

Giacometti

31.5.–11.10.09

Deutsch

Liebe Besucherinnen und Besucher, die Sommerausstellung der Fondation Beyeler ist dem Schweizer Bildhauer und Maler Alberto Giacometti (1901–1966) gewidmet. Er zählt zu den einflussreichsten Künstlern der Moderne und hat mit seinen ausdrucksstarken Skulpturen, seinen geheimnisvollen Gemälden und poetischen Zeichnungen sehr eindrückliche »Menschenbilder« geschaffen. Giacometti selbst sah sich als Teil eines Kosmos aus Raum und Zeit, in dem seine Familienmitglieder und engsten Freunde wichtige Bezugspunkte waren.

Die Ausstellung thematisiert Giacomettis intensive Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Figuren im Raum und von Körpern in Bewegung. Gezeigt werden über 100 bedeutende Arbeiten aus allen Werkphasen des Künstlers, die aus Familienbesitz sowie renommierten Sammlungen aus der ganzen Welt stammen. Sie werden durch einzelne Werke seines Vaters Giovanni, seines Bruders Diego und seines Verwandten Augusto Giacometti ergänzt. Die Ausstellung ist in Zusammenarbeit mit der Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich, und der Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, entstanden. Kurator der Ausstellung ist Ulf Küster.

Kunstwerke bitte nicht berühren!

Die ausgestellten Werke sind äusserst kostbar und dürfen auf keinen Fall berührt werden. Wir bitten um Ihr Verständnis!

Audioguide

Wenn Sie Erläuterungen zu den einzelnen Kunstwerken lieber hören als lesen möchten, können Sie am Infodesk einen Audioguide beziehen. Wir wünschen Ihnen einen erlebnisreichen und anregenden Ausstellungsrundgang.

Foyer

1 Alberto Giacometti, *Femmes de Venise I–IX*, 1956

Die neun Frauenfiguren, die hier zusammen ausgestellt werden, sind das Resultat von Alberto Giacomettis intensiver Suche nach der perfekten Skulptur oder Plastik einer Frau, die er 1956 auf der Biennale in Venedig präsentieren wollte. Es sind verschiedene Versionen einer einzigen Frauenfigur, die nie eine endgültige Form erhielt. Alberto Giacometti hat mindestens 15 Figuren in Gips hergestellt, von denen später neun in Bronze gegossen wurden. Jede Figur der Gruppe, die eigentlich nie als solche gedacht war, bedeutet eine Annäherung an die »richtige« Figur. Die Volumina variieren sehr stark, ebenso die Oberflächen, die einmal weniger aufgeraut, einmal fast malerisch pastos sind, was den Silhouetten unterschiedliche Lebendigkeit verleiht.

Saal 15

2 Giovanni Giacometti, *Sonniger Hang mit Ziegen und Schafen*, 1900

Wer das Bergell, dieses tief eingeschnittene Tal mit den hohen, schroffen Felskämmen, die Heimat der Giacomettis, kennt, dem ist auch das Phänomen der »verkehrten« Grössenrelationen vertraut. Angesichts der monumentalen Berge und der weiten Ausblicke wird die Vorstellung von »gross« und »klein« infrage gestellt: Das Nahe erscheint kleiner, das Entfernte grösser, als es in Wirklichkeit ist. Diese Erfahrung prägte auch Albertos Über-



Alberto Giacometti bei der Arbeit am Projekt für die Chase Manhattan Bank im Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron 46, Paris, um 1960, © FAAG / 2009 ProLitteris, Zürich
Foto: Ernst Scheidegger © 2009 Neue Zürcher Zeitung

legungen zu Grössenverhältnis und Distanz. Das stimmungsvolle Bild von Albertos Vater Giovanni Giacometti scheint den Blick eines Alpenbesuchers wiederzugeben, der am gegenüberliegenden Talhang Ziegen und Schafe beim Grasens beobachten. Die steil abfallende Wiese wird zur vertikal gestellten Leinwand – oder umgekehrt.

Giovanni Giacometti war ein von Paul Cézanne und Vincent van Gogh zutiefst beeindruckter nachimpressionistischer Maler, der mit seinen Freunden Ferdinand Hodler und Cuno Amiet zu den bedeutendsten Schweizer Künstlern der frühen Moderne zählt.

