Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 3

Artikel: Germaine Richier
Autor: Gasser, Manuel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26308

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

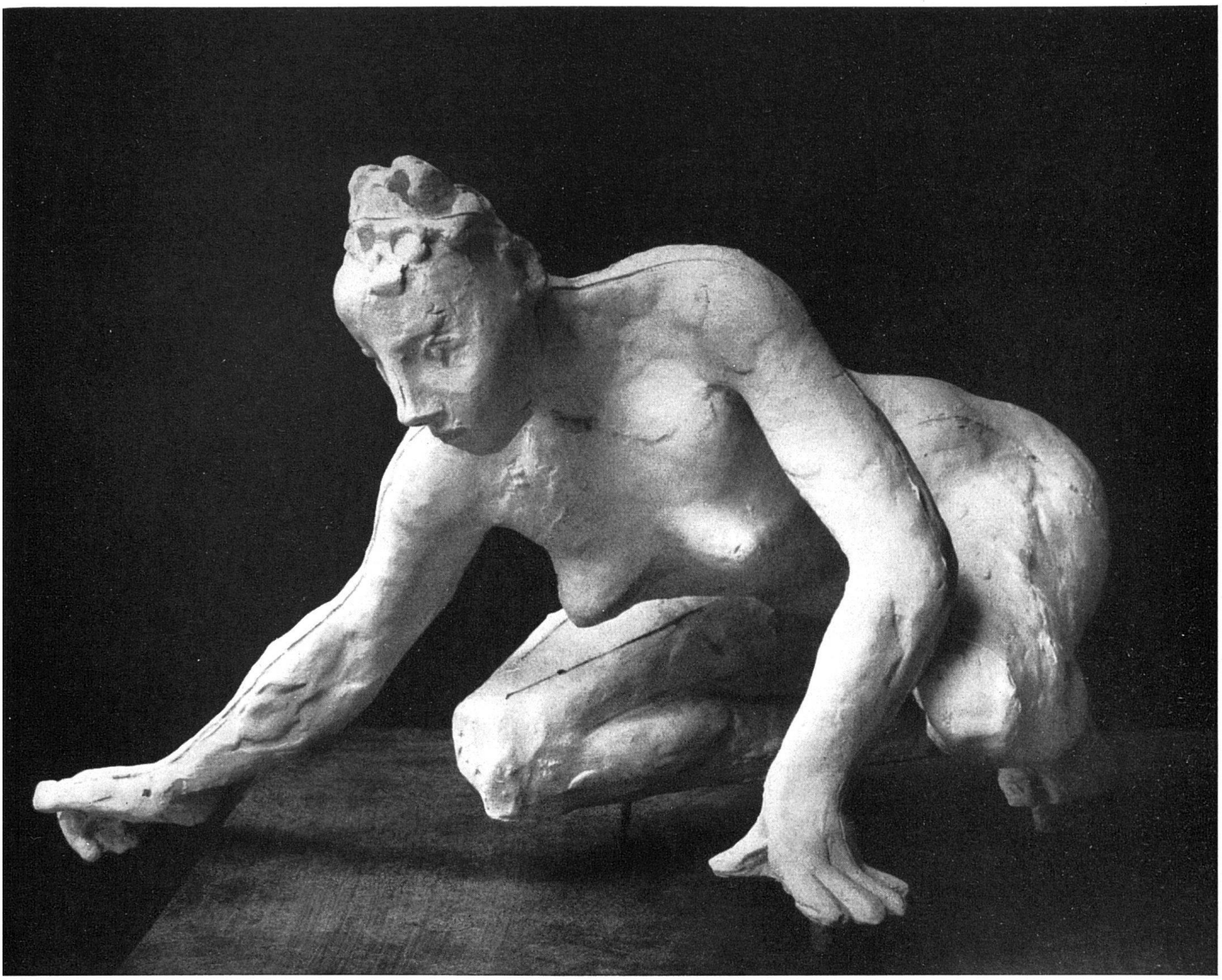
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

März 1946 WERK 33. Jahrgang Heft 3



Germaine Richier Le Crapaud Gips 1940

GERMAINE RICHIER

Von Manuel Gasser

Es ist bekannt, daß zu den aus der Handschrift am schwersten abzulesenden Tatsachen das Geschlecht des Schreibers gehört. Nicht anders verhält es sich bei der Kunst. Bei jener Kunst wenigstens, die über die bloße Projektion von Wunschträumen hinausgelangt ist und jenen Läuterungsprozeß überstanden hat, in welchem die zur oberflächlichen Geschlechtsbestimmung dienlichen Merkmale ausgebrannt oder doch bis zur Unkenntlichkeit umgeschmolzen werden. So wäre denn wohl kaum jemand imstande zu erraten, daß die hier abgebildeten Plastiken (oder irgend ein anderes Werk desselben Autors) von einer Frau stammen. Sie sind so wenig typisch «weiblich» als etwa die Bilder und Skulpturen Renoirs typisch «männlich» sind.

