

Vorwort und Dank aus dem Katalog

Matthias Frehner und Ulrike Lorenz

Mit Germaine Richier verhält es sich ähnlich wie mit Louise Bourgeois und Meret Oppenheim. Alle diese Künstlerinnen sind Pionierfiguren der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Alle drei haben Schlüsselwerke der Kunst ihrer Zeit geschaffen. Als Frauen sind sie jedoch lange nur wie Nebenfiguren wahrgenommen worden. Wie fast alle Künstlerinnen vor der Feminismusdebatte der 1960er-Jahre wurden sie – vor allem in der damaligen Kunstgeschichtsschreibung – hauptsächlich als Begleiterinnen und Musen der grossen Avantgardeheroen rezipiert. Louise Bourgeois und die zwei Jahre jüngere Meret Oppenheim wurden erst in den 1960er-Jahren (im genderpolitischen Aufbruchsjahrzehnt) allmählich als zentrale Figuren des Surrealismus wahrgenommen. Hauptsächlich war es aber das Interesse einer jungen Generation von Künstlerinnen und Künstlern an ihrer kämpferischen Haltung, mit der sie sich im männlich dominierten Kunstbetrieb behaupteten. Ende der 1970er-Jahre etablierten sich Oppenheim und Bourgeois schliesslich als Leitfiguren einer neuen Generation, für die die vollkommene Gleichstellung von Mann und Frau in der Kunst zur Maxime wurde.

Die 1959 früh verstorbene Germaine Richier spielte in der Feminismusdebatte hingegen kaum eine Rolle. Ihre Bronzestatuen wurden von der nachfolgenden Generation nicht als Anknüpfungspunkte, sondern eher als der Endpunkt des expressiven Realismus aufgefasst. Pop-Art und Nouveau Réalisme liessen sich nicht aus ihrem Werk ableiten. Dazu kam, dass sich in der realistischen Linie der Plastik die Auffassung von Alberto Giacometti als die allein gültige Neuformulierung nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte. Giacometti hatte Richier zwar stets grossen Respekt und tiefe Verehrung entgegengebracht, seine minimalistische Neukonzeptionierung der menschlichen Figur jedoch liess Richiers kafkaeske Realitätsbefragung in der Kunstgeschichtsschreibung als eine radikale Spielart des Informel erscheinen. Neben Giacometti und den neuen Strömungen der 1960er-Jahre – dem Nouveau Réalisme, der Pop-Art und dem Minimalismus – wurde sie deshalb als Vollenderin der letztlich abgeschlossenen realistischen Tradition eingestuft. Entsprechend wird ihr Werk in der Kunstgeschichte und in den bedeutenden Museums- und Privatsammlungen bis heute meistens als Schlusspunkt der von Rodin begründeten realistisch-expressiven Entwicklungslinie gewürdigt. Mit Fug und Recht lässt sich daher konstatieren, dass Richiers herausragende Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts bis weit ins neue Jahrtausend nur einem engen Kreis von Sammlern und Kunstexperten bewusst war. Wichtige Ausstellungen fanden zu Lebzeiten zwar früh statt und das Interesse an Richiers Werk brach mit ihrem Tod nie ab. Doch die Breitenwirkung eines Constantin Brancusi, Pablo Picasso oder Alberto Giacometti blieb ihr bis heute versagt.

Aus heutiger Sicht drängt sich eine radikale Neubewertung dieser Künstlerin auf. Ihr die Traumata des Zweiten Weltkrieges verarbeitender, abstrakter Expressionismus war kein Ende, sondern Orientierung für spätere Künstlerinnen und Künstler. Sie antizipierte in ihrem Werk die Position eines Georg Baselitz und bildet selbst für zeitgenössische Plastikerinnen wie Rebecca Warren einen wichtigen Bezugspunkt. Ihr Werk ist von brennender Aktualität. Einer vertieften Darstellung bedarf ihre Biografie, wobei sich aufzeigen lässt, dass ihre Selbstbehauptung als Frau und Künstlerin in ihrer Zeit so radikal und mit Leiderfahrungen errungen ist, wie dies auch bei Oppenheim und Bourgeois der Fall war. Einer dringend notwendigen Neupositionierung harrt ebenso ihr Werk. Die bedeutendste Retrospektive fand 1996 in der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence statt. Die Berliner Akademie der Künste und die Peggy Guggenheim Collection in Venedig widmeten ihr 1997 respektive 2006 wichtige Ausstellungen. Die kunsthistorische Aufarbeitung der epochalen Künstlerin ist jedoch im Unterschied zu Alberto Giacometti erst ansatzweise geleistet.

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

Unsere Ausstellung basiert je auf wichtigen Werken in der Sammlung des Kunstmuseums Bern und der Kunsthalle Mannheim. Bern besitzt von Richier die Bronzen *Escrimeuse avec masque* (1943) und als Hauptwerk *La Sauterelle* aus den Jahren 1955/56, Mannheim die grosse Bronze *La Mante* (1946). In beiden Häusern bestand seit Längerem der intensive Wunsch, dieser in der Sammlung eine zentrale Stellung einnehmenden Künstlerin eine Retrospektive auszurichten, um ihre Bedeutung noch besser verstehen zu können. Der Wunsch begann im Skulpturenpark der Fondation Pierre Gianadda in Martigny Realität zu werden. Bei einem Treffen des Stiftungsrates der Fondation Pierre Gianadda, dem Matthias Frehner angehört, kam es zu einer Erholungspause im grossen und einmalig schönen Skulpturenpark in Martigny. Einmal mehr überwältigt von Richiers grossartigen Plastiken entfachte sich unter den Stiftungsratsmitgliedern eine Diskussion über die Künstlerin und darüber, wie wichtig eine Retrospektive ihrer Werke für die Schweiz und Deutschland wäre. Unsere Ausstellung ist das Kind dieser Diskussionsrunde. Der anwesende Richier-Experte Jean-Louis Prat, ehemals Direktor der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, erklärte sich spontan bereit, ein solches Projekt zu unterstützen, griff zum Mobiltelefon und rief Françoise Guiter, die Nichte der Künstlerin, an, um ihr die Idee zu unterbreiten. Nie ist eine Ausstellung schneller beschlossen worden als die Retrospektive Richiers bei einer Arbeitspause im Park der Fondation Pierre Gianadda. Madame Guiter, die demnächst das Werkverzeichnis der Plastiken von Germaine Richier publizieren wird, unterstützte das Vorhaben einer Retrospektive von Anbeginn. Sie gewährte uns grosszügig Einblick in ihr Archiv, zeigte uns Richiers Atelier, das sich uns präsentierte, als hätte es die Künstlerin soeben in einer Arbeitspause verlassen. Daniel Spanke und Jean-Louis Prat bildeten zusammen mit Madame Guiter das Team, das die Ausstellungsidee konkretisierte und schliesslich realisierte. Wir danken ihnen ganz herzlich für ihre herausragende Arbeit, bei der sie durch Jonas Jecker und das Team des Kunstmuseums Bern und der Kunsthalle Mannheim, allen voran Stefanie Patruno, engagiert unterstützt wurden. In den Katalogtexten von Matthias Frehner, Jonas Jecker, Stefanie Patruno, Jean-Louis Prat, Corinne Linda Sotzek und Daniel Spanke werden die Bezüge von Germaine Richier zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Perspektiven diskutiert. Im Kunstmuseum Bern schliesst sich die Richier-Retrospektive an die Louise-Bourgeois-Ausstellung 1992 sowie an den bisher grössten und vollständigsten Überblick über das Schaffen von Meret Oppenheim im Jahr 2006 an. Mit diesen beiden Ausstellungen wurden die zwei Aussenseiterinnen plötzlich als zentrale Protagonistinnen der Avantgarde sichtbar. Das gleiche Ziel hoffen wir mit der Ausstellung über Germaine Richier zu erreichen, die nicht nur unpublizierte, sondern auch sehr lange nicht mehr gezeigte Werke präsentiert. Es war die Idee von Daniel Spanke, in die Ausstellung, die in sieben thematische Kapitel gegliedert ist, auch Arbeiten von wesentlichen Zeitgenossen Richiers aus den umfangreichen Sammlungen in Bern und Mannheim einzubeziehen. Der Horizont der Fragen an dieses grosse Œuvre der Bildhauerei wird dadurch erweitert.

Unser herzlicher Dank gilt den Leihgebern, allen voran Françoise Guiter, die seit so vielen Jahren den Nachlass ihrer Tante intensiv betreut, sodann François Ditesheim und Patrick Maffei, Pierre und Danièle Opman, Léonard Gianadda und Anne Walther von der Collection Chopard. Über ihre Bereitschaft, sich von kostbaren Werken vorübergehend zu trennen, sind wir sehr glücklich. Die Realisierung eines solchen Projektes ist auch ohne weitere Unterstützung nicht möglich. Deshalb danken wir unseren Sponsoren und Mäzenen sehr herzlich. Für Bern sind dies die Ursula Wirz-Stiftung mit Sitz in Bern, die Ernst Göhner Stiftung in Zug, unsere Mäzene, Herr Pierre Kottelat, Zürich, sowie Herr Jean-Claude Zehnder, Basel, und Frau Monika Rudolf-Schmidt, Zürich. Dem französischen Botschafter in der Schweiz, S.E. Herrn Michel Duclos, sind wir sehr dankbar für die Übernahme der Schirmherrschaft über die Ausstellung in Bern. Für die Übernahme der Schirmherrschaft der Ausstellung in Mannheim danken wir S. E. Herrn Maurice Gourdault-Montagne, Botschafter der Republik Frankreich in Deutschland, ebenfalls herzlich. Darüber hinaus danken wir der H.W. & J. Hector Stiftung sehr für die Unterstützung der Mannheimer Ausstellung. Darüber hinaus danken wir der H.W. & J. Hector Stiftung sehr herzlich für die Unterstützung der Mannheimer Ausstellung.

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

Unser Dank für die gelungene Gestaltung des Katalogs gebührt Marie-Louise Suter vom Kunstmuseum Bern und für die hervorragende Katalogbetreuung Michael Wienand und Doris Hansmann vom Wienand Verlag in Köln sowie der von diesen beauftragten Lektorin, Julia Frohnhoff. Bei den wissenschaftlichen Recherchen wurden wir mit Rat und Hinweisen von Christian Bänninger, Zürich, Matthias Hubacher, Zürich, Deborah Favre, Franz Müller und Michael Schmidt vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Marco Rosin von der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Simone Voegtli, Bern, und Joachim Wasmer, Bern, dankenswerterweise unterstützt.

Wir wünschen der Ausstellung in der Schweiz und in Deutschland ein aufmerksames und begeisterungsfähiges Publikum, auf dass sich die Bedeutung Germaine Richiers als einer Schlüsselkünstlerin des 20. Jahrhunderts neu im Blick der Öffentlichkeit und der Forschung etabliert.

Matthias Frehner
Direktor Kunstmuseum Bern

Ulrike Lorenz
Direktorin Kunsthalle Mannheim

Text aus dem Ausstellungskatalog

Daniel Spanke

Klassik ohne Klassizismus, Mythos ohne Mythologie**Die Verwandlung der französischen Plastik von Auguste Rodin über Antoine Bourdelle zu Germaine Richier**

In ihrer Ausbildung als Bildhauerin ist Germaine Richier durch eine gleichsam doppelte kunsthistorische Abstammung von Auguste Rodin (1840–1917) geprägt worden. 1920 nimmt sie ein Studium bei dem ehemaligen Rodin-Mitarbeiter Louis-Jacques Guigues (1873–1943) an der École des Beaux-Arts in Montpellier auf und wird 1926 Privatschülerin von Antoine Bourdelle (1861–1929), in dessen Atelier sie bis zu Bourdelles Tod arbeitet. Antoine Bourdelle, der selbst bei Alexandre Falguière (1831–1900) und Jules Dalou (1838–1902) in Paris studiert hatte, wurde 1893 Assistent im Atelier Auguste Rodins, der das Frühwerk Bourdelles wie auch das *Œuvre Guigues* nachhaltig beeinflusst hat.¹ Von Rodin war einerseits eine Überwindung erstarrter akademischer Traditionen zu lernen – Rodin erfindet höchst emotional aufgeladene, neue Bewegungsmotive, die sich von ikonografischen Bezügen zunehmend befreien, und bezieht die Qualitäten des rohen Materials, Marmor oder in Bronze abgeformte plastische Massen, zur Steigerung des Sinngehaltes seiner Werke mit ein –, und andererseits vollzieht Rodin seine Neuerungen sehr wohl innerhalb der in Frankreich besonders mächtigen Tradition formaler Antikenrezeption; auch seine figürlichen Standbilder sind ohne die Auseinandersetzung mit dem Vorbild der antiken Grossplastik oder ihrer Renaissance in der europäischen Kunstgeschichte nicht zu denken.² Paul Gsell, der 1910 Rodin darum bat, dessen Betrachtungen zur Kunst protokollierend festhalten zu dürfen, resümiert die kunsthistorische Position Rodins bei einem gemeinsamen Besuch im Louvre treffend: »Während Rodin mir erzählte, wie er Studien nach der Antike gemacht hat, mußte ich an die Ungerechtigkeit der eingefleischten Akademiker denken, die ihn beschuldigten, sich gegen die Traditionen aufgelehnt zu haben. Gerade dieser angebliche Empörer kennt heute die Tradition am besten und respektiert sie am meisten.«³

Französische Ästhetik des Klassischen

Der Kunstgeschichte der figürlichen Plastik wohnt seit der italienischen Renaissance insofern das Moment der Rückbeziehung auf das antike Vorbild inne, als sich im Unterschied zur Malerei klassische Bildwerke der Antike in grösserer Anzahl erhalten haben und gesammelt, ausgestellt, in Reproduktionsgrafik und Gipsabgüssen verbreitet und den Künstlern vor Augen gestellt wurden: Alle Bildhauerei, die den menschlichen Körper darstellt, muss sich seitdem bis weit in das 20. Jahrhundert hinein stets an der ständig präsenten Antike messen und ihren Naturalismus im Einklang oder Unterschied zu ihr diskutieren lassen. Rodin selbst etwa hat diese Tradition der allgegenwärtigen Antike in seiner beachtlichen eigenen Sammlung antiker Originale, mit der er sich umgab, weiterleben lassen.⁴

Zwar war in Frankreich das ästhetische Vorbild der Antike keineswegs unangefochten. Die berühmte *Querelle des anciens et des modernes* Ende des 17. Jahrhunderts stellte die Frage, ob die heidni-

¹ Zu Guigues siehe das Wenige, was Claudia Spieß in ihrer Dissertation herausgefunden hat: Spieß 1998. Zum Frühwerk Bourdelles siehe zum Beispiel Schmolgen. Eisenwerth 1983, S. 210–212. Vgl. auch Da Costa 2006, S. 19–24.

² Siehe dazu beispielsweise Kat. Arles/Paris 2013/14; Garnier 2002, der Katalog dokumentiert auch Rodins umfangreiche Antikensammlung; Türr 1979, S. 37–42 et passim.

³ »En entendant Rodin me raconter ainsi les études qu'il fit d'après l'antique, je songeai à l'injustice des faux classiques qui l'ont accusé de s'être insurgé contre la tradition. La tradition ! C'est ce prétendu révolté qui, de nos jours, la connaît le mieux et la respecte le plus !«, Rodin 1911, S. 274, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 157.

⁴ Siehe Garnier 2002.

sche Antike für die Verherrlichung eines christlichen Königs wie Ludwig XIV., der seiner Zeit ein neues Goldenes Zeitalter beschert habe, überhaupt tauglich sein könne. Dennoch blieb gerade in Frankreich das ästhetische Ideal der antiken Skulptur besonders vorherrschend; schon im fünften Regierungsjahr des Sonnenkönigs war 1648 die Académie royale de peinture et de sculpture gegründet worden, die, ab 1794 als Académie des Beaux-Arts weitergeführt, das massgebende institutionelle Instrument klassizistischer Normästhetik bildete und für alle Künstler, die staatliche Aufträge erhalten wollten, verbindlich machte.⁵ Ebenfalls unter Ludwig XIV. wurde die Einrichtung des Salon de Paris gegründet, jährlich stattfindende Kunstausstellungen, die normbestätigend wirkten und sehr einflussreich waren. Jede künstlerische Neuerung und Abweichung von der offiziellen Norm wurde deshalb zunehmend eine antiakademische Bewegung. Aus dem wachsenden Gegensatz zwischen staatlichem Akademismus und antiakademischer Gegenbewegung gewann die französische Kunstentwicklung gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine enorme Innovationskraft, welche die frühe moderne Kunst entscheidend prägte.