3 Giovanni Giacometti, *Die Lampe*, 1912

In starken Farben arrangiert Giovanni Giacometti seine Familie um den Abendtisch, und das sogar zahlreicher, als sie in Wirklichkeit war: Diego und dessen Schwester Ottilia sind je von vorne und von hinten gemalt, während sich Vater Giovanni selbst nicht ins Bild bringt. Versteckt er sich etwa hinter seinem Sohn Alberto, der im Vordergrund über seine Arbeit gebeugt ist? Giovanni Giacometti war Albertos erster und wahrscheinlich wichtigster Lehrer. Die grosse Begabung, die sich bei Alberto bereits sehr früh bemerkbar machte, führte dazu, dass der Vater den Sohn bald als Kollegen behandelte und ihn besonders förderte.

Die Lampe hatte für die Malerfamilie zudem eine ganz besondere Bedeutung. Als einzige Gaslampe im ganzen Bergell war sie damals eine lokale Sensation.

Saal 16

4 Augusto Giacometti, *Eine Besteigung des Piz Duan*, 1912

Auch Albertos entfernter Verwandter Augusto Giacometti zählt zu den herausragenden Schweizer Malern des angehenden 20. Jahrhunderts. Zwischen ihm und den anderen Giacomettis gab es jedoch kaum Verbindungen, zum einen aufgrund alter familiärer Gegensätze, zum anderen aufgrund der räumlichen Distanz, da Augusto in Zürich und nicht im Bergell lebte. Aus heutiger Sicht sind vor allem seine abstrakten Farbkompositionen von grosser Bedeutung. Auf diesem Gemälde

erscheinen die Bergblüten in einer Art »Nahaufnahme«. Das Bild besitzt weder perspektivische Tiefe, noch sind die Blumen als solche erkennbar. Wichtig war für Augusto, dass er derartige Abstraktionen immer von einem Objekt aus der Wirklichkeit ableitete.

Saal 14

5 Alberto Giacometti, *Selbstbildnis*, 1921

Das Selbstbildnis war sowohl für Giovanni als auch für Alberto eine wichtige Bildgattung. Vergleicht man die hier ausgestellten Werke von Vater und Sohn, meint man das unterschiedliche Selbstbewusstsein beider zu spüren: Während die Selbstporträts des Vaters einen Künstler zeigen, der sich seiner gewiss werden will, der sich befragt, strotzt das Selbstporträt des halb knienden, halb sitzenden 20-jährigen Sohnes vor lauter Selbstsicherheit. Die Figur findet kaum Platz im Bildraum. Ruht Alberto noch auf seinem Stuhl, oder hat er das Körpergewicht schon ganz auf das linke Knie verlagert? Später wird er Skulpturen schaffen, die von eben jener Spannung zwischen Stillstand und Bewegung geprägt sind, wie sie in seinem Selbstporträt von 1921 bereits angelegt ist.

Saal 11

6 *Cube*, 1933

Das Werk *Cube* hat sich in drei Versionen erhalten: zwei in Gips und eine in Bronze. Alberto Giacometti bemerkte später einmal, *Cube* sei sein einziges abstraktes Werk. In seiner speziellen Form erinnert es an einen Bergkristall, aber auch an das Polyeder in Albrecht Dürers berühmtem Kupferstich *Melencolia I*. Alberto bezeichnete die Skulptur auch mit *Tête* (Kopf). Das ist nachvollziehbar, wenn man die verschiedenen Einritzungen auf der Bronze betrachtet. Sie zeigen sowohl ein Selbstbildnis als auch Andeutungen eines Atelierinterieurs. Sollte dieses Werk in seiner abstrakten Form etwa als künstlerisches Selbstporträt zu verstehen sein? Die hier ausgestellte Gipsversion wurde 1939 auf der Schweizer Landesausstellung im Innenhof des von Bruno Giacometti mitkonzipierten Pavillons »Kleider machen Leute« präsentiert.

7 *On ne joue plus*, 1932

Diese Arbeit entstand, als Alberto Giacometti bereits zehn Jahre in Paris lebte. Befreundet mit verschiedenen Malern und Poeten des Surrealismus, schuf er Werke, die unverkennbar von der surrealistischen Gedankenwelt durchdrungen sind. Er thematisiert das Absurde, das Unterbewusste, aber auch das (Alb)Traumhafte. *On ne joue plus* ist eine Art Brettspiel, das gleichzeitig das unweigerliche Ende jeglichen Spiels vor Augen führt: den Tod. Unheimliche Figuren bewegen sich auf einem Krater- oder Gräberfeld, wobei die Bildbetrachter als fiktionale Spieler direkt ins Geschehen miteinbezogen werden.

