



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Sitzungsberichte

Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin

**Berlin, 1890 - 1923, Sept.; 1925/26 - 1939/41; N.F.
[1.]1952/53(1953) - [2.]1953/54(1954); 3.1954/55(1955) -
41/42.1992/94(1998); damit Ersch. eingest.**

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37734](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37734)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth:

**Rodins Balzac. [Resumée des Vortrags vom 11.11.1955
vor der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft].**

In:
Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu
Berlin. N.F. Heft 4: Oktober 1955 bis Mai 1957, S. 8-10.

KUNSTGESCHICHTLICHE GESELLSCHAFT

ZU BERLIN

SITZUNGSBERICHTE

OKTOBER 1955 BIS MAI 1956

J. ADOLF SCHMOLL gen. EISENWERTH, Saarbrücken, als Gast

11. November 1955

Rodins Balzac

In der Rodin-Literatur nimmt die Erschaffung des Balzac-Monuments einen bedeutenden Platz ein (so u. a. bei Cladel, Cassou, C. Burckhardt, Grappe, Rilke, Schöne, Waldmann), doch war es bisher nicht das Ziel der Darstellung des Werdens der Form, eine lückenlose, chronologisch exakte Entwurfsreihe aufzustellen und alle Wendungen in der siebenjährigen Geschichte der Entstehung des Standbildes zu verfolgen. Ein erster, wichtiger Schritt in dieser Richtung wurde durch Cécile Goldscheider (Paris, Musée Rodin) unternommen (C. G. »La genèse d'un œuvre – le Balzac de Rodin«, Revue des Arts, Paris 1952, I, p. 37–44). Ihr kommt auch das Verdienst zu, einen ersten Versuch vorgeführt zu haben, um die verschiedenartigen Versionen Rodinscher Balzac-Vorstellungen innerhalb seines Studienmaterials auf bestimmte zeitgenössische Balzac-Porträts und -Karikaturen zurückzuführen. Ferner hat Mme Goldscheider Hinweise für eine Ableitung der Monumentform gegeben. Auch ist es ihr zu danken, erstmals fast das ganze Entwurfsmaterial in der Balzac-Ausstellung des Rodin-Museums zu Paris anlässlich des hundertsten Todestages

Balzacs 1950 zusammengestellt zu haben. Diese Vorarbeiten bilden die Grundlage für die folgenden Ausführungen.

Nach einer Schilderung der Vorgeschichte des Denkmalauftrags und des äußeren Entwurfsganges bei Rodin, sowie der sogenannten Affäre Balzac, die in der Ablehnung der Gipsfigur im Mai-Salon von 1898 und durch die auftraggebende Société des gens de lettres gipfelte, wurde die chronologische Entwicklung der etwa 45 Entwürfe Rodins, die zwischen 1891 und 1898 entstanden sind, erstmals – in hypothetisch geschlossener Reihe – vorgeführt. Dabei ergaben sich recht klare Werkgruppen, die das fortschreitende Bemühen des Bildhauers um das Wesen des Dichters eindringlich bezeugen.

Die früheste Werkgruppe (ab Sommer 1891) bilden Masken, Büsten und zwei oder drei Statuetten kleineren Formats, die um das authentische Bild der bürgerlichen Erscheinung Balzacs kreisen. Dabei stellt die ausführlichste der Statuetten (Balzac in bürgerlicher Kleidung, an einen Pfeiler lässig gelehnt, von Manuskripten und Büchern umgeben, jovial lächelnd) einen Entwurf dar, wie er dem herrschenden Realismus, dem zeitgenössischen Geschmack, dem überlieferten Porträt des Romanciers und sicherlich den Wünschen des auftraggebenden Schriftstellerverbandes weitgehend entsprochen und zweifellos befriedigt haben dürfte. Aber für Rodin bildete dieser Entwurf nur die unterste Plattform, von der aus er Stufe um Stufe höher stieg. Ihn konnte dieses übliche, harmlose, allzu normal-ungeniale Bild vom bewunderten Schöpfer der Comédie Humaine in keiner Weise befriedigen. Wir verstehen Rodins Weiterarbeit gemäß seiner eigenen Devise: »Je vois toute la vérité et non pas seulement celle de la surface«.

