

Verankerung und Vorstoss bei Raymond Duchamp-Villon

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 4: **Städtebau in den USA**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39673>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Verankerung und Vorstoß bei Raymond Duchamp-Villon¹



1
Raymond Duchamp-Villon, Jünglingstorso, 1910. Bronze, H. 55 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris
Torso de jeune homme. Bronze
Torso of Young Man. Bronze

Guillaume Apollinaire, der 1913 in seinen «Peintres Cubistes» hellseherisch aus den Werken scheinbar nur «experimentierender» Künstler seiner Zeit eine neue Epoche optischen Ausdrucks aufklingen läßt, widmet in dieser Gegenwartsgeschichte Raymond Duchamp-Villon als einzigem Bildhauer ein letztes Kapitel. (Brancusi und Archipenko werden nur erwähnt.)

Der Dichter leitet die großzügige plastische Konzeption des Künstlers vor allem aus seiner Beschäftigung mit der Baukunst ab: «Il a de l'architecture dans cette conception titanique. Sculpteur et architecte, il n'y a pour lui que la lumière qui compte... la lumière incorruptible.» Er sieht ihn weiterhin als denjenigen, der am stärksten unter den zeitgenössischen Bildhauern die Bewegung – jenes intensive Anliegen der Epoche – als solches erfaßt und künstlerisch realisiert hat. Hiermit vor allem schien er für Apollinaire in die Grundtendenzen des Kubismus mit einbezogen, die von der Statik in eine neue Energetik von Form und Komposition vorstießen, eine das Objekt vielschichtig umkreisende und nicht mehr eindeutig fixierende Darstellungsmethode anschlügen.

In einer im «Salon d'Automne» 1912 organisierten Ausstellung waren seine Werke erstmalig der Öffentlichkeit gezeigt worden. Ein Jahr später tauchten sie in der New-Yorker «Armory Show» (1913) auf, gemeinsam mit anderen aufsehenerregenden Pionierleistungen wie Brancusis «Kuß» (1908), der «Schlafenden Muse» (1909/10), der «Muse» (1912) und «Mademoiselle Pogany» (1912) sowie dem kühnen Rückenakt-Relief (1909) von H. Matisse. Als entscheidende malerische Neuerscheinung stand Marcel Duchamps «Nu descendant un escalier» im Brennpunkt des Interesses.

Eine Welle der Entrüstung und des Lachens war durch Raymond Duchamp-Villons Plastiken im breiteren Publikum hervorgerufen worden, ebenso wie Anerkennung und Bewunderung bei den Freunden und Kennern. Die für uns Heutige innerhalb der damaligen Situation «revolutionären» Werke wie «La femme Assise», «Le Cheval» und die Reliefs der «Danseurs» und «Amants» waren noch nicht geschaffen, als Apollinaire sein treffendes Urteil fällte und der «Salon» und die «Armory Show» ihre Ausstellungen veranstalteten. Hingegen wiesen der bewegte «Torse de jeune homme» (1910) und der geniale «Baudelaire»-Kopf (1911) schon auf die expressive und gleichzeitig klärende plastische Schöpferkraft Duchamp-Villons hin, der auf das Ausdrucksfeld erregter Epidermis im Sinne Rodins verzichtete und eine weniger passionierte, dafür aber objektiviertere Sprache der geglätteten, elementaren Volumen anschlug².

