



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel

Böhringer, Hannes

Frankfurt am Main, 1976

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37722](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37722)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

Simmel und Rodin.

In:

Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer. Frankfurt am Main 1976 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 27), S. 18-43.

ÄSTHETIK UND SOZIOLOGIE
UM DIE JAHRHUNDERTWENDE:
GEORG SIMMEL

Herausgegeben von
Hannes Böhringer und Karlfried Gründer

Sonderdruck



Vittorio Klostermann
Frankfurt am Main

Simmel und Rodin

Es sei erlaubt, bevor ich zur eigentlichen Sache komme, in diesem Kreise der speziell um die Philosophie und Psychologie Georg Simmels Bemühten, in dem ich als Kunsthistoriker Außenseiter bin, die Sätze des verstorbenen einstigen Direktors des Basler Kunstmuseums und Professors der Kunstgeschichte an der Münchner Kunstakademie Georg Schmidt voranzustellen, die er in der Einleitung seines Beitrags über ‚Naturalismus und Realismus – ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung‘ in der Festschrift zu Martin Heideggers 70. Geburtstag 1959 schrieb: „... Vor allem aber bin ich mir des grundsätzlichen Gegensatzes zwischen dem Denken des Kunsthistorikers und dem Denken des Philosophen bewußt. Der Kunsthistoriker hat optisch-künstlerische Tatbestände in das ganz andere Medium der Sprache zu übersetzen und hat hierfür die möglichst adäquaten Begriffe bereitzustellen. Für den Philosophen ist die Sprache zugleich Medium und Gegenstand des Denkens, denn Sprache und Denken sind identisch. Für den Philosophen gibt es die tiefe Antinomie zwischen Gegenstand und Ausdrucksmittel nicht, wie es für den Kunsthistoriker zum täglichen Brot gehört. Das Denken des Kunsthistorikers ist nie ein primäres, sondern immer nur ein interpretierendes Denken.“

Georg Simmel war ein der Kunst der Vergangenheit wie seiner Gegenwart äußerst sensibel aufgeschlossener Mensch. Seine Kenntnisse in der zeitgenössischen Moderne erstreckten sich in erster Linie auf die französische und deutsche Malerei des Impressionismus von Manet bis Liebermann und Corinth, ferner auf die Phänomene des Jugendstils und auf die damals beginnende Kunst des Expressionismus, dessen theoretische Ansätze ihn – wie man aus verstreuten Bemerkungen entnehmen kann – interessierten. Für einen deutschen Philosophie-Professor, es sei mir dies zu notieren erlaubt, war eine derartige Übersicht über zeitgenössische Kunst keineswegs selbstverständlich. Simmel gehörte mit dieser Bildung zweifellos zu den Ausnahmen, wie er überhaupt höchst musisch-empfindend gewesen sein muß, da er auch für Dichtung, speziell Lyrik (aber auch für Shakespeares Dramen und

Goethes Gesamtwerk) und insbesondere für Musik außerordentlich fein gestimmte Organe besaß. Daß ein für Probleme der Ästhetik interessierter Philosoph vor allem die Malerei beachtet, ist hinwiederum für die Epoche charakteristisch. Simmels Augenmerk galt hierbei, wie bekannt, primär Rembrandt und erst in zweiter Linie dem zeitgenössischen Impressionismus und den ihm folgenden neueren Strömungen. Aber um so erstaunlicher ist Simmels intensive Beschäftigung mit Rodin. Die Malerei beherrschte fast alle ästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts, die Bildhauerei führte dagegen eine Art Schattendasein. Man vergleiche zu dieser Feststellung etwa Baudelaires „Salons“ und prüfe das eigene Wissen über Plastik – im Verhältnis zu Malerei – zwischen dem Klassizismus der Goethezeit und Rodin, – es spiegelt vermutlich in seiner Lückenhaftigkeit eine Bildungsüberlieferung des 19. Jahrhunderts selbst, der die Malerei als Krone der bildenden Künste galt. – Das Auftreten Rodins in der Öffentlichkeit ab 1877/80 änderte die Rollenverteilung nicht grundlegend, verschob aber die Akzente: Man wurde sich in den betroffenen und interessierten Kreisen mit einem Male bewußt, daß die Schwesterkunst der dreidimensionalen Plastik neben der zweidimensionalen Malerei doch ein gewichtiges Wort in der Formulierung des Lebensausdrucks der Zeit mitzureden hatte. Und genau dies war der Punkt, an dem Simmel mit seinen Rodin-Betrachtungen ansetzte. Rodins Werk wurde ihm zu einem Schlüssel des Zeit- und Selbstverständnisses.

Georg Simmel ist dem Oeuvre Rodins, wenn nicht bereits während der Pariser Weltausstellung 1900, so in vollem Bewußtsein beim Besuch der großen Prager Rodin-Ausstellung des Sommers 1902 begegnet.¹ Sicher sah er zuvor schon einzelne Arbeiten des Pariser Bildhauers, zumindest in Zeitschriften abgebildete. Aber der erste Niederschlag seiner Empfindungen und Gedanken über Rodins Schaffen findet sich aufgrund der Eindrücke der Prager Ausstellung in jenem Essay ‚Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart‘, der im Feuilleton-Beiblatt ‚Der Zeitgeist‘ des ‚Berliner Tageblatts‘ vom 29. 9. 1902 veröffentlicht wurde und der hier – da er bisher nicht wieder publiziert worden ist – der Anregung Michael Landmanns folgend – als Quelle nochmals vorgelegt wird. Simmels Rodin-Artikel von 1902 ist zwar nicht die erste deutschsprachige Äußerung über Rodin, aber neben denen von H. Bahr, G. Treu, R. M. Rilke und O. Grautoff doch eine

¹ Margarete Susman, die bekannte Simmel-Schülerin, berichtet, daß sie Simmel auf seiner Reise 1902 zur großen Rodin-Ausstellung nach Prag begleitete. Siehe: Buch des Dankes an Georg Simmel – Briefe, Erinnerungen, Bibliographie – zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958 herausgegeben von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 280.

der frühesten und sogleich die konsequenzenreichste Reflexion über Persönlichkeit und Werk des Pariser Bildhauers.² Der Feuilletonbeitrag Simmels hat die Diskussion über den französischen Künstler in Deutschland stark beeinflusst, ja zum Teil erst richtig entfacht. Man muß heute rekonstruieren, daß Rodin, nachdem er die Gemüter in Frankreich schon längere Zeit bewegt hatte (ausgelöst zuerst durch die Affäre um sein ‚Ehernes Zeitalter‘ 1877, dann um seine ‚Bürger von Calais‘ zwischen 1885–95 und schließlich wegen seines Balzac-Monuments 1898), durch die Wucht seines versammelten Werks im Privatpavillon neben der Pariser Weltausstellung von 1900 die Weltaufmerksamkeit, zum Teil auch im Widerstreit, derart fesselte, wie kaum ein Künstler der älteren Moderne zuvor und wie nach ihm erst wieder Picasso.

Simmels Essay von 1902 hat sicher mehr angeregt, als wir heute wissen, z. B. vielleicht die Verlagsaufträge für Rodin-Monographien an R. M. Rilke (1903), Georg Treu (1903) und O. Grautoff (1907), die ersten von Deutschen verfaßten Bücher über den Pariser Bildhauer, und – was alles zu prüfen wäre – eventuell auch die ersten wichtigen Ankäufe von Rodin-Werken durch deutsche Museen (Bremen, Berlin, Dresden, München) und Sammler (Karl Ernst Osthaus in Hagen und Dr. Max Linde in Lübeck). Besonderen Nachdruck gewann Simmels Rodin-Essay noch durch die ausführlichen Zitate, die Julius Meier-Graefe in den zweiten Band seiner 1904 erscheinenden, viel beachteten ‚Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst‘ übernahm. Denn Meier-Graefes Rodin-Kapitel ist eigentlich nichts anderes als ein ‚demonzierter‘, zerpflückter Wiederabdruck von Simmels Essay, durchsetzt von rhetorischen und aggressiver klingenden Fragen, als sie es ihrem Gehalte nach sind, – um zu kaschieren, daß der Buchautor Meier-Graefe dieses Kapitel bis auf einige ergänzende Fußnoten und Einwände (einige davon immerhin auch von Gewicht) im Grunde ganz gerne Simmel überlassen hätte. Man kann sich streckenweise des Eindrucks nicht erweh-

² Abgesehen von den ersten Erwähnungen Rodins im Rahmen von Ausstellungsbesprechungen in deutschsprachigen Zeitschriften durch: E. Zimmermann (1893), F. Saeves (1897), A. Brunnemann (1901), B. Zuckerkandel (1901), H. Tschudi (1901), H. Rosenhagen (1902), J. Norden (1902) und W. Holzhamer (1904), sind die frühesten deutschsprachigen Äußerungen von Gewicht über Rodin: Hermann Bahr: Pariser Notizen, in: *Bildung, Essays*. Leipzig 1900. Georg Treu: Rodin. In: *Jahrb. d. Bild. Kunst*, 1903. Georg Treu: *Auguste Rodin*, Berlin 1903. Georg Treu: *Bei Rodin*, in *Kunst und Künstler*, Heft 3, 1905. R. M. Rilke: *Auguste Rodin*. 1. Auflage, Berlin, 1903. Otto Grautoff: *Auguste Rodin*, Knackfuß-Künstler-Monographien Bd. 93, Bielefeld u. Leipzig 1908. Simmels Aufsatz von 1902 erschien 1912 auch auf Französisch: Georg Simmel: *L'Œuvre de Rodin comme expression de l'esprit moderne*, in: *Mélanges de Philosophie Relativiste*. Traduit de l'Allemand par M. Ben Rubi) Paris 1912, S. 126–138.

ren, als führe Meier-Graefe nur Scheingefechte und -debatten mit Simmel, um ihn einerseits derart ausgiebig zitieren zu können, andererseits aber auch das Dekorum als Hauptautor seines Rodin-Kapitels, d. h. als dessen eigentlicher Verfasser, zu wahren. Meier-Graefe leitet die „Simmel-Passagen“ seiner Rodin-Betrachtung folgendermaßen ein:

„Rodin hat in einem Deutschen, Georg Simmel, einen Verteidiger erhalten, der mehr zum Ruhme dieser Kunst beizubringen wußte, als alle Landsleute des großen Franzosen. Die Begeisterung dieses ernstesten Philosophen, der sich, an Schopenhauers Pessimismus ermüdet, an Rodin erquickt, ist so geläutert, daß sie auch für den nicht verloren geht, der nur an ihre Argumente, nicht an ihre Schlüsse zu glauben vermag.“ Und nach seitenlangen Zitaten betont Meier-Graefe die Schönheit dieser Sätze, die er dem Leser nicht vorenthalten wolle und die nicht in einer Tageszeitung verborgen bleiben sollten. Es klingt nochmals wie eine Entschuldigung des Autors für die reichlichen Anleihen aus Simmels Aufsatz. Doch hat Meier-Graefe mit diesen Passagen tatsächlich viel erreicht: er leitete die Aufmerksamkeit seiner Leserschaft und damit eine breitere Öffentlichkeit auf den bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit hin und zugleich auf Simmel als einen Kronzeugen, der mit der Autorität und Würde eines deutschen Philosophie-Professors enthusiastisch für die plastische Kunst des Franzosen eintritt. Außerdem führte Meier-Graefe eine intelligente Diskussion mit dem, wie er mehrfach betont, so klugen Geiste Simmel, die der weiteren Klärung offener Fragen – z. B. der nach dem Stilbegriff – und dem vertieften Verständnis Rodins durchaus dienlich waren.

