

rung. Mit der Isolierung dieser Aspekte wurde Marées' Werk weitgehend aus der Geschichte gesprengt; nicht zufällig scheinen Bilder zusammengekommen zu sein, die Marées in einem frühen Stadium liegenließ, immerhin sieben von dreizehn, die gerade deshalb so 'modern' erscheinen. Marées kann so zum Vater von künstlerischen Konzepten erklärt werden, deren Autoren wie Prangenberg zuvor kaum etwas über den angeblichen Ahnherrn wußten oder die Marées zu ihren Bezugspunkt erklären, obwohl andere Faktoren nachweisbar und evidenter sind, wofür Graubners 'Mystische Verlobung' von 1986 nur ein Beispiel bildet. Nun sind alle Künstler frei, sich Leuchttürme aus der Kunstgeschichte zu wählen, deren Licht sie sehen. Aber ein verbales Bekenntnis beweist noch nicht eine tatsächlich wirksame Prägung, die aber wohl bei dem Titel „Hans von Marées und die Moderne in Deutschland“ zur Diskussion stand. So muß denn auch im Katalog redlicherweise immer wieder zugegeben werden, daß in dieser oder jener Hinsicht ein Berührungspunkt bestehe, sonst aber alles anders sei. Sieht man diese Ausstellung ihrer Konzeption entsprechend als eine Art Vaterschaftsprozeß an, dann wären die erbrachten Beweise selten ausreichend, um eine Alimentenzahlung zu erzwingen. Der 'Anwalt' war schlecht beraten, Werke von Hermanns, Fleischmann, Vordemberge-Gildewart und Hofmann ausgerechnet mit Marées' Zeichnungen zu „Cheiron und Achill“ (MG 786, 797, 799) unter dem Begriff 'Zuordnungen' in einem Raum zusammenbringen, auch wenn man entgegen aller ikonographischen Tradition, ja selbst dem blanken Augenschein unbeirrt behauptet, Marées habe in diesem Fall „reine Formverhältnisse“ (Kat. Bielefeld, S. 18) geschaffen.

Die Ähnlichkeiten zwischen den Werken Marées' und der zuvor genannten Künstler, Krickes, auch Jawlenskys sind so minimal und nur mit einem hohem Maß ungeschichtlichen Denkens feststellbar, daß sie als Erkenntnisinstrumente nicht taugen, weder für das Werk der nachfolgenden Künstler noch für Marées' Arbeiten, die zu erforschen das Gedenkjahr einen hoffentlich lang anhaltenden Impuls gab: die inhaltliche Dimension der Marées'schen Bilder selbst ist noch in der Diskussion, ihre Erforschung aber bleibt Aufgabe.

Werner Schnell

ALBERTO GIACOMETTI, SKULPTUREN, GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN, GRAPHIK Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 9. 10. 1987—3. 1. 1988; Staatsgalerie Stuttgart, 29. 1.—20. 3. 1988, Katalog (München, Prestel): DM 78,—.

*(mit zwei Abbildungen)*

Es bedurfte der Kooperation zweier staatlicher Museen, um endlich eine große Giacometti-Retrospektive mit 106 Skulpturen, 40 Gemälden, 63 Zeichnungen und 50 druckgraphischen Arbeiten durchzuführen. Reinhold Hohl, der beste Kenner und Biograph Giacomettis (der Hatje-Verlag in Stuttgart gab 1987 die 2. unveränderte Auflage der Monographie von 1971 heraus) fand sich bereit, das Grundkonzept zu entwickeln, nachdem die Familie des Künstlers ihre Unterstützung zugesagt hatte.

Seit der Duisburger Retrospektive von 1977 (mit Weitergabe an die Kunsthalle in Mannheim) hat es hierzulande keine Skulpturen-Ausstellung Giacomettis mehr gegeben.

