

Einführung und Dank von Matthias Frehner aus dem Ausstellungskatalog, S. 9 - 15

Augusto Giacometti – ein zentraler Aussenseiter
Einführung und Dank

Innerhalb der modernen Schweizer Kunst und auch in der Entwicklung der internationalen Abstraktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts nimmt Augusto Giacometti (1877–1947) eine zentrale Aussenseiterposition ein. Er war von Anbeginn seiner Laufbahn ein eminent unabhängiger Geist. Im Unterschied zu fast allen seinen Schweizer Künstlerkollegen hatte er sich von Fremdeinflüssen schnell befreit und seinen ureigenen Ausdruck gefunden. Der dekorative Stil seines Lehrers Eugène Grasset blockierte ihn nicht, sondern war ihm das Tor zur freien Entwicklung unabhängiger Abstraktionskonzepte, während sich Giovanni Giacometti und Cuno Amiet jahrelang abmühten, aus dem übermächtigen Bannkreis ihrer Vorbilder Giovanni Segantini respektive Ferdinand Hodler zu treten. Nie hat sich Augusto Giacometti bekenntnishaft einer internationalen Avantgardebewegung angeschlossen wie Amiet und Giovanni Giacometti der Brücke oder Paul Klee und Jean-Bloé Niestlé dem Blauen Reiter. Dies hinderte ihn indes nicht, primär aus persönlicher Sympathie zu Künstlerkollegen, vorübergehend Gruppierungen beizutreten. Seine Mitgliedschaft bei der spätexpressionistischen Künstlergruppe Das Neue Leben (1918–1920), die der Basler Fritz Baumann gegründet hatte, war ebenso ein Akt spontaner Solidarität mit jüngeren Künstlern wie seine »Teilnahme« an der 8. Dada-Soirée vom 9. April 1919 im Saal des Kaufleuten in Zürich, wo er zusammen mit Alice Bailly in einem gemeinsam dekorierten Goldblatt-Transparent Tristan Tzara huldigte.¹ Für den vielseitig unabhängigen Künstler waren diese gleichzeitigen Engagements kein Widerspruch. Ein Entweder-oder gab es weder in seinem Leben noch in seiner Kunst. Es fiel ihm deshalb auch nicht schwer, gleichzeitig Zugang zu den bürgerlichen Kreisen in Zürich zu finden, die seine delikaten, realistischen Pastelle und Gemälde schätzten und sammelten und damit dazu beitrugen, dass er ab den 1920er-Jahren zusammen mit Amiet zum offiziell gefeierten Künstler der Schweiz aufstieg. Grosse, viel beachtete Ausstellungen fanden 1924 in der Kunsthalle Bern und 1927 im Kunsthaus Zürich statt. Aber auch im Ausland stiess er auf Erfolg, als er 1920 und 1932 die Schweiz an der Biennale in Venedig vertrat und 1930 und 1933 in der renommierten Pariser Galerie Bernheim-Jeune ausstellte. Zahlreiche Aufträge für Wandmalereien sowie für Glasgemälde in Kirchen und öffentlichen Gebäuden spiegeln seine allgemeine Wertschätzung, die 1934 mit der Wahl in die Eidgenössische Kunstkommission ihren offiziellen Ausdruck fand. Da er in den 1930er-Jahren und während der Kriegszeit seine moderne Farbmalerei auch zur Darstellung arkadisch schöner Schweizer Landschaften einsetzte – wie beispielsweise beim Gemälde *Stampa* von 1945 (Kat. 128) – wurde er bei seinem Tod 1947 als einer der führenden Künstler des Landes verehrt. Dieser Ruf hat die Rezeption seines Werkes lange Zeit dominiert.

Es ist ein Ziel unserer Ausstellung, bewusst zu machen, dass Augusto Giacometti nicht einfach ein Gelegenheitsabstrakter war, als der er in der Kunstgeschichte mehrheitlich dargestellt worden ist, sondern eine Pionierfigur des frühen 20. Jahrhunderts. Innovation muss immer am einzelnen Werk ermittelt werden. Seine frühen Abstraktionen als Zufallsfunde und Einmalleistungen zu bezeichnen, weil er später hauptsächlich wieder gegenständlich malte, sollte spätestens seit dem Everything-goes der Postmoderne obsolet geworden sein. Augusto Giacometti hatte seine Gründe, zwischen den Stilen zu pendeln. Es sind dieselben Beweggründe, die nicht nur Amiet und Giovanni Giacometti, sondern fast alle Schweizer Künstlerinnen und Künstler der frühen Klassischen Moderne von Alice Bailly bis Otto Morach, von Gustave Buchet bis Louis Moilliet nach einer kurzen Zeit der Experimente in ihrer Jugend spätestens in den 1920er-Jahren zu einer Rückkehr zum Realismus veranlasst haben. Denn ihre Schweizer Sammlerinnen und Sammler

waren nicht bereit, abstrakte Werke zu kaufen. Tonangebende Figuren wie Richard Bühler und Hedy Hahnloser in Winterthur, wie Richard Kissling in Zürich, Josef Müller und Gertrud Dübi-Müller in Solothurn waren zwar offen für die moderne französische Kunst vom Impressionismus bis hin zum heftigen Kolorismus der Fauves und der Brücke-Künstler, sie beharrten jedoch auf der Erkennbarkeit gegenständlicher Bildmotive. Wer in der Abstraktion über Paul Cézanne und Vincent van Gogh hinausging, wurde unzögerlich zurückgepfiffen. War die »gegenständliche Anschauung« vernachlässigt, so liess selbst ein so aufgeschlossener Kunstkenner wie Richard Bühler noch 1910 ein Blumenstillleben zur Nachziehung der »Contur einer Vase« an den national arrivierten Maler Giovanni Giacometti retournieren.² Denn der Sammler fasste eine abstrakte Bildstelle als Nachlässigkeit auf, die vom Künstler korrigiert werden musste. Undenkbar, dass Bühler ein Bild ohne »gegenständliche Anschauung« gekauft hätte. In der Schweiz gab es zu diesem Zeitpunkt erst einen Käufer explizit abstrakter Kunst, den Berner Hermann Rupf, der 1907 in Paris zusammen mit seinem Freund Daniel-Henry Kahnweiler, Henri Matisse, André Derain, Georges Braque und andere Avantgardenkünstler persönlich kennengelernt hatte und seither fauvistische und kubistische, später dann auch konstruktivistische und surrealistische Kunst von Wassily Kandinsky bis Paul Klee sammelte.³ Um zeitgenössische Schweizer Kunst kümmerte sich Rupf indes nur marginal. Warum aber kauften weder die Schweizer Entdecker des Impressionismus, der Nabis und Fauves noch der Avantgardespezialist Rupf abstrakte Werke von Giacometti? Diese Frage ist umso brisanter, als Giacomettis abstrakte Kunst nicht nur bei den Kunstsammlern seiner Generation auf Unverständnis und Ablehnung stiess, sondern auch in der Kunstgeschichtsschreibung bis in unsere Tage.

Ersten Aufschluss zum Fall Augusto Giacometti liefert dessen Beziehung zu seinem Cousin zweiten Grades, Giovanni Giacometti. Ogleich beide aus dem gleichen abgelegenen Bergeller Dorf Stampa stammten, dort aufgewachsen waren und sich aus einem kunstfernen Milieu zu Künstlern ausgebildet hatten, verkehrten sie praktisch nicht miteinander und äusserten sich eigentlich ihr Leben lang nur abschätzig über den anderen. Der grosse Streitpunkt in der Malerei war die Frage der Abstraktion. Die wenigen Zeugnisse über den jeweils anderen lassen sich an einer Hand aufzählen, obgleich sich sonst beide schriftlich ausgiebig mitgeteilt haben. Augusto machte sich immer wieder beissend lustig über die Maler, die wie Giovanni die Natur abmalen und nicht wie er selbst als Schüler von Grasset die Geheimnisse der Imagination zu ihrem Ziel machten. So heisst es bei ihm über die Landschaftsmaler seiner Zeit, zu denen er explizit seinen Verwandten zählte: »Eine tiefe Verachtung hatten wir für die ›Bildermaler‹, die im Freien ›Motive‹ suchen, und die mit Feldstuhl und Staffelei irgendwo im Freien sitzen. Für uns waren das Naturalisten, also Leute, die vom augenblicklichen Zustand der Natur abhängig sind, Leute, die im Sommer grüne Landschaften und im Winter Häuser im Schnee malen. Also eigentliche Hampelmänner waren das – schon die Art, wie sie, mit Staffelei, Feldstuhl und Malkasten bepackt, mit der Pfeife im Mund daher kamen: ihre Kleidung, ihre Art zu gehen und ihre Wichtigtuerei.«⁴ Für Giovanni Giacometti dagegen war das, was sein Namensvetter malte, »epigonenhafte Kunst«⁵, über die er sich nur mokieren konnte: »Ich kann mich für seine Sachen, so gut sie auch in decorativer Hinsicht abgewogen und zurecht gestellt sind, nicht begeistern, wie mich überhaupt die ganze Kunst von Grasset nicht entzückt. Ich liebe die Malerei und liebe die Maler, die doch etwas anderes sind als blosse Decorateure.«⁶ Die gegenseitige Aversion betrifft jeweils die Kunst und die Person. So ging man sich in Stampa konsequent aus dem Weg, was dem heutigen Besucher kaum vorstellbar scheint. Die beiden Wirtshäuser wie auch die Motive, die das Dorf bot, teilten sie stillschweigend unter sich auf, sodass man sich weder beim Malen noch in der Freizeit je begegnete.⁷ Die gegenseitige Antipathie der beiden Maler teilten deren Familien. Auch Giovanni

Söhne ignorierten Augusto, wofür ein Vorfall zwischen diesem und dem jungen Alberto ausschlaggebend gewesen sein könnte.⁸ Selbst wenn einer von ihnen explizit auf Augusto angesprochen wurde, wie beispielsweise Bruno Giacometti von Ernst Scheidegger, hiess es in brücker Verweigerung: »Augusto Giacometti habe ich als Maler mit Pelzmütze in Erinnerung. Als er sich in Stampa aufhielt, war ich gerade abwesend.«⁹

Es ist wirklich erstaunlich: Warum diese Intoleranz? Man lebt im gleichen kleinen Dorf, ist entfernt verwandt, hat dieselbe Profession und ist sich doch so grundfremd. Keine Solidarität, keine Betonung des Gemeinsamen, sondern nur Hohn und Spott für die Kunst des Gegenübers. Es ist wohl doch so, dass in diesem Falle die Rigorosität des künstlerischen Verdikts von persönlichen Abneigungen zugespitzt wurde. Tatsache ist andererseits, dass das Verhältnis von Giovanni und Augusto einen Grundkonflikt der damaligen Avantgarde offenbarte, den auch ihre Zeitgenossen an ihrem Werk wahrnahmen: Die Frage nach dem »Inhalt« oder dem »Gehalt« des Bildes. Giovanni Giacometti orientierte sich in allen seinen Werken an der sichtbaren Wirklichkeit. Er malte vor dem Motiv oder benutzte Modelle für Porträts und Genrebilder. Indem er, wie Hodler, das, was er sah, selektionierte und veränderte, vollzog er Wertungen, er befreite das Wesentliche vom Zufälligen und teilte so seine Sicht der Welt mit. Auf dieser Linie liegen letztlich selbst Kubismus und Futurismus, die Wahrnehmungsfragmente in neue Ordnungssysteme überführen. Wer dagegen ohne jeden Bezug zu einem objektiven Wirklichkeitsvorbild rein »abstrakt« malt, muss den dreieckigen, linearen und quadratischen Bausteinen respektive ihrer Kombination bestimmte synästhetische Inhalte zuordnen. Kandinsky hatte ein solches System entwickelt, um in seinen grossen Abstraktionen »Das Geistige in der Kunst« sichtbar machen zu können. In Bezug auf Augusto Giacomettis Abstraktionen ist eine Kritik Kandinskys an Alexej Jawlensky aufschlussreich: »Offengestanden finde ich es mit der Tupfenmalerei bei Jawlensky nicht ganz richtig. Diese Art kann sich jeder nehmen, wenn er Lust dazu hat.«¹⁰ Im Unterschied zu ihm malte Jawlensky nicht in einem neuen, formal definierten Alphabet, sondern er verwendete lauter gleiche Tupfer. Jawlenskys Tupfer entsprechen Augusto Giacomettis pastos gesetzten Farbquadraten, die ausgesprochen an Mosaiksteine erinnern. Weil alle formal gleich sind, sagen sie für Kandinsky im Falle Jawlenskys nichts aus. Diese Form der Gestaltung lässt sich der Beliebigkeit bezichtigen, sie ist in den Augen der zeitgenössischen Kritiker ein Spiel, das jeder kann. Wer so malt, ist für Giovanni Giacometti kein Künstler, sondern »bloss Decorateur«.

In genau diese Kerbe der inhaltslosen und deshalb intellektuell nichtssagenden Kunst hieb auch der Kritiker des *Bundes* anlässlich von Augusto Giacomettis grosser Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1924. Zwar zollte er dem Koloristen anfänglich Lob, die Ausstellung sei »ein Fest für die Sinne«, jedes Bild »eine Augenweide«, bei genauer Analyse stelle sich das Ganze aber doch nur als Augentäuscherei heraus. Die für das Werturteil der Zeit aufschlussreiche Kritik sei hier ausschnittsweise wiedergegeben: »Bei mehrmaligem Besuche allerdings stellt sich eine sich steigende Ernüchterung ein. Aus dem einfachen Grunde, weil der Inhalt dieser Bilder ein doch zu dürftiger ist. Die Ausstellung zeigt Werke der letzten 20 Jahre. Alle eint der klare Grundzug flächiger Dekoration. In den ersten Jahren gesellen sich dazu literarische Vorwürfe, die mehr oder weniger geschickt verarbeitet, nie jedoch gegenständlich, sondern stets blutleer, rein dekorativ behandelt sind. Später geht Giacometti zum vollständig gegenstandslosen Bild über. Vom Jahre 1912 bis zum Jahre 1922 zeigt er uns fast ausnahmslos Bilder, die nichts anderes sind, als bunte Farbflächen. Rein als solche betrachtet, sind sie von einer ganz fabelhaften Farbenpracht, verraten einen seltenen Farbensinn und einen beneidenswerten Geschmack, lösen eine fast unbeschreibliche, berauschte, sinnliche Wirkung auf unsere Augen aus, aber sie lassen den Beschauer nicht zu einem Kunstgenuss, nicht zu einer ästhetischen Wertung kommen. Die Wirkung

bleibt eine vollständig äusserliche, weil diese inhaltsleeren Gebilde nicht an das innere Empfinden des Beschauers sprechen, sondern nur sinnliche Reize auslösen. Das gegenstandslose Bild spielt in der zeitgenössischen Malerei eine bedeutende Rolle. Viele Maler unserer Zeit haben vorübergehend zum reinen, in Farben und Linien aufgeteilten Bilde, ohne sichtbaren Gegenstand gegriffen. [...] Die meisten wussten genau, dass ein Kunstwerk nur dann zum Beschauer spricht, wenn der Gegenstand, der den Künstler zur Gestaltung anregte, sichtbar bleibt und die Brücke bildet zum Nachempfinden des Geniessenden. Nach kurzer Zeit kehrten sie wieder zur gegenständlichen Malerei zurück. Einige beharrten indes dabei und versuchten durch Linien und Farben allein ihre Empfindungen bildlich zu gestalten.«¹¹

Diesen Vorwürfen sah sich Augusto Giacometti im Verlauf seines Lebens immer wieder ausgesetzt. Seine Abstraktion ohne Alphabet liess sich nicht aufschlüsseln – weder in eine Erzählung noch in ein philosophisch-theosophisches System. Seine ersten beiden *Abstraktionen nach einer Glasmalerei im Musée Cluny* (Kat. 11) wurden eigentlich immer aus der Optik seines Lehrers Grasset als Erzeugnisse angewandter Kunst betrachtet. Da er sein Prinzip, Farbe wie Mosaiksteine auf die Leinwand zu applizieren, nicht nur für seine Abstraktionen einsetzte, sondern auch für die Wiedergabe von Landschaften, Stillleben und Porträts, lag es nahe, alle seine Bilder als Muster und Ornamente einzustufen. »Man warf dem als ›Konfitüren-Giacometti‹ bezeichneten Künstler Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack vor, einen Hang zur Harmlosigkeit, ja sogar zum Kitsch.«¹² Auf jeden Fall ein Leichtgewicht. Das Verdikt wiederholte selbst Oskar Bätschmann 1991: »Auf einer dekorativen Ebene hat sich Augusto Giacometti zeitlebens mit der Farbe beschäftigt. Zu Unrecht hat man ihn wegen seiner schulmässigen Farbstudien zu einem Erfinder abstrakter Malerei gemacht. Mit Bildern wie *Hochsommer* legte Giacometti im zweiten Jahrzehnt interessante Farbpuzzles innerhalb der Entsprechung von Dekoration und Abstraktion vor.«¹³

Beat Stutzer kommt das Verdienst zu, in den Jahren 1991 und 2003 objektiv aufgezeigt zu haben, wie selbstverständlich Augusto Giacometti sein Farb-Raster-Prinzip einsetzte, um Bilder zu malen – unabhängig davon, ob er nun abstrakte oder gegenständliche Themen aufgriff. Was zählt, ist das einzelne Werk im Vergleich mit den Hervorbringungen seiner Zeitgenossen. Dabei wird deutlich, wie innovativ sich Augusto Giacometti innerhalb der Entwicklung der abstrakten Kunst positioniert: »Letztlich geht es darum, Giacomettis Bedeutung innerhalb des weiten Feldes der sich zeitgleich und vielerorts entfaltenden abstrakten und ungegenständlichen Malerei am Anfang des 20. Jahrhunderts zu definieren.«¹⁴ Genau diese Verortung nahm die 2012/13 im Museum of Modern Art in New York gezeigte Schau *Inventing Abstraction. 1910–1925* vor. Augusto Giacometti trat dort kongenial neben František Kupka, Johannes Itten oder Paul Klee als einer der Künstler auf, die um 1900 zur selben Zeit in die Abstraktion vorsties. Klar wurde auch, dass Giacometti sich, und das macht seine Position zum Sonderfall, ein eigenes Farb-Form-System geschaffen hatte, welches es ihm ermöglichte, abstrakte und realistische Kompositionen zu schaffen. In kompositorischer Hinsicht gibt es zwischen abstrakten und gegenständlichen Darstellungen keine Unterschiede, denn die Bildbausteine und ihre Anordnung sind dieselben, da Giacometti auf räumliche Illusion mittels Perspektive grundsätzlich verzichtete. Das Verfahren erinnert an ein Kaleidoskop. Je nach Drehung mischen sich die Farbbausteine zu immer neuen leuchtenden Mustern, die im Abstrakten verharren oder aber darüber hinaus das Bild einer Landschaft, eines Porträts oder eines Blumenstrausses annehmen.

Augusto Giacomettis spielerisches Changieren zwischen Abstraktion und Realismus passte nicht ins antithetische Fortschrittsmodell der Avantgarde, da sich diese ja gerade durch die Abkehr

und Überwindung jeder Abbildung sichtbarer Wirklichkeit definierte. Denn das seit der Renaissance gültige zentralperspektivische »Fensterbild« galt nach Maurice Denis' Definition (»Ein Bild – bevor es ein Schlachtrösser, eine Nackte oder irgendeine Anekdote ist – ist wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche.«¹⁵) als Point of no Return. Die ganze Kunsttheorie der frühen Moderne läuft, auf den Punkt gebracht, darauf hinaus, diese »bestimmte Anordnung« als Ausdruck eines bestimmten Sinngehalts zu definieren. Damit wird die mit Farben bedeckte Oberfläche zum Statement, das nicht die äussere Wirklichkeit spiegelt, sondern ihre inhärenten Gesetzmässigkeiten mittels bestimmter Gestaltungssysteme deutet. Folglich scheint es ein Kardinalfehler zu sein, ja ein Verrat am Fortschrittsmodell der Moderne, wenn »die mit Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche« wiederum zum Blumenstrauß und Porträt oder zur Landschaft mutiert wie in Augusto Giacomettis Bildwelt.

