

Casimiro Di Crescenzo

IM HOTEL RÉGINA

Alberto Giacometti vor Henri Matisse

Letzte Bildnisse

Mit einem Text von
Gotthard Jedlicka
und einem Nachwort von
Michael Lüthy

FONDATION GIACOMETTI PARIS

PIET MEYER VERLAG

Nachwort

Asymmetrie von Blick und Hand: Ein Nachwort zur künstlerisch- existenziellen Konstellation in Giacomettis Matisse-Zeichnungen

MICHAEL LÜTHY

»Ich gehe ans Fenster, ich schaue hinaus in die Nacht,
schwarze Berge, sternenglänzender Himmel, rauschendes Wasser.

Oh ja, auch die Menschen leben weiter, wie die Blumen,
nie ganz gleich, doch sie malen Bilder, und das ändert alles.«

(Alberto Giacometti)¹

I.

Die Porträtzeichnungen, die Alberto Giacometti im Sommer und Herbst 1954 von Henri Matisse schuf, sind exemplarisch für Giacomettis Zeichenkunst. Zugleich aber prägt sie ein eigentümlicher Exzess: Ein bestimmtes Moment darin überschreitet das Kraftfeld von Giacomettis Kunst, das oft und eindringlich vermessen wurde – gerade auch von Schriftstellern, die für dessen Bildkunst sprachliche Äquivalente fanden, welche das Verständnis des Künstlers bis heute bestimmen. Der Exzess hat einen rasch genannten und doch kom-

plexen Grund. Giacometti zeichnete hier jemanden, der war wie er selbst: einen Jahrhundertkünstler und überdies grandiosen Zeichner. Und er porträtierte zugleich jemanden, der nicht war wie er selbst. Damit sei nicht angespielt auf Matisse' Kunst von *calme, luxe et volupté*, die mit ihrem eleganten, ornamentalen Strich völlig anders ansetzt als diejenige Giacomettis. Vielmehr bezieht es sich darauf, dass sich Matisse zum Zeitpunkt, als Giacometti ihn zeichnete, auf der Schwelle zu einem anderen Raum befand, der bereits seinen Schatten auf ihn warf. Die Porträtsitzungen ereigneten sich in einem Augenblick, als Matisse, betagt und krank, sein eigenes künstlerisches Arbeiten aufgab, und weniger als zwei Monate nach den letzten Bildnissen war Matisse tot. Die zwischen dem Zeichner und dem Gezeichneten bestehende Symmetrie, als Gegenübersituation zweier großer, sich wechselseitig respektierender Künstler, kippte in eine künstlerische wie zugleich existenzielle Asymmetrie: in die Asymmetrie zwischen der energischen Aktivität, die Giacomettis Zeichenkunst auch hier prägt, und jener Passivität, in die sich Matisse nicht nur aufgrund der Porträtsituation gezwungen sah, sondern in die er sich jetzt überhaupt schicken musste.

II.

Diese besonderen Aspekte der Matisse-Porträts seien aber zunächst zurückgestellt und das Exemplarische in den Blick gerückt. Von Matisse sollte, so die Absicht des französischen Staates und seiner Münzprägestätte, eine Medaille zu seinen Ehren geprägt werden. Doch Matisse verwarf das Verfahren klassischer Bildniskunst, das sich in der Beauftragung eines akademischen Porträtisten manifestierte, und bestimmte mit Giacometti als Auftragnehmer einen Künstler, der seinem Gegenüber keine überzeitliche bildliche Dauer verlieh, sondern den Bildnissen die Temporalität und Prozessualität eines Erscheinens – der Porträtierten wie auch der Bildnisse selbst – mit einzeichnete.² Giacomettis Obsession, sich bei den Porträtierten hauptsächlich auf deren Kopf zu konzentrieren, kam dem Auftrag

entgegen, da es genau darum ging: um die Verfertigung eines gemünzten Reliefkopfs, den Giacometti in diesen Zeichnungen vorbereitete. Tatsächlich zeigt über ein Dutzend von ihnen lediglich die Kopf- und Schulterpartie, und mehr als die Hälfte hiervon nur einen isolierten Kopf oder auch nur einen Teil desselben.

Damit ergänzen sich hier zwei künstlerische Grundüberzeugungen Giacomettis. Zum einen erkannte er in der Zeichnung die Basis all seiner künstlerischen Bemühungen, die gesehene Wirklichkeit zu erfassen. Zum anderen sah er im menschlichen Kopf die größte Herausforderung seiner Kunst. Mehrere motivische und bildplastische Fragen, die ihn vor allem in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens umtrieben, kulminieren im Phänomen des menschlichen Kopfes: die Frage nach dem Anderen als einem Gegenüber, das sich allein schon deshalb fortwährend entzieht, weil es ein Innen aufweist, das sich nur in kurz aufblitzenden Momenten preisgibt; die Frage nach der Lebendigkeit dieses Gegenübers, die es in die ästhetische Lebendigkeit des eigenen Kunstwerks zu übersetzen gilt; des Weiteren die Frage nach der Plastizität als einem abgegrenzten Volumen im Raum; und schließlich die Frage nach dem Blick, der den Abgrund, den Giacometti zwischen sich und seinem Gegenüber spürte, sowohl überbrückt als auch auf neue Weise spürbar werden lässt. Kurz: Im menschlichen Kopf verdichteten sich für Giacometti die Aspekte der Alterität, der Lebendigkeit und des spezifischen Volumens im Raum zu einem einzigen Formproblem. Die Besonderheit von Giacomettis Zeichnungen liegt allerdings darin, keinen dieser Aspekte, die es am Gegenüber zu erfassen galt, auf Kosten der übrigen zu privilegieren – sei es, den Anderen in erster Linie als ein sinnlich-plastisches Ereignis aufzufassen, sei es, in ihm vor allem eine unzugängliche Subjektivität zu erkennen. Wie sehr all dies bildplastisch miteinander verschränkt ist, zeigt sich etwa daran, dass die Kugelform des Kopfes bei Giacometti so wirkt, als sei sie noch am ehesten in der Lage, dem ungreifbaren Druck des Raums zu widerstehen, und es dennoch so scheint – auch im Falle des Kopfes von Matisse –, als verforme sich der Kopf unter diesem Druck. Zugleich lässt sich beobachten, wie das Volumen des Kopfes aufgrund seiner