Die 1981 in Tübingen eröffnete Wanderausstellung der Zeichnungen und Druckgraphik (mit Beiträgen von R. Hohl und D. Koeplin, Stuttgart 1981) erinnerte an diese Lücke und an die kleine Zahl der Werke in deutschen Museen. Heute hat sich diese Situation erheblich verbessert, und es hätte im Vorwort des Kataloges erwähnt werden müssen, daß das Berliner Kupferstichkabinett 1985 aus amerikanischem Privatbesitz 337 graphische Blätter und bald darauf weitere 5 „épreuves d'essai“ Giacomettis erwerben konnte. Es besitzt somit weltweit den umfangreichsten Block an Giacometti-Druckgraphik. In Berlin, der hier zu besprechenden ersten Station, erinnerte man sich nun an das „Maßnahmen vor dem Ende des Jahrhunderts, was ein Kunstwerk aus dieser Epoche an Kraft und Ernst enthalten kann“ (Hohl, Kat., 137), und vergaß bald — im Hinblick auf die Ausstellungen von 1986 — „die Äußerlichkeit dieses 20. Todestages als Krücke der Erinnerung“ (B. Stutzer in: *Kunst-Bulletin* H. 9, 1986, 18).

Jede solche Planung muß berücksichtigen, daß die Konzentration des Hauptbestandes auf wenige Sammlungen nicht mehrere Ausstellungen gleichzeitig zuläßt und zudem die stark gefährdeten „Objekte“ und Gipse nicht ausgeliehen werden können. In Berlin waren immerhin 8 dieser fragilen Skulpturen zu sehen, darunter auch die „Gefährdete Blume“ (Kat.-Nr. 45) und der Gips-Kopf zu „Der unsichtbare Gegenstand“ (Kat.-Nr. 56). Man mußte aber auf Hauptwerke wie „Stachel ins Auge“, „Palast um vier Uhr früh“ oder „Schwebende Kugel“ verzichten und sich für das spätere Werk mit Bronzegüssen und allen damit verbundenen Kompromissen begnügen sowie das Konzept mit den übrigen umfangreichen Ausstellungen von 1985–87 abstimmen (Ascona, Den Haag, Chur/Zürich, Genf/Paris, Martigny). Das Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington hat für 1988 bereits ein weiteres Vorhaben angekündigt.

In Berlin nahm man den Einstieg in das Gesamtwerk nicht über das heterogene Frühwerk, sondern über den „typischen“, den späten Giacometti. Die obere Halle der Nationalgalerie wurde für eine inselartige Plattform leergeräumt, auf der sich die monumentale 1959/60 für die Chase Manhattan Plaza in New York entworfene Gruppe wie in einem „Schrein“ versammelt: zwei überlebensgroße „Stehende Frauen“ (Kat.-Nr. 194, 195), zwei lebensgroße „Schreitende Männer“ (Kat.-Nr. 193, 197) und der „Große Kopf“ Diegos (Kat.-Nr. 196). Mit Ausnahme der unbemalten Bronze des „Schreitenden Mannes II“ (Leihgabe des Kröller-Müller-Museums) stammen alle Figuren aus der Fondation Maeght in St-Paul-de-Vence, wo Giacometti sie 1964 noch selbst aufgestellt hatte. Diese Art der Inszenierung führte in Berlin in einzigartiger Weise in die für den Künstler geläufige Typologie des Figurenkanons ein, die gleichsam eine Erscheinung zwischen dem Momentanen und dem Ewigen suggeriert. Seit 1947 fand er zu diesem Stil („Mir war bewußt geworden, daß ich immer nur eine bewegungslose Frau und einen gehenden Mann gestalten kann.“). Selbst die winzige Dreiergruppe zur Chase Manhattan Plaza (Kat.-Nr. 190–192) bestätigt diesen simplifizierten Figurentypus und seine nicht an die Größe gebundene Monumentalität und Raumbeherrschung. Giacometti war 1958 zur Durchführung dieser Platzgestaltung vor dem damals im Bau befindlichen Wolkenkratzer der Chase Manhattan Bank Alexander Calder vorgezogen worden. Bei einem späteren Besuch in New York 1965 verteilte er Freunde wie „lebende Skulpturen“ auf diesem Platz, um den Effekt dieser Gruppenplastik zu prüfen. Diese Art der Raumgestaltung durch „Kompositionen mit Figuren“ (vgl. den nicht ausgestellt-