Mit dem Porträtkopf *Baudelaires* hatte gerade in diesem Sinne eine unpathetische neue psychische Interpretation mit penetranter Nachdrücklichkeit eingesetzt, während in dem ein Jahr später vollendeten Frauenkopf «*Maggy*» (1912) ein kühner Vorstoß ins Grotteske vorgenommen wurde, der erst zwanzig Jahre später in den abundanten und bizarren Ballungen Picassoscher Köpfe und Büsten wieder aufgenommen werden sollte, damals irgendwie in der Richtung des «Anti-Grazioso» eines Boccioni lag. Eine Gruppenplastik, «*La Vasque*» (1911) betitelt, bedeutet neben diesen Vorstößen eher eine eben von Rodin sich lösende, aber irgendwie noch an ihn verhaftete Übergangserscheinung in ihrer Synthese von bewegten Leibern und statischen Gefäßformen. Die Plastik scheint in ihrer verein-

¹ Die in der Galerie Louis Carré zuerst Juni/Juli 1963 veranstaltete Ausstellung, die dann in erweiterter Form im November/Dezember wieder eröffnet wurde, brachte eine bisher unerreichte Vollständigkeit dieses *Ceuvres*; gleichzeitig wurden Einblicke in handschriftliche Aufzeichnungen des Künstlers vermittelt ebenso wie ein bibliographischer Überblick. Ein ausführlicher, von Simone Frigerio eingeleiteter, reich illustrierter Katalog begleitete die Schau.

² Der edle «Frauentorso» von 1908 (Musée d'Art Moderne, Paris) zeigt die exakte Kenntnis und feine Sensibilisierung bewegter Epidermis, gleichzeitig aber eine von Rodin abweichende Objektivierung des Anatomischen.



2

2
Raymond Duchamp-Villon, Baudelaire, 1911. Bronze, H. 40 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris

3
Raymond Duchamp-Villon, Maggy, 1912. Bronze, H. 72 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris

4
Raymond Duchamp-Villon, Die Schale, 1911. Bronze, H. 58 cm
La vasque. Bronze
The Bowl. Bronze

fachenden kompositionellen Großzügigkeit und ihrer Formstraffung im Einzelnen für einen größeren architektonischen Zusammenhang geplant. Denn auf die Idee des Gesamtkunstwerkes, die im Jugendstil wieder intensiv einsetzte und von Architekten wie Antonio Gaudi, Joseph Hoffman, Van de Velde, von Malern wie Kandinsky, Mondrian, Schlemmer, Schwitters und anderen propagiert und zum Teil realisiert wurde, hat auch Duchamp-Villon immer besonderen Akzent gelegt.

Der Auftrag zu einer neuen architektonischen Durchgestaltung des «Salon d'Automne» im Sinne der Vereinigung von Plastik, Malerei, Glasfenstern und Möbeln wurde ihm 1913 wegen seiner auf künstlerische Zusammenfassung gerichteten Einstellung, die er vielfach geäußert hatte, von seinen Künstlerkollegen übertragen. Die Interieurarbeiten ebenso wie das *Projekt der Fassade*, die er schuf, wurden damals als spezifisch kubistisch empfunden, obwohl sie uns heute nur in ihren dekorativen Details so anmuten. Die Einstellung des Künstlers selbst entsprach zwar damals wohl im primären Beziehungs- und Proportionenspiel einfacher Blöcke den kubistischen Tendenzen. In diesem Sinne äußerte er sich 1913 zu Walter Pach, dem amerikanischen Kritiker, der zu den ersten seiner Bewunderer und Anhänger zählte: «C'est presque drôle, le plaisir que j'ai à arranger de simples blocs carrés, l'un avec l'autre, jusqu'à ce que j'aie trouvé un rapport juste de formes et de dimensions.» (In der Einleitung zu Duchamp-Villons Monographie von Walter Pach, 1924.)

