

—
raace
to
—
raace



isolde Frepoli

—
face
to
—
face

Isolde Frepoli – Face to Face

Lippisches Landesmuseum Detmold
30. September 2022 – 7. Januar 2023

Katalog zur Ausstellung

Figuren & Büsten

Isolde Frepoli ist eine Künstlerin, die sich der Porträtskulptur verschrieben hat. Ihr jahrzehntelanges Schaffen hat vor allem zahlreiche Büsten und Ganzfiguren hervorgebracht. Dabei modelliert sie realistische Bildnisse von Menschen ganz unterschiedlicher Personenkreise und gesellschaftlicher sowie ethnischer Herkünfte. Geeint werden die Bilderwerke durch die stets identische, nahezu ausdruckslose Mine – mit einem Blick vorbei am Betrachter.

In Zeiten nahezu grenzenloser Möglichkeiten der Fotografie einerseits und der durch gesellschaftlichen Wandel vollzogenen Abkehr von memorierenden und zur Darstellung gesellschaftlich-politischer Identitäten aufgestellten Porträtskulpturen im öffentlichen Raum andererseits ist das Œuvre von Frepoli ungewöhnlich. Das Schaffen von Künstlerinnen und Künstlern ist indes nie voraussetzungslos und immer geprägt von den Umgebungen der Kindheit, der Jugendzeit und auch späterer Lebensphasen. Isolde Frepoli ist in Italien geboren und aufgewachsen. Umgeben von herausragenden Bildwerken der klassischen griechisch-römischen Antike, des Mittelalters, der Renaissance und nachfolgender Epochen, dürfte sie zahlreiche prägende Impulse erhalten haben. Dies scheint nicht nur bei der Wahl formal realistischer Porträts als Sujet auf. Die Vollfiguren greifen das eher statische Standmotiv archaischer griechischer und mithin vorderasiatischer und ägyptischer Statuen auf. Der dynamische Kontrapost klassischer Werke wird eher gemieden. Nicht von ungefähr haben diese Verbindungen zu einer Ausstellung der Künstlerin im Ägyptischen Museum München mit Gegenüberstellungen ägyptischer Skulpturen vor kurzem angeregt.

Die faszinierenden Skulpturen von Isolde Frepoli stellen eine Verbindung zwischen Alter Kunst und unserer Gegenwart her und passen daher im Rahmen der Sonderausstellung hervorragend in den reichen Kanon der Sammlungen des Lippischen Landesmuseum. Ich freue mich, nach der Schau „Köpfe“ im Jahre 2000 zum zweiten Mal eine Sonderausstellung mit ihren Skulpturen in unserem Haus der Öffentlichkeit präsentieren zu können und danke Frau Frepoli für die inspirierende Zusammenarbeit.

Andrea Wandschneider hat dankenswerterweise die kunsthistorische Verortung der Werke von Isolde Frepoli vorgenommen.

Michael Zelle, Juli 2022

isolde Frepoli – Face to Face

Wie selbstverständlich ist uns die Begegnung mit Werken der Malerei, der Architektur, der Bildhauerei? Versteht es sich von selbst, dass es genau *diese* drei Gattungen der Bildenden Künste gibt, genau *diese* drei Ausprägungen schöpferischer Gestaltung? Intuitiv würden wir bejahen: Seit alters her gehören Bilder, Bauten und Skulpturen zum rituell-religiösen bzw. historisch-kulturellen Erfahrungsraum des Menschen und zwar nicht nur in Europa. Wie erklärt sich dieses Phänomen? Die Antwort ist einfach: Weil diese drei Gattungen den drei grundlegenden Orientierungsweisen des Menschen entsprechen. In der Malerei macht sich der Mensch *ein Bild von der Welt*, er verschafft sich eine Überschau in einer festgesetzten Umgrenzung. Dagegen ermöglicht ein architektonisches Bauwerk dem Menschen eine *Verortung in der Welt*, ein Sich-Behausen am Ort. Und die Skulptur schließlich konfrontiert den Menschen mit einem konkreten Gegenüber; sie eröffnet eine Dialogsituation zweier Körper im Raum, ein *Ich-zu-Du* – oder ein *body-to-body*, ein *face-to-face*. Das sind die drei existenziellen Grunddispositionen des Menschen, die in diesen drei Künsten verhandelt werden. Immer schon.

Isolde Frepoli erschafft solche Körper im Raum, sie ist Bildhauerin. Seit nunmehr drei Jahrzehnten arbeitet sie frei von jeglicher Orientierung am Mainstream des Kunstmarktes und kompromisslos ihren künstlerischen Absichten folgend an der Entwicklung ihres figürlichen Œuvres. Ihr bevorzugtes Material ist Ton. Terrakotta („gebrannte Erde“) gehört zu den ältesten künstlerischen Werkstoffen des Menschen; in der Antike Griechenlands und Roms erreichte ihre Produktion eine außerordentlich hohe Qualität. Etruskische Künstler schufen bereits lebensgroße Standbilder in Terrakotta. Nach einer erneuten Blüte bemalter Terrakotta-Plastik in der italienischen Renaissance verebbt jedoch das Interesse an diesem Werkstoff weitgehend; im 19. und 20. Jahrhundert sind es nur noch vereinzelte Werke – vorwiegend Bildnisbüsten –, die in dieser Technik entstehen. Und Terrakotta-Plastik in der Gegenwartskunst? Frepolis Werk dürfte sich hier, soweit man die ernsthafte künstlerische Produktion überblicken kann, wie ein Solitär ausnehmen, als ein Werk ‚sans pareil‘. Und dies gilt nicht nur hinsichtlich des Materials, sondern ebenso hinsichtlich des Themas: Bildnisbüsten und Ganzfigurenporträts. Frepoli porträtiert Zeitgenossen, überwiegend weibliche, aber auch männliche Individuen sitzen ihr Modell und geben den Werken ihren Namen.¹ Machen wir uns bewusst: Die Gattung des Porträts ist aus der Bildhauerkunst nahezu verschwunden. Zwar mögen noch hier und da Persönlichkeiten ihr Konterfei qua Auftrag in Stein meißeln oder Bronze gießen lassen, doch scheint die heutige „grenzenlose Skulptur“² keinen Entwurf für ein plastisches Porträt mehr bereithalten zu können. „Kein menschliches Gesicht ist mir so fremd wie ein Antlitz, das sich, je mehr man es anschaut, desto mehr ringsum verschließt und auf Stufen unbekannter Treppen entflieht.“³ Schon Alberto Giacometti hatte die Verflüchtigung des Gesichts, die Fragwürdigkeit seiner Anschaulichkeit beschäftigt.