Was nun beileibe nicht besagen will, daß Germaine Richier ein Mannweib sei oder daß sie in ihren Arbeiten bewußt männliche Allüren hervorkehrte. Im Gegenteil.

Sie ist, sowohl was ihre äußere Erscheinung angeht, als auch in ihrer seelischen und geistigen Struktur, ganz und gar Frau: sanft, einfühlend, haushälterisch, mitteilsam, leicht entflammbar und kokett, – doch alles in jener besonderen, ich möchte sagen: eleganten Ausprägung, welche das Privileg ihrer Rasse ist. Denn Germaine Richier ist Südfranzösin, Provenzalin aus der Gegend von Arles.

Man weiß, daß die Arleserinnen zu den schönsten Frauen der Welt zählen, daß sie eine Art zu gehen und das Haupt zu tragen haben, die sie vor allen auszeichnet. Nun darf man aber nicht glauben, daß dieses Lob eine Erfindung der Dichter und Reiseschriftsteller sei; Frauenschönheit ist für die Arleser selbst ein wichtiges Anliegen, das sie mit derselben Selbstverständlichkeit und Sachlichkeit behandeln, mit welchen sich die Amerikaner über Baseball und die Davoser über Eishockey unterhalten. Ich erinnere mich eines Gesprächs in einem Spezereiladen unweit des van Gogh-Hauses, wo tratschende Hausfrauen sich über die körperlichen Vorzüge der eben gewählten «Reine d'Arles» und ihrer Rivalinnen ergingen. Jede Einzelheit wurde da mit genauen Fachausdrücken bezeichnet, es war von Linien und Proportionen die Rede, – man hätte glauben mögen, ein Kollegium von Malern oder Bildhauern bespräche ein Modell. Schließlich meinte eine krumme Alte: «... daß sie gewählt wurde, hat sie nur dem römischen Typ zu verdanken. Die Preisrichter sind nun einmal für den römischen Typ eingenommen; für den griechischen haben sie nichts übrig, da ist nichts zu machen ...» Und tatsächlich: die Frauen von Arles sind deutlich nach diesen beiden Typen zu unterscheiden. Kein Wunder übrigens; denn die Stadt war, bevor sie die Metropole der römischen Provincia wurde, eine blühende griechische Tochtersiedlung, und das hellenische Erbe hat sich dort unverkennbar und nicht nur im Gesichtsschnitt der Frauen erhalten ...

Germaine Richier nun gehört dem römischen Typ an. Das zeigt sich nicht nur am leichten, aber präzisen Schwung ihrer Adlernase, sondern an ihrem Temperament und am ausgeprägtesten an ihren Arbeiten. Sie vernachlässigt das selig in sich selbst Ruhende und neigt zum Leidenschaftlichen und Bewegten, und ihre Büsten sind nicht «Köpfe» im griechischen, sondern «Bildnisse», Charakter- und Ausdrucksstudien im römischen Sinne.

