohne schriftlichen Beleg – die Cézanne-Ausstellungen in Paris und Basel besucht. Giacometti reagiert in der Folge aber derart heftig und mit neuen Impulsen auf Cézannes Werk, dass ein Besuch der Ausstellungen naheliegt.

Die Phase nach 1936 bis zum Durchbruch zum reifen Werk um 1946 bildet eine zweite Etappe der Annäherung an Cézanne. Hier kommt es zu einer wesentlichen Vertiefung, Ausweitung und Neuorientierung von Giacomettis Cézanne-Rezeption. Die Ausstellungen von 1936 haben für diese Weiterentwicklung den entscheidenden Impuls gegeben. Cézanne wird nun – neben der altägyptischen Kunst – zum maßgeblichen Orientierungspunkt. Giacometti vertieft sich immer mehr in Cézannes Kunstwelt und beginnt unter diesem Einfluss, die entscheidenden Schlüsse für sich zu ziehen. Er kehrt dabei seiner ehemals kubistisch geprägten Cézanne-Interpretation den Rücken. Cézanne ist ihm nicht mehr der *'père de cubisme'*, sondern wird zum Wegweiser für seine Kunst der Wahrnehmung.

Die enorme Bilderwucht der Cézanne-Ausstellungen von 1936 befeuert Giacomettis Interesse an Cézanne. Die Zahlen der Ausstellungsobjekte legen die Dimension dieser Retrospektiven offen. In Paris wurden 113 Gemälde, 32 Aquarelle und 30 Zeichnungen, in

Basel 62 Gemälde, 40 Aquarelle und 69 Zeichnungen ausgestellt.<sup>292</sup> Giacometti hat hier erstmals die Möglichkeit, auch originale Aquarelle und Zeichnungen in großer Zahl zu studieren. Es öffnen sich ihm hierüber ein umfassender Blick auf Cézannes Werke und neue Einsichten in seine Kunstwelt.

Gerade auch Cézannes Arbeiten auf Papier, seine Aquarelle und Zeichnungen, rufen folgenschwere künstlerische Reaktionen in Giacomettis Œuvre hervor. Zum einen betreffen sie die Öffnung des Konturs, d. h. die Auflösung einer klaren, linear-geometrischen Definition in eine zeichnerische Umschreibung. Die Konturöffnung tritt in Giacomettis Gemälden von 1937 auf und wandert immer stärker auch in seine Zeichnungen ein. Durch die zeichnerische Umschreibung entzieht Giacometti nun der gesamten Bildkonstruktion Klarheit und lineare Definition. Mit den aufgelösten Linienbündeln setzt Giacometti zunehmend das Ungefähre der Annäherung an eine Figur oder ein Objekt ins Bild. Ein veritabler Mehrfachkontur entwickelt sich daraus jedoch in voller Konsequenz und Aussagekraft erst nach 1945 und markiert damit den Durchbruch zum reifen Werk. Zum anderen spiegelt sich die Reaktion auf Cézannes Arbeiten auf Papier in Giacomettis Zeichnungen und Gemälden im Aspekt der Loslösung von einer objekt- hin zu einer primär wahrnehmungsgebundenen Komposition, markiert durch die 'unorthodoxe' Wahl des Ausschnittes bei den Zeichnungen und das Ausblenden der Gemälde zu den Seiten hin. Die gestalterische Umsetzung des Seh-Aktes und die Öffnung der Struktur liegen freilich auch grundsätzlich in Cézannes Gemälden, besonders seinen späten, vor. Es scheint mir allerdings angebracht, hier insbesondere auf die Bedeutung der Aquarelle und Zeichnungen Cézannes hinzuweisen, da gerade sie in Hinsicht auf einen Motivabbruch und eine Konturumwertung weit vorangetrieben sind. Von diesen übernimmt Giacometti denn auch ganz konkret die 'Gleichgültigkeit' der Linien und die Auflösung des Formkonturs. Dabei bricht Giacometti das Bildmotiv und die klassisch-konservative Objektdefinition auf, ohne jedoch abstrakt zu werden. Derart wird die Idee einer objektgebundenen Bildkonzeption, d. h. die klassisch-konservative Figuration, zugunsten eines Wahrnehmungsprimats aufgehoben.

Der Einfluss von Cézannes Gemälden auf Giacometti in dieser zweiten Phase soll damit jedoch nicht in Abrede gestellt werden. Giacometti weitete seine Rezeption von Cézanne vielmehr um 1936 umfassend aus. Standen bis dato alleine Cézannes Gemälde im Fokus seiner Auseinandersetzung, so treten nun Cézannes Aquarell- und Zeichenarbeiten dane-

---

<sup>292</sup> Vgl. Rewald 1996, Bd. 1, S. 568 f.; Chappuis 1973, Bd. 1, S. 11 und einzelne Werkeinträge; Rewald 1983, S. 473. Vgl. ferner Kunsthalle Basel (Hg.): Paul Cézanne, Basel 1936.



ben und liefern ihm neue entscheidende Anknüpfungspunkte.

Bei allen Ähnlichkeiten und grundsätzlichen Übereinstimmungen zwischen Cézanne und Giacometti muss dennoch betont werden, dass Giacometti ein vollkommen anderes Farbverständnis hat als Cézanne. Die Farbe besitzt bei Cézanne eine immense Leuchtkraft und eine raumschaffende Qualität. Giacometti hingegen entschließt sich nach 1936 zu einer radikalen Beschränkung: Er gibt Bunttöne fast komplett auf, verzichtet auf herausstechende Farben und legt seinen Bildern stattdessen einen homogenen Braun-Grauton zugrunde. Möglicherweise will Giacometti mit dieser massiven Reduktion an Bunttheit weitere Stimmungswerte abbauen – von Cézanne entfernt er sich in diesem Punkt jedoch vollkommen.

#### **4.4.4.2 Wahrnehmungsprimat**

Von zentraler Bedeutung für Giacomettis Weiterentwicklung nach 1933 ist die Maßgabe, sich der Wirklichkeit nicht mehr interpretierend-ausleuchtend, sondern bloß beobachtend zu nähern. Diese Hinwendung zu einem wahrnehmungsbasierten Realismus ist zunächst eine Gegenreaktion auf Giacomettis Surrealismus. Dort stand das Nachspielen von phantastischen Szenen sowie das Bloßstellen von inneren Mechanismen und psychologisch-emotionalen Schmerzpunkten im Vordergrund (Kat. 29, Kat. 30). Giacometti versuchte, das Innere nach außen zu kehren und innere Prozesse anschaulich abzubilden. Aber die Versuche, sich dem Menschen in mechanischen oder phantastischen Werken zu nähern, scheiterten letztlich. Giacometti zerlegte den Menschen in Aspekte, anstatt ihn als Ganzes sichtbar zu machen.

Aus diesem Scheitern zieht Giacometti nun einen radikalen Schluss: Alles a priori Festgelegte, alle Konventionen, alles vermeintlich Gewusste und interpretatorisch Nachvollzogene will er nun beiseite schieben. Relevant sind nur noch die Beobachtung und die Situation der Begegnung mit dem Gegenüber. Das Erleben der Wirklichkeit spiegelt sich nun primär in der Seherfahrung wider. Die Wahrnehmung und die Umsetzung dieser Seherfahrung erlauben Giacometti die einzig verlässliche Aussage über die Wirklichkeit, die jedoch nie mehr sein kann als eine Annäherung. So weichen Ausleuchtung und vorausseilende Interpretation einer zurückhaltenden Annäherung an das Gegenüber. In dieser Zurückhaltung schwingt der große Zweifel am adäquaten Erfassen dieses Gegenübers, das im Innersten verschlüsselt bleibt, mit. Das Wahrnehmungsprimat wird

zum Ausgangspunkt für Giacomettis gesamtes weiteres Schaffen. Mit ihm stellt sich Giacometti explizit in die Tradition von Cézanne. Diese Haltung hat umfassende Folgen auf der formal-bildnerischen und der inhaltlichen Ebene und führt Giacometti zu einem eigenwilligen Motivverständnis und zur Entwicklung besonderer Präsentationsformen. Die Thematisierung des Wahrnehmungsprozesses äußert sich zunächst in einer Umwertung des Konturs. Giacometti legt die Linien ‚gleichgültig‘ über den Bildraum und bricht sie unabhängig vom dargestellten Objekt ab. Der Bildraum wird dabei zu den Seiten hin ausgeblendet. Insbesondere die Zeichnung „Carafes et fleurs“ (Kat. 223) verdeutlicht durch die Motivrepetition und den Bildausschnitt diese Loslösung von einer objektgebundenen Komposition. Das Bild wird zur Wahrnehmungsstudie; die Objekte sind zwar der Bildanlass, aber nur insofern, als sie zum Hin-Sehen anregen. Das eigentliche Thema des Bildes ist die Seh-Erfahrung und mithin das Blickfeld. Damit deutet sich bereits an, was im reifen Werk charakteristisch werden wird: Giacometti versucht, die Beobachtung, d. h. den Sehakt selbst, in die Bilder zu integrieren.

Bereits Cézanne erhebt die unmittelbare Wahrnehmung des Gegenübers – sei es Mensch oder Objekt – in den Zeugenstand für seine Kunst und sucht nach einem kunstimmanenten Äquivalent zu dieser Seh-Erfahrung. So entwickelt er in der Malerei mit dem System der farblichen 'taches' und in Zeichnung und Aquarell mit der mehrfachen Konturumschreibung Mittel, den Wahrnehmungsprozess ins Bild einzuschreiben. Zudem zeigt er damit die eigene Zurückhaltung gegenüber dem Dargestellten an. So schwingt in der Auflösung des Formkonturs bei Cézanne – wie bei Giacometti – eine Art Zweifel, die „Unentschlossenheit, ja [...] eine Furcht vor präziser Bestimmung“<sup>293</sup> mit.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Giacometti und Cézanne, die in das Feld der Wahrnehmung spielt, ist das Arbeiten 'sur le motif'. Cézanne macht es zur Prämisse seiner Kunst – Giacometti ebenso. Ab 1934 arbeitet er gezielt vor dem Motiv und steigert diese Situation sogar bis zu einer Konfrontation mit dem Gegenüber – im Portrait markiert durch die Frontalität, in den Stilleben vor allem über die unmäßigen Größenverhältnisse eines winzigen Apfels zum großen Umraum und die Vereinzelung. Wie Cézanne zieht sich Giacometti inhaltlich auf ein Beobachten des Gegenübers zurück. Wesentlich prononcierter als Cézanne thematisiert er dabei jedoch mit dem Motiv des Binnenrahmens den eigenen Betrachterstandpunkt im Bild.

Mit diesem aufgebrochenen Linienrahmen, der sich an den Rändern über Farben und Formen legt und nun fester Bestandteil der Komposition wird, deckt Giacometti die ei-

---

<sup>293</sup> Jirí Siblík: Paul Cézanne. Zeichnungen und Aquarelle, Prag 1971, S. 9.

gene Perspektive im Bild auf. Er unterstreicht damit, dass das Bild von seinem Standpunkt aus entstanden und nur für diesen gültig ist; er betont die Beobachtung des Künstlers während der Bildentstehung und somit den Seh-Akt per se.

In seiner doppelten oder mehrfachen Ausführung weist der Binnenrahmen zudem wiederum auf den bloßen Näherungscharakter des Bildes hin: Um überhaupt zu einer annähernd sicheren Aussage über das Gegenüber gelangen zu können, muss sich Giacometti permanent des eigenen Blickpunktes – markiert durch den Binnenrahmen – versichern. Und selbst dieser Blickpunkt, so deutet der skizzenhafte Kontur an, gewährt nur einen Näherungswert, denn jeder Blick auf das Gegenüber erscheint neu und muss folglich neu bewertet werden. Der mehrfache Binnenrahmen in Giacomettis Bildern von 1937 weist somit auch auf die Veränderlichkeit und Prozesshaftigkeit der Bildschöpfung hin. Dieser Gedanke der Prozesshaftigkeit des Bildwerks, nicht jedoch die bildliche Umsetzung als Binnenrahmen, steht im weitesten Sinne mit Cézannes Kunstschaffen in Verbindung.

Auch in der Plastik sucht Giacometti nach Mitteln, den Aspekt der Wahrnehmung bildnerisch umzusetzen. Hier thematisiert er das demonstrative Zur-Schau-Stellen über die offensive Präsentation mittels einer überproportional großen, teilweise mehrfachen Sockelung. Dieses Vorgehen kann nicht mit Cézanne in Verbindung gebracht werden.

#### **4.4.4.3 Distanz und Ferne**

Ein weiterer zentraler Aspekt von Giacomettis Neuorientierung betrifft den Themenkomplex Distanz und Ferne. Giacometti sucht mit verschiedenen Ansätzen eine Lösung, dieses Thema gestalterisch umzusetzen. Inhaltliche Ferne, d. h. das Abrücken einer Person oder eines Objektes aus dem psychologischen Zugriff des Betrachters, und räumliche Ferne sind hier zwei Seiten eines übergeordneten Aspekts. Giacometti greift dabei strukturell und inhaltlich auf Cézannes Werk zurück. Um einen Abstand oder eine räumliche Tiefe anzuzeigen, entwickelt Giacometti insbesondere zwei Ansätze: das Verunklaren, d. h. den Entzug von klarer Definition in der bildlich-bildnerischen Beschreibung, sowie das Spiel mit den Proportionen.

Um 1934 beginnt Giacometti in seinen zeichnerischen und malerischen Portraits mit dem Verwischen von Augen und Gesicht, behält aber in den anderen Bildpartien noch eine klar konturierte Beschreibung bei. Von nun an rückt er – wie Cézanne – mit 'ge-

zielten Unklarheiten' den Blick und damit die Figur in die Ferne.

Ist das Verunklaren um 1934 noch auf einzelne Motive bezogen, so wird es nach 1936 zu einem umfassenden Stilmittel und erfasst Giacomettis zweidimensionale und plastische Werke. Ein entscheidender Schritt ist hier die Auflösung des Konturs im Malerisch-Zeichnerischen<sup>294</sup> und das Aufbrechen der glatten Oberfläche im Plastischen.<sup>295</sup> Diese Stilmittel werden zu mehrfachen Bedeutungsträgern im Werk. Es sind Mittel des Rückzugs ins Nicht-Greifbare und der Distanzbildung. Sie transportieren eine räumliche Fernwirkung in die Darstellung, entziehen den Dargestellten gezielt einer psychologischen Betrachtung und verbildlichen damit den grundlegenden Zweifel des Künstlers, ein Gegenüber überhaupt adäquat fassen zu können. Jedes narrative Moment ausblendend, wirken Giacomettis Darstellungen nur mehr wie zurückhaltende Annäherungen an das Gegenüber – in dieser Grundhaltung kommt Giacometti Cézanne nahe.

In seinem zweiten Ansatz, Tiefenwirkung zu erzeugen, untersucht Giacometti die Möglichkeiten der Proportion. Im zweidimensionalen Medium nutzt er das Größenverhältnis vom kleinen zum großen Objekt beziehungsweise zum großen Bildraum. In den Stillleben von 1937 platziert er einen winzigen Apfel auf einer verhältnismäßig großen Anrichte und betont damit die Distanz des Einzelnen zum Anderen. Im figürlichen Bereich, etwa im Portrait der Mutter von 1937, bleibt die Figurengröße zwar stärker erhalten, doch auch hier wirkt der Bildraum unverhältnismäßig groß gegenüber der Einzelfigur. Ein weiteres Beispiel für diese Entwicklung sind die Zeichnungen nach dem Neugeborenen Silvio Berthoud aus der Genfer Zeit, die im Vergleich zum ganzen Zeichenblatt ungemein schrumpfen. Giacometti schafft somit durch die Verkleinerung einzelner Elemente und durch die Reduzierung der Bildelemente bis hin zur Fokussierung des Einzelobjektes Distanz.

Die Vereinzelung ist charakteristisch in Cézannes Werken vorgebildet und legt Giacomettis Aufnahme derselben nahe. Zugleich steigert Giacometti die Vereinzelung der Elemente nochmals dramatisch durch deren Verkleinerung. Hierin zeigt er sich grundsätzlich radikaler als Cézanne. Er hat, anders als Cézanne, einen gewissen Hang zur Gefährdung, der sich gleich in mehreren Aspekten zeigt – sei es in der übertriebenen Kleinheit der Plastiken, sei es in Achsenverschiebungen oder extremen Vereinzelungen in Malerei und Zeichnung.

<sup>294</sup> Daneben finden sich jedoch auch einige Zeichenblätter, etwa Kat. 228, auf denen Giacometti weiterhin mit Konturverwischungen arbeitet, diese aber nun auf die gesamte Bildanlage anwendet; die Figuren und Gegenstände wirken durch diese Verschleierung ebenfalls aus dem Greifbaren entrückt.

<sup>295</sup> Hier muss auf den Zusammenhang mit Rodin verwiesen werden, der das Aufbrechen der Oberfläche als maßgebliches Stil- und Ausdrucksmittel in der Plastik verwendet hat.

Auch die Raumbildungen bei Cézanne und Giacometti unterscheiden sich. Wo Cézanne Figur und Ding durch die Meisterschaft seiner Farb-Form-Komposition den ureigenen Raum verleihen kann, belässt Giacometti Figur und Ding stärker im Ungefähren. Während also Cézanne seinen Bildern zwar den Zweifel an einer stabilen Welt einschreibt, dieser Unsicherheit letztlich jedoch eine 'Harmonie parallel zur Natur' entgegenhält, sucht Giacometti genau diesen Zweifel und macht ihn zum neuralgischen Punkt seines Schaffens.

Hinsichtlich Giacomettis Raumbildung fällt zudem auf, dass die traditionelle Lösung, eine Tiefenwirkung im Zweidimensionalen herzustellen, d. h. einen klassischen Perspektivraum zu konstruieren, in seinen Werken eher vermieden wird. Giacometti verleugnet den linearen Perspektivraum zwar nicht ausdrücklich – im großen Stilleben von 1937 etwa ist dieser als Hintergrundfolie präsent, dennoch 'ergibt' dieser sich meines Erachtens eher durch die Umsetzung des wahrgenommenen Blickfeldes, als dass er richtiggehend konstruiert wäre – d. h. er ist einfach in dem Ausschnitt 'vorhanden', in dem Giacometti ihn sieht. Hier deutet sich möglicherweise schon an, was im reifen Werk umso deutlicher zutage tritt: Giacometti sucht nach einer anderen, von einer konventionellen Raumkonstruktion und -auffassung unabhängigen Lösung, um Tiefe zu erzeugen. Ein weiteres Indiz dafür, dass Giacometti die Distanz der Dinge akribisch untersucht, liefern seine Zeichnungen. So tauchen in einigen Blättern Linien auf, die den räumlichen Abstand von Objekten untereinander und zum Betrachterstandpunkt regelrecht markieren. Zuletzt betont auch der Binnenrahmen als zwischen Betrachter und Motiv geschaltetes Gestaltungselement deren Abstand voneinander.

In der Plastik muss Giacometti von vornherein neue Wege beschreiten. Hier führt die Untersuchung einer Verbindung zwischen Giacomettis dreidimensionalem Schaffen und Cézannes zweidimensionalem Werk zwangsläufig auf eine übergeordnete Ebene, auf die beiden Künstlern gemeinsame Thematik der Ferne. Er versucht auch hier, eine optische Fernwirkung über Proportionen zu erreichen – einerseits durch das Größenverhältnis von ein- oder mehrfachem Sockel und Figur, andererseits durch das maximale Schrumpfen der Figuren an sich. Auch darin klingt bereits das Bemühen an, den Raum-begriff als konventionelles Schema aufzubrechen. Es scheint, als wolle Giacometti die Tiefenwirkung einer Figur nicht vom Betrachterstandpunkt und dessen Verhältnis zur Figur bestimmen lassen, sondern selber vorgeben. So schafft er der hyperkleinen Figur mit dem übergroßen Sockel eine eigene Bezugsgröße. Neben den proportionsgebundenen Mitteln entwickelt Giacometti mit dem Werk „Frau auf dem Wagen“ (Kat. 51) einen

Sockelwagen, der über die Möglichkeit des Vor- und Zurückfahrens die räumliche Entfernung verbildlicht; diese Lösung bleibt jedoch ein Sonderfall.

Das bis zum materiellen Schwund betriebene Schrumpfen der Plastik, von Giacometti als äußerst quälend empfunden, deutet aber bereits darauf hin, dass diese Ansätze Giacometti noch nicht zufriedenstellen. Es sind erste Versuche, einen gewagten Gedanken umzusetzen: den konventionellen Raumbegriff aus den Angeln zu heben und der Figur eine eigene Tiefenwirkung unabhängig vom realen Umraum zu schaffen. Doch noch kann Giacometti die Abhängigkeit vom umgebenden Raum und Betrachterstandpunkt für eine Tiefenwirkung nicht weiter aufbrechen. Erst mit dem Durchbruch zum reifen Werk findet Giacometti für sich Wege, der Figur ihre eigene Tiefenwirkung und damit ihren eigenen Raum einzuschreiben. Noch lagert Giacometti – etwa über den Mehrfachsockel – die Lösungen aus der eigentlichen Figur aus, verliert in der Plastik empfindlich an Materialmasse und damit an Darstellungsmöglichkeiten. Es wird allerdings bereits jetzt deutlich, dass Giacometti die Fernwirkung einer Figur oder eines Objektes als zentralen Aspekt der Raumgestaltung auffasst.

#### **4.4.4.4 Ein klassischer Ansatz**

Giacomettis Neuanfang von 1934 liegt ein klassischer Ansatz zugrunde. So wendet er sich mit der Abkehr vom metaphorischen Gestalten wieder allen Kunstgattungen in klassischer Ausprägung zu und arbeitet konzentriert in der Plastik, in der Zeichnung und Malerei. Das dadaistisch-surrealistische Vermischen verschiedener Materialien wird damit verdrängt von den klassischen Arbeitsmitteln der jeweiligen Gattungen – Leinwand, Farbe, Papier, Graphitstift und Tusche, Gips und Bronze. Giacometti nimmt sich allerdings die Freiheit, die Techniken zu mischen. Er bemalt Teile seiner Plastiken und beginnt, in seinen Gemälden zu 'zeichnen'. Giacomettis Entwicklung der einzelnen Kunstgattungen verläuft in der Zeitspanne bis 1945 und auch später jedoch nicht immer parallel. Entwickelt sich die Malerei in Sprüngen und zunächst vor allem im Bergell weiter, bleibt die Zeichnung Giacometti ein steter Begleiter. Sie wird für ihn ähnlich wie für Cézanne zum „Mittel der Abklärung und der Kontrolle seiner anschaulichen Erfahrungen an der Wirklichkeit“.<sup>296</sup>

Mit der Rückkehr zu klassischen Techniken wendet sich Giacometti ebenfalls wieder

---

<sup>296</sup> Boehm 1988, S. 72.

den klassischen Bildgattungen zu. Das plastische Werk umfasst nun Köpfe, Büsten und insbesondere winzige Ganzfiguren. In der Malerei beschäftigt Giacometti sich mit dem Portrait und Stillleben. Insbesondere die motivischen Anleihen in seinen Stillleben und im Portrait von 1937 sind derart offensichtlich, dass der Schluss naheliegt, Giacometti wolle sich klar in die Nachfolge von Cézanne stellen. Allein für die Landschaft interessiert sich Giacometti nicht. Diese Tatsache ist bedenkenswert, da gerade das Vorbild Cézanne einen Großteil seiner Kunst auf die Landschaftsdarstellung verwendete. Möglicherweise fehlt Giacometti dazu die Gelegenheit oder Muße vor Ort, möglicherweise will er auch schrittweise vorgehen, sich vorerst gezielt auf den Menschen und die umliegenden Objekte beschränken, auf Dinge also, die isoliert betrachtet werden können. Die Landschaft als Darstellung eines komplexen Außenraumes könnte diesem extremen Bestreben entgegenlaufen. Erst im reifen Werk wird Giacometti sich auch dieser Bildgattung zuwenden.

Ein klassischer Ansatz liegt ebenso Giacomettis Zeichnungen und Kopierschaffen zugrunde. In der Zeichnung erarbeitet er sich die Themen Portrait, Kopfstudien, Akt, Stillleben und Interieur. Ab 1934 nimmt er zudem das Kopieren wieder intensiv auf und integriert es von nun an fest in sein Werk. Das wiedererstarrende Interesse am Kopieren weist auf eine Phase der Orientierung, auf eine Suche und Untersuchung von Vorbildern hin. Giacometti interessiert sich hier insbesondere für altägyptische und sumerische Kunst und für Cézannes Werke. Im Hinblick auf Cézanne überwiegen Kopien nach seinen Selbstportraits. Dies unterstreicht wiederum Giacomettis hohe Wertschätzung und intensive Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Cézanne.

Diese offensive Rückkehr zu klassischen Gattungen und Techniken führt Giacometti jedoch keineswegs zu einer künstlerischen Erstarrung. Sie ist kein Zeichen von Rückwärtsgewandtheit, sondern wird vielmehr zum Bekenntnis eines Neuanfangs unter Bezugnahme auf Cézanne. So konnte gezeigt werden, dass Giacomettis Hinwendung zu einer wahrnehmungsbasierten Kunst, die vielschichtige Thematisierung von Ferne und seine beginnende Ablehnung von Sehkonventionen tiefgreifende Umwälzungen in seinem Schaffen bewirken und dass diese Veränderungen eng mit der Rezeption der Kunst Cézannes zusammenhängen. In der Hinwendung zum reinen Schauen sieht Giacometti sich in bewusster Nachfolge von Cézanne.

Giacomettis Haltung kommt einer Revision seiner Kunstposition und einer Kritik nicht nur an einer konservativen Figuration, sondern auch an den Schlussfolgerungen des Kubismus und der Abstraktion aus Cézannes Vorgaben gleich. Eine Revision, weil Giaco-

metti nun immer stärker den Fokus auf die eigene Wahrnehmung richtet und durch die Wahl der Themen, der Analyse und der bildnerischen Mittel einen grundlegenden Neuanfang schafft. Eine Kritik, weil Giacometti die Schlussfolgerungen des Kubismus und der Abstraktion aus Cézanne ablehnt: Unter Berufung auf Cézanne entfernten sich der Kubismus und vor allem die geometrische Abstraktion in großen Teilen oder komplett vom eigentlichen Objektmotiv zugunsten einer Stärkung und Befreiung der bildnerischen Mittel; die Objektbindung des Kunstwerks wurde gesprengt, doch an ihre Stelle trat eine Bindung an die Elemente der Komposition, was im Extremfall in einer Aufkündigung des Wirklichkeitsbezugs mündete.

In seiner Verneinung der Abstraktion und der Hinwendung zu Figuration und Wahrnehmung sieht sich Giacometti auf Cézannes Spuren, denn schon Cézanne löst die sklavische Objektbindung auf und bleibt doch stets über die reale Seherfahrung auf das Objekt und damit auf die Wirklichkeit bezogen. Weder das Objekt noch die bildnerischen Mittel sind ihm maßgebend für ein Bild, sondern der Akt der Wahrnehmung. Das Werk bleibt über die Wahrnehmung objektbezogen, ist dem Objekt aber nicht untergeordnet. Hier sieht sich Giacometti Cézanne eng verbunden. Mit dieser Haltung geht Giacometti zugleich auf Konfrontationskurs zu den aktuellen Tendenzen der abstrakten Moderne. Er sucht weder bei postkubistischen noch bei aktuellen abstrakten Tendenzen Anschluss, sondern geht zurück zu Cézanne, der auf ganz eigene Weise Klassizität und Moderne in einem zeitlosen Werk zusammenführt. Die – obschon selektive – Aufnahme von Cézanne ist auch eine bewusste Grundsatzentscheidung gegen die Tendenzen aktueller Kunst.

#### **4.4.4.5 Ein Blick auf Derain**

Lanchner weist auf einen weiteren Zusammenhang hin, der im Hinblick auf Giacomettis Cézanne-Rezeption um 1936 nicht außer acht gelassen werden kann: „Most important was the combined impact of the paintings of Cézanne and Derain in mid- and late 1936, which opened new avenues for exploration [...].“<sup>297</sup> Damit steht die Frage im Raum, welche Rolle Derain für Giacomettis Interpretation von Cézanne spielen konnte.

André Derain, Mitbegründer des Fauvismus und Kopf der französischen Avantgarde bis zum Ersten Weltkrieg, beschreitet nach Fauvismus, Kubismus und seiner sogenannten 'gotischen Periode' ab den 1920er Jahren Wege abseits der aktuellen Kunstströmungen

---

<sup>297</sup> Lanchner 2009, S. 381.



und lenkt seine Aufmerksamkeit zurück auf die Tradition und die Kunstschöpfungen vergangener Epochen. Sein Interesse gilt dabei der Antike ebenso wie der Kunst der Renaissance, des Barock, eines Delacroix, Courbet, Manet und Cézanne. Derains künstlerische Produktion in den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1954 ist nicht minder vielfältig, ja, vielmehr gekennzeichnet von stilistischer Uneinheitlichkeit und einem Pendeln zwischen realistischen und idealistischen Positionen.<sup>298</sup>

Derain wendet sich klassischen Themen zu und kehrt offen zu einer traditionellen Sichtweise zurück. Diese Positionswende wird im Frankreich des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegsjahre aufs heftigste kritisiert. Sie wird nicht als eine Hinwendung und Neubewertung von etwas Bestehendem, sondern allem voran als eine anti-progressive Abwendung gewertet und zieht nicht nur große Proteste auf künstlerischer Ebene, sondern auch persönliche Schmähungen nach sich, denn neben der künstlerischen Aufkündigung seiner Avantgardeposition wird ihm eine persönliche Nähe zu den Nationalsozialisten vorgeworfen. Tatsächlich wurde Derain von den deutschen Besatzern als herausragender Vertreter einer französischen Nationalkultur umschmeichelt und trat 1941 eine propagandaträchtige Reise nach Deutschland u.a. zum Atelier Arno Brekers an.<sup>299</sup> Als Reaktion auf seine Nähe zum Naziregime wurde Derain in der französischen Öffentlichkeit zum Kollaborateur abgestempelt. Person und Künstler Derain standen in heftiger Kritik. Es gab zunächst keine Derain-Ausstellungen im Nachkriegsfrankreich. Derain fühlte sich missverstanden und zog sich aus der Öffentlichkeit zurück.

Derain selbst beschreibt die eigene Kunstposition mit den Worten:

*„Ich fühle mich keinem Prinzip verpflichtet – außer dem der Freiheit –, aber meine Vorstellung von der Freiheit ist, dass sie der Tradition verbunden sein muss. Ich will nicht irgendwelche Theorien darlegen darüber, was in der Kunst zu tun sei. Ich male einfach so gut ich nur kann.“<sup>300</sup>*

Giacometti, mit Derain bekannt, hat sich über alle Kritik hinweg die Freundschaft zu Derain und die Wertschätzung seiner Kunst bewahrt und sollte der einzige große Künstler auf Derains Beerdingung sein. Neben dem befreundeten Balthus ist Giacometti auch einer der wenigen, die für Derain als Künstler Partei ergriffen haben – möglicherweise auch eine Reaktion auf die eigene Erfahrung, aus einem Avantgarde-Zirkel ausgeschlossen zu werden, sicherlich aber nicht nur eine persönlich-freundschaftliche, sondern auch

---

<sup>298</sup> Denis Sutton: André Derain, Köln 1960, S. 5 ff.

<sup>299</sup> Vgl. Nikola Doll: „Das Staatsatelier Arno Breker. Bau- und Nutzungsgeschichte 1938-45“, in: <http://kunsthau-dahlem.de/wp-content/uploads/2014/08/Das-Staatsatelier-Arno-Breker.pdf> (Stand: 01.11.2014).

<sup>300</sup> André Derain, zitiert nach Sutton 1960, S. 54.

eine künstlerisch motivierte Reaktion.

So schreibt Giacometti 1957 in einem Artikel für „Derrière le Miroir“:

*„Mais, en fait, depuis le jour, je pourrais même dire l'instant de ce jour en 1936, où une toile de Derain vue par hasard dans une galerie – trois poires sur une table se détachant sur un immense fond noir – m'a arrêté, m'a frappé d'une manière totalement nouvelle [...], depuis ce moment toutes les toiles de Derain sans exception m'ont arrêté, toutes m'ont forcé à les regarder longuement, à chercher ce qu'il y avait derrière, les meilleurs comme les moins bonnes, attiré, intéressé, beaucoup plus par celles d'après l'époque fauve que par celles-ci, bien entendu, et surtout par celles des toutes dernières années. [...]*

*Les qualités de Derain n'existent qu'au-delà du ratage, de l'échec, de la perte possible, et je ne crois, il me semble, que dans ces qualités-là, au moins dans l'art moderne – je veux dire, (peut-être) depuis Giotto. Derain était dans un lieu, dans un endroit qui le dépassait continuellement, effrayé par l'impossible et toute œuvre était pour lui échec avant même de l'entreprendre. Toutes les assises, toutes les certitudes valables pour au moins la plus grande partie des peintres d'aujourd'hui, sinon pour tous, même pour les abstraits, même pour les tachistes, n'avaient plus aucun sens pour lui; alors où trouver même les moyens pour s'exprimer? Un rouge n'est pas un rouge – une ligne n'est pas une ligne – un volume n'est pas un volume, et tout est contradictoire, un gouffre sans fond dans lequel on se perd. Et pourtant il ne voulait peut-être que se fixer un peu l'apparence des choses, l'apparence merveilleuse, attrayante et inconnue de tout ce qui l'entourait.*

*Derain est le peintre qui me passionne le plus, qui m'a le plus apporté et le plus appris depuis Cézanne, il est pour moi le plus audacieux.*

*Il faudrait dire tout cela autrement, commencer autrement, dire ce qui m'a frappé dans cette nature morte de 1936<sup>301</sup>, ce qui m'a tellement ému dans l'exposition du Musée d'Art Moderne<sup>302</sup>, ce qui m'arrête devant chacune de ses peintures, et son époque de byzantine (c'est le seul peintre moderne qui a une époque de ce nom-là), sa relation et sa contradiction avec Cézanne, [...] mais en tout cas je veux affirmer mon immense admiration pour l'œuvre de Derain et mon émotion devant elle.“<sup>303</sup>*

Giacometti zeigt sich hier vor allem von Derains Haltung beeindruckt. Er schätzt sein ständiges Suchen und seine Bereitschaft, die eigenen stilistischen Sicherheiten über Bord zu werfen und – eine typische Formulierung von Giacometti – zu scheitern. Für die vorliegende Untersuchung von besonderer Bedeutung ist diese Haltung in Verbindung mit einem Rückgriff auf klassische Themen und Modi.

Derains Figuration und Traditionsverbundenheit, die bereits in den 1930er Jahren als überholte Position scharf kritisiert wird, versteht Giacometti nicht als Reaktionismus,

<sup>301</sup> Hier ist ein Birnen-Stilleben von Derain gemeint, das Giacometti 1936 zufällig in einer Galerie gesehen hat.

<sup>302</sup> Gemeint ist hier die Derain-Ausstellung im Musée national d'Art Moderne de Paris vom 11.12.1954-30.01.1955. Vgl. Giacometti 2013, S. 129.

<sup>303</sup> Giacometti, Alberto: „Derain“, zuerst publiziert in „Derrière le Miroir“, Nr. 94-95, Februar-März 1957, zitiert nach Giacometti 2013, S. 127 ff.

sondern als einen *'mutigen'* und mithin progressiven Standpunkt. Er erkennt darin eine von Derain künstlerisch erarbeitete Reaktion auf die eigene fauvistische, dann kubistische Abstraktion und auf die aktuellen Tendenzen der geometrischen Abstraktion und des Tachismus. In der scharfen Ablehnung der aktuellen Moderne konnte sich Giacometti Derain verbunden fühlen.

Von besonderer Bedeutung ist auch Giacomettis kritische Auseinandersetzung mit Derains Cézanne-Rezeption. Es sollte hier bedacht werden, dass Giacometti den Text 1957, also gut zwei Jahrzehnte nach 1936 und den großen Umwälzungen im Œuvre verfasst hat. Dennoch lässt sich für 1936 Folgendes feststellen: Giacometti rezipiert nicht nur Derain, sondern interessiert sich zu dieser Zeit auch für Derains Cézanne-Rezeption, die er 1936 in einem Stillleben erkennt. Dieses Interesse an Derains Cézanne-Interpretation setzt sich zwar auch in der späteren Zeit fort, hat aber seine Grenzen.

Es ist primär Cézanne und nicht Derain, der Giacometti prägt, sowohl um 1936 als auch in späteren Jahren. Giacometti und Derain teilen zwar das Interesse für den gleichen Künstler, folgen ihm aber in unterschiedlichen Ansätzen. So werden schnell maßgebliche Unterschiede zwischen Derain und Giacometti in der Interpretation von Cézanne sowohl an den Bildern als auch an den Aussagen ersichtlich.

Ein Blick auf Derains Stillleben (Kat. 258) der späten 1920er und 1930er Jahre verdeutlicht die grundsätzlichen Unterschiede zu Giacometti in der Cézanne-Rezeption. So verarbeitet Derain in dem vorliegenden Beispiel vor allem Cézanne-Motive, orientiert sich auch im Bildbau an Cézanne, greift in der Umsetzung jedoch auf einen Malduktus zurück, der zwischen Manets moderner Malweise und einer altmeisterlichen Tradition schwankt, und hält an der klaren Definition der Objekte fest. Giacometti hingegen gräbt ab 1936 tiefer und arbeitet sich in die Grundlagen von Cézannes Kunst ein. Die Integration der Wahrnehmung in den Schöpfungsprozess spielt für Derain beispielsweise keine Rolle, wird aber bei Giacometti zu einem zentralen Punkt der Auseinandersetzung mit Cézanne und der Entwicklung des eigenen Œuvres.

Ferner kritisiert Derain Cézanne genau in einem der Punkte, die Giacometti so unheimlich fasziniert haben, in der unmöglichen Suche nach dem Absoluten:

*„Cézanne beengt mich. Er hat einen Drang nach Perfektion, der mit dem freien Spiel menschlichen Denkens unvereinbar ist. Er sucht das Absolute und diese Suche widersetzt sich der Entfaltung des Lebens. Das Unrecht aller Theorie ist, dass sie immer auf eine endgültige Situation hinauslaufen will. Es gibt keine ewigwährende Moral, das heißt, keine, die sich unaufhörlich selbst erneuern*

*könnte. Der Wille zum Endgültigen, das ist der Tod.*“<sup>304</sup>

Giacometti begegnet einer solchen Cézanne-Interpretation nicht kritiklos und ist sich der Unterschiede zwischen der eigenen Position und Derains Cézanne-Rezeption bewusst, weist er doch in dem oben zitierten Artikel nicht nur auf Derains *'Verbindung'*, sondern auch auf *'seinen Widerspruch zu Cézanne'* hin.

Die Art der Rezeption von Cézanne bewegt sich bei Derain und Giacometti auf unterschiedlichen Ebenen. Giacomettis Annäherung an Cézanne vollzieht sich nicht über den Umweg Derain, sondern verläuft direkt in Auseinandersetzung mit Cézanne. Von Bedeutung bleibt hier aber die Tatsache, dass Derains offener Rückgriff auf Cézanne ein Anhaltspunkt und eine Bestätigung für Giacometti gewesen ist – insbesondere in der Zeit seiner großen Suche und angesichts der Entwicklung von abstrakt-geometrischen Tendenzen in der Kunst.

#### **4.5 Reifes Werk**

Giacomettis reife Kunst ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die nach den absoluten Grundlagen menschlicher Existenz fragt. Aus dieser Geisteshaltung heraus wurde Giacometti von vielen und vor allem von Sartre für die Sache des Existentialismus verpflichtet. Eine Nähe zu den Ideen und Interessen dieser herausragenden geistigen Strömung im Paris der Nachkriegszeit ist nicht zu verleugnen, jedoch sollte diese Nähe nicht als Gefolgschaft verkannt werden. Giacometti ist stets ein unabhängiger Künstler gewesen und hat mit den Geistesgrößen wie Sartre, Simone de Beauvoir und Samuel Beckett einen Gedankenaustausch auf Augenhöhe gesucht.

Ebenso gewarnt werden sollte vor einer Etikettierung Giacomettis als Künstler des phänomenologischen Realismus. Eine Bekanntschaft mit Maurice Merleau-Ponty, dem führenden französischen Philosophen dieser Denkrichtung, ist nicht belegt, die Lektüre seiner Schriften ebenfalls nicht (vgl. Kapitel 5.2).

Vereinnahmungen für eine existentialistische oder phänomenologisch-realistische Perspektive können nur zu kurz greifen und versperren die Sicht auf Giacomettis einzigartig großen und ungewöhnlichen, Moderne und Klassik verbindenden Kunstkosmos.

In allen Gattungen, Zeichnung, Malerei und Plastik, kommt Giacometti nun zu neuen

---

<sup>304</sup> André Derain im Interview mit René Crevel, veröffentlicht in „Commune“, Nr. 21, 1935, zitiert nach Sutton 1960, S. 43.

Formulierungen. In der Zeichnung schafft er als erstes den Durchbruch mit einem neuen hyperschlanken, vertikal aufragenden Figurentypus, der auch für das enorme plastische Nachkriegswerk stilbildend wird. In der Malerei macht sich zudem die Bandbreite von Giacomettis Menschenbild bemerkbar; hier stehen nüchterne Portraits neben chimärenhaften Visionen.

#### 4.5.1 Zeichnung

Ab 1945 kommt es zu einer regelrechten Explosion in Giacomettis Zeichenkunst. In rasendem Eifer bringt Giacometti seine optischen Eindrücke zu Papier und setzt dabei große künstlerische Energien frei. Es handelt sich zum Großteil um Bleistiftzeichnungen, dann folgen auch Zeichnungen mit Kugelschreiber; daneben entstehen einige Buntstiftzeichnungen. So gelingt Giacometti um 1945-47 in der Zeichnung der Durchbruch zum reifen Stil. Hier findet der Künstler zuerst zu seiner typischen Figurensprache. In den Akten bildet Giacometti seine zwei Grundfigurentypen heraus, die stehende Frau und den schreitenden Mann. Hier entwickelt er die hyperschlanke Figur in steiler Vertikalität: Die Gestalten verlieren drastisch an Masse in der Breite und schießen senkrecht in die Höhe. Das Thema Fernbild spielt eine herausragende Rolle in der Herausbildung der Figurentypen.

Bis zum Lebensende beschäftigt Giacometti sich intensiv mit Portraits. Sie machen einen Großteil seiner Zeichnungen des reifen Werkes aus. Nicht die Offenlegung von Charakter, Emotionalität, die einfache Wiedererkennbarkeit oder symbolhafte Ausdeutung sind Ziel seiner Darstellungen. Die Frage nach Persönlichkeit und Individualität wird von Giacometti völlig anders beantwortet:

*„Man soll das Modell so zeichnen und malen, wie man es sieht: einfach, wie man es sieht. Einfach? Gerade das ist ungeheuer schwierig! So zeichnen, wie man etwas sieht: nicht wie man es weiß; nicht wie man glaubt, dass es aussehe; nicht so, wie andere, an die man sich erinnert, es gesehen haben! Nur dann, wenn man vergißt, was man nicht sieht, ergibt sich die Ähnlichkeit, die wesentlich ist. Wenn ein Bildnis lebendig ist, so ist es auch ähnlich!“<sup>305</sup>*

So nähert Giacometti sich der Person mit konzentrierter Eindringlichkeit und belässt doch gleichzeitig eine Distanz zum Gegenüber, das ihm vor seinen Augen stets zum Unbekannten wird. Er positioniert die Person frontal und fängt dennoch mit skizzenhaften, fragilen Notationen ihre Lebendigkeit spontan ein. Die scheinbare Nüchternheit der

<sup>305</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Gotthard Jedlicka (1953), zitiert nach Giacometti 2013, S. 184 f.

Zeichnungen darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, wie feinsinnig Giacomettis Annäherungen an das Gegenüber letztlich sind.

Neben Akten und Portraits entstehen Stilleben, Interieurs, Landschaften, Skulpturenzeichnungen und Kopien in reicher Zahl. Ob ihrer führenden Rolle im Durchbruch zur künstlerischen Reifezeit sollen die Akte zuerst besprochen werden.

Giacometti arbeitet in seiner Reifezeit auch druckgraphisch. Hier entstehen die lithographischen Serien „Paris sans fin“ und „Vivantes cendres innommées“. In Anbetracht der großen Nähe zu seinen Zeichnungen werden die Lithographien jedoch nicht ausführlicher behandelt.

#### 4.5.1.1 Akt

Mit Zeichnungen wie dem stehenden Frauenakt (Kat. 259) von 1946-47 kommt Giacometti zu einer formal wie inhaltlich neuartigen Figurensprache. Er fasst Gesicht und Körper rigoros in dichten Strichbündeln zusammen. Details gehen in der energischen Linienbewegung unter, und selbst Körpermerkmale sind nur noch schemenhaft zu erkennen. Im Vordergrund steht die Figur als Gesamterscheinung aus der Ferne.

Giacometti wählt nicht die klassische Standfigur mit Stand- und Spielbein, sondern zeichnet eine hieratisch streng aufragende, die Beine komplett geschlossen haltende und frontal ausgerichtete Figur. Die Verwandtschaft dieser Figurenform mit altägyptischen Werken ist gut belegt worden.<sup>306</sup>

Giacometti geht aber noch weiter. Er überlängt die Figuren entschieden und lässt sie in der Breite radikal abnehmen. Ein neuer Typus entsteht: die hyperschlanke, steil aufragende menschliche Figur.

Giacometti vermeidet spannungslose Linien und führt seine Striche senkrecht. Er wiederholt und verdichtet sie und schafft energisch nach oben strebende Linienbündel. Die Vertikalkraft der Linie verleiht dem Standmotiv eine straffe innere Dynamik. Giacometti setzt der stehenden Passivität das vertikale Zusammenwachsen der Form zur Gestalt entgegen.

Die Figur ist nicht anhand von sauberen Konturen linear definiert, sondern in mehreren Strichlagen energisch umschrieben – sie wirkt durch das Zusammenstreben der Linien wie im Werden begriffen. Die Figur ist gerade erkennbar, und doch haben die Striche

---

<sup>306</sup> Vgl. die Beiträge von Christian Klemm und Dietrich Wildung in Klemm / Wildung 2008. Vgl. Schneider 1987, S. 107 ff.; Braschi 2007, S. 222 ff.

der Zeichnung noch eine starke Eigenform.

Die Vertikalführung verleiht der Zeichnung eine Dynamik und vermittelt der Figur eine Aufwärtsbewegung. Diese steile Aufwärtsbewegung, ein Emporschießen, wird zur Metapher der Bewegung zum Sein hin, zur Metapher des Entstehens. Zugleich verbindet sich mit der Aufwärtsbewegung auch ein entrücktes Schweben. Mit der hyperschlanken Vertikalen, so soll später ausführlich gezeigt werden (vgl. Kapitel 5.4), verbildlicht Giacometti darüber hinaus seine Wahrnehmung einer Figur in der Ferne.

Der Kopf, die Arme und die Füße sind jeweils durch auslaufende Linien, die nachträglich wieder ausradiert wurden, optisch verlängert. Möglicherweise war die ganze Figur ursprünglich sogar weiter unten im Bild angesiedelt und Giacometti hat sie halb ausradiert, um die Figur nochmals weiter oben auf dem Blatt anzusetzen. Auffallend in diesem Zusammenhang ist die mit einem einzelnen horizontalen Strich minimal angedeutete Bodenlinie. Sie gibt den Standort der Figur an – doch dieser ist keineswegs eindeutig. Nur der ausradierte Schatten der Figur berührt die Bodenlinie, die dunkel gezeichneten Figurenlinien suggerieren hingegen eine Standhöhe über dem Horizont. Die ausradierten Partien verstärken also nicht nur die unklare Umrisssituation der Figur an sich, sondern ziehen diese mit einem hellen Schatten in die Länge und betonen die Vertikalfigur. Zudem erschweren sie die Lokalisierung der Figur. So entsteht der Eindruck eines geisterhaften Schwebens. Die Figur scheint aus dem Schattenbereich nach vorne zu treten und wirkt zugleich doch geisterhaft entrückt in die Ferne, suggeriert von der weit über der Bodenlinie angesiedelten Fußpartie. Die Dynamik von hellen Abschattungen und dunklen Figurpartien und die Überlagerung der schmalen Figur mit ihrem versetzten Schattenbereich bewirken also ein paradoxes Vor- und Zurückbewegen der Gestalt. Ein optisches Scharfstellen gelingt indes nicht: Die menschliche Figur kommt aus der Ferne und verharrt dennoch in unüberwindbarer Distanz.

Auf eine Kluft zwischen Betrachter und Figur deutet auch der Mehrfachkontur hin. Mit ihm verweigert Giacometti einen klaren optischen Zugriff auf die Person, nähert sich dem Gegenüber nur an und zeigt zugleich, dass eine Figur nie in Gänze erfasst werden kann. Die Strichfolgen können keine Person in ihrer Vollkommenheit beschreiben, sondern schaffen nur Bilder einer per se unvollkommenen Wahrnehmung des Gegenübers. Eine weitere Zeichnung vom weiblichen Akt (Kat. 52) von 1945-46 bestätigt diese Eindrücke. Auch hier finden wir den nachradierten vertikalen Figurenschatten. Die seltsame Vor- und Zurückbewegung der geisterhaften Gestalt wird verstärkt durch ihr paradoxes Verhältnis zur Raumanlage auf dem Blatt. Die Fußpartie beginnt auf Höhe der hinteren

Bodenlinie, was Ferne suggeriert, während der Kopf den vorderen oberen Deckenabschluss überragt, was wiederum den Eindruck von Nähe zum Betrachter erzeugt. Nähe und Ferne, Vorwärtsbewegung und Entschwinden finden so einen gemeinsamen bildlichen Ausdruck. Mehr noch, die Figur ist so extrem in die Länge gezogen, dass sie den konstruierten Raum sprengt, sie durchstößt ihn mit ungeheurerlicher Triebkraft und wirkt zugleich durch ihre schlanke, bis an den Rand der Existenz gedrängte Materialität fern. Giacometti konstruiert hier also keine Figur in einem Raum, sondern zeigt seine subjektive Wahrnehmung der Figur und deren Wirkung im Raum. Der Raum ist der Figur klar untergeordnet; sie schafft mit ihrem Schwanken von fern zu nah eine unabhängige Tiefenerfahrung. In den übrigen Zeichnungen geht Giacometti sogar, wie oben gesehen, dazu über, die Raumkonstruktion bis auf die Andeutung der Horizontlinie ganz wegzulassen. Trotz der Vernachlässigung der Raumkonstruktion entwickelt sich eine enorme Spannung zwischen Figur und Raum. Giacometti entwickelt mit der hyperschlanken Vertikalität ein solches Maß an Ausdruckskraft, dass die Figur sich im Gesamteindruck durch den Kontrast zum weiten leeren Blatt den eigenen Umraum schafft. Indem die Figur die Raumkonstruktion sprengt, macht sie sich frei von der Einbindung in das traditionelle Konzept eines perspektivischen Tiefenraumes.

Die hyperschlanke Vertikalität versetzt die Figur also einerseits in die Ferne. Andererseits wird sie Giacometti zum entscheidenden Gegenmittel gegen eine konventionelle Tiefenraumkonstruktion, denn die hoch aufragende Figur offenbart die subjektive Raumwirkung der Figur, d. h. das Erleben ihrer räumlichen Wirkung: Die lebendige Gestalt überragt mit ihrer Präsenz alles und ist trotz ihrer Präsenz zugleich unerreichbar fern. Die Figur und nicht die Raumkonstruktion bestimmt das Raumkonzept – dieses ist für Giacometti subjektiv und leitet sich aus der Figur ab.

Neben dem Standmotiv entwickelt Giacometti auch Schreitfiguren. Findet sich anfangs auch eine weibliche Schreitfigur, so geht Giacometti doch bald in allen Gattungen dazu über, die Schreitfigur – gegenüber der stets weiblichen Standfigur – rein männlich zu gestalten.

Die Einzelstudien von Schreitenden wie „Man running“ (Kat. 260) von 1946-48 sind im Vergleich zu den stehenden Akten natürlich bewegter, die Ausführung wirkt etwas gelöster. Dennoch haben sie genau wie die Standfiguren eine starke Vertikaltendenz in Strich- und Figurenausrichtung. Es sind aufragende Gestalten, der Kopf ist stets erhoben, die Proportionen überlängte. Die männliche Figur kippt beim Ausschreiten den Oberkörper leicht nach vorn und balanciert dies mit einer Armbewegung aus: eine Figur



in tastender Vorwärtsbewegung.

In seinen Figurengruppen lässt Giacometti die menschlichen Grundhaltungen Stehen, Gehen, teilweise auch Sitzen aufeinander wirken.

Auf einem weiteren Blatt (Kat. 261) zeichnet Giacometti eine Gruppe von Stehenden und Gehenden. Die Figuren sind untereinander distanziert, stehen scheinbar ohne Bezug zum Nachbarn oder gehen aneinander vorbei. Räumliche Bezüge ergeben sich – abgesehen von der angedeuteten Bodenlinie – nur durch die Verhältnisse zwischen den Figuren; eine klassische Raumkonstruktion liegt nicht vor. Auch hier sind die Figuren wieder stark überlängelt und hyperschlank dargestellt. Die am weitesten entfernten Figuren werden sogar bis auf einige Senkrechtstriche reduziert, bleiben in diesem Kontext als Figur in der Ferne aber erkennbar.

Im Vordergrund zur Linken ist ein großer blickender Kopf dargestellt. Augen, Nase und Mund sind vergleichsweise deutlich zu erkennen. Der Kopf betrachtet die Figurensammlung und deren Bewegung. Möglicherweise versucht Giacometti mit diesem blickenden Kopf – eventuell sogar eine Markierung des eigenen Blickpunktes – eine weitere Ebene ins Bild zu bringen: das Schauen selbst, d. h. die Ebene des für die Bildgebung so bedeutenden Aktes der Wahrnehmung und damit die Subjektivität eines Kunstwerks.

Es wäre nicht das erste Mal, dass Giacometti auf diese Weise den Akt der Betrachtung verbildlicht und damit die Bedeutung für seine Kunst unterstreicht. Hier sei einerseits auf die Zeichnung „Der Ofen im Atelier“ (Kat. 228) verwiesen, in der ein Auge den Akt des Schauens nachbildet, andererseits auf den blickenden Kopf (Kat. 27) von 1928.

Die Figuren auf der Zeichnung sind im Begriff näherzukommen, doch so weit entfernt, dass sie nur als Ganzes erfasst werden können. Die Körpermerkmale hat Giacometti auf ein Wesentliches zur Unterscheidung von Mann und Frau reduziert. Gesichter oder Hände sind in den Strichbündeln nicht auszumachen. Auch hier verweigert das Schemenhafte ein detailliertes Erfassen des Gegenübers und regt doch im fast haptischen Nebeneinander der Striche zum visuellen Erforschen der Gestalt an.

Mit seinem Strichgewebe tastet sich Giacometti an das Modell – im Falle der Schreitenden und der Figurengruppen möglicherweise auch vorübergehende Passanten – an und sucht in der skizzenhaften Notation seine Wahrnehmung des Gegenübers festzuhalten. Die Blätter sind skizzenhaft-offen gestaltet. Dennoch sind es keine Zeichnungen von leichter Flüchtigkeit; eine Stimmung wird komplett vermieden. Sie vermitteln Giacomettis subjektive Wahrnehmung der einzelnen menschlichen Figur oder von mehreren

zufällig zusammentreffenden Menschen, ihrer Gruppenbildung und ihrer Lösung aus der Gruppe.

Giacometti untersucht somit verschiedene Typen oder Situationen von Figuren in Distanz. Neben den zwischen fern und nah schwankenden Standfiguren entwickelt er den schreitenden und sich vorantastenden Mann und verbildlicht damit die vorsichtige Annäherung aus der Ferne. Zum Dritten untersucht Giacometti in seinen Figurengruppen die Wirkungen und Konstellationen unterschiedlicher Distanzen und Bewegungsrichtungen zwischen einzelnen Figuren.

Wie seine Zeichnungen belegen, stabilisiert Giacometti in den folgenden Jahren seinen Stil des hyperschlanken, hochaufragenden stehenden Aktes in der Ferne und des schreitenden Mannes. Die stehenden Akte werden nun oft mit einem hochrechteckigen Rahmen umzeichnet, die Vertikale damit nochmals betont.

Ab 1950 wird Giacometti experimenteller. Es treten Paarbilder (Kat. 262) hinzu. Ausgangspunkt ist hier der stehende weibliche Akt, neben den Giacometti einen ausschreitenden Mann stellt. Ferner entstehen einige Zeichnungen mit radikaler Zurücknahme des Striches wie „Standing figure“ (Kat. 263) von 1951. Dort zeigen nur noch einzelne Eckpunkte die Figur an. Darüber hinaus greift Giacometti auch zum Buntstift. Neben hoch aufragenden Akten (Kat. 264) entsteht dabei eine ganze Reihe von Zeichnungen mit Figur und Baum (Kat. 265).

Die angesprochenen Figurentypen des schreitenden Mannes und der stehenden Frau werden in den nun folgenden Jahren zu Giacomettis Hauptinteresse. Giacometti wird nie müde, sein Modell – als Akt beispielsweise seine Frau Annette – zu zeichnen. Dies führt jedoch zu einer starken Iteration, einer Motivwiederholung, die nicht nur typisch für die Zeichnung, sondern für das gesamte Œuvre des Künstlers ist. Giacometti studiert wie besessen eine Figur in immer gleicher Pose, denn für ihn kann eine künstlerische Annäherung nie komplett sein. Die Wirklichkeit ist ihm zu komplex und ihre Wahrnehmung ändert sich von Augenblick zu Augenblick – aus diesem Grunde liefert die Wirklichkeit ein- und desselben Motivs Giacometti auch ein unerschöpfliches Reservoir. Daher rührt seine hartnäckige Beschäftigung mit einem kleinen, kaum abgewandelten Motivkreis.

In dieser Hartnäckigkeit und der Beschränkung auf wenige Motive kommt Giacometti Paul Cézannes Haltung sehr nahe. Schon Cézanne begnügte sich mit wenigen Motiven, Stillleben von Äpfeln etwa, Landschaften mit der Montagne Sainte-Victoire oder Bilder von Badenden, die er unzählige Male mit nur wenigen Unterschieden wiederholte.

In den Jahren ab 1952 gewinnen die Aktfiguren an Ausprägung und Körperlichkeit und verlieren im Gegenzug ihr geisterhaftes Schweben. Der Akt wirkt nun – wie beispielsweise „Standing nude (Annette) in the studio“ (Kat. 266), um 1954, zeigt – klassischer, da er sich stärker am menschlichen Leib orientiert. Merkmale wie Auge, Nase, Mund oder die Ausformung des Beckens sind präziser wiedergegeben. Giacometti baut die Figur im Wechsel von Leerstellen und mehrfach geführten Umrisslinien auf. Der Mehrfachkontur bleibt dabei erhalten, die Strichbündel werden aber ausgelichtet. Die geisterhafte Anmutung der Akte um 1946 weicht einer stärkeren Orientierung am menschlichen Körper, der Akt behält jedoch seine vertikale Ausrichtung.

Zur gewissen 'Klassizität' der Aktdarstellung trägt auch bei, dass Giacometti die Figur stärker in einen räumlichen Kontext einbettet. Giacometti zeigt den Blick auf eine Figur in einem Interieur – seinem Atelier – mit Ofen, mehreren Bildern am Boden und Fenstern in der Rückwand. Damit gibt er der Figur einen Rahmen, baut die Stabilität aber gleichzeitig durch die offene Strichführung wieder ab. Entscheidend ist auch hier der Gesamteindruck. Die Figur ist im Verhältnis zum angedeuteten Raum enorm hoch und erscheint überlang. Giacometti zeichnet den Kopf in Relation zum Körper sehr klein und leicht von unten. Darunter setzt er den Rumpf in streng frontaler Ansicht. Die geschlossenen Beine verjüngen die Figur nach unten bis zu den schmalen, in Aufsicht gezeigten Füßen. Mit der Wandlung von Aufsicht im Fußbereich zu leichter Untersicht im Kopfbereich vollzieht sich gleichsam eine Streckung der gesamten Figur. Unterstützt wird dieses paradoxe optische Phänomen von der Darstellung des Hintergrundes: Während der Boden in Aufsicht gezeigt ist, suggeriert eine Kante auf Kopfhöhe, die möglicherweise die Decke des Zimmers angibt, starke Untersicht. Giacometti zeichnet hier keine nach konventionellen Maßgaben in sich stimmige Raumkonstruktion. Er zeigt einen Raumausschnitt, so wie er ihn sieht. Die Stabilität gerät ins Wanken, die Figur wirkt aus der Nähe in die Ferne gezogen. Der Fokus der Bildanlage ist immer die vertikale Frauenfigur. Giacometti geht es auch hier um eine subjektive Raum- bzw. Figurenerfahrung, sprich um die subjektive Wahrnehmung des Aktes und seiner Wirkung im Raum.

#### **4.5.1.2 Portrait**

Giacomettis Portraits machen einen Hauptteil seiner Zeichnungen aus. Es handelt sich

um Zeichnungen nach der ganzen Figur, um Halbfiguren, Bruststücke oder Zeichnungen des Kopfes. Die Zeichnungen erfassen das Modell teils in lockerer Pose, teils in strenger Profil- oder Frontalansicht. Giacometti nutzt scheinbar die ganze Bandbreite des klassischen Portraitgenres. Jedoch ist bekannt, dass die Bilder nicht nur direkt vor dem Gegenüber gezeichnet sind, sondern eine Reihe davon auch aus dem Gedächtnis entstand. Giacometti versucht mit diesen Gedächtnisbildern – sie zeigen insbesondere Köpfe – eine Zeit lang, seine Eindrücke einer Person visuell heraufzubeschwören und sozusagen in komprimierter Form zu Papier zu bringen. Diese Gruppe von Kopfbildern ist Giacomettis extremste Ableitung aus dem klassischen Portrait beziehungsweise der klassischen Portraitsituation, sprich dem konkreten Modellsitzen.

Es ist in einigen Fällen jedoch unmöglich, die Kopfzeichnungen nach Modell und nach dem Gedächtnis zu unterscheiden – die Übergänge sind fließend. So erscheint hier eine Einordnung unter den Aspekten von Form und Gestus praktikabler. Auf der einen Seite stehen die schwungvoll das Gegenüber skizzierenden Portraits: Ganzfiguren und Gesichtsstudien, die oftmals auch einen Ausschnitt eines Interieurs zeigen. Sie sind spürbar aus dem Moment gegriffen und das Gegenüber in der lockeren Pose des Gesprächs gezeigt. Auf der anderen Seite finden wir strenge Portraits im Profil oder frontal, ohne Interieur. Giacometti konzentriert sich einzig und allein auf den Kopf des Menschen. Dabei schaltet er noch mehr als in der anderen Portraitgruppe alles Persönliche aus, reduziert und untersucht das Gesicht auf seine Grundmerkmale. Er geht in einigen Zeichnungen sogar dazu über, zumeist auf Grundlage des Gesichtes seines Bruders Diego, nicht mehr den Kopf eines bestimmten Menschen, sondern einfach einen menschlichen Kopf ohne weitere Merkmale einer dahinterstehenden Person zu zeigen – den Kopf zur Allgemeingültigkeit zu verfremden. Hierüber kommt Giacometti in seiner Auseinandersetzung mit dem menschlichen Kopf zu einem Extrem: Es entstehen düstere, geisterhafte Gesichter.

Die gemeinsame Untersuchung von eindeutigen Portraits bis hin zu schemenhaften Köpfen, die keiner Person klar zuzuordnen sind, bedarf freilich einer Erklärung. Diese liegt in Giacomettis Motivation zu diesen Bildern und seiner daraus folgenden Auslegung eines Portraits begründet.

Obwohl sich Giacometti im traditionellen Format Portrait bewegt, liegt der Sinn eines Portraits für ihn nicht im Erfassen eines individuellen Charakters, seines Status oder seiner Seelenlage. Giacometti beschäftigt sich mit Vorliebe mit Portraits, betreibt aber nie einen Personenkult. Im Gegenteil, er steuert einem Personenkult entschieden entgegen,

wie ein Blick auf die nüchternen Portraits von Matisse, Sartre oder Strawinsky zeigt. Seine Portraits sind ad hoc-Notationen seiner Wahrnehmung des Gegenübers und damit Zeugnisse einer ständigen Überprüfung der Wahrnehmung und einer unablässigen Untersuchung der Realität. Letztere muss in unzähligen Versuchen auf ihre Aussagefähigkeit hin überprüft werden, weil die eigene Wahrnehmung, dessen war sich Giacometti sehr bewusst, immer subjektiv ist. Diese künstlerische Maxime gilt sowohl für Giacomettis erkennbare Portraits als auch für seine schemenhaften Köpfe. So zeigen meines Erachtens auch die geisterhaft anmutenden Kopf-Visionen eine – extreme – Seite von Giacomettis explizit subjektiv formuliertem Realismus. Giacometti ist sich bewusst, dass er nie über eine Annäherung an das Gegenüber hinausgelangen wird – das Wesen des Anderen bleibt stets im Dunkeln.

Giacomettis radikale Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur und dem Gesicht als Träger ihrer Individualität rechtfertigt meiner Meinung nach die gemeinschaftliche Behandlung von sofort erkennbaren Portraits und von maskenähnlichen Köpfen bis hin zur beklemmenden Serie der *'têtes noires'*.

Zur Gruppe der schwungvoll skizzierten Portraits gehören die Portraitzeichnungen von Albert Skira (Kat. 267, Kat. 268) von 1945-46. In dünnen Linien umkreist Giacometti das Gesicht des Freundes, teils auch seine Schultern bis zum Rumpf und den Armen. Die Linien wirken zart und bilden den Kopf in einem feinen Netz heraus. Giacometti wählt keinen einfachen Kontur, sondern umschreibt das Gesicht in unzähligen Zügen. Die Augen sind hinter der Brille zwar nur schwach zu erkennen, der zeichnerische Fokus liegt aber auf dem Bereich von Augenhöhle und Nase. Der Hinterkopf wird hingegen nur zaghaft umrissen. In den halbfigurig angelegten Zeichnungen wird der Fokus auf das Gesicht besonders deutlich: Dort verdichtet sich die Zeichnung in dunklen Strichen, während sie an Arm und Rumpf in großen Schwüngen ausläuft und abbricht. Giacometti zeichnet hier ausdrücklich keine in sich definiert abgeschlossene Figur. Die Gestalt von Albert Skira ist unvollständig. Die skizzenhaft-bewegte Notation drückt zugleich einen gewissen Zweifel, wie das Gegenüber zu fassen sei, und eine spontane Lebendigkeit aus.

Die plastische Modellierung mit Licht und Schatten reduziert Giacometti und deutet sie nur noch mit der Mehrfachführung des Konturs an. So gewinnt er der Zeichnung über den Wechsel von heller Leerstelle zu dunkler Linie eine große Lichthaltigkeit und Struktur.

Im Portrait von Pierre Loeb (Kat. 269) von 1946 zeigt Giacometti den Portraitierten in

einem Interieurausschnitt. Der Innenraum ist mit sparsamen Strichen angedeutet. Pierre Loeb scheint auf einer Art Pritsche zu sitzen, doch die Sitzposition ist nicht ganz nachvollziehbar. Sein Hauptaugenmerk legt Giacometti auf die Figur von Pierre Loeb und auf ihre großartige Behauptung im Raum. Eine logisch nachvollziehbare Raumkonstruktion wird vernachlässigt, was der Wirkung der Figur nicht im Geringsten Abbruch tut. Giacometti zeichnet einen Ausschnitt seiner Wahrnehmung. Die Lässigkeit der Pose – Pierre Loeb hat – die Pfeife im Mund – die Beine übergeschlagen, den rechten Arm in den Nacken gelegt, während der linke locker herabhängt – kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir weiter nichts über Pierre Loeb aus dieser Zeichnung erfahren als genau diesen Ausschnitt aus der momentanen Portraitsituation. Giacometti setzt hier keinen Kunsthändler in Szene, sondern zeigt ganz nüchtern einen Mann, der sich portraituren lässt.

In der Zeichnung fallen zarte Verbindungslinien zwischen einzelnen Punkten der Figur und der umgebenden Objekte auf. Es wirkt fast so, als habe hier Giacometti mit einer Art Maßlinien den Abstand der Figur zu umstehenden Objekten und die Figur in sich vermessen wollen. So führt er beispielsweise dünne Linien vom rechten Ellenbogen zur Pritsche und zum linken Fuß und von dort weiter zum rechten Fuß – ganz so, als suche Giacometti damit nach dem richtigen Ort und der richtigen Positionierung der unterschiedlichen Gegenstände und Teile des Körpers im Bild.

Den tatsächlichen Ort der Figur verfremdet Giacometti auch anhand der Figurenproportionen. Die Beine und Füße im Vordergrund sind stark in die Länge gezogen; sie ragen dem Betrachter entgegen. Die Oberschenkel sind wiederum optisch stark verkürzt, der Oberkörper ist zurückgelehnt. Der Kopf schließlich ist unverhältnismäßig klein. In der Tat übertreibt und deformiert Giacometti die Proportionen in der ganzen Figurentwicklung. Auch hier ist – angesichts der Sitzposition allerdings in abgeschwächter Form – eine typische Proportionslängung zu beobachten. Wie in den Aktfiguren um 1945 schwankt auch hier die Figur charakteristisch zwischen Nähe und Ferne, markiert durch das nahgerückte Bein und den kleinen Kopf.

Wie schon in den Portraits von Skira, so wird auch im Loeb-Portrait der 'undeutliche Fokus' auf das Gesicht betont. Einerseits umschreibt Giacometti mit unzähligen Strichen das Konterfei und blendet den Oberkörper aus, andererseits bleibt er in der Angabe der Augenpartie letztlich noch undeutlich. Im Vergleich zu späteren Werken, in denen die Augen und Augenhöhlen im frontalen Gesicht regelrecht fixiert werden, weicht Giacometti einer direkten Darstellung hier aus. Das liegt nicht nur an der leicht aus der Fron-

talität nach rechts gewandten Blickrichtung, sondern auch an dem vergleichsweise zarten Umkreisen der Augenpartie. So wie die undeutliche Augenpartie liegt auch der gesamte Figurenausdruck wie unter einem Schleier.

Noch ferner wirkt „Homme assis (Diego)“ (Kat. 270) von 1949 – ein Beispiel für die Annäherung von erkennbarem Portrait und dem ins Maskenhaft-Allgemeine verfremdeten Bildnis. Diego ist sitzend dargestellt, die Beine sind übereinandergeschlagen, seine Hände liegen auf dem Schoß. Die Bleistiftstriche, zu den Seiten hin nur spärlich gesetzt, verdichten sich im Bereich des kleinen Gesichtes, dem Zentrum der Zeichnung. Der Betrachter scheint weit in die Tiefe blicken zu müssen, will er die Figur vom rechten Fuß in der Bildecke bis zum schmalen Kopf zurückverfolgen. Mit dieser Verformung der Proportionen deformiert Giacometti zugleich auch die Perspektive, dehnt sie weit nach hinten aus und versetzt durch diesen dynamischen Tiefensog die Person Diego, obgleich sie unmittelbar vor uns zu sitzen scheint, in unerreichbare Ferne.

Die vertikale Streckung verwendet Giacometti nicht nur im Bereich der Figur, sondern nutzt auch ein langgezogenes Rechteck als Rahmen für die gesamte Figur von Diego. Es entsteht eine große Leerstelle in der oberen Bildhälfte direkt über Diegos Kopf. Das ungleiche Verhältnis von schmalen Kopf zu angrenzender großer Leerfläche betont nochmals die Fernwirkung der Figur. Einerseits beansprucht die Figur ihren eigenen Platz. Andererseits muss sich der kleine, schmale Kopf gegen die umliegende Leere behaupten. Der Impuls zur eigenen Position und die Bedrohung durch ein Nichts liegen hier eng beieinander. Es ist keine harmonische, sondern eine – trotz aller Ruhe – spannungsgeladene Situation.

Giacometti reduziert die Bildaussage radikal auf das, was er sieht. Dass es sich hier um eine subjektive Wahrnehmung handelt, dass es ihm also um die Darstellung der Wirkung eines Menschen auf ihn geht, zeigen die Deformation in der Perspektive und die Verformung der Proportionen aus dem Leibhaft-Breiten ins Geisterhaft-Schmale. Der Kopf ist ins Maskenhaft-Verfremdet, hier sind keine individuellen Züge erkennbar. Alles ist ins Ungreifbare und Ferne verrückt. Dabei stellt sich die paradoxe Situation ein, dass gerade die Linienverdichtung, die doch Giacomettis Willen anzeigt, die Person näher zu ergründen, die Individualität der Person immer weiter von ihm wegschiebt, bis das Gesicht in ein dunkles Linienknäuel übergeht.

Geradezu paradox wirken in dieser Hinsicht auch die großartigen Portraitreihen nach Sartre (Kat. 271) von 1949 und Matisse (Kat. 272) von 1954. Einerseits zeichnet Giaco-

metti hier zwei Größen des 20. Jahrhunderts, andererseits verzichtet er vollkommen auf die Angabe irgendeiner Information oder einer emotionalen Hinwendung zu den Portraitierten. Giacometti zeigt Sartre nicht in seiner Funktion als Literat, Philosoph und Kritiker. Den soziokulturellen Aspekt spart er also ebenso vollkommen aus. Hingegen gibt Giacometti den kleinen Ausschnitt seiner Wahrnehmung wieder. Er zeigt Sartre im konzentrierten Gespräch und deutet an, wie dieser sich zu ihm wendet, den Arm aufstützend. Im Hintergrund ist eine Interieursituation skizzenhaft angedeutet, dabei könnte es sich ebenso um ein Regal wie um die Glasfenster in einem Café handeln. Der Fokus liegt auf dem Gesicht, das Giacometti mit hartem Bleistift in unzähligen Strichen entlangfährt. Er tastet die Ränder von Kopf, Nase, Mund und Brille mit dem Stift ab, korrigiert den Linienverlauf und setzt wieder neu an. Giacometti arbeitet in einem ständigen Wechsel aus Erkennen eines Konturs und dem Entgleiten der Form. Letztlich erhebt sich aus dem Strichennetz eine Linienmasse, aus der, unförmig bei nahem Betrachten, aber aus Entfernung ins Auge gefasst, erkennbar der Kopf von Sartre entsteht.

Auch das Portrait nach Henri Matisse ist außergewöhnlich zurückhaltend und nüchtern. Im Zuge eines Auftrags der französischen Münzstätte – Giacometti sollte eine Gedenkmedaille für Matisse gestalten – besucht dieser Matisse in seinem Appartement in Nizza zu Portraitstudien. Giacomettis Bemerkungen gegenüber Jedlicka zeugen von einer angespannten Situation. Der Zustand des alten Künstlers habe sich demnach drastisch verschlechtert, Giacometti habe nach mehreren Versuchen das Projekt aufgeben müssen. Er berichtet:

*„Dann versuchte er [Matisse] mir [Giacometti] weiterhin Modell zu sitzen; ich versuchte noch einmal, nach ihm zu zeichnen – es ging nicht mehr, und er brach die Sitzung ab: die letzte Sitzung. Ich glaube, es hat sich dabei folgendermaßen verhalten. Als er sich in das Häuschen bei Saint-Paul-de-Vence bringen ließ, hatte er, zum erstenmal in seinem Leben, den Entschluß gefasst, nicht mehr zu arbeiten – oder war er sich darüber klar geworden, dass er nicht mehr werde arbeiten können. Und als er mich zeichnen sah, überkam ihn die Verzweiflung über seinen Zustand.“<sup>307</sup>*

Diese dramatische Schilderung findet in den gezeichneten Portraits kaum Widerhall. Wir sehen keinen schmerzverzerrten Künstler am Ende seiner Laufbahn, sondern einen konzentrierten alten Mann. Auch das ganzfigurige Bild, das Matisse in seinem Rollstuhl sitzend darstellt, zeigt keinen zutiefst verzweifelten Künstler, sondern ein zurückhaltendes Bild des Status quo. Gerade die dramatischen Umstände der Entstehung zeigen, wie

---

<sup>307</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Gotthard Jedlicka (1957), zitiert nach Giacometti 2013, S. 220.



Giacomettis Nüchternheit gemeint ist – nicht als Desinteresse am Schicksal des Anderen, sondern als Ausdruck einer feinsinnigen Annäherung, die dem Modell durch eine Distanz die Würde zu wahren vermag.

Neben Portraits von Freunden und Bekannten ist es vor allem die eigene Familie, die Giacometti stets aufs Neue portraitiert: die Mutter in Stampa, der Bruder Diego und die Ehefrau Annette. In „Annette“ (Kat. 273) von 1954 fällt insbesondere der perspektivische Rahmen auf, den Giacometti wählt. Annette sitzt auf einem Stuhl, der zentral auf der Bildmitte in der unteren Hälfte platziert ist. Giacometti wählt eine Über-Eckperspektive als Grundlage für seine räumliche Darstellung, verzerrt diese, ausgehend von der Figur Annettes, aber so, dass der Hintergrund in einem regelrechten perspektivischen Schlund aufgeht. Er nutzt die Raumlinien, spannt sie steil zu den Seiten auf und schafft so den Tiefensog. Die Bildvertikale wird dadurch stark betont. Die Figur ist Zentrum und Scheidelinie, an der sich die Tiefenlinien orientieren. Dadurch wirkt es, als ginge der Tiefensog von der Figur aus.

Giacometti arbeitet hier den Blick beziehungsweise die Augenpartie bereits deutlicher und strukturierter heraus – eine Entwicklung, die bis ins Alterswerk stetig an Kraft zunehmen wird und die Strukturierung der Augenpartie immer stärker zu Giacomettis persönlichem Ausdrucksmittel werden lässt.

Ein Blick auf Giacomettis Selbstportrait (Kat. 274) von 1954 bestätigt diese Tendenz. Hier wirkt die gesamte Augenpartie, ebenso der Mund und die Nase definierter im Strich, obwohl die Linien auch hier die Züge mit einem dichten, dunklen Netz belegen. Wir begegnen einem unbewegten, doch durchdringenden Blick. Giacomettis Augen sind aufgerissen, das Gesicht frontal und starr auf den Spiegel gerichtet, um das eigene Konterfei mit dem Zeichenstift aufs Papier zu bannen. Sein Gesicht verrät keinerlei Regung – die Starrheit im Ausdruck aber spricht von einem Höchstmaß an Konzentration. Hat Giacometti sich in früheren Selbstportraits noch stolze und selbstbewusst-strenge Züge ins Gesicht geschrieben, so ist diese Note nun vollkommen getilgt. Sein Blick ist unprä-tentiös und in seiner distanzierten Direktheit sich selbst gegenüber radikal.

Auch im zwei Jahre später entstandenen Selbstportrait (Kat. 275) steht der genaue Blick, der direkte Augenkontakt mit dem Gegenüber – hier also mit sich selbst – im Vordergrund. Der Rest ist ausgeblendet. Auf dem großen Blatt bleiben viele Leerstellen, Giacometti setzt sein frontales Gesicht in wenigen skizzenhaften Zügen zusammen. Eine Hintergrundsituation fehlt. Mit dem direkten Blick wird das Schauen, die Wahr-

nehmung zum eigentlichen Bildinhalt. Der Blick indessen deutet kein Wiedererkennen an. Es ist ein durch und durch forschender Blick. Es wirkt so, als sei Giacometti sich selber fremd, als müsse er die eigene Wahrnehmung befragen über den, der ihm aus dem Spiegel anblickt.

Die frontale Position des Modells bekommt mit dem Durchbruch um 1945 neuen Aufschwung. Insbesondere die ins Schemenhaft-Bedrohliche tendierenden Kopfzeichnungen sind frontal ausgerichtet. Es sind zumeist düstere und bedrängende Köpfe, die Giacometti hier zeichnet. Die Zeichnung von Marie Noailles Kopf (Kat. 276) um 1946 steht am Beginn dieser Entwicklung. Giacometti skizziert keinen Hintergrund, den Fokus setzt er einzig auf den Kopf der Frau. Dass es sich um eine Zeichnung nach Marie Noailles handelt, ist nur anhand von Giacomettis Zeichenheft nachzuvollziehen. Der Kopf ist so stark ins Dunkel gezogen und die Gesichtszüge nahezu getilgt, dass die Person dahinter bis zur Unkenntlichkeit verfremdet wird. Hier offenbart sich die andere Seite von Giacomettis Auseinandersetzung mit der Realität. Die dunklen Linien zeigen seine Unrast, sein Ringen mit dem Gegenüber. Die Figur entzieht sich ihm – die Linien nähern sich der Figur nicht mehr an, sondern verschleiern die Figur. Ein Individuum ist nicht mehr erkennbar.

Der Bruder Diego ist neben Annette Giacomettis häufigstes Modell. Der Künstler macht sich in unzähligen Versuchen mit dem Kopf des Bruders so vertraut, dass auf dieser Grundlage zahlreiche Zeichnungen von Köpfen entstehen, die keine individuellen Züge mehr zu tragen scheinen. Diegos Kopf wird zum Menschenkopf schlechthin. Die Beschäftigung mit diesem Kopf nimmt im Laufe der Zeit fast manische Züge an und führt bis zu der Reihe der schwarzen Köpfe.

„Head of a man“ (Kat. 277) von ca. 1947 und „Diego“ (Kat. 278) von 1956 sind Beispiele dieser extremen Auseinandersetzung. Auch wenn hier die Ahnung bestehen bleibt, dass Diego das entfernte Modell gibt, so wandelt Giacometti es doch zu einer Chimäre von bedrängender Ausdruckskraft ab. Die Gestalt ist zur Merkmalslosigkeit und Allgemeingültigkeit eines Menschen verfremdet.

Giacometti zeigt, dass in jedem Gesicht etwas Fremdes liegt. D. h. das allgemein Angenommene wird fremd, der so oft studierte Kopf von Diego zur Maske. Die Auseinandersetzung mit dem Menschen führt Giacometti also nie zu einem Schlusspunkt, sondern muss stets aufs Neue gewagt werden. Die bedrohliche Tatsache, dass das vermeintlich bekannte Individuum vor Giacometti zum Unbekannten wird, ist durch die dunklen

Köpfe signalisiert. Giacometti hat dieses Phänomen oft beschrieben, etwa gegenüber Jedlicka:

*„Es ist sonderbar! Ich kenne Sie doch [...]. Und wenn Sie mir auf der Straße entgegenkommen, sogar von weit her, so erscheinen Sie mir vertraut: mit Ihrem Gang, Ihrer Figur, Ihrem Gesicht, und dann meine ich, Sie nach der Erinnerung, ohne irgendwelche Schwierigkeit, zeichnen zu können. Aber jetzt, wo Sie mir gegenüber sitzen, werden Sie mir fremd: unheimlich! [...] Mit meinem Bruder Diego geht es mir anders! Er sitzt mir seit vielen Jahren Modell: wann ich will, so oft ich will: für eine Büste, ein Bildnis, eine Zeichnung. Und darum beginne ich, mich in seinem Gesicht zurechtzufinden! Ach, Unsinn! Zurechtzufinden?! Es geht mir auch mit ihm nicht anders. [...] Mit jedem Strich werden Sie [= Jedlicka] mir fremder! [...] Mit jedem Strich zeichne ich Sie von mir weg! Nein, was hat dieser Strich mit Ihnen zu tun? Und erst dieser? Und wenn das noch lange so weitergeht, so sehe ich Sie überhaupt nicht mehr. [...] Aber nun, da ich Ihr Bildnis zu zeichnen begonnen habe, lockt es mich, weiterzufahren! Was sagen Sie dazu? Jetzt möchte ich Sie immer und immer wieder zeichnen: weil ich es unmöglich finde, damit an ein Ende zu kommen.“<sup>308</sup>*

Die schlanke Vertikalstreckung ist Giacometti bei seinen Kopfzeichnungen ein wichtiges Gestaltungsmittel. Sie verfremdet das Gesicht nicht nur, sondern verzerrt es auch in die Tiefe. So kann Giacometti – ohne Andeutung von Hintergrund und selbst in der minimalen Beschränkung auf die Kopfpattie – einen Tiefensog erreichen. Diese Wirkung unterstreicht Giacometti in einigen Bildern noch mit hochrechteckigen Rahmungen. Die tiefere Bedeutung dieser doppelten Rahmungen im Kontext der Visualisierung von Wahrnehmungsprozessen wurde bereits erwähnt.

Wie besessen Giacometti an der Gestaltung des Kopfes arbeitet, zeigt ein Blick auf „Head“ (Kat. 279) von 1954. Der Kopf ist zu einem Schema entfremdet. Vertikale und horizontale Linien teilen den Kopf in einzeln nummerierte Abschnitte auf. Giacometti sucht hier die richtigen Abstände zwischen Augen, Nase, Mund, Kinn und Schädel festzuhalten, er will den Kopf vermessen. Dabei handelt es sich freilich nicht um ein naturalistisches Vorbild, sondern um eine subjektive Aufrechnung. Der Kopf ist auch hier enorm schlank und in die Länge gezogen. Die Tatsache, dass Giacometti ein subjektiv verzerrtes Bild hier mit einer quasi wissenschaftlich-objektiven Methode untersucht, erscheint fast paradox, entspricht aber seinem unbändigen Willen, den Menschen, so wie er ihn sieht, zu ergründen.

Der Zusammenhang mit Cézanne liegt zunächst im Charakter der Zeichnungen begründet – diese Beobachtungen gelten für alle Gattungen und wurden bereits thematisiert.

---

<sup>308</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Gotthard Jedlicka (1953), zitiert nach Giacometti 2013, S. 183 ff.

Hier sind die skizzenhafte Offenheit des Mehrfachkonturs, die hervorragende Bedeutung der Leerstelle und die Lichthaltigkeit in Giacomettis Zeichnung wie „Skira“ (Kat. 267) mit Cézannes Werken wie „Badender, die Arme im Nacken verschränkend“ (Kat. 280) vergleichbar. Gleichzeitig führt Cézanne jedoch die Linien im runden Schwung oder in kurzen geraden Lagen sehr viel harmonischer als Giacometti, dessen Linie energisch zur Form drängt und sich im hastigen Strich verknäuel. Nahe kommen sich die Zeichnungen beider Künstler zudem in der 'Gleichgültigkeit' der Linie gegenüber einer Objektdefinition und in den Folgen für den Bildausschnitt. Wie Cézanne in seinen Zeichnungen (Kat. 224, Kat. 225, Kat. 229), so lässt auch Giacometti die Linie einfach abbrechen, ohne das Objekt oder die Figur linear abgeschlossen zu haben. Allerdings wirkt der Abbruch von Giacomettis harten Linien heftiger als in Cézannes Zeichnungen. Mögliche Berührungspunkte mit Cézanne im Punkt der vertikalen Deformation sollen an späterer Stelle thematisiert werden (vgl. Kapitel 5.4.4).

#### **4.5.1.3 Skulpturenzeichnung**

Giacometti ist um einen engen Zusammenhang zwischen den Gattungen bemüht. Deutlich wird dies nicht nur an den redundanten Motiven, sondern ganz konkret in Giacomettis Skulpturenzeichnungen. Die Intention des Künstlers geht hier meines Erachtens über eine Bestandsaufnahme seiner skulpturalen Werke weit hinaus. In der Tat scheint Giacometti diese Skulpturenzeichnungen auch nicht als Vorstudien für seine Skulpturen gemacht zu haben. Die Zeichnungen sind vielmehr Beobachtungen zweiten Grades, d. h. Reflexionen über die Wahrnehmung der eigenen Schöpfungen, denen ja ihrerseits real Wahrgenommenes zugrunde liegt, und ihre reale Wirkkraft.

Die gezeichneten Skulpturen fügen sich – wie lebende Modelle – in Interieursituationen ein und werden auf ihre Wirkung im Raum befragt. Die Figurenvertikale dominiert und ordnet den Bildraum. Das schlanke Auftragen der Skulpturen wird in der Zeichnung übernommen und findet sowohl in der Zeichentechnik mit Senkrechtstrichen als auch in der betont vertikalen Anlage von Raum und Möbeln sein Pendant.