Und heute, gut zwei Generationen später, in einer Zeit, in der das Wort vom „Posthumanismus“ und dem „Ende des Individuums“ die Runde macht, in einer Zeit, in der Neurowissenschaftler, Biogenetiker und Nanotechnologen angestrengt an einem „Neuen Menschen“ arbeiten, an der Überwindung des Homo sapiens⁴ – wie kann da die Kunst das Gesicht, das Antlitz als Signum des Humanen noch zum Sprechen bringen?

Bevor wir die Porträtplastik Frepolis näher in Augenschein nehmen, noch ein Wort zur Technik: Die Terrakotten tragen den erläuternden Zusatz „engobiert“. Engoben sind feine, mineralisch eingefärbte Tonmehle, die dünnflüssig auf die noch ungebrannte, etwa lederharte, geformte Terrakotta aufgetragen werden. Dadurch ergeben sich nach dem Brennen matte bis mattglänzende Oberflächen, die wiederum für jene spezifische innere Strahlkraft sorgen, die den Plastiken Frepolis eignet. – Wenden wir uns nun zunächst den Brustbildnissen zu, das heißt jener Gruppe von Werken, die den Porträtkopf mit einem Teil des Oberkörpers, Schultern und Armabschnitten zeigen. Dieser Typus der Porträtplastik stellt an den Bildhauer seit jeher eine große gestalterische Anforderung, insofern es darum geht, die radikale, konkret-motivische Beschneidung des Körpers in eine formal-kompositorische Ganzheit zu überführen. Anders gewendet: Im Ergebnis dürfen etwa die Armstümpfe nicht den Eindruck einer Amputation erwecken.

Nehmen wir als erstes Beispiel das Bildnis der LENA von 2020 (Abb. S. 42, 43): Im Gegenüber zur Figur fixiert der Betrachter zunächst unwillkürlich das Gesicht, das sich ihm frontal entgegenhält und somit ein direktes *vis-à-vis* ermöglicht, ja einfordert. Das Gesicht ist gemeinhin der Ort, an dem unser Selbst, unsere Identität befragt wird, der Ort, der Auskunft gibt über unseren Charakter, unsere innere Befindlichkeit, unsere Emotionen. LENA's Gesicht ist jugendlich, ja makellos, doch ist ihm keinerlei Regung, keinerlei Sentiment eingeschrieben. Zwar sind die wesentlichen Gesichtsm Merkmale, die Augen und der Mund (sowie auch Brauen und Kopfhaar), farblich hervorgehoben, doch bar jeglicher Expression. In dem Drang, irgendetwas diesem Gesicht abzulesen, tastet der Betrachter es förmlich visuell ab: die schwarzen Pupillen im lichten Grün der Iris, die ungleich geschwungenen Brauenbögen, die vollen, rosafarbenen Lippen, das rotblonde, straff am Kopf liegende Haar, das sich leicht über das linke Ohr legt und rechts etwas höher seitlich zurückgekämmt ist. Wir halten uns quasi am farblichen *make up* des Gesichts, das sich jeglicher kommunikativen Annäherung entzieht. Dabei – und das ist das eigentlich Verstörende – erkennen wir in diesem Antlitz das Porträthafte, wir nehmen wahr (auch in Unkenntnis des Werktitels), dass es sich hier um eine *bestimmte* Person handelt und nicht um eine beliebige Darstellung einer jungen Frau, anonymisiert, stereotypisiert. Die außerordentliche physiognomische Präsenz der Porträtierten ist unbestreitbar, und doch entzieht sie sich unserem Zugriff. Unser Blick findet keine Resonanz, er gleitet ab an den glatten plastischen Oberflächen von Gesicht, Hals und Dekolleté, zeichnet dann den Rand eines angedeuteten Kleidungsstücks nach, eines Hemdes, einer Bluse – und schließlich bricht der Oberkörper jäh ab, oder besser gesagt: er bricht auf, unvermittelt, abrupt, um das Fundament der Büste offenzulegen:

ein roh geformter Stützblock, der ungeschönt die Manufaktur, das heißt die Knetung und Bearbeitung der weichen Tonmasse preisgibt. Hier zeigt sich der Werkstoff in seiner puren Faktizität, bar jeglicher Ästhetik! Und hier nun, da der Körper schonungslos aufgerissen wird und quasi sein konstruktives Inneres freigibt, hier nun gelingt es dem Blick, sich zu verankern. Unwillkürlich klammert er sich an die beiden betont herausgestellten, vertikalen Stützstreben, insofern diese nämlich dem Betrachter ein Äquivalent bieten für seine eigene Vertikalaufrichtung, sein eigenes Hier-Stehen im Gegenüber zur Figur. Das bedeutet also: Der Mensch, wie er sich dort im *face-to-face* zeigt, bleibt für uns, den Betrachter, unfasslich und undurchschaubar; das einzige, an das wir uns zu halten vermögen, ist die nackte Materie, der Stoff als die unbedingte Voraussetzung des Gemachtseins bzw. der rein physischen Vorhandenheit. – Wäre dies die endgültige, die definitive Aussage, die uns Frepoli mit ihrer Porträtplastik vorhält?