Die zweite Werkgruppe (ab etwa Herbst 1891) widmet sich nun einem anderen Balzac, dem dynamischen, vitalen, expansiven Kämpfer. Es entstehen jetzt erst die bekannten und oft irrtümlich an den Beginn des Werkprozesses gerückten Aktstudien des kurzbeinigen, dickbäuchigen, stiernackigen, athletischen Mannes mit teilweise weitausholenden, dann aber bevorzugt mit über der Brust verschränkten, muskulösen Armen. Es ist Rodins Vorstellung vom Kraftgenie, vom Berserker, vom blutvoll lebensgierigen, humorvoll streitgewaltigen Balzac. Diese Vorstellung gipfelt in den (in zwei verschiedenen Maßstäben in Bronze gegossenen) Statuetten des nackten, breitbeinig wurzelnden, kraftstrotzenden Balzac mit dem ungemein lebendigen, leise lächelnden, selbstbewußt blickenden Gesicht.

Den Übergang von der zweiten zur dritten Werkgruppe (Anfang 1892 etwa) bezeichnet eine Gipsstatuette, die lange im Kellerdepot des Rodin-Museums zu Meudon stand (wo sie der Verfasser 1948 mit Staunen für sich entdeckte), und die den breitbeinigen, dickbäuchigen, vitalen Typus der Gestalt – bis zur Karikatur gesteigert – mit dem neuen Mantelmotiv verbindet. Doch ist der Umhang vorne geöffnet und läßt so den Blick auf den vorgewölbten Leib und die stämmigen Beine frei, ein ziemlich monströser Anblick.

Die dritte Werkgruppe (vielleicht ab Februar 1892) zielt auf eine dritte Erscheinungsform Balzacs, auf den visionären Dichter in der Inspiration. Das Leibliche hatte hierbei zurückzutreten, wie zuvor schon das bürgerliche Erscheinungsbild rigoros überwunden wurde. Rodin hielt sich auch jetzt noch an überlieferte Tatsachen, blieb mit der neuen Formidee der durch die Kutte geschlossenen Figur immer noch im Bereich der naturalistischen Möglichkeiten. Denn Balzac pflegte bekanntlich in weiter Kaschmirkutte, einem Dominikanermönch ähnlich gekleidet, bei Kerzenschein im verdunkelten Zimmer oder des nachts zu arbeiten. So ist er von Boulanger (Museum Versailles) gemalt und von Gavarni gezeichnet und häufig auch karikiert worden (z. B. von Roubaud).

Die dritte Werkgruppe umfaßt alle Studien vom ersten Auftreten des Kuttен-

motivs bis zur Ausformung der monumentalen Gipsstatue (3 m Höhe) für das Denkmal, wie es im Mai-Salon 1898 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Allein an dieser Gestaltvorstellung arbeitete Rodin also über sechs Jahre hinweg. Freilich tat er dies mit vielen Unterbrechungen, bedingt durch andere Aufträge (z. B. für das Denkmal Victor Hugo), durch Krankheit (1894), Reisen und durch die Arbeiten zur Aufstellung der »Bürger von Calais« (1895), abgesehen von der Weiterarbeit am Projekt der »Höllentpforte«, von zahlreichen Bildnis-Aufträgen und von den äußeren Schwierigkeiten und Hindernissen, die gegen seine Balzac-Arbeit gerichtet waren und ihn zeitweise lähmten.