Nun aber fällt eine seltsame Ähnlichkeit zwischen diesen Skulpturenzeichnungen und Giacomettis Zeichnungen nach lebenden Modellen auf. Betrachten wir eine Zeichnung von 1948 (Kat. 281), die Zeichnung „Stehender Akt im Interieur“ (Kat. 266) von ca. 1955 oder „Sculptures in the studio“ (Kat. 282) von 1951 und „Annette im Studio“

(Kat. 283) von 1951, so fällt diese Gleichartigkeit besonders ins Auge.

Diesen Zeichnungen liegt meines Erachtens noch mehr zugrunde: Giacometti scheint hier die Grenzen in der Wahrnehmung zwischen lebendigem Akt und Aktskulptur zu untersuchen. Einerseits geht es um die Frage, wie lebendige Präsenz ausgedrückt werden kann – hier spielt die vertikale hieratische Haltung meiner Ansicht nach eine entscheidende Rolle. Andererseits geht es um die Frage, inwieweit eine Skulptur überhaupt einem lebendigen Modell nahekommen kann. Wie sehr Giacometti diese großen Fragen bewegt haben, belegt seine Aussage:

*„Was ich anstrebe, ist nicht der Anschein von Wirklichkeit, sondern die vollkommene Gleichartigkeit.“<sup>309</sup>*

Zwar hält Giacometti eine vollkommene Gleichartigkeit für unerreichbar, nimmt jedoch von diesem Ziel und der Suche nach einer Lösung nie Abstand. So liegt den Skulpturenzeichnungen meines Erachtens die Frage zugrunde, ob und wie eine Skulptur der lebendigen Gestalt gleichkommen kann.

#### **4.5.1.4 Interieur**

Giacomettis Interieurzeichnungen des reifen Stils schließen an seine Interieurs vor dem Durchbruch an. Schon damals hatte Giacometti Zeichnungen geschaffen, die eher einen Ausschnitt des Blickfeldes thematisieren, als einen Innenraum zu erklären. Dieses Konzept wird nun zur Grundlage der Zeichnung im reifen Stil.

Der Zeichenduktus wird hier zum Mehrfachkontur weiterentwickelt. Er ist sehr skizzenhaft und umschreibt die Objekte und Raumkanten mit mehreren lockeren, doch gespannten Zügen. In unzähligen Versuchen hält Giacometti das vor ihm Liegende fest und sucht darüber die Annäherung an die ihn umgebende Wirklichkeit. Er zeigt einen Ausschnitt seines Wahrnehmungsfeldes und legt auch hier keinen Wert darauf, ein logisch zusammenhängendes Raumkontinuum zu konstruieren. Die zeichnerische Bilderkklärung ist unvollständig, d. h. die Zeichnung bricht zu den Seiten hin ab, ohne das Motiv oder das räumliche Verhältnis der notierten Objekte näher darzustellen. Damit deutet Giacometti auch hier an, dass er bloß einen kleinen Ausschnitt aus der Realität zeigen und sich dieser nur über sein eigenes, begrenztes Blickfeld nähern kann. Darin erinnert Giacomettis Zeichnung stark an Cézannes Werke.

---

<sup>309</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Hohl 1971, S. 143.

Die Klassifizierung von Giacomettis Zeichnungen in ihrer Gesamtheit bereitet einige Schwierigkeiten. Elemente des Interieurs finden sich in allen Genres – Stilleben (Kat. 284, Kat. 285), Portraits, auch in einigen seiner Akt- und Skulpturenzeichnungen – wieder. Dies sind jedoch nicht nur einfache motivische Überschneidungen. Es ist kein Zufall, dass die Interieurzeichnung auch in den anderen Genres Platz findet oder Elemente verschiedener Genres in einem Blatt zusammenfinden. Die Mischung oder Nicht-Unterscheidung der Genres zeigt, dass jedes Motiv unter seiner Feder gleichbehandelt wird. Giacometti scheint im Grunde nicht in Genre-Kategorien zu denken, sondern lässt sich vom Umgebenden visuell stimulieren. Und dennoch wählt Giacometti immer wieder gezielt klassische Ansichten und Motive, im Interieurbereich beispielsweise die traditionsreiche Darstellung des Ofenrohres (Kat. 286). Auch die Aktzeichnung ist ein klassisches Motiv, ebenso das von Cézanne maßgeblich inspirierte Apfelstilleben.

Es fällt auf, dass Giacometti seine Interieurs nicht perspektivisch verformt und in die Länge zieht. Es sind keine Zeichnungen mit dem Pathos des Verzweifeln, sondern nüchterne Notate. Giacometti fährt die Linienzüge mehrfach mit dem Stift ab, versichert sich deren Platzierung und schafft so ein durchlichtetes, kristallines und doch flexibles Strichgefüge, das nicht nur ein Motiv, sondern auch die Veränderlichkeit des Augenblickes ins Bild setzt.

#### **4.5.1.5 Stilleben**

Um 1946 und damit ganze zehn Jahre nach den zwei wegweisenden Apfelstilleben von 1937 beginnt Giacometti von neuem, sich intensiv mit dem Stilleben zu beschäftigen. Von nun an wird er sich ohne Unterbrechung bis zu seinem Lebensende mit diesem klassischen Thema auseinandersetzen. So entstehen zum großen Teil Fruchtstilleben, ebenso Arrangements mit Geschirr und ab den 1950er Jahren auch verstärkt Blumenstilleben. Mit diesem späten, doch direkten Anschluss an die Bilder von 1937 nimmt Giacometti auch die klare Anspielung auf Cézanne wieder auf.

Das Apfelstilleben (Kat. 287) von 1946 steht exemplarisch für eine lange Reihe ähnlicher Zeichnungen in Bleistift oder Tusche. In zarten Strichen nähert sich Giacometti dem Motiv. Zwei kleinere Äpfel und ein größerer sind zu einer Dreiergruppe zusammengestellt, der vierte Apfel ist etwas weiter rechts in den Vordergrund gerückt, ein Stück von den anderen Früchten entfernt. Mitten im Motivzentrum, zwischen den Ob-

jekten, entsteht eine Leerstelle. Mit steilen Diagonalstrichen von links oben nach rechts unten deutet Giacometti die Auflagefläche, womöglich einen Tisch, an. Zum einen versetzt Giacometti das Motiv dadurch in eine starke Aufsicht, zum anderen zeigt er durch die Diagonalstriche die Entfernung zwischen den Objekten und von den Früchten zum Betrachter an. Giacometti thematisiert hier die Distanz der Dinge, setzt die Objekte aber nicht mehr isoliert ins Bild wie noch 1937, als Giacometti einen einzigen Apfel verloren auf die übergroße Tischfläche positionierte. Nun, 1946, integriert er in die Frage nach der Distanz des Objektes zum Betrachter noch das Thema der Gruppenkonstellation und damit die Frage nach dem Abstand der Dinge untereinander. Die einzelne Frucht auf der Rechten steht damit auch in einem Größen- und Abstandsverhältnis zu der Dreiergruppe in der Bildmitte. Giacometti baut seine Komposition nun in komplexeren Beziehungsebenen auf. Keineswegs geht jedoch die Einzelwirkung der Objekte in der Gruppenbildung auf – die Dinge bleiben vom Eindruck her Einzelelemente. Die Äpfel sind vielmehr in ihrer plastischen Rundheit als in sich abgeschlossene und einzeln gültige Rundform definiert. So entsteht trotz der Gruppierung kein Eindruck von wohlgefälliger Zusammengehörigkeit. Giacometti zeigt, dass die Distanz zwischen den Dingen letztendlich unüberwindbar ist.

Die gesamte Konstellation scheint zudem in sich geschlossen in die Ferne entrückt. Dies rührt vor allem durch die Größenverhältnisse der Objekte zum großen Umraum, den Giacometti durch die rechteckige Rahmung am Blattrand als große Leerstelle im Raum angibt. Er verbindet durch diesen Bildausschnitt zwei eigentlich gegenläufige Bildausagen: den Fokus auf ein Motiv und damit seine Nähe zum Betrachter sowie die optische Entfernung des Motivs. Auch das 'Stilleben' trägt also die für Giacometti so typische optische Dynamik aus Fern und Nah.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Giacometti den Bildausschnitt über einen rechteckigen Rahmen definiert. In diesem Bildausschnitt befinden sich das fokussierte Motiv und eine große Freifläche ohne Zeichnung. Der Bildausschnitt ist also willentlich nicht vollständig mit Zeichnung 'gefüllt'. Dieser unvollständig gezeichnete Bildausschnitt verbildlicht geradezu die Schwierigkeiten, die Giacometti bei der Annäherung an die Wirklichkeit empfindet. Er zeichnet nur das, was er sieht, und dennoch ist eine vollständige Wiedergabe der Realität für ihn nicht möglich. Wieder fällt hier die konzeptionelle Verwandtschaft mit Cézanne ins Auge.

Giacometti meidet Ausschnitte, die seine Motive gefällig ins Bild setzen könnten und wählt dagegen oft scheinbar spontane Blickwinkel, etwa den Blick auf ein Kaffeege-

deck auf dem Tisch (Kat. 285) vor einer Kommode. Hier wird deutlich, warum sich die Genres vermischen: Allein das konkrete Blickfeld, der reale Augenblick soll im Bild umgesetzt werden.

Motive und Darstellungsmodus von Giacomettis Stilleben sind, wie erwähnt, explizit bei Cézanne vorgebildet. Besonders die Vorliebe für die runde, in sich abgeschlossene, schlichte Form der Frucht teilt Giacometti mit Cézanne. Beide Künstler nehmen die runde Form, sei es etwa als Apfel, Orange oder Pfirsich, in unzähligen Beispielen aus Zeichnung und Malerei auf.

So zeigt Giacomettis Apfelzeichnung von 1947 (Kat. 284) Ähnlichkeiten beispielsweise mit Cézannes Gemälde „Quatre pêches sur une assiette“ (Kat. 288) von 1890-94. Giacometti setzt die Silhouette der Früchte im gleichen Schwung wie Cézanne an. Beide Male liegen die vier Früchte auf einem Teller. Aber Cézanne wählt eine stärkere Aufsicht als Giacometti und gestaltet mit dem diagonal gelegten Tischtuch einen anderen Hintergrund für sein Bild als Giacometti, der eine diagonale Tischplatte zeigt. Es sind also eher Motivanklänge als handfeste Übernahmen auszumachen. Auch die Ausführung ist freilich nur schwer miteinander zu vergleichen – auf der einen Seite die farbenprächtige Leinwand, auf der anderen Seite das durchscheinende Geflecht aus Bleistiftlinien. Dennoch bleibt der Ursprungszusammenhang der Motive klar ersichtlich: Die Reduktion auf das Apfel- bzw. Pfirsichmotiv und auf das Objekt als Einzelform wie in der Gruppierung verweist auf das Vorbild Cézanne.

Ein Seitenblick auf andere Künstler der Nachkriegszeit zeigt, wie allein Giacometti mit dieser Position in der Kunstszene steht, in der – abgesehen von den etablierten Größen der klassischen Moderne – nun Künstler der geometrischen Abstraktion, des Informel, des Abstrakten Expressionismus oder der Pop Art den Takt vorgeben und in der sich weitere Veränderungen hin zu Stilrichtungen wie Minimalismus oder Fluxus und zu einer weiteren Ausdifferenzierung anbahnen. Neben Ausnahmegrößen wie Picasso beschäftigen sich in den 1950er Jahren kaum Maler mit dem klassischen Stilleben. Das Stilleben hat genau wie etwa die Landschaft oder die Darstellung der menschlichen Figur für viele Künstler seinen Reiz verloren, die Beschäftigung mit diesen Themen gilt vielen als rückwärtsgewandt.

Aus dieser Perspektive erscheint Giacometti sowohl in der Wahl der Genres und der Motive als auch in der künstlerischen Umsetzung wie in seiner überaus starken Rezeption von Cézanne im Vergleich zu den Künstlerkollegen in gewisser Weise der Zeit entzogen. Gleichzeitig wirft er mit seiner reduzierten, zurückhaltenden Annäherung, sei-



nem Bestehen auf dem Primat der Wahrnehmung, seinem Durchmischen von Kunstka-  
tegorien wie Genres, seiner eigenwilligen Definition von Stil und mit seinem obsessiven  
Befragen der Wirklichkeit der modernen Kunst neuartige Perspektiven auf und erweitert  
ihren Horizont enorm. Giacometti scheint eine von der Zeit und den aktuellen Kunstten-  
denzen unabhängige Kunstsprache zu suchen.

Um 1952 widmet sich Giacometti verstärkt dem Blumenstillleben. Seine Auseinander-  
setzung reduziert sich auf das Erfassen der Strukturen von Blüten und Vase. In „Bunch  
of tulip“ (Kat. 289) zeichnet er einen Blumenstrauß in einer schlanken Vase. Mit ein  
paar Strichen skizziert er eine Innenraumsituation und deutet eine Tischkante an. Der  
Ausschnitt fokussiert das Hauptmotiv und bricht an den Seiten wiederum ab. Anlass zu  
einer prächtigen, stimmungsvollen oder betont lebensfrohen Darstellung ist Giacometti  
das Blumenstillleben jedoch nicht. Giacometti nähert sich auch diesem Motiv zurück-  
haltend, mit betont nüchternem Strich. Nur der lichte Charakter der Striche verleiht der  
Zeichnung etwas Zartes. Dennoch scheint es Giacometti hier nicht um die traditionelle  
Thematik des Blumenstilllebens zu gehen, d. h. die zarten Blumen im so vergänglichen  
Moment ihrer Schönheit im Bild festzuhalten. Giacomettis Blumenstillleben liegt ein  
zeitlicher Aspekt zugrunde. Die Zeichnung greift den Augenblick auf, dennoch zeigt sie  
nicht den Charakter der Blumen als etwas Vergänglich-Flüchtigen. Giacomettis Blu-  
menstillleben markiert vielmehr – insbesondere durch seine skizzenhafte Darstellung  
und den Bildausschnitt – den immer aufs Neue unbekanntem Augenblick der Wahrneh-  
mung selbst.

Bereits Cézannes Blumenstillleben entfernen sich von traditionellen Vorbildern. Cézan-  
ne schwelgt weder in duftiger Atmosphäre noch betont er die Flüchtigkeit des schönen  
Augenblicks in seinen Bildern. In dieser Haltung folgt Giacometti seinem Vorbild  
Cézanne.

Dennoch unterscheiden sich die beiden Künstler hier auch in wichtigen Aspekten. Zum  
einen bleibt die farbliche Pracht und Harmonie von Cézannes Werke Giacometti fremd.  
Zum anderen finden sich Unterschiede im Zeitaspekt. Betrachten wir Cézannes Blu-  
menstillleben wie z.B. „Le vase bleu“ (Kat. 290), so werden wir hier einer zeitlosen, un-  
umstößlichen Existenz gewahr. Die Blumen sind in Cézannes Zeichnung wie in seinen  
Gemälden nicht im skizzenhaft erfassten Moment der ersten Ansicht festgehalten. Er  
zeigt im offenen Kontur der Zeichnung oder in der 'taches'-Struktur der Gemälde ein  
Zusammenwachsen zur Form, ein 'Werden der Dinge'. Cézanne betont das harmonisch  
Ausgeglichene, in sich Ruhende dieser Entwicklung, nicht den tatsächlichen ersten Au-

genblick der Wahrnehmung, wie dies Giacometti ein Anliegen ist.

#### 4.5.1.6 Landschaft

In den 1950er Jahren entwickelt Giacometti wieder Interesse für die Landschaft. Damit nimmt er ein Thema auf, mit dem er sich seit seiner Jugend nur sporadisch bei Besuchen in der Schweizer Heimat beschäftigt hatte. Nun sind es wiederum Motive aus Stampa und Maloja, die Giacometti zeichnet: Ausblicke auf die Umgebung, die Häuser des Dorfes, den Garten oder die Berge. In seinem Text „Gris, brun, noir...“ von 1952 ebenso wie im zur Publikation vorbereiteten Text „Depuis 15 jours“ von 1952 verarbeitet er diese Eindrücke literarisch.

Das Blatt „Baum in Stampa“ (Kat. 291) von 1955 steht hier exemplarisch für eine Gruppe ähnlicher Zeichnungen. Es zeigt den Ausblick auf einen einzelnen kahlen Baum, der hoch über die umliegenden Häuser hinausragt. Giacometti interessiert sich nicht für lebhaft austreibendes, üppiges Blattwerk, sondern für die Aststruktur des Baumes. Sein Blick folgt dem schlank aufragenden Stamm und fängt sich in den Vergabelungen der Äste. Mit feinen Linien folgt er den komplexen Verzweigungen und schafft eine dichte und doch lichtdurchlässige Netzstruktur. Die Linien laufen zu den Seiten hin aus: Die Häuser sind nur mit wenigen Strichen angedeutet. Giacometti versucht auch hier, den Ausschnitt seines Blickfeldes um den fokussierten Baum herum darzustellen.

Der Vergleich zu Cézannes Zeichnungen (Kat. 292) deckt abermals große Ähnlichkeiten zwischen Giacometti und Cézanne auf. Gerade in der Landschaftszeichnung kommt Giacometti Cézannes lichter, kristalliner Struktur besonders nahe, hier weitet sich Giacomettis zeichnerische Notation auf die ganze Bildfläche aus und verbindet die landschaftlichen Merkmale in feinen Linien untereinander. Die explosive Dynamik seines Zeichenstrichs geht in der Beschreibung einer vor ihm ausgebreiteten Landschaft in einen klaren Rhythmus über.

Auch im Zuge der Arbeiten für das Kaufmann-Grab<sup>310</sup> beschäftigt sich Giacometti mit dem Motiv des Baumes. Auf einer Reihe von Zeichnungen (Kat. 266) stellt er eine kleine Menschenfigur neben einen hochaufragenden Baum. Giacometti scheint in einem symbolischen Gestus durch die Wiederholung des schlanken Vertikalmotivs in beiden

<sup>310</sup> Giacometti arbeitet ab 1952 an Skizzen mit den Motiven Mensch und Baum für den Auftrag von Edgar Kaufmann, die Türen für das Grab von Liliane Kaufmann in Fallingwater zu gestalten. Vgl. <http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/22/graphic-arts/#?ref=database&open=drawings&work=1331> (Stand: 01.02.2017)

'Gestalten' eine Art Analogie aufzubauen.

Neben dem einzelnen Baum fällt ein weiteres zentrales Motiv bei Giacomettis Landschaften ins Auge: der Berg. Die Zeichnungen zeigen das Bergmotiv vornehmlich als fernen Gipfel, teilweise auch als Panorama im Hintergrund.

Die Lithographie „Margna Peak seen from Giacometti's House in Maloja II“ (Kat. 293) von 1957 steht exemplarisch für Giacomettis Auseinandersetzung mit dem Thema Berglandschaft. Er setzt hier den einzelnen Berg in die Bildmitte und arbeitet die Konturen des Berges mit Strichbündeln und mehrfachgeführten Konturen heraus, so dass eine lichte Struktur entsteht. Die hohe Bergspitze erhebt sich in der Ferne über die vorgeschaltete, skizzenhaft angedeutete Landschaft im Vordergrund.

Entfernt sind hier Anklänge an Cézannes berühmte Bilder der Montagne Sainte-Victoire zu spüren. Die auf den Bergrücken zukomponierte Anlage des Bildes und die prägnante Ausdruckskraft vom Motiv des Bergmassivs, das sich aus der Landschaft erhebt, zugleich präsent und doch fern wirkt, erinnern an Cézannes Werke wie „La Montagne Sainte-Victoire“ (Kat. 294) von 1888, die Giacometti 1956 auf der Cézanne-Ausstellung in Zürich möglicherweise und sicher in seinem Katalog der Ausstellung studieren konnte.<sup>311</sup> Primärer Schaffensreiz ist jedoch das tatsächliche Bergpanorama der Schweizer Heimat.

Neben Ausblicken auf die Landschaft schafft Giacometti auch einige Stadtansichten aus Paris. Aus diesem Bereich haben sich jedoch insbesondere Gemälde erhalten.

#### **4.5.1.7 Kopienzeichnung**

Das folgende Kapitel vereint Giacomettis Kopienzeichnungen aus dem reifen und späten Werk. Da die Zeichnungen nicht datiert sind, aber der Stilistik zufolge alle ab der Zeit des reifen Werkes entstanden sind, kann hier kein Unterschied zwischen reifem Œuvre und Spätwerk gemacht werden. Nur vereinzelt sind Datierungen möglich; diese bestätigen, dass sich die thematische Auseinandersetzung mit Cézanne wie ein roter Faden durch beide Werkphasen zieht.

Giacometti kopiert in seinem reifen und späten Werk viele Künstler, insbesondere Kunstwerke aus vergangenen Epochen wie der altägyptischen. Aus dem späten 19. und

---

<sup>311</sup> Vgl. Kapitel 4.5.1.7.

dem 20. Jahrhundert sind Giacometti hier nur wenige Künstler von Interesse: Henri Matisse, Derain und – allen voran – Paul Cézanne. Die Zeichnungen nach Cézanne bilden die größte Gruppe von Zeichnungen nach einem Künstler. Sie sind dabei nicht nur herausragende Beispiele für Giacomettis besondere Kopierkunst, sondern auch wichtige Zeugnisse seines Rezeptionsprozesses von Cézanne. In ihnen fließen Giacomettis profunde Auseinandersetzung mit dem Vorbild Cézanne wie auch seine künstlerisch eigenständige Umsetzung der Anregungen durch Cézanne zusammen.

In den meisten Fällen scheint Giacometti sich von Reproduktionen von Cézannes Werken anregen zu lassen. Als Quellen können Fritz Burgers Buch von 1913, André Lhotes Cézanne-Monographie und ein Ausstellungskatalog von 1956 sicher identifiziert werden. Mit diesem Vorgehen führt Giacometti seine Angewohnheit aus frühester Kindheit fort, Kunstwerke anhand von Abbildungen zeichnerisch zu untersuchen.

Bereits Koeplin weist vollkommen zu Recht darauf hin, dass es sich hier nicht um Kopien im herkömmlichen Sinne handelt.<sup>312</sup> Bevor die Kopien näher untersucht werden, muss dieser besondere Charakter und der Zusammenhang der Kopien mit Giacomettis Cézanne-Rezeption und seiner Neuorientierung auf eine Kunst des reinen Sehens erläutert werden.

Dieses neue Sehen gilt Giacometti ganz offensichtlich für jedwede Art der künstlerischen Annäherung an ein Gegenüber – sowohl vor dem Modell als auch beim Kopieren. Damit verwirklicht er gerade auch in den Kopien die Maßgabe Cézannes, sich von Seh- und Kunstkonventionen frei zu machen, sehend zu 'verlernen'. Letztendlich nivelliert er die Unterschiede zwischen Naturobjekt und Kunstobjekt beziehungsweise zwischen materiell-realem und nur künstlich-abgebildetem Objekt. Die künstlerische Annäherung vermittelt der Wahrnehmung ist für Giacometti die gleiche.

Dass auch schon Cézannes Ansinnen in eine ähnliche Richtung ging, belegt zumindest eine Arbeit, die dieser nach fotografischer Vorlage anstatt nach realem Modell schuf – eine Vorgehensweise Cézannes, die bereits zu seinen Lebzeiten publik wurde. Gemeint ist hier Cézannes Gemälde „Neige fondante à Fontainebleau“<sup>313</sup>. Vollard erwähnt beispielsweise diese Vorgehensweise Cézannes, nach Illustrationen zu arbeiten, in seinen „Souvenirs sur Cézanne“ von 1935. Seine Erinnerungen erscheinen in der Zeitschrift „Minotaure. Revue artistique et littéraire“, in der Giacometti 1933 bereits eigene Texte

---

<sup>312</sup> Vgl. Koeplin 1995, S. 9.

<sup>313</sup> Paul Cézanne: „Neige fondante à Fontainebleau“ (R. 413), 1879-80.

veröffentlicht hatte,<sup>314</sup> und die von Albert Skira, einem Gesprächspartner in Giacomettis Genfer Exil, verlegt werden.<sup>315</sup> Cézannes besonderes Arbeiten nach Reproduktionen kann dem derart Cézanne-affinen Giacometti also durchaus bekannt gewesen sein und ihn in seinen Schlussfolgerungen bestärkt haben.

Unabhängig von der Frage, ob Giacometti Kenntnis von Cézannes Vorgehen hat, lässt die Tatsache, dass beide derart auf die Wahrnehmung bezogene Künstler nach Reproduktionen gearbeitet haben, einen wichtigen Schluss zu: Die Maßgabe einer Arbeit '*sur le motif*' bedeutet für Cézanne wie für Giacometti gleichermaßen, dass nicht das Objekt, sondern die Beobachtung 'aus erster Hand' sein muss.

Auf dieser Basis entwickelt Giacometti eine neue Herangehensweise beim Kopieren: Nun steht die Umsetzung eines Wahrnehmungsreizes, nicht die saubere Transkription einer Vorlage im Vordergrund. In hundertfacher Variation setzt er sich so im Laufe seines weiteren Schaffens mit Kunstwerken anderer Zeiten und Künstler auseinander. Giacometti zeichnet nach Originalen, besucht beispielsweise den Louvre, nutzt aber in gleicher Intensität auch Reproduktionen von Kunstwerken, denen er oftmals spontan auf der gleichen Zeitschriften-, Zeitungs- oder Buchseite mit einer Zeichnung entgegnet. Auch wenn die Idee eines anderen Künstlers Giacomettis 'Kopien' zugrundeliegt, so stehen diese seinen anderen Werken an Originalität in nichts nach. Giacometti bleibt zwar stets nah an der Vorlage, aber er untersucht die Vorlagen zeichnend, empfindet sie zeichnend nach, denkt sie nach und nimmt sie in sich auf, anstatt sie sklavisch zu kopieren. Die 'Kopien' sind darum keine Nachahmungen, sondern sehr eigenständige Blätter – frei und doch genau.

Im Fokus seines Interesses steht Cézannes Umsetzung der menschlichen Figur als Portrait oder Akt. Direkte Kopien von Cézannes Landschaften und Stilleben sind nur in geringer Zahl überliefert.

Die meisten der Kopien scheint Giacometti nach Fritz Burgers „Cézanne und Hodler“ angefertigt zu haben – circa ein Drittel der dort abgebildeten Werke. Giacometti zeichnet – bis auf eine Ausnahme – keine Landschaften von Cézanne ab, die im Band immerhin auf die stattliche Anzahl von 12 Abbildungen kommen. Hingegen kopiert er den Großteil von Cézannes Darstellungen der menschlichen Figur, sei es in Form der Ba-

---

<sup>314</sup> Ambroise Vollard: „Souvenirs sur Cézanne“, in: Minotaure. Revue artistique et littéraire, Nr. 25, Paris 1935, S. 16. Alberto Giacometti veröffentlicht in der Zeitschrift Minotaure im Jahr 1933 zwei Beiträge, zum einen „Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures...“, zum anderen „Enquête sur la rencontre“. Beide erschienen in Nr. 3-4, 1933.

<sup>315</sup> Vgl. Giacometti 2013, S. 8.

denden, von Portraits oder auch einer allegorischen Ganzfigur. Cézannes Kartenspieler kopiert Giacometti nach einer anderen Version als nach der in Burgers Buch abgebildeten. Cézannes 'ungeschlachte' frühe Akte sind für Giacometti allem Anschein nach nicht von Interesse.<sup>316</sup>

Giacomettis Kopien liegen in Form von einzelnen Blättern vor oder sind direkt neben den Reproduktionen ins Buch gezeichnet. Die vorliegenden Blätter sind nicht datiert, dennoch können sie über ihre Stilistik in das reife oder späte Werk eingeordnet werden. So auch die Kopie (Kat. 295) nach Cézannes „Mme Cézanne dans la serre“ (Kat. 79). Das Gemälde ist bei Burger abgebildet. Giacometti benutzt hier einen blauen Kugelschreiber und setzt der gesamten Kopie einen rechteckigen Rahmen. Mit äußerst dünnen Strichen zieht er die Konturen der Figur und des Hintergrundes, beispielsweise der schrägen Mauer und der gegenläufigen Aststruktur, mehrfach nach. Die Leerstellen zwischen den Linien füllt Giacometti nicht aus; so wirkt das lichte Strichgefüge wie ein Echo auf das Gemälde von Cézanne. Seine Striche sind zügig und gerade gesetzt und verraten keinerlei gestalterische Unsicherheit. Die Mehrfachkonturen sind keine Verzeichnungen, sondern geben die zurückhaltende Annäherung an das Vorbild an. Giacomettis Kopie hat den Charakter einer optischen Notation. Der Betrachter folgt den Strichen auf der Kopie, wie Giacometti der Konstruktion des Originalgemäldes.

Ebenfalls in Burgers Buch abgebildet ist die Vorlage für Giacomettis Kopie (Kat. 296) nach Cézannes „Portrait de Victor Choquet“ (Kat. 297). Giacometti übersetzt die fein modellierten Züge des Portraits in eine Flut von Strichen. Die Augenpartie umschreibt er mit vielfachen Kreisen, verdichtet die Bahnen im Bereich der Augenhöhlen und der Iris, definiert jedoch keinen klaren Beginn des konkreten Auges. Mit dieser Technik verschleiert Giacometti auf der einen Seite den Blick und kommt damit Cézannes Bildintention einer Verschlüsselung sehr nahe, auf der anderen Seite wendet er damit die typische eigene Technik an – das ständige Umkreisen der Augenpartie, wie es in unzähligen Beispielen in Plastik, Zeichnung und Malerei vorliegt. Interessanterweise deutet Giacometti sogar Cézannes Signatur an – nicht als lesbaren Schriftzug, sondern vielmehr als Teil des von der Vorlage Wahrgenommenen.

Wie im Portrait nach Choquet so rhythmisiert auch in Giacomettis Zeichnung (Kat. 298)<sup>317</sup> nach Cézannes „Autoportrait à la casquette“ (Kat. 299) der dynamische Bleistiftduktus die Komposition. In heftigen Strichfolgen zieht Giacometti die Gesichtszüge, die

---

<sup>316</sup> Zur Rekonstruktion der Kopienvorlagen vgl. insbesondere Wiesinger 2012 und Braschi 2007.

<sup>317</sup> Giacomettis Zeichnung ist nicht nach Burgers Buch entstanden.

Mütze und den Nacken- und Schulteransatz nach. Auch hier ist die Augenpartie kreisend umschrieben und nicht klar definiert.

Ein besonderes Interesse hegt Giacometti für Cézannes Selbstportraits. Schon in frühen Jahren kopiert er Selbstbildnisse von Cézanne und kehrt nun, Jahre später, zu den gleichen Themen zurück. Aus seiner Reifezeit liegen drei Selbstbildniskopien vor. Neben der eben erwähnten eine weitere Kopie, die wohl nach dem Selbstportrait von 1895 oder dem Selbstbildnis vor rosa Hintergrund, beide beispielsweise bei Burger abgebildet, entstanden ist. Der Duktus mit seinen schwingenden Bögen und auslaufenden Rundformen ist in der linearen Wucht reduziert.

Die dritte Kopie nach Cézannes Selbstbildnissen befindet sich auf einem Blatt mit mehreren Kopien und wird in diesem Zusammenhang später erörtert.

Ein kurioser Fall liegt mit der folgenden Kopie vor: Hier kopiert Giacometti ein Gemälde von Cézanne, das dieser wiederum nach El Grecos „Dame mit Pelz“ gemalt hatte. Die Zeichnungen – Giacometti kopiert ebenfalls El Grecos Original – sind ganz offensichtlich nach Burgers Publikation (Kat. 300) entstanden, denn darin findet sich genau die Gegenüberstellung der beiden Bilder von El Greco und von Cézanne. Cézannes Versmälnerung und die vertikale Streckung des Damengesichtes übernimmt Giacometti in seiner Kopie (Kat. 301) und steigert die Deformationen nochmals. Anstatt das Gesicht leicht nach links zu kippen, dreht Giacometti es weiter in die Vertikale. Das Gesicht wird so noch schmaler, die Proportionen wirken insgesamt etwas straffer an der Vertikale ausgerichtet. Während El Grecos Ursprungsbild – und Giacomettis Kopie (Kat. 302) desselben – nur sehr dezent über eine Dreiecksform komponiert sind, baut Cézanne sein Portrait mit einer festgefügteten Pyramidenstruktur auf. Giacometti übernimmt diese Pyramidalstruktur in seiner Cézanne-Kopie und überstreckt sie abermals. Während bei Giacomettis direkter Kopie nach El Greco das zarte Frauengesicht im Vordergrund steht, liegt der Fokus bei Giacomettis Kopie nach Cézanne auf dieser gewaltigen Streckung der Proportionen. Zwei weitere Kopien (Kat. 303, Kat. 304) nach Cézannes Bildnis bestätigen diesen Eindruck.

Dass Giacometti maßgeblich an Cézannes Streckung und Deformation der Körperproportionen interessiert ist, zeigen auch seine Kopien (Kat. 305, Kat. 306) nach Cézannes frühem Werk „Herbst“, das ebenfalls bei Burger abgebildet (Kat. 307) ist.<sup>318</sup> Giacometti

<sup>318</sup> Cézannes Bild steht – abgesehen von den übrigen drei Bildern der Werkserie zu den vier Jahreszeiten – relativ isoliert im Werk des Franzosen. Es handelt sich bei dem Jahreszeitenzyklus um Wand-malereien, die Cézanne zu seiner Frühzeit für das väterliche Anwesen angefertigt hat. Cézannes Ausführ-

skizziert die Frauenfigur und setzt sie – dem Format der Vorlage entsprechend – in einen langgezogenen, hochrechteckigen Rahmen. Interessant ist hier folgende kleine Abweichung: Während Cézannes Figur den Kopf leicht nach links gedreht und den Oberkörper etwa nach links geneigt hält, versetzt Giacometti seine Figur in eine strenge, vollkommen aufgerichtete Frontalhaltung, wie sie aus seinen Figurenzeichnungen bekannt ist. Auch fällt der Rock bei Giacometti etwas schmaler aus, wodurch die gesamte Figur noch mehr in die Länge gezogen wirkt. Giacometti wendet in seiner Kopie also seine typischen Figurencharakteristika an: die frontale, vertikale Figurenausrichtung und ihre Schmalheit. Möglicherweise bestehen hier Verbindungen zu Giacomettis Formsuche für die Käfigfiguren, zu denen er mehrere Zeichnungen anfertigt. Diese Käfigfiguren, die ebenfalls in einem hohen Rechteck gefasst sind, haben die Arme erhoben – allerdings nicht zum Kopf, sondern ausgestreckt bis auf Brusthöhe – und sind vertikal-frontal orientiert.

Eine weitere Kopie (Kat. 308) zeigt einen Ausschnitt aus Cézannes Lithographie der „Badenden“ (Kat. 309); eine Vorlage befindet sich ebenfalls in Burgers Buch. Giacometti skizziert Mitte und rechte Hälfte der Vorlage. Nach links bricht die Zeichnung aus Platzmangel ab, so dass von der Liegefigur in der unteren Bildhälfte nur noch die angewinkelten Beine zu sehen sind. Giacometti kommt Cézanne in der zeichnerischen Umsetzung der Lithographie nahe, setzt kurze Schraffen am Oberkörper des Stehenden oder in der Andeutung des Vorder- und Hintergrundes und folgt Cézannes Leerstellen, die das Licht in die Zeichnung bringen.

Es liegen noch drei weitere Blätter vor, die Giacomettis Beschäftigung mit Cézannes Badenden belegen. Es handelt sich jeweils um direkte Einzeichnungen in die Buchvorlage Burgers (Kat. 310). Hier zeichnet Giacometti auf engstem Raum, 'um die Abbildungen herum', die Haltungen der Figuren nach. Das Interesse an diesen Bildern speist sich aus dem Thema der menschlichen Aktfigur. Möglicherweise studiert Giacometti hier auch die Verhältnisse der Cézanne'schen Figuren untereinander, ihr distanziertes Nebeneinander, ihr Beisammensein in einer fernen Idylle. Ob hier direkte Verbindungen zu Giacomettis Platzfiguren herzustellen sind, wie dies Lanchner andeutet,<sup>319</sup> bleibt jedoch eher fraglich.

---

rung verrät noch nichts von seinem späteren Figuren- und Malstil, sondern eine – wenn auch durch die selbst eingefügte falsche Signatur mit 'Ingres' wieder konterkarierte Auseinandersetzung mit dem Klassizismus.

<sup>319</sup> Vgl. Lanchner 2009, S. 381 ff.



Giacometti beschäftigt sich zeichnend mit allen großen Figuren Themen von Cézanne, den Portraits, Selbstportraits, den Badenden, und kopiert seine berühmten Kartenspieler sowie „Mardi Gras“.

Als Vorlage für die Kopie der Kartenspieler (Kat. 311) dient Giacometti Cézannes Version in der Barnes Foundation, Merion (Kat. 113) von 1890-92, die in unzähligen Publikationen abgebildet ist. Giacometti untersucht hier die innere Logik der komplexen Figurenkomposition, indem er mit vertikalen und diagonalen Verbindungslinien die hochstrukturierte Bildanlage zeichnend nachvollzieht.

Auf zwei ähnlichen Kopien (Kat. 312) nach „Mardi Gras“ (Kat. 313) untersucht Giacometti wiederum das distanzierte Nebeneinander zweier Figuren. Das Vorbild von Cézanne gehört in seiner melancholischen Schlichtheit zu den rätselhaftesten Werken des Künstlers. Giacometti untersucht hier wiederum die Haltung und das Verhältnis der Figuren zueinander: das vorgebeugte aktive Vorwärtsschieben des Pierrot und das rückwärts geneigte passive Geschobenwerden des Harlekin sind in dichten Strichfolgen umgesetzt.

Um oder nach 1949 entstehen weitere Kopien nach Cézannes Portraits. Die Kopien sind nach einer Reproduktion aus André Lhotes Monographie „Cézanne“ von 1949 entstanden und befinden sich direkt neben der Vorlage. Es handelt sich um eine, möglicherweise auch um zwei Kopien des „Portrait des Ambroise Vollard“. Die Zeichnungen sind nicht datiert, können aber aufgrund der Buchvorlage zumindest in der Zeit um oder nach 1949 eingeordnet werden.

Die Kopie nach Vollard (Kat. 314) ist mit derselben Strichgewalt ausgeführt wie die Kopie nach Cézannes Choquetgemälde. Dichte Linienbüschel überziehen die Figur und heben sie von dem zumeist leer gelassenen Hintergrund ab. Giacometti zeichnet das Gesicht und die verschlossene Augenpartie genau nach. Die zweite Zeichnung (Kat. 315) hingegen ist lichter geführt; Giacometti benutzt weniger Striche, um sich der Figur zu nähern. Die Figurenhaltung ist sehr ähnlich. Die Sitzposition mit den nach rechts übergeschlagenen Beinen und die im Schoß zusammengeführten Hände. Allerdings ist die Figur weniger kantig gezeichnet, und der Kopf scheint stärker frontal und aufgerichtet zu sein. Eine Augenpartie ist hier kaum mehr auszumachen.

Es ist nicht abschließend zu beurteilen, ob hier ein Vereinfachungsprozess stattgefunden hat, Giacometti die Kopie nach Vollard also in einer zweiten Zeichnung, gleichsam me-

morierend – die direkte Seitenvorlage ist zwangsläufig umgeschlagen – eine weitere Version umsetzt, die freier und näher an den eigenen Figurenschöpfungen ist, oder ob Giacometti in der zweiten Zeichnung nicht direkt von Vollard ausgeht, sondern von einem realen Modell. In jedem Fall belegt die Kopie nach Cézanne im Zusammenhang mit der zweiten Zeichnung auffallende Ähnlichkeiten in der Haltung und in der distanzierten Wirkung des Portraitierten.

Giacometti zeichnet nicht nur einzelne Kopien, sondern kopiert auch mehrere Motive auf ein Blatt. Von dieser Art liegen zwei Blätter mit Cézanne-Kopien vor. Sie scheinen jeweils wie in einem großen Schwung geschaffen: Giacometti trennt die Motive nicht sauber voneinander, sondern setzt sie dicht an dicht und zeichnet sie sogar ineinander. Der Duktus und das technische Mittel sind innerhalb der Blätter konstant. Es scheint naheliegend, dass Giacometti die Zeichnungen nach Cézanne hier also jeweils in einem Zug geschaffen hat. Ferner ist zu vermuten, dass ihm die Vorbilder für seine Zeichnungen an einem Ort gebündelt, d. h. in einer Reproduktion zugänglich waren.

Das undatierte Blatt „D'après Cézanne (Autoportrait, détail de Baigneurs, Arbres dans la tempête)“<sup>320</sup> (Kat. 316) ist ein Beispiel hierfür.

Auf der linken oberen Blatthälfte ist ein im Titel vermerktes Cézanne-Selbstportrait zu erkennen. Die Vorlage dazu könnte, der Haltung nach zu urteilen, das berühmte Selbstportrait von 1895 sein, das Giacometti schon zu anderen Gelegenheiten gezeichnet hat.

An den Kopf schließt sich rechts die Darstellung von einem Baum an. Der charakteristische lange, schlanke Stamm und die horizontal ausladende Baumkrone weisen auf eine Pinie hin. Auch diese Zeichnung ist eine Kopie nach Cézanne, genauer gesagt nach seinem Gemälde „Grand pin“ (Kat. 317). Die Struktur von Stamm, Ästen und Baumkrone ist der von Cézanne nachempfunden: Der Stamm ragt in einem leichten Schwung nach oben, auf der linken Seite führt ein großer Nebenast nach links, darüber erhebt sich die Baumkrone und zieht in einem flachen, ausschweifenden Bogen nach rechts.

Die Struktur in der Blattmitte ist hingegen kaum zu entziffern und infolgedessen nicht zuzuordnen.

Auf der linken unteren Blattseite ist eine Rückenfigur zu erkennen, die stark an den männlichen Rückenakt aus Cézannes „Badenden“ (Kat. 318) erinnert. Die Figur findet sich bei Cézannes Bild auf der rechten Seite. So skizzenhaft Giacomettis Zeichnung auch ist, so nimmt sie doch genau die geschwungenen Bogenformen von Rücken und

---

<sup>320</sup> Der Katalogtitel „D'après Cézanne: Autoportrait, d'après Vincent van Gogh: Cyprès“ in Baumann / Tøjner 2008 ist hingegen irreführend. Vgl. Baumann / Tøjner 2008, S. 234, Nr. 160.

Gesäß bis hinab zu den Beinen der Figur auf. Auch die Haltung der angewinkelt erhobenen Arme ist gut vergleichbar.

Als Quelle dieser drei identifizierten Vorlagenbilder, die im Original verstreut aufbewahrt werden, ergibt sich wiederum Fritz Burgers Publikation von 1913. Interessanterweise findet sich neben den Figurenstudien mit der Kopie von Cézannes Baum auch ein Landschaftsausschnitt. Es handelt sich nicht um die komplette Kopie einer Landschaft, sondern um eine Baumstudie. Dies wiederum entspricht, wie ein Blick auf Giacomettis eigene Landschaftsbilder zeigt, genau der eigenen künstlerischen Vorliebe – die Naturdarstellung wird auch hier zumeist auf den Baum, in anderen Fällen auf den Berg, reduziert. Giacometti übernimmt in seiner Zeichnung also das Motiv des Baumes direkt von Cézanne.

Das zweite Blatt (Kat. 319) mit mehreren Kopien vereint gleich sechs Zeichnungen nach Cézanne. Die Zeichnungen sind auf einer Einladungskarte der Galerie Maeght aus dem Jahre 1959 angefertigt; damit liegt ein Terminus post quem vor.

Es ist eindeutig, dass Giacometti Cézannes Zeichnungen kopiert. Auf halber Blatthöhe am linken Rand befindet sich die Kopie von Cézannes Zeichnung „Der Raucher“ (Kat. 320): Giacometti zeichnet die Züge des Mannes genau nach, ebenso seinen hochgekrempten Hut, den nur mit parallelen Strichen angedeuteten Pfeifenhals und wiederholt sogar die links neben dem Gesicht angedeutete Kante aus der Cézanne-Zeichnung.

Oberhalb des Rauchers und von diesem teilweise überdeckt befindet sich die Kopie von Cézannes Zeichnung „Kopfstudie von Mme Cézanne“ (Kat. 321). Giacometti wiederholt hier exakt die leicht schräge Kopfhaltung, den melancholisch-leeren Blick, die ausgeprägte Nasenform und den Übergang von glattem Scheitel zu Haarwellen hinter dem linken Ohr.

Rechts daneben schließt sich wiederum die Kopie von Cézannes Zeichnung seines Sohnes (Kat. 322) an. Auch hier zeichnet Giacometti wieder eine exakte Kopie von dem breiten Kindergesicht mit dem geschwungenen Mund. Selbst die Andeutung des Halsausschnittes und die mit Schraffen angezeigte Schattenpartie an der rechten Seite übernimmt Giacometti von der Zeichnung Cézannes.

Direkt unter dem Kindergesicht befindet sich Giacomettis Kopie nach Cézannes „Bildnis Louis Guillaume im Pierrot-Kostüm“ (Kat. 323). Auch hier kopiert Giacometti wieder exakt die Zeichnung des Franzosen, eine Studie, die im Umfeld des Gemäldes „Mardi gras“ entstanden ist. Giacometti nimmt die Dimension des Bruststücks genau auf und führt sogar die Schraffen am Hut wie im gezeichneten Vorbild. Sie reichen von

der Mitte der linken Seite des Hutkegels bis zur Spitze und sind auf der rechten Seite des Hutkegels bis zur Krempe hinuntergeführt. An der linken Seite der Figur ist wie in Cézannes Zeichnung ein Strich, der im Gemälde zum Vorhangsaum gehört, genau auf der gleichen Höhe angesetzt und wieder abgebrochen. Ein Vergleich mit dem Gemälde „Mardi gras“ zeigt, dass die Saumkante im Gemälde nicht so pointiert ausgearbeitet ist und der Vorhang vielmehr oberhalb der Hutkrempe eine spitze Falte bildet. Das Gemälde scheidet im Vergleich zur Zeichnung als Vorbild daher aus, zumal es ohnehin eine Ganzfigur und kein Bruststück zeigt.

Am linken unteren Blattrand befindet sich die fünfte Kopie nach einer Cézanne-Zeichnung. Die Vorlage liefert hier Cézannes „Ganzfiguriges Bildnis Paul Cézanne jun.“ (Kat. 324). Hier skizziert Giacometti nur den Oberkörper der Figur, da wohl das Blatt nicht genug Platz bietet. Unverkennbar aber weisen die in die Hüfte gestemmte rechte Hand, der angewinkelte rechte Arm, der aufgerichtete Kopf und die Weste auf das Motiv hin.

Die sechste Kopie auf dem Blatt befindet sich in der Bildmitte und wird von der Figur des Rauchers teilweise stark verdeckt. Dennoch handelt es sich unverkennbar um eine Kopie nach Cézannes Zeichnung „Stilleben mit Karaffe“ (Kat. 225). Die Karaffe befindet sich unmittelbar im Bereich vom Hals und Nacken des Rauchers. Bei genauer Beobachtung zeigt sich, dass Giacometti die gesamte Linienstruktur des Vorbildes übernimmt. Der gewölbte Bauch der Karaffe und ihr Wasserspiegel ebenso wie die Bogenform auf der rechten Seite, mit der Cézanne den Rand eines Glases andeutet. Sogar die beiden gegenläufigen Schwünge auf der linken Seite nimmt Giacometti auf – der eine Bogen befindet sich – ob der dichten Fülle auf Giacomettis Blatt – direkt unter dem Kinn des Rauchers, der andere gegenläufige Bogen über der Schulter des kopierten „Ganzfigurigen Bildnis Paul Cézanne jun.“.

Als gemeinsame Quelle für die Zeichnungen kommen, neben dem großen Werkkatalog von Venturi aus dem Jahr 1936 nur zwei Ausstellungskataloge, die alle genannten Werke in sich vereinen, in Frage: zum einen der Katalog aus dem Gemeentemuseum Den Haag zur Ausstellung „Paul Cézanne. 1839-1906“ vom Juni bis Juli 1956 mit einem Beitrag von Fritz Novotny, zum anderen der ebenso „Paul Cézanne. 1839-1906“ betitelte Katalog aus dem Kunsthaus Zürich zur Ausstellung vom 22. August bis zum 7. Oktober 1956 mit einem Beitrag vom befreundeten Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka.

Angesichts der relativ gesicherten Datierung auf oder nach 1959 durch die Einladungskarte der Galerie Maeght muss jedoch von der Annahme, Giacometti habe hier direkt

auf Cézannes Originale, also beispielsweise auf die Ausstellung 1956 in Zürich, reagiert, Abstand genommen werden. Plausibler erscheint es, dass sich Giacometti mit den Zeichnungen über eine der oben genannten Reproduktionen auseinandergesetzt hat. Die Einladungskarte war zur Hand und wurde daher zum Träger der Zeichnungen – ein seit jeher für Giacometti typisches Vorgehen, wenn man die Kopien auf diversen Zeitschriften oder Kunstbüchern bedenkt. Der genaue Anlass oder eine genauere Datierung kann also nicht festgestellt werden.

Angesichts der großen Faszination, die Cézanne auf Giacometti ausübt, so dass dieser Originale, Reproduktionen, Texte und alle Art von Zeugnisse Cézannes direkt kopiert oder motivisch in sein Werk integriert, scheint die Auseinandersetzung von Giacometti mit Cézanne nicht von einem konkreten Anlass abzuhängen, sondern fester Bestandteil und ständiger Begleiter in Giacomettis Schaffensprozess zu sein.

Auch bei diesem Blatt fällt auf, dass Giacomettis Interesse insbesondere der menschlichen Figur gilt. Interessanterweise gesellt sich aber zu den kopierten Figuren auch ein Stilleben nach Cézanne. Es ist deshalb so interessant, weil Cézannes Vorgabe so wenig herzugeben scheint: Nur ein paar Striche bilden die Situation und laufen zu den Rändern hin noch derart schnell aus, dass vor allem auch die Leerstelle bei Cézanne das Blatt füllt. Aber Cézanne gelingt es, in diesem Stilleben ungleich mehr zu geben, als die wenigen Striche es auf den ersten Blick erahnen lassen, denn er wendet sich hier ab von der Vorstellung, nur durch ein abgeschlossen definiertes Objekt ein Motiv erschaffen zu können. Das Blickfeld selbst wird zu seinem Motiv – und genau das scheint es auch zu sein, was Giacometti derart interessiert, wenn er die wenigen Linien so achtsam nachfährt.

Das Blatt verrät darüber hinaus auch noch mehr über den besonderen Charakter der Zeichnungen und der Kopien. Giacometti achtet im Akt des Zeichnens nicht darauf, ob die Figuren ineinanderlaufen. Es geht ihm mehr um die optische Notation und das augenblickliche Nachempfinden als um die Erklärung eines Bildzusammenhangs – dies gilt sowohl für die Zeichnung als auch für die gezeichnete Kopie.

Nun ist das Blatt nicht nur insofern von Bedeutung, als es zeigt, wie intensiv Giacometti Cézannes Figuren- und Stillebenkunst nachempfunden hat. Es ist auch deshalb so wertvoll, weil hier erstmals sicher belegt werden kann, dass Giacometti Cézannes Zeichnungen gekannt und sich davon explizit zu Kopien hat anregen lassen.

Die Affinitäten zwischen den beiden Künstlern auf zeichnerischer Ebene sind nicht zu leugnen. Cézannes Blätter wie auch die Kopien von Giacometti sind lichthaltig, den Li-

nien wird ihre Eigenständigkeit bewahrt, und dennoch erwirken sie zusammen das Motiv, das wiederum an den Seiten hin ohne Zwang, ein Objekt definierend abzubilden, einfach auslaufen kann. Bei beiden Künstlern finden wir den vielsagenden Mehrfachkontur. Schon der mit Giacometti befreundete Jedlicka hat den Zusammenhang in der Zeichnung der beiden Künstler angedeutet:

*„[Giacometti] beweist mit jeder Zeichnung, dass er nicht am Ziel ist, sondern sich auf dem Wege befindet: und dass jeder dieser Wege sich als ein Irrweg erweist und alle nur umkreisen, was sie nicht zu durchdringen vermögen. Seine Zeichnung ist unerschöpflich, weil er sich in jeder, für die Zeit, in der er daran zeichnet, erschöpft. Mit einem Strich rast dieser besessene Zeichner ständig an dem vorbei, was er ergreifen, begreifen, festlegen möchte. Aber mehr als vor der Zeichnung der andern fühlt man vor der seinigen, dass, was er damit sagen will, zwischen dem und hinter dem liegt, was er damit ausspricht – und was er gerade damit in das Erlebnis hebt, dass er es nicht mit dem bestimmten Strich zu erfassen vermag. Was er erlebt und fühlt, strahlt herrlich aus den Flächen zwischen seinen Strichen. Eine Zeichnung, die besessen das Absolute umschreibt. Der Gegenpol dieser Zeichnung: die von Ingres; die Zeichnung, die ihr am verwandtesten ist: die von Cézanne.“<sup>321</sup>*

Das vorliegende Blatt bringt allerdings nur den Beweis, dass Giacometti um 1959 oder später Cézannes Zeichnungen studiert hat. Den Beleg für eine kausale Verbindung zwischen Cézannes lichthaltigem, mehrfach konturierenden Zeichenstil und der Herausbildung von Giacomettis Zeichenstil kann es nicht leisten, Hinweise hierzu liegen aber gleichwohl auf stilistischer Ebene vor.

#### **4.5.2 Malerei**

In der Malerei beschäftigt sich Giacometti mit den Genres Akt, Portrait als Ganzfigur oder Büste beziehungsweise Kopf, Interieur, Landschaft und Stilleben. Damit bewegt Giacomettis Œuvre sich in ausgesprochen klassischen Bahnen. Ein Vergleich mit Werken damals aktueller Künstler bestätigt diese Ausnahmestellung: Figuration ist, sehen wir von einzelnen Großmeistern wie Picasso, Kokoschka oder Bacon ab, zu dieser Zeit aus dem aktuellen Themenkatalog verschwunden.

Giacomettis Verhältnis zu diesem 'klassischen' Ansatz – die Figuration in allen ihren Ausprägungen – ist jedoch mitnichten eindeutig 'klassisch'. So eröffnen beispielsweise seine Skulpturengemälde eine neue Kategorie, die zudem aufs Engste mit Interieur, Stilleben, Akt und Portrait verbunden ist. Dieses Phänomen der Genrevermischung

---

<sup>321</sup> Gotthard Jedlicka, zitiert nach Meyer 1968, S. 242 f.

konnte schon anhand der Zeichnungen aufgezeigt werden.

Zudem versucht Giacometti vom erkennbaren Portrait bis zur chimärenhaft verformten Vision die gesamte Bandbreite der subjektiven Wahrnehmung der menschlichen Figur abzubilden. Wie in einer einzigen großen Serie über den Menschen ist Giacometti dabei bestrebt, sich einem nicht an Äußerlichkeiten festzumachenden, lebendigen Wesenskern anzunähern.

Giacometti geht scheinbar von klassischen Kategorien aus, sprengt aber die Vorlagen und reißt letztlich die Grenzen zwischen den klassischen Genres ein. Diese Sprengkraft rührt von Giacomettis Bestreben, zuvorderst eine Kunst des reinen Sehens zu schaffen. Die lebendige Wirklichkeit ist seiner Kunst Ziel und Bewegkraft, d. h., dass Giacomettis Kunst zwar um klassische Genres kreist, diese aber nicht als Ziel und Zweck ansieht. Er scheint vielmehr aus den klassischen Genres zeitlose Themenstellungen zu schöpfen. Vom Klassischen ausgehend, entwickelt er seine Kunst unter der für ihn einzig gültigen Prämisse eines reinen Sehens und daher abseits von den klassischen Kategorien weiter. So offensichtlich Giacometti sich im reifen Werk ausschließlich mit klassischen Themen auseinandersetzt, so sehr lehnt er in seiner Durchmischung der Genrekategorien ein klassisches Kategoriendenken ab. Giacometti will die Wirklichkeit aus neuen Perspektiven ergründen. Sein gesamtes reifes und spätes Œuvres steht im Zeichen der Reduktion bis auf den Kern und der Untersuchung einer subjektiv wahrgenommenen Wirklichkeit.

#### **4.5.2.1 Akt**

Der menschliche Akt ist eines der großen Themen von Giacomettis reifem und spätem Werk. Mit dem künstlerischen Durchbruch widmet Giacometti sich auch in der Malerei diesem Sujet und schafft Bildwerke von starker Suggestivkraft. Damit vollzieht sich im reifen Werk ein markanter Wandel im Vergleich zu den vorigen Werkphasen: Dort spielte der gemalte Akt keine Rolle. Die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Akt in der Malerei ist von 1946 bis zu Giacomettis letzten Lebensjahren fester Bestandteil seines Schaffens.

Die ersten gemalten Akte entstehen 1946 parallel zu den Zeichnungen. Sie sind in Größe und Format mit den Zeichnungen zu vergleichen. Vor allem ähneln sie den Aktzeichnungen durch ihre geisterhafte Anmutung und ihre überstreckten Proportionen.

Der stehende Akt von 1946-48 (Kat. 325) ist ein typisches Beispiel des neuen Figurenstils in Giacomettis Aktmalerei. Vor einem dunklen, braun-grau getönten Hintergrund formt sich in schwachen Grautönen und schwarz-weißen Linien ein aufrecht stehender Frauenakt. Die Arme sind am Körper angelegt, die Haltung der Figur ist streng frontal. Gesichtszüge oder Körpermerkmale sind nur schemenhaft zu erkennen. Giacometti verzerrt die natürlichen Proportionen des Körpers. Die Figur ist insbesondere im Arm- und Beinbereich stark in die Länge gezogen, der Kopf wirkt verloren klein und fern im Gegensatz zu den langgestreckten Gliedmaßen. Die ausgesprochene Schmalheit des gesamten Körpers nimmt der Figur ihre Greifbarkeit.

Die Figur hebt sich nur undeutlich von dem Hintergrund ab. An einigen Stellen scheint ein Weiß durch und rückt die Figur vor, an anderen Stellen wiederum versinken die Umrisse im dunklen Dahinter. Giacometti entwickelt die Figur als chimärenhaftes Wesen. Es befindet sich in der Schweben, mal scheint es aus der Dunkelheit hervorzutreten, mal darin zu versinken. Das sich Entfernen und Näherkommen der Figur werden damit ebenso thematisiert wie das Phänomen einer abgeschlossenen, undurchdringlichen Sphäre um die Figur herum.

Giacometti gibt keine räumlichen Anhaltspunkte, sondern ersetzt den klassischen Raum durch eine um die Figur gelegte farblich markierte Hülle. Er setzt die Figur ganz gezielt in ein vertikales Format und entwickelt die farbliche Sphäre entlang der langgestreckten Figur in der Vertikalen – sei es durch den längsrechteckigen Leinwandzuschnitt, sei es durch das Aussparen großer Leinwandbereiche an den Längsseiten des Motivs.

Sowohl durch die Reduktion auf einen leiblichen Umriss, durch die vertikale Deformation und durch das Versinken des Körpers im Farbgemisch als auch über die düsteren Farbtöne und die Umdeutung des Raumes in eine farbliche Sphäre wirkt die Figur wie ins Ungreifbare entrückt.

Wie eng die Verbindung zur Zeichnung in der Malerei ist, zeigen Gemälde wie „Schreitender im Profil“ (Kat. 326) von 1947. Es handelt sich hier eher um eine gemalte Zeichnung. Giacometti setzt das Motiv mit Ölfarbe in nur wenigen Pinselzügen aufs Papier, das wiederum auf Leinwand aufgezogen wurde. Hier macht nur das Medium Ölfarbe den Unterschied von Malerei zur Zeichnung aus; der skizzenhafte, lineare Duktus ist primär zeichnerisch. Auch das Motiv, der auf das zeichnerhafte Ausschreiten reduzierte Mann, hat Parallelen in der Zeichnung.



Um 1950 gewinnen die Aktgemälde langsam an Größe, jedoch bleibt die Figur noch klein und schmal wie zuvor, nur der Bezugsrahmen vergrößert sich – beispielsweise in „Stehender Akt“ (Kat. 327) von 1951. Die oben genannten Merkmale zur Entfremdung der Figur werden dadurch noch verstärkt. Abermals ist der überlange, dünne Akt nur schemenhaft in seinen Umrissen zu erkennen und versinkt in einem düsteren Farbschleier. Auch hier ist der Raum nur minimal angedeutet und legt sich als Farbsphäre um die Figur. Hier benutzt Giacometti zumal einen Binnenrahmen, der die Ausdehnung des Bildraumes in der Vertikalen betont. Der Binnenrahmen steht möglicherweise auch mit den zeitgleich entstandenen Käfigskulpturen thematisch in Verbindung. In Analogie dazu könnte Giacometti mit dem Binnenrahmen, d. h. mit der betonten Grenzziehung zwischen Außen und Innen, unterstreichen, dass er das Bild als Darstellung der eigenen inneren Vision begreift.

Zu Cézannes Aktfiguren sind keine konkreten Verbindungen in der Figurenbildung zu erkennen.

#### **4.5.2.2 Portrait**

In der Malerei tritt das gleiche Phänomen wie in den Zeichnungen auf. Auch hier begegnen uns der Haltung nach scheinbar klassische Portraits als Ganzfigur, Halbfigur und Büste und visionäre Köpfe als extreme Abwandlungen, bei denen das konkrete Modell nur noch zu erahnen ist.

Mit dem Durchbruch zum reifen Stil knüpft Giacometti im Bereich des Portraits an sein Bildnis der Mutter (Kat. 42) von 1937 an. So ist auch das Gemälde „Sitzender Mann“ (Kat. 328) von 1949 stark in der Zeichnung verwurzelt. Ein Stuhl platziert die Figur frontal zum Betrachter. Die langen Unterschenkel reichen fast bis an den Rand der Leinwand und suggerieren eine gewisse Nähe zum Betrachterstandpunkt. Das übergeschlagene Bein wird von einem Farbstrang nochmals bis zum Saum der Leinwand optisch verlängert. Nach oben hin jedoch tritt eine Veränderung der Raumebene ein. Stark verkürzte Oberschenkel leiten über zu den Händen, die verschränkt auf dem Schoß liegen. Dann verjüngt sich der eckige Oberkörper in den Schultern und führt zu einem kleinen und schmalen Kopf.

Die Anlage des Gemäldes ist sehr zeichnerisch. Die Linien gehen vollkommen gleichar-

tig über die Bildfläche hinweg. Nichts ist detailliert angegeben. Giacometti führt das Bild fahrig und schnell aus.

Eine Beleuchtung von außen ist irrelevant. Sowohl der Körper als auch die Raumbestimmungen sind in dieselbe Struktur übersetzt. Auch die leichte Umrandung mit flüssiger, transparenter Farbe bezieht sich nicht explizit auf die Person oder bildet geschlossene Farbflächen, sondern ist unspezifisch und ordnet sich als zweite Komponente der Linienzeichnung unter.

Mit der zeichnerischen Anlage verbindet sich ein merkwürdiges Desinteresse an der plastischen Form. Giacometti billigt der Linienzeichnung einen viel stärkeren Eigenwert zu als dem Raum oder der dargestellten Person. Die Gestalt selbst ist nicht zu identifizieren. Alle spezifischen Gesichtszüge sind getilgt, das Individuum in die Anonymität getrieben. Das Gemälde zeigt nichts als einen Mann auf Stuhl in einem Raum, in der Ecke ein Bett und weitere Andeutungen von Mobiliar. Giacometti verzichtet zusätzlich auf Buntwerte.. Mit perspektivischen und proportionalen Mitteln versucht Giacometti, den Menschen in die Ferne zu versetzen. Dabei legt er den Kopf für den Körper viel zu klein an und nimmt in Kauf, dass die individuelle Darstellung des Gegenübers hier auf ein Minimum reduziert wird.

Giacometti nähert sich dem Thema Portrait auch über visionäre Experimente. Wie in der Zeichnung beginnt er in der Malerei mit einer Reihe geisterhafter Büsten. „Büste eines Mannes“ (Kat. 329) von 1946-47 ist hierfür ein Beispiel. Ein konkretes Modell ist nicht zu erkennen. Der männliche Kopf blickt direkt und frontal zum Betrachter. Augen, Nase, Mund und die gesamten Gesichtsmarkmal sind schwach angedeutet und treten undeutlich aus dem rostrot-grau-schwarz-weißen Farbgemisch im Hintergrund hervor. Das Gesicht zeigt jedoch keinerlei Mimik und verrät nichts über einen Gemütszustand – allein der schmutzige Farbton des Bildes entfaltet eine geisterhaft-bedrohliche Wirkung. Das menschliche Gesicht wirkt fremd. Die gesamte Figur ist darüber hinaus deformiert: Giacometti richtet die anatomischen Proportionen an der Vertikalen aus. Aus dem schlanken Schulterbereich tritt ein hyperschlanker, langer Hals heraus und leitet über zum schmalen, stark in die Länge gezogenen Kopf. Giacometti hat die Büste mit Pinselstrichen im Bild gerahmt. Damit thematisiert er das Bild als Objekt seines eigenen Schauens und macht es als innere Reflexion sichtbar.

Experimentell ist auch die Arbeit am Portrait von Patricia Matisse (Kat. 330) von 1947. Giacometti beginnt mit einer Büste im vollen Bildformat, übermalt dann aber den Kopf

und ersetzt ihn mit einem überblendeten Miniaturportrait. Es handelt sich also um zwei übereinander geschaltete Portraits: Im unteren Bereich der Leinwand ist noch die Schulterpartie zu sehen, in der Mitte das Miniaturportrait. Giacometti verkleinert das Portrait im Verhältnis zum Gesamtformat und erzeugt damit eine Fernwirkung. Diese Herangehensweise hängt noch mit Giacomettis Mikroskulpturen und seinen Schwierigkeiten, den Kopf einer Figur zu erfassen, zusammen. Auch hier fügt Giacometti zudem mehrere Rahmen in das Gemälde ein. Die experimentelle Bildanlage und die schmutzige, dunkle Palette führen zu einer starken Verfremdung des Portraits und geben ihm einen unheilvoll-chimärenhaften Charakter ein. Das Gegenüber wirkt wie geisterhaft aus der Tiefe heraufbeschworen, zugleich scheint es jedoch dem Betrachter zu entgleiten – ein drohender schmerzhafter Verlust.

Im Portrait der Mutter (Kat. 331) von 1947 nimmt Giacometti das Thema des zehn Jahre zuvor entstandenen Bildwerkes „Mutter des Künstlers“ (Kat. 42) wieder auf. Doch die proportionalen Verschiebungen sind gewaltig – nun ist die Gestalt dermaßen vertikal verzerrt, dass das Modell kaum noch zu erkennen ist. Vor einem braunen Hintergrund hebt sich in Grau- und Schwarztönen die Silhouette der Mutter ab. Ein überbreiter Rumpfbereich geht in steilem Bogen in die Schulterpartie über. Darüber erhebt sich in immer schlankeren Formen der Hals und der kleine, schmale Kopf. Je weiter der Blick an der Gestalt nach oben zum Kopf wandert, desto ferner wirkt die Figur, so, als befände sich die Mutter in einem dynamischen Tiefensog. Der Kopf und damit im übertragenen Sinne der Sitz der Persönlichkeit rückt immer weiter vom Betrachter ab und entzieht sich auch durch die schemenhafte Ausgestaltung der Gesichtszüge seinem Zugriff. Aus einer Situation der Nähe und der frontalen Konfrontation mit dem Modell entwickelt Giacometti eine Distanz zwischen beobachtetem Modell und Betrachter. Das Portrait zeigt nur noch eine entfernte Annäherung an das Gegenüber, das – so vertraut es auch sein mag – doch immer in innerer Ferne und damit letztlich unerreichbar bleibt. Mit den Gestaltungsmethoden der perspektivischen und proportionalen Deformationen veranschaulicht Giacometti diesen fundamentalen Gedanken.

Giacometti geht von der klassischen Portraitsituation aus, verwirft aber zugleich die klassischen Portraitspekte wie Wiedererkennbarkeit, Emotionalität, Präsentation von Status, Charakter oder Ähnlichem. Dagegen entwirft er ein Paradoxon: Die Figur zieht den Blick des Betrachters regelrecht auf sich, kein Beiwerk lenkt von ihr ab, doch wirkt die Figur dabei verschwommen, fern und fremd. Giacometti nähert sich dem Gegenüber

ungemein vorsichtig. Er beschränkt sich auf das bloße Dasein des Gegenübers. Gerade in dieser Reduktion liegt die ungeheure Aussagekraft verborgen, denn die Beschränkung eröffnet der Figur durch die Distanzierung einen eigenen Daseinsraum, eine Daseinsberechtigung abseits sozialer Durchleuchtung und psychologischer Interpretation. Die Figur der Mutter wird zur Fremden, zugleich aber scheint eine starke Präsenz der Persönlichkeit durch. Diese Diskrepanz rührt an den Kern von Giacomettis Portraitkunst.

Gerade in diesem nüchternen Menschenbild zeigen sich Parallelen zu Cézannes Kunst. Auch Giacomettis Deformationen und Überlängungen sind in einen Zusammenhang mit Cézannes Bildwerken zu stellen. Dennoch wird überdeutlich, wie extrem Giacometti in seinen eigenen Portraits die Verschmälerungen und Langstreckungen anwendet. In der Vehemenz und Übersteigerung sind diese Deformationen faktisch nicht mehr mit Cézanne vergleichbar, da sie die Figur fast zur Unkenntlichkeit verzerren. Ein Vergleich zu „Mme Cézanne im roten Kleid“ (Kat. 236), „Femme à la cafetière“ (Kat. 238) und „Portrait de Mme Cézanne en bleu“ (Kat. 239), denjenigen Bildern also, die Giacometti aller Wahrscheinlichkeit nach zu seinem Mutterportrait von 1937 angeregt hatten, offenbart diese gravierenden Unterschiede. Giacometti geht hier weit über Cézanne hinaus; den eigenen Aussagen nach zu urteilen, sieht er sich dennoch gerade auch in Bezug auf die vertikale Deformation und in seiner Suche nach einer Fernwirkung aufs Engste mit Cézanne verbunden (vgl. Kapitel 5.4.4).

Auch im Portrait der „Mutter des Künstlers“ (Kat. 332) von 1950 arbeitet Giacometti die Fernwirkung der Figur heraus. Die Mutter sitzt auf einem Stuhl im Wohnzimmer in Stampa. Auf den ersten Blick wirkt das mit schwarzen Linien konturierte Interieur übermächtig und droht die Figur zu verschlingen, so gewaltig schießen die Fluchtlinien auf die Figur zu. Andererseits scheint der perspektivische Sog geradezu von der Person auszugehen: Die Horizontlinie liegt auf Höhe der Bildmitte. Genau dort sitzt die Mutter im Fokus des Tiefensoges. Die Gestalt erscheint klein im Vergleich zu dem in starker Aufsicht gezeigten Teppich, der Tischkante und der in die Höhe schießenden Rückwand. Auch hier betont Giacometti die Vertikale. Die Mutter scheint durch diese Proportionsverzerrung in weite Ferne gerückt zu sein – der Abstand zu ihr schier unüberwindbar. Giacometti versetzt die Figur in einen Zustand zwischen Nähe und Ferne: Einerseits befindet sie sich in einem begrenzten Innenraum, andererseits ist die Figur auf Distanz gesetzt. Zudem gehen auch die individuellen Merkmale der Gestalt im Liniengewirr auf. Die Person der Mutter wird zum fernen Bild – Giacometti baut die Figur in enormer

räumlicher Spannung auf. Der Raum ist nicht konventionell konstruiert, sondern auf die Tiefenwirkung der Figur hin angelegt. Die Figur wirkt auf den ersten Blick zwar fern, klein und passiv und doch vereint sie die Mitte und das Tiefenzentrum des Bildes und damit den räumlichen Ursprungspunkt. Giacometti gibt hier das Bild seiner Wahrnehmung wieder: Die lebendige Figur bewirkt die Deformationen im Raum und den Tiefensog.

In „Mutter des Künstlers“ von 1950 erreicht die zeichnerische Bildanlage einen Höhepunkt. Nun nimmt Giacometti alles auf, was er sieht. So entsteht ein chaotisches Liniengewirr, das im Prinzip nur noch aus der Ferne zu erfassen ist. Giacometti treibt seine Bemühungen, die menschliche Figur durch mehrdeutige, von der vorgegebenen Struktur des Raumes abgeleitete Linienkomplexe in eine unerreichbare Ferne zu versetzen, auf die Spitze. Mit Cézannes in sich ruhenden Werken wie „Mme Cézanne in blauer Jacke“ (Kat. 333) ist Giacomettis überspanntes Bild konkret nicht zu vergleichen. Nur der Mehrfachkontur ist hier wiederum ein Anknüpfungspunkt zu Cézannes Werken wie „Le Jardinier Vallier“ (Kat. 240) gegeben, allerdings übersteigert Giacometti das Gestaltungsmittel auch hier im Vergleich zu Cézanne gewaltig.

Wesentlichen Anteil an dem Schwanken zwischen räumlicher Festlegung und Entzug hat die mehrfach geführte Linie. Der dünne, mehrlagige Kontur führt das Auge entlang von Kantenverläufen in die Tiefe, verwirrt sich zugleich ineinander in der Verdoppelung und verunklart den Ort der Darstellung wieder. Durch die Linienfäden hindurch ist die Figur der Mutter in ihrer typischen Haltung zu erkennen – der Oberkörper der alten Dame mit leicht hängenden Schultern, die leicht nach außen gestellten Ellenbogen, die auf dem Schoß ruhenden Hände. Unter dem Saum des Kleides sind die Beine über Kreuz auf den Boden gestellt. Der kleine Kopf mit einer hellen Krone weißen Haares erhebt sich gerade und hoch über den Schultern. In dem Pendant des Bildes, „Annette in Stampa“ (Kat. 334) von 1950, lässt sich Annette auch anhand der Haltung und der Umrissformen identifizieren; hier sitzt die schlanke Frau mit übergeschlagenen Beinen und der typischen Frisur in Rock und Bluse aufrecht und schmal im Oberkörper auf dem Stuhl. Dies alles dringt eher durch die Linien hindurch, als dass es von den Strichen klar angegeben würde. So sind die Gesichtszüge kaum zu entziffern – die Linienfäden geben nur ganz wesentliche Merkmale wie Stirn, Augen, Nase und Mund im kleinen ovalen Gesicht wieder.

Die beiden Bilder von 1950 wirken auf den ersten Blick fast austauschbar, fast wie opti-

sche Bestandsaufnahmen. Die Linie zeigt alles gleichwertig – sei es das Muster des Teppichs, die vertäfelte Wand, die Tischkante oder die Figur selbst. Giacometti unterwirft den klassischen Raum aber seiner eigenen Vorstellung. Die Fokussierung der Linienvläufe markiert den Menschen als fernes Zentrum. Während die Kanten von Tisch und Sitzbank einen Tiefenverlauf suggerieren, ist der Teppich fast in Aufsicht gesehen. Einerseits gibt der Teppich den Abstand zur Figur an, macht die Distanz in dem Raum scheinbar messbar. Andererseits wirkt die kleine Figur so weit entfernt, dass der Teppich schier unüberwindbar lang wird.

Giacometti stößt mit dieser Gestaltungsweise aber auch an einen Endpunkt, vielleicht weil sich die Figur zu sehr entzieht, zu fern und undefinierbar, fast austauschbar wird und damit auch der Kern des Menschen und eine wie auch immer geartete Aussage über ihn kaum mehr zu erfassen beziehungsweise zu formulieren ist. Darum sucht Giacometti in den folgenden Jahren wohl wieder die Konzentration auf den Menschen in einer Annäherung an das Modell.

In der Folge gerät die intensive Verspannung von Figur und Raum ab 1951 aus den Fugen. Giacometti baut das perspektivische Flechtwerk radikal ab. Es verschwindet unter einem aschfarbenen Gemisch. Hinter diesem Farbschleier versinkt jedoch zugleich auch die dargestellte Person. Es ist, als verschwände die Figur Giacometti vor den Augen – eben noch greifbar, löst sie sich in Unbekanntes auf. Giacometti versucht, sich dem Modell im kräftezehrenden Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion zu nähern:

*„[...] j'ai la tête vide et confuse [...], je suis mou, endormi, flottant, indifférent presque à tout, je ne vois pas clair, puis je passe mes jours et surtout mes nuits à travailler, ou plutôt à faire et à défaire des têtes ou des figurines en terre, qui n'aboutissent jamais et elles ne peuvent pas aboutir puisque je ne sais pas ce que je voudrais faire, où je voudrais les amener, je ne les vois pas finies et à peindre, à couvrir un jour ce que j'ai fait le jour précédent.“<sup>322</sup>*

Bei diesem Prozess geht es Giacometti nicht um die Entstehung des fertigen Produktes, sondern um den Prozess des Verstehens:

*„Les 'choses' que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures. Le désir que j'ai, ce n'est pas de travailler, mais de savoir ce que je veux faire... et d'en finir au plus vite.“<sup>323</sup>*

Dieses Signum tragen die Bilder ab 1951, wie ein Blick auf „Diego mit rotem Hemd“

---

<sup>322</sup> Alberto Giacometti, Carnet von 1951, zitiert nach Giacometti 2013, S. 553.

<sup>323</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Yvon Taillandier (1951), zitiert nach Giacometti 2013, S. 173.

(Kat. 335) zeigt. Hier ist das Modell, in diesem Falle Diego, nicht zu identifizieren. Der fortlaufende Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion, von *'faire'* und *'défaire'* spiegelt Giacomettis verzweifelter Ringen um das Erkennen des Gegenübers wider. Eine männliche Figur sitzt in einem schwach angedeuteten Innenraum. Ockertöne und dunkles Grau sind in dicken Pinselzügen über die Bildkonstruktion gelegt und machen genaue Merkmale von Figur und Raum unkenntlich. Eine hellbraune Farbsphäre dringt in die Figur ein, verwischt die Konturen des Gesichtes, legt sich um die Figur und ragt über ihr in die Höhe. Der Farbschleier verwehrt den direkten Zugriff auf die Person und hebt sie doch auch aus dem dunkelgrauen Farbgrund hervor. Zweierlei zeigt Giacometti vom Dargestellten: sein Dasein und die Schwierigkeit, seine Erscheinung zu erfassen, d. h. eine unüberwindbare innere Distanz. Hier zeigt sich auch, dass Giacometti die Portraitmalerei als subjektiven Prozess versteht. So nähern sich die ersichtlich vor dem Modell entstandenen Portraits um 1951 immer stärker den visionären Bildern wie „Two heads“ (Kat. 336) an.

Auch diese visionären Bilder entwickelt Giacometti in unzähligen Versuchen weiter. Das gedachte Portrait versinkt im düsteren Farbschleier. Nur noch die Silhouette deutet auf das Bild eines Menschen hin. Die Bilder zeigen eine extrem dunkle, pessimistische Seite seiner Kunst, ein verzweifelter, obsessives Ringen um das Gegenüber. Giacometti kommt dem Menschen aber nicht näher als bis zu seinen Konturen – alles übrige ist fremd und bleibt daher verborgen. Die große Wirkkraft dieser Bilder entwickelt sich daher auch über das, was Giacometti nicht malt. Mit seiner Zurückhaltung hinterfragt er Sehgewohnheiten und wirft den Betrachter zurück vom Wahn der Interpretation auf das simple Beobachten. Parallelen zu Cézannes Kunst sucht man in dieser extremen Form von Portraitwirklichkeit jedoch vergeblich.

In der ersten Hälfte der 1950er Jahre rückt Giacometti das Individuum wieder verstärkt ins Zentrum. Ein wesentlicher Schritt hierzu ist die Wahl des Ausschnittes, d. h. nicht mehr die ferne Ganzfigur im riesigen Raum, sondern das nahe gerückte Modell als Halb- oder Dreiviertelportrait. Eine distanzlose Nähe zum Dargestellten entwickelt sich dabei jedoch mitnichten. Giacometti belässt den Menschen auch hier in seiner Distanz. Hier liegt ein weiterer großer Schritt in Giacomettis Entwicklung des Menschenbildes, der später in den Caroline-Bildern nochmals zu einem phantastischen Höhepunkt geführt wird.

Spielten Fläche und Volumenwert in den Bildern der frühen 1950er Jahre nur eine sehr

untergeordnete Rolle, da allein die zeichnerische Anlage die Bildkonstruktion bestimmte, so kommt es ab 1954 auch zu einer Verdichtung und Verfestigung der Figur und einem zunehmenden Spannungsverhältnis zur Fläche. Hilfreich für diese Entwicklung der Malerei ist auch die intensive Arbeit an Büsten von Diego. Diese führt um 1953 zu einer Rückgewinnung von Körperlichkeit und Substanz in der Malerei. Diese Entwicklungsschritte sind in „G. David Thompson“ (Kat. 337) von 1957 und „Diego mit kariertem Hemd“ (Kat. 338) von 1954 abzulesen.

Das Bild „G. David Thompson“ zeigt Thompson in unmittelbarer Nähe sitzen. Thompson ist geradezu gewaltig in den Vordergrund geschoben. Die breiten, gegrätschten Oberschenkel und der massige Oberkörper bauen sich stabil und fest wie ein Fels frontal vor dem Betrachter auf. Am enormen Rumpf führen die Arme seitlich hinab und münden in lange, abgespreizte Finger, die breit auf den Oberschenkeln aufliegen. Der winzige Kopf aber an dem dünnen Hals zieht das Bildnis wieder in eine Distanz zurück, rückt es ab aus der Nahsicht. Dabei sind Details des Gegenübers, die Brille etwa oder die Frisur, auch der eng anliegende Hemdkragen, die Krawatte unter dem Westover, von Giacometti in das Bildnis miteinbezogen worden. Der Hintergrund zeigt nur noch Andeutungen des Interieurs, eine schräg verlaufende Treppe etwa. Ansonsten dominiert eine graubraune flächige Übermalung. Die Figur des Mr. Thompson tritt in hellem Grau vor dem Braun hervor, die große Farbfläche aber lässt den winzigen, dunkler gehaltenen Kopf noch kleiner erscheinen.

Schon bei „Diego mit kariertem Hemd“ (Kat. 338) von 1954 sind diese Gestaltungsmerkmale – das in die Nähe gerückte Porträt, die Angabe von Details und einer spezifischen Haltung, die verzerrten Proportionen wie auch das flächige Braun im Zusammenspiel mit linienhaften Raumandeutungen – zu finden. Hier setzt sich die Linienzeichnung wieder deutlich gegenüber dem Farbauftrag durch. Interieursituation, Sitzposition, Kleidung, Haltung und Gesichtszüge des Modells sind klar ausgeprägt. Die Zurückhaltung in der Aussage über die Person bleibt jedoch bestehen.

Giacometti deformiert die Proportionen innerhalb des Körpers von klein zu groß und rückt dabei den im Grunde nahe sitzenden Diego in die Ferne. Am unteren Bildrand liegen der linke Arm und die linke Hand breit auf dem Oberschenkel. Der Rumpf jedoch verjüngt sich zu den Schultern hin und mündet in eine unverhältnismäßig schmale Halspartie und einen schlanken, kleinen Kopf. Der Kopf ist in die Höhe gestreckt und erhebt sich wie ein steiler Gipfel über dem Massiv des Körpers. Die Figur ist innerhalb des eigenen Körpers perspektivisch verzerrt; den fernsten Punkt bildet der Kopf und da-



mit das Zentrum des Bewusstseins. Giacometti nutzt also die Deformierung von Proportion und Perspektive dazu, einen Abstand zur dargestellten Person zu schaffen und gleichzeitig ihre präsenste Persönlichkeit herauszuarbeiten.

Im späteren Gemälde, dem Portrait von Thompson, versucht Giacometti jedoch das Verhältnis von Fläche und Volumenform weiter auszuloten.

Je plastischer die Figur hervortritt, desto größer scheint Giacomettis Wunsch, diese in die Fläche zurückzubinden. Daher wird der Raum zurückgedrängt, übermalt von einer Farbfläche. In der Folgezeit entwickelt sich ein Ungleichgewicht zwischen Figur, Fläche und Raum – die sogenannte „Yanaihara-Krise“, in der Giacometti in ganzen Bildreihen um die Körperhaftigkeit der Figur vor der Fläche bei extremer Reduktion der Bildraumes ringt. Die Verdichtung der Figur ab ca. 1954 zieht also immer die Suche nach einer ausgewogenen Annäherung von Volumen und Fläche mit sich.

So sehr dieser Prozess Giacometti vor gestalterische Probleme stellt, so wichtig ist doch dieser Schritt in seiner inhaltlichen Bedeutung. Nun konzentriert sich Giacometti in neuer Weise auf die Figur als Individuum und schaltet das räumliche Beiwerk aus, das bis dato von der Konzentration auf die Figur als in seiner Einzigartigkeit bedeutsam eher abgelenkt hatte.

Mit der Suche nach einer neuen Ausgewogenheit von Fläche und Volumen rückt Giacometti auch wieder der Figurensprache Cézannes näher, wie ein Vergleich von „Diego mit kariertem Hemd“ mit Cézannes „Portrait von Ambroise Vollard“ (Kat. 339) verdeutlicht. Zwar ist die zeichnerische Umschreibung mit Cézannes kompakter Figurenanlage hier nicht vereinbar, jedoch weisen die nahegerückte Dreiviertelfigur, die Sitzposition mit den übergeschlagenen Beinen und die reduzierten räumlichen Andeutungen auf Ähnlichkeiten hin. Ob Giacometti in diesem Zusammenhang möglicherweise auch die Kopien (Kat. 314, Kat. 315) nach Cézannes Portrait gefertigt hat, bleibt angesichts der fehlenden Datierung der Kopien jedoch ungeklärt.

Die Begegnung mit dem japanischen Philosophieprofessor Isaku Yanaihara ist Giacometti in den Jahren ab 1954 Anlass zu zahlreichen Bildern wie etwa „Yanaihara im Profil“ (Kat. 340) von 1956. Giacometti intensiviert hier nochmals die Befragung des Gegenübers und verstärkt den Fokus auf die Person. Dabei blendet er den Hintergrund immer weiter aus. Abermals wächst die Spannung zwischen linearer Kontur der Figur und großflächigem Farbgrund. Der Gestaltungsprozess, das ständige Konstruieren, Übermalen und Neugestalten führt Giacometti an seine Grenzen und zur sogenannten Yanaihara-Krise. Er berichtet darüber:

*„Plus on voit le visage avec densité, plus l'espace qui l'entoure devient immense; c'est vraiment curieux! Votre visage est très, très beau, presque terriblement compact. [...] Aujourd'hui je peux voir la construction de votre visage mieux qu'auparavant. Oui, c'est vrai! À moins que l'on ne saisisse l'architecture de l'intérieur, on ne peut peindre les choses. [...] Savez-vous ce que j'ai fait maintenant? [...] J'ai effacé les yeux que j'ai peints tout à l'heure; je ne les avais pas peints exprès, mais les yeux sont apparus tout seuls. C'était la première expérience. Évidemment c'étaient des yeux irréels, c'est pourquoi je les ai effacés. Maintenant je ne vois presque plus rien sur la toile.“<sup>324</sup>*

Neben den 'erkennbaren' Portraits entsteht ab den 1950er Jahren die Reihe der 'têtes noires'. Obschon die maskenhaft-bedrohlichen, fast monochromen Gemälde geradezu der existentialistischen Ideenwelt entwachsen zu sein scheinen (und in dieser Lesart haben sie lange Zeit die Rezeption von Giacomettis Gemälden bestimmt), handelt es sich per se nicht um existentialistische Figurationen. Vielmehr ist die Reihe aus Giacomettis eigenem Werkverlauf heraus zu begreifen – sie steht in direkter Verbindung mit den visionären Köpfen um 1946, entspringt der Yanaihara-Krise und wird vom Künstler bis zum Lebensende fortgeführt. Sie ist vom tiefen Zweifel an der adäquaten Umsetzung der eigenen Wahrnehmung getragen. Zuletzt machen diese geisterhaften Bilder auch Giacomettis „Entsetzen“<sup>325</sup> vor dem Tod spürbar.