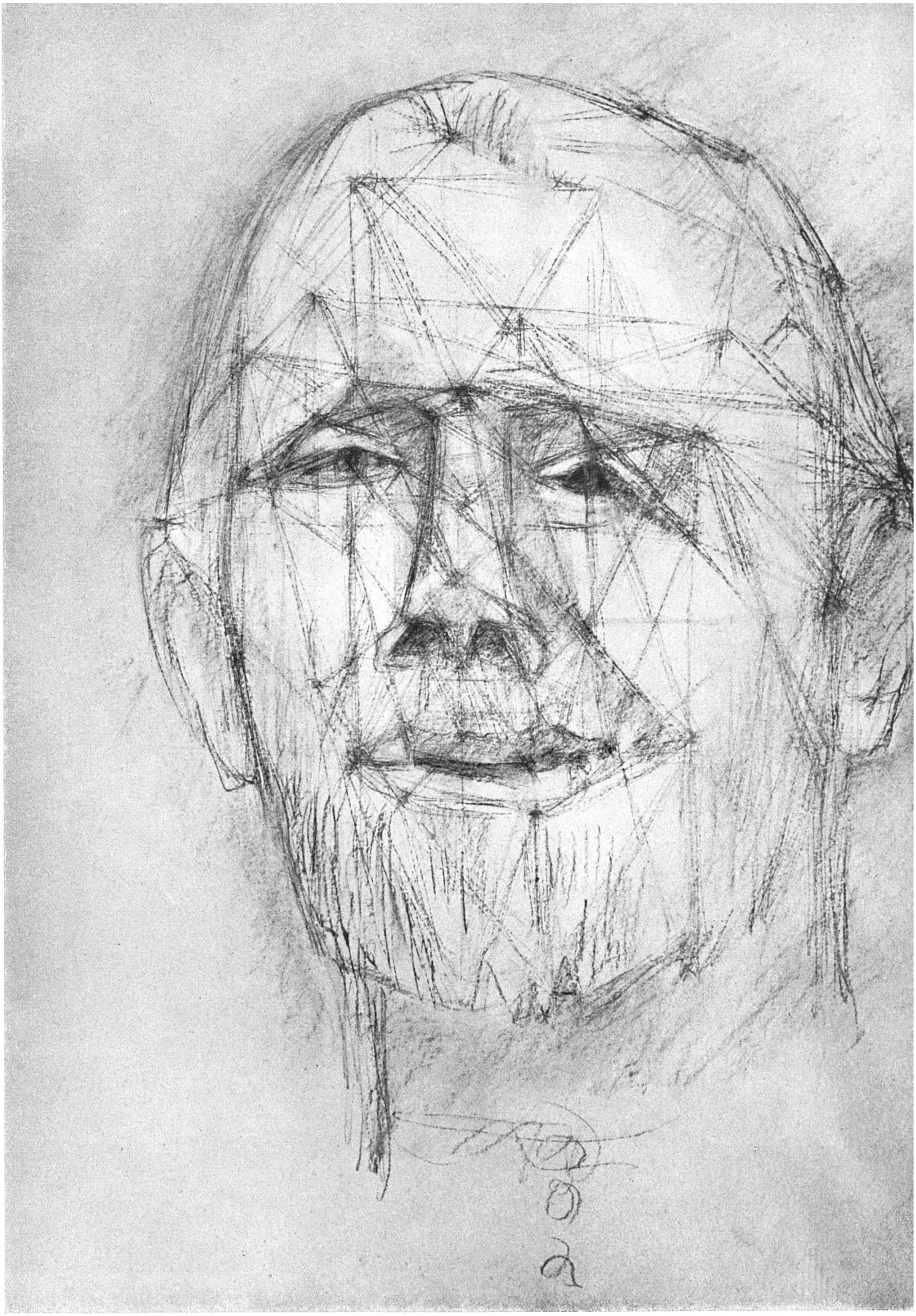
Damit sind wir beim Werke. Bei einer nicht sehr großen Zahl von Frauen-, Knaben- und Jünglingsdarstellungen (soviel ich weiß, hat sie sich, von den Porträtbüsten abgesehen, nie an der Darstellung des reifen Mannes versucht), die auf den ersten Blick einmal dadurch auffallen, daß sie auf jede dekorative Wirkung, auf alle praktische Verwendbarkeit verzichten. Germaine Richier stellt sich dadurch in Gegensatz zu den meisten ihrer Kollegen, deren Skulpturen in fast allen Fällen auf einen bestimmten Zweck hin gearbeitet sind oder es wenigstens zu sein scheinen: als Gartenfigur, als Bauplastik, als schmückendes Element für einen öffentlichen oder privaten Raum. Bei Germaine Richier ist von dieser Bemühung, Verwendbares hervorzubringen, eine Funktion zu erfüllen, nichts zu spüren. Ihre schönsten Werke (der «Torso» zum Beispiel) sind völlig unbrauchbar und ihr Besitzer käme in nicht geringe Verlegenheit, wenn er daran ginge, sie «wirksam» aufzustellen. Und bei den Bildnisbüsten verhält es sich nicht anders. Die Bildhauerin geht nicht darauf aus, schöne oder bedeutende Menschen darzustellen, Menschen, bei denen ein allgemeines, über die rein plastischen Qualitäten hinausgehendes Interesse zu erwarten ist. Nach dem Namen eines Männerbildnisses, hinter welchem man einen Künstler oder Denker vermutet, befragt, antwortet sie kurz: «un vieux», und wenn man weiterforscht, vernimmt man, daß es sich um ein Berufsmodell, einen Tellerwäscher oder Hausierer handelt.

Dieser Verzicht auf dekorative Wirkung und «interessante» Modelle ist kein Zufall, er ist hochbedeutsam und gibt uns den Schlüssel zum Wesen des Werkes und seines Autors. Er führt uns zur Erkenntnis einer Haltung, die, allem Gerede von l'art pour l'art zum Trotz, heute selten ist und immer selten war. Einer Haltung, die sehr streng, sehr ausschließlich, sehr folgerichtig und anspruchsvoll ist und, gerade in unserm Falle, den landläufigen Begriff von südlicher Unbekümmertheit und Leichtlebigkeit Lügen straft. Übrigens: der vollkommene Vertreter dieser strengen, ausschließlichen, ganz im Suchen aufgehenden, das Ergebnis souverän verachtenden Richtung, Paul Cézanne, war Provenzale genau wie Germaine Richier.