Ein zweiter Auftrag für ein *College* in Connecticut, wo er in ein gotisierendes Gehäuse architektonisch gestraffte Skulpturen und Reliefs einfügen wollte, wurde von den amerikanischen Trustees abgelehnt, die schließlich billigere, schematische Dekorationen vorzogen. Seine Projekte und Modelle reichten bis in die ersten Kriegsjahre hinein. Wenn auch die architektonische Lösung hier wenig mit kubistischer Auffassung zu tun hat, so sind hingegen die Reliefs, meist in ovale Medaillons eingegliedert, vor allem in ihren rein abstrakten Formationen dem Kubismus nahe. Gewölbte Formen und harte Flächen – auch wenn es sich um ursprünglich organische Prägungen handelt – werden straff und schnittig komponiert und wirken wie Einkerbungen. Wie er in seinen Briefen betont, lag es ihm vor allem daran, der Skulptur ihr eigenes ausdruckskräftiges Leben zu geben, sie aber wieder gleichzeitig dem architektonischen Gesamtrhythmus einzuordnen im Sinne einer «*unité de conception, si difficile à obtenir*», wie er 1914 abschließend in einem Brief an W. Pach, den Anreger des Auftrages, schreibt. Die Architektur ist zwar für Raymond Duchamp-Villon nicht das primäre Ausdrucksgebiet seiner Imagination, sondern sie wirkte sich vielmehr auf seine Skulptur erzieherisch aus, als Wegweisung in der neuen Prägung einer abstrakten Sprache, ebenso wie bei Paul Klee, dem sie Sinn für Maß und Proportion schärfte und deren «räumlicher Organismus ihm zur heilsamsten Schule wurde», wie wir es aus seinen Tagebuchaufzeichnungen erfahren. – Auch der ältere Bruder, Jacques Villon, bestätigt dies, wenn er nach Raymonds Tode schreibt, daß er sich immer mehr dem konstruktiven Prinzip als Plastiker zugewandt habe, ohne dabei den Kontakt mit dem Leben aufzugeben. «Un ingénieur se joignait à l'architecte et au sculpteur, mais cela ne veut pas dire que l'être supra-sensible qu'il était ne regardait plus la vie, qu'au contraire il adorait» (Monographie von W. Pach, 1924).

Wenn wir uns heute fragen, innerhalb welcher künstlerischen Konstellation Duchamp-Villon damals wirkte, welche zeitgenössischen Aktivitäten ihn umgaben, so waren es neben dem Weiterleben der neobarocken, emotionell gesteigerten Kunst Rodins die neueinsetzende klassizistische Abkühlung Bourdelles ebenso wie die volumenklärende, rustikale Verfestigung des Körperlichen bei Maillol, die spürbar wurden und starke Ausstrahlung hatten. Gleichzeitig wies die urban verfeinerte Kunst von Matisse mit ihren kühnen Deformationen (Kopf



3

«Jeannette», 1910) Parallelitäten mit gewissen Methoden Duchamp-Villons auf.

Stilistisch ging sein Hauptstreben innerhalb des freiplastischen Ausdrucks auf klare Wölbung und Glättung der Form im Sinne Brancusis, während er in seinen Reliefs mit einer völlig neuen Technik und Rhythmisierung einsetzte, die alle anatomischen Einzelheiten aufgab, zugunsten eines durchgehenden Bewegungsflusses. Mit den «*Danseurs*» (1911) und «*Amants*» (1913) setzt durch ihn die moderne Behandlung des Reliefs erst eigentlich ein. Die Formen werden nicht *auf* einen Hintergrund gesetzt – von diesem ablösbar –, wie noch in *Maillols* Relief «*Le Désir*» (1905), sondern sie sind nun mit dem wogenden Leben ihres Hintergrundes eng verschmolzen, wobei eine «*unité de formes et de fond*» entsteht, so wie es heute der Bildhauer Etienne Hajdu primär erstrebt. Gleichzeitig geht es um das korrespondierende Spiel kontrastierender Höhlung und Ballung, das dann alle Teile, Hintergrund sowie Form, in durchgehendem Zuge ergreift.

Die meisten dieser neuen Ausdrucksmethoden sind zurückzuführen auf das Problem zeiträumlicher Bewegung – auch das aktuelle Hauptanliegen Duchamp-Villons – und damit auf die Entfaltung vielschichtiger Dimensionen, die in den kubistischen



4

Bildern ja auch damals zur Diskussion standen. Durchaus der Zeitstunde entsprechend, interessierte ihn die Zusammenziehung verschiedener Blickpunkte in seiner Freiplastik, so wie man sie im kubistischen Stilleben erreichte, oder die simultane Raffung einzelner Bewegungsphasen, wie Marcel Duchamp, der jüngste Bruder dieser bedeutenden Künstlerfamilie, es in seinem epochemachenden Bilde «*Nu descendant un escalier*» (1912) auf frappierende Weise erstmalig geprägt hatte. In farbiger Sprache wurde dies von Robert Delaunay 1912 in seinen «*Disques Simultanés*», im dreidimensionalen Medium Ähnliches vom Futuristen Boccioni in seiner «*Bewegungsentfaltung einer Flasche*» («*Sviluppo di una bottiglia nello Spazio*») im gleichen Jahr mit einfachen Volumen und Hohlräumen erreicht. Duchamp-Villon, von den gleichen Zeitproblemen erfüllt, brauchte ebensowenig von den Futuristen Methoden abzugucken wie diese von ihm. Das neu intensivierte Verhältnis zu Bewegung und zeiträumlicher Dynamik «*lag einfach in der Luft*», wie Marcel Duchamp es einmal in bezug auf Prioritätsfragen zwischen eigenen und futuristischen Malereien 1912 geäußert hatte.¹

¹ Vgl. Katherine Kuh, «*The Artist's Voice*», Harper and Row, 1962, S. 83.



5

Im Gegensatz zu seinem jüngsten Bruder distanzierte sich der Bildhauer und Architekt Duchamp-Villon aber völlig von einer antikünstlerischen Haltung, die dieser immer ausdrücklicher einnahm, ebenso wie von dem zivilisatorischen Optimismus der Futuristen, die ohne jede Ironie in bedingungsloser und losgelöster Gegenwartsbejahung vor allem zum technischen Fortschritt ihrer Zeitstunde standen und die Vergangenheit abrupt abschnitten. Der traditionsbewußte französische Bildhauer hingegen ging von einer organischen Synthese der Zeiten aus, erkannte einerseits unverblendet die Gebote, die ihm aus dem Gegenwartsbewußtsein für seine künstlerische Arbeit erwachsen, dachte aber nicht daran, das Erbe von Jahrhunderten zu annullieren.

Schon der Hinblick auf die jüngste Vergangenheit, auf die epochalen konstruktiven Leistungen des späten 19. Jahrhunderts führte ihn in Anbetracht des Eiffelturmes – dessen neue, über das Funktionelle hinausgehende ästhetische Wertung er mit Apollinaire, Delaunay, Léger, Blaise Cendrars und anderen Künstlern teilte – auf historische Studien innerhalb dieses Gebietes. 1914 erschien sein bemerkenswerter Essay «L'Archi-

5
Raymond Duchamp-Villon, Katze, 1913. Gips, H. 64,5 cm.
Chat. Plâtre
Cat. Plaster

6
Raymond Duchamp-Villon, Die kleinen Tänzer, 1911. Bronze, H. 18 cm
Les petits danseurs. Bronze
The Little Dancers. Bronze

7
Raymond Duchamp-Villon, Das Liebespaar, 1913. Blei, H. 68 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris
Les amants. Plomb
The Lovers. Lead

tecture et le Fer», wo er neben Eiffel Labrouste und Baltard, die Schöpfer der Bibliothèque Sainte-Geneviève, von Saint-Augustin und der Pariser Markthallen, hervorhebt. Seine Bejahung einer konstruktiven, ingenieurhaft gereinigten Architektur – die große kulturelle Tat Frankreichs, an die Le Corbusier später wieder anknüpfen sollte – ist auch bezeichnend für seinen eigenen klaren und klärenden künstlerischen Weg.