Wenden wir uns zunächst noch zwei weiteren Büsten zu – etwa der CATARINA von 2013 und dem TÄNZER, der in diesem Jahr entstand (Abb. S. 32, 35). Wie alle Porträts Frepolis setzen auch sie in ihrer strengen En-face-Haltung auf eine unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter – der Blick der CATARINA hat geradezu etwas Bannendes! Es ist ein sehr schönes, ebenmäßiges Gesicht, doch entfährt ihm nichts als Schweigen. Wieder sind Augen und Lippen, Brauen und Haare farblich akzentuiert, was der plastischen Materie das Taktile, ‚Handgreifliche‘ nimmt: Die Bemalungen drängen die Volumina des Kopfes und der Gesichtsmotive zurück zugunsten einer verstärkten ‚Bildlichkeit‘ des Antlitzes – dieses Angesicht ist, in konkretem wie übertragenem Wortsinn, nicht (be-)greifbar. Nicht anders beim TÄNZER: die blauen Augen weit geöffnet und betont durch die schwarzen Punkte der Pupillen, der Mund fest verschlossen, der Ausdruck indifferent. – Können wir uns diesen Porträts denn in keiner Weise nähern? Doch, wir können: indem wir uns von ihnen distanzieren! So paradox es klingt: Erst in dem Moment, da wir die Porträtierten nicht mehr *auf uns* beziehen, das heißt, ihnen nicht mehr in Erwartung eines *face-to-face*-Austauschs gegenüberreten, sondern sie in Distanz *für sich* sehen, sie in ihrer selbstbezogenen Ganzheit wahrnehmen, in dem Moment kommt etwas durch sie zum Sprechen.

In dieser distanzierten Sichteinstellung auf die Figur als plastische Ganzheit ist nun nicht mehr ihr Antlitz, ihr *face* erstrangig, sondern ihr Stehen auf einer horizontalen Standfläche und damit ihr *Aufragen* von unten nach oben. Das bedeutet im Sehprozess, dass die Figur sich von jenem groben, mehr oder weniger massiven Vertikalstützen des Unterbaus *löst*, also von diesen aus *emporwächst* (und nicht nach unten hin *abbricht!*) Bei CATARINA sind es kurze, unregelmäßig geknetete Tonfüßchen. Von ihnen sondert sich der – gleichfalls noch unregelmäßige, ausgefrante – Horizontalkontur der Büste ab, um schließlich in eine völlig homogene plastische Oberfläche überzugehen. Nichts gemahnt hier noch an geknetete Tonmasse, an den rohen Stoff der Terrakotta, vielmehr lässt diese lichte, polierte Glätte an Alabaster oder Porzellan denken. Die Materie ist hier gleichsam transzendiert, in ihrer subtilen Oberflächenwirkung unberührbar. Und in dieser distanzierten

Unberührbarkeit entdeckt sich nun eine andere Schönheit der Porträtierten: nicht die Schönheit ihrer individuellen Physiognomie, sondern die Schönheit des Entrücktseins! Wie Hals und Kopf in statuarischer Strenge aus dem Oberkörper emporwachsen, ja, hieratisch *aufsteigen*, wie das gegenwärtige Antlitz einem Zugriff widersteht, wie in die Anwesenheit zugleich eine Abwesenheit hineinspielt ... Es ist nun leider so, dass die Sprache in der Beschreibung visueller Phänomene schnell an ihre Grenzen stößt, allzumal in der Beschreibung von Kunstwerken, die uns ja einer rein anschaulichen, nonverbalen Erkenntnis zuführen. Das plastische Werk steht da, sich *jetzt* in seiner Erscheinungstotalität offenbarend, während die Sprache ihre Inhalte in einem linearen zeitlichen Verlauf übermittelt. Diese Diskrepanz zwischen beiden Medien ist letztlich unüberwindlich. – Wie also ließe sich dieses Seltsam-Unfassliche im Erscheinungsbild der Porträtierten benennen? Wir könnten es in Anlehnung an den französischen Philosophen Emmanuel Lévinas „die Spur des Göttlichen“ nennen.⁵ Es ist jenes unsagbare, un(be-)greifbare ‚Andere‘, jene Spur von Transzendenz, was sich dort im Antlitz meines Gegenübers ebenso verbirgt, wie offenbart. Es offenbart sich als ein eigen-tümliches Strahlen, als ein Leuchten von innen, das allen Porträtierten in ihrem Schweigen, in ihrer Verstummung zu eigen ist – ein Strahlen, das durch keinerlei ‚Zeichen der Zeit‘ verschattet wird. Denn auch dies ist allen Figuren gemein: ihre Jugendlichkeit! LENA, CATARINA, LIV und AWA, die ASIATIN und der RAGAZZO ROMANO – jedes Gesicht makellos glatt und rein, nicht eine Unebenheit, nicht die geringste Falte, die sich in Wange, Stirn oder Kinn eingegraben hätte. In der Jugendlichkeit dieser Gesichter steckt zugleich eine virtuelle Alterslosigkeit. Gemahnt der TÄNZER in seiner ephebenhaften Schönheit nicht leise an das Bildnis eines jungen Gottes?

Und JULIAN, eine Terrakotta von 2002, ist, *inhaltlich-motivisch* betrachtet, das Porträt eines schlafenden Säuglings – gut getroffen in seiner kindlich-unschuldigen Anmut (Abb. S. 45). In *anschaulich-formaler* Hinsicht jedoch, das heißt in Absehung des erkannten Motivs (ein schlafender Säugling), kommt primär die plastische Grundgestalt zum Tragen – ein ebenmäßiges Ovalrund: Dem Kopf liegt eine Urform zu Grunde, die Urform des Eies! Aus der polierten Glätte der plastischen Oberfläche drängen zart die Gesichtsmarkmale hervor, Mund, Nase, Augenlider, und diese erste Differenzierung aus der Primärform des Eies ist von solch prinzipieller Grundsätzlichkeit (als Vollzug der ‚Menschwerdung‘), die – so widersinnig es klingen mag – den Säugling alterslos, ja zeitlos macht. Er vertritt gleichsam exemplarisch das Immer-und-immer-wieder eines genetischen Werdevollzugs, einer *creatio*. Getragen wird das ‚Ei‘ von einem schalenartigen Sockel, dessen grobe Manufaktur in herbem Kontrast steht zur Homogenität der Eiform. Es ist dies die geknetete Erde, die Tonerde, der das ‚Ei‘ entwächst – eine anschaulich nachvollziehbare Urgenese! Freilich kommt mir diese Seherfahrung nur zu in einer distanzierten Sichteinstellung auf das Bildnis, indem ich dieses also nicht in dialogischer Relation zu mir, sondern es als autonome, selbstbestimmte Formganzheit erfasse. Eine Kommunikation einfordernde *face-to-face*-Begegnung lässt mich hingegen lediglich das motivische Faktum meines Gegenübers erkennen: ein schlafender männlicher Säugling, dessen Hals in einem ungestalteten Oberkörper ‚versinkt‘. Dabei mag ich vielleicht die Struktur des gekneteten Tons mit der flauschigen Wolle eines Pullöverchen assoziieren.

