

DE

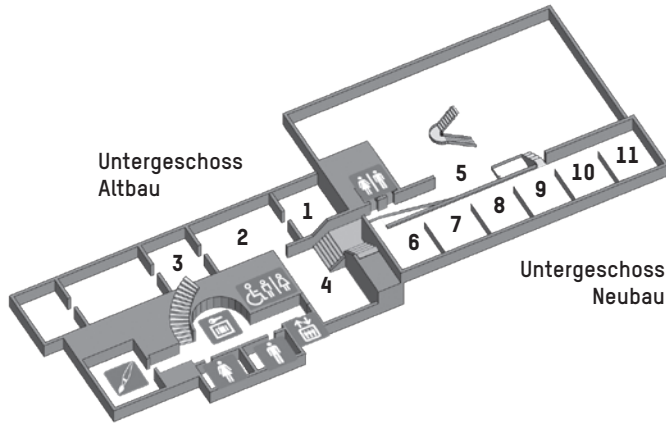
# **Ricco Wassmer 1915 – 1972**

**Zum 100. Geburtstag**

**KUNST  
MUSEUM  
BERN**

AUSSTELLUNGSFÜHRER

# Saalplan



# Inhalt

## Teil I (Untergeschoss Altbau)

- 1 Bremgarten – München – Paris 1929–1939
- 2 Rückkehr in die Enge 1940–1947
- 3 Stilleben 1943–1948
- 4 Neue Horizonte 1946–1950

## Teil II (Untergeschoss Neubau)

- 5 Die Wunderkammer
- 6 Bompré – ein Schloss für sich allein 1950–1963
- 7 Trauer über die Vergänglichkeit – François Mignon 1952–1954  
Am Anfang war die Kamera
- 8 Der ewige Reiz der Jugend – Jean Baudet 1955–1958
- 9 Man wird es nie wissen 1958–1963
- 10 Ropraz – das erstarrte Paradies 1964–1966
- 11 Die letzten Träume 1966–1972

Biografie Ricco Wassmer 1915–1972

# Ein vergessener Grenzgänger

Anlässlich des hundertsten Geburtstags von Ricco Wassmer (eigentlich Erich Hans Wassmer, 1915–1972) zeigt das Kunstmuseum Bern eine umfassende Retrospektive des Schweizer Malers und Fotografen. Mit surreal wirkenden Arrangements schuf er ein einzigartiges Werk zwischen Naiver Malerei, Neuer Sachlichkeit und Magischem Realismus. Das verlorene Kinderparadies, schlanke Jungen, Matrosensujets, Segelschiffe, Stilleben und die Sehnsucht nach der Ferne sind die zentralen Themen seines Schaffens.

Sein Werdegang ist eng mit den «heroischen Jahren» der Berner Kunst verwoben, doch von Anfang an war er ein Grenzgänger und Abweichler, der sich durch rätselhafte Bilder mitteilte. Als Autodidakt entschied er sich für die gegenständliche Ideenkunst, mit der er seine existenziellen Fragen in allegorischen Kompositionen umkreiste. Ricco, wie er sich ab 1937 als Künstler nannte, war ein tief melancholischer Mensch, der einen eigenen Weg abseits von Abstraktion und Avantgarde ging. Seine Bilder waren ihm ein Mittel der Selbstbehauptung, um seine homoerotischen Neigungen auszudrücken. In seiner Einsamkeit fand er das Ästhetische als künstlerische Gegenwelt, in die er sich zurückziehen konnte. Gedrängt von seiner Sehnsucht nach dem Jungen, der die als ideal empfundene Kindheitswelt verkörpert, malte er verschlüsselte, aus Versatzstücken der Jugend sowie Objekten, Zahlen, Texten und Bildzitaten montierte Stilleben und Szenarien. Nur selten arbeitete er nach der Natur, sondern nach Vorlagen verschiedenster Art. Wie Bild gewordene Tagträume aus dem Unbewussten scheinen sich die einzelnen Wirklichkeits- und Zeitebenen ineinander zu verschränken. Sinnlichkeit und Lebens-

flucht, Nähe und Distanz bilden in den gemalten Fantasien eine brüchige Einheit.

Die über 200 Leihgaben vor allem aus Privatbesitz bieten einen breiten Überblick über Riccos gesamtes Schaffen. Viele Werke, darunter auch neu entdeckte, wurden noch nie öffentlich präsentiert. Weil die Kamera dem Maler nicht nur Ersatz für das Modellstudium war, sondern ab den 1950er Jahren an Bedeutung gewann, wird ein spezieller Fokus auf die Wechselwirkung von Malerei und Fotografie gelegt. Gezeigt werden auch Gegenstände, die dem leidenschaftlichen Sammler als Bildvorlagen dienten. Der chronologisch gegliederten Schau geht ein achtjähriges Forschungsprojekt für den *Catalogue raisonné der Gemälde und Objekte* voraus. Zur Ausstellung erscheint ein reich illustrierter Band mit Biografie und kritischem Werkverzeichnis.

Der Rundgang beginnt im Untergeschoss des Altbaus. Drei Säle sind dem unbekanntem Frühwerk bis 1945 gewidmet. Als Übergang dient das Vestibül, wo sich in Matrosen- und Reisebildern neue Horizonte bis 1949 abzeichnen. Der zweite Teil im Neubau beginnt bei der Schauvitrine, in der in den Gemälden dargestellte Sammelstücke des Künstlers vereint sind. Auf die sechs Säle im Zwischengeschoss verteilt wird das reife, ab 1950 in den Schlössern Bompré und Ropraz entstandene Werk präsentiert, das dem Magischen Realismus zugeordnet werden kann.

## Bremgarten – München – Paris 1929–1939

Im ersten Saal ist das frühe Schaffen des Autodidakten versammelt. Seine Jugend verbrachte der Industriellensohn in einem kunstnahen Milieu auf Schloss Bremgarten bei Bern, wo seine Eltern, Max und Tilly Wassmer-Zurlinden, eine Art Musenhof mit Künstlern, Dichtern und Musikern wie Louis Moilliet, Hermann Hesse und Othmar Schoeck führten.

Riccós künstlerische Gehversuche sind tastend und zeigen verschiedenste Stilrichtungen. Den Auftakt macht das *Selbstbildnis mit dreizehn Jahren* (1929). Es zeigt einen Jungen als melancholischen Denker in der Pose des von ihm verehrten Friedrich Nietzsche. *Markt* (1931) nach einer Aufnahme von Gotthard Schuh ist das erste auf einer fotografischen Vorlage fussende Gemälde. Das Prinzip der Aneignung und Transformation fremder Bildquellen entwickelte er später zu seiner eigenen Methode.

Nach abstrakten Experimenten wie der postkubistischen *Komposition mit Geige* (1933), die als Abgrenzung vom Geschmack der Eltern zu verstehen sind, entschied sich Ricco 1934 für die Naive Malerei nach dem Vorbild Henri Rousseaus. Seine Hauptthemen sind die Kindheit, aber auch die Beschwörung der Einheit der Familie, etwa im *Votivbild* (1935), in dem von Hermann Hesses Erzählung *Die Morgenlandfahrt* (1932) inspirierten und dem Dichter geschenkten *Fest auf Schloss Bremgarten* (1937) oder im *Calendarium anno 1938* (1937). Dieser Hausaltar mit den zwölf Monatsbildern entstand während der Scheidung der Eltern und stellt die Stifterfamilie im Schutz der Madonna dar. In *Reiterrast vor der Schenke* (1936) sind Ansätze zu einer eigenen, verschlüsselten Bildsprache herauszulesen. So

ist es kein Zufall, dass sich die Stiefelspitzen der beiden Männer unter dem Tisch berühren.