Für die französische Antikenrezeption war ihre rationalistische Prägung bestimmend. Das heisst, dass im Vorbild der antiken Skulptur eine Schönheit erkannt wurde, die auf vernünftigen Grundregeln aufbaute und im menschlichen Körper eine kosmische Ordnung aufscheinen liess. Diese rationalistische Idee, die Schönheit als Einheit in der Vielheit definierte, lässt sich sogar mit französischen Staatsideen verbinden.⁶ Das gelungene Kunstwerk, und dafür waren die antiken Skulpturen der griechischen Klassik des Hellenismus der Inbegriff, stellte dem Künstler also eine Art zur Wahrheit gesteigerte Natur vor Augen, deren mathematische Gesetze an ebenjener vorbildlichen antiken Skulptur studiert werden können, um selbst ebenfalls zu vollendeten Kunstwerken zu gelangen. Nachdem René Descartes (1596–1650) und sein Nachfolger Nicolas Malebranche (1638–1715) die Erkenntnis der mathematischen Beziehungen der Dinge zueinander und zum Raum zum Ziel der Wissenschaften gesetzt hatten,⁷ konnte eine Theorie der Plastik wie die 1805 erschienenen *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes* von Toussaint-Bernard Émeric-David (1755–1839) darauf aufbauend im mathematischen Kanon der griechischen Skulpturen der Olympioniken eine Darstellung geradezu naturwissenschaftlicher Wahrheit erkennen. Diese Darstellung galt Émeric-David zudem als Konsequenz korrekter Abbildung: Der griechische Künstler konstruierte kein fantasiertes Ideal, sondern brauchte die tatsächlich idealschönen Körper der siegreichen Athleten nur naturgetreu wiederzugeben, um die wahre Ordnung des Natürlichen in der Tektonik der Körper aufzuzeigen. Wenn also Idealschönes und Naturschönes wie in der Antike zusammenfallen können, dann müssen Naturalismus und Idealismus keine Gegensätze sein. Karina Türr konstatiert den Einfluss dieser Theorie auf zwei der wichtigsten französischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Antoine-Louis Barye (1795–1875) und François Rude (1784–1855).⁸ Angeregt durch drei von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) erwähnte Gemmen aus der berühmten Daktyliothek des Baron Philipp von Stosch, die Prometheus als Vermesser und Modellierer des menschlichen Körpers zeigen, entwickelt Rude etwa eine Lehre vom konstruktiven »Skelett« einer Plastik, aus dessen Struktur sich die Körperformen ergeben müssen.⁹ Diese Idee eines tektonischen Gerüsts, aus dem sich die Figur korrekt entwickelt, wird noch bei Bourdelle und Richier eine wichtige Rolle spielen. Der rationalistische Denkansatz konnte im Naturalismus also eine Erkenntnis- methode universeller Gesetze ausmachen. Sie unterwirft den Körper und seine Darstellung mathematischer Ratio.

⁵ Vgl. Marx/Mayer 2009; Held 2001; Pochat 1986, S. 338/339.

⁶ Siehe Held 2001.

⁷ Zur ästhetischen Dimension der Philosophie Descartes' und Malebranches siehe Pochat 1986, S. 313–316, 336–338.

⁸ Vgl. Türr 1979, S. 21, 25.

⁹ Ebd., S. 24/25. 1764 verkaufte Philipp von Stosch seine Gemmensammlung, zu der Winckelmann den Katalog erarbeitet hatte, an König Friedrich II. von Preussen. Sie ist heute Teil der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Zugleich führte diese Ästhetik aber auch zu starken Darstellungskonventionen, welche die alltäglich sichtbare und leider keineswegs idealschöne Wirklichkeit einem Regelwerk, dem *decorum*, der Lehre des Angemessenen, unterwerfen. Im 18. und 19. Jahrhundert hat auch der französische Klassizismus erneuernde Anregungen durch antikenbegeisterte Schriften wie diejenigen Winckelmanns erhalten, der seiner »sentimentalischen« Sehnsucht nach der verlorenen Antike, deren idealische Weltsicht der modernen Welt unglücklicherweise abhandengekommen sei, Ausdruck verleiht und daraus vor allem ethische Konsequenzen zieht: Winckelmann erkennt als »das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke« »eine edle Einfachheit, und eine stille Größe«¹⁰ der Seele und resümiert im Hinblick auf die hellenistische Laokoon-Gruppe im Vatikan, die expressive Gefühlsausbrüche noch unter härtestem Schicksalslos vermeidet: »Laokoon leidet, [...] sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.«¹¹ Klassizistisches Stilideal und sittliche Geistesgrösse werden in eins gesetzt, und die derart edel gestimmte Psyche vermag das Elend der Gegenwart heroisch zu erdulden und auf diese Weise den Antiken nahezukommen. Das Elend der Gegenwart besteht für Winckelmann gerade auch darin, dass die vollkommenen Werke der Antike zum Teil zerstört sind und ihr Anblick uns schmerzlich ihre Vergangenheit in Erinnerung ruft. In seiner »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom« (1759), einem hellenistischen Herkulestorso des Apollonius von Athen aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., vergewärtigt sich Winckelmann zunächst die Vollkommenheit des im Olymp verklärten Leibes des Halbgottes und preist die Materie durchgeistigende Kraft des antiken Künstlers: »Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist.« Am Schluss gibt er dann seiner Trauer über die Zerstörung der Herkulesstatue Ausdruck: »Die Kunst weint zugleich mit mir, denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegensetzen und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte, dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äussersten Kräfte gewendet hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemäßhandelt sehen.«¹²

Winckelmann wurde in Frankreich früh übersetzt und aufmerksam rezipiert.¹³ Zwar vollziehen französische Kunsttheoretiker wie Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755–1849) Winckelmanns Antikenbegeisterung relativ nüchtern nach und ihre ethischen Dimensionen werden kaum weiterentwickelt,¹⁴ dennoch kommt ein der Akademie eher fremdes Element in der Betrachtung antiker Skulpturen auch in Frankreich zum Tragen: Aus dem unleugbaren Vergangensein der Antike lassen sich dann auch andere künstlerische Konsequenzen ziehen als nur das Motiv des zeitlos und ewig gültigen Ideals der Kunst.

¹⁰ Winckelmann 1756, S. 21.

¹¹ Ebd., S. 22.

¹² Winckelmann 1969, S. 61/62.

¹³ Schon im Jahr der Veröffentlichung von Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* erschienen zwei französische Übersetzungen in unterschiedlichen Fassungen: die erste von Jakob Emanuel Wächtler in der *Nouvelle Bibliothèque Germanique*, Bd. 17, Juli/September 1755, S. 302–329 und Bd. 18, Januar/März 1756, S. 72–100, dann, auf Anregung Johann Georg Willes, der in Paris deutsche Ideen vermittelte, diejenige des Schweizer Johann Georg Sulzer im *Journal étranger*, Januar 1756, S. 104–163. Siehe Déculot/Espagne/Werner 1999, S. 55, 101/102. Winckelmanns »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom« ist spätestens 1786 in die zweite Auflage des französischen Reiseführerklassikers von Joseph Jérôme Le Français de Lalande, *Voyage en Italie*, aufgenommen worden (Paris 1786, Bd. 3, S. 26/27). Vgl. auch Pommier 1992.

¹⁴ Vgl. Türr 1979, vor allem S. 20–23.

Auguste Rodin

Diese andere, nichtakademische Konsequenz aus der Betrachtung antiker Kunst hat vor allen anderen Künstlern Auguste Rodin gezogen. War sein Frühwerk, etwa die Terrakottabüste *Junges Mädchen mit Blumenhut* von 1865, noch bestimmt von der verspielten Eleganz des Zweiten Rokoko, die er in seinen Jahren als Schüler des erfolgreichen Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) von 1864 bis 1871 gut kennenlernte, entwickelte Rodin in seinen reiferen Jahren sehr viel monumentālere Werke, die sich aus einer vertieften Auseinandersetzung mit Werken der Kunstgeschichte und einer erneuerten Beschäftigung mit den Themen der Antike herleiten.

1890/91 gestaltete Rodin mit seiner *Iris, die Götterbotin* eine Plastik, die trotz ihres torsohaften Charakters ein vollgültiges künstlerisches Werk darstellt (Abb. 1). Ursprünglich wohl liegend modelliert, zeigt sie ein in der Plastik noch niemals zuvor verwirklichtes und an tänzerische Bewegungen erinnerndes Haltungsmotiv.¹⁵ Das gleichzeitige seitliche Ausstrecken von Arm und Bein rückt ihr Geschlecht geradezu in den Blickpunkt, wie man es allenfalls bei männlichen Figuren wie dem *Barberinischen Faun* in der Münchner Glyptothek kennt, keinesfalls jedoch bei weiblichen Gestalten und nur vergleichbar mit Gustave Courbets ebenfalls ausschnitthaftem, bis weit ins 20. Jahrhundert nie öffentlich gezeigtem Skandalbild *Der Ursprung der Welt* von 1866.¹⁶ Durch die Drehung in die Aufrechte erhält die *Götterbotin* einen unmöglichen Stand, sodass jede Montierung zum ästhetischen Problem wird. Aber gerade durch das unmögliche Standmotiv, ihr übernatürliches Schweben, zeigt Rodin ihre Göttlichkeit, deren Botschaft gerade ihr Geschlecht ist.¹⁷ Das Torsowerden seiner Figur, das Weglassen von Kopf und linkem Arm, betont jedoch weniger die Vergangenheit unseres Glaubens an die antiken Götter¹⁸ – im Gegenteil: Die Auslassung lenkt den Blick kompositorisch umso gezielter auf das Geschlecht der Frau. Insofern ist Rodins konzipierter Torso also keine verspätete Übernahme einer romantischen Ruinenästhetik, die in der Architektur und Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Sentimentalität des Vergänglichen Ausdruck verlieh,¹⁹ sondern ein künstlerisches Mittel, um die Wirkung der Figur zu verstärken. Sein Torsokonzept ist vergleichbar mit einer Skizze, die sich auf einen wesentlichen Aspekt konzentrieren und deshalb ausschnitthaft bleiben darf. Die Botschaft Rodins liegt ganz im Hier und Jetzt der geradezu überpräsent gemachten Körperlichkeit der Götterbotin. »Für den, der sehen kann, ist die Nacktheit von tiefster Bedeutung«, offenbart Rodin Gsell in den gemeinsamen Gesprächen.²⁰ Nacktheit aber ist vor allem Nacktheit des Geschlechts. *Iris, die Götterbotin* ist wohl Rodins stärkstes erotisches Bekenntnis, dass der menschliche Körper selbst in seiner Gestalt und im Zentrum seines Fleisches eine Bedeutung hat.

Rodins etwa zehn Jahre später, um 1900, entstandener *Homme qui marche* gilt als das Paradebeispiel einer erneuerten Auseinandersetzung mit der antiken Plastik und geht auf seine 1878 geschaffene Figur des schreitenden Johannes des Täufers zurück, der hinter sich auf denjenigen weist, der nach ihm kommt (Abb. 2). Aus plastischen Studien zu dieser Bronze entwickelte er später den *Homme qui marche* als selbstständiges Werk. Schon Rodins *Johannes* war in irritierender Weise auf die Person reduziert, indem ihm Rodin jede ikonografische Zutat wie Kreuzstab, Fellumhang oder Lamm verweigerte und damit ein ganz auf die heilsgeschichtliche, menschliche Bedeutung konzentriertes Werk schuf. In *Homme qui marche* treibt Rodin diesen Prozess wesentlich und kühn weiter, indem er auch noch Arme und Kopf weglässt und den absichtlichen Torso so zum existenziellen

¹⁵ Siehe Kat. London/Zürich 2006/07, S. 257.

¹⁶ Das Bild verliess erst 1910 Paris, siehe Metken 1997 und ausnahmsweise die informative Seite <http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Ursprung_der_Welt> [22.8.2013].

¹⁷ Vgl. Boehm 1977, o. S.

¹⁸ Zum Torso im Werk Rodins siehe vor allem das Kapitel »Torso und fragmentarische Form«, in: Schollgen. Eisenwerth 1983, S. 99–160.

¹⁹ Zum Thema siehe zum Beispiel Kocziszky 2011; Imorde 2009; Ginsberg 2004.

²⁰ »Et pour qui sait voir, la nudité offre la signification la plus riche.«, Rodin 1911, S. 218, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 125.

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

Bild eines nur noch Schreitenden verdichtet, der kein thematisches Vorbild und keine Legende mehr hat und braucht. Doch geht es in Rodins Emanzipation des Torsos zur vollgültigen künstlerischen Gestalt wiederum nicht um die romantische Thematisierung eines vergangenen Goldenen Zeitalters, dessen Kunstwerke uns nur in Bruchstücken überliefert sind, sondern um die Essenzialisierung der Körperhaltung, die sich überflüssiger Teile entledigen, die körperliche Integrität gar aufgeben kann: Die Bewegung des Schreitenden wird zum dauerhaften Aspekt des Schreitens als Zustand des prinzipiell unterwegs seienden Menschen verabsolutiert und verdichtet.²¹ Rodin selbst beschreibt in seinen Gesprächen mit Gsell, wie das Moment des Schreitens im Blick des Betrachters zum Tragen kommt, der sich die Bewegung der faktisch stillstehenden Statue (beide Füße sind vollständig mit der Plinthe, dem Boden, verankert) durch den Übergang einer Schrittphase in eine andere vorstellen kann.²² Rodin lässt die Figur durch den zur Aktivität herausgeforderten Blick des Betrachters und dessen Bewegungen vor ihr und um sie herum gleichsam lebendig werden. Dieses »Erwecken« der Skulptur durch die Verbildlichung eines Übergangs von einem Zustand in einen anderen bringt Rodin sogar mit Ovids *Metamorphosen* in Zusammenhang und resümiert: »Jeder Maler oder Bildhauer, der seinen Figuren Bewegung verleiht, ist der Schöpfer einer solchen Metamorphose.«²³ Wandlungsfähigkeit erklärt Rodin zum Signum des Lebendigen in der Kunst schlechthin. Von starrer Antikenverehrung und korrekter Befolgung eines akademischen Ideals ist hier keine Spur mehr - Rodins Schreitender wird dem Betrachter zum künstlerischen Ereignis von existentieller Qualität. Bei aller Monumentalität hat die Figur auch deshalb wenig antikisch Idolhaftes, weil sie ganz dem Realismus Rodins verpflichtet ist, der, als der aus bäuerlichem Milieu stammende Cesare Pignatelli ihm Modell für den *Johannes* stand, ausgerufen hat: »Das ist ja ein Gehender!« und sogleich beschloss, nachzubilden, was er gesehen hatte.²⁴ Rodins Realismus hatte sich mit der naturgetreuen Wiedergabe des derben, aber ursprünglichen Bauern Pignatelli allerdings von der Theorie des Idealschönen, in dem die sonst nur verstreut in der Natur vorkommenden Ordnungen und Wahrheiten konzentriert wären, verabschiedet. Schon Paul Gsell bemerkt, dass dem *Johannes* ein »grober und fast plumper Organismus«, der gleichwohl erfüllt ist von einer göttlichen Mission, eigen ist.²⁵ Rodins Überzeugung lautet, schön ist das Charaktervolle und hässlich das Falsche und Gekünstelte:²⁶ »Für ihn [den Künstler] ist deshalb alles schön, weil er beständig im Lichte der geistigen Wahrheit wandelt.«²⁷ Auch das nach akademischen Massstäben Hässliche ist so ästhetisch zu rechtfertigen, weil der Künstler in allem das Charaktervolle, »die große innere Wahrheit eines jeden schönen oder hässlichen Naturschauspiels« zu erblicken weiss.²⁸ Indem das Charakteristische die Stelle des Idealschönen einnimmt, kann es weiterhin als Plusqualität des Kunstwerks gegenüber einer blossen Naturkopie gelten und die Fähigkeit, es wahrzunehmen, als Vorteil des Künstlers gegenüber allen anderen Menschen.

