

Zu behaupten, man könne Alberto Giacometti ohne diese Ausstellung nicht verstehen, wäre falsch. Richtig aber ist, dass einem ohne sie fundamentale Facetten des Künstlers fehlen. Der kürzlich verstorbene legendäre Schweizer Kunsthändler Eberhard Kornfeld, von dem bedeutsame Leihgaben stammen und der Giacometti über siebzig Jahre seines fast hundertjährigen Lebens in die Museen und Sammlungen der Welt vermittelte, raumte nach Durchsicht der Leihgabenliste der Ausstellung kurz vor seinem Tod ein, dass er davor alles von Giacometti zu kennen und über ihn zu wissen glaubte, durch die Schau aber viel Wichtiges und Neues gelernt habe. Ihren logischen Platz hat sie im Bündner Kunstmuseum in Chur, weil Giacometti in dieser Stadt 1966 mit 65 Jahren starb und die Hauptstadt des schweizerischen Graubünden entsprechend viel Bestand an seinen Werken hat. Der von James Joyce gemopste Untertitel „Portrait des Künstlers als junger Mann“ ist nach Durchgang der Schau nicht so flau, wie er beim ersten Hören klingt, konzentriert sich die Schau doch auf die ersten 24 Jahre, in denen Giacometti zu dem wird, was wir heute bewundern. Das ist nicht denkbar ohne seinen Vater Giovanni, einen Maler, der unbedingt wollte, dass sein Sohn ebenfalls Maler wurde. So ist der zunächst überraschende Ausstellungstitel „Portrait des Künstlers“ in jedem der acht Themensäle doppelbodig: in über einem Dutzend Fälle sind den fesselnden Selbstporträts Giacomettis jeweils auch solche seines Vaters von ihm an die Seite gestellt, die Schau beginnt gar mit vier Sohnesbildnissen des Vaters, die dieser von dessen zehntem bis zum zwanzigstem Lebensjahr malte.

Farbe knetet er wie später die Bronze

Die erste Facette, die dem Bild des heute überwiegend als Bildhauer gesehenen Alberto einzuschleifen ist, ist jene eines begnadeten Malers. Das verwundert wenig, bildete der Vater ihn doch systematisch und von früh an zu einem solchen aus. Auf einer Postkarte Giovanni an seinen Sohn mit einer putzigen Zusammenrottung aquarellierter Murrentiere in pittoresker Bergwelt gibt der Vater dem gerade Zweijährigen Anleitung, wie eine Landschaft zu malen sei. Die systematischen Gegenüberstellungen quer durch die Sale zeigen aber auch, wie der Vater als großer Bewunderer der Malerei Giovanni Segantini und von dessen Divisionismus künstlerisch von einem bestimmten Zeitpunkt an erstarrt und sich nicht weiterentwickelt, während der Sohn schon früh weit über ihn hinauswächst. Augenfällig wird dies an Albertos frühem „Selbstbildnis mit blauer Baskenmütze“ von 1916.

Der gerade einmal Fünfzehnjährige beherrscht die Farbe furios; vor rosafarbenem Hintergrund knetet er sein Gesicht wie später die Wachsmodele seiner Bronzeskulpturen, aquarelliert luftig den weißen Malermantel und das gepunktete Halstuch, während er die marineblaue Baskenmütze derart akrobatisch schrag auf den rotbraunen Lockenkopf setzt, dass sie annähernd so vertikal nach unten zieht wie die auf einer Art Vorhangstange über ihm aufgehängten blauen Kittel. Das kaum Fassbare aber ist, dass er bereits hier mit 15 den doppelten Rahmen erfindet, der nahezu alle seine späteren Zeichnungen, Reliefs und sonstigen Flächenwerke wie ein Käfig innerbildlich einengen sollte: die holzerne Vertikale der Stange lässt er knapp links über seinem Kopf beginnen, am unteren Ende des Bildes stützt er sich auf ein Brustbild zusammen, indem ein ebenfalls graubrauner Balken wie der Teil eines vergessenen Rahmens je einige Zentimeter vom Rand entfernt beginnt und so eine Art Sockel für sein Selbstporträt bildet. Signiert ist das frühe Meisterwerk mit einem kantigem „AG“ in deutlicher Anlehnung an Durers Signum „AD“.