Kleidungsstücke – bei den Büsten naturgemäß nur rudimentär angedeutet – bilden bei den Halbfiguren ein wichtiges Gestaltungselement. Hier ein rosafarbenes Hemd oder ein blauschimmerndes Trägerkleid, dort ein cremefarbenes Shirt oder ein weißes Bustier, das die Attraktion, die Anziehungskraft der Porträtierten nicht unerheblich steigert. Auch hier ist es ihre frontale, statuarische Präsenz, die ein striktes Gegenüber, ein Von-Angesicht-zu-Angesicht unausweichlich macht. Es sei an dieser Stelle nochmals auf die eminente Bedeutung des Gesichts als Mittelpunkt einer nonverbalen Kommunikation hingewiesen. Nur im Anblick des Gesichts nehme ich den anderen, mein Gegenüber, *wahr*, trete mit ihm in einen Austausch. Das Gesicht, so ließe sich sagen, ist als primärer, sich mitteilender Ausdrucksträger das *pars pro toto* für die gesamte menschliche Erscheinung. „Es gibt aber innerhalb der anschaulichen Welt kein Gebilde, das eine so große Mannigfaltigkeit an Formen und Flächen in eine so unbedingte Einheit des Sinnes zusammenfließen ließe, wie etwa das menschliche Gesicht“, notierte der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel. Er sah im Gesicht gleichsam den „geometrischen Ort der inneren Persönlichkeit“, soweit diese „anschaulich“ sei.⁶

Die JUNGE BERLINERIN und AMANDA (Abb. S. 19, 52, 53), die ÄTHIOPIERIN und OLIVIA (Abb. S. 20, 21, 50, 51), sie alle laden uns zum „Anschauen“ ein. Die Direktheit ihres Sich-Zeigens, ihres Sich-Präsentierens jedoch geht einher mit einer beharrlichen Weigerung, mehr als die Oberfläche von sich preiszugeben. Der aktiv wahrnehmende, dialogbereite Blick des Betrachters stößt auf eine zwar schöne, aber schweigsame Fassade. Und so hält er sich am äußeren *Look* seines Gegenübers und registriert die inhaltlich-ästhetischen Elemente der vor ihm stehenden Gestalt, etwa ein prachtvoller, zweigeteilt auf die Schultern fallender Haarschopf, eine kunstvoll hochgesteckte, turbanartige Frisur mit eingeflochtenen kleinen Perlen, eine orangefarbene Haarkalotte oder die sinnlich-vollen, geschminkten Lippen. Bei der JUNGEN BERLINERIN ist die Lippenfarbe identisch mit dem Hemd, das sie trägt, bei der ÄTHIOPIERIN mit dem Orange ihres Haares, bei OLIVIA korrespondiert der Lippenstift farblich mit ihren Shorts, bei AMANDA mit ihrem Haarband! Es sind solche Relationen, die der Betrachter an der Figur herstellt, gewissermaßen als Ersatz für die nicht gelingende *kommunikative* Ich-Du-Relation im Angesicht des Gegenübers. Der im Dekolleté- und Brustbereich zunächst noch fassbare plastische Körper der Figur verhärtet sich auffallend nach unten zu, um schließlich mit einem scharfen Horizontalschnitt zu enden. Hier, am Schnitt von Taille bzw. Bauch, gerät der Leib zu einer erschreckenden blockartigen Erstarrung, vorn völlig abgeflacht, die seitlichen Konturen geradlinig. Formal-anschaulich assimiliert sich die Figur damit dem Sockelkubus, auf dem sie ruht. Hier erlischt nun alle simulative Kraft: Der Körper verhärtet zur stereometrischen Form, das vorgebliche Kleidungsstück ist nichts Anderes als bemalte Oberfläche! Der Betrachter stößt mithin auf das, was *eigentlich* vor ihm steht – ein Artefact! Die Figur ist ‚am Ende‘ etwas Artifizielles, ein Gefertigtes, das auf einem Sockel präsentiert wird.

Wie aber ließe sich der imaginative Charakter der Figur wiedergewinnen? Indem ich auf Distanz gehe! Ich gebe, wie schon oben an den Porträtbüsten erläutert, meine *face-to-face*-Haltung zur Figur, meinen kommunikativen Annäherungsversuch auf und nehme das plastische Werk in seiner

selbstbestimmten formalen Ganzheit wahr. Und in dieser distanzierten Seheinstellung erfahre ich die Figur zwingend als auf dem Sockel stehend und sich von diesem allmählich nach oben hin loslösend. Die Figur steigt empor in wachsender Verlebendigung! Und nun fallen die betonte Streckung des Halses und das wahrhaftige Aufragen des Kopfes ins Gewicht – ganz besonders markant bei AMANDA (Abb. S. 52, 53) und der RÖMERIN (Abb. S. 24, 25), deren hochgesteckte Frisuren diesem Aufwärts zusätzlichen Nachdruck verleihen. Nicht die *Frontalität* der Kopf-Ausrichtung ist also mehr maßgeblich, sondern ihr *Empor*, ihr Entwindungsdrang nach oben. Und jetzt entdeckt sich in jener hermetischen Verschlossenheit des Antlitzes, in dessen ausdrucksloser, aber keineswegs unlebendiger Schönheit das Geheimnisvolle. Das Gesicht ist von so irritierender, so rätselhafter Wirkung, dass man von einer metaphysischen Aura sprechen möchte. Es „trägt“, um nochmals den bereits zitierten Emmanuel Lévinas heranzuziehen, es „trägt“ ein eigenes Bedeuten bei sich“⁷, ein tieferes Bedeuten, das letztlich unsagbar, unfassbar bleibt.