Simmel selbst hat darauf augenscheinlich niemals direkt geantwortet. Aber seine späteren Äußerungen über Rodin lassen den Schluß zu, daß er sich vermutlich doch bemühte, einige Einwände Meier-Graefes zu berücksichtigen.

Wie Simmel später berichtet, hat sich Rodin seinen Essay von 1902 übersetzen lassen und ihm nach der Lektüre „einen rührend dankbaren Brief“ geschrieben, „mit der dringenden Einladung, ihn gelegentlich in Paris zu besuchen“.³ Diese Begegnung kam aber erst 1905 zustande. Rodin stand da-

³ G. Simmel: Erinnerung an Rodin, in: Vossische Zeitung, Berlin, 27. November 1917. Wiederabdruck in Georg Simmel: Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, im Verein mit Margarete Susman herausgegeben von Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 194–199. Vergleiche auch die leicht abweichende Darstellung des Sohnes von Georg Simmel, Hans Simmel, in seinen Erinnerungen an seinen Vater: „Wie ihm in der Entwicklung der Philosophie eigentlich nur *die* Männer wichtig waren, die zum ersten Male eine neue weltanschauliche Idee zum Ausdruck gebracht hatten, so in der Kunst diejenigen, denen etwas grundsätzlich Neues gelungen war. So interessierte

mals schon im 65. Lebensjahr, Simmel im 47. Der Philosoph beschreibt die Eindrücke von seinen zwei Besuchen bei Rodin höchst anschaulich in seiner „Erinnerung an Rodin“, die er nach der Meldung vom Tode des Bildhauers kurz darauf in der Vossischen Zeitung vom 27. 11. 1917 veröffentlichte.⁴ Simmel berichtet, daß er Rodin zunächst an einem seiner Empfangstage in seinem Stadtatelier fand, „in einem großen Kreise von Besuchern, besonders von vornehmen und eleganten Frauen.

Er war ein kleiner, breitschultriger Mann von riesiger Körperkraft, der mit Marmorbüsten, die ich gerade nur anheben konnte, wie mit Spielzeugen herumhantierte. Auf den ersten Blick wirkte er weder sehr bedeutend noch sehr angenehm; er hatte etwas Listiges, Haschendes im Auge, etwa wie ein schlauer Händler. In sehr liebenswürdiger Weise führte er mich an den dastehenden Werken umher, sprach viel, aber ich hatte sehr bald den Eindruck, daß dies bereitgestellte Phrasen waren und daß er den Fremdenführer an seinen eigenen Werken machte. Erst als ich, darüber verdrießlich, anfing, zu sagen, wie ich meinerseits mir diese Dinge deutete, wurde er ernsthafter, zog sich mit mir in eine Ecke des Ateliers zurück, und als ich meinte, ihn nicht länger seinen Besuchern entziehen zu dürfen, bat er mich, ihn in seiner Villa in Meudon zu besuchen, wo er ein kleines Museum von seinen Werken aufgestellt hatte. Dort nun habe ich einen mir höchst denkwürdigen halben Tag mit ihm allein verbracht. Er theoretisierte gern, wie er auch, trotz des Mangels an allen Sprachkenntnissen, eine erhebliche literarische Bildung besaß. Allein es war sehr schwierig, das Gespräch auf das Wesentliche und Entscheidende zu bringen. Er erging sich mit Vorliebe in allgemeinen Redensarten von ziemlich abgebrauchtem Pathos und einem Eingehen in die tieferen Probleme schien er wie etwas Mühseligem und fast körperlich Schmerzhaftem zu widerstreben. Ich gab aber nicht nach, und schließlich hatte ich ihn so weit — ich mußte an Odysseus denken, der den fortwährend ausweichenden Proteus zum Wahrsagen zwingt —, daß er ganz vertraut und persönlich von seiner Kunst und seinem Leben sprach.

Die individuelle, konventionsfreie deutsche Äußerungsart schien ihm sympathisch zu sein. ›Zu Ihnen kann ich frei reden‹, sagte er, ›hier versteht mich niemand‹.

ihn in der Plastik nach Michelangelo eigentlich erst wieder Rodin. Diesem begegnet zu sein, bezeichnete er als einen der ganz großen Persönlichkeits-Eindrücke, die er in seinem Leben hatte. Es hatte sich machen lassen, daß eine Inhaltsangabe von Vaters Aufsatz über Rodin diesem vorgelegt wurde zu einer Zeit, als mein Vater in Paris war. So wurde er zu einem der ‚Empfänge‘ eingeladen . . .“ (S. 262 dieses Bandes.)

⁴ Vgl. hier Anm. 3.

... in allem, was er in diesen Stunden über Kunst sagte, vereinigte sich die Richtung auf das Hauptsächlichste und Substanzielle, unter völliger Gleichgültigkeit gegen alles bloß Technische und Effektvolle, mit einer unglaublichen Sensibilität für die feinsten Nuancen der Erscheinungen.“ (S. 194, 195) „Er hatte die ruhige Sicherheit des Menschen, dessen Denken ausschließlich seiner Sache gilt und sozusagen an deren Grenzen halt macht, ohne nach ihren Wirkungen und auf ihn zurückfallenden Reflexionen zu fragen. Besonders ansprechend war die Art, in der er über seine Fachgenossen redete. Das Gespräch kam auf manche, die ihm durchaus antipathisch sein mußten; aber ich habe kein abfälliges Urteil von ihm gehört, überall fand er ein Positives und irgendwie Wertvolles heraus.“ (S. 197)

„Als wir uns trennten, war die Hülle konventioneller Schönrederei, in der er mir zuerst gegenübergetreten war, gefallen. Wahrscheinlich wußte er sich dem Fremden gegenüber, den er vielleicht nicht zum zweitenmal traf, weniger engagiert und gab sich deshalb offener als manchem Mitbürger. Wenigstens sagte mir Bergson vor einigen Jahren, daß er Begegnungen mit Rodin nicht gerade suchte: »Il ne parle que des banalités«. Ich hätte ihn eines Besseren belehren können. Denn es war mir ganz klar geworden, daß diese banale Phraseologie nur ein Außenwerk dieser tiefen und leidenschaftlichen Seele war, ebenso wie seine erotischen Abenteuer, von deren nicht gerade anmutenden (anmutigen?) Details ganz Paris sprach.⁵ Alles dies waren Schichten um eine große Einsamkeit herum, die er durch das eine zu verbergen, durch das andere, wie es mir schien, vergeblich zu bannen suchte.

Denn ersichtlich fehlte ihm jede Erlösung durch einen religiösen Gedanken. Er haftete ganz und gar am Leben, das er freilich nicht in personaler Umschränktheit, sondern in seiner kosmischen Verwurzeltheit und Ausbreitung fühlte.“ (S. 198)

Simmel schloß seine ‚Erinnerung an Rodin‘ mit den Worten: „Wir hatten wohl beide beim Abschied die Empfindung, daß wir uns nicht wiedersehen würden. Und vielleicht war es gut so. Er schickte mir noch ein paar Jahre lang zum Neujahr eine freundliche Zeile, die aber wieder völlig konventionell war und mir zeigte, daß jene vertrauten Stunden zu den seelischen Glücksfällen gehörten, die man nicht zu wiederholen versuchen soll.“ (S. 198, 199)

Obwohl also Simmel Rodin nicht wiederbegegnete, blieb er doch seinem Helden unter den lebenden Künstlern treu. So hielt er im November 1908

⁵ Rodin war damals in (die Pariser Gesellschaft erregende) Beziehungen mit der Duchesse de Choiseul, einer gebürtigen Amerikanerin, verstrickt, aus denen er sich nur mühsam löste. Auch erzählte man sich allerlei Amouren vom ‚alten Pan von Meudon‘.

in Berlin einen Vortrag über den Bildhauer⁶ und veröffentlichte 1909 seinen zweiten Aufsatz über ihn mit dem Titel ‚Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik‘.⁷ Ihm folgte 1911 in seinem Buch ‚Philosophische Kultur‘⁸ eine dritte, nun schlicht ‚Rodin‘ genannte Studie über den Bildhauer. Sie steht in diesem Sammelwerk hinter einem Essay über Michelangelo. Diese beiden primär plastisch arbeitenden Künstler sind in dem Bande die beiden einzigen bildenden, denen Simmel Einzelbetrachtungen widmet, und sie nehmen etwa die Mitte des Buches ein. Allein daraus geht die hohe Wertschätzung Rodins durch den Philosophen hervor.