Skepsis: Giacomettis Studie für das „Große Selbstbildnis“ Foto VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Wie er wurde, was er immer war

Seine früheste Landschaft malte er mit zwei: Das Bündner Kunstmuseum zeigt den jungen Alberto Giacometti / Von Stefan Trinks, Chur

Das „Kleine Selbstbildnis“ von 1921 belegt, dass der innerbildliche Rahmen sich in den fünf Jahren zwischen den beiden Porträts immer stärker konsolidierte. Auf diesem schönsten seiner Konterfeis blickt er mit dem nun schon zum vertrauten, wie gemeißelten Gesicht des Gereiften mit nachdenklichem Blick über die linke Schulter zurück, die in einem hellgrünen Sakko steckt und bereits nach wenigen Zentimetern in einem zweiten gemalten Rahmen endet. Das Ganze steht vor kräftig gelborangem Hintergrund. Die ohnehin große Spannung des Blicks zurück aus dem Bild verstärkt er noch, indem er den Scheitelpunkt des Lockenkopfs wie auch die Bogenform des Schulterpolsters fast direkt an den in Öl gemalten Rahmen stoßen lässt. Dennoch ist das fesselnde Selbstbildnis nur die Studie für ein wesentlich größeres Porträt aus demselben Jahr, indem er sich knieend vor der Staffelei zeigt. Die angeschnittene Schulterpartie des kleinen Selbstbildnisses wird hier zur malenden linken Hand verlängert, während die Rechte mit dem Maltuch auf dem rechten aufgestellten Bein liegt und das linke Bein fast, aber eben nicht ganz auf dem unteren Rahmen aufruhet. Da nicht einmal Giacometti, der sich die Kunst von früh an schwer macht, sich derart verknotet und unpraktisch beim Malen vor eine

Staffelei knien würde, muss nach Gründen für diese ungewöhnliche Körperhaltung gesucht werden. Die Ausstellung findet sie – und das ist die zweite wichtige Facette – in einem Buch über ägyptische Kunst, das den jungen Giacometti enorm prägte und das ihm der Lyzeumsfreund Lucas Lichtenhan verehrte. Es handelt sich um das sogenannte Knielaufschema vieler Hieroglyphen und Reliefdarstellungen, in dem sich Giacometti auf dem Bild porträtiert.

In vielen der ausgestellten Porträts sind weitere Inspirationen der pharaonischen Kunst zu erkennen, wenn er etwa die Augenbrauenbögen außergewöhnlich stark stilisiert, Hälse zylindrisch geometrisiert oder Haare kalligraphisch wie Hieroglyphen anlegt. Würden seine späteren Erfolgswerke, die nadelschlanken vorwärtsschreitenden Bronzefiguren, bislang meist von etruskischen Vorbildern aus Veji und anderen Fundorten der Antike abgeleitet, muss nach der Ausstellung in Chur immer auch an Ägypten gedacht werden: Viele skulptierte Amtsmänner der Pharaonen schreiten mit angelegten Händen ähnlich vehement in einen undefinierten Raum, eine mithin ungewisse Zukunft. Giacomettis Schreitende wirken, hat man es einmal in des Künstlers ausliegendem Ägypten-Buch wahrgenommen, von der Seite mindestens so ägyptisch wie etruskisch.

Die Einflüsse und künstlerischen Transformationen werden in Chur minutiös nachvollzogen, zuerst in seinen zahlreichen Porträts der Künstlerfamilie: 1914 halt er als Dreizehnjähriger den Bruder Diego in Gips fest, seine früheste erhaltene Skulptur überhaupt; 1919 folgen Köpfe Brunos und das donatellohaft zarte Marmorrelief „Die Mutter des Künstlers“, das zeigt, wie stark der Achtzehnjährige eine schlichte Zeichnungsvorlage des Vaters transformierte. Zusammen mit dem Vater reist er nach Venedig und studiert dort alle Kirchen sowie Tintoretts Sturzende, in Padua analysiert er die konturstylisierten Gestalten Giottos der Scrovegni-Kapelle.