ten „Platz“ von 1948) ist nicht erst für das Manhattan-Projekt von grundlegender Bedeutung. Die Begehung mehrteiliger Objekt-Plastiken wird von Giacometti bereits anlässlich seiner Maquettes der 30er Jahre gefordert. Er wollte, wie er in seinem „Ersten Brief“ an Pierre Matisse von 1947 schrieb, daß der „Entwurf für einen Platz“ von 1931–32 (Kat.-Nr. 33) — seine fünf großformatig ausgeführten Gipselemente befanden sich damals noch im Atelier — dazu diene, „daß man auf der Skulptur herumlaufen, sich setzen und anlehnen könne“. Ähnliches formulierte er in einer Skizze von ca. 1932 („Progetti per cose grandi all’aperto“; Kat. Duisburg, 115) für „Figur im Garten“ von 1930–33, „Mann und Frau“ von 1928/29 (Kat.-Nr. 30) den „Käfig“ von 1931 und „Mann, Frau und Kind“ von 1931. Alle diese Projekte kamen über Modelle nicht hinaus. Der Aufforderung von Pater Couturier (um 1955), für eine Kirchengestaltung — also für einen Innenraum — 10 oder 15 Figuren auszuführen, stand er dagegen fremd gegenüber (C. Giedion-Welcker).

Der Besucher der Nationalgalerie wurde, wenn er von der oberen Halle in die Ausstellungssäle hinabstieg, mit einem weiteren Schlüsselwerk konfrontiert: dem „Karren“ von 1950 (Kat.-Nr. 94). Auf hohem Sockel postiert, beherrschte dieses Fahrzeug mit der zarten, schwebenden Lenkerin allein die Mitte dieser Halle. Die langen Wände ringsum füllten dicht an dicht graphische Blätter des Kupferstichkabinetts, darunter auch 12 Tafeln aus dem Album „Paris sans fin“ (Kat.-Nr. 251–262), dessen 150 Original-Lithos es verdienen, im Dahlemer Kabinett insgesamt betrachtet zu werden. Wenn auch die klassisch gewordene Aufnahme von Ernst Scheidegger (Kat. Abb. S. 106) diesen „Karren“ von oben und auf regennasser Straße zeigt, ist die „Erhöhung“ in Berlin durchaus gerechtfertigt, denn sie erinnert an den (später nicht aufrechterhaltenen) Auftrag der Pariser Stadtbehörde kurz nach Kriegsende, vor dem Rathaus des XIX. Arrondissements ein von den Nazis eingeschmolzenes Bronzedenkmal des 19. Jh. durch ein Werk Giacomettis ersetzen zu lassen. Als ein Bronzeuß des „Karrens“ erstmals 1950/51 in der Galerie von Pierre Matisse ausgestellt wurde, schrieb Giacometti für den Katalog den „Zweiten Brief“ an Pierre Matisse und führte hier als Inspirationsquelle den im Zusammenhang mit seinem nächtlichen Unfall von 1938 bekanntgewordenen rollenden Arzneywagen des Bichat-Krankenhauses in Paris an.

Diese eigene „Werk-Garnitur und Mystifikation“ (Hohl 1971, 302) ist nicht immer überzeugend. Immerhin ist zu bedenken, daß der „Karren“ zunächst als ein „Okkupationsdenkmal“ (Hohl, ebenda) zu verstehen ist und durchaus in der antiken Bildtradition der Biga — wie auch die 1920 vom Künstler so bewunderte Version im Ägyptischen Museum von Florenz — im Triumphzug des Siegers steht. Auch Giacomettis „Karren“ verbindet offensichtlich in symbolischer Überhöhung das Ende des verheerenden Krieges mit der eigenen Erfahrung von Krankheit und Tod zum Siegesmal. Jean Starobinski (in: Kat. *Retour à la figuration*, Genf 1986, 16) erinnert sich, Giacometti habe während seines Exils in Genf in seiner Brieftasche das aus einer Zeitung herausgerissene Foto mit den an den Füßen aufgehängten Leichen Mussolinis und Claretta Petaccis aufbewahrt. Außerdem gehörte Giacometti 1937 noch zu den wenigen Freunden und Bewunderern Picassos, denen es erlaubt war, „Guernica“ im Entstehen zu erleben.