Neben Hesses nachromantischer Wirklichkeitsverweigerung ist Friedrich Nietzsches Nihilismus der andere Pol in Riccos Weltbild. Die drei 1937 in Paris entstandenen Gemälde *Die Strasse*, *Composition macabre* und *Alle Lust will Ewigkeit* bilden einen Kontrast zum Bisherigen. Zusammen mit einigen Zeichnungen verweisen sie auf die dunkle Kehrseite des Künstlers: Zeitlebens beschäftigten ihn Trauer, Einsamkeit, Vergänglichkeit, Tod. Die morbiden Allegorien mögen als Reflex auf die bedrohliche politische Weltlage im Sinn einer «Katastrophenangst» vor dem Krieg gelten. Sie verweisen aber auch auf ein intuitiv empfundenes Unbehagen an der abendländischen Zivilisation, das möglicherweise auf Nietzsches Philosophie zurückzuführen ist. So ist der Titel *Alle Lust will Ewigkeit* eine Anspielung an *Das Nachtwandler-Lied 12* in *Also sprach Zarathustra*. Die symmetrisch angelegte Komposition mit der Perspektive in der Art Giorgio de Chiricos zeigt den Tanz zweier kostümierter Gerippe, eine skurril anmutende Szene, die an ein Schultheater erinnert. Die Bühne wird vorn von einer Balustrade und beidseits von zwei Arkaden gerahmt, im Fluchtpunkt vor einer maritimen Szenerie mit Segelschiffen befindet sich die klassische Skulptur einer trauernden Ariadne auf einem Sockel, auf dem «VITA» (Leben) geschrieben steht. Dem Tod zum Trotz, bei Champagner und zum rauschenden Klang aus dem Grammophontrichter, führen die beiden Skelette einen diesseitigen Tanz auf, das baldige Ende des kurzen Vergnügens vor Augen – die Nadel ist schon fast bei der Mitte der Schallplatte angelangt.

## Rückkehr in die Enge 1940–1947

Nach seiner Rückkehr von Paris 1939 – zu Beginn des Zweiten Weltkriegs – schuf Ricco mehrere Werke, die auf die tiefe Identitätskrise und die veränderte familiäre Situation verweisen: Nach der Scheidung der ersten Ehe der Eltern anerkannte Riccos Vater seinen unehelichen Sohn Hubert als legitimes Kind und heiratete seine zweite Lebenspartnerin Margaritha Ruffi. Mit *Der Totengräber* (1940) und *Moderner Sebastian* (1942), in dem er sich mit dem christlichen Märtyrer identifiziert, scheint Ricco seine Rolle des Aussenseiters zu hinterfragen. Dies zeigen auch das im Mai 1942 während des Malkurses bei Cuno Amiet entstandene *Selbstportrait mit Bart* und das *Selbstbildnis mit blauer Blume*, in dem er dieses Sinnbild der Romantiker zeigt und mit einem Spruchband die Freundschaft lobt. Die Werkgruppe gipfelt in anspielungsreichen Selbstdarstellungen wie *Ricco sui ipsius* (1942) und *Das Schiff* (1945). In beiden Werken thematisiert der Künstler sein zwiespältiges Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Im einen Bild posiert er inmitten seiner Werke und Antiquitäten als gelehrter Musiker im Renaissancekostüm, der dem von einem schwarzen Tuch verhüllten Tod und seinem eigenen Spiegelbild grinsend zuproestet, während das nackte Aschenbrödel hinter ihm unbeachtet verkümmert. Wie ein ferner Hoffnungsschimmer erscheint hingegen der Halbbruder mit dem Fahrrad im Hintergrund. Im anderen Bild ist der Künstler schemenhaft hinter dem Vorhang im Torbogen beim Malen seines «Luftschlosses» zu erkennen: eine vergangene Welt, als noch die prächtigen Segler auf den Meeren kreuzten. Dem auf dem Boden sitzenden jugendlichen, von Riccos Sammelstücken umstellten Paar fällt nichts Besseres ein als zu schweigen.

Riccos Ausweg aus seiner inneren Not war die fantasierte Gegenwirklichkeit der Objekte, der Seefahrt und der Ferne, oder aber der Rückzug in die Einsamkeit. Während einer Lebenskrise erwog er 1945 sogar, ins Kloster zu gehen. Mit dem dunklen *Selbstbildnis als Mönch* (1946) inszenierte er sich als Kapuziner mit Kutte, hier in Begleitung eines Ministranten, der zu ihm hochschaut. Der fragende Blick zum Betrachter und die auf sich gerichtete Handgeste mögen als Zeichen der Verunsicherung gedeutet werden: Sein Verhältnis zu den Knaben war schon damals nicht minder problematisch als dasjenige zu den Frauen. In *Blumen vor Selbstporträt* (1946) wird dasselbe Motiv vielsagend hinter einer «blutenden» Vase versteckt.

Nach und nach entwickelte Ricco seine ihm ganz eigene «Individuelle Mythologie» (Harald Szeemann), mit der er seine homophile Neigung und die Sehnsucht nach dem Adoleszenten mit allegorischen Motiven erforschte. Ein sehr privates, bis ans Lebensende gehütetes Werk ist *Figurines* (1943). Es zeigt drei seltsame Gestalten: zur Linken ein Gerippe als Verkörperung des Todes (Thanatos) mit der auf den Kopf gestellten Kirche als Sinnbild der Gottlosigkeit, in der Mitte den Künstler selbst als anatomische Figur mit dem Skelett seines Hundes. Er wendet sich seinem Ebenbild mit Dreispitz und Stiefeln (Eros) zu, das auf eine leere Flasche als Symbol von Rausch und Sinnlichkeit deutet. Die zu Ehren Picassos gemalte *Hommage à Pablo* (1947) und das auf Nietzsches zuvor genanntes *Nachtwandler-Lied* anspielende Werk *Oh Mensch* (1947) sind weitere Vorboten der späteren Allegorien der 1950er Jahre.

## Stilleben 1943–1948

Seit seiner Jugend malte Ricco Stilleben. Ab 1940 konzentrierte er sich dann auf diese Bildgattung und entwickelte in der Art des Baslers Niklaus Stoecklin die minutiöse Wiedergabe von Arrangements mit surrealistischen Anklängen. Mit dem altmeisterlichen Stilmittel des Bildes im Bild schuf er Objektkombinationen, die mannigfaltige Assoziationen auslösen. Zwei frühe Beispiele sind im Saal zwei zu sehen: das *Stilleben Krug und Gliederpuppe* (1940), vielleicht eine Antwort auf den Ausbruch des Weltkriegs, und *Stilleben Forget me not 1826* (1941), wo mit dem alten Kalenderbild das Prinzip der Montage verschiedener Wirklichkeitsebenen erprobt wird. Pfeife und Tabakdose dienen als versteckte Signatur, wie später auch Zigarettenpäckchen, Weinglas und andere persönliche Gegenstände.