8 *Mains tenant le vide (L'objet invisible)*, 1934/35

Während das Gesicht mit schmerzvoll aufgerissenen Augen in den Raum starrt, scheinen die Hände der Figur »das Nichts« zu umfassen. Welche Funktion hat die harte Tisch- oder Grabplatte über den Füßen der Skulptur? Wodurch wird dieser Gesichtsausdruck, diese plötzliche Erstarrung, die jede weitere Bewegung unterbindet, hervorgerufen? Das Werk *Mains tenant le vide* ist ein Jahr nach dem Tod von Albertos Vater Giovanni entstanden. Alberto, der von Jugendjahren an immer wieder von panischer Todesangst getrieben war, fühlte sich seinem Vater eng verbunden. Hat er in diesem Werk eine Art Grabmonument für den Verstorbenen geschaffen, möglicherweise inspiriert vom altägyptischen Totenkult? Das »unsichtbare Objekt« könnte sich zumindest auf das unsterbliche Ka der altägyptischen Überlieferung beziehen.

Saal 13 A

9 *Deckenlampe*, zwischen 1934 und 1953

Die Notwendigkeit, für seinen Lebensunterhalt zu sorgen, führte in den 1930er-Jahren dazu, dass Alberto Giacometti mit Hilfe seines Bruders Diego Lampen, Vasen und andere Designobjekte herstellte. Interessant ist, dass manche Vasen in ihrer Gestalt auffällig an den *Cube* von 1933 erinnern. Die *Deckenlampe* gleicht in ihrer Form einem Boot mit Saugnäpfen; sie hat etwas Animalisches und scheint noch ganz im Geiste des Surrealismus geschaffen zu sein. Später kommentierte Alberto seine Tätigkeit als Designer wie folgt: »Damals war das eher schlecht angesehen. Es wurde als eine Art Abstieg gewertet. Trotzdem habe ich versucht, Einrichtungsgegenstände [...] so gut wie möglich zu modellieren, und habe festgestellt, [...] dass es gar keinen Unterschied gab zwischen dem, was ich eine Skulptur nannte, und dem, was ein Objekt war.« Auf diese Weise sind insgesamt mehr als einhundert Designobjekte entstanden.

10 Werkgruppe von Diego Giacometti

Ab 1930 arbeitete Diego Giacometti sehr eng mit seinem Bruder Alberto zusammen. Er war Albertos Assistent und fertigte nach dessen Anweisungen u.a. Armaturen (Drahtgerüste) an, auf denen Alberto seine Figuren aufbauen konnte. In späteren Jahren besorgte er die Patinierung der Skulpturen und sass Alberto immer wieder geduldig Modell. Daneben schuf er Objekte aus Bronze – Sitzmöbel, Tische, Türgriffe, Lampen, Kerzenständer, Balustraden, Feuerböcke – und für Coco Chanel auch Parfümflakons. Ein wichtiger Teil seines Œuvres, das sehr stark von Albertos Werk beeinflusst ist, sind die Tierskulpturen: dünne, filigrane Formen mit aufgerauter, unebener Oberfläche. Dabei ging es Diego in erster Linie darum, Naturelemente zu stilisieren – mit Blick auf ein zunehmend von der Natur entfremdetes, meist in den Städten lebendes Publikum.

Saal 12

11 Alberto Giacometti, *Petit homme sur socle*, 1940/41

In den späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren durchlebte Alberto Giacometti eine künstlerische Krise. Es war ihm nur noch möglich, Figuren in genau der Grösse zu gestalten, die durch seine subjektive Wahrnehmung und die Distanz zwischen der Figur und seiner eigenen Position bestimmt waren. Die Figuren wurden zu seinem Entsetzen immer kleiner. Diese winzigen Skulpturen wirken aber dennoch monumental und schaffen es, einen ganzen Saal zu dominieren. Die 2,5 Zentimeter grosse und auf einem Bronzesockel befindliche Figur steht dabei in engem Zusammenhang mit der Schweizerischen Landesausstellung von 1939. Vorgesehen war eine dem *Petit homme sur socle* ähnliche kleine Plastik für den weitläufigen Innenhof des von seinem Bruder Bruno mitkonzipierten Pavillons »Kleider machen Leute«. Eine Provokation! Vor allem im Hinblick auf den in der damaligen Kunstszene vorherrschenden Skulpturengigantismus. Schliesslich einigte man sich darauf, anstelle der winzigen Figur den *Cube* (vgl. Nr. 6) auszustellen.

Saal 13 B

12 *Intérieur*, 1949, und *Assiette de pommes*, 1950

Die Zeichnungen und Gemälde baute Alberto anhand von unzähligen feinen und immer sichtbaren Strichen auf – eine Art additive Arbeitsweise –, fast so, als handle es sich auch bei ihnen um Skulpturen, die aufmodelliert werden müssten. Das Früchtestillleben ist dabei ein altes, traditionsreiches Motiv, dem sich auch Albertos Vorbild Paul Cézanne intensiv gewidmet hatte. Als Jugendlicher wurde Alberto von seinem Vater gescholten, weil er Birnen, die er auf einem Teller vor sich hatte, wiederholt zu klein gezeichnet hatte. »Mache sie doch einmal so, wie sie sind, wie du sie siehst«, sagte der fast zur Verzweiflung

getriebene Giovanni, der sich in seinem eigenen Werk an der »objektiven« Realität zu orientieren suchte. Alberto beteuerte, dass dies ja gerade sein Problem sei, denn er sähe die Früchte so klein; in seiner subjektiven Wahrnehmung würden sie so aussehen.

Saal 19



Das Atelier in Maloja mit Alberto Giacomettis *Tête du père (masque)*, *Femme au chariot* und *Nu debout*, nach 1950, © FAAG / 2009 ProLitteris, Zürich
Foto: Ernst Scheidegger © 2009 Neue Zürcher Zeitung

13 *Femme au chariot*, um 1945, und *Nu debout (Maloja)*, um 1943–1945

Bis Anfang der 1940er-Jahre glückte es Alberto Giacometti nicht, grosse Figuren – Skulpturen – zu formen. Erst mit der *Femme au chariot* scheint er die Winzigkeit, den kleinen Massstab seiner Skulpturen, überwunden zu haben. Diese Figur ist denn auch ein Schlüsselwerk im Übergang zu Giacomettis Spätwerk. In der Ausstellung sind sowohl eine Gips- als auch eine Bronzeversion sowie eine gemalte Fassung zu sehen. *Nu debout (Maloja)* hatte Giacometti direkt auf die Wand des Ateliers in Maloja gemalt. Später, beim Umbau des Ateliers, wurde es aus der Wand gesägt. Entscheidend bei der *Femme au chariot* sind die Räder: Denn dadurch, dass die Frauenfigur auf Rädern beweglich ist, vermag sie die bislang für Alberto so unüberwindbar festgelegte Distanz zwischen Künstler und Objekt zu überspielen. Von nun an gelingt es ihm, grössere Figuren anzufertigen und das für ihn so wichtige Thema der Bewegung im Raum neu zu erschliessen.

14 *Quatre figurines sur piédestal*, 1950/1965

In einem aufschlussreichen Brief an den New Yorker Kunsthändler Pierre Matisse, den Sohn von Henri Matisse, beschreibt Giacometti dieses Werk sehr anschaulich. In *Quatre figurines sur piédestal* habe er versucht, ein Erlebnis aus einem Pariser Nachtclub wiederzugeben: die Erfahrung der unüberwindlichen Distanz zwischen ihm, im Parkett sitzend, und den vier Tänzerinnen auf der Bühne. Das Bronzegerüst und die Pyramide, auf der die Figuren stehen, sind daher als ein Versuch zu sehen, im Werk dem subjektiven Gefühl von Entfernung Ausdruck zu verleihen, ohne dass das Werk selbst »distanziert« oder fern erscheint. Beindruckend sind nicht nur die unnahbaren, dünnen aufge-

reichten Frauenfiguren, sondern auch die flirrenden, licht-erfüllten Zwischenräume – die Aura, die die Figuren umfängt.

15 *Homme qui marche*, 1947, und *Projet pour un monument pour Gabriel Péri*, 1946

Eines der ganz grossen künstlerischen Probleme, mit denen sich Giacometti immer wieder auseinandersetzte, war die Darstellung von Bewegung – ein schwieriges und widersprüchliches Unterfangen für einen bildenden Künstler. Inspiriert von den Stand-Schreit-Figuren der Altägypter, die zugleich Beharrung und Ruhe vermitteln, beschäftigte er sich in den ersten Nachkriegsjahren intensiv mit diesem Thema, das 1947 zu einer ersten Ausformulierung des *Schreitenden Mannes* führte. Eine der ganz frühen *Homme qui marche*-Skulpturen, wenn nicht die erste überhaupt, entstand für das *Monument des französischen Widerstandskämpfers Gabriel Péri* (1902–1941), das allerdings nie ausgeführt wurde.

Saal 18

16 *Le chariot*, 1950

Die *Femme au chariot* (Raum 19) steht auf einem Wagen mit beweglichen Rädern. Bei *Le chariot*, einer der berühmtesten Plastiken Giacomettis, sind die Räder auf zwei hölzernen Sockeln fixiert. Die Bewegung wird zu einem Monument und findet nur noch in unserer Vorstellung statt oder dadurch, dass wir uns selbst um das Objekt herumbewegen. Die Frau, die auf dem Gefährt balanciert, macht eine nach vorne gerichtete Geste, was dem Werk zusätzliche Dynamik verleiht. Das Motiv erinnert an Albrecht Dürers Kupferstich *Das grosse Glück*, auf dem die Rachegöttin Nemesis auf einer Kugel in der Luft schwebt. Das Gefährt könnte aber auch von antiken Streitwagen inspiriert sein. Alberto Giacometti äusserte jedoch, es handle sich um die Räder eines Apothekenwägelchens in einem Pariser Krankenhaus, in dem er 1938 gelegen hatte, nachdem er von einem Auto angefahren worden war.

17 *Femme debout*, 1948/49

Bekannt wurde Alberto Giacometti zunächst vor allem mit seinen stehenden, nadelförmigen Frauengestalten der frühen Nachkriegsjahre. Sie können als extrem verdichtete Zeichen für die entblösste menschliche Existenz verstanden werden, was durchaus im historischen Kontext der Nachkriegszeit zu sehen ist. In der extremen Überlängung der Figur hatte er ein Mittel gefunden, Bewegung darzustellen und damit eines seiner künstlerischen Hauptprobleme zu lösen. Im Unterschied zu den schreitenden Männern befinden sich (fast) alle Frauenfiguren im Zustand der Stille, des Innehaltens. Das Innehalten markiert aber zugleich immer Beginn und Ende jeder Bewegung, und sowohl das Körperlose, das Zeichenhafte dieser Plastiken als auch das nicht exakt Fassbare ihrer lebendigen Oberfläche und ihres Umrisses machen deutlich, dass der Stillstand nur ein flüchtiger Moment ist.

18 *La cage (première version)*, 1949/50

Ein weiteres bedeutendes Thema in Giacomettis Kunst ist die Verankerung der Figur im Raum, denn zahlreiche seiner Skulpturen evozieren den Eindruck von einem Umraum, einer Hülle oder »Negativform«. Die Wahrnehmung des Werks wird nicht nur durch die plastische Darstellung bestimmt, sondern auch durch den Raum, der die Figur umgibt. Das Motiv des Käfigs, mit dem sich Giacometti bereits während seiner surrealistischen Phase beschäftigt hatte, ist also nicht nur als etwas Einengendes zu verstehen, sondern zugleich als etwas, das die Entfaltung der Skulptur im Raum befördert, ja überhaupt erst ermöglicht. Der Betrachter nimmt diesen dynamischen Vorgang seinerseits von aussen – von einem noch grösseren Raum aus – wahr.

19 *Annette assise*, 1951

1943 hatte Alberto in Genf die damals 20-jährige Annette Arm (1923–1993) kennengelernt, die er 1949 heiratete. Annette besass nicht nur jugendlich unbekümmerten Charme, sondern sie vermochte auch den nicht ganz einfachen Charakter ihres Mannes zu ertragen. Sie war Albertos wichtigstes Modell der Nachkriegsjahre und auch die Einzige, die nackt für ihn posierte. Verkörperte der Kopf Diegos für Alberto den Kopf schlechthin, so war Annettes Gestalt für ihn die Frauengestalt an sich. Auf dem Gemälde sehen wir sie im Atelier sitzend – dem Arbeits- und Denkraum Albertos –, umgeben von einigen Plastiken und Gemälden.