Abgesehen von der ‚Erinnerung an Rodin‘, die eine Art Nachruf Simmels auf den Pariser Künstler mitten im Ersten Weltkrieg darstellt, bereitete er noch ein gesondertes Kapitel über ihn in seinem breiter angelegten, aber zum Teil nur skizzierten Aufsatz ‚Zum Problem des Naturalismus‘ vor, der nach Simmels frühem Tod 1918 – kein Jahr nach Rodins Ableben – schließlich 1923 im Bande der posthum veröffentlichten ‚Fragmente und Aufsätze‘ vorgelegt wurde.⁹

Diese gedruckten Einzelstudien und Betrachtungen zum Thema Rodin bestätigen eine andauernde Beschäftigung des Philosophen mit der Kunst des Bildhauers von 1902 bis zu seinem Tode 1918. Sie nehmen im Rahmen der Rodin-Rezeption im deutschen Sprachraum neben Rilkes Äußerungen den wichtigsten Platz ein. Gerne besäßen wir Aufzeichnungen des Gedankenaustauschs zwischen diesen beiden, Rilke und Simmel, über Rodin, der vermutlich öfter stattgefunden hat. Doch wissen wir nur von jenem Bericht Rilkes an Simmel über Rodins erste Erschütterung über die späte Erkenntnis, sterben und alle Dinge des Lebens lassen zu müssen, die sowohl Simmel in seiner ‚Erinnerung an Rodin‘ – ohne Rilkes Namen zu nennen – erzählt, als auch Simmels Sohn Hans S. in seinen Erinnerungen aufzeichnet.¹⁰

⁶ Ein Kurzbericht über diesen Vortrag erschien im ‚Berliner Tageblatt‘ vom 30. 11. 1908.

⁷ Georg Simmel: Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Nord und Süd, Nr. 129, 33. Jahrgang, 1909, S. 189–196.

⁸ Georg Simmel: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Leipzig 1911.

⁹ Georg Simmel: Fragmente und Aufsätze. München 1923, darin: Zum Problem des Naturalismus, S. 301 f. speziell zu Rodin.

¹⁰ Vgl. hier Anm. 3, Abs. 2. Simmels Sohn Hans berichtet die Begebenheit folgendermaßen (hier S. 263): „Ich erinnere mich, daß Rainer Maria Rilke uns einmal besuchte und natürlich mit meinem Vater über Rodin sprach. Rilke erzählte: ‚Ich wohnte in der Nähe von Rodin’s Pariser Atelier, und er kam öfters gegen Abend zu mir, um ein bißchen zu schwatzen. Eines Tages kam er und war ganz verstört. Ich hatte den bestimmten Eindruck, daß der über 50jährige (muß heißen: über 70jährige!) Rodin heute zum ersten Male auf den Gedanken gekommen war, daß auch er einmal sterben müsse. Diese Idee hatte ihn heftig erschüttert; er betrachtete die Dinge um sich herum mit einer sonderbaren Rat-

Nach diesem letztgenannten Zeugnis hat Rilke die Geschichte Simmel gelegentlich eines Besuchs beim Philosophen erzählt. Was mögen die beiden sich sonst noch über den Bildhauer gesagt haben? Beide hatten ihre ambivalenten Erfahrungen in der Begegnung mit dem, wenn man es so ausdrücken darf, ‚leibhaftigen Genie‘ gemacht, mit dem Michelangelo ihrer Zeit. Denn davon waren sie beide überzeugt, in Rodin *das* bildkünstlerische Genie ihrer Epoche getroffen zu haben, das – im alten mythischen Sinne Prometheus – und im historischen nur Phidias und Michelangelo vergleichbar sei, die überragende Künstlerpersönlichkeit, die da Menschengestalten formte nach ihrem inneren Bilde wie jene. Rodin war ihnen *das* Beispiel eines schöpferischen Menschen größter Kraft, der unfasslich in seiner Produktivität und schier unerklärlich in seiner Ausdrucksgewalt erschien. Getragen von der Genieverehrung des 19. Jahrhunderts und seiner Spätblüte (Wagner, Nietzsche, George!) suchten sie beide die persönliche Begegnung mit dem bedeutenden Bildhauer. Wie schmerzlich mußte es sie daher berührt haben, als sie in seiner Nähe nicht nur dem Genius in Menschengestalt von Angesicht zu Angesicht begegneten, sondern auch einem durchaus menschlich irrenden und mit trivialen Zügen belasteten Mann, der sein Handwerk wohl virtuos verstand, aber auch sinnlichen Genüssen zugetan, oft banal redend und schwer durchschaubar war. Simmel drückte es in seiner ‚Erinnerung an Rodin‘ deutlich aus: „Er war wohl der Typus Mensch, der sich mit allen Fasern in der Welt zu Hause fühlt, aber nicht unter den Menschen. Darum konnte er sich nur in seinem Werk aussprechen, und ganz zusammenhanglos stand daneben sein Verhältnis zu den Menschen einerseits als ein egoistisch genießendes, vielleicht manchmal brutales, andererseits als ein rein oberflächliches und formelhaftes.“ (S. 198)

Gerade in diesen Worten spüren wir, daß Simmel auch Rilkes Erfahrungen einbezog. Nicht von ungefähr steht da der Ausdruck „brutal“ kurz nach jenem Bericht über Rodins Todesahnungen, den Rilke Simmel gab. Denn gerade diese Vokabel könnte durchaus von Rilke stammen, als Stichwort seiner verletzten Empfindungen im nur langsam heilenden Konflikt

losigkeit und sagte wiederholt leise vor sich hin: «Pourquoi laisser tout cela?»“ Georg Simmel selbst schildert die gleiche Begebenheit in seiner „Erinnerung an Rodin“ eindringlicher: „Ein berühmter deutscher Dichter, der ihm sehr nahestand, erzählte mir, daß Rodin nicht sehr lange vor dem Kriege ihn in seiner Wohnung in Paris aufgesucht hätte, in erregter und ratloser Stimmung, und ihm wie verlegen und stockend gestanden hätte, er habe heut zum erstenmal an den Tod gedacht. Und dann hätte er vom Sterben gesprochen, ganz primitiv und fast kindlich, wie von etwas Unbegreiflichem: „Pourquoi laisser tout ça --.““ Das Ereignis mag sich um 1912 abgespielt haben, in dem Jahr, in dem Rodin seinen ersten Schlaganfall erlitt. Er stand damals immerhin schon im 72. Lebensjahr.

mit Rodin (der den Dichter aus seinem Sekretärsdienst abrupt entlassen hatte). Ursula Emde hat in ihrer Dissertation über ‚Rilke und Rodin‘¹¹ angedeutet, wie der Dichter in seinem Verhältnis zum Bildhauer durch dessen doch ganz andere Natur und vitale Kraft gestört und durch Rodins Verhalten in erotischen Dingen geradezu abgeschreckt wurde. Simmels vorübergehend enttäuschte Erfahrung war anderer Art. Er empfand das Genie zunächst als geistlos geschwätzig, phrasenhaft und oberflächlich, – bis es ihm gelang, ihn durch hartnäckiges Drängen zu wesentlichen Aussagen zu bringen.

Beiden, Simmel wie Rilke, wurde deutlich, daß ihre ernüchternden Eindrücke von der Alltagserscheinung Rodins schließlich doch nur ein Äußerliches betrafen, – wie eine den Körper verhüllende Kleidung –, und daß diese Schale notwendigerweise sogar als Schutz um das im Grunde ganz nach innen gerichtete und verletzliche schöpferische Wesen des Künstlers gelegt war. Das war eine Erfahrung, die sie sich beide schon vorher hatten gleichsam theoretisch zurechtlegen können, die aber nun von schmerzhafter Wirklichkeit bestätigt und erfüllt wurde und die bewältigt werden mußte. Bei Simmel war es nicht nur Verehrung und der innere oder auch äußere Auftrag – wie bei Rilke –, über den Bildhauer schreiben zu müssen, die ihn zur persönlichen Begegnung drängten: Es war sicherlich auch eine gute Portion Neugier. Der Philosoph und Psychologe wollte den Michelangelo seiner Zeit kennenlernen, höchst persönlich, und ihn befragen und analysieren dürfen. Über Rembrandt konnte er sich nur aus der großen zeitlichen Distanz am Werk und aus den biographischen Nachrichten orientieren. Dazu bedurfte es des ‚historischen Verstehens‘, dem Simmels besonderes nachdenkliches Interesse galt (Vortrag und Aufsatz von 1918!).¹² Hier hingegen hätte er Gelegenheit gehabt, dem großen Künstler als Zeitgenosse gegenüberzutreten, – sozusagen Quellenstudien am lebenden Objekt treiben zu können. Und Simmel hat diese Chance ergriffen und genutzt. Allerdings genügten ihm jene zwei Treffen, das erste mehr konventionelle, durch andere Besucher am öffentlichen ‚Jour‘ beeinträchtigte, und das ganz private, persönliche, intensive des Tages in Meudon.¹³

¹¹ Ursula Emde: Rilke und Rodin. Marburg 1949.

¹² Georg Simmel: Vom Wesen des historischen Verstehens, Berlin 1918. Wiederabdruck in: G. Simmel: Brücke und Tür, S. 59–85.

¹³ Michael Landmann gibt zu bedenken, ob nicht Georg Simmel der Anreger für den Besuch Stefan Georges bei Rodin in Meudon war. Simmel verehrte George und stellte ihn in seiner Bedeutung neben Rodin. So berichtet F. Gundolf in einem Brief vom Frühjahr (Februar/März) 1907 an George: „... Simmel vom Katheder herab Rodin und George die

Fragt man sich, ob denn die persönliche Begegnung von 1905 etwas an der Einstellung Simmels zu Rodin im Vergleich zu seinem Essay von 1902 verändert habe, so muß dies allerdings bejaht werden. Denn der Aufsatz von 1909 enthält schon im Titel ein ganz neues Moment, das 1902 noch nicht bei Simmel aufgetaucht war: das Bewegungsmotiv in der Plastik. Dieser Aspekt bleibt bis zu den letzten Äußerungen Simmels über Rodin ein entscheidender. Überhaupt ist der von Meier-Graefe so gelobte und zugleich kritisierte Essay von 1902 zwar ein erster Wurf, aber noch keineswegs eine reife Arbeit, wie man nach seiner Wirkung zunächst meinen könnte. Erst 1909, also nach der wiederholten Begegnung mit dem Werk und nun auch mit der Persönlichkeit des Pariser Bildhauers, stößt Simmel in tiefere Schichten des Werkverständnisses vor. Ob zu ihm auch Rilkes Rodin-Buch beigetragen haben mag? Gekannt hat es Simmel zweifellos.¹⁴ Für den frühen Aufsatz von 1902 war die Entdeckung Simmels auslösend, daß Rodins Oeuvre eine den „modernen Zeitgeist“ so vollkommen verkörpernde Formgestaltung darstelle, wie sie in keiner anderen Kunst zu finden sei, – mit Ausnahme vielleicht der Musik. An Rodin bewunderte er besonders die Überwindung von Konventionalismus und Naturalismus.