Im Saal drei sind Stilleben vereint, die Ricco ab 1942 hauptsächlich in der Einsiedelei in Oberramsern am Bucheggberg bei Solothurn malte, um damit das Handwerk der Feinmalerei zu perfektionieren und Geld zu verdienen. Sein Jugendfreund Viktor Kleinert, ein aufstrebender Unternehmer, hatte 1942 die alte Mühle am Waldrand gekauft und Ricco als «Hüttenwart» kostenloses Wohnrecht gewährt. Im Gegenzug sollte dieser das Haus in eine kulturelle Oase verwandeln und mit alten Möbeln und Bildern ausstatten. Hier konnte sich der Künstler während der Sommermonate verwirklichen und hatte einen Kreativitätsschub. Selbstironisch nannte er seine Fliessbandarbeit «Bilderfabrik».

Die Motive zeigen die ihn umgebende Welt in skurrilen Versatzstücken und mit verschiedensten Bildzitat. In der abgeschiedenen Eremitenklausur konnte Ricco Fragen seiner eigenen Existenz malend

reflektieren und Antworten als verschleierte Botschaften vermitteln. Es werden mehrere Themen des späteren Schaffens entwickelt und die Möglichkeiten ausgelotet, die Gleichzeitigkeit verschiedener Wirklichkeitsebenen formal überzeugend darzustellen. Wie es der Titel *Stilleben trompe l'œil* (1944) andeutet, werden die Mittel der Augentäuschung auf die Spitze getrieben. Der Kolibri auf der gemalten Rahmenleiste scheint gleich dem Bild entfliegen zu wollen. Fiktion und Realität gehen bruchlos in einander über. Ein kostbares Sammelstück aus der Einsiedelei ist die 1944 erworbene Vitrine mit ausgestopften Kolibris und anderen exotischen Vögeln, Meeresschnecken und Fundstücken, die Ricco als Fundus für seine Stilleben verwendete. Für einen Transport ist sie heute zu fragil. In einem Raum der Einsiedelei war sie umgeben von Kästen mit Schmetterlingen und anderen Insekten, die der Künstler selbst fing und präparierte. Programmatisch zu verstehen sind Riccos Würdigungen zweier Dichter, die er als Wahlverwandte betrachtete: *Kolibri mit Bildnis Rimbaud* (1944) mit einer Fotografie des Franzosen und einem Buch in Riccos, von ihm «Framboise» genannter Lieblingsfarbe und *Stilleben Der grüne Vogel* (1945) mit dem Porträt des Romantikers Novalis. Dass das Leben nicht nur eitel Sonnenschein ist, veranschaulichen *Taube und Zigaretten* (1944) und *Stilleben mit Kerze* (1946) mit Henri Rousseaus Bild *Der Krieg* als Bildzitat in Schwarz-Weiss. Der Künstler litt damals unter grossen Gefühlsschwankungen.

## Neue Horizonte 1946–1950

Nach der Überwindung dieser Lebenskrise liess Ricco 1946 eine Jacht bauen, die er nach Paul Gauguins Tahitibild *Nave Nave Mahana* taufte und in Morges am Genfersee stationierte. Hier entstanden die ersten nach einem Modell gezeichneten Knabenakte, und von da an ergänzte er seine Signatur mit einem Anker. Zwei Sommer lang bewohnte er sein schwimmendes Atelier im Zustand relativer Freiheit und entwickelte Genrebilder, in denen schlanke Jungen die Hauptrolle spielen. *La gendarmerie* (1946) mit dem Polizeiposten beim alten Schloss von Morges als Kulisse zeigt eine zufällige Begegnung an einem heissen Sommertag. Der Radfahrer im Schatten des Bäumchens blickt neugierig aus dem Bild, als suchte er einen stillen Dialog mit dem Betrachter in der Person des Künstlers. In späteren Bildern wiederholt sich diese Konstellation offensichtlicher.

Nach Jahren der Isolation während des Kriegs konnte Ricco ab 1947 wieder Frankreich bereisen. Es zog ihn an die Côte d'Azur, wo er in den Hafenvierteln Stoff für einen neuen Motivkreis fand. Schöne Matrosen und hässliche Prostituierte faszinierten ihn, und verstohlen beobachtete er Geplänkel zwischen Männern sowie Jugendliche in ihrer nur scheinbar unschuldigen Sphäre, die von den Abenteurern der Erwachsenen träumen, etwa in *Passage interdit* (1947). Das Thema wird vorweggenommen in *La Gazette* (1945), in dem sich der Künstler als Dandy im Seemannskostüm darstellt. Im Vordergrund spielt sich eine rätselhafte Szene ab: Lässig lehnt der Matrose an der Mauer, auf der anderen Seite sitzt eine Frau in provokanter Haltung, das rote Kleid hochgerutscht, und liest die Zeitung *La Gazette*. Dazwischen raufen zwei Jungen. Womöglich ist der Matrose Ursache

des Streits, denn während der Blonde seinen dunkelhaarigen Gegner brutal zu Boden presst, richtet dieser seinen Zeigefinger auf den Matrosen mit den eleganten Schweizer Schuhen. Höhepunkt dieser Werkgruppe ist *Le jacht américain* (1948), in dem Ricco die erotisch knisternde Begegnung zweier junger Männer darstellt. Vor diesem Bild posierte er in der inszenierten Porträtfotografie, die in diesem Saal gezeigt wird.

Im Alter von 32 Jahren erfüllte sich Ricco seinen Jugendtraum und reiste im Sommer 1948 via USA nach Tahiti. Auf einem Dutzend Leinwänden malte er dort Alltagsszenen und interpretierte alte Postkartenmotive mit Tahitianerinnen im Stil Gauguins. Damit hätte er am liebsten seine fruchtlose Künstlerlaufbahn beendet: Nach mehreren Monaten als Hilfskoch auf dem Frachter MS *Tureby*, mit dem er anderthalb Mal um die Welt fuhr, wollte er sich in Amerika zum Schiffsfunker ausbilden lassen. Jedoch verhinderte die Behörde seine Einreise, und so entschied er sich notgedrungen zur Fortsetzung seines «brotlosen» Berufs.

Einen Neuanfang versuchte Ricco 1950 in Cannes. Dort malte er Sujets nach Reisefotos, die er auf Tahiti und während den Zwischenhalten in den Häfen gemacht hatte, etwa *Garçon et cheval* oder *Le marchand de cigarettes Bombay* (beide 1950). Auch malerisch beschritt er neue Wege: Anstelle der Naiven Malerei treten zunehmend realistische Darstellungen der Motive im Reportagestil.

## Die Wunderkammer

Der Übergang zum zweiten Teil der Ausstellung präsentiert einige Facetten des Sammlers. Zunächst gewährt die Wandvitrine links den Blick ins Musée sentimental. Getrieben von einem manischen Bedürfnis zu kaufen, was ihm gefiel, und seiner Begeisterung für Schönes und Bizarres, häufte Ricco schon als Jugendlicher Sachen an, mit denen er die Zimmer dekorierte. Später waren seine Wohnsitze bis ins kleinste Detail mit ausgesuchten Dingen besetzt. In diesen Wunderkammern herrschte keine Werthierarchie. Kostbares und Billiges wurden gleichwertig behandelt. Voraussetzung war nur, dass die Dinge in ihm Gedanken auslösten und einen Blick ins Reich der Fantasie öffneten. Sie wurden in seinen Werken zu rätselhaften Konstellationen kombiniert, meist im Zusammenspiel mit der Darstellung tagträumender Jugendlicher. Einige dieser Objekte kehren in mehreren Bildern wieder, wie es in den niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts üblich war. Sie hatten für ihn einen tieferen, autobiografischen Symbolgehalt, waren mit einem bestimmten Erinnerungswert aufgeladen oder lösten unbewusste Assoziationen aus.

