UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

3. Illusionismus

urn:nbn:de:hbz:466:1-47333

Visual Library

I L L U S I O N I S M U S

In Rodin erreicht das Genie des neunzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Alle großen künstlerischen Strebungen gelangen in ihm zur Vollendung. Er ist der sublimierte Ausdruck jenes mystischen Zeitgeistes, der schwer umschreibbar, nur in seinen Objektivationen faßbar, hinter den Dingen schwebt, einem göttlichen Geiste zu vergleichen, der als bestimmendes Prinzip allen Geschