

Zeitschrift: Bündnerisches Monatsblatt : Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landes- und Volkskunde

Herausgeber: F. Pieth

Band: - (1947)

Heft: 11

Nachruf: Zum Gedächtnis von Augusto Giacometti

Autor: Poeschel, Erwin

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

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

BÜNDNERISCHES MONATSBLETT

ZEITSCHRIFT FÜR BÜNDNER.
GESCHICHTE, LANDES- UND VOLKSKUNDE

HERAUSGEGEBEN VON DR. F. PIETH

→ ERSCHEINT JEDEN MONAT ←

Zum Gedächtnis von Augusto Giacometti

† 9. Juni 1947

Ansprache von Erwin Poeschel bei der Eröffnung der Augusto-Giacometti-Ausstellung in Chur am 18. Oktober 1947

Um Weniges mehr als vier Monate sind nun dahingegangen seit jenem strahlenden 11. Juni, da wir Augusto Giacometti auf den Friedhof von San Giorgio bei Stampa zur ewigen Ruhe geleiteten. Auf diesen Tag folgte dann jener von Gewölk kaum berührte Sommer, in dem Morgen um Morgen die Sonne in einen blanken Himmel stieg und es schien, als habe der alte Todesgott Phöbus Apollo alle Pfeile seines Köchers zu versenden sich vorgenommen. Und wenn dem mehr nordisch gestimmten Menschen dieser immerwährende Sonnenglast, dieses unerbittliche, beinahe gnadenlose Leuchten unheimlich zu werden begann und es ihn bedürken mochte, als habe Gott sein Versprechen: „ich will euch Regen geben zu seiner Zeit“ – vergessen, einer hätte diesen Überschwang mit vollen Zügen genossen und in alle Poren eingesogen: der Meister, dessen wir heute gedenken. Nicht nur deswegen, weil ihm – als einer dem Süden zugewandten Natur – rein körperlich die Sonne kaum jemals genug, aber sicher nie zu viel zu tun vermochte, sondern weil ihn die antike Größe dieses Phänomens eines so langen Sonnenfestes mit andächtiger Bewunderung erfüllt hätte, und vor allem auch, weil er mit seiner ganzen künstlerischen Weltanschauung in den Wundern der Farben lebte, die ein Geschenk

des Lichtes und damit der Sonne sind. So werden seine Freunde mit einer besonderen Ergriffenheit fernerhin, wenn von der säkularen Sonnenfülle dieses Jahres die Rede ist, im stillen hinzufügen: es war der Sommer, in dem Augusto Giacometti starb.

Was er diesen seinen Freunden und den öffentlichen Aufgaben, in denen er mit der ihm eigenen Genauigkeit und Sorgfalt wirkte, gewesen ist, davon wurde an seinem Sarge in Stampa gesprochen. Wie er aber mit seiner Heimat, dem Bündnerland, sich verwachsen fühlte, das hat er nicht allein im ersten Teil seiner Selbstbiographie spüren lassen, er bekundete es auch eindrucksvoll in seinem letzten Willen durch die Vermächtnisse für sein Tal, und vor allem – was uns hier besonders angeht – durch sein Legat für das Churer Kunsthaus, das Sie als das leuchtende Herz der Gedächtnisausstellung alsbald zu bewundern Gelegenheit haben werden.

Diese Verbundenheit mit seiner Heimat spricht sich in seinem Werk nicht so deutlich aus wie in jenem seines Vetters Giovanni, dem die Bergeller Landschaft zum eigentlichen Gegenstand seiner Kunst geworden ist. Sie steht auch äußerlich nicht im Vordergrund seiner Biographie, da er seit seiner frühen Jugend nur zu vorübergehendem Verweilen in sein Heimatdorf zurückgekehrt ist. Erst in den letzten Jahren verbrachte er dort regelmäßig mehrere Sommerwochen, und man konnte deutlich wahrnehmen, wie sich die Anziehungskraft der Umwelt seiner Kindheit mit dem zunehmenden Altern immer mehr verstärkte, – so wie die Berge nie so satt und lockend leuchten, als wenn die Schatten aus dem Tal aufsteigen. Aber in einer tieferen Schicht, im „Reich der Mütter“ – wenn Sie mir diese Anspielung auf den Faust gestatten –, war das Bewußtsein seines Herkommens als Grundgefühl immer vorhanden; es tauchte auf in Gesprächen, in behutsam ausgesponnenen und mit allen Reizen originell gesehener Einzelheiten ausgestatteten Erzählungen vom Leben im Elternhaus und im Dorf, – bisweilen auch in merkwürdig traumverhangen gemalten Erinnerungsbildern, oder darin, daß er in ein Stillleben die zerlesene Bibel seiner Mutter einfügte.