Einen Eindruck von Riccos «Bilderreservoir» vermittelt an der Wand gegenüber das Gemälde *Marché aux puces* (1956) und – vergrößert – die Fotografie der Atelierwand im Château de Bompré (1962), auf der Riccos Sammelstücke, Reproduktionen und Fotos zu erkennen sind: Gipshand, Fragmente einer Puppe, Speichenrad, ein weisses Spielzeugpferd, der von Henri Rousseau komponierte Walzer *Clémence*, das anatomische Modell aus Pappmaché und anderes. Es sind dies Leitmotive des reifen Schaffens. Gleichsam in die Realität geholt wird die Objektmontage durch Gotthard Schuhs berühmtes

Poster mit dem spielenden Jungen, der hier nach einem Rädchen zu greifen scheint.

Zeitlebens haderte Ricco mit seinem Malerberuf, von ganzem Herzen aber war er ein Seemann. Nach seiner Rückkehr von der Weltreise 1949 zierte eine Tätowierung seinen Oberarm, und die Sommermonate verbrachte er jeweils auf Segeljachten. Und immer wieder kopierte er für sich und seine Freunde alte Schiffsporträts, die hier dicht neben einander gruppiert sind, wie er es in seinen Wohnsitzen getan hat.

An die Reling eines Schiffs erinnert in diesem Kontext die Rampe zum Zwischengeschoss. Dieser entlang sind einige der wenigen schriftlichen Äusserungen Riccos zur Kunst angebracht, etwa: «Ich glaube nicht, dass ich das Erzählerische und Illustrative vermeiden kann, dies ist mein Temperament und Charakter. Das Motiv ist für mich der Anfang. Ich bin halt ein Bastard zwischen einem Schriftsteller und einem Maler!» Oder: «Ich habe heute den klaren Beweis, dass ich kein Maler bin.» Sie zeigen, dass er sich stets dagegen sträubte, irgendeiner Tendenz der modernen Malerei anzugehören, und im Leben wie im Schaffen die Rolle des Einzelgängers wählte. Oder mit den Worten des Kurators Harald Szeemann: «Riccos Bilder haben mir stets gefallen als gemalte Geschichten eines Bescheidenen im Leben, der Unbescheidenheit der Phantasie für sich beanspruchte.»



## Bompré – ein Schloss für sich allein 1950–1963

Am Eingang zum Zwischengeschoss ist die Reproduktion einer Fotografie von 1957 zu sehen: das idyllische Château de Bompré in Barberier bei Vichy in Zentralfrankreich, davor der Künstler in seinem schnittigen Ford Thunderbird. Ab September 1950 verbrachte Ricco hier über ein Jahrzehnt lang die Frühlings- und Herbstmonate und malte, wenn ihn nicht die Sonne vom Arbeiten abhielt. Das Anwesen aus dem 15. Jahrhundert mit der charakteristischen Silhouette, das eine Art kleine Ausgabe des Schlosses Brengarten war, ist in mehreren Werken zu erkennen.

In den folgenden Sälen wird das reife Schaffen präsentiert, jener Teil des Œuvres also, das heute den Kennern vertraut ist und in sechs Kapiteln vorgestellt wird. Die neue Arbeitssituation in genügendem Abstand zum Elternhaus bot Ricco einen Freiraum, in dem er sein kreatives Potenzial auf nie dagewesene Weise entfalten konnte. Dies ermöglichte ihm eine Hinwendung zu Inhalten, die wohl über längere Zeit bereits gedanklich gereift waren. Innerhalb weniger Wochen entstanden die verschlüsselten Werke, die den Beginn einer neuen Orientierung bedeuten: *Le marin menteur*, *Nine twentyseven (Tankstelle)*, *M. Y. W.* (alle 1950) und das grosse Ausstellungsbild *Die Jahreszeiten* mit der Partitur von Joseph Haydns Oratorium. Besondere Beachtung verdient in diesem Werk die Gruppe von drei Jungen unten links, die Ricco wahrscheinlich nach einer Aufnahme des Fotografen Wilhelm von Gloeden malte.

Nahezu unvermittelt ist nach 1950 eine Hinwendung zum Surrealismus respektive zum Magischen Realismus zu beobachten. Begünstigt wurde diese neue Orientierung durch die Freundschaft mit der

Künstlerin Meret Oppenheim. Die Werke lassen deutliche Bezüge zur zeitgenössischen figurativen Kunst erkennen, etwa zu Max Ernst, Leonor Fini, Man Ray, Giorgio de Chirico, René Magritte, Balthus, Paul Delvaux und Hans Bellmer. Auf die ihm eigene Art wusste er die fremden Inspirationen jedoch in seine Bildsprache umzuformen und bereits erprobte Motive zu variieren.

Von da an konzentrierte sich Ricco hauptsächlich auf das Thema der Jugend und Adoleszenz, grundiert von der Melancholie eines unwiderrufflich verlorenen Paradieses. Durch die Verbindung verschiedener Bildgattungen gewannen die ausgeklügelten Kompositionen den Charakter gemalter Rätsel, die teils schwer zu entschlüsseln sind. Parallel dazu setzte Ricco seine Produktion von Genrebildern fort, beispielsweise mit *La fin de l'escalé* und *St. Pourçain* (1951) oder *La galerie du port* (1952), in denen er anspielungsreiche, an Filmstills erinnernde menschliche Beziehungen thematisierte. In solchen Sujets wird nachvollziehbar, was Ricco mit «ein Bastard zwischen einem Schriftsteller und einem Maler» meinte. Seine Bilder sind gewissermassen Erzählungen mit versteckten Pointen.

## Trauer über die Vergänglichkeit – François Mignon 1952–1954

Riccós Bilder sind oft literarisch inspiriert. Wiederholt suchte er Anregungen bei französischen Dichtern. Eine Schlüsselfigur war der früh verstorbene Alain-Fournier. Dessen einzigen Roman *Le Grand Meaulnes* (Der grosse Freund) von 1913 illustrierte Ricco zwar nicht direkt, nahm aber dessen melancholische Stimmung zwischen Traum und Wirklichkeit auf, beispielsweise in *Der Erzähler* (1952) mit dem Château de Bompré als Kulisse oder in der Zeichnung vom Frühjahr 1952 mit dem Idealporträt eines Jungen.