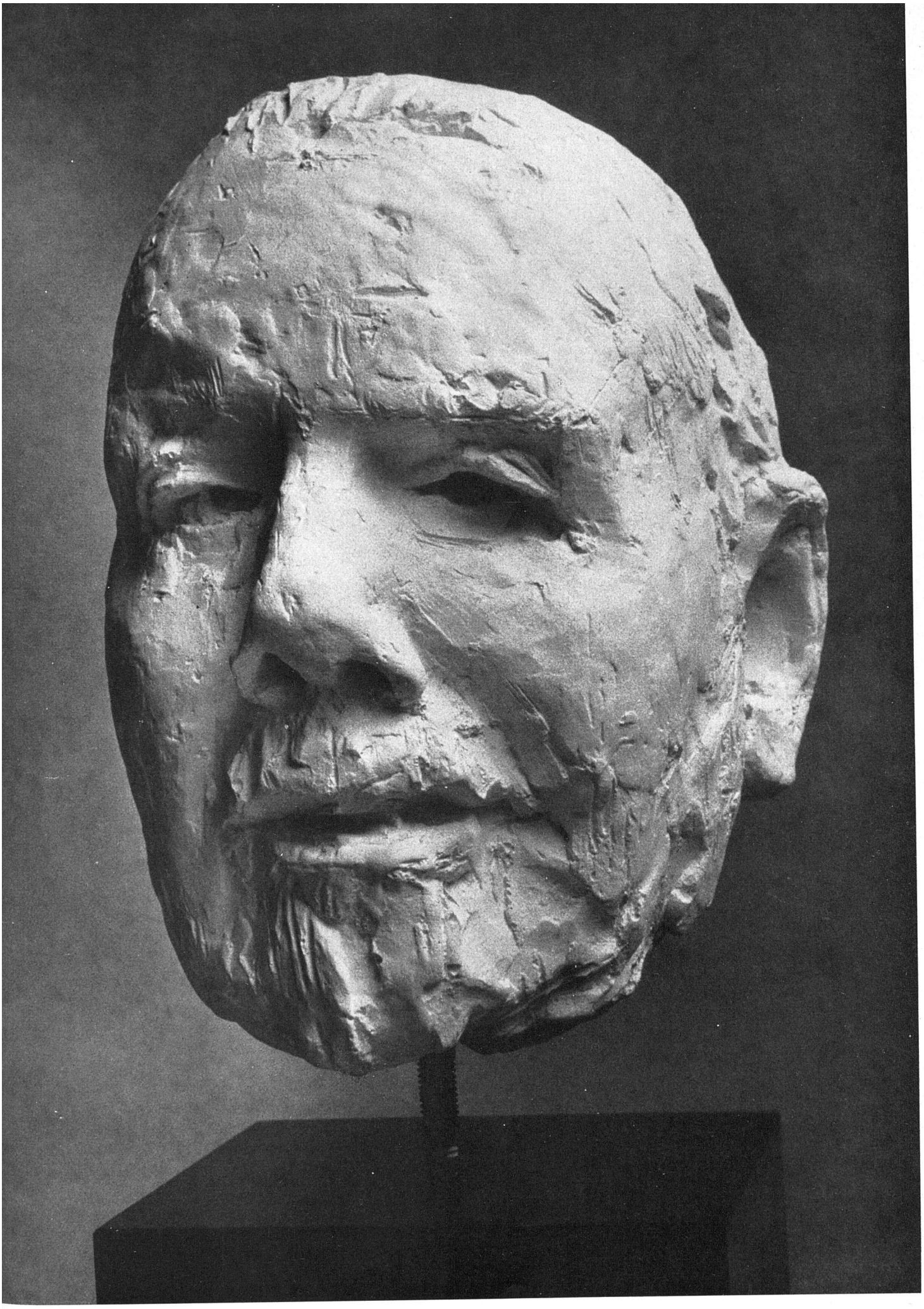
Von Aix nach Arles ist der Weg nicht weit, und mit nichts lassen sich die künstlerische Disziplin und die Methode der Richier eher vergleichen als mit der für Cézanne typischen Art zu denken und zu arbeiten. Hier wie dort finden wir die fast als Besessenheit anmutende Bemühung, dem Geheimnis der Form auf den Grund zu kommen, sich vom schönen Schein nicht überlisten zu lassen, sondern sich des wahren Seins zu bemächtigen. Hier wie dort stoßen wir auf die verbissene Anstrengung, Gesetz und Regel sich anzueignen und zu beherrschen, mit der einzigen Absicht, eben diese Gesetze und Regeln mit gutem Gewissen vernachlässigen und mißachten zu dürfen.