²¹ Vgl. Scholl gen. Eisenwerth 1983, S. 136/137.

²² Vgl. Rodin 1911, S. 76/77, 80–86. Rodin und Gsell exemplifizieren das Bewegungsmotiv der beiden aufgesetzten und erst im Blickablauf des Betrachters aktivierten Beine anhand *Johannes des Täufers*, dessen Haltung vom *Homme qui marche* übernommen wird.

²³ »C'est en somme une métamorphose de ce genre qu'exécute le peintre ou le sculpteur en faisant mouvoir ses personnages.«, ebd., S. 76/77, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 51.

²⁴ »Le paysan se déshabille, monte sur la table tournante comme s'il n'avait jamais posé ; il se campe, la tête relevée, le torse droit, portant à la fois sur les deux jambes, ouverte comme un compas. Le mouvement était si juste, si caractérisé et si vrai que je m'écriai : < Mais c'est un homme qui marche ! > Je résolus immédiatement de faire ce que j'avais vu.«, zit. nach: Dujardin-Beaumetz 1992, S. 65.

²⁵ »[...] un organisme lourd et presque grossier [...]«, zit. nach: Rodin 1911, S. 247, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 140.

²⁶ Vgl. Rodin 1911, S. 51/52.

²⁷ »Mais pour lui [pour l'artiste] tout est beau, parce qu'il marche sans cesse dans la lumière de la vérité spirituelle.«, ebd., S. 53/54, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 34.

²⁸ »La vérité intense d'un spectacle naturel quelconque, beau ou laid«, Rodin 1911, S. 51, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 32.

Das Charakteristische wird so zu einer Kategorie der ästhetischen Relativierung des Schönen unter Beibehaltung der besonderen Stellung des Kunstwerks als Objekt gesteigerter Wahrheitserkenntnis.²⁹

Antoine Bourdelle

Antoine Bourdelle trat 1893 als Mitarbeiter in das Atelier Rodins ein, der ihn ausserordentlich wertschätzte. Dort übertrug er als Punktsetzer Gipsfiguren Rodins in Stein oder Marmor.³⁰ Zudem erteilte er Unterricht in seinem eigenen Atelier. Auf jüngere Künstler hatte Bourdelle einen erheblichen Einfluss.³¹ Mit seiner *Tête d'Apollon*, an der er von 1900 bis 1909 arbeitete, löste sich Bourdelle künstlerisch von Rodin und beschritt eigene Wege (Abb. 3).³² Bourdelle verlieh dem Kopf des Gottes der Schönheit und Künste eine kantige Härte und Kraft, die sich bis in den kristallin facettierten Sockel fortsetzt und sich von Rodins sehr viel weicherer und fließender Oberflächenbehandlung deutlich absetzt. Zusätzlich brachte er dem Kopf Spuren eines Kampfes – ein verletztes Auge, eine versehrte rechte Gesichtshälfte – bei, die sich einerseits aus Rodins Emanzipation des Torsos, der fragmentarischen Figur, herleiten lässt, die aber andererseits die Verletzung als Resultat eines Geschehnisses, das Apollon selbst und nicht nur seinem bildhauerischen Kopf widerfuhr, in den Kontext der Erzählung zurückführt. Eine programmatische Schrift, die sich im Nachlassarchiv des Musée Bourdelle in Paris erhalten hat, ist mit »Apollon au combat« betitelt und spricht auch von Bourdelles Anstrengungen, künstlerisch über Rodin hinweg- und hinauszukommen: »Ich entging dem Ausgehöhlten, dem Zufälligen, um das Ewige zu suchen. Ich suchte das Essenzielle der Strukturen und suchte vielmehr, die vorübergehenden Wellen beiseitelassend, den universellen Rhythmus.«³³ Der Künstler führt seinen *Apollon* gleichsam in einen Kampf mit dem Übervater, der nicht ohne Blessuren bleiben kann. Rodin hat diesen Ablösungsprozess sehr genau registriert und schreibt dazu in einem Brief: »Für mich war das Wichtige das Plastische; für Bourdelle die Architektur. Ich schliesse die Empfindung in einen Muskel ein, er bringt sie in einem Stil zum Vorschein.«³⁴ Der Eindruck dieser »inneren Architektur« von Bourdelles Plastiken entspricht der Rodin gegenläufigen, wieder stärkeren Anbindung des Künstlers an die Tradition rationalistischer Ästhetik.

Dennoch bildet Rodin so etwas wie die Antike des jüngeren Künstlers, die zwar vergangen, aber dennoch prägend bleibt, wie die griechischen Standbilder in ihrer versehrten Gestalt. Denn Rodins Durchdringung der Figur mit nachvollziehbarer Empfindung, die das an der Antike orientierte Standbild aus der blossen, erstarrten Formtradition des Klassizismus löste und zu existenziellen Bildern menschlicher Zustände erhob, sollte auch Bourdelle verpflichtet bleiben. Bourdelle löst sich aber von Rodins Realismus und entwickelt in der Tat einen eigenen Stil, der jedoch mehr ist als nur eine weitere formale Konvention, vielmehr eine eigenständige bildhauerische Formensprache, in der er sich wie kaum ein anderer mit der nichtklassischen, archaischen Antike auseinandersetzt, dabei jede klassizistische, oberflächlich elegante Attitüde meidet und zu ausserordentlich kraftvollen, ausdrucksstarken und monumentalen Figuren kommt.³⁵ Ein hervorragendes Beispiel dafür ist sein *Héraklès archer* aus dem Jahre 1909, mit dem der Künstler auf der Ausstellung der Société Nationale des Beaux-Arts 1910 grosse Aufmerksamkeit erregte (Abb. 4). Mit ihrer unerhört kühnen, weit

²⁹ Zur Vorgeschichte des Charakteristischen als ästhetischer Kategorie neben dem Schönen im Porträt siehe Spanke 2004, S. 224–241.

³⁰ Zu Bourdelles Jahren bei Rodin siehe Le Normand-Romain 2009.

³¹ Siehe dazu Kat. Bourdelle 1974.

³² Vgl. Lambraki-Plaka 1974, S. 69–74; Le Normand-Romain 1990.

³³ »J'échappai au troué, au plan accidentel, pour chercher le plan permanent. Je recherchai l'essentiel des structures, laissant au second plan les ondes passagères et en plus je recherchai le rythme universel.«, Antoine Bourdelle, zit. nach: Le Normand-Romain 1990, S. 214/215. Vgl. die Übersetzung der Stelle bei Spieß 1998, S. 41.

³⁴ »Pour moi, la grand affaire c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui il le fait jaillir dans un style.«, zit. nach: Campagne 1929.

³⁵ Siehe dazu Lambraki-Plaka 1974.

ausladenden Beinstellung lässt die Figur die sechste heroische Arbeit des Halbgottes, die Vertreibung und Erlegung der stymphalischen Vögel, geradezu physisch nachvollziehen. Obwohl das markante Ausschrittmotiv kein antikes Vorbild besitzt, lehnt sich Bourdelle, anders als Rodin, dennoch für die Bildung des Kopfes mit seinen sichelförmigen, kurzen Haarlocken, der spitzen Nase, den straffen Gesichtszügen, den ringartig angelegten Augen und für die auf Seitenansicht konzipierte, grosse bildliche Wirkung an Vorbilder der griechischen Archaik an.³⁶ Damit verlässt er den klassizistischen Kanon und bezieht sich auf eine vorklassische Kunst, die von der akademischen Tradition nicht abgeseget war. Schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich etwa mit Théophile Silvestres Buch *Histoire des artistes vivants français et étrangers* (Paris 1856) eine Tendenz zu einem mehr konzeptuellen Verständnis des Klassischen ab, das sich von strengen, bloss formalen Vorgaben und einem absoluten Naturalismus lösen konnte und den geistigen Gehalt des Klassischen als einer auf das ewig Gültige und Gesetzmässige gerichteten Strömung im Auge hatte, die auch abstraktere Gestaltungen zulässt.³⁷ Damit war auch ein künstlerischer Bezug auf Perioden der Kunst ausserhalb der griechischen Klassik und des Hellenismus wie eben die Archaik oder auch noch frühere oder sogar aussereuropäische Kunst möglich, wenn in ihnen das ewig Gültige, Grundsätzliche, mit anderen Worten: das Klassische, erkannt werden kann. Bourdelles *Héraklès archer* ist ein Hauptwerk dieser »Klassik ohne Klassizismus«, das die blutleer gewordenen, konventionellen Antikenzitate in der Plastik überwindet und den Titelhelden zu einem Inbild vitaler, männlicher Kraft werden lässt. Bei solchen künstlerischen Bezügen zu besonders alten, eben archaischen oder sogar scheinbar vorzivilisatorischen Bildkulturen kommt zweifellos auch noch der Aspekt des Ursprünglichen hinzu, der vor allem im sogenannten »Primitivismus« der Avantgarde zum Tragen kommt: das menschengeschichtlich besonders Frühe, noch nicht Korruptierte kann das allgemein Menschliche besonders gut und ideal ausdrücken. Alle modernen Strömungen des 20. Jahrhunderts, die Abstraktion, der Expressionismus der Fauves, der Brücke, des Blauen Reiters oder etwa Pablo Picassos Bilduniversum, nehmen Anteil an dieser Idee einer Rückkehr zu vorrealistischen, vorakademischen und als gleichsam natürlich geltenden Gestaltungsprinzipien. Bourdelles Archaismus erscheint dabei als eine in der klassischen Tradition figürlicher Plastik verwurzelte Version solchen Ursprünglichkeitsdenkens.

Die Denkfigur des Ursprungs zielt bei Bourdelle auch auf eine Rückführung des innerlich nicht mehr erlebten, zum Schulstoff gewordenen Mythos auf seinen existenziellen Grund. Diese Konzentration auf den Aspekt eines menschlichen Zustandes lässt die konkrete mythologische Geschichte in den Hintergrund treten: Stymphalische Vögel kommen nur noch in der Imagination des bildungsbefähigten Betrachters vor. Bourdelle kann auf sie wie auch auf Löwenfell und Keule als herakleische Attribute verzichten und ein Bildwerk schaffen, das sogar noch jenseits der konkreten mythologischen Geschichte und aller blossen Illustration das Vermögen des Menschen zu übergrosser körperlicher Tat unmittelbar anschaulich werden lässt, wenn es erlaubt ist, einen Mann für diesen Aspekt des Menschen exemplarisch eintreten zu lassen. Eine solche Verbildlichung der mobilisierten Tatkräfte des Menschen verträgt keine idolhafte, in sich zurückgenommene Gestaltung, und so erfindet Bourdelle in den Möglichkeiten des männlichen Körpers eine extrem gerichtete und sich in heikler Situation zugleich völlig souverän stabilisierende Ausdrucksfigur, die im blickenden Nachvollzug diese Tatkräfte erlebbar macht. Insofern stellt Bourdelles *Héraklès archer* neun Jahre nach Rodins *L'Homme qui marche* eine einerseits völlig eigenständige, wieder zu grösserer stilistischer Strenge führende künstlerische Position dar, und andererseits führt er die Errungenschaft Rodins, den Blick des Betrachters zur Belebung der Statue zu aktivieren, weiter.

Von 1911 bis 1914 arbeitete Bourdelle an einem Standbild, das seine moderne, zeitgenössische Antikenrezeption noch einmal exemplarisch formuliert: Sein *Sterbender Kentaur*, *Le Centaur mourant*,

³⁶ Ebd., S. 125–137; Türr 1979, S. 147–149.

³⁷ Vgl. Türr 1979, S. 25/26.

thematisiert auf vielschichtige Weise das Schicksal der Kunst in der Gegenwart (Abb. 5). Denn der Künstler kennzeichnet sein Fabelwesen durch die Kithara, die es trägt, als zur Sphäre des Apollon zugehörig.³⁸ Der Mythos erzählt von diesem Leier tragenden Kentauren, Cheiron genannt, dass er als einziger seiner Art halbgöttlichen Ursprungs war – ein Sohn des Kronos und einer Titanin. Während alle anderen Kentauren durch ihren unbeherrschten Charakter und ungezügelter sexuellen Appetit als Naturwesen dem Tierischen im Menschen Gestalt verleihen, ist Cheiron überaus weise, gütig und musisch begabt. Zudem berichtet der Mythos vom Tod des Cheiron, den Herakles unbeachtet durch einen mit dem Blut der Hydra vergifteten Pfeil tödlich am Knie trifft. Seine Halbgöttlichkeit macht ihn jedoch unsterblich, und so leidet er unsägliche Qualen, bis er seine göttliche Natur zugunsten der menschlichen des Prometheus aufgibt, diesen damit erlöst und selbst endlich sterben kann. Das Standmotiv von Bourdelles *Kentaur* mit drei gebeugten Pferdebeinen und einem ausgestreckten vorderen rechten deutet dieses Verletztsein und den bevorstehenden Zusammenbruch im letzten noch stabilen Zustand an. Bourdelles Cheiron stirbt ewig und wird so zum Sinnbild. Diesem letzten »statuarischen Moment« verleiht der Künstler durch eine geradezu in geometrisch klaren Körpern ausponderierte Komposition seiner Figur, in der sich die französische Tradition des tektonischen Kanons bemerkbar macht, Dauer.

Auch Rodin hatte sich des Kentaurenthemas angenommen, allerdings mit anderer Schwerpunktsetzung. In seiner kleinformatigen Figur *La Centauresse* von 1887 nämlich scheint sich der menschliche Anteil schmerzhaft vom tierischen lösen zu wollen, weil sie schliesslich doch unvereinbar sind und Letzterer zugunsten des Ersteren überwunden werden und absterben muss (Abb. 6). Bourdelles, in der endgültigen Ausführung über zwei Meter grosser *Sterbender Kentaur* steht hingegen mit beeindruckender, fast erschreckender Präsenz wie ein fremdes Wesen aus einer anderen Welt vor uns. Die Figur erschliesst sich erst im Umschreiten, da sie blockhaft archaisch auf drei Ansichten, frontal und jeweils von den Seiten, hin konzipiert ist. Die Arme sind derart auf den Rücken genommen, der Kopf so extrem auf die linke Seite geneigt, dass der *Kentaur* leicht schräg links von vorne wie ein Torso wirkt. Wie schon bei seiner *Tête d'Apollon* nutzt Bourdelle das Rodin'sche Torsothema zur Intensivierung eines narrativen Moments – in diesem Fall zur Anschaulichkeit von Cheirons Sterben. Zu seinem Werk hat Bourdelle einmal selbst erklärt: »Mein Kentaur stirbt, wie alle die Götter, weil wir nicht mehr an ihn glauben.«³⁹ Sein *Kentaur* wird zum Symbol der Ausgestossenheit der Kunst in der Moderne, unübersehbar präsent, aber auch einsam und noch im Untergang grossartig. Gsell überliefert Rodins kulturpessimistische Gedanken zur Kunst in seiner Zeit: »Nach Geist, Gedanken, Träumen fragt man nicht mehr. Die Kunst ist tot.«⁴⁰ Auch der »letzte Kentaur« kann in einer radikal veränderten Welt nicht bleiben. Das Antike steht in Bourdelles Kunst ganz im ästhetischen Erbe Frankreichs für die wahre und gute Kunst, deren zunehmende Kluft zur modernen Gesellschaft sie immer entfernter und fremder erscheinen lässt.

Germaine Richier

Hat Antoine Bourdelle diese für die Epoche der Moderne typische Fremdheit der Kunst bei aller Originalität in vertraute Formen der Antikenrezeption gegossen, wird sie bei seiner Schülerin Germaine Richier für die Ästhetik ihrer Werke bestimmend: Ihre Standbilder gestaltet sie tatsächlich als Fremde, als Wesen keiner bloss vergangenen, sondern schlichtweg einer anderen, dunklen und

³⁸ Bourdelle hat das Motiv des sterbenden Kentauren zunächst im Freskenzyklus für das 1913 eingeweihte Théâtre des Champs-Élysées entworfen, für das er auch Bauschmuck schuf, vgl. Lambarki-Plaka 1974, Abb. 251, S. 251 et passim. Der gesamte Werkkomplex Bourdelles für das Gebäude ist thematisch Apollon, den Musen und verwandten Sujets der antiken Mythologie, die mit den Künsten zu tun haben, gewidmet.

³⁹ »Mon centaure meurt, comme tous les dieux, parce qu'on ne croit plus en lui«, zit. nach: Dufet 1972, S. 3.

⁴⁰ »Mais l'esprit, mais la pensée, mais le rêve, il n'en est plus question. L'art est mort.«, Rodin 1911, S. 5, Deutsch zit. nach: Rodin 1913, S. 6.

auch erschreckenden Welt. Dafür stehen *L'Orage*, der *Unwettermann* (1947/48) oder *L'Ouragane*, die *Sturmfrau*⁴¹ (1948/49), Nachfahren vorväterlicher Sturm- und Wettergötter,⁴² denen aber nicht wie oft im Mythos menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden, um das Naturgeschehen verständlich zu machen, sondern umgekehrt: Ihre Körper werden entstellt, an der Oberfläche aufgerissen, als ob sie die Naturgewalten nicht nur repräsentierten, sondern mit ihrem eigenen Körper vorführen müssten. Begreiflicher werden sie dadurch nicht. Ihr Anthropomorphismus ist keine Näherung an das uns Vorstellbare mehr, sondern entfernt sich wieder von unseren Einfühlungsmöglichkeiten und verhüllt sich gleichsam zusehends. Dennoch ist dieser »sich entfernende Anthropomorphismus« eine Funktion der Verlebendigung der Figur. Von Rodin und Bourdelle konnte sie lernen, mythische Inhalte nicht als blosses Bildungsgut und angemessenes Sujet zu betrachten, sondern auf die eigene Existenz zu beziehen. Der Mythos kommt gleichsam ohne Mythologie aus und wird zum aktuellen Ereignis der Plastik.

Ihre Anfänge in Bourdelles Atelier, als sie durch »die harte Schule der Büste« gegangen ist, wie Françoise Guiter, Nichte, Schülerin und Nachlassverwalterin der Künstlerin, es einmal formuliert hat,⁴³ sind durchaus traditionell. Figuren aus den 1930er- und frühen 1940er-Jahren, wie *Loretto 1* (1934), *Lucette ou Le Cirque* (1937), *Le Crapaud* (1940) oder *Torse II* (1941) scheinen mit ihrer weichen Oberflächengestaltung sogar eher noch Auguste Rodin verpflichtet zu sein als Antoine Bourdelle.⁴⁴ Ihr *Torse II* formuliert das Torsothema sehr ausdrücklich, indem der Körper an Beinen und Kopf wie abgebrochen wirkt. Zudem handelte sie sich ein Montierungsproblem ein – der an den Beinen endende Torso ist nicht standfähig –, das an die *Iris* Rodins erinnert und das sie fortschrittlich löst, indem sie die Beine als Standstangen weiterführt. Diese Standstangen übernehmen die Beinfunktion in einer abstrakten, gleichsam ungegenständlichen Form – Krücken, die zum integralen Bestandteil der Figur werden und schon auf die Drahtverspannungen späterer Figuren vorausweisen.⁴⁵ Der Umschwung zu einem eigenen Stil erfolgt gegen Ende ihrer Zeit in der Schweiz,⁴⁶ wo sie sich mit ihrem Zürcher Ehemann Charles Otto Bänninger beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges im September 1939 in Ferien befand und dann blieb. 1945 schafft sie in Zürich eine Figur, die mit Rodins berühmter Neuformulierung des Torsothemas den Titel gemeinsam hat: *Homme qui marche*.⁴⁷ Das kraftvoll vitale Gehen von Rodins Plastik verwandelt Richier jedoch in ein die natürliche Schwerkraft nur mühsam überwindendes Vorwärtskommen: eher tapsend denn schreitend, im kniegebeugten Gang mit rundem Rücken, die Hände mit leicht rudernder Bewegung vor den Körper genommen. Ihr *Homme qui marche* ist kein Statement menschlichen Selbstbewusstseins, sondern tönt vor dem Hintergrund der französischen Geschichte des rationalistischen Realismus eher wie eine Frage der Realität an die Kunst: Was bleibt der Kunst, wenn man sich die nicht mehr idealschönen Menschen tatsächlich vor Augen führt? Germaine Richier beantwortet diese Frage nicht theoretisch – von ihr sind nur wenige fragmentarische Gedanken zu ihrer Kunst überliefert –, sondern mit ihren Werken: Auch *L'Orage* und *L'Ouragane* entsprechen keiner klassischen Schönheitsvorstellung mehr (für männliche Figuren bediente sich Richier oft eines alt gewordenen, schon von Rodin genutzten Modells, Antonio Nardone). Sie verweisen mit ihren massigen, plumpen Körpern auf keine ethischen Dimensionen mehr, wie es für die Antike und den Klassizismus konstitutiv war, sondern sind nur noch Körper und verharren, um diesen vorzuzeigen. Schon Rodins *Schreitenden* hat man als plump empfunden,⁴⁸ Bourdelles *Kentaur* attestiert Karina Türr »Plumpheit« und »grobe Häß-

⁴¹ Zum Begriff *Ouragane*, den Richier erfunden hat, und möglichen Übersetzungen ins Deutsche siehe Lammert 1997, S. 44/45; Da Costa 2006, S. 73.

⁴² Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 79, 86.

⁴³ Guiter 1996, S. 20.

⁴⁴ Vgl. Spieß 1998, S. 41; Da Costa 2006, S. 19–24.

⁴⁵ Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 38; Lammert 1997, S. 34.

⁴⁶ Vgl. Wiegartz 2007, S. 15; Da Costa 2006, S. 32/33.

⁴⁷ Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 48.

⁴⁸ Siehe Anm. 25.

lichkeit«, ⁴⁹ und Richier setzt diese Emanzipation des Hässlichen und »Unförmigen« fort. »Unförmig« ist in Bezug auf die Kunst Richiers ein sprechender Begriff, bezeichnet er doch die Form, die nicht mehr zu benennen ist, weil sie in einer normativen Ästhetik nicht untergebracht werden kann. Und dennoch sind es Standbilder in einem durchaus klassischen Sinne – Abbilder menschlicher Körper, Personen und Gestalten, die sich als solche immer noch vor dem Hintergrund des Paradigmas des Standbildes, wie es die Antike so folgenreich für die europäische Bildgeschichte formuliert hat, situieren.

Wie sehr Richier von Bourdelles »Klassik ohne Klassizismus« profitieren konnte, erzählte sie kurz vor ihrem Tod dem Schriftsteller Paul Guth: »Alles, was ich weiß, habe ich von ihm. Er lehrte mich Formen zu lesen, sie zu sehen. [...] »Es ist gut, einen Zirkel zu verwenden«, pflegte er zu sagen, »aber du mußt ihn lügen machen können.« ⁵⁰ Sie lernte von Bourdelle eine Technik der Bildhauerei, die Richier »Formenanalyse« nannte. ⁵¹ Dabei wird das Modell mit einem Triangulationsnetz überzogen. Auf einigen Fotos kann man gut erkennen, dass Richier es mit Wäscheblau direkt auf das Modell gemalt hat. Das Dreiecksnetz wird von den Körperformen im Raum dabei so moduliert, dass diese in geometrisch beschreibbaren und in das Medium der Plastik übertragbaren Beziehungen zwischen Punkten von Dreiecken übersetzt werden. Letztlich handelt es sich dabei um einen abstrahierenden Darstellungsprozess, um naturgetreue Abbildungen dreidimensionaler Körper zu ermöglichen. Diese Anwendungstechnik liegt noch heute jeder digitalen Animation dreidimensionaler Körper zugrunde, stellt aber eine alte Werkstatttradition bildhauerischer Ateliers dar. Auch Bourdelle wird sie bei Rodin angewandt haben, in dessen Werkstatt er als Punktsetzer tätig war; er hat also auf das vom Meister geschaffene Gipsmodell Punkte gesetzt, die, mit Bildhauerzirkeln abgenommen, die Übertragung in eine andere Grösse oder in Stein ermöglichten. Das Übersetzen von Körpern in ein trigonometrisches Gerüst liegt auch den Standbildern Richiers zu Grunde. Man kann diese einrüstenden Netze auf einigen Gipsen der Künstlerin sehen. Manche ihrer Zeichnungen und Raderungen, die nicht nur als Werkstudien, sondern als vollgültige künstlerische Arbeiten betrachtet werden müssen, entwickeln diese Netze zu einer eigenständigen künstlerischen Form weiter. Sie konstruieren dabei nicht nur den Körper, sondern wuchern auch über ihn hinaus, verbinden ihn mit den Koordinaten des Papierformates und spannen ihn in einen geometrisch gleichsam kristallisierten Raum ein. In ihren Drahtraumfiguren, wie man sie nennen könnte – Figuren, die sie ab 1946 schafft und deren markante Raumpunkte sie mit Drähten verbindet –, zieht sie dann auch plastische Konsequenzen aus ihrer Auseinandersetzung mit dem rationalisierten Raum. Wie Andrea Lammert ausführt, setzt Richier organische und geometrische Formen dabei in ein spannungsvolles Gefüge. ⁵² Aus dieser Spannung kann der Betrachter die Energie und Kraft ziehen, mit der er in seiner Vorstellung die Figuren auflädt. »Die Skulptur klammert sich an geometrische Volumen. Die Geometrie dient dazu, die Dinge zu verbinden und im Zaum zu halten – zum Ausgleich für die Exzesse. [...] Aber ich habe den Zirkel Lügen gestraft. Damit vermied ich es, die Dinge so zu machen, wie sie waren. Es war eine Möglichkeit, kreativ zu sein und meine eigene Geometrie zu haben.« ⁵³

Die Triangulationsmethode ist nicht nur eine Bildhauertechnik, sondern entspricht dem ästhetischen Rationalismus in Frankreich, der wie Émeric-David einem geometrisch darstellbaren Proportionskanon grossen Wert beimass und der zu einer Tradition tektonisch konstruktiver Plastik über Barye und Rude, Rodin und Bourdelle auch bis zu Richier führt. Indem Richier Bourdelles paradoxe Zirkelaufgabe jedoch löste, konnte sie abermals über die Erstarrung im Kanon des akademischen Na-

⁴⁹ Türri 1979, S. 108.

⁵⁰ Zit. nach: Kat. Berlin 1997, S. 154.

⁵¹ Vgl. Guiter 1996, S. 21; Lammert 1997, S. 32; Spieß 1998, S. 43, 119–136; Da Costa 2006, S. 38; Wiegartz 2007, S. 15. Eine umfassende quellenkritische Untersuchung zur Lehrpraxis Bourdelles und Richiers in Bezug auf die »Formenanalyse« ist bisher leider ein Desiderat.

⁵² Siehe Lammert 1997, S. 32.

⁵³ Germaine Richier, zit. nach: Jouffroy 1978, Deutsch zit. nach: Lammert 1997, S. 37.

turalismus weit hinausgehen und nicht nur ihre eigene Geometrie finden, sondern vor allem ihre eigene Kunst, einen eigenen Naturalismus und eine eigene Art und Weise, um die Natur in ihrem Werk zu zeigen.⁵⁴ Akademische Tradition wird zum Hintergrund, von dem das eigene Schaffen sich abtossend ausgehen kann.⁵⁵

Eine »eigene Geometrie«, ein »eigener Naturalismus« kann in solch radikaler Subjektgebundenheit allerdings kaum noch rational sein, und dieses irrationale Element ist gerade den Drahtraumfiguren eigen. Von ihren Drahtverspannungen wird den Körpern kein determinierender und determinierter, präexistenter Raum auferlegt, wie dies für vergleichbare Werke Alberto Giacomettis gelten mag. Denn die Künstlerin verbindet vor allem die handelnden Extremitäten, Hände und Füße, in Figuren wie *L'Araignée I* (1946), *Le Griffu* (1952) oder *La Fourmi* (1953) mit Draht. Wie im überall auf der Welt gespielten Hexenspiel, bei dem mit einem Faden zwischen den Händen verschiedene Geflechtfiguren auseinander entwickelt werden, würde sich das Drahtnetz mit den Bewegungen der Figuren verändern – es ist ihr Raum, den sie ausspannen und den sie bewirken. Germaine Richiers *Le Diabolo*, *Das Diabolospiel*, aus dem Jahr 1950 zeigt das exemplarisch: Aus der Jonglage der jungen Frau mit dem Doppelkegel, der auf einem Seil zwischen zwei Handstöcken balanciert wird, entsteht ein Pentagramm, der in einem Zug gezeichnete fünfzackige Stern, der in der europäischen Kultur höchst okkulte Bedeutungen haben kann. *Das Diabolospiel* trägt hier seinen Namen nach dem Gottseibeius nicht nur, weil es »verteufelt« schwer zu beherrschen ist, sondern wohl auch als Bezeichnung einer gleichsam magischen Operation, die einen Drudenfuss, den Richier sichtbar werden lässt, mit all seiner bannenden Macht erzeugt.⁵⁶ Eine weitere, kleinere Figur, die sie 1954 schafft, nennt sie ebenfalls nach diesem besonderen Fünfstern *Le Pentacle*. Sie ist auf ihrer Körperoberfläche von kurvigen Linien überzogen, die das Gerundete der Figur betonen und den Betrachter dazu anregen, sie ständig umkreisend wahrzunehmen.⁵⁷ Richier benannte einmal eines ihrer bildhauerischen Ziele: »Ich versuche nicht, Bewegung wiederzugeben. Meine Intention geht vor allem dahin, Bewegung vorstellbar zu machen. Meine Skulpturen sollen den Eindruck erwecken, unbeweglich zu sein und sich gleichzeitig bewegen zu wollen.«⁵⁸ *Le Pentacle* steht wie angewurzelt da und scheint von inneren, kreisenden Bewegungen, die mehr mit Energieflüssen als mit Emotionen zu tun haben, durchwaltet zu werden. Wiederum nutzt Richier für diese Figur ganz traditionell ein Modell, Nardone, und doch ist ihr Naturalismus kein abbildender, wenn man Abbildung herkömmlich als Funktion bildlich rationalisierten Augenscheins versteht. *Le Pentacle* ist plastisch so sehr auf das Ballartige des Abdomens konzentriert, dass die Extremitäten eher wie blatt- und stielartige Anhängsel erscheinen. Was objektiv eine Übertreibung darstellt, unterstreicht das Unbewegliche, fast vegetabil Starre, das dennoch von Kräften, die über die Möglichkeiten des Körpers hinausgehen, bewohnt wird und das den Eindruck des Sich-bewegen-Wollens erweckt. Christa Lichtenstern griff für Richiers Kunst die Formulierung vom »réalisme fantastique« auf;⁵⁹ man könnte genauso auch von »magischem«, »mythischem Realismus« oder, wenn der Begriff nicht schon literaturwissenschaftlich stark besetzt wäre, wortwörtlich von »Naturalismus« sprechen, der die Natur im Werk als eine den Menschen einbindende und seine Vernunft übersteigende Kraft zu Tage bringt. Den 1945 ent-

⁵⁴ Christa Lichtenstern hat in diesem Zusammenhang vom »réalisme fantastique« Richiers gesprochen, eine Formulierung, die der belgische Kunstkritiker Franz Hellens als Erster auf Richier bezogen hatte, siehe Lichtenstern 1997, S. 46.

⁵⁵ Lichtenstern stellt Richier hingegen in eine Traditionslinie der französischen Romantik, was reizvoll erscheint. Allerdings belegt sie diese Herleitung leider nicht kunsthistorisch, siehe ebd., S. 57.

⁵⁶ Im sechsten Kapitel von Goethes *Faust* hindert etwa ein gezeichnetes Pentagramm Mephisto daran, Fausts Studierzimmer zu verlassen. Das umgekehrte Pentagramm kann allerdings auch diabolische Kräfte zitieren.