Arthur Rimbaud war lange Riccos Lieblingsautor, dessen psychedelisch anmutendes Prosagedicht *Enfance* aus *Les Illuminations* (1873–1875) er mit Hilfe der simultanen Darstellung mehrerer Episoden bebilderte, so wie es mittelalterliche Maler taten. Nach eigenen Worten fand er das Gemälde von 1952 «epochal»: Er bekräftigte darin seine künstlerische Absicht, der weiblichen Welt eine endgültige Absage zu erteilen und seine Kunst fortan der Gegenwelt der Kindheit, der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies zu widmen. Er identifizierte sich mit dem lyrischen Ich des am Tisch sitzenden Erzählers, der die am Himmel schwebenden «Saphirkugeln» (boules de saphir), Symbol für Fantasie und Imagination, als einzige Mittel seiner einsamen Flucht aus der Wirklichkeit betrachtete.

Es war ein reiner Zufall, der Riccos Leben an einer Vernissage in Zürich Ende 1951 fundamental veränderte. Vor ihm stand der 17-jährige Franzose François Mignon, perfekte Verkörperung seines bisher im Stillen gehüteten Sehnsuchtsbilds. Aus der spontanen Begegnung entwickelte sich eine dauerhafte Freundschaft, die vom gegenseitigen Respekt getragen war. Als Muse und Modell trug Mignon

zu Riccos weiterer künstlerischer Entwicklung bei: Erstmals hatte Ricco die exklusive Gelegenheit, den Männerakt nicht nur zu zeichnen, sondern auch zu fotografieren und die besten Aufnahmen als Vorlagen für Bilder zu verwenden. Von den vielen Abzügen sind nur wenige erhalten, die aber zeigen, wie wichtig dem Künstler dieses viel rascher umsetzbare Medium werden sollte. *Intérieur*, *Le ballon* und *Vive la marine* vom Oktober 1952 sind Hauptwerke, die an die Versuche der 1940er Jahre anknüpfen und über diese hinaus der Beginn einer unverwechselbaren Motivreihe zur Vergänglichkeit des Schönen sind. Als sozusagen magische Elemente finden jetzt die Gipshand und der anatomische Torso, den Ricco in Paris gefunden hatte und der in den Bildern das zweite Ich des Künstlers verkörpert, Eingang in die Bildsprache. Die Objekte werden nach der assoziativen Methode der Surrealisten mit dem jungen Protagonisten der Bilder in Verbindung gesetzt.

Ab 1950 bestand Riccos Werk aus zwei grundverschiedenen Kategorien: einerseits die immer klarer auf einer individuellen Symbolsprache gründenden, zur verschlüsselten Bekenntniskunst neigenden allegorischen Figurenbilder mit Adoleszenten, andererseits die als Brotkunst verstandenen Stilleben. Die Allegorien sind mittelgrosse Ausstellungsformate, mit einem alten Zierrahmen versehen und für den Transport exakt in den Kofferraum seines Autos passend. Der erhoffte Erfolg mit diesen Bildern blieb allerdings aus: Der verschlüsselte und gleichzeitig realistische Stil und dazu noch das Homoerotische in Riccos Malerei waren dem Publikum zu fremd.

# Am Anfang war die Kamera

Lange wurde Ricco nur als Maler wahrgenommen. Inzwischen ist aber bekannt, dass auch andere Kunsttechniken einen beträchtlichen Anteil seines Schaffens ausmachen. So gibt es von ihm zahlreiche Zeichnungen. Vor allem die Fotografie aber bildet den zweiten Schwerpunkt und ist für ein tieferes Verständnis seiner Kunstauffassung grundlegend. Die frühesten, in Alben eingeklebten Erinnerungsfotos stammen aus den 1930er Jahren. Dass Ricco die Kamera später systematisch als künstlerisches Hilfsmittel benutzte und viele Werke durch die Verwendung von Fotostudien entwickelte, behielt er für sich. Er war ein Autodidakt, und seine Abzüge ganz unterschiedlicher Qualität waren für seinen privaten Gebrauch bestimmt. Besonders gelungene Aufnahmen schenkte er Freunden.

An der Längswand im Zwischengeschoss wird eine Auswahl von Fotografien und Zeichnungen gezeigt, mit der die enge Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Medien deutlich wird. Während der Weltreise 1948/49 machte Ricco im Hinblick auf eine spätere Verwendung Schnapsschüsse in der Art der damals beliebten Reportagefotografie oder kaufte auf Tahiti und in den Hafenstädten alte Ansichtskarten. Im Herbst 1952 hatte er dann zum ersten Mal die Gelegenheit, mit François Mignon in seinem Atelier in Bompré gestellte Fotos zu machen. Überliefert ist beispielsweise die bei ungünstigen Lichtverhältnissen entstandene und entsprechend verschwommene Fotostudie des Knienden für das Bild *Intérieur* (1952). Das Gesicht des träumenden Jungen in Kombination mit der Gipshand aus einem Handschuhgeschäft ist eine der besten Aufnahmen des Künstlers. Der ausgestellte Abzug von 1952 zierte einst die eigene Atelierwand.

Zweimal griff Ricco darauf zurück: In *Vive la marine* (1952) sind Stillleben und allegorisches Figurenbild zu einem Memento mori, einer Meditation über die Hinfälligkeit des Lebens verschmolzen. In *Nature morte au crayon* (1953) bildet zudem das weisse, als real empfundene Körperfragment die Unterlage für den beschädigten, augenlosen Puppenkopf. Aufgrund des durch Bleistift und Petrollampe wie auch durch den Schattenwurf gesteigerten illusionistischen Effekts gewinnt die gemalte Aufnahme als Bild im Bild eine geradezu magische und plastische Kraft.

Die Fotografie wurde Riccos eigentliches Arbeitsinstrument, ein weitaus intimeres Ausdrucksmittel als die publikumsgerechte Malerei. Er verwendete sie als Skizzenmaterial für Bilder und Zeichnungen, ebenso wusste er sie für das Experimentieren mit neuen Sujets zu nutzen. Ab 1955 standen ihm Bauernknaben aus der Region Vichy für mehrere Serien Modell. Sorgfältige Inszenierungen in Schwarz-Weiss sind die Aufnahmen Jean Baudets, aus denen viel Vertrautheit zwischen den beiden Beteiligten spricht. Sie lassen aber auch ein zunehmend problematischer gewordenes Verhältnis zu Jugendlichen erkennen. Bei Riccos Verhaftung durch die französische Polizei 1963 wurde eine Schachtel mit pornografischen Motiven beschlagnahmt und später vernichtet. So sind nur wenige Abzüge aus dieser Zeit überliefert, und einige erst vor kurzem wiederentdeckte Fotostudien der Bibliothèque Roger Peyrefitte von 1958 sind deshalb ein Missing Link für die verlorene Werkgruppe. Die meisten Fotos werden hier erstmals gezeigt.

## Der ewige Reiz der Jugend – Jean Baudet 1955–1958

Mehrere Gründe mögen erklären, warum Ricco sich so entschieden auf das Motiv des Jungen konzentrierte. Während einer weiteren tiefen Lebenskrise im Jahr 1954 ermunterte ihn der Psychoanalytiker Fritz Morgenthaler dazu, statt eine Therapie zu beginnen, seine Malerei ungeachtet der gesellschaftlichen Vorurteile gegen Homophile als Selbstbehauptung kreativ zu nutzen, seine Lebensfragen in Bildern mitzuteilen. Ebenfalls gefördert wurde diese Spezialisierung durch die Lektüre zeitgenössischer Autoren, die der Künstler dann auch mit gemalten Hommagen würdigte. *Roger Peyrefitte* (1954) beispielsweise illustriert Episoden verschiedener Romane des Franzosen, etwa *Les Amitiés particulières* (1944) über die tragische Liebe zweier Internatsschüler und *Les Amours singulières* (1949). Das zweitoberste Feld links ist eine humorvolle Antwort auf Peyrefittes Essay über Wilhelm von Gloeden, der in Taormina nach 1880 sizilianische Jungen in den Posen antiker Statuen fotografierte. Mehrmals verarbeitete Ricco dessen populäre Postkarten-Sujets in seinen Bildern.