Wer Germaine Richier am Werk sieht, wundert sich über die fast pedantische Gründlichkeit ihrer Arbeitsweise. Da wird jede Stelle eines Körpers oder Gesichts mit Hilfe des Zirkels genau fixiert, und wer dieser ersten Phase beiwohnt, schüttelt den Kopf im Glauben, dieses ängstliche sich Anklammern an das Modell könne zu nichts anderem führen, als zu einem krassen und im Grunde ganz unkünstlerischen Naturalismus. Wie erstaunt aber wird dieser selbe Beobachter sein, wenn er nach drei oder nach sieben Monaten das Atelier von neuem betritt, die Bildhauerin immer noch messend und zirkelnd vor derselben Arbeit findet, aber feststellen muß, daß sich die Plastik von der naturalistischen Wirk-

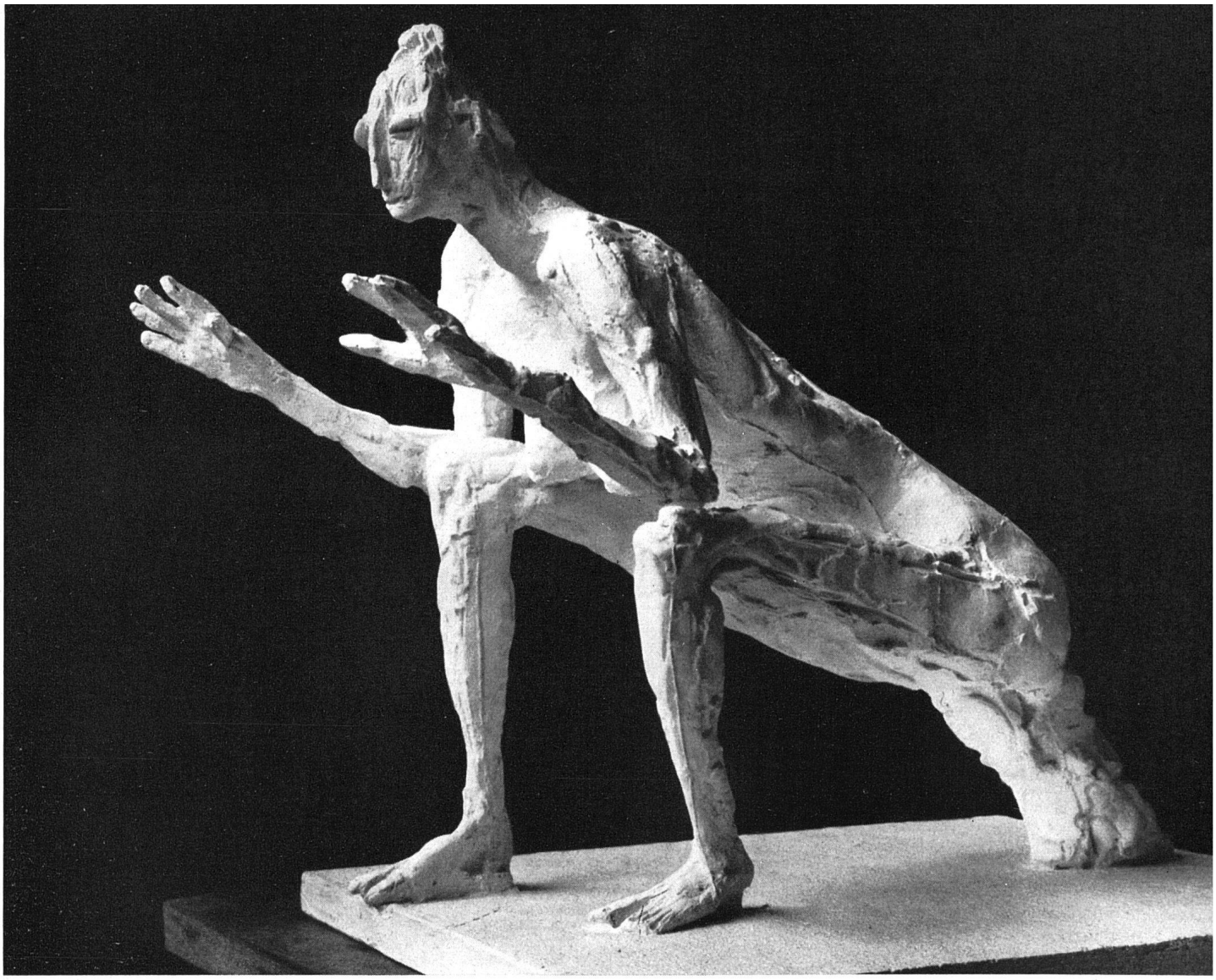
Germaine Richier Sava Bronze 1945



Germaine Richier Studie zu «Le Vieux» Zeichnung



Germaine Richier Le Vieux Gips 1944

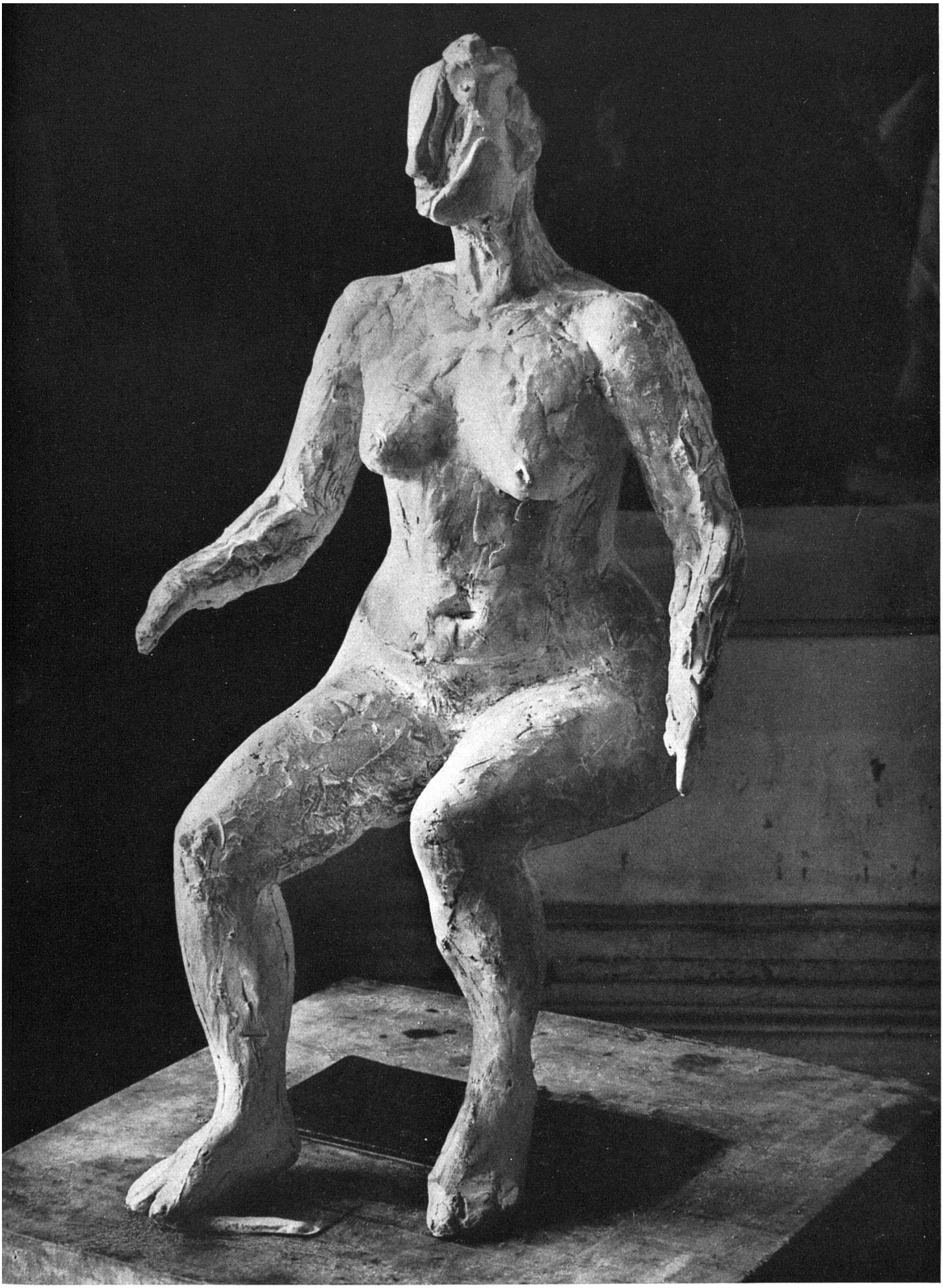


Germaine Richier La Sauterelle Gips 1945

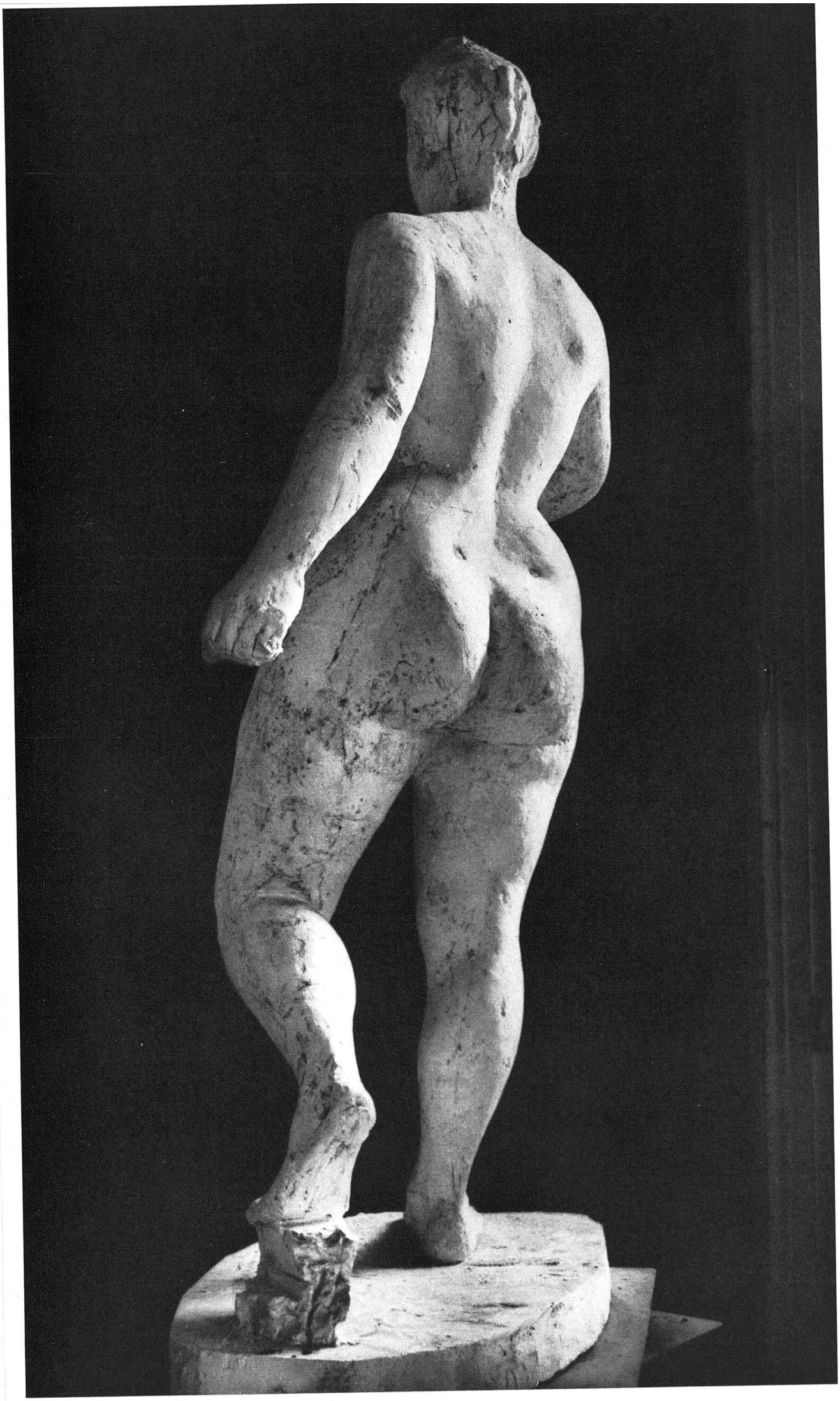
lichkeit inzwischen denkbar weit entfernt und einer künstlerischen Wirklichkeit genähert hat, die mit einer bloßen Kopie des Modells auch nicht im entferntesten verglichen werden kann. Während er in seiner Einfalt nämlich glaubte, die Bildhauerin suche die genaue Form einer Schulter oder eines Schenkels zu imitieren, war sie etwas ganz anderem auf der Spur. Dem Gleiten des Lichts von der Brust zur Hüfte zum Beispiel, das in dem von Muskel und Haut so sehr verschiedenen Ton nicht anders wiederzugeben war, als durch eine kühne Veränderung der Körperform. Oder dem Eindruck der Massigkeit eines Schenkels, der nervigen Magerkeit eines Armes, welche ebenfalls wieder ein weitgehendes Abweichen von der «Wirklichkeit» bedingten. Und wo es sich um Bildnisse handelt, wird wiederum offenbar, daß mit Zirkeln und Messen nicht mehr erreicht wird als eine solide Basis, auf welche dann mit höchster Anspannung der schöpferischen Kraft das aufgebaut wird, was sich jeder Messung entzieht: die Spannung, welche ein Gesicht beherrscht zum Beispiel, – von den seelischen und geistigen Ausdrucksmöglichkeiten ganz zu schweigen.