Eines der wenigen männlichen Halbfiguren-Porträts ist LUCA, der erwachsene Sohn der Künstlerin (Abb. S. 44). LUCA ist nackt; das einzige, was ihn bekleidet, ist seine Körperbehaarung. Sie breitet sich von den Schulterknochen abwärts zu den Brustwarzen. Der Betrachter kann nun nicht umhin, im axialsymmetrischen Verlauf dieser bräunlichen Behaarung die schematisierte Form eines Schmetterlings zu erkennen. Und er kann auch nicht umhin, die flächendeckende Entfaltung der ‚Schmetterlingsflügel‘ in umgekehrter Relation zur am Kinn spitz zulaufenden Form des Backenbartes zu sehen. So tastet das Auge den Körper des jungen Mannes an dessen aufgemalter Behaarung ab: von der rahmenden *Breitung* des Kopfhaares über die dreieckförmige *Zuspitzung* des Backenbartes hin zur *Breitung* des Brusthaares und schließlich zur schmalen Vertikalspur eines Haarwuchses, der zum Schoß und damit zur unteren Horizontalkappung der Figur führt: Da steht der vollplastische Körper im Gegenüber, ganz präsent, und doch hält sich der Betrachter lediglich an dessen Oberfläche. Ihm entgleitet förmlich die körperhaft-taktile Realität der Figur! Es liegt in der Folgerichtigkeit des plastischen Konzepts, dass die Porträts sich dem zudringlichen Blick weder im *face-to-face* noch im *body-to-body* preisgeben. Was ihr ‚Mensch-Sein‘ in einem tiefen, substanziellen Sinne ausmacht, bleibt unergründlich, es scheint allenfalls ahnungshaft auf, aber nur unter der Bedingung, dass wir unsere Position eines selbstbezüglichen Von-Angesicht-zu-Angesicht aufgeben und zum Gegenüber auf Abstand gehen.

Ein kurzer Blick gilt abschließend einer der stehenden weiblichen Akte: PURPLE, eine Ganzfigur in Lebensgröße, nicht aus Terrakotta gefertigt, sondern aus Alabastergips (Abb. S. 48). Sie steht gerade aufgerichtet, in Blick und Haltung frontal zum Betrachter. Ihr Körper ist jugendlich und sehr schlank – das Gegenteil einer sinnlich-vollblütigen Erscheinung! Die plastischen Ausprägungen der einzelnen Körperpartien – Brust, Taille, Bauch, Gelenke – sind weitgehend zurückgenommen zugunsten eines eher fließenden Volumens, das in leichten Graden an- und abschwillt, sich ausdehnt und einzieht. Was das Auge also vorfindet, ist eine quasi zäsurlose Oberfläche, ist die äußere

Haut, an der der Blick entlanggleitet, ohne des Körpers wirklich habhaft zu werden. Die Füße stehen eng zusammen, Arme und Hände hingegen spreizen vom Körper ab. – Wie wäre zu beschreiben, was in der körperlichen Gesamterscheinung zum Ausdruck kommt? Passivität, Intentionslosigkeit? Und doch wirkt das Da-Stehen der Figur keineswegs lässig und locker, eher innerlich gestrafft. Das irritierende Moment ihrer Haltung ist das *Zugleich* der Fußposition *und* der Armbewegung, das *Ineins* von Schließung (Füße) *und* Öffnung (Arme, Hände). Dabei wirkt dieses betonte Abspreizen der Hände, dieses ‚Weg-vom-Körper‘, seltsam unnatürlich, forciert, wie nicht aus eigener Intention vollzogen. Denn lässt sich in der festen Schließung der Füße auf der Plinthe noch eine bewusste und daher sinnvolle Standposition sehen, so in der Haltung der Arme nicht mehr. Sie steht in keiner rational sinnfälligen Ergänzung zum Standmotiv! ‚Etwas‘ scheint sich hier an der Figur zu vollziehen, scheint sie zu durchströmen, ein rätselhaftes ‚Anderes‘ – eine Kraft, eine Energie? Jeder Versuch, dieses ‚Anderes‘ näher zu bestimmen, es (be-)greifbar zu machen, muss ins Leere laufen.

Anmerkungen

- ¹ Nach Aussage der Künstlerin entstanden viele Porträts auch aus der Erinnerung oder nach entsprechendem Fotomaterial. Stehen die zu porträtierenden Modell, dann drei bis fünf Sitzungen mit jeweils ca. drei Stunden, die weitere Arbeit erfolgt dann allein.
- ² So der Titel einer Ausgabe des *Kunstforum*, Bd. 229, 2014.
- ³ Zitiert nach: Reinhold Hohe, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, S. 107.
- ⁴ Vgl.: Rosi Braidotti, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt am Main, 2014.
- ⁵ Vgl.: Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen* Freiburg/München 1987. Ders., *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg/München 1992.
- ⁶ Georg Simmel, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*, in: Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908*, Bd. I, Frankfurt am Main 1995, S. 37 ff.
- ⁷ Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg/München 1993, S. 430.
- ⁸ Der Verfasserin liegt eine Aufnahme der 1. Fassung des LUCA-Porträts vor, die den Torso ohne Körperbeherrung zeigt. Im Vergleich mit der aktuellen 2. Fassung wird schlagend offenkundig, wie wesentlich die nachträgliche Bemalung für die anschauliche Erfahrung der Figur ist.