Und schliesslich gab es die vier Brüder Baudet aus der Nachbarschaft, die sich als Sujet anboten. Zuerst war es der 14-jährige Jean, den Ricco mit einprägsamen Zeichnungen, Fotos und Gemälden verewigte. Die Abzüge, sogenannte vintage prints, haben die Machart der inszenierten Fotografie namhafter Künstler wie Man Ray oder Herbert List, zeigen aber massive Gebrauchsspuren. *Auautoto* und *La permission* (beide 1954) stellen den Jungen zunächst als Protagonisten trostloser Szenen dar, die an Filmstills erinnern, in den Gegenstücken *La soif (pendant)* und *La faim (pendant)* (beide 1955)

ist er eher als Personifikation des Dursts und des Hungers gedacht. In der kryptischen Komposition *Das Bildnis* (1955) mit Caravaggios androgynem Engel und der Selbstdarstellung des Malers unten links erscheint Jean erstmals nach einer Fotostudie als Bild im Bild, mit zwei Rosen als Symbol der Liebe. Vollends ins Zentrum rückt er in den nachfolgenden Werken, wo er alleine mit diversen Gegenständen und Bildzitatens dargestellt wird. *Jean des voiliers* (1956) zeigt ihn inmitten von Riccos Schiffsbildern (Saal fünf). Für *Jean du carousel* (1955) erhielt der Maler den Kunstpreis der Stadt Bern, erntete aber gleichzeitig Kritik.

Kernthema des reifen Schaffens ist nun der schon bei den alten Griechen kultisch verehrte Ephebe, der Jugendliche am Wendepunkt zum Erwachsenen in der Phase aufkommender Sexualität. Anders als vor ihm Otto Meyer-Amden, der den Einzelnen ätherisch in der Gemeinschaft und im Ritual aufgehen liess, oder Karl Geiser, der klassizistische Plastiken schuf, malte Ricco den schlanken Jungen in altmeisterlicher Manier so lebensnah, als wäre er ein Idol zum Anfassen, vergleichbar mit den weiblichen Lolitas von Balthus. Die mit Symbolen und Verweisen befrachteten Montagen lassen sich kaum nach gängigen Stil kategorien einordnen, am ehesten mit Jean Cocteaus Begriff des «réalisme dans l'irréel», dem Realismus im Irrealen. Nach dem Vorbild der Surrealisten werden Fantasie und Wirklichkeit, Traum und Erinnerung simultan zu rätselhaften Gefügen verbunden. Damit schuf Ricco seine unverwechselbare Bildsprache, die Harald Szeemanns Begriff der «Individuellen Mythologie» entsprach.

## Man wird es nie wissen 1958–1963

In den folgenden Jahren vertiefte Ricco auf der Grundlage seiner Fotos die Fokussierung auf das jugendliche Modell als Träger symbolischer Inhalte und die Ausstattung des Bildraums mit Objekten, der seinerseits Bühnenartig nach einem klaren geometrischen Gerüst eingeteilt ist. Wie im Wachsfigurenkabinett oder in Porträtfotografien mit gemalten Kulissen werden Person und Gegenstände als Elemente verschiedener Realitätsebenen in eine gemeinsame Traumwelt entrückt. Die Motive im Hintergrund sind als Projektionen innerer Befindlichkeiten zu lesen. Über allem liegt atemlose, beklemmende Stille und Beziehungslosigkeit.

Reduktion auf das Wesentliche einerseits und Überfüllung andererseits sind die Variablen desselben Montageprinzips einer fantasierten Realität. In *Fig. 89 à 93* (1957) ist der Junge auf dem verrosteten Autosessel teilweise nur in den Umrissen der Tuschevorzeichnung angedeutet und so formal den nummerierten Darstellungen der Schwimmtechniken auf der Tafel angeglichen. Zugleich wird damit die maltechnische Entstehung des Werks offengelegt. Mit Leerstellen weckt das Gemälde Fantasien, doch am Ende bleibt das Bild nichts anderes als eine innere Vorstellung einer verborgenen Sehnsucht. Auf komplexe Weise ineinander verflochten sind die verschiedenen Realitätsgrade von Schein und Wirklichkeit im Gemälde *Peintre et modèle* (1958). Während der Künstler über den Zwiespalt zwischen verbotener Nähe und sublimierter Bewunderung für das Idol nachzudenken vorgibt und von der Hand seines gemalten Harlekins tröstend berührt wird, schimmert vor ihm im leeren Bilderrahmen das unerreichbare Traumbild. Fast gleichgültig weist der Junge in Stalkleidern und Stiefeln auf die

Signatur des Künstlers. Ein Genrebild im traditionellen Sinn ist *Cimetière d'automobiles* (1958), das denselben Jungen und seine Freunde in dem von Pflanzen überwucherten Oldtimer beim Kartenspiel zeigt. Dem Publikum ist es überlassen, eine eigene Geschichte hinein zu interpretieren.

Im Vordergrund von *Tableau d'un inconnu en hommage à Jean Cocteau* (1958) liegt die (für Eingeweihte) leicht zu entschlüsselnde Signatur CRCOI in Form hingestreuter Spielzeugbuchstaben. Das sind die Anfänge von RI(CCO) und COC(TEAU) durcheinandergemischt. Das Hauptwerk, das der Maler diesem Grossen seiner Zeit anonym überreichen liess, ist ein weiteres Bekenntnis zum eigenen Lebensentwurf. Um seine Wahlverwandtschaft mit dem Adressaten zu besiegeln, gab er dem Jungen links einen Zettel in die Hand mit dem Satz aus Cocteaus Text über die Unsichtbarkeit (1953), das zugleich als Riccos Kernaussage zur Rolle des Künstlers als Erforscher unbewusster Tiefen zu verstehen ist: «GROTTE DANGEREUSE / SI LES TRÉSORS NOUS / FONT OUBLIER LE / SÉSAME» (Gefährliche Höhle, wenn die Schätze uns das «Sesam» vergessen lassen).

Eine kurze Episode markieren die «Essais» von 1959/60. Es sind zwar die vertrauten, aber nur mit Objekten bestückten, im kühlen Realismus ausgeführten Arrangements. Unter Auslassung der Figuren übernehmen stattdessen stellvertretend Objekte die Rollen der bisherigen Akteure. Diese Zwischenlösung scheint Ricco kaum befriedigt zu haben. Nach wenigen Monaten griff er wieder auf bewährte Formeln zurück. *On ne saura jamais* (1960) mit den Chakrafiguren des deutschen Mystikers Johann Georg Gichtel ist eine neue Mischform.