Die Studien innerhalb der dritten Werkgruppe lassen sich unter fünf Gesichtspunkten differenzieren: 1. Maquettes zur Gesamtgestalt des mit der Kutte umhüllten schweren Körpers des Dichters in der Inspiration, Visionen der nachtwandlerischen Erscheinung. 2. Aktstudien (eine zweite Gruppe also!) zur Klärung der endgültigen Stellung des massigen Körpers. 3. Gewandstudien, die mit den von Rilke und anderen geschilderten Experimenten mit Sackleinwand, über Aktstatuetten geworfen und vergipst, beginnen und in Anknüpfung an die ersten Gesamtskizzen der Gestalt (siehe hier unter 1.), vor allem das Problem der Arm- und Handhaltung vor dem Leib und schließlich unter der Kutte der Lösung nahebringen. Das äußerste Extrem unter den Gewandstudien ist ein »Kutten-Torso«, d. h. eine Studienstatuette ohne Kopf, an der nur die Kutte durchgebildet wurde. 4. Kopfstudien. In einer imponierenden Folge von Terrakotta-Köpfen hat Rodin immer wieder das Haupt Balzacs geformt, variiert, ins Drastische, Abnorme, Visionäre, Dämonische, Tragische gesteigert, um schließlich die endgültige Formulierung zu finden. 5. Letzte Studien der Gesamtgestalt, in der die vier vorhergehenden Einzelbemühungen wieder zusammenfließen, verschmolzen und nochmals geläutert und endlich ins Monumentale umgegossen werden. In diesem Resümee alle Einzelstücke und Zwischenlösungen aufzuzählen ist unmöglich.

Der Vorgang, der zur Erschaffung des endgültigen Monuments führt, gewinnt durch die genaue Analyse an Gewicht. Der Prozeß als solcher, durch die drei Hauptvorstellungsstufen von der Erscheinung Balzacs zu seinem Wesen vordringend, gehört zu den erregendsten Dramen um die Formwerdung einer künstlerischen Idee. Rodins Ringen um die konzentrierteste Lösung führte zur gewaltigsten Steigerung des Persönlichkeitsdenkmals am Ende des 19. Jahrhunderts, welches sich diesem Thema immer wieder verschrieben hatte. Rodins Balzac bedeutet damit auch einen Abschluß, wie die Form andererseits in die Zukunft weist. Der kompakte Gestaltblock, Amorphes und Animalisches miteinander einbeziehend, darüber thronend das krateräugige Schöpferhaupt mit der Löwenmähne, die Körpersäule wie einen menhirhaften Findlingsblock als Herme dienstbar machend, – das sind Züge einer Sprache, die Naturalismus und Impressionismus weit hinter sich gelassen hat und auf der Welt des Symbolismus ins Expressive und Elementare vorstößt. Aus dieser Kühnheit erklärt sich das Unverständnis der Zeitgenossen von 1898, aber auch der ständig steigende Nachruhm dieses Hauptwerks von Auguste Rodin, das seinem Wunsche gemäß 1914 in dunklen Stein übertragen werden sollte, erst 1930 in Bronze gegossen und endlich 1939 in Paris am Montparnasse aufgestellt wurde.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth:

Die mittelalterliche Skulptur in Lothringen [Resumée des Vortrags vom 19.2.1960 in Berlin].

In:

Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin. N.F. Heft 8: Oktober bis Mai 1960, S. 10-13.

KUNSTGESCHICHTLICHE GESELLSCHAFT
ZU BERLIN

SITZUNGSBERICHTE

OKTOBER 1959 BIS MAI 1960

J. A. SCHMOLL, gen. EISENWERTH, Saarbrücken, als Gast

19. Februar 1960

Die mittelalterliche Skulptur in Lothringen

Der Vortrag gab einen Vorbericht über die seit einigen Jahren in Gang befindlichen Untersuchungen des Kunsthistorischen Instituts der Universität Saarbrücken im Gebiet des mittelalterlichen Herzogtums Lothringen. Im Mittelpunkt standen Werke der Steinskulptur aus der Zeit zwischen 1180 und 1520; Schwerpunkte bildeten die Blütezeiten lothringischer Bildnerei der Spätromanik und der Hochgotik, wobei bekanntere oder bereits verstreut publizierte Werke mit neuen Funden vermischt wurden.