Meier-Graefe hat in seiner Kritik am Aufsatz von 1902 insofern recht, als Simmels ziemlich lapidare Feststellungen über Rodins Platz in der Geschichte der Kunst – nach Michelangelo der erste, der die Plastik wieder zu einer echten neuen Stilhöhe führte, – kunsthistorisch nicht haltbar sind. Rodin selbst hat Simmel darüber aufgeklärt (er berichtet es im Nachruf), daß er sich in der Fortsetzung der großen Tradition europäischer Skulptur stehend fühle. Wir wissen, wie Rodin einen solchen Hinweis verstand (aus vielen sich ergänzenden und bestätigenden Äußerungen zu anderen Gesprächspartnern und aus deren und seinen eigenen Aufzeichnungen): Rodin sah immer die lange Kette bekannter und anonymer „Vorgänger“ von der

größten Künstler des Jahrhunderts nennend...“ (wie das folgende Zitat in: ‚Buch des Dankes‘, s. hier Anm. 1). Ein weiteres Zeugnis stellen die ‚Persönlichen Erinnerungen an Georg Simmel‘ des Dänen Karl Berger dar, der nach seiner Promotion in München im Sommer-Semester 1908 in Berlin neben Wölfflin auch Simmel hörte und von einem öffentlichen Vortrag Simmels berichtet (es mag der über Rodin von 1908 gewesen sein) mit der Konfrontation Michelangelo-Goethe, Rodin-George. Dann der Satz: „Unter den lebenden bildenden Künstlern gehe nur Rodin ‚zu den Müttern‘, sagte Simmel.“ (Buch des Dankes, S. 243) Georges Besuch bei Rodin fand im April 1908 statt. Damals entstand sein Gedicht ‚Der Abend von Meudon‘, veröffentlicht erst 1919 in den ‚Blättern für die Kunst‘, vgl. auch Ernst Morwitz: Kommentar zum Werk Stefan Georges, 2. Aufl.

¹⁴ Rilkes Rodin-Buch erschien in der ersten Auflage 1903, in der zweiten, um den Rodin-Vortrag erweiterten, 1907.

Antike über die Kathedralen des Mittelalters, von Donatello zu Michelangelo, den er gern den letzten Gotiker nannte, von Goujon, Bernini und Puget zu den von ihm immer wieder bewunderten Meistern des 18. Jahrhunderts Lemoine, Pigalle, Falconet, Adam, Houdon und dann zu den Bildhauern des 19. Jahrhunderts in Frankreich: David d'Angers, näher noch zu Rude, zu Carpeaux, den er noch gesehen hatte, und schließlich vor allem zu Barye, den er als seinen eigentlichen Lehrmeister verehrte. Simmel hat Rodins Hinweis auf die Tradition dennoch nur halbwichtig genommen. Er fand es eben wesentlicher, in Rodin das Neue zu erkennen und hatte damit insofern recht, als dieses ja auch das ihn von allen vorhergehenden Bildhauern und Epochen Unterscheidende war, und zwar insbesondere dasjenige, was seine Modernität oder führende Zeitgenossenschaft ausmachte. Simmel erweist sich in der Analyse Rodins und seines Werks als derjenige Denker, der am dichtesten dem Zeitgeist auf den Spuren blieb. Auch Rilke hat das Neue in Rodin gespürt und umschrieben. Aber Simmel hat Rodin überhaupt als das Exempel der Verkörperung der Moderne erkannt – oder jedenfalls dazu deklariert. Es enthüllte sich ihm in der Psychologie der Rodinschen Gestalten. Was Simmel 1902 noch nicht klar gesehen, nur gleichsam geahnt hatte, das wird im Aufsatz von 1909 scharf umrissen und geradezu als Hauptergebnis seiner Bemühungen um eine Deutung des Werkcharakters Rodins formuliert, wenn es dort heißt: „Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unseres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind. Darum ist Musik, die bewegteste aller Künste, die eigentlich moderne Kunst. Darum ist die spezifisch moderne Errungenschaft der Malerei die Landschaft, die ein *état d'âme* ist, und deren Farbigkeits- und Ausschnittscharakter der festen logischen Struktur mehr entbehrt als der Körper zeigt. Aber diesen Charakter des Gesichts hat Rodin dem ganzen Leib verliehen, die Gesichter seiner Figuren sind oft wenig ausgeprägt und individuell, und alle seelische Bewegtheit, alle Kraftstrahlen der Seele und ihrer Leidenschaft, die sonst am Gesicht den Ort ihrer Äußerung fanden, werden in dem Sichbiegen und Sichstrecken des Leibes offenbar, in dem Zittern und Erschauern, das über seine Oberfläche rinnt, in den Erschütterungen, die sich von dem seelischen Zentrum aus in all das Krümmen oder Aufschnellen, in das Erdrücktwerden oder Fliegenwollen dieser Leiber umsetzen. – Diese Bewegtheitstendenz ist die tiefgründigste Beziehung der modernen Kunst überhaupt zum Realismus“ (hier möchte ich einblenden, daß dieses Wort

irritiert, da wir unter Realismus kunsthistorisch allein Kunst mit einem gesellschaftskritischen Aspekt verstehen sollten, wie er durch Courbet und andere programmatisch geprägt wurde; das meint Simmel hier freilich nicht, sondern eigentlich die lebendige Lebenswirklichkeit — er fährt fort:) „Die gestiegene Bewegtheit des wirklichen Lebens offenbart sich nicht nur in der gleichen der Kunst, sondern beides: Der Stil des Lebens und der seiner Kunst quellen aus der gleichen tiefen Wurzel, deren Wachstumsformel freilich das unergründliche Geheimnis der Geschichte ist. Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden. Vielleicht ist dieses Gefühl, daß seine Kunst unmittelbar ihrem Stile nach und nicht nur wegen der Objekte, an die sie gewiesen ist, den Sinn des gegenwärtigen wirklichen Lebens lebt — vielleicht ist dies der Grund, weshalb Rodin selbst sich als ‚naturaliste‘ bezeichnet“.

Simmel schließt diesen Sätzen nur noch einen Gedanken an, der zur Erklärung der Wirkung Rodins äußerst wichtig ist. Er wägt die zwei Möglichkeiten ab, wie die Kunst — als ihr, wie er sagt — „durchgehendes Ziel“ „die Erlösung von den Trubeln und Wirbeln des Lebens, die Ruhe und Versöhntheit jenseits seiner Bewegungen und Widersprüche“ bringen kann: einerseits durch Flucht in ihr Gegenteil, andererseits aber auch durch Steigerung, — allerdings in künstlerischer Umsetzung. Er schreibt: „So ist es doch auch gegenüber der Natur: Von der inneren und äußeren Unruhe und Gejagtheit des Lebens erlöst uns nicht nur die Starrheit der Alpen, sondern auch das unaufhörliche Wogen und Branden des Meeres“ — ein großartiges Bild, dem Simmel ja auch in seinem Essay ‚Die Alpen‘ eine gesonderte psychologische Studie gewidmet hat, die bezeichnenderweise vor den oben erwähnten beiden Essays über Michelangelo und über Rodin im Sammelband ‚Philosophische Kultur‘ eingeordnet wurde. Simmel schließt seinen Rodinaufsatz von 1909 mit den Sätzen: „Die Antike hebt uns über die Fieber und die problematischen Schwingungen unserer Existenz, weil sie deren absolute Verneinung, die absolute Unberührtheit durch sie ist. Rodin erlöst uns, weil er gerade das vollkommenste Bild dieses in der Leidenschaft der Bewegtheit aufgehenden Lebens zeichnet; wie ein Franzose von ihm sagt: *c'est Michelange avec trois siècles de misère de plus*. Indem er uns unser tiefstes Leben noch einmal in der Sphäre der Kunst erleben läßt, erlöst er uns von ebendem, was wir in der Sphäre der Wirklichkeit erleben.“

Für den Philosophen und Psychologen Simmel wird Rodins Werk — um es sehr grob zu formulieren — eine Illustration oder ein hervorragendes Belegdokument für seine Theorie und Analyse vom Wesen des „Modernen Lebens“. Das ist durchaus legitim, wenn es auch enger kunsthistorischer Betrachtung suspekt erscheinen könnte. Während Rilke Rodins Plastik zu Ob-

jekten seiner subjektiven Empfindungen und seiner Dichtung erhebt, wird sie bei Simmel zum Demonstrationsbeispiel seiner Lebensphilosophie und zum Illustrationsexempel seiner Deutung moderner heraklitischer Existenz.

Man kann nicht sagen, daß Rodins Kunst auf die eine oder auf die andere Weise ‚vergewaltigt‘ würde, denn sie lebt dadurch in einem anderen Medium weiter, dem der Sprache – in der Dichtung wie in der Philosophie. Wirkungen und Deutungen (die immer auch Wirkungen sind) gehören zum Sein der Kunstwerke. Doch war sich Simmel der grundsätzlichen Schwierigkeiten durchaus bewußt, die darin bestehen, das *E r l e b n i s* des Kunstwerks, das allein seinem Wesen adäquat ist, zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zu machen. Im Vorwort zu seinem Rembrandt-Buch heißt es zu diesem Problem (S. VII):

„Hierin liegt die Schranke von Erörterungen, die das Kunstwerk nicht historisch, technisch oder ästhetisch aufklären, sondern, als philosophische, dasjenige suchen, was man seinen Sinn nennen kann: die Verhältnisse zwischen seinem innersten Zentrum und dem äußersten Umkreis, in dem Welt und Leben von unseren Begriffen umschrieben werden. Denn jenes primäre Erlebnis des Kunstwerks, von dem dessen philosophische Weiterführungen genährt werden, ist nicht mit objektiver Eindeutigkeit festzulegen; es bleibt, soviel Theoretisches auch von ihm ausgehen mag, in der Form der Tatsache und ist der Theorie unzugänglich – zwar nicht von zufälliger Willkür bestimmt, aber von einer immerhin individuellen Gerechtigkeit, die die philosophischen Linien von ihm aus in mannigfaltigster Richtung verlaufen läßt. Von jeder Gruppe solcher Linien kann man beanspruchen, daß sie zu letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, zu *d e n* letzten zu führen.“ Und nochmals einige Sätze später: „Dies einfache Tatsächliche ist hier jenes Erlebnis des Kunstwerks, das ich als ein unauflöslich Primäres hinnehmen will. – Daß die daran angesetzten philosophischen Richtlinien sich durchaus in *e i n e m* äußersten Punkt zu schneiden, sich also in ein philosophisches System einzuordnen hätten, ist ein monistisches Vorurteil, das dem viel mehr funktionellen als substanziellen Wesen der Philosophie widerspricht.“

