

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung

Artikel: Annette IX

Autor: Boehm, Gottfried

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169070>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Annette IX

VON GOTTFRIED BOEHM

In der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts lässt sich die Tendenz zur Auflösung überkommener Gattungen vielfach beobachten. Die Betonung des Neuen, der historischen Zäsuren leitet oftmals den Blick des Interpreten. In allem Wandel behält aber die Frage nach Aspekten der Kontinuität ihr Recht und ihre Fruchtbarkeit.

Eine solche *Gegenfrage* lässt sich auch an Alberto Giacomettis Plastik «Annette IX» richten (Abb. 1), die 1964 entstanden ist.¹ Einerseits begegnen wir dem, was Jean Paul Sartre den «antediluvianischen» Charakter dieser Skulpturen nannte², der sie, ausserhalb jeder Tradition, an einen imaginären Ort *vor* der Geschichte zu stellen scheint. Andererseits handelt es sich ganz offensichtlich um ein Porträt. Wie hängen beide Befunde zusammen? Welche Veränderungen erfährt dabei die alte Kategorie des Bildnisses?

Giacometti bedient sich der antikisierenden Form der Büste, die er auch sonst benutzt hat, wenn er porträtierte. In diesem Falle sass ihm Annette, seine Frau. Wie wir aus der beigefügten Nummer «IX» erkennen, handelt es sich um einen aus der Folge wiederkehrender Versuche am gleichen Objekt.³ Stets war der direkte, anschauliche Bezug zum Modell grundlegend – wie wir aus vielerlei Zeugnissen wissen, zuletzt noch einmal aus der Biographie von James Lord.⁴ Die Porträtähnlichkeit der Dargestellten lässt sich mithin an einer ganzen Serie von Plastiken, an Gemälden und Fotografien überprüfen.

Dennoch ist die erreichte Ähnlichkeit, die wir als Betrachter wiedererkennen, nur eine notwendige, aber keine hinreichende Auskunft zu unserer Frage. Vieles ist einander ähnlich – ein Ei dem anderen –, ohne dass wir deshalb schon von Porträt sprechen können, noch viel weniger etwas darüber erfahren, welche Sicht auf den Dargestellten jeweils vorliegt. In welchem Sinne wurde hier also porträtiert, welche Art Blick führte zu welcher Deutung des Menschen?

Eine Antwort auf diese Fragen darf man am ehesten von der Plastik selbst erhoffen. An ihr allein entscheidet sich der Modus der Darstellung. Eine genauere Betrachtung entdeckt zunächst ein signifikantes Gefälle an Deutlichkeit. Vom Haupt empfangen wir klare physiognomische Signale, die uns auf die Eigenart der Dargestellten schliessen lassen. Der Oberkörper mit den fragmentierten Armen dagegen gestattet keinerlei konkrete Einlösung, seine amorphe Oberfläche und die Ungestalt der Kontur lassen sogar den Schluss auf einen menschlichen Körper nur mit Mühe zu. Verdeckt man Kopf und Hals der Figur

und vergisst für einen Moment, was man bereits über sie weiss, dann zeichnet sich der untere Teil der Büste nicht gerade durch Modellnähe oder Ähnlichkeit aus. Giacometti versetzt die Beziehung der Skulptur zu ihrem dargestellten Inhalt in einen offenen, mehr noch: prekären Zustand. Überblickt man die Vielzahl vergleichbarer Plastiken, die sich auf einzelne Individuen beziehen, z. B. Diego, Elie Lotar, Paola oder Caroline (die durch die Jahre entstandenen Serien seiner Versuche am gleichen Objekt), dann liegt der Gedanke nahe, es könnte sich überhaupt um *Modellbildnisse* handeln. Wir verstehen darunter ausdrücklich solche Porträts, in denen das Individuum nicht als es selbst gemeint ist. Das Modell veranschaulicht lediglich sein Aussehen, der Künstler benutzt es, verfolgt aber nicht die Absicht, die Person um ihrer selbst willen darzustellen. Am Modellporträt lesen wir einen anschaulichen Befund ab, der uns zwar an den Dargestellten erinnern kann, ohne dass er uns aber als ein autonomes Individuum entgegenträte. Beschreibt also die spannungsvolle Differenz von Modell – und Individualporträt Giacomettis künstlerische Intention?