Im anschließenden Rundgang waren die verschiedenen Themen, Modelle und Stilphasen chronologisch geordnet und — soweit möglich — räumlich zusammengefaßt: die

frühen Bildnisse der Familienangehörigen, die gerätehaften Stangengebilde, „Kompositionen“ und Scheibenplastiken, die sich um die protosurrealistische „Löffelfrau“ von 1926 scharten. In einem eigenen Raum befanden sich die zwischen 1930—35 geschaffenen surrealistischen Objekte und Frauen-Visionen wie „Frau mit durchschnittener Kehle“, „Der unsichtbare Gegenstand“ und „Tisch“. Es folgten Beispiele der radikalen Minimalisierung, die während des Aufenthaltes in Genf und in Maloja („Frau auf dem Wagen I“) entstanden. Dieser Phase der Krise und Stagnation schließt sich seit 1947 der Neubeginn in der Plastik an mit Torsi und Käfigen („Kopf auf einer Stange“, „Die Nase“) und mit den über schweren Sockeln aufragenden „Stehenden Frauen“. Danach kamen die „Plätze“, sodann die nach dem „Gesetz des Zufalls“ arrangierten Gruppenplastiken von 1950 („Der Wald“), die scharf profilierten Diego-Büsten von 1953—55. Als eine der strengsten Gruppierungen wirken die „Frauen für Venedig“ von 1956 (von insgesamt 10 waren 7 ausgestellt).

Das für Giacometti so typische Gesetz der Serie bestätigen schließlich die zwischen 1961—65 entstandenen, zusammengehörigen Büsten von Annette (von 10 waren 5 ausgestellt) und von Diego sowie die letzten Werke, die drei Bronzefassungen Elie Lotars von 1965. Diesen Hauptgruppen waren thematisch oder zeitlich zugehörige Arbeiten auf Papier zugeordnet, „in denen der Wettlauf mit der Ähnlichkeit“ (Brassai) zunehmend seine Spuren hinterläßt. Den winzigen Figürchen der Genfer Periode waren auch jene drei kapitalen Gemälde von 1937 gegenübergestellt, die den fortgeschritteneren Maler Giacometti in seiner Bewunderung für Cézanne vorführen: „Die Mutter des Künstlers“, „Apfel“ und „Apfel auf dem Buffet“.

Im Mittelsaal der Nationalgalerie waren die zentralen, späten Gemälde um eine weitere, als öffentliches Denkmal konzipierte Tisch-Skulptur gruppiert, die „Vier Frauen auf einer Basis“ von 1950, einem „Boulevard der Abnormen“ (Paul Klee). Gerade der Maler Giacometti sollte in dieser Ausstellung gewürdigt und „Korrekturen angebracht werden, die für das Verständnis des Werkes von Giacometti notwendig sind“ (D. Honisch). Diese Auswahl aus seinen besten Werken zwischen 1947 und 1965 zählte zu den Höhepunkten der Ausstellung. Hierzu gehörten die steilen Interieurs mit den ganzfigurigen Sitzbildnissen Diegos (1949) und der Mutter des Künstlers (1950), die Bildnisse von Annette und von Diego zwischen 1951 und 1964, das Bildnis G. D. Thompsons von 1957, die beiden Porträts von Genet, Bildnisse des japanischen Freundes Isaku Yanaihara und der Freundin „Caroline“. Wer die Texte von Sartre und Genet (Kat., Anhang, 355—372), mehr noch den Bericht von James Lord zur Entstehung seines eigenen Porträts von 1964 gelesen hat (J. Lord, *A. G., Ein Porträt*, Königstein i. T. 1982, Neuaufgabe Berlin 1984), wird Giacomettis Etappen des „Durchbruchs“ verstehen und seine Überzeugung: „Es ist unmöglich, ein Porträt zu malen.“

Bei allem Umfang verzichtete die Ausstellung ganz auf die Gemälde vor 1937, auf die Spielbretter, auf dekorative Aufträge, auf die Kopien-Zeichnungen, Übermalungen und seltenere Motive (Landschaft). Auch wird der Realitätsverlust und der Verfremdungsvorgang mit allen Veränderungen an einer Plastik nicht erfahrbar, ein Erlebnis, das jedem widerfährt, der die Lebendigkeit und Sinnlichkeit der „plâtes peintes“ empfunden hat (zuletzt 1984 ausgestellt in der Galerie Adrien Maeght in Paris). Die Bronzeplastik „Frau auf dem Wagen I“ (Kat.-Nr. 69) von 1942—43, die bis dahin einzige lebensgroße