In „Dark head“ (Kat. 341) von 1957-59 blickt uns ein schwarzer Kopf aus dem Dunkel entgegen. Farben, die Giacometti eh nur spärlich verwendet, sind hier fast komplett getilgt. Eine bedrohliche Wolke legt sich schwarz um Schultern und Gesicht und zieht den schmalen Kopf in die Dunkelheit zurück. In einem langen Prozess hat Giacometti die Figur Strich für Strich, Pinselzug um Pinselzug bearbeitet und dabei jeden individuellen Anhaltspunkt getilgt. Das Gesicht ist fremd, undurchschaubar und visionär die Gestalt. Hier äußert sich Giacomettis Obsession, den Menschen immer und immer wieder malen und erfassen zu wollen; eine Obsession, die stets in ein Scheitern mündet: Das Gegenüber bleibt für Giacometti geheimnisvoll, fremd und unergründlich.

1957 entsteht ein weiteres Portrait von Yanaihara (Kat. 342). Yanaihara sitzt, die Hände auf dem Schoß gefaltet, frontal zum Betrachter. Die Figur ist nahegerückt und mit feinen schwarzen Linien mehrfach konturiert. Ein grau-weißer Farbgrund verdichtet sich um das Gesicht des Japaners zu dunkelgrau-schwarzen Tönen und dringt in den Kopf ein. Nur noch schwer lassen sich die Gesichtszüge aus den schwarzen Pinselzügen herauslesen. Der Betrachter kann nichts im Gegenüber erkennen, die Person erschließt sich ihm nicht. Er blickt auf ein fremdes Gesicht.

<sup>324</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Isaku Yanaihara (1956), zitiert nach Giacometti 2013, S. 212 f.

<sup>325</sup> Klemm 2001, S. 252.

Ein ähnliches Protrait von Yanaihara von 1957 kann heute nur noch als Photographie betrachtet werden, denn von 1958 bis 1962 nimmt Giacometti die Arbeit an diesem bereits 'fertigen' und zwischenzeitlich in New York ausgestellten Portrait wieder auf. Er überarbeitet es nun mit dunkler Farbe. Aus Yanaiharas Portrait wird ein schwarzer Kopf, aus dem 'erkennbaren' Portrait ein bedrohliches, geisterhaftes Innenbild. Dieses Vorgehen verweist nicht nur auf Giacomettis obsessives Weiterarbeiten an einem Werk und die Idee seiner Unvollendbarkeit. Es belegt auch, dass die '*têtes noires*' als extreme Ausformungen des Portraits aufzufassen sind. Giacomettis konsequente Suche nach der Wiedergabe des Wahrgenommenen, sein ‚Realismus‘ also, schließt damit eine extreme, dem Innersten entsprungene, höchst subjektive Seite ein. Mit diesem Gedanken entfernt Giacometti sich weit von Cézannes Kunst des reinen Schauens.

Unabhängig davon, ob es sich um einen visionären Kopf, ein konkretes Portrait, ein Gedächtnisbild oder eine spürbare Modellsituation handelt, unabhängig auch davon, ob eine Ganzfigur, eine Halbfigur, eine Büste oder auch nur ein Kopf dargestellt ist, im Profil oder frontal, malt Giacometti stets seine Begegnung mit dem Gegenüber, so als wisse er nicht, wer sich hinter dem Gesicht verbirgt. Das lebendige Wesen wirkt auf ihn wie ein optischer Stimulus. Der Mensch bleibt ihm ein lebendiges Faszinosum: vertraut und doch unendlich fremd. So thematisieren Giacomettis Portraits und seine extremen Visionen die Fremdheit im Vertrauten.

Giacometti umkreist in seinem Schaffen immer wieder die gleichen Motive. In der Kategorie Portrait wird dies besonders deutlich. Zwar beschäftigt er sich in Malerei und mehr noch in der Zeichnung mit verschiedensten Personen, die ihm 'vor die Augen' kommen, dennoch sind seine Hauptmodelle eine Hand voll nahestehender Personen: die Mutter Annetta, die Ehefrau Annette, der Bruder Diego, der Bekannte Yanaihara, später seine Geliebte Caroline und zuletzt der befreundete Photograph Eli Lotar. Nicht nur in Anbetracht des steten Rückgriffs auf dieselben Modelle, sondern auch angesichts der gleichartigen Situationen und Haltungen der Figuren ist Giacomettis Werk durchaus redundant – ähnlich wie bei Cézanne.

Nie kommt Giacometti dabei über eine zurückhaltende Annäherung an das Gegenüber hinaus. Diese Erkenntnis muss immer wieder aufs Neue errungen werden. Letztlich scheint Giacometti die radikale Ansicht zu vertreten, dass der Prozess der Auseinandersetzung während des Portraitierens wichtiger ist als das Portrait selbst.

### 4.5.2.3 Skulpturengemälde

Die Skulpturenbilder sind das gemalte Pendant zu Giacomettis Skulpturenzeichnungen. Der enge Zusammenhang zwischen den Gattungen Plastik, Zeichnung und Malerei wird in Bildern wie „Stilleben im Atelier“ (Kat. 343) von 1950 sehr deutlich. Giacometti verwischt die Grenzen der Gattungen und Genres und malt einen menschlichen Kopf als Büste in einer Stillebensituation mit Apfelmotiv und Blick ins Interieur. Auch hier handelt es sich um Beobachtungen zweiten Grades, um eine gemalte Reflexion über die Wahrnehmung und die Wirkkraft der eigenen plastischen Schöpfung.

Wieder arbeitet Giacometti dabei stark mit der Deformation in die Vertikale und das Überschlanke, um den menschlichen Kopf zu charakterisieren. Obschon er auf der vordersten Kante des Schemels steht, entfernt er sich dadurch optisch vom Betrachter und nimmt eine ungreifbare Präsenz an. Der gemalte Büstenkopf ist nur über den eckigen Sockel und die Stillebensituation, nicht jedoch über innerkörperliche Merkmale als Skulptur gekennzeichnet und steht der lebendigen Intensität von Giacomettis visionären Köpfen oder Portraits in nichts nach. So thematisiert Giacometti hier in einem weiteren Schritt auch die Suche nach der lebendigen Wirkung seiner Figuren.

### 4.5.2.4 Interieur

Das Interieur taucht in Giacomettis Malerei als alleinstehendes Thema auf, vor allem aber ist es in andere Genres wie Portrait oder Stilleben integriert. Darin wird Giacomettis Verwischen der Gattungsgrenzen besonders deutlich.

Die Besonderheit der Gemälde ist ihre betonte Nüchternheit und die Spannung von Linie und Farbgrund. Dabei fällt wieder auf, dass Giacometti seine Werke nicht in klassischer Weise über ein in sich abgeschlossenes und vorher vollkommen erkanntes Motiv definiert, sondern vielmehr im offenen Dialog von Konstruktion und Dekonstruktion dasjenige untersucht, was ihn optisch anreizt.

### 4.5.2.5 Stilleben

Im Bereich der Stilleben beschränkt sich Giacometti – abgesehen von seinen gemalten

Skulpturen, die als Sonderfall bereits untersucht wurden – auf zwei Themen: Äpfel und Blumen.

Im Gemälde „Vier Äpfel und ein Glas“ (Kat. 344) von 1948-54 malt Giacometti wie 1937 (Kat. 48, Kat. 49) ein Apfelstilleben in gedeckten Grautönen und einigen Farbakzenten bei der Darstellung des Obstes. Das Gemälde ist so nüchtern und schnörkellos wie zehn Jahre zuvor. Es trägt ebenfalls einen gemalten Rahmen. Nun hat Giacometti diesen aber als breiten Rand ausgeprägt. Das Gemälde wirkt dadurch wie ein Bild im Bild; damit thematisiert Giacometti die phänomenologische Perspektive in seinem Werk. Anders als die Bilder von 1937 liegt nun nicht mehr ein einzelner, kleiner Apfel fern und verloren auf einer scheinbar übergroßen Tischplatte. Stattdessen zeigt Giacometti nun eine Gruppe von Äpfeln mit einem Glas auf einer Tischplatte. Jedoch bleibt auch hier das Gefühl der Distanz bestehen, denn das Gemälde ist mit annähernd der Größe eines DIN A5-Blattes überraschend klein und die Äpfel dementsprechend winzig. So erscheinen die Objekte trotz der Nahsicht in der Gesamtansicht durch ihre Winzigkeit unerreichbar fern. Eine ungreifbare Distanz der Dinge setzt sich im Bild fest. Die Grautöne verstärken dieses Gefühl von Fremdheit. Allerdings ist das Motiv der Äpfel durch die harmonische Rundform und die Farbgebung in Rot, Gelb und Orange deutlich hervorgehoben. Sie wirken damit wie eine Erinnerung an Cézannes Vorbilder. Aus Cézannes farbenprangender Einzelform und ihrer rhythmischen Harmonie in Farbe und Form extrahiert Giacometti den Charakter des Einsamen und Fernen.

Neben fokussierten Stilleben, die nur Äpfel zum Thema (Kat. 345) haben, treten in den 1950er Jahren auch weitergefasste Blicke auf Arrangements mit Flaschen und Vasen, beispielsweise (Kat. 346) von 1957. Auch hier überwiegen Äpfel als Motiv. Nur sie sind neben den Blumenzweigen in der Vase mit bunter Farbe markiert und leuchten aus dem Grau-in-Grau der Leinwand heraus.

Äpfel tauchen als Hauptmotiv von Giacomettis Stilleben konstant im reifen und späten Werk auf – sei es als einzelnes bildbestimmendes, sei es als begleitendes Motiv. Abgesehen von den Blumenstilleben werden nur die Äpfel im Bild mit Buntfarben herausgehoben. Die Wahl des Motivs, seine ständige Wiederholung und alleinige farbliche Hervorhebung sind eine Besonderheit. Sie demonstrieren zweifellos Giacomettis Verbundenheit mit Cézannes Werk.

#### 4.5.2.6 Landschaft

In den 1950er Jahren beginnt Giacometti, sich wieder mit einem seiner frühesten Sujets, der Landschaft, auseinanderzusetzen. Es entstehen insbesondere Aussichten auf Maloja oder aus dem Atelierfenster in Stampa auf die umliegende Landschaft und Pariser Stadtansichten mit den Straßenzügen in der Nähe seines Ateliers im 14. Arrondissement. Die Bilder zelebrieren jedoch keine Landschaft, weder die Schweizer Heimat noch die Großstadt, es sind vielmehr stark strukturierte Bildnotate.

Als Beispiel sei hier eine Ansicht der seinem Atelier benachbarten Straßen in Paris (Kat. 347) um 1950 genannt. Der Blickpunkt befindet sich klar erkennbar auf der linken Seite der Straße, auf dem Trottoir. Das Straßenpflaster liegt breit daneben, die Straßenschlucht ragt darüber steil in die Höhe. Giacometti zeigt hier die Perspektive des Fußgängers, d. h. die eigene. Eine typische Großstadtszene malt Giacometti hingegen nicht, denn flanierende, die Straße bevölkernde Personen fügt er nicht ein. In den Bildern von Straßenschluchten sind möglicherweise auch Giacomettis nächtliche Wanderungen durch Paris verarbeitet. Schwarze Linienzüge und großflächige Grautöne bestimmen die Ansicht und ordnen die Bildkonstruktion, nur selten setzen sich buntfarbige Akzente durch. Mit Cézannes Landschaften sind diese Stadtansichten von Sujet und Farbgestaltung her nicht zu vergleichen.

Die graue Farbpalette findet sich auch in Giacomettis „Landschaft in Maloja“ (Kat. 348) von 1953. Mit einem dichten schwarzen Liniengewebe umschreibt Giacometti den Blick auf Maloja. Von einer Mauer geht der Blick über wirres Geäst von Bäumen bis zu den spitzen Bergzacken und einem hellblau durchsetzten Himmelsausschnitt. Der Betrachter nimmt hier den tatsächlichen Standpunkt des Malers und Beobachters Giacometti ein und folgt dessen nüchternem Blick. Giacometti zeigt die heimatlichen Berge ohne jegliche Überhöhung und gibt mit dem filigranen Strichnetz und den grauen, blassbunten Farben die eigene zurückhaltende, sich der Umgebung mit unzähligen Korrekturstrichen nähernde Wahrnehmung wieder.

Die grau-schwarze Farbgebung läuft Cézannes Farbharmonie zwar vollkommen entgegen, dennoch weist die Arbeit am Landschaftsthema auf eine Auseinandersetzung mit Cézanne hin. Ein Vergleich mit Cézannes Arbeiten wie dem Gemälde „La Montagne Sainte-Victoire“ (Kat. 349) oder einem Aquarell wie „La Citerne au parc de Château Noir“ (Kat. 350), zwei betont linear gestalteten Werken, zeigt, dass hier allein der nüch-

terne Strukturwille, das komplexe Ineinander von Linien und farblichen Leerstellen, annähernd vergleichbar ist.

### **4.5.3 Plastik**

Giacomettis Ruhm als Künstler beruht insbesondere auf seinen Leistungen in der Plastik. Hier eröffnet er der Nachkriegskunst spektakuläre neue Ausdrucksmöglichkeiten, setzt völlig neue Konzepte des Figur-Raum-Verhältnisses im dreidimensionalen Bereich durch und hält zugleich am klassisch-figürlichen Bezug fest.

Diese Leistungen stehen im engen Zusammenhang mit der Entwicklung von Zeichnung und Malerei. In dieser Gesamtschau wird die Tragweite von Giacomettis Ideen – etwa seines Primats des reinen Sehens und seiner neuartigen Raumvorstellung in Abhängigkeit von der Figur – eindrücklich sichtbar.

Die zentrale Fragestellung dieser Untersuchung, der Zusammenhang mit Cézannes Werk, ist im Bereich der Plastik naturgemäß einigen Schwierigkeiten unterworfen, handelt es sich doch um einen Vergleich von Werken des dreidimensionalen mit Werken des zweidimensionalen Mediums. So muss bei Rückgriffen und Inspirationen hier im besonderen Maße ein Transferprozess vom zwei- ins dreidimensionale Medium bedacht werden. Aus diesem Grund sollen im Folgenden vor allem große Ideen, übertragbare Gestaltungsweisen und inhaltliche Berührungspunkte untersucht werden.

Das zentrale Thema von Giacomettis reifer Plastik ist die menschliche Figur. Hier entstehen die berühmten hyperschlanken Aktfiguren, Büsten und Köpfe, Figurengruppen und Figuren in Kombination mit Käfig- oder Stangenelementen.

#### **4.5.3.1 Akt**

Wie in Zeichnung und Malerei gelingt Giacometti auch in der Plastik um 1947 der Durchbruch zur neuen Form. Die lange Reihe von Kleinstfiguren wird nun von Akten abgelöst, die Lebensgröße, im Spätwerk sogar eine fast monumentale Größe erreichen können. Der neue Stil ist, wie ein Blick auf den Akt (Kat. 351) von 1947 verrät, durch ein Figurenbild von extremer Hyperschlankheit und vertikalem Aufragen gekennzeichnet. Die Figuren büßen nun nicht mehr ihre Größe ein, sondern verlieren an Masse in

der Breite. Jedoch stellt sich diesem Masseverlust die Dynamik des hohen Aufragens entgegen und gibt der Figur ihren Halt. Die Betonung der Vertikalen der Figuren ist ein besonderes Merkmal und steht, wie in Kapitel 5.4 ausführlich dargelegt werden soll, in Zusammenhang mit der Gestaltung von räumlicher Tiefenillusion und darüber hinaus möglicherweise ebenfalls mit Giacomettis Cézanne-Rezeption.

Giacometti reduziert nicht nur die Masse der Figuren, sondern komprimiert das ganze Spektrum von möglichen Figurenhaltungen auf zwei maßgebende, die stehende Frau und den schreitenden Mann. Steil und reglos ragen die Frauenakte (Kat. 55) auf, während der Mann als aktiv Schreitender (Kat. 56) dargestellt wird.

Die Typen der stehenden Frau und des schreitenden Mannes sowie die Reduktion auf die Vertikale führen zu einer archaischen Zeichensprache. Zudem sind in den Akten auch alle individuellen Merkmale des menschlichen Ursprungsmodells getilgt. Giacometti arbeitet an einer allgemeingültigen, nicht an einer individuellen Menschendarstellung.

Die Figuren strahlen eine hieratische Strenge aus. Hier ist zu Recht auf Giacomettis Rezeption altägyptischer Kunst verwiesen worden. Die Typen des Schreitenden und Stehenden ohne klassisches Spielbein sind dort vorgebildet und begegnen mit ähnlich rätselfahter Strenge dem Betrachter.<sup>326</sup>

Ein weiteres Thema der Aktfiguren ist die Distanz. Giacometti nutzt mehrere Strategien, um diese seinen Figuren einzuschreiben. Neben der hieratischen Strenge der reduzierten Formen und Bewegungen ist es nach wie vor der Sockel oder Mehrfachsockel, der die Aktfiguren von der Sphäre des Betrachters trennt. Die größte und nachhaltigste Wirkung erzielt Giacometti jedoch über sein seltsames Spiel von Nähe und Ferne. Hierin liegt seine große Könnerschaft und ein wichtiger Verknüpfungspunkt mit Cézannes Œuvre.

Die hyperschlanke, überlängte Figur ist aus der Ferne nur als Silhouette wahrzunehmen und fordert den Betrachter auf, näherzukommen, um Körper und Gesicht zu erkennen. Mit dem Näherkommen tritt dann jedoch das paradoxe Phänomen auf, dass sich die Oberfläche und mit ihr die in der Silhouette angelegten Konturen auflösen. Je näher der Betrachter der Figur kommt, um so undeutlicher werden ihre Umrisse – die Gestalt wird amorph, nicht fassbar. Der Betrachter erlebt, wie die Gestalt ihm entgleitet. Sie entfernt sich von ihm im Näherkommen. Der Wunsch nach Nähe kann nicht befriedigt werden, die Figur bleibt, obschon im eigentlichen Sinne physisch-räumlich nahe, doch in unüberbrückbarer Distanz. Giacometti nutzt hier die Phänomene der optischen Fernwir-

---

<sup>326</sup> Vgl. Beiträge von Christian Klemm und Dietrich Wildung in Klemm / Wildung 2008.



kung, um eine innere Distanz der Figur auszudrücken. Durch das Spiel mit der Wirkung von Nähe und Ferne macht er die innere Ferne einer Figur in der Plastik erlebbar. Er schreibt dem dreidimensionalen Bereich eine eigene perspektivisch-räumliche Wirkung ein – eine für die Geschichte der Plastik unerhörte Leistung und ein Bruch mit der traditionellen Raumkonzeption.

Giacometti ist der erste, der der Plastik einen eigenen Distanzraum einzuschreiben versucht. Mehr noch: Diese räumliche Fernwirkung scheint fundamental von der Figur auszugehen, von ihr verursacht zu sein. Genau indem Giacometti einer Figur die unüberwindbare Entfernung zum Betrachter als tiefenräumliche Illusion einschreibt und die Unerreichbarkeit des Gegenübers damit erlebbar macht, schafft er der Figur einen 'eigenen' Raum. Diese neue, von den Konventionen einer 'normalen' Raumkonzeption losgelöste Raumvorstellung und die Gestaltung von Tiefenwirkung einer Figur soll später ausführlich analysiert werden.

#### **4.5.3.2 Portraitbüste**

Neben der Aktfigur ist der menschliche Kopf ein Hauptthema von Giacomettis plastischem Schaffen der Nachkriegszeit. Ähnlich dem Portrait in Malerei und Zeichnung entstehen hier Portraitbüsten und weit vom konkreten Modell abgeleitete Köpfe.

Giacometti setzt sich in den Köpfen und Büsten mit dem Raum-Figur-Verhältnis auseinander, erforscht die Effekte einer seltsam aufgerauten Oberfläche auf die Figurenwirkung und untersucht den Grenzpunkt zwischen Formgewinn und Masseverlust seiner Gestalten, im übertragenen Sinne zwischen Leben und Vergehen. Er widmet sich damit grundlegenden Fragen nach dem Wesen des Toten und Lebendigen.

Um das Verhältnis des Kopfes zum Raum auszuloten, kombiniert Giacometti zu Beginn des reifen Werkes, um 1947, seine Kopfskulpturen zunächst mit Stangenkonstruktionen. In mehreren Werken wie etwa „Tête sur tige“ (Kat. 54) benutzt er eine Stange als Stütze, um den Kopf zu präsentieren. Zugleich wird der Kopf durch die Stange jedoch auch im Raum isoliert, denn er tritt in seiner Einzelheit heraus. So ist die Gestalt in ihrem Allein-Sein betont.

Auch in „Le Nez“ (Kat. 53) arbeitet Giacometti das Thema der räumlichen Isolierung mit Stangenelementen heraus. Hier bilden diese einen Käfig und stecken einen durchlässigen Raum um die Skulptur herum ab. Wiederum liegen Isolation und Präsentation der

Figur nah beieinander. Die Plastik wirkt im Käfig wie ein räumlich isolierter Fremdkörper. Doch sie besitzt zugleich eine ungeheure Sprengkraft, indem sie die Grenzen des Käfigs spitz durchstößt. Der Käfig, Sinnbild für das Einsperren und Raum-Nehmen und zugleich Metapher für ein konventionelles Raumkonzept als Kastenraum, wird von der Skulptur durchbrochen. Die Figur widersetzt sich der Einengung durch den Eindruck ihres dynamischen Herausschnellens. Dies suggerieren die spitz zulaufende Form der Nase und die merkwürdig aufgebrochene Oberflächenstruktur.

Die berstende Oberfläche ist ein markantes Charakteristikum des reifen Werkes und zeigt an, dass sich die Figur gerade erst im Übergang vom Amorphen zur Gestalt herausbildet. Hierin äußert sich ein ganz neues Figurenverständnis. Giacometti liefert dem Betrachter keine Figur in ihrer endgültigen Gestalt, sondern belässt diese im ungewissen Zwischenstadium zwischen Materie und Form – sie ist nicht mehr ganz 'nur reines Material', aber auch noch nicht 'nur reine Gestalt'. Giacometti schafft ein Figurenpotential und hält die Existenz der Figur in der Schwebe. Damit ist angedeutet, dass die Figur sich ständig neu schaffen muss, ihr Schaffensprozess also nie vollendet ist. Dieser Aspekt ist ein maßgeblicher Berührungspunkt zwischen der Kunst von Cézanne und Giacometti und soll in einem gesonderten Kapitel (Kapitel 5.3) behandelt werden.

Das noch nicht vollständig Gestaltete drückt auch eine Unsicherheit aus, eine Bedrohung in sich. So wie die amorphe Gestaltung auf ein Herausbilden der Form, ein lebendiges Werden, verweist, so deutet sie zugleich auch auf die Grenze zum Vergehen und Tod. Diese Bedrohung ist ganz bildlich in den Skulpturen nachzuvollziehen – sei es im Aufspießen des Kopfes oder durch das Käfigelement. Immer ist der Mund weit geöffnet wie im stummen Schrei und gräbt sich tief ins Material ein.

Die Bedrohung und das beängstigend Maskenhafte der Kopfskulpturen stehen in Verbindung mit Giacomettis intensiver Beschäftigung mit dem Sterben und dem Tod, daher auch sein großes Interesse für den ägyptischen Totenkult und dessen Bilderwelt. Die Todesthematik nimmt im gesamten reifen Werk eine neue Richtung an: Nicht mehr das Changieren zwischen Spiel und tödlichem Ernst wie in der surrealistischen Periode, sondern die Auseinandersetzung mit dem Übergang vom Leben zum Tod ist nun ausschlaggebend. Insbesondere den menschlichen Schädel fokussiert Giacometti hier. Neben literarischen und bildhauerischen Umsetzungen liegen auch in der Zeichnung Blätter dieser Thematik vor, wie Bilder vom gerade verstorbenen Georges Braque auf dem Totenbett.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Giacometti setzt sich in seinem Text „Le rêve, le sphinx et la mort de T.“ von 1946 mit dem Thema

Auch an Cézannes Bildern von Totenschädeln, die von dessen Beschäftigung mit der Todesthematik zeugen, ist Giacometti interessiert. Es wurde bereits erwähnt, dass er mit hoher Wahrscheinlichkeit das Cézanne'sche Totenschädel-Stilleben in Solothurn (Kat. 5) gekannt hat. Darüber hinaus kann durch Giacomettis Notiz um das Jahr 1950 seine Auseinandersetzung mit Cézannes Totenköpfen aus Zürich belegt werden.<sup>328</sup>

Beide Künstler integrieren die Todesthematik also in die eigene Kunst, der Tenor von Cézannes Bildern und Giacomettis reifen Werken unterscheidet sich jedoch. Wo Cézanne eine ruhige Reflexion über den Tod anstrebt, fokussiert Giacometti im reifen Werk den schmerzhaften Übergang vom Leben zum Sterben. Giacometti betont die dynamische Kraft dieses Übergangs, Cézanne den immerwährenden Wechsel von Leben und Tod.

In den 1950er Jahren entwickelt Giacometti mit seinen berühmten Portraitbüsten das Thema Distanz umfassend weiter – sowohl in räumlich-perspektivischer als auch in übertragener, das Menschenbild betreffender Hinsicht. Giacometti deformiert hierfür die Proportionen vom Körper und insbesondere auch vom Gesicht und strukturiert die Oberfläche seiner Büsten extrem, wie ein Blick auf die „Männliche Büste (Diego im Sweater)“ (Kat. 352) von 1953 oder „Schmaler dünner Kopf“ (Kat. 353, Kat. 354) von 1954 veranschaulicht.

Die Frontalansicht zeigt, wie sich Diegos Kopf klingendünn aus einem breiten, dreieckigen, zum Halsansatz spitz zulaufenden Schultermassiv erhebt. Pfeilgerade schießt der Kopf aus der Masse heraus, ist aus der Ferne betrachtet fast nicht breiter als ein Strich und trägt doch auf dem knapp bemessenen Raum alle signifikanten Merkmale eines Gesichtes – Nase, Mund, Kinn, Augen, Augenbrauen, eine hochgezogene Stirn und die Ohren. Die Gesichtszüge sind extrem deformiert, in der Breite gestaucht und vor allem im Stirnbereich stark in die Länge gezogen. In der Seitenansicht zeigt sich dagegen ein vollkommen anderes Bild. Hier ist das Gesicht im scharfen Profil markant herausgearbeitet, die Schulterpartie hingegen scheidendünn.

Die sich verjüngende Vertikalstreckung ist ein wesentliches Gestaltungsmerkmal. Aus der breiten Schultermasse wächst der schmale Kragen, daraus der dünne lange Hals. Darüber streckt sich das Gesicht immer höher, bis Stirn und Haarkamm regelrecht nach oben schießen und den gesamten Kopf mit gewaltiger Dynamik in die Höhe ziehen.

Der Betrachter macht eine paradoxe Erfahrung. Aus der Ferne nimmt er die Umrisse ei-

---

Tod literarisch auseinander.

<sup>328</sup> Vgl. Giacometti 2013, S. 541 f.; vgl. ebenfalls Kapitel 3.5.

nes menschlichen Kopfes wahr, und es drängt ihn, die Figur im Näherkommen klarer zu fassen. Aus der Nähe betrachtet, wirkt die Figur aber unscharf durch ihre amorphe Oberfläche. Die Erwartung, die der Betrachter in der Ferne gehegt hatte, die Figur in der Nähe und im Detail erfassen zu können, wird nicht erfüllt. Vielmehr entsteht der Wunsch, wieder zurückzutreten, um die Andeutungen von Details nachzuprüfen. Der Betrachter ist ständig zum Standortwechsel aufgefordert, und doch kann er weder aus der Ferne noch in der Nähe die dargestellte Person erkennen. Immer bleibt die Figur distanziert. Giacometti schafft seiner Figur eine eigene Räumlichkeit, in der die üblichen, konventionellen Erfahrungen von Perspektive und Raum außer Kraft gesetzt sind und als angelernte Erfahrungen geradezu konterkariert werden. Die neuartige, ungewohnte Perspektive Giacomettis beziehungsweise der neuartige Raum, der nicht logisch konstruiert ist, wird über die Figurenwirkung erlebt.

Der Betrachter muss erkennen, dass sich nichts wie erwartet verhält. Obwohl die Figur sich genau vor ihm befindet und höchste Präsenz ausstrahlt, wird er ihrer nicht habhaft – weder im Näherkommen, noch im Umkreisen der Skulptur. Der Skulptur ist ihre Masse an so unerwarteten Stellen entzogen, die Figurenteile sind so extrem deformiert, dass der Betrachter beim Versuch, die einzelnen Teile logisch zu einem Ganzen zusammenzusetzen, irritiert zurückbleibt. Die Auseinandersetzung mit Giacomettis Skulptur wird zu einem vollkommen neuen, ungewohnten Erlebnis. Der Betrachter ist verunsichert: Er versteht die Figur als lebendiges Ganzes, doch nicht die Zusammensetzung ihrer Teile. Im Prinzip führt Giacometti damit den Betrachter zu genau dem Punkt, der ihm selbst das allergrößte Rätsel ist. Mehr noch, er fordert den ihn zum ständigen Nachvollzug, zur Überprüfung dessen, was vor seinen Augen liegt, auf. So setzt er beim Betrachter das gewohnte Sehen außer Kraft und provoziert ein neues Erleben der Figur.

Auch mit den späteren Büsten der 1950er Jahre verhält es sich ähnlich. Beispielsweise in „Büste von Diego (flacher Kopf)“ (Kat. 355) von 1955 oder in „Büste eines Mannes“ (Kat. 356) von 1956 wird der Kopf im Verhältnis zum massigen, fast formlosen Schulterblock enorm eingeschrumpft. Durch diese Verschiebungen in den Proportionen wirkt der Kopf wie in weite Ferne gerückt, obschon der große Schulterbereich Nähe suggeriert. Wo Giacometti zuvor in seinen Kleinstfiguren mit den Proportionsverschiebungen von kleinster Figur zu übergroßem Sockel arbeitete und auf diese Weise versuchte, die Figur in ihrer Fernwirkung einzufangen, kann er nun auf den Sockel verzichten, die Proportionsverschiebungen und damit die Fernwirkung innerhalb der Figur aufbauen.

Das Gegenüber wird dabei insofern fremd, als es ständig vollkommen neu entdeckt wer-

den muss. Der Mensch dahinter ist nicht vollständig zu fassen und zu erklären, sondern entzieht sich dem Zugriff des Betrachters. Die extreme Längsstreckung und die Proportionsverzerrungen von breit zu klingendünn ermöglichen nicht nur eine neue, vom Logischen abgekoppelte Raumerfahrung, sie suggerieren zudem ein Immer-weiter-in-die-Ferne-Rücken der Figur. Dies trägt wesentlich zu dem sonderbar 'distanzierten' Menschenbild von Giacomettis Werken bei. Auch ein emotionaler Zugang ist angesichts der vollkommen reduzierten Mimik, des reglos-strengen Gesichtsausdrucks der Figur nicht möglich. Es wirkt die bare Präsenz der Figur, der Mensch dahinter ist rätselhaft verborgen.

Hierin liegt ein Berührungspunkt zu Cézannes Kunst. Beide Künstler entwerfen in ihrem Menschenbild die zentralen Aspekte der Distanz und Ferne des dargestellten Menschen, der Verschlüsselung seiner Persönlichkeit. Beide Künstler zeigen regungs- und emotionslose Figuren und versetzen sie in eine ferne Eigenräumlichkeit, um das Unantastbare, Rätselhafte und auch Einsame der Person herauszuheben.

Das Gefühl einer fernen Eigenräumlichkeit erreicht Cézanne über ein dichtes Bildgefüge; die Deformationen an Körper und Raum zeigen an, dass in dieser Räumlichkeit eigene Gesetze gelten. Die Figur ist unverrückbar mit dem Bildgefüge verbunden, sie existiert nur in ihm und kann nicht herausgelöst werden. Cézanne beugt den logischen Bildraum, gerade um die unüberwindbare Distanz zum lebendigen Dargestellten anzuzeigen. Sein Raum kann nicht betreten werden, er existiert für sich.

So wie Cézanne das konventionelle Raumgefüge in der Malerei, dem Zweidimensionalen, sprengt, bricht Giacometti in der Plastik, dem Dreidimensionalen, die konventionellen Raumerfahrungen auf. Er schafft durch die Gestaltung von Oberfläche und Umriss ein irritierendes Kippbild zwischen Nah- und Fernsicht. Der Betrachter kann die Figur nicht fassen oder konkret räumlich einordnen.

Giacometti nutzt extreme Deformationen, baut die Figurenmasse in der Breite ab und zieht sie zugleich in die Länge. Hieraus ergibt sich eine Überlängung, eine Betonung der Vertikalen. Mit der Vertikalstreckung vermittelt Giacometti der Figur einen Drang nach oben, weist auf den geistigen Kern des Menschen hin. Zugleich deutet er, wie in Kapitel 5.4 ausführlich dargelegt werden soll, mit Vertikalstreckung auch darauf hin, dass sich die Figur in einem eigenen, fernen Raum befindet.

Ein weiterer zentraler Aspekt, der gleichsam über die dargestellte Person auf einen größeren Zusammenhang hinausweist, ist mit dem sogenannten 'Übergang der Form zum Formschema' zu beschreiben und soll in Kapitel 5.3.2 ausführlich behandelt werden.

Hier ist die Nähe zu Cézanne im prozesshaften, den Betrachter zur Teilhabe am 'Realisations'-Prozess animierenden Werkverständnis verwirklicht.

Giacometti wiederholt seine Büsten, vor allem seines Bruders Diego und der Ehefrau Annette, in unzähligen Varianten und Serien. Die Büsten unterscheiden sich oft nur geringfügig. Stets ist die Haltung streng und aufrecht, die Mimik bleibt regungslos. Die oben erwähnten Gestaltungsmechanismen sind wesentlicher Bestandteil dieser Kunstwerke.

In der Zeichnung sind vergleichsweise zahlreichere und unterschiedlichere Motive vorhanden. Dennoch unterscheiden sich die Beweggründe, die Giacometti veranlassen, ein Objekt zu zeichnen, zu malen oder zu formen, letztlich nicht: Ihn bewegt zuallererst der momentane Stimulus des Objektes. Das eigene Hinschauen wird zum Movens seiner Kunstwerke.

Aus dieser Haltung heraus sind das serielle Arbeiten und die Iteration seines plastischen Werkes zu verstehen. Sie verbindet Giacometti wesentlich mit Cézanne und soll ebenfalls im Kapitel 5.3.3 näher erörtert werden.

#### **4.5.3.3 Figurengruppen**

Neben einzelnen Büsten und Aktfiguren arbeitet Giacometti auch mit dem Thema Figurengruppe. Zwei Aspekte dieser umfassenden Werkgruppe sollen hier herausgehoben werden: die bildnerische Umsetzung des 'Beobachtens' sowie das zufällige, zusammenhanglose Nebeneinander in einer Figurengruppe.

Eine scheinbar zufällige Figurenkonstellation begegnet uns in „The square I“ (Kat. 357) von 1948. Die Figuren verhalten sich wie auf einem Platz. Sie schreiten gegeneinander aus, gehen aneinander vorbei oder stehen still auf der Sockelplatte; nie jedoch nehmen sie Verbindung zum Nachbarn auf. Die Konstellation der Figuren scheint zufällig. Das Begegnen bleibt ein seltsam nüchternes Ereignis. Selbst in der Gruppe bleibt die Distanz des Einzelnen spürbar. So schwingt auch in dieser zusammenhanglosen Figurengruppe die grundsätzliche Frage mit, ob dem einzelnen Menschen überhaupt nahezu-kommen ist.

Die Plastik „Der Wald“ (Kat. 358) von 1950 zeigt eine Figurengruppe aus Standfiguren und einer Büste auf einer Sockelplatte. Die Standfiguren sind in der Größe gestaffelt, sie

wenden sich nicht einander zu. Auch hier zeigt Giacometti keine aktive Kommunikation der Figuren untereinander. Jedoch thematisiert er mit dem blickenden Kopf die Beobachtung selbst. Die Büste mit dem stark ausgearbeiteten Kopf am Rande der Sockelplatte schaut auf die Figuren vor ihr. Die Vermutung liegt also nahe, dass Giacometti mit der Kopfskulptur das Thema Beobachten umsetzt, so wie er es auch in der Zeichnung (Kat. 261) bereits getan hat.

Die blickende Büste begegnet uns auch in Giacomettis Käfigskulptur. Klemm interpretiert sie als Giacomettis Selbstportrait, den Käfig als Hinweis auf den Bewusstseinsraum und die stehende Frauenfigur als darzustellendes Objekt, das sich allererst im geistigen Auge verwirklichen muss.<sup>329</sup>

Die Beobachtung ist ein allgegenwärtiges Thema in Giacomettis reifem Werk, für dessen Gestaltung er auch andere Motive wählt. So präsentiert er beispielsweise in „Four figurines on a stand“ (Kat. 254) vier langgestreckte Frauengestalten gezielt auf einem hochgezogenen Sockel. Das Element des Beobachtens beschreibt Giacometti in diesem Zusammenhang folgendermaßen:

*„Quatre figurines. Plusieurs femmes nues vues au Sphinx étant moi assis au fond de la salle. La distance qui nous séparait (le parquet luisant) et qui me semblait infranchissable malgré mon désir de la traverser m'impassionnait autant que les femmes“<sup>330</sup>*

Giacomettis Skulptur „Four figurines on a stand“ ist eine Resonanz auf ein Erlebnis im Pariser Bordell Sphinx. Deutlich beschreibt er die Situation als eine Beobachtung aus der Distanz. Abgesehen von der erotischen Komponente ist hier der Aspekt der Unüberwindbarkeit, *'la distance infranchissable'*, von höchster Bedeutung. Diese Erfahrung übersetzt Giacometti in seine Skulptur, indem er einen hohen Sockel wählt und die Figuren extrem in die Länge streckt. Beobachtung, Präsentation und Distanzierung vermischen sich hier thematisch.

Lanchner führt Cézannes Badende als Werkparallele zu Giacomettis Figurenszenen und seinen schreitenden Männerfiguren auf. Dieser Einschätzung ist meines Erachtens zu widersprechen. Dass Giacometti sich für diese Werkgruppe interessierte, zeigen zwar nicht zuletzt seine Kopien nach Cézannes Badenden, jedoch erscheint es fragwürdig, ob die von der Kunsthistorikerin angeführten Aspekte – das Einschreiben von Selbstportraits in die Figuren, das Ablesen eines besonderen Verhältnisses zu Frauen und das

---

<sup>329</sup> Klemm 1990, S. 12.

<sup>330</sup> Alberto Giacometti, Brief an Pierre Matisse vom 28.12.1950, zitiert nach Giacometti 2013, S. 98.

Nachklängen mythologisch-kultischer Themen<sup>331</sup> – aus Cézannes Badenden herausgelesen werden können bzw. derart vorliegen, dass sie als Argumente für eine Werkparalleli-tät zu Giacometti hinreichen dürften.

## 4.6 Spätwerk

Nach überstandener Krise führt Giacometti sein Werk ab 1958 zu letzten Höhepunkten in allen Gattungen Zeichnung, Malerei und Plastik. Das Spätwerk ist insbesondere durch ein neues Verhältnis von Figur und Raum geprägt. Die Figuren gewinnen an Körperlichkeit, Intensität und distanzierter Ausdruckskraft. Mit ihrer gestärkten Leiblichkeit scheinen sie nun den Umraum vollkommen zu beherrschen. Nach wie vor spielt das Thema Distanz eine herausragende Rolle, wird jedoch in der Figur immer stärker über den Blick und eine hieratische Haltung transportiert. So gewinnen die Figuren eine fast archaische, ans Kultbildhafte grenzende Ausdruckskraft. Hier bewegt sich Giacometti von Cézanne fort.

Anklänge an Cézanne sind jedoch in Giacomettis Stillleben und Landschaften, insbesondere in der Zeichnung und Graphik, zu finden. Hier entwickelt Giacometti einerseits eine neue Weite und Entfaltung der Linie im Raum, andererseits geht er über zu einer Fokussierung der Einzelform.

### 4.6.1 Zeichnung

Bis zuletzt bleibt die Zeichnung ein wichtiges Ausdrucksmittel von Giacometti. Hier setzt er spontan seine Eindrücke aufs Papier und führt alle Genres des reifen Werkes auch im Spätwerk zeichnerisch fort. In der Zeichnung entwickelt Giacometti – ebenso wie in der Malerei und Plastik – ein klassischeres, d. h. stärker am realen Leib orientiertes Körperverständnis und eine neue Stabilität und Präsenz der Figur im Raum. Der intensive und doch distanziert-ferne Blick der stark fokussierten Figur verleiht den Dar-

---

<sup>331</sup> Vgl. Lanchner 2009, S. 381 ff. Auch Baumann legt eine Gegenüberstellung dieser Werkgruppen nahe. Demnach spiegelten beide die Innensicht der Künstler wieder, d. h. sie seien „ohne direkte Beobachtung eines Naturvorbildes entstanden“ (Baumann / Tøjner 2008, S. 186 f.).



stellungen eine hieratische Strenge. Das Pendant zur nahe herangerückten menschlichen Figur ist das als Einzelform betonte Objekt, das insbesondere im Stilleben herausgearbeitet wird. Die Landschaftszeichnungen sind von einer skizzenhaften Zeichensprache geprägt. Die Nähe zu Cézanne scheint in motivischen Anlehnungen ebenso wie im lichthaltigen, skizzenhaften Zeichenduktus und dem nun breiter und ruhiger im Raum gelagerten Einzelmotiv auf.

#### **4.6.1.1 Akt**

In den späten Akten setzt sich die Entwicklung der Akte der 1950er Jahre fort, die Giacomettis Figuren weg von der extremen Hyperschlantheit zu einem klassischeren Körperverständnis führt. Die dominante Vertikale der Darstellung bleibt erhalten, die Proportionen sind nun aber ausgewogener, Deformationen abgebaut. Das Verhältnis von Kopf zu Schultern, Hüfte und Beinen ist ausbalanciert. Die Aktfiguren wie „Standing nude III“ (Kat. 359) von 1961 wirken hieratisch, streng und durch die neugewonnene 'Breite' des Leibes innerlich aufgerichtet. Giacometti hat die Raumdeutungen nun jedoch vollkommen getilgt. Die Figuren stehen allein auf dem weißen Blatt, ohne verloren zu wirken. Im Gegenteil, sie erreichen nun eine neue Stabilität und wirken ganz aus sich selbst heraus ohne Andeutung eines räumlichen Kontextes. Das leere Blatt um die Figur herum, d. h. die Leerstelle, wird zum Bildraum, der ganz von der Figur beherrscht wird.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zum reifen Werk fällt zudem ins Auge: Das Entschwinden in der Ferne ist nun nicht mehr das dominierende Thema der Aktfigur, sondern die unnahbare Präsenz der Gestalt.

#### **4.6.1.2 Portrait**

Giacomettis späte Portraits und Kopfstudien leben durch den intensiven Blick der gezeichneten Gesichter. Egal ob es sich um erkennbare Portraits wie diejenigen von Michel Leiris (Kat. 360) oder Annette (Kat. 361), um ein Selbstportrait (Kat. 362) oder um nicht eindeutig zuzuordnende Kopfstudien (Kat. 363) handelt, immer ist der Blick das zentrale Merkmal. Er schafft den Figuren ihre stabile Präsenz und kraftvolle Raumbefüllung.

herrschaft. Giacometti reduziert die zeichnerische Darstellung auf eine frontale Nahaufnahme des Gesichtes, räumliche Zusammenhänge werden meistens vernachlässigt. Der starre Blick aus weit aufgerissenen Augen wird zum paradoxen Phänomen: Einerseits fordern die Figuren im Blicken den intensiven Kontakt zum Betrachter ein, andererseits gebietet dieser Blick dem Betrachter Distanz und wahrt der Figur die innere Ferne. Intensiv und doch scheinbar ausdruckslos verrät er nichts über die dargestellte Person als ihr schieres Dasein.

Ein Vergleich mit Cézannes Portraits zeigt: Beide Künstler versuchen, sich dem Wesen des Menschen über den rätselhaft fernen Blick ihrer Augen anzunähern und darüber auch das Wesen des Menschen in seiner Unergründlichkeit darzustellen. Der Mechanismus der Darstellung und der Ausdruck dieser rätselhaften Augen sind jedoch grundsätzlich verschieden.

Cézanne legt in die leeren Mandelaugen seiner Figuren wie „Mme Cézanne in blauer Jacke“ (Kat. 333) einen fernen Blick, indem er diese weit öffnet und direkt auf den Betrachter richtet oder leicht an ihm vorbei führt. Sie verraten dabei keinerlei innere Regung. Die zurückhaltende Blickführung und die starke Ausdrucklosigkeit des Blickes versetzen die Figur – so nah sie körperlich auch zu sein scheint – in einen weit vom Betrachter entfernten Raum, eröffnen ihr einen eigenen, unantastbaren Daseinsraum. Auch Giacometti arbeitet im Spätwerk an einem nahen und doch fernen Blick. Doch zeigt er die Gesichter mit weit aufgerissenen Augen, die direkt und frontal auf den Betrachter gerichtet sind, ihn in regungslosem Starren bannen. Die Figur wirkt dadurch unnahbar und beansprucht doch eine enorme Präsenz im gesamten Bildraum.

Wie sehr sich Giacometti mit der Konstruktion des Blickes im Spätwerk beschäftigt, bestätigen seine Äußerungen. So bemerkt er 1962:

*„Je ne pense pas directement au regard, mais à la forme même de l'œil... à l'apparence de la forme. Si je saisis la forme de l'œil, cela donnerait probablement quelque chose qui ressemblerait au regard! Oui, tout l'art consiste peut-être à arriver à situer la pupille... Le regard est fait par l'entourage de l'œil. L'œil a toujours l'air froid et distant. C'est le contenant qui détermine l'œil.“<sup>332</sup>*

1963 betont Giacometti:

*„[...] avec l'œil, l'expression n'est pas dans la partie centrale, elle est dans la*

---

<sup>332</sup> Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 241.

*chair qui est autour. Extrêmement difficile à reproduire...*<sup>333</sup>

Die Entwicklung eines bannenden Blickes hängt nicht mit Cézannes Bildwerken, wohl aber mit Giacomettis Rezeption stilisierter Werke wie aus dem altägyptischen Kulturraum zusammen. Damit nimmt Giacomettis Menschenbild eine Wendung ins Archaische und Kultische.

Anders als Cézanne, der die Figuren seiner Portraits oftmals in sich gekehrt zeigt und eine streng frontale und zugleich achsensymmetrische Ausrichtung der Figur und des Gesichtes vermeidet, sucht Giacometti zudem die strenge Konfrontation mit dem Gegenüber. So zurückhaltend er letztlich in der Aussage über das Gegenüber bleibt, so direkt und bestimmt sucht er doch die Auseinandersetzung mit ihm. Der behutsame Ausdruck von Würde in der Darstellung des einzelnen Wesens bei Cézanne wandelt sich bei Giacometti zum Ausdruck von hieratischer Strenge und alles beherrschender Unnahbarkeit.

#### **4.6.1.3 Skulpturenzeichnung**

Die Skulpturenzeichnungen führt Giacometti auch im Spätwerk fort, Änderungen im Verhältnis zum reifen Werk sind jedoch nicht festzustellen. Nach wie vor sind die Vermischung mit Stilleben, Interieurs und Figurenbildern und die Untersuchung der lebendigen Wirkung der eigenen Skulpturen die zentralen Merkmale.

#### **4.6.1.4 Interieur**

Ähnlich der Entwicklung der Portraits ist auch im Genre Interieur eine stärkere Fokussierung des Einzelmotivs zu beobachten. Motive wie die große Hängelampe in der Stube von Stampa (Kat. 364) werden nun großzügig in den Vordergrund verlagert. Die Grenze zum Stilleben verschwimmt.

Ähnliche Beispiel sind Giacomettis späte Zeichnungen „Interior with chair“ (Kat. 365) oder „Drei Äpfel auf dem Tisch in Stampa“ (Kat. 366). Auch hier wird nicht nur das

---

<sup>333</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach ebd., S. 323.

Ausschnitthafte des Augen-Blickes nachvollzogen, sondern das Objekt als Einzelnes betont. Das Miteinander von lichten Strichen und Leerstellen betont das zauberhafte Zusammenwirken zum Motiv.

Herausragend bei den späten Blättern sind ihre ausgezeichnete Qualität und ruhende Harmonie. Insbesondere die Betonung der breit angelegten Einzelgestalt deutet in eine ähnliche Richtung wie Cézannes berühmte 'Einsamkeit' der Dinge. Eine innere Verwandtschaft der Künstler Giacometti und Cézanne scheint zudem darin auf, dass sie sich beide unaufhörlich für das direkt vor Augen Liegende interessieren.

#### 4.6.1.5 Stilleben

Außer dem bedeutenden Thema der menschlichen Figur nehmen Stilleben einen großen Platz in Giacomettis späten Zeichnungen ein. Neben dem Motiv der Äpfel mit Geschirr auf einem Tisch greift Giacometti nun auch das Thema Blumen auf.

In den späten Stilleben, etwa in „Pommes, bouquet de fleurs et sculptures dans la cuisine de Stampa“ (Kat. 367) von 1958 klingen charakteristische Cézanne-Motive an: die Äpfel, in einer Reihe auf den Tisch oder als Gruppe auf einen Teller gelegt, ferner die Schlichtheit der Tischsituation mit den Zweigen in einer Vase. Die Ansicht zeigt jedoch die eigenen Räumlichkeiten. Giacometti zeichnet im Hintergrund hoch auf einem Regal oder Schrank eine Büste. Auch die Zweige, den kompakten, tropfenförmigen Anhängseln nach zu urteilen von einer Lampionblume, weisen auf den eigenen Wohnraum, wahrscheinlich Stampa, hin. Auf Photos aus Stampa sind diese Zweige im Haus zu sehen. Motive Cézannes fließen also in Giacomettis eigenes künstlerisches und privates Umfeld ein – möglicherweise ein Hinweis darauf, wie nah sich Giacometti Cézanne fühlt. Dennoch können die motivischen Anklänge nurmehr als Echo auf Cézanne mitgelesen werden.

Auch in „Blumenstrauß in einer Vase“ (Kat. 368) von 1959 nimmt Giacometti Elemente von Cézannes Stilleben auf und integriert sie in den Ausschnitt eines Interieurs. Er platziert eine Vase mit Blumen in die Bildmitte und zeichnet rechts davon eine kleine Schüssel und eine Reihe halbhoher Krüge. Ein hochrechteckiger Rahmen aus Bleistiftlinien fasst die Komposition ein. Die Zeichnung ist Cézannes Gemälden wie „Le vase bleu“ (Kat. 291) ähnlich durch die Wahl der Elemente wie durch ihre Anordnung. Ebenso verhält es sich mit Giacomettis Stillebenzeichnung „Anrichte in Stampa“ (Kat. 369).

Auch hier gibt es de facto kein konkretes Vorbild von Cézanne, das genau diese Zusammenstellung zeigt, obwohl Giacomettis Kombination und seine Reduktion auf den schlichten Gegenstand an Cézanne erinnern.

#### **4.6.1.6 Landschaft**

Giacometti entwickelt die skizzenhafte Zeichensprache in den Landschaftszeichnungen des Spätwerks weiter und reduziert die Darstellungen auf Ausschnitte. Diese späten Landschaftszeichnungen sind Cézannes Landschaftszeichnungen und -aquarellen nahe. Die Zeichnung „Landschaft bei Stampa“ (Kat. 370) von 1960 etwa ist gut vergleichbar mit Cézannes aquarellierter Zeichnung „Le grand arbre“ (Kat. 371). Es konnte belegt werden, dass Giacometti Cézannes Landschaften, genauer gesagt die Struktur des Baumes im Gemälde „Le grand pin“, abgezeichnet hat. Da Giacometti auch Zeichnungen von Cézanne kopiert hat, liegt die Vermutung nahe, dass ihm auch dessen Zeichnungen und Aquarelle von Landschaften bekannt gewesen sind.

Die vorliegende Zeichnung weist in ihrem skizzenhaften, offenen Aufbau, der ausgesprochenen Lichthaltigkeit und der diagonalen Struktur von Baumstamm, Ästen, Bergflanken und Hausdächern Ähnlichkeiten mit Cézannes Landschaftszeichnungen und -aquarellen wie dem genannten Werk oder auch „Kahler Baum“ (Kat. 372) auf. Insbesondere Giacomettis Konstruktion über diagonale Verbindungslinien ist hier bemerkenswert. Möglicherweise regt Giacometti Cézannes breitgelagerte, zugleich komplexe und lichthaltige Linienstruktur zu seiner letzten zeichnerischen Entwicklung an. An die Stelle von energetischen, geballten Linienbündeln und -knäueln tritt nun eine lichte Linienführung und austarierte Blattstrukturierung. Im Spätwerk findet Giacometti insbesondere in der Darstellung einer Landschaft zu einer neuen Weite und klaren Entfaltung der Linien im Raum.

#### **4.6.2 Malerei**

Giacometti beschäftigt sich in den späten Jahren intensiv mit den großen Themen Portrait, Akt, Landschaft und Stilleben und bringt seine Malerei souverän zu neuen Höhen. Das zentrale Thema seines späten Schaffens ist weiterhin die Distanz zu den beobachte-

ten Dingen und Figuren, der Giacometti im Spätwerk nochmals zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten und inhaltlichen Verdichtungen verhilft. Gleichgültig ob es sich um die menschliche Figur, ein Objekt, um eine Interieur- oder Landschaftsansicht handelt, stets steht die einzelne Gestalt im Fokus. Sie ist nun nahegerückt und verbleibt doch in innerer Distanz. So beherrscht sie den Raum mit einem Ausdruck von hieratischer Präsenz und ruhiger Dominanz.

Auf der obsessiven Suche nach dem Wesenskern des Gegenübers kommt Giacometti einerseits zu düsteren, andererseits zu realistischeren, souverän-distanzierten Gestalten. Sie sind zur Allgemeingültigkeit verfremdet und erreichen mit ihrem stechenden, jedoch vollkommen unemotionalen Blick hieratische Strenge und Präsenz.

Figur und Objekt sind nun breiter gelagert, näher gerückt und in puncto Proportionen stärker an der Realität orientiert. Der perspektivische Raumzusammenhang jedoch wird abgebaut; an seine Stelle tritt eine Farbaure oder ein weiter Leerstellenraum. So wird der Bildraum von der Figur oder dem fokussierten Objekt beherrscht. Es entstehen Werke von neuer Ausgewogenheit, innerer Balance und unumstößlicher Ruhe. Nun gewinnt auch die Farbe einen neuartigen Ausdruck: Giacometti charakterisiert Gesichter und Objekte mit einer zart strahlenden Farbigkeit.

#### **4.6.2.1 Akt**

Mit dem Übergang zum Spätwerk wandeln sich der Figurencharakter und -stil in den Aktgemälden. Giacometti führt – wie in der Plastik – seine Figuren zu einer stärkeren Orientierung am Leib. Er kommt dabei zu einer ruhigeren, stabileren Bildgestaltung, ohne an Intensität einzubüßen. Die Aktfiguren erreichen nun, in den späten 1950er und 1960er Jahren, circa anderthalb Meter, sie werden damit vergleichsweise groß, anders als in der Plastik aber nie lebensgroß oder monumental.

Giacometti arbeitet weiter an düster-bedrohlichen Akten und entwickelt zugleich souveräne, klare Figuren. Stets hebt er die Dominanz der Figuren hervor. Der Akt „Tall nude“ (Kat. 373) von 1961 zeigt exemplarisch die düstere, bedrohliche Seite seiner Aktgemälde. Wie ein Phantom ragt die Figur in die Höhe. Die farbliche Hülle ist weit abgebaut, am Kopf jedoch verdichten sich die Striche im tiefen Grau und ziehen das fast schwarze Gesicht ins ferne Dunkel. Der düstere Kopf erinnert stark an die Reihe der *'têtes noires'*,

in denen sich Vision und Obsession vom menschlichen Kopf zu bedrückenden Bildern verdichten.

In „Tall nude standing“ (Kat. 374) von 1960 drängt hingegen Giacomettis Bedürfnis, den menschlichen Körper in seinen Formen zu fassen und seine Proportionen zu vermessen, im Großformat wieder hervor. Das Gemälde misst 1,50 m in der Höhe und 25 cm in der Breite. Neben dem extremen Längsformat untersucht Giacometti hier die Wirkung von weiteren Gestaltungsextremen: die radikale Reduktion in Farbe und Form. Mit schwarzen Linien auf weiß grundierter Leinwand unterteilt Giacometti die Figur sachlich entlang der Längsachse. Das Gesicht ist nur mit einem Oval angegeben, der übrige Körper als Folge von Strich und Kreis geformt – physiognomische Merkmale sind hier komplett getilgt. Das Modell tritt hinter der Figur vollkommen zurück, der Akt ist zur Allgemeinheit verfremdet. Giacometti überschreitet hier jedoch nicht die Grenze zur Abstraktion – die Formen Strich und Kreis bleiben aus dem Körper und seinen Proportionen abgeleitet und als solche stets erkennbar.

Ähnlich zurückhaltend im Farbauftrag arbeitet Giacometti auch in „Standing nude“ (Kat. 375) von 1961. Hier klärt Giacometti die Figurendarstellung und reduziert sie auf ein stabiles Skelett. Die Figur ist ihrer Anatomie nach, wenn auch in gewisser Weise verallgemeinernd, so doch deutlicher herausgearbeitet. Kopf, Bauch, Taille, Schultern, Ober- und Unterarme, Beine und Füße – alles ist auf ein Maß ausgerichtet: die Vertikale. Der Figurenleib ist zwar nicht üppig, jedoch breiter als in früheren Akten. Dadurch scheint der Akt nun realistischer. Die Figur entfernt sich nicht mehr ins dunkle Nichts, sondern etabliert sich in der eigenen Sphäre. Diese Sphäre ist jedoch so unantastbar wie zuvor, mehr noch, die Figur dominiert nun den Raum. Die Spannung zwischen räumlicher und menschlicher Distanz ist aufgelöst, der Figur ein eigener Raum gewonnen, sie verschwindet nicht mehr in eine bedrohlich weite Ferne. Der Akt ist näher gerückt und bewahrt sich dennoch die Unantastbarkeit. Die Figur bestimmt und beherrscht souverän den Raum.

Es stellt sich abschließend die Frage, was genau Giacometti in seinen Aktbildern darstellt und aus welcher Motivation heraus er dies tut. So allgemeingültig die späten Figuren auch wirken mögen, es handelt sich weder im reifen noch im späten Werk um formale Studien – selbst der Akt von 1960 (Kat. 375) zeigt keine anatomische Studie. Die Akte sind auch keine Vorbereitung einer größeren Figurenkomposition. Hier tritt also das bereits erwähnte Paradoxon auf, dass Giacometti einerseits ein klassisches Aus-

gangsmotiv aufnimmt, es aber abseits der gängigen Bahnen weiterentwickelt. Die Aktfiguren sind für Giacometti meines Erachtens eine zeitlose Form, die Begegnung mit dem Menschen in einem Bild zu gestalten. Sie lenken den Fokus auf die Frage, was vom Menschen überhaupt wahrgenommen werden kann und worüber sich der Mensch als lebendiges Wesen definiert. Giacometti baut die Spannung auf zwischen dem menschlichen Leib und seiner lebendigen Ausstrahlung. Dabei nimmt er seine Aktbilder zuvorderst als vertikal aufragend wahr.

Die Art, wie er die Vertikalität ausgestaltet – ob in der schmalen Figur der Ferne oder im stabileren, nähergerückten Leib – gibt Aufschluss über das Verhältnis der Figur zum Raum und damit über die Entwicklung im gesamten Figurenkonzept. Im reifen Werk überwiegt in der Malerei die Spannung zwischen räumlicher Fernwirkung, die nach einer hyperschmalen Figurensilhouette verlangt, und der Farbsphäre, die sich umhüllend um die dünne Figur legt, diese aber gleichzeitig zu verschlingen droht. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre verdichtet sich das Phänomen in der sogenannten Yanaihara-Krise. Im Spätwerk stabilisiert Giacometti seine Figuren. Er kann sie näher heranrücken und wahrt dennoch ihre innerliche Distanz und Unberührbarkeit. Die Figur beherrscht nun den Raum mit ruhiger Kraft.

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass, wie schon im Akt des reifen Werkes, auch hier kein direkter Zusammenhang mit Cézannes Aktbildern hergestellt werden kann.

#### **4.6.2.2 Portrait**

Im Spätwerk gelangt Giacometti mit seinen großformatigen Portraits zu einem letzten Höhepunkt. Er setzt die Reihe der *'têtes noires'* in eindrucksvollen Bildern fort und schafft daneben 'erkennbare' Portraits von größter Ausdruckskraft. In diesen Portraits findet er nun zu neuer Ausgewogenheit und ruhiger Stärke. Er holt dazu das Modell nahe zu sich heran und schaltet beinahe alles um die Figur herum durch einen großzügigen Farbauftrag aus.

In der Serie der 'Schwarzen Köpfe' bannt Giacometti sein obsessiv verfolgtes Hauptmotiv, das Menschenbild, in dunkle Visionen und bedrängende Phantombilder. In Kapitel 4.5.2.2 wurde bereits auf das Wesen der *'têtes noires'* hingewiesen und anhand von Veränderungen eines Yanaihara-Portraits als extreme Ableitung aus dem menschlichen Por-



trait erklärt.

„Dark head“ (Kat. 70) von 1958 ist ein weiteres Beispiel dieser Reihe. Ein männlicher Kopf taucht hier aus dem Dunkel des Bildfeldes auf. Giacometti arbeitet mit vielfach übereinandergelegten Farbschichten. Im langwierigen Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion übermalt er die eigene Komposition. Das fortwährende Übereinanderschichten ist Spiegel seiner Wahrnehmung des Gegenübers, eines Gegenübers, das so unbekannt zu sein scheint, dass jeder Pinselstrich nochmals korrigiert werden muss. Auch wenn er versucht, ihn als Nahfigur ins Bild zu bannen, kann Giacometti den Menschen hinter der Figur nicht näher erklären. Die Person ist uns entrückt – Giacometti deutet dies mit einer leichten Untersicht an. Das Gesicht ist frontal zu uns und zugleich leicht in die Höhe gewandt. Die Figur ist dadurch nah und befindet sich doch auf einer anderen Stufe; sie wirkt erhöht und unnahbar.

In einer weiteren Serie der 1960er Jahre befasst Giacometti sich eingehend mit der nahe gerückten Ansicht von Annette – als gemaltes Portrait ebenso wie als Zeichnung oder Plastik. „Annette“ (Kat. 68) von 1961 ist ein Beispiel dieser Reihe. Das Portrait hat eine eindruckliche Präsenz. Giacometti löst das Gesicht vollkommen aus dem perspektivischen Raumzusammenhang. Der Bildgrund hinter der Figur ist in hellem Ocker gestaltet. Auf diesen Farbgrund trägt Giacometti in einem weiteren Schritt direkt um die Büste herum helle Grautöne auf. Das Gesicht scheint aus der hellgrauen Farbaure herauszustrahlen. Mit festem Blick aus weit geöffneten Augen, direkt und frontal fixiert Annette den Betrachter.

Im Spätwerk entwickelt Giacometti den Blick zum bedeutenden Gestaltungsmittel und entscheidenden Inhaltsträger weiter. Seine Notizen der 1960er Jahre belegen dies eindrücklich:

*„Je ne sais plus qui je suis, où je suis / je ne me vois / je pense que mon visage doit apparaître comme une vague masse blanchâtre, faible qui tient tout juste ensemble, portée par des chiffons informes qui tombent jusqu'à terre // Apparition incertaine / Je ne me sais plus où ce qui m'entoure: des verres, des vitres, des visages, des couleurs par-ci par-là, oui des couleurs très éclatantes, une soucoupe sur une table, le dos d'une chaise// Surtout les objets me semblent réels, le verre bien moins précaire que la main qui le tient, qui le soulève, le repose, disparaît, // Les objets ont une autre consistance, / les têtes les personnages ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance (un côté transparent) elles ne sont ni cube, ni cylindre ni sphère ni triangle, elles sont une masse en mouvement, allure, forme changeante et jamais tout à fait saisissable et puis elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être sa réalité, une*

*réalité sans mesure dans un espace sans limites et qui semble être autre que celui dans lequel se tient la tasse devant moi ou crée par cette tasse, oui / Elles n'ont non plus aucune couleur définissable. / À voir tout cela.*<sup>334</sup>

Giacometti thematisiert die Ungreifbarkeit des Seins und hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Blickes deutlich heraus. Der Kopf erscheint ihm als vage bleiche Masse, der Kopf des Gegenübers und auch des eigenen Ichs ungreifbar und fremd. Giacometti unterscheidet ferner den Kopf, die Person und damit die Verkörperung des lebendigen Wesens, vom Objekt. Die lebendige Person ist ständig im Werden begriffen und hat keine wirklich festgelegte Beschaffenheit, weder in der Farbe noch in der Form. Der Kopf ist eine transparente *'Masse in Bewegung, eine sich ändernde Form und nie ganz zu fassen'*. Der Blick der Augen zeigt jedoch den inneren Kern der Person und bringt deren lebendige Wirklichkeit zutage. Er ist der entscheidende Kontaktpunkt, die Brücke zum unbekanntem Wesenskern.

Auch an anderer Stelle betont Giacometti die Bedeutung des Blickes. So erwähnt er im Gespräch mit Jean Clay von 1963 Folgendes:

*„Les yeux, oui: je vous l'ai dit, c'est ce qui m'intéresse en ce moment. Il s'agit de faire un œil. Je n'ai jamais réussi à en approcher vraiment. Il y a toujours un conflit entre l'œil et le reste. Les yeux, finalement, c'est l'être même. C'est l'autre, c'est moi qui me reflète. J'en suis encore à tenter de faire la courbe. Et c'est le plus dur, car avec l'œil, l'expression n'est pas dans la partie centrale, elle est dans la chair qui est autour. Extrêmement difficile à reproduire...“*<sup>335</sup>

Das Wesen manifestiert sich demnach in den Augen. Giacomettis Gedanken gehen ins Philosophische über: Der Blick eröffnet den Weg zum Anderen und spiegelt, wohl in der Wahrnehmung des Blickes und im Erkennen des Gegenübers, das eigene Ich wider.

Zudem beschreibt Giacometti seine Schwierigkeiten, den Blick als den Sitz des Wesens zu fassen. Er kann nicht direkt an einem Punkt festgemacht, in klaren Formen des Auges definiert werden, sondern ergibt sich aus dem Gesamtkontext des Gesichtes. Giacometti spricht hier von dem umgebenden *'Fleisch'*, das den Blick formt. Damit dürfte er auf das Changieren zwischen Material und Form, das transformative Zusammenwirken der Malschichten und Linien in der Malerei, der vielen Linienbündel in der Zeichnung und der amorphen Passagen in der Plastik anspielen.

Auch in „Annette“ entsteht das Gesicht aus diesen amorphen Passagen: Giacometti legt in vielen Schichten schwarze und weiße Linien übereinander und zieht immer wieder

---

<sup>334</sup> Alberto Giacometti in seinen Notizen der 1960er Jahre, zitiert nach Giacometti 2013, S. 587.

<sup>335</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach ebd., S. 323.

Annettes Gesichtszüge nach. Die Augenbrauen umranden in großen Bögen die aufgerissenen Augen mit den riesigen Pupillen. Der Blick transportiert eine starke Präsenz, aber keine emotionale Teilnahme. Die Person dominiert den gesamten Bildraum mit ihrer unantastbaren Gegenwart.

Im Unterschied zu den früheren Portraits wirkt die Figur nicht mehr durch einen übergroßen Umraum gefährdet, verwirrt sich nicht mehr im Linienstrudel oder geht im Farbstrom unter. Nun scheint die Person den Raum zu beherrschen, mehr noch: Sie existiert unangetastet in ihrem eigenen Raum. Das prekäre Verhältnis der Figur im Raum ist gelöst. Das Gesicht gewinnt die für das Spätwerk typische hieratische Strenge. Ein weiteres typisches Merkmal der späten Gemälde ist die zarte Farbigkeit. Das Graubraun-Schwarz der früheren Portraits des reifen Werks rückt in den Hintergrund. Annettes Jacke leuchtet in feinem Rot zum Weiß der Bluse aus dem hellen Ocker des Hintergrundes hervor. Die Farbe drängt sich zwar nicht in den Vordergrund – das Gesicht bleibt vornehmlich in Grautönen – dennoch verleiht sie dem Portrait eine neue Feinheit, Frische und Strahlkraft.

Möglicherweise deuten das Naherücken der Figur und die Rückgewinnung einer gewissen Körperhaftigkeit auf eine neu aufgenommene, verfeinerte Auseinandersetzung mit Cézanne hin. Das Bestreben nach einer Verdichtung des Menschenbildes, seiner Reduzierung bis auf den inneren Kern und das gleichzeitige Wahren der Distanz weisen ebenso in Cézannes Richtung. Jedoch, so soll anhand eines Vergleiches gezeigt werden, entfernt sich Giacometti hier trotz dieser Ähnlichkeiten im Menschenbild letztlich weit von Cézanne.

Auch Cézanne rückt im Portrait „Mme Cézanne au fauteuil jaune“ (Kat. 197), 1888-90, die Figur eindrucksvoll in die Nähe und reduziert dabei die Raumangaben durch den Bildausschnitt auf ein Minimum. Nur noch die dunkle Sockelleiste ist als waagerechter Balken in das flächige Blau der Wand gesetzt. Davor schiebt sich als schiefes Rechteck die goldgelb prangende Sessellehne. In unerschütterlicher Festigkeit ihres plastischen Volumens sitzt dort die Gestalt der Mme Cézanne. Sie sitzt, jedoch allein die im Schoß gefalteten Hände zeugen davon. Der untere Bereich des Kleides und des Sessels wird von transparenten Leerstellen in seiner Volumenhaltigkeit aufgebrochen und in die Fläche überführt. Das Oval des Kopfes schließlich hebt sich klar und in plastischer Strenge vom flachen Hintergrund ab. Wie ein Echo darauf wirken auch hier die im leichten Bogen nach vorne geführten Arme und Hände. Das Weiß des Gesichtes und der Hände schließen gleichsam einen Kreis um die kompakte Körperlichkeit des in Rot gekleideten

Oberkörpers. Cézanne reduziert durch die strenge Bildgestaltung das Bildnis seiner Frau enorm. Die frontale Anlage ist aus der Mittelachse leicht zur Seite gedreht. Das fast maskenhafte Gesicht schaut am Betrachter vorbei, den Blick in die Ferne gerichtet. Selbst in die Nähe gerückt, bleibt die Figur unnahbar – auch sie gehört ihrem eigenen Ort an.

Wie oben angedeutet, liegt den Werken von Cézanne und Giacometti letztlich ein unterschiedlicher Charakter zugrunde. Dieser manifestiert sich insbesondere im Blick: Während Cézanne seiner Figur einen leeren, in sich gekehrten Blick eingibt, entwickelt Giacometti einen strengen, dominierenden Blick. Der Blick geht bei Cézanne sozusagen nach innen, bei Giacometti ist er hingegen starr nach außen gerichtet.

Ähnliches lässt sich für „Caroline“ (Kat. 69), 1961, festhalten. Das Portrait ist als frontale Halbfigur zentral in die Mitte des Bildes gesetzt. Giacometti nimmt sich in seiner physiognomischen Beschreibung sehr zurück, aber Caroline bleibt erkennbar und von anderen Modellen zu unterscheiden. Auch die Farbigkeit ist gedämpft, bestimmt von Ocker, Schwarz, Grau, etwas Weiß und einem glühenden Rot. Dem menschlichen Inkarnat wird keine Beachtung geschenkt. Stattdessen erhebt sich der schmale Kopf in schwarz-weiß-grauen Tönen, die noch stark an Giacomettis Zeichnungen denken lassen, über dem breiten Oberkörper. Das Haar bildet einen hohen Kranz um die ovale Kopfform. Das Gesicht ist am meisten mit Strichlagen bearbeitet und tritt dadurch trotz seiner relativen Schmalheit deutlich plastisch hervor. Während die Nasenpartie leicht von unten gezeigt ist, was einen niedrigen Betrachterstandpunkt suggeriert, scheinen die hochgezogene Stirn und der hohe Haarkranz dagegenzuwirken. Die Augenpartie, undeutlich in Details, ist an dieser Nahtstelle wie an einem Kipp-Punkt mit betont rundgeführten Pinselschlägen angesetzt. Ein langer Hals trägt den länglichen Kopf. Die Überlänge findet im schmalen Blazerausschnitt seine vertikale Fortsetzung. Die Schultern fallen leicht ab. Der rechte Arm führt die Hand in einer weiten Bogenform zum linken Arm. Der untere Bereich der Figur ist nur noch angedeutet. Wie schon in der Halspartie, so lichtet sich auch im breiten Rumpfbereich der Farbauftrag. Die Pinselzüge werden länger und verdichten sich in mehrfachen Lagen nur an dem Kontur. Schwaches Rot glüht darunter und füllt den Oberkörper aus. Dieser wirkt plastisch und flächig zugleich. Die schwarzen Pinselzüge arbeiten den quergelegten Arm mit der Röhrenform des Ärmels zeichnerisch heraus, ohne sich von der Fläche zu lösen. Die Andeutung plastischer Bildungen durch den Kontur ist direkt und unmittelbar an eine betont flächenhafte Partie gesetzt – in diesem Fall an den roten Untergrund.

Auch der Hintergrund ist fast gänzlich ohne räumliche Angaben gestaltet. Einige wenige vertikal-horizontale Striche in der rechten oberen Partie sind zu erkennen, ohne dass hieraus eine räumliche Gestaltung ersichtlich wäre. Um die Figur herum verdichten sich die grau getönten Strichlagen, folgen dem ganzen Umriss. Sie tauchen auch in der Figur selber wieder auf – am Revers, den Schultern, der Hand, dem Gesicht. Der offene Duktus lässt viele Leerstellen zu – auch in der Figur selbst – und bringt Transparenz ins Bild. Gegen die Seiten hin wird die Leinwand immer weniger bearbeitet, ein hellgelber Untergrund kommt zum Vorschein und die unbearbeitete Leinwand selbst.

Die Person wirkt, obwohl der Bildausschnitt einen nahen Betrachterstandpunkt suggeriert, in eine unbestimmte Ferne, eine Distanz gerückt. Die Arme sind geschlossen und betonen in ihrer Geschlossenheit einen gewissen Abstand. In der nahen Frontalität drückt sich eine Präsenz und Aufmerksamkeit aus. Der Blick ist frontal auf den Betrachter ausgerichtet, er scheint ein Wahrnehmen zu suggerieren, aber diese Augen geben nichts preis.

Ein Blick auf „Caroline“<sup>336</sup> (Kat. 376) von 1962 bestätigt diese Befunde. Giacometti platziert Caroline hier frontal in der Mitte der Leinwand, wählt aber einen etwas weiteren Bildausschnitt, so dass die Figur zunächst bis zu den Unterschenkeln angelegt ist und der Hintergrund noch räumliche Spuren trägt. In seltsamer Proportionalität hebt sich der plastische, von schwarz-weißen Strichen geformte kleine Kopf mit seinem runden Haarkranz auf dem langgestreckten Hals vom flächenhaften Oberkörper und aus der Umgebung hervor. Ein eigenartiges Raumgefühl stellt sich ein. Caroline sitzt auf einem Stuhl, aber in der frontalen Ansicht sind die Kanten desselben nur im unteren Bereich mit zwei, drei vertikal-horizontalen Strichen angegeben. Eine Lehne ist gar nicht mehr zu erkennen – entweder wurde sie übermalt oder sie war nicht angegeben. Auch die Sitzfläche ist als perspektivische Flucht nicht erkennbar. Die Frontalität verzerrt die räumliche Klarheit auch im Bereich der Beine des Modells. Die im Prinzip ja über die Stuhlkante abgeknickten Beine scheinen fast in einer Linie mit der gesamten Figur zu 'stehen'. Die Farbe füllt allerdings nur den Rumpf bis zu den Knien, die Unterschenkel sind nicht weiter ausgeführt. Der Oberkörper ist dadurch in seinem Umriss stärker in ei-

---

<sup>336</sup> Laut Klemm erreicht die Suche nach dem Erfassen der Erscheinung der lebendigen Wirklichkeit des Menschen einen malerischen Höhepunkt mit den Caroline-Bildern von 1962. Klemm spricht ihnen eine fast magische Kraft der lebendigen Gegenwart der Person zu. Die dingliche Faktizität werde von der am Rand leeren Leinwand und der fließenden Farbe betont, während eine letzte Binnenrahmung nur noch angedeutet sei, und sich eine atmende Räumlichkeit wie eine Aura um die Figur lege. Das Gesicht und der Blick seien der Kern der lebendigen Ausstrahlung. Der Kopf beherrsche alles mit seiner plastischen Gestalt; der Körperrest werde dagegen vom Blick nur visuell und psychisch durch die teils fast abstrakt expressionistische Behandlung aktiviert. Vgl. Klemm 2001, S. 242.

nem langen Oval zusammengefasst, die Platzierung in einem perspektivischen Raum zurückgedrängt, die Komposition insgesamt im Vergleich zu Werken der 1950er Jahre konzentrierter und beruhigter. An die Stelle eines jähen Vor- und Zurückspringens wie im reifen Werk tritt hier die Festigkeit der Frauengestalt. Die Figur enthält sowohl plastische Andeutungen als auch flächige Partien, die auf die flächenhafte Umgebung antworten. Eine ockerfarbene Fläche umschließt die Figur im Hintergrund, begleitet den schwarzen Kontur und hebt die Gestalt in einer Geschlossenheit hervor. Seitlich bricht der Farbauftrag ab und lässt teilweise ein mit wenigen Linien angelegtes Raumgerüst erkennen: vereinzelte, horizontale, auch diagonale Strichlagen und die Andeutung einer Büste. Giacometti behandelt die Linien ohne Unterschied, 'gleichgültig' bei der Darstellung von 'Hintergrund', Stuhlkante und menschlichem Körper, so auch im Gesicht, nur werden sie dort verdichtet.

Noch einmal verdeutlicht ein Vergleich mit Cézannes Bildwerken einzelne Anknüpfungspunkte und grundlegende Unterschiede. In Cézannes Porträts konnte Giacometti auf der Suche nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit in Bezug auf den Menschen vor allem ein für sich stehendes, von Äußerlichkeiten unabhängiges Menschenbild finden.

Ein Blick auf Cézannes Portrait „Mme Cézanne en rouge“ (Kat. 236) von 1888-90 macht dies ersichtlich. Hier sitzt die Frau des Künstlers als Dreiviertelfigur frontal zum Betrachter. Ein gelber Lehnstuhl rahmt den Rumpf als Rechteck, ohne perspektivisch angegeben zu sein. Eine Sitzfläche ist nicht gezeigt. Nur durch eine diagonal verlaufende Raffung des roten Kleides am unteren linken Rand wird die Sitzposition in gewisser Weise ersichtlich. In leichtem Bogen fallen Mme Cézannes Arme steil nach unten und betonen die vertikale Körperstreckung. Das rote Kleid selbst nimmt diese Vertikale in der Faltenbildung abermals auf. Die Hände sind im Schoß zusammengeführt und halten einen Hortensienzweig in Anspielung auf Mme Cézannes Vornamen Hortense. Diese florale Form findet ein Echo im Muster des Vorhangs auf der rechten Seite. Der horizontal-vertikalen Rahmung des Lehnstuhls antwortet die scharfe Kante von Gemälde Rahmen und Kaminsims in der linken oberen Ecke und wird von leicht diagonal geführten Elementen in ein Spannungsverhältnis gesetzt: von der dunklen, halbhohen Sockelleiste der Wand, dem in zwei gegenläufigen Diagonalen geführten Vorhang und der leichten Schräghaltung von Rumpf und Kopf der Figur. Die behutsame Neigung des Kopfes bringt ebenfalls die Augenpartie in eine leichte Schräge, wodurch die Augenlinie von links nach rechts etwas abfällt. Das Gesicht ist überdies diskret aus der Mittelachse nach rechts gedreht. Während die rechte Augenbraue angehoben wirkt, ist die linke

flach und kaum sichtbar angegeben. Der Blick ist direkt auf den Betrachter gerichtet, jedoch ist er innerlich zurückgenommen und von ungekünstelter Einfachheit. Der Eindruck der inneren Abgeschlossenheit bleibt bestehen. So scheint sich auch der seitlich geneigte Kopf etwas zurückzuziehen. Der Mund ist geschlossen und still. Die gescheitelten Haare fügen sich zu einer kompakten braunen Farbform, gewölbt und klar abgesetzt. Das gesamte Gesicht wirkt in sich zurückgezogen. Auch das leichte Oval der zusammengeführten Arme, das die gerafften Falten am unteren Rand des Kleides fortsetzt, wiederholt diese In-Sich-Geschlossenheit. Dabei wirken die vor dem Leib geschlossenen Arme jedoch nicht 'zurück-weisend', sondern vielmehr 'zurück-haltend'.

Dieser Darstellung ist trotz der regungslosen Mimik und Gestik ein ganz eigener Ausdruck eingeschrieben. Die Figur ist weder sinnlich noch schön; das Gesicht, die Haare und der relativ plumpe Körper zeugen nicht vom Reiz der Oberfläche. Cézanne reduziert seine Gestaltung auf Farbe und plastisch verdichtete, rhythmische Formen, die er in ein Spannungsverhältnis einerseits mit der Fläche und andererseits mit der Raumstruktur setzt. Die Figur wirkt fest in ihrer Plastizität, im Volumen gefüllt und wird aus der Farbe, nicht aus einer Beleuchtungssituation herausgearbeitet. Schwarze Konturlinien schreiben zusätzlich Tiefen ins rote Kleid. Dagegen erscheint jedoch nicht nur der 'Hintergrund' als flächiger Wert, auch die Leerstellen im plastisch modellierten Farbkörper binden das Volumen in die Fläche zurück – besonders auffällig im unteren Bereich des roten Kleides. Zusätzlich wird durch die transparenten Stellen die gesamte Komposition gelichtet und aufgelockert. Die räumliche Verortung der Figur der Mme Cézanne, von Stuhl, Gemälderahmen und Wandpartie sind nicht mit einem klassischen Perspektivraum in Einklang zu bringen. Während der Rumpf der Figur einen frontalen Blickpunkt auf Augenhöhe suggeriert, scheint der untere Bereich des Kleides in eine Aufsicht umzukippen. Die Frontalität trägt zur Erklärung der Sitzposition in keiner Weise bei. Dennoch wirkt die Figur fest in ihrer Umgebung verankert. Es scheint, als sei die Figur in ihrem eigenen Raum aufgehoben. So liegt eine Distanz im Bild, die nicht zu überschreiten ist.

Ebenfalls ohne Sinnlichkeit und in einer erschütternden Nüchternheit präsentiert sich „Mme Cézanne“ (Kat. 377), um 1886. Das Gemälde ist in seiner Farbigkeit – Braun, Grau, Ocker, Grün sind die vorherrschenden Farben, dazu ein wenig Blau – äußerst zurückgenommen. Die Frauenfigur ist sehr leicht aus der Mittelachse nach links und etwas diagonal angelegt. Nur noch die zu einem Oval auf dem Schoß zusammengeführten Arme deuten das Sitzmotiv an. Eine diagonale Vorhangfalte nimmt diese Bewegung

oberhalb der linken Schulter auf. Die Haare gehen in ihrer Farbigkeit fast gänzlich in der ockerfarbenen Fläche des Vorhangs auf. Ein Gewebe aus Farbflecken bildet sich überall heraus, durchsetzt die plastisch angelegte Figur und bindet sie als Farbkörper an die Fläche zurück. Einen ähnlichen Effekt erreicht Cézanne durch die Leerstellen auf der Leinwand. So scheint sich der untere Bereich des Kleides einfach in Farbmaterial aufzulösen. Einmal mehr zeigt sich, selbst das Gesicht und die Augen sind auf denselben 'taches' gegründet.

Während sich die Figur leicht nach hinten zurückzuziehen scheint, schaut sie den Betrachter unverwandt an. Den unbewegten Zügen antworten die verschränkten Hände. Der Kreis dazwischen wird von den runden Armen gezogen. Aus dieser Abgeschlossenheit richtet sich der Blick nach außen. Gesicht und Blick gewinnen gerade durch den Mangel an ausladender Regung Besonderheit und bewahren dem Individuum durch das Auf-sich-Zurückweisen seine eigene Würde.

Giacometti und Cézanne eint das ‚unsinnliche‘ Interesse, die objektive Schau auf den Menschen. Darüber hinaus verbindet sie der Wunsch, in der Reduzierung der Aussage über den Menschen seinen wesenhaften Kern zu erfassen und ihm einen eigenen Raum durch ein Maß an Distanz zuzustehen. Beide Künstler lassen durch ihren 'nüchternen Blick' die menschliche Figur in ihrer Unerreichbarkeit und ihrem Rätsel bestehen.

Jedoch treten hier auch die grundlegenden Unterschiede zwischen Giacometti und Cézanne hervor, allem voran die Unterschiede in der Gestaltung des Blickes. Während Giacometti ein fordernd nach außen gerichtetes Starren entwickelt, verleiht Cézanne seinen Figuren einen in sich gekehrten Blick. Parallel dazu richtet Giacometti seine Figuren streng an einer vertikalen Achse aus, Cézanne hingegen integriert ovale Formen in die oftmals leicht aus den Achsen gekippte Körperhaltung und setzt damit die innerliche Abgeschlossenheit der Figur ins Bild.

Daneben bestehen auch gravierende Differenzen in der Gestaltung. Giacometti geht vorwiegend zeichnerisch vor und bleibt infolgedessen, auch wenn er die Plastizität im Vergleich zu seinen früheren Bildern steigert, von der prallen Volumenform der Cézanne'schen Gemälde weit entfernt. Näher liegen hier Cézannes späte, zeichnungsähnlich aufgelöste Werke wie „Le Jardinier Vallier“ (Kat. 240); anders als Cézanne zeigt Giacometti jedoch kein Interesse für eine farbliche Verwebung von Figur und Fläche. Cézannes leuchtenden Farben steht Giacomettis gedämpfte, zurückhaltende Palette gegenüber. Auch Giacomettis Verwendung der Farbe als diffuse Aura kann nicht mit Cézanne zu vereinbart werden.



Diese Erkenntnisse bestätigt auch ein Blick auf Giacomettis Portrait von Rita (Kat. 378) aus dem Jahr 1965, eines seiner letzten Gemälde. Giacometti verdichtet hier das Bild der einfachen älteren Frau aus Stampa zum allgemeingültigen Portrait eines Menschen und seiner lebendigen Präsenz.

Die Frau ist nahe herangerückt. Der Leib ist an den rechten Bildrand verschoben und beherrscht die untere Bildhälfte beinahe vollkommen. Helles Ocker füllt den Hintergrund in der oberen Bildhälfte und verdichtet sich direkt über der Figur zu einer grauen Aura. Der Figur sind keine Attribute oder herausragenden Merkmale beigegeben. Sie wirkt allein über ihre Körperhaltung. Die breiten Schultern der Frau hängen herab, ihr Körper ruht. Der direkte, feste Blick und das unbewegliche Gesicht aber signalisieren Stärke und innere Haltung. Der Kopf ist ein wenig erhoben, das Gesicht in leichter Untersicht gezeigt. Giacometti verdichtet das Portrait auf seinen Wesenskern, seinen *'inneren Kern, der uns durch die Augen entgegenblickt'*<sup>337</sup>. Er wählt wiederum die Farbe Grau für das Gesicht. Die unbunte, *'undefinierbare'*<sup>338</sup> Mischfarbe verweist auf die Schwierigkeit, die wahre *'Beschaffenheit'*<sup>339</sup> einer Person zu fassen. Gleichzeitig breitet sich die graue Farbe oberhalb der Figur aus, verlängert sie in die Vertikale. Damit deutet Giacometti die eigene Raumdimension und die raumschaffende Kraft der Figur an. Die Figur befindet sich in einem *'grenzenlosen Raum, der ein anderer zu sein scheint als derjenige, in dem sich die Tasse vor mir [Giacometti] befindet oder der von dieser Tasse geschaffen wird'*<sup>340</sup>. So wird aus dem scheinbar ausdruckslosen Gesicht von Rita der Ausdruck von hieratischer, raumbeherrschender Präsenz.

#### 4.6.2.3 Skulpturengemälde

Das Interesse an Skulpturengemälden scheint in den späten Jahren nachzulassen; Beispiele aus der Malerei liegen nicht vor. In der Zeichnung jedoch bearbeitet Giacometti dieses Thema nach wie vor.