⁵⁷ Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 136–138.

⁵⁸ »Je ne cherche pas à reproduire un mouvement. Je cherche plutôt à y faire penser. Mes statues doivent donner à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer.«, zit. nach: Guiter 1996, S. 33, Deutsch zit. nach: Guiter 1997, S. 12.

⁵⁹ Vgl. Lichtenstern 1997, S. 49.

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

standenen *Homme-forêt* setzt sie sogar aus einem Holzstrunkoberkörper und anmodellierten Körperteilen zusammen. In ihren kaum geglätteten, vielmehr borkig aufgerissenen Oberflächen hat Richier das Torsothema Rodins auf die ganze Figur ausgeweitet. Obwohl *Le Pentacle*, *L'Orage* oder *L'Ouragane* wie abrupt stillstehen und ihre eigene Körperbeweglichkeit ob ihrer Plumpheit eher eingeschränkt wirkt, verwandeln sich die Plastiken vor unseren Augen: Es sind Figuren im bewegungslosen Übergang zu etwas, dessen Bedeutung in ihren Körpern als Teil einer Natur liegt, die dem Menschen übergeordnet erscheint und ihn zum Objekt macht. Françoise Guiter überliefert dazu Richiers Erklärung: »Diese durchbrochenen Formen basieren sämtlich auf ganzheitlich und vollständig konzipierten Figuren; erst in einem zweiten Arbeitsgang habe ich sie ausgehöhlt und aufgerissen, um ihre Vielseitigkeit zu zeigen, den Aspekt der Verwandlung zu demonstrieren und ihnen ein lebendiges Äußeres zu geben. Ich liebe das Leben, ich liebe alles, was sich bewegt.«⁶⁰ Schon Rodin hat das Metamorphotische in der Figur als Zeichen des Lebendigen schlechthin betrachtet, aber Richier bindet den Menschen wie kaum eine Künstlerin vor ihr in den Zusammenhang mit der Natur zurück; sie relativiert den Menschen vor seinen bisherigen Ansprüchen, »Herr der Welt« zu sein. Sie deswegen zu einer Vorläuferin ökologischer Ideen in der Kunst zu machen erscheint nicht abwegig.

Ausdruck dafür ist eine ganze Gruppe von Werken in Richiers Œuvre, die Mischwesen zwischen Tier und Mensch darstellen. Auch Bourdelles *Kentaur* ist so ein Mischwesen, die antike Mythologie ist voll davon. Doch Richiers Tier-Mensch-Hybride haben kein ikonografisches Vorbild; sie entspringen der Vorstellungswelt der Künstlerin. 1944 entsteht noch in der Schweiz eine erste, kleine Version von *La Sauterelle*.⁶¹ Sie hat nur vier Extremitäten und ein menschliches Gesicht, ihre *Mantis*, ihre *L'Araignée* und ihre *La Fourmi* ebenso. Sie sind gleichsam in der Verwandlung festgehalten, im lebendigen Übergang, der nicht mehr nur das Bewegungsmotiv betrifft – bei den beiden Letzteren begleitet vom geheimnisvollen Fadenspiel ihrer Extremitäten –, sondern ein Ineinanderfließen von Lebenszuständen ist; es scheinen »Hockende auf dem Zaun zwischen den Welten« zu sein.⁶² Dabei sind es durchweg niedere Tiere, Insekten, die sich Richier wählt, die es mit der Würde von Pferden, Löwen oder Adlern, welche die Antike gerne zu Mischwesen kombinierte, nicht aufnehmen können. Spinne und Ameise bekommen zudem weibliche Brüste – Motive, die Anlass geben, darüber nachzudenken, wie Germaine Richier Frauen als stellvertretend für das Menschliche an seinen Grenzen historisch markant ins Werk gesetzt hat: nicht triumphierend und einfach matriarchal statt patriarchal, sondern *ex humilitate magnificat*, aus der Niedrigkeit heraus und dennoch wirkmächtig.

Christa Lichtenstern hat einige Quellen des mythischen Denkens der Künstlerin aufdecken können. Sie konnte zeigen, wie sehr Germaine Richier auch als Künstlerin in ihrer südfranzösischen Heimat verwurzelt war und welche Sagen und volkstümliche Vorstellungen eine Rolle für die Themen ihrer Plastiken spielten: Spinnen, die mit der Jungfrau Maria assoziiert werden, die den Tempelvorhang webt, der bei der Kreuzigung Christi entzweireisst; Gottesanbeterinnen, die als Tier der Weisheit seherische Kraft haben, für den, der sie zu deuten weiss.⁶³ Im Unterschied zu Bourdelles *Kentaur* als Symbol der Kunst sind es bei Germaine Richier eben nicht die Erzählungen des antiken »Hochmythos«, der zum Bildungskanon des gelehrten Europas gehört, sondern Erzählungen des ländlichen Alltagslebens und der Naturmagie der Provinz. Auch der griechische Mythos war einst Teil einer solchen archaisch bäuerlichen Vorstellungswelt, in der die Dinge und Wesen der Lebensumgebung beseelt sind und in welcher der Mensch dank der Kenntnis der Zusammenhänge, die der My-

⁶⁰ »Leurs formes déchiquetées sont toutes été conçues pleines et complètes. C'est ensuite que je les ai créusées, d'chirées, pour qu'elles soient variées de tous les côtés et qu'elles aient un aspect changeant et vivant. J'aime la vie, j'aime ce qui bouge.«, zit. nach: Guiter 1996, S. 33, Deutsch zit. nach: Guiter 1997, S. 12.

⁶¹ Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 46.

⁶² Zum Hockmotiv vgl. Lammert 1997, S. 33/34. Das deutsche Wort »Hexe« leitet sich von althochdeutsch »hagazussa«, die auf dem Zaun Sitzende oder Hockende, ab.

⁶³ Vgl. Lichtenstern 1997, S. 49/50; siehe auch Wiegartz 2007, S. 18/19.

thos aufzeigt, Menschsein erlangt. Im Unterscheid zum Hochmythos jedoch sind die Geschichten, die Richiers Vorstellungswelt prägten, vergleichsweise schwer herauszufinden und nur mit einigem ethnologischem Aufwand zu rekonstruieren – es ist eine grösstenteils untergegangene Welt, wie die Antike, aber eine Welt, die es nicht zur Kanonisation gebracht hat, sodass sie im Gegensatz zur gestorbenen Antike im kulturellen Gedächtnis nicht ständig präsent ist. Die Sphäre der *Frau aus Arles*, wie Cuno Amiet ein Porträt von Richier betitelt hat, bleibt in der Megacity Paris gleichsam eine Privatmythologie. Sie geht dabei einen einsamen Weg, abseits von avantgardistischen Strömungen, wie Bourdelle seinen Weg abseits des Modernismus gegangen ist und Rodin abseits eines oberflächlichen Symbolismus. Germaine Richiers kühner künstlerischer Weg ist kunsthistorisch dabei überraschend konsequent von Auguste Rodin über Antoine Bourdelle zu verfolgen.⁶⁴ Sie alle geben die geistige Dimension des Menschen durch eine existenzielle Verwandlung mythologischer Bildungsinhalte und kultureller Konventionen in Kunstwerken wieder, die den mythischen Gehalt dieser radikal nichtmaterialistischen Weltsicht existenziell erlebbar machen. Und wie Winckelmann über den Schöpfer des halbzerstörten *Torso vom Belvedere* staunte: »wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist«, dürfen auch wir staunen, wie uns die Hand einer schöpferischen Meisterin das definitiv Nicht-mehr-Schöne unserer eigenen Natur als etwas Geistiges vor Augen führt.

⁶⁴ Zur Linie Rodin – Richier vgl. Schmolli gen. Eisenwerth 1983, S. 274. Jörn Merkert teilt jedoch diese Einschätzung vor allem in Bezug auf Bourdelle nicht, wenn er, vielleicht zu sehr auf die Kunstgeschichte der Avantgarden konzentriert, schreibt, dass Bourdelle »aus heutiger Sicht nicht zu den wirklich großen Künstlern zählt« und Richier deshalb eigentlich nur »la nature et le Louvre« zu Lehrmeistern gehabt hätte; Merkert 1997, S. 23.

Text aus dem Ausstellungskatalog**Matthias Frehner**»Commencement, tout commencement«¹ – Germaine Richier und die Schweizer Kunst*»Ein verdorrter Baumstumpf spricht mich mehr an als ein blühender Apfelbaum.«*Germaine Richier²

Quellenlage: Ihr erster Gatte, der Bildhauer Otto Charles Bänninger, war Schweizer. Germaine Richier hatte ihn 1926 als Mitschüler im Atelier Antoine Bourdelles kennengelernt. Im Dezember 1929 heirateten die beiden. Das Leben und die künstlerische Entwicklung des Paares verliefen, bis Richier im Oktober 1946 aus Zürich nach Paris zurückkehrte, in geradezu symbiotischer Wechselbeziehung. Beide befassten sich – in enger Auseinandersetzung mit den gemeinsamen Vorbildern Auguste Rodin, Bourdelle und Aristide Maillol – mit den Problemstellungen des zeitgenössischen Realismus in der Plastik. Durch ihren »Beni« hatte »Maine«, so unterzeichnete Richier ihre Briefe an ihren Ehemann, engen Austausch mit Schweizer Künstlern, Sammlern und Kunstkennern. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges pendelte das Paar zwischen Zürich und Paris, wo je ein Atelier unterhalten wurde. Bei Kriegsausbruch befanden sie sich auf einer Ferienreise in der Schweiz. Richier kehrte nicht nach Paris zurück, sondern verbrachte die Kriegsjahre mit ihrem Mann in Zürich. Am Hirschengraben bezog sie ein eigenes grosses Atelier und begann zu unterrichten.³ Ab 1946 führten die beiden bis zu ihrer Scheidung 1954, vereinzelt auch noch später, einen regen Briefwechsel. Rund hundert Briefe und Dutzende von Fotografien, die Richier in ihrem Atelier mit dem in ihrer Heimat Arles typischen Haarknoten zeigen, befinden sich in Bänningers Nachlass (Abb. 1).⁴ Für den vorliegenden Katalog konnte das Konvolut erst im letzten Moment eingesehen werden. Aufgrund der summarischen Durchsicht lässt sich jedoch die Behauptung aufstellen, dass Richiers Bezug zur Schweiz und zur Schweizer Kunst komplexer und nachhaltiger ist, als bisher dargestellt. Das Gleiche gilt für die Beziehung zu ihrem Ehemann. Denn die Briefe sind sehr emotional und persönlich. Immer wieder versicherte sie ihm ihre Liebe. Seine Zustimmung zu ihrem eigenen künstlerischen Weg war ihr auch noch als international gefeierte Künstlerin unentbehrlich. Die Briefe geben in einer erweiterten Perspektive auch Aufschluss über Richiers Kampf um Anerkennung als Frau und Künstlerin in dem von Männern dominierten Kunstbetrieb und Lebensalltag. Der Forschungsstand in Bezug auf die Rezeption ihres Werkes in der Schweiz vor und nach 1946 steckt erst in den Anfängen.

Der Sündenfall: Als Lebensgefährtin Bänningers war Richier von dessen Schweizer Künstler- und Sammlerfreunden akzeptiert. Sie wurde als ihm ebenbürtige Plastikerin wahrgenommen, erhielt Porträtaufträge und modellierte eigenständige Menschendarstellungen. Es kam zu Ausstellungen in Galerien und Kunstinstitutionen: 1942 in Winterthur, 1944 in Basel und 1945 in Bern und Zürich.⁵ Ausdruck davon, dass sie als innovative Bildhauerin anerkannt wurde, sind ihre zahlreichen Schülerinnen und Schüler⁶ sowie Ankäufe durch Museen und Sammler wie Werner und Nelly Bär in Zürich.⁷ Sie verkehrte jedoch nicht bloss im Kreis der offiziell anerkannten Kunst, sondern pflegte auch Kontakte zu Avantgardenkünstlern, die sich während des Krieges ebenfalls in der Schweiz aufhielten wie beispielsweise Hans Arp, Le Corbusier und Alberto Giacometti sowie Marino Marini und Fritz Wotruba, mit denen sie 1944 in der Kunsthalle Basel ausstellte.⁸ Ihre Rückkehr nach Paris 1946, die ihr ihr Mann und seine Kollegen als »Sündenfall« anrechneten, markierte den Wendepunkt in Richiers künstlerischer Entwicklung. Ihr Realismus verwandelte sich im Austausch mit der Pariser Avantgarde und vor der Realität des kriegsgezeichneten Paris in einen radikalen Expressionismus. Richier erregte mit ihren Formdeformationen und aufgerissenen Plastiken rasch international Aufsehen. Bänninger und seine Generationengenossen, die an ihrem harmonischen Menschenbild

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNEHODLERSTRASSE 8–12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CHMEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

festhielten, konnten diesen Schritt nicht nachvollziehen, geschweige denn akzeptieren. Sie schätzten die Gattin und Freundin nach wie vor, bekundeten jedoch wachsende Distanz zur Künstlerin. Der in der Schweiz als Klassiker gefeierte Zürcher Bildhauer Hermann Hubacher spiegelte 1959 in seinem Nachruf die zeittypischen Ressentiments der bürgerlichen Elite gegen avantgardistische Frauenkunst wider: »Mein Urteil war ihr auch später nicht gleichgültig, so wenig wie mir das ihre, und nur ein einziges Mal habe ich sie tief verstimmt, als sie nach einer Vernissage meine Meinung wissen wollte und ich ihr offen erklärte: ›Pour ton exposition, je dois te dire oui *et non*.‹ Sie hatte mich verstanden.«⁹ Hubacher spielte seine Ressentiments gegen die Frau als Künstlerin subtil aus, wenn er mephistophelisch suggerierte, Richier könne ihren Erfolg nur mit dem Verlust an Weiblichkeit erkaufte haben. Denn sie habe nicht nur »une écriture comme Bismarck«, sondern in ihrem Unterricht auch ihre Schüler mit ihrer Kritik zum Weinen gebracht. Und während ihrer schweren Krankheit habe sie sogar weiter gezeichnet und modelliert, bis sie beim Einrichten ihrer letzten Ausstellung plötzlich zusammengebrochen sei. In diesem Kontext wird Richiers berühmter Ausspruch »Ein verdorrter Baumstumpf spricht mich mehr an als ein blühender Apfelbaum«, mit dem sie ihre Hinwendung zu existenziellen Fragestellungen begründete, den Hubacher jedoch heranzog, um ihre »bedrohte und bedrohliche Formanalyse« zu erklären, zum letzten Puzzlestein im Bild eines unerbittlichen Mannweibs mit Blumenphobie.¹⁰

Le »combat de l'époque«: Ihrem Mann gegenüber bekundete Richier in ihren Briefen aus Paris Schuldgefühle und rechtfertigte sich mit ihrem unterschiedlichen Temperament und den Zeitumständen, auf die sie reagieren müsse: »Ich denke, dass jeder von uns nach seinem Temperament folgend arbeiten muss, nach seiner Unruhe, die einen in der Stille wie du, die anderen im Lärm wie ich. Und ich glaube auch, dass diejenigen, die uns verstehen, und diejenigen, die uns lieben, nicht dieselben sein können. [...] Das ist, wo der Kampf der Epoche stattfindet.«¹¹ Bänninger machte in seiner Kunst den »Kampf der Epoche« nicht zum Thema, vielmehr hielt er diesem das Ideal einer aus der Wirklichkeit extrahierten Klassik entgegen, weshalb Richier auch sein Desinteresse an ihrem *Christ d'Assy* (1950) beklagte: »Du scheinst tatsächlich nicht zu verstehen, dass dies für mich eine wirklich wichtige Sache ist.«¹² Gleichzeitig ermahnte sie ihren Mann, sich mit den allgemeinen Epochenproblemen zu befassen: »Sei glücklich in deinem Kampf für deine Auffassung von Kunst. Ich mag, was du machst, wenn du absolut bist, aber vergiss nicht, mein Lieber, dass wir etwas von uns in die Epoche tragen müssen, in der wir sind.«¹³ Die Selbstständigkeit, die sie als Künstlerin beanspruchte, forderte sie auch in ihrer Ehe: »An wen denkst Du? An die Maine, die du liebst, oder an die Maine als anspruchsvolle Künstlerin, die mit tausend kleinen schlechten Eigenschaften versehen wird, die man ihr gerne zuweist?«¹⁴ Ein Leben in vorgegebenen Rollen kam nicht infrage, das wird deutlich, wenn sie sich Bänninger gegenüber über Frauen ihrer gemeinsamen Freunde auslässt: »Caillard kommt vorbei diese Woche. [...] Seine Frau ist vom Stil der Kleinen, wie er schon früher einmal eine hatte, die nie von den Spargeln probierte. Du erinnerst dich! Es ist immer der gleiche Typ Frau! Im Grunde wart ihr immer eine Clique, die die naiven und einfältigen Kinder mochte. Giacomettis Frau entspricht ganz und gar diesem Stil. Manchmal habe ich etwas Mitleid wegen dieser etwas leeren Kindereien. Mich amüsiert es.«¹⁵ Kein Zweifel, Richiers »tout petit canard«¹⁶ hätte auch lieber eine Frau wie Annette Giacometti gehabt. »Unser Fehler war vielleicht, dass wir geheiratet haben, aber wir haben zusammen etwas Grosses geschaffen.«¹⁷ Ihr Schritt in die künstlerische Unabhängigkeit war durch das Scheitern der Lebenspartnerschaft mit dem ihr anfänglich ebenbürtigen Künstler und dem Verlust des Grossteils ihrer Freunde erkaufte. Die Trennung war zumindest für Richier ein Trauma. Beide haben sogleich wieder geheiratet.