Figuren & Büsten

Stehende
Bronze
165 cm, 2012





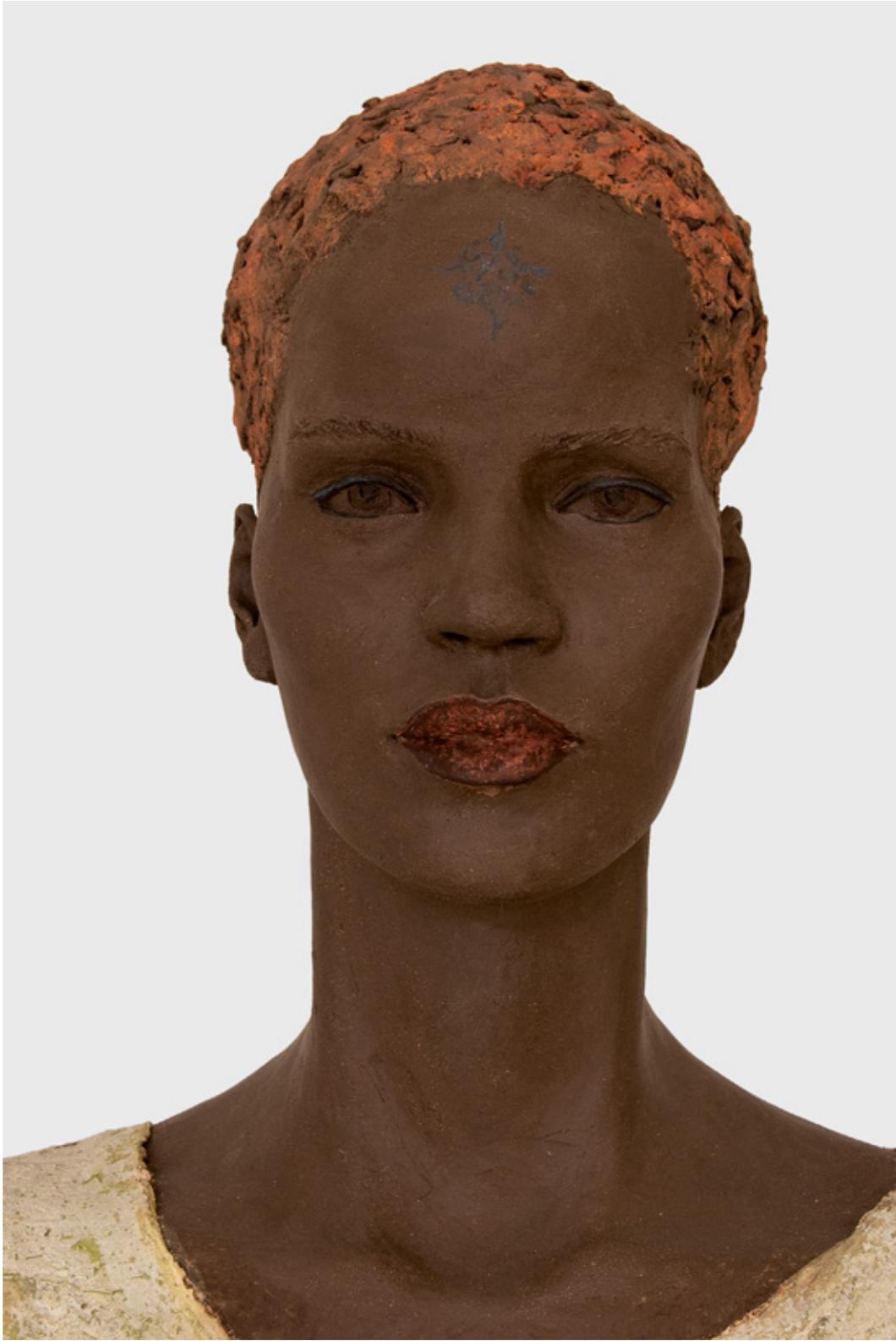


Mädchen mit türkis Kleid
Alabastergips, Zellstoff, getönt
158 cm, 2014

Junge Berlinerin
Terrakotta, engobiert
58×34×29 cm, 2016







Äthiopierin
Terrakotta, engobiert
63×39×25 cm, 2018

Asiatin
Terrakotta, engobiert
39×24×20 cm, 2014





Römerin
Terrakotta, engobiert
63×35×28 cm, 2018





Ragazzo romano
Terrakotta, engobiert
57×45×27 cm, 2019

Moi-même
Steinguss, getönt
153×38×32 cm, 2019





Liv
Terrakotta, engobiert
49×30×26 cm, 2020





Catarina
Terrakotta, engobiert
49×35×28 cm, 2013

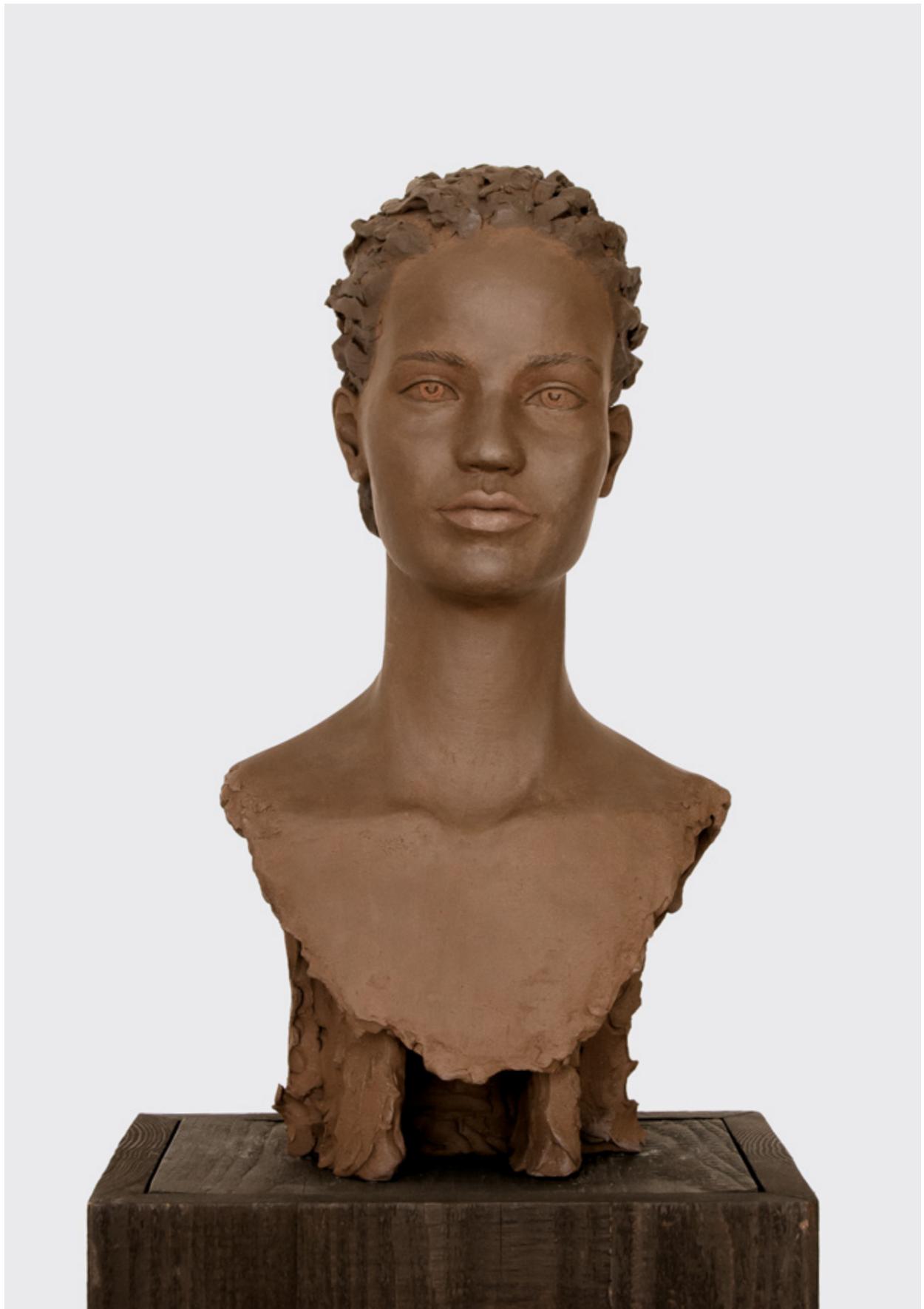
Tänzer
Terrakotta, engobiert
54×31×29 cm, 2022