Es zeigt sich, beim Vergleich der naturähnlichen ersten Werkphase mit der konsequent ausgeführten Arbeit, von neuem, daß es eine objektive Realität nicht gibt, daß es vielmehr den gesamten, äußerst komplizierten und komplexen Aufwand eines schöpferischen Menschen, die fast unabsehbare Summe seiner Erfahrungen, seiner geistigen und seelischen Fähigkeiten und schließlich auch seines rein handwerklichen Könnens braucht, um nur den bescheidensten Ausschnitt der sichtbaren Welt – einen Apfel, eine Hand – in die künstlerische Realität hinüber zu retten.

Das ist eine Binsenwahrheit, gewiß. Aber wie selten ist sie uns präsent! Wie leicht verfallen wir dem Trugschluß, die Dinge so abzubilden «wie sie sind», sei keine «Kunst», könne füglich den Photographen oder den Virtuosen unter den Malern und Bildhauern überlassen



Germaine Richier Femme assise Gips 1945



werden! Die Plastiken der Richier sind dazu angetan, diese irrige Ansicht zu widerlegen, uns zu beweisen, welch ungemeine Anstrengung, welch überlegenes Können notwendig sind, um auch nur das uns Vertrauteste und Geläufigste, einen menschlichen Körper oder einen Teil eines Körpers richtig, nicht nur scheinbar richtig und gefällig, wiederzugeben.