Für Simmel ist also im Oeuvre Rodins, ungeachtet seiner Vorbehalte hinsichtlich des wissenschaftlich kaum objektiv zu beschreibenden Kunstwerk-erlebnisses, ein Schleier gelüftet vom geheimnisvollen Wesen moderner Existenz. (Wobei wir Heutigen wohl den Einwand erheben dürfen, daß auch dieses sogenannte Wesen moderner Existenz um 1890–1914 keinesfalls eingründig charakterisiert werden kann und darf, da es – wie jede Epoche und beliebige Zeitspanne – mehrschichtig, d. h. nur in seiner plura-

listischen Erscheinung historisch adäquat begriffen werden könnte.¹⁵ Simmel hat dabei auch erkannt, was man heute wohl deutlicher als die Zeitgenossen sieht, obwohl es damals hie und da schon in den Auseinandersetzungen etwa zwischen den Anhängern der Kunsttheorie Adolf von Hildebrands und den Bewunderern Rodins als eine grundsätzliche Deutung von Kunst aufblitzte:¹⁶ nämlich, daß die Kunst auf die Gegebenheiten des Lebens in zwei polaren Möglichkeiten reagiert (zwischen denen allerdings ein breites Spektrum von Zwischenlösungen liegt). Auf das Organisch-Strömende im ewigen Werden und Vergehen, auf das anscheinend Chaotische und sicher Schwerdurchschaubare des totalen Lebensprozesses reagiert Kunst nämlich entweder durch ein Sichdagegenstemmen (man kann es mit Simmel auch „Flucht“ nennen) durch die Errichtung strenger, ja starrer Gesetze in geometrischen Ordnungen – wie in allen Klassizismen – oder durch ein Bejahen der wuchernden, bewegten und stets auch gefährdeten Existenz, indem man gerade den Ausdruck des Bewegten annimmt und steigert – wie z. B. bei Rubens und Bernini, im italienischen und süddeutschen Barock, in der symphonischen Musikdichtung des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Wagner oder wie im plastischen Werk Rodins, insbesondere in seinem opus magnum der ‚Höllentpforte‘. Bei Simmel klingt sogar gelegentlich der Hinweis auf die zeitgenössische Kontroverse um Hildebrands neuklassische Theorie deutlich an. Und es gehört zu seiner das Leben, wie es ist, bejahenden Philosophie, daß er sich von Hildebrands allzu einengender Sicht distanziert und in Rodin den Geistesverwandten erkennt, der aus dem Unbewußten das gestaltet, was er als Analytiker, aber auch als Empfindender, an Einsichten gewonnen hat, – die Zustimmung zum „modernen“ πάντα ρεῖ (pánta rhei). Bemerkenswert, daß Simmel dabei nicht die so oft – und später immer wieder – gebrauchte Formel vom Impressionismus – sowohl für Rodin, als für seinen „modernen“ Lebensbegriff einsetzt (vgl. Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, 1907). Freilich isoliert Simmel Rodin über Gebühr (was ihm Meier-Graefe speziell hinsichtlich der Entwicklung der neueren europäischen Plastik vorwarf), vor allem auch in bezug auf Entsprechungen in der Kunst von Rubens bis Goya. Nur zwei überragende schöpferische Künstler werden zur Zeugnenschaft aufgerufen: Michelangelo und Rembrandt, – auch dies wieder im

¹⁵ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: ARGO, Festschrift Kurt Badt, Köln 1970, S. 77–95.

¹⁶ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodins kunsttheoretische Ansichten, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, herausgegeben von H. Koopmann u. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 12/2 (Fritz Thyssen Stiftung/Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert), Frankfurt am Main 1972, S. 238–256.

Geist elitärer Genieverehrung, die eben auch sein Verhältnis zu Rodin mitprägt.

So ist es nicht verwunderlich, wenn Simmel auch in einem ganz anderen Zusammenhang nochmals auf Rodin zurückkommt, nämlich in seinem Rembrandtbuch von 1916 (2. Auflage 1919). Wie erwähnt, taucht schon 1902 in seinem ersten Rodin-Essay der Name Rembrandts auf. Meier-Graefe bezieht sich darauf in einer kritischen Bemerkung: „Es ist nicht bedeutungslos, daß auch Simmel . . . nach einer historischen Legitimierung auf einen Maler (Rembrandt) und gerade auf diesen fällt, den Liebling Rodins. Er macht es nicht anders als die ganze Plastik, die sich in einem Moment erschreckender Armut an eigenen Zielen auf die Malerei besinnt und aus deren spezifischer Form, die bei Rembrandt das Extrem ersteigt, die Erlaubnis ähnlicher, d. h. *nicht* plastischer Wirkungen ableitet.“ Meier-Graefe geht hier, gemessen an Simmels Gedankengang, in die Irre, weil er in seinen Kunstkategorien befangen ist. Daher sein ironischer Schluß dieser Passage: „das heißt also, wenn es angeht, aus der Plastik Malerei und aus der Kunst eine Hexerei zu machen, steht dem Experiment nichts im Wege.“ – Davon ist aber bei Simmel gar keine Rede. Er bezieht Rodin nicht in diesem äußerlichen Sinne der ‚Hell-Dunkel-Manier‘ auf Rembrandt. Das wird vollends deutlich in seinem Rembrandt-Buch. Dort führt er immer wieder die großen gegensätzlichen Möglichkeiten der Kunst auf, Leben darzustellen, oder, besser, und wie oben bereits erläutert, auf die Tatsache des Lebens, seiner Eigenart, zu reagieren: Die klassische Antike, Michelangelo, Rembrandt und Rodin sind für Simmel vier exemplarische Phänomene, entwicklungsgeschichtlich vier Stationen, denen gelegentlich noch eine fünfte zugesellt wird, das abstrahierende Stilisieren ägyptischer oder auch sogenannter primitiver Kunst (womit Simmel den Anschluß an die modernste Strömung seiner Zeit gewinnt, an die aus Jugendstil und Expressionismus hervorgehenden Ziele des Archaisierens, des Kubismus usw., ohne ihnen allerdings Zukunftsaussichten zuzusprechen). Rodins Kunst vertritt in diesem Bezugssystem weltgeschichtlicher Gestaltungsformen der „Lebenskraft“ – wie sollte es anders sein – den extremsten Punkt modernster Existenz. Und für sie findet er im Rembrandt-Buch den neuen Begriff des *H e r a k l i t i s m u s*, der hier schon erwähnt wurde. Die Erkenntnis vom Lebensfluß und das Bewußtsein vom Fließenden, ja Verströmenden im Lebensganzen der Neuzeit – wie Simmel es sieht – wird von ihm im Bilde von Heraklits „pánta rhei“ beschworen. Im Rembrandt-Buch heißt es (S. 134): „Rodins Kunst, insoweit sie originell schöpferisch ist, steht im Zeichen des modernen Heraklitismus. Für das so bezeichnbare Weltbild ist alle Substantialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in *Bewegungen*

übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: *ist* diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches. Rodins Gestalten sind Elemente einer so empfundenen Welt, Umrisse und Bewegungen des Leibes sind hier die Symbole von Seelen, die sich in eine Unendlichkeit von Entstehung und Vernichtung hineingerissen fühlen, in jedem Augenblick an dem Punkte stehen, wo Werden und Untergehen sich begegnen. Die Form im Sinne der Klassik ist deshalb hier ebenso aufgelöst wie bei Rembrandt, aber das Lebendigwerden, Prozeßwerden der Gestaltung vollzieht bei Rodin nicht zugleich die Festigung zu dem ganz neuen Sinn und der Einreihigkeit der Individualität. Die Oszillierungen und Wirbel des kosmischen Geschehens vielmehr lassen es zu dieser nicht kommen . . . Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper bei Rodin hineingerissen sind, *negiert* die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem Formprinzip der Klassik sie *negiert* hatte. Das absolute Werden ist genau so unhistorisch wie das absolute Nicht-Werden.“ Hier darf noch einmal an Simmels metaphorisches Vergleichspaar von Alpen und Meer erinnert werden, die der Ruhe der Klassik und dem Ewigbewegten in Rodins Körpern entsprechen. „Hier liegt, was die Rodinsche Auffassung des Menschen von der Rembrandtschen trennt. Der Mensch bei Rodin ist in alle Beibungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens — aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen — das will sagen, daß er keine Individualität ist. Es ist das Lebensgefühl wie in dem Verlaineschen Vers:

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 De ça, de là
 Pareil à la
 Feuille morte.“ (S. 136)

Und ein zweites Zitat aus dem Rembrandt-Buch bekräftigt Simmels Rembrandt und Rodin durchaus unterscheidende Auffassung (S. 137 f.):

„Während aber die Klassik, in ihrer Erfüllung durch Michelangelo, der ewige Unerlöstheit dieses Menschenschicksals gerade durch die Zeitlosigkeit der Formgebung eindringlich machte, Rembrandt dagegen seine Gestalten von dieser überindividuellen Weite ausschloß — hat er sie durch den einrei-

hig festen Ablauf ihrer individuellen Zeitlichkeit von dem kosmischen Schicksal abgesperrt, in dem die Rodinschen Gestalten stehen und sich freilich auflösen. Wie die Rembrandtschen Gestalten deshalb den Michelangellesken gegenüber etwas Freies, aber dem Allgemein-Menschlichen Unverbundenes haben, so zeigen sie den Rodinschen gegenüber eine letzte innere Sicherheit, die diesen, vom Sturm und den absoluten Vergewaltigungen des Daseins entwurzelten und unpersönlich gewordenen ganz fehlt; aber immerhin ist diese aufgelöstheit eine in den Kosmos gehende, das kosmische Leben (dahingestellt, ob es so definitiv richtig formuliert ist) läßt ihnen keinen Rest von Fürsichsein, sie sind nichts als die Oszillationen in einer heraklitischen Welt, zu deren Totalität sie die Zugehörigkeit um den Preis gewinnen, jegliche Substanz und Lebenseinheit dem bloßen Jetzt des absoluten Werdens preiszugeben. Indem Rembrandts Gestalten diese Einheit und selbstsichere Kontinuität bewahren, bezahlen sie ihrerseits dafür den Preis, nicht eigentlich das Gefühl des Kosmischen in uns zu wecken.“