Figur und das Urbild aller stehenden Frauen, gleicht gemessen an der erst 1986 wieder aufgetauchten und neuerworbenen Gipsfassung (*Abb. 3 b*) des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg (der einzigen Gipsarbeit in einem deutschen Museum) einem mumifizierten Körper. Ursprünglich galt gerade die Gips-Fassung mit der Bemalung in Öl, den Markierungen in Blei und dem Wagen in Holz aber als Hommage an einen lebendigen, blickenden Menschen. Dies demonstrieren auch eindringlich E. Scheideggers Atelierfoto (Kat. Chur-Zürich, 40) und Mario Negris Beschreibung von 1956 (in: *Domus* Nr. 320, 40–48). Der Bronzeuß verkehrt die Sinngabe des Gipses.

Ein weiteres Irritationsmoment beinhalten die von Giacometti wohl selbst gebilligten und durch Fotos dokumentierten „Verluste“: die vor 1954 in Bronze gegossene „Löffelfrau“ (Kat.-Nr. 13; vgl. Atelierfoto in Kat. Chur-Zürich, 70) zeigt in der Gipsfassung (Hohl 1971, *Abb. 39*) noch seitliche Armstümpfe und über dem Auge einen „Scheitel“. Auch innerhalb der frühesten Bronzeuß wie in „Der unsichtbare Gegenstand“ (Kat.-Nr. 58; vgl. Foto ebenda, 71) fehlt auf manchen Exemplaren wie jenem der Fondation Maeght der für die Bedeutung durchaus wichtige Totenvogel auf der Sitzbank, den Giacometti in der Gips-Fassung vorsah und in der nach der Plastik ausgeführten Radierung auch nicht vergaß (Kat.-Nr. 57). Manche Gipse der 20er Jahre wurden (Hohl 1971, 188) auf des Künstlers Veranlassung 1964/65 in Bronze gegossen, um sie für Ausstellungen zur Verfügung zu stellen und so die bis heute diskutierte Kontinuität des Werkes zu veranschaulichen. Das Überleben der Werke jedenfalls im Bronzeuß, zu dem er „aus Furcht vor dem Elend getrieben wurde“, hatte für die Geschichte der modernen Plastik weitreichende Folgen. Nicht allein, weil Giacometti denuß auf eine Stufe stellte mit der Photographie, sondern weil dieser ihn zu einer neuen Hierarchie der Patina führte: Patina mit Schwankungen zwischen tiefem und hellem Schwarz (Kat.-Nr. 58, 96), Grade der Vergoldung bis zum Schmuckhaften (Kat.-Nr. 94, 190–192), Bronze bemalt (Kat.-Nr. 92), vergoldete Bronze bemalt (Kat.-Nr. 88). Um in den Güssen die Frische des Tonmodells bzw. des Gipsabgusses zu bewahren, bemalte Giacometti selbst noch Bronzen, die ihm schon nicht mehr gehörten, wie jene auf der Biennale von 1962. Mit wechselnder Patina und Bemalung machte er wiederum die 6–8 nummerierten Exemplare seiner Bronzeuß jeweils zu einem einmaligen Original.

Der Katalog wurde wie die Ausstellung von Angela Schneider wissenschaftlich bearbeitet und wird trotz des Zeitdrucks seiner Entstehungsumstände Bestand haben. Alle 250 vorgestellten Werke sind abgebildet, meist ganzseitig, davon 66 in Farbe wie alle (z. T. stark entstellten) Ölbilder. Die Katalognummern reihen sich analog zur Ausstellung chronologisch aneinander unter Vermischung der Gattungen. Dadurch entsteht ein anschaulicher Werkzusammenhang, selbst wenn Zeichnungen fehlende Plastiken ersetzen mußten (Kat.-Nr. 35, 38, 41, 44). In den technischen Angaben fehlen gelegentlich (wohl vom Leihgeber nicht mitgeteilte) Maße,ußnummern, Gießstempel und Signaturen; mehrfach sind wichtige Beschriftungen nicht oder unkorrekt vermerkt (Kat.-Nr. 53, 55, 58, 84), werden exaktere Datierungen vorgeschlagen (Kat.-Nr. 15, 53, 64, 65), aber auch falsch gelesen (Kat.-Nr. 97) und neue Titel eingeführt (Kat.-Nr. 143); wiederholt bezweifelt man bei den Maßen, daß sie wie üblich den Sockel bzw. die Plinthe miteinschließen (Kat.-Nr. 29, 65, 66, 69, 75, 187). Auch bei den Druckgraphiken wirken sich die spärlichen Angaben von H. C. Lust aus, da zwischen Platten-