Kugelform zwar auf alle Seiten hin orientiert erscheint, der Blick indes dieser Kugel eine Ausrichtung verleiht – eine Ausrichtung, die nicht nur anzeigt, worauf die Aufmerksamkeit des Porträtierten sich richtet, sondern die zugleich ein raumplastisches Streben bewirkt, und zwar nicht nur des Gesichtes nach vorne, sondern ebenfalls des Hinterkopfes nach hinten.

In Giacomettis Zeichnungen sind die Formfrage und die Seinsfrage, die Deskription phänomenalen Erscheinens und die unablässige Suche nach der dahinterliegenden Wirklichkeit, gleich ursprünglich. Jede Linie, die Giacometti mit hartem Bleistift und ebenmäßiger Druckverteilung mehr ritzte als zeichnete,³ ist Formbestimmung und Kraftlinie zugleich, bezeugt einen bestimmten Umriss und zugleich eine von innen nach außen tretende Energie. Wenn diese Linien aber nicht nur die Figur umreißen, sondern auch dazu dienen können, sie mit dem Raum zu verweben – so wie es, den Auftrag der französischen Münze überschreitend, auch in einigen der Zeichnungen Matisse' geschieht –, dann liegt dies erneut an der Doppelvalenz jeder einzelnen Linie, ebenso sehr Kontur wie Kraftlinie zu sein. Nie werden Figur und Raum durch etwas Drittes – beispielsweise eine koloristische oder ornamentale Verwebung – miteinander verbunden, so wie es für die Kunst Matisse' kennzeichnend ist. Auch in den Zeichnungen, die Giacometti von Matisse anfertigte, gibt es keine übergeordnete Einheit, die Figur und Raum zusammenschlüsse, sondern ausschließlich jene suchenden Striche, anhand derer sich beides, Figur und Raum, in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander allmählich herauschält.⁴

In diesen Zusammenhang gehört auch die Eigenart Giacomettis, im Erfassen seines Gegenübers die Distanz zum Gesehenen mitzuzeichnen, mit anderen Worten die Größenverminderung, die aufgrund der Entfernung zum sehenden Auge auftritt, gerade nicht auszugleichen, sondern als Verkleinerung der Zeichnung selbst festzuhalten. Die Relation, in der ein Kopf zum umgebenden Raum sowie zum sehenden Auge steht, übersetzte Giacometti in die Größenrelation des gezeichneten Kopfes zum Blattgeviert.⁵ Das hat zur Folge, dass die ebenso inselhaft wie komprimiert wirkenden Köpfe Matisse'

auf den großen Blättern keineswegs verloren erscheinen. Vielmehr zeichnet sie, so klein sie auch sind, das Vermögen aus, das Kraftfeld des Blattgevierts in sich zu versammeln. Gerade die Reduziertesten unter ihnen führen die basalen medialen Voraussetzungen des Zeichenaktes vor: dass es dafür nicht mehr braucht als ein markierendes Instrument sowie einen die Markierung aufnehmenden Grund, und weiter: dass eine Zeichnung schon nach einigen wenigen Strichen vollendet sein kann. Allerdings machen gerade sie auch deutlich, dass es ihnen nicht um eine Reflexion auf die Basisoperationen des Zeichnens geht, sondern das Kriterium ihres Gelingens stets darin liegt, inwieweit sie den Kontakt zur gesehenen Wirklichkeit herstellen. Es ist kein Zufall, dass die nur mit wenigen Strichen ausgeführten Zeichnungen häufig das Flüchtigste, aber Intensivste des Gegenübers festhalten wollen: den Blick.

Giacomettis Zweifel, die ihn lebenslang begleiteten, galten nie dem Sein der Wirklichkeit, sondern ausschließlich der Möglichkeit, dieses Sein zu erfassen. Sie galten auch nie der Kunst, die er als einzig aussichtsreiches Mittel begriff, der Wirklichkeit überhaupt habhaft zu werden, indem sie es erlaubt, die Wirklichkeit besser sehen zu lernen.⁶ Zweifel plagten Giacometti allein hinsichtlich seines eigenen Vermögens, die Kunst in ebendieser Weise zum Erkenntnismittel machen zu können, mit der Folge, dass er seine »Versuche«, wie er seine Kunst nannte, bis zum letzten Atemzug weiter vorantrieb.⁷ Dass seine Zweifel nicht das Sein betrafen, sondern die Möglichkeit, dieses in seinem Erscheinen künstlerisch zu erfassen, erklärt denn auch, warum ihn gerade die Fragen nach dem Volumen und seiner Relation zum Raum unablässig beschäftigten: nämlich als die zwei wesentlichen Aspekte, wie etwas in seinem Sein erscheint. Giacomettis Kunst – und in den Porträtzeichnungen tritt es in verdichteter Form heraus – ist eine radikalisierte Phänomenologie, praktiziert am denkbar komplexesten Objekt: dem menschlichen Gegenüber.⁸

III.