Die Beweiskette für die Deutung des Rodinschen Oeuvres im Sinne Simmels schließt sich, wenn wir — mit anderen — als ein Wesensmerkmal seiner Figurenkonzeptionen das Transitorische betonen und ganz allgemein das Fragmentarische als Ausdruckswert seiner Kunst beachten. Dies hatte auch Simmel schon früh erkannt. Es entspricht Simmels Auffassung vom Heraklitischen wie Rodin einerseits seine Figuren „unstatisch“ (labil) und in ständigen Bewegungsübergängen empfindet und wie er andererseits einen — dann Schule machenden — Stil des Fragmentisierens entwickelt, jene Technik, zumal im Marmor, die Figuren nicht ganz aus der Masse zu lösen, sondern sie wie im Prozeß des Werdens, des Sichherauswindens und Auftauchens zu zeigen, gleichzeitig aber auch wie im Begriffe, Einzutauchen in die *Materia Prima*, aus der sie sich formten. Über dieses Darstellungsproblem und seine Deutungen gibt es gerade in neuerer Zeit eine eigene Literatur¹⁷, die daher hier nicht breiter erörtert zu werden brauchen. Das schein-

¹⁷ Herbert von Einem: Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zeitschrift f. Ästhetik und Allgem. Kunstwissenschaft, 29. Bd. 1935; J. A. Schmoll gen Eisenwerth: Der Torso als Symbol und Form, Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins, Baden-Baden 1954; Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium mit Beiträgen von M. Bémol, A. Chastel, K. Conrad, H. v. Einem, D. Frey, J. Gantner, F. Gerke, J. Müller-Blattau, J. A. Schmoll g. E., E. Zinn, herausgegeben von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern und München 1959, Tokio 1971; Non Finito: DU — Kulturelle Monatszeitschrift, Zürich, April-Heft 1959 (mit verschiedenen Beiträgen zum Thema); Torso — das Unvollendete als künstlerische Form. Ruhrfestspiele Recklinghausen 1964, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Katalog mit Beiträgen von Th. Grochowiak, A. Schröder, A. Schulze-Vellinghausen, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth.

bare Non-Finito der Gestaltungen Rodins ist zu unterscheiden von Michelangelo aus äußerem Zwang oder inneren Hemmungen unvollendet gelassenen Skulpturen wie der ‚Matthäus‘ und die Boboli-Sklaven, aber auch Teile seiner Skulpturen in der Medici-Kapelle. Neben Simmel haben auch andere Zeitgenossen Rodins diesen Unterschied schon bemerkt und, je nach ihrer Einstellung, kritisiert oder bewundert. Simmel gehört zu den positiv Wertenden und sieht auch gerade in diesem Fragmentisieren und im bossierenden Andeuten eine der wesentlichen Ausdrucksformen des Modernismus im Werk Rodins. Später wird er es als Anteil am übergreifenden Prinzip des zeitgenössischen Heraklitismus deuten.

Ein anderer Problemkreis betrifft die Diskussion um den Naturalismus. Simmel unterscheidet hier nicht, — wie schon oben bemerkt — wie wir es heute wieder in aller Deutlichkeit tun müssen — gerade auch wegen der Verwilderung in diesem Bereich des Hantierens mit kunstgeschichtlichen Begriffen — zwischen Realismus und Naturalismus. Für Simmel scheinen diese beiden Worte Synonyme. Deshalb ist sein Beitrag zu den Möglichkeiten und Notwendigkeiten, aber auch Grenzen des Naturalismus nur noch bedingt fruchtbar. Einiges daraus wird sich als gedankliche Hinweiskette, wenn ich es so nennen darf, verwerten und übernehmen lassen, anderes müßte aus inzwischen gewachsenen Erkenntnissen und neuen Beispielen der Grenzverwischung und Extremgestaltung fallen gelassen werden.¹⁸

Aus dem Material zur Naturalismus-Diskussion hebt sich aber, wie ich meine, besonders beachtenswert Simmels Beobachtung über das Wesen der Gruppenplastik bei Rodin heraus. Hier bringt er Ansätze zu Definitionen, zumal im posthum und fragmentarisch publizierten Aufsatz von 1923 ‚Zum Problem des Naturalismus‘, die bleibende Beweiskraft haben. Man möchte angesichts solcher Gedankensplitter vermuten, daß Simmel, hätte er länger leben können, vielleicht auch noch zu einem zusammenfassenden Werk über Rodin gekommen wäre, ähnlich seinem Rembrandt-Buch. Aber auch ohne eine solche — vorstellbare — Zusammenfassung seiner Gedanken zu Rodin stellen die verschiedenen Aufsätze von 1902, 1909, 1911 und

¹⁸ Zur Neubestimmung der Begriffe Naturalismus und Realismus vgl.: Georg Schmidt: Naturalismus und Realismus. Versuch einer kunsthistorischen Begriffsbestimmung. Festschrift Martin Heidegger zum 70. Geburtstag. Göppingen 1959; J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth: Naturalismus, Realismus, Fotorealismus — Versuch einer Begriffsklärung, in: Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole — Realistische Kunst in unserer Zeit. Ruhrfestspiele Recklinghausen 1973, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Katalogtext und J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth: Realistische Malerei und Fotorealismus — zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit, in: Kunstchronik, 27. Jg., Heft 2, Februar 1974, S. 44–65.

1917, seine im Rembrandt-Buch von 1916 (1919) enthaltenen grundsätzlichen Bemerkungen und die fragmentarischen Äußerungen im posthum veröffentlichten Beitrag ‚Zum Problem des Naturalismus‘ über den französischen Bildhauer insgesamt – neben Rilkes Buch, Vortrag und Briefstellen zum gleichen Thema – den gewichtigsten zeitgenössischen deutschen literarischen Niederschlag zur Kunst des Pariser Meisters dar. Und sie sind darüber hinaus in der Konsequenz, Rodins Werk als exemplarisch für das Wesen „moderner“ und zukunftsweisender existenzieller heraklitischer Lebensauffassung zu verstehen, zweifellos die weitausgreifendste und vielleicht auch tiefste Deutung, die Rodins Oeuvre je erfahren hat.

Die schärfste Kritik an Georg Simmels Erhebung des Werks von Rodin zum Symbol der neuen Zeit kam von Leo Trotzki. Der Marxist hatte sich nach seiner abenteuerlichen Flucht aus der sibirischen Verbannung 1907 in Wien niedergelassen, wo er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs seinen festen Wohnsitz hatte. Hier redigierte er die illegale ‚Pravda‘. Er schrieb aber nicht nur politische Artikel, sondern auch Kunstberichte und Glossen zum kulturellen Leben. Seine Lebensgefährtin Natalia Sedowa, die in Paris Kunstgeschichte studiert hatte und für Malerei ein immer waches Interesse besaß, besuchte gerne an allen Aufenthaltsorten des Paares Kunstausstellungen und Vorträge über bildende Kunst. In den relativ ruhigeren Zwischenzeiten des Exils in Wien regte sie auch Trotzki zu solchen Besuchen an. So kam es zu dessen Berichten über zeitgenössische Malerei in München und Wien und zu seiner Stellungnahme zu Simmels Äußerungen über Rodin. Seinem Artikel ‚Zwei Wiener Ausstellungen im Jahre 1911‘¹⁹ fügte er eine spezielle Simmel-Passage ein. Sie beginnt: „Über die neue Kunst und die ‚neue Seele‘ sprach vor kurzem bei uns in Wien der Berliner Professor Georg Simmel in einem brillanten Vortrag über Rodin. Die ‚neue Seele‘ ist ganz in Bewegung, und diese Bewegung ist ohne zentrales Streben und ohne Dogma. Sie ist nicht nur in zwei kurz aufeinanderfolgenden Augenblicken verschieden, sondern auch in ein und demselben Augenblick bleibt sie sich niemals gleich. Sie ist immer verschieden. Auch die Seele der Renaissance war in Bewegung. Aber das war eine fließende und gemessene Bewegung zwischen zwei extremen Momenten der Ruhe. Die Menschen der Renaissance schwankten zwischen Glauben und Unglauben, zwischen Christentum und ‚Heidentum‘, zwischen Tugend und Laster, zwischen JA und NEIN.“

¹⁹ Leo Trotzki: Zwei Wiener Ausstellungen im Jahre 1911, in: „Pravda“ vom 27. 5. 1911. Wiederabdruck in: Leo Trotzki: Literatur und Revolution. Gesammelte Aufsätze, russische Ausgabe 1924. Deutsche Übersetzung von Eugen Schaefer und Hans von Riesen, Berlin 1968. Neuauflage: München 1972 (nach dieser Ausgabe wurde zitiert), S. 412–427, insbes. S. 418 f.

Solche Abgrenzungen kennt die moderne Seele nicht. Sie vereinigt alles in sich und löst es in sich auf. Jeder ihrer Zustände ist – nur eine Etappe des Weges aus dem Unbekannten in das Unbekannte. Sie vereint alle Gegensätze in sich, ihr JA tönt nur ihr NEIN etwas ab, sie glaubt und glaubt gleichzeitig nicht, sie liebt Ziele ohne Wege und Wege ohne Ziel. Und eben dieses Ewig-Widersprüchliche, Rastlose, sich Bewegende vermochte Rodin in allerhärtestem und sprödestem Material, in Stein darzustellen.“