Kehren wir zur Betrachtung zurück, dann sieht man deutlicher, dass Oberkörper und Sockel so ineinander verwachsen sind, dass man sie als Sachverhalte nicht länger zu unterscheiden vermag. Zum anschaulichen Gefälle, das wir beobachteten, trägt auch die Übergrösse des Kopfes bei, der auf einem schmalen, annähernd stelenartigen Unterbau sitzt. Beschreibt man die Plastik auf diese Weise weiter, legt man stets die Abweichung vom Aussehen des Originals als Kriterium zugrunde. Diese negative Sicht wird aber, je länger um so weniger, dem Phänomen gerecht werden können. Dennoch muss man sie ernst nehmen: das lebhaft, amorphe modelé der Oberfläche unterbricht die Verbindung mit der «Realität» so sehr, dass wir an ihm nicht ablesen können, was uns doch Plastiken ansonsten veranschaulichen: Welche Art Kleidung getragen wird, wie der Körper gebaut ist, Haut und Fleisch aussehen etc. Statt dessen beobachten wir einen Selbstverweis der gestaltlosen Oberfläche auf sich selbst. Die informelle Struktur des unteren Bereiches unterbindet mögliche Referenzen, mithin auch Ähnlichkeit. Das Haupt freilich, auf der sich nach oben leicht verjüngenden Säule des Halses, kontrastiert dazu sehr deutlich. Es ist weniger heftig modelliert; das breitflächige, maskenartige Gesicht zeigt eigenwillige, charakteristische Gesichtszüge: eine vorspringende, spitz zulaufende Nase, einen breiten Mund mit vollen Lippen,

ein kräftiges Kinn, grosse, weitblickende Augen u. a. m. Gerade ihr disparates, nicht gemildertes Aussehen bringt den Verweis darauf zustande, dass es sich hier um einen bestimmten Menschen, um Annette handelt. Das Kontingente, Uneinlösbare dieses Gesichtes ermöglicht dem Betrachter den Rückschluss auf die Person. Wir identifizieren sie am ehesten vermöge dessen, was sich jeder Typisierung, Idealisierung oder Verallgemeinerung widersetzt. An den okkasionellen Momenten erkennen wir die Person wieder, auch dann, wenn wir sie selbst niemals zu Gesicht bekamen oder uns andere Darstellungen unbekannt geblieben wären.⁵ Dennoch geht es Giacometti auch bei der Gestaltung des Kopfes nicht darum, das lebendige Original möglichst massstabgetreu und sachbezogen ins dauerhafte Material zu übertragen. Die «Verkörperung» des Menschen in der gestaltbaren Materie ist nicht sein Ziel.

Spätestens an dieser Stelle unserer Analyse sind wir gehalten, die positive Gestaltungsleistung der amorphen Oberflächen in den Blick zu nehmen. Denn das lebhaft modelé bekundet nicht nur Defizite, es eröffnet dem Auge auch einen optischen Spielraum, in dem es sich bewegen kann. Vor allem aber ist das Visuelle von allen Rückschlüssen auf die mögliche Greifbarkeit dieses Körpers, von seiner taktilen Existenz abgelöst. Sartre hat diese Trennung des Sichtbaren vom Haptischen, die Giacometti in seinen Plastiken bewerkstelligt, mit der Kategorie der «absoluten Distanz» beschrieben.⁶ Deren Pointe besteht darin, dass sich der Betrachter der sichtbaren Erscheinung nicht annähern vermag. Selbstverständlich kann er dem plastischen Gegenstand näher treten, ihn auch berühren, dergleichen bringt ihm freilich keinerlei Informationsgewinn. Auch aus grösster Nähe erwecken die amorphen Oberflächen den Eindruck der Ferne bzw. einer Distanz zur plastischen Erscheinung, die wir nicht zu verkleinern vermögen, die sich als unüberwindbar erweist.

Wir treten als Betrachter mit einer Figur in anschaulichen Dialog, der wir dabei nicht näher kommen, schon deshalb, weil sie in einem visuellen Sinne gar nicht fertig ist. Denn unser Auge hat es mit einer gestaltlos gestalteten Figur zu tun, an deren Oberfläche wir anschauliche Synthesen vollbringen. Ohne diesen Prozess, in dem wir die formlosen Formen betrachtend durchlaufen, im Rahmen des eröffneten Kontextes realisieren, würde sich die Plastik gar nicht klären.⁷ Der Künstler erzeugt keine plastische Wiederholung oder das stilisierte Double eines lebendigen Originals, das vor ihm sitzt – worum es ihm geht, ist vielmehr, den Eindruck des Lebendigen, der gerade von dieser Person ausgeht und in dem sie sich als sie selbst manifestiert, zu formulieren.⁸ Er bedient sich dazu einer Strategie des Umweges. Er bietet unserem Auge einen gestaltoffenen Spielraum an, der doch soviel präzise Anleitung enthält, dass wir in ihm gerade diese Figur zur Erscheinung zu bringen vermögen. Was wir hier sehen, ist mithin etwas, das seine Realität allererst in der visuellen Tätigkeit des Beschauers gewinnt. Die Figur zeigt sich als rein optisches Phänomen, als eine immaterielle Existenz. Mit dem Prozess der Betrachtung kommen wir, angesichts der