Für die romanische Periode sind neben einigen kleineren Kirchenportalen mit reichem Dekor oder auch mit figürlichem Schmuck (z. B. Pompierre in Südwestlothringen) die Skulpturen der Kathedrale zu Verdun bedeutsam. Sowohl das Tympanon des sogenannten Löwenportals (Christus in der Mandorla und die Evangelistensymbole), als auch die spätromanischen Strebepfeilerfiguren des Ostchores, vor allem die großen Figurenpaare Adam und Eva, Kain und Abel, Maria und Gabriel gehören zum wichtigsten, noch immer nicht richtig gewürdigten Denkmälerbestand der Epoche in Europa. Neben der Voraussetzung in der Skulptur der Chartres-Nachfolge ist hier besonders – wie auch in der reichen und originellen Bauornamentik Lothringens – auf die anregende Rolle Burgunds (Autun, Vézelay, Avallon) zu verweisen. Andererseits hat die lothringische Bauornamentik weit nach Osten gewirkt, über Trier und Schlettstadt bis nach Mitteleuropa.

Eine Sonderstellung in der figürlichen Plastik der Spätromanik nehmen zwei gelegentlich schon kurz behandelte Werke ein: 1. das sich umarmende Paar des sogenannten Grafen Hugo von Veaudemont und seiner Frau in der Cordelierskirche zu Nancy (J. Baum, Handbuch). Vielleicht handelt es sich um das Sinnbild einer dynastischen Allianz, möglicherweise im Zusammenhang mit der Teilnahme des Mannes an einem Kreuzzug. Die seltsame und für ein Grabmal der Spätromanik höchst ungewöhnliche Form (in kleinfigurigen Reliefs eher bezeugend, z. B. Gerona, Nordspanien, Kathedraalkreuzgang, Begegnung von Jakob und Laban mit ähnlichem Gestus) wurde vielleicht durch eine Kreuzzugserinnerung an die Tetrarchengruppe am Marcusdom zu Venedig angeregt. – 2. Der sogenannte Grabstein einer Mutter mit Kind aus der St. Gangolfkirche zu Metz, zuletzt an einem Hause der Gangolfstraße, seit 1945 in den USA, alter Gipsabguß im Metzger Museumsdepot. Beenken (Rom. Skulptur in Deutschland 1924) zitierte die Meinung Goldschmidts, wenn er sich für die Deutung als Grabstein entschied, da die Darstellung des nackten Kindes bei einem Marienbilde Ende des 12. Jh. ganz ungewöhnlich sei. Der Vortragende glaubt, daß es sich doch um ein Marienbild handelt und verweist auf die fast wörtlich übereinstimmende Darstellung der stehenden Muttergottes mit nacktem Kinde im Tympanon von Pompierre (um 1180/90) (gesonderte Veröffentlichung geplant).

Zwei Fragmente von Säulenstatuen, ein König David mit Harfe aus St. Mihiel im Depot des Metzger Museums und ein ganz erhaltener Petrus mit Schlüssel aus der Klosterkirche Igny im Museum zu Epinal werden von K. Kirsch in den *Annales Universitatis Saraviensis* (Heft 4, 1959) erstmals publiziert. Diese Fragmente beweisen, daß die frühe Chartreser Form des Figurenportals bis nach Lothringen vordrang, wobei das Davidfragment in Metz in direktem Zusammenhang mit Chartres steht, der Petrus in Epinal mit der burgundischen Strömung in Basel (Baumeisterrelief im Münster) in Verbindung gebracht werden kann.