Frühwerk: So schnell Richier in den späteren 1940er-Jahren mit ihrer dramatischen Abstraktion der internationale Durchbruch gelang, so rasch geriet ihr realistisches Frühwerk in den Hintergrund, ja in Vergessenheit. Werke, welche die Künstlerin als überholt erachtete, auch Unfertiges, ging bei der Aufgabe des Zürcher Ateliers offensichtlich verloren. In ihren späteren Ausstellungen waren für

Richier Arbeiten vor 1945, weil sie sie automatisch mit ihrer gescheiterten Ehe in Verbindung brachte, kein Thema mehr. Erst die Retrospektive von Jean-Louis Prat in der Fondation Maeght 1996¹⁸ holte das realistische Schaffen, das zeitlich die Hälfte von Richiers knapp vierzig Schaffensjahren einnimmt, aus der Versenkung.¹⁹ Bis das Werkverzeichnis von Françoise Guiter publiziert sein wird, können weder das bis 1939 in Paris entstandene Frühwerk, von dem sich offenbar 26 Büsten und 8 Aktdarstellungen erhalten haben, noch dessen in der Schweiz entstandene Weiterentwicklung gewürdigt werden.²⁰ Die von der Künstlerin selbst begründete Ignoranz ihrem Frühwerk gegenüber steht im Widerspruch zur zeitgenössischen Rezeption. Als Schülerin und Schüler von Bourdelle zählten Richier und Bänninger automatisch zur illustren Rodin-Nachfolge. Sie war von Anbeginn eine Plastikerin, der alles Handwerklich-Technische zufiel wie einem Wunderkind die virtuose Beherrschung seines Musikinstrumentes. Wie die *Buste no. 12* (1933) belegt, war sie offen für Experimente. Der Erfolg stellte sich rasch ein. Sie beteiligte sich als Jungkünstlerin am Salon des Tuileries (1928, 1929 und 1933) sowie am Salon d'Automne (1928, 1929 und 1930). 1934 hatte Richier ihre erste Einzelausstellung in der renommierten Pariser Galerie Max Kaganovitch, in der auch der mit dem Ehepaar Bänninger-Richier befreundete Cuno Amiet ausstellte. Amiet hat übrigens Germaine Richier 1937 als unnahbar geheimnisvolle »Arlésienne« porträtiert und damit einen Höhepunkt seiner damaligen Bildniskunst geschaffen (Abb. 2). Auf der Pariser Weltausstellung 1937 erhielt sie eine Ehrenmedaille, nachdem sie bereits 1936 in New York mit dem Blumenthal-Preis für Bildhauerei ausgezeichnet worden war. Diese Position sicherte ihr in Paris wie auch in der Schweiz das Interesse der progressiven bürgerlichen Kunstkritik. Porträtaufträge und Ausstellungen waren ihr seit dem Anfang ihrer Karriere sicher. Selbst ältere Schweizer Plastiker des Realismus wie Karl Geiser sahen sich von Richiers Erfolg bedrängt und besuchten deshalb ihren Unterricht, um sich mit ihrer Methode »d'analyser la forme«²¹ vertraut zu machen.

»Gegenständliche« und »Abstrakte«: Die Bedrohung durch den Faschismus, insbesondere die Kulturpolitik im totalitären Deutschland, welche die Avantgarde als »entartet« verfolgte, bewirkte in der Schweiz die »geistige Landesverteidigung«. Die Kunstschaffenden sahen sich zu einem Bekenntnis zu einem der beiden damals praktizierten Stile gezwungen. So hatte sich die Kunstszene ab 1930, wie Hansjörg Heusser dargelegt hat, immer deutlicher in zwei gegnerische Lager gespalten, in die »Gegenständlichen« und die »Ungegenständlichen«: »Ihr Verhältnis lässt sich mit demjenigen von Regierungspartei und Opposition vergleichen. Die »Gegenständlichen« waren an der Macht, die »Ungegenständlichen«, zu denen auch die Surrealisten zählten, bildeten die Opposition.«²² Die »Gegenständlichen« schufen die offiziell anerkannte »Schweizerkunst«. »Sie taten dies in einer Form, in einem Stil, der, bei aller Kritik im Einzelnen, von einem nationalen Konsens getragen wurde.«²³ Die »Ungegenständlichen« wurden ausgegrenzt und waren von der *Nationalen Kunstausstellung*, die 1936 im Kunstmuseum Bern stattfand, ausgeschlossen. Der Stil der offiziellen »Schweizer Kunst« ist ein plakativer, gut lesbarer Realismus, der beschönigt, Fremdes und Verdrängtes ausblendet und dem Ideal einer zeitentrückten Bukolik huldigt. Die Schweiz erscheint dabei als ein von Industrialisierung und Klassenkampf verschontes, paradiesisches Hirten- und Bauernland, in dem sich das Individuum frei entfalten kann.

Konzentration auf das Individuelle: Bänninger und Richier gehörten in den 1930er-Jahren als Realisten zu den offiziell gefeierten Schweizer Plastikern. Alles Heroische und Nationalistische faschistischer Ästhetik, das auch in der Schweiz zu einem künstlerischen Thema wurde, fehlt indes in ihren Werken. Gemeinsam war ihnen ihre Haltung, die sie beispielsweise mit Amiet teilten. Ihre Menschendarstellungen fokussieren auf dem Individuum und dem Privaten. Die Erfassung der Psyche steht im Vordergrund. Damit liessen sich ihre Plastiken nicht als Projektionsform für die zeittypischen Idealvorstellungen von Jugend und Gesundheit, Stärke oder Kampfgeist missbrauchen. Auf den Punkt gebracht könnte man sagen: Sie bedienten sich der Zeitsprache des Realismus, ohne sich ideologisch vereinnahmen zu lassen. Diese Haltung belegen zwei ihrer damaligen Hauptwerke,

die 1937 respektive 1942 in die Sammlung Bär gelangten: Bänningers *La Zone* von 1936 (Abb. 3) und Richiers Porträt *Régodias* von 1938. Richiers Büste, die den Namen des Modells Renée Régodias trägt, gehört im Kontext der Schweizer Kunst zu den Höhepunkten der plastischen Porträtkunst der 1930er-Jahre. Lichtströme und Schattenpartien erzeugen auf der unruhigen, leicht asymmetrischen Physiognomie Spannung und Lebendigkeit. Das Gesicht ist in Momenten schwebender Traumverlorenheit wiedergegeben. Wir sehen eine Wachträumerin, die ohne Bezug auf äussere Repräsentation und Ansprüche Harmoniezustände verkörpert und sich damit vom banalen Alltag ausgrenzt. Bänninger hat mit *La Zone* Ebenbürtiges geschaffen. Der Vergleich macht jedoch auch Unterschiede deutlich. Bänningers *Zone* bringt Aufmerksamkeit zum Ausdruck. Ihre Augen blicken; sie sieht und hört, was auch die leicht geöffneten Lippen bestätigen. Richiers *Régodias* dagegen kommuniziert nicht. Man gewinnt in der Gegenüberstellung fast den Eindruck, sie sei in Trance. Richiers Porträtaufassung stellt im Unterschied zu Bänninger nicht zur Schau, sie entrückt und umgibt ihre Gesichter, das suggerieren auch hier die ungemein weichen, fließenden Übergänge, mit einem unsichtbaren Kokon. Die erhaltenen Porträtbüsten der 1930er- und 1940er-Jahre offenbaren in Richiers Realismus eine viel grössere Ausdrucksbreite als dies bei Bänninger und allen anderen gegenständlichen Schweizer Plastikern der Fall ist. Dies verdeutlicht ihre Christusbüste von 1931. *Buste du Christ* ist ein skizzenhaft-flüchtiges Werk, das die Auseinandersetzung mit Rodin nicht verschweigt. Der Kopf hat aber auch einen gleichsam archäologischen Aspekt. Er lässt in seiner Versehrtheit an von Bilderstürmern geschändete Christusdarstellungen denken. Das Volumen des Kopfes entspricht der traditionellen Kernform. Das heisst, der Kopf ist versehrt und malträtiert, jedoch noch nicht wie auf der nächsten Entwicklungsstufe deformiert und fragmentiert.

Experimentieren: Eine absolut singuläre Stellung in Richiers Frühwerk nimmt die experimentelle *Buste no. 12* von 1933 ein. Entstanden ist sie innerhalb einer Reihe klassisch-realistischer Büsten und Figurendarstellungen. Sie gibt einen auf die reine Schädelform reduzierten Kopf wieder, der an die essenziellen Eiformen von Constantin Brancusi denken lässt.²⁴ Augen, Nase, Mund und Ohren fehlen. Im Unterschied zu Brancusis glatten Oberflächen ist Richiers *Buste no. 12* von einer Struktur überzogen respektive bedeckt, die an einen einbandagierten Mumienkopf oder an einen Insektenkokon erinnert. Die unregelmässig horizontal verlaufenden Querrillen sowie die leicht mäandrierende Axiallinie über der fehlenden Nase unterteilen das abstrakte Kopfvolumen in gitterartige Parzellen. Da sich diese Struktur nicht nur auf die Gesichtsfläche beschränkt, greift die Erklärung, Richier habe eine Fechterin mit Maske vor dem Gesicht wiedergegeben,²⁵ zu kurz. Auch wenn es sich bis heute nicht belegen lässt: Das abstrakte Kopfvolumen legt den Schluss nahe, dass sich Richier in diesem Falle auf Porträtformen des Surrealismus eingelassen haben könnte. Dafür plädieren auch die drastischen Verletzungen, die der Kopf auf seiner rechten Seite aufweist. Diese scheinen von kräftigen Hieben herzurühren, die an die willkürlichen Ausschläge der *Écriture automatique* sowie an die späteren Plastiken Jean Fautriers gemahnen.²⁶

Kontakt zur Avantgarde: In Paris hatte Richier seit ihrer Lehrzeit bei Bourdelle ein offenes Auge für die dortige Avantgarde. Ein Beleg dafür sind Fotos ihres Zürcher Ateliers. Dort hing unterhalb ihres Frisierspiegels eine grosse Reproduktion von Pablo Picassos *Guernica* (Abb. 4, 5). Dass auch Picasso Richier ernst nahm, belegt seine spätere Äusserung ihr gegenüber: »Wir sind alle aus der gleichen Familie.«²⁷ Über ihre möglichen Kontakte zu Schweizer Avantgardekünstlern, den »Abstrakten«, ist praktisch nichts bekannt. Die Situation in Paris war eine andere als in der engen Schweiz. Wichtiger als die Zugehörigkeit zu einem der Grundpole der 1930er-Jahre war für die Schweizer Künstler in Paris die nationale Zusammengehörigkeit. »Gegenständliche« und »abstrakte« Schweizer Künstler, die sich in der Schweiz mieden, pflegten so im Ausland trotz der unterschiedlichen Überzeugungen Kontakte und übten Solidarität. Es liegt deshalb auf der Hand, dass die neugierige Künstlerin in Paris mit Schweizer »Abstrakten« verkehrte, allen voran mit Alberto Giacometti, dem Kollegen aus dem Atelier Bourdelles. Denn von Giacometti hatte Bänninger 1930 eine

in ihrer Intimität herausragende Porträtbüste geschaffen,²⁸ die bewusst macht, wie nahe sich die jungen Plastikerinnen und Plastiker aus dem Atelier standen.

Richier und Oppenheim: Kontakte zwischen Richier und Meret Oppenheim, die ab 1932 in Paris im Brennpunkt der Avantgarde verkehrte, sind nicht belegbar, aber doch sehr wahrscheinlich. Oppenheim war in Paris sogleich zu einer engen Vertrauten von Alberto Giacometti und Hans Arp geworden, die sich für sie einsetzten und ihr Kontakte zu anderen Künstlern vermittelten. Die extrovertierte junge Frau suchte auch ihre Landsleute auf und nahm an deren Künstlerfesten teil. Offensichtlich ist die innere Verwandtschaft zwischen frühen Hauptwerken der beiden Künstlerinnen: Oppenheims wie eine Sphinx *Sitzende Figur mit verschränkten Fingern* von 1933 (Abb. 6) ist Richiers *Buste no. 12* in mehr als einer Hinsicht irritierend nahe. Bei beiden ist der Kopf auf eine ovoide Kernform reduziert. Weder Alter noch Geschlecht sind hier wie dort bestimmbar. Die Wellenlinie, welche die verschränkten Finger von Oppenheims Sitzender bilden, findet im abstrakten Muster, das Richiers Büste überzieht, eine unerwartete Parallele. Die beiden Werke geben so wenige Hinweise auf das Individuum, das sie darstellen, wie eine Gliederpuppe. Dennoch stellt sich unwillkürlich die Gewissheit ein, dass es sich um selbstbewusste respektive kämpferische weibliche Gestalten handeln muss. Die Schlankheit und elegante Wendung von Oppenheims Sitzender, die an eine ägyptische Königin erinnert, wie auch die Fragilität von Richiers Büste sind archetypische Rätselfiguren wie Giorgio de Chiricos gesichtslose Denkmäler auf ihren leeren Plätzen.²⁹ Die Selbstvergewisserung einer Rebellin, die sich über alle Konventionen und Tabus hinwegsetzt, könnte man in Oppenheims Sitzender wiederfinden, während Richiers Maskenfrau ein Verweis darauf sein könnte, dass die Plastikerin nicht erst 1944 mit *La Sauterelle* (Abb. 7, siehe auch) auf das Insektenthema des Surrealismus referierte. Sich verbergen, schützen und verpuppen, latente Gefahr für den, der ihr die Maske entreissen will – all dies suggeriert Richiers unfassbares Maskengesicht. Dass es sich bei beiden Figuren um Selbstdarstellungen der Künstlerinnen handeln könnte, lässt sich nur postulieren, denn äussere Ähnlichkeiten finden sich nicht. Was jedoch Gewissheit ist: Die beiden jungen Künstlerinnen konnten in ihrem damaligen Umfeld ihr wahres Gesicht und ihre Ansprüche nur verschlüsselt offenbaren.