Unsere Ausstellung konfrontiert Augusto Giacomettis abstrakte Methode mit einer spezifischen Auswahl von führenden Vorläufern und Vertretern der ungegenständlichen Kunst bis heute. Diese Gegenüberstellung mit Werken von Eugène Delacroix, Paul Cézanne, Adolf Hölzel, Johannes Itten, Paul Klee, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Ernst Wilhelm Nay, Jerry Zeniuk und Raimar Jochims – eine Idee von Daniel Spanke – macht mit aller Klarheit anschaulich, dass ein rein ungegenständliches Bild und eine »Abstraktion«, die sich zugleich als »Blumenstrauß« lesen lässt, keine sich ausschliessenden Gegensätze sind, sondern vollkommen äquivalente koloristische Bildwirklichkeiten zu erzeugen vermögen. Augusto Giacometti im Kunstmuseum Bern in einer Retrospektive vorzustellen, war unser lang gehegter Wunsch. Mit den früheren Ausstellungen zu Félix Vallotton (2004), Ferdinand Hodler (2008), Ernest Biéler (2011) und dem Epochenüberblick zum Symbolismus in der Schweizer Kunst (2013) zeigten wir die herausragende Stellung des Schweizer Beitrags zur internationalen Kunst des Fin de Siècle und des frühen 20. Jahrhunderts auf. Unsere Retrospektiven zu Giovanni Giacometti (2010), Cuno Amiet (2011) sowie auch die Vergleichsausstellung Itten-Klee (2012) machten sodann deutlich, wie souverän eigenständig eine jüngere Generation von Schweizer Künstlern hier einsetzte und zum Expressionismus, Konstruktivismus und Surrealismus vorsties. Die Schau zu Augusto Giacometti schliesst hier an und thematisiert den noch lange nicht in seiner grossartigen Bedeutung anerkannten Beitrag der Schweizer Avantgarde zur abstrakten Kunst. Dass sich in Augusto Giacomettis Leben und Werk verschiedene Berner Bezüge aufzeigen lassen, verleiht unserer Retrospektive ein paar einmalige Glanzlichter. In Bern wurde Augusto Giacomettis Bedeutung früh erkannt. Davon zeugt nicht nur die grosse Ausstellung, die ihm die Kunsthalle Bern 1924 veranstaltete, sondern auch der Bestand von Werken in hiesigen Sammlungen. Neben markantem Besitz in unserem Museum und in der Sammlung der Stadt Bern ist vor allem eine wichtige Berner Privatsammlung zu nennen, die in enger freundschaftlicher Verbundenheit mit dem Künstler aufgebaut worden ist. Hinzu kommt, dass der Künstler in der Stadt und im Kanton Bern drei heute wenig bekannte Glasmalerei-Projekte verwirklichen konnte. 1931 schuf er Glasfenster für die Garderobe des Ständeratssaales im Schweizer Bundeshaus in Bern zum Thema *Die Arbeit auf dem Lande*, die jedoch bereits im Folgejahr wieder ausgebaut wurden, da sie als zu dunkel empfunden worden waren.¹⁶ 1943 entstanden in einer analogen Vorzimmersituation die vier Glasgemälde zu den *Tageszeiten* im Berner Rathaus, die sich noch immer in situ befinden, leider aber nicht ihrer Bedeutung entsprechend als wichtige Schöpfungen der internationalen Glasmalerei im 20. Jahrhundert wahrgenommen werden können (Abb. 1). Ein dritter Auftrag betrifft die Glasfenster im Chor der reformierten Kirche von Adelboden von 1936 bzw. 1938 (Abb. 2).

Der neue Blick, den unsere Ausstellung *Die Farbe und ich. Augusto Giacometti* ermöglicht, verdankt sich der idealen Zusammenarbeit der beiden Kuratoren Beat Stutzer und Daniel Spanke. Der zurzeit tiefste Augusto Giacometti-Kenner, Beat Stutzer, erklärte sich spontan bereit,

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

sich nach der Monografie *Augusto Giacometti. Leben und Werk* von 1991 und der Ausstellung *Augusto Giacometti. Wege zur Abstraktion* von 2003 im Bündner Kunstmuseum in Chur ein drittes Mal mit dem Künstler zu befassen, denn – wie er mir auf meine Anfrage erklärte – zu Augusto Giacometti gäbe es noch sehr viel Forschungsarbeit zu leisten. Diesen Anspruch löst unsere Katalogpublikation mit Beiträgen von Julia Burckhardt, Deborah Favre, Daniel Spanke und Beat Stutzer entschieden ein, auch wenn im Kosmos von Augusto Giacometti, dessen schriftlicher Nachlass im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft verwahrt wird, noch viele Fragen zu dessen Werk aufzuarbeiten bleiben. Auch Raimer Jochims hat aus der Sicht eines Künstlers auf Augusto Giacometti geblickt, wofür ich ihm ebenfalls herzlich danke. Vor allem danke ich aber Beat Stutzer, Daniel Spanke und ihren Assistenten Jonas Jecker und Hannah Rocchi für eine

Ausstellung und eine Publikation, die einen Schlüsselkünstler der Klassischen Moderne in der Schweiz in neuem Licht präsentiert. Für wissenschaftliche und bildliche Recherchen sind wir Michael Schmid, Deborah Favre und Alice Jaekel vom Schweizerischen Kunstarchiv SIKISEA, Zürich, sowie Astrid Kaiser dankbar. Für die Werkrecherche haben uns die Auktionshäuser Sot-heby's, Christie's und Koller in Zürich sowie Kornfeld und Dobiaschofsky in Bern sehr geholfen. Michael Wienand, Kerstin Schütte, Saskia Gehlen sowie der Lektorin und der Übersetzerin Martine Passelaigue vom Wienand Verlag, Köln, ist nicht zuletzt für die hervorragende verlegerische Betreuung sehr zu danken.