Er führte zwar, wenn man es so ausdrücken darf, das „provisorische“ Leben eines Menschen, der außer seiner Werkstatt kein eigentliches Heim hat und vom Morgen- bis zum Abendessen seinen Tisch als Fremder in Gaststätten bestellt findet, aber er hatte nichts von dem Schweifenden und Unruhvollen des Bohémiens an

sich. Ja er verbreitete Ruhe um sich, wo er weilte – man darf schon sagen: wie ein Berg. Das kam im wesentlichen allerdings daher, daß er sein künstlerisches Dasein von einem unverrückbaren inneren Zentrum aus lebte, aber nicht geringen Anteil daran hatte auch eben diese Wurzelhaftigkeit, dieses im Unbewußten ständig wirkende Grundgefühl des Herkommens aus dem im ewig gleichen Rhythmus ablaufenden Gang des einfachen bäuerlichen Lebens.

Von einem inneren Zentrum aus, so sagten wir eben, entfaltete sich das künstlerische Leben Giacomettis. Es gibt Maler, deren Entwicklung einem mäanderhaft sich windenden, die Richtung vielfach verändernden Bach zu vergleichen ist. Sein Wachstum aber war dem eines Baumes ähnlich, dessen Form schon im Schößling vorgebildet ist, und der sich nur verzweigter und immer üppiger entfaltet. Man kann es auch so sagen: seine künstlerische Entwicklung verlief nicht im Sinne einer Linie, sondern wie in Kreisen, die konzentrisch von einer Mitte immer weiter ausstrahlen.

Der zentrale Punkt, von dem diese Entfaltung ausging, war die in ihm von Anfang an fest geprägte Vorstellung von der Suprematie der Farbe in der Kunst, ja von ihrer unser ganzes Leben des Schauens bestimmenden Macht. Um was er sich bemühte, das hat er in seinem Essay „Die Farbe und ich“ in den scherhaft klingenden, aber in tiefem Ernst gemeinten Worten ausgesprochen: „ich wollte nichts anderes als dem lieben Gott Konkurrenz machen.“ Er wollte, so meinte er dies, hinter die Geheimnisse kommen, nach welchen Gesetzen die Natur mit der Farbe spielt, den Farben auf einem Schmetterlingsflügel, oder in einer Blumenwiese, oder auf den Fittichen von Papageien im Grün der Bäume, – nicht aber um sie getreu abmalend zu wiederholen, sondern um nach diesen unveränderlichen Gesetzen in seinen Werken – eben, wie er es ausdrückte: „in Konkurrenz mit der Natur“ – eigene Schöpfungen aufzubauen.

Der Glaube an den Sinn und die Macht der Farbe an sich – losgelöst von den Gegenständen, die ihre Träger sind – war so stark und unbeirrbar in ihm, daß er aus den Tiefen seiner Natur gewachsen sein mußte. Und wie in solchen Dingen immer Physisches und Geistig-Seelisches gemischt ist, so war es wohl auch hier. Es wird mir immer unvergessen bleiben, wie ein Schriftsteller nach der ersten Begegnung mit Giacometti die Faszination, die der Charme seiner Persönlichkeit auf ihn ausgeübt, in Worte zu fassen

suchte und schließlich, weil ihm keine Formulierung genügte, nur sagte: „... und dies Auge!“

Und in der Tat: sein Auge war von einem seltenen tiefen und leuchtenden Glanz, und es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man in Erinnerung daran die Verse aus Goethes Xenien beruft:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt es nie erblicken,
läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
wie könnt uns Göttliches entzücken!