---

<sup>337</sup> Vgl. Fn. 336 (Alberto Giacometti in seinen Notizen der 1960er Jahre, zitiert nach Giacometti 2013, S. 587.)

<sup>338</sup> Vgl. ebd.

<sup>339</sup> Vgl. ebd.

<sup>340</sup> Vgl. ebd.

#### **4.6.2.4 Interieur**

Auch in den späten Jahren beschäftigt Giacometti sich sowohl in der Malerei als auch in der Zeichnung mit Interieurs und wählt häufig die gleichen oder ähnliche Ansichten und Motive – etwa die Ecke seines Ateliers.

In der Malerei jedoch – anders als in der Zeichnung – konzentriert sich Giacometti nun auf einzelne Objekte oder Ansichten, Giacometti vermischt die Genres weniger und integriert die Elemente des Interieurs nicht mehr so offensichtlich wie in den 1950er Jahren in Genres wie Stilleben und Portrait.

Die Ansicht der Atelierecke (Kat. 379) zeigt exemplarisch Spuren dieses Prozesses. Die Raumsituation wirkt konkreter, die einzelnen Objekte wie Ofenrohr, Besen und Zuber in der Bildmitte sind deutlich umrissen. Links und rechts schließen sich an der Wand lehrende Leinwände an, die vom dunklen Binnenrahmen jeweils an den Seiten abgeschnitten werden. Trotz der stärkeren Definition der Einzelobjekte ist jedoch auch hier, wie im reifen Werk, der Blick auf die gesamte Atelierecke und damit die Wahrnehmung der Gesamtansicht als Hauptmotiv bedeutsam und animiert zum Nachvollzug der Wahrnehmung des Künstlers.

#### **4.6.2.5 Stilleben**

Im späten Werk entwickelt Giacometti das Thema Stilleben in einem neuen Stil weiter. Er kommt zu einer geklärten Form, einer neuen Farbigkeit und einem neuen Thema, dem Blumenstilleben.

Es handelt sich um drei zurückhaltende und doch ob ihrer neuartigen Frische, Zartheit und Harmonie bestechende Blumenstilleben (Kat. 380, Kat. 381, Kat. 382), die alle um 1961 entstanden sind. Giacometti variiert das Motiv jeweils nur leicht. Immer zeigt er eine Vase mit langen, ausladenden Blumen und Blütenstielen und einen oder wenige Äpfel auf einer nur knapp angedeuteten Tischplatte. Die zarten Farben – neben Schwarz für die Konturlinien benutzt Giacometti bunte Pastelltöne von Rosa, Gelb, Grün und Himmelblau für die Blumen und das Obst – überraschen, bedenkt man den dunklen Tenor aus Grau und Braun in Giacomettis früheren Stilleben, aus denen nur die Äpfel in Orange-Gelb herausleuchten. Giacometti verzichtet auf die pastose Farb- und Linien-schichtung. Er arbeitet sich nicht mehr am Motiv in endloser Folge von Konstruktion

und Dekonstruktion ab. Hier gelingen ihm Gemälde von eindrucksvoller Leichtigkeit und zartem Schwung. Die Komposition ist sehr reduziert, Giacometti arbeitet mit vielen Leerstellen und lockerem, doch präzise geführten, feinen Strich; so strahlen die Objekte eine neuartige Ruhe aus. Sowohl die exakte Formulierung als auch das freie Arrangement der Objekte im Raum wirkt sehr ausbalanciert. Aus der wiederholten Rundform in Vase und Äpfeln entwickelt sich die ruhende Harmonie der Komposition.

Nicht nur in der Konstruktion und der Farbwahl, auch im Format zeigen sich wesentliche Veränderungen: Waren die Apfelstilleben der 1950er Jahre noch sehr kleinformatig und wirkten nicht zuletzt dadurch auch räumlich bedrängt und gefährdet, so gewährt Giacometti den neuen Blumenstilleben nun großzügig Raum. Die Objekte sind stabil, breiten sich im Raum aus und beherrschen ihn ruhig.

Motiv und die veränderte Grundstimmung des Blumenstillebens deuten auf eine neuerliche Auseinandersetzung mit Cézanne hin. Besonders vorbildhaft sind hier Cézannes Werke „Le vase de tulipes“ (Kat. 383) und „Le vase bleu“ (Kat. 290).

Cézannes „Le vase bleu“ zeigt eine blaue Vase mit schlankem Bauch und leicht ausladender Halsöffnung; diese schlanke Vasenform nimmt Giacometti insbesondere in den beiden Stilleben (Kat. 381) und (Kat. 383) auf. Direkt rechts von der blauen Vase malt Cézanne einen einzelnen kleinen Apfel, lässt eine Lücke und platziert daneben zwei dicht an dicht gelegte Äpfel. Diese rhythmische Gruppierung übernimmt Giacometti in abgewandelter Form – entweder stark reduziert auf die Vase und den einzelnen Apfel oder im Wechselspiel der Vase und der drei Äpfel. Cézanne arrangiert noch weitere Objekte im Hintergrund, links eine hohe Flasche, hinter der Vase einen Teller, rechts ein Tintenfass; diese Elemente vernachlässigt Giacometti ebenso wie die Andeutungen des Hintergrundes. Jedoch ähneln die Höhe der hinteren Tischkante und damit die grundlegende Positionierung im Raum Cézannes Vorbild. Cézanne zeigt ein Blumenarrangement mit unterschiedlichen Pflanzen wie den dunkelvioletten, langhalsigen Iris, großen Blättern und rot-weißen Blütenständen. Giacometti malt ebenfalls Blumen – ein außergewöhnliches Motiv angesichts der langen Reihe seiner graubraun getönten Apfel- und Geschirr-Arrangements – wählt jedoch andere, fedrigere Pflanzenarten. Wo aber Cézanne eine ausgewogene, dichte Farbsymphonie malt, arbeitet Giacometti nur mit wenigen Farbakzenten auf den schwarzen Linien vor weißem Hintergrund. Jedoch zeigt sich Giacometti meines Erachtens beeindruckt vom ausgewogenen Spannungsverhältnis der Cézanne'schen Komposition.

In der rhythmischen Anordnung der Äpfel und der breiten Leerstelle zwischen den Ob-

jekten wird die viel zitierte 'Einsamkeit der Dinge' bei Cézanne besonders deutlich. Cézanne lagert die einzelnen Objekte ruhig nebeneinander, bedenkt jedes Objekt als in sich abgeschlossene Einzelform und schafft durch ihre rhythmische Anordnung eine subtile Spannung unter den Elementen. Jedes Ding ist gleichwertig und in sich abgeschlossen, wirkt als eigenständige Form und steht doch über den Bildrhythmus mit den anderen Objekten in Verbindung. Cézanne gibt der Komposition und den einzelnen Objekten einen eindrucksvollen Halt und eine unumstößliche Festigkeit. Er entwickelt aus dem Gefüge der Einzelform und der Objektgruppen den Bildraum. Die Andeutungen von Tischplatte, von Wand und Fenster im Hintergrund werden zu Teilen dieses Gefüges – sie sind Elemente des Bildgefüges und keine Kürzel eines perspektivisch angelegten Raumes. Dieser Raum ist somit nicht perspektivisch konstruiert, er existiert nicht a priori als Kastenraum, in den sich die Objekte einfügen, sondern entsteht um die Objekte, durch ihr Gefüge und die plastische Kraft ihrer Einzelform.

Giacometti setzt sich mit diesem Raumverständnis und der Organisation des Raumes bereits grundlegend in seinem reifen Werk auseinander. Dort steigert er die Wirkung der Einzelform bis ins Extrem und lotet darüber Funktion und Beschaffenheit des Raumes aus. Die Einzelform befindet sich in einer prekären Situation, am Nullpunkt zwischen Entstehen und Vergehen. Im Spätwerk stellt Giacometti die mächtige Wirkkraft und Präsenz des Einzelobjektes in den Fokus. Das Einzelobjekt beherrscht die Bildanlage. Die Figur ist nicht mehr bedroht und muss sich nicht mehr gegen das Nichts durchsetzen; der Raum entwickelt sich ruhig aus der Komposition heraus.

So auch in dem hier vorliegenden Blumenstillleben. Die Blumen sind ausladend, sie nehmen sich den Raum. Auch die Gruppierung der Vase mit den Äpfeln wirkt in den Gewichten von Farbe und Form fein ausbalanciert. Der aus dem subtilen Spannungsverhältnis entstehende Raum erstreckt sich breit um die Objekte herum. Die Objekte und der Raum haben eine neue Beschaffenheit erreicht: Giacometti muss sich ihrer Existenz nicht mehr ständig vergewissern. Nun lagern die Dinge stabil und breit in einem eigenen Daseinsraum. Dieser jedoch ist – wie bei Cézanne – nicht der Raum des Betrachters, kann nicht betreten werden, sondern ein eigener, ferner und doch präsenter Existenzbereich der einzelnen Gestalt.

#### 4.6.2.6 Landschaft

Giacometti beschäftigt sich auch im Spätwerk mit Landschaften. Der Blick aus dem Atelierfenster in der Schweiz ist hier sein Motiv der ersten Wahl. In den Bildern tastet sich der Maler an die Struktur der Bäume, der dahinterliegenden Häuser und Berge mit einem lockeren Strichgefüge und zurückhaltender Farbigkeit in Blau, Grau und Grün heran.

Aus der Reihe dieser Landschaftsdarstellungen fällt jedoch die enigmatische Landschaft (Kat. 384) von 1958. Vor einem weiten blauen Himmel ragt in der Ferne ein einzelner Berg auf. Im Vordergrund zur Rechten stehen ein hoher Baum und ein winziger Mensch. Der Mann scheint zum fernen Berg zu schauen.

Die Komposition und Präsentation der Motive deutet meines Erachtens nicht auf eine der Wirklichkeit entsprungene Situation hin, sondern bedient sich einer erdachten Bildsprache. Rätselhaft wirkt auch die zweite, farblich ins Graue abgewandelte Version des Landschaftsbildes (Kat. 385). Hier sind Berg, Figur und Baum noch zeichenhafter angedeutet.

Die Werke suggerieren im Dreiklang von Berg, Mensch und Baum einen schwer zu entschlüsselnden Symbolgehalt und scheinen in gewisser Verbindung mit dem ebenso symbol- und zeichenhaft gestalteten Kaufmann-Grab und den im Umfeld dazu entstandenen Zeichnungen zu stehen,<sup>341</sup> so werden sie etwa als Reflexion über das Werden und Vergehen des Menschen gedeutet.<sup>342</sup> In ihrer Zeichenhaftigkeit sind sie mit Cézannes Bilder der Montaigne Sainte-Victoire nicht mehr zu vergleichen, zumal die Integration einer menschlichen Gestalt in die Landschaft Cézannes Bildideen geradezu entgegenläuft. Ebenso unterschiedlich sind ferner Bildstruktur sowie Farbanlage gestaltet.

Typisch für die Entwicklung von Giacomettis Spätwerk sind die beiden Gemälde aus Stampa von 1959 (Kat. 386) und 1961 (Kat. 387). Anstatt mit einer pastosen Maldecke arbeitet Giacometti nun mit einem transparenten Linien-Farbgefüge, das die Objekte mehr andeutet, als sie in fieberhafter Wiederholung auszuformulieren. Im kurzen Liniendiktat von „Landschaft in Stampa“ (Kat. 388) tritt das Skizzen- und Ausschnitthafte von Giacomettis Malerei deutlich zutage. Der Blick aus dem Fenster ist durch den Binnenrahmen mit wenigen Strichen angegeben. Die Aussicht auf die vor ihm liegende

---

<sup>341</sup> Beispielsweise zeigen die enigmatischen Zeichnungen wie „The tree“ (Kat. 265) von 1951 ebenfalls die Kombination Mensch und Baum und weisen auf einen symbolischen Inhalt hin.

<sup>342</sup> Vgl. Kommentar der Fondation Alberto Giacometti zur Landschaft (Kat. 384), in: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/article/11/11-paysages> (Stand 01.07.2018).

Landschaft übersetzt Giacometti in ein knappes Gefüge aus Linien, wenigen Farbflächen und Leerstellen. Die Struktur der Äste ist kaum noch von den Konturen der Häuser und der Bergflanke zu unterscheiden, und doch wirkt gerade diese offene, skizzenhafte Struktur kraftvoll zum Gesamtmotiv des Fensterausblickes zusammen.

Der Charakter des Unfertigen, Skizzenhaften ist für Giacometti äußerst wichtig. So betont er 1964:

*„Avez-vous déjà vu des tableaux parfaits? Moi, je n'en ai jamais vu. C'est une des caractéristiques de l'art, d'ailleurs. Une hélice d'avion, pour fonctionner doit être parfaite, un verre à vin, pour être utilisable, ne doit pas être ébréché. Par contre, une œuvre d'art n'est toujours qu'une vision partielle du monde extérieur, toujours précaire aussi. En peinture, en sculpture comme en poésie, il ne peut y avoir de perfection. C'est cela qui fait leur intérêt, leur virulence ou leur violence.“*<sup>343</sup>

Eben dieses Unfertige und Skizzenhafte erkennt Giacometti auch in Cézannes Schaffen:

*„Il [Cézanne] ne fait que s'approcher un peu. C'est pour cela qu'à la fin de sa vie, il ne parlait que d'études, de petites études, d'approchement.“*<sup>344</sup>

Anhand eines Vergleiches von Giacomettis Landschaft mit Cézannes späten Bildern der Montagne Sainte-Victoire (Kat. 388) soll diese Verwandtschaft nachvollzogen werden. Cézannes Spätwerk charakterisieren die Offenheit im Malduktus und die transparente Leuchtkraft seiner Farben. Diese transparente Farbigkeit zum Teil in Kombination mit der linearen Struktur einer Zeichnung und der aufgelockerten Bildstruktur lehnen sich stark an seine Aquarelle an. Cézanne löst den festgefühten Bildbau der Farbpläne nun sehr auf, webt die Farb-Taches locker über den Bildraum und arbeitet ausgeprägt mit Leerstellen auf der Leinwand respektive dem Aquarellpapier. Dabei verliert er jedoch nie den Zusammenhalt des Gesamtmotivs und findet vielmehr zu einer Struktur, die das Auge des Betrachters aufs Äußerste zur Realisation des Motivs anregt. So bildet sich das Motiv in jedem Augenblick neu, ist im Werden begriffen und in diesem Sinne 'prégnant'. Auf diese Weise nähert sich Cézanne im Bild auf einer ans Philosophische grenzenden Metaebene dem Geheimnis des lebendigen Daseins.

Das von Giacometti erwähnte Skizzenhaft-Unvollendete lässt sich bei beiden Künstlern Cézanne und Giacometti insbesondere auch an der Darstellung der Bäume nachvollzie-

<sup>343</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Marie-Thérèse Maugis (1964), zitiert nach Giacometti 2013, S. 350.

<sup>344</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Georges Charbonnier: Le monologue du peintre, Paris 2002, S. 130. Hier zeigt sich zudem Giacomettis genaue Kenntnis von Cézannes Äußerung.

hen. Die Bäume werden als lockeres Gerüst mit linearen Farbpassagen umschrieben und gehen farblich und strukturell im lose umschriebenen Motiv der Berge und der umliegenden Landschaft auf. In der Farbwahl unterscheiden sich die Künstler nach wie vor – Cézanne wählt Farben in leuchtenden Ocker- und Blautönen, Giacometti gedeckte Töne in Grau, Blau und hellem Grün – jedoch bringen beide mit dem offenen, skizzenhaften Duktus und den Leerstellen Licht und Transparenz in die Darstellung. Mit der skizzenhaften Umschreibung gelingt es Giacometti ebenfalls, das Auge des Betrachters zum Nachvollzug des Motivs anzuregen, zur aktiven Teilhabe am Entstehungsprozess und damit zur aktiven Manifestierung des Motivs im Augenblick des Betrachtens. In diesem Bestreben, dem lebendigen Wesen der Natur gerecht zu werden, folgt Giacometti seinem Vorbild Cézanne.

### **4.6.3 Plastik**

In der Plastik des Spätwerks kommt Giacometti zu Werken von höchster, in sich gesammelter Ausdruckskraft. Für seinen Auftrag für die Chase Manhattan Plaza entwickelt er eine monumentale Figurengruppe. Dieses Arbeiten in überlebensgroßen Dimensionen fördert eine neue Körperlichkeit. Giacometti findet zu einem neuen Volumen und Körpergehalt, setzt aber auch die expressive Formzersetzung weiter fort. Das Hauptthema seines plastischen Spätwerks ist die Portraitbüste. Hier findet Giacometti zu einer letzten Verdichtung des Menschenbildes. Das neue Körpervolumen schafft Figuren von ruhiger, ernster Präsenz. Besondere Bedeutung kommt hier der Gestaltung der Augen zu – der Blick ist nun bannend, dominant und gebietet größte Distanz. In seinen allerletzten Büsten nach Eli Lotar und Diego nähert sich Giacometti stark altägyptischen Vorbildern an und steigert die Ausdruckskraft seiner Büsten fast ins Kultische. Mit dieser Wendung bewegt sich Giacometti von der Kunst Cézannes weg.

#### **4.6.3.1 Akt**

Im Spätwerk sucht Giacometti im Akt nach einer stärkeren Orientierung am realen Leib. Dies führt zu einer Volumenzunahme der Figuren. Die schlanke Vertikale bleibt dabei

als dominantes Merkmal bestehen und betont nach wie vor die hieratische Ausstrahlung. In „Standing woman without arms“ (Kat. 389) von 1958 tastet Giacometti sich langsam an eine breitere Figurenanlage heran. Die Figur ist von den Beinen bis zum Kopf nach wie vor überlang, an den Schultern nimmt die Masse jedoch etwas zu. Der Kopf gewinnt im Vergleich zu Figuren des reifen Werkes an Fülle. Zudem versucht Giacometti hier, ohne die Figur je auf volle Leibesfülle zu verbreitern, durch fragmentarische Andeutung der Gliedmaßen dem Körper mehr Konsistenz zu geben. Die Arme selbst sind ausgespart, nur die Schulterstümpfe werden angedeutet. Die Idee, die Figur mittels Fragmenten zu gestalten, d. h. sie de facto unvollendet zu lassen, weist auf das Werden und Vergehen des Menschen hin.

Die Entwicklung der späten Aktfigur zu einer neuen Konsistenz lässt sich hervorragend an den monumentalen Plastiken für die Chase Manhattan Plaza nachvollziehen. Giacometti transportiert seine zwei Hauptfiguren des Aktes, den schreitenden Mann (Kat. 66) und die stehende Frau (Kat. 390), in ein monumentales Maß. Bei der Stehenden wird die neue Leiblichkeit an den Rundungen von Schoß, Brüsten und Kopf offenbar, beim Gehenden insbesondere am großen Kopf und der breiten Schulterpartie. Die Größe der Figuren ist der breiten Platzanlage in New York geschuldet, für die die Figuren gedacht waren. Sie gemahnt aber auch an monumentale Figuren der alten Kulturen. Die Figuren erreichen durch die Überlebensgröße auch im Ausdruck eine neue Ebene. Sie wirken durch die schiere Größe gebieterisch. Der Betrachter kann ihnen nicht nahekommen, sondern ist auf Distanz verwiesen.

So wird die menschliche Figur hier einerseits überhöht und in die Nähe von Kultfiguren gerückt. Andererseits bleibt sie jedoch auch auf das Wesentliche beschränkt, hat keine Attribute und verweist in epochaler Reduktion auf nichts anderes als auf sich selbst. Zudem gewinnt der Leib des Menschen im Zusammenspiel mit der gestreckten Vertikale an Bedeutung. So wird hier letztlich der Mensch selber in seiner Unergründlichkeit thematisiert. Der Fremde im Gegenüber ist Giacomettis großes Thema und Rätsel. Der Kern des Menschen bleibt in unerreichbarer Ferne und strahlt genau durch diese Distanz eine enorme Präsenz aus.

#### **4.6.3.2 Portraitbüste**

Ab 1958 setzt in den Portraitbüsten und Kopfstücken der Wandel zum Spätwerk ein.



Die Büsten, im reifen Werk in den Körper- und Gesichtsproportionen extrem verzerrt und im Wechsel der Ansichten hyperschlank in die Länge gezogen, gewinnen jetzt an Konsistenz und realer Fülle. Die Gesichter und Körperglieder nehmen an Gewicht zu, werden breiter, ohne jedoch jemals ihre asketische Schlankheit ganz zu verlieren.

Mit „Head with a large nose“ (Kat. 391) von 1958 schafft Giacometti eine Plastik, die die Wende zwischen reifem und spätem Werk dokumentiert. In diesem Übergangswerk arbeitet er die Schultern der Figur zwar kaum heraus, der Kopf wächst jedoch stabil wie ein Stamm aus der Rumpf- und Halspartie in die Höhe. Wie noch in „Büste von Diego (flacher Kopf)“ (Kat. 355) von 1955 setzt sich auch hier der Kopf im Profil scharf ab, während seine Frontalansicht schlank zusammengedrückt ist. Kopf und Hals gehen jedoch nicht mehr ins Hyperschlanke zurück; die Beschaffenheit ist nun greifbarer. Die Büste droht nicht mehr vor dem Betrachter zu entschwinden. Auch der groteske Wechsel der Ansichten wird nun stabilisiert: Giacometti überführt die scharfen, platt aneinandergesetzten Kanten zusehends in runde Übergänge. Hals und Schulterbereich sind rund geformt, und selbst der schmale Kopf nimmt allmählich rundere Formen an. Zudem mildert Giacometti langsam den extremen Wandel der Proportionen innerhalb des Körpers, den Übergang von breitem Rumpf zu kleinstem Kopf etwa. Die Figur gewinnt an Stabilität und wirkt durch den Abbau von starken Wechseln in Ansichten und Proportionen einheitlicher. Die Idee, Figur durch Addition verschiedener extremer Ansichten und Proportionen zu gestalten, geht in eine ruhigere, die Gesamtfigur gleichmäßiger behandelnde Gestaltung über. Dahinter steckt nicht zuletzt eine erneut verstärkte Orientierung am realen Vorbild.

Bei „Diego (Head on a cubical base)“ (Kat. 392) von 1958 macht sich dies besonders bemerkbar. Der Kopf ist im Vergleich zu Büsten des reifen Werkes in den Proportionen deutlich ausgeglichener. Giacometti gesteht dem Schädel, den Wangen, der Stirn und Nase mehr Volumen zu. Die Proportionen sind ausgewogener, der Schädel nun breiter angelegt. Ein Teil der Schmalheit bleibt jedoch auch hier immer bestehen, die Entwicklung aus dem Hyperschlanke ist weiterhin zu erahnen. Eine wirklich runde, ausgewogene reiche und pralle Form sucht Giacometti nie, selbst in den vergleichsweise breiter geformten spätem Werken bleibt die Askese der Gestalt bestehen. Der Künstler vermag es nun aber, seinen Figuren eine kraftvoll-ruhige Präsenz einzuschreiben.

So hat auch die Tatsache, dass Diegos Kopf an einem Block auf einer 'Stange' angebracht ist, seine einstmals bedrohliche Komponente vollkommen verloren. Der Kopf erinnert nun nicht mehr an einen aufgespießten Schädel, wie es noch „Tête sur tige“ (Kat.

54) von 1947 getan hat. Giacometti zeigt hier nicht das Ringen mit dem Tod in einem schmerzgeladenen Schrei. Im Gegenteil, Diegos Kopf steht mächtig und stabil auf Sockel und Stange. Die Stange präsentiert den Kopf in seiner distanzierten Würde: Sie hebt ihn vom Würfelunterbau ab und dezidiert als Einzelobjekt hervor. Er ist erhaben im umfassenden Wortsinne.

Erhaben und regungslos ist auch Diegos Gesichtsausdruck. Wie schon im reifen Werk verrät er dem Betrachter nichts über den Portraitierten. Was sich hier gegenüber Büsten des reifen Werkes jedoch verändert, ist der Blick, die Ausgestaltung und die Wirkung des Gesichtes. Die Züge sind durch die breitere Gesichtsanlage ruhiger und klarer ausgeformt.

In den Kapiteln zur späten Zeichnung und Malerei wurde bereits die herausragende Bedeutung von Blick und Augenpartie thematisiert. Die Plastik des Spätwerks bestätigt dies eindrucksvoll. Giacometti verdichtet und klärt das Gesicht und insbesondere die Augenpartie. Gegenüber dem reifen Werk glättet er bis zu einem gewissen Grad die ansonsten so aufgebrochene Oberfläche beziehungsweise Haut der Figur. Er gräbt tiefe Furchen als Augenfalten und -höhlen neben die plastisch ausgeformten Lider und Augäpfel. Die Augenpartie wird dadurch präziser angegeben. Der Blick wirkt streng und zugleich in höchstem Maße ausdrucksentleert. Giacometti entwickelt diesen starrenden Augenausdruck kraftvoll aus der Form. Hier vermischen sich Strenge, Emotionslosigkeit, rigorose Einforderung von Aufmerksamkeit und der Eindruck höchster Distanz. War diese Distanz schon im reifen Werk angelegt, so entwickelt sich nun durch die dezidierte Gestaltung der Augenpartie und die leicht nach oben geführte Blickrichtung das Gefühl, im Bann der Figur zu stehen und ihrem Blick weder standhalten noch ihn erwidern zu können. Diese Augen sind eine emotionale Leerstelle – sie geben nichts preis – doch gleichzeitig stabilisieren sie die Figur mit ihrer starren, präzisen Ausrichtung. Die Dargestellten gewinnen durch diesen emotionslosen Blick, der unausweichlich in seinen Bann zieht, und die leicht nach oben geführte Blickrichtung ein herrscherliches Aussehen. Die weit aufgerissenen Augen fordern Aufmerksamkeit ein und gebieten zugleich höchste Distanz. Dieses Geschöpf begegnet uns machtvoll, seinem innersten Wesen aber ist nicht nahekommen. So blickt uns eine unheimliche, kraftvolle Präsenz entgegen, unantastbar bis zuletzt.

Damit kommt Giacometti im Spätwerk zu einem nochmals verdichteten Menschenbild. Lag im reifen Werk der Fokus noch darauf, die plastische Figur durch Gegensätze und extrem verzerrte Proportionen aus dem direkten Zugriff des Betrachters zu entfernen, so

existieren Giacomettis Figuren nun in einem eigenen Hoheitsraum. Giacometti nimmt im Verlaufe des Spätwerks von proportionalen, schein-perspektivischen Störungen, wie er sie im reifen Werk entwickelt, immer mehr Abstand. So wirken die Figuren nun einerseits realistischer ausformuliert und sind durch diese kraftvolle Präsenz näher an den Betrachter gerückt. Andererseits schafft die Ausrichtung auf Vertikales und Frontales in Kombination mit der herrscherlichen Ausdruckslosigkeit von Blick und Gesicht eine neue Ruhe. Insbesondere die ruhige, deutlicher nachgezogene Augenform verstärkt die Ausdruckslosigkeit des Blickes. Auch die leicht nach oben gewandte Kopfhaltung und Blickführung betonen das erhabene Ferne der Menschenfigur. Aus der Erfahrung einer Figur in der Ferne im reifen Werk kommt Giacometti nun also zu einer Figur, die ihren eigenen Würde- und Existenzraum unabhängig vom Betrachter und für diesen unerreichbar fern beansprucht.

Diese Art der Menschendarstellung in der Plastik speist sich im Wesentlichen aus der hieratischen Strenge von Werken des altägyptischen bis byzantinischen Kulturraumes. Cézanne ist hier ein entfernter Orientierungspunkt, weil er das einzelne Individuum dem Betrachter direkt und nahe zeigt und zugleich doch als ungreifbar fernes, in seinem eigenen Raum existierendes Wesen darstellt. Jedoch entwickelt Cézanne insbesondere die Blickführung und Kopfhaltung vollkommen anders: Nicht der erhabene, sondern der in sich gekehrte Blick zeichnen seine Menschenfiguren wie „Le jardinier Vallier, vu de face oder 'le Marin“ (Kat. 4) aus. Während Cézanne damit den Blick seiner Figuren also nach innen wendet, öffnet Giacometti den Figurenblick, führt ihn nach außen und leicht oben. Distanz erreichen beide Künstler in ihrem Figurenbild – der Charakter dieser Distanz und das Verhältnis zum Betrachter sind jedoch somit letztlich verschieden. Auf seiner Suche nach einer Verdichtung der menschlichen Figur entwickelt Giacometti die amorphe Oberfläche im Spätwerk weiter. Durchsetzt sie im reifen Werk zum größten Teil die gesamte Figur und erzwingt dadurch ein irritierendes Schwanken zwischen Nah- und Fernsicht, so betont sie nun mit großzügigem Schwung die Genese der Figur. In „Büste von Annette IV“ (Kat. 393) von 1962 wächst aus den grob herausgeformten Rumpfstücken ein geglättetes Gesicht. Der Kontrast von amorphem Aufbrechen und Glätten der Oberfläche unterstreicht diesen Charakter des Herauswachsens. Die fragmentarisch behandelten Armstümpfe gehen thematisch in eine ganz ähnliche Richtung: Auch hier wird durch die unvollendete Andeutung eines Körperteils das Herauswachsen und Werden betont. Das Gesicht und damit das Wesen des Menschen erstet vor unse-

ren Augen aus einer unförmigen Masse neu. Diese Genese kulminiert in dem Blick der Figuren. Die definierten Augen richten sich scheinbar auf den Betrachter, gehen aber doch durch ihn hindurch in die Ferne und eröffnen der Figur eine höhere, geistige Kategorie.

Die Büste von Paola (Kat. 394), 1958-59, weist auf eine weitere Veränderung vom reifen zum späten Werk hin: Giacometti arbeitet Züge und Gliedmaßen nun nicht nur plastischer und deutlicher heraus – ohne dabei den ambigen Charakter der Gestalt zwischen Form und Material zu vernachlässigen – er greift auch auf neue, in ihrer Schlichtheit klassische Haltungen zurück. So entwickelt er in den letzten Jahren neben den deutlich an altägyptischen Skulpturen orientierten Werken wie Eli Lotar (Kat. 67) in Büsten wie „Paola“ auch Plastiken, die gerade ob ihrer Haltung nicht mit der strengen altägyptischen Plastik in Verbindung gebracht werden können. Diese Figuren sind einerseits eng verwandt mit Giacomettis Portraitschaffen in Zeichnung und Malerei, andererseits zeigen sie in Charakter und Haltung möglicherweise entfernt Spuren der Auseinandersetzung mit Cézannes Figurenbildern.

Die Büste von Paola ist als Halbfigur angelegt. Ihre Arme sind am Körper angelegt und ruhen, ineinander verschränkt, vor dem Bauch. Giacometti wählt damit eine Geste der Distanz. Die vorgeschobenen Arme und ausgestellten Ellenbogen sind Zeichen von Abstand und Grenze. Dabei zeigen die verschränkten Arme und leicht herabhängenden Schultern keine dynamisch gespannte Aktivität, sondern eine gefestigte Position an. Giacometti integriert den Ausdruck von Armen und Händen ausgewogener als im reifen Werk in die Figur und gibt den nun ausgeglicheneren Körpergliedmaßen einen stärkeren Eigenausdruck. Arme und Hände werden zum Gegengewicht von Gesicht und Kopf mit fernem Blick.

In Haltung und Ausdruck ist die Büste gut mit dem späten Portrait „Caroline“ (Kat. 69) zu vergleichen. Auch hier verdichtet sich das Menschenbild zu neuer Intensität. Die vor dem Leib verschränkten Arme suggerieren eine Abgeschlossenheit und einen Abstand zum Betrachter, der nicht überschritten werden darf, gleichzeitig gewinnt die Figur durch ihre neue Körperhaftigkeit an präsenter Ausstrahlung.

Bereits im Hinblick auf Giacomettis späte Gemälde wurde auf einen Zusammenhang mit Cézannes Bildnisschaffen hingewiesen. So stellt sich auch hier die Frage einer möglichen Verwandtschaft mit Cézannes Portraitwerken. Die Haltung der Büste von Paola erinnert durchaus an Cézannes Portraits, in denen die Figuren ihren distanzierten Aus-

druck durch das Zusammenspiel von verschränkten Armen oder geschlossenen Händen und einem fernen Blick entwickeln. Ein prominentes Beispiel für eine ähnliche Haltung wie die Büste von Paula ist Cézannes „L'homme aux bras croisés“ (Kat. 395). Cézanne malt den Mann mit ineinander verschränkten Armen, das Gesicht und den Blick aus der Achse leicht nach links gedreht. Der Blick ist am Betrachter vorbei in die Ferne gerichtet. Die verschränkten Arme zeigen zweierlei an: Sie signalisieren dem Betrachter Distanz und gleichzeitig Präsenz. Ein weiteres Vergleichsbeispiel ist „Mme Cézanne“ (Kat. 378) von 1886. Auch hier schließen die in einem Oval auf dem Schoß zusammengeführten Arme die Figur nach außen hin ab, bilden ein Gegengewicht zum unbewegten Gesicht. So strahlt die Figur trotz der leichten Verschiebung der Achsen eine in sich gesammelte Ruhe aus. Ihr Blick richtet sich zwar nach außen, doch scheint er leer, fordert nicht zur Kontaktaufnahme auf, sondern verweist auf die innere Abgeschlossenheit und Ferne der Figur.

Giacometti entwickelt in „Paola“ ebenfalls das Bildnis einer ruhigen und doch unumstößlichen Figur. Diese ist nicht mehr im Ringen um eine Lokalisierung begriffen, sondern reklamiert ihren eigenen Existenzraum für sich – präsent, aber unerreichbar für den Betrachter. Das irritierende Schwanken zwischen Nah und Fern, das die Figur im reifen Werk dem direkten Zugriff des Betrachters entzog, ist in eins zusammengefallen – die Figur ist nah und trotzdem fern. Die Distanz ist in den Figuren des Spätwerks verinnerlicht. Im Vergleich zu den hieratischen Büsten wie „Lotar III“ (Kat. 67) ist „Paola“ innerlich zurückgenommen. Wie Cézannes Figuren wirkt die Büste über ihre ruhige Abgeschlossenheit der Körperhaltung. Dennoch unterscheidet sich Giacomettis „Paola“ von Cézannes Werken in der strengen Achsenorientierung. Oberkörper und Kopf sind steiler aufgerichtet und suggerieren Unnahbarkeit. Die Arme sind eckig und nicht im Oval zusammengeführt wie bei Cézanne, der damit andeutet, die Figur sei in ihrer eigenen Welt aufgehoben. So weist die Haltung der Büste zwar in Richtung einer innerlichen Zurücknahme der Figur und damit zu Cézanne, der Charakter bleibt jedoch auch hier grundsätzlich verschieden.

Die Halbfigur entwickelt Giacometti in „Tall woman seated“ (Kat. 396) von 1958 und zuletzt mit den Büsten von Eli Lotar (Kat. 67) von 1965 weiter zur Sitzfigur. Giacometti kommt damit zu fast klassisch anmutenden Büstenvarianten. Klassisch wirken die Werke durch die definierte Haltung des Sitzens – die seitlich angelegten Arme, den aufgerichteten Oberkörper und den streng frontal gehobenen Kopf –, die stark an Vorbilder

des altägyptischen Kulturraums erinnert. Giacomettis Figuren sind ein Echo auf die in würdevoller, konzentrierter Haltung thronenden Sitzfiguren verstorbener Könige des alten Ägyptens, wie beispielsweise in der Sitzfigur des Chertihotep vorgebildet. Giacometti kommt den im altägyptischen Totenkult auf eine Ewigkeit angelegten Figuren nahe, ohne jedoch selbst das Bildnis eines Verstorbenen zu zeigen.<sup>345</sup> Seine Büsten haben mit den Kultfiguren ihre Dominanz und Strenge gemein. Möglicherweise spielt sogar ein Interesse für den altägyptischen Totenkult in die Rezeption dieser Kunstformen hinein. Dennoch hält sich Giacometti auch hier nicht sklavisch an die altägyptischen Vorbilder, sondern lässt sich von Ausdruck und Gestaltungsformen inspirieren, um diese dann als freie Assoziation ins eigene Werk und den eigenen Stil zu integrieren.

Der Vergleich zu Cézannes späten Portraitwerken verdeutlicht, dass Cézanne auch in Giacomettis allerletzten Portraitbüsten nur mehr einzelne Berührungspunkte aufweist – ein distanzierteres Menschenbild und eine intensive Reduzierung auf Non-Narratives.

In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf Cézannes „Le jardinier Vallier“ (Kat. 240) erhellend. Auch hier ist die Sitzposition ein wesentlicher Bestandteil der Figurengestaltung. Viele Portraits nach Madame Cézanne, aber auch andere Portraits wie die Bildnisse von Vollard, vom Jungen mit der roten Weste, die Kartenspieler-Werke oder „Le Marin“ legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Cézanne zeigt hier den einzelnen Menschen in seiner eigenen Welt, fern vom Treiben um ihn herum, darin 'einsam'. Die Figuren strahlen letztlich eine ruhige, vollkommen aus sich selbst schöpfende Würde aus, die sie über alles Äußerliche erhöht. Die Sitzposition spielt hier eine besondere Rolle. Sie ist Ausdrucksträger des gedanklichen Sammelns, einer tiefen innerlichen Konzentration und Ruhe der menschlichen Figur.

Das Bildnis von Vallier ist eine von mehreren Varianten dieses Bildmotivs; alle zeigen Vallier im Sitzen, mal von vorne, mal im Profil. Auf dem genannten Gemälde sehen wir den Gärtner von der Seite. Das bärtige Gesicht mit dem gelben Hut hebt sich in zart glühendem Gelb-Orange von dem dunkeltonigen Hintergrund ab. Die Konturen sind mehrfach gezogen und lassen Cézannes zögernde, zurückhaltende Annäherung an sein Gegenüber spüren. Vallier sitzt in sich versunken, sein Blick geht in die Ferne. Der Rücken ist leicht gebogen, gibt ein leises Echo auf Valliers langes körperliches Arbeiten. Seine

---

<sup>345</sup> Jan Assmann: „Ikonologie der Identität. Vier Stilkategorien der altägyptischen Bildniskunst“, 1990, in: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1949/1/Assmann\\_Ikonologie\\_der\\_Identitaet\\_1990.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1949/1/Assmann_Ikonologie_der_Identitaet_1990.pdf) (Stand: 1.11.2014).

Arme schließen sich vor dem Körper auf dem Schoß. Arme und Hände, sonst tätig und schöpfend, ruhen. Der ganze Mensch sammelt sich und schöpft in diesem wertvollen Moment von stiller Konzentration Ruhe. Das Bild des Gärtners ist von einer puren Schlichtheit, tief empfunden und in seiner Einfachheit strahlend schön. Es zeigt den einfachen Menschen in seiner Würde. Nichts lenkt ab von ihm.

Cézanne zeigt den Menschen und verbirgt ihn zugleich mit Bedacht. Vallier ist präsent in ruhiger Intensität, doch wendet er sich mit Blick und Haltung vom Betrachter ab und schaut an ihm vorbei. Er ist nahe zum Betrachter gerückt, füllt den Raum mit seiner Ruhe aus und erscheint dem Betrachter doch fern. Es ist, als existiere er in einem Raum, der nah und zugleich fern ist. Hier scheint ein innerer und dadurch unbretbarer Raum auf. Unerschüttert von allen äußeren Vorgängen ruht dieser Mensch in sich. Cézanne zieht mit ruhiger Besonnenheit eine Grenze zwischen der Welt des Betrachters und der eigenen Welt des Vallier. Er entwickelt dies aus der zart glühenden Farbe, der behutsamen Kontur, der zurückhaltenden, ruhenden Pose von Oberkörper, Armen und Händen und dem fernen Blick.

Typischerweise bilden die oftmals schweren, immer ruhenden Arme und Hände den Gegenpol zum fernen Blick der sitzenden Figur. Wo der Blick in die Ferne schweift oder im Inneren versinkt und der Figur etwas Ungreifbares anheftet, geben die oftmals verschränkten Arme oder die auf dem Schoß gefalteten Hände der Figur Halt. Blick und Hände spiegeln gleichsam ihr in sich ruhendes Dasein und unergründliches Wesen. Hieraus erwächst den Figuren eine in sich gesammelte, distanzierte Präsenz.

Wie Cézanne sucht auch Giacometti in seinen letzten Figuren eine starke innere Sammlung und trifft dennoch einen anderen Charakter. Dies bestätigt nochmals Giacomettis Sitzfigur „Tall Woman seated“ (Kat. 397). Der Akt mit den allgegenwärtigen Gesichtszügen von Giacomettis Frau Annette ist fast bis zu den Knien modelliert. Die Frau sitzt aufrecht. Ihr Kopf erhebt sich mit langem Hals über den Rumpf. Die Hände sind im Schoß zusammengeführt. Giacometti streckt die Figur im Sitzen, d. h. er richtet sie stark auf und verlängert den Hals, ohne jedoch die Proportionen der Gesamtfigur allzu sehr zu verzerren. Darüber hinaus baut er eine Spannung auf zwischen den unten ruhenden Händen und dem nach oben schießenden Kopf. Das Gewicht der Arme und Hände beruht die Figur und gibt ihr Halt. Der aufgerichtete Kopf gibt die innere Richtung der Figur an und betont ihre strenge Würde. Diese in sich gesammelte Haltung gibt der Figur höchste Konzentration und innere Kraft.

Beide Künstler, Giacometti und Cézanne, definieren ihre Figuren über eine letztlich ungreifbare Präsenz und zeigen sie als unergründliche, in sich ruhende Wesen. Durch einen expliziten Mangel an Emotion in Gestik und Mimik verweigern sie dem Betrachter ein Nahekommen. Wie bei Cézanne so geht auch bei Giacomettis Figuren ein scheinbar leerer Blick in die Ferne. Während Cézanne sie jedoch mit abgewandtem Blick als in sich versunkene, von der äußeren Welt zurückgezogene Personen zeigt und somit dem Betrachter eine Grenze setzt, schreibt Giacometti seinen Bildnissen einen dominanten Blick ein, der in den Bann schlägt und die Aufmerksamkeit des Betrachters einfordert. Er schafft mit den unbewegten, nach oben orientierten Gesichtern und den aufgerissenen Augen autoritäre Figuren, die eine gebührende Distanz vom Betrachter direkt einfordern.

Mit der Reihe der Sitzfiguren nach dem Modell Eli Lotar kommt Giacometti in den 1960er Jahren zu einer letzten großartigen Formulierung dieser Ideen. Der Photograph Eli Lotar ist neben Annette und Diego Giacomettis letztes Modell seiner Realisation von Wirklichkeit. Die Figur „Bust of man seated (Lotar III)“ (Kat. 67), 1965, ist von den Knien aufwärts dargestellt. Aus einem amorphen Block bilden sich langsam Oberschenkel und die darauf ruhenden Arme und Hände heraus. Der Oberkörper ragt ruhig und aufrecht in die Höhe und mündet in einen dünnen Hals. Hier schließt sich der erhobene Kopf mit dem unbewegten Gesicht an. Die leicht erhobenen Augen sind weit geöffnet und blicken starr geradeaus. Die Gesichtszüge sind prägnant und straffer in der Form als der übrige Leib. Giacometti entwickelt eine einzige große Bewegung: Aus dem Amorphen erhebt sich der Kopf. Das Unbestimmbare gipfelt in der kompakten Form des Kopfes und der in die Ferne blickenden Augen, die den Sitz des Wesens definieren. Dieser Wesenskern bleibt jedoch unberührbar und ist mit der runden, abgeschlossenen Schädelform durch das amorphe Verwachsen und die Formlosigkeit des Leibes in weite Ferne versetzt.

Hat Giacometti Distanz im reifen Werk insbesondere über die Deformation der Körperproportionen und die Vertikalstreckung der Figur gestaltet, so beruhigt er die perspektivisch-räumlichen Irritationen im Spätwerk wieder und gestaltet die Figur realistischer. Giacometti entwickelt nun die Distanz als inneren Ausdruck weiter. Zwar ist es nun möglich, den Figuren äußerlich nahezukommen, weil vor allem die Gesichtspartien glatter und daher konkreter erfahrbar sind. Die innere Entfernung der Figur wird jedoch zugleich über eine aufrechte Haltung und den definierten fernen Blick verstärkt. Einen



Endpunkt dieser Entwicklung erreicht Giacometti in den Werken von Eli Lotar. Hier arbeitet Giacometti einen Ausdruck von Erhabenheit heraus. Nach wie vor ist die vertikale Ausrichtung ein wesentlicher Bestandteil der Figurenanlage, nun aber gipfelt die Darstellung im emporgehobenen Kopf. In „Eli Lotar“ scheint das Geistige förmlich aus dem Amorphen emporzuwachsen. Die Sitzposition wird in ein Thronen gesteigert.

Die Idee, den Wesenskern und die Würde der Figur darzustellen, ist den Werken von Cézanne und Giacometti gemein. Giacometti steigert die Darstellung jedoch in den letzten Werken fast ins Kultische - die beiden Künstler sind nicht mehr vergleichbar.

Abschließend sollte noch auf die Bedeutung der Arbeit an den Figuren für die Manhattan Plaza in New York für die Entwicklung von Giacomettis Spätwerk hingewiesen werden. Giacometti beginnt mit den Figurenentwürfen bereits 1956 und arbeitet bis 1960 an der monumentalen Figurengruppe. Über seinen Entwurf zur Platzgestaltung mit drei Figuren, einem Kopf, einer stehenden Frau und einem schreitenden Mann kommt er zu monumentalen Maßen. Diese Arbeit begünstigt Giacomettis ruhigere Stilsprache, muss er doch für die Gestaltung des großen Platzes von kleinteiligen Details Abstand nehmen und großflächiger denken.

Der Wandel zu einer beruhigten Stilsprache ist jedoch tiefgreifender und ergibt sich aus dem gesamten Wollen und Streben der Figur. Ein neuer Impetus erfüllt Giacomettis spätere Figuren. Die ruhiger und breiter gelagerte Sprache gibt ihnen eine neue Machtfülle und enorme Präsenz. Der Wandel betrifft aber nicht nur einen ruhigeren Ausdruck, sondern geht weiter: Nun wird das Ringen um den Raum abgelöst von einer Raumbeherrschung. Die Figur setzt mit ihrem majestätisch-fernen, Distanz gebietenden Augen- und Gesichtsausdruck und der autoritären Haltung die Grenze zum Betrachter. Die Mechanismen im Spätwerk sind in allen Gattungen vergleichbar. So wie Giacometti in der spätesten Malerei und Zeichnung den Raum kaum noch perspektivisch andeutet, sondern über eine Farb-Aura oder einen offenen Leerstellen-Raum von der Figur aus konstruiert, so bestimmt nun in der Plastik die hieratische Haltung und intensive Präsenz der Figur die Distanz zum Betrachter und beherrscht den eigenen Daseinsraum.

## **5 Das Nachkriegswerk – Ideen, Begriffe und die Rolle Cézannes**

Auf die Analyse von Giacomettis Werk folgt nun eine Untersuchung zu Cézannes Bedeutung für Giacomettis Nachkriegswerk. Zunächst sollen hier Giacomettis kunstgeschichtliche Position, sein Standpunkt in der Debatte um Figuration und Abstraktion, sein Realismus- und Stilbegriff sowie sein Verständnis der Kunstgeschichte dargelegt werden. Vor diesem Hintergrund soll anschließend die besondere Rolle, die Giacometti der Kunst Cézannes zuschreibt, erläutert werden. Alsdann werden die relevanten Themen des Nachkriegswerks – der sogenannte phänomenologische Realismus, der Themenkomplex der Prozesshaftigkeit, das Verhältnis der Figur zum Raum sowie Giacomettis Menschenbild – auf den Einfluss von Cézanne untersucht.

### **5.1 Giacomettis kunstgeschichtliche Position**

Giacometti bezieht mit seinem reifen und späten Werk eine vollkommen selbständige kunstgeschichtliche Position in der Nachkriegsmoderne. Diese Kunst zu bestimmen heißt, sie einerseits nach Ziel und Quellen zu erforschen, andererseits auf Verbindung und Widerspruch zur aktuellen Kunst und ihren Debatten in Frankreich zu überprüfen. Hierfür erscheint es zunächst angebracht, einen Blick auf die Pariser Diskussion der 1940-50er Jahre zu werfen. Anschließend sollen Giacomettis Standpunkt analysiert und zentrale Begriffe seines Kunstverständnisses erläutert werden. Erst diese Zusammenschau eröffnet einen umfassenden Blick auf Cézannes fundamentale Rolle in Giacomettis Kunstkosmos.

An einigen Stellen muss der Text zu diesem Zweck Giacomettis Ideen und Gedankengang ausführlich nachvollziehen, da keine detaillierten Untersuchungen vorlagen, auf die hätte aufgebaut werden können.

#### **5.1.1 Der Streit zwischen Abstraktion und Figuration**

Die Kunstszene im Frankreich der 1940-50er Jahre wird von einer heftigen Diskussion dominiert: der „nationalen Kontroverse zwischen Abstraktion und Figuration“ und der damit verbundenen Frage, welche künstlerische Ausdrucksform adäquat sei für diese

Zeit.

Hinter den Begriffen 'abstrakt' und 'figurativ' versammeln sich freilich verschiedenste Tendenzen, doch schließen sich die Befürworter von Abstraktion beziehungsweise von Figuration zusammen, um geschlossen gegen das jeweils gegnerische Lager zu argumentieren. Die Fronten in dieser „*nouvelle Querelle des Images*“<sup>346</sup> sind verhärtet – eine Haltung schließt die jeweils andere kategorisch aus.

Die abstrakte Kunst, insbesondere die konkrete Kunst oder geometrische Abstraktion, findet über das 1946 neugegründete Ausstellungsforum „Salon des Réalités Nouvelles“, die Galerie Denise René und Jean Dewasnes „Atelier d'Art Abstrait“ sowie über seine Zeitschrift „Art d'aujourd'hui“ Wege der Verbreitung und setzt sich als Kunstform ab 1949 durch. Beflügelt von diesem Erfolg, wittern die Vertreter der abstrakten Kunst ihren 'Triumph' über die als reaktionär empfundene figurative Bildsprache und verunglimpfen die Figurativen als Arrièregarde. Die Anhänger der Figuration sehen sich daraufhin zur Stellungnahme und Verteidigung der eigenen Position gezwungen und konstatieren eine 'Krise in der Kunst'. Den Höhepunkt erreicht dieser Streit der Künstler, Kritiker und Kunsttheoretiker zwischen 1945 und 1959 und fällt damit in die Hauptschaffensphase von Alberto Giacometti.

Bevor Giacomettis Stellung zu dieser Kunstdebatte erörtert wird, sollen die Grundlagen und Argumente dieser Debatte kurz dargelegt werden. Die Untersuchungen von Harriet Weber-Schäfer bilden hierfür die Grundlage.<sup>347</sup>

Die Begriffe 'abstrakte', 'nicht-figurative' oder 'konkrete' Kunst werden in der Kontroverse weitgehend synonym verwendet und bezeichnen „*eine Kunst, die sich weder in ihrer Absicht noch in ihren Mitteln auf sichtbare Erscheinungen der äußeren Welt stützt. [...] Sie befasst sich mit den ursprünglichen Elementen aller plastischen Sprachen: Linien, Formen, Farben. Sie macht sich frei von allen Bedeutungen, die sie durch ihre Integriation in die figurative Sprache angenommen haben. Und sie verleiht ihnen neue Bedeutungen.*“<sup>348</sup> Das Ziel des abstrakten Kunstwerks wird nicht in der Darstellung von einem Gegenstand gesehen, sondern „*es ist selbst ein Gegenstand*“<sup>349</sup>. Zu den wortfüh-

---

<sup>346</sup> Pierre-Georges Bruguère: „Une Nouvelle Querelles des Images“, in: Cahiers du Sud XXXIII-305/1951, S. 119.

<sup>347</sup> Harriet Weber-Schäfer: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der Malerei nach 1945, Köln 2001; Harriet Weber-Schäfer: „Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in: In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, hgg. von Martin Schieder und Isabelle Ewig, Passagen, Bd. 13, Berlin 2006, S. 205-228.

<sup>348</sup> Léon Degand, zitiert nach Weber-Schäfer 2001, S. 16.

<sup>349</sup> Marcel Brion, zitiert nach ebd., S. 93.

renden Hauptvertretern der Abstraktion zählen vor allem Charles Estienne, Léon Degand und Michel Seuphor ebenso wie Marcel Brion und Auguste Herbin.

Demgegenüber positionieren sich auf Seiten der Figuration insbesondere die Kunstkritiker Waldemar George, Claude Roger-Marx, Benjamin Péret, Jean Cassou und in gewissem Grade auch Giacomettis Galerist Pierre Loeb. Ihr Ansinnen ist, die Figuration als Kontinuität der Kunsttradition, insbesondere der französischen Kunsttradition darzustellen und ihre aktuelle künstlerische Stellung mit dem direkten Anknüpfen an die klassische Moderne zu legitimieren. So wird hier unter 'Tradition' sowohl die überlieferte Kunst im Allgemeinen verstanden, im höheren Maße jedoch die Kunst der jüngsten Vergangenheit, der klassischen Moderne, die fortgesetzt werden sollte. Die Standpunkte der noch schaffenden Meister der klassischen Moderne – Picasso, Matisse, Bonnard, Braque – werden hier herangezogen, gehen sie doch darin konform, dass der Ausgangspunkt ihrer Kunst, so abstrahierend sie auch sein mag, stets der Gegenstand und damit im weitesten Sinne figurativ bleibt.

Vor diesem Hintergrund entspinnt sich eine hitzige Debatte, in der die jeweiligen Befürworter das eigene Lager zu legitimieren beziehungsweise das der Gegner zu desavouieren suchen.

Im Zentrum der Diskussion stehen das Verhältnis von Kunst und Realität, die Rolle des Betrachters, die Beziehung von Kunst und Tradition, das Menschenbild und die Interpretation der Entwicklung der Kunstgeschichte.

Das Lager der Abstraktion legitimiert ihren Aktualitätsanspruch über die Befreiung der Kunst von herkömmlichen, d. h. figurativen Bildtraditionen zu einer universalen Bildsprache. So erklärt Marcel Brion:

*„L'art abstrait se présente, enfin, comme un moyen de libération.“<sup>350</sup>*

Auguste Herbin fügt hinzu:

*„L'Art Non-objectif assure une plus grande liberté, tant à l'artiste qu'au spectateur.“<sup>351</sup>*

Die gegenstandslose Kunst wird zum Mittel der Befreiung von Kunst, Künstler und Betrachter. Die Verfechter der abstrakten Kunst sehen die Möglichkeit, in kompletter 'Bildautonomie', d. h. nur über die bildnerischen Mittel und nicht über Bezüge zur sichtbaren Welt, eine Bildwelt abstrakter Zeichen zu entwickeln. Selbstbewusst sehen diese Vertreter die Kunst durch die Abstraktion von ihrer jahrhundertealten Tradition zu neuem Aus-

---

<sup>350</sup> Marcel Brion, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 208.

<sup>351</sup> Auguste Herbin, zitiert nach ebd., S. 209.

druck befreit. Sie verstehen den Schritt zur Abstraktion und die damit verbundene Abkehr vom Naturvorbild als logische Konsequenz aus dem Kubismus. Der Sinn ihrer Kunst bestehe nun im „Abenteuer“<sup>352</sup>, eine „bisher unbekannte Welt zu entdecken“<sup>353</sup>.

In der scharfen Debatte wird auch die Deutungshoheit über den Menschen verhandelt. So erklärt das abstrakte Lager, von der Verbreitung von Wassily Kandinskys Essay „Über das Geistige in der Kunst“ in Frankreich beflügelt, dass sich in ihrer Kunst die „*réalité de l'homme intérieur*“<sup>354</sup> offenbare, diese seelische und geistige Seite des Menschen sich hingegen nicht in der körperlichen Gestalt abbilden lasse. Es geht den abstrakten Künstlern um die Visualisierung der menschlichen Innenwelt, des Wesens des Menschen: Die Abstraktion zeige „*l'homme non pas à sa figure mais dans son essence*.“<sup>355</sup> Der Figuration werfen die abstrakten Vertreter vor, sich nicht von der Tradition lösen und kein der Zeit adäquates, neues Menschenbild schaffen zu können. Seuphor spitzt diesen Gedanken zu:

„*La représentation de l'homme est une fabrication de cadavre*“.<sup>356</sup>

Nicht weniger selbstbewusst treten dem die figurativen Anhänger gegenüber. Sie nehmen für sich allein in Anspruch, den Menschen mit der Wirklichkeit zu konfrontieren, wohingegen die Abstraktion vor der Wirklichkeit fliehe. In diesem Vorwurf spiegelt sich auch ein gesellschaftspolitischer Aspekt wider, der in die abstrakte Kunst von ihren oftmals sozialistisch-kommunistisch orientierten Gegnern im Anschluss an die 'Querelle du Réalisme' der 1930er und Aragons Forderung einer sozial verantwortlichen realistischen Kunst hineingelegt wird.

Die Anhänger der Figuration lehnen die Abstraktion ferner wegen ihrer Zweideutigkeit, ihrem „*permanenten Widerspruch in sich selbst*“<sup>357</sup> ab. So nennt Roger-Marx die abstrakten Künstler ironisch „*Repräsentanten [...] der Kunst, die nichts repräsentiert*“<sup>358</sup> und erkennt in ihrem Anspruch, nur sich selbst darzustellen, eine paradoxe Haltung:

„*Hinsichtlich der Technik von nicht-figurativer Kunst zu sprechen, deren Existenzberechtigung selbst die Darstellung ist, erscheint uns als Unsinn. Die Malerei und Bildhauerei stellen zwangsläufig etwas dar, repräsentieren eine konkrete Wirklichkeit.*“<sup>359</sup>

---

<sup>352</sup> Michel Tapié, zitiert nach Weber-Schäfer 2001, S. 140.

<sup>353</sup> Jean Dewasne, zitiert nach ebd.

<sup>354</sup> Charles Estienne, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 214.

<sup>355</sup> Charles Estienne, zitiert nach ebd.

<sup>356</sup> Michel Seuphor, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 214.

<sup>357</sup> Weber-Schäfer 2001, S. 87.

<sup>358</sup> Claude Roger-Marx, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 87.

<sup>359</sup> Claude Roger-Marx, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 214.

Roger-Marx und Benjamin Péret sehen die abstrakte Kunst sich selbst aufheben, denn spätestens der Betrachter führe die Darstellung der sichtbaren Welt durch seine Assoziationen wieder ins Bild ein. Das Lager der Figuration propagiert eine „Gebundenheit der Kunst an die Abbildung der Gegenstandswelt, sowie die Notwendigkeit einer Entsprechung von Kunst und Wirklichkeit. Dabei wird der bildhafte Gegenstand zum Kriterium einer gelungenen Darstellung, da er einerseits die Kommunikationsbasis zwischen Bild und Betrachter liefert und andererseits als Möglichkeit verstanden wird, korrektiv auf die Welt einwirken zu können.“<sup>360</sup>

So sprechen die Figurations-Verfechter der Abstraktion eine universale Kommunikationsfähigkeit ab und verurteilen sie als beliebige Kunstäußerung. Nur dem bildhaften Gegenstand wird die gleiche Funktion und Kommunikationsfähigkeit wie dem Wort in der Sprache zugestanden. Péret hält die abstrakte Kunst denn auch für eine unkommunizierbare „*Sprache der Gehörlosen*“<sup>361</sup>.

Darüber hinaus sehen die Verteidiger der figurativen Kunst die Abstraktion als Zeichen des Antihumanismus, denn mit dem Menschen als Motiv verschwinde auch das Menschenbild in der abstrakten Kunst. So beklagt Pierre Loeb in der Abstraktion den Verlust von „*l'HUMAIN*“<sup>362</sup>. Der Mensch sei dort der Maschine gleichgesetzt, so dass eine „*dépersonnalisation de l'homme*“<sup>363</sup>, eine Entindividualisierung des Menschen, drohe. Daher bewerten die Anhänger der Figuration die abstrakte Kunst als „*Symptom des herrschenden Maschinismus in der Welt*“<sup>364</sup>. Demgegenüber interpretieren sie die figürliche Menschenabbildung als Zeichen des Lebens und – vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges – des Überlebens.

### 5.1.2 Giacomettis Stellung in der Kontroverse um Figuration und Abstraktion

Giacometti positioniert sich mit seinem Werk und durch seine Äußerungen zunächst klar auf Seiten der Figuration. Auch von ihm wird die Abstraktion als Kunstform aufs Schärfste abgelehnt. Neben dieser grundsätzlich vergleichbaren Haltung treten aber ebenso markante Unterschiede zu der Position der Figurativen hervor, die Giacomettis Sonderstellung innerhalb der Nachkriegsmoderne kennzeichnen.

---

<sup>360</sup> Weber-Schäfer 2001, S. 113.

<sup>361</sup> Benjamin Péret, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 102.

<sup>362</sup> Pierre Loeb, zitiert nach Weber-Schäfer 2006, S. 211.

<sup>363</sup> Pierr Loeb, zitiert nach ebd.

<sup>364</sup> Weber-Schäfer 2006, S. 211.

Wie die oben genannten Verteidiger der figurativen Kunst erkennt auch Giacometti in der Figuration die einzig gültige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und zweifelt die Möglichkeit einer Aussage über die Wirklichkeit durch abstrakte Kunst an:

*„Restent les faits nouveaux que sont la peinture et la sculpture abstraites (et tout ce qui s'en approche plus ou moins, comme Klee, Miró, Brancusi...). Jusqu'à quel point l'art abstrait est-il notre vision la plus valable de la réalité? Je me le demande.“<sup>365</sup>*

Giacomettis Haltung wird auch in den folgenden Zitaten deutlich:

*„Un peintre ne peut pas ne pas représenter quelque chose. C'est absolument inévitable. C'est une nécessité.“<sup>366</sup>*

Mit einem Seitenhieb auf die abstrakte Kunst antwortet er denn auch auf die Frage, was ihn zur Kunst treibe:

*„Voir, comprendre le monde, le sentir intensément et élargir au maximum notre capacité d'exploration, mais si on réduit le tableau à trois taches, la compréhension du monde est assez limitée [...].“<sup>367</sup>*

Abgesehen von den grundsätzlichen Übereinstimmungen unterscheidet sich Giacomettis Werk von anderen figurativen Positionen in Vehemenz, Ausschließlichkeit und Art seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit dennoch erheblich. Der Sinn liegt ihm einzig in der Wahrnehmung, der Annäherung und dem Erfassen von lebendiger Wirklichkeit – an unzähligen Stellen kommt Giacometti in flammenden Worten auf diesen Gedanken zurück:

*„La réalité n'a jamais été pour moi un prétexte pour faire des œuvres d'art, mais l'art un moyen nécessaire pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois.“<sup>368</sup>*

Der Bezug zur Wirklichkeit durch die Umsetzung der eigenen Wahrnehmung dieser Wirklichkeit wird für Giacometti also zum entscheidenden Kriterium eines Kunstwerkes. Giacometti geht von einer unbekanntem Welt aus, die es gilt, im Schaffen stets aufs Neue wahrzunehmen und zu entdecken. Das Kunstwerk ist ihm Prüfstein, wie nahe er seiner Wahrnehmung von Wirklichkeit bildnerisch kommt.

Es geht ihm nicht um eine Erzählung von Wirklichkeit. Daher spielen psychische, emotionale oder soziale Elemente der Interpretation in seinen Werken keine Rolle. Er sieht die Kunst auch nicht in sozialer Verantwortung, wie dies andere Vertreter der Figuration

---

<sup>365</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Yvon Taillandier (1951), zitiert nach Giacometti 2013, S. 177.

<sup>366</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Marie-Thérèse Maugis (1964), zitiert nach ebd., S. 346.

<sup>367</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 250.

<sup>368</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 141.

fordern. Giacometti betont, es gehe in der Kunst nicht um die Darlegung soziologischer Probleme oder einer bestimmten Lebenssituation, sondern um die Frage des Ausdrucks an sich – hier bleibt zum Verständnis zu ergänzen – um die Frage des Ausdrucks der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit. Giacometti hierzu:

*„Che l'arte debba esprimere i problemi sociologici del nostro tempo, e che debba rappresentare per forza l'uomo [...] nella massa, oppure l'uomo nell'industria, mi sembra un'infantilaggine. In verità, tutto quello che succede all'uomo è un problema che appartiene al suo tempo: sia il suo lavoro in fabbrica, come il suo dolore e la sua maniera di innamorarsi. Non esiste, in arte, il problema d'esprimere un aspetto della vita piuttosto che un altro. Esiste solo quello d'esprimersi.“<sup>369</sup>*

Wie die Verteidiger der Figuration wehrt sich Giacometti jedoch auch gegen eine 'entpersönlichte' Kunst und beharrt auf dem Menschen als Subjekt. Auch Giacometti ist auf der Suche nach dem inneren Wesenskern des Menschen und sieht die menschliche Figur als Zeichen von Lebendigkeit. Er ist womöglich sogar derjenige Künstler in der Nachkriegsmoderne, der die Lebendigkeit einer Figur, paradoxerweise, durch deren prekäre Lage zwischen Sein und Nicht-Sein und die Beschränkung auf das Wesenhafte am stärksten herausarbeitet.

Jedoch entschließt sich Giacometti nicht gegen eine Ent-Individualisierung und für eine definierte Betonung des Individuums. Er sucht in seinem Werk das ins Allgemeine verfremdete Individuum, das Unbekannte im scheinbar Bekannten und nicht eine konventionelle Darstellung des Individuums in seinen persönlichen Facetten. Giacometti will Zurückhaltung, keine Deutungshoheit. Sich selbst als kunstschaffende Person versucht er daher, hinter dem Werk so weit wie möglich zurückzunehmen:

*„Aujourd'hui où chacun veut représenter son individualité, je n'accorde aucune importance à la mienne.“<sup>370</sup>*

Hier melden sich ebenfalls Zweifel an, ob Giacometti mit seiner Position wirklich Anschluss an das oben beschriebene Lager der Figuration sucht oder doch nicht sehr eigenständige Ziele verfolgt.

Mit dem figurativen Lager verbindet Giacometti allerdings der zentrale Vorwurf an die Abstraktion, Kunst in die Nähe von Objekt und Maschine zu stellen. Giacometti entwirft in diesem Zuge eine Definition und strikte Trennung von Kunst und Objekt, für die er gleich das gesamte Schaffen der Menschheit in Zeugenpflicht nimmt, und spricht der abstrakten Kunst die Existenz als Kunstform regelrecht ab. Giacometti reagiert da-

---

<sup>369</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Grazia Livi (1963), zitiert nach ebd., S. 292.

<sup>370</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Marie-Thérèse Maugis (1964), zitiert nach ebd., S. 349.



mit direkt auf die Behauptung von abstrakter Seite, „*das abstrakte Kunstwerk [sei] nicht die Darstellung von einem Gegenstand: es [sei] selbst ein Gegenstand*“<sup>371</sup>, und stellt sich demonstrativ gegen die betont a-traditionelle Haltung der Abstraktion.

Gerade aus der Betrachtung der Kunsttradition entwickelt Giacometti seine radikale Ablehnung der abstrakten Kunst. Er unterscheidet zwei Linien von Menschenwerken: Kunstwerke in der Nachfolge der ersten Kunstwerke wie der 'Venus von Lespugue'<sup>372</sup> auf der einen, Objekte in der Nachfolge der 'prähistorischen Axt' auf der anderen Seite. Die Unterscheidung von Kunst und Objekt sieht er darin begründet, dass ein Kunstwerk immer die Darstellung von etwas anderem sei, wohingegen das Objekt nur auf sich selbst verweise:

*„En gros, si je les compare aux œuvres de la préhistoire, il me semble que les sculptures modernes (abstraites – ou qui tendent à l'abstrait) ne 'descendent' pas de la première sculpture qui représente une femme, mais des haches préhistoriques. Et, ce faisant, elles passent d'un domaine à un autre, et deviennent des objets. Or, pour moi, un objet cesse d'être une sculpture. Pour moi, une sculpture doit être la représentation d'autre chose que d'elle-même.“*<sup>373</sup>

Giacometti wiederholt diesen Aspekt vehement, so auch im Folgenden in Bezug auf die Malerei:

*„La pittura non può essere che rappresentazione di altra cosa che non sia il tessuto di materia pittorica che la ricopre. La pittura non può essere un oggetto in sé. Un tappeto non è una pittura, anche se è chiaro che un bel tappeto è più bello d'una cattiva pittura: ma è più bello in un altro campo dell'attività umana.“*<sup>374</sup>

Giacometti stellt der abstrakten Kunst ihren Kunstwert in Abrede und legitimiert dies mit der Funktionslogik des Objektes. Ein abstraktes Kunstwerk sei wie ein Objekt oder eine Maschine in sich abgeschlossen, fertig und perfekt konstruiert mit dem Ziel zu funktionieren; es könne jederzeit von einem besseren Objekt ersetzt werden und werde im Schadensfalle zu Schrott, wäre also als Objekt vernichtet. Demgegenüber stellt Giacometti nun das Kunstwerk, das – zwar unperfekt und nie vollendet – seinen Status und seine Funktion als Kunstwerk jedoch auch im Schadensfalle nie verliere. Damit sieht Giacometti bewiesen, dass ein wahres Kunstwerk über sich hinaus, auf etwas anderes verweist und somit Träger von etwas anderem als sich selbst ist.

Dazu Giacometti:

---

<sup>371</sup> Marcel Brion, zitiert nach Weber-Schäfer 2001, S. 93.

<sup>372</sup> Vgl. Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), in: Giacometti 2013, S. 318.

<sup>373</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Yvon Taillandier (1951), zitiert nach ebd., S. 177 f.

<sup>374</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach ebd., S. 256.

*„Mais il y a – fait nouveau comme les machines – la sculpture dite abstraite. Elle est en fait concrète et non figurative. Elle peut créer et elle crée des objets finis comme les machines, ne se réclamant que d'eux-mêmes et qui veulent être ou qui sont parfaits. Que sont-ils, où se situent-ils? Une sculpture de Brancusi ou telle autre sculpture dite abstraite, rouillée, cabossée, cassée, une peinture de Mondrian tachetée, noircie, déchirée, que deviennent-elles? Appartiennent-elles au même monde que la sculpture chaldéenne, que Rodin, que Rembrandt ou à un monde à part qui se situerait tout près du monde des machines, du monde des objets, et en quoi sont-elles encore des sculptures, des peintures et en quoi ne le sont-elles peut-être plus?“<sup>375</sup>*

Giacometti erklärt:

*„Mais la voiture, pas plus que les autres machines, pas plus que tous les objets pré-mécaniques, n'a rien à voir avec la sculpture. Tout objet doit être fini pour fonctionner ou pour servir. Plus il est fini, plus il est parfait, mieux il fonctionne et plus il est beau. Un objet plus perfectionné détrône l'autre qui l'était moins. Aucune sculpture ne détrône jamais aucune autre. Une sculpture n'est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse. Elle ne peut être ni finie ni parfaite. [...] Une voiture, une machine cassée devient de la ferraille. Une sculpture chaldéenne cassée en quatre: cela donne quatre sculptures, et chaque partie vaut le tout et le tout comme chaque partie reste toujours virulent et actuel. [...] À l'encontre des objets qui ne se réclament que d'eux-mêmes, une sculpture, une peinture se réclame toujours d'autre chose d'elle-même.“<sup>376</sup>*

Giacomettis Gedanken sind hier ausführlich dargelegt, weil sie zwei bedeutende Aspekte seines Schaffens veranschaulichen, die meines Erachtens noch nicht ausreichend in die Analyse von Giacomettis Kunst integriert wurden. Zum einen verankert Giacometti seine eigene Kunstanschauung tief in der Kunsttradition, zum anderen führt er die Abstraktion ad absurdum. Die abstrakte Kunst schafft Objekte und keine Kunstwerke, so Giacometti. Sie steht für ihn außerhalb des Kunstschaffens und damit auch außerhalb der Kunsttradition:

*„Dans la sculpture et dans la peinture moderne – je veux dire abstraite... non figurative – il se produit, me semble-t-il, un phénomène nouveau. Cette sculpture n'est ni la sculpture des Nouvelles-Hébrides, ni la sculpture égyptienne. [...] Il y a quelque chose qui m'inquiète, qui me semble très étrange.“<sup>377</sup>*

Immer wieder fällt auf, wie sich Giacometti mittels der Kunst der Vergangenheit rückversichert. Dies führt zur Frage, was er überhaupt unter Kunsttradition fasst, welche Bedeutung und Formen diese annimmt und zu welchem Zweck Giacometti diesen steten Rückbezug zur Kunst älterer Epochen betreibt. Nicht nur in seinen Äußerungen, auch in

---

<sup>375</sup> Alberto Giacometti (1957), zitiert nach ebd., S. 135.

<sup>376</sup> Ebd., S. 134 f.

<sup>377</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1951), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 126.

seinen Werken, in Plastik, Malerei und den unzähligen Kopien nach älterer Kunst liegt dieser Rückbezug ja aufs deutlichste vor.

Dabei drängt sich in Verbindung mit Giacomettis heftiger Ablehnung der abstrakten Avantgarde förmlich die provokante Frage nach dem Wesen seines Traditionsverständnisses auf. Wäre Giacometti also ein Konservativer, ein Reaktionär womöglich? Mitnichten. Wie gezeigt werden soll, ist die abstrakte Kunst für Giacometti ein Krisenzeichen von Kunst und Gesellschaft, der er konstruktiv durch die Idee eines zeitlosen Kunstsinnes und den Rückfall des Künstlers auf sich selbst, nicht aber durch eine abstands- und kritiklose Wiederholung von Vergangenen begegnen will.

So reiht er sich beileibe nicht in das Lager der Konservativ-Figurativen ein und setzt ganz offensichtlich bei der Traditionsbestimmung andere Akzente als diese Anhänger der Figuration in der Nachkriegsmoderne. Während diese ihr Hauptaugenmerk auf eine lineare Kontinuität mit der klassischen Moderne um Picasso legen, wendet Giacometti sich einer scheinbar unkonventionellen Mischung von Kunstepochen und Künstlern zu: der Venus von Lespugue als einem der ersten bekannten Kunstwerke überhaupt, den Werken der Chaldäer oder der Ägypter beispielsweise und – mit einer besonderen Rolle bedacht, die später erläutert werden soll – Cézanne. Betrachtet man Giacomettis Werk, so sieht man diese Haltung bestätigt: Ein Einfluss der Moderne um Picasso, Braque, Matisse oder Bonnard ist ab Giacomettis reifem Werk nicht mehr auszumachen.

Damit ist auch ein erster Hinweis darauf gegeben, wie Giacometti die eigene Position entwickeln will: nicht als ein Übernehmen, ein konventionelles Herauentwickeln und lineares Anschließen an die Werke und Errungenschaften der direkten Vorgänger, sondern im Überdenken des gesamten menschlichen Kunstschaffens. Giacometti, so soll gezeigt werden, entdeckt dabei Gemeinsamkeiten und Brüche in dieser Kunstentwicklung, versucht sie zu erklären und zukunftsweisende Lösungen zu finden. Er macht sich auf die Suche nach einer neuen Sicht auf die Kunsttradition. Eine herausragende Rolle spielt hier Cézanne und die – auf der Lektüre von Cézannes Werk basierende – Erkenntnis, dass allein die Wahrnehmung den primären Zugang zur Kunst wie zur Wirklichkeit bereithält.

Mit dieser Haltung erteilt er einem konventionellen Traditionalismus ebenso wie einer modernen Integration tradierter Elemente, beispielsweise Picassos Neuinterpretation antiker Mythen, eine Absage. Moderne und Tradition bilden für Giacometti keinen Gegensatz, den es zu überwinden gilt. Er legt den Fokus auf das verbindende Element aller Kunst über die Zeiten hinweg. Es scheint, als verlören in Giacomettis Verständnis die

Begriffe 'alt' und 'neu' ihre Bedeutung:

*„Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultané, comme si l'espace prenait la place du temps. [...] Simultanément les Arts de toutes les époques, de toutes les civilisations.“<sup>378</sup>*

Die aktuellen Debatten um Abstraktion und Figuration bilden den Rahmen, sie mögen zur Auseinandersetzung anregen, jedoch entwickelt Giacometti vor allem aus der unkonventionellen Betrachtung der vergangenen Kunstwerke seine Kunstposition – in Wort und Werk.

Ähnlich verhält es sich im Übrigen mit der Frage nach dem Einfluss von Existentialismus oder vom phänomenologischen Realismus eines Merleau-Ponty auf Giacometti – diese Ideen bilden den aktuellen Rahmen der Nachkriegsmoderne um Giacomettis Werk, touchieren es im Innersten jedoch nur leicht.

So ist Franz Meyer vollkommen Recht zu geben, wenn er Giacomettis kunstgeschichtliche Position mit folgenden Worten umreißt:

*„[...] die entscheidenden Einflüsse aber stammen nicht aus der Kunst der jüngsten Vergangenheit, sondern aus viel älterer Zeit. Auch ist die Verflechtung der Stilentwicklung mit dem Zeitgenössischen nicht besonders groß, obwohl Giacometti von 1922 an in Paris lebte, in engem, teilweise freundschaftlichem Kontakt mit vielen der hervorragendsten und ihrem künstlerischen Stil und ihrer geistigen Haltung nach fortschrittlichsten Maler, Bildhauer und Dichter. Ja, man kann sagen, dass die Entwicklungslinie von Giacomettis Kunst geradezu dem offenbaren Gefälle der allgemeinen Kunstgeschichte widerspricht. Während nämlich die ungegenständliche Kunst in den dreißiger Jahren das Feld eroberte und sich als die bedeutungsvollste allgemeine Stilrichtung etablierte, wandte sich Giacometti, dessen Skulptur dem Betrachter bisher mehr oder weniger abstrakt erschienen war, von allem ab, was sich nicht direkt und lesbar auf das visuelle Erlebnis bezog. Einsam für sich steht darum sein späteres Werk vor uns, ebenso weit entfernt von demjenigen, was die Fortsetzer der alten Gegenständlichkeit zur selben Zeit produzierten, wie vom Werk der älteren und jüngeren ungegenständlichen Maler und Bildhauer.“<sup>379</sup>*

Meines Erachtens definiert Giacometti seine eigene figurative Position, seinen 'Realismus' über seine Interpretation der Kunst der Vergangenheit. Aus ihr leitet er seinen Realismusbegriff und seinen Stilbegriff her, durch sie legitimiert er seine eigene Position als Künstler. Die Kunst der Vergangenheit wird Giacometti zum Kronzeugen seines Schaffens.

Im Folgenden soll versucht werden, die für Giacomettis Werk so bedeutsamen Begriffe 'Realismus' und 'Stil' in ihren Grundzügen zu umreißen. Weder Reinhold Hohls Stilbe-

---

<sup>378</sup> Alberto Giacometti (1965), zitiert nach Giacometti 2013, S. 164 ff.

<sup>379</sup> Meyer 1968, S. 29 f.

griff noch der allgemeine Begriff des 'phänomenologischen Realismus' können meiner Ansicht nach die Bandbreite von Giacomettis Kunstkonzept erfassen. Das Verständnis der Begriffe erscheint hier jedoch unerlässlich, denn erst aus diesem Zusammenhang ergeben sich Rolle und Bedeutung von Cézanne für Giacomettis kunstgeschichtliche Position. Erst durch die Aufschlüsselung von Inhalt und Herleitung der Begriffe wird das ganze Ausmaß der Interpretation und Anverwandlung, mit denen Giacometti Cézannes Schaffen aufnimmt, begreiflich. Nur diese Perspektive erlaubt einen tieferen Blick auf Giacomettis Selbstverständnis in seinem Verhältnis zu Cézanne.

### 5.1.3 Giacomettis Realismusbegriff

*„La réalité n'a jamais été pour moi un prétexte pour faire des œuvres d'art, mais l'art un moyen nécessaire pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois. J'ai donc une position tout à fait traditionnelle dans ma conception de l'Art.“<sup>380</sup>*

Mit dieser Aussage bringt Giacometti die Lesart seiner Kunst klar zum Ausdruck. Die Wirklichkeit ist der zentrale Bezugspunkt seiner Kunst, die Kunst das Mittel zum Sehen und Verstehen dieser Welt. Hier liegt Giacomettis Realismus begründet, der gerne mit dem Wort des 'phänomenologischen Realismus' umschrieben wird. Kann dieser Begriff aus dem philosophischen Kontext zwar Giacomettis Fokus auf die wechselnden Erscheinungen der Welt und die Wahrnehmung herausstellen, so bleibt er doch insofern eindimensional, als er keinerlei Hinweis auf die Kontinuität und die tiefe Verwurzelung mit der Kunst der Vergangenheit gibt, die Giacometti über den Realismus-Begriff konstruiert. Sein Begriff von Realismus, so soll dargelegt werden, bezeichnet für Giacometti die Haltung des genuinen Künstlers seit Anbeginn der Kunst.

#### 5.1.3.1 'Ressemblance'

Giacometti bildet einen ganz eigenen Begriffshorizont aus, um Sinn und Ziel seiner Kunst in Worte zu fassen. Ähnlichkeit, Lebendigkeit, Wahrnehmung und subjektives Erfahren der Wirklichkeit sind hier die zentralen Aspekte.

Konkret sucht Giacometti in seiner Kunst nach einer Ähnlichkeit mit dem Motiv oder Modell, nach der 'ressemblance'. Er versteht diesen Begriff jedoch nicht im üblichen

<sup>380</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 141.

Wortsinne als bloße Übereinstimmung mit einer äußeren Erscheinungsform. Vielmehr gewinnt Giacometti die zentrale Einsicht, dass nicht die imitierende Ähnlichkeit, d. h. eine minutiöse Übernahme vom realen Vorbild in ein Kunstwerk, sondern nur die Ähnlichkeit im Erfassen seiner lebendigen Ausstrahlung zur Annäherung an die Wirklichkeit führt und über das Kunstgelingen entscheidet.

Giacomettis Ablehnung einer imitierenden Ähnlichkeit – und damit einer konventionellen Figuration – wird in seiner Antwort auf Jean Clays spitzfindige Frage, ob er einen Menschen auch mittels eines Abgusses nachahmen würde, sehr deutlich. Für Giacometti besitzen diese Moulages keine 'Ähnlichkeit'. Sie bilden den Körper eventuell nach, kommen aber der Wahrnehmung des lebendigen Modells nicht nahe:

J.C. – „*Mais puisque vous tenez tellement à reproduire l'homme tel qu'il existe, pourquoi ne pas faire des moulages?*“

A.G. – „*J'en ai fait. Affreux. Ces grandes surfaces amorphes, c'est peut-être la vérité physique de l'homme, mais ça ne ressemble pas à une personne. À rien de ce que nous voyons. C'est peut-être l'homme tel qu'il est, ce n'est pas en tout cas l'homme tel qu'il m'apparaît lorsque je le regarde.*“<sup>381</sup>

Giacomettis Idee von Ähnlichkeit gründet sich auf das subjektive Empfinden der Lebendigkeit des Modells. So bemerkt Giacometti zur Ähnlichkeit:

„*Mais elle [l'idée de la ressemblance] est forcément subjective. Pour tout le monde, toujours.*“<sup>382</sup>

Analog dazu ist auch die Wahrnehmung der Subjektivität unterworfen:

„*Un objet, un être sont toujours vus par quelqu'un. Il n'y a pas de réalité objective. [...] C'est moi qui [...] ai vue [la tasse] et, quoi que je fasse, c'est mon regard qui est sur ce papier. [...] On n'échappe pas à la subjectivité.*“<sup>383</sup>

Die Subjektivität von Wahrnehmung und Ähnlichkeit ist Giacometti oberstes Gebot: An ihr zerschellen die Konzepte des Naturalismus in der Kunst und der Objektivität in den Wissenschaften gleichermaßen.

So ergibt sich Ähnlichkeit in Giacomettis Sinne nicht aus Wissenschaft und Technik oder einer kunstgeschichtlich tradierten Darstellung, sondern ist allein abhängig von der direkten Wahrnehmung des Modells und dem lebendigen Ausdruck des Kunstwerks. Diese subjektive Erfahrung von Ähnlichkeit und Lebendigkeit muss so objektiv wie möglich, d. h. in ständiger Überprüfung der eigenen Wahrnehmung, bildnerisch umge-

---

<sup>381</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach ebd., S. 317.

<sup>382</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit David Sylvester, zitiert nach Giacometti 1990, S. 294.

<sup>383</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach Giacometti 2013, S. 218 Hinter Giacomettis Aussage steht zudem die phänomenologische Annahme, dass der Künstler sich nur sehend ausdrücken kann und dass diesem stets nur ein Ausschnitt der Wirklichkeit sichtbar wird.

setzt werden:

„So zeichnen, wie man etwas sieht: nicht wie man es weiss; nicht wie man glaubt, dass es aussehe; nicht so, wie andere, an die man sich erinnert, es gesehen haben! Nur dann, wenn man vergisst, was man nicht sieht, ergibt sich die Ähnlichkeit, die wesentlich ist. Wenn ein Bildnis lebendig ist, so ist es auch ähnlich!“<sup>384</sup>

Wendet sich Giacometti hier einerseits – wie im Echo auf Cézannes Worte vom Vergessen – bewusst gegen eine blinde Übernahme von Kunstkonventionen, so schöpft er andererseits aus dem gewaltigen Fundus der Kunstgeschichte, um seinen Begriff von Realismus zum Tragen zu bringen. Davon wird noch die Rede sein.

Die Ähnlichkeit mit der lebendigen Wirklichkeit ist das Ziel von Giacomettis Kunstwerken. Ihre Grenzen liegen in der Realität selbst begründet. Sie bleibt überwältigend und unerreichbar im geheimnisvollen Wechsel ihrer Gesichter, so dass es nur möglich ist, sich ihr bruchstückhaft über die Untersuchung der eigenen Wirklichkeitswahrnehmung anzunähern:

„Ce qu'on pourrait posséder, ce n'est que l'apparence. Il ne reste de la réalité que l'apparence.“<sup>385</sup>

### 5.1.3.2 Giacomettis Opposition zum 'falschen' Realismus

Giacometti entwickelt freilich ein eigenwilliges Verständnis von Realismus und Ähnlichkeit. Er geht damit in scharfe Opposition zu einer seiner Meinung nach üblichen Begriff von realistischer Kunst, der auf eine naturgetreue Nachbildung von Wirklichkeit zielt.

Giacometti wehrt sich vehement gegen dieses 'übliche' Verständnis von Realismus und vereinfacht den Begriff für seine Zwecke so, dass Realismus und Naturalismus ineinander aufgehen. Wenn Giacometti also von einem landläufigen Realismus im Sinne einer Suche nach äußerlicher, konventioneller Ähnlichkeit gegenüber dem Vorbild spricht, definiert sich dieser eher über eine allgemein naturalistische Ähnlichkeit denn über Realismus im kunstgeschichtlichen Sinne.<sup>386</sup> Mit diesem unscharfen Sprachgebrauch steht

<sup>384</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Gotthard Jedlicka (1953), zitiert nach ebd., S. 184 f.

<sup>385</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 246.

<sup>386</sup> Eine Unterscheidung zwischen Naturalismus und Realismus findet bei Giacometti nicht statt. So spielen folgende Komponenten, mit denen Realismus in der Kunst beschrieben werden kann, für Giacomettis Begriffsverständnis keine Rolle: Klaus Herding definiert Realismus gegenüber Naturalismus durch den Stachel der Kritik, durch eine Charakterisierung statt Idealisierung, eine Eindringlichkeit der Schilderung und eine Eigenwilligkeit der Darstellung statt indifferenter Naturtreue. Vgl. Klaus Herding: „Realismus (V)“, in:

[http://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus\\_herding\\_realismus5.pdf](http://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus_herding_realismus5.pdf) (Stand:

Giacometti im Übrigen nicht allein; so beklagt schon Marcel Gromaire im Pariser Realismus-Streit von 1936 einen irreführenden „Realismusbegriff[.] [...], der leider recht geläufig ist: [die] Vorstellung von Kopie und reiner Imitation“<sup>387</sup>, und warnt vor einem „mechanistischen Naturalismus“<sup>388</sup>.