Das Passionierende und Faszinierende an diesen Plastiken ist darum nicht das Ergebnis, nicht die fertige Arbeit, sondern der Prozeß ihres Entstehens, die allmähliche, mit Disziplin und hellem Bewußtsein durchgeführte Wandlung von der toten zur durchgeistigten Form. Nun ist es allerdings nicht möglich, diesem Prozeß de facto beizuwohnen. Er kann aber rekonstruiert werden, und dazu braucht es nicht mehr als die Beantwortung der Frage: Was wollte die Bildhauerin in diesem besonderen Falle, für welche Schwierigkeit passionierte sie sich hier (denn sie passioniert sich immer und nur für Schwierigkeiten), welches Problem stellte sie sich bei dieser Arbeit? Ist man sich erst einmal darüber im klaren, dann ist die Zurückverfolgung des Arbeits- und Schöpfungsprozesses ein Leichtes. Dann wird man auch erkennen, wie vielseitig Germaine Richier ist. Oder besser: man wird einsehen, daß sie, getrieben von einem unbändigen Temperament, sich immer neue Probleme stellt und zu immer neuen Lösungen drängt. Als ich sie einmal nach Sinn und Zweck ihrer künstlerischen Betätigung fragte, antwortete sie: «Ouvrir des portes!», und als sie kurz darauf, vor einigen älteren Arbeiten, sagte, das alles interessiere sie nicht mehr, so wußte ich genau, wie das gemeint sei. Es sprach keine versteckte Koketterie aus dieser Absage an Früheres, sondern lediglich die Gleichgültigkeit des Forschers gelösten Problemen gegenüber. Und wenn sie sich trotzdem für eine ältere Arbeit erwärmt, wenn sie mit Leidenschaftlichkeit davon spricht, so meint sie nie das Ergebnis, das fertige Werk, sondern die «Arbeit» im eigentlichen Sinne des Wortes, die Wochen und Monate voll Anstrengung, Enttäuschung und Gelingen, welche ihr die Plastik bescherte.

Es ist klar, daß diese ganz nur auf die Überwindung selbstgestellter Schwierigkeiten eingestellte Arbeitsweise einer dauernden Anspannung gleichkommt, – nicht nur beim Künstler selbst, sondern auch beim Beschauer. Daß sie den Verzicht auf jene Illusion einschließt, welche uns glauben machen will, das Kunstwerk sei ein Geschenk der Götter, ein Stück schönere, vom Himmel gefallene Natur. Ja, man ist sogar versucht, von einer tragischen Situation zu reden; denn weder die Bildhauerin selbst, noch auch der Betrachter ihres Werkes geben sich der Täuschung hin, daß diese Bemühungen, dieses Ringen um die künstlerische Realität je zu einem endlichen Ziele führen. Beide wissen genau, daß die Lösung eines Problems immer nur den Ausgangspunkt für ein noch schwierigeres Problem darstellt; daß hinter jeder aufgestoßenen Türe eine neue verschlossene Türe wartet und so fort ad infinitum.

Die Gegebenheiten für eine tragische, oder sagen wir schlichter: für eine verkrampfte Situation sind also vorhanden. Vorhanden sind aber bei Germaine Richier auch die Gegengewichte: ein starker natürlicher Hang zu Lebensfreude und -genuß, ein fein und prompt funktionierendes Gefühl für das Maß in allen Dingen (also auch für die kluge Verteilung von Arbeit und Ausspannung) und schließlich ein ererbtes Schönheitsgefühl (erinnern wir uns: sie entstammt dem griechisch-römischen Mittelmeerraum, dem Vaterland der Kunst!), welches ihre strengen Experimente verklärt und ihnen die Härte gedanklicher Konstruktionen und bloßer Willensanstrengungen nimmt. So stehen denn, aller Kompromißlosigkeit, allem asketischen Arbeitseifer zum Trotz, Werk und Persönlichkeit dieser außerordentlichen Frau in schönem Gleichgewichte, vermitteln uns die Zeugnisse heftigster Anspannung und steten Jagens nach einem nie ganz erreichbaren Ziel schließlich doch den Eindruck beglückender Harmonie.

•

Germaine Richier wurde am 16. September 1904 zu Grans in der Umgebung von Arles-en-Provence geboren. Den ersten künstlerischen Unterricht erhielt sie in den Jahren 1922 bis 1925 an der Ecole des Beaux-Arts in Montpellier. 1925 siedelte sie nach Paris über und war vier Jahre lang Schülerin des Bildhauers Antoine Bourdelle. In dessen Werkstätten am Impasse du Maine lernte sie ihren späteren Gatten, den Schweizer Bildhauer Charles Otto Bänninger kennen.

Germaine Richier stellte öfters in Paris und an französischen Ausstellungen in Belgien und Holland aus. Auch an der Weltausstellung in New York 1939 war sie vertreten. In der Schweiz waren ihre Werke auf Sonderausstellungen in Winterthur, Basel, Bern und Zürich zu sehen. Die Bildhauerin erhielt im Jahre 1936 den Prix Blumenthal.