Er schult sich an Hodler und Cézanne

Ein eigener Saal ist seinem „Studium der Kunst“ und bewunderter Künstler gewidmet, wo sich beispielsweise vom Jahreswechsel 1917/18 eine Umformung von Rembrandts „Polnischem Reiter“-Gemälde findet, aus dem der junge Giacometti kurzerhand ein statuarisches Reiterstandbild auf einem Sockel zaubert, aber auch Kopien von Durers Meisterstich „Ritter, Tod und Teufel“ oder den Berg-Ikonen Ferdinand Hodlers. Unter den Malern ist Hodler für Giacometti ohnedies nur mit dem Einfluss Rodins vergleichbar, was bei einem Bildhauereistudium in Paris bei dem Rodin-Schüler Antoine Bourdelle wenig verwundert. Hodlers langer Schatten verrät sich insbesondere im vierten Saal mit den Landschaften Giacomettis.

Abermals ist hier eine Gegenüberstellung mit dem Vater aufschlussreich. Auch der Vater malt auf seinem „See im Morgennebel“ 1922 einen Telegraphenmast als Signum der Moderne; der Sohn jedoch postiert schon 1921 auf seinem Bild „Silsensee“ an beiden Rändern eine dieser energiegeladenen hölzernen Vertikalen, womit er den alten Renaissance-Trick des sogenannten Repoussoir anwendet, den Betrachterblick zurück ins Bildinnere zu lenken, zugleich aber wie das Vorbild Hodler mit seinem berühmten „Parallelismus“ aufs Äußerste stilisierter Bildelemente in die Moderne überführt. Und selbst den im Grad der Abstrahierung kaum zu übertreffenden Cézanne-Apfelstillleben fugt er etwas Neues hinzu, wenn er auf seinem Bild „Kartoffeln“ von 1921 diesen portratierten Van-Gogh-Erdapfeln einen lila Schatten auf dem dynamisch diagonal gestellten Tisch verleiht, der später zum Tischsockel verwandelt eine bedeutende Rolle für seine ätherischen Figuren spielen sollte.

Das Studium in Paris von 1922 an führt dann die roten Fäden der Ausstellung noch einmal zusammen: die forschende Zeichnung bleibt sein favorisiertes Medium der Bildfindung – nahezu alle *disegni* der Pariser Zeit haben sich erhalten. Sein Portratkopf der Schwester und späteren Künstlerin Ottilia von 1922 ist stark vom Kubismus geprägt, der im von Archipenko übernommenen Studio in der Luft lag. Sein „Selbstbildnis als Ägypter“ von 1925 amalgamiert pharaonische Kunst, mit der er sich gewissermaßen selbst künstlerisch sozialisierte, mit afrikanischen Masken.

Das Einzige, was die Ausstellung offenlässt, offenlassen muss, ist der Bruch in Giacomettis Selbstbewusstsein. Seine fast vom Krabbelkindalter an bemerkenswerte Künstlerschaft fuhrte nicht zu Selbstvertrauen, im Gegenteil. Mit Erreichung des Vierteljahrhunderts wurde der Künstler immer starker von Selbstzweifeln angeagt, zaudernd. Seine Bronzefiguren hat er trotz ihres meist überschaubaren Formats bis zu zweihundertmal überarbeitet, die tastende Skrupulosität ist ihnen anzuspüren. Gleiches ist den frühen Ölbildern der Ausstellung nicht anzusehen, im zunehmend skeptischer werdenden Blick der Selbstbildnisse allerdings bahnt es sich an.

Alberto Giacometti. Porträt des Künstlers als junger Mann. Bündner Kunstmuseum Chur, bis 19. November Der Katalog kostet 49 Franken