Lösen wir diese Begriffsverwirrung also auf, so steht Giacomettis Realismus im Grunde in Opposition zu einem Verständnis von Realismus als einer naturalistischen Kunst. Über den Begriff des Realismus äußert sich Giacometti im Zwiegespräch mit Charbonnier denn auch wie folgt:

A.G. – „*Si l'on dit 'peintre réaliste', à coup sûr, on imagine un certain genre de réalisme... [...] et d'habitude, on considère comme réaliste ce qui, justement, l'est très peu. Il s'agit toujours d'un réalisme conventionnel, qui n'est que l'académisme. [...]*“

G.C. – „*C'est cela; est réaliste, en ce sens, ce que l'on reconnaît facilement.*“

A.G. – „*On pense à un tableau qui représente la réalité extérieure de la manière, au fond, la plus banale, n'est-ce-pas? [...] Il y a beaucoup de gens auxquels on demande: 'Qu'est-ce que la représentation réaliste d'une femme?', et qui répondent plutôt: 'Un Bouguereau', que 'un Cézanne'. C'est très sûr. [...]*“

G.C. – „*Ce que vous appelez 'ressemblance' n'est pas ce que les spectateurs dans vous parlez appellent 'ressemblance'.*“

A.G. – „*Non, pas du tout. [...]*“<sup>389</sup>

Giacometti beklagt ein 'falsches' Verständnis von Realismus in der Gesellschaft. Zugleich grenzt er seine Position entschieden gegenüber einer naturalistischen Kunst oder – in Giacomettis Sprachgebrauch – einem falsch verstandenen Realismus ab und erhebt Kritik an konservativen Figurationsverteidigern ebenso wie an pauschal die Figuration aburteilenden Abstraktionsanhängern.

### 5.1.3.3 Kontinuität und Legitimation von Giacomettis Realismusbegriff in der Kunstgeschichte

Realismus in Giacomettis Sinne ist eine Kunstform, die sich mit der Wirklichkeit aufs Wesentliche reduziert auseinandersetzt: nicht über eine pseudo-realistische, äußerliche Nachbildung, die einer komplexen Welt nicht gerecht werden kann, sondern über die Umsetzung der eigenen Wahrnehmung.

---

01.11.2014).

<sup>387</sup> Marcel Gromaire, zitiert nach: Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936, hgg. von Jutta Held und Wolfgang Klein, Weimar 2001, S. 43 f.

<sup>388</sup> Ebd., S. 44.

<sup>389</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 128.



Dieser Realismus ist für Giacometti jedoch keine einfache Kunstströmung, sondern die genuine Haltung des Künstlers seit Anbeginn. So stellt sich Giacometti die gesamte Kunstgeschichte als eine Abfolge von unterschiedlichen Sichtweisen auf die Realität dar:

*„La storia della pittura è la storia dei mutamenti del modo di vedere la realtà.“<sup>390</sup>*

Die Gemeinsamkeit aller Kunst ist für Giacometti die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Vor diesem Hintergrund wird Giacomettis Bemerkung, er habe *'eine vollkommen traditionelle Position in seiner Vorstellung von Kunst'*, erst verständlich:

*„La réalité n'a jamais été pour moi un prétexte pour faire des œuvres d'art, mais l'art un moyen nécessaire pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois. J'ai donc une position tout à fait traditionnelle dans ma conception de l'Art.“<sup>391</sup>*

Giacometti erhebt das eigene Kunstverständnis zu nichts Geringerem als der Grundlage alles bisher Kunstgeschaffenen. Er will dadurch die eigene Kunstposition inmitten einer verirrt und gescheiterten Moderne – denn so harsch bewertet er letzten Endes konservative Figuration und Abstraktion – in der gesamten vorangegangenen Kunstgeschichte verwurzeln.

In seiner Auseinandersetzung mit der Kunsttradition sucht Giacometti nach dem verbindenden Element zwischen allen Epochen und Künstlern und entdeckt ein allen gemeinsames Vorgehen, die eigene Sicht auf die Wirklichkeit im Kunstwerk umzusetzen.

Im Spiegel vergangener Kunstwerke und dem steten Wechsel ihrer Ausdrucksformen bildet Giacometti meines Erachtens den Gedanken aus, dass eine Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit nicht von der äußeren, normierbaren Erscheinungsform des Kunstwerkes, sondern von dessen – letztlich subjektiv empfundenem – lebendigen Ausdruck abhängt. Die Lebendigkeit ist das entscheidende Kriterium, für das ein persönliches Ausdrucksmittel gefunden werden muss.<sup>392</sup>

Diese Erkenntnis ist umfassend. Sie liegt Giacomettis Begriff von Realismus und Stil

---

<sup>390</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 256. Giacometti nennt meines Erachtens hier die Malerei stellvertretend für die gesamte Kunst.

<sup>391</sup> Alberto Giacometti (1959), zitiert nach ebd., S. 141.

<sup>392</sup> Nicht zuletzt zeugen auch Giacomettis Markierungen in Hedwig Fechheimers Buch von dem Wunsch, nach Verbindungen zur Kunst der Vergangenheit zu suchen. Folgende Passage Fechheimers ist von Giacometti unterstrichen: *„So unterrichten uns die Figuren unbekannter Meister der Vorzeit besser als manches berühmte Werk über den Sinn und die Berechtigung des Kunstschaffens: ein Leben hervorzurufen, anders als das der Natur und doch lebendige Wirklichkeit.“* Fechheimer 1920, zitiert nach Klemm 2008, S. 91.

zugrunde und verbindet in seiner Vorstellung die Kunstwerke der Vergangenheit. Dieser Lebendigkeit nachzuforschen, ist Thema seiner unzähligen Kopien.

Mit der Idee und Umsetzung von Ähnlichkeit und Lebendigkeit steht und fällt Giacomettis komplexer Kosmos.

Wie bedeutend dieses Konzept für Giacomettis Kunstverständnis ist, belegt sein Text „Mai 1920“. Giacometti baut hier den Gründungsmoment seines Künstlerdaseins auf der subjektiven Konzeption von Lebendigkeit, Ähnlichkeit und Wahrnehmung auf. Vergangene Kunstwerke, der Anschein und das visuelle Erleben von Lebendigkeit und Ähnlichkeit werden in dieser Künstlerlegende heraufbeschworen.

Giacometti erzählt hier einleitend von den ersten großen Kunsteindrücken durch Tintoretto und Giotto, die er als junger Mann auf seiner Italienreise sammeln konnte, und kommt dann auf seinen ersten künstlerischen Schlüsselmoment, das übermächtige Erleben der lebendigen Realität in Form von drei jungen Padovanerinnen zu sprechen. Sie werden zum Sinnbild einer lebendigen Strahlkraft der Wirklichkeit. Es ist diese Strahlkraft, die Giacometti als verbindendes Element in den Kunstwerken der Vergangenheit erkennt und die ihm zum Maßstab für eine Ähnlichkeit von Kunst mit der Wirklichkeit wird:

*„Le même soir, toutes ces sensations contradictoires furent bouleversées par la vue de deux ou trois jeunes filles qui marchaient devant moi. Elles me semblèrent immenses, au-delà de toute notion de mesure et tout leur être et leurs mouvements étaient chargés d'une violence effroyable. Je les regardais halluciné, envahi par une sensation de terreur. C'était comme un déchirement dans la réalité. Tout le sens et le rapport des choses étaient changés. Les Tintoret et les Giotto devenaient en même temps tout petits, faibles, mous et sans consistance, c'était comme un balbutiement naïf, timide et maladroit. Pourtant ce à quoi je tenais tant dans le Tintoret était comme un très pâle reflet de cette apparition et je compris pourquoi je ne voulais absolument pas le perdre. Cette même lueur, je la retrouvai beaucoup plus forte le même automne d'abord à Florence, dans un buste égyptien, la première tête qui me parut ressemblante, et dans les Cimabue d'Assisi qui me remplirent d'une joie immense et quelque temps après les mosaïques de Cosme-et-Damien à Rome. Toutes ces œuvres m'apparaissaient un peu comme les doubles recréés des trois jeunes filles de Padoue. C'est la même qualité qui m'a envoûté depuis Cézanne, c'est celle qui lui donne pour moi une position unique dans toute la peinture des derniers siècles.“<sup>393</sup>*

---

<sup>393</sup> Alberto Giacometti: „Mai 1920“ (1952), zitiert nach Giacometti 2013, 125 f.

#### 5.1.4 Giacomettis Stilbegriff

Mit dem Begriff des Stils wird zunächst, dem normalen Sprachgebrauch folgend, der 'typische Giacometti-Stil', die spindeldürren, langgezogenen Figuren, beschrieben. Der Begriff besitzt für Giacometti jedoch noch eine weitere, übergeordnete Komponente. Diesem Stilbegriff wird in der Giacometti-Forschung ein hoher Stellenwert beigemessen. So hat als erster Reinhold Hohl auf die zentrale Bedeutung dieses Begriffes für Giacomettis Werkfortschritt hingewiesen. Hohl bezeichnet Giacomettis Stilbegriff als 'Pfeiler des Werkganzen' von 1935-65.<sup>394</sup>

Hohl benutzt den Begriff meines Erachtens jedoch recht isoliert, um Giacomettis Œuvre in eine Abfolge theoretischer Konzepte fassen zu können, und vernachlässigt seinen ursprünglichen Entstehungs- und Nutzungskontext.

So sieht Hohl Giacomettis gesamtes Schaffen um die beiden Pole 'Kunstwahrheit' beziehungsweise 'Stil' und 'Lebenswirklichkeit' kreisen.<sup>395</sup> Aus dieser Haltung heraus lehnt er eine Ordnung des Œuvres nach chronologischen und formalen Aspekten, in eine 'surrealistische Periode' oder 'Phase der Kleinstfiguren' etwa, ab. Eine solche Epochenfolge löst Hohl durch das Konzeptpaar 'Wirklichkeit – Stil' ab. Das „Kunstwerk als die nie erreichte Annäherung an die immer außerhalb der Kunst existierende Wirklichkeit“<sup>396</sup> steht dem „Kunstwerk als [...] finale[r] große[r] Stilgeste, die in sich selbst eine autonome Wirklichkeit, ein 'Doppel der Wirklichkeit' ist,“<sup>397</sup> gegenüber. Aus dieser Überlegung heraus konzipiert Hohl die Etappen von Giacomettis Werkfortschritt. Ab 1934 gelte das Kunstwerk als „Abbild der Erscheinungsform der Wirklichkeit“<sup>398</sup>; ab 1947 werde das Kunstwerk zur „Metapher der Wirklichkeitserscheinung“<sup>399</sup>, ab 1952 erlange das Kunstwerk „autonome Wirklichkeit“<sup>400</sup> und werde zum „Doppel der Wirklichkeit“<sup>401</sup>.

Sicherlich ist Hohls Leitgedanke, eine Kontinuität und Verwandtschaft von Giacomettis Kompositionsideen im Wandel seiner Gestaltung herauszustellen, hoch zu würdigen.

---

<sup>394</sup> Vgl. Hohl 1971, S. 136 ff.

<sup>395</sup> Vgl. hierzu Hohl: „Die [...] Begriffe von Kunstwahrheit und Lebenswirklichkeit sind geeignet, Giacomettis Gesamtwerk formgeschichtlich in ein und dasselbe Spannungsfeld zu stellen. Wenn wir den Begriff 'Kunstwahrheit' durch das Wort 'Stil' ersetzen, das schon immer dafür verwendet worden ist, dann sind mit 'Stil' und 'Wirklichkeit' die beiden Pole genannt, zwischen denen Giacomettis Schaffen sich bewegt hat.“ Ebd., S. 31.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Ebd., S. 32.

<sup>400</sup> Ebd., S. 142.

<sup>401</sup> Ebd., S. 31.

Meines Erachtens erschweren jedoch Hohls konstruierte Begrifflichkeiten durchaus ein klares Werkverständnis.

Vollkommen gerechtfertigt ist hingegen Hohls Hinweis auf einen markanten Wandel in Giacomettis Verständnis von 'Stil' nach 1934 und insbesondere ab dem reifen Werk. So bemerkt Hohl, Giacometti habe mit seinem künstlerischen Durchbruch zum reifen Werk erkannt, dass nur der eigene Stil die Wirklichkeit adäquat beschreiben könne. Zum anderen habe Giacometti einen Stil gefunden, seine eigene Wahrnehmung der Wirklichkeit adäquat umsetzen zu können. Hohl erkennt damit völlig zu Recht Giacomettis essentielle Verknüpfung von Stil mit der Umsetzung der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit: „Giacometti hat auf der Suche nach dem Doppel der Wirklichkeit in seinen Arbeiten den Weg gefunden, indem er im Stil das Äquivalent für die Lebenswirklichkeit erkannte und für seine Wahrnehmungsweise seinen Stil fand.“<sup>402</sup>

Thierry Dufrêne bezeichnet 'Stil' als eine „recherche en 'ressemblance visible“<sup>403</sup>, weist auf den wichtigen Zusammenhang des Stilbegriffs mit stilisierten Kunstwerken der Vergangenheit hin und stellt den Unterschied zur Vorgehensweise anderer moderner Künstler heraus.<sup>404</sup>

Tobias Bezzola untersucht den Begriff 'Stil' im philosophischen Kontext der Phänomenologie und weist ebenfalls auf die Nähe von Giacomettis Stilbegriff zur 'Stilisierung' hin. 'Stil' sei „nicht die abgemessene perspektivische Richtigkeit veristischer Wiedergabe [...], nicht impressionistische Kontingenz der Erscheinung, sondern stilisierende Reduktion auf das Wesentliche der Erscheinung, in der das unmittelbare Sehen aufgehoben ist und das die Einheit der Gestalt in der Vielfalt ihrer Aspekte garantiert.“<sup>405</sup>

Die Fragen, warum Giacometti einen solchen Stilbegriff überhaupt entwickelt, wie er ihn benutzt, welchen Zusammenhang er über den Stilbegriff mit der Kunsttradition entwickelt, welche Ursachen und Folgen der Stilbegriff in seiner Haltung zur Moderne hat, bleiben von Hohl, Dufrêne und Bezzola jedoch unbeantwortet.

Im Folgenden soll versucht werden, Giacomettis Begriff von Stil im Kontext seines Realismus zu erläutern. Nicht nur die Charakteristika des Stilbegriffes, sondern auch seine Intention und seine Folgen für Giacomettis Kunstverständnis sollen hier thematisiert werden. Insbesondere der von Giacometti konstatierte Bruch in der Moderne und

---

<sup>402</sup> Ebd., S. 136.

<sup>403</sup> Dufrêne 1994, S. 96.

<sup>404</sup> Ebd., S. 95 ff.

<sup>405</sup> Bezzola 2001, S. 33.

die Verwebung mit der Kunst der Vergangenheit, die der Künstler anhand des Stilbegriffes entwirft, sollen Giacomettis kunstgeschichtliche Position näherbringen. In einem weiteren Schritt soll nach den Ursachen für Giacomettis negative Bewertung der Moderne und den eigenen Schlussfolgerungen aus dieser Krise der Moderne gefragt werden. Die detaillierten Erläuterungen von Giacomettis Kunstverständnis erscheinen mir unerlässlich, denn erst auf dieser Grundlage kann die Rolle von Cézanne für Giacomettis kunstgeschichtliche Position erfasst werden.

#### 5.1.4.1 Definition und Intention

Giacomettis Verwendung von 'Stil' deckt sich nicht mit dem gängigen Sprachgebrauch. Üblicherweise wird Stil – einer Epoche, einer Region, einer Person etc. – von einer „charakteristisch ausgeprägte[n] Erscheinungsform“<sup>406</sup> und der Ähnlichkeit mehrerer Kunstwerke untereinander definiert, schließt also durch äußerliche Charakteristika eine Zahl von Kunstwerken zu einer Gruppe zusammen.

Bei Giacomettis Stilbegriff liegen die Dinge komplizierter. 'Stil' bezeichnet für Giacometti die künstlerische Verwirklichung der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit. Zum 'Stil' führt die subjektiv empfundene 'Ähnlichkeit' in Giacomettis Sinne. Dieser Stilbegriff hat also eine stark subjektive und phänomenologische Komponente. Giacometti wendet diesen Begriff nicht nur auf die eigene Kunst an, sondern ebenfalls rückwirkend auf die Kunst der Vergangenheit. Dabei vermischt Giacometti die Begriffe von 'Stil' und 'Stilisierung':

*„J'ai compris des phénomènes nouveaux ou j'ai compris d'une nouvelle façon un très vieux phénomène. Comment vous dire? Avez-vous observé que plus d'une œuvre est vraie, plus elle a du style. Ce qui est étrange puisque le style n'est pas la vérité de l'apparence, et cependant, les têtes que je trouve les plus ressemblantes avec les têtes de n'importe qui que je rencontre dans la rue, sont les têtes les moins réalistes, les sculptures égyptienne, chinoise ou grecque archaïque ou chaldéenne. Pour moi, la plus grande invention rejoint la plus grande ressemblance, cela me frappe l'été, quand je vois les femmes nues, elles ressemblent à des peintures égyptiennes, c'est-à-dire à l'art le plus symbolique et le plus reconstitué, le moins direct...“<sup>407</sup>*

Es sind also die stark stilisierten und nicht die naturalistischen Werke, die Giacomettis

---

<sup>406</sup> Gerhard Wahrig: Der Kleine Wahrig. Wörterbuch der deutschen Sprache, München 2007, Eintrag unter 'Stil'.

<sup>407</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 245.

Sinn von 'Stil' und 'Ähnlichkeit' transportieren. Auch in der folgenden Textpassage erhärtet sich die Vermutung, dass Giacometti vor allem einer stilisierten, betont subjektiven Kunstäußerung anstatt einer naturalistisch orientierten, im konventionellen Sinne figurativen Kunst 'Stil' zusprechen will:

*„Ceux qui approchent le plus de la vision qu'on a des choses, c'est ceux que dans l'art on appelle les grands styles. Oui, les œuvres du passé que je trouve les plus ressemblantes à la réalité sont celles qu'en général on juge les plus éloignées d'elle – je veux dire les arts de style: la Chaldée, l'Égypte, Byzance, Le Fayoum, de choses Chinoises [...]. Et pas du tout ce qu'on nomme réalisme, hein? Ou plutôt, la peinture égyptienne est pour moi plus stylisée. [...] Moi, j'aime une sculpture de la Nouvelle-Guinée parce que je la trouve plus ressemblante à n'importe qui, à vous, à moi, qu'une tête gréco-romaine ou qu'une tête conventionnelle. La vision la plus fidèle, c'est le style qui nous la donne.“<sup>408</sup>*

Es scheint paradox: Die stilisierte Kunstform, das Gegenteil von Naturalismus oder Formalismus also, verwirklicht Giacomettis Idee von 'Ähnlichkeit' und 'Realismus'. Einmal mehr wird Giacomettis drängendes Bedürfnis sichtbar, sich von einer konventionellen Realismus-Auffassung abzusetzen.

Giacomettis Vorgehen unterscheidet sich damit auch von dem 'Primitivismus' anderer Künstler. Hierauf weist bereits Dufrière hin: „Cette recherche en 'ressemblance visible' de l'art du passé est évidemment très originale. Chercher une force instinctive, une stylisation formelle, un expressionnisme des lignes, des matières, de la couleur, c'est ce qu'ont fait les modernes dans le 'primitivisme'. Y chercher des 'effets de vision', jamais.“<sup>409</sup>

Mit seinen unkonventionellen Begriffen von Ähnlichkeit und Stil übt Giacometti ferner Kritik an einem unkritischen Annehmen von Normen und Konventionen. Auch hierauf verweist Thierry Dufrière: „[...] réveiller notre vision en préférant comme plus justes, plus proches de ce qu'on voit, les propositions des arts anciens par rapport aux habitudes contemporaines, a pour mérite d'introduire un relativisme, de faire 'sauter des écrans' qui limitent notre vision du monde.“<sup>410</sup>

Jedoch kritisiert Dufrière ebenso zu Recht die Kohärenz von Giacomettis Stilbegriff und weist auf den Fallstrick hin, die Kunst der Vergangenheit abstandslos aus heutiger Warte zu deuten. So war auch die stilisierte Kunst der Ägypter in ihrer Zeit einem Kanon unterworfen und nicht die reine Umsetzung der Wahrnehmung: „On peut élever à cette

---

<sup>408</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider (1962), zitiert nach ebd., S. 272 f.

<sup>409</sup> Dufrière 1994, S. 96.

<sup>410</sup> Ebd., S. 97.

façon de voir l'art ancien une critique fondamentale: voir avec les yeux d'aujourd'hui l'œuvre comme une 'vision présente' est évidemment trompeur. La 'naïveté'<sup>411</sup> de l'art égyptien est en fait bel et bien soumission à un canon.<sup>412</sup>

Dessen ungeachtet stellt sich jedoch die entscheidende Frage, was überhaupt Sinn und Folge von Giacomettis spezieller Realismus- und Stil-Auffassung sind. Meines Erachtens erreicht Giacometti mit dieser Konzeption zweierlei.

Zum einen öffnet er damit seiner eigenen, so streng auf der Wahrnehmung basierten Kunst die Tür zum Phantastisch-Visionären. In der Tat entstehen Giacomettis 'innere Visionen' und phantastische Köpfe wie die dunkel-dämonische Reihe der '*têtes noires*' ja direkt parallel zu den asketisch formulierten Stilleben und Portraits. Das visionär Übersteigerte scheint Giacomettis Realismus also nicht zu widersprechen. Die Grundlage seines Realismus ist die eigene Sicht auf die Wirklichkeit und das Streben nach der Vergewärtigung dieses Erlebens, die künstlerische Gestaltung jedoch nicht auf visuelle Normen beschränkt. Hier wird deutlich, wie weit Giacometti seine Kunst fasst. Giacomettis Begriff von Realismus und Stil ist nicht auf die nüchterne Wahrnehmung von Wirklichkeit und ihre ebenso nüchterne Umsetzung beschränkt, sondern integriert Elemente des Phantastischen als Extrem der subjektiven Wahrnehmung in seine Kunst.

Giacometti beabsichtigt mit seiner speziellen Realismus- und Stilkonzeption jedoch noch mehr. So versucht er zum anderen, seine Idee von Realismus und Stil tief in der Kunst der Vergangenheit zu verwurzeln.

Er erklärt, wie bereits erläutert wurde, die Kunstgeschichte als eine Abfolge von Sichtweisen auf die Realität – „*La storia della pittura è la storia dei mutamenti del modo di vedere la realtà*“<sup>413</sup> – und erkennt im 'Stil' eine historische Komponente. 'Stil' verkörpert für Giacometti auch die kollektive Sichtweise einer Epoche oder Zivilisation auf die Realität:

„[...] *ce qui caractérise une époque, c'est une attitude globale vis-à-vis de la réalité. Un style est d'abord collectif. Chaque civilisation a son style, dont chaque œuvre, même la plus mauvaise, porte la trace.*“<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Thierry Dufrêne benutzt das Wort Naivität im Sinne einer '*Kunst ohne mental korrigierter Optik*': „Giacometti nous apprend à voir plus proches de la sensation qu'on ne les considère habituellement ces grands arts hiératiques de l'Égypte et de Byzance. Ce sont des arts du style en ce que tout converge vers l'effet désiré, des arts de l'optique en ce qu'ils s'intéressent moins à la chose qu'à l'effet qu'elle produit. Ce sont des arts de l'effet, de la résultante. Non de la description. L'artiste les voit paradoxalement comme des arts 'naïfs' -, parce qu'ils ne corrigent pas mentalement ce qu'ils voient: par exemple la déformation en perspective verticale, comme chez Cézanne.“ Ebd., S. 96.

<sup>412</sup> Ebd.

<sup>413</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 256.

<sup>414</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach ebd., S. 324.

Mit seiner subjektiven Haltung sieht sich Giacometti in die Lage versetzt, die Kunstentwicklung in der Vergangenheit als Abfolge von Sichtweisen auf die Wirklichkeit zu erklären. Gleich bleibt der Wunsch des Künstlers, seine Wahrnehmung der Wirklichkeit künstlerisch darzustellen. Die Sicht auf die Welt, ihre Wahrnehmung aber unterliegt dem Wandel, denn sie ist subjektiv. Ändert sich die Sicht auf die Welt, ändert sich der Stil der Kunst. In der Subjektivität der Wahrnehmung sieht Giacometti die einzige in logischer Konsequenz kontinuierlich und überzeitlich wirkende Intention – die Darstellung der eigenen Sicht auf die Welt – die der sich im Erscheinungsbild wandelnden Kunst zugrunde liegt.

Dabei kommt Giacometti zwangsläufig zu der Erkenntnis, dass diese Entwicklung in der Moderne abbricht. War der Stil früher kollektiv, ist die zeitgenössische Kunst in eine Vielzahl von Stilformen aufgesplittert.

Giacometti sucht nach einer Kontinuität seines auf die Wahrnehmung fokussierten Realismus-Standpunktes in der Kunst und dem Künstlerwollen in vergangenen Zeiten und konstatiert demgegenüber in der aktuellen Kunstentwicklung einen Bruch mit dieser 'Tradition'. Mit seinem Stilbegriff versucht Giacometti, der eigenen Position einen Rahmen in der Kunstgeschichte zu geben, der ihn unabhängig macht von den aktuellen Debatten, der verwirrenden Vielzahl moderner Ismen und einer abstrakten Moderne.

### 5.1.5 Krise der Moderne – Entwertete Realität

Giacometti konstatiert eine Abwertung von Realität – und damit von Realismus – als Krise der Moderne, sowohl in der Kunst als auch in der gesamten Gesellschaft:

*„La svalutazione della realtà non è il risultato d'uno snobismo momentaneo, ma viene da tutte le parti, dalla storia sociale e culturale della nostra società. E si cerca di compensare arbitrariamente questa perdita di realtà giungendo, come in certe recenti esperienze, a presentare come fatto d'arte l'oggetto nudo e crudo. Del resto, anche quando non si esibisce un oggetto reale (un pezzo di macchinario, un ingranaggio, ecc.) come prodotto artistico, si fanno cose che non sono pitture ma oggetti; ad esempio, Burri.“<sup>415</sup>*

Die gesamte Neuentwicklung der Kunst – Objektkunst, Assemblage, kinetische Kunst, Materialbilder oder Pop Art etwa – lenkt, so Giacometti, den Blick von der Wirklichkeit weg und auf das nackte Objekt. Das Objekt aber, so konnte bereits gezeigt werden, kann

---

<sup>415</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach ebd., S. 257 f.



für Giacometti kein Kunstwerk sein. Die modernen Kunstformen sind für Giacometti Ausdruck einer tiefen Krise.

In der Rückschau auf die Kunstgeschichte und auf die Entwicklung von Wissenschaft, Technik und Medien holt Giacometti zu einer harschen Kritik an der modernen Kunst, den modernen Medien wie Photographie und Kino und an einem unkritischen Wissenschafts- und Fortschrittsglauben aus. Er richtet seine Kritik zudem gegen einen Akademismus und eine kunstgeschichtliche Übersättigung. Aus dieser Gesamtentwicklung zieht er ein vernichtendes Fazit: Die Realität ist entwertet, die moderne Kunst desorientiert, ihre Formen sind degeneriert.

Die Ursachen dieses Prozesses sieht Giacometti im 18. Jahrhundert wurzeln, als die Kunst sich aus ihrer Bindung an Religion, König, Staat und Gesellschaft löste und das Individuum in den Fokus rückte. Der Stil als integrative und kollektive Sicht auf die Welt habe damit seine Grundlage verloren, die Künstler suchten nun nach einer individuellen Sicht auf die Welt:

*„Cette aventure est récente, elle a commencé à peu près au dix-huitième siècle, avec Chardin, lorsqu'on s'est occupé plus de la vision des artistes que du service des églises ou du plaisir des rois. L'homme enfin livré à lui-même.“<sup>416</sup>*

Giacometti bekräftigt:

*„Fino al Settecento, l'arte era al servizio della società, anzi di una parte di essa (Chiesa, principi, ecc.). Nella società borghese, i pittori hanno spostato il centro della loro ricerca, hanno voluto esprimere una visione diretta del mondo quello che vedevano. Questo processo si è iniziato anche prima che la società borghese fosse sancita a tutti i livelli (Caravaggio, Le Nain, e poi Chardin). In tal modo, gli artisti hanno rimesso in discussione le basi stesse della visione: da quel momento, si è cessato di pensare a un lavoro direttamente utile alla società. Nell'Ottocento, gli impressionisti ebbero anch'essi una chiara consapevolezza d'essere ai margini della società.“<sup>417</sup>*

Die Impressionisten sieht Giacometti an der Spitze der Entwicklung einer gesellschaftsungebundenen Kunst, einer Darstellung auf Basis der individuellen Wahrnehmung. Nun entscheide nur der einzelne Künstler, nicht die Kirche oder der Staat, mit seiner Sicht auf die Welt über die Darstellung von Wirklichkeit. Dann jedoch wendet sich die Kunst zusehends von der Abbildung der Wirklichkeit ab:

*„En effet, une évolution s'est faite depuis l'impressionnisme surtout... On a commencé à s'occuper du tableau pour le tableau lui-même. Ainsi, s'est créé le tableau qui peut moins en moins se réclamer de la réalité extérieure...“<sup>418</sup>*

<sup>416</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 252.

<sup>417</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach ebd., S. 255.

<sup>418</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S.

Gründe für diese weitreichende Entwicklung in der Moderne macht Giacometti im Fortschrittsglauben, wissenschaftlichen und technischen Neuerungen und in der kritiklosen Übernahme visueller Normen aus.

### 5.1.5.1 Die Rolle der Photographie

Mit der Erfindung der Photographie und verwandter moderner Medien sieht Giacometti eine bedrohliche Wende in der Kunst einsetzen. Photographie, Kino etc. werden von Giacometti hier explizit als nicht-künstlerische Medien, als wissenschaftliche Instrumente aufgefasst. Die Photographie und verwandte Medien verleiteten zu der irrigen Annahme, Wirklichkeit objektiv abbilden zu können – mit fatalen Folgen für die Malerei:

*„Ora, certi fatti moderni della visione come il cinema, la fotografia, la televisione, la microscopia – che agli occhi di molti appaiono come il non plus ultra della rappresentazione oggettiva delle cose – hanno scoraggiato la pittura; questa teme di non essere più necessaria come in altri tempi.“<sup>419</sup>*

Diese Medien veränderten die Erwartung an eine Darstellung von Wirklichkeit, denn ihre maschinelle Technik versichere wissenschaftliche Objektivität. Mit dieser scheinbaren Objektivität sieht Giacometti die Medien Photographie, Kino, Fernsehen die Kunst aus den Bereichen von Portrait und realistischer Darstellung verdrängen:

*„Ce n'est pas par hasard qu'avec la photo on a cessé de faire des portraits. Avant cela, on ne pouvait représenter quelqu'un qu'à travers la peinture. Et si on peut mécaniquement donner une vision du monde extérieure, on se passe de la main.“<sup>420</sup>*

Den Künstler sieht Giacometti nun in eine vordergründige Freiheit entlassen, sich allein mit seinem Innenleben zu befassen:

*„[...] l'invention de la photographie et ce qui en a découlé – cinéma, télévision, rayons X, et les agrandissements de la réalité au microscope – a bouleversé la vue de la réalité. Autrefois, le seul moyen pour avoir une idée du monde extérieur, c'était bel et bien la peinture ou la sculpture. Il n'y avait pas de doute sur la totalité d'une tête. Pour nous, cela a éclaté. La photographie donne une vision suffisante du monde extérieur pour que l'artiste soit libre de peindre son*

---

129.

<sup>419</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 256.

<sup>420</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Marie-Thérès Maugis (1964), zitiert nach ebd., S. 345.

*intérieur, ou son inconscient, ou ses sensations.*“<sup>421</sup>

Die Entwicklung von Abbildungstechnik führt für Giacometti zur Loslösung des Menschen von der ihn umgebenden Wirklichkeit:

*„La scienza, infatti, ci ha dato degli strumenti di conoscenza che hanno sconvolto completamente la nostra visione della realtà. La fotografia, i raggi X, gli apparecchi microscopici, hanno fatto sì che noi potessimo entrare dentro ai segreti stessi della materia: ingrandendoli, deformandoli. Un tempo una testa era una testa, un braccio era un braccio, e attraverso la pittura e la scultura lo si vedeva nella sua totalità, e non c'erano dubbi. Oggi, invece, la fotografia ha dato una visione del mondo tale, e così sufficiente, in apparenza, che ha fatto crollare tutta la pittura di ritratto, ad esempio, e nello stesso tempo ha messo l'artista nella condizione di dover dipingere altre cose, come la sua vita interiore, il suo inconscio, le sue sensazioni.*“<sup>422</sup>

Die Photographie und alle mechanisch abbildenden Medien übernehmen die Darstellung von Wirklichkeit, ohne diese jedoch für Giacometti sinnhaft erfassen zu können, ohne die Beziehung der Dinge untereinander und das Geheimnis der Lebendigkeit erfahrbar zu machen. In Giacomettis Sinne besitzen diese Medien keine 'Ähnlichkeit' mit der Wirklichkeit.

Die Erkenntnis trifft Giacometti wie ein „*choc*“<sup>423</sup> bei seinem Kinobesuch – möglicherweise eine kritische Anspielung auf Walter Benjamin – im Jahre 1945. Die Photographie, das Kino und verwandte Medien sind von Giacometti als unzulänglich entlarvt; die Kunst wird ihm hingegen unersetzlich in der Annäherung an die Wirklichkeit:

*„C'est ce jour-là que j'ai compris que la photo ou le cinéma ne rendaient rien de ce qui est vraiment la réalité et surtout pas la troisième dimension, l'espace. J'ai compris que ma vision du monde était aux antipodes de la prétendue objectivité du cinéma et qu'il fallait tenter de peindre cette profondeur que je sentais si fort. Du même coup, il y a eu revalorisation totale de la réalité à mes yeux. [...] Simultanément, l'art se relativise. Les tableaux, les sculptures deviennent des essais honnêtes et maladroits, des approches précaires d'une réalité admirable, et en vérité inimitable.*“<sup>424</sup>

### 5.1.5.2 Kritik an visuellen Normen und Kunstkonventionen

Giacometti erhebt ferner Kritik am Akademismus und einer zur Kunstkonvention erhobenen griechisch-römischen Tradition, die ebenfalls fälschlicherweise als objektive

<sup>421</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider (1962), zitiert nach ebd., S. 249.

<sup>422</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Grazia Livi (1963), zitiert nach ebd., S. 289.

<sup>423</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 319.

<sup>424</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach ebd., S. 320.

Wirklichkeitsdarstellung missverstanden werde, wo sie doch nur eine spezifische Sichtweise von vielen auf die Welt darstelle:

*„Nous sommes victimes d'un héritage abusif. On essaie de faire passer la tradition gréco-romaine pour le reflet même de la vie. À l'école, les gens copient des bustes de Socrate, ou le Voltaire de Houdon, en se disant que c'est la vérité, la nature. Alors que ce n'est jamais que la vision très particulière de notre civilisation. Rien de plus arbitraire que le canon grec. [...] Entre nous et le réel, il y a un écran d'habitudes académiques. Les gens recopient une certaine idée qu'on leur a enfoncée dans la tête, de ce réel.“<sup>425</sup>*

Die 'Desorientierung' in der Kunst, ihr Aufsplittern in Modernismen und den fehlenden Wirklichkeitsbezug, sieht Giacometti zudem von dem verwirrend großen Wissen über vergangene Stile und Kunstformen, das von den genannten Medien verbreitet wird, befördert:

*„[...] nell'arte di oggi c'è, sì, un certo maggior disorientamento. Ed è un disorientamento che è venuto da un fatto completamente nuovo: la conoscenza di tutto attraverso i libri, le fotografie, il cinema, che è tipica di questo nostro tempo. Oggi l'uomo vede, in riassunto, tutto ciò che l'essere umano ha fatto fin dalle epoche primitive. Ed è questa conoscenza che lo ha reso saturo e che gli ha dato una maggior difficoltà ad esprimersi.“<sup>426</sup>*

Giacometti offenbart damit möglicherweise eine besondere Abneigung gegen eine Auffassung, die Kunst und Kunststil über eine Abfolge von Formen und nicht über einen – von Giacometti vehement geforderten – Künstlerwunsch nach authentischer Wirklichkeitsnachahmung definiert.<sup>427</sup> Dies wird umso stärker in der Abgrenzung zwischen moderner und alter Kunst deutlich:

*„Les égyptiens [...] traduisaient au plus près la vision de la réalité. Pour eux, c'était d'ailleurs une nécessité religieuse; il s'agissait de créer des doubles aussi proches que possible de l'être vivant. [...] Pour nous, l'Égypte est un style parce que nous voyons différemment. Mais pour eux qui n'avaient que leur propre art, qui ne connaissaient [...] que certains arts d'Asie [...], il n'y avait qu'une vision nette du monde, la leur. Et il en a été de même pour les artistes de la Préhistoire, pour ceux de l'âge roman, pour les Polynésiens. Ils n'avaient pas le choix. Une seule vision valable des choses, la leur. En revanche, aujourd'hui, on connaît toutes les vision possibles et on appelle 'style' ces visions arrêtées dans le temps et l'espace.“<sup>428</sup>*

Gegen eine Verwirrung ob der vielen unterschiedlichen Kunstformen schlägt Giacometti denn auch – im Rückgriff auf Cézanne – vor, alle Kunstkonventionen vor der Wirklich-

---

<sup>425</sup> Ebd., S. 316.

<sup>426</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Grazia Livi (1963), zitiert nach ebd., S. 291.

<sup>427</sup> Eventuell wirkt hierauf auch Giacomettis Lektüre von André Malraux' Essai mit einem aufwändigen Reproduktionsteil „Le musée imaginaire“ von 1947 und 1951 ein.

<sup>428</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 273.

keit zu vergessen.

### 5.1.5.3 Abstrakte Kunst als Folge einer entwerteten Realität

In der Abwertung der Realität erkennt Giacometti die Ursache für die Ablehnung von realistischer Kunst. Der realistische Maler läuft Gefahr, als Reaktionär zu gelten:

*„Si dovessi dare un consiglio a un giovane pittore, gli direi di mettersi a copiare una mela. E passerei subito per un reazionario, poiché oggi c'è un processo di svalutazione della realtà.“<sup>429</sup>*

Die Aussage über die Wirklichkeit, so Giacometti, scheint für die meisten Künstler erschöpft, die Abbildungstreue der Photographie nicht zu übertreffen:

*„Beaucoup d'artistes éprouvent une espèce de terreur de la réalité, parce qu'ils s'imaginent qu'il resteront toujours en dessous de la photographie à laquelle ils croient bel et bien, ou qu'au pis-aller, s'ils copient, leur peinture sera banale, ou au mieux-aller de l'impressionnisme, donc du déjà fait. Or ce n'est plus la peine de recommencer. Pour eux le monde est vide!“<sup>430</sup>*

Die Entwertung der Realität führt, so Giacometti, letztlich zur Wendung der Kunst ins Abstrakt-Konkrete beziehungsweise zum Objekt. Gerade aus Angst vor einer erschöpften Wirklichkeit und vor einem Akademismus, einem 'art pompier', wendeten sich die Künstler der nicht-figurativen, abstrakten Kunst zu:

*„D'abord, je ne pense pas que tous ceux qui font de la non-figuration le font parce qu'ils trouvent impossible de faire de la réalité. Pas du tout. Ils ne sont pas du tout dans la même position que moi, qui voudrais le faire et qui le trouve impossible, c'est plutôt qu'ils trouvent qu'on l'a fait une fois pour toutes, et que la vision du monde extérieur est épuisée. Et que l'on ne peut plus que répéter ce que d'autres ont fait, donc elle n'a plus de sens. Ils n'essaient pas, ils ne font pas un arbre parce qu'ils trouvent que ça les dépasse et que c'est impossible de le faire, ils ne le font plus parce qu'ils disent: 'Si je fais un arbre, il ne peut en sortir qu'un banal petit arbre tel qu'on l'a déjà fait.' Et, ce qui m'étonne beaucoup plus, ils s'imaginent qu'il n'en sort qu'un arbre pompier. Copier un arbre tel qu'on le voit, cela ne peut être qu'un arbre sans intérêt!...“<sup>431</sup>*

Giacometti wöhnt den modernen Maler durch seinen Irrglauben an die Objektivität von Photographie in die Enge getrieben. Dieser erkenne nicht, dass die Photographie eine Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit bloß vorgaukle, und sehe als Alternative zur Abstraktion ohne Wirklichkeitsbezug nur die ungeliebte konventionelle und altmodische Figuration:

<sup>429</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach ebd., S. 257.

<sup>430</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 249.

<sup>431</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider (1961), zitiert nach ebd., S. 237.

„Tout le monde, aujourd'hui, pense évidemment qu'une photo, en matière de ressemblance, est plus ressemblante qu'un tableau. Des peintres abstraits [...] sortent la photographie de leur femme et de leurs enfants pour la faire voir. Je me demande bien ce qu'ils veulent me faire voir. Moi, les photos, je ne les vois pas. C'est un signe. Quand je vois la photo d'un petit enfant, du petit-fils d'un peintre abstrait, je regarde et je n'y comprends rien du tout. Mais, pour celui qui me fait voir la photo, il y a là bel et bien, pour lui, une présentation valable de son enfant, de sa femme et du monde extérieur. Donc, trouvant la photo ressemblante, il ne peut plus penser à concourir avec la photo dans la représentation de la réalité. Cézanne est battu d'avance, forcément, hein? Ou sinon, si le peintre dit: 'Si. Je veux concourir malgré tout...', comme la vision de la photo entraîne la vision académique du monde, de nouveau – c'est cela qui est comique, non? - ce peintre a une frousse abominable de faire un tableau 'pompiers'. [...] Alors, coincés entre l'impossibilité de concourir avec la photo, et la peur de faire un tableau qui ressemblerait, justement, à ce que l'on méprise en peinture – contre quoi les peintres abstraits se révoltent avec raison – les peintres ne peuvent plus essayer de présenter le monde extérieur. [...] Tout les autres qui, consciemment, veulent faire de la peinture, qui sont des peintres, ne pensent plus qu'à créer un tableau, non? Il n'essaient même plus de faire le monde extérieur. Ou bien, il y en a très peu. Et les quelques-uns qui essaient de le faire sont dans un drôle de conflit, évidemment, parce qu'ils sont presque dans l'impossibilité de faire quoi que ce soit qui tienne debout.“<sup>432</sup>

Die herbe Kritik an der modernen Abstraktion und Objektkunst hat für Giacometti zwei Seiten.

Zum einen richtet sie sich gegen den verbreiteten Glauben an eine künstlerisch entwertete Realität, gegen einen unkritischen Wissenschaftsglauben und gegen eine Ablösung von Kunsttradition. So hat die aktuelle Kunst für Giacometti mit ihrem Sinn und Wirklichkeitsbezug auch ihre Wurzeln verloren. Dem versucht Giacometti eine 'realistische' Kunst entgegenzustellen, die über die eigene Wahrnehmung einen Bezug zur Welt und zur Gesellschaft herstellt. Hierin sieht sich Giacometti explizit in der ältesten Kunsttradition wurzeln und begibt sich in offenen Widerspruch zu den aktuellen Tendenzen der Kunst:

J.C. – „[Vous êtes] à contre-courant de votre époque, avec votre réalisme...“  
 A.G. – „Oui, je sais: ça n'intéresse pas les autres. Il y a eu une dévalorisation de la réalité. La photo, le cinéma, la cardiographie, la découverte des arts expressionnistes d'Afrique ou d'Océanie ont donné le sentiment qu'il n'y avait plus rien à faire de ce côté-là. On s'est mis à l'abstraction. On a fabriqué de beaux objets, comparable, pour moi, aux pierres taillées de la Préhistoire, alors que je m'inscris plutôt dans la tradition des statuettes figuratives de la même époque, qui, elles, maintenaient un rapport avec la société. Mais, voyez-vous, aucun moyen mécanique ne me restitue la vision telle que je la ressens, telle que je la vis, quand, par exemple, je vous regarde [...]. Le réel n'a été qu'effleuré

<sup>432</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 131 f.

*depuis la Vénus préhistorique de Lespugne... D'où, d'ailleurs, la difficulté, le mystère. [...]*<sup>433</sup>

Zum anderen urteilt Giacometti mit einer unnachgiebigen Härte die Entwicklung der modernen Abstraktion als eine Sackgasse in der Kunstentwicklung ab, die auf einer falschen Interpretation von Cézanne beruhe. Hiervon soll nun die Rede sein.

### 5.1.6 Giacomettis Lesart von Cézanne

Über diesen notwendigen Umweg kommen wir nun zur bedeutenden Rolle, die Giacometti Cézanne und der 'richtigen' Cézanne-Lesart zuschreibt.

Giacometti versteht Cézanne als Dreh- und Angelpunkt der Moderne. Das ist für sich genommen keine neue Erkenntnis. Doch ist die Art seiner Begründung und seiner Schlussfolgerung aus Cézannes Werk in zweierlei Hinsicht erstaunlich: Erstens unterscheidet sie sich gravierend von der üblichen Cézanne-Lesart, zweitens legitimiert sie sein eigenes Schaffen und die eigene Kunstposition in der Moderne.

Wie oben ausgeführt, fasst Giacometti die gesamte Kunstgeschichte im Wandel ihrer Formen als einen Wechsel der Sichtweisen auf die Welt auf: Das Prinzip, die eigene Wahrnehmung der Wirklichkeit darzustellen, bleibt gleich; die Formen wandeln sich und sind gerade in ihrer Stilisierung authentische Zeugnisse einer subjektiven Weltsicht. In der Moderne, d. h. der Abstraktion, löst sich die Kunst jedoch aus den dargelegten Gründen von der Wirklichkeitsdarstellung. Hier richtet sich Giacomettis Kritik zunächst gegen eine Fehlinterpretation des Impressionismus im Allgemeinen: Die moderne Abstraktion hat den Wirklichkeitsbezug des Impressionismus geleugnet und daraus eine farbbasierte, gegenstandslose Kunst entwickelt:

*„Ora, questi sono esiti fatali, necessari (e perciò non basta la deplorazione polemica) di un processo che si è iniziato il giorno stesso che in un quadro impressionista il tono rosso di un tetto è stato sentito, prima che come rapporto tra l'artista e una realtà circostanziata, come pura sensazione di colore. Da quel momento, la strada è stata aperta al tachisme.“*<sup>434</sup>

Cézanne kommen nun aus Giacomettis Sicht gleich mehrere zentrale Rollen zu. Er ist in dieser künstlerischen Krise zugleich Seismograph, Auslöser und Ausweg – oder wie Giacometti sagt: eine 'Bombe' in der Kunstentwicklung.

Cézanne ist erstens Seismograph, weil er mit seiner neuartig figurativen Kunst, die

<sup>433</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach Giacometti 2013, S. 317 f.

<sup>434</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Antonio del Guercio (1962), zitiert nach ebd., S. 257.

einen Naturalismus ablehnt, doch als Abbildung der Wirklichkeit verstanden sein will, die Probleme erkannte, der sich die Kunst nach dem Impressionismus und der Photographie zu stellen hatte.

Er ist zweitens die 'Bombe', weil er das jahrhundertlang gültige Konzept der Figurendarstellung neu gedacht, die Bezüge der Dinge untereinander neu geordnet, die Vorstellung des Renaissanceraumes und damit das Verhältnis von Figur zum Raum aufgelöst und die eigene, subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit zur Grundlage für sein gesamtes Schaffen gemacht habe:

G.C.: - „*Comment peut-on s'accommoder au réalisme après le passage de Cézanne?*“

A.G.: - „*C'est là le grand... qu'est-ce qu'on peut dire? C'est là le gouffre! Cézanne a fait sauter une espèce de bombe dans la représentation du monde extérieur. Jusque-là, régnait une conception, qui était valable, en tout cas depuis le début de la Renaissance, depuis Giotto, très exactement. Depuis cette époque, aucune modification profonde ne s'est produite dans la vision d'une tête, par exemple. Il y a une différence plus grande entre Giotto et les Byzantins qu'entre Giotto et la Renaissance. La vision d'Ingres, après tout, c'est un peu la même vision qui continue.*

*Cézanne a fait sauter une bombe dans cette vision en peignant une tête comme un objet. Il disait: 'Je peins une tête comme une porte, comme n'importe quoi.' En peignant l'oreille gauche, en établissant plus de rapports entre l'oreille gauche et le fond qu'avec l'oreille droite, plus de rapports entre la couleur des cheveux et la couleur du chandail qu'avec la structure du crâne, il a fait sauter – et pourtant, ce qu'il voulait, lui, c'était arriver quand même à l'ensemble d'une tête – il a fait sauter totalement la conception qu'on avait avant lui de l'ensemble, de l'unité d'une tête. Il a fait sauter totalement un bloc, il a si bien fait sauter un bloc que, tout d'abord, on a prétendu que la tête devient simple prétexte et que, par conséquent, la peinture est devenue abstraite. Toute représentation qui voudrait revenir aujourd'hui à la vision précédente, c'est-à-dire à la vision de la Renaissance, serait telle que l'on n'y croirait plus. Une tête dont l'intégrité aurait été respectée ne serait plus une tête. Elle relèverait du musée. On n'y croirait plus. Parce qu'il y a eu Cézanne et parce que l'on a inventé la photo.*“<sup>435</sup>

Cézanne habe auf diese Weise die Sicht auf die Realität erneuert und gleichzeitig eine konventionelle Figuration unmöglich gemacht:

*„L'importance de Cézanne vient du fait qu'il est le seul ayant rompu profondément avec cette vision classique. Et c'est à cause de lui qu'aujourd'hui toute la vision de la réalité est remise en question. En fait, il a ouvert un gouffre devant lequel chacun cherche à se sauver comme il peut.*“<sup>436</sup>

Die gesamte künstlerische Entwicklung in der Nachfolge Cézannes wird von Giacometti

---

<sup>435</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 130 f.

<sup>436</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Yvon Taillandier (1951), zitiert nach Giacometti 2013, S. 176.



scharf kritisiert – zuerst der Kubismus, dann die abstrakte, gegenstandslose Kunst, der Giacometti sogar den Status des Kunstwerkes abspricht, in allen ihren Formen bis zur extremen Entwicklung der Objektkunst.

Dem Kubismus wirft Giacometti die erste Fehlinterpretation von Cézanne vor. Cézanne habe, so betont Giacometti im weiter oben zitierten Text, den Gegenstand neu ordnen, nicht aber in Formen auflösen wollen. Die Kubisten aber hätten sich zu einseitig auf Cézannes berühmten Satz von Kugel, Kegel und Zylinder, also nur auf die Formen und Kunstmittel, bezogen. Den eigentlichen Sinn von Cézannes Malerei, das *'rendre sa vision d'une pomme'*, die Realisation des Gegenstandes also, habe der Kubismus damit aber vernachlässigt:

*„Même les cubistes sont revenus à la vision classique. Ils se sont donnés pour les successeurs de Cézanne. Mais ils se sont plus intéressés aux moyens de Cézanne qu'à son but. Cézanne se servait de cubes, de cônes et de sphères pour rendre sa vision d'une pomme. Mais, pour les cubistes, la pomme cessa d'être une fin. Elle devint, au contraire, un moyen, ou un prétexte qui leur servait à faire des cubes, des cônes et des sphères. Et, comme il leur était difficile de tenir longtemps cette position, ils l'ont abandonnée, et ils se sont repliés sur Ingres, les Pompéiens et les impressionnistes.“*<sup>437</sup>

Giacometti fällt ein vernichtendes Urteil. Demzufolge seien die Kubisten schlussendlich entweder zur konventionellen Sichtweise zurückgekehrt oder hätten das Kunstwerk mit Collagen gleich ganz zum Objekt degradiert:

*„Le cubisme a fini par les papiers collés, c'est-à-dire en annulant l'œuvre d'art même. Il suffisait de saisir une chaise ou un objet et de les présenter pour que cela devienne une œuvre d'art, mais du coup, il cessait de créer des œuvres d'art; l'œuvre d'art a été abolie.“*<sup>438</sup>

Im Anschluss an die Cézanne-Missdeutung des Kubismus habe die folgende Kunst allein die Kunstmittel geheiligt, die Realität des Objektes sei zunächst Vorwand, dann als Bezugspunkt komplett verschwunden. Giacometti sieht also auch die abstrakte Kunst im Zusammenhang mit einer Fehlinterpretation von Cézanne. Hier sei nochmals auf die oben zitierte Textstelle verwiesen:

*„Il [Cézanne] a fait sauter totalement un bloc, il a si bien fait sauter un bloc que, tout d'abord, on a prétendu que la tête devient simple prétexte et que, par conséquent, la peinture est devenue abstraite. Toute représentation qui voudrait revenir aujourd'hui à la vision précédente, c'est-à-dire à la vision de la Renaissance, serait telle que l'on n'y croirait plus. Une tête dont l'intégrité aurait été respectée ne serait plus une tête. Elle relèverait du musée. On n'y*

---

<sup>437</sup> Ebd., S. 176 f.

<sup>438</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 250.

*croirait plus. Parce qu'il y a eu Cézanne et parce que l'on a inventé la photo.*<sup>439</sup>

Mit anderen Worten: Die gesamte Kunstentwicklung nach Cézanne mündet für Giacometti in eine Sackgasse. Sie basiert auf einer Fehlinterpretation von Cézanne. Der Kubismus hat seine Chance verspielt. Die abstrakte Kunst schafft nur Objekte, hat den Wirklichkeitsbezug komplett verloren und selbst das Kernstück ihrer Gestaltung, die Farbe, nicht über den Stand der Impressionisten hinausentwickeln und damit gar befreien können:

*„[...] qu'elle soit abstraite ou tachiste ou informelle, au fond, la vision se rapporte surtout aux couleurs. Or la vision des couleurs est restée à peu près la même que celle apportée par les impressionnistes. On peut donc dire qu'on n'a pas beaucoup avancé dans la vision du monde.*<sup>440</sup>

Auch die extreme Weiterentwicklung zur Objektkunst ist für Giacometti letztlich weder Kunst noch hat sie einen Sinn. Die naturalistische, konservativ-akademische Figuration schließlich ist nach Cézanne und der Erfindung der Photographie unglaublich geworden.

Cézanne hat die Büchse der Pandora geöffnet. Damit ist Cézanne für Giacometti drittens – ungewollt – auch ein maßgeblicher Auslöser für die künstlerische Krise, d. h. für die Entwicklung hin zur Abstraktion und ihren Folgen, denn nach Cézanne ist keine ernstzunehmende konventionell figurative Kunst mehr möglich. So wurde Cézanne 'fälschlicherweise' zum Paten einer Kunst erhoben, die sich von der Wirklichkeit ablöst. Selbst der Betrachter ist von dieser Entwicklung betroffen. So beklagt Giacometti ein modernes Publikum, das sich nicht mehr für den Inhalt von Kunst, sondern allein für die Komposition der Kunstmittel interessiert, und stellt einen Zusammenhang mit der Rezeption von Cézanne her. So spricht Giacometti gegenüber Charbonnier von folgendem Publikum:

*„le public qui, cherchant dans le tableau l'expression du peintre lui-même, ne se soucie plus du tout de la représentation extérieure de quelque chose qui le touche ou l'affecte, ou l'enthousiasme. [...] S'il le [il= le public; le = le tableau] regarde, il le regarde tout à fait autrement. [...]*

- G.C.: *„Il le regarde pour l'organisation de la toile.“*

- A.G.: *„Exactement, exactement, en tant que peinture. [...] Il ne s'identifie pas [au sujet]... Et là, il y a une scission. Elle s'est faite, je pense, pour plusieurs motifs. Tout d'abord, il est sûr que Cézanne a joué un rôle énorme dans ce phénomène [...].“<sup>441</sup>*

<sup>439</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 130 f.

<sup>440</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 250.

<sup>441</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S. 129.

Dabei, so betont Giacometti, habe Cézanne die Bildmittel nie zum Selbstzweck eingesetzt. Form und Farbe seien bei Cézanne stets an die eigene Wahrnehmung des Gegenstands und damit an die Wirklichkeit gebunden. Die Umsetzung seiner Sicht auf die Wirklichkeit, nicht die Befreiung der Mittel, sei das Ziel seiner Kunst gewesen. Um der eigenen Wahrnehmung gerecht werden zu können, habe er auf alle Kunstkonventionen, d. h. alle üblichen Darstellungsideen, verzichtet:

„[...] Cézanne, qui ne voulait que peindre, donne sur une toile la vision qu'il avait de la réalité – une pomme, une tête, la montagne... - au plus près de ce qu'il voyait; au plus vrai. D'ailleurs, il disait lui-même: 'Je pars neutre', faisant ainsi abstraction de toute idée préconçue, ne voulant rendre que sa vision; au plus précis.“<sup>442</sup>

Giacometti betont auch die Subjektivität der Wahrnehmung, die sich in Cézannes Bildern äußere. Die Wahrnehmung sei subjektiv und präzise zugleich. Allein um seine Sichtweise auf die Welt als seine ureigene zu kennzeichnen, habe er neue Mittel wie 'Würfel, Kegel und Kugel' entwickeln müssen – nicht zum künstlerischen Selbstzweck:

„Elle [Cézannes Art, die Dinge zu sehen] est, en même temps, la plus subjective et la plus objective possible. Cézanne est presque comme un homme de science. Si d'autres éprouvent, subjectivement, la sensation que lui voulait donner, et si plusieurs éprouvent la même sensation, cette sensation tend à devenir objective. Il y a quelque chose de valable pour plusieurs. Le subjectif devient objectif. Mais tout en voulant donner cette vision du monde, par la force même des choses, il ne pouvait pas voir la montagne Sainte-Victoire comme la voyaient les peintres qui l'ont précédé. Il ne pouvait pas réaliser cette vision comme Corot, comme Courbet ou comme Giotto. Il lui fallait créer des moyens nouveaux. Il lui fallait créer, au fur et à mesure, ces moyens, pour s'exprimer. C'est ainsi qu'il a parlé de voir la réalité à travers des cubes, des cônes, et des sphères. Il est bien entendu que, pour lui, les cubes, cônes et sphères n'étaient que des moyens pour s'approcher un petit peu de la réalité, mais que la présentation de la montagne ou de la pomme était l'essentiel. Pour lui, la pomme sur la table est toujours, et de très loin, au-delà de toute présentation possible. Il ne fait que s'approcher un peu. C'est pour cela qu'à la fin de sa vie, il ne parlait que d'études, de petites études, d'approchement. Mais, au lieu de voir le côté tout à fait nouveau de sa vision, on a vu davantage la nouvelle manière de peindre. On a vu une nouvelle conception de la toile plutôt que la présentation nouvelle de l'objet. De là à dire que la chose représentée devenait prétexte pour faire de la peinture... n'est-ce pas?“<sup>443</sup>

Giacometti deckt hier seiner Meinung nach gravierende Missverständnisse in der Cézanne-Lesart auf. Zugleich spiegelt sich in dieser Cézanne-Analyse die eigene Kunstposition: Der Wirklichkeitsbezug und die Subjektivität von Wahrnehmung prägen Gia-

---

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Ebd., S. 129 f.

comettis Realismusbegriff. Die aus einer subjektiven Wahrnehmung entspringende Notwendigkeit, persönliche Mittel für die Darstellung der eigenen Wirklichkeitssicht zu finden, definiert Giacomettis Stil- und Realismusbegriff. Auf der Grundlage seiner Cézanne-Interpretation basiert also Giacomettis eigene künstlerische Haltung. Somit wird Cézanne für Giacometti viertens zum Ausweg aus der Krise.

Giacometti geht dorthin zurück, wo sich die Dinge für die Moderne grundlegend verändert haben – zu Cézanne. Nichts Geringeres als die Erneuerung der in seinen Augen degenerierten Kunst scheint ihm meines Erachtens durch die Entlarvung der 'falschen' Ableitungen von Cézanne und den Rückgriff auf den 'richtigen' Cézanne, d. h. Giacomettis eigene Lesart, möglich.

Giacometti nimmt Cézannes Gedanken einer Kunst des reinen Sehens auf, radikalisiert ihn und überträgt ihn auf die gesamte Kunstgeschichte: Die Darstellung der Wirklichkeitswahrnehmung wird für Giacometti zum verbindenden Element aller Kunstäußerungen. Wie oben ausgeführt, fasst Giacometti die gesamte Kunstgeschichte im Wandel ihrer Formen als einen Wechsel der Sichtweisen auf die Welt auf – das Prinzip, die eigene Wahrnehmung der Wirklichkeit darzustellen, bleibt immer gleich, die Formen wandeln sich und sind auch oder gerade wegen ihrer Stilisierung authentische Zeugnisse der subjektiven Weltsicht.

Giacometti wendet Cézanne rückwirkend an, um die ganze Kunstgeschichte als eine Geschichte der Wirklichkeitswahrnehmung zu erklären. Daher entwickelt er einen Stilbegriff, der die Kunst über eine subjektive, weil stilisierte Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit definiert. Er versucht darüber eine Kunstposition zu legitimieren, die über die Zeiten hinweg und zu den Anfängen der Kunst zurückreicht.

Seinen eigenen Standpunkt und den Cézannes sieht er denn auch explizit in der Kunsttradition verwurzelt. Cézannes Kunst bildet für Giacometti eine Brücke zwischen der Kunst der Vergangenheit und der Moderne, denn sie thematisiert die Wirklichkeit allein über die Wahrnehmung und leistet damit einen Wirklichkeitsbezug jenseits von verkrusteten Darstellungskonventionen. Cézanne ist Giacomettis Schlüsselfigur: Er wird zum Garant von Kontinuität in einer von Technik, schein-objektiver Photographie, blindem Fortschrittsglauben und Inhaltsleere bedrohten Moderne. Giacomettis Cézanne-Interpretation ermöglicht ihm einen Standpunkt jenseits von Abstraktion und konservativer Figuration.

Giacometti schafft damit eine völlige Neuinterpretation von Cézanne abseits aller kubistischen und sich daran anschließenden Lesarten. Er sieht in Cézanne sowohl denjenigen,

der *'die Bombe gezündet'* und eine konventionelle figürlich-realistische Kunst unmöglich gemacht hat, als auch denjenigen, der eine neue Lösung für eine moderne Wirklichkeitsbestimmung in der Kunst gefunden hat. Giacometti nimmt Cézannes Schaffen als Vorbild, mit dem er seine Sonderstellung in einer 'desorientierten' Nachkriegsmoderne zu legitimieren sucht.

## 5.2 Giacomettis Cézanne-Rezeption im Kontext des phänomenologischen Realismus von Maurice Merleau-Ponty

Hinsichtlich Giacomettis reifen Schaffens taucht beispielsweise bei Hohl der Hinweis auf einen Zusammenhang mit dem philosophischen Werk von Maurice Merleau-Ponty auf.<sup>444</sup> Da Merleau-Ponty auch Überlegungen zu Cézanne angestellt hat, sollen hier die Ideen des Phänomenologen zu Cézanne und mögliche Kontaktpunkte mit Giacomettis Werk erörtert werden.

Im weitesten Sinne kann Realismus philosophisch und künstlerisch als eine auf die Wirklichkeit gerichtete Erkenntnissuche verstanden werden. Eine phänomenologische Auffassung kommt darüber hinaus einzig auf Grundlage der Wahrnehmung und Beobachtung von Erscheinungen oder Sinneseindrücken der Wirklichkeit zum Erkenntnisgewinn. Im philosophischen Kontext verweist der Begriff des phänomenologischen Realismus auf das Lager der Phänomenologen und Existenzphilosophen.

Die philosophische Grundlage zum modernen phänomenologischen Denken liefert Edmund Husserl. Husserl sieht in der voraussetzungslosen 'Wesensschau' des Gegebenen die Grundlage allen Wissens. Ferner prägt er den Begriff der 'Intentionalität des Bewusstseins', was den zentralen Gedanken einschließt, dass Subjekt und Objekt erst im Akt des Bewusstwerdens konstituiert werden. Der wahre Wesensgehalt eines Gegenstandes ist laut Husserl erst in seiner 'phänomenologischen Reduktion', d. h. in dem Zurücknehmen jeglichen vorgefassten Urteils, zu erkennen. Dabei muss das Wesensnotwendige vom Zufälligen geschieden werden, denn der einzelne Gegenstand ist eidetisch variabel.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> Vgl. Hohl 1971, S. 106.

<sup>445</sup> Vgl. Thomas Blume: „Phänomenologie“, in: UTB-Online-Wörterbuch Philosophie, [http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Bentry%5D=672&tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Baction%5D=show&tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6eef3336af2](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=672&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6eef3336af2) (Stand: 03.12.2013).

Husserl ist der Ausgangspunkt für zahlreiche, ein weites Spektrum eröffnende phänomenologische Ansätze und existenzphilosophische Überlegungen. Neben Philosophen wie Martin Heidegger ist hier insbesondere auf die französische Richtung der Existenzphilosophie zu verweisen. Hier scheint jedoch weniger Jean-Paul Sartre, mit dem Alberto Giacometti freundschaftlichen Kontakt pflegte, als Maurice Merleau-Ponty interessant – nicht zuletzt, da dieser Phänomenologe in den 1940er Jahren auch eine Schrift zur Deutung Cézannes, „Le doute de Cézanne“<sup>446</sup>, verfasst hat.

In der Tradition von Husserl und in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theorien von Psychologie und Physiologie untersucht Merleau-Ponty, beispielsweise in seinem Hauptwerk „Phénoménologie de la perception“ von 1945, das unlösbare Verhältnis zwischen Anschauung und Realität des menschlichen Leibes.

Neben Subjekt und Welt ist der Leib, 'chair', ein zentraler Begriff seines philosophischen Konzeptes und bezeichnet eine Art vermittelnder Instanz zwischen Geist und Körper.

Der phänomenologischen Denkweise folgend, entwickelt Merleau-Ponty die Idee des Erscheinens als zweite, untrennbare Seite eines Leibes und die Idee seiner ständigen Erneuerung im Moment der Wahrnehmung.

Der Leib bestimmt auch das Verhältnis des Menschen zum Raum und gibt den Ort der Fundierung des Menschen in seiner Welt. Merleau-Ponty stellt ein intellektuell erdachtes Raumkonzept damit in Frage. So schreibt der Phänomenologe:

*„Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib.“<sup>447</sup>*

Der uns umgebende Raum scheint damit eher eine Folge der ursprünglichen leiblichen Verankerung des Menschen in der Welt zu sein.

In der Schrift „Le doute de Cézanne“ entwirft Merleau-Ponty schließlich eine phänomenologische Deutung von Cézannes Schaffen. Merleau-Ponty etabliert Cézanne dabei als phänomenologisch vorgehenden Künstler. Seine Kernthese geht von Cézannes Bemühen aus, eine primordiale Welt zu erschaffen.

*„Cézanne will die festen Dinge, die in unserem Blick erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen. Er zieht die Grenze nicht zwischen den 'Sinnen'“*

<sup>446</sup> Merleau-Ponty hat die Schrift bereits im Jahre 1942 verfasst, jedoch erst 1945 zur Veröffentlichung gebracht.

<sup>447</sup> Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 127.

*und dem 'Verstand', sondern zwischen der spontanen Ordnung der wahrgenommenen Dinge und der menschlichen Ordnung der Ideen und Wissenschaften. Wir nehmen die Dinge wahr, wir verständigen uns über sie, wir sind in ihnen verankert, und auf diesem Sockel einer 'Natur' konstruieren wir die Wissenschaften. Diese primordiale Welt wollte Cézanne malen, und deshalb erwecken seine Bilder den Eindruck einer Natur im Urzustand [nature à son origine] [...].*<sup>448</sup>

Merleau-Ponty konzipiert Erscheinung oder Wahrnehmung und Materie als untrennbares Ganzes. In dessen spontaner Organisation zu etwas Wahrnehmbaren, nicht in dessen wissenschaftlicher Konzeption als Objekt liegt Cézannes Schlüssel zu einer urzuständlichen Welt. Verstand und Wahrnehmung scheinen daran gleichermaßen beteiligt; so unterstreicht Merleau-Ponty:

*„Cézanne wollte nie 'wie ein unvernünftiges Tier malen', sondern den Verstand, die Ideen, die Wissenschaften, die Perspektive und die Tradition wieder in Verbindung bringen mit der natürlichen Welt, die von ihnen doch begriffen werden soll. Er wollte, wie er sagt, die Wissenschaften, die 'aus der Natur hervorgegangen sind', wieder mit ihr konfrontieren.*<sup>449</sup>

Auf dieser Grundlage sieht Merleau-Ponty in Cézannes Bildern die phänomenologische Idee, „das Geheimnis des plötzlichen Erscheinens eines Menschen in der Natur, das sich stets erneuert, sobald wir jemanden erblicken“<sup>450</sup>, verwirklicht.

Als übergeordnete Idee von Cézannes Kunstschaffen zieht der Philosoph Merleau-Ponty die Idee eines 'unendlichen Logos' in Betracht und interpretiert dahingehend Cézannes Äußerungen gegenüber Bernard. So schreibt Merleau-Ponty:

*„Der Sinn dessen, was der Künstler sagen wird, ist nirgendwo, weder in den Dingen, die noch keinen Sinn haben, noch in ihm selbst, in seinem unausgesprochenen Leben. Von der bereits konstituierten Vernunft aus, in die sich die 'kulti-vierten Menschen' einschließen, appelliert er an eine Vernunft, die ihre eigenen Ursprünge in sich enthalten soll. Als ihn Bernard auf den menschlichen Verstand verpflichten will, antwortet Cézanne: 'Ich beziehe mich auf den Verstand des Pa-ter Omnipotens.' Auf jeden Fall bezieht er sich damit auf die Idee oder den Ent-wurf eines unendlichen Logos.*<sup>451</sup>

Merleau-Pontys phänomenologische Interpretation von Cézanne greift auch die Frage nach Perspektive und Raum auf. So bemerkt er:

---

<sup>448</sup> Maurice Merleau-Ponty: „Der Zweifel Cézannes“, in: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg (1961) 2003, S. 9 f.

<sup>449</sup> Ebd., S. 10.

<sup>450</sup> Ebd., S. 13.

<sup>451</sup> Ebd., S. 18.

*„Die Forschungen Cézannes auf dem Gebiet der Perspektive entdeckten durch ihre Treue zu den Phänomenen etwas, das die Psychologie erst in jüngster Zeit auf den Begriff zu bringen vermochte. Die erlebte Perspektive, diejenige unserer Wahrnehmung, ist nicht die geometrische oder photographische Perspektive.“<sup>452</sup>*

Merleau-Ponty gibt ferner zu bedenken:

*„So wie sie [perspektivische Deformationen] es auch im natürlichen Sehen tun, tragen sie dazu bei, uns den Eindruck einer entstehenden Ordnung zu vermitteln, eines Gegenstandes, der im Erscheinen ist und sich vor unseren Augen zusammenballt.“<sup>453</sup>*

Merleau-Ponty kommt auch auf Cézannes farblichen und zeichnerischen Mehrfachkontur zu sprechen. Dieser positioniere die Objekte in einem Tiefenraum und deute deren 'unausschöpfliche Wirklichkeit' an. Zudem veranlasse er den Betrachter zu einem 'hin- und herpendelnden Blick' und führe ihm damit die Entstehung des Objektes vor Augen.

Merleau-Ponty schreibt hierzu:

*„Zieht man einen Strich, um die Kontur eines Apfels zu markieren, so macht man ein Ding aus ihr, obwohl sie doch nur eine ideale Grenze ist, auf die hin sich die Seiten des Apfels in der Tiefe bewegen. Überhaupt keine Kontur zu markieren, hieße den Gegenständen ihre Identität zu rauben. Eine einzige zu markieren, hieße die Tiefe zu opfern, d. h. die Dimension, die uns den Gegenstand gibt, und zwar nicht als einen restlos vor uns ausgebreiteten, sondern als eine unausschöpfliche Wirklichkeit, die sich nie völlig preisgibt. Deshalb folgt Cézanne dem sich wölbenden Rand des Gegenstandes mit einer Farbmodulation und markiert mit blauen Strichen mehrere Konturen. Dem zwischen ihnen hin- und herpendelnden Blick bietet sich dann eine Kontur in statu nascendi dar, ganz so wie es in der Wahrnehmung geschieht.“<sup>454</sup>*

Er kommt zu dem Schluss:

*„Für all die Pinselstriche, die nach und nach ein Bild hervorbringen, gibt es nur ein einziges Motiv, die Landschaft in ihrer Totalität und absoluten Fülle – und genau das nannte Cézanne ein 'Motiv'. [...] Er ließ die Landschaft in sich 'aufkeimen'.<sup>455</sup>*

Merleau-Ponty scheint in Cézanne den idealen Künstler eines phänomenologischen Werkes zu sehen. Möglicherweise erklärt sich auch hieraus, warum Merleau-Ponty sich bemüht, auch den Charakter Cézannes als Maler unter Einbezug psychoanalytischer

---

<sup>452</sup> Ebd., S. 10.

<sup>453</sup> Ebd., S. 11.

<sup>454</sup> Ebd., S. 11 f.

<sup>455</sup> Ebd., S. 15.



Elemente in sein Essay zu integrieren. Dieser Aspekt soll in der folgenden Gegenüberstellung mit Giacometti unberücksichtigt bleiben.

Ein Vergleich zu Giacomettis Äußerungen über Cézanne deckt Berührungspunkte, aber auch Grenzen auf.

Giacometti und Merleau-Ponty bewerten die Perspektive von Cézanne als Neuerung gegenüber der klassisch-geometrischen der Renaissance. Merleau-Ponty spricht in diesem Zusammenhang von einer mittels der Wahrnehmung 'erlebten Perspektive'. Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Giacomettis eigenem Raumkonzept und indirekt in seiner Bewertung von Cézanne.

Ein wesentlicher Unterschied im Zusammenhang einer Neubewertung des Raumes betrifft jedoch die Vertikalstreckung. Für Giacometti bildet sie ein zentrales Element seines Tiefenraumverständnisses, bei Merleau-Ponty wird sie nicht erwähnt.

Bei der Deutung von Cézannes 'Realisation' als eines Zusammenwirkens zum Objekt im Moment seiner Wahrnehmung sind sich Giacometti und Merleau-Ponty wiederum nahe.<sup>456</sup> Auch der Hinweis, dass Cézanne durch seine Realisation ein Ganzes, eine Totalität entwickelt, taucht sowohl bei Merleau-Ponty als auch bei Giacometti auf.<sup>457</sup>

Die Idee eines 'unendlichen Logos' ist bei Giacomettis Cézanne-Reflexionen hingegen nicht zu finden.

Ob die angeführten Parallelen zwingend auf eine tatsächliche Kenntnis von Merleau-Pontys Schriften und einen maßgeblichen Einfluss auf Giacomettis Cézanne-Bild schließen lassen, bleibt letztlich anzuzweifeln.

Andererseits scheint ein gewisser Einfluss von phänomenologischen Ideen auf Giacomettis Schaffen nicht von der Hand zu weisen zu sein.

Neben Ähnlichkeiten in der Cézanne-Rezeption finden sich auch parallele Ideen beim

---

<sup>456</sup> Hier schreibt Giacometti 1952: „*Il faut toute la complexité de l'homme aux bras croisés de Cézanne pour être saisi par un seul trait. Plus une peinture veut donner une représentation de la réalité, et plus je suis touché par les éléments qui, au premier abord, ne semblent pas être les signes mêmes des objets, mais ce sont peut-être justement ces éléments-là qui finissent par recréer la vision de l'objet.*“ zitiert nach Giacometti 2013, S. 112.

<sup>457</sup> Giacometti schreibt: „*Cézanne a fait sauter une bombe dans cette vision [seit der Renaissance] en peignant une tête comme un objet. Il le disait: „Je peins une tête comme une porte, comme n'importe quoi.“ En peignant l'oreille gauche, en établissant plus de rapports entre l'oreille gauche et le fond qu'avec l'oreille droite, plus de rapports entre la couleur des cheveux et la couleur du chandail qu'avec la structure du crâne, il a fait sauter – et pourtant, ce qu'il voulait, lui, c'était arriver quand même à l'ensemble d'une tête – il a fait sauter totalement la conception qu'on avait avant lui de l'ensemble, de l'unité d'une tête.*“ Giacometti zitiert nach ebd., S. 287.

Verständnis eines Raumes, der in Abhängigkeit zum Leib steht. Schließlich ist auch noch auf mögliche Parallelen bei Merleau-Pontys Überlegungen zur „Simultaneität im Raum“ und Giacomettis Gedanken zur Darstellung von Simultaneität in „Le rêve, le Sphinx et la mort de T.“ von 1946 hinzuweisen.

Doch letztlich gilt, dass kein konkreter Hinweis zu finden ist, wonach Giacometti mit Merleau-Ponty in Kontakt gestanden haben könnte. Nur Eva Keller konnte über das Bindeglied Jacques Lacan einen indirekten Bezug zwischen dem Künstler und dem Philosophen herstellen, ohne darauf jedoch weiter einzugehen:

*„Merleau-Ponty steht in regem Austausch mit dem Psychoanalytiker Jacques Lacan, der seinerseits zu Giacomettis Freundeskreis gehört.“<sup>458</sup>*

Dem wäre hinzuzufügen, dass Merleau-Ponty auch mit Sartre in Kontakt stand, mit ihm in den 1940er Jahren beispielsweise die Zeitschrift „Les temps modernes“ herausgab, in der 1948 Sartres berühmter Aufsatz über Giacometti veröffentlicht werden sollte. Ein Rückschluss darauf, ob Giacometti Merleau-Pontys Schriften gekannt und sich dafür interessiert hat, lässt dies jedoch auch nicht zu.

Neben der wechselseitigen Unkenntnis der Werke Giacomettis und Merleau-Pontys, d. h. einer zufälligen Parallelität in einigen Punkten der Theorie und Cézanne-Reflexion, sowie einem möglichen gewissen Einfluss von Merleau-Ponty auf Giacometti ist noch eine andere Möglichkeit, nämlich der umgekehrte Einfluss von Giacometti auf Merleau-Ponty, in Betracht zu ziehen.

Es kann – allerdings nur für das spätere Schaffen – belegt werden, dass Merleau-Ponty zum Teil indirekt von Giacomettis Werk inspiriert wurde. So zitiert Merleau-Ponty in seiner Schrift „Das Auge und der Geist“ von 1961 an zwei Stellen explizit Giacomettis Äußerungen aus dem Charbonnier-Gespräch von 1959. Einmal zitiert er Giacometti im Zusammenhang mit der Frage nach dem Imaginären und Ähnlichen; das andere Mal zitiert Merleau-Ponty beim Thema Wahrnehmung und Konstruktion von Raum sogar direkt Giacomettis Gedanken zu Cézanne:

*„Ich glaube, dass Cézanne sein ganzes Leben lang die Tiefe gesucht hat. [...] Wenn Cézanne die Tiefe sucht, so sucht er jenes Aufblitzen des Seins, und sie ist in allen Modi des Raumes und ebenso in der Form.“<sup>459</sup>*

---

<sup>458</sup> Keller 2002, S. 88.

<sup>459</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Merleau-Ponty (1961) 2003, S. 302 f.

In der vorliegenden Untersuchung soll es jedoch um die Frage gehen, ob Giacometti in seiner Cézanne-Rezeption auf die philosophischen Cézanne-Deutungen von Merleau-Ponty zurückgegriffen hat. So muss eine genauere Untersuchung der Frage, wie weitreichend die Auseinandersetzung mit Giacometti für Merleau-Pontys Werk gewesen ist, an anderer Stelle geleistet werden.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass Merleau-Ponty Giacomettis Ideen zu Cézanne in späteren Jahren aufgenommen hat, dass aber kein konkreter Beleg zu dem umgekehrten Fall, Giacometti habe aus Merleau-Pontys Gedanken zu Cézanne für sein eigenes Werk geschöpft, vorliegt. Eine Inspiration zumindest im allgemeinen Bereich der Phänomenologie kann jedoch auch nicht ausgeschlossen werden. Die zeitnahe Auseinandersetzung von Merleau-Ponty und Giacometti mit dem Thema Wahrnehmung und der Kunst Cézannes ist immerhin bemerkenswert. Ausschlaggebend für die Entwicklung von Giacomettis Werk und seinem umfassenden Kunstkosmos ist die Philosophie Merleau-Pontys meines Erachtens jedoch nicht.

### 5.3 Der Prozess der Umwandlung

Ein wichtiger Aspekt von Giacomettis Werk und seiner Verbindung zu Cézannes Œuvre liegt auf der Ebene einer inhaltlich-gestalterischen Umwandlung und ist mit Gottfried Boehm als „Übergang von der Form zum Formschema“<sup>460</sup> zu umschreiben. Boehm geht von Kurt Badts Prägnanz-Begriff<sup>461</sup>, der im Kontext von Cézannes '*réalisation*' steht, aus und legt den sich materiell stetig neu manifestierenden Prozessgedanken als wesentliches Merkmal beider Künstler, Cézanne und Giacometti, offen.

Dieser Zusammenhang soll hier zunächst auf seine Inhalte und Begrifflichkeiten untersucht und anschließend im Spiegel der Werke und Äußerungen beider Künstler erörtert werden.

#### 5.3.1 Begriffsklärung – 'Realisation' und 'Prägnanz'

Um Einblick in die komplexe Thematik zu erhalten, muss zunächst geklärt werden, was

---

<sup>460</sup> Boehm 1987, S. 57.

<sup>461</sup> Badt 1956, S. 162.

sich hinter Cézannes *'réalisation'* verbirgt. Hierzu sei auf Michael Lüthys konzise Erläuterung verwiesen. Lüthy unterscheidet die Schlüsselbegriffe Motiv, Sensation und Realisation. 'Motiv' bedeutet demnach nicht nur den „gegenständlichen Vorwurf des Bildes“<sup>462</sup>, sondern auch die „Motivation“<sup>463</sup> zu Beobachtung und Malen. Das Sichtbare wird somit zugleich zu „Darstellungsgegenstand und Inspirationsquelle“<sup>464</sup>. Auch die 'Sensation' ist laut Lüthy in zweifacher Weise zu verstehen. Auf der einen Seite bezeichnet sie die visuelle Wahrnehmung oder den „vom Objekt ausgehenden optischen Sinnesreiz“<sup>465</sup>, auf der anderen Seite die „Emotion als psychische Reaktion auf das Wahrgenommene“<sup>466</sup>. Cézannes komplexe 'Realisation' umfasst nun als malerische Aktivität gleich mehrere Bereiche: „Zu 'realisieren' galt es mehreres im selben Zuge: zunächst das Motiv in seiner unendlichen Vielfalt, des weiteren die Empfindungen, welche das Motiv in ihm auslöste, und schließlich das Gemälde selbst, dessen dingliches Realwerden die anderen 'Realisierungen' allererst ans Licht bringen konnte.“<sup>467</sup>

Wenden wir uns nach dieser Begriffsklärung nun Kurt Badts Ausführungen zur 'Prägnanz' bei Cézanne zu. Badt verwendet den Begriff im Kontext von Cézannes Realisation und beschreibt mit der 'Prägnanz' das Moment, wenn die Objekte in Cézannes Bildern „aus den ihre bloße Vorhandenheit bezeichnenden Formen zu Erscheinungen funktionaler Existenz innerhalb des vorher festgemachten Ganzen gebracht“<sup>468</sup> werden. Sie müssen, so Badt, „aus den allgemeinen Bildstrukturen heraus bis an die Grenze der gewöhnlichen Erkennbarkeit entwickelt, aus (in den Allgemein-Strukturen auftauchenden) Objektfragmenten zur Vollständigkeit geführt werden, so weit, dass sie – auch als einzelne – in der Gesamtkonzeption mit der Kraft des Wirkens begabt“<sup>469</sup> werden. Daraus ergibt sich für Badt ein unlöslicher Zusammenhang der Dinge in Cézannes Bildern. Konkret beruhe dieser auf einer „ununterbrochene[n], lückenlose[n] und in geheimnisvollen Verflechtungen aufgebaute[n] Farbigkeit“<sup>470</sup> sowie „einfachen und regelmäßigen stereometrischen Gebilden“<sup>471</sup>. Durch den gewebten Teppich von Farbflecken, den 'taches', sieht er die natürlichen Formen entstellt und eine Spannung geschaffen zwischen Künstlich-

---

<sup>462</sup> Michael Lüthy: „Subjektivität und Medialität bei Cézanne“, in:  
<http://www.michaelluethy.de/scripts/paul-cezanne-realisation-sensation-motiv/> (Stand: 01.12.2014)

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> Ebd.

<sup>465</sup> Ebd.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Ebd.

<sup>468</sup> Badt 1956, S. 162.

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Ebd., S. 121.

<sup>471</sup> Ebd.

keit und dargestellter Wirklichkeit. Darüber sei auch der Gegensatz von Nah und Fern in Cézannes Bildern in einer höheren Einheit aufgehoben. Der tiefere Sinn der Suche nach der Präganz liegt, so Badt, in Cézannes Streben, dem Unveränderlich-sich-Erhalten- den, dem Dauernden auf diese Weise Gestalt zu verleihen.<sup>472</sup>

### 5.3.2 Boehm – Der 'Übergang von der Form zum Formschema' bei Cézanne und Giacometti

Gottfried Boehm vergleicht den Prozesscharakter im Werk bei Cézanne und Giacometti und erkennt grundlegende Parallelen zwischen den Künstlern. Er übernimmt Badts Begriff der 'Präganz' zunächst im Kontext von Cézanne als „Übergang von der Form zum Formschema“<sup>473</sup> und erweitert ihn dann auf die Kunst von Giacometti. Er deutet den Begriff im Sinne von etwas „Gebärerische[m]“<sup>474</sup> und verweist auf Cézannes Idee der Gestaltung des organischen, lebendigen Motivs durch unorganische Mittel, eine Gestaltung, die in ihrer Prozesshaftigkeit nie abgeschlossen sei. Damit, so Boehm, habe Cézanne den „unerschöpflichen Bildprozess an die Stelle einer Nachahmung von Natur“<sup>475</sup> gerückt und eine Synthese von Werden und Bestehen, von Prozess und Dauer geschaffen. So entwickle Cézannes Fleckengefüge keine „individuelle Zuordnung von Form und Sachverhalt“<sup>476</sup>, sondern ein Formschema aus unbestimmten farbigen Elementen, die dem Auge kein vorgegebenes Motiv lieferten, es vielmehr durch ihr Wechselspiel der Kontraste, Pläne und Muster erst veranlassen würden, die Bildrealität aufzubauen.<sup>477</sup> Die Auswirkungen des Übergangs der Form zum Formschema sind für Boehm auch in konkret gestalterischer Hinsicht weitreichend. So binde das Fleckengefüge alles Motivische und Figurale ins Bild zurück. Es komme zu nicht eindeutig zuzuordnenden Passagen im Bild, die sowohl der Figur wie der bedeutungsneutralen, offenen Bildtextur angehörten, so dass sowohl die plastischen Körpervolumen als auch die räumliche Dar-

---

<sup>472</sup> Schon Novotny hat auf die Flächenstruktur in Cézannes Bildern hingewiesen, die er als einen „reinen Formausdruck ohne gegenständliche Bedeutung“ definiert und der sich unbewusst auf die Gegenstandswelt projiziere. Anders als Badt deutet Novotny den „allgegenwärtigen Wechselbezug zwischen Bildfläche und Bildraum“, der von der Flächenstruktur geleistet werde, aber als ein „Werden und Wachsen der Dinge“. Ebd., S. 129.

<sup>473</sup> Boehm 1987, S. 57.

<sup>474</sup> Gottfried Boehm: „Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden“, in: Krumrine 1989, S. 24.

<sup>475</sup> Ebd., S. 26.

<sup>476</sup> Boehm 1987, S. 55.