Nein, wir bewegen uns mit dieser Zitierung wirklich nicht in Entlegenem, denn die Strophe Goethes kommt aus dem Gedankenkreis seiner Farbenlehre und sie meint eben dieses, daß die Wunder des Lichtes und der Farbe nur das sonnenhafte Auge aufzunehmen und zu erkennen vermag.

Aus diesem Bewußtsein heraus, daß die Malerei aus sich selbst etwas der Natur Ebenbürtiges, Eigenes und Autonomes hervorzubringen vermöchte, zielte sein Sinn auch auf das Große in der Kunst. Sie schien ihm nicht die dienende Magd, sondern eine Fürstin in dieser Welt, etwas, dem Glanz und Festlichkeit gegeben ist. Sein Herz war bei den großen Meistern, denen aus dem goldenen Überfluß hochgestimmter Zeiten zu schaffen vergönnt war, und wenn er in Italien vor ihren Werken stand, so mochte er das fühlen, was Dürer aus Venedig an Pirkheimer schrieb: „Hier bin ich ein Herr.“

Eine solche Gesinnung mußte zur Monumentalkunst drängen, und wenn ihm dann auch Aufträge für umfangreiche Wandmalereien, vor allem für Glasfenster zuteil wurden, so fielen sie an einen legitimen Anwärter. Die Art nun, wie er diese Schöpfungen gestaltete, schien – oberflächlich gesehen – höchst seltsam, wuchs jedoch aus seiner Grundauffassung von dem Supremat des Farbigen in der Kunst mit zwingender Folgerichtigkeit hervor. Es gab in seinem Atelier eine Schublade, die angefüllt war mit kleinen Pastellblättchen, bisweilen kaum größer als die Fläche einer Zündholzschatzettel. Auch zwischen den Blättern weggelegter Bücher konnte man wohl diese Miniaturstudien finden. Es sind die ersten Niederschriften zu seinen Kompositionen der Glas- und Wandmalerei, manchmal auch zu großen Bildern, soweit es sich um freie Schöpfungen handelte. Gegenstände sind auf diesen winzigen Blättchen, die wie Perlenstickereien wirken, kaum – oder doch

nur schwer – zu erkennen. Was sie geben wollen, das ist die Verteilung der Farben, das Verhältnis ihrer Quantitäten zueinander und das Zusammenspiel ihres harmonischen Aufbaues.

Am Anfang steht also die Farbe. Das Gleichgewicht der Töne sowohl nach der Quantität wie nach dem Grad ihrer Aktivität und Valeurstärke geben der Komposition die innere Haltung, und nicht etwa ein System von Linien oder eine Gruppierung von Körpern. Wenn man sich zu dieser Gestaltungsweise äußerste Gegensätze vorstellen will, so darf man an Marées denken, bei dem der Bildaufbau ausschließlich auf der Stellung der Körper im Raum, oder an Hodler, bei dem er auf dem Rhythmus der Linie beruht. Kaum ein anderer Meister der Monumentalmalerei unserer Zeit hat in solch kompromißlosem Andersdenken das Schwergewicht allein auf die Farbe gelegt wie Augusto Giacometti. Die Figur und das Gegenständliche überhaupt sind erst in zweiter Linie da, sie gerinnen gleichsam aus dem Gewölk des Farbigen erst zur Gestalt.

Und dieses zwischen Festem und Flüssigem Schwebende, dieses gleichsam Transitorische gibt – neben der seit den alten Meistern nicht mehr erreichten überschwänglichen Farbenpracht – den Glasmalereien Giacomettis ihren besonderen, mit nichts anderem vergleichbaren hohen Reiz. Seine Kunst wirkt in diesem Sinne beinahe als eine Verwirklichung des Goethewortes:

Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.

Und mit dieser Gestaltungsweise, mit dem Schaffen aus der Farbe heraus ist es Giacometti gelungen, in seinen Werken etwas scheinbar Unvereinbares zur Schlichtung zu bringen: das Große und das Subtile. Auch dies lag tief in seiner Wesensart begründet. Wie sein Sinn auf das Große in der Kunst gerichtet war, davon haben wir schon gesprochen. Daneben aber hatte er einen fast unstillbaren Hang nach dem Differenzierten, Nüancenreichen, eben dem Subtilen in seinen schwierigsten Formen.