Verweigerung: Um 1940 beginnt sich Richiers Realismus zuzuspitzen. Ihre in der Schweiz geschaffenen Figurenthemen *Juin 1940* aus dem im Titel genannten Jahr (Abb. 8), *Torse II* von 1941 und *L'Escreimeuse avec masque* von 1943 greifen klassische Posen und Themen auf, gehen aber gleichzeitig zu diesen auf Distanz, als hätten sie Hans Arps folgende Ermahnung ganz auf sich bezogen: »Besonders diese nackten Männer, Frauen und Kinder aus Stein oder Bronze, die auf Plätzen, Gärten und an Waldrändern aufgestellt sind und die unermüdlich tanzen, nach Faltern jagen, Pfeile abschiessen, Äpfel anbieten, Flöte blasen, sind der vollkommene Ausdruck einer unsinnigen Welt. Diese irrsinnigen Gebilde dürfen nicht mehr die Natur verunreinigen. Wie in den Zeiten der ersten Christen muss heute das Wesentliche bekannt werden. Unmittelbar muss heute der Künstler sein Werk erstehen lassen. Heute kommt es nicht mehr auf die Spitzfindigkeiten an.«³⁰ *Loretto* von 1934 ist ein Werk, das, obgleich ungemein sensibel realisiert, sicher unter Arps Verdikt gefallen wäre. Denn der Knabe mit der ausgestreckten Hand erreicht zwar die Höhe des verfeinerten sensiblen Realismus, wie ihn Charles Despiau verkörpert, doch es gibt nichts, das darüber hinauswiese. Entsprechend hoch war die Akzeptanz, die das Werk bei Richiers erster Einzelausstellung in der Pariser Galerie Max Kaganovitch im Frühling 1934 fand. In den folgenden in Zürich geschaffenen Figurendarstellungen wandte sich Richier entschieden von allem Genrehaften ab. Die Plastik war für sie nicht länger ein Objekt der Zierde, das Schönheits- und Wertvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft reflektierte, sondern ein persönliches Statement über ihre eigene Existenz und ihre Zeit. So drückt *Juin 1940* ihre Trauer über die Niederlage Frankreichs im Westfeldzug aus. Die Knabenfigur ist an Rodins berühmter Plastik *L'Âge d'airain* (1875/76) orientiert, mit der er die frühere Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 allegorisch dargestellt hatte (Abb. 9). Richiers

nackter Jüngling steht aufrecht im Kontrapost. Sein Blick geht ebenso ins Leere wie der Zeigegestus der rechten Hand. Die Augen sind aufgerissen, der Mund steht offen. *Juin 1940* ist ein Monument gegen den Krieg. Es zeigt den ungeschützten, verletzlichen, hilflosen Menschen. Wo liegt der Unterschied zwischen Richiers und Rodins Werk? Rodin zeigt einen jungen Mann, einen klagenden Krieger nach der Schlacht. Richier einen Knaben, ein unschuldiges Opfer des Krieges. Richiers Aussage ist allgemeiner, absoluter, auch hoffnungsloser. Im Unterschied zu Rodin beklagt sie nicht nur die Niederlage. Sie geht weiter: Ursache der Niederlage ist der Krieg. Diesen verurteilt sie generell, indem sie ein unschuldiges namenloses Opfer darstellt und nicht einen unterlegenen Helden. Heinz Keller, ehemaliger Konservator des Kunstmuseums Winterthur, wo das Werk 1942 in der Doppelausstellung *René Auberjonois / Germaine Richier* gezeigt wurde, startete eine Sammelaktion, um den ausgestellten Originalgips für 4000 Franken giessen lassen zu können. Das war ein mutiges Zeichen, denn Richiers nacktes Kriegsoffer steht im denkbar grössten Gegensatz zum drohenden Landknecht von Hans Brandenbergers Monumentalplastik *Der Wehrwille*, die 1939 die *Landi*, die schweizerische Landesausstellung in Zürich, dominierte (Abb. 10).

Opposition zu Bänninger: Neben der Resignation des *Juin 1940* verkörpert die nackte ungeschützte *Escrimeuse avec masque* von 1943 weibliche Selbstbehauptung. Im Vergleich mit Bänningers gleichzeitigen nackten Frauen, die stehen, sitzen, sich kämmen oder bei grösstmöglichem Bewegungsdrang gemessen vorwärtsschreiten (Abb. 11), ging es Richier um einen konzentrierten, auf ein Gegenüber ausgerichteten Bewegungsablauf. Der in rascher Aktion festgehaltenen Momentaufnahme entspricht das skizzenhafte Modellieren, bei dem die Körperoberfläche als ein bewegtes Strukturfeld wahrnehmbar wird. Bänningers pralle *Schreitende* von 1942–46 hat dagegen einen Körper glatt und gespannt wie eine reife Frucht, die man nach einem harmonischen Mahl zum Dessert genießt. Sie tut nichts anderes, als ihr Gesicht mit der hochgehaltenen Hand vor der Sonne zu schützen – und das am Ende des Zweiten Weltkrieges! Der pralle, gesunde Körper von Bänningers *Schreitender*, für die ihm wahrscheinlich seine Gattin Modell gestanden hatte,³¹ blieb fortan eines seiner Hauptthemen. Stilistisch gab es keine Weiterentwicklung. Den Realismus der sinnlich gespannten Körperoberflächen, die Daseinsbejahung und Optimismus zum Ausdruck bringen, praktizierten Bänninger und seine Kollegen, allen voran Hermann Hubacher, vollkommen unabhängig von den Zeitereignissen im Sinne einer über alles erhabenen unverrückbaren Orientierungsgrösse. Richier dagegen musste, von den Katastrophen des Krieges und seinen Folgen getrieben, immer wieder neu beginnen. »Commencement, tout commencement.«³²

Provokation: Die beiden Frauendarstellungen verkörpern denkbar grösste Gegensätze. Dass es sich dabei um grundlegende Differenzen handelt, macht ein weiteres Beispiel deutlich, nämlich Richiers Entgegnung auf Bänningers *Sitzenden Alten* von 1939.³³ Bänninger gestaltete seinen Ausschau haltenden, älter gewordenen Faun mit hochgezogenem Bein in wartender Ruhepose. Alles sieht dieser gelassen Schauende auf sich zukommen, nur nicht die heraufziehende Katastrophe. Richier stellte dem *Sitzenden Alten* 1945 ihren *Homme qui marche* entgegen. Ihr altersloser Nackter ist vom Krieg gezeichnet, von Auschwitz und Hiroshima, ein irrsinnig und blöd gewordener Lemuren-Hanswurst mit eingeknickten Beinen und sinnlos herabhängenden Armen und einem wie eine faule Frucht zerdrückten und zerquetschten Gesicht. Dieser *Homme qui marche* ist aus der Wüste des Krieges aufgetaucht wie alle Gestalten, die Richier fortan modellieren sollte. Dessert-Realismus versus Desert-Realismus. Der Bruch mit dem Realismus der Schweizer Plastik ihrer Generation war ohne Rückkehrmöglichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Richier in ihrer nächsten Arbeit, *L'Homme-forêt*, ebenfalls 1945 entstanden, den klassischen Kanon weiter demontierte und zerschlug. Es geht hier nicht bloss um Deformation, sondern um Neukonstruktion und Assemblage. Richier verwendete, wofür es in der Schweizer Kunst keine Vorbilder gab, sondern lediglich Picasso als Impulsgeber angeführt werden kann³⁴: Holzstücke, die sie als Arme und Hände in die Figur einsetzte. Der *Homme-forêt* ist eine metamorphosierte Gestalt, ein Mischwesen aus Tier,

Pflanze und Mensch, die sich auch anders fortzubewegen scheint als ein Mensch. Für das Schweizer Kunstpublikum des Jahres 1945 muss er so unerhört fremd gewesen sein, wie es Franz Kafkas Protagonist Gregor Samsa am Morgen seiner Verwandlung für seine Familie gewesen war.³⁵

Richier und Wiemken: Es gab für sie nur noch eine Richtung: weg vom Realismus ohne Realitätsbezug. Lediglich ein anderer Schweizer Künstler war in jenen Jahren mit Richier vergleichbar – Walter Kurt Wiemken. Wiemken hat das eiskalte Klima des Krieges, des Terrors und des Todes in düster-beklemmenden Visionen vorweggenommen. Unter nie geklärten Umständen war er 1940 im Tessin in eine Schlucht gestürzt. Sein Blatt *Die Ausgestossenen* von 1931 nimmt sowohl Richiers Hanswurst-Krieger als auch ihre monströsen Mischwesen vorweg (Abb. 12). Die grosse *Gedächtnis-ausstellung Walter Kurt Wiemken* fand 1941 in der Kunsthalle Basel statt; darüber hinaus wurden Arbeiten von ihm in den Kriegsjahren auf diversen Avantgarde-Veranstaltungen präsentiert, beispielsweise in der Ausstellung über die Künstlergruppe »allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler« im Kunsthaus Zürich 1942.³⁶ Richier hat also mit grosser Wahrscheinlichkeit Werke Wiemkens sehen können.

Richier und Giacometti: Richier hatte im *Homme-forêt* Picassos surrealistisches Assemblageverfahren übernommen. Dieses ermöglichte es ihr, Teile von Körperdarstellungen durch Objets trouvés zu substituieren, um die traditionell-realistische Plastik vollkommen hinter sich lassen zu können. Ihren Werken kommt dabei eine analoge Stellung zu wie Alberto Giacomettis stabartigen Neuschöpfungen der menschlichen Gestalt. Richier und Giacometti haben ihr Nachkriegsmenschenbild beide während der Kriegsjahre in der Schweiz entwickelt, Giacometti in Genf, Richier in Zürich. Im Unterschied zu Richier blieb Giacometti ganz auf die menschliche Gestalt fixiert. Zwitterwesen wie bei Richier waren ihm fremd. *La Sauterelle* von 1944 eröffnet die Reihe von Richiers Insektenwesen, Vogel-, Baum- und Nachtmenschen. Durch die organische Verschmelzung tierischer, pflanzlicher und menschlicher Fragmente entstehen seltsamste Organismen, die genmanipulierten Monsterwesen der späteren Science-Fiction-Literatur nicht unähnlich sind. *La Sauterelle* macht bewusst, dass Richier Verzerrungen und Gesten als Zeichen einsetzte. Die Form der ausgestreckten überlängten Arme, Finger und Beine, der zugespitzte Kopf, der scharnierartig zusammengeklappte Körper der Hockenden – all das macht die Gespanntheit eines lauern zum Sprung ansetzenden, sein Opfer verschlingenden, monströsen Insekts deutlich. Giacometti dagegen verzichtete darauf, Extremitäten als Körperzeichen zu inszenieren, welche die Aggressivität und Miserabilität der menschlichen Gestalt versinnbildlichen. Seine *Figurine*, um 1947, besteht aus einer von den Rändern her angeätzt und aufgelösten Linie (Abb. 13). Diese bezeichnet nicht. Giacometti setzte seine Figur Raum und Zeit aus, wobei diese alles verliert, ihre Identität, ihre Gestalt, ihre Bedeutung. Bei Giacometti sind es die zurückgebliebenen Gestalten, die sich in der Leere behaupten. In diesem Sinne illustrieren sie keine Inhalte, erzählen keine Geschichten. Richiers Nachkriegsplastik dagegen spiegelt mit ihren zeichenhaften Botschaften das Menschenbild der Existenzphilosophie wider – Homo homini lupus: Die Bedrohung des Menschen durch alle anderen klingt ebenso an wie seine Verrohung. Täter und Opfer treten sich nicht gegenüber, sondern werden in ein und dieselbe Körperform gezwängt, die sich unter den Widersprüchen biegt und aufbäumt bis zum Zerreißen. In ihren erhaltenen Briefen gibt es kaum Andeutungen über Krieg, Auschwitz und Hiroshima. Direkte Bezüge lassen sich in Richiers Werken entsprechend kaum ausmachen. Sie fasste den spezifischen Schrecken in Analogien und Anspielungen, kleidete ihre Betroffenheit in Bilder, kreierte moderne Mythen und folgte dabei Picassos *Guernica*. Auch wenn die Verfahren, die sie anwendete, dem Surrealismus nahestehen mögen, sind ihre plastischen Schöpfungen letztendlich genauso ein Beitrag zum neuen Expressionismus nach 1945 wie der gleichzeitige Abstrakte Expressionismus Amerikas. Dies bedeutet mit Bestimmtheit keine Relativierung ihrer Innovationsleistung. Denn ihr Nachkriegswerk weist wie das Werk von Francis Bacon nicht zurück, sondern antizipiert die Neofiguration der grossen wilden Maler unserer Gegenwart, von Georg Baselitz und Anselm Kiefer in der internationalen Kunst, von Wilfrid

Moser bis Martin Disler in der Schweiz. Aus dem Umfeld ihres früheren Gatten Otto Charles Bänninger war es einzig der Winterthurer Maler Rudolf Zender, der mit Richier auch in den 1950er-Jahren in Paris als Künstler verkehrte (Abb. 14). Er hat ihr Atelier gemalt und dabei die brüske Wildheit ihrer Plastiken in gestischen Zügen adäquat zum Ausdruck gebracht, nicht ohne mit kräftig-pastosen Rembrandtklängen ihr flackerndes inneres Feuer zu reflektieren. Und von ihren zahlreichen Schülerinnen und Schülern konnte sich aus dem ungemeinen Schöpfungsfeuer dieser Künstler nur einer zu künstlerischer Selbstständigkeit entfalten: der Eisenplastiker Robert Müller mit seiner gestischen Beschwörung des Geschlechterkampfes.

¹ Germaine Richier, Brief an Otto Charles Bänninger, 15.6.1950, Archiv Bänninger, Zürich.

² »Je suis plus sensible à un arbre calciné qu'à un pommier en fleurs«, Germaine Richier, zit. nach: Lamert 1997, S. 44.

³ Unter ihren Schülern befanden sich beispielsweise Robert Müller, Hildi Hess, Margrit Gsell-Heer, Lorenz Balmer, Hugo Imfeld, Katharina Sallenbach und Arnold D'Altri.

⁴ Der Verbleib der Briefe ihres Ehegatten ist zurzeit nicht bekannt.

⁵ Vgl. die Biografie in diesem Katalog.

⁶ Die Frage, welche Schülerinnen und Schüler sie in der Schweiz aufnahm, ist noch nicht aufgearbeitet.

⁷ Werner und Nelly Bär sammelten zeitgenössische Plastik von Schweizer Künstlern und bezogen auch internationale Pioniere der modernen Plastik wie Auguste Rodin, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Charles Despiau oder Wilhelm Lehmbruck in ihre Sammlung mit ein. Richier öffnete ihnen den Blick für die Avantgarde, sodass die Sammlung auch Henri Matisse, Pablo Picasso, Henri Laurens, Jacques Lipchitz und Alberto Giacometti umfasste. Siehe das Kapitel »Vom Entstehen unserer Sammlung«, in: Bär 1965, S. 15–19.

⁸ Vgl. die Biografie in diesem Katalog.

⁹ Hubacher 1959.

¹⁰ Ebd.

¹¹ »Je pense que chacun de nous travaille selon son tempérament, selon son inquiétude, les uns dans le silence comme toi, les autres dans le bruit comme moi. Et je crois aussi que ceux qui nous comprennent et nous aiment ne peuvent être les mêmes. [...] C'est là le combat de l'époque.«, Germaine Richier, Brief an Otto Charles Bänninger, nicht datiert, kein Poststempel, Archiv Bänninger, Zürich.

¹² »Tu n'as vraiment pas l'air de comprendre que c'est une chose effectivement importante pour moi.«, dies., Brief an Otto Charles Bänninger, 19.7.1950, ebd.

¹³ »Sois heureux dans ton combat pour ta conception de l'art. J'aime ce que tu fais quand tu es absolu mais n'oublie pas amour, que nous devons apporter dans notre époque ce que nous sommes.«, dies., Brief an Otto Charles Bänninger, nicht datiert, kein Poststempel, ebd.

¹⁴ »A qui penses-tu? A la Maine que tu aimes, ou à la Maine artiste exigeante et affublée de milles petits travers qu'on veut bien lui donner?«, dies., Brief an Otto Charles Bänninger, 9.3.1947, ebd.

¹⁵ »Caillard va venir cette semaine. [...] Sa femme est dans le style de la petite qu'il avait autrefois qui n'avait jamais goûté aux asperges. Tu te rappelles! C'est toujours son même style de femme! Au fond vous étiez un clan à aimer les enfants naïves et simples. La femme de Giacometti est tout à fait dans le style. J'ai parfois un peu pitié de cet enfantillage un peu vide. Moi, cela m'amuse.«, dies., Brief an Otto Charles Bänninger, 9.1.1950, ebd.