Das meiste hiervon, und natürlich etliches mehr, ließe sich über Giacomettis Porträtzeichnungen generell sagen – Zeit also, sich dem Besonderen genau dieser Matisse geltenden Porträtserie zuzuwenden: der Besonderheit der Situation und der Besonderheit der künstlerischen Resultate.

Während Giacometti es liebte, über lange Zeit wiederkehrend mit denselben Modellen zu arbeiten, und während er diese Porträtierungen üblicherweise aus freien Stücken vornahm, handelte es sich hier weder um eine selbst gewählte noch um eine vertraute Konstellation, sondern um einen hochhoffiziellen Auftrag im Hinblick auf ein hochhoffizielles Ziel – ebenjene zu prägende Ehrenmünze.⁹ Eine solche Situation empfand Giacometti gleichwohl nicht als negative Einschränkung. Wenn er einen Auftrag annehme, so Giacometti, versuche er, möglichst nahe beim Thema zu bleiben; er erbitte keine Freiheit, denn die thematische Eingrenzung störe ihn nicht, sondern sei durchaus willkommen.¹⁰

In der Schilderung, die Giacometti Gotthard Jedlicka über die Porträtikonstellation gab, tritt das Intrikate genau dieses Auftrages nun aber in aller Deutlichkeit heraus.¹¹ Von starken und zumeist negativen Gefühlen ist die Rede, und sie resultierten unmittelbar aus jener eingangs genannten Symmetrie zweier sich gegenüberstehenden Künstler, die sich aufgrund der unterschiedlichen biografischen Situation in eine existenzielle Asymmetrie wandte: in die Asymmetrie zwischen Aktivität und Passivität, zwischen einer auf die Zukunft hin offenen und einer auf die Vergangenheit zurückgeworfenen Gegenwart. Er habe sich, so Giacometti nach Jedlickas Zeugnis, wesentlich deshalb unwohl gefühlt, weil Matisse sich so schwer damit getan habe, untätig dabei zuzusehen, wie ein anderer zeichne – und zwar nicht irgendetwas, sondern gerade ihn in seiner sehr besonderen Untätigkeit.¹² Matisse, der selbst über sein gesamtes Œuvre am lebenden Modell arbeitete, wurde hier, zu seinem Missvergnügen, vom Subjekt zum Objekt eines Zeichenaktes. Umso entschiedener, wie sich Giacomettis Bericht über die Porträtsituation weiter ent-

nehmen lässt, versuchte Matisse, trotz seiner Hinfälligkeit als aktiver Mensch zu erscheinen. Er verkündete Giacometti gleich zu Beginn, er habe wenig Zeit, und er bemühte sich, das Modellsitzen zu einer Arbeit eigener Art zu machen, die es entsprechend gut zu leisten galt.

Giacomettis Zeichnungen porträtieren nicht nur Matisse, sondern erfassen ebenso eindrücklich die aufgeladene Atmosphäre ihrer Entstehung. Eine der frühesten Zeichnungen der Sequenz, möglicherweise gleich am ersten Tag der Porträtsitzungen entstanden, zeigt Matisse, wie er das Einsinken in den eigenen, immobil gewordenen Körper mit einem Blick kompensiert, der sich geradezu drohend auf sein Gegenüber richtet (s. Kat. 6).¹³ Der eigentümlich aus der Axialität des Körpers herausgeschobene Kopf erweckt hierbei den Anschein, als wolle Matisse sein Gegenüber im nächsten Augenblick anfallen. In anderen, während der nachfolgenden Tage entstandenen Zeichnungen führt der Blick des greisen Künstlers hingegen in ein ungreifbares Außen des Bildes. Die Blätter vermitteln den Eindruck, als habe er seinen Frieden mit der Situation geschlossen. Doch der Schein trügt, das Unwohlsein nahm wieder Überhand, und Matisse brach die Sitzungsfolge nach dem 6. Juli 1954 ab.

Zwei Monate vergingen, bis er Giacometti erneut zu sich bat. In der Zwischenzeit hatte Matisse das Domizil gewechselt, vom Hotel Régina in Nizza zog er in ein Landhaus in der Nähe von Saint-Paul-de-Vence um. Als Giacometti im September 1954 dort eintraf, begegnete er einem Menschen, der ihm, wie er gegenüber Jedlicka festhielt, nicht nur endgültig alt geworden erschien, sondern der – für unseren Zusammenhang bedeutsamer – inzwischen endgültig akzeptieren musste, nicht mehr arbeiten zu können. Zunächst sah es so aus, als kläre dies die Rollenverhältnisse. Er werde ihm, so Matisse, nun so oft Modell sitzen, wie Giacometti es wünsche. Die wenigen Zeichnungen, die nun entstanden, sind bemerkenswert abgeklärt, die Physiognomie wirkt weicher und entspannter, der Blick führt unangestrengt ins Offene, und der andere Tonus des Modells scheint sich auch auf Giacomettis Strich auszuwirken, der hier weicher und schwingender ausfällt als in den meisten anderen Blättern der Sequenz. Diese Gelassenheit sollte allerdings nicht von Dauer sein. Matisse verlor,

obschon er hartnäckig darum rang, die Selbstbeherrschung und brach erneut – und diesmal endgültig – das Modellsitzen ab. Zu sehr habe Matisse die Verzweiflung ergriffen, so Giacometti gegenüber Jedlicka, als er ihn, Giacometti, habe zeichnen sehen.