<sup>477</sup> Laut Boehm gründet Cézanne seine Kunst somit nicht auf der *Imitatio*, sondern auf einer bildlichen Faktur. In diesem Kontext definiert Boehm auch den Begriff der Realisation als eine „Synthese von Bildfaktum und Bildwirkung“. Ebd., S. 57.

stellung doppeldeutig würden. Sogar die Differenz von Vorn und Hinten sieht Boehm durch die enge Verbindung von Figur und Grund in der Bildtextur aufgehoben.<sup>478</sup>

Eine Analogie des Umwandlungsprozesses bei Cézanne und Giacometti legt Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Das Problem der Form bei Alberto Giacometti“ von 1987 dar.<sup>479</sup> Zunächst kommt er in der Betrachtung von Giacomettis neuen figuralen Arbeiten nach 1945 auf eine „signifikante Transformation bei der Wahrnehmung von Plastik“<sup>480</sup> zu sprechen. Giacometti habe sowohl die plastische Materie als auch die Form einem grundlegenden Zweifel unterworfen und hieraus ein neues künstlerisches Verfahren entwickelt. So leisteten die amorphe Oberflächenstruktur und die gestörten Proportionen seiner plastischen Figuren keinen direkten Sachbezug mehr. Das plastische Detail an sich bezeichne nichts Bestimmtes mehr, nur die „Sequenz der plastischen Spuren der Oberfläche“<sup>481</sup> könne das Motiv des Körpers zur Wahrnehmung bringen. Damit sieht Boehm die traditionelle Form-Ding-Identität aufgelöst, das Kunstwerk abgekoppelt von den direkten Funktionen der Bezeichnung oder des Abbildens. Die aufgelöste Form falle auf ein Formschema zurück, „das einen Bereich der Wahrnehmung ([einer] bestimmten Figur) eröffnet, ohne schon selbst das Gemeinte zu sein.“<sup>482</sup>

Boehm leitet aus diesem Transformationsprozess, dem 'Übergang der Form zum Formschema', weitreichende Entwicklungen ab. So werde Giacomettis Figur aus dem taktilen in den optischen Erfahrungsraum verschoben, denn der Blick aus der Ferne kann mit dem Befund aus der Nähe nicht in Einklang gebracht werden. Der Eindruck eines Details oder der Figur als Gesamtheit aus der Ferne lässt sich in der Nähe, an den Schrunken des fließenden Materials, weder haptisch noch optisch nachvollziehen. Daher liegt

---

<sup>478</sup> Vgl. Boehm 1988, S. 67 ff.

<sup>479</sup> Boehm nimmt hier einige Gedanken von Gundolf Winter zu Giacometti auf. Dieser stellt als erster in Bezug auf Giacomettis Gipsbüste von Diego aus dem Jahre 1950 heraus, dass sich „aus dem Chaos materieller Formverläufe [...] intern eine Formfigur, ohne Voraussetzung, ursprünglich und den Prozess der Formwerdung auch durchhaltend“, erhebe, „um sich dann als solche zur externen Formgestalt der Büste zu entäußern“. Dabei werde das „Faktische der Büste [...] als Erscheinungshaftes dekuviert und im konkret Materiellen aufgelöst, um aus eben diesem heraus neu und ursprungshaft realisiert in Erscheinung zu treten.“ Weiter stellt Winter fest, dass eine Differenz zwischen der inneren Formformierung und der äußeren Form bestehen bleibe, der sich nur im Prozess des Betrachtens anzunähern sei. Winter weist auch darauf hin, dass die Figur in der Ferne auf Annäherung, aus der Nähe jedoch auf Entfernung drängt. Das, was von Weitem als Umriss gegenständlich konkretisiert werden wollte, verschwinde jedoch bei Nahem in materiellen Formverläufen – die Distanz werde somit als Kategorie wahrnehmbar. Insgesamt suche Giacometti keinen figuralen Abschluss, sondern beabsichtige, dem Augenblick des „In-Erscheinung-Treten[s]“ der Figur in diesem „Übergang von ungestalteter Materialität in konkrete Formgestalt“ Ausdruck zu verleihen. Winter 1985, S. 272 und S. 276.

<sup>480</sup> Gottfried Boehm: „Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität“, in: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, hg. von ders. und Enno Rudolph, Stuttgart 1994, S. 21.

<sup>481</sup> Boehm 1987, S. 49.

<sup>482</sup> Ebd.

im „Übergang zwischen dem schwindenden Material und der unbeständigen Form“<sup>483</sup> auch die Wahrnehmung der Figur als Erscheinung begründet. Die Figuren sind nicht klar greifbar, sondern entstehen durch den betrachtenden Akt fortwährend aufs Neue. Boehm fasst nun im Rückgriff auf Badts Begriff der 'Prägnanz' hinsichtlich Giacometti nochmals zusammen: „Prägnant kann man das Umspringen aus der haptischen in die optische Erfahrung nennen, prägnant ist auch der Umschlag von Formlosigkeit in Erscheinung, von amorpher Materialität in Ungreifbarkeit.“<sup>484</sup>

Cézanne wie Giacometti können, so Boehm durch diesen Transformationsprozess dem Unfassbaren Gestalt verleihen und ihren Zweifel an der Stabilität der Welt und der „abgründige[n] Fremdheit in der sichtbaren Welt“<sup>485</sup> (bei Cézanne) respektive ihrer tiefen Skepsis (bei Giacometti) bildlich ausdrücken.

Zu Cézanne analoge Gestaltungsstrukturen sieht Boehm konkret in Giacomettis reifem Werk im Mehrfachkontur der Zeichnung und in der Plastik vorliegen. Dort sei das „gegenständliche Gefüge des menschlichen Körpers [...] nichts mehr, was sich abbildend verstehen ließe, es muss aus den bildnerischen Mitteln allererst plausibel gemacht werden.“<sup>486</sup> Beide Künstler stellten nicht 'Etwas', sondern einen „Spielraum bzw. ein Potential formaler bzw. farbiger Elemente“<sup>487</sup> dar, „dessen latente Unbestimmtheit den Betrachter veranlasst, das Auge zwischen den konkurrierenden Linien oder Flecken schweifen zu lassen. In dieser Arbeit des Sehens tritt das Dargestellte allererst heraus.“<sup>488</sup>

Boehm weist auch auf Unterschiede in der Konzeption beider Künstler hin und stellt Cézannes zeit-entrücktem und unvergänglichen Fleckengefüge Giacomettis fließendes plastisches Material gegenüber: Anders als Cézanne, der dem „Werden (der Dinge) Dauer verleihen“<sup>489</sup> wolle, gehe es Giacometti darum, „das Erscheinende auf die Momente seiner Bildhaftigkeit zu durchforschen.“<sup>490</sup>

---

<sup>483</sup> Ebd., S. 64.

<sup>484</sup> Boehm 1994, S. 22.

<sup>485</sup> Boehm 1989, S. 28.

<sup>486</sup> Boehm 1988, S. 74.

<sup>487</sup> Boehm 1987, S. 55.

<sup>488</sup> Boehm 1988, S. 74.

<sup>489</sup> Boehm 1987, S. 57.

<sup>490</sup> Ebd.

### 5.3.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei Giacometti und Cézanne

Das Prozesshafte, von Badt mit 'Prägnanz' und Boehm mit dem 'Übergang von der Form zum Formschema' umschrieben, ist integraler Bestandteil von Giacomettis Verständnis von Wahrnehmung und seinem Kunstschaffen; dies zeigen sowohl seine Werke als auch seine Äußerungen. Der Prozessgedanke wird auf mehreren Ebenen wirksam: auf der Ebene der künstlerischen Arbeit am Material, auf der Ebene des unerschöpflichen Motivs, auf der Ebene des Sehaktes von Künstler und Betrachter sowie auf der übergeordneten Ebene einer Genese, eines ständigen und unvollendbaren Zusammenwirkens aller Komponenten zum Kunstwerk. Giacometti verinnerlicht meines Erachtens die wesentlichen Aspekte der *'réalisation'* nach Cézanne und stellt sich damit explizit selbst in die Tradition von Cézannes Sehschule. Der Begriff der *'réalisation'* lässt sich also ebenfalls auf Giacometti anwenden. Allerdings sind an einigen Stellen gravierende Akzentverschiebungen zu beobachten, die auf unterschiedliche Ausgangspunkte und Anschauungen der Künstler schließen lassen.

#### 5.3.3.1 Der konkrete Gestaltungsprozess

Auf der Ebene der konkreten künstlerischen Arbeit bildet das Streben nach einer offenen und vieldeutigen Struktur ein verbindendes Element zwischen Cézanne und Giacometti. Die künstlerischen Lösungen – hier das Fleckengewebe, dort die amorphe Oberflächenstruktur oder das Liniengeflecht – sind nicht deckungsgleich, entspringen aber der gleichen Konzeption. Immer ist es die besondere Offenheit der Materialstruktur, die erst in ihrem Zusammenwirken die Gestalt hervorbringt und den Betrachter zu einer optischen Teilhabe am Gestaltwerdungsprozess auffordert.

Mit der Struktur öffnen beide Künstler zudem die festgefügte Definition von Figur oder Objekt und schreiben ihrem Werk Distanz und Ferne ein. Denn sie setzen, indem sie die Zuordnung von Form und Ding auflösen, das Ungreifbare ins Bild und entziehen die Figur damit dem direkten Zugriff durch den Betrachter.

Besonders nahe kommen sich die Zeichnungen beider Künstler. Die lockere, lichthaltige Bildstruktur, das Zusammenwirken des nur mehr umschreibenden Mehrfachkonturs, die 'Gleichgültigkeit' der Linie gegenüber einer abschließenden Objektdefinition und die Folgen für den Bildausschnitt sind hier vergleichbar. Dennoch wirkt Giacomettis Zei-



chenstil gegenüber Cézannes achtsam geführtem Strich, der zwischen rundem Schwung und kurzen Lagen wechselt, sehr viel hastiger, beinahe gehetzt im Bemühen, die Gegenwart des Gegenübers einzufangen. Im Charakter der Gestaltung ist hier also eine Akzentverschiebung zu beobachten.

Darüber hinaus entwickelt Giacometti völlig unabhängig von Cézanne in Zeichnung und Malerei einen mehrfachen Binnenrahmen. Dieser Rahmen ist weder Fensterausblick noch Repoussoir, sondern thematisiert in erster Linie die Wahrnehmung von Motiv oder Modell. Er markiert den Zeichen- oder Malakt als Suchprozess und verbildlicht in seiner mehrfachen Ausführung das immer neue Fokussieren vom Bildmotiv. Damit zeigt der Binnenrahmen die Veränderlichkeit des Motivs und die Prozesshaftigkeit der Bildschöpfung an. Klemm interpretiert den Binnenrahmen zudem als „Teil des inneren, psychischen Vorstellungsbereiches“<sup>491</sup>.

Giacometti entwickelt hier ein wesentliches Gestaltungsmittel seines phänomenologischen Realismus, d. h. er sucht nach einer motivischen Verdichtung seines Wahrnehmungskonzeptes. Ein solch konzeptionelles Vorgehen ist seinem Vorbild Cézanne allerdings fremd.

### 5.3.3.2 Der Sehakt und das Zusammenwirken zum Motiv

Weitere Aspekte der *'réalisation'* betreffen die Prozesshaftigkeit im Sinne eines Sehaktes und eines Verständnisses vom Kunstwerk als fortlaufender Genese. Giacomettis Niederschriften und Interviews belegen hier eine intensive Rezeption und Reflexion von Cézannes Maximen. Eine Gegenüberstellung von Giacomettis Aufzeichnungen mit Cézannes Äußerungen macht die Übernahmen deutlich.

Giacometti schreibt 1952 in „Gris, brun, noir...“:

*„Il faut toute la complexité de l'homme aux bras croisés de Cézanne pour être saisi par un seul trait. Plus une peinture veut donner une représentation de la réalité, et plus je suis touché par les éléments qui, au premier abord, ne semblent pas être les signes mêmes des objets, mais ce sont peut-être justement ces éléments-là qui finissent par recréer la vision de l'objet.“*<sup>492</sup>

Mit einer direkten Anspielung auf Cézanne kommt Giacometti hier auf den komplexen Formwerdungsprozess eines Kunstwerks zu sprechen. Seiner Vorstellung zufolge wirkt

---

<sup>491</sup> Klemm 2001, S. 190.

<sup>492</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 112.

ein Bild, das sich der Darstellung der Wirklichkeit verschreibt, gerade durch die Elemente, die das dargestellte Objekt scheinbar nicht bezeichnen. Diese führen letztlich zu einer 'Wiedererschaffung' der Wahrnehmung des Objektes, d. h. der Betrachter wird zur Zusammenschau angeregt, der Seh-Akt des Künstlers dadurch aktiv nachempfunden beziehungsweise neu empfunden. Giacometti weist auf ein komplexes Verfahren hin, die Wahrnehmung künstlerisch umzusetzen und sich dadurch der Realität bildend anzunähern.

Wie nah er damit Cézanne kommt, zeigt ein Blick auf Cézannes Formulierungen. So postuliert Cézanne laut Bernard, man solle, um nach der Natur zu malen – sich der Realität also bildend zu nähern – nicht die gegenständliche Vorlage kopieren, sondern auf der Basis eines komplexen Zusammenwirkens von Auge und Gehirn die eigenen 'sensations' in eine Struktur umsetzen:

*„Peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations. Dans le peintre il y a deux choses: l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entr'aider: il faut travailler à leur développement mutuel; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.“<sup>493</sup>*

Diese Struktur freilich besteht bei Cézanne aus Farbflecken. In der Betonung der Farbwerte und dem Aufbau einer hochkomplexen farblichen Harmonie liegt also ein fundamentaler Unterschied zu Giacomettis fast monochromer Kunst:

*„Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie. [...] Peindre c'est enregistrer ses sensations colorées.“<sup>494</sup>*

Sieht man von dieser grundlegenden Differenz ab, so scheint jedoch der Wirkmechanismus bei Cézanne und Giacometti zumindest auf einer übergeordneten Ebene vergleichbar, denn bei beiden Künstlern führt die gelungene Strukturierung der Seh-Eindrücke, nicht aber die sklavische Kopie dazu, dass ein Werk aus eigener Wirkkraft Gestalt annimmt. Cézanne betont, dass sich ein Werk aus komplexen Farbstrukturen 'von alleine' forme:

*„Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul.“<sup>495</sup>*

---

<sup>493</sup> Paul Cézanne laut Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 a, S. 17-30.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Ebd.

Ähnliches überliefert auch Languier in der Cézanne-Maxime XLI. Die Natur beschauen bedeute, das Zeichen von seiner Vorlage (also dem Objekt, dem Bezeichneten) zu lösen, den Strukturbeziehungen nachzuspüren und diese in einer gleichsam urtypischen Logik neu hervorzubringen:

*„Voir sur nature, c’est dégager le caractère de son modèle. Peindre, ce n’est pas copier servilement l’objectif: c’est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c’est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale.“<sup>496</sup>*

Den Zitaten ist zu entnehmen, dass es Cézanne wie Giacometti nicht um eine 'Kopie' der Wirklichkeit geht, sondern um einen Gestaltungsimpuls aus dem Werk selbst heraus, um ein lebendiges Zusammenwirken zur Schöpfung. So kann im allerweitesten Sinne auch für Giacometti Cézannes berühmter Satz gelten:

*„L’art est une harmonie parallèle à la nature.“<sup>497</sup>*

Hier muss allerdings einschränkend darauf hingewiesen werden, dass Cézannes Natur-Anschauung mit Giacomettis weitgefasstem Wirklichkeitsbegriff nicht voll zur Deckung gebracht werden kann. Für Giacometti jedoch scheint dieser Aspekt – ebenso wie Cézannes Farbe – nicht relevant zu sein. So steht bei Giacomettis Cézanne-Rezeption in dieser Hinsicht allein die vollkommen unbefangene Übersetzung der eigenen Wahrnehmung im Fokus. Hier fühlt er sich Cézanne aufs Engste verbunden.

Weitere Äußerungen von Giacometti belegen diese ausdrückliche Vorbildfunktion von Cézanne. So beschwört Giacometti gegenüber James Lord das Vorbild Cézanne:

*„Grundlegend wichtig ist es, ohne jedes vorsätzliche Konzept zu arbeiten, ohne im Voraus zu wissen, wie das Bild aussehen wird. [...] Es ist sehr, sehr wichtig, jedes vorsätzliche Konzept zu vermeiden und zu versuchen, nur das zu sehen, was da ist. Cézanne fand heraus, dass es unmöglich sei, die Natur nachzuahmen. Man kann es nicht... Aber trotzdem muss man es versuchen, immer wieder versuchen – wie Cézanne es getan hat – seine Empfindungen zu übersetzen.“<sup>498</sup>*

Von einer Rezeption und Orientierung an Cézanne im Schaffensakt zeugen ebenso Giacomettis von Jedlicka überlieferte Äußerungen aus dem Jahre 1953:

*„Man soll das Modell so zeichnen und malen, wie man es sieht: einfach, wie man es sieht. Einfach? Gerade das ist ungeheuer schwierig! So zeichnen, wie man etwas sieht: nicht wie man glaubt, dass es aussehe; nicht so, wie andere, an die man sich erinnert, es gesehen haben! Nur dann, wenn man vergisst, was man*

<sup>496</sup> Paul Cézanne laut Léo Languier, zitiert nach Léo Languier: *Le Dimanche avec Cézanne*, Paris 1925, S. 17.

<sup>497</sup> Paul Cézanne in einem Brief an Joachim Gasquet vom 26.09.1897, zitiert nach Paul Cézanne: *Correspondance*, hg. von John Rewald, Paris 1995, S. 262.

<sup>498</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit James Lord, zitiert nach Baumann / Tøjner 2008, S. 165.

*nicht sieht, ergibt sich die Ähnlichkeit, die wesentlich ist.*<sup>499</sup>

Giacometti betont die Bedeutung des reinen Schauens, eines unvoreingenommenen Blickes auf das Objekt und weist auf die Notwendigkeit hin, dabei zu 'vergessen' – ganz im Sinne Cézannes:

*„[...] l'obstination, que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature, qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau. Or, la thèse à développer est [...] de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui apparut avant nous.*<sup>500</sup>

Auch Cézannes berühmter Satz vom Vergessen schwingt deutlich bei Giacometti mit:

*„[Le peintre] doit faire taire en lui toute les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait.*<sup>501</sup>

Auch im Gespräch mit Charbonnier von 1957 manifestiert sich Giacomettis enge Bindung an Cézanne, wenn er sich konkret zu Cézannes künstlerischer Realisation, d. h. Cézannes neuer Art der Wahrnehmung – *„le côté tout à fait nouveau de sa vision*<sup>502</sup> – und seiner neuen Darstellung eines Objektes – *„la présentation nouvelle de l'objet*<sup>503</sup> – äußert:

*„[...] Cézanne, qui ne voulait que peindre, donner sur une toile la vision qu'il avait de la réalité – une pomme, une tête, la montagne... - au plus près de ce qu'il voyait; au plus vrai. D'ailleurs, il disait lui-même: 'Je pars neutre', faisant ainsi abstraction de toute idée préconçue, ne voulant rendre que sa vision; au plus précis. Il est bien entendu que, pour lui, les cubes, cônes et sphères n'étaient que des moyens pour s'approcher un petit peu de la réalité, mais que la présentation de la montagne ou de la pomme était l'essentiel. Pour lui, la pomme sur une table est toujours, et de très loin, au-delà de toute présentation possible.*<sup>504</sup>

Giacometti erklärt hier, Cézanne habe nur das malen wollen, was er tatsächlich sehe, und habe sich dabei von jeder vorgebildeten Sichtweise distanziert. Mit dieser absoluten Hinwendung zur Wirklichkeit stellt Giacometti eine klare Parallele zum eigenen Ansinnen, das er 1957 mit glühenden Worten skizziert, her:

*„Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les*

<sup>499</sup> Alberto Giacometti laut Gotthard Jedlicka, Tagebuchnotiz vom 1. April 1953, zitiert nach Baumann / Tøjner 2008, S. 263.

<sup>500</sup> Paul Cézanne, zitiert nach Cézanne 1995, S. 314 f.

<sup>501</sup> Paul Cézanne laut Joachim Gasquet, zitiert nach Cézanne 1978 a, S. 109.

<sup>502</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Charbonnier 2002, S. 130.

<sup>503</sup> Ebd., S. 130.

<sup>504</sup> Ebd., S. 130 f.

*plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible; le plus libre possible pour tâcher – avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres – de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir? Pour la joie? De la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre.*“<sup>505</sup>

Im oben zitierten Gespräch behauptet Giacometti ferner, Cézanne sei es bei der Realisation weniger um die künstlerischen Mittel als um die Wiedergabe der Wirklichkeit gegangen.

Diese Behauptung stützt sich in der Tat auf Cézannes eigene Schriften, von denen Giacometti eine fundierte Kenntnis hatte. So erläutert Cézanne in einem Brief von 1906 an Émile Bernard:

*„Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi? Je le souhaite, mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé, et par là même devenant probant de théories, qui, elles, sont toujours faciles [...]. J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès. [...] je crois au développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature, quitte à me préoccuper des procédés ensuite; les procédés n'étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-mêmes et à nous faire agréer.*“<sup>506</sup>

In diesem Brief, geschrieben am Ende seines Lebens, beschreibt Cézanne seine Ungewissheit im Schaffensfortschritt und unterscheidet zugleich das Naturstudium auf Basis vom eigenen Sehen und Empfinden von der technischen Umsetzung im Bild, wobei er letzteres nur als Mittel zur Verständigung bezeichnet, das eigentliche Studium aber als wichtiger zu erachten scheint.

Parallelen zwischen Giacomettis Gedanken zu Cézanne und der eigenen Haltung sind darüber hinaus auch hinsichtlich der scheinbaren Unmöglichkeit der Realisation und der hohen Wertschätzung des Seh-Studiums festzustellen. 1959 betont Giacometti genau diese Punkte:

*„Depuis toujours la sculpture, la peinture ou le dessin étaient pour moi des moyens pour me rendre compte de ma vision du monde extérieur et surtout du visage et de l'ensemble de l'être humain [...]. La réalité n'a jamais été pour moi un prétexte pour faire des œuvres d'art mais l'art un moyen nécessaire pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois. [...] Cela dit je sais qu'il m'est tout à fait impossible de modeler, de peindre ou dessiner une tête, par exemple,*

<sup>505</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 1990, S. 77.

<sup>506</sup> Paul Cézanne in einem Brief an Émile Bernard vom 21.09.1906, zitiert nach Cézanne 1995, S. 326 f.

*telle que je la vois et pourtant c'est la seule chose que j'essaie de faire. Tout ce que je pourrai faire ne sera jamais qu'une pâle image de ce que je vois et ma réussite sera toujours en dessous de mon échec ou peut-être la réussite toujours égale à l'échec.*<sup>507</sup>

Folgen wir nun wieder Giacomettis Ausführungen zu Cézanne im Gespräch mit Charbonnier:

*„Cézanne a fait sauter une espèce de bombe dans la représentation du monde extérieur. [...] Cézanne a fait sauter une bombe dans cette vision [seit der Renaissance] en peignant une tête comme un objet. Il le disait: 'Je peins une tête comme une porte, comme n'importe quoi.' En peignant l'oreille gauche, en établissant plus de rapports entre l'oreille gauche et le fond qu'avec l'oreille droite, plus de rapports entre la couleur des cheveux et la couleur du chandail qu'avec la structure du crâne, il a fait sauter – et pourtant, ce qu'il voulait, lui, c'était arriver quand même à l'ensemble d'une tête – il a fait sauter totalement la conception qu'on avait avant lui de l'ensemble, de l'unité d'une tête. [...] Je pense que l'éclatement de Cézanne a été le plus grand depuis des siècles.*<sup>508</sup>

Hier schreibt Giacometti Cézanne eine enorme Bedeutung für die Kunst der Wirklichkeitsdarstellung zu. Dieser habe durch seine neuartige Realisation, seine neue Art zu sehen und darzustellen, die Sicht auf die Welt revolutioniert. Die explosive Kraft seiner Bilder sieht Giacometti darin, dass Cézanne ein Ganzes – ein Motiv oder Objekt – nicht mehr über den direkten Objektbezug der einzelnen Elemente gestaltet habe. Stattdessen habe Cézanne ein Beziehungsgeflecht aus einzelnen Elementen geschaffen und doch gerade damit das Motivganze darstellen wollen. Mit der Auflösung der konventionellen Form-Ding-Identität und der Entstehung eines Motivs aus dem Zusammenwirken der Bildelemente spricht Giacometti den wesentlichen Kern von Cézannes *'réalisation'* an, wie sie sich in seinen Bildern manifestiert und auch mit dem bereits oben erwähnten Zitat belegen lässt:

*„Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie.*<sup>509</sup>

Cézannes Zeilen sind dahingehend zu verstehen, dass der Maler die Natur unter dem *'Schleier der Interpretation'* als eine Harmonie farbiger Flecken sehen sollte. Den *'Schleier der Interpretation'* der Natur zu durchdringen, scheint meines Erachtens der Maßgabe gleichzukommen, die dingliche Deutung, d. h. den direkten Objektbezug, im Schaffensprozess aufzulösen – ein Gedanke, den Cézanne insbesondere in seinem späten Werk eindrucksvoll umgesetzt hat.

---

<sup>507</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 1990, S. 84.

<sup>508</sup> Ebd., S. 130 f.

<sup>509</sup> Paul Cézanne laut Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 a, S. 36.

Wie erläutert, misst Giacometti Cézannes Neukonzeption des Motivganzen aus dem Zusammenwirken der Elemente heraus anstelle eines direkten, vorgebildeten Objektbezugs enorme Bedeutung zu. Giacomettis eigenes Werk trägt, wie Boehm zeigt, ebendiese Merkmale im sogenannten 'Übergang von der Form zum Formschema', sichtbar an der aufgebrochenen Oberfläche der Skulpturen und dem zeichnerischen Mehrfachkontur. Auch in Giacomettis Zitaten finden sich Gedanken über einen offenen Formwerdungsprozess hin zum Werkganzen. So kommt Giacometti gegenüber André Parinaud 1962 auf die Schwierigkeiten, das Motivganze einer Figur zu erfassen, und auf den Gestaltungsprozess zu sprechen:

*„Mais depuis, je n'ai plus jamais réussi à faire une tête telle que je la vois tout simplement, dans le sens le plus primaire. Si je vois une tête de très loin, j'ai l'idée d'une sphère. Si je la vois de très près, elle cesse d'être une sphère pour devenir une complication extrême en profondeur. On entre dans l'être. Tout a l'air transparent, on voit à travers le squelette.*

*L'impossibilité principale, c'est de saisir l'ensemble et ce qu'on pourrait appeler les détails. Ainsi je ne pense qu'aux yeux! Il faudrait arriver à saisir dans une sculpture et la tête et le corps et la terre sur laquelle il repose, et en même temps on aurait l'espace et la possibilité de mettre tout ce que l'on veut dedans. Oui, il suffirait pour sculpter ce tout de sculpter les yeux. [...] J'ai l'impression que si j'arrivais à copier un tout petit peu – approximativement – un oeil, j'aurais la tête entière. Il n'y a pas de doute d'ailleurs. Seulement, cela a l'air absolument impossible. Pourquoi? Je n'en sais rien! [...]*

*Je ne pense pas directement au regard, mais à la forme même de l'oeil... à l'apparence de la forme. Si je saisisais la forme de l'oeil, cela donnerait probablement quelque chose qui ressemblerait au regard! Oui, tout l'art consiste peut-être à arriver à situer la pupille... Le regard est fait par l'entourage de l'œil. L'œil a toujours l'air froid et distant. C'est le contenant qui détermine l'œil. Mais la difficulté pour exprimer réellement ce 'détail' est la même que pour traduire, pour comprendre l'ensemble. Si je vous regarde en face, j'oublie le profil. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. Trop d'étages! Trop de niveaux! L'être humain se complexifie. Et dans cette mesure, je n'arrive plus à l'appréhender. Le mystère s'épaissit sans cesse depuis le premier jour...“<sup>510</sup>*

Giacometti spricht hier explizit von 'ensemble' und 'détails' und spannt zwischen diese zwei Pole sein Werk. Er betont, dass nicht das Objekt selber – in diesem Falle das Auge, sondern sein 'Sitz' (im Gesicht), also sein Zusammenhang mit den übrigen Elementen, entscheidend ist. Es ist die 'apparence de la forme' eines Objektes oder Objektdetails, die bildnerisch umgesetzt werden soll. Die Schwierigkeit in der bildnerischen Übersetzung liegt für Giacometti darin, dass die einzelnen Elemente per se diskontinuierlich sind, zunächst also für sich alleine stehen, aber nur ihr komplexes Zusammenwirken zur

<sup>510</sup> Giacometti im Gespräch mit André Parinaud, zitiert nach Giacometti 2013, S. 241 f.

Gestaltung des Ganzen führen kann. Im Sprung vom Einzelelement zum Ganzen liegt das 'Geheimnis'.

Gegenüber James Lord konkretisiert Giacometti 1964 nochmals:

*„Man könnte denken [...], dass das Problem, ein Bild zu malen, einfach darin besteht, ein Detail neben das andere zu setzen. Aber das ist nicht der Fall. So ist es keineswegs. Das Problem besteht darin, ein vollständiges Gebilde in einem Zug zu schaffen.“<sup>511</sup>*

Auf Lords Frage, ob dies der Grund dafür sei, dass Cézanne erklärt habe, es sei unmöglich, einem Gemälde einen Pinselstrich hinzuzufügen, ohne das Ganze zu ändern, antwortet Giacometti:

*„Genau.“<sup>512</sup>*

Auch Giacomettis Bemerkungen von 1962 gegenüber André Parinaud führen die Nähe zu Cézanne vor Augen. Hier bemerkt Giacometti zur eigenen Werkkonzeption:

*„En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient conscience... Vous ne copiez jamais le verre sur la table; vous copiez le résidu d'une vision.“<sup>513</sup>*

Nicht in erster Linie das Objekt, sondern dessen bewusste Wahrnehmung, d. h. dessen momentaner optischer Abdruck, bildet für Giacometti den eigentlichen Gegenstand seiner Kunst.

Parallelen zu Cézanne liegen auf der Hand. Dieser stellt den Sehakt ins Zentrum seiner Kunst und betont den Zusammenhang zwischen Komposition, Bewusstsein und Sehen aufs Deutlichste:

*„XII. Pour l'artiste, voir, c'est concevoir, et concevoir, c'est composer.“<sup>514</sup>*

Ferner spricht Cézanne ausdrücklich von einem Sehorgan, in dem sich ein optischer Eindruck formt – *„une sensation optique se produit dans notre organe visuel [...]“<sup>515</sup>* – und wiederholt an anderer Stelle die gekoppelte Teilhabe von Auge und Gehirn an dem Prozess der 'réalisation':

*„Dans le peintre il y a deux choses: l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entr'aider: il faut travailler à leur développement mutuel; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.“<sup>516</sup>*

---

<sup>511</sup> Giacometti im Gespräch mit James Lord, zitiert nach Baumann / Tøjner 2008, S. 165.

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 245.

<sup>514</sup> Cézanne laut Léo Larguier, zitiert nach Larguier 1925, S. 15.

<sup>515</sup> Paul Cézanne im Brief an Émile Bernard vom 23.12.1904, zitiert nach Cézanne 1995, S. 308.

<sup>516</sup> Paul Cézanne laut Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 a, S. 36.



### 5.3.3.3 Die Veränderlichkeit des Motivs und die Unvollendbarkeit des Werks

Die Vielfalt und Veränderlichkeit des Motivs und die konzeptionelle Unvollendbarkeit des Werkes sind zwei weitere Aspekte der Realisation, die Cézanne und Giacometti gleichermaßen bedenken. Giacomettis Gespräch mit Parinaud von 1962 demonstriert hier die konzeptionelle Nähe zu Cézanne:

*„ [...] Lorsque je regarde le verre, de sa couleur, de sa forme, de sa lumière, il ne me parvient à chaque regard qu'une toute petite chose très difficile à déterminer, qui peut se traduire par un tout petit trait, par une petite tache, chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection dans mon cerveau est douteuse, ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être. Et c'est cela qu'on veut copier... [...] Et on continue, sachant que, plus on approche de la 'chose', plus elle s'éloigne. La distance entre moi et le modèle a tendance à augmenter sans cesse; plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin. [...] Au fond, je ne travaille plus que pour la sensation que j'ai pendant le travail. [...] Cette sensation est sans équivalence.“<sup>517</sup>*

Giacometti spricht von einer Veränderlichkeit des Motivs und einem Impuls zu dessen ständiger Neuformation: Jeder Blick auf das Motiv zeige es ein bisschen verändert, jeder Blick sei neu und anders als der zuvor; damit sei auch das Darzustellende ob seiner Vielgestalt respektive seiner vielgestaltigen Wahrnehmung einem ständigen Wechsel aus Sein und Nicht-Sein unterworfen.

Ein Blick auf Cézannes Äußerungen deutet auf eine ähnliche Konzeption hin. So weist Cézanne Bernard eindringlich darauf hin, dass das Naturbild in seiner Mannigfaltigkeit zu studieren sei:

*„Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe; et les progrès à faire sont incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste; et encore s'exprimer avec distinction et force. [...] L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie – l'étude concrète de la nature – pour perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles. Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature.“<sup>518</sup>*

Ein weiterer Aspekt, der aus dem Gedanken der Motivveränderlichkeit folgt, ist die konzeptionelle Unvollendbarkeit der Realisation. Giacometti ordnet den Aspekt der Un-

<sup>517</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach Giacometti 2013, S. 245 ff.

<sup>518</sup> Paul Cézanne in einem Brief an Émile Bernard vom 12.05.1904, zitiert nach Cézanne 1995, S. 301 f.

vollendbarkeit sowohl dem eigenen Werk<sup>519</sup> als auch dem Cézannes zu. So macht Giacometti 1964 gegenüber James Lord die aufschlussreiche Bemerkung, es sei „*unmöglich, ein Portrait zu malen*“<sup>520</sup> und antwortet auf Lords Replik, Cézanne habe gute Portraits geschaffen:

„Aber er [Cézanne] hat sie nie vollendet [...]. Nachdem Vollard hundertmal für ihn gesessen hatte, konnte Cézanne nicht mehr sagen, als dass die Hemdbrust so schlecht nicht sei. Und er hatte recht. Sie ist der beste Teil des Bildes. Cézanne hat niemals etwas wirklich vollendet. Er ging, so weit er konnte, und gab dann die Sache auf. Das ist fürchterlich. Je mehr man an so einem Bild arbeitet, desto unmöglicher wird es, es zu vollenden.“<sup>521</sup>

Giacomettis Hinweis auf Cézannes Non-Finito ist plausibel, tragen doch Cézannes Werke das Signum des vollendet Unvollendeten. Die Leerstellen auf der Leinwand zeugen ebenso hiervon wie die offene Struktur in Zeichnung und Aquarell. Aber auch Cézannes Aufzeichnungen belegen seine Beschäftigung mit diesem Thema. So schreibt er 1905 an Émile Bernard:

„[...] *les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont tenus, délicats; d'où le ressort que mon image ou tableau est incomplète. D'un autre côté les plans tombent les uns sur les autres, d'où est sorti le néo-impressionnisme qui circonstruit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but.*“<sup>522</sup>

Hier wird deutlich, dass Cézanne die Leerstellen auf der Leinwand und die Abkehr von einer vollständigen Objektabgrenzung in dem Prozess der Realisation begründet sieht. Er leitet die 'Abstraktionen' und offenen Strukturen direkt aus seiner Wahrnehmung des Motivs ab. Indem Cézanne von den 'Farbeindrücken, die das Licht angeben', spricht, betont er die Wahrnehmung der Lichthaltigkeit eines Motivs und unterstreicht damit abermals, dass nicht das Objekt allein, sondern erst seine Platzierung im Licht und damit seine Bezüge zur Umgebung zum Motivganzen beitragen. Die Umsetzung dieser Farbeindrücke führt schließlich zum Non-Finito des Gemäldes. Die Nicht-Vollendung

---

<sup>519</sup> Auch in Gesprächen mit Jedlicka (1953) und Pierre Schneider (1963) betont Giacometti die Unmöglichkeit der Vollendung: „*Sehen Sie: je älter ich werde, umso unmöglicher finde ich es, etwas fertig zu machen. Ein Werk, das vollendet ist: unmögliche Vorstellung! Unmögliche Vorstellung zum mindesten für mich. Man gibt die Arbeit eines Tages auf, weil man sie nicht mehr weiter treiben kann, und beginnt mit einer neuen: weil es einen zu einer neuen zwingt.*“ Giacometti im Gespräch mit Jedlicka, zitiert nach Giacometti 2013, S. 188. „*La seule chose qui me passionne, c'est d'essayer quand même d'approcher ces visions qui me semblent impossibles à rendre.*“ Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider, 1961, zitiert nach Giacometti 1990, S. 266.

<sup>520</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Baumann / Tøjner 2008, S. 163.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Paul Cézanne in einem Brief an Émile Bernard vom 23.10.1905, zitiert nach Cézanne 1995, S. 314 f.

ist für Cézanne ein notwendiger Bestandteil des Prozesses seiner über Jahre entwickelten Realisation.

Auch die unendliche Vielfalt der Natur beeinflusst die Realisation bei Cézanne:

*„Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.“<sup>523</sup>*

Cézanne begründet in diesem Brief von 1906 an seinen Sohn seine Mühen bei der Realisation eines Motivs durch die unendliche Vielfalt und Lebendigkeit der Natur, die er nicht in der gleichen Intensität darstellen könne. Dieser Gedankenspur folgend, liegt eine kausale Verbindung zwischen dem Motiv in seiner Mannigfaltigkeit und dem Non-Finito seiner Darstellung nahe.

Wenn Giacometti nun eine Unvollendbarkeit konzipiert und mit Cézanne in Verbindung bringt, belegt dies, wie intensiv er sich mit Cézannes Werk auseinandersetzt und wie verbunden er sich im eigenen Schaffen mit Cézanne fühlt. Giacometti geht jedoch noch einen Schritt weiter und begründet die Unvollendbarkeit seiner Werke folgendermaßen:

*„Si, par exemple, je me mets devant vous pour peindre ce que je vois, votre tête, la table, la pipe, la tasse: ce sera sans fin. J'en aurai pour dix ans, mille ans – toute la vie. [...] S'il était possible de finir, le résultat serait tellement effrayant que tout le monde foutrait le camp. Ce serait la réalité même... Pas tout à fait d'ailleurs, parce que la réalité évolue sans cesse, la vie ne s'arrête jamais. Une sculpture 'finie' serait par nature inachevée, infidèle au modèle, puisqu'elle ne suivrait pas le mouvement de la vie... [...] La réalité est trop complexe. Alors je la copie. [...] Je sais bien que le noyau, le secret de la vie recule au fur et à mesure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour, dans le même visage. Ça vaut tous les voyages autour du monde. C'est comme si la réalité était continuellement derrière de nouveaux rideaux qu'il faudrait arracher, arracher sans relâche pour progresser.“<sup>524</sup>*

Giacometti stellt hier folgendes Paradoxon auf: Nur die lebendige Realität ist in sich vollendet, gleichzeitig kann sie jedoch per se nie vollendet sein, da sie ständig in Veränderung begriffen ist. In diesem ständigen Werden liegt aber auch die konzeptionelle Vollendung begründet. Vollendung und Unvollendung bedingen sich also gegenseitig – die lebendige Realität ist grundsätzlich als ständiges Werden zu begreifen. Das reale Modell befindet sich in einem transienten Zustand. Es kann demnach nie abschließend

<sup>523</sup> Paul Cézanne in einem Brief an seinen Sohn vom 8.09.1906, zitiert nach ebd., S. 324.

<sup>524</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay (1963), zitiert nach Giacometti 2013, S. 322 f.

realisiert und vollendet werden, denn in dem Augenblick des Abschlusses würde die Realisierung vom lebendigen, sich ständig verändernden Modell ja grundlegend abweichen.

Die extreme Schlussfolgerung, eine Realisierung könne und dürfe nie wirklich vollendet sein, ist so nur von Giacometti gezogen worden. In dem prozesshaften Verständnis von Natur und Werk kommt Giacometti Cézanne allerdings sehr nahe: Beiden geht es um die Suche nach einer bildnerischen Bewältigung des Widerspruches, „dass die Natur zugleich und in einem veränderlich und dauernd, möglich und wirklich, werdend und seiend ist, oder in einer begrifflichen Formel gesprochen zugleich natura naturans und natura naturata.“<sup>525</sup>

#### 5.3.3.4 Das zeitliche Moment

Mit der prozesshaften Veränderlichkeit ist den Werken beider Künstler ein zeitlicher Aspekt eingeschrieben. Jedoch ist dieser von Cézanne und Giacometti unterschiedlich konzipiert. Bereits Boehm stellt folgenden Unterschied fest: Während Giacometti „das Erscheinende auf die Momente seiner Bildhaftigkeit [...] durchforschen“<sup>526</sup> wolle, suche Cézanne, dem „Werden (der Dinge) Dauer [zu] verleihen“<sup>527</sup>. Boehm sieht Cézannes Leistung in der „klassischen Synthese, der es gelingt, das Zeitliche und das Zeitlose, Werden und Dasein, in ihrer rätselhaften Identität zu veranschaulichen“<sup>528</sup>.

Da die zeitliche Ordnung und Ausdeutung Cézannes etwa in Abgrenzung zum Zeitkonzept des Impressionismus auch für die Untersuchung von Giacomettis Werk von großer Bedeutung ist, soll hier Boehm ausführlich zu Wort kommen.

Abweichend von einer herkömmlichen zeitlichen Evolution des Bildes über Motiv oder Handlung haben ihm zufolge sowohl der Impressionismus als auch Cézanne nach einer neuen zeitlichen Ordnung durch die Gestaltung der gesamten Malfläche gesucht, sind jedoch zu völlig unterschiedlichen zeitlichen Dimensionen gekommen.

So arbeitet der Impressionismus mit einer flüssigen, instabilen Impression, erwirkt etwas Erscheinungshaftes und in dieser Momentaneität eine Form gesteigerter Zeitlichkeit. Aber, so Boehm:

---

<sup>525</sup> Boehm 1987, S. 57.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Ebd.

<sup>528</sup> Ebd. Boehm lehnt Badts Erklärung, Cézanne versuche, das 'Dauerhafte, die Ordnung, das Zeitlose zu gestalten', als zu einseitig ab.

„[die] dargestellte Momentaneität meint nicht einen Augenblick in einer Folge von Augenblicken, nicht die jeweilige Sekunde im Vergehen der Zeit, sondern vielmehr etwas Widersprüchliches, nämlich den Augenblick als Zustand, eben: Augenblicklichkeit. Für den Betrachter ist bedeutsam, dass sich die Zeitverfassung nicht da oder dort im Bilde niederschlägt, aus Motiven wie Figuren, Wolken oder Wogen folgt, sondern sich der gesamten Malfläche mitteilt. Momentaneität bezeichnet nicht, was im Bilde passiert, sondern eine Präsentationsform des Bildganzen, eine Zeitigung des Bildes insgesamt. [...] Sie führt alles Sichtbare als plötzlich und instabil vor, aber nicht im Sinne der Vergänglichkeit. Momentaneität meint auch nicht die Mitte zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie meint eine Zeit ohne Verlauf. Der Augenblick steht, er verewigt sich auf merkwürdige Weise. Die Fülle zeitlicher Irritationen über das ganze Bild hin mündet in Zeitlosigkeit, in den Zustand der unendlichen Wiederholung des gleichen Augenblicks, in der Ruhe und Dauer allerdings nicht einkehren. [...] In der Momentaneität der Erscheinungen ist nichts, was unveränderlich wäre, was sie hielte oder garantierte. Es sei denn die Tatsache des permanenten Wechsels, der Umschwünge, der Zyklen des Kosmos nach Tages- und Jahreszeiten, nach Entstehen und Vergehen. Identisch und dauernd an der Natur ist – so die Sicht seiner Landschaften – allein die Veränderung.“<sup>529</sup>

Cézanne hingegen, so Boehm, lehnt – ebenso wie die „naive[n] Bejahung oder sonntägliche[n] Feier einiger Impressionisten – die impressionistische Momentaneität als zeitliche Determinante des Bildes“<sup>530</sup> ab. Er versucht nicht, „die flüssige impressionistische Bildform einzufrieren, ihr die Zeit zu entziehen und sie so auf Dauer zu stellen. Seine Lösung zielt auf eine Synthese, Veränderung und Dauer als identische Seiten des gleichen sichtbaren Sachverhaltes darzustellen.“<sup>531</sup> Dazu entwickelt Cézanne ein „Ineinander von Bau und Fluß, von Flexibilität und Ordnung“<sup>532</sup>. Da das Bild in der Seherfahrung selbst entsteht, erneuert es sich immer wieder. Hier liegt die „Permanenz des Werdens“<sup>533</sup> begründet, das „Morgendliche, Unerschöpfliche, das mit Cézannes Sicht der Natur verbunden ist“<sup>534</sup>. „Die Realität der Natur, die sich im Bilde klärt und verdeckt, hat somit in jedem Falle eine prozesshafte Existenz. Sie ist nicht Faktum oder Sachverhalt, sondern Ausdruck einer Genese.“<sup>535</sup>

Wenn Boehm nun darauf hinweist, dass Giacometti nicht wie Cézanne 'das Werden der Dinge', sondern 'das Erscheinende auf die Momente seiner Bildhaftigkeit' durchforschen wolle, so impliziert dies eine verwandte und dennoch unterschiedliche Zeitstruktur im Bild.

---

<sup>529</sup> Boehm 1988, S. 50 f.

<sup>530</sup> Ebd., S. 49.

<sup>531</sup> Ebd., S. 51.

<sup>532</sup> Ebd.

<sup>533</sup> Ebd., S. 104.

<sup>534</sup> Ebd.

<sup>535</sup> Ebd., S. 105.

Verwandt ist die Idee des Entstehens oder Aufscheinens zur Form, die beide Künstler mit dem prozesshaften Werkverständnis, der Realisation beziehungsweise dem Umschlag von Form in Formschema zu verwirklichen suchen.

Unterschiedlich ist jedoch die Lagerung in der Zeit. Cézanne breitet eine harmonische Komposition vor unseren Augen aus und betont mit der Ruhe und strukturellen Kraft der Bildkonstruktion die Permanenz, den immerwährenden Fortbestand des Werdens und der Natur. Giacometti hingegen sucht den Kulminationspunkt, den Grenzpunkt zwischen Nicht-Sein und Sein, den Umschlag aus dem Nichts zum Entstehen. Die Zeit ist bei Giacometti zusammengezurr, sie kulminiert und entlädt sich bildlich in der aufgerockten Schlankheit, die ein Hervortreten aus der Ferne und aus dem Nichts suggeriert: im Zusammenwirken der Energielinien zur Form in Zeichnung und Malerei und im dynamischen Übergang von amorpher Masse zur Form in der Plastik. Giacometti sucht den Punkt des Umkippen zwischen Formschema und Form auszuloten. Er gestaltet das *'disparaître'* und *'resurgir'* – den unaufhaltsamen Wechsel von Auftauchen und Verschwinden, von Erkennen und an die Fremdheit Verlieren, von Nähe und Distanz.

Giacometti betont die Dynamik des Prozesses durch die Radikalität der Formen – hier kann nichts ruhen wie bei Cézanne, es drängt zur Form. Aus dieser Dynamik kommt das Erscheinungshafte in Giacomettis Werk. Dieses Erscheinungshafte hat jedoch auch nichts mit der leichten Flüchtigkeit und Momentaneität des Impressionismus zu tun, denn Giacometti benutzt als Grundlage statische Figurenposes, nicht die sinnliche Bewegung. Giacometti erschafft seine Figuren im Gestus des prekären Schwebens über dem Abgrund. Er fokussiert als zeitliche Dimension eine Grenzsituation zwischen Sein und Nicht-Sein. Das Vergehen ist bei Giacometti Teil des dynamischen Formwerdungsprozesses und mithin des Werdens.

Während Cézanne vor allem die Permanenz des Werdens, der ständigen Entfaltung zum Sein zeigt, betont Giacometti mehr noch die Permanenz der Veränderlichkeit, des Werdens und Vergehens.

### **5.3.3.5 Der Begriff von Natur und Wirklichkeit**

Es wurde bereits angedeutet, dass Giacomettis Verständnis von Wirklichkeit und Cézannes Anschauung der Natur letztlich nicht deckungsgleich sind. Es wurde ebenfalls darauf hingewiesen und muss hier nochmals betont werden, dass Giacometti sich Cézanne

in der Hinwendung zur Wirklichkeit jedoch aufs Engste verbunden fühlt. Für Giacometti scheint der Unterschied zwischen Cézannes Natur und der eigenen Wirklichkeit nicht relevant, Natur und persönliche Wirklichkeit gehen bei ihm ineinander auf. Dennoch scheint es lohnenswert, die Unterschiede im Verständnis von Wirklichkeit und Natur freizulegen.

Den ersten Hinweis auf einen Unterschied gibt bereits der Sprachgebrauch beider Künstler. Hier stehen sich Cézannes *'nature'* und Giacomettis *'réalité'* gegenüber. Beide Künstler gehen von der Beobachtung der Wirklichkeit aus, doch legt Cézanne den Fokus auf die sich vor ihm ausbreitende Wirklichkeit der Natur. Giacometti geht zwar ebenso von einer lebendigen Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit aus, doch fasst er den Begriff der Wirklichkeit zugleich enger und weiter als Cézanne. Enger, da Giacometti den Fokus auf den Grenzpunkt des Lebens zwischen Sein und Nicht-Sein richtet. Weiter, da er ausdrücklich nicht zwischen der äußeren Welt und der inneren Wirklichkeit unterscheidet:

*„Et à propos de la réalité, je dois préciser que, selon moi, la distinction entre réalité intérieure et réalité extérieure est purement rhétorique, puisque la réalité est un tissu de rapports à tous les niveaux.“*<sup>536</sup>

Auch Cézanne betont die subjektive Seite von Wahrnehmung und Umsetzung der Wirklichkeit:

*„Sortons-en pour étudier la belle nature, tâchons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament personnel.“*<sup>537</sup>

Doch geht Giacometti über Cézannes Idee des persönlichen *'tempérament'* eines Künstlers weit hinaus und integriert innere Visionen und phantastisch-expressive Chimären in seine Kunst.

Für Cézanne birgt hingegen die Versenkung in der Natur, in der *„diversité du tableau de la nature“*<sup>538</sup> den Schlüssel zur Kunst. Cézanne äußert sich zwar nur andeutungsweise zum Wesen dessen, was unter dieser Natur verstanden werden könnte, dennoch scheint er unter Natur eine höhere Ordnung zu verstehen, die zu durchdringen die große Aufgabe des Künstlers ist. So entwickelt Cézanne in Zusammenhang mit der Natur die Idee einer *'harmonie'* und eines *'esprit'*, die es gilt, 'logisch' zu ergründen und seinem Temperament gemäß in seine Kunst einfließen zu lassen. Ohne näher beschrieben zu sein, deutet sich hier ein weiter philosophischer Hintergrund an. Daneben könnte auf Cézannes

---

<sup>536</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 263.

<sup>537</sup> Paul Cézanne im Brief an Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 b, S. 313 f.

<sup>538</sup> Ebd., S. 301 f.

Anschaung von Natur zuletzt möglicherweise auch eine religiöse Dimension einwirken. Darauf könnte nicht nur Cézannes tiefe Verbundenheit mit dem katholischen Glauben hinweisen, sondern auch die Bemerkung gegenüber Émile Bernard, in der Cézanne die Natur als das „*spectacle que le Pater Omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux*“<sup>539</sup> umschreibt.

Diese Hinweise sollen jedoch nicht davon ablenken, dass Natur für Cézanne vor allem ein tiefes Verwobensein der Dinge bedeutet. So ist Badt ohne Zweifel zuzustimmen, der schreibt: „Die ganze Kunst Cézannes hat ein Grundanliegen: die Einzeldinge der Welt als miteinander unerschütterlich verbunden darzustellen.“<sup>540</sup> Dies wird in einem der letzten Briefe Cézannes an seinen Sohn deutlich, in dem Cézanne sein Vorgehen angesichts der Natur mit folgenden Worten beschreibt: „[...] *le tout est de mettre le plus de rapport possible.*“<sup>541</sup>

Die 'rapports', die Bezüge unter den Dingen, sind ein wesentlicher Bestandteil von Cézannes Naturanschauung, die in der Realisation umgesetzt werden soll. Cézannes berühmte Geste der miteinander verschränkten Finger im Zwiegespräch mit Joachim Gasquet führt dieses Anliegen eindrucksvoll vor Augen:

„*Cézanne: Je tiens mon motif... (Il joint les mains.) Un motif, voyez-vous, c'est ça... (Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre.) Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappe. Je mène, comprenez un peu, toute ma toile à la fois, d'ensemble. Je rapproche dans le même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille... Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaîtrait. Notre art doit donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle. Qu'est-ce qu'il y a sous elle? Rien peut-être. Peut-être tout. Tout, comprenez-vous? Alors je joins ses mains errantes... Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe. Ils prennent un volume. Ils ont une valeur. Si ces volumes, ces valeurs correspondent sur ma toile, dans ma sensibilité, aux plans, aux taches que j'ai, qui sont là sous nos yeux, eh bien ma toile joint les mains. Elle ne vacille pas. Elle ne passe ni trop haut ni trop bas. Elle est vraie, elle est dense, elle est pleine...*“<sup>542</sup>

Insbesondere in seinem Alterswerk verwirklicht Cézanne diese Anschauung mit einem

---

<sup>539</sup> Ebd., S. 300.

<sup>540</sup> Kurt Badt: Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971, S. 11.

<sup>541</sup> Paul Cézanne im Brief an Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 b, S. 321.

<sup>542</sup> Joachim Gasquet: „Ce qu'il m'a dit...“. Cézanne, Paris 1921, nouvelle éd. 1926. (reprint 1988), S. 130.



prangenden Gewebe von Farbflecken, das „in musikalischen Harmonien aufrauscht“<sup>543</sup> und von einem „gewaltige[n] Rhythmus bewegter Massen“<sup>544</sup> durchzogen ist. Cézanne gelangt hier, so Badt, zu „höchsten Einsichten in das Wesen der Natur und der Kunst“<sup>545</sup>. Im Dreiklang von „Einheit, Ganzheit und Wahrheitshaltigkeit“<sup>546</sup> macht er die „vegetative[...] Vollkommenheit der im großen Zusammenhang des Seins durch Notwendigkeit gebundenen und erhaltenden Existenz auf der Erde“<sup>547</sup> anschaulich.

Giacometti hingegen zeigt weniger die lebendige Entfaltung der Wirklichkeit, als den plötzlichen Drang des Entstehens. Er zeichnet kein harmonisch sich ausbreitendes Panorama, sondern spürt der Heftigkeit und geballten Kraft des Lebens nach. Immer schwingt dabei ein Moment der Gefährdung und Zerstörung mit. Durch diese Idee der Dekonstruktion erhält die Realisation bei Giacometti eine moderne Erweiterung; zugleich wird eine Wirklichkeitsauffassung offenbar, die in einem starken Widerspruch zu Cézannes Naturbegriff steht.

Und dennoch sucht auch Giacometti nach einer intensiven Kraft, die den Menschen und die Dinge zusammenhält, und begreift ähnlich wie Cézanne die Wirklichkeit als ein Geflecht von Verbindungen:

„ [...] *la réalité est un tissu de rapports à tous les niveaux.*“<sup>548</sup>

Wie Cézanne so ist auch Giacometti fasziniert vom Rätsel des Lebendigen. Beide Künstler thematisieren zudem die Ferne und Distanz zur lebendigen Wirklichkeit und geben nicht zuletzt auf diese Weise dem Rätsel des Lebendigen Raum. Stärker noch als Cézanne legt Giacometti jedoch den Akzent auf die Fremdheit der Wirklichkeit. Er fokussiert das Unbekannte – dies wird ihm zugleich Anlass zur Verzweiflung und größter Schaffensanreiz.

#### **5.4 'La profondeur' – Giacomettis Figur-Raum-Konzept und Cézannes Bedeutung**

Giacometti entwirft in seiner Reifezeit einen eigenwilligen Kosmos. Dem lebendigen Erlebnis der Wirklichkeit nachzuforschen, wird ihm zum Sinn und zur Existenzbe-

---

<sup>543</sup> Badt 1971, S. 46.

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Ebd., S. 8

<sup>546</sup> Ebd.

<sup>547</sup> Ebd., S. 53.

<sup>548</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 263.

rechtiung von Kunst. Der Grad an Lebensähnlichkeit, nicht die exakte Nachbildung bestimmt bei Giacometti über das Kunstgelingen. Um dem Kunstwerk Lebendigkeit einzugeben, sucht er eine affektive Annäherung an das Gegenüber. Diese affektive Annäherung will die Figur nicht empathisch erschließen, sondern konzentriert sich auf die Grundlage der menschlichen Begegnung, den subjektiv-visuellen Eindruck des Gegenübers und dessen künstlerische Umsetzung. Giacometti ringt um ein Werk, das der subjektiven Wahrnehmung intuitiv folgt. Diesem stellt er eine auf wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Konventionen basierende, jedoch nur 'scheinbar' objektive Wirklichkeitsnachbildung – einerseits die Kunst der griechisch-römischen Antike, der Renaissance und Folgezeit, andererseits die Reproduktionstechniken der Photographie und des Films, gegenüber.

Das Verhältnis der Figur zum Raum wird dabei zur zentralen Frage in Giacomettis reifem Schaffen. Hier findet er zur entscheidenden Ausdrucksform, zu einem 'Stil', der seine Vorstellungen von 'Realismus' in sich vereint, und zum künstlerischen Durchbruch führt.

Um 1945 verändert der Künstler seinen Raumbegriff grundlegend und definiert das Verhältnis von Raum und Figur neu. Giacometti geht von einer affektiven Raumwahrnehmung, nicht von einer klassischen Raumkonstruktion aus. Er stellt allein die Figur ins Zentrum. Der Raum verliert seine Eigenständigkeit, d. h. er existiert für Giacometti nicht mehr unabhängig von den Dingen. Er wird vielmehr zu einer fundamentalen, sozusagen lebensspendenden 'Funktion' der Dinge und Figuren. Die Tiefenwirkung wird zum wesentlichen Merkmal von Lebendigkeit. In ihr sieht Giacometti seine Idee von 'Ähnlichkeit' verwirklicht. Giacomettis Niederschriften, Notizen und diverse Gesprächsaufzeichnungen belegen die Entwicklung dieser spektakulären Idee.

Im Folgenden sollen der Wandel in Giacomettis Raumverständnis dokumentiert, die Bedeutung der Vertikalform für sein Raum-Figur-Konzept und die Relevanz von Cézanne erörtert werden.

#### **5.4.1 Der Wandel in Giacomettis Raumverständnis**

Das Jahr 1945 markiert einen definitiven Wendepunkt in Giacomettis Raumverständnis. Dies belegt nicht nur die später kolportierte Kino-Episode, sondern auch sein Text zu Henri Laurens von 1945, in dem er erstmals einen veränderten Raumbegriff verwendet:

*„De ces sculptures de Laurens on n'approche jamais tout à fait, il y a toujours un espace qui entoure la sculpture et qui est déjà la sculpture même. Et je retrouve l'atmosphère dense et légère de la clairière et aussi le rideau comme de vapeur qui entourait les constructions dans cette clairière. C'est la même sensation que j'ai éprouvée souvent devant des êtres vivants, devant des têtes humaines surtout, le sentiment d'un espace-atmosphère qui entoure immédiatement les êtres, les pénètre, est déjà l'être lui-même; les limites exactes, les dimensions de cet être deviennent indéfinissables. [...] La sculpture de Laurens est une des très rares qui rendent ce que je ressens devant la réalité vivante et par là je le trouve ressemblante et cette ressemblance est pour moi une des raisons de l'aimer.“<sup>549</sup>*

Giacometti umschreibt hier einen *'Raum, der die Skulptur umhüllt und der selbst schon Teil der Skulptur ist'*. Damit wird bereits angedeutet, was später noch schärfer formuliert ist: Der Raum wird dem Objekt als eine Funktion untergeordnet. Ferner wird hier deutlich, dass der Raum die Lebendigkeit der Figur und damit letztlich ihre Lebensähnlichkeit bestimmt, für Giacometti die Basis seines Realismus und der Sinn alles Kunstschaffens.

Giacometti sieht in der sogenannten *'Raum-Atmosphäre'*, in der einschlägigen Literatur oft als *'Raumhülle'* bezeichnet, ein wesentliches Merkmal alles Lebendigen. Sie ist der Schlüssel zu einem direkten, unmittelbaren Zugang zum Wesen und zugleich schon Teil von diesem. Über diese Doppelung distanziert sie das Objekt oder die Figur zugleich auch ins Ungreifbare – *'man nähert sich ihnen nie vollkommen an'*, *'exakte Grenzen und Dimensionen werden undefinierbar'*. Unschärfe und räumliche Ungreifbarkeit werden so zu einem wesentlichen Aspekt der Figurenkonzepion und bestimmen paradoxerweise die *'Ähnlichkeit'* eines Kunstobjektes mit der lebendigen Wirklichkeit.

Auch die sogenannte Kino-Episode des Jahres 1945, von Giacometti in Interviews rückblickend mit einem gewissen Hang zur Dramatik geschildert, gibt Aufschluss über Veränderungen in der Raumwahrnehmung und im Raumbegriff. So berichtet Giacometti gegenüber André Parinaud im Jahr 1962:

*„[...] vers 1945. Il y a eu pour moi une scission totale entre la vue photographique du monde et ma vue propre que j'ai acceptée. C'est le moment où la réalité m'a étonné comme jamais. Avant, quand je sortais du cinéma, il ne se passait rien, c'est-à-dire que l'habitude de l'écran se projetait sur la vision courante de la réalité. Puis tout à coup, il y a eu une rupture, c'est-à-dire que ce qui se passait sur l'écran ne ressemblait plus à rien et je regardais les gens dans la salle comme si je ne les avais jamais vus. Et à ce moment j'ai éprouvé de nouveau la nécessité de peindre, de faire de la sculpture, puisque la photographie ne me*

---

<sup>549</sup> Alberto Giacometti: „Un sculpteur vu par un sculpteur. Henri Laurens par Alberto Giacometti“ (1945), zitiert nach ebd., S. 60.

*donnait en aucune manière une vision fondamentale de la réalité.*“<sup>550</sup>

Gegenüber Jean Clay im Jahr 1963 präzisiert er sein gestörtes Verhältnis zur Photographie und seine neue Raum- und Figurenwahrnehmung folgendermaßen:

*„Mais la vraie révélation, le vrai choc qui faisait basculer toute ma conception de l'espace et qui m'a mis définitivement dans la voie où je suis maintenant, je l'ai reçu à la même époque, en 1945, dans un cinéma. Je regardais les actualités. Brusquement, au lieu de voir des figures, des gens qui se mouvaient dans un espace à trois dimensions, j'ai vu des taches sur une toile plate. Je n'y croyais plus. J'ai regardé mon voisin. C'était fantastique. Par contraste, il prenait une profondeur énorme. J'avais tout d'un coup conscience de la profondeur dans laquelle nous baignons tous et qu'on ne remarque pas parce qu'on y est habitué. Je suis sorti. J'ai découvert un boulevard Montparnasse inconnu, onirique. Tout était autre. La profondeur métamorphosait les gens, les arbres, les objets. Il y avait un silence extraordinaire – presque angoissant. Car le sentiment de la profondeur engendre le silence, noie les objets dans le silence.*

*C'est ce jour-là que j'ai compris que la photo ou le cinéma ne rendaient rien de ce qui est vraiment la réalité et surtout pas la troisième dimension, l'espace. J'ai compris que ma vision du monde était aux antipodes de la prétendue objectivité du cinéma et qu'il fallait tenter de peindre cette profondeur que je sentais si fort. Du même coup, il y a eu [une] revalorisation totale de la réalité à mes yeux. Elle est devenue passionnante, inconnue, merveilleuse. [...] Ça n'a jamais cessé depuis.“*

Im Interview mit Pierre Dumayet von 1963 äußert sich Giacometti in ähnlicher Weise:

*„[...] 1945. Jusqu'à ce moment-là, j'avais une vision photographique du monde. Je trouvais que les photos étaient ressemblantes. Et puis, tout à coup, j'ai vu la profondeur. La photo est devenue un signe plat. C'est comme si je voyais le monde pour la première fois. Depuis, j'ai conscience de voir les gens comme je les vois réellement. C'est émerveillant.“<sup>551</sup>*

Giacometti stellt hier seine subjektive Sicht auf die Welt dem Wirklichkeitsanspruch der bewegten Bilder im Kino und der Photographie gegenüber. Deren Wirklichkeitsanspruch hat vor seinen Augen keinen Bestand, denn es handelt sich nur um eine vermeintliche Objektivität. Insbesondere fehlt Photo und Film Giacometti zufolge das wesentliche Merkmal der Lebendigkeit und also der 'Ähnlichkeit': die inhärente Tiefenwirkung beziehungsweise 'la profondeur'.

Daher sieht Giacometti Film und Photographie in ihrem künstlerischen Aussagewert drastisch auf ihr Grundmedium, auf die flache Leinwand, reduziert. Ein Gefühl von Tiefe und mithin ein Raumgefühl können sie nach Giacomettis Dafürhalten nicht darstellen, sie sind nichts als 'flache Zeichen'.

Der Einwand, dass Photographie und Film doch ein auf wissenschaftlicher Grundlage

<sup>550</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit André Parinaud (1962), zitiert nach ebd., S. 249.

<sup>551</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Dumayet (1963), zitiert nach ebd., S. 306.

mechanisch produziertes und also objektives Bild der Wirklichkeit und darin inbegriffen auch des Raumes zeigen, verweist genau auf den Kern von Giacomettis Realismus-Konzeption: Ebenso wie die 'Ähnlichkeit' so gründet sich auch der Raum für Giacometti auf ein subjektives Empfinden. Raum ist für Giacometti keine wissenschaftliche Konstruktion, sondern ein Gefühl von Tiefe.<sup>552</sup> Dieser affektive Raumbegriff speist sich also aus Giacomettis subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung. Wie affektiv diese Raumkonzeption ist, unterstreicht Giacometti im Übrigen, wenn er behauptet, sein Gefühl diktiere ihm die Größe seiner Skulpturen, echte Lebensgröße hingegen existiere nicht. Es geht Giacometti um die 'Ähnlichkeit', den lebendigen Eindruck einer Person – dieser aber ist, genau wie das Gefühl von Tiefe, eben nicht durch Wissenschaft und Technik einzufangen, sondern findet auf subjektiver Ebene statt. Daher verlieren Photographie und Film für Giacometti ihre Wirklichkeitsrelevanz.

Wie bereits gezeigt wurde, entwirft Giacometti hier nichts Geringeres als die Verteidigung seiner eigenen 'realistischen' Kunst gegenüber den Möglichkeiten der Wirklichkeitsabbildung von Photo und Film. Gerade im affektiven Erfassen von Wirklichkeit liegt für Giacometti der Mehrwert und die Berechtigung seiner Kunst. Sein besonderer Realismusbegriff hat also erhebliche Folgen für sein Raumverständnis.

Wie drastisch Giacometti vom konventionellen Raumbegriff abrückt, zeigt sich ebenfalls in seinen Notizen von 1949:

*„lo spazio non esiste / bisogna crearlo ma non esiste / no [...] / Tutta la scultura che parte dallo spazio come esistente è falsa / non c'è che l'illusione dello spazio“<sup>553</sup>*

Auch hier zeigt sich: Giacometti will den Raum neu denken. Er stellt einen aktiven, aus der Figur geschaffenen Raumbegriff dem passiven Raumkonstrukt, d. h. einem a priori gesetzten Raum, gegenüber. Damit lehnt er ein traditionelles, in der Kunst seit der Neuzeit gängiges Raumkonzept ab. Diese Ablehnung betrifft nicht nur den seit der Neuzeit

---

<sup>552</sup> Giacomettis Raumbegriff unterscheidet sich stark von einem landläufigen Raumverständnis. Mit seiner Kritik steht Giacometti im Übrigen nicht alleine. Im kunsthistorischen Kontext gerät bereits mit Panofsky und dem Aufsatz „Die Perspektive als 'symbolische Form'“ (1927) sowie später mit Badt die „normative und gleichzeitig unreflektierte Verwendung eines ahistorischen Raumbegriffs“ (Iris Plate: Carl Einsteins Entwurf der Moderne. Von der kubistischen Raumanschauung zum mythischen Realismus Georges Braques, Münster 2011, S. 88) in die Kritik. So unterscheidet Panofsky zwischen einem 'psycho-physiologischen' und einem linearperspektivischen Raum, wobei Letzterer bloß „eine Objektivierung des Subjektiven“ bedeute (Erwin Panofsky: „Die Perspektive als 'symbolische Form'“ (1927), in: Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1985, S. 123). Badt kritisiert „jene ganz allgemein als 'selbstverständlich' aufgesetzte Auffassung von Raum“ als eine überholte „naturphilosophische Konzeption, die in der Epoche vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert gewonnen wurde“ (Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik, Köln 1963, S. 76).

<sup>553</sup> Alberto Giacometti, Notiz im Carnet um 1949, zitiert nach Giacometti 2013, S. 544 f.

etablierten Kastenraum und die 'wissenschaftliche' Perspektivkonstruktion über Fluchtpunkt und proportionale Verkürzungen im Zweidimensionalen, sondern hat auch entscheidende Folgen für das dreidimensionale Medium der Skulptur. Hier beschreitet Giacometti Neuland.

Ab 1946 wird das neue Raumverständnis in seinem gesamtem Œuvre sichtbar. In Malerei und Zeichnung arbeitet Giacometti mit dynamischen Deformationen von Figur und perspektivischem Umraum, um eine Tiefenwirkung und damit ein Raumgefühl herzustellen. Er verzerrt die Proportionen des eigentlichen Figurenkörpers und zieht die Figur innerhalb ihrer selbst in die Tiefe. So verkleinert er beispielsweise Kopf und Oberkörper der Figur enorm, während Beine, Knie oder Hände im Verhältnis stark vergrößert sind. Darüber hinaus zieht Giacometti die Figur in die Länge und streckt sie also stark.

In der Zeichnung taucht dieses Phänomen der Längsstreckung zuerst auf und markiert den Durchbruch zum reifen Stil der überlängten, schmalen Figuren. Die langgestreckte Schlankheit rückt die Figur ohne Einwirken einer Umraumkonstruktion in die Ferne – hiervon soll gleich die Rede sein. Giacometti baut zudem die Masse, das breite Lagern einer Figur und damit ihre Greifbarkeit ab. Doch das zweidimensionale Medium bietet auch die Möglichkeit der Umraumgestaltung. Giacometti kann hier zusätzlich den Umraum durch einen mächtigen Perspektivsog, der von der Figur als Zentrum ausgeht, deformieren. Derart versucht er, dem Betrachter zu suggerieren, dass der Raum seinen Ursprung in der Figur hat.

In der Malerei durchläuft die Gestaltung von Tiefenwirkung verschiedene Etappen. So kommt es während der sogenannten Yanaihara-Krise zur Auflösung aller perspektivräumlichen Angaben. An deren Stelle tritt zunächst eine Farbschicht, die sogar die Figur an sich zu verschlucken droht. Dann, nach und nach bildet Giacometti eine dünne Farbhülle heraus, die sich um die Figur legt. Im Spätwerk schafft diese Farbaure der Figur einen eigenen, erhabenen Raum und eine Ausstrahlung von ruhiger Präsenz und Distanz. Die Darstellung von Raum ist abermals verändert, die Tiefenwirkung auf eine neue Ebene gehoben und transzendiert. Die Vorstellung jedoch, dass der Raum aus der Figur heraus erschaffen wird und gleichzeitig ihre Lebendigkeit oder Präsenz bestimmt, bleibt bestehen.

Neben den Deformationen und Farbentwicklungen spielt auch die Konturauflösung in Zeichnung und Malerei, die ja ihrerseits stark von der Zeichnung lebt, eine Rolle. Das Potential des Mehrfachkonturs, im Zusammenwirken der Linien das Moment der Entstehung aufzuzeigen, unterstreicht die Idee, dass sich aus der Figur selbst heraus Gestalt

und insofern Raum schafft.

Das Raumkonzept von Malerei und Zeichnung ist für Giacometti das gleiche wie das der Skulptur, dennoch sind Unterschiede im Grad der Illusion und in den künstlerischen Mitteln festzustellen. Für Giacometti stellt das zweidimensionale Medium eine optisch festgefügte Einheit von Figur und Umgebung dar und arbeitet daher von vornherein stärker mit illusionistischen Mitteln als das dreidimensionale Medium mit seinem 'realen' Volumen. So erklärt Giacometti 1951 in der Unterhaltung mit Georges Charbonnier:

*„Moi, je suis persuadé que n'est peinture que ce qui est illusion. La réalité de la peinture, c'est la toile. Il y a une toile, qui est une réalité. Mais une peinture ne peut représenter que ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire l'illusion d'autre chose.“*<sup>554</sup>

Ähnlich äußert er sich 1965 gegenüber David Sylvester:

*„[...] quand vous faites une peinture, vous donnez totalement l'illusion de la réalité, de l'apparence absolue, d'un personnage dans une certaine position, dans une certaine ambiance, et vous ne pouvez pas décoller le personnage de l'ambiance. [...] Les moyens sont plus illusoires que si vous travaillez avec une masse réelle comme en sculpture, non?“*<sup>555</sup>

Die Malerei birgt von vornherein die Möglichkeit der Illusion, denn der Umraum einer Figur kann hier mitgestaltet werden. Die Skulptur, so wie Giacometti sie will, muss sich ihren Raum stärker noch aus der Figur alleine schaffen, um sich mit Lebendigkeit und damit mit Sinn zu füllen. Nochmals sei hier auf die oben bereits zitierten Worte von Giacometti verwiesen:

*„lo spazio non esiste / bisogna crearlo ma non esiste / no [...] / Tutta la scultura che parte dallo spazio come esistente è falsa / non c'è che l'illusione dello spazio“*<sup>556</sup>

Giacometti sucht nach einer Lösung, den Raum als Erfahrung, als 'Illusion' von Tiefe in die Skulptur zu integrieren: zum einen mittels Proportionsverschiebung und Oberflächenöffnung, zum anderen, so soll gezeigt werden, durch die Betonung von Vertikale und Länge bei gleichzeitigem Massenabbau in der Breite. Im Gegenzug verlieren für Giacometti traditionelle Bezugspunkte der Skulptur im Raum wie ihr lokaler Umraum oder auch der separate Sockel an Bedeutung.

Meines Erachtens spielt bei Giacomettis Versuch, der Figur eine tiefenräumliche Illusion einzuschreiben, der Aspekt der Vertikalität und Höhenstreckung eine herausragende Rolle. Dies gilt für alle Medien, in denen Giacometti arbeitet. Hier gilt es, eine für das

<sup>554</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1951), zitiert nach Giacometti 1990, S. 249.

<sup>555</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit David Sylvester (1965), zitiert nach ebd., S. 287.

<sup>556</sup> Alberto Giacometti, Notiz im Carnet um 1949, zitiert nach Giacometti 2013, S. 544 f.

Verständnis von Giacomettis Nachkriegswerk entscheidende Lücke in der Forschung zu schließen.

Die Giacometti-Forschung ist sich zwar darüber einig, dass dem Künstler um 1947 mit den großen hochaufragenden, hyperschlanken Figuren die Wende zum reifen Werk gelingt. So realisiert Giacometti in den hieratisch aufragenden Figuren mit der aufgebrochenen Oberfläche das machtvolle Bild einer plötzlich aus der Ferne in Erscheinung tretenden Ganzfigur; die neue Formidee bricht sich in allen drei Medien Bahn, in den großen, hoch aufragenden Skulpturen ebenso wie in den gemalten und gezeichneten Vertikalfiguren. Während die Giacometti-Forschung die neuartige Behandlung der Oberfläche jedoch plausibel begründet, liefert sie meines Erachtens für den Formwandel hin zur schlanken Vertikalstreckung und damit für den Kernaspekt von Giacomettis neuem Figurenstil bis heute keine hinreichende Erklärung. Die fundamentalen Fragen, warum Giacometti im Bereich der Skulptur von der Kleinstfigur zur großen schlanken Figur und in allen Medien zu einer überstreckten Vertikalform kommt, sind bis dato nicht hinreichend beantwortet.

Gerade die Neubewertung der Vertikalform wirkt sich jedoch grundlegend auf die Interpretation von Giacomettis Raumkonzept aus und verspricht darüber hinaus, neue Zusammenhänge im Werk zu erschließen und neue Inspirationsquellen zu identifizieren. Hier sind insbesondere die Fragen zu klären, warum Giacometti sich in seinem Figur-Raum-Konzept und -gestaltung eng mit Cézanne verbunden fühlt.

#### **5.4.2 Eine Lücke in der Forschung**

Die führenden Autoren Franz Meyer, Reinhold Hohl, Christian Klemm und Thierry Dufrêne prägen mit ihren Biographien und Werkanalysen die Interpretation von Alberto Giacomettis Œuvre und verhelfen maßgeblich zur Orientierung darin. Dennoch liefern sie meines Erachtens keine ausreichende Erklärung für Giacomettis Übergang von den Kleinstfiguren zum typisch dünnen, langgestreckten Giacometti-Stil der großen Figuren.

Die Mikroskulpturen auf übergroßen Sockeln bewerten die Autoren einhellig als Giacomettis ungelösten Versuch, eine Figur in der Ferne darzustellen – ungelöst wegen des Problems, dass die Figuren ob ihrer geringen Größe zu Staub zu zerfallen drohen.

Zu Recht konnotieren die Forscher die Distanz der Figur hier – vor dem Durchbruch



zum reifen Werk – bereits doppelt. Sie zeigt den räumlichen Abstand zum Betrachter und wirkt auf übergeordneter Ebene als Verschiebung der Figur ins Ungreifbare. So schreibt Hohl: „Between 1942 and 1946 Giacometti made extremely small sculptures and placed them on relatively large bases, to create the effect that the figures were far away from the viewer. Moreover, the figures do not have detailed features, which reinforces the sense of distance. Their miniscule size renders not so much actual perception as the remembered image of a figure seen far away on the street, which has lost all recognizable details without losing its identity.“<sup>557</sup>

Den Übergang zum reifen Werk machen Meyer, Hohl, Dufrière und Klemm am neuen Stil der dünnen, überlängten Figuren fest. Nicht mehr die Winzigkeit der Figur auf riesigem Sockel, sondern die schlank aufragende Figur, d. h. ihre Vertikalität, drückt nun die Erscheinungsform einer in Distanz gesehenen Person aus. Klemm bemerkt hierzu: „Mit den großen 'Stehenden Frauen' kam Giacomettis neuer Stil zum Durchbruch. Das plötzliche in Erscheinung-Treten wird nun nicht mehr durch die Winzigkeit der Figuren, sondern durch ihre extreme Schlankheit erfasst.“<sup>558</sup>

Den Beginn der großen, schlanken Figuren begründen die Autoren mit Giacomettis Entschluss, gegen den Masseschwund anzuarbeiten, mit seiner visionär-geschärften Wahrnehmung und seinen wegweisenden Zeichnungen von Passanten auf der Straße um 1946. Hohl bemerkt: „The change from the tiny representations of the preceding years to the elongated figures of 1946 resulted from new studies – mostly drawings – from nature.“<sup>559</sup> Klemm konkretisiert: „Die Figürchen bleiben zunächst winzig, doch im Februar (1946) trifft ihn während eines Kinobesuches ein intensives Erlebnis, das seine Wahrnehmung der Personen und Dinge im Raum zu visionsartiger Überdeutlichkeit steigert. Gleichzeitig führt ihn das Zeichnen von Passanten auf der Straße zu den überlängten Figuren, die seinen reifen Stil kennzeichnen.“<sup>560</sup>

Die vorgebrachten Argumente reichen meiner Ansicht nach jedoch nicht aus, Giacomettis gravierende Formentwicklung zu erklären. Die Bemerkung, Giacometti habe sich entschlossen, dem Masseschwund entgegenzuarbeiten, nimmt lediglich ein Zitat Giacomettis auf:

*„Non, pour en finir avec cette réduction, un jour j'ai décidé de commencer une*

---

<sup>557</sup> Reinhold Hohl: „The Work of Alberto Giacometti“, in: Alberto Giacometti. A Retrospective Exhibition, hg. von The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1974, S. 23.

<sup>558</sup> O.V., „Reifer Stil“, in: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=reifer\\_stil&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=reifer_stil&language=de) (Stand: 12.08.2014).

<sup>559</sup> Hohl 1974, S. 24.

<sup>560</sup> Klemm 2001, S. 284.

*sculpture grande comme ça (un mètre environ) et de ne céder d'un millimètre à aucun prix.*<sup>561</sup>

Giacometti schildert hier sein entschiedenes Vorgehen, nicht aber seine Beweggründe. Somit verliert das Zitat als Argument an Schlagkraft.

Als weiteres Argument für Giacomettis Durchbruch zur langgestreckten Form führen Hohl und Klemm das Zeichenstudium an. Hohl und Klemm verweisen damit auf ein Zitat Giacomettis – „*tout ceci changea un peu en 1945 par le dessin*“<sup>562</sup> – aus seinem ersten Brief an Pierre Matisse für die New Yorker Galerieausstellung im Januar 1948.

Die Darstellung von Passanten auf der Straße markiert sicherlich die frühesten Ausprägungen dieses Stils. In den spontan ausgeführten Zeichnungen äußert sich zuerst Giacomettis Drängen, seine Beobachtung einer Figur und ihrer tiefenräumlichen Erfahrung sichtbar zu machen. Allein, das Zeichenstudium und die Anregung durch die Motive der vorüberlaufenden Figuren belegen meines Erachtens ebenfalls nicht, warum Giacometti die Kleinstfiguren aufgibt und zur großen Vertikalform findet.

Ferner begründen die Autoren die neue Form mit einer Änderung in Giacomettis Wahrnehmung. Auf der Suche nach einer formalen Entsprechung für ein visionsartiges Auftauchen habe Giacometti die Vertikalform entwickelt. Hier sehen Klemm, Dufrêne und Hohl das schlagartige Erfassen einer Ganzfigur und ihre visionäre Anmutung verwirklicht. Die dünne Vertikalform erlaube es, die Figur auf einen Blick zu erfassen, „ohne dass das Auge an einer Einzelheit der lebendig bewegten Oberfläche aufgehalten würde.“<sup>563</sup> Die schlank aufragende Figur wird in ihrem steilen, ununterbrochenen Aufwachsen zur Metapher für „Lebensenergie“<sup>564</sup> und verkörpert den „*élan vital*“.<sup>565</sup>

Der Mechanismus des visionsartigen Auftauchens ist meiner Meinung nach so nicht ausreichend erklärt. Der Gedanke, Giacometti habe mit der Vertikalen eine Vision des lebendigen Wesenskerns geformt, ist eine zutreffende Interpretation, erklärt die Entwicklung von Kleinstfigur zur großen Vertikalform jedoch nicht hinreichend. Er beschreibt zwar die Vertikale zutreffend als archaisches Zeichen herrscherlicher Präsenz, begründet die extreme Schlankheit jedoch nicht. Zudem kann auch der Hinweis, dass eine Figur schlagartig als Ganzes zu erfassen sei, wenn sie schlank nach oben geführt ist, die schmale Vertikalform letztlich nicht plausibel erklären. Ein Objekt dürfte in der Vertikalen ebenso wie in der Horizontalen 'schlagartig zu erfassen sein'.

<sup>561</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Dumayet (1963), zitiert nach Giacometti 2013, S. 305.

<sup>562</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 93.

<sup>563</sup> Klemm 2002, S. 24.

<sup>564</sup> Ebd.

<sup>565</sup> Dufrêne 1994, S. 141.

Schließlich kann die extreme Magerkeit der Figur und ihr Masseschwund als eine Bedrohung des leeren Raumes ausgelegt werden. Auch dagegen ist nichts einzuwenden, allerdings werden die Vertikalform und der Sprung von der Kleinstfigur zur großen Vertikalen dadurch ebenfalls nicht ausreichend erklärt.

Es muss meines Erachtens einen tieferen Grund geben für die Kombination von Vertikale, Schlankheit und großer Figur. Es muss sich zudem um einen übergeordneten Erklärungszusammenhang handeln, einen neuen Gedanken, der die annähernd zeitgleichen Änderungen in Zeichnung, Malerei und Skulptur gleichermaßen begründet.

#### **5.4.3 Der Zusammenhang zwischen Vertikalform und Tiefenwirkung – die *'Form der Ferne'***

Die Kunsthistoriker Hohl, Klemm und Meyer bestimmen den phänomenologischen Grundcharakter von Giacomettis Werk zu Recht mit dem Erscheinen der Figur in der Raumtiefe. Die entscheidende Frage ist nun, wie und wodurch räumliche Tiefe in der großen Figur hergestellt wird.

Hohl weist auf einen meiner Meinung nach bedeutenden Zusammenhang bereits hin: „His phenomenological investigations led Giacometti to further conclusions in 1946. He realized that space does not exist merely in front of a figure, but surrounds and separates it from other objects. When we look at something, we see as much of this space (particularly at the sides of the object) as our field of vision permits. The figure seen at a distance appears pronouncedly thin in relation to the absolute standard of our field of vision. As a consequence of its thinness, the figure also appears relatively tall.“<sup>566</sup> Hohl bemerkt damit einen fundamentalen Zusammenhang zwischen vertikaler Überstreckung und Distanzwirkung, verliert im Folgenden jedoch kein weiteres Wort über diesen wichtigen Sachverhalt. Vielmehr wiegelt er ab: „Ein viel wichtigeres Ereignis als die Längstreckung ist dies: Alberto Giacometti hat auf der Suche nach dem Doppel der Wirklichkeit in seinen Arbeiten den Weg [...] gefunden, indem er im Stil das Äquivalent für die Lebenswirklichkeit erkannte und für seine Wahrnehmungsweise seinen Stil fand.“<sup>567</sup> Damit verlässt Hohl die entscheidende Spur auf der Suche nach einer Erklärung für die Vertikalform und für die figürliche Tiefenwirkung.

---

<sup>566</sup> Hohl 1974, S. 24.

<sup>567</sup> Hohl 1971, S. 136.

Dabei ist der Zusammenhang von Tiefenwirkung und Überlängung einer Figur meiner Meinung nach voll zutreffend. Der optische Effekt lässt sich folgendermaßen beschreiben: Die menschliche Figur ist von Natur aus eher vertikal als breit. Aus der Entfernung nehmen sowohl Breite als auch Höhe im gleichen Maße ab, durch die relativ größere Höhe der Figur bleibt die Höherstreckung jedoch dort noch sichtbar erhalten, wo die Breite schon verschwindend gering ist. So entsteht bei Fernsicht eine Überbetonung der Vertikalen gegenüber der Horizontalen in der Figur. Diese Vertikalform – das extrem schlanke Aufragen – suggeriert die Tiefenwirkung einer Figur. Die Höhenachse der Figur wird somit zugleich zu ihrer Tiefenachse. Diese Beobachtung ist entscheidend für Giacomettis Figurenstil.

Giacometti erwähnt selber einen Zusammenhang zwischen der Fernwirkung, der Schlantheit seiner Figuren und dem Vorrang der Vertikalen gegenüber der Horizontalen in der Figurenwahrnehmung. Zu Yvon Taillandier bemerkt er 1951:

*„[...] on ne voit une personne dans son ensemble que lorsqu'elle s'éloigne et qu'elle devient minuscule. En 1945, je voulais conserver la grande dimension. Or, malgré moi, mes figures devenaient minces. La raison en est simple: plus on est près d'une chose, plus on la voit en raccourci. Dans ce cas, c'était la largeur que je voyais en raccourci. [...] Quand un personnage est vu de près, on le regarde de bas en haut et de haut en bas, sans tenir compte, sans pouvoir tenir compte de sa largeur. Au contraire, il s'élargit à mesure que l'on s'éloigne. Il atteint sa plus grande largeur quand il est entièrement compris dans le champ visuel. Mais alors, il est tout petit.“<sup>568</sup>*

Giacometti entwickelt hier ein affektives Wahrnehmungsmodell einer Figur. Von zentraler Bedeutung beim Erfassen einer menschlichen Figur ist für ihn dabei einerseits die Dominanz der Vertikalen und der Umstand, dass nur aus der Ferne die Figur in Gänze wahrgenommen werden kann.

Eine Figur, so Giacometti, wird zuerst über ihre Vertikale wahrgenommen. Wenn man einen Menschen aus der Nähe betrachtet, erfasst der Blick die Figur der Körperlänge folgend. Er pendelt also vertikal, zwischen Kopf und Fuß, aber nicht zwischen linker und rechter Körperseite. Die Breite des Menschen kann man hingegen aus der Nähe nicht berücksichtigen, so Giacometti, denn sie wird dort nur *'en raccourci'*, verkürzt und also unvollständig wahrgenommen. Das ganze Ausmaß an Figurenbreite in Relation zur Höherstreckung wird erst in der Gesamtansicht einer Figur aus der Distanz möglich. Hierfür muss die Figur jedoch in die Ferne gerückt werden – ein Vorgang, bei dem die Figur zwangsläufig wieder massiv an Breite abbaut. In einem nächsten Schritt bedeutet

---

<sup>568</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Yvon Tallandier (1951), zitiert nach Giacometti 2013, S. 174 f.

dies: Da die menschliche Figur nun viel länger als breit ist, bleibt die Vertikale bei zunehmender Entfernung deutlich sichtbar, während die Figurenbreite annähernd verschwindet.