In der Monographie, die Walter Pach 1924 dem Künstler widmete (für John Quinn und seine Freunde in 300 Exemplaren gedruckt), erfährt man aus den ersten Zeilen der Briefe und Texte, die im Anhang beigelegt werden, seine simultane Einstellung zu Gegenwart und Vergangenheit: «Je ne crois pas que chaque époque crée de toutes pièces son esthétique, elle en trouve les germes dans celles des générations précédentes qui l'ont préparée, tout inconsciemment; il reste un travail considérable à accomplir...» Diese noch zu vollziehende Arbeit lag für ihn darin, den wesentlichen Zügen der eigenen Epoche nachzugehen, sie zu packen und darzustellen. Im Erfassen durchgehender aktueller Phänomene, die sich im alltäglichen Leben offenbarten, sollte Kunst und Leben in synthetischer Einheit empfunden werden. «Car le rapport est évident entre les formes que revêtent la vie et les formules esthétiques à la même époque», heißt es anschließend, um später zu der klaren Erkenntnis zu gelangen: «Nous voulons connaître plastiquement aujourd'hui les choses dont la plastique ne s'occupait jamais autrefois. Est-ce elle ou nous qui avons tort?», wie es in einem Brief von 1915 heißt. Er kämpfte also um die Freiheit einer neuen Sprache und einer neuen Thematik – für die es ja auch im Sinne Picassos keine speziellen «Quartiers de noblesse» mehr gab.

In seinem «Cheval» – «mécanique presque vapeur», wie die Zeitgenossen es nannten –, wohl seinem kühnsten und plastisch reichsten Werk, schwingt eine leise Ironie auch von seiten der inhaltlichen Auffassung mit, wenn er den Organismus des Tieres in seiner Bewegtheit mit dem kinetischen Leben von Kolben und Kurbelgelenken verschmilzt, mit Anspielung auf die sprachliche Analogie, die mechanische Energie mit Pferdekraft mißt als PS. Selbst ein trainierter und passionierter Reiter, der zu Beginn des Ersten Weltkrieges in ein Kavallerieregiment eingezogen wurde, ging er von der detaillierten Naturbeobachtung aus, um erst nach vielen Phasen der Studien und Verwandlungen zur letzten symbolischen Formgestaltung auszuholen. Gerade an diesen verschiedenartigen Modellen, die alle im ersten Kriegsjahr gemacht wurden, kann man die einzelnen Vorstufen und Stadien des Entstehens des endgültigen Werkes verfolgen. Zunächst aus eigenstem Erlebnis die Bewegungen des berittenen Tieres, wobei Pferd und Reiter in durchgehende Kurven einbezogen werden. Das zweite Modell offenbart schon kompositionell den Brennpunkt der Bewegungsauslösung, zu dem späteren Zwitterwesen mit seinen mechanischen und animalischen Elementen hinführend, welches dann endgültig zum transformierten Symbol der Energetik wird. «La puissance de la machine s'impose et nous ne concevons plus guère les vivants sans elle, nous sommes émus d'une manière étrange par le frôlement rapide des êtres et des choses et nous nous habituons, sans le savoir, à percevoir les forces des uns à travers les forces asservies par eux. De là à prendre une opinion de la vie, telle qu'elle ne nous apparaisse plus que sous sa forme de dynamisme supérieur, il n'y a qu'un pas, vite franchi» (16. Januar 1913, Monographie von W. Pach, 1924).

Es drängte ihn also immer neu von einem losgelösten und fixierten Ästhetizismus fort und zu einem schöpferischen Punkt, wo aktuelle Phänomene und Kunst als Einheit empfunden und geprägt wurden.