Tiefes Schweigen umhüllt die Zeichnungen, und tatsächlich hält Giacometti in seinem Bericht fest, es sei kaum gesprochen worden – ganz im Unterschied zu seiner Gewohnheit, beim Porträtieren durchaus redselig zu sein. Umso harscher, was Matisse Giacometti in dieses Schweigen hinein entgegenschleuderte: Niemand könne zeichnen, und auch er, Giacometti, werde es nie richtig können. Als weitere Negation von Giacomettis Arbeit verkündete Matisse bei der ersten Sitzung, er wolle die Ergebnisse nicht sehen, denn nur so könne Giacometti unbefangen fortfahren und er unbefangen weiter Modell sitzen. All dies weist darauf hin, wie massiv hier das Porträtispositiv – auf der einen Seite der zeichnende Künstler, auf der anderen die porträtierte Person – von antagonistischen psychischen Kräften durchzogen wird. Verschärft wurde die schwierige Konstellation durch Giacomettis Eigenart, das jeweilige Gegenüber als etwas Fremdes, ja Unheimliches zu empfinden und es dementsprechend auszuforschen.¹⁴ Das führte nicht zuletzt zu einem signifikanten Unterlaufen des Auftrages der staatlichen Münze, der darin bestand, einen der berühmtesten Künstler Frankreichs als ein solcher ins Bildnis zu setzen. Weder das Künstlersein noch die Berühmtheit seines Gegenübers werden in Giacomettis Zeichnungen thematisch, die in ihrer seismografischen Notation ausschließlich festhalten, was zu sehen ist, aber nichts davon, was lediglich gewusst werden kann.¹⁵

Den Zeichnungen schreibt sich indessen nicht nur Matisse', sondern auch Giacomettis Unwohlsein ein. Denn während er zeichnete, wurde er selbst zum Objekt eines Blicks: des bohrenden Blickes Matisse', und nicht wenige der Zeichnungen arbeiten sich genau daran ab, was es heißt, unter einem solchen Blick seinem porträtierenden Tun nachzugehen. Diesbezüglich stellen die am 5. Juli gezeichneten Blätter einen Höhepunkt dar. Es handelt sich um eine Gruppe von Zeichnungen, deren am weitesten ausgeführte die hierarchische Gestalt Matisse' im Bett sitzend zeigt (s. Kat. 20). Vor Matisse

steht ein Krankentischchen, auf dem seine rechte Hand so aufliegt, als wolle sie gleich zu zeichnen beginnen. Die Figur wird von Horizontalen und Vertikalen in einer Weise umgrenzt, dass eine entfernte Ähnlichkeit zu Francis Bacons zeitgleich entstehenden *Papst*-Gemälden spürbar ist – allerdings mit der wichtigen Differenz, dass die Figur nicht wie bei Bacon im Dreiviertelprofil gezeigt wird, sondern insbesondere Kopf und Blick in eine strikte, konfrontativ wirkende Frontalität gewendet sind. In der Augen-, Nasen- und Mundpartie konzentriert sich die Figur, ja dort scheint sich sogar der Kopf, der ohnehin sämtliche Bildkräfte in sich zusammenzieht, noch einmal zu verdichten: Die – nur zu ahnenden – Augen gleichen Kontraktionen des Brillenrundes, und der Mund, dessen Physiognomie unklar bleibt, wiederholt mit seinen geschwungenen Linien die Rundungen der Kinn- und Bartpartie. Es scheint, als säße im Inneren des Kopfes ein zweiter, kleinerer Kopf, der lauernd durch die Maske des äußeren hindurchblickte. Parallel laufende Schrägen der Ohren, der Stirn, der Augenbrauen sowie der Nasenflügel sekundieren dem manifesten, aber aus dem Verborgenen kommenden Blick mit einer plastischen Zuspitzung des Gesichtes zum Betrachter hin. Vorstoß und Rückzug, Zuwendung und Sich-Verschließen, Macht und Ohnmacht, Selbstbeherrschung und Aggressivität gerinnen in dieser Gestalt zu einer einzigen Form. Am gleichen Tag, sei es als Weiterarbeit am selben Motiv, sei es zu dessen Vorbereitung, entstanden mindestens drei weitere Zeichnungen, die sich ausschließlich jener prägnanten Konstellation von Auge, Nase und Mund widmen (s. Kat. 12, 17, 18, 19). Durch die Rundungen der Brille, hinter der keine Augen sichtbar werden, blickt uns hier das Blattweiß selbst an.¹⁶ Die ausgesparten Rundungen der Brille, als genau konturierte Löcher im Gefüge der Physiognomie, werden zum Ort, wo die Blicke der beiden Künstler und die zeichnende Hand Giacomettis aufeinandertreffen, und es ist bezeichnend, dass dieser Treffpunkt zusammenfällt mit dem weiß gelassenen Blatt als dem materiellen Grund des Zeichenaktes – mit jenem Medium also, das damals, im Sommer und Herbst 1954, die beiden Künstler ebenso verband wie trennte.