20 *Grand nu*, 1962

Dieses grossformatige Gemälde von 1962 ist eine der eindrucksvollsten Aktdarstellungen Giacomettis überhaupt. Wie eine Erscheinung tritt uns die Frauengestalt entgegen, fast schwebend. Ihre Umrisse sind in den vielen nebeneinandergesetzten Pinselstrichen nur angedeutet, was dem Bild grosse Dynamik verleiht. Ihr Kopf erscheint vor einem goldfarbenen Hintergrund, der einem Heiligenschein ähnelt, und ihre Augen blicken hypnotisierend in den Raum. Gerade die Augen waren für Alberto Giacometti immer höchst bedeutungsvoll und bildbestimmend; denn die Individualität eines Menschen entdeckte oder fand er immer in den Augen, oder genauer gesagt: im Blick des Menschen.

21 *La place*, 1948

Auf dem Platz – die Anordnung wirkt »modellhaft« – treffen winzige, ganz im Sinne Giacomettis aus der Distanz gesehene Menschen aufeinander. Sie begegnen sich jedoch nicht wirklich. Denn könnten sie sich bewegen, würden sie zielstrebig aneinander vorbeilaufen. Ein Kinoerlebnis hatte Alberto dazu inspiriert, Bewegung als eine Abfolge von Stillständen zu deuten. Für das Verständnis seines Spätwerks ist diese Auffassung sehr wichtig, denn viele seiner Werke muss man sich als vereinzelte, isolierte Momentaufnahmen denken, die eigentlich Teil eines Bewegungsablaufs sind.

22 *Grande tête, Grande femme III, Grande femme IV, Homme qui marche II* (Chase Manhattan Plaza), 1960

Zwischen 1959 und 1960 arbeitete Alberto Giacometti intensiv an einem Entwurf für die Gestaltung der »Plaza« vor der Chase Manhattan Bank in New York. Immer wieder hatte ihn das Thema, einen öffentlichen Raum mit Skulpturen zu bespielen, gereizt. Zwei stehende Frauenfiguren, einen schreitenden Mann und einen monumentalen Kopf auf einem niedrigen Sockel – in gewisser Weise die Vergrößerung von *La place* (Nr. 21) – hatte er dafür vorgesehen. Das Projekt gelangte jedoch nie zur

Ausführung. Denn als Giacometti 1965 das erste und einzige Mal New York besuchte und die Chase Manhattan Plaza besichtigte, war er von den Dimensionen der Wolkenkratzer so überwältigt, dass er eine Vergrößerung der Figuren erwog. Aufgrund seines frühen Todes 1966 konnte er diese Idee jedoch nicht mehr verwirklichen.

Saal 17

23 *Grande tête de Diego*, 1954

Seinem Bruder Diego fühlte sich Alberto Giacometti stets eng verbunden. Seit Ende der 1920er-Jahre lebten sie zusammen in Paris, wo sie miteinander im Bergeller Dialekt sprachen, den dort ausser ihnen niemand verstehen konnte. Auch vierzig Jahre nach dem ersten Porträt Diegos verkörperte der Kopf des Bruders für Alberto noch immer eine Art Archetypus. Die Plastik ist auf Mehrsichtigkeit hin angelegt. Betrachtet man sie von vorne, ist Diegos Kopf fast ohne Volumen, die Schulterpartie hingegen breit ausladend. Von der Seite gesehen ist die Schulterpartie nur angedeutet, das Profil des Kopfes hingegen voll ausgearbeitet. Das Faszinierende der Skulptur erschliesst sich dem Betrachter erst, wenn er sie umschreitet und diesen Wechsel vom Volumen zur Fläche wahrnimmt. Dabei scheint es, als wäre Giacometti endlich das gelungen, wonach er sein Leben lang strebte: nicht nur das Äussere, Oberflächliche, sondern gleichzeitig die Tiefe, das innere Wesen seines Gegenübers wiederzugeben.

Texte: Ulf Küster, Rebekka Rudin

Redaktion: Daniel Kramer, Janine Schmutz

Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an fondation@beyeler.com

Katalog

Zur Ausstellung *Giacometti* ist ein Katalog im Hatje Cantz Verlag erschienen: 224 Seiten, 166 Farabbildungen, CHF 68.–

Im Art Shop sind weitere Publikationen zu Giacometti erhältlich: Kunst zum Hören – *Giacometti* (Der Audioguide zur Ausstellung auf CD, dazu die wichtigsten Meisterwerke in einem Bildband)

Kunst zum Lesen – *Giacometti. Raum Figur Zeit*

(von Ulf Küster, Kurator)

ANSICHTEN Heft 3: *Alberto Giacometti* (für Kunstinteressierte und Unterrichtende)

Weitere Titel unter www.beyeler.com/artshop

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen, www.beyeler.com