Adwoa
Terrakotta, engobiert
52×32×24 cm, 2019

Nunguja
Terrakotta, engobiert
49×26×27 cm, 2020





Awa
Terrakotta, engobiert
45×32×23 cm, 2012





Lena
Terrakotta, engobiert
52×35×30 cm, 2020







Luca
Terrakotta, engobiert
80×42×29 cm, 2018

Julian
Terrakotta, engobiert
19×18×18 cm, 2006

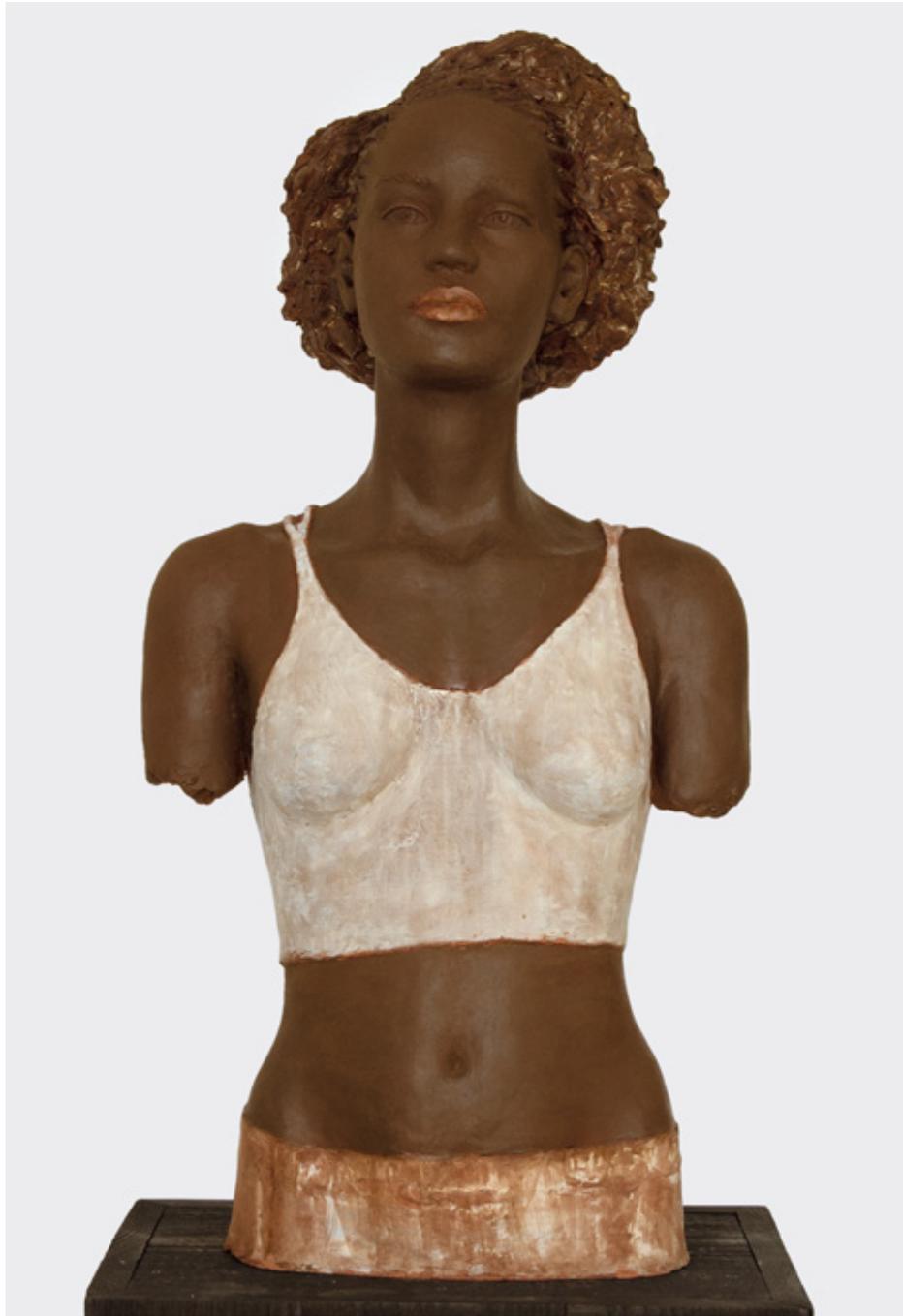


Afrikanisches Baby mit Hut
Terrakotta, engobiert
40×23×25 cm, 1998



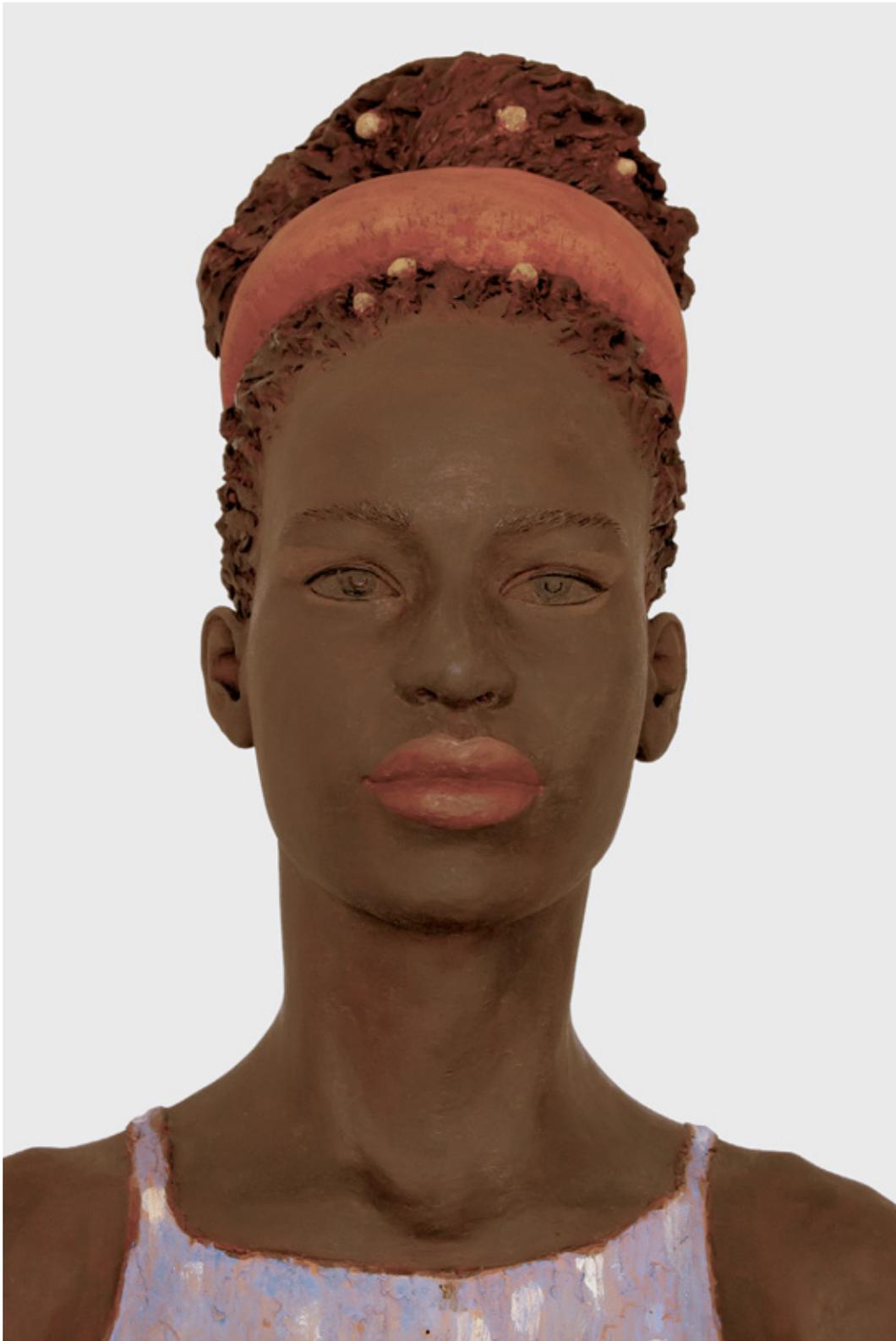


Purple
Alabastergips, getönt
174 cm, 2012



Olivia
Terrakotta, patiniert
77×38×30 cm, 2021





Amanda
Terrakotta, patiniert
82×38×31 cm, 2021





Rahel
Steinguss, getönt
174 cm, 2008

isolde
Bildhauerin
Freepoti

Isolde Frepoli wuchs in Rom auf und übersiedelte nach dem Abitur nach Deutschland. Sie studierte Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München und war zwischen 1987 und 1989 erst Meisterschülerin, dann Assistentin bei Prof. Erich Koch. Sie arbeitet seit 1990 als freischaffende Bildhauerin und lebt in Schlangen (NRW) und Rom.

Ausstellungen (Auswahl)

- 1989 »Accademia Amiata«, Arcidosso (I), mit Daniel Spoerri
- 2000 »Köpfe«, Lippisches Landesmuseum Detmold
- 2001 »Wegziehen«, Frauenmuseum Bonn
- 2004 »9 Triennale Kleinplastik«, Fellbach (Jean-Christophe Ammann)
- 2006 »Portraits«, ZIF Bielefeld
- 2008 »Bildnisse«, Kunstverein Oerlinghausen
- 2011 »Figuren und Portraits«, Kunstverein Lemgo
- 2016 »Kopf und Kragen«, Galerie der Stadt Backnang