-
- ¹ Alberto Giacometti: »Grau, braun, schwarz ... [Georges Braque]« [1952], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 171–172, S. 172.
- ² Es handelt sich um genau diejenige Differenz, die Degas in einer berühmten Maxime festhielt: »Die Zeichnung ist nicht die Form, sondern die Art und Weise, die Form zu sehen.« Edgar Degas, zit. nach: Paul Valéry: *Tanz, Zeichnung und Degas*, übersetzt von Werner Zemp, rev. Auflage, Frankfurt/M., 1996 [franz. 1936], S. 85 (Übers. geändert). Vgl. dazu auch: Agnès de La Beaumelle: »La pointe (du crayon) à l'œil«, in: *Alberto Giacometti. Le dessin à l'œuvre*, Ausstellungskatalog Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2001, S. 13–17.
- ³ Vgl. Louis Aragon: »Ich habe stets die Bildhauerzeichnungen sehr geschätzt: David d'Angers, Préault, Rodin ... nicht zu reden von Michelangelo. Sie besitzen eine Eigentümlichkeit, die man auch bei Giacomettis Zeichnungen findet, nämlich das Gefühl, mit dem Messer geritzt worden zu sein.« (Louis Aragon: »In Lebensgröße« [1966], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 308–312, S. 309.)
- ⁴ Vgl. Jean Genet: »Auf gewissen Bildern (Monet, Bonnard ...) bewegt sich die Luft. In den Zeichnungen, von denen ich spreche, bewegt sich der Raum.« (Jean Genet: »Das Atelier von Alberto Giacometti« [1958], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 279–293, S. 287.)
- ⁵ Vgl. das Gespräch zwischen Pierre Dumayet und Giacometti, in dem dieser die Frage, wann er aufgehört habe, das Gesehene beim Zeichnen selbstverständlich zu vergrößern, folgendermaßen beantwortete: »1945. Bis dahin hatte ich eine photographische Sicht der Welt. Ich fand, daß die Fotos der Wirklichkeit ähnelten. Und dann habe ich mit einem Mal die Tiefe gesehen. [...] Ich finde das wunderbar.« (Pierre Dumayet: »Die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen. Giacometti« [1963], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 296–299, S. 297.)
- ⁶ Vgl. Michel Leiris: »Das Wunderbare ist, daß Alberto Giacometti, der in seiner Arbeit immer aufs neue die Grundlagen der Bildhauerei und der Malerei in Frage stellte, doch nie gezweifelt hat am Wert dieser Künste als Mittel, um etwas mehr als den Schein der uns umgebenden Wesen und Dinge zu erfassen.« (Michel Leiris: »Keine Würdigung« [1966], in: *Louis Aragon mit anderen: Wege zu Giacometti*, hrsg. von Axel Matthes, München, 1987, S. 211.) Zur Folge, dass sich auf diese Weise Scheitern und Gelingen wechselseitig bedingen, vgl.: Mordechai Omer: »On the Optimistic Scepticism of Giacometti's Work«, in: *Alberto Giacometti. Drawings and Prints*, Ausstellungskatalog Tel Aviv Museum of Art, 2004, S. 186–174 [hebräische, von hinten nach vorne erfolgende Paginierung], S. 185.
- ⁷ Vgl. Diego Giacometti: »Ich habe Alberto sterben sehen, ich saß an seinem Bett, ich hielt ihm die Hand. Alberto sah mich an, oder vielmehr erforschte er die Umrisse meines Gesichtes, zeichnete mich mit den Augen, wie er mit den Augen zeichnete und alles in Zeichnung übersetzte, was er ansah.« (Diego Giacometti: »Mein Bruder« [1975], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 317.) Dieselbe Mischung aus Geduld und Hartnäckigkeit bezeugte auch Giacometti selbst: »Die Kluft zwischen einem Kunstwerk, egal welchem, und der unmittelbaren Wirklichkeit einer Sache ist

zu groß geworden, im Grunde interessiert mich nur noch die Wirklichkeit, und ich weiß, dass ich den Rest meines Lebens damit verbringen könnte, einen Stuhl abzuzeichnen.« (Alberto Giacometti: »Anmerkungen zu den Kopien« [1965], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 189–191, S. 191.) Giacometti schrieb dies am 30. November 1965, sechs Wochen vor seinem Tod. Eine signifikante Parallele findet sich bei Paul Cézanne – einem wesentlichen Referenzpunkt Giacomettis –, der, ebenfalls sechs Wochen vor seinem Tod, an seinen Sohn Paul schrieb: »Ich kann die Intensität, die sich vor meinen Sinnen entfaltet, nicht erreichen [...]. Hier, am Ufer des Baches, vervielfachen sich die Motive, das selbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von stärkstem Reiz und von solcher Mannigfaltigkeit, dass ich glaube, mich über Monate beschäftigen zu können, ohne den Platz zu wechseln [...].« (Cézanne am 8. September 1906, in: Paul Cézanne: *Correspondance*, hrsg. von John Rewald, rev. u. erweiterte Neuausgabe, Paris, 1978, S. 324 [Übers. ML]).