Zeitlich anzugliedern ist das Tympanon mit der Marienkrönung in Lemoncourt, das schon Dehio mit der Nachfolge der Ecclesiameister-Werkstatt von Straßburg zu deuten versuchte. Doch ist die Nähe zur älteren chartreser Form und die bezeichnend lothringische Vereinfachung auch als Hinweis auf die Möglichkeit einer ohne Straßburgs Vermittlung erfolgten regionalen Bildung anzusehen. –

Zwei frühgotische Statuenportale leiten die Epoche des Stilwandels um 1230 ein: das mit sehr derben Figuren besetzte Portal der Wallfahrtskirche Mont-devant-Sasse (Reiners-Ewald, *Kunst zw. Maas und Mosel*, 1921) und das legantere Liebfrauenportal der Metzger Kathedrale. Das letztgenannte wohl auch wichtig, da zeitlich vor dem Statuenportal der Trierer Liebfrauenkirche. Leider ist das Metzger Portal im 18. Jahrhundert schwer beschädigt und um 1890 stark restauriert worden. Alt sind die drei Tympana, das mittlere mit dem Marientod von mindestens drei verschiedenen Händen gefertigt. Den unteren Streifen mit dem Zug der Apostel teilten sich zwei in Mainz (nach O. Schmitt) später wieder zusammenarbeitende Meister: der berühmte Naumburger und vielleicht jener Meister, der auch die Apostelstatuen SS. Peter und Paul zu Neuweiler (Nordwestelsaß) schuf. Die Art des „Naumburgers“, den man nach seinem frühesten Auftreten (denn die Zuschreibungsvorschläge in Amiens und Noyon können nicht als gesichert gelten) fast richtiger „Metzger Meister“ nennen könnte, erscheint nach mancherlei Hinweisen (zuletzt besonders von P. Volkelt, *Annales Universitatis Saraviensis*, Phil.

Reihe, 1956, Vol. V, Fasc. 3/4, p. 290) sich immer deutlicher als lothringisch charakterisieren zu lassen. Das Schwerblütige, Blockhafte, Flächenstarke seiner Bildwerke findet sich so eigentlich nur in der lothringischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts.

Für das spätere 13. Jh. sind drei Steinmadonnen wichtig, die auch noch nicht genügend beachtet wurden: 1. eine große Hausmadonna zu Ligny-en-Barrois (dem westlichen Grenzgebiet Lothringens gegen die Champagne zu) — wahrscheinlich ursprünglich eine Trumeaufigur —, 2. die Trumeaumadonna der Hallenkirche zu Marville (Nordwestlothringen), jetzt zum Schutz als Fragment ins Innere der Kirche versetzt, eine an rheinische Typen erinnernde Figur, und 3. die wohl ebenfalls einst als Trumeaumadonna dienende Stehmaria der Wallfahrtskirche St. Nicolas-de-Port bei Nancy, die in ihrer blockhaften Gewandraffung an das lothringische Element in den Werken des Naumburger (Metzer) Meisters erinnert.