¹⁶ Dies., Brief an Otto Charles Bänninger, 19.11.1948, ebd.

¹⁷ »Notre faute était peut-être de nous marier mais nous avons réalisé ensemble quelque chose de grande.«, dies., Brief an Otto Charles Bänninger, 7.10.1948, ebd.

¹⁸ Siehe Kat. Saint-Paul de Vence 1996.

¹⁹ Vgl. Spieß 1998, S. 33.

²⁰ Ebd., S. 45, 165; Guiter 1988, S. 28.

²¹ Karl Geiser, zit. nach: Morgenthaler 1988, S. 238.

²² Heusser 1979, S. 79.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. *La Muse endormie*, 1910.

²⁵ Vgl. Kat. Saint-Paul de Vence 1996, S. 22.

²⁶ Vgl. zum Beispiel *Grande tête*, 1942.

²⁷ »On est de la même famille.«, Pablo Picasso, zit. nach: Guiter 1996, S. 74.

²⁸ Otto Charles Bänninger, *Kopf Alberto Giacometti*, 1930, Bronze, 44 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur.

²⁹ Vgl. seine berühmten perspektivverzerrten Geisterstädte.

³⁰ Hans Arp im Kapitel »Konkrete Kunst« in: Arp 1955, S. 81/82.

³¹ Eine der Studien, die auf einer zeitgenössischen Atelierraufnahme zu sehen ist, trägt den Haarknoten, mit dem Richier normalerweise arbeitete. Überhaupt erinnert die *Schreitende*, deren Gesicht der Bildhauer stilisierte, an Richiers Gestalt.

³² Wie Anm. 1.

³³ Otto Charles Bänninger, *Sitzender Alter*, 1939, Kunstmuseum Winterthur. Siehe die Abbildung in: Cingria 1949, S. 19/20.

³⁴ Picasso setzte seit den 1930er-Jahren Fundgegenstände in modellierte Plastiken ein, die er anschließend in Bronze giessen liess, vgl. Spies 1971. Ein schönes Beispiel ist die in Bronze gegossene Assemblage *Le feucher* von 1943, in die Picasso eine Kuchenform integrierte, siehe die Abbildung ebd., S. 140.

³⁵ Vgl. Kafka, Franz: *Die Verwandlung* [1915], als E-Book-Ausgabe des »Project Gutenberg« online unter <<http://www.gutenberg.org/files/22367/22367-h/22367-h.htm>> [7.10.2013].

³⁶ Vgl. Hanhart 1979, S. 450.

Text aus dem Ausstellungskatalog**Jean-Louis Prat****Germaine Richier – Aussöhnung**

Am Übergang zu einer neuen Darstellungsweise gründet die geheimnisvolle Kraft der Plastik Germaine Richiers im Wesentlichen im Kampf, den sie auf der endlosen Suche nach Gleichgewicht, nach Kraft jedes einzelnen ihrer Werke und der unglaublichen Unerschütterlichkeit, die es der umgebenden Leere aufzwingt, führt. Die Wiedergabe von Gleichgewicht ist die wichtigste Herausforderung für die Bildhauerin. Von der Entstehung, dem Beginn, der Basis – dem Sockel – bis zu der finalen Gestalt ist alles Ausdruck größter Perfektion, wenn auch das Werk nachgibt, gleich den ewig stolzen Bäumen im starken Wind, der in der Provence und im Languedoc, der Region, aus der Germaine Richier stammt und in der sie gelebt hat, weht. Das Œuvre entsteht so zu einem eigenständigen, faszinierenden, aufrührenden Leben und erfährt dadurch seine eigene Transfiguration.

Alles in diesem Œuvre, das sich über die Schaffenszeit eines Vierteljahrhunderts erstreckt, von den 1930er-Jahren bis hin zu seinem abrupten Ende im Jahr 1959, erobert schnell seinen Platz. Ihr Werk verlangt von zukünftigen Bildhauergenerationen einen differenten Blick auf die zur Mitte dieses Jahrhunderts etablierte Moderne und besteht – ein in seiner innersten Tiefe noch weithin unbekanntes, bruchstückhaft gefeiertes Œuvre – durch seine brennende, tief berührende Präsenz fort.

Die ersten Skulpturen Germaine Richiers entstehen in der relativen Ruhe eines Werkes, das geprägt ist durch die unermüdliche Arbeit am Modell, an der Pose, von Momenten heimlichen Einverständnisses, in denen Geist und Auge das Wagnis von Hand und Materie leiten. Beeinflusst wird diese Welt von der handwerklichen Präzision ihres Lehrmeisters Antoine Bourdelle, dessen einzig wahre Schülerin Richier ist. Unaufhörlich überprüft sie die Eleganz der Haltung, diesen wesentlichen Aspekt der Bildhauerkunst, wenn das Licht die Sanftheit der Formen streift, in denen der Schatten ganz natürlich seinen Platz einnimmt. Im Gegensatz dazu das von starker, geschickter und präziser Hand gestaltete *modelé*. Aus dem lebendig gewordenen Ton entstehen Büsten, deren volle Form sich verbindet mit der kaum wahrzunehmenden Bewegung, welche die Haltung andeutet, und deren Gesichtszügen und Blick besonderes Augenmerk gilt.

Die Rundung der Formen, die kompakten, geschlossenen Volumen und feinen Linien gehören zu dieser Sprache, die sich mit der engen Vertrautheit der Modelle verbündet. Gleich zu Beginn lehnt Germaine Richier jeden – wohlgermerkt unwesentlichen – Effekt von Nachlässigkeit ab, konzentriert ihr Streben ganz auf die Vervollkommnung. Ihre Bildhauerkunst ist von offenbar meisterhafter Ungezwungenheit, in der auch der Ausstrahlung Raum gegeben wird. Und dennoch kündigt sie die Ruhe vor dem Sturm an. Der Krieg hat an die Tür geklopft, er quält die Gemüter, revolutioniert auch die Ausdrucksweise Germaine Richiers, die demjenigen fremd ist, der nur teilweise ihrem Temperament entspricht.

Schroffe, massive Körper, die sich von denen unterscheiden, die sich fest in unserem Gedächtnis eingepägt haben, entstehen, in der Manier einer Art brut. Sich ausweitende Körper, verwandelt, aus neuen Gewissheiten geboren, von einer Verschiedenartigkeit, die zu inszenieren uns unmöglich erschien, so unvorstellbar, exzentrisch sind sie. Antonio Nardone, der schon für Auguste Rodins *Balzac* (1898) Modell stand, wird das Modell von Germaine Richier und auslösendes Element zahlreicher Skulpturen. Seine imposante, skulpturierte Morphologie, die früheren Zeiten entsprungen zu sein scheint, wird von nun an das Symbol einer Epoche, die sich von Zwängen, die ihr der Kanon einer überholten Schönheit auferlegt, befreit.

Die Arbeiten Germaine Richiers sind jetzt fester im Boden verankert, als wäre ihr Gewicht endgültiger Garant gegen die heftigen Stöße des Windes und des Lebens, obschon Haltung und Gestik ihr Denken stärker zum Ausdruck bringen als die Imposanz des Körpers. Fest mit der Erde verbunden,

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNEHODLERSTRASSE 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

aus der es hervorgegangen ist, wirkt das Werk oft in Schrecken versetzt durch die Leere, die ihm auflauert, durch die Angst, eine Stufe zu nehmen, einen Schritt in eine andere Welt zu machen. Die Beunruhigung, die dieser Sicht entspringt, lässt die ringsherum verwobene Irrealität besser wahrnehmen, als würden riesige Stränge, Netze endloser Fäden das Werk befreien, das die Stille bricht und zu Leben erweckt. Aus dieser von der Künstlerin geforderten Kühnheit erwachsen unbekannte Wesen, verschmolzen mit einer mysteriösen und faszinierenden Natur, die auch Furcht, Zurückgezogenheit, Lebensdrang oder ein Aufschreien auszudrücken scheint.

Angewurzelt, erstarrt, lebendig, unbeständig in ihrer Haltung, doch gefestigt in ihrem Halt, bestehen diese Skulpturen wie Bäume, eigenständig, empfindlich und ewig ... Die aufgerissene Haut der Plastiken Richiers ähnelt einer Rinde, von tiefen Falten durchfurcht, zerklüftet, im Gegensatz zu dem zwangsläufig Schönen, das milde Witterung und polierte Glätte hervorbrächten. Die Rauheit der Oberfläche sagt viel über dieses aufrührende, schwere und massive Werk, das tief ins Fleisch und in den Stamm der Bäume geschnitten zu sein scheint und dessen Jahre man entsprechend der Evolutionsschichten dieser Rinde ablesen kann, die sich endlos zu neuen Grenzen ausdehnt, um das richtige Maß von Volumen und Raum zu finden.

Von nun an ruft das Werk stark hybride Lebensformen auf, schützt sie, die geschaffen wurden, um aufleben, nicht um überleben zu können. Der Bildhauer kann sich jetzt nicht mehr nur mit der Darstellung dessen begnügen, was er wahrnimmt. Er ist in der absoluten Pflicht – angesichts des Unbekannten –, Formen entstehen zu lassen, die der Absonderlichkeit des Lebens besser angepasst und stärker wirken.

Die Welt von Germaine Richier ist erfüllt von der Suche nach einer maßgebend prägenden Darstellung von Mensch und Leben. In diesem heiklen Versuch bemüht sich die Bildhauerin sehr – und mit erstaunlicher Intuition –, unsere Welt mit der des Pflanzen-, oft mit der des Tierreiches zu verknüpfen. All diesen Gegensätzlichkeiten, die nicht zusammenkommen, sich nicht vereinigen oder Leben schenken können, erlaubt Germaine Richier die Zusammenkunft, Begegnung, Verschmelzung, ihre Vereinigung. Die Möglichkeit eines kraftvollen Lebens scheint aus dem Zufall entstanden zu sein, ist aber das Ergebnis rationalsten Denkens. Richier offenbart uns lebendige, andersartige, bedingungslose Formen, die nicht dem Imaginären, sondern ihrem analytischen Verstand und ihrer Vision entspringen. Sie entnimmt der ein oder anderen dieser geheimen Welten die geheimste Substanz, um so diese neue Präsenz zu enthüllen.

Hybride Wesen scheinen ihre Faszination auszudrücken, stellen eine unzerstörbare Verbindung zur Fremdartigkeit einer aggressiveren Umgebung dar, in der alles verteidigt werden und sich verteidigen muss. Die Bildhauerin steht in der Offensive, die Fallen der Mühelosigkeit zu vermeiden. Riesige Insekten, deren Augen lauern, in der Unruhe der Geräusche und des vielleicht erwarteten Angreifers, spiegeln diese Schwierigkeiten angesichts der Darstellung und des Zweifels der Schöpferin wider. Alles erscheint in einem Zustand des Wartens und verrät, was uns wirklich umgibt, gleich einem Tier, das sein Überleben seiner permanenten Wachsamkeit verdankt.

Die Zeit ist ab jetzt die entscheidende Verbündete Germaine Richiers. Die Schroffheit und Schmucklosigkeit ihres Œuvres wühlen die erste Empfindung auf, die wir von Schönheit und äußerer Wahrnehmung hatten. Alles wird möglich, klar beherrscht von der Metamorphose der Formen und Materialien, diversen, dicht gedrängten, zufälligen Funden. Hier geht es nicht mehr nur um die Gewöhnlichkeit der Darstellung, sondern – und dies ist erstaunlicher – um eine neue lebende Ordnung, die in solchem Maße verwirrt, dass bedrohliche und verwunderliche Erscheinungen erzeugt werden und auftauchen.

Das Licht wird von der Fährte abgebracht, in andere Winkel, als Geisel genommen, es zwingt die Bildhauerin zu neuen Wegen, zu anderem Denken. Kraftvolle Linien, gespannt und gegossen in Bronze, verbinden diese Körper in ihren Räumen mit der Erde, als Gefangene eines Spinnennetzes,

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

welches Volumen begrenzt, die bisher noch nie erwogen wurden.

Zwar haben viele Maler diese intensiven und verschiedenartigen Verquickungen unternommen. Sie verstanden es, seltsame und andersartige Wesen zum Leben zu erwecken und zu versammeln, doch wurde bisher noch nie derart Greifbares, Glaubwürdiges in der Plastik gewagt, wenn auch ein weiterer grundlegender, aber im Ausdruck differenter Ansatz von den Surrealisten verfolgt wurde. Germaine Richier zwingt ihren letzten Werken ihre Reflexion auf, ihre kraftvolle Inspiration erzeugt eine Wahrnehmung, die über die der Materie und Form hinausreicht und zur Synthese führt.

Das Œuvre Germaine Richiers steht im Zusammenhang mit einer anspruchsvollen, von Geduld und Beharrlichkeit geprägten Suche, die sie zu jenen seltenen Momenten führt, in denen der Punkt des Gleichgewichts endgültig erreicht ist und sich jede Diskussion erübrigt. Dieser kann weder reduziert noch ausgeweitet werden, so sehr ist er, wie er sein muss, das Resultat der Reflexion, ohne jegliches Zugeständnis an Form und Materie. Jener exakte Augenblick, der es unmöglich macht, eine Ambivalenz ihrer Studien in Betracht zu ziehen und in dem alles leicht zu erklären scheint. Vielleicht bestehen einige Variationen, doch können Suche und unermüdete Arbeit zu ihren Gegensätzen führen. Beharrlichkeit und Analyse bedingen diese enorme Ausdruckskraft, die dem Werk Glaubwürdigkeit, Identität und Authentizität verleihen. Nichts in dieser Welt ist Zufall. Nardone wird erneut das bevorzugte Modell, um *La Montagne* (1955/56) auszudrücken, zu offenbaren. Dieser Körper, aus der Erdkruste stammend, abstrakt in Pose und Zusammensetzung, der Zeit entrückt, bildet das entscheidende Element dieses Werkes. Baumstümpfe, Weinreben, Knochen fügen sich zusammen, unbesiegbar. Der Körper birgt tiefe Aushöhlungen und ist Teil des Gebirges, das Zufluchtsstätte, Unterschlupf für die Ewigkeit sein könnte. Trockenheit dieser gespannten, rissigen Erde, in der die Wunden nicht dazu bestimmt sind, zu heilen, sondern bestehen bleiben und unweigerlich der Witterung trotzen. Die Abnutzung ist da, gegenwärtig, sie steht vor etwas Stärkerem, Unersetzbarem, nicht Austauschbarem. Diese unersättliche Natur – mit »barbarischen Hochzeiten« verstrickt in diese fortwährenden Versteinerungen, aneinandergesetzt in kraftvollen Linien – erhebt sich. Alles ist aus Erde entstanden, nichts gerät in dieser Kunst ins Wanken.

Bildhauerei ist niemals leichtfertig. Germaine Richier macht es sich in ihrem Werk zur Aufgabe, das unbedingte Bewusstsein des Bildhauers zum Ausdruck zu bringen. In einer solchen Welt darf er nicht nachlässig sein, weder in der Art seines Denkens noch in der seines Handelns. Das ungestüme Material muss vollkommen dominiert werden, ohne erraten zu lassen, was ihm abverlangt wird – und gerade dadurch darf es nicht mit Ungezwungenheit behandelt werden. Der Bildhauer weiß sehr wohl, dass er ein handfestes Zeichen für die Zukunft hinterlässt und dass ihm nichts verziehen werden wird. Nur geringe Chancen bestehen, dass diese in ewige Bronze gegossene Welt zerstört werden könnte, die fortwährt, was auch immer geschehen mag. Was er beschlossen, gewollt, wird ganz sicher Spuren hinterlassen.

Die von Germaine Richier geforderte Aussöhnung von Mensch und Natur ist von nun an und endgültig eingeführt in dieses traditionsgebundene Œuvre. Bedingungslos räumt sie ihm einen Platz ein, der ein wenig zu sehr in Vergessenheit geraten war – durchdringend, eindrucksvoll, geheim und universell.