- ⁸ Diese Wirklichkeitsgewissheit, die Giacomettis Zweifel am Sehen und an den Möglichkeiten seiner Kunst wieder aufwiegt, wird in Sartres berühmtem Essay gerade verfehlt, wenn dieser schreibt: »In jedem seiner Bilder lässt uns Giacometti den Augenblick der Schöpfung ex nihilo miterleben; jedes wirft erneut die alte metaphysische Frage auf: Warum existiert überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?« (Jean-Paul Sartre: »Die Suche nach dem Absoluten« [1948], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 258–269, S. 266.) Zu Giacomettis radikalisierten Phänomenologie, vgl. den hervorragenden kurzen Essay von Ed Hill: »The Inherent Phenomenology of Alberto Giacometti's Drawing«, in: *Drawing* 3, Nr. 5, Jan.–Feb. 1982, S. 97–102.
- ⁹ Giacometti begegnete Matisse hier nicht zum ersten Mal; er besuchte ihn im November 1951 in Nizza und sah ihn erneut im November 1952. (Vladimir Vogelsang: »Lebenschronik«, in: *Alberto Giacometti*, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin, 1987/1988, S. 9–51, S. 34, sowie: Gotthard Jedlicka: »Alberto Giacometti. Fragmente aus Tagebüchern«, *Neue Zürcher Zeitung*, 5. April 1964.)
- ¹⁰ Alberto Giacometti: »Diderot und Falconet waren einer Meinung« [1960], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 180–181, S. 181. Giacometti fügte allerdings an, er habe mit seinen Aufträgen nie Erfolg gehabt, überhaupt nur eine einzige Bildnisbüste sei je akzeptiert worden (ebda.).
- ¹¹ Gotthard Jedlicka: »Alberto Giacomettis Bildniszeichnungen nach Henri Matisse«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Juli 1957; siehe in dieser Publikation S. 7–14.
- ¹² Mehrfach wird von den Modellen die Strenge betont, mit der Giacometti sein Gegenüber zum Stillhalten zwang: »Er, der gewöhnlich so sanft und lieb war und mit dem sich meist gut zusammenleben ließ, wurde dann [beim Zeichnen, ML] zum Tyrannen. Man durfte sich nicht um Fingerbreite bewegen. [...] Unablässig sagte er: »Schau hierher! Schau hierher! Rühr dich nicht!« (Bruno Giacometti, zit. nach: Reinhold Hohl: *Giacometti. Eine Bildbiographie*, Ostfildern, 1998, S. 17–18.)
- ¹³ Die Zeichnung trägt die Datierung »30. V ou 2. VI 54«, was jedoch als »30. VI ou 2. VII 54« zu lesen ist.
- ¹⁴ Vgl. Jedlickas Wiedergabe von Giacomettis Worten, während er diesen porträtierte: »Es ist sonderbar! Ich kenne Sie doch; [...] Aber jetzt, wo Sie mir gegenüber sitzen, werden Sie mir fremd: unheimlich!« (Gotthard Jedlicka: »Alberto Giacometti. Fragmente aus Tagebüchern«, *Neue Zürcher Zeitung*, 5. April 1964.)

- ¹⁵ Vgl. Maurice Merleau-Pontys elementare Bestimmung der phänomenologischen Praxis: »Es gilt zu beschreiben, nicht zu analysieren und zu erklären [...].« (Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. und eingeleitet von Rudolf Boehm, Berlin, 1966 [franz. 1945], S. 4.)
- ¹⁶ Vgl. erneut Jean Genet: »Die Striche sind nur da, um den weißen Stellen Form und Festigkeit zu verleihen. Man sehe gut hin: [...] Nicht der Strich ist voll, sondern das Weiße.« (Jean Genet: »Das Atelier von Alberto Giacometti« [1958], in: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, Zürich, 1998, S. 279–293, S. 288.)

6

Henri Matisse sitzend von vorn,
30. Juni oder 2. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49 × 32,5 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 30.V ou 2.VI.54 [sic]

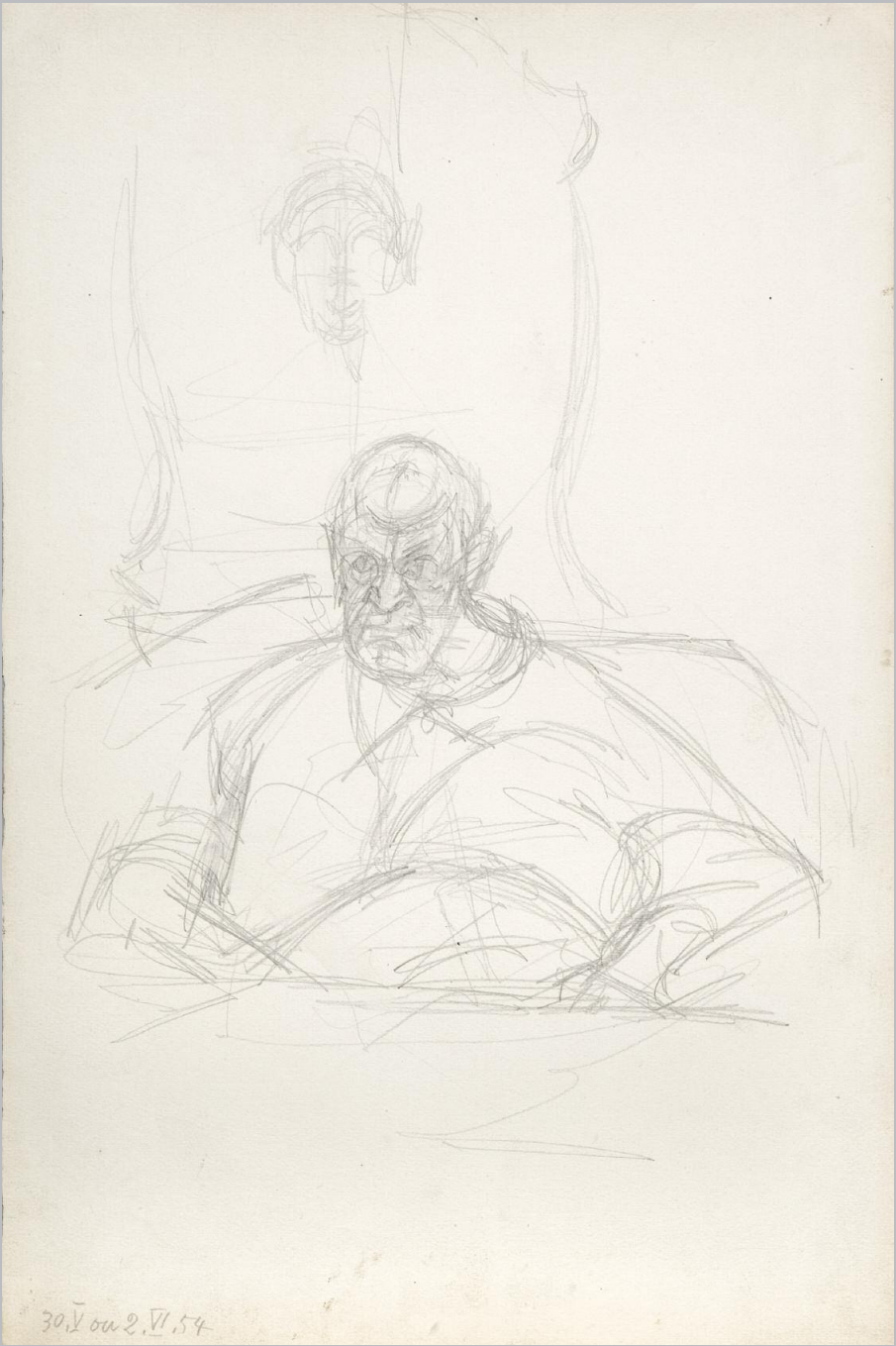
Fondation Giacometti, Paris
Inv. 1994-3059