Die Wahrnehmung einer Ganzfigur und einer Figur in der Ferne fallen bei Giacometti somit zusammen. In der schmalen Vertikalform findet diese Fernfigur ihren Ausdruck.

Mit dem neuen Figurenstil hat Giacometti seinen 'Stil', d. h. seine Wahrnehmung von lebendiger Wirklichkeit und seine Vorstellung von 'Ähnlichkeit' verwirklicht. Die Vertikalform integriert eine Illusion von Tiefenräumlichkeit in die Figur und demonstriert damit deren 'Lebendigkeit'.

Das Problem, das Giacometti ein ganzes Jahrzehnt über beschäftigte und das er mit den Kleinstfiguren auf Riesensockeln zu lösen versuchte, ist die Darstellung einer Figur in der Ferne. Die Distanzfigur gelang ihm wegen der an Zerstörung grenzenden Verkleinerung jedoch nicht zufriedenstellend. Mit der großen Vertikalfigur schafft Giacometti dagegen den Durchbruch: Er findet zur *'Form der Ferne'*. Nun kann er durch eine überbetonte Vertikale die räumliche Tiefe einer Figur anzeigen, ohne diese unendlich verkleinern zu müssen. Im Gegenteil, je höher die schmale Figur nun hinaufwächst, umso stärker wird die Vertikale gegenüber der Horizontalen und damit die Tiefenwirkung übersteigert. Diese optische und somit illusionistische Lösung wendet Giacometti in seiner Skulptur, aber auch in seiner Malerei und Zeichnung an. Er schafft mit der schmalen großen Vertikalfigur das Bild einer Figur in der Tiefe.

Insbesondere für die Skulptur und ihren traditionell nicht-illusionistischen Raumbegriff hat dies weitreichende Folgen. Anstatt das Problem der Distanzwirkung auf die Proportionsübersteigerung Sockel-Figur verlagern und damit aus der eigentlichen Figur auslagern zu müssen, kann Giacometti nun die Tiefenwirkung allein durch die Figur und unabhängig von Umraum oder Sockel darstellen. Giacometti schafft nun in der Figur selbst eine Illusion von Tiefe und befreit damit die Skulptur aus ihrem traditionellen Raumkontext.

In dem Moment, in dem Giacometti die Vertikalform als illusionistische Tiefenform einsetzt, erfüllt sich sein neues Raum-Konzept vollkommen: „*lo spazio non esiste / bisogna crearlo ma non esiste / no / Tutta la scultura che parte dallo spazio come esistente è falsa / non c'è che l'illusione dello spazio.*“<sup>569</sup>

Ausschlaggebend für den Durchbruch zum reifen Werk ist somit die Änderung in der Darstellung von Tiefenraum und die Entwicklung der Vertikalform. Giacometti hat die

---

<sup>569</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 544.

Vertikalstreckung zu einem Mittel gemacht, die Tiefenwirkung in seinen Figuren und dadurch ihre lebendige Wirklichkeit darzustellen. Sie markiert das Herzstück von seinem affektivem Raumkonzept. Die Vertikalstreckung ist Giacomettis Antwort auf die Frage nach der 'richtigen Distanz' in der Figur.

#### 5.4.4 Cézanne und das Figur-Raum-Konzept

Die Betonung der Höhenstreckung in einer Figur und sein affektives Wahrnehmungsmodell sieht Giacometti schon bei Byzantinern, Tintoretto, El Greco und bei Cézanne verwirklicht. Deren unmittelbarer, affektiver Sicht auf die Dinge und Figuren stellt er die 'klassische', logisch konstruierte Sichtweise der Renaissance gegenüber:

*„Il y a une parenté dans la vision des Byzatins, de Tintoret, du Greco, de Cézanne, par exemple. Leur figures, par rapport aux figures classiques (Renaissance), sont allongées. C'est du moins, ce qu'il nous semble, quand nous acceptons la vision classique comme la vision normale. Mais, que la vision classique soit la vision normale, moi, je n'y crois plus. La vision classique ne me semble pas une vision immédiate et affective des choses, mais une reconstitution raisonnée. [...] L'importance de Cézanne vient du fait qu'il est le seul ayant rompu profondément avec cette vision. Et c'est à cause de lui qu'aujourd'hui toute la vision de la réalité est remise en question.“<sup>570</sup>*

Nochmals bekräftigt Giacometti in einem Gespräch von 1952 mit Maria Luz die Dominanz der Figur über den Raum und die herausragende Bedeutung von Cézanne, der das althergebrachte Raumverständnis der Renaissance tief erschüttert habe:

*„[...] il [Giacometti] m'avait tout de même dit qu'il ne croyait pas à un problème de l'espace, que l'espace est crée par les objets [...]. Ce qui comptait pour lui, c'était le sujet. L'espace, les formes, la toile, le plâtre, le bronze... autant de moyens. L'important étant de recréer un objet qui pût donner la sensation la plus proche de celle ressentie à la vue du sujet. [...] Mais nous ne savons rien de l'espace. Nous avons trop appris sur lui. Nous continuons à vivre dans l'espace de la Renaissance; seul Cézanne avait bousculé le vieil ordre des choses. Bousculé, pas détruit.“<sup>571</sup>*

Immer wieder bringt Giacometti Cézanne mit der Figurenstreckung in Verbindung. So

---

<sup>570</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 175 f. Auch an anderer Stelle lehnt sich Giacometti gegen die Darstellungskonventionen der Renaissance: „[...] c'est l'art classique grec qui a valeur d'exemple de non-déformation, mais ceci n'est pas juste, parce que cet art n'était pas plus proche de la vision de la réalité que l'art d'autre périodes.“ Alberto Giacometti im Gespräch mit Grazia Livi, zitiert nach ebd., S. 299.

<sup>571</sup> Maria Luz: „Introduction au texte de Giacometti 'Un aveugle avance la main dans la nuit'“ (1952), zitiert nach ebd., S. 108 f.

auch im Interview mit Jean Clay:

*„Entre nous et le réel, il y a un écran d'habitudes académiques. Les gens reco-  
pient une certaine idée qu'on leur a enfoncée dans la tête, de ce réel. C'est  
Cézanne qui a raison quand il allonge le bras de son Homme au gilet rouge,  
puisque ce bras, en l'occurrence, il l'a vu plus important.“<sup>572</sup>*

Giacometti nimmt den überlangen Arm von Cézannes „Knaben mit der roten Weste“ als Beispiel für die künstlerische Umsetzung einer subjektiven Figurenwahrnehmung. Und Giacometti fühlt sich Cézannes Wahrnehmung eng verbunden – 'Cézanne hat Recht'.

Im Gespräch mit David Sylvester unterstreicht Giacometti seine Vorliebe für Cézanne und kommt abermals auf den „Knaben mit der roten Weste“ und ebenso auf seine Ba-  
denden zu sprechen:

*„Et si j'aime beaucoup Cézanne, c'est qu'il ressemble plus à des choses faites  
avant la Renaissance que depuis, et que c'est à peu près le seul depuis Giotto  
qui a cette qualité-là...[...] Je sais pourquoi les grands nus, par exemple les com-  
positions de grand nus, me semblent plus proches des tympans romans, des ca-  
thédrales françaises, que des nus de la Renaissance. Je sais pourquoi, parce que  
je les trouve tout simplement plus ressemblants. [...] Si vous prenez L'homme au  
gilet rouge, le rapport entre la tête et le bras qui a l'air tellement long pour les  
gens, est plus proche des rapports dans une peinture byzantine que dans toute la  
peinture depuis la Renaissance. Vous n'avez qu'à regarder. Il fait étrange, et on  
croit qu'il est allongé, comme on pense que les peintures byzantines sont al-  
longées. Et moi, ça me semble plus vrai que toute autre peinture.“<sup>573</sup>*

Hier insistiert Giacometti auf der Überlänge des Knabenarmes und bestätigt abermals seine starke Verbundenheit mit dieser Wahrnehmung. Mehr noch, er konstatiert an Cézannes Werken, den Badenden wie dem „Knaben mit roter Weste“, eine große 'Ähnlichkeit', nicht nur mit der Kunst vor der Renaissance, sondern auch mit der Wirklichkeit: 'Das erscheint mir wirklicher als jede andere Malerei'.

An anderer Stelle misst er der Tiefe in Cézannes Bildern eine hohe Bedeutung bei und geht damit auf Kollisionskurs mit dem Gros an damals aktuellen Cézanne-Interpretatio-  
nen. Giacometti ist sich dabei seiner Abweichung von gängigen Cézanne-Deutungen  
durchaus bewusst und hält umso stärker an der eigenen Überzeugung fest. Er hat eine  
regelrecht dezidierte Meinung zur 'richtigen' Cézanne-Lesart:

*„On a prétendu qu'il voulait mettre... Lhote, entre autres, le dit... on a dit qu'il a  
tout mis sur le même plan. Moi, je pense que Cézanne a cherché la profondeur  
toute sa vie. Et qu'il y a de la profondeur dans ses toiles. Mais comme cette pro-  
fondeur est différente de la profondeur conventionnelle, on a considéré que  
Cézanne mettait tout sur un seul plan.“<sup>574</sup>*

<sup>572</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Jean Clay, zitiert nach ebd., S. 316.

<sup>573</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit David Sylvester, zitiert nach Giacometti 1990, S. 293.

<sup>574</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier (1957), zitiert nach Charbonnier 2002, S.

Giacometti kritisiert hier stellvertretend für viele gängige Cézanne-Deutungen André Lhotes Meinung zu Paul Cézanne, Cézanne habe alles auf eine Fläche projiziert. Dies ist für Giacometti jedoch ein grobes Missverständnis. Cézanne, so Giacometti, habe sein Leben lang die Tiefe in seinen Bildern gesucht und gemalt, nur sei seine Tiefendarstellung nicht konventionell.

Einen letzten Hinweis auf Giacomettis Interesse an Cézannes Raumbegriff gibt ein Blick in Cézannes „Lettres à Émile Bernard“ von 1927 aus Giacomettis Bibliothek, heute in der Sammlung der Züricher Giacometti-Stiftung. In dieser Publikation sind unter anderem Cézannes Briefe, rare Zeugnisse seiner Überlegungen zur Kunst, abgedruckt. Auf der selben Buchseite wie Cézannes berühmtes Briefzitat vom 15. April 1904<sup>575</sup>, in dem dieser gegenüber Émile Bernard seine Ideen zum Raum, zu dessen Wahrnehmung und Darstellung erläutert, findet sich eine undatierte Skizze von Giacometti. Die Zeichnung unterscheidet sich wesentlich von den übrigen scribble-artigen Skizzen im Buch und wirkt eher wie eine nüchterne Illustration.<sup>576</sup> Was Giacometti mit dieser schwer zu entschlüsselnden Skizze letztlich abbilden wollte, kann zwar nicht beantwortet werden, zumindest spricht sie für sein Innehalten auf ebendieser Buchseite mit Cézannes berühmtem, rätselhaften Zitat.<sup>577</sup>

130.

<sup>575</sup> „Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air.“ Paul Cézanne im Brief vom 15.04.1904 an Émile Bernard, zitiert nach Cézanne 1978 b, S. 300.

<sup>576</sup> Die Skizze stammt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Giacometti. Das ganze Buch von Bernards Briefen ist übersät mit Illustrationen – Giacometti zeichnet Köpfe, einen 'Van Gogh mit Strohhut', Phantasiewesen – und Eintragungen in Giacomettis Handschrift. Die Zeichnung neben dem besagten Cézanne-Zitat zeigt ein kleines Quadrat, von dem aus strahlenförmige Linien bis zu einem hochrechteckigen Rahmen gehen. Den oberen Abschluss bildet ein quer- und längsgegliederter ‚Aufsatz‘ aus Linien.

<sup>577</sup> Dittmann weist auf die Eigenartigkeit von Cézannes Textstelle folgendermaßen hin: „Merkwürdigerweise aber erklärt er [Cézanne], 'für uns Menschen' liege die Natur 'mehr in der Tiefe als in der Fläche' und interpretiert die 'seitliche Ausdehnung' als 'Ausschnitt aus der Natur oder des Schauspiels, das der Pater Omnipotens Aeterne Deus vor unseren Augen ausbreitet.' Die 'seitliche Ausdehnung' meint hier offenbar nicht nur die Fläche oder, noch enger, die 'Bildfläche', sondern auch die räumliche Breitenstreckung im Gegensatz zur Tiefenerstreckung. Die Breitenstreckung stellt die 'objektive' Raumdimension der Natur dar und, je nachdem, welches Gewicht man der Formulierung über den 'Pater Omnipotens Aeterne Deus' zumisst, die Dimension, in der sich Natur als Schöpfung Gottes zeigt. 'Tiefe' wäre dann die 'subjektive', 'existentielle' Dimension, und damit eine Vereinbarkeit gegeben mit Badts Auffassung von 'Ferne' als 'Sicht', 'in der dem Einsamen die Dinge ihren Sinn offenbart haben.'“ Lorenz Dittmann: *Die Kunst Cézannes. Farbe – Rhythmus – Symbolik*, Köln 2005, S. 102. Dieser Beobachtung wäre noch hinzuzufügen, dass Cézanne seltsamerweise auch nicht ausdrücklich von Orthogonalen spricht, sondern den etwas ambigen Begriff ‚perpendiculaire‘ verwendet – ein Begriff, der sowohl ‚orthogonal‘ als auch ‚lotrecht‘ bedeuten kann. Im 'Dictionnaire de la langue



Fassen wir hier abschließend zusammen: Kunst definiert sich für Giacometti über eine 'Ähnlichkeit' mit der Wirklichkeit und dem Leben, diese 'Ähnlichkeit' wiederum über Lebendigkeit. Lebendigkeit wird für Giacometti maßgeblich über Tiefenwirkung erreicht. Nun konnte oben gezeigt werden, dass Giacometti einen Zusammenhang zwischen all diesen Aspekten und der Längenerstreckung herstellt. Cézanne hebt er in diesem Kontext gesondert hervor: dieser habe mit der klassischen Wahrnehmung *'bis auf den Grund gebrochen'*, allein er habe die Vorstellung des klassischen Raumes und die *'alte Ordnung der Dinge ins Wanken gebracht'*, er habe die Tiefe unkonventionell dargestellt, seine Figuren seien *'wirklicher'*, *'ähnlicher'* und *'überlang'*. Damit entwickelt Giacometti ‚Parallelen‘ zwischen Cézanne und dem eigenen überlängten Figurenstil und deutet mit dem Hinweis auf Cézannes Bruch mit dem klassisch-konventionellen Raumkonzept auf Berührungspunkte mit dem eigenen räumlichen Konzept hin.

Giacomettis Cézanne-Interpretation, so zeigt sich hier erneut, ist eine äußerst eigenwillige Deutung. Die Schlüsse, die er aus Cézanne zieht, sind ohne Beispiel in der Kunstgeschichte.

## 5.5 Giacomettis Menschenbild im Spiegel von Cézanne

In die Darstellung des Menschen wird von jeher Elementares gelegt. Ihre kulturelle Relevanz reicht von der kultischen Dimension der Menschenfigur bis zur Formulierung des Portraits, an dessen Herausbildung und Weiterentwicklung sich das spezifische Verständnis von Persönlichkeit und Individuum ablesen lässt. Seit Anbeginn zentrales Thema in der Kunst, entfacht sich in der Moderne eine heftige Grundsatzkontroverse um das Menschenbild. Meyer konstatiert: „Dem Menschen unseres Jahrhunderts und besonders der letzten Jahrzehnte fehlt eine verbindliche Idee seiner selbst. Die Geltung allgemeiner Regeln und fester Maßstäbe ist verblasst. In dieser Situation kommt Giacomettis Kunst eine besondere aktuelle Rolle zu.“<sup>578</sup> Giacomettis Sonderstellung zeichnet sich durch seine eigenwillige Auseinandersetzung mit dem Menschenbild aus. Er schafft

---

françoise ancienne et moderne' von Pierre Richelet, 1759, lautet der Eintrag hierzu: „*Perpendiculaire, adj. (perpendicularis.) Terme de Géométrie. On dit qu'une ligne droite est perpendiculaire à une autre ligne droite, lorsqu'elle y tombe à angles droits [...]. On dit qu'une ligne, ou un plan sont perpendiculaires à l'horizon, lorsqu'ils tombent à plomb.*“ Pierre Richelet: Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne', Paris 1759, Bd. 3, S. 109.

<sup>578</sup> Meyer 1968, S. 253.

er geradezu einen Gegenentwurf zur Moderne: Weder geht es ihm um die Befreiung der Kunstmittel zum abstrakten Eigenwert und einen solcherart zum inneren Ausdruck befreiten Künstler, noch um ein Beharren auf Konventionen figurativer Gestaltung. Giacomettis Realismus, so konnte gezeigt werden, basiert vielmehr auf der Maxime der Wahrnehmung und schließt das Erleben von subjektiver 'Ähnlichkeit' mit ein. Im Menschenbild kulminiert gleichsam die ganze Anstrengung seines neuen Kunstkonzeptes.

Giacometti sucht darin nach Stil und -mitteln, die seine erlebte Wahrnehmung einer Menschenfigur in ihrer Gestalt verdichten. Er findet zur vertikalen Form und zur Auflösung von optisch-haptischen Gewissheiten, der schrundigen Oberfläche und der extremen Körperdeformation. Die hyperschlanke Vertikale entwickelt Giacometti als Ausdruck des Menschen in räumlicher Distanz, als Form der Ferne, die der Menschenfigur ob ihres hohen, hieratischen Auftrags zugleich strahlende Präsenz verleiht. Die undefiniert geborstene Oberfläche und die klingend dünn deformierten Köpfe rücken die Figuren ins Ungewisse und provozieren ein fragendes Näherkommen und Abrücken des Betrachters auf Raumdistanz. In die Büsten und Portraits schreibt Giacometti zudem mit proportional viel zu kleinen Köpfen weite Distanzen innerhalb des Körpers ein und entfremdet schließlich die Figur. Paradoxe Weise schmälert das Unklare und Ferne nicht im Geringsten die Wirkung der Gestalt als menschliche Figur, sondern verschafft ihr im Gegenteil eine höchst präzise Ausstrahlung. Auch das 'Prägnante', das erst zur Form Zusammenwirken von aufgebrochener Oberfläche oder Kontur trägt zu diesem lebendigen Eindruck bei. Es sind also gerade das Nicht-Greifbare, die Ferne und Distanz, mit denen Giacometti die Lebendigkeit einer Figur und damit ihre 'Ähnlichkeit' mit der Wirklichkeit bestimmt sieht.

Diese Distanz wirkt im Menschenbild auf mehreren Ebenen – auf interpretatorischer wie auf konkret-räumlicher. Giacometti betreibt damit das Gegenteil einer Ausdeutung der Person. Klassische Fragen an ein Portrait, etwa nach dem Status des Dargestellten, werden hinfällig. Ferner geht es ihm nicht um Psychologisierendes oder um eine physiognomische Genauigkeit. Im Zentrum steht vielmehr „einfach [...] de[r] Mensch[...] als immer neues, aber auch immer gleiches Gegenüber“<sup>579</sup>. An die Stelle der „persönliche[n] Charakterisierung“<sup>580</sup> als Individuum tritt in Portrait und Akt mithin die allgemein menschliche Natur. Giacometti selber beschreibt seine Suche nach der „Hypostasierung des Typischen, de[s] Allgemeingültigen im Individuellen“<sup>581</sup> mit folgenden Wor-

---

<sup>579</sup> Ebd., S. 249.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Stooss 2010, S. 184.

ten gegenüber Pierre Schneider:

- A.G.: *„Pourquoi est-ce que j'ai le besoin, oui, le besoin, de peindre des visages? Pourquoi est-ce que je suis... comment est-ce qu'on peut dire?... presque halluciné par les visages des gens, et cela depuis toujours?... Comme un signe inconnu, comme s'il y avait quelque chose à voir qu'on ne voit pas au premier coup d'œil, hein? Pourquoi?“*

- P.S.: *„Ce visage que vous cherchez, qui est derrière tout visage particulier, ne serait-il pas général au point d'être abstrait?“*

- A.G.: *„Ah! Non. Absolument le contraire. Plus c'est vous, plus vous devenez n'importe qui... Mais vous n'êtes pas les autres qu'en étant au maximum vous-même, n'est-ce pas? Vous n'arrivez au général, si on peut dire, qu'à travers le plus particulier possible.“<sup>582</sup>*

Giacometti sucht die lebendige Erscheinung und den Eigenwert des Menschen abseits aller konventionellen Individualität. Das einzelne Gesicht geht dabei in jedem anderen auf, weil er tiefer schürfen will nach dem 'signe inconnu' des menschlichen Wesens, nach seiner Verdichtung im 'noyau de la vie', seinem 'inneren Wesenskern':

*„C'est comme si la réalité était continuellement derrière les rideaux qu'on arrache... Il y en a encore une autre... toujours une autre. Mais j'ai l'impression, ou l'illusion, que je fais des progrès tous les jours. C'est cela qui me fait agir, comme si on devait bel et bien arriver à comprendre le noyau de la vie. Et on continue, sachant que, plus on approche de la 'chose', plus elle s'éloigne. La distance entre moi et le modèle a tendance à augmenter sans cesse; plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin.“<sup>583</sup>*

Giacometti deckt im Menschen das unbekannte Gegenüber auf, dem sich vollkommen zu nähern nicht gelingt. Gerade das Verschlüsseltsein des Gegenübers, seine 'Fremdheit', ist ihm größter Reiz. Die menschliche Wirklichkeit wird zum unbekanntem Land, das stets aufs Neue entdeckt werden muss:

*„[...] tout devient une espèce de délire exaltant pour moi. Exactement comme l'aventure la plus extraordinaire: je partirais sur un bateau dans des pays jamais vus et rencontrerais des îles et habitants de plus en plus inattendus [...].“<sup>584</sup>*

Und so gibt er den Versuch der Annäherung nicht auf, sondern umkreist die menschliche Figur immer und immer wieder.

Distanz bestimmt sein Menschenbild auch im konkret räumlichen Sinne. Das Verhältnis der Figur zum Raum ist dabei vor allem ein Abstandsverhältnis zum Betrachter. Es geht Giacometti also um die Distanz zwischen Betrachter und Figur und den Grad der Annäherung bei der Begegnung. Der Betrachter ist aufgefordert, im justierenden Vor- und Zurücktreten vor der Skulptur oder den mehrfachen Liniensträngen in Zeichnung und

<sup>582</sup> Alberto Giacometti im Gespräch mit Pierre Schneider, zitiert nach Giacometti 2013, S. 232.

<sup>583</sup> Alberto Giacometti (1962), zitiert nach ebd., S. 247.

<sup>584</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 239.

Malerei die Figur optisch zu erschließen. Zugleich entzieht Giacometti dem Betrachter jedoch das Gefühl, im räumlichen Näherkommen den Abstand zur Figur aufheben zu können. Die Distanz der Menschenfigur scheint so auch dem Betrachter letztlich unüberwindbar.

Giacometti versucht, wie erwähnt, der Figur selbst eine eigene Räumlichkeit zu schaffen, indem er ihr die Illusion von Distanz 'auf den Leib' schreibt – daher die Vertikalstreckung als Form der Ferne, die Perspektivdeformationen innerhalb der Figur und die aufgebrochene Oberfläche. Hinter diesen Stilformen steht Giacomettis Idee, dass die Figur sich ihren Raum selber schafft, der Raum also nicht unabhängig existiert – „*lo spazio non esiste/ bisogna crearlo ma non esiste/ no [...] / Tutta la scultura che parte dallo spazio come esistente è falsa / non c'è che l'illusione dello spazio*“<sup>585</sup>.

Die Idee, dass sich die Figur eine eigene Räumlichkeit schafft, ist freilich so neu nicht. Es handelt sich hier geradezu um eine Grundfrage der Skulptur, die zu ganz unterschiedlichen Lösungen geführt hat, beispielsweise der 'raumgreifenden' Körperdrehung oder der Öffnung der Silhouette. Giacometti geht es jedoch um anderes. Er will die Raumentiefe in der Skulptur sichtbar machen und sie als Illusion von Distanz direkt in die Figur einschreiben. Dieser Gedanke ist in der Bildhauerei fundamental neu.

Hier wird im Übrigen auch klar, wie weit Giacometti mit seiner Oberflächengestaltung von der malerisch bewegten impressionistischen Plastik und deren belebendem Spiel von Licht und Schatten entfernt liegt, ist doch die Oberflächengestaltung bei Giacometti wesentlich auf eine räumliche Distanzierung der Figur ausgerichtet.

Das Potential, Raumentiefe sichtbar zu machen, ist Giacometti das entscheidende Kriterium für eine lebendige Figurendarstellung. Dies gilt auch für seine Arbeiten im zweidimensionalen Medium. Das Bemühen, seinen affektiven Raumbegriff und die figürliche Distanz sichtbar zu machen, führt Giacometti in der Malerei nicht nur zu den genannten proportionalen Deformationen der Figur und der besonderen Konturauflösung, sondern zunächst auch zu einem deformierten räumlichen Perspektivsog. Das Verhältnis von Figur und Raum gerät dann in der Malerei jedoch während der sogenannten Yanaihara-Krise aus den Fugen: Giacometti ringt mit der Frage, ob die angestrebte Eigenräumlichkeit der Figur in der Malerei nicht gerade durch eine illusionistische Räumlichkeit konterkariert werde. Der Künstler löst die Krise schließlich, indem er die räumliche Andeutung zugunsten einer Farbaurea tilgt.

Hierin spiegelt sich die letzte Entwicklung von Giacomettis gesamtem Werk und eine

---

<sup>585</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach ebd., S. 544.

letzte Verdichtung seines Menschenbildes. Die Figur – in allen Gattungen – bleibt nach wie vor für den Betrachter unerreichbar, nun aber versucht Giacometti, den eigenen Distanzraum der menschlichen Figur neu zu definieren. Der Eindruck von Massenschwund und drohendem Verschwinden im Raum wird von einer neuen Körperlichkeit aufgehoben. Die Figur beherrscht den Raum mit gesammelter Kraft. Ihr emotionsloser Blick bannt den Betrachter und gebietet unmissverständlich Distanz. In dieser letzten Werkbewegung schafft Giacometti Figuren, die den sie umgebenden Raum mit ruhiger Präsenz und distanzierter Autorität beherrschen. Das Menschenbild nähert sich hier, so Klemm, einer „religiöse[n], existentielle[n] Dimension“<sup>586</sup>. Reinhold Hohl geht soweit, von „säkularisierten Ikonen“<sup>587</sup> zu sprechen.

So unantastbar und hehr die letzten Figuren, so verstörend alptraumhaft wirken die ‚*têtes noires*‘. Auch sie verdeutlichen eine Facette von Giacomettis Menschenbild: letztlich das dem Lebenden unauflöslich verbundene Entsetzen vor dem Tod.

Giacometti gründet sein Menschenbild auf das Erfassen der lebendigen Präsenz des begnenden Menschen, zeigt aber zugleich die Grenzen dieser Begegnung auf. Die Fokussierung auf die menschliche Begegnung angesichts der Unmöglichkeit einer Annäherung und die lebendige Intensität des Menschen abseits aller individualistischen Charakterisierung, der Dualismus von Distanz und Präsenz ebenso wie die zeichenhafte Archaik in der Figurenbildung machen sein Menschenbild einmalig in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Nun stellt sich die Frage nach Cézannes Bedeutung für ebendieses Menschenbild. Vor einem Vergleich der Werke, in denen die menschliche Figuration jeweils eine zentrale Rolle spielt, sollte darauf hingewiesen werden, welche unterschiedliche Temperamente und zeitliche Entstehungszusammenhänge hier nebeneinander gestellt werden. Auf der einen Seite Giacometti: weltoffen, aufgeschlossen und ruhelos, im Gespräch mit den intellektuellen Größen der Nachkriegszeit, das nächtliche Paris mit seinen Bars und Bordellen durchstreifend. Auf der anderen Seite – im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts und damit unberührt von den Schrecken zweier Weltkriege – Cézanne: in sich verschlossen, schüchtern, bisweilen jähzornig und argwöhnisch, ein wohl tief religiöser Mann, dem der Umgang mit seinen Mitmenschen zeit seines Lebens so schwer fiel.<sup>588</sup> Auch diese Faktoren nehmen einen gewissen Einfluss auf die Haltung zum Dargestellten und somit auf die Ausgestaltung des Menschenbildes; gleichzeitig sei hier jedoch an

---

<sup>586</sup> Klemm 2008, S. 12.

<sup>587</sup> Reinhold Hohl: „Giacometti und sein Jahrhundert“, in: Beye / Honisch 1987, S. 143.

<sup>588</sup> Vgl. Paul Cézanne: Briefe, hg. von John Rewald, Zürich 1979, S. 5 f.

die starke Ausschnitthaftigkeit dieser Anmerkungen erinnert.

Um die Werke beider Künstler aspektorientiert zu untersuchen, soll nun im Rückblick auf einschlägige Forschungsmeinungen geklärt werden, welches Menschenbild Cézanne entwirft. Gotthard Jedlicka sieht 1948 in Cézannes Bildnismalerei eine Art „Ent-Individualisierung des Menschen durch die Gestaltung der Farbe“<sup>589</sup> eine „unheimliche Entfremdung zwischen Modell und Bildnis, zwischen Geschöpf und Bildgestalt“<sup>590</sup> vollzogen. Cézanne stelle den Menschen „wie eine Landschaft oder wie ein Stilleben dar“<sup>591</sup>. Jedlicka geht sogar so weit zu behaupten, in seiner Bildnismalerei gehe zwar nicht die Idee vom Menschen, aber das Individuum verloren.

Kurt Badt charakterisiert in seiner Monographie von 1956 die Kunst Cézannes mit dem Wort der „Abgetrenntheit, die keine [...] menschliche Zudringlichkeit zu durchbrechen vermöge[.]“<sup>592</sup> und die in einer „vollständigen Stille und der unüberschreitbaren Entfernung in den Dingen“<sup>593</sup> begriffen sei, die Badt sogar als „irdisches Symbol des Göttlichen“<sup>594</sup> deutet. An anderer Stelle umschreibt er nochmals deutlich die Beziehung Cézannes zu seinen Motiven oder Modellen: „Cézanne malt, ganz den Objekten hingegen, in deren wesenhaftes Verhalten er einzudringen versucht, in Selbstvergessenheit, aus einem nie zu überbrückenden Abstände.“<sup>595</sup> In der Charakterisierung von Cézannes Kunst kommt Badt auf Cézannes „Objektivität“<sup>596</sup> zu sprechen, die zugleich mit der „Würde des Existierenden und des Existierens“<sup>597</sup> verbunden sei. So sieht er die Kartenspieler in Ernst und Würde auf ihr Wesentliches konzentriert und zu einem allgemeinen und überpersönlichen Ausdruck gebracht.<sup>598</sup> Badt prägt darüber hinaus das Wort von der „Einsamkeit Cézanne'scher Porträts“<sup>599</sup>, die zuvorderst durch das „Verloren-im-Raumesitzen der Figuren“<sup>600</sup> erreicht werde. Ohne dem Modell gegenüber indifferent zu sein, zeige Cézanne das Individuum „'offenbar' in seiner Einsamkeit, ganz ins Innere seiner Erscheinung gedrängt und daher ausdruckslos, nichtssagend in seiner Haltung“<sup>601</sup>. Badt begreift Cézannes Bildniskunst in dem Absehen von jeder Anteilnahme am Einzel-

---

<sup>589</sup> Gotthard Jedlicka: Cézanne, Bern 1948, S. 21.

<sup>590</sup> Ebd.

<sup>591</sup> Ebd.

<sup>592</sup> Badt 1956, S. 106.

<sup>593</sup> Ebd.

<sup>594</sup> Ebd.

<sup>595</sup> Ebd., S. 112.

<sup>596</sup> Ebd., S. 94.

<sup>597</sup> Ebd., S. 19.

<sup>598</sup> Vgl., ebd., S. 63 ff.

<sup>599</sup> Ebd., S. 116.

<sup>600</sup> Ebd.

<sup>601</sup> Ebd.

schicksal „frei vom Akzidentiellen, Ephemeren in seiner Wesentlichkeit im Sein“<sup>602</sup>. Der Kunsthistoriker betont jedoch zugleich – geradezu im Hinblick auf Novotnys verfänglichen Begriff der 'Menschenferne' – das Menschlich-Ethische in Cézannes Kunst. Die Einsamkeit und die „Einsicht in den unüberschreitbaren Abstand zu den Dingen und Menschen“<sup>603</sup> bereiteten, so Badt, Cézanne den einzigen Zugang zu Wesen und Menschlichkeit der Darzustellenden und schlossen dabei alle Gefühls- und Stimmungswerte aus. Im Laufe seiner Werkentwicklung konstatiert Badt eine Entwicklung weg vom Individuellen, hin zum „Allgemein-Natürlichen“<sup>604</sup>. So würden die Bildnisse ab dem Ende der 1880er Jahre „leerer und äußerlicher“<sup>605</sup>, ihre innere Festigkeit hingegen durch eine verstärkte Festlegung in der Bildfläche intensiver, wohingegen im Alterswerk „die Grenzen der Dinge [verfließen] und der Raum [...] seine klare Erkennbarkeit“<sup>606</sup> einbüße. Dabei verliere das Menschenbild nochmals an Besonderheit, erfahre jedoch zugleich sein zeitloses Bestehen.

Götz Adriani hebt in seinen Publikationen zu Cézanne hervor, dass dieser in seinen Bildnissen nicht den gesellschaftlichen Hintergrund, eine repräsentative Haltung oder sonst etwas Illustratives, sondern die Existenz des Menschen in den Mittelpunkt seiner bildnerischen Reflexion rücke. Er bemerkt, dass die Bildnisse „etwas von der Verschlossenheit, dem Verlangen nach Distanz, dem Ernst und der Einsamkeit des Künstlers“<sup>607</sup> in sich trügen. Den Dargestellten sei keinerlei Beiwerk, kein Bezug zu ihren Eigenschaften, ihrer Umgebung oder Tätigkeit gegeben; sie blieben „Fremde, denen man nicht zu nahe treten sollte“<sup>608</sup>. Adriani weist auch auf den eingeschränkten Kreis der befreundeten und verwandten Modelle hin, und macht die Beobachtung, dass Cézanne die Modelle umso weniger zu charakterisieren gesucht habe, je vertrauter sie ihm waren. Der Mensch an sich habe – „unnahbar [...], weder in Blicken noch in Gesten ausladend, kaum offen, sondern – bis zum Blicklosen – nach innen gerichtet, ganz auf sich konzentriert“<sup>609</sup> – seine Darstellung gefunden. Cézanne sei deswegen jedoch keineswegs innerlich von den Dargestellten distanziert gewesen, sondern habe ihren Bildnissen im Gegenteil Würde eingeschrieben und somit „jenes Quäntchen Geborgenheit“<sup>610</sup> zurückge-

---

<sup>602</sup> Ebd., S. 133.

<sup>603</sup> Ebd., S. 134.

<sup>604</sup> Ebd., S. 142.

<sup>605</sup> Ebd.

<sup>606</sup> Ebd., S. 146.

<sup>607</sup> Götz Adriani: Cézanne. Gemälde, Köln 1993, S. 138.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Götz Adriani: Paul Cézanne. Zeichnungen. Köln 1978, S. 51.

<sup>610</sup> Ebd.

geben, das „die Maske der Anonymität“<sup>611</sup> bereit halte. Cézannes Beharren auf einem nüchternen Menschenbild sieht Adriani im Wesentlichen getragen von der „Entscheidung gegen alles Ephemere, für das Menschenbild ohne Originalität [...] und seine Figurenszenen ohne den Reiz des Anekdotischen“<sup>612</sup>. Bei Cézannes Kartenspielern – und damit Cézannes Figurenszenen – bemerkt er, wie Badt im Übrigen auch, die gelassene Würde der dargestellten Menschen, die Cézanne durch eine asketische Formkonzentration erreicht habe.

Auch Lorenz Dittmann sieht in den Kartenspielern die existentielle Würde und Größe einfacher Menschen, „die nicht 'Symbol' für irgend etwas anderes sein wollen, noch weniger bloß 'formale Studien'“<sup>613</sup>, in monumentaler Strenge verwirklicht. Und, an Badt anknüpfend, konstatiert auch Dittmann, dass Cézanne am Ende seines Lebens Werke geschaffen habe, so das Portrait „Le jardinier Vallier“ (Kat. 240) von 1904/06, bei denen das „Bildnishafte, das Individuelle, aufgeht in ein Überindividuelles, Allgemeines“<sup>614</sup>, verbunden mit Gelassenheit, Ruhe und Würde. Dittmann kommt zu dem Schluss, die Quintessenz von Cézannes gesamtem Bildnisschaffen sei die „Achtung vor der Andersheit des Anderen“<sup>615</sup>.

In dieser Rückschau auf wichtige Forschungsmeinungen zu Cézanne zeichnet sich eine Idee vom Menschen ab, zu der Giacomettis Menschenbild gewisse Ähnlichkeiten aufweist.

Beide Künstler fokussieren den Menschen als Einzelnen und bestimmen dessen Individualität nicht über eine konventionelle Charakterisierung. Vielmehr reduzieren sie, zurückgeworfen auf die eigene Wahrnehmung fernab aller wissenschaftlichen Interpretation, die Aussagen über das Gegenüber radikal. In den Werken beider Künstler begegnet uns der Mensch gleichsam als Fremder, als ein nicht zu entschlüsselndes Wesen. Durch diese objektive Zurückhaltung, die Distanz und Verweigerung von Interpretation tritt das wesenhaft Menschliche jedoch umso mehr hervor.

Cézanne und Giacometti messen der Ferne und Distanz in der menschlichen Figur eine essentielle Bedeutung bei. Ihre Figuren verlangen Distanz. Die Gestaltung von Ferne gründet sich bei beiden Künstlern nicht nur auf einem inhaltlichen Abrücken, sondern auch auf einer räumlichen Komponente in den figürlichen Werken. So verbinden Cézanne und Giacometti die Idee der Distanz mit einer Eigenräumlichkeit der Figur. Der Ab-

---

<sup>611</sup> Ebd.

<sup>612</sup> Ebd., S. 52.

<sup>613</sup> Dittmann 2005, S. 171.

<sup>614</sup> Ebd., S. 220.

<sup>615</sup> Ebd., S. 213.



stand der Figur zum Betrachter wird von beiden Künstlern derart im Werk mitentworfen, dass die Figuren in ihrem eigenen Raum vom Betrachter getrennt scheinen. Beide setzen diese Idee vor allem mit Deformationen von Raum und Figur um.

Jedoch können gravierende Unterschiede im Menschenbild der Künstler nicht übersehen werden.

Anders als bei Cézanne ist für Giacometti die Raumgestaltung der Figurenbildung drastisch untergeordnet; dies gilt für seine Skulpturen wie auch für seine Malerei. So legt er den Fokus radikal auf die Figur und versucht die Illusion eines Tiefenraumes in seine Figurengestaltung zu integrieren, wohingegen Cézanne der Eigengesetzlichkeit des Bildraumes durch eine räumliche Neuordnung und Beugung des Perspektivraumes ebenso viel Bedeutung zumisst wie der Figurengestaltung.

Auch in der Art der Annäherung an den Menschen sind gewichtige Akzentverschiebungen zu beobachten, die das Schaffen beider Künstler trennen.<sup>616</sup> Cézanne begegnet dem Menschen ungleich zurückhaltender und bedachtsamer. Wo er den Menschen in sich gekehrt und in stiller Abgetrenntheit zeigt, steigert Giacometti die Begegnung mit dem Menschen zu einer radikalen Konfrontation ohne Ausflucht.

Zudem sieht Giacometti die menschliche Figur insbesondere im reifen Werk an den Grenzpunkt zwischen Sein und Nicht-Sein versetzt, bedroht vom Schwund des Materials und der Farben, wohingegen Cézanne zu einer Harmonie im Menschenbild strebt, zu einem ruhigen Aufgehoben-Sein in einer eigenen Welt. Erst im Spätwerk findet Giacometti für seine Figuren eine ähnlich ruhige Präsenz, die sich nicht mehr behaupten muss, sondern den Raum selbst beherrscht. Nun erreichen seine Figuren einen ähnlich konzentrierten Ausdruck von Ernst und Würde wie Cézannes Figuren. Gleichzeitig aber gibt Giacometti insbesondere mit der Gestaltung der Augen seinen Figuren einen strengen, bannenden Charakter, der wiederum Cézannes in sich gekehrten, blicklosen Menschenfiguren sehr fremd ist. Diese letzte Werkentwicklung führt ins zeitlos Monumentale, fast Kultische und somit von Cézanne weg.

Auch die expressive Übersteigerung in Giacomettis *'têtes noires'* ist Cézannes Figuren unbekannt. Dort vermischen sich im dramatischen Habitus Fremdheit und Todesangst

---

<sup>616</sup> Ähnlich sind sich die Künstler allerdings in der Konzentration auf wenige Modelle. Nicht der bunte Reigen der Gesichter, sondern die Konstanz des inneren lebendigen Kerns ist das Ziel ihrer künstlerischen Suche. Beide Künstler halten am immergleichen Motiv und Modell fest. Ihre künstlerische Herausforderung liegt nicht in der Suche neuer Motive und dem Wandel der Modelle, sondern in der tiefen Auseinandersetzung mit einer sich selbst stets erneuernden Wirklichkeit. Diese lebendige Potenz der Figur legen Cézanne und Giacometti im prozesshaften, 'prägnanten' und unvollendeten Charakter ihrer Werke offen.

zu schwarzen Visionen. Zwar schwingt auch in Cézannes Werk die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod mit, verdichtet etwa in seinen Bildern von Totenschädeln, doch sind dies ruhige, ernste Reflexionen, frei von angstvoller Beklemmung.

Chronologisch gesehen hat Giacomettis Auseinandersetzung mit Cézannes Menschenbild in den Jahren 1934 und 1937 seinen Höhepunkt. Hier, zu Beginn des künstlerischen Neuanfangs, wird die Aufnahme Cézannes zum einen in der Idee, den Blick zu verschleiern, zum anderen in der drastisch reduzierten Interpretation der dargestellten Person deutlich. 1937 sind zudem Übernahmen in stilistischer und kompositorischer Hinsicht nachzuweisen. In den folgenden Jahren ist Giacometti Cézannes Portraits und Figurenbildern insbesondere über Kopien verbunden. Ein wichtiger Berührungspunkt des Menschenbildes beider Künstler bleibt zudem die grundlegende Idee der Distanz zum Gegenüber. Jedoch machen Giacomettis künstlerische Weiterentwicklung im reifen und späten Werk und die oben angesprochenen Unterschiede zu Cézanne auch deutlich, dass sein Menschenbild nicht in Abhängigkeit von Cézanne steht und insofern von einer Übereinstimmung des Menschenbildes beider Künstler nicht gesprochen werden kann.

Mit der Tendenz zum archaisch Kultbildhaften – einem Cézanne vollkommen fremden Aspekt – ist eine weitere Quelle angesprochen, der für Giacomettis Menschenbild Bedeutung zukommt: die altägyptische Kunst und Kultur. In der zeichenhaften Haltung der Figuren, dem Stehen und Schreiten, der strengen Ausrichtung auf Frontale und Profil, dem hohen hieratischen Aufragen sowie dem Ausdruck von Würde und bannender Präsenz betonen Wildung und Klemm zu Recht eine Nähe zu altägyptischer Kunst.

Wie angesprochen, kommt Giacometti besonders in seinen letzten Skulpturen wie „Lottar III“ (Kat. 67) von 1965 der altägyptischen Kunst nahe. So nimmt er hier die Kniefigur des Nakhthorheb im Louvre als Haltungsmotiv auf. Klemm bemerkt, dass Giacometti hier „in der hieratischen Strenge und dem hoch aufgerichteten, intensiv plastischen Haupt von strahlender Präsenz [...] sich vielleicht am intensivsten seinem großen Vorbild“<sup>617</sup> näherte. Zudem weist Klemm auf Ähnlichkeiten in der Blickgestaltung hin.<sup>618</sup>

Giacomettis Interesse an der altägyptischen Kunst und Kultur gründet sich auf einer „schwer zu fassende[n] Wesensverwandtschaft“<sup>619</sup>; so bemerkt Wildung, dass der Einfluss der ägyptischen Kunst in Alberto Giacomettis Skulpturen nicht in vereinzelt Ähnlichkeiten von Arm- und Beinstellungen liege und weist auch auf Unstimmigkeiten zu den Vorbildern hin. Giacometti nimmt beispielsweise das im ägyptischen Sinne

---

<sup>617</sup> Klemm 2008, S. 61.

<sup>618</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>619</sup> Dietrich Wildung: „Und immer wieder Ägypten“, in: Klemm / Wildung 2008, S. 16.

'falsche' Bein und löst die Ferse vom Boden. Auch hier also bewahrt sich Giacometti seinen künstlerischen Spielraum.<sup>620</sup>

Die Aufnahme von ägyptischer Kunst ist zudem selektiv. Die glatte Gestaltung der Oberfläche nimmt Giacometti nur äußerst kurzzeitig in seinen plastischen Versuchen wie „Kopf von Isabel“ (Kat. 47) um die Mitte der 1930er Jahre auf und kommt erst wieder in einigen seiner letzten Werke zu einer gewissen Glattheit der Außenhaut. Die das Werk dominierende schrundige Oberfläche hingegen kann kaum mit der gespannten Volumenform altägyptischer Kunstwerke in Verbindung gebracht werden – ebensowenig wie die hyperschlanke Vertikalform, die anderen Körperdeformationen und die Idee, eine Illusion räumlicher Distanz in die Figur einzuschreiben.

Anders steht es hingegen mit Giacomettis Interesse am ägyptischen Totenkult. Dieser macht sich sowohl in seinem Werk, konkret zum Beispiel in der Graphikfolge „Vivantes cendres, innohmées“, als auch in seinen Texten wie „Le rêve, le Sphinx et la mort de T.“ als „Hintergrund für [seine] Todesobsessionen“<sup>621</sup> bemerkbar. Dennoch sollte hier folgender Aspekt herausgehoben werden. Giacometti siedelt seine Figuren 'zwischen dem Sein und Nicht-Sein' an. Er verbildlicht die Lebenskraft der menschlichen Figur an der Grenze zum Verschwinden. Er zeigt also gerade kein Bildnis eines Verstorbenen oder Toten, sondern den Drang des Lebendigen. Meyer betont meines Erachtens zu Recht die geradezu erregend intensive Lebendigkeit und die „Kraft leidenschaftlicher Selbstbehauptung“<sup>622</sup> von Giacomettis Figuren. So ist Klemm beizupflichten, dass, wo „die ägyptischen Ebenbilder ihren lebenden Vorbildern das Überwinden des Todes ermöglichen sollten, [...] Giacometti das eigentlich Lebendige, das er im Blicken der Augen erkannte, zu gestalten [suchte], damit es im Schauen des Betrachters wieder aufersteht.“<sup>623</sup>

Giacometti bleibt einerseits im Gegenwärtigen verankert und sucht andererseits eine zeitlose Konstante. So vermischt sich in seinem Menschenbild das archaisch Kultbildhafte mit der Suche nach dem ‚*noyau de la vie*‘ des Einzelnen.

Giacometti übernimmt Grundideen und Einzelkomponenten vergangener Kunstwerke und Künstler von der ältesten Zeit bis zu Cézanne im Glauben an eine innere Verwandtschaft im Sehen und Erleben der Wirklichkeit, integriert sie in sein eigenes Œuvre und formt sie zu Neuem. Gerade dass Giacometti ein Menschenbild entwirft, das die archai-

---

<sup>620</sup> Vgl. ebd., S. 19 f.

<sup>621</sup> Klemm 2001, S. 59.

<sup>622</sup> Meyer 1968, S. 253.

<sup>623</sup> Klemm 2008, S. 13.

sche Kunst mit der Cézannes und dem eigenen Kunstschaffen verknüpft, gibt ihm eine Sonderstellung in der klassischen und zeitgenössischen Kunst der Moderne und steht mit dieser im eklatanten Widerspruch. Zwar hat schon die klassische Moderne „wesentliche Impulse aus frühzeitlicher und außereuropäischer Kunst“<sup>624</sup> erhalten, doch „blieben dabei die Bezüge eher auf der formalen Ebene und dienten primär zur befreienden Neuorientierung nach dem Realismus des 19. Jahrhunderts“<sup>625</sup>. Giacomettis Bezugnahme reicht indessen tiefer. Aus der konkreten Verknüpfung mit älterer Kunst und der selbst gesetzten Kontinuität seines Realismuskonzeptes entwickelt Giacometti ein neues Menschenbild. Hieraus schöpft er letztlich seinen 'Nachkriegshumanismus'.

Mit dem Begriff des 'Nachkriegshumanismus' soll nicht auf eine existentialistische Dimension angespielt werden. Kein 'Geworfensein des Menschen in eine absurde Welt' ist hiermit gemeint, im Gegenteil geht es Giacometti meines Erachtens gerade um eine tiefe Verwurzelung seines Menschenbildes in der Vergangenheit. Solcherart tritt uns in Giacomettis Werk, wie Meyer bereits anmerkt, die Idee einer „Humanität, [die] einer tieferen Gemeinsamkeit des Menschlichen [entsteigt] und [...] höher hinauf[ragt]“,<sup>626</sup> entgegen. Auch Klemm erkennt in Giacometti vielleicht den Letzten,

der „die uralte Tradition des Menschenbildes, in dem sich elementare Gestalten symbolhaft verdichten, [weiterführt]. Diese Rückbesinnung und Beschränkung auf einen Kern dessen, was dem Menschsein unabdingbar sei, ist charakteristisch für den Nachkriegs-Humanismus, der jenseits der Katastrophe der Schandtaten und des Versagens einen letzten Halt, einen wie auch immer minimalen Grund für eine Neufundierung sucht. Die Spannung zwischen der hohen Haltung, dem fragilen Auftragen und der niedrigen Materialität entspricht der Bedingung des Menschen zwischen Würde, Ausgesetztsein und letztlich Hinfälligkeit.“<sup>627</sup>

Mit dieser äußersten Reduktion vermochte Giacometti ein Menschenbild zu gestalten, in dem sich die von den Unmenschlichkeiten der Diktaturen und des Weltkriegs traumatisierte Generation erkannte.<sup>628</sup>

Anders als manche Protagonisten der Abstraktion und der konservativen Figuration hat Giacometti für sich selbst einen 'neuen Humanismus' wörtlich nie in Anspruch genommen. Sein Menschenbild ist jedoch eine Antwort auf die Positionen der Moderne, auf die nicht-figürliche abstrakte und konkrete Kunst. Zugleich geht er über die zeitgenössischen Diskussion hinaus und eröffnet in der radikalen Reduktion seiner Aussage über

---

<sup>624</sup> Ebd., S. 12.

<sup>625</sup> Ebd.

<sup>626</sup> Meyer 1968, S. 12.

<sup>627</sup> Klemm 2001, S. 150.

<sup>628</sup> O.V.: „Reifer Stil“, in: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=reifer\\_stil&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=reifer_stil&language=de) (Stand: 13.08.2014).

den Menschen und der überzeitlichen Verknüpfung mit der Kunst der Vergangenheit – und Berührungspunkten mit Cézanne – ein zeitlos modernes Menschenbild.

## 6 Giacometti und Cézanne – '*à contre-courant*'

In der vorliegenden Arbeit „Giacometti und Cézanne“ wurde versucht, das Verhältnis von Giacometti zu Cézanne in Wort und Werk auf Gehalt und Bedeutung zu prüfen. Um den Grad an Parallelität, einzelne Berührungspunkte und Unterschiede bis hin zu Unvereinbarkeiten herauszustellen, galt es insbesondere auch, zwischen Cézannes Bedeutung für Giacomettis Formulierung der eigenen Position und den an beider Künstler Werken sichtbar nachvollziehbaren Befunden zu unterscheiden.

Zunächst wurden in einer chronologischen Studie die Berührungspunkte von Giacomettis Œuvre mit Cézanne analysiert. Hier konnte eine äußerst lange, fruchtbare und facettenreiche Aufnahme nachvollzogen werden. Giacomettis Cézanne-Rezeption beginnt bereits in frühester Kindheit und setzt sich bis zum Lebensende fort. Dabei unterliegt sie einem starken Wandel.

Die Grundlagen für Giacomettis Cézanne-Rezeption werden in frühester Zeit gelegt. In der Kindheit in Stampa macht ihn der Vater Giovanni mit Cézannes Werk als einer Kunst von Farbe und Licht im Naturbild vertraut.

In der darauffolgenden ersten Pariser Zeit erweitert sich Giacomettis Cézanne-Bild. So bringt Bourdelle ihm Cézanne als '*genialen Konstrukteur*' nahe, ohne selbst künstlerisch auf den jungen Giacometti einzuwirken. Giacometti beschäftigt sich indes intensiv mit formanalytischen Studien und beginnt dabei, eigenständig die Schlussfolgerungen des Kubismus aus Cézanne nachzuvollziehen. Hier verdichtet sich eine kubistisch geprägte Cézanne-Rezeption.

Mit Giacomettis Aufschließen zur kubistischen Avantgarde in der Plastik in den späten 1920er Jahren und seinem erfolgreichen Eintritt in den surrealistischen Kreis in den 1930er Jahren ebbt das Interesse an Cézanne jedoch wieder stark ab. Im Vordergrund stehen nun das bildhauerische Fortkommen, eine surrealistisch-phantastische Thematik und ein metaphorisches Gestalten. Giacometti wendet sich dabei von klassischen Themen wie der menschlichen Figur ab. Nur sporadisch, in Stampa, abseits vom Pariser Kunstleben, führt Giacometti seine cézannesk-kubistische figürliche Malerei fort.

Nach dem Bruch mit dem Surrealismus kehrt Giacometti schließlich zur menschlichen

Figuration, dem Arbeiten *'sur le motif'* und zu den klassischen Gattungen wie Portrait oder Büste und Stilleben zurück. Die Rezeption von Cézannes Werk spielt hier eine entscheidende Rolle. Die Aufnahme erfolgt in zwei Etappen.

Zunächst knüpft Giacometti 1934 direkt bei seinen kubistisch-cézannesken Figurenbildern an Stampa an. Diese Annäherung an Cézanne lässt sich nicht nur in der Rückkehr zur formanalytischen Gestaltung verfolgen, sie hinterlässt zudem Spuren in Giacomettis Menschenbild. In der Gestaltung eines 'unklaren' Blickens und einem ersten Abrücken der Figur aus der klaren Definition liegen Parallelen zu Cézannes Figurenbild. Diese erneuerte Rezeption von Cézanne bereitet den Weg für die nachfolgende zweite Etappe der Auseinandersetzung.

Nach 1936, unter dem gewaltigen Eindruck der Cézanne-Originale auf den großen Retrospektiven in Basel und Paris, wandelt sich Giacomettis Rezeption von Cézanne radikal. Giacometti kommt zu einer wesentlichen Vertiefung und Neuorientierung seines Cézanne-Bildes. Dabei spielt auch die Erweiterung der Cézanne-Rezeption um dessen Arbeiten auf Papier, die 1936 erstmals in dieser Fülle auf Giacometti einwirken können, eine Rolle. Giacometti arbeitet sich zudem immer tiefer in Cézannes schriftlich überlieferte Gedankenwelt ein. So wendet er sich in seinen folgenden Werken ab 1937 von seiner früheren, kubistisch geprägten Lesart Cézannes ab und findet zu einer eigenständigen Cézanne-Rezeption, die in der Kunstgeschichte ohne Vorbilder ist. Als Respon auf Cézannes Werk und Wort entwickelt Giacometti eine Kunst auf Grundlage eines Wahrnehmungsprimats heraus – mit weitreichenden Folgen für die inhaltliche Ausdeutung seiner Werke, für die bildnerische Gestaltung, den Bildausschnitt und weitere Präsentationsformen.

Die Auseinandersetzung mit Cézanne spiegelt sich auf mehreren Ebenen wider: im gestalterischen Transfer des Zeichnerischen ins Malerische, in der Öffnung des Konturs und der Entwicklung einer 'gleichgültigen' Linie, in der Motivdefinition und den Folgen für den Bildausschnitt, in der Motivik, in der Entfernung der menschlichen Figur aus dem Greifbaren und in der Vereinzelung der Objekte. Diese Charakteristika bilden die Grundlage des gesamten Nachkriegswerkes.

Seit Beginn dieser Umdeutung in der Rezeption von Cézanne baut Giacometti die Buntwerte der Farbe, die geschlossene, geometrische Form und das feste Gefüge von Figur und Raum radikal ab. In diesen Punkten ist seine Cézanne-Rezeption hoch selektiv, denn Giacometti lässt wichtige Bestandteile von Cézannes Kunst fallen. Diese neue Cézanne-Aufnahme ist zudem betont a-kubistisch, d. h. Giacometti wendet sich mit sei-

nem radikalen Abbau von Farbe, Gefüge und Form demonstrativ von den Faktoren Cézannes ab, die für den Kubismus von größter Wichtigkeit waren.

Ein weiterer Schritt kündigt sich in der Zeit vor dem künstlerischen Durchbruch bereits an. Immer stärker versucht Giacometti nun, Distanz und Tiefenwirkung in seiner Kunst zu thematisieren. Mit Cézanne stehen hier insbesondere die Versuche im Bereich des Stilllebens in Verbindung. In der Plastik sucht Giacometti in Kleinstfiguren auf übergroßen Sockeln die Illusion einer Figur in der Ferne zu gestalten; er transferiert damit Gestaltungsideen aus dem Zweidimensionalen, d. h. die räumliche Illusion, ins dreidimensionale Medium.

Im reifen Werk sind die Verbindungen zu Cézanne komplex. Das oben erläuterte Wahrnehmungsprimat und seine charakteristischen Folgen prägen das gesamte Werk. Zudem demonstriert nun die strukturelle Offenheit von Mehrfachkontur in Malerei und Zeichnung und aufgebrochener Oberfläche in der Plastik den prozesshaften Charakter von Giacomettis Werk und damit die Nähe zu Cézannes Gedanken der *'réalisation'*. Wie Cézanne beschränkt sich Giacometti zudem bei seiner *'réalisation'* auf wenige Modelle und Motive, deren wechselnde Formen er in ständigem Umkreisen zu erfassen sucht. Damit stellt sich Giacometti explizit in die Tradition von Cézannes Sehschule. Entgegengesetzt zur Ausbildung des eigenen Stils im reifen Werk nehmen allerdings unmittelbar sichtbare Werkparallelen zu Cézanne ab. Die Verbindungen zu Cézanne liegen nun insbesondere auf der Ebene von strukturellen Konzepten und Ideen vor.

Der Durchbruch zum reifen Werk gelingt Giacometti mit der *'Form der Ferne'* und der Integration einer räumlichen Tiefenillusion in die Figurengestaltung in Zeichnung, Malerei und Plastik. Giacometti sieht seine Idee, eine 'ähnliche' Figur mit lebendiger Ausstrahlung zu entwickeln, durch die Illusion eines 'eigenen' Tiefenraumes in der Figur verwirklicht; um diese Fernwirkung in die Figur zu integrieren, entwickelt er eine in der Vertikalen überstreckte Figur.

In der vorliegenden Arbeit wurde in diesem Zusammenhang versucht, die Kontinuität des Themas Distanz und den Übergang von Giacomettis Kleinstfiguren zu den großen hyperschlanken, vertikal aufragenden Figuren des Nachkriegswerks, d. h. dem typischen Giacometti-Stil, zu erklären und damit eine Forschungslücke zu schließen. So zieht sich wie ein roter Faden das Thema 'Fernwirkung' seit der Wiederaufnahme der figürlichen Arbeit durch Giacomettis Werk. Seit dieser Zeit sucht Giacometti intensiv nach Darstellungsmöglichkeiten von 'Distanz' und entwickelt das Thema sowohl auf konkret räumlicher als auch auf menschlich-interpretatorischer Ebene fort. Dabei

kommt er mit seinen Kleinstfiguren allerdings zu Lösungen, die sozusagen nur indirekt über die Sockelung und den Größenkontrast funktionieren. Es sind noch keine Lösungen des Themas 'Fernwirkung' im Figurenmotiv selber. Dies gelingt ihm erst mit dem reifen Werk mit der neuartigen Umsetzung von Ferne. Nun integriert Giacometti die Tiefenwirkung über die Vertikalstreckung in die Figuren – sie wird zum Stilmerkmal ausgeprägt. Durch die Vertikalform und die Integration der Fernwirkung in die Figur wird Giacometti unabhängig von Sockelung und Umraum. Auf diese Weise gelingt ihm der Schritt von der Kleinstfigur zur großen Skulptur und damit der Durchbruch zum reifen Werk.

Mit Cézanne verbindet Giacometti die Aufkündigung des klassischen Perspektivraumes. Nach Giacomettis Dafürhalten prägen darüber hinaus zudem die für sein eigenes Figuren- und Raumkonzept bedeutenden Faktoren Tiefe, vertikale Deformation und Lebendigkeit das Figurenbild Cézannes. Der konkrete Werkvergleich zeigt jedoch: An Cézannes konkreter Bildraum- und Figurengestaltung – sei es als Gefüge aus runder Volumenform und Farbfläche, sei es als plastisch durchsetztes Gewebe farblich modulierter 'taches' – orientiert sich Giacometti nicht. Hier wird deutlich, wie selektiv und interpretierend Giacometti in seiner Auseinandersetzung mit Cézanne vorgeht. Er erreicht weder eine körperliche Plastizität in Cézannes Sinne, noch eine Verspannung von Figur und Raum – im Gegenteil treibt er insbesondere in seiner Malerei den Raum und teilweise auch die Figur bis an den Rand der Auflösung.

Gleichwohl hat das Schwinden der Raumangaben bei Giacometti nichts mit modernistischer Verflächigung und Materialisierung des Bildes zu tun. Die Auflösungserscheinungen und das Ungleichgewicht zwischen Figur und Raum insbesondere in der Krise des reifen Werks von 1956-58 sind vielmehr Ausdruck eines Hinterfragens der eigenen Wirklichkeitswahrnehmung.

Ferne und Distanz fasst Giacometti auch als inhaltliche Komponente auf und integriert sie in sein Menschenbild – hier sind Berührungspunkte mit Cézanne zu beobachten. Giacometti schließt in sein Menschenbild jedoch auch ans Phantastische grenzende innere Visionen, die sogenannten '*têtes noires*', ein und geht darin weit über Cézanne hinaus.

Auch in anderen Bereichen werden Unterschiede sichtbar. So lässt sich von Giacomettis Aktfiguren keine Verbindung zu Cézannes Bildwelt ziehen. Auch auf das grundverschiedene Farbverständnis der Künstler wurde bereits hingewiesen.

Andererseits weisen wiederum die Aufnahme Cézanne'scher Motive und zahlreiche Ko-



prien nach Cézanne auf Giacomettis bewusste Aufnahme und Cézannes Vorbildfunktion hin.

Im Spätwerk nimmt die Cézanne-Rezeption eine erneute Wendung. Spuren einer verfeinerten Annäherung an Cézanne lassen sich möglicherweise in der Rückgewinnung einer gewissen Körperlichkeit entdecken. Darüber hinaus rückt Giacometti die Dinge und Figuren nun näher und legt den Fokus, ähnlich wie Cézanne, verstärkt auf das Einzelne. Auch die Wendung zu einem ausgeglicheneren Bildbau erinnert an Cézanne. So findet Giacometti nun zu einer Lösung des Raumproblems im Zweidimensionalen: Leerstellen und Linien werden nun sehr ausgeglichen in den Bildbau integriert, die Objekte und Figuren beherrschen ruhig den Raum. Insbesondere der zeichnerische Stil in Giacomettis Arbeiten auf Papier offenbart eine Nähe zu Cézanne. Hier konnte zudem durch eine Neuordnung von Kopien belegt werden, dass Giacometti Cézannes Zeichnungen gekannt und im Spätwerk genau studiert hat.

Andererseits führen neue Impulse Giacomettis Spätwerk weit von Cézanne weg. Die Nähe zum Archaisch-Kultbildhaften, die insbesondere im erhabenen, nach außen gerichteten, bannenden Blick der Portraits und der Überlebensgröße der Skulpturen ihren Ausdruck findet, ist mit Cézannes zurückhaltender Blickgestaltung und seinem letztlich in sich gekehrten Menschenbild nicht mehr zu vergleichen.

So konnten bei der Gegenüberstellung der Werke von Giacometti und Cézanne nicht nur Berührungspunkte, sondern auch markante Unterschiede, ja, Unvereinbarkeiten festgestellt werden.

Die Untersuchung von Giacomettis Zeit- und Natur- beziehungsweise Wirklichkeitsbegriff bestätigt diesen Eindruck und legt eine erhebliche Akzentverschiebung gegenüber Cézannes Werk offen. Beide Künstler gehen von der Beobachtung der Wirklichkeit aus und machen diese zur Grundlage ihrer Kunst. Doch während Cézanne den Fokus auf die sich vor ihm ausbreitende Wirklichkeit der Natur, auf die ständige Entfaltung zum Sein und damit auf die Permanenz des Werdens legt, betont Giacometti stärker den plötzlichen Drang des Entstehens und damit die Permanenz der Veränderlichkeit, des Werdens und Vergehens. Er zeigt kein harmonisch sich ausbreitendes Panorama, sondern den Grenzpunkt des Lebens *'zwischen Sein und Nicht-Sein'*. Dadurch schwingt in Giacomettis Wirklichkeitsanschauung ein Moment der Gefährdung mit – ein starker Widerspruch zu Cézannes Naturanschauung. Zudem fasst Giacometti seinen Begriff von Wirklichkeit wesentlich weiter als Cézanne. Giacometti trennt ausdrücklich nicht zwischen *'äußerer'* und *'innerer'* Wirklichkeit und integriert die *'têtes noires'* als extremste Form von Wirk-

lichkeitsanschauung in seine 'realistische' Kunst. Cézanne hingegen betont zwar ebenfalls die subjektive Seite des Kunstschaffens, das '*tempérament*' des Künstlers, orientiert seine Wahrnehmung aber ausschließlich an der Natur und der geheimnisvollen, aber logischen Ordnung der Dinge.

Ein Einfluss von Cézanne ist somit nicht allgegenwärtig in Giacomettis Werk nachzuweisen; dennoch ist er werkentscheidend. Gerade die Umdeutung der Lesart Cézannes, d. h. die Abkehr von den kubistischen Schlussfolgerungen aus Cézanne und die Zuwendung zu einer Kunst des reinen Schauens, bildet den Kern von Giacomettis Kunstverständnis.

So vielgestaltig die Formen der Aufnahme von Cézanne insgesamt sind, so selektiv und im hohen Maße interpretatorisch ist Giacomettis Rezeption von Cézanne. Tobias Bezzolas Annahme, Giacometti habe sich mehr an einem 'Cézanne-Amalgam' als an den originalen Formulierungen seines Vorbildes orientiert,<sup>629</sup> ist jedoch irreführend. Die fundamentale Neuformulierung der eigenen Cézanne-Interpretation, zahlreiche Äußerungen und die Rekonstruktion von Giacomettis Cézanne-Literatur belegen im Gegenteil geradezu eine äußerst fundierte Kenntnis von Cézannes originalen Schriften.

Auf dieser Grundlage entwickelt Giacometti eine selbständige Lesart von Cézanne. Er wendet sich dabei, wie erwähnt, demonstrativ von den Schlussfolgerungen des Kubismus aus Cézannes Kunst ab. Seine eigenen künstlerischen Schlussfolgerungen aus Cézanne sind in der Kunstgeschichte ohne Vorbild. Er entwickelt geradezu eine dezidierte Meinung zu der 'richtigen' Lesart Cézannes.

Dies und die Tatsache, dass Giacometti sich stets aufs Engste mit Cézanne verbunden fühlt, obschon gravierende Unterschiede zur Kunst Cézannes nicht zu leugnen sind, werfen die Frage nach der Intention seiner speziellen Cézanne-Deutung auf.

Hier konnte gezeigt werden, dass Giacomettis Cézanne-Rezeption in engem Zusammenhang mit dem Entwurf der eigenen Kunstposition und seiner Haltung zu Moderne und Kunsttradition steht. Ohne aktiv an den aktuellen Debatten um Figuration und Abstraktion teilzunehmen, aber auf die 'desorientierte' Moderne, d. h. auf den Kubismus ebenso wie auf die aktuellen Positionen der geometrischen Abstraktion und der Objektkunst, antwortend, entwirft Giacometti durch seine Auseinandersetzung mit Cézanne und der Kunst der Vergangenheit ein eigenes Konzept von 'Realismus' als einer so objektiv wie möglich durchgeführten, doch stets subjektiven Sicht auf die Wirklichkeit der Welt und deren künstlerische Gestaltung.

---

<sup>629</sup> Bezzola 2008, S. 283.

Die modernen Positionen seit dem Kubismus verwirft Giacometti hingegen; deren Kunst münde aufgrund von falschen Schlüssen und Fehlinterpretationen aus Cézanne und dem wissenschaftlichen Fortschritt in einer Sackgasse.

Cézanne wird hier zum Dreh- und Angelpunkt der Moderne. Er ist für Giacometti Seismograph und – durch die 'Fehlinterpretationen' des Kubismus und der Abstraktion – Auslöser der Krise der Moderne: '*Cézanne a fait sauter une bombe*'. Cézanne hat nach Giacomettis Dafürhalten die Sicht auf die Welt erneuert und zugleich eine konventionelle Figuration unmöglich gemacht. Jedoch zeige die 'richtige' Cézanne-Lesart, d. h. das Verständnis seiner Kunst als einer reinen Wahrnehmung der Wirklichkeit und also Giacomettis eigene Cézanne-Interpretation, auch den Ausweg aus dem Dilemma der Moderne und führe zu einer Erneuerung der degenerierten Kunst. Hier wird augenfällig, dass Giacometti nicht nur ein „deutliches Bewusstsein von der historischen Rolle Cézannes“<sup>630</sup> hat, sondern diese Rolle Cézannes für seine Zwecke interpretierend auslegt.

Giacomettis kunstgeschichtliche Position umfasst zudem noch einen weiteren bedeutenden Aspekt: Er versucht, über sein Konzept von 'Realismus' und 'Stil' seine eigene Kunst in den Kunstformen der Vergangenheit zu verwurzeln. So erklärt Giacometti die gesamte Kunsttradition als eine Geschichte der Wirklichkeitswahrnehmung. Dabei erweitert er implizit Cézannes Konzept des reinen Schauens durch eine stark subjektive Komponente und fasst insbesondere auch stilisierte Kunstformen als authentische Darstellungen von Wirklichkeit auf. Auf diese Weise wird die Darstellung der Wirklichkeitswahrnehmung für Giacometti zum verbindenden Element aller Kunstäußerungen.

Cézannes auf der Wahrnehmung gründende Kunst wird so zur Brücke zwischen den Kunstwerken der Vergangenheit und Giacomettis eigener Gegenwart, Cézanne zum Garant von künstlerischer Kontinuität in der desorientierten Moderne.

Weder Merleau-Pontys Cézanne-Deutung noch ein 'Cézanne-Amalgam' sind für diese Cézanne-Interpretation von Bedeutung. Ohne Beispiel schafft Giacometti aus der eigenwilligen Interpretation Cézannes und dem Überdenken der gesamten Kunsttradition das Fundament der eigenen Kunstposition. So kann mit Recht behauptet werden, dass gerade in Giacomettis Verständnis der Rolle Cézannes und in seinem Verhältnis zur Kunsttradition der Schlüssel zu seiner neuen Moderne liegt.

Giacomettis Kunst schafft eine Moderne „à contre-courant“<sup>631</sup>. Er greift dabei 'klassi-

---

<sup>630</sup> Boehm 1988, S. 72 f.

<sup>631</sup> Alberto Giacometti, zitiert nach Giacometti 2013, S. 348.

sche' Themen und insbesondere die menschliche Figur weniger als traditionellen Formenkatalog auf, denn als auf das Wesentliche reduzierte Perspektiven der Wirklichkeit. Die zeitlose Gültigkeit dieser Perspektiven ist das 'klassische' Element in Giacomettis Nachkriegswerk. Der Umgang mit den 'klassischen' Themen ist es nicht: Gerade weil Giacometti seine Kunst radikal auf das Studium der eigenen Wahrnehmung gründet, kann er die 'klassischen' Themen ganz 'unklassisch' vermischen und neue Perspektiven wie das Skulpturenbild hinzufügen. An erster Stelle steht immer die Beobachtung der Wirklichkeit anstatt eines klassischen Formen- und Themenkatalogs.

'Klassisch' jedoch ist wiederum der Gedanke einer tiefen Verwurzelung in der Kunsttradition. Giacometti geht es in seiner neuen Moderne eben nicht um das Sprengen des Kunstbegriffes oder um ein 'letztes Werk' der Kunstgeschichte, sondern um eine Kontinuität des künstlerischen Schaffens von den ersten Anfängen bis in die eigene Gegenwart. In seiner Auslegung und Begründung von Tradition ist Giacometti allerdings mitnichten 'klassisch'. So lehnt er gerade das Herausbilden und Befolgen eines 'klassischen' Kanons strikt ab. Hieraus ergibt sich sein abschätziges Urteil gegenüber der Kunst der klassischen Antike und der Renaissance. Stark stilisierte – und darin für Giacometti unkonventionelle – Kunstformen schätzt er hingegen umso mehr als authentische Darstellungen der Wirklichkeit. In der absoluten Hinwendung zur Wirklichkeit und deren authentischer Umsetzung ins Werk erkennt Giacometti einen fundamentalen Zusammenhang zwischen stilisierten Kunstformen wie der altägyptischen Kunst, Cézannes Werk und dem eigenen Schaffen.

So bezieht Giacometti eine singuläre kunstgeschichtliche Position abseits von konventioneller Figuration und den aktuellen Tendenzen der Abstraktion. Im Überdenken der Kunst Cézannes und der Kunsttradition entwirft er seine eigene zeitlose Moderne.

## 7 Literaturnachweis

- Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde. Köln, 1993.
- Adriani, Götz: Paul Cézanne. Zeichnungen. Köln, 1978.
- Assmann, Jan: „Ikonologie der Identität. Vier Stil Kategorien der altägyptischen Bildniskunst“ (1990). In: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1949/1/Assmann\\_Ikonologie\\_der\\_Identitaet\\_1990.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1949/1/Assmann_Ikonologie_der_Identitaet_1990.pdf) (Stand: 1.11.2014). Originalveröffentlichung in: *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, hgg. von Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen, Dietrich Seckel. Stuttgart, 1990. S. 17-43.
- Badt, Kurt: *Das Spätwerk Cézannes*. Konstanz, 1971.
- Badt, Kurt: *Die Kunst Cézannes*. München, 1956.
- Badt, Kurt: *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*. Köln, 1963.
- Bálványos, Anna (Hg.): *Alberto Giacometti. 1901-1966* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Szépművészeti Múzeum Budapest, 23. März – 15. Juni). Budapest, 2004.
- Barbier, Jean Paul: *La vie et les passions d'un collectionneur. Josef Müller 1887-1977*. Genf, 1989.
- Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): *Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008.
- Baumann, Felix A.: „Er war einer der Größten aller Zeiten!“. In: *Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels*, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 75-105.
- Baumann, Felix A.: „Kopien“. In: *Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels*, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 220-221.
- Baumann, Felix A.: „Vue extérieure I. Porträts“. In: *Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels*, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 268-269.

- Baumann, Felix A.: „Vue extérieure II. Stilleben“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 292-293.
- Baumann, Felix A.: „Vue extérieure III. Landschaften“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 308-309.
- Baumann, Felix A.: „Vue intérieure I. Aggression, Grausamkeit und sexuelle Gewalt“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 168-169.
- Baumann, Felix A.: „Vue intérieure II. Cézannes Badende, Giacomettis stehende Figuren“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 186-187.
- Bernard, Émile: „Paul Cézanne“. In: Conversations avec Cézanne, hg. von Michael Doran. Wiederabdruck von L'Occident (Juli 1904). Paris, 1978. S. 23-80.
- Bernoulli, Christoph: „Jugenderinnerungen an die Familie Giacometti“. In: DU (Zürich). Nr. 252, Februar 1962. S. 16-22. Wiederabdruck in: Alberto Giacometti. Zeichnungen, hg. von der Kestner-Gesellschaft. Hannover, 1966. S. 33-35.
- Beye, Peter und Dieter Honisch (Hgg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987.
- Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Fondation Beyeler, Riehen / Basel, 31. Mai – 11. Oktober 2009). Ostfildern, 2009.
- Bezzola, Tobias: „'Plus vraie que toute autre peinture'. Alberto Giacomettis theoretische Aktualisierung Cézannes“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von ders. und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstel-

- lung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 281-291.
- Bezzola, Tobias: „Phänomen und Phantasie. Alberto Giacomettis Begriff der 'vision'“. In: Alberto Giacometti, hg. von Christian Klemm (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 18. Mai – 2. September 2001, und des Museum of Modern Art, New York, 11. Oktober 2001 – 8. Januar 2002). Zürich, 2001. S. 30-39.
  - Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009.
  - Blume, Thomas: „Phänomenologie“. In: UTB-Online-Wörterbuch Philosophie. [http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Bentry%5D=672&tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Baction%5D=show&tx\\_gbwphilosophie\\_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6eef3336af2](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=672&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6eef3336af2) (Stand: 03.12.2013).
  - Boehm, Gottfried: „Das Problem der Form bei Alberto Giacometti“. In: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes. München, 1987. S. 39-66.
  - Boehm, Gottfried: „Der Dämon der Leere“. In: Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes, hgg. von Markus Brüderlin und Toni Stooss, (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Wolfsburg, 20. November 2010 – 06. März 2011). Ostfildern, 2010. S. 40-49.
  - Boehm, Gottfried: „Der fortgesetzte Zweifel. Cézanne und Giacometti“. In: Du. Die Zeitschrift für Kultur. Nr. 2, 1989. S. 27-26, S. 92, S. 94.
  - Boehm, Gottfried: „Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden“. In: Paul Cézanne. Die Badenden, hg. von Mary Louise Krumrine (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Basel, 10. September – 10. Dezember 1989). Basel, 1989. S. 11-27.
  - Boehm, Gottfried: „Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität“. In: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, hgg. von Gottfried Boehm und Enno Rudolph. Stuttgart, 1994. S. 1-24.
  - Boehm, Gottfried: Paul Cézanne und die Moderne. Ostfildern-Ruit, 1999.
  - Boehm, Gottfried: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt am Main, 1988.

- Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992.
- Bourdelle, Antoine: Essais sur l'art et sur la vie, illustrés de dessins de l'auteur et présentés par Georges Varenne. Paris, 1977.
- Bourdelle, Antoine: Cours et leçons à l'académie de la grande chaumière. Bd. 1, Cours (1909-1910). Hg. von Laure Dalon. Paris, 2007.
- Braschi, Cécilia: „Dessiner. Le cas des copies“. In: L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, hg. von Véronique Wiesinger (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, 17. Oktober 2008 – 11. Februar 2008). Paris, 2007. S. 222-253.
- Braschi, Cécilia: „Les copies du passé. Pour une nouvelle édition critique“. In: Alberto Giacometti. Les copies du passé, hg. von Véronique Wiesinger. Lyon, 2012. S. 9-26.
- Brüderlin, Markus und Toni Stooss (Hgg.): Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Wolfsburg, 20. November 2010 – 6. März 2011). Ostfildern, 2010.
- Bruguière, Pierre-Georges: „Une Nouvelle Querelles des Images“. In: Cahiers du Sud, XXXIII-305, 1951. S. 119-126.
- Burger, Fritz: Cézanne und Hodler. Eine Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München, 1913.
- Busch, Günter: „Einige Gedanken zu Giacomettis Zeichnungen“. In: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes. München, 1987. S. 68-74.
- Carluccio, Luigi: „Dans les limites d'une limite“. In: Alberto Giacometti. Les copies du passé, hg. von Véronique Wiesinger. Lyon, 2012. S. 29-45.
- Cézanne, Paul: Briefe. Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne. Hg. von John Rewald. Zürich, 1979.
- Cézanne, Paul: Conversations avec Cézanne. Hg. von Michael Doran. Paris, 1978. (Abk.: Cézanne 1978 a)
- Cézanne, Paul: Correspondance. Hg. von John Rewald. Paris, 1978. (Abk. Cézanne 1978 b)
- Cézanne, Paul: Correspondance. Hg. von John Rewald. Paris, 1995.
- Chappuis, Adrien: Die Zeichnungen von Paul Cézanne. 2 Bände. Olten, 1992.
- Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. 2



- Bände. London, 1973.
- Charbonnier, Georges: *Le monologue du peintre*. Paris, 2002.
  - De la Beaumelle, Agnès (Hg.): *Alberto Giacometti. Le dessin à l'œuvre*. Paris, 2001.
  - Di Crescenzo, Casimir (Hg.): *Alberto Giacometti. Sculture, dipinti, disegni* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Palazzo Reale, Mailand, 26. Januar – 2. April 1995). Mailand / Florenz, 1995.
  - Di Crescenzo, Casimiro: „Exil in der Heimat. Giacometti in Genf. 1942 bis 1945“. In: *Alberto Giacometti. Begegnungen*, hg. von Ortrud Westheider (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 26. Januar – 20. Mai 2013). München, 2012. S. 52-59.
  - Di Crescenzo, Casimiro: „Kapiteltexte“. In: *Alberto Giacometti – Material und Vision. Die Meisterwerke in Gips, Stein, Ton und Bronze*, hgg. von Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 28. Oktober 2016 – 15. Januar 2017). Zürich 2016, S. 46-193.
  - Dittmann, Lorenz: *Die Kunst Cézannes. Farbe, Rhythmus, Symbolik*. Köln, 2005.
  - Doll, Nikola: „Das Staatsatelier Arno Breker. Bau- und Nutzungsgeschichte 1938-45“. In: <http://kunsthaus-dahlem.de/wp-content/uploads/2014/08/Das-Staatsatelier-Arno-Breker.pdf> (Stand:1.11.2014).
  - Dufrière, Thierry: *Giacometti. Les dimensions de la réalité*. Paris, 1994.
  - Elliott, Patrick und Eva Keller: „Werke“. In: *Alberto Giacometti. 1901-1966*, hgg. von Toni Stooss, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Wien, 24. Februar – 5. Mai 1996, und der Scottish National Gallery of Modern Art, 6. Juni – 22. September 1996). Ostfildern, 1996. S. 87-366.
  - Fehheimer, Hedwig: *Die Plastik der Ägypter*. Berlin, 1920.
  - Fletcher, Valerie J.: „Giacomettis Gemälde“. In: *Alberto Giacometti. 1901-1966*, hgg. von Toni Stooss, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Wien, 24. Februar – 5. Mai 1996, und der Scottish National Gallery of Modern Art, 6. Juni – 22. September 1996). Ostfildern, 1996. S. 53-59.