Abb. 1 Annette IX, von Alberto Giacometti, 1964. Bronze, Höhe 45 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire.

offenen Struktur, niemals zu Ende. Seine Offenheit, auch seine Schwankungsbreite hält sich in der Mitte zwischen dem, was Max Imdahl treffend «Anschauungsgehorsam» und «Vorstellungswillkür» nannte.⁹

Was aber hat die zur *plastischen Erscheinung* umformulierte Annette, die sich im Auge des Betrachters allererst klärt, dabei Präsenz gewinnt, noch mit der *wirklichen* Annette zu tun? Keinen Augenblick werden wir die Figur mit der lebenden Person verwechseln. Diese radikale Fremdheit zwischen dem faktischen Aussehen der Plastik und ihrem gemeinten Inhalt hat Max Imdahl, der sie anlässlich der Büste des Diego analysierte, zu einem radikalen Schluss veranlasst.¹⁰ Wenn der Betrachter die Figur als Erscheinung allererst erzeugt, dann verlagere sich die Frage der Individualität des Dargestellten. Individuell, so argumentiert er, seien einzig die jeweiligen Wahrnehmungsakte, in denen wir das immaterielle Äquivalent der Figur erzeugen.¹¹ Gerade weil wir wissen, dass die Individualität des Dargestellten eine vom Beschauer jeweils individuell erzeugte ist, hat sie gar *kein objektives Korrelat* mehr.

Ähnlich sind die Figuren lediglich noch gemessen am betrachtenden Individuum selbst.¹²

Diese kühne Lösung des Porträtproblems nimmt freilich eine hermeneutische Tabula rasa in Kauf. Denn danach könnten wir gar nicht mehr angeben, worin sich Annette von einer anderen Figur hinsichtlich ihrer Individualität unterscheidet. Nur dasjenige, was die Vorstellung des Individuellen im Betrachter erweckt, also das Werk «als ein solches so und nicht anders»¹³, vermöchte noch «es selbst», d. h. individuell zu sein. Mit diesem Kriterium allein liessen sich Giacomettis plastische Porträts von seinen «Akten», den «Gehenden» etc. gar nicht mehr unterscheiden. Eine Figur, die sich in völliger Autonomie zeigt und behauptet, von der nichts weg weist auf eine äussere heteronome Welt, in der ein bestimmtes dargestelltes Individuum gelebt hat, löst die Kategorie des Porträts letztlich auf.

Wie unsere Analyse aber bereits zeigte, führen uns Giacomettis plastische Bildnisse an eine Grenze. Einerseits enthalten sie Aspekte einer freien Synthese des Blickes, andererseits werden wir aber doch auch festgelegt. Nicht das einzelne ähnliche Organ (die Nase, der Mund, das Auge oder dergleichen) ähneln der wirklichen Figur. Erst das komplexe anschauliche Bezugsgeflecht, in dem wir all dies mit Kopfhaltung, Gesichtsschnitt, Affektausdruck etc. zusammensehen, eröffnet uns den Blick auf das Individuum. Der Fokus dieser Perspektive besteht gerade in den disparaten und deshalb eigentümlichen Qualitäten. Das Störende, Auffällige, was wir nicht typisch nennen können,

weist auf den einzelnen, den jeweiligen Menschen, auf das Individuum mit Namen Annette.