AUSSTELLUNGEN

Amsterdam 1964, Nr. 24 (?); London 1965, Nr. 179, Abb. 69;
Paris 1969, Nr. 249, Abb. S. 133; Paris 1990, o. Nr.; Malmö 1994,
o. Nr., Abb. 156; Paris 2007, Nr. 370, Abb. 433 S. 294

LITERATUR

Hohl 1987, Abb. S. 220



12

Kopf von Henri Matisse,
2. oder 5. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49,1 × 31,8 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 2 ou 5.VII.54

Fondation Giacometti, Paris
Inv. 1994-1033



2 out. VII. 54

17

Kopf von Henri Matisse,
5. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49 × 32 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 5. VI. 54 [sic]

Kunstmuseum, Bern
Inv. A 1998.143
Schenkung Bruno Giacometti, Zollikon

—

AUSSTELLUNGEN

Tampere 1992, Abb. S. 190; Paris 1991, Nr. 160, Abb. S. 259
(dort irrtümlich als Nr. 161 angegeben)



5. 21. 54

18

Kopf von Henri Matisse,
5. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49 × 32,4 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 5.VII.54

Fondation Giacometti, Paris
Inv. 1994-1035

—

AUSSTELLUNG

Paris 2007, Nr. 375, Abb. S. 412



5.18.54

19

Kopf von Henri Matisse,
5. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49,2 × 32,3 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 5.VII.54

Fondation Giacometti, Paris
Inv. 1994-0732

AUSSTELLUNGEN

New York 1964, Nr. V (Abb.); Paris 1991, Nr. 161, Abb. S. 259
(dort irrtümlich als Nr. 160 angegeben); Paris 2007,
Nr. 376, Abb. 434 S. 294

LITERATUR

Du Bouchet 1969, Abb. S. 77; du Bouchet 1991,
Abb. S. 123



5. VII. 57

Henri Matisse sitzend von vorn,

5. Juli 1954

Bleistift auf Papier. 49 × 32 cm
Datiert mit Bleistift unten links: 5 VII 54

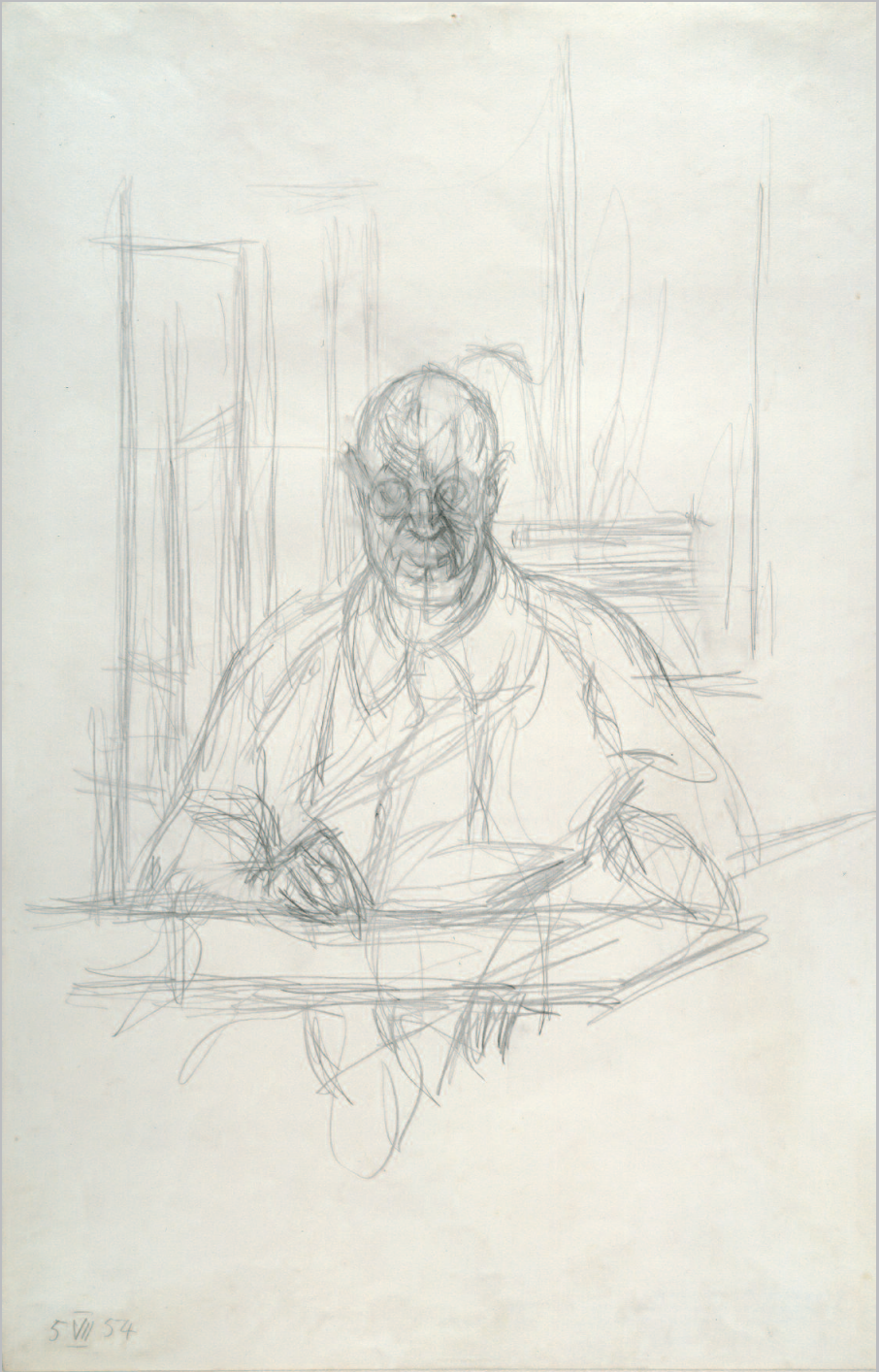
Kunstmuseum, Bern
Inv. A 1998.144
Schenkung Bruno Giacometti, Zollikon