- Fletcher, Valerie J.: Alberto Giacometti. The Paintings. Ph. Diss. Columbia University (unpubliziert). New York, 1994.
- Fletcher, Valerie J.: „Quelques réflexions sur les peintures de la Fondation“. In: L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, hg. von Véronique Wiesinger (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, 17. Oktober 2008 – 11. Februar 2008). Paris, 2007. S. 170-209.
- Franzke, Andreas und Badenwerk AG Karlsruhe (Hgg.): Alberto Giacometti. Zeichnungen, Graphik, illustrierte Bücher (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Badenwerk Karlsruhe, 24. Oktober – 12. Dezember 1996). Karlsruhe, 1996.
- Matthias Frehner: „Giovanni Giacometti im Dialog mit der Avantgarde seiner Zeit“. In: Giovanni Giacometti. Farbe im Licht, hgg. von Therese Bhattacharya-Stettler, Matthias Frehner und Beat Stutzer. Bern / Zürich, 2009. S. 113-190.
- Freudenberg, Inken: „'Cézanne hätte mich nicht interessiert'“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von Felix A. Baumann und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 243-259.
- Gasquet, Joachim: „Ce qu'il m'a dit...“. Cézanne. Paris, (1921) 1988.
- Gasquet, Joachim: „Ce qu'il m'a dit...“. In: Paul Cézanne. Conversations avec Cézanne, hg. von Michael Doran. Paris, 1978. S. 107-160.
- Gaßner, Hubertus und Annabelle Görgen (Hgg.): Alberto Giacometti. Die Spielfelder. Die Skulptur als Platz – von den surrealistischen Modellen bis zur Chase Manhattan Plaza (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 25. Januar – 19. Mai 2013, und der Fundación Mapfre, Madrid, 8. Juni – 4. August 2013). Hamburg, 2013.
- Gautherin, Véronique: „Bourdelle dessinateur et pastelliste“. In: Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Œuvres graphiques, hg. von Florence Viguiet. Montauban, 2001. S. 7-12.
- Geelhaar, Christian: „Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes Badenden“. In: Paul Cézanne. Die Badenden, hg. von Mary Louise Krumrine (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Basel, 10. September – 10. Dezember 1989). Basel, 1989. S. 275-303.
- Genet, Jean: „Alberto Giacometti“. In: Alberto Giacometti. Ausgewählte Skulp-

- turen, Gemälde und Arbeiten auf Papier, hg. von Art Focus Zürich (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Galerie Art Focus Zürich, 11. Juni 25. September 1999). Zürich, 1999. S. 9-10.
- Giacometti, Alberto: *Écrits. Articles, notes et entretiens*. Hg. von der Fondation Alberto et Annette Giacometti Paris. Paris, 2013.
  - Giacometti, Alberto: *Écrits*. Hgg. von Jacques Dupin und Michel Leiris. Paris, 1990.
  - Giacometti, Alberto: *Gestern, Flugsand. Schriften*. Hgg. von Mary Lisa Palmer und François Chaussende. Zürich, 1999.
  - Giacometti, Bruno: „Erinnerungen an meinen Bruder“. In: Alberto Giacometti. *Zeichnungen, druckgraphische Unikate und Ergänzungen zum Werkverzeichnis der Druckgraphik von Lust*, hg. von Helmut Klewan (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Galerie Klewan München, 17. April – 21. Juni 1997). München, 1997. S. 7.
  - Giedion-Welcker, Carola: „Alberto Giacometti auf seiner Suche nach Wahrheit“. In: *Das Kunstwerk*. Nr. 20, 1966 / 67. S. 4-12.
  - Goldberg, Itzhak: „Silhouette funambule“. In: Alberto Giacometti. *La rétrospective*, hg. von Christian Klemm (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthhaus Zürich, 18. Mai – 2. September 2001, und des Museum of Modern Art, New York, 11. Oktober 2001 – 8. Januar 2002). Zürich, 2001. S. 12-14.
  - Grenier, Catherine: *Alberto Giacometti*. Paris, 2017.
  - Grisebach, Lucius: „Die Malerei“. In: Alberto Giacometti. *Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik*, hgg. von Peter Beye und Dieter Honisch (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987. S. 115-127.
  - Hammacher, Abraham Marie: *Die Entwicklung der modernen Skulptur*. Berlin, 1973.
  - Held, Jutta und Wolfgang Klein (Hgg.): *Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936*. Weimar, 2001.
  - Herding, Klaus: „Realismus (V)“. In: [http://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus\\_herding\\_realismus5.pdf](http://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus_herding_realismus5.pdf) (Stand: 1.11.2014).
  - Hohl, Reinhold: *Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie*. Ostfildern-Ruit, 1998.
  - Hohl, Reinhold: „Cronologia“. In: Alberto Giacometti. *Sculture, dipinti, disegni*,

- hg. von Casimiro di Crescenzo (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Palazzo Reale, Mailand, 26. Januar – 2. April 1995). Mailand / Florenz, 1995. S. 48-81.
- Hohl, Reinhold: „Giacometti und sein Jahrhundert“. In: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hgg. von Peter Beye und Dieter Honisch (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987. S. 137-144.
  - Hohl, Reinhold: „The Work of Alberto Giacometti“. In: Alberto Giacometti. A Retrospective Exhibition, hg. von The Solomon R. Guggenheim Museum (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 5. April – 23. Juni 1974). New York, 1974. S. 13-46.
  - Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Stuttgart, 1971.
  - Huber, Carlo: Alberto Giacometti. Paris / Genf, 1970.
  - Hüttinger, Eduard: „Aspekte der Kunst Alberto Giacomettis“ (1967). In: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes. München, 1987. S. 345-357.
  - Inboden, Gudrun: „Das Gesicht des Raumes. Beobachtungen zum reifen Werk Alberto Giacomettis“. In: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hgg. von Peter Beye und Dieter Honisch (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987. S. 87-97.
  - Jedlicka, Gotthard: „Alberto Giacometti als Zeichner“ (1960). In: Alberto Giacometti. Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, hg. vom Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wilhelm Lehmbruck Museums, Duisburg, 17. September – 27. November 1977). Duisburg, 1977. S. 81-83.
  - Jedlicka, Gotthard: Cézanne. Bern, 1948.
  - Keller, Eva: Alberto Giacometti. A la recherche du portrait. Dissertation. Zürich, 2002.
  - Kestner-Gesellschaft (Hg.): Alberto Giacometti. Zeichnungen. Hannover, 1966.
  - Kitschen, Friederike und Julia Drost (Hgg.): Deutsche Kunst – französische Per-

- spektiven. 1870 - 1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Passagen, Bd. 9. Berlin, 2007.
- Klemm, Christian: „Alberto Giacometti. 1901-1966“. In: Alberto Giacometti. 1901-1966, hg. von Anna Bálványos (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Szépművészeti Múzeum Budapest, 23. März – 15. Juni). Budapest, 2004. S. 9-293.
  - Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 18. Mai – 2. September 2001, und des Museum of Modern Art, New York, 11. Oktober 2001 – 8. Januar 2002). Zürich, 2001.
  - Klemm, Christian: „Beginnendes Entschwinden. Giacomettis Zeichnen um 1935“. In: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag, hg. von Christine Stauffer. Bern, 2003. S. 415-430.
  - Klemm, Christian (Bearb.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Herausgegeben von der Zürcher Kunstgesellschaft. Zürich, 1990.
  - Klemm, Christian und Dietrich Wildung: Giacometti, der Ägypter. Hgg. von dem Ägyptischen Museum / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, und dem Kunsthaus Zürich / Zürcher Kunstgesellschaft (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Ägyptischen Museums / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 29. Oktober – 15. Dezember 2008, und des Kunsthauses Zürich, 27. Februar – 24. Mai 2009). Berlin, 2008.
  - Klewan, Helmut (Hg.): Alberto Giacometti. Zeichnungen, druckgraphische Unikate und Ergänzungen zum Werkverzeichnis der Druckgraphik von Lust (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Galerie Klewan München, 17. April – 21. Juni 1997). München, 1997.
  - Koeplin, Dieter: „Gezeichnetes Modell – gezeichnete Plastik“. In: Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik, hg. von der Kunsthalle Tübingen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Tübingen, 11. April – 31. Mai 1981, Kunstverein in Hamburg, 13. Juni – 26. Juli 1981, Kunstmuseum Basel, 15. August – 25. Oktober 1981, Museum Commanderie van Sint Jan, Nijmegen, 20. Februar – 12. April 1982). Stuttgart, 1981. S. 6-9.
  - Koeplin, Dieter: „Kopien nach Kunst und Wirklichkeit“. In: Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik, hg. von der Kunsthalle Tübingen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Tübingen, 11. April – 31. Mai 1981, Kunstverein in Hamburg, 13. Juni – 26. Juli 1981, Kunstmuseum Basel,

15. August – 25. Oktober 1981, Museum Commanderie van Sint Jan, Nijmegen, 20. Februar – 12. April 1982). Stuttgart, 1981. S. 79-88.
- Koepplin, Dieter: Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst? Zu einigen Zeichnungen hauptsächlich im Kupferstichkabinett Basel. Basel, 1995.
  - Krumrine, Mary Louise (Hg.): Paul Cézanne. Die Badenden (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Basel, 10. September – 10. Dezember 1989). Basel, 1989.
  - Kunsthalle Basel (Hg.): Paul Cézanne (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Basel, 30. August – 12. Oktober 1936). Basel, 1936.
  - Kunsthalle Tübingen (Hg.): Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Tübingen, 11. April – 31. Mai 1981, Kunstverein in Hamburg, 13. Juni – 26. Juli 1981, Kunstmuseum Basel, 15. August – 25. Oktober 1981, Museum Commanderie van Sint Jan, Nijmegen, 20. Februar – 12. April 1982). Stuttgart, 1981.
  - Küster, Ulf: „Giacometti – Überlegungen zur Ausstellung in der Fondation Beyeler“. In: Giacometti, hg. von der Beyeler Museum AG (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Fondation Beyeler, Riehen / Basel, 31. Mai – 11. Oktober 2009). Ostfildern, 2009. S. 10-18.
  - Küster, Ulf: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit. Ostfildern, 2009.
  - Lanchner, Carolyn: „Cézanne and Giacometti: An Odd Couple“. In: Cézanne and beyond, hgg. von Joseph Rishel und Katherine Sachs (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Philadelphia Museum of Art, 26. Februar – 17. Mai 2009). New Haven, 2009. S. 381-405.
  - Larguier, Léo: Le Dimanche avec Cézanne. Paris, 1925.
  - Lehmbruck Museum Duisburg (Hg.): Alberto Giacometti. Plastiken, Gemälde, Zeichnungen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wilhelm Lehmbruck Museums, Duisburg, 17. September – 27. November 1977). Duisburg, 1977.
  - Leiris, Michel: „Alberto Giacometti“. In: Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie. Nr. 4, September 1929. S. 209-214.
  - Lord, James: „Alberto Giacometti, sculpteur et peintre“. In: L'Œil. Nr. 1, 1955. S. 14-20.
  - Lord, James: Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebensweg. München, (1983) 1991.
  - Lust, Herbert: „Giacometti's Drawings (1946-1965): The 'Gaze' and its Roman-

- tic classicism“. In: Alberto Giacometti. Drawings and prints, hg. von Mordechai Omer (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Tel Aviv Museum of Art, Simon and Marie Jaglom Pavilion, 8. Dezember 2003 – 8. März 2004). Tel Aviv, 2003. S. 94-99.
- Lüthy, Michael: „Subjektivität und Medialität bei Cézanne“. In: <http://www.michaelluethy.de/scripts/paul-cezanne-realisation-sensation-motiv/> (Stand: 1.12.2014).
  - Marquis-Sébie, Daniel: „Une leçon de Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière“. Seizième cahier de la dix-neuvième série. Paris, 1930.
  - Matthes, Axel (Hg.): Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti. München, 1987.
  - Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg, (1961) 2003.
  - Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin, 1966.
  - Meyer, Franz: Alberto Giacometti. Eine Kunst existentieller Wirklichkeit. Frauenfeld / Stuttgart, 1968.
  - Negri, Mario: „Fragmente für Alberto Giacometti“ (1956). In: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes. München, 1987. S. 269-278.
  - Omer, Mordechai (Hg.): Alberto Giacometti. Drawings and prints (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Tel Aviv Museum of Art, Simon and Marie Jaglom Pavilion, 8. Dezember 2003 – 8. März 2004). Tel Aviv, 2003.
  - O.V.: „Reifer Stil“. In: [www.giacometti-stiftung.ch](http://www.giacometti-stiftung.ch) (Stand: 23. 06.2013).
  - O.V.: o.T. In: [https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/2/article/ferdinand-hodler-7814.html?tx\\_tt-news%5BbackPid%5D=252&cHash=f0c30eff2c](https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/2/article/ferdinand-hodler-7814.html?tx_tt-news%5BbackPid%5D=252&cHash=f0c30eff2c) (Stand: 19.01.2019).
  - O.V.: o.T. In: <https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/5/article/ferdinand-hodler-7814.html?cHash=3bc4695fa2> (Stand: 19.01.2019).
  - Pacquement, Alfred: „Préface“. In: Alberto Giacometti. Le dessin à l'œuvre, hg. von Agnès de la Beaumelle. Paris, 2001. S. 10-11.
  - Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hgg. von Harriolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin, 1985.
  - Plate, Iris: Carl Einsteins Entwurf der Moderne. Von der kubistischen Rauman-

- schauung zum mythischen Realismus Georges Braques. Münster, 2011.
- Pleyenet, Marcelin: „Alberto Giacomettis unsichtbares Sujet“ (1982). In: Louis Aragon mit anderen. Wege zu Giacometti, hg. von Axel Matthes. München, 1987. S. 319-339.
  - Radlach, Viola (Hg.): Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich, 2000.
  - Radlach, Viola (Hg.): Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich, 2003.
  - Radlach, Viola: „Das Licht in der Malerei von Giovanni Giacometti“. In: Giovanni Giacometti. 1868-1933. Bd. 1. Leben und Werk, hg. von Dieter Schwarz. Zürich, 1996. S. 208-221.
  - Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. A catalogue raisonné. London, 1983. Hinweis: Die Katalognummern zu den im Werkkatalog vorgestellten Aquarellen werden im Fließtext mit (*R. Nummer\**) abgekürzt.
  - Rewald, John: The Paintings of Paul Cézanne. 2 Bände. New York, 1996. Hinweis: Die Katalognummern zu den im Werkkatalog vorgestellten Gemälden werden im Fließtext mit (*R. Nummer*) abgekürzt.
  - Richelet, Pierre: Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne. Bd. 3. Paris, 1759.
  - Rishel, Joseph und Katherine Sachs (Hgg.): Cézanne and beyond (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Philadelphia Museum of Art, 26. Februar – 17. Mai 2009). New Haven, 2009.
  - Rütimann, Donat: „Gebrochen, aufgebrochen – zu Giacomettis Schriften“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von Felix A. Baumann und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 203-219.
  - Rütimann, Donat: Ecrire la déchirure. Paris, 2006.
  - Schieder, Martin: „Art Digest. Giacometti und die Kunst des Kopierens“. In: Alberto Giacometti. Begegnungen, hg. von Ortrud Westheider (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 26. Januar – 20. Mai 2013). München, 2012. S. 40-51.
  - Schneider, Angela: „Giacometti und die Antike“. In: Alberto Giacometti. Skulp-



- turen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hgg. von Peter Beye und Dieter Honisch (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987. S. 107-113.
- Schwarz, Dieter (Hg.): Giovanni Giacometti. 1868-1933. Bd. 1, Leben und Werk. Zürich, 1996.
  - Schwarz, Dieter (Hg.): Giovanni Giacometti. 1868-1933. Bd. 2-1 und Bd. 2-2, Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997.
  - Schiff, Richard: „Lucky Cézanne“. In: Cézanne and beyond, hgg. von Joseph Rishel und Katherine Sachs (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Philadelphia Museum of Art, 26. Februar – 17. Mai 2009). New Haven, 2009. S. 55-101.
  - Siblík, Jirí: Paul Cézanne. Zeichnungen und Aquarelle. Prag, 1971.
  - Staub, Helena: Bourdelle et ses élèves. Giacometti, Richier, Gutfreund. Paris, 1998.
  - Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901-1966 (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Wien, 24. Februar – 5. Mai 1996, und der Scottish National Gallery of Modern Art, 6. Juni – 22. September 1996). Ostfildern, 1996.
  - Stooss, Toni: „Porträts im Raum. Eine Annäherung an die Büsten Alberto Giacomettis“. In: Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes, hgg. von Markus Brüderlin und Toni Stooss, (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Wolfsburg, 20. November 2010 – 6. März 2011). Ostfildern, 2010. S. 184-201.
  - Stutzer, Beat: „Künstlerische Anfänge. Portraits der Familie“. In: Alberto Giacometti. Begegnungen, hg. von Ortrud Westheider (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 26. Januar – 20. Mai 2013). München, 2012. S. 32-39.
  - Stutzer, Beat: „'Meine Lichtvision, mein Kindheitstraum'. Zum Sonnenlicht in Giovanni Giacomettis Landschaften“. In: Giovanni Giacometti. Farbe im Licht, hgg. von Therese Bhattacharya-Stettler, Matthias Frehner und Beat Stutzer. Bern / Zürich, 2009. S. 43-100.
  - Sutton, Denis: André Derain. Köln, 1960.
  - Tøjner, Poul Erik: „&“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von

- Felix A. Baumann und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 29-45.
- Venturi, Lionello: Cézanne. Catalogue raisonné. San Francisco, (1936) 1989.  
Hinweis: Die Katalognummern zu den im Werkkatalog vorgestellten Werken werden im Fließtext mit (*V. Nummer*) abgekürzt.
  - Viguiet, Florence (Hg.): Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Œuvres graphiques. Montauban, 2001.
  - Vögele, Christoph und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. 1868-1933. Arbeiten auf Papier (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Solothurn, 4. November 2006 – 28. Januar 2007, und des Bündner Kunstmuseums Chur, 17. Februar – 9. April 2007). Heidelberg, 2006.
  - Vogelsang, Vladimir: „Lebenschronik“. In: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, hgg. von Peter Beye und Dieter Honisch (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987. S. 9-51.
  - Vollard, Ambroise: „Souvenirs sur Cézanne“. In: Minotaure. Revue artistique et littéraire. Paris, Nr. 25, 1935. S. 16.
  - Wahrig, Gerhard: Der Kleine Wahrig. Wörterbuch der deutschen Sprache. München, 2007.
  - Wartenberg, Imke: „Alberto Giacometti. Eine Biographie“. In: Alberto Giacometti. Die Spielfelder. Die Skulptur als Platz – von den surrealistischen Modellen bis zur Chase Manhattan Plaza, hgg. von Hubertus Gaßner und Annabelle Görden (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 25. Januar – 19. Mai 2013, und der Fundación Mapfre, Madrid, 8. Juni – 4. August 2013). Hamburg, 2013. S. 156-160.
  - Weber-Schäfer, Harriet: „Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“. In: In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, hgg. von Martin Schieder und Isabelle Ewig, Passagen. Bd. 13. Berlin, 2006. S. 205-228.
  - Weber-Schäfer, Harriet: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der Malerei nach 1945. Köln, 2001.
  - Westheider, Ortrud (Hg.): Alberto Giacometti. Begegnungen (Katalog zur

- gleichnamigen Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 26. Januar – 20. Mai 2013). München, 2012.
- Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012.
  - Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, 17. Oktober 2008 – 11. Februar 2008). Paris, 2007.
  - Wiesinger, Véronique: „Ich male einen Kopf wie einen Apfel, wie irgendetwas“. In: Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels, hgg. von Felix A. Baumann und Poul Erik Tøjner (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 20. Februar – 29. Juni 2008). Humlebæk, 2008. S. 149-155.
  - Wiesinger, Véronique: „Alberto Giacometti im Lichte Giovanni Giacomettis“. In: Giacometti, hg. von der Beyeler Museum AG (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Fondation Beyeler, Riehen / Basel, 31. Mai – 11. Oktober 2009). Ostfildern, 2009. S. 19-25.
  - Wiesinger, Véronique: „L'atelier comme terrain infini d'aventure“. In: L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, hg. von ders. (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, 17. Oktober 2008 – 11. Februar 2008). Paris, 2007. S. 18-51.
  - Wildung, Dietrich: „Und immer wieder Ägypten“. In: Giacometti, der Ägypter, hgg. von dem Ägyptischen Museum / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, und dem Kunsthaus Zürich / Zürcher Kunstgesellschaft (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Ägyptischen Museums / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 29. Oktober – 15. Dezember 2008, und des Kunsthauses Zürich, 27. Februar – 24. Mai 2009). Berlin, 2008. S. 14-21.
  - Winter, Gundolf: „Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur“. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, hgg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle und Gundolf Winter. München, 1985. S. 271-287.
  - [www.fondation-giacometti.fr](http://www.fondation-giacometti.fr).
  - [www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435876?=&imgNo=0&tabName=object-information](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435876?=&imgNo=0&tabName=object-information) (Stand: 30.10.2013).

## 8 Katalog

Hinweis: Die Abbildungen des Katalogs sind in den aufgeführten Quellen, insbesondere den Online-Werkkatalogen bzw. Online-Datenbanken zu finden.

- Online-Werkkatalog zu Alberto Giacometti, geführt von der Fondation Alberto Giacometti in Paris: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>
- Online-Werkkatalog zu Paul Cézanne, geführt von Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman und David Nash: <http://cezannecatalogue.com/catalogue/index.php>
- Online-Datenbank und Lexikon zur Kunst in der Schweiz, SIKART, geführt vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft: <http://www.sikart.ch>

Stand aller Online-Quellen: 08.10.2018

**Kat. 1**

Giovanni Giacometti: Drei Äpfel auf weißem Tischtuch, 1907-08. Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm; Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur; SIK-ISEA Inventar-Nr. 6161.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6014147>

**Kat. 2**

Giovanni Giacometti: Stilleben mit Büchern, 1907-08. Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 11751.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6014321>

**Kat. 3**

Alberto Giacometti: Stilleben mit Äpfeln, 1915. Öl auf Karton, 36 x 36 cm; Privatsammlung.

Abbildung: Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti. Ostfildern, 2009, S. 21.

**Kat. 4**

Paul Cézanne: Le jardinier Vallier, vu de face, auch 'le Marin', 1902-06. Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm; Privatbesitz; Rewald 951.

Abbildung: Rewald, John: The Paintings of Paul Cézanne. New York, 1996, Bd. 1, S. 45.

**Kat. 5**

Paul Cézanne: Trois crânes sur un tapis d'orient, 1898-1905. Öl auf Leinwand, 54 x 64 cm; Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn; Rewald 824.

Abbildung: <http://cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=800>

**Kat. 6**

Alberto Giacometti: Ottilia, 1920. Öl auf Karton, 42,1 x 27 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 240.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 7**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1921. Öl auf Leinwand, 82,5 x 72 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti. Ostfildern, 2009, S. 51.

**Kat. 8**

Antoine Bourdelle: Monument aux Morts de Montauban, 1894-1902. Bronze, o. A.; Montauban.

Abbildung: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Montauban\\_monument\\_aux\\_morts\\_de\\_1870.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Montauban_monument_aux_morts_de_1870.jpg)

**Kat. 9**

Antoine Bourdelle: Héraklès archer, 1909. Bronze, 248 x 247 x 123 cm; Musée d'Orsay, Paris.

Abbildung: [http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkkatalog/resultat-collection.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=005124&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=de%2Fkollektionen%2Fwerkatalog%2Fresultat-collection.html%3Fno\\_cache%3D1%26sz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkkatalog/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=005124&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=de%2Fkollektionen%2Fwerkatalog%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9)

**Kat. 10**

Antoine Bourdelle: Monument à Mickiewicz, 1909-29. Bronze, o. A.; Musée Bourdelle, Paris.

Abbildung: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Le\\_Monument\\_%C3%A0\\_Mickiewicz\\_-\\_l'Epopee\\_Polonaise\\_au\\_mus%C3%A9e\\_Bourdelle\\_%C3%A0\\_Paris.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Le_Monument_%C3%A0_Mickiewicz_-_l'Epopee_Polonaise_au_mus%C3%A9e_Bourdelle_%C3%A0_Paris.JPG)

**Kat. 11**

Antoine Bourdelle: Beethoven, la joue appuyée sur une main, 1887. Gips, 56,5 x 34,27 cm; Musée

Bourdelle, Paris; Inventar-Nr. MB pl. 2568.

Abbildung: <http://www.bourdelle.paris.fr/fr/oeuvre/beethoven-la-joue-appuyee-sur-une-main>

**Kat. 12**

Alberto Giacometti: Portraitkopf der Mutter des Künstlers, ca. Gips, 31 x 27,5 cm; Privatsammlung, Paris.

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 41.

**Kat. 13**

Alberto Giacometti: Stehender Akt, 1922-23. Bleistift, Papier, 50,7 x 32,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2026.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 14**

Antoine Bourdelle: Isadora, 1909. Tusche, Papier, 22,2 x 14 cm; Musée Bourdelle, Paris; Inventar-Nr. MB d. 3945.

Abbildung: <http://www.bourdelle.paris.fr/fr/oeuvre/isadora>

**Kat. 15**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1923. Öl auf Leinwand, 55 x 32 cm; Kunsthaus Zürich.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 140.

**Kat. 16**

Alberto Giacometti: Totenschädel, 1923. Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm; Privatsammlung, Paris.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 123.

**Kat. 17**

Alberto Giacometti: Renato Stampa, 1924-25. Bleistift, Papier, 29,5 x 22 cm; Privatsammlung; AGD 908.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 18**

Pablo Picasso: Große Dryade, 1908. Öl auf Leinwand, 185 x 85 cm; St. Petersburg, Eremitage.

Abbildung: Apollinaire, Guillaume, Dorothea Eimert und Anatoli Podoksik (Hgg.): Kubismus. New York, 2010, S. 53.

**Kat. 19**

Georges Braque: Weiblicher Kopf, 1909. Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; Inventar-Nr. AMVP 1129.

Abbildung: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/tete-de-femme-1#infos-principales>

**Kat. 20**

Alberto Giacometti: Torso, 1925-26. Gips, 58 x 25 x 24 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 49.

**Kat. 21**

Alberto Giacometti: Löffelfrau, 1927. Bronze, 144 x 51 x 23 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 53.

**Kat. 22**

Alberto Giacometti: Das Paar, 1927. Bronze, 60 x 40 x 19 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 51.

**Kat. 23**

Alberto Giacometti: Ottilia, 1926-28. Bleistift, Papier, 44 x 29 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75220.  
Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9624745>

**Kat. 24**

Alberto Giacometti: Skulptur, 1927-30. Öl auf Leinwand, 35,1 x 27,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 235.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 25**

Alberto Giacometti: Die Mutter des Künstlers, 1927. Gips, 33,4 x 23,7 x 12,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 441.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 26**

Alberto Giacometti: Portrait des Vaters (Kopf des Vaters, flach I), 1927-30. Gips, 28,4 x 22 x 14,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 458.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 27**

Alberto Giacometti: Blickender Kopf, 1928. Gips, Höhe 39 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 10.  
Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=avantgarde&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=avantgarde&language=de)

**Kat. 28**

Alberto Giacometti: Träumende Frau, 1929. Bronze, weiß bemalt, Höhe 24 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 66.

**Kat. 29**

Alberto Giacometti: Schwebende Kugel, 1930. Gips, Metall, Höhe 61 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 69.

**Kat. 30**

Alberto Giacometti: Gefährdete Hand, 1932. Holz, Metall, 20 x 59,5 x 27 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 22.  
Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=surrealismus&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=surrealismus&language=de)

**Kat. 31**

Alberto Giacometti: Unangenehmes Ding zum Wegwerfen, 1931. Bronze, 22 x 22 x 29 cm; Privatsammlung.  
Abbildung: Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti. Ostfildern, 2009, S. 69.

**Kat. 32**

Alberto Giacometti: Palast um vier Uhr morgens, 1932. Holz, Glas, Draht, Schnur, 63,5 x 71,8 x 40 cm; Museum of Modern Art, New York; Inventar-Nr. 90.1936.

Abbildung: [https://www.moma.org/collection/works/80928?artist\\_id=2141&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/80928?artist_id=2141&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)  
[http://www.moma.org/collection\\_images/resized/068/w500h420/CRI\\_228068.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/068/w500h420/CRI_228068.jpg)  
[https://www.moma.org/collection/works/80928?artist\\_id=2141&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/80928?artist_id=2141&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)

**Kat. 33**

Alberto Giacometti: Objet invisible, Mains tenant le vide, 1933-34. Bronze, 153 x 32 x 29 cm; Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint Paul.

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 79.

**Kat. 34**

Alberto Giacometti: La table, 1933. Bronze, 143 x 103 x 43 cm; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Inventar-Nr. AM 960 S.

Abbildung: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cojj58/rKMEg6>

**Kat. 35**

Alberto Giacometti: Portrait des Vaters, 1932. Öl auf Leinwand, 64 x 60 cm; Privatbesitz, Kunsthaus Zürich.

Abbildung: Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti. Ostfildern, 2009, S. 59.

**Kat. 36**

Alberto Giacometti: Bildnis des Vaters, 1932. Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75212.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9624572>

**Kat. 37**

Alberto Giacometti: Renato Stampa, 1932. Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm; Bündner Kunstmuseum, Chur (Depositum aus Privatbesitz); Inventar-Nr. 8778.000.1999.

Abbildung: <http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx#?cmd=search&searchExpression=8778.000.1999>

**Kat. 38**

Alberto Giacometti: Bett, Mantel und Skulpturen im Atelier, 1932. Bleistift, Papier, 31,2 x 42,1 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Stuttgart, 1971, S. 310.

**Kat. 39**

Alberto Giacometti: Maria, 1934. Öl auf Leinwand, 66,4 x 59,1 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 237.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 40**

Alberto Giacometti: Ottilia (frontal), 1934. Öl auf Leinwand, 46 x 40 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901 - 1966. Ostfildern, 1996, S. 186.

**Kat. 41**

Alberto Giacometti: Ottilia, 1934. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901 - 1966. Ostfildern, 1996, S. 187.



**Kat. 42**

Alberto Giacometti: Die Mutter des Künstlers, 1937. Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm; Privatsammlung.  
Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 19.

**Kat. 43**

Alberto Giacometti: Femme qui marche, 1932. Bronze, 150 x 27 x 38 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 317.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 44**

Alberto Giacometti: 1 + 1 = 3, 1934. Gips, Höhe 160 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Stuttgart, 1971, S. 71.

**Kat. 45**

Alberto Giacometti: Tête de Diego, 1934. Gips, 31 x 18 x 24 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 435.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 46**

Alberto Giacometti: Tête de femme (Rita), 1936. Gips, 7,1 x 5,9 x 8,28 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 445.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 47**

Alberto Giacometti: Kopf von Isabel, 1936. Gips, 30 x 23,5 x 21,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 400.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 48**

Alberto Giacometti: Apfel auf einer Anrichte, 1937. Öl auf Leinwand, 27 x 27 cm; New York, Privatsammlung.

Abbildung: Fletcher, Valerie J.: Alberto Giacometti. The Paintings (Ph. Diss.). New York, 1994, Kat.-Nr. 35.

**Kat. 49**

Alberto Giacometti: Der Apfel auf der Anrichte, 1937. Öl auf Leinwand, 72 x 75,5 cm; New York, Privatsammlung.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 23.

**Kat. 50**

Alberto Giacometti: Small Bust on a double base, 1940-41. Bronze, 11,58 x 6,37 x 5,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1548.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 51**

Alberto Giacometti: Die Frau auf dem Wagen, 1942-43. Gips, 154,48 x 32,38 x 35 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 370.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 52**

Alberto Giacometti: Standing nude, 1946. Bleistift, Papier, 49,68 x 32,38 cm; Fondation Alberto et

Annette Giacometti, Paris; AGD 1362.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 53**

Alberto Giacometti: Le nez, 1947. Bronze, Metall, 80,9 x 70 x 40,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 285.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 54**

Alberto Giacometti: Tête sur tige, 1947. Gips, Metall, 18,39 x 19 x 4,9 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 461.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 55**

Alberto Giacometti: Femme Leoni, 1947-58. Bemalter Gips, 170,99 x 20 x 42 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 384.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 56**

Alberto Giacometti: Schreitender Mann, 1947-48. Bronze, 67,28 x 9,5 x 29 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 746.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 57**

Alberto Giacometti: La main, 1947. Bronze, 54,99 x 72 x 22 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Beye, Peter und Dieter Honisch (Hgg.): Alberto Giacometti. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Graphik. München, 1987, S. 197.

**Kat. 58**

Alberto Giacometti: Three men walking (Large square), 1948. Bronze, 71,98 x 42,7 x 40,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 863.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 59**

Alberto Giacometti: Sitzender Mann (Diego), 1949. Öl auf Leinwand, 80 x 54 cm; The Trustees of the Tate Gallery, London; Inventar-Nr. N05909.

Abbildung: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-seated-man-n05909>

**Kat. 60**

Alberto Giacometti: La cage, 1950. Bronze, 90,47 x 37,4 x 34 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1760.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 61**

Alberto Giacometti: Le chariot, 1950. Bronze, Holz, Höhe 167 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 44.

Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=reifer\\_stil&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=reifer_stil&language=de)

**Kat. 62**

Alberto Giacometti: Männliche Büste (Diego im Sweater), 1953. Bronze, 35,48 x 28,5 x 11 cm; Privatbesitz; AGD 738.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 63**

Alberto Giacometti: Diego mit kariertem Hemd, 1954. Öl auf Leinwand, 81 x 65,4 cm; Privatbesitz.  
Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 207.

**Kat. 64**

Alberto Giacometti: Head, ca. Lithographiekreide, 21,89 x 17,4 cm; Privatbesitz; AGD 1882.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 65**

Alberto Giacometti: Femmes de Venise, 1956. Bronze, o. A.; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.  
Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebaek, 2008, S. 20.

**Kat. 66**

Alberto Giacometti: Walking man I, 1960. Bronze, 180,49 x 26,97 x 97 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 322.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 67**

Alberto Giacometti: Bust of man seated (Lotar III), 1965. Bronze, 65 x 25 x 35 cm; Musée Granet; AGD 1327.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 68**

Alberto Giacometti: Annette, 1961. Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm; Privatbesitz; AGD 1699.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 69**

Alberto Giacometti: Caroline, 1961. Öl auf Leinwand, 100 x 82 cm; Fondation Beyeler, Basel.  
Abbildung: Beyeler Museum AG (Hg.): Giacometti. Ostfildern, 2009, S. 173.

**Kat. 70**

Alberto Giacometti: Dark head, 1958. Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm; Privatbesitz; AGD 2273.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 71**

Alberto Giacometti: Die Mutter des Künstlers (beim Stricken), 1913. Bleistift, Papier, 34 x 26 cm; Privatsammlung.  
Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 13.

**Kat. 72**

Alberto Giacometti: Portrait der Mutter des Künstlers, 1915. Bleistift, Papier, 17,4 x 17,2 cm; Privatsammlung; AGD 1338.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 73**

Alberto Giacometti: Gian Andrea Stampa, 1917-18. Bleistift, Papier, 29,1 x 22,1 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel.  
Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 28.

**Kat. 74**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, über die Schulter blickend, 1918. Tusche, Papier, 25,5 x 20,2 cm; Sammlung Beat Curti.  
Abbildung: Küster, Ulf: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit. Ostfildern, 2009, S. 49.

**Kat. 75**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1918. Tusche, Papier, 37,7 x 25,5 cm; Privatsammlung, Zürich.  
Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 13.

**Kat. 76**

Alberto Giacometti: Selbstportrait (frontal), 1918. Tusche, Papier, 36,5 x 25,3 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel.  
Abbildung: Westheider, Ortrud (Hg.): Alberto Giacometti. Begegnungen. München, 2012, S. 35.

**Kat. 77**

Alberto Giacometti: Bildnis der Mutter (frontal), 1918. Tusche, Papier, 25,4 x 19,9 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Westheider, Ortrud (Hg.): Alberto Giacometti. Begegnungen. München, 2012, S. 35.

**Kat. 78**

Alberto Giacometti: Bildnis der Mutter, 1918. Tusche, Papier, 34 x 25 cm; Privatbesitz, Schweiz.  
Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 46.

**Kat. 79**

Paul Cézanne: Mme Cézanne dans la serre, 1891-92. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York; Rewald 703.  
Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 157.

**Kat. 80**

Paul Cézanne: Portrait des Sohnes des Künstlers, 1883-85. Öl auf Leinwand, 19,5 x 11,5 cm; Von der Heydt Museum, Wuppertal; Rewald 534.  
Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 140.

**Kat. 81**

Paul Cézanne: Knabenköpfe und Kopie nach Pareja, ca. Bleistift, Papier, 32,5 x 25 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Chappuis-Nr. 726.  
Abbildung: Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. London, 1973, Bd. 2.

**Kat. 82**

Alberto Giacometti: Selbstportrait mit Federhalter, 1918. Tusche, Papier, 36,6 x 25,7 cm; Privatsammlung; AGD 541.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 83**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1918. Tusche, Papier, o. A.; Privatbesitz.  
Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Stuttgart, 1971, S. 21.

**Kat. 84**

Ferdinand Hodler: Selbstbildnis, 1912. Öl auf Leinwand, 35,5 x 27 cm; Kunstmuseum Winterthur; SIK-ISEA Inventar-Nr. 28918.  
Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6005776>

**Kat. 85**

Ferdinand Hodler: Selbstbildnis (Lithographie), 1916. Lithographie, 65 x 48 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 89502.  
Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=12013362>

**Kat. 86**

Giovanni Giacometti: Annetta, 1918. Federzeichnung, 34 x 25,5 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 592.

**Kat. 87**

Alberto Giacometti: Die Mutter des Künstlers beim Stricken und Kopf von Bruno, 1915-18. Tusche, Papier, 36,6 x 25,8 cm; Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 36.

**Kat. 88**

Giovanni Giacometti: Portrait von Bruno, 1910. Öl auf Karton, 21 x 21 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Küster, Ulf: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit. Ostfildern, 2009, S. 21.

**Kat. 89**

Giovanni Giacometti: Stüa, ca. Öl auf Leinwand, 35 x 38 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Küster, Ulf: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit. Ostfildern, 2009, S. 22.

**Kat. 90**

Alberto Giacometti: Diego bei den Schulaufgaben, 1917. Bleistift, Papier, 36,5 x 24,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Küster, Ulf: Alberto Giacometti. Raum, Figur, Zeit. Ostfildern, 2009, S. 22.

**Kat. 91**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes Selbstportrait, ca. Feder, Bleistift, Papier, 34 x 25,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 233.

**Kat. 92**

Paul Cézanne: Selbstportrait, ca. Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm; Privatbesitz; Rewald 876.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=850>

**Kat. 93**

Alberto Giacometti: Zeichnung von Amenophis IV, ca. Bleistift, Papier, 29,9 x 38,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 99.

**Kat. 94**

Alberto Giacometti: Bruno, 1920. Öl auf Leinwand, 33 x 46 cm; Privatsammlung.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 23.

**Kat. 95**

Alberto Giacometti: Portrait von Clara, 1918. Tusche, Papier, 34 x 24,5 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75217.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9624708>

**Kat. 96**

Alberto Giacometti: Bergstudie, ca. Bleistift, Papier, 49 x 30,5 cm; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 49.

**Kat. 97**

Paul Cézanne: Selbstbildnis, ca. Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 182.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=188>

**Kat. 98**

Paul Cézanne: Portrait de l'artiste au fond rose, ca. Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm; Privatbesitz, Basel; Rewald 274.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=275>

**Kat. 99**

Paul Cézanne: Selbstportrait, ca. Bleistift, Papier, 30 x 24,8 cm; Szepmüvészeti Muzeum Budapest.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 149.

**Kat. 100**

Alberto Giacometti: Diego am Herd, 1917. Tusche, Papier, 29,9 x 24,3 cm; Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 20.

**Kat. 101**

Alberto Giacometti: Apfelstilleben, 1918. Öl auf Karton, 42 x 35,7 cm; Privatsammlung.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 67.

**Kat. 102**

Alberto Giacometti: Bäume, 1918. Tusche, Papier, 34 x 25 cm; Sammlung M. und Mme Adrien Maeght.

Abbildung: Lamarche-Vadel, Bernard: Giacometti. New York, 1989, S. 12.

**Kat. 103**

Giovanni Giacometti: Giorno di pioggia (Capolago), 1907. Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm; Bündner Kunstmuseum, Chur.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 1, S. 106.

**Kat. 104**

Paul Cézanne: Stilleben mit Fruchtschale, 1879-80. Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm; Privatbesitz, Paris; Rewald 418.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 175.

**Kat. 105**

Vincent van Gogh: Stilleben mit Apfelkorb, 1887. Öl auf Leinwand, 46,7 x 55,3 cm; Saint Louis Art Museum, Missouri; Inventar-Nr. 43.1972.

Abbildung: <http://emuseum.slam.org/objects/6667/still-life-basket-of-apples?ctx=f8dfe7a1-cea1-41c7-bbb8-1facd32fb279&idx=0>

**Kat. 106**

Giovanni Giacometti: Alberto, ca. Öl auf Leinwand, 90 x 103 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-1, S. 202.

**Kat. 107**

Giovanni Giacometti: Nell'osteria, 1915. Öl auf Leinwand, 135 x 150,5 cm; Kunstmuseum Luzern.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 156.

**Kat. 108**

Giovanni Giacometti: Il vase di rame e i vasi di terra, 1915-16. Öl auf Leinwand, 71,5 x 66 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-1, S. 169.

**Kat. 109**

Giovanni Giacometti: Espe, 1916. Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 152.

**Kat. 110**

Paul Cézanne: Stilleben mit Ingwertopf, Zuckerdose und Äpfeln, 1893-94. Öl auf Leinwand, 65,5 x 81,5 cm; Privatbesitz, Leihgabe im Kunsthaus Zürich; Rewald 770.

Abbildung: Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde. Köln, 1993, S. 185.

**Kat. 111**

Paul Cézanne: Gardanne, 1885-86. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Brooklyn Museum; Rewald 571.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 113.

**Kat. 112**

Paul Cézanne: Carrière de Bibémus, ca. Öl auf Leinwand, 92,1 x 73,3 cm; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania; Rewald 836.

Abbildung: <http://cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=811>

**Kat. 113**

Paul Cézanne: Kartenspieler, 1890-92. Öl auf Leinwand, 135 x 181,5 cm; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania; Rewald 706.

Abbildung: Cachin, Françoise: Cézanne. New York, 1996, S. 56.

**Kat. 114**

Giovanni Giacometti: Cinchina, 1916-17. Öl auf Leinwand, 100 x 110 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 393.

**Kat. 115**

Giovanni Giacometti: Haus unter Bäumen am Seeufer, 1917. Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 431.

**Kat. 116**

Giovanni Giacometti: Paesaggio di Bregaglia (Waldinneres), 1917. Öl auf Leinwand, 46,5 x 38 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 431.

**Kat. 117**

Giovanni Giacometti: Badende im Cavlocciosee, 1918. Öl auf Leinwand, 50 x 64,5 cm; Sammlung E.W.K, Bern.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 154.

**Kat. 118**

Giovanni Giacometti: Vasi e pomi, 1919. Öl auf Leinwand, 65 x 73 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 447.

**Kat. 119**

Paul Cézanne: Vue sur l'Estaque et le Château d'If, 1885. Öl auf Leinwand, 71 x 57,7 cm; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Rewald 531.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 105.

**Kat. 120**

André Derain: Brücke über den Riou, 1906. Öl auf Leinwand, 82,6 x 101,6 cm; Museum of Modern Art, New York; Inventar-Nr. SPC66.1990.

Abbildung: <https://www.moma.org/collection/works/83381>

**Kat. 121**

Giovanni Giacometti: Selbstportrait, 1923-24. Öl auf Leinwand, 73,5 x 61 cm; Kunstmuseum Luzern.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 163.

**Kat. 122**

Giovanni Giacometti: Selbstbildnis, ca. Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm; Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 35.

**Kat. 123**

Giovanni Giacometti: Alberto, 1915. Öl auf Leinwand, 60 x 50,5 cm; Kunstmuseum Bern.

Abbildung: Bhattacharya-Stettler, Therese, Matthias Frehner und Beat Stutzer (Hgg.): Giovanni Giacometti. Farbe im Licht. Bern / Zürich, 2009, S. 160.

**Kat. 124**

Giovanni Giacometti: Monte Forno, 1921. Öl auf Leinwand, 115 x 107,5 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 465.

**Kat. 125**

Alberto Giacometti: Tête de jeune fille aux boucles d'oreilles, 1917-18. Öl auf Karton, 20 x 17 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 883.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 126**

Giovanni Giacometti: Annetta, 1911. Öl auf Leinwand, 60 x 50,5 cm; Kunstmuseum Winterthur; SIK-ISEA Inventar-Nr. 7913.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6014402>

**Kat. 127**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1917. Öl auf Karton, 27 x 19 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 883.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 128**

Giovanni Giacometti: Selbstbildnis, 1909-10. Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm; Kunstmuseum Winterthur.

Abbildung: Bühlmann, Regina: Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1998, S. 230..

**Kat. 129**

Giovanni Giacometti: Selbstportrait, 1916. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm; Privatbesitz.



Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 391.

**Kat. 130**

André Derain: Bildnis von Matisse, 1905. Öl auf Leinwand, 46 x 34,9 cm; Tate, London; Inventar-Nr. T00165.

Abbildung: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/derain-henri-matisse-t00165>

**Kat. 131**

Giovanni Giacometti: Portrait von Luisa Pifrader, ca. Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 441.

**Kat. 132**

Paul Cézanne: Mme Cézanne im gestreiften Rock, ca. Öl auf Leinwand, 72,5 x 56 cm; Museum of Fine Arts, Boston; Rewald 324.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=320>

**Kat. 133**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1921. Öl auf Leinwand, 82,5 x 72 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 103.

**Kat. 134**

Alberto Giacometti: Der Bauer, 1921. Öl auf Leinwand, 118 x 79 cm; Privatsammlung, Genf.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 83.

**Kat. 135**

Paul Cézanne: Selbstportrait mit Palette, ca. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Stiftung E.G. Bührle, Zürich; Rewald 670.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=650>

**Kat. 136**

Giovanni Giacometti: Contadino penseroso, ca. Öl auf Leinwand, 100 x 85 cm; Bündner Kunstmuseum, Chur; Inventar-Nr. 26.000.1925.

Abbildung: <http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx>

**Kat. 137**

Paul Cézanne: Knabe mit roter Weste, 1888-90. Öl auf Leinwand, 79,5 x 64 cm; Stiftung E.G. Bührle, Zürich; Rewald 658.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 152.

**Kat. 138**

Ferdinand Hodler: Der Mäher, ca. Öl auf Leinwand, 83 x 105 cm; Fondation Saner, Studen; SIK-ISEA Inventarnummer 26466.

Abbildung: [http://www.ferdinand-hodler.ch/Werke.aspx?id=6005789\(Stand:08.20.2018\)](http://www.ferdinand-hodler.ch/Werke.aspx?id=6005789(Stand:08.20.2018))

**Kat. 139**

Ferdinand Hodler: Mann mit Holzbein (Stelzfuß), ca. Öl auf Leinwand, 37 x 28 cm; Musée d'art et d'histoire, Genf; SIK-ISEA Inventar-Nr. 46195.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6005717>

**Kat. 140**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1921. Öl auf Leinwand, 34 x 24 cm; Privatsammlung, Zürich; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75210.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9624503>

**Kat. 141**

Ferdinand Hodler: Selbstbildnis (Paris), 1891. Öl auf Leinwand, 29 x 23 cm; Musée d'art et d'histoire, Genf; SIK-ISEA Inventar-Nr. 7209.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6005616>

**Kat. 142**

Alberto Giacometti: Ottilia am Fenster, 1920. Öl auf Leinwand, 27 x 22 cm; Privatsammlung, Zürich.

Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 14.

**Kat. 143**

Giovanni Giacometti: Im Atelier, 1912. Öl auf Leinwand, 65 x 60 cm; Museo Ciäsa Granda, Stampa; SIK-ISEA Inventar-Nr. 7912.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=6014430>

**Kat. 144**

Alberto Giacometti: Berge und der Silsersee, 1918. Aquarell, 21,4 x 27,4 cm; Privatsammlung; AGD 1610.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 145**

Giovanni Giacometti: Silsersee mit Innenmündung, von Capolago aus gesehen, ca. Aquarell über Bleistift, 22 x 28,6 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 89324.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=11969367>

**Kat. 146**

Ferdinand Hodler: Thunersee und Stockhornkette, ca. Öl auf Leinwand, 67 x 89 cm; Musée d'art et d'histoire, Genf; SIK-ISEA Inventar-Nr. 81320.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=10452610>

**Kat. 147**

Alberto Giacometti: Kirche San Giorgio, Borgonovo, Val Bregaglia, ca. Aquarell, 22,4 x 28,3 cm; Privatsammlung; AGD 933.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 148**

Giovanni Giacometti: Valle Fiorita, 1912-24. Öl auf Leinwand, 74 x 82 cm; O. A.; SIK-ISEA Inventar-Nr. 1612010002.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=14397857>

**Kat. 149**

Alberto Giacometti: Blick auf Stampa, 1921. Öl auf Leinwand, 62,5 x 50 cm; Privatsammlung.

Abbildung: Gaßner, Hubertus und Annabelle Görden (Hgg.): Alberto Giacometti. Die Spielfelder. Die Skulptur als Platz – von den surrealistischen Modellen bis zur Chase Manhattan Plaza. Hamburg, 2013, S. 95.

**Kat. 150**

Paul Cézanne: La maison du pendu, 1873. Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 202.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 70..

**Kat. 151**

Giovanni Giacometti: Stilleben mit Schale, Apfel und Nuß, 1915. Öl auf Leinwand, o. A.; O. A..  
Abbildung: Müller, Paul und Viola Radlach: Giovanni Giacometti. Werkkatalog der Gemälde. Zürich, 1997, Bd. 2-2, S. 389.

**Kat. 152**

Paul Cézanne: La bouteille de menthe, 1893-95. Öl auf Leinwand, 65,9 x 82,1 cm; National Gallery of Art, Washington D.C; Rewald 772.  
Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 182.

**Kat. 153**

Paul Cézanne: Stilleben mit Ingwertopf, Zuckerdose und Äpfeln, 1893-94. Öl auf Leinwand, 65,5 x 81,5 cm; Privatbesitz, Leihgabe im Kunsthaus Zürich; Rewald 770.  
Abbildung: Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde. Köln, 1993, S. 185.

**Kat. 154**

Paul Cézanne: Pommes et oranges, ca. Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 847.  
Abbildung: Cachin, Françoise: Cézanne. New York, 1996, S. 431.

**Kat. 155**

Alberto Giacometti: Stilleben, ca. Kreide auf Malkarton, 28 x 36 cm; Privatsammlung.  
Abbildung: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4447144](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4447144)

**Kat. 156**

Paul Cézanne: Stilleben mit Suppenterrine, ca. Öl auf Leinwand, 65 x 81,5 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 302.  
Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 114.

**Kat. 157**

Alberto Giacometti: Kopf von Diego, 1914-15. Gips, 27 x 11,1 x 13,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 434.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 158**

Alberto Giacometti: Kinderkopf (Simon Bérard), 1917-18. Bemalter Gips, 22,7 x 12,6 x 16,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 449.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 159**

Alberto Giacometti: Portrait von Hans Emil Keller, 1917-18. Tusche, Papier, 19,8 x 15 cm; Privatsammlung; AGD 783.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 160**

Alberto Giacometti: Diego, 1922-23. Bleistift, Papier, 41,9 x 31,4 cm; Privatsammlung; AGD 1838.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 161**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1923-24. Bleistift, Papier, 48,5 x 31,5 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 50.

**Kat. 162**

Alberto Giacometti: Frauenbüste, 1923-24. Bleistift, Papier, 50 x 32,3 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 92.

Abbildung: [http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=110902](http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=110902)

**Kat. 163**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1922-24. Bleistift, Papier, 50 x 32,4 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Inventar-Nr. 1964.47.

Abbildung: [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=21&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=110901](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=21&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=110901)

**Kat. 164**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1923-25. Bleistift, Papier, 27,5 x 23 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Bálványos, Anna (Hg.): Alberto Giacometti. 1901-1966. Budapest, 2004, S. 29.

**Kat. 165**

Antoine Bourdelle: Anatole France, 1919. Lavierte Tuschzeichnung, 19,7 x 15,5 cm; Musée Bourdelle, Paris.

Abbildung: <http://www.bourdelle.paris.fr/fr/oeuvre/anatole-france>

**Kat. 166**

Paul Cézanne: Selbstportrait mit Palette, ca. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Zürich, Stiftung E.G. Bührle; Rewald 670.

Abbildung: Düchting, Hajo: Cézanne. Natur wird Kunst. Köln, 1997, S. 130.

**Kat. 167**

Pablo Picasso: Frau mit Birnen (Fernande), 1909. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Estaité of Florence M. Schoenborn.

Abbildung: Rubin, William: Picasso and Portraiture. Representation and Transformation. New York, 1996, S. 277.

**Kat. 168**

Pablo Picasso: Mädchen aus Arles, 1912. Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm; Privatsammlung, Zürich.

Abbildung: Rubin, William: Picasso and Portraiture. Representation and Transformation. New York, 1996, S. 288.

**Kat. 169**

Pablo Picasso: J'aime Eva, 1912. Öl, Sand, Kohle auf Leinwand, 75,6 x 66 cm; Columbus Museum of Art, Ohio.

Abbildung: Rubin, William: Picasso and Portraiture. Representation and Transformation. New York, 1996, S. 289.

**Kat. 170**

Pablo Picasso: Portrait von Ambroise Vollard, 1910. Öl auf Leinwand, 92 x 65 cm; Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskau.

Abbildung: Rubin, William: Picasso and Portraiture. Representation and Transformation. New York, 1996, S. 283.

**Kat. 171**

Pablo Picasso: Portrait von Manuel Pallarés, 1909-29. Öl auf Leinwand, 68 x 49,5 cm; The Detroit Institute of Arts, Gift of Mr. And Mrs Henry Ford.

Abbildung: Rubin, William: Picasso and Portraiture. Representation and Transformation. New York, 1996, S. 273.

**Kat. 172**

Alberto Giacometti: Torso, 1922-23. Bleistift, Papier, 17 x 12 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2032.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 173**

Alberto Giacometti: Drei Akte, 1923-24. Bleistift, Papier, 43,8 x 28 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 95.

Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=jugend&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=jugend&language=de)

**Kat. 174**

Alberto Giacometti: Rückenakt, 1922-25. Bleistift, Papier, 28 x 12 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2029.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 175**

Antoine Bourdelle: Mon plan de jardin, 1919. Aquarell, 28 x 39,3 cm; Paris, Musée Bourdelle.

Abbildung: [http://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/styles/thumb\\_50x50/public/oeuvre/visuels\\_principaux/39032-1.jpg](http://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/styles/thumb_50x50/public/oeuvre/visuels_principaux/39032-1.jpg)

**Kat. 176**

Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon, 1907. Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm; Metropolitan Museum of Modern Art, New York; Inventar-Nr. 333.1939.

Abbildung: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766)

**Kat. 177**

Alberto Giacometti: Schädel, 1923. Bleistift, Papier, 23 x 21,5 cm; Robert and Lisa Sinsbury Collection, University of East Anglia, Norwich.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 51.

**Kat. 178**

Alberto Giacometti: Kopf eines jungen Mannes, ca. Öl auf Leinwand, 27,6 x 18,2 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 244.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 179**

Vincent van Gogh: Selbstbildnis als Maler, 1888. Öl auf Leinwand, 65,5 x 50,5 cm; Van Gogh Museum, Amsterdam; Inventar-Nr. s0022V1962.

Abbildung: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0022V1962>

**Kat. 180**

Pablo Picasso: Selbstportrait mit Palette, 1906. Öl auf Leinwand, 91,9 x 73,3 cm; Philadelphia Museum of Art; Inventar-Nr. 18264.

Abbildung: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/50947.html?mulR=1072080051|12>

**Kat. 181**

Edgar Degas: Portrait von Edmond Duranty, 1879. Gouache auf Leinwand, 100 x 100 cm; Burrell Collection, Glasgow; Inventar-Nr. 35.232.

Abbildung: <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=37163;type=101>

**Kat. 182**

Paul Cézanne: Bildnis des Gustave Geffroy, 1895-96. Öl auf Leinwand, 110 x 89 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 791.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=768>

**Kat. 183**

Alberto Giacometti: Frauenakt, 1923. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Bálványos, Anna (Hg.): Alberto Giacometti. 1901-1966. Budapest, 2004, S. 31.

**Kat. 184**

Paul Cézanne: Totenkopf mit Kerzenständer, 1866. Öl auf Leinwand, 47,5 x 62,5 cm; Privatbesitz, Schweiz; Rewald 83.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 108.

**Kat. 185**

Alberto Giacometti: Pommes de terre, 1924. Öl auf Leinwand, 36 x 40 cm; Privatbesitz; AGD 1484.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 186**

Vincent van Gogh: Stilleben mit Kartoffeln, 1888. Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm; Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Abbildung: Walther, Ingo F. Und Rainer Metzger: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Köln, 2015, S.286.

**Kat. 187**

Alberto Giacometti: Paysage à Maloja (Piz de la Margna), 1924. Öl auf Leinwand, 33 x 39 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Künzi, André: Alberto Giacometti. Martigny, 1986, S. 33.

**Kat. 188**

Ferdinand Hodler: Der Niesen, 1910. Öl auf Leinwand, 83 x 105,5 cm; Kunstmuseum Basel; Inventar-Nr. 1385.

Abbildung: [http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=5&sp=1&sp=SdetailView&sp=10&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=12033](http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=5&sp=1&sp=SdetailView&sp=10&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=12033)

**Kat. 189**

Giovanni Giacometti: Sole d'inverno, 1924. Öl auf Karton, 41 x 44,5 cm; Privatbesitz; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75478.

Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9618427>

**Kat. 190**

Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire, 1892-95. Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania; Rewald 767.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=744>

**Kat. 191**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1925. Gips, 58 x 25 x 24 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.  
Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 53.

**Kat. 192**

Alberto Giacometti: Composition, 1933-34. Bleistift, Tusche, Papier, 10,8 x 14,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 177.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 193**

Alberto Giacometti: Ottilia, 1926-28. Öl auf Leinwand, 28,5 x 22,38 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 296.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 194**

Alberto Giacometti: La montagne, ca. Öl auf Leinwand, 60,1 x 50,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 232.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 195**

Pablo Picasso: Fernande, 1909. Gips, 40,5 x 23 x 26 cm; Tate, London; Inventar-Nr. L01712.  
Abbildung: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-head-of-a-woman-fernande-l01712>

**Kat. 196**

Alberto Giacometti: Bildnis von Diego, 1925. Öl auf Leinwand, 66 x 55 cm; Privatbesitz; SIK-ISEA Inventar-Nr. 75211.  
Abbildung: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=9624525>

**Kat. 197**

Paul Cézanne: Mme Cézanne au fauteuil jaune, 1888-90. Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm; Fondation Beyeler, Basel; Rewald 651.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=632>

**Kat. 198**

Alberto Giacometti: Kopf des Vaters (Maske), ca. Gips, 15 x 10,5 x 3,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 457.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 199**

Georges Braque: Paysage, 1908. Öl auf Leinwand, 81 x 65,1 cm; Kunstmuseum Basel; Inventar-Nr. 2284.  
Abbildung: [http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=41&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollektion&sp=11105](http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=41&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollektion&sp=11105)

**Kat. 200**

Paul Cézanne: Le Mont Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet, 1896-98. Öl auf Leinwand, 78 x 99 cm; Eremitage, St. Petersburg; Rewald 899.  
Abbildung: Rewald, John: The Paintings of Paul Cézanne. New York, 1996, Bd.1, S. 61.

**Kat. 201**

Paul Cézanne: Maisons en Provence, ca. Öl auf Leinwand, 65 x 81,3 cm; Washington. D.C., National

Gallery of Art; Rewald 438.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=429>

**Kat. 202**

Alberto Giacometti: Cubist figure I, ca. Bronze, 63,2 x 26,9 x 23,5 cm; Privatbesitz; AGD 2185.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 203**

Alberto Giacometti: Kubistische Komposition, 1926-27. Bronze, 66,4 x 44,8 x 39,1 cm; Privatbesitz; AGD 2789.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 204**

Alberto Giacometti: Flora Mayo, 1926. Bemalter Gips, 31,2 x 23,2 x 8,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 439.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 205**

Paul Klee: Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück (Head Formed from a Piece of Brick Smoothed By the River Lech), 1919. Gips, mit Holzstäben verstärkt, und geschliffenes Ziegelstück, Vorderseite gefasst, 30,5 x 13,5 x 9,5 cm; Zentrum Paul Klee, Bern.

Abbildung: [http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=15&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=18](http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=15&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=18)

**Kat. 206**

Constantin Brancusi: Der Neugeborene, 1915. Marmor, 14,6 x 21 x 14,9 cm; Philadelphia Museum of Art.

Abbildung: Bach, Friedrich Teja: Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form. Köln, 1987, S. 444.

**Kat. 207**

Alberto Giacometti: Kopf des Vaters (rund), 1927. Marmor, 30 x 23 x 21 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901 - 1966. Ostfildern, 1996, S. 146.

**Kat. 208**

Pablo Picasso: Stilleben mit Gitarre, 1912-14. Pappe, Papier, 76,2 x 52,1 x 19,7 cm; The Museum of Modern Art, New York; Inventar-Nr. 640.1973.

Abbildung: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81723](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81723)

**Kat. 209**

Alberto Giacometti: Kopf von Menghin (?), 1933. Bleistift, Papier, 31 x 24 cm; Collection Louis Clayeux.

Abbildung: Stauffer, Christine: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag. Bern, 2003, S. 421.

**Kat. 210**

Alberto Giacometti: Selbstportrait im Sitzen, ca. Bleistift, Papier, 31,8 x 24,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 91.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>



**Kat. 211**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, ca. Bleistift, Papier, 27 x 21 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 120.

**Kat. 212**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1935. Bleistift, Papier, 38 x 32 cm; Sammlung Pierre Bruguière.

Abbildung: Stauffer, Christine: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag. Bern, 2003, S. 425.

**Kat. 213**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1937. Bleistift, Papier, 49 x 31,2 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 246 PU.

Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=neues\\_sehen&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=neues_sehen&language=de)

**Kat. 214**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1935. Bleistift, Papier, 30,5 x 25,5 cm; Sammlung Sir Robert und Lady Sainsbury, London.

Abbildung: Peppiatt, Michael: In Giacomettis Atelier. Berlin / München, 2013, S. 52.

**Kat. 215**

Alberto Giacometti: Ottilia auf dem Totenbett, 12. Bleistift, Papier, 13,6 x 18,5 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Stauffer, Christine: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag. Bern, 2003, S. 417.

**Kat. 216**

Alberto Giacometti: Erinnerungsbilder von Ottilia, 1937. Bleistift, Papier, 18,5 x 23 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Stauffer, Christine: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag. Bern, 2003, S. 419.

**Kat. 217**

Alberto Giacometti: Selbstbildnis, 1935-40. Bleistift, Papier, 26,7 x 21 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Stauffer, Christine: Festschrift für Eberhard Kornfeld zum 80. Geburtstag. Bern, 2003, S. 426.

**Kat. 218**

Alberto Giacometti: Köpfe von Rita, frontal und im Profil, 1935-39. Bleistift, Papier, 14,2 x 11 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 79.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 219**

Alberto Giacometti: Stehender weiblicher Akt, 1936. Fettkreide, Papier, 32 x 26 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901 - 1966. Ostfildern, 1996, S. 192.

**Kat. 220**

Alberto Giacometti: Kopfstudien, 1938. Bleistift, Papier, 26,6 x 19,6 cm; Privatbesitz; AGD 1652.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 221**

Alberto Giacometti: Liegender Akt, 1940. Bleistift, Papier, 33 x 49,5 cm; Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

Abbildung: Stooss, Toni, Patrick Elliott und Christoph Doswald (Hgg.): Alberto Giacometti. 1901 - 1966. Ostfildern, 1996, S. 192.

**Kat. 222**

Paul Cézanne: Nach der antiken Statue (Lykischer Apoll), 1881-84. Bleistift, Papier, 20,9 x 12,1 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 84.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 223**

Alberto Giacometti: Carafes et fleurs, 1938. Tusche, Papier, 27 x 20,9 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung. Bearbeitet von Christian Klemm. Zürich, 1990, S. 84.

**Kat. 224**

Paul Cézanne: Stilleben mit Kerzenstock, 1881-84. Bleistift, Papier, 12,5 x 19,6 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 41.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 225**

Paul Cézanne: Stilleben mit Karaffe, 1881-84. Bleistift, Papier, 19,9 x 12 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 62.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 226**

Paul Cézanne: Kopie nach Chardin (Stilleben mit einem Krug), 1887-91. Bleistift, Papier, 12,2 x 20,8 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 63.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 227**

Alberto Giacometti: Interieur (oder 'Straßenflucht mit Darstellung des Künstlers beim Zeichnen'), 1942. Bleistift, Papier, 40,5 x 31 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 130.

**Kat. 228**

Alberto Giacometti: Der Ofen im Atelier, ca. Bleistift, Papier, 36 x 24,5 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 139.

**Kat. 229**

Paul Cézanne: Kopie nach Puget (Ruhender Herkules), 1894-97. Bleistift, Papier, 19,8 x 12,5 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 93.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 230**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes Selbstportrait, undatiert. Bleistift, Papier, 26,97 x 21,2 cm;

Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1390.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 231**

Alberto Giacometti: Kopie nach einer ägyptischen Skulptur (Sesostris III), Kopie nach Cézannes Selbstportrait, undatiert. Bleistift, Papier, 32,8 x 25,3 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 194.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 232**

Alberto Giacometti: Kopien nach Cézannes Selbstportraits, undatiert. Bleistift, Papier, 31,5 x 24,5 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 232.

**Kat. 233**

Paul Cézanne: Versuchung des Heiligen Antonius, ca. Öl auf Leinwand, 47 x 56 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 300.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=298>

**Kat. 234**

Paul Cézanne: Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule, 1883-84. Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm; Privatbesitz; Rewald 535.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=512>

**Kat. 235**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Portrait von Mme Cézanne (im roten Kleid)', ca. Tusche, Papier, 22,5 x 14 cm; Privatbesitz; AGD 551.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 236**

Paul Cézanne: Mme Cézanne im roten Kleid, 1888-90. Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm; Art Institute, Chicago; Rewald 655.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=636>

**Kat. 237**

Alberto Giacometti: Kopie nach einer ägyptischen Skulptur (Keka), ca. Tusche, Papier, 27 x 20,9 cm; Privatbesitz; AGD 1705.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 238**

Paul Cézanne: Femme à la cafetière, ca. Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 781.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=758>

**Kat. 239**

Paul Cézanne: Portrait de Mme Cézanne en bleu, ca. Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm; Musée de l'Orangerie, Paris; Rewald 684.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=662>

**Kat. 240**

Paul Cézanne: Le jardinier Vallier, 1906. Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm; Privatbesitz; Rewald 954.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=927>

**Kat. 241**

Paul Cézanne: Homme assis, ca. Aquarell, 45,8 x 31 cm; Kunsthau Zürich; Aquarell-Nr. 491.  
Abbildung: Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. London, 1983.

**Kat. 242**

Paul Cézanne: Baigneuses, 1900-06. Aquarell, 18 x 25 cm; O. A.; Aquarell-Nr. 602.  
Abbildung: Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. London, 1983.

**Kat. 243**

Paul Cézanne: Pot vert et bouilloire d'étain, 1867-69. Öl auf Leinwand, 63 x 80 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 137.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=147>

**Kat. 244**

Paul Cézanne: Pommes et serviette, 1879-80. Öl auf Leinwand, 49,2 x 60,3 cm; Togo Seiji Memorial Yasuda Kasai Museum of Art, Tokio; Rewald 417.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=410>

**Kat. 245**

Paul Cézanne: Nature morte au compotier, 1879-80. Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm; Museum of Modern Art, New York; Rewald 418.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=411>

**Kat. 246**

Paul Cézanne: Nature morte (Pot à lait et fruits sur une table), ca. Öl auf Leinwand, 59,5 x 72,5 cm; Nasjonalgalleriet, Oslo; Rewald 663.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=931>

**Kat. 247**

Paul Cézanne: Nature morte, ca. Öl auf Leinwand, 61 x 90 cm; Pusckin Museum, Moskau; Rewald 664.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=644>

**Kat. 248**

Paul Cézanne: Pommes et biscuits, 1879-80. Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm; Musée National de l'Orangerie, Paris; Rewald 431.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=423>

**Kat. 249**

Paul Cézanne: Nature morte au pichet de grès, 1893-94. Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm; Fondation Beyeler, Basel; Rewald 743.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=721>

**Kat. 250**

Paul Cézanne: Pommes avec bouteille, pichet et pot bleu, 1900-06. Aquarell, 48 x 62 cm; The Wendy and Emery Reves Collection, Dallas Museum of Art; Aquarell-Nr. 554.  
Abbildung: Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. London, 1983.

**Kat. 251**

Paul Cézanne: Trois poires, 1888-90. Aquarell, 22 x 31 cm; The Henry and Rose Pearlman Collection, New York; Aquarell-Nr. 298.  
Abbildung: Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. London, 1983.

**Kat. 252**

Alberto Giacometti: Büste von Ottilia, ca. Bronze, 5,4 x 4,5 x 2,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1549.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 253**

Alberto Giacometti: Kleine Figur auf doppeltem Sockel, ca. Gips, Höhe 9,5 cm; Zürich, Kunsthaus; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 410 HB.

Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=neues\\_sehen&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=neues_sehen&language=de)

**Kat. 254**

Alberto Giacometti: Four figurines on a stand (London figurines, model B), 1950. Bronze, 157,48 x 41,48 x 32 cm; Privatbesitz; AGD 289.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 255**

Alberto Giacometti: Silvio standing with his hands in his pockets, 1943. Bronze, 11 x 4,5 x 4,3 cm; Privatbesitz; AGD 1481.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 256**

Pierre Brugière: Alberto Giacomettis Atelier, 1936-38. Photographie, .

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 92.

**Kat. 257**

Alberto Giacometti: Pointe à l'oeil, 1932. Gips, 13,5 x 59,5 x 31 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich; Verzeichnis-Nr. der Alberto Giacometti Stiftung GS 21.

Abbildung: [http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto\\_giacometti&page=surrealismus&language=de](http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=surrealismus&language=de)

**Kat. 258**

André Derain: Trois poires, 1926-27. Öl auf Leinwand, 24 x 41 cm; Privatbesitz; Kellermann-Nr. 738.

Abbildung: Kellermann, Michel: André Derain. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Paris, 1992.

**Kat. 259**

Alberto Giacometti: Standing nude woman, 1946-47. Bleistift, Papier, 62,8 x 48 cm; Privatbesitz; AGD 654.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 260**

Alberto Giacometti: Man running, 1946-48. Bleistift, Papier, 45,4 x 35,4 cm; Privatbesitz; AGD 1363.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 261**

Alberto Giacometti: Figures sur une place, 1947. Bleistift, Papier, 32,7 x 41,7 cm; O. A..

Abbildung: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti. Eine Bildbiographie. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 123.

**Kat. 262**

Alberto Giacometti: Two nudes standing in frames, ca. Buntstift, Papier, 34,2 x 19,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2096.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 263**

Alberto Giacometti: Standing figure, ca. Lithographie, 32 x 24,8 cm; Privatbesitz; AGD 2003.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 264**

Alberto Giacometti: Standing woman, 1947-50. Bleistift, Papier, 50 x 17,3 cm; Privatbesitz; AGD 1612.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 265**

Alberto Giacometti: The tree, 1951. Buntstift, Papier, 39 x 25,5 cm; Privatbesitz; AGD 938.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 266**

Alberto Giacometti: Standing nude (Annette) in the studio, ca. Bleistift, Papier, 50,5 x 32,8 cm; Privatbesitz; AGD 589.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 267**

Alberto Giacometti: Tête d'Albert Skira, 1945-46. Bleistift, Papier, 32 x 24 cm; Privatbesitz; AGD 1752.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 268**

Alberto Giacometti: Albert Skira assis, les mains jointes, 1945-46. Bleistift, Papier, 32 x 24 cm; Privatbesitz; AGD 1753.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 269**

Alberto Giacometti: Pierre Loeb assis, 1946. Bleistift, Papier, 49,7 x 31,8 cm; Privatbesitz; AGD 1986.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 270**

Alberto Giacometti: Homme assis (Diego), 1949. Bleistift, Papier, o. A.; Privatbesitz.  
Abbildung: Bonnefoy, Yves: Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes. Bern, 1992, S. 96.

**Kat. 271**

Alberto Giacometti: Sartre, ca. Bleistift, Papier, 29,3 x 22,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 109.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 272**

Alberto Giacometti: Matisse, 1954. Bleistift, Papier, 49 x 32 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 164.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 273**

Alberto Giacometti: Annette, 1954. Bleistift, Papier, 60,4 x 40,5 cm; Privatbesitz.  
Abbildung: Beye, Peter und Dieter Honisch (Hgg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987, S. 193.

**Kat. 274**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1954. Bleistift, Papier, 49,4 x 32 cm; Privatbesitz; AGD 17.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 275**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1956. Tusche, Papier, 36,5 x 24,8 cm; Privatbesitz; AGD 1472.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 276**

Alberto Giacometti: Marie-Laure de Noailles, 1946. Bleistift, Papier, 14,9 x 10,6 cm; Privatbesitz; AGD 1989.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 277**

Alberto Giacometti: Head of a man, 1947. Bleistift, Papier, 22,6 x 12,8 cm; Privatbesitz; AGD 506.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 278**

Alberto Giacometti: Diego, 1956. Bleistift, Papier, 49,5 x 17 cm; Herbert Lust, Greenwich, Connecticut.  
Abbildung: Beye, Peter und Dieter Honisch (Hgg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, und der Staatsgalerie Stuttgart, 29. Januar – 20. März 1988). München, 1987, S. 194.

**Kat. 279**

Alberto Giacometti: Head, ca. Lithographiekreide, 21,9 x 17,4 cm; Privatbesitz; AGD 1882.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 280**

Paul Cézanne: Badender, die Arme im Nacken verschränkend, ca. Bleistift, Papier, 20,5 x 12,6 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 1155.  
Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 281**

Alberto Giacometti: o. T., 1948. Bleistift, Papier, o. A.; Privatbesitz; AGD 1789.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 282**

Alberto Giacometti: Sculptures in the studio, 1951-54. Lithographie, 50 x 37 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 135.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 283**

Alberto Giacometti: Annette im Studio, 1951. Bleistift, Papier, 65,3 x 50 cm; Privatbesitz; AGD 1845.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 284**

Alberto Giacometti: Four apples in a plate, 1947. Bleistift, Papier, 29,4 x 21 cm; Privatbesitz; AGD 529.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 285**

Alberto Giacometti: Teapot in the Natacha Villa, Dezember 1951. Bleistift, Papier, 32,6 x 25,7 cm; Privatbesitz; AGD 1673.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 286**

Alberto Giacometti: Stove in the studio, 1946. Bleistift, Papier, 54 x 37,5 cm; Privatbesitz; AGD 2004.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 287**

Alberto Giacometti: Four apples, 1946. Bleistift, Papier, 21 x 27 cm; Privatbesitz; AGD 642.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 288**

Paul Cézanne: Quatre pêches sur une assiette, 1890-94. Öl auf Leinwand, 24 x 36 cm; Barnes Foundation, Merion; Rewald 732.  
Abbildung: <Http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=710>.

**Kat. 289**

Alberto Giacometti: Bunch of tulip, 1953. Bleistift, Papier, 49 x 31,9 cm; Privatbesitz; AGD 754.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 290**

Paul Cézanne: Le vase bleu, 1889-90. Öl auf Leinwand, 62 x 51 cm; Musée d'Orsay, Paris; Rewald 675.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=655>

**Kat. 291**

Alberto Giacometti: Baum in Stampa, 1955. Bleistift, Papier, 49 x 32 cm; Privatbesitz.  
Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 192.

**Kat. 292**

Paul Cézanne: Bäume, ca. Bleistift, Papier, 20,8 x 13,1 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel.  
Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 316.

**Kat. 293**

Alberto Giacometti: Margna Peak seen from Giacometti's House in Maloja II, 1957. Lithographie, 51 x 66,5 cm; Privatbesitz; AGD 1761.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 294**

Paul Cézanne: La montagne Sainte-Victoire, ca. Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm; Stedelijk Museum, Amsterdam; Rewald 608.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=591>

**Kat. 295**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Mme Cézanne dans la serre', undatiert. Kugelschreiber, Papier, 49,9 x 32,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.  
Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 319.

**Kat. 296**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Portrait von Victor Choquet', undatiert. Bleistift, Papier, 30 x 31 cm; Mr. und Mrs R. King Milling.  
Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 230.

**Kat. 297**

Paul Cézanne: Portrait von Victor Choquet, 1876-77. Öl auf Leinwand, 46 x 36 cm; Privatbesitz; Rewald 292.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=290>



**Kat. 298**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Autoportrait à la casquette', undatiert. Bleistift, Papier, 18,2 x 12,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1391.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 299**

Paul Cézanne: Autoportrait à la casquette, ca. Öl auf Leinwand, 53 x 39,7 cm; Eremitage, St. Petersburg; Rewald 219.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=223>

**Kat. 300**

Fritz Burger: Reproduktionen von El Greco und Paul Cézanne, Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913, Abb.57, Abb.58.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 233.

**Kat. 301**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Kopie nach El Greco' I, undatiert. Kugelschreiber, Papier, 21 x 15,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 233.

**Kat. 302**

Alberto Giacometti: Kopie nach El Greco 'Dame mit Boa', undatiert. Kugelschreiber, Papier, 21 x 15,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 233.

**Kat. 303**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Kopie nach El Greco' II, undatiert. Tusche, Papier, 22,5 x 20 cm; O. A..

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 298.

**Kat. 304**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Kopie nach El Greco' III (in L'art vivant, Nr. 37, 1926, S. 484), undatiert. Tusche, Papier, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 298.

**Kat. 305**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Herbst' I, undatiert. Tusche, Papier, 30 x 21 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 106.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 306**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Herbst' II, Kopie nach einem byzantinischen Mosaik, undatiert. Tusche, Papier, 21 x 29,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 239.

**Kat. 307**

Paul Cézanne: Herbst, 1860-61. Wandmalerei, auf Leinwandaufgezogen, 314 x 104 cm; Petit Palais, Paris; Rewald 732.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=23>

**Kat. 308**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes Lithographie 'Die Badenden', undatiert. Tusche, Papier, 18,4 x 19 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2816.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 309**

Paul Cézanne: Die Badenden, 1896-97. Lithographie, 48 x 63 cm; Sammlung C. Ochsner, Schweiz.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 223.

**Kat. 310**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Die Badenden' (in Burger 1913), undatiert. Bleistift, Papier, 38 x 23 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 225.

**Kat. 311**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Kartenspieler', undatiert. Bleistift, Papier, 32 x 7 x 38,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 114.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 312**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Mardi Gras', Bleistift, Papier, 29,5 x 20,9 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 279.

**Kat. 313**

Paul Cézanne: Mardi Gras, 1888. Öl auf Leinwand, 102 x 81 cm; Pusckin Museum, Moskau; Rewald 618.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=600>

**Kat. 314**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Portrait von Ambroise Vollard' I (in Lhotes Monographie 'Cézanne'), undatiert. Bleistift, Papier, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 228.

**Kat. 315**

Alberto Giacometti: Kopie nach Cézannes 'Portrait von Ambroise Vollard' II (?), (in Lhotes Monographie 'Cézanne'), undatiert. Bleistift, Papier, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, 2007, S. 232.

**Kat. 316**

Alberto Giacometti: D'après Cézanne (Autoportrait, détail de Baigneurs, Arbres dans la tempête), undatiert. Tinte, Papier, 29,5 x 21 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1388.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 317**

Paul Cézanne: Le grand pin, 1887-89. Öl auf Leinwand, 84 x 92 cm; Museu de Arte, Sao Paulo, Assis Chateaubriand; Rewald 601.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=584>

**Kat. 318**

Paul Cézanne: Le bain, 1892-94. Öl auf Leinwand, 26 x 40 cm; Puschkin Museum, Moskau; Rewald 754.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=731>

**Kat. 319**

Alberto Giacometti: Kopien nach Cézanne (auf einer Einladungskarte der Galerie Maeght, Paris), undatiert. Kugelschreiber, Papier, 31,9 x 46,8 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

Abbildung: Wiesinger, Véronique (Hg.): Alberto Giacometti. Les copies du passé. Lyon, 2012, S. 228.

**Kat. 320**

Paul Cézanne: Der Raucher, 1892-96. Bleistift, Papier, 50 x 32 cm; Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam; Chappuis-Nr. 1094.

Abbildung: Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. London, 1973, Bd. 2.

**Kat. 321**

Paul Cézanne: Kopfstudie von Mme Cézanne, ca. Bleistift, Papier, 17,2 x 12 cm; H. Berggruen, Paris; Chappuis-Nr. 736.

Abbildung: Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. London, 1973, Bd. 2.

**Kat. 322**

Paul Cézanne: Bildnis des Sohnes, 1880-81. Bleistift, Papier, 17,1 x 16,6 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 317.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 323**

Paul Cézanne: Bildnis Louis Guillaume im Pierrot-Kostüm, ca. Bleistift, Papier, 31,4 x 24,3 cm; Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kupferstichkabinett-Katalog-Nr. 67.

Abbildung: Cézanne, Paul: Die Basler Zeichnungen. Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel. Gestaltung von Robert Hiltbrand. Basel, 1988.

**Kat. 324**

Paul Cézanne: Ganzfiguriges Bildnis Paul Cézanne jun., ca. Bleistift, Papier, 49 x 31 cm; A.L. Hillman Family Foundation, New York; Chappuis-Nr. 850.

Abbildung: Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. London, 1973, Bd. 2.

**Kat. 325**

Alberto Giacometti: Standing nude, 1946-48. Öl auf Leinwand, 17 x 6,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1544.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 326**

Alberto Giacometti: Schreitender im Profil, 1947. Öl auf Leinwand, 34 x 20 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1217.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 327**

Alberto Giacometti: Stehender Akt, 1951. Öl auf Leinwand, 110 x 52 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1763.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 328**

Alberto Giacometti: Sitzender Mann (Diego), 1949. Öl auf Leinwand, 80 x 54 cm; The Trustees of the Tate Gallery, London; Inventar-Nr. N05909.

Abbildung: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-seated-man-n05909>

**Kat. 329**

Alberto Giacometti: Büste eines Mannes, 1946-47. Öl auf Leinwand, 28,1 x 22,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 245.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 330**

Alberto Giacometti: Portrait von Patricia Matisse, 1947. Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 923.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 331**

Alberto Giacometti: Portrait der Mutter des Künstlers, 1947-48. Öl auf Leinwand, 36 x 25,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 499.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 332**

Alberto Giacometti: Mutter des Künstlers, 1950. Öl auf Leinwand, 89,9 x 61 cm; The Museum of Modern Art, New York ; Inventar-Nr. 15.1953.

Abbildung: [https://www.moma.org/collection/works/78448?artist\\_id=2141&locale=en&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/78448?artist_id=2141&locale=en&sov_referrer=artist)

**Kat. 333**

Paul Cézanne: Mme Cézanne in blauer Jacke, 1888-90. Öl auf Leinwand, 73,5 x 61 cm; Houston Museum of Fine Arts; Rewald 650.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=631>

**Kat. 334**

Alberto Giacometti: Annette in Stampa, 1950. Öl auf Leinwand, 86,36 x 61 cm; Morton G. Neumann Family Collection, Chicago.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 175.

**Kat. 335**

Alberto Giacometti: Diego mit rotem Hemd, 1951-53. Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 929.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 336**

Alberto Giacometti: Two heads, ca. Öl auf Leinwand, 39 x 41 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1155.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 337**

Alberto Giacometti: G. David Thompson, 1957. Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 210.

**Kat. 338**

Alberto Giacometti: Diego mit kariertem Hemd, 1954. Öl auf Leinwand, 81,28 x 63,5 cm; Mr and Mrs.

Adrien Maeght, Paris.

Abbildung: Klemm, Christian (Hg.): Alberto Giacometti. Zürich, 2001, S. 207.

**Kat. 339**

Paul Cézanne: Portrait von Ambroise Vollard, 1899. Öl auf Leinwand, 100 x 82 cm; Petit Palais, Paris; Rewald 811.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=787>

**Kat. 340**

Alberto Giacometti: Yanaihara im Profil, 1956. Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 252.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 341**

Alberto Giacometti: Dark head, 1957-59. Öl auf Leinwand, 81,4 x 65 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 239.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 342**

Alberto Giacometti: Yanaihara, 1957. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 814.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 343**

Alberto Giacometti: Stilleben im Atelier, 1950. Öl auf Leinwand, 59 x 32,6 cm; Privatbesitz; AGD 1660.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 344**

Alberto Giacometti: Vier Äpfel und ein Glas, 1948-54. Öl auf Leinwand, 16,5 x 22,6 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1439.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 345**

Alberto Giacometti: Four apples on a table, ca. Öl auf Leinwand, 19,4 x 24,3 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1950.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 346**

Alberto Giacometti: Stilleben mit Äpfeln, 1957. Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm; Privatbesitz; AGD 500.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 347**

Alberto Giacometti: La rue (Angle de la rue Hippolyte-Maindron et de la rue du Moulin-Vert), 1952. Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm; Fondation Beyeler, Basel; Inventar-Nr. 63.1.

Abbildung: <https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/werk/detail/134-la-rue-angle-de-la-rue-hippolyte-maindron-et-de-la-rue-du-moulin-vert/>

**Kat. 348**

Alberto Giacometti: Landschaft in Maloja, 1952. Öl auf Leinwand, 55 x 73 cm; Bündner Kunstmuseum, Chur; Inventar-Nr. 3386.000.1977.

Abbildung: <http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx?cmd=search&searchExpression=Giacometti%20Alberto>

**Kat. 349**

Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire, 1900-02. Öl auf Leinwand, 54,6 x 64,8 cm; National Gallery of Scotland, Edinburgh; Rewald 901.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=875>

**Kat. 350**

Paul Cézanne: La Citerne au parc du Château Noir, 1895-1900. Aquarell, 56,6 x 43,8 cm; Mrs. Henry Pearlman, New York; Inventar-Nr. L.1988.62.34.

Abbildung: <https://www.pearlmancollection.org/artwork/cistern-in-the-park-of-chateau-noir-2/>

**Kat. 351**

Alberto Giacometti: Tall figure II, 1948-49. Gips, 173 x 16,5 x 34,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 381.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 352**

Alberto Giacometti: Männliche Büste (Diego im Sweater), 1953. Bronze, 35,5 x 28,5 x 11 cm; Privatbesitz; AGD 738.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 353**

Alberto Giacometti: Schmäler dünner Kopf (frontal), 1954. Bronze, 65,6 x 38,6 x 25,3 cm; Privatbesitz; AGD 732.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 354**

Alberto Giacometti: Schmäler dünner Kopf (im Profil), 1954. Bronze, 65,6 x 38,6 x 25,3 cm; Privatbesitz; AGD 732.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 355**

Alberto Giacometti: Büste von Diego (flacher Kopf), 1955. Bronze, 55,2 x 31,7 x 14,6 cm; Privatbesitz; AGD 737.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 356**

Alberto Giacometti: Büste eines Mannes, 1956. Bronze, 35 x 30,1 x 9,9 cm; Privatbesitz; AGD 618.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 357**

Alberto Giacometti: The square I, 1948. Bronze, 20,1 x 63,5 x 43,6 cm; Privatbesitz; AGD 2892.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 358**

Alberto Giacometti: Der Wald, 1950. Bronze, 57 x 61 x 47,3 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 487.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 359**

Alberto Giacometti: Standing nude III, 1961. Bleistift, Papier, 48,5 x 10,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1618.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 360**

Alberto Giacometti: Portrait von Michel Leiris, 1957-1958. Lithographie, 45,2 x 31,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2095.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 361**

Alberto Giacometti: Frauenkopf, 1962. Kugelschreiber, Papier, 17,1 x 11,1 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 655.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 362**

Alberto Giacometti: Selbstportrait, 1960. Lithographiestift, Papier, 42 x 32,2 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 2102.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 363**

Alberto Giacometti: Head, 1960-62. Bleistift, Papier, 26,1 x 21 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1685.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 364**

Alberto Giacometti: Hängelampe, 1960. Bleistift, Papier, 50,3 x 33 cm; Privatbesitz; AGD 503.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 365**

Alberto Giacometti: Interior with chair, 1959. Bleistift, Papier, 50 x 32,5 cm; Privatbesitz; AGD 1762.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 366**

Alberto Giacometti: Drei Äpfel auf dem Tisch in Stampa, 1959. Bleistift, Papier, 50 x 32,5 cm; Privatbesitz; AGD 1786.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 367**

Alberto Giacometti: Pommes, bouquet de fleurs et sculptures dans la cuisine de Stampa, 1958. Bleistift, Papier, 50 x 33 cm; Sammlung E.W.K, Bern.

Abbildung: Baumann, Felix A. und Poul Erik Tøjner (Hgg.): Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels. Humlebæk, 2008, S. 302.

**Kat. 368**

Alberto Giacometti: Blumenstrauß in einer Vase, 1959. Bleistift, Papier, 50,7 x 35,8 cm; Privatbesitz; AGD 2849.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 369**

Alberto Giacometti: Anrichte in Stampa, 1958. Bleistift, Papier, 32,4 x 50 cm; Privatbesitz; AGD 1785.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 370**

Alberto Giacometti: Landschaft bei Stampa, 1960. Bleistift, Papier, 50,2 x 32,6 cm; Privatbesitz; AGD 1149.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 371**

Paul Cézanne: Le grand arbre, ca. Bleistift, Aquarell, 50,5 x 65 cm; Privatbesitz; Aquarell-Nr. 349.  
Abbildung: Rewald, John: Paul Cézanne. The watercolours. London, 1983.

**Kat. 372**

Paul Cézanne: Kahler Baum, 1892-95. Bleistift, Papier, 21,1 x 27,2 cm; A. Chappuis, Tresserve; Chappuis-Nr. 1161.  
Abbildung: Chappuis, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. London, 1973, Bd. 2.

**Kat. 373**

Alberto Giacometti: Tall nude, 1961. Öl auf Leinwand, 170 x 120,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 255.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 374**

Alberto Giacometti: Tall nude standing, 1960. Öl auf Leinwand, 150 x 25 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 236.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 375**

Alberto Giacometti: Standing nude, 1961. Öl auf Leinwand, 69 x 50 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 260.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 376**

Alberto Giacometti: Caroline, 1962. Öl auf Leinwand, 129,5 x 96,5 cm; The Art Institute of Chicago; Inventar-Nr. 1964.1086.  
Abbildung: [http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/22242?search\\_no=1&index=0](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/22242?search_no=1&index=0)

**Kat. 377**

Paul Cézanne: Mme Cézanne, ca. Öl auf Leinwand, 99 x 77 cm; Institut of Arts, Detroit; Rewald 607.  
Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=590>

**Kat. 378**

Alberto Giacometti: Rita, 1965. Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1410.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 379**

Alberto Giacometti: Atelierecke, 1961. Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm; Privatbesitz; AGD 668.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 380**

Alberto Giacometti: Blumenstrauß und Apfel, 1961. Öl auf Leinwand, 54 x 45,5 cm; Privatbesitz; AGD 859.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 381**

Alberto Giacometti: Bouquet und drei Äpfel, ca. Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1648.  
Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>



**Kat. 382**

Alberto Giacometti: Bouquet und Apfel, ca. Öl auf Leinwand, 55,5 x 46,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1435.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 383**

Paul Cézanne: Le vase de tulipes, ca. Öl auf Leinwand, 59,6 x 42,3 cm; Art Institute, Chicago; Rewald 719.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=697>

**Kat. 384**

Alberto Giacometti: Homme, arbre et montagne, 1958. Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 238.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 385**

Alberto Giacometti: Landschaft, 1958. Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm; Privatbesitz.

Abbildung: Beye, Peter und Dieter Honisch (Hgg.): Alberto Giacometti. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Graphik. München, 1987, S. 304.

**Kat. 386**

Alberto Giacometti: Landschaft mit Häusern (Stampa), 1959. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 257.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 387**

Alberto Giacometti: Landschaft in Stampa, 1961. Öl auf Leinwand, 69 x 60 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 256.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 388**

Paul Cézanne: Le mont Sainte-Victoire vu de Lauves, 1904-06. Öl auf Leinwand, 83,8 x 65 cm; Henry and Rose Pearlman Foundation, Art Museum, Princeton University; Rewald 910.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=884>

**Kat. 389**

Alberto Giacometti: Standing woman without arms, 1958. Bronze, 63 x 50 cm; O. A.; AGD 2891.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 390**

Alberto Giacometti: Tall woman IV, 1960-61. Bronze, 270 x 32 x 56 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 319.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 391**

Alberto Giacometti: Head with a large nose, 1958. Bronze, 51,6 x 14,1 x 15,4 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 303.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 392**

Alberto Giacometti: Diego (Head on a cubical base), 1958. Gips, 31 x 9,3 x 12 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 432.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 393**

Alberto Giacometti: Büste von Annette IV, 1962. Gips, 59,6 x 24,9 x 23 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 340.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 394**

Alberto Giacometti: Büste von Paola, 1958-59. Bronze, 53,5 x 24 x 20,7 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 1812.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

**Kat. 395**

Paul Cézanne: L'homme aux bras croisés, ca. Öl auf Leinwand, 92 x 72,7 cm; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Rewald 851.

Abbildung: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=826>

**Kat. 396**

Alberto Giacometti: Tall woman seated, 1958. Bronze, 80,5 x 22 x 30,5 cm; Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris; AGD 790.

Abbildung: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database>