Darstellungs- und Blattgröße nicht unterschieden wird. Der seit 1981 von E. W. Kornfeld angekündigte neue Gesamtkatalog der Graphik ist dringend nötig.

Vor den acht Textbeiträgen steht die „Lebenschronik“ von Vladimir Vogelsang, in welches Pseudonym R. Hohl hier geschlüpft ist. In ihrer umfassenden und souveränen Auswertung bildet sie die beste bisher vorliegende Biographie Giacomettis, zumal der Text durch 35 historische Atelier- und Porträtfotos verlebendigt wird (Abb. 4). Hier sind erstmals die langjährigen Recherchen, Befragungen und eigenen Aufzeichnungen des seit dem Krieg in Paris lebenden amerikanischen Schriftstellers James Lord ausgewertet, der dieses Mosaik zu einer faszinierenden Künstlervita zusammenstellte und erstmals — gegen den Willen der Witwe — 1985 in New York veröffentlichte. Zur Eröffnung in Berlin lag die deutsche Fassung vor (J. Lord, A. G., *Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern, München, Wien 1987).

Der anthropologische Ansatz der „Documents“-Gruppe um Georges Bataille und Michel Leiris und die phänomenologische Deutung (M. Merleau-Ponty) beginnen die ehemals favorisierte existentialistische Mystifizierung zu verdrängen. Gerade diese hatte zur Literarisierung der Kunst Giacomettis beigetragen mit der Wirkung, daß zweitklassige Künstler wie Gruber oder Buffet bekannter wurden als Giacometti selbst, sofern der internationale Tachismus der Figuration überhaupt eine Chance ließ. Die zunehmende Analyse des Einzelwerkes in seiner Genese bringt seit den letzten Jahren die am meisten weiterführenden Resultate (Aufsätze von J. Clair, R. Krauss, D. Hall, R. Bischof). Den Katalog beschließen Schriften des Künstlers und seiner Porträt-Modelle Sartre und Genet. Erstmals übersetzt liegt nun Giacomettis wichtigster Text vor: „Der Traum, das Sphinx und der Tod von T.“ (1946). Es fehlen hierzu jedoch die 4 Zeichnungen (vgl. Kat. *Retour à la figuration*, 76–77), und auch am Faksimile des „Ersten Briefes“ an Pierre Matisse fehlen 2 Seiten, so daß man zu einer weiteren vorbildlichen Neuerscheinung greifen muß, der von A. Matthes und der Galerie Klewan herausgegebenen Anthologie *Louis Aragon mit anderen / Wege zu Giacometti*, München 1987. Hier werden entlegene Texte Giacomettis und seiner Zeitgenossen, die sich z. T. auch nicht in Scheideggers Quellenband von 1958 befinden, erstmals in deutscher Sprache publiziert. Jetzt erst kann man Walter Benjamins Urteil über Kafka auch auf Giacometti anwenden: „War er des endlichen Mißlingens erst einmal sicher, so gelang ihm unterwegs alles wie im Traum.“

Gottlieb Leinz

## Rezensionen

BENGT CNATTINGIUS, RALPH EDENHEIM, SUNE LJUNGSTEDT, MARIAN ULLÉN, *Linköpings domkyrka*. Bd. 1. *Kyrkobyggnaden* (der Bau): 474 Seiten, 494 Abbildungen; Bd. 2. *Plansch* (Tafeln): 78 Grundrisse, Schnitte, Aufrisse, (= Sveriges kyrkor, Nr. 200–201), Stockholm 1986–87.

Die inventarmäßige Bearbeitung und Herausgabe der Kirchen Schwedens wurde 1912 begonnen und sind bei weitem noch nicht zu Ende geführt. Leider hat man nie ein allgemeines Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler des Landes in Angriff genommen. Auch