Wenn die Futuristen aber helle Begeisterung für Technik, Geschwindigkeit und bedingungslosen Glauben an den Fortschritt bekundeten, so erlebte der mehr besinnliche französi-



6



7



8



9



10

sche Künstler die fundamentalen Zeitphänomene eher als schicksalhaftes Geschehen, dem man nicht nur nicht entrinnen kann, sondern das man sogar aus Wahrheitsgründen mit einbeziehen mußte. Wie nicht nur aus seinen Schriften, sondern vor allem aus seinem Werk hervorgeht, scheint dieser Gegenwartsaspekt, von einer immanenten geschichtlichen Traditionssubstanz umschlossen, gerade das zu sein, was dem aktuellen Neuwert das Aroma einer gesättigten Klassik beizumischen vermag, so wie es ja – in einer anderen Schattierung – im Werke Brancusis der Fall war.

Hier setzt also auf der Basis eines traditionsbewußten Fühlens und Formens der Sprung ins Neuland ein, wodurch frische Ausdrucksmethoden mit den formalen und geistigen Traditionen mediterraner Kultur verbunden bleiben.

So besitzt seine «*Femme Assise*» – ein Werk, das den Titel mit dem eines Romans von Apollinaire teilt – innerhalb ihrer schraubenhaft emporwirbelnden «*linea serpentina*» noch jene gelassene Anmut und Würde einer antiken Göttin, ebenso wie der frühere «*Torse de jeune homme*» modernes Dynamis mit hellenistischer Bewegtheit vereint. Die Frauengestalt enthält jedoch in ihrer geballten Rhythmik und den harten, fast mannequinhaft gefügten Gliedern und Gelenken eine Präzision in der Behandlung des Nackten und eine von allem Detail entblöbte abstrakte Formung – in der Behandlung des Kopfes gipfelnd, durch welche die funktionelle Essenz körperlichen Lebens unmittelbar und suggestiv bloßliegt. Auch schafft die Zusammenziehung und Emporwindung dieser fest ineinandergreifenden Massen ein bewegtes räumliches Leben, das den Beschauer zur Umkreisung der Figur auffordert und – wie beim «*Cheval*» – immer neue überraschende Aspekte auftritt, wo jeweils die Komposition des Volumens als Wechselspiel zwischen komprimierten Ballungen und leichten Perforationen auftritt.



11

8
 Raymond Duchamp-Villon, Pferd und Reiter, 1. Fassung, 1914. Bronze,
 H. 21 cm
 Cheval et cavalier, premier état. Bronze
 Mount and Rider, first stage. Bronze

9
 Raymond Duchamp-Villon, Pferd und Reiter, 1914. Bronze, H. 29 cm.
 Stedelijk Museum, Amsterdam
 Cheval et cavalier. Bronze
 Mount and Rider. Bronze

10
 Raymond Duchamp-Villon, Das kleine Pferd, 1914. Bronze, H. 30 cm
 Le petit cheval. Bronze
 The Small Horse. Bronze

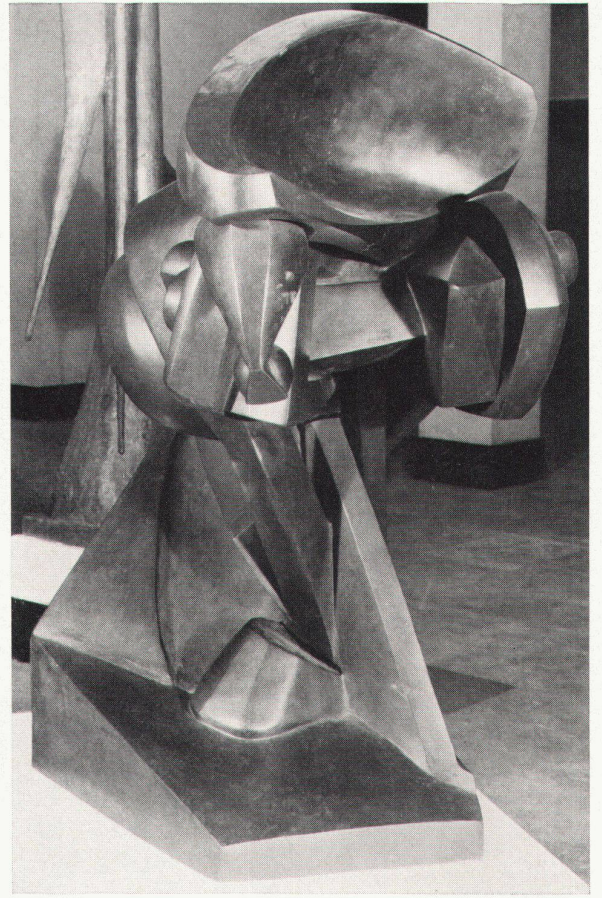
11
 Raymond Duchamp-Villon, Pferdekopf, 1914. Bronze, H. 48 cm
 Tête de cheval. Bronze
 Head of Horse. Bronze