Mein besonderer Dank richtet sich sodann an die grosse Zahl institutioneller und privater Leihgeberinnen und Leihgeber. Ohne deren Bereitschaft, ihre wichtigen Werke für die Dauer unserer Ausstellung zur Verfügung zu stellen, wäre die Ausstellung nie möglich geworden. Vor allem zwei Museen haben uns ausserordentlich grosszügig und umfangreich begleitet: Zum ersten das Bündner Kunstmuseum Chur, aus dessen wohl umfangreichstem Bestand in Museumsbesitz wir insgesamt 28 Werke ausleihen dürfen. Stephan Kunz und seinem Team sei dafür besonders herzlich gedankt. Ebenfalls ein besonderer Dank gebührt dem Kunsthaus Zürich, Christoph Becker, Phillippe Büttner, Hanspeter Marty und ihrem Team, die grossen Aufwand betrieben haben, um der Ausleihe von zum Teil sehr fragilen Werken zustimmen zu können. In diesem Zusammenhang möchte ich auch der freiberuflichen Restauratorin Olga von Gregory danken, die durch die Restaurierung des Gemäldes Fixsterne dessen Reise nach Bern erst ermöglicht hat. Ganz herzlich möchten wir uns auch beim Mäzen Bruno Stefanini und dem Team der Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte in Winterthur bedanken. Die Sammlung der SKKG ist ein Schatz Schweizer Kunst, der uns auch für diese Ausstellung grosszügig offen stand.

Weitere Museen und öffentliche Sammlungen haben uns grosszügig unterstützt: das Museum of Modern Art, New York, das Schweizerische Kunstarchiv SIK-ISEA, Zürich, das Kunstmuseum Luzern, das Kunstmuseum St. Gallen, das Kunstmuseum Basel, das Museo Ciäsa Granda, Stampa, und das Coninx Museum, Zürich. Der Gemeinde des Grossmünsters Zürich, ihren Pfarrern Martin Rüschi und Christoph Sigrist sowie dem Sigrist Franco Gargiulo danken wir für die Möglichkeit, ein immobiles Werk Giacomettis (Kat. 124) auf innovative Weise per Livestream in der Ausstellung präsentieren zu können. Zahlreiche private Leihgeber und Galerien haben sich dankenswerterweise ebenfalls bereit erklärt, sich vorübergehend und zum Teil umfangreich von ihren Schätzen zu trennen, namentlich seien hier die Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln, die Galerie J & P Fine Art, Zürich, die Galerien Bernhard Knaus Fine Art und Jacky Strenz in Frankfurt am Main sowie die Mitglieder der Familie Augusto Giacometti genannt. Die Familie Augusto Giacometti hat uns zudem die Bildrechte für die Werke Augusto Giacomettis freundlicherweise eingeräumt, was uns für den Katalog und die Öffentlichkeitsarbeit sehr geholfen hat. Dass das Kunstmuseum

Bern diese ehrgeizige Ausstellung starten konnte, verdankt es der Sicherheit, die ihm der langjährige Partner Credit Suisse vermittelt. Der Bank Credit Suisse, die die Kunst zum Ausdruck ihrer Corporate Identity erklärt hat und unsere Ausstellungstätigkeit essenziell unterstützt, danken der Stiftungsrat und die Museumsleitung sehr herzlich. Ein zweiter Grundpfeiler unserer Ausstellungstätigkeit ist die Burgergemeinde Bern. Wir danken der Burgergemeinde und ihrem Präsidenten Rolf Dähler herzlich. Das sehr aufwendige Projekt wurde zudem von der Stiftung Vinetum, der Ernst Göhner Stiftung und der Stiftung Pro Scientia et Arte unterstützt, deren Stiftungsräten wir ebenfalls unseren grossen Dank aussprechen. Die Ernst von Siemens Kunststiftung, München, hat den Katalog essenziell mitfinanziert, wofür wir uns auch ihrem Geschäftsführer, Professor Joachim Fischer, sehr verbunden fühlen. Das Amt für Kultur des Kantons Graubünden hat uns finanziell ebenfalls unterstützt und darf versichert sein, dass die Ausstellung ein guter Botschafter des Heimatkantons Augusto Giacomettis in der Hauptstadtregion Schweiz und weit darüber hinaus sein wird. Ohne den Einsatz all dieser Gönner wäre die Ausstellung nicht möglich gewesen.