- 2016 »Stills«, Kunstverein Coburg, Stadtmuseum Beckum, Stadtmuseum Siegburg
- 2017 »Begegnungen«, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München
- 2019 »Der Künstler als Kurator«, Kunstmuseum im Marstall Paderborn
- 2020 »Imagine«, Galerie Mommsen 35, Berlin
- 2021 »Begegnungen«, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake
- 2022 »Kunst am Rande«, Münster

Preise und Stipendien

- 1989 Jubiläum-Stipendien-Stiftung, Akademie der Bildenden Künste München
- 1996 Stipendium der Gemeinde Wangerland, Künstlerhaus Hooksiel
- 1996 Melitta Förderpreis für Bildende Kunst
- 2016 Stipendium im Künstlerhaus Schöppingen

Kataloge

- »Köpfe«, Lippisches Landesmuseum: Detmold 2000
- »Dialoge«, Kunstverein Bielefeld: Bielefeld 2002
- »Bildnisse«, Kerber Verlag: Bielefeld 2008
- »Stills«, Sandstein Verlag: Dresden 2016
- »Begegnungen«, Sandstein Verlag: Dresden 2017

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnd.de abrufbar.

Herausgeber

Michael Zelle, Lippisches Landesmuseum Detmold

Gestaltung | Lithos | Satz

cocoköbel GbR, Berlin

Fotos

© Bildarchiv Foto Marburg/Thomas Scheidt (S. 15, 16, 17, 23, U4)

© Thomas Scheidt (S. 40, 41, 45, 46, 47, 48, 54)

© Isolde Frepoli/VG Bild-Kunst (alle anderen Bilder)

Herstellung

JR Druck + Service, Detmold

© Lippisches Landesmuseum Detmold, August 2022

ISBN 978-3-942537-10-0

—
r a c e
t o
—
r a c e