12

Das letzte Werk des Bildhauers, kurz vor seinem Tode entstanden, war der Kopf des Chirurgen Gosset (1917), des Arztes, der ihn im Militärspital bis zuletzt behandelte, während er langsam einer schweren Typhusinfektion erlag. Wenn das *Portrait Baudelaires* das Genie eines Dichters in ein gewaltiges Kopfgehäuse mit dominierender Stirnpartie bannte und charakteristische Züge mit einer universalen plastischen Formensprache zu verschmelzen vermochte, so hat der Künstler in diesem letzten Werk das Individuelle in noch verstärktem Maße in große vereinfachende Elementarformen eingeleiten lassen. Ein magisch-maskenhafter Ausdruck entsteht, der nur noch aus Wölbung und Höhlung spricht, helle Lichtzonen reflektiert und mit düsteren Schattenmulden kontrastiert. Wie ein großes Auf- und Abwogen gegensätzlicher, jedoch ewig miteinander verbundener Phänomene des Aufstrahlens und Versinkens. In einem letzten Brief an den amerikanischen Freund erfahren wir von dem Gefühl tiefster Erschöpfung und gleichzeitig von neuer Lebenshoffnung, die der Künstler damals empfand. «...quelques dessins me fatiguent plus que la construction d'une maison autrefois. J'ai cependant ébauché assez loin un portrait d'un des chirurgiens qui m'ont soigné et dont je ne suis pas mécontent comme point de départ. Mais il faut encore le rendre définitif et j'escompte les semaines de ma convalescence pour l'achever...»

Zu der letzten Fassung dieses Werkes ist es nicht mehr gekommen. Es scheint aber, daß der Künstler uns hier weit mehr als nur einen ersten Entwurf hinterlassen, sondern eher einen letzten Hinweis auf den wahrscheinlichen Weg eigenster Entwicklung gegeben hat, die auf ein immer reineres Herausarbeiten einfacher, wesentlicher Formung – so wie sie Brancusi vollzog – gerichtet war. Wie der Künstler es selbst niedergelegt hat, enthielten jene neu errungene «simplicité» und «austérité» gerade auch die moralischen Kräfte, welche die Kunst in seiner



13

Zeitstunde betonen mußte, «in Opposition zu einer merkantilen Welt, in der nur das Geld herrschte». Aus dieser freiwilligen «Armut» heraus sollte – nach seiner Auffassung – das Reich des Schönen wieder neu erstehen. Auch hier befand er sich prinzipiell auf einer breiten, zeitlich bedingten Basis neuer künstlerischer Einstellung. André Salmon, der 1931 die Einleitung zu einer Gesamtschau seines Werkes in der Galerie Pierre Loeb in Paris verfaßte, schrieb, daß der Tod dieses großen Bildhauers eine Katastrophe für Frankreich gewesen sei, ebenso verhängnisvoll wie der Tod Seurats und Apollinaires, die noch vor der Vollendung ihres vierzigsten Lebensjahres der abschließenden Profilierung ihres Werkes entzogen wurden. «Glorieux et ignoré à la fois» – wie der Dichter der Rue Ravignan es damals empfand –, aber doch schon zu einer eindrucklichen Prägnanz gelangt, um seinem Jahrhundert künstlerische Gesetze zu vermitteln, die sich erst bei späteren Generationen voll auswirken sollten.