## Ropraz – das erstarrte Paradies 1964–1966

*Anthropotomie* (1961) und *Et au fond Pradoline* (1962) mit einem von Riccos vier Citroën-Oldtimern im Hintergrund sind Variationen des bewährten Schemas, ebenso *Afrika II (Djerba)* (1962), ein Postkartenmotiv in Kombination mit einem Foto von der Tunisreise. *Les mains* (1962) hingegen wiederholt den illusionistischen Effekt der frühen Kolibri-Stilleben. Das wie ein Souffleurkasten im Theater angelegte Arrangement zeigt Jean Baudet, kombiniert mit fünf künstlichen Händen aus der Sammlung des Malers. Anders als auf der Vorlage, der Aufnahme des Jungen mit Speichenrad (1955), *hält dieser jetzt den Wachsarm einer schon in Essai no 7 oder Der Pfiff* (1960) erschienenen Schaufensterpuppe. Vielleicht ist das Bild ein Versuch über die künstlerische Sublimation einer verbotenen Sehnsucht. Mit einem Pokerface à la Buster Keaton berührt der Heranwachsende den Arm so zärtlich, als wäre dieser ein erotischer Fetisch. Wie in Porträts der Frührenaissance wirkt die Brüstung zugleich verbindend und trennend. Das Idol ist zwar nahe, der nur indirekt in der Spiegelung auf der Flaschenhand links anwesenden Person, also dem Künstler im Atelier seines Château de Bompré, bleibt es aber unerreichbar. Die gitterartigen Fenstersprossen verwandeln den Raum in einen dunklen Käfig, als würde damit eine düstere Vorahnung angedeutet. Eine eigenständige Antwort auf Pop Art und Nouveau Réalisme ist die collageartig montierte Komposition *Magic Niki* (1962), eine Hommage an Niki de Saint Phalle, Partnerin des Plastiklers Jean Tinguely. Die «magische» Banquierstochter, bekannt für ihre provokanten Tabubrüche gegen das bürgerliche Milieu ihrer Herkunft, wird mit dem Gewehr bei einer ihrer Tir genannten Schiessaktionen gezeigt, da-

neben ihr Geburtshoroskop. Die Darstellung des von blutroter Farbe übergossenen Jungen hat Ricco von eigenen, inszenierten Fotografien eines liegenden Knabenakts mit weiblicher Büste zwischen den gespreizten Beinen abgeleitet (1962). Das von Brechungen durchgezogene Bild erscheint wie ein Reflex der eigenen Zerissenheit des Künstlers. Es ist das letzte vor der Verhaftung am 12. Januar 1963 entstandene Gemälde: Wegen Unsittlichkeit mit Minderjährigen und dem Besitz von erotischen Fotos wurde Ricco in Vichy zu einer mehrmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt.

Nach der Entlassung zog er in den herrschaftlichen Landsitz in Ropraz bei Lausanne. Der Freiheitsentzug war ein Einschnitt in seinem Leben, künstlerisch knüpfte er trotzdem am Vorherigen an. Zunächst war er auf das spärliche Bildmaterial angewiesen, das zufälligerweise nicht beschlagnahmt wurde. In *Grapeshot* (1964) ist der kniende Matrose die leicht veränderte Adaptation einer Aufnahme von 1955. Für die Figuren der Jungen in *Il ballo* und in der grossen Hommage *Il est midi, Docteur Tinguely* (beide 1964) benutzte er Fotos von 1962. Bald aber hatte Ricco die Gelegenheit, die zwei Söhne des Posthalters Gilliéron von Ropraz mehrmals zu fotografieren und auf neue Sujets zu übertragen, etwa in *Vieni qui* und *Fario* (beide 1965). Die beiden Szenen, die an Thomas Manns *Tod in Venedig* denken lassen, spielen auf der Insel Ischia, wo Ricco erst nach der Entstehung der Fotos einen Kuraufenthalt verbracht hatte. Auch diese Motive sind also nach der Fantasie aus verschiedenen Elementen zusammengefügt.

## Die letzten Träume 1966–1972

Der Rundgang endet mit dem Spätwerk. Obschon Ricco gesundheitlich unter einem vom Rauchen her rührenden Lungenemphysem litt, malte er noch einige Werke, die zum Kern seines Schaffens gehören. Er hatte nun den Mut aufgebracht, seine Neigung auch künstlerisch vorbehaltlos auszudrücken. Auf der Grundlage von neu gefertigten Aufnahmen, die im Foto-Nachlass überliefert sind, malte er die Motive nur noch für sich selbst. Sie waren Wunschgebilde, ein visueller Ersatz des nicht oder nur selten Gelebten. Dennoch gelang es dem Dekorateur Emanuel Martin, manche der inzwischen teuer gewordenen Werke zu erwerben. Er legte eine repräsentative Ricco-Sammlung an, die er 2003 als Legat zu gleichen Teilen dem Aargauer Kunsthaus und dem Kunstmuseum Bern vermachte.

Mit seiner eng gefassten Thematik blieb der Künstler im Spannungsfeld von Pop Art und Fotorealismus seiner Ideenkunst treu und malte Bilder ganz eigener Prägung. *Les chevaliers* (1965), *Sir David Scott* (1966), *Von-Wattenwyl-Bild* (1967) und das Grossformat mit dem Berner Dialekttitel *Der Gieu u d'ffle* (1966) – der Junge und die Affen – sind bemerkenswerte Beispiele dieser Phase. Im Letztgenannten nimmt der Protagonist fast dieselbe heldenhafte Pose ein wie Michelangelo *David*. Übermalungen zeigen, dass Ricco den Knabenakt zuerst mit Shorts und Unterhemd versah, sich dann aber für modische Kleidung entschied. Inhaltlich mag der Hintergrund, übernommen von einem zoologischen Handbuch, eine Anspielung an den Stammbaum des Menschen nach Darwins Evolutionstheorie sein. Durch die farbliche Angleichung von Figur und Grund erinnert die Nähe von Mensch und Tier, von Zivilisation und Animalischem, jedoch an eine

Stelle in *Zarathustras Vorrede* von Nietzsche: «Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe.» Mit *L'amie du lévrier* und *Zizi* (beide 1967) haben wir zwei Varianten desselben Sujets. Einmal tritt der Junge, von Riccos Hund Nardi begleitet, als Pistolero vor einer Kleintheaterkulisse mit der Jagdgöttin Diana auf, ein anderes Mal steht er nackt vor dem tropischen Abendhimmel.

Im Winter 1966/67 unternahm Ricco mit zwei Freunden eine Reise nach Ostasien. Dort gefertigte Farbfotos dienten als Vorlagen für *Prisza* (1967), *Les coquillages* (1968) und *Le beau rouge* (1969) und inspirierten ihn zu auffällig buntem Farbenspiel. *L'autre rêve de l'autre marin* (1968) ist ein spätes Beispiel für Riccos Kombinatorik. Die beiden Galionsfiguren und die Fregatte im Hintergrund sind in Hans Jürgen Hansens Buch *L'Art dans la Marine* (1966) zu finden, aus dem auch Motive für andere Gemälde stammen. Der auf der Sanddüne schlafende Matrose nach einer Aktfotografie Wilhelm von Gloedens wird hier als bekleidete Figur gezeigt. *Widu Gallery* (1969) ist Riccos letztes allegorisches Gemälde. Sein Freund Willy Weber hatte ihn auf die Idee gebracht, die Gegenstände seiner Sammlung zu malen. In nur 14 Tagen vollendete der Künstler ein Galeriebild alter Art als Folie für einen letzten Auftritt: Der Jugendliche, die ihm liebsten Erinnerungsstücke und die Haustiere sind quasi als Resümee seines Schaffens in einer Komposition vereint. Damit schien alles gesagt, und Ricco legte für die letzten Jahre seines Lebens den Pinsel nieder.