Die Zeit um 1300 und das frühe 14. Jh. erlebten nach dem heute faßbaren Denkmälerbestand die größte Blüte lothringischer Bildnerie. Bekannt ist die bedeutende Gruppe lothringischer Madonnen, auf die in ikonographischem Zusammenhang erstmals Perdrizet 1907 (Madonna des Kathedalkreuzgangs St. Dié), dann von der Maria des Kaiser Friedrich-Museums ausgehend (die 1959 dorthin zurückkehrte) E. Simon (Berliner Museen, 1923) und G. Weise (Mittelaltl. Bildwerke d. KFM u. ihre nächsten Verwandten, 1924) aufmerksam machten. Weise zog erstmals weite Verbindungslinien von St. Dié nach Köln, Hessen und Westfalen. Pinder streift diesen Zusammenhang (Handbuch), R. Hamann widmet ihm eine breitere Untersuchung (Elisabethkirche II, 1929), in der die lothringische Eigenständigkeit abgeschwächt wird. Auch Beenken (Bildhauer d. 14. Jh. am Rhein u. in Schwaben, 1927) und Karpa (Z. Chronologie d. Köln. Plastik im 14. Jh., Wallr.-Rich.-Jb. 1933/34) kennen die lothringische Komponente kaum, die noch Feulner (Gesch. d. Dt. Plastik, 1953, p. 169) merkwürdig einschränkt. Nach Weises erstem Versuch war es dann vor allem Forsyth (Metropolitan Museum Studies, Vol. V., Part 2, 1936), der von den sechzehn mittlerweile nach den USA abgewanderten Steinmadonnen aus Lothringen ausgehend, eine erste Bestandsaufnahme machte. Seine Forschungen ergänzten in kleineren Beiträgen W. Zimmermann, H. Eichler, P. Volkelt und der Vortragende. Eine neue Bestandsaufnahme versuchte A. Hoffmann (Dissertation Msmscr. München 1954), die P. Volkelt eingehend besprach (op. cit. 1956, dort auch fast alle Literaturangaben). Nunmehr schien der Zeitpunkt gekommen, eine systematische Denkmäleraufnahme in Lothringen durchzuführen, die bisher schon viel neues Material zu Tage förderte: über sechzig bisher unbeachtete Figuren, darunter erstmals eine Gruppe von männlichen Heiligen. Die starke Produktion, vor allem aber auch die hohe Qualität in den Spitzenleistungen, ferner die eindeutige Provenienz aus lothringischen Kirchen und Orten bei der überwiegenden Mehrzahl der Werke sichern der noch immer nicht richtig beurteilten Kunstlandschaft zwischen Maas und Vogesen, zwischen den französischen Kronländern und den Ländern am Rhein eine bedeutsame Mittel- und Mittlerstellung. So nimmt zweifellos höchsten Rang die monumentale Kalksteinstatue des Heiligen Eustasius zu Vergaville (Widersdorf) ein, mit gut erhaltener Farbfassung am Haupt, die in Kürze im Pantheon publiziert wird. Der Forschung bisher entgangen, dürfte allein dieses Werk von der Höhe lothringischer Kunstschaffens um 1300 überzeugen, so daß es nötig sein wird, den noch von Feulner (op. cit.) vertretenen Standpunkt zu korrigieren. Es gab eine bedeutende hochgotische Skulptur in Lothringen, die freilich aus der Isle-de-France, besonders aber aus der Champagne und aus Nordburgund Anregungen aufnahm, sie jedoch selbständig und charakteristisch verarbeitete und nach den Ländern am Rhein weitergab. Auch die Vielfalt der Strömungen innerhalb Lothringens wird immer deutlicher.

Kurz wurde eine Parler-Nachfolge in Lothringen gestreift (Schlußsteine der Cölestinerkirche in Metz, Museum, besprochen von H. D. Hofmann in Annales Univ. Sarav., 1958 [3/4]; St. Georg als Reiter im Drachenkampf in Domjulien und ein Bischofskopf im Museum Nancy: demnächst publiziert in Annales Univ. Sarav. 1959, 4). Als Hauptwerk des weichen Stils darf die monumentale Grablegungsgruppe zu Pont-à-Mousson gelten (die zusammen mit einer Gesamtaufstellung der

Grablegungsgruppen in Gesamtlothringen, der zahlenmäßig wohl stärksten Gruppe dieses Themas in Europa [!] von H. D. Hofmann in den Annales Univ. Sarav. 1959, 4, in Kürze veröffentlicht wird). Die aus Einzelstatuen gebildete Kalksteingruppe von Pont-à-Mousson steht in der direkten Sluter-Nachfolge und dürfte, was bisher übersehen wurde, wohl die älteste erhaltene Grablegungsgruppe des burgundischen Typus sein. Neben dem auch in anderen Werken faßbaren burgundischen Einfluß auf die lothringische Skulptur des weichen Stils finden sich auch eigenständigere Arbeiten, in denen z. T. die ältere lothringische Tradition nachwirkt. Und um die Mitte des 15. Jh. gibt es dann nochmals ein reicheres Bild mehrerer Steinbildhauerwerkstätten, die bisher ganz unbekannt blieben (und die in der vor dem Abschluß stehenden Dissertation von H. D. Hofmann behandelt werden). Im Ausklang der Spätgotik zeichnen sich schließlich Einflüsse aus der Champagne (Troyes) und aus den Niederlanden, aber auch aus dem Elsaß ab.