Trotzki verwirft mit unverhohlenem Sarkasmus die von ihm dergestalt referierte Meinung Simmels. Er stellt zwei Gegenbeispiele auf: die deutschen Sozialdemokraten Singer und Bebel auf der einen, die Kapitalmanager Carnegie und Aschinger auf der anderen Seite. Auch diese hätten in ihrer Weise Anteil an der ‚modernen Seele‘ der Zeit, aber sie kannten absolut klare Wege und Ziele, wenn auch völlig gegensätzliche. Trotzki fährt fort: „Die Simmelsche Charakterisierung läßt sowohl Bebel wie Aschinger, die polaren Erscheinungen der modernen Kultur, außer acht und läuft damit auf die Selbstcharakteristik einer Gruppe hinaus. Die ‚neue Seele‘ Simmels ist in Wirklichkeit die Seele der Intelligenzler großer Städte. Der Impressionismus ist ihre Kunst und die ästhetisch maskierte Indifferenz ihre soziale Moral, Nietzsche ihr Prophet, der ‚Simplicissimus‘ ihre Satire, Simmel ihr philosophischer Feuilletonist wie Sombart ihr volkswirtschaftlicher Feuilletonist.“ Trotzki stellt lapidar fest, daß die neuen Intelligenzler, die in einer „ersten Periode ihrer Selbstbestimmung“ „stürmisch mit der Tradition auf allen Gebieten der Philosophie, der Moral und der Kunst gebrochen hatten“, und die damals „ihre Stütze in der Gemeinschaft“ suchten, sehr bald schon in sich die sozialen Tendenzen durch verfeinerten Individualismus überwandten. Trotzki charakterisiert damit auch den Weg der Sezessionen und das Abebben des sozial engagierten Realismus und (nach deutschem literaturwissenschaftlichen Terminus:) Naturalismus um 1900. An späteren Stellen seiner Ausführungen kommt Trotzki immer wieder auf Rodin, dessen Charakterisierung durch Simmel er übernimmt („Rodin hat den Körper der Bewegung untergeordnet, aber einer inneren Bewegung, der Bewegung der Seele, die in dem Körper lebt“), – doch gegen Simmels Lebensphilosophie der ‚neuen Seele‘ bleibt er gereizt und empfindlich. Die Kunst hat sich seiner Meinung nach immer mehr von ihrer sozialen Verantwortung zurückgezogen, um sich in der „zerbrechlichen Schale der ‚neuen Seele‘“ zu verschließen. Der Sozialrevolutionär der Permanenten Revolution stieß mit dem Philosophen des modernen Heraklitismus zusammen. Das Werk des Bildhauers Rodin hatte für beide nur ein metaphorisches Interesse. Aber sein Rang als Künstler stand für beide unbestritten fest. Rodin hatte ein neues Menschenbild geschaffen, das hob ihn heraus aus allen Bemühungen

seiner bildnerisch tätigen Zeitgenossen. Die Anschauung dieses neuen Menschenbildes, eines in steter Bewegung gleichsam zitternden und dadurch seelische Konflikte nach außen projizierenden, öffnete dem sensiblen Kulturphilosophen Simmel die Augen für Erkenntnisse, die schon in ihm wuchsen. So sah Simmel in Rodins Menschen Sinnbilder der Zeit und der Zukunft, wie er sie analysierte. Trotzki, der von anderen Voraussetzungen aus die kritische Sonde an die Zeitphänomene setzte, erkannte auch die hohe Leistung Rodins, sah in ihr aber nur die Bestätigung seines Urteils über die Kunst der spätbürgerlichen Intelligenz als einer vor den harten sozialen Tatsachen und Aufgaben in die Verinnerlichung flüchtenden. Für ihn war Meunier eigentlich interessanter, wenn auch künstlerisch weniger bedeutend – worin er mit Simmels Wertung übrigens wieder übereinstimmte.

AUS DER DISKUSSION

Joachim Ritter: In Simmels Verhältnis zu Rodin tritt die Bedeutung des Ästhetischen in den Blick. Simmel nimmt es zunächst einfach als Ausdruck der modernen Zeit. Aber dann kommt mit der Rede vom Heraklitismus eine Wende: Die moderne Existenz ist heraklitische Existenz, es gibt ein Oszillieren und Wirbeln der kosmischen Elemente usw. Das Kunstwerk Rodins ist die Inkarnation dieses modernen Lebens, er verkörpert diesen Heraklitismus, und zwar in der extremsten Form. So ist er für Simmel ebenso exemplarisch wie einzigartig. Gibt es noch ein Phänomen, in dem dieser Heraklitismus faßbar wird? Geschieht es nur in Rodin, wäre das einerseits eine ungeheuere Steigerung der ästhetischen Kategorie, andererseits eine Grenze. Es ist die Frage, ob diese Inkarnation des Heraklitismus in andere Zusammenhänge übersetzbar ist oder eine letzte Form, über die man eigentlich nicht hinauskommt. Es wäre eine Konsequenz dieser Inkarnation, daß der ästhetische Stilbegriff problematisch wird. Wohin geht es von dieser unmittelbaren, nicht nur ästhetischen Darstellung des modernen Heraklitismus weiter? Ist für Simmel Rodin eine letzte Inkarnation, oder führt ein Weg darüber hinaus? Simmel sagt einmal, das gegenwärtige Leben enthalte in der Form des Lebensprozesses auch die Zukunft. Überträgt man das auf Rodin, so wäre er als Inkarnation auch die Zukunft, und es könnte darüber hinaus nichts mehr gesagt werden.

Schmoll: Simmel hat an einer Stelle sogar gesagt, Rodin ist der Künstler — er formuliert etwas vorsichtig — der die größte Zukunft besitzt, der in seiner Kunst für die kommende Kunst am meisten zu sagen hat. Das wäre eine Teilantwort. — Im Aufsatz von 1909 hat er erkannt, was ihm 1902 noch nicht klar war: daß die Bewegung das Entscheidende ist in der Figurengestaltung Rodins, und vom Bewegungsmotiv kommt er dann später zum Schluß des Heraklitismus. Aber im 1902-Aufsatz hat er eben schon gesagt, daß die Gegensätze, die uns auseinanderreißen, in diesem Werk eine Synthese finden, eine Lösung, die dadurch den Betrachter eben auch *erlösen* kann.

Coenen: Erstaunlich ist ja, daß Simmel, der in seiner Soziologie von abstrakten Formen redet, sich mit der abstrakten Kunst, den geometrischen Bildern Kandinskys z. B., nicht mehr befaßt hat.

Schmoll: Bei Simmel taucht der Begriff des Stilisierens, der Geometrisierung auf, wobei er aber keine Beispiele nennt. So bleibt man im Ungewissen: Meint er außereuropäische sogenannte „primitive“ Kunst oder etwa den geometrischen Stil der Griechen, Archaisches oder Ägyptisches? Oder meint er gar Bestrebungen, die zum Konstruktivismus in der damals progressivsten Form — bei Malewitsch — führten, die ja in der Konsequenz der Geometrisierung noch vor Kandinsky liegen? Aber diese Dinge hat er wohl nicht mehr echt verstehend wahrgenommen.

Joachim Ritter: Die Rodin-Abhandlung in der ‚Philosophischen Kultur‘ beginnt mit einer Vorbemerkung über Meunier, der „den künstlerischen Anschauungswert der körperlichen Arbeit“ entdeckt habe. Der Mensch selbst ist der Arbeitende...

Meunier stellt nicht das Individuum dar, sondern das Kollektiv: „dies ist einer aus der Menge, keine persönlich betonte Existenz, ... wirklich nur ein Gleicher von Vielen“ (Philos. Kultur, 1919, S. 168 u. 170). Dann folgt noch der Hinweis auf van Gogh, der ja auch den Bauern als den Arbeitenden darstellt. Hat diese erstaunliche Bewegung wieder etwas zu tun mit jener Grenze? Hier wird etwas aufgenommen, aber sobald Rodin kommt, bricht es ab.

Schmoll: An anderer Stelle weist Simmel darauf hin, daß Meunier ein neues Motiv in die Kunst einführt, das des Arbeiters, aber eigentlich keine neue Form, worüber sich die Kunstgeschichte bis heute eigentlich einig ist. Denn Meunier bleibt im überlieferten Kanon der Gestaltorganisation: Die isolierten Sinnbilder der Arbeit, etwa der auf gesondertem Sockel stehende Hafenarbeiter in Antwerpen und auf der Mainbrücke in Frankfurt, sind mit ihrem Kontrapost noch immer nach dem Ideal der griechischen Klassik, also nach den Prinzipien der idealisierenden klassizistischen Statuarik im Sinne einer typisierten Harmonie von Ruhe und Bewegung, von Stillstand und Kraft konzipiert. (Sie stehen darin Adolf von Hildebrand näher als Rodin!)

Bei Simmel spielt im übrigen bei aller Kunstbetrachtung eine ganz bedeutende Rolle, wie sich der jeweilige Künstler innerhalb seiner Gestaltdarstellungen zur Ausbildung der Gesichter verhält. Ob bei Meunier oder Rodin, bei Michelangelo oder Rembrandt, er fragt sich immer, wie gibt er die Gesichter wieder, mehr typisierend oder mehr individuell? Und da stellt er bei Rodin merkwürdigerweise fest, daß er die Gesichter (obwohl er ein hervorragender Porträtist war) eher typisiert, oder ‚umgeht‘ oder nicht ausarbeitet, nur andeutet, skizzenhaft läßt. Wohlgemerkt, diese Beobachtung Simmels bezieht sich nicht auf die Individualbildnisse Rodins, sondern auf dessen symbolistische Figurenwelt, etwa der ‚Höllenspforte‘ und zahlreicher Gruppenwerke, aber auch auf einzelne Statuen wie die ‚Eva‘. Die hohe Kunst des Individualporträts Rodins, die doch eine ganz hervorragende Leistung des Bildhauers in seiner Zeit darstellt, klammert Simmel am liebsten ganz aus. Er sieht das für ihn Bezeichnende in der Ganzheit der entindividualisierten, aber ausdrucksmäßig verinnerlichten ‚heraklitischen‘ Bewegungsfiguren.

Frau Gerhardt: Herr Ritter hat gefragt, wie es über Rodin weitergehe. Ich meine: Bei Simmel geht es nicht weiter. Denn für Simmel ist dies der Abschluß. Und in dieser Art der Kunstbetrachtung ist Simmel auch ein Mann des 19. Jahrhunderts; denn in dieser Art der Idealisierung der Person und des Künstlers im Kunstwerk, in der Stilisierung der Individualität, in der Art der Kunstbetrachtung gehört er mehr ins 19. Jahrhundert als ins 20. Und explizit ins 20. Jahrhundert gehörige Kunstrichtungen, wie etwa den Futurismus, hat er nur mit abfälligen Nebenbemerkungen bedacht, sofern er sie überhaupt wahrgenommen hat. Die Kunst im industriellen Zeitalter hat ihn nie interessiert und ist für ihn ein Ausdruck der Zerrissenheit seiner Zeit, die gerade durch diese verinnerlichte Individualität subjektiv aufgehoben werden soll, von der wir vorhin sprachen.