# Biografie Ricco Wassmer 1915–1972

## 1915

Geboren als Erich Hans Wassmer am 13. Oktober in Allschwil bei Basel, als zweites von vier Kindern des Chemikers, Industriellen und Mäzens Max Wassmer und dessen erster Ehefrau Tilly, geborene Zurlinden.

## 1918

Die Familie zieht ins Schloss Bremgarten bei Bern, wo Künstler, Dichter und Musiker verkehren. Hermann Hesse verklärt die dortige Atmosphäre in der Erzählung *Die Morgenlandfahrt* (1932) zu einem «Zauberkreis».

## 1935

Matura in Bern, in München Besuch von Vorlesungen in Kunstgeschichte und Zeichenkurs bei Julius Hüther. Entscheid für die Malerei.

## 1936–39

Im Sommer Rekrutenschule als Sanitäter. In Paris während der Wintermonate Studien an der Académie Ranson bei Roger Bissière.

## 1937

Wahl des Künstlernamens Ricco, Einzelausstellung und erste Teilnahme an Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle Bern. Scheidung der Eltern.

## 1939

Zu Beginn des Weltkriegs Rückkehr nach Bremgarten und Militärdienst.

## 1940–45

Im Winter wie auch in den folgenden Jahren Besuch der Malschule Max von Mühlens in Bern.

## 1942

Im Mai Malkurs bei Cuno Amiet auf der Oschwand. In Oberramsern bei Solothurn Ausstattung der von Viktor Kleinert gekauften Mühle, wo Ricco in den Sommermonaten lebt und arbeitet. Spezialisierung auf Stillleben.

## 1945

Auf Einladung von Arnold Rüdinger Teilnahme an der Ausstellung *Junge Berner Künstler* in der Kunsthalle Bern. Mitglied der GSMBA. Während einer tiefen Lebenskrise will er ins Kloster eintreten.

## 1946

Mit der neu gebauten Segeljacht Nave Nave Mahana in Morges auf dem Genfersee, wo er zwei Sommer lang lebt. Aktzeichnungen der Brüder Baschmakoff auf dem Schiff. Ergänzung der Signatur mit einem Anker.



**1947**

In Paris und an der Côte d'Azur, es entstehen erste Matrosenbilder.

**1948/49**

Reise nach Tahiti, danach Hilfskoch auf einem Frachter, der von Hawaii nach Bombay, Arabien, Sizilien, Japan und Kanada führt. Kehrt mit einer Seemanns-Tätowierung am Oberarm zurück.

**1950**

Im Frühjahr in Cannes Bilder nach Reisefotos, ab September Miete des Château de Bompré in Barberier bei Vichy, das er jeweils im Frühjahr und Herbst bewohnt. Weiterhin Kontakte mit der Berner Kunstszene. Freundschaft mit Meret Oppenheim, die er schon vor **1939** in Paris kennengelernt hatte.

**1951**

Begegnung mit François Mignon, der sein Modell wird. Verwendet ab 1952 selbst inszenierte Fotos als Bildvorlagen.

**1955**

Der Bauernjunge Jean Baudet dient als Modell, später dessen Brüder Alain, Michel und Daniel. Kunstpreis der Stadt Bern für das Bild *Jean du carrousel*.

**1962**

Reise nach Tunis, danach Kur gegen Asthma.

**1963**

Am 12. Januar Verhaftung in Bompré. Gefängnisstrafe wegen Organisation sogenannter «ballets bleus», der Unsittlichkeit mit Minderjährigen und dem Besitz von erotischen Fotos. Nach der Entlassung im Oktober Umzug in einen herrschaftlichen Landsitz im waadtländischen Ropraz. Chronisches Lungenemphysem.

**1965**

Stéphan und Alain Gilliéron dienen als Modelle. Erste Thailandreise.

**1966/67**

Reise nach Thailand, Malaysia und Sri Lanka.

**1969**

Retrospektive in der Kunsthalle Bern, gemeinsam mit M. C. Escher. Publikation einer kleinen Monografie. Entstehung des letzten Gemäldes.

**1971**

Kurzfilm *Der Vogel Fleming* von Anton Grieb nach dem Drehbuch von Ricco, der die Rolle des Erzählers spielt.

**1972**

Ricco stirbt am 27. März in Ropraz.

# Agenda

# Werkkatalog

## Öffentliche Führungen

**Sonntag, 11h:** 29. November,  
20. Dezember, 10.\* / 24. Januar,  
14. Februar, 13. März  
**Dienstag, 19h:** 8./29. Dezember,  
19. Januar, 2./23. Februar  
\* mit dem Kurator  
Marc-Joachim Wasmer

## Einführungsveranstaltung für Lehrpersonen

**Dienstag, 1. Dezember, 18h**  
Kosten: CHF 10.00 pro Person  
Anmeldung/Info: Kunstmuseum  
Bern, T +41 31 328 09 11,  
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

## Workshops für Schulklassen mit Gestalten im Atelier

Dauer: 90 Minuten  
Kosten: CHF 140.00  
Anmeldung/Info: Kunstmuseum  
Bern, T +41 31 328 09 11,  
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Marc-Joachim Wasmer, **Ricco  
Wassmer 1915–1972. Catalogue  
raisonné der Gemälde und Objekte**,  
hrsg. vom Kunstmuseum Bern,  
gestaltet von Guido Widmer,  
gebunden, 464 S., ca. 700 farbige  
und sw Abbildungen, 24 × 30 cm,  
ISBN 978-3-85881-481-9, Verlag  
Scheidegger & Spiess, Zürich,  
CHF 99.00 (ab 14. März 2016:  
CHF 120.00)

# Die Ausstellung

<b>Dauer der Ausstellung</b>	27.11.2015 – 13.03.2016
<b>Eröffnung</b>	Donnerstag, 26. November 2015, 18h30
<b>Eintrittspreise</b>	CHF 14.00/red. CHF 10.00
<b>Öffnungszeiten</b>	Montag, geschlossen Dienstag, 10h – 21h Mittwoch – Sonntag, 10h – 17h
<b>Feiertage</b>	25.12.2015: geschlossen 24./31.12.2015, 01./02.01.2016: 10h – 17h
<b>Kurator</b>	Marc-Joachim Wasmer
<b>Private Führungen</b>	Zu den regulären Öffnungszeiten sowie auf Anfrage am Donnerstagabend (Beginn spätestens 19h30h), T +41 31 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbn.ch
<b>Mit der Unterstützung von</b>	Ruedi A. Wassmer, Zürich Franz Wassmer, Ennetbaden

**CREDIT SUISSE**  
Partner Kunstmuseum Bern



Burggemeinde  
Bern

**Die Mobilier**  
*Versicherungen & Vorsorge*

Kunstmuseum Bern  
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7  
Di 10h – 21h, Mi – So 10h – 17h  
www.kunstmuseumbn.ch  
info@kunstmuseumbn.ch  
T +41 31 328 09 44