Vom älteren Individualporträt unterscheidet Giacomettis Bildnisse der Mangel an Endgültigkeit, der zum Vorzeichen der Darstellung wird, und ihre rein visuelle Existenz (ohne haptisch-körperliche Greifbarkeit). So trägt der Künstler seiner Erfahrung Rechnung, dass es eine wirkliche Übertragung des lebenden Menschen in ein materielles Substrat nicht geben kann, ohne ihn seiner wichtigsten Qualität, der Lebendigkeit, zu berauben.¹⁴ Diese Aporie bedrohte die Möglichkeit plastischer Gestaltung in hohem Masse. Giacometti rang mit diesem schier unlösbaren Problem ein Leben lang. Seine künstlerische Gratwanderung war von jähen Abstürzen bedroht. Für die Bildnisse ging es darum, in die formlose Struktur genügend physiognomische Korrespondenzen einzutragen, die es dem Betrachter gestatteten, nicht nur eine Figur zu konkretisieren, sondern ein Individuum zu erblicken. Dessen Unverwechselbarkeit begleitete freilich eine unüberbrückbare Ferne, seine Suggestionskraft und anschauliche Evidenz ist nicht zu verwechseln mit seiner Erreichbarkeit. Der Eindruck des Lebendigen wird zum Mass der Gestaltung. Er vermag auch Individualität zu veranschaulichen. Schauen wir ihr aber entgegen, sehen wir ihr in die Augen, dann bleibt unser Blick ohne Antwort. Es sind Individuen im Zustand einer Fremdheit bei aller Nähe der Erscheinung. Sie tragen die Last einer Einsamkeit, die sie nicht abzuschütteln vermögen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Mit dem vorliegenden Exemplar der Bronzebüste hat es, wie Hanspeter Landolt im Bericht der Gottfried Keller-Stiftung für die Jahre 1977–1980 (S. 25) schreibt, «eine besondere Bewandnis». Es wurde von Frau Annette Giacometti geschenkt. Damit «wollte Frau Giacometti das 1966 durch die Stiftung erworbene und im Genfer Musée d'art et d'histoire deponierte Werk ersetzen, nachdem dieses sich als unrechtmässiger Nachguss erwiesen hat.» – Die Büste ist 45 cm hoch und unter Inventar Nr. 1059 im Musée d'art et d'histoire de Genève verzeichnet (vgl. auch den Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1966–1968, S. 65 f.).
- ² JEAN PAUL SARTRE, *Die Suche nach dem Absoluten*, in: *Situationen*, Reinbek 1965, S. 89.
- ³ Vergleichsabbildungen zur Serie der Annette-Plastiken bei R. HOHL, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, Nr. 262, 263, 264, 267. – Eine in der Perspektive geringfügig verschobene Fotografie von «Annette IX» im Katalog der Ausstellung *Alberto Giacometti* des Lehmbruck Museums Duisburg, 1977, Abb. auf S. 167.
- ⁴ JAMES LORD, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern/München/Wien 1987.
- ⁵ Zum Problem der Konstitution des individuellen Porträts vgl. HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, auch in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen 1986, S. 149 ff. – Ferner: GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum*, München 1985, 24–25, 54–55. u. ö.
- ⁶ JEAN PAUL SARTRE (vgl. Anm. 2), S. 94.

- ⁷ Vgl. die ausführlichere Analyse bei GOTTFRIED BOEHM, *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Louis Aragon mit Anderen, *Wege zu Giacometti* (hrsg. von AXEL MATTHES), München 1987, passim.
- ⁸ GOTTFRIED BOEHM (vgl. Anm. 7), S. 50 u. ö.
- ⁹ MAX IMDAHL, *Relation zwischen Porträt und Individuum*, in: Individualität, Poetik und Hermeneutik, Bd. 13, München 1988, S. 592.
- ¹⁰ MAX IMDAHL (vgl. Anm. 9).
- ¹¹ «...allein in dieser je individuellen Vorstellungsleistung steckt die Gewissheit, dass das Vorgestellte von der Anschaulichkeit der Zeichnung [die MAX IMDAHL hier analysiert – G. B.], von anderen möglichen Versionsversionen und von der Individualität des Mannes differiert: Nur einem Individuum selbst wird die Unvereinbarkeit der Individualität des Mannes sowohl durch die Zeichnung als auch durch das von dieser eröffnete Potential an Vorstellungen bewusst.»
- ¹² MAX IMDAHL (vgl. Anm. 9), auch S. 594: «Diego – die Person – ist vor jeglichem bildlichen Als-Ob... geschützt.» – Vgl. auch die Analysen von GUNDOLF WINTER, *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste*, Stuttgart 1985, S. 20 ff. (zu Giacometti), sowie seine Abhandlung: *Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur*, in: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl*, München 1985, S. 271 ff.
- ¹³ MAX IMDAHL (vgl. Anm. 9), S. 594.
- ¹⁴ Vgl. hierzu Giacomettis eigene Äusserung, in: E. SCHEIDEGGER (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Schriften, Fotos, Zeichnungen*, Zürich 1958, S. 9: «Wichtig ist nun, ein Objekt neu zu schaffen, das möglichst ein ähnliches Gefühl vermittelt wie beim Anblick des Subjektes...» – Vgl. JEAN PAUL SARTRES *Bemerkungen* (vgl. Anm. 2), S. 89 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Musée d'art et d'histoire, Genève.