Das spiegelte sich deutlich in seiner Lektüre wieder. Er vermochte es – worin ihm vielleicht nicht allzuvielen hätten folgen können –, alle erreichbaren Werke Prousts zu lesen, und mit nie erlahmender Neugier durch den Dschungel der schwer entwirrbaren Satzperioden hindurch dem Raffinement seiner zergliederten Darstellungskunst nachzuspüren. In seiner Bibliothek standen auch die gesammelten Werke Freuds und eine Reihe von Einzel-

schriften aus dem weiten Problemkreis der Psychoanalyse. Was ihn hier gefangen nahm, ist allerdings wohl noch etwas Komplizierteres als bei Proust: Wie es ihn nicht ruhen ließ, dem Gesetz des zufällig erscheinenden Farbenspieles in der Natur auf die Spur zu kommen, so verlangte es ihn auch, zu erfahren, welche zwanghaften Gründe unter dem Schleier seelischer Vorgänge ruhen. Außerdem aber – und vielleicht doch noch mehr – war es jedoch auch hier wieder der Durst nach dem Genuß des Subtilen, des immer feiner unterscheidenden Definierens schwer deutbarer Geschehnisse. Dies aber mochte er als Gleichnis seiner Kunst – wenn vielleicht auch unbewußt – empfunden haben. Denn auch die Entwicklung seiner Malerei strebte zum immer zarter Nüancierten, zu immer größerem Reichtum an Zwischen- und Halbtönen. Bei seinen Glasfenstern drückte sich dies darin aus, daß er schrittweise zu kleineren Einzelstücken überging, um die Möglichkeiten der Differenzierung zu steigern.

Diese ständig weitergetriebene Nüancierung der farbigen Gestaltung war für ihn aber nicht nur eine Angelegenheit technischen Raffinements. Seine innere Überzeugung – sein Glaube, wenn wir so sagen dürfen – war auf das gerichtet, was Goethe die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ hieß und mit den Worten erklärte: „Viele Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben besondere Gemütsstimmungen geben.“

Das differenziertere farbige Gebilde ist damit Gleichnis eines zarter instrumentierten Gefühls und muß in Wechselwirkung dazu beim empfindenden Betrachter auch ein reicheres und nachhaltigeres Schwingen des seelischen Erlebnisses hervorzurufen fähig sein.

Das zwischen Festem und Fließendem, zwischen der strengen Ordnung in der Verteilung der tonalen Werte und dem bewegten Gewölk der farbigen Gestaltung Hin- und Widerspielende, von dem wir sprachen, gibt den Werken Giacometti auch den ihnen eigenen Reiz des Märchenhaften. Die Dinge tauchen aus bunten Schleieren auf und sinken wieder in sie zurück wie Träume. Mögen die Bilder nun – wie etwa Stilleben oder Blumenstücke – vor der Natur gemalt oder aus der Phantasie geschaffen sein, sie wirken gleicherweise wie aus den Tiefen der Erinnerung heraufgerufen, erscheinungshaft, nur als farbiger Abglanz ihres Wesens. Sie scheinen bisweilen wie von einem Zauber aus wallenden Nebeln herauf-

beschworen, und wenn uns hier, wie von ungefähr, das Wort „Zauber“ auf die Lippen kommt, so ist dies mehr als ein Tropus, mehr als ein nur bildhafter Vergleich. Denn Giacometti begleitete von seinen Studienjahren an, da er mit den Werken des Flaemen Huysmans bekannt wurde, ein geheimer, nur selten eingestandener Hang zu allem, was mit Magie zusammenhing, und unter seinen Büchern konnte man zahlreiche Werke über Wesen und Praxis der magischen Künste finden, Bände zuweilen, denen man es ansah, daß sie aus dem verstaubten Wirrsal eines Bücherstandes am Seine-Ufer hervorgezogen waren.