Mein Dank richtet sich sodann an alle, die sich mit grossem Engagement für die Ausstellung eingesetzt haben. Grosser Dank geht an die Registrar Franziska Vassella, an den Ausstellungsmanager René Wochner und seine Mitarbeiter, Jan Bukacek, Mike Carol, Andres Meschter, Martin Schnidrig, Simon Stalder, Roman Studer, Volker Thies, Peter Töni und Wilfried von Gunten. Sodann danke ich unseren Restauratorinnen Nathalie Bäschlin, Katja Friese, Dorothea Spitz und Myriam Weber. Ruth Gilgen Hamisultane, Brigit Bucher, Anina Büschlen, Aya Christen, Rosmarie Joss, Magdalena Schindler, Christian Schnellmann, Beat Schüpbach und Marie Louise Suter haben die Ausstellung und ihren Katalog in allen Bereichen der Kommunikation und museumspädagogischen Vermittlung hervorragend betreut, wofür ich ebenfalls herzlich danke.

1 Giacometti 1948a, S. 84–85.

2 Vgl. Briefwechsel Richard Bühler und Giovanni Giacometti, 3.1.1910 und 5.1.1910, in: Giovanni Giacometti. *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, hrsg. von Viola Radlach, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Zürich, Zürich 2003, S. 484–486.

3 Frehner, Matthias: »Einleitung«, in: *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*, Kunstmuseum Bern 4/2005, S. 15–18.

4 Giacometti 1943, S. 68–69.

5 Giovanni Giacometti an Richard Bühler (wie Anm. 2), S. 436.

6 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 23.3.1907, in: *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, hrsg. von Viola Radlach, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Zürich, Zürich 2000, S. 434.

7 Eberhard W. Kornfeld wurde von Alberto Giacometti über diesen Sachverhalt aufgeklärt: Giovanni Giacometti verkehrte im Hotel Duan, ihm »gehörte« die Landschaft talaufwärts, Augusto stattdessen ging in ein anderes Restaurant, als Maler gehörten ihm die Gefilde talabwärts. Mündliche Mitteilung von Eberhard W. Kornfeld, 18.6.2014.

8 Alberto Giacometti hatte in seiner Jugend, wie er Eberhard W. Kornfeld einmal im Gespräch mitteilte, eine negative persönliche Begegnung mit Augusto, die er diesem ein Leben lang nachtrug. Mündliche Mitteilung von Eberhard W. Kornfeld, 18.6.2014.

9 Bruno Giacometti über Augusto Giacometti, in: *Das Bergell. Heimat der Giacometti*, hrsg. von Ernst Scheidegger, Zürich 1994, S. 117.

10 *Künstler beschimpfen Künstler*, hrsg. von Peter Dittmar, Leipzig 1997, S. 32.

11 Rezension im *Berner Tagblatt* vom 3.4.1924. Wir danken Karin Minger von der Kunsthalle Bern für ihre freundliche Hilfe.

12 Stutzer 2003a, S. 31.

13 Bächtli, Oskar: *Malerei der Neuzeit*, Ars Helvetica VI, Disentis 1989, S. 206.

14 Stutzer 2003b, S. 100.

15 Zit. nach Bouillon, Jean-Paul: »Denis. Vom rechten Umgang mit Theorien«, in: *Die Nabis. Propheten der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich 1993, S. 61. Hier lautet das Zitat aber wie folgt: »[...] dass ein Bild, bevor es ein Streitross, eine nackte Frau oder eine beliebige Anekdote wird, seinem Wesen nach eine ebene, in einer bestimmten Anordnung mit Farben bedeckte Fläche ist.«

16 Stutzer/Windhöfel 1991, S. 66/67.