Schmoll: Simmel ist kurz vor 1860 geboren, und seine Grunderlebnisse (Bildungserfahrungen) fanden sicherlich — wie bei den meisten Menschen — bis zu seinem

35. Lebensjahr statt, auch in bezug auf die bildende Kunst. Andererseits: Was von Rodin an Neuem geschaffen wurde, ist von ihm (der Ende 1840 geboren wurde) zwischen 1875 und 1900 gestaltet worden — mit Ausnahme eines genialen Frühwerks, der ‚Maske des Mannes mit der zerbrochenen Nase‘, die er 1864 als Drei- undzwanzigjähriger modellierte. Aber die große literarische Auswirkung von Rodins Werk in Frankreich und im Ausland setzte erst zögernd um 1880, steigend ab 1890, ein und erreichte den großen Ruhm durch die separate Einzelausstellung während der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900. Damals wurde vielen Zeitgenossen bewußt: Da lebt ja ein Michelangelo unter uns! So empfanden sehr viele, und Simmel steht mit seiner Auffassung vom Range Rodins also durchaus nicht allein.

Frau Gerhardt sagte, daß die Verehrung der Persönlichkeit eine Sache des 19. Jahrhunderts sei, aber ich bin andererseits überzeugt, daß man im Rückblick auf das 20. Jahrhundert, wenn es einmal abgelaufen sein wird, Ähnliches feststellen wird.

Nur das ‚ambiente‘ ändert sich. Man trägt nicht mehr das Barett wie Richard Wagner und Auguste Rodin, aber in ihrer Weise sind auch Salvadore Dali und sogar Henri Moore und Giacomo Manzù — um zwei heute lebende Bildhauer zu nennen — ‚Künstlerfürsten‘ des späteren 20. Jahrhunderts. Wer aus der Schar gefeierter bildender Künstler des 19. Jahrhunderts könnte mit Picasso gemessen werden, mit dessen Besitz von drei Schlössern und mit seinem Weltruhm? Insofern glaube ich nicht so recht an die Postulierungen vom Ende des 19. Jahrhunderts in dieser Beziehung . . .

Rodi: Es scheint mir nicht ohne weiteres erkennbar zu sein, wie sich die beiden Seiten der Wertung Rodins zueinander in Beziehung setzen lassen. Einerseits wurde vom Bewußtsein der abschließenden Leistung gesprochen, andererseits von dem zukunftsweisenden Wert, den Simmel dem Werk Rodins zuerkennt. Ist dies vielleicht so zusammenzubringen, daß man sagt: In einer gewissen Endzeitstimmung wird eine Norm festgehalten, die kulturkritisch ausgespielt werden kann gegenüber neuen Tendenzen der Zeit als einer ‚schlechten‘ Moderne?

Landmann: Dr. Coenen sagte: Das 19. Jahrhundert rechnen wir bis 1914. Nach dem Ersten Weltkrieg beginnt mit dialektischer Theologie, Expressionismus, Existenzphilosophie und Faschismus eine völlig neue Zeit. Das mag in the long run richtig sein, aber immanent ist das Jahr 1900 auch schon eine Umbruchzeit. George und Rilke sind Dichter neuen Stils. 1905 werden aus Positivisten Mystiker. Adolf Lasson, der bis dahin als Hegelianer verlacht wurde, wurde auf einmal als der letzte Hegelianer verehrt. Mystik, Romantik, deutscher Idealismus werden in dieser Zeit wiederentdeckt. Dem entsprach ein Gefühl der Zeit, nicht eine Tradition fortzusetzen, sondern mit etwas Neuem zu beginnen. Wenn Herr Schmoll sagte, ein Mensch erfährt seine entscheidenden Prägungen bis zum 30./35. Jahr, dann möchte ich dem entgegenhalten: Es gibt Frühentwickler und Spätentwickler. Hofmannsthal war ein Frühentwickler, der sein Bestes noch als halbes Kind gab. Simmel ist ein typischer Spätentwickler. Deswegen sind seine beiden letzten Bü-

cher ‚Rembrandt‘ und ‚Lebensanschauungen‘ seine besten. Simmel, der nach 1900 schon über 40 Jahre alt ist, erlebt um 1900 das, was Goethe „eine zweite Pubertät“ nannte. Er kommt in dieser Zeit mit neuen Freundschaften und durch die neue Bewegung der Zeit überhaupt erst zu sich selbst. In seinem Vortrag ‚Der Konflikt der modernen Kultur‘ sind es gerade die Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts: Expressionismus, mystische Religiosität, freie Liebe, in denen er einen Umbruch gegenüber dem 19. Jahrhundert erblickt.

Schmoll: Simmels Bildungserlebnisse liegen sehr wohl um sein 35. Lebensjahr – in der Mehrzahl – abgeschlossen vor. Mit Rodin und einigen anderen neuen Begegnungen erfuhr er eigentlich nur Bestätigungen. Und diese liegen primär im darauffolgenden Jahrzehnt, d. h. zwischen dem 36. und 46. Lebensjahr, genau zwischen 1894 und 1904. Danach tritt Abklärung ein und Ernte, nicht wesentlich neue Aufnahme. Und das erklärt wohl auch sein Festhalten am Rodin-Erlebnis, während andere Zeitgenossen, wie z. B. Harry Graf Kessler (um bei der Plastik zu bleiben), sich von Rodin langsam abwandten und an Maillol begeisterten. Eine volle Teilnahme am künstlerischen Expressionismus erfolgte ja bei Simmel eigentlich gar nicht mehr. Für einen echten „Spätentwickler“ möchte ich ihn deshalb nicht halten.

Frau Gerhardt: Was war die Funktion, die Simmel der Künstlerfigur Rodin für das Leben zuschreibt? Die Kunst soll ein effektives Medium sein, das eine Versöhnung der Gegensätze im Individuum leistet, derart, daß der einzelne in den Stand gesetzt wird, aus der Zerrissenheit, die die Welt ihm aufnötigt, wieder zur Einheit seiner Person zu kommen. Und so hat Simmel auch das Zukunftsträchtige an Rodin verstanden, eine Zukunftsträchtigkeit, die durch den Ersten Weltkrieg dann unmöglich gemacht wurde. Dieses Ideal von Persönlichkeit als Versöhnung sozialer Gegensätze war mit dem Schrecken, den der Erste Weltkrieg ausgelöst hat, ganz unmöglich geworden. Dieser Schrecken war der Schrecken darüber, daß angesichts dessen, was durch diesen Krieg zutage kam an menschlicher Aggression, der Rückzug in die Innerlichkeit abgeschnitten worden war.

Schmoll: Simmel hält auch während des Ersten Weltkrieges und danach an seinem Heros fest: Mit seinem Nachruf auf Rodin (1917), mit der zweiten Auflage seines Rembrandt-Buches (1919) und mit den Äußerungen in den Fragmenten, die er hinterlassen hat. Er bleibt also bei seiner Linie, daß in Rodins Werk eine große zukunftssträchtige Synthese gefunden sei. Daran ändert auch das Zusammenbrechen vieler Ideale im Ersten Weltkrieg nichts.

Frau Gerhardt: Dadurch, daß Simmel Rodin zum Genius stilisiert, ist er Ausdruck – kurz gesagt – seiner Zeit, und dieser Geist der Zeit zerbricht mit dem Ersten Weltkrieg, was nicht bedeutet, daß Rodin und Simmel aufhören zu wirken, wohl aber, daß das Typische des Zeitalters, das die Äußerungen Simmels über Rodin haben, dann nicht mehr gilt.

Joachim Ritter: Die Diskussion bestätigt, daß es bei Simmel keine Synthese gibt. Auch hier bei Rodin beschreibt Simmel, und zwar mit ungemeiner Finesse, aber es

gibt keine Theorie. Er wendet nicht an und ordnet nicht unter. Erstaunlich, wie weit seine Sprache weg ist von der der Kunsthistoriker.

Für seinen Standpunkt und für unsere Frage nach der Jahrhundertwende sind jene Stellen merkwürdig, wo er über Dekadenz spricht und sie kennzeichnet als das, womit der Mensch allein nicht fertig wird. Aber er selbst ist eigentlich in seinem Verstehen und Zusammenfassen über seine Zeit hinaus. Er schreibt: „Die reiche und vielseitige Kultur, die unbegrenzte Beeindruckbarkeit und das überall hin offene Verstehen, das dekadenten Epochen eigen ist, bedeutet doch eben jenes sich Zusammenfinden aller Gegenstrebungen“. Da kommt seine eigene Position zur Sprache. Daß zur Dekadenz die Möglichkeit des Zusammensehens und Zusammenschließens gehört, ist eine wichtige Sache für ihn und kann vielleicht uns deutlich machen, was es mit dem eben erörterten ‚Schlußpunkt‘ durch Rodin auf sich hat.

Schmoll: Zur Bemerkung von Herrn J. Ritter über die Distanz zwischen der Sprache Simmels, wenn er über Kunst schreibt, und der der Kunsthistoriker: Es gibt eine expressionistische Kunsthistorikersprache — wir können sie heute kaum mehr ganz ernst nehmen oder nur noch als zeitbedingte Erscheinung (und Kuriosität) verstehen, — die hymnisch, poetisch, lyrisch und betont dynamisch ist. Simmels Texte über Kunst Dinge führen dorthin, und es ist mir erst ziemlich spät klargeworden, daß doch ein großer Einfluß auf die damalige und auf die unmittelbar auf Simmel folgende Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland ausgegangen sein dürfte. Ich nenne dafür nur die Namen Wilhelm Worringer und Wilhelm Pinder und vermutlich wären noch weitere, wie etwa Carl Neumann und noch Oskar Schürer in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Bei Pinder findet man nicht nur eine teilweise expressionistisch-dichterische Sprache, sondern vor allem auch den lebensphilosophischen Hintergrund mit jenem besonderen Verhältnis zum Tode und zum Leben, die die Polarität des Daseins bestimmen und bezeichnenderweise zu polaren Lösungen im Kunstschaffen drängen. „Klassizismus“ erscheint hier als Flucht vor dem Tode, in dem mit geheiligt traditionellen und geometrisch einfachsten Formen versteinern-stilisierende Denkmäler gegen die Vergänglichkeit errichtet werden, während etwa im Barock der Tod als Teil des Lebens bejaht wird in fließend - dynamisch - musikalisch - symphonischen Werken. Das ist eine Betrachtungsweise, die durchaus, wie mir scheint, von der Basis der Simmelschen Lebensphilosophie her entwickelt sein kann. Im Falle Pinders liegt dies sogar sehr nahe, da er in seiner kurzen Straßburger Universitätszeit Simmel auch noch persönlich getroffen haben dürfte, wenn auch der Name Simmels bei ihm nicht genannt wird, soviel ich weiß.