Diese wenigen Streiflichter, die nicht mehr als vorsichtige Andeutung wesentlich verwickelterer Zusammenhänge sind, sollen den klaren Umriß der Persönlichkeit Giacomettis, wie ihn jeder sah, der ihm begegnete, nicht auflösen, noch den Eindruck schwächen von der sicheren Lebensruhe, die sich uns allen mitteilte, die mit ihm umgehen durften. Aber sie mögen doch ahnen lassen, daß unter diesem scheinbar unbewegten Spiegel Regungen lebten und wirkten, die viel differenzierter und feinfädiger waren, als es manchem scheinen möchte. Je mehr wir aber dies bedenken, um so tiefer wird uns immer wieder Staunen erfüllen darüber, wie all dies eingefügt war in den großen ruhigen Kontur einer ihrer selbst und des Daseins unerschütterlich sicheren Persönlichkeit.

Daß er selbst sich aber der Gefährdung und untergründigen Gefährlichkeit der menschlichen Existenz ständig bewußt war, das sagt der letzte Satz der heute schon einmal zitierten Schrift: „Die Farbe und ich“, die wir ja als eigentliche „Konfession“ betrachten dürfen. Nachdem er hier erzählt, daß über den Türen mancher Häuser in Nordafrika die Hand Fâtimas, der Tochter des Propheten, abgebildet sei, um dem Bösen den Eintritt zu verwehren, fährt er fort: „Vielleicht ähnelt jede Farbenharmonie, so einfach und schlicht sie sein mag, solch einer Hand, die das Unheil von uns abwendet.“ Ein höchst seltsamer Satz in der Tat, der den Glauben an die magische, Unheil abwehrende Kraft farbiger Harmonien offen einzuräumen scheint.

Doch zielt dies Wort tiefer als nur in den Bereich einer superstitionären Beschwörung. Die Farbenharmonie als etwas nach unverrückbaren Gesetzen in sich Ruhendes ist ihm hier der Ausdruck ewiger Ordnung, die auch dem Bösen zu widerstehen vermag. Und daß ihn dieser Glaube als ein erlebbares unerschütterliches Gesetz

völlig erfüllte, darin beruhte wohl im tiefsten Sinn die große ruhevolle Einfachheit seines Wesens.

Und nun ist dieses von Harmonie durchstrahlte Leben in die ewige Harmonie eingegangen, „unendlich Licht mit seinem Licht verbindend“.

Das Verhältnis zwischen Churrätien und dem Frankenreich im 8. Jahrhundert*

Von Otto P. Clavadetscher, S-chanf

In seiner Übersicht „Die schweizerische Geschichtsschreibung während der letzten zehn Jahre“¹ stellte Prof. Hans Nabholz fest, daß die historischen Arbeiten, die rein politische Vorgänge behandeln, zurücktreten gegenüber verfassungs-, rechts-, wirtschafts-, kultur-, kirchengeschichtlichen, biographischen und historiographischen Werken. Das ist leicht zu begreifen, denn ein Vergleich mit den gegenwärtigen politischen Ereignissen zeigt ja, daß deren Wertung sogar für den Zeitgenossen äußerst schwierig und subjektiv bedingt ist, um wieviel mehr erst die Erfassung der politischen Motive vergangener Zeiten! In besonderem Maße gilt dies für das frühere Mittelalter, dessen Bild die Historiker aus wenigen Dokumenten zusammenfügen müssen. Ist deshalb bei solchen politischen Betrachtungen auch kaum über den Grad der Wahrscheinlichkeit hinauszukommen, so soll doch immer wieder versucht werden, politische Zusammenhänge und Vorgänge zu erfassen, wenn mehrere Indizien auf solche hinweisen.

Zahlreiche Forscher haben sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten mit den wichtigsten Vorgängen dieser Zeit in Rätien und den einzigartigen Dokumenten befaßt, die glücklicherweise – wenn auch nicht alle im Original – auf uns gekommen sind: dem Testament des Bischofs Tello, der Urkunde Karls des Großen für Bischof Constantius, der Lex Romana Curiensis, der divisio inter episcopatum et comitatum und dem Reichsgutsurbar aus dem neun-

* Abkürzungen: ZSG = Zeitschrift für Schweiz. Geschichte. JHGG = Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden. CD = Th. v. Mohr, Codex Diplomaticus Bd. I, Chur 1848–52.

¹ ZSG 23, 1943 S. 125 ff.