Für uns Heutige eröffnen Duchamp-Villons Werk und seine geistige Haltung nach fünfzig Jahren wieder neue Aspekte und sogar ausgesprochen aktuelle. Der Drang zu einer Zusammenfassung von Vorstoß und Verankerung, der sich im jetzigen Kulturleben wieder scharf abzeichnet – ob es sich um Erhaltung alter Stadtteile im Zusammenhang mit urbaner Neugestaltung oder um die enge Konfrontation vergangener und gegenwärtiger Kunst handelt –, war im Grunde ja auch der lebendige Ausgangspunkt, der hinter seiner traditionsbewußten und weit in die Zukunft greifenden Schöpfung stand.



14

Raymond Duchamp-Villon

Nordfranzose. Geboren am 5. November 1876 in Damville (Eure). Sein älterer Bruder ist der Maler Jacques Villon (1875 bis 1963), seine jüngeren Geschwister sind Marcel Duchamp (1887) und Suzanne Duchamp. Er besucht 1886–1894 das Lyceum in Rouen. Anschließend medizinische Studien, die durch eine schwere Krankheit unterbrochen werden, die ihn auf die künstlerische Laufbahn hinlenkt.

Von 1905–1914 nimmt er regelmäßig an den Ausstellungen des Salon d'Automne teil. Wohnt in Puteaux, wo die drei Brüder einen lebendigen Kreis von Dichtern und Malern um sich versammeln. 1912 Ausstellung in der «Section d'Or»-Galerie La Boétie, wo er und seine Brüder gemeinsam mit Archipenko, Gleize, Gris, Léger, Picabia, La Fresnaye und anderen ausstellen, wozu Apollinaire die einleitenden Worte spricht.

12-14
Raymond Duchamp-Villon, Das große Pferd, 1914. Bronze, H. 107.
Musée National d'Art Moderne, Paris
Le grand cheval. Bronze
The large Horse. Bronze



15

Im selben Jahre stellt er im «Salon d'Automne» sein Modell zur «Maison Cubiste» aus.

1913/14 stellt er im «Salon d'Automne» seine Reliefs aus.

1914 entstehen zwei Hauptwerke der Freiplastik, «Le Cheval» und «La Femme Assise».

1913 stellt er in der «Armory Show» New York den «Torso eines jungen Mannes» (1910), den «Baudelaire»-Kopf (1911) und das Modell des «Kubistischen Hauses» (1912) aus.

1919 bringt der «Salon d'Automne» eine Retrospektive seines Werkes.

1929 organisiert die Brummer Gallery eine Memorial Exhibition für ihn. Im Katalog ein Vorwort von Walter Pach.

1931 zeigt die Galerie Pierre Loeb eine Zusammenstellung seines Werkes mit illustriertem Katalog, eingeleitet vom Dichter André Salmon. In größerem Zusammenhang mit anderen Künstlern wurde er seither in den künstlerischen Zentren Hollands und Deutschlands, Amerikas, Schwedens und der Schweiz sowie in Brüssel, Venedig, London und Paris gezeigt.



16

15
Raymond Duchamp-Villon, Bildnis des Prof. Gosset, 1917. Bronze, H. 29 cm
Portrait du professeur Gosset. Bronze
Portrait of Prof. Gosset. Bronze

16
Raymond Duchamp-Villon, Die Sitzende, 1914. Bronze, H. 69 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris
Femme assise. Bronze
The Seated Woman. Bronze

Photos: 1-4, 6, 7, 9-11, 14, 15 Walter Dräyer, Zürich;
12 Giraudon, Paris