AUSSTELLUNGEN

Tokio 1973, Nr. 87, Abb. 87; New York 1974, Nr. 179, S. 171;
Duisburg 1977, Nr. 103, Abb. S. 207 (links); Lugano 1984, Nr. 20,
Abb. 20; Ascona 1985, Nr. 22, Abb. S. 74; Martigny 1986, Nr. 135,
Abb. S. 108 und 274; Paris 1991, Nr. 155, S. 257; Tampere 1992,
o. Nr., Abb. S. 188; Wien 1996, Nr. 173, Abb. S. 275;
Edinburgh 1996, Nr. 170, Abb. S. 174; München 1997, Nr. 102,
Abb. S. 163; Zürich 2001, Nr. 152, Abb. S. 215;
Paris 2005, Nr. 45 S. 155, Abb. S. 135

LITERATUR

Jedlicka 1957, S. 3; Jedlicka 1959, S. 2; Lord 1971a, Nr. 80 S. 172,
Abb. S. 175; Lord 1971b, Abb. 2 S. 24; Juliet 1986, Abb. S. 107;
Bonneyfoy 2012, Abb. 73 S. 76 (unten links); Dufrière 2007,
Abb. S. 244 (unten); Giacometti 2007, S. 214



Erstausgabe

*Copyright für die Werke
von Alberto Giacometti:*

© 2015 Alberto Giacometti
Estate / Bildrecht, Wien

*Copyright für die vorliegende
deutsche Ausgabe:*

© 2015 Fondation Giacometti,
Paris, und Piet Meyer Verlag
AG, Bern/Wien

KapitaleBibliothek Nr.13

Zeichnung auf dem Umschlag:

Alberto Giacometti: *Skizze
zum Porträt Henri Matisse*
[Rückseite eines Blattes,
auf der auf der Vorderseite
ebenfalls eine Henri Matisse-
Porträtzeichnung Giacomettis
zu sehen ist], 1954, Bleistift
(z.T. gewischt) auf Papier
(rohweiß), 48,8 × 32,6 cm,
Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung
(Inv.-Nr. C 1971/2114;
© Foto: Staatsgalerie Stuttgart)
[s. Kat. 21b]

Frontispiz zum Buch:

Alberto Giacometti: *Henri
Matisse sitzend von vorn*, 1954
[6. Juli (?)], Bleistift und
Radiergummi auf Papier,
44,9 × 33,2 cm, Privatsammlung
[s. Kat. 26]

Frontispiz auf Seite 6:

Alberto Giacometti: *Büste von
Henri Matisse in Profilsicht*,
2. oder 5. Juli 1954, Bleistift
auf Papier, 44,6 × 32 cm,
Fondation Giacometti, Paris
[Inv. 1994-0730] [s. Kat. 14]

Frontispiz auf Seite 128:

Alberto Giacometti: *Kopf von
Henri Matisse im Dreiviertel-
profil*, 2. Juli 1954, Bleistift auf
Papier, 49,2 × 32 cm, Fondation
Giacometti [Inv. 1994-1036]
[s. Kat. 9]

*Übersetzung des Textes
von Casimiro Di Crescenzo
aus dem Italienischen:*

Stefan Monhardt, Berlin

*Übersetzung französisch-
sprachiger Zitate, wenn nicht
anders angegeben:*

Stefan Monhardt, Berlin

Rechtschreibung:

Die Rechtschreibung der
aus dem Französischen über-
setzten Zitate wurde der
neuen deutschen Orthografie
angepasst.

Redaktion:

Katharina Stauder, Berlin

Lektorat:

Katharina Stauder, Berlin

Korrektorat:

Hans Georg Hiller von
Gaertringen, Berlin

Dank:

Der Verlag dankt sehr herzlich
der Direktorin der Fondation
Giacometti in Paris, Frau
Catherine Grenier, für die gute
Zusammenarbeit an diesem
Projekt. Insbesondere ist
hier die effiziente Arbeit zu
vermerken, die Frau Emilie
Le Mappian, im Hause der
Fondation zuständig für Rechte
und Lizenzen, sowie Christian
Alandete, zuständig für Publi-
kationen, geliefert haben. Und
Dank gebührt auch Dr. Dieter
Schwarz, dem Freund in
Winterthur, für einen wert-
vollen Tipp, der diesem Buch
sehr gut bekommen ist.

Gestaltung:

Silke Fahnert, Uwe Koch, Köln

Gesamtherstellung:

Printmanagement Plitt GmbH,
Oberhausen

ISBN 978-3-905799-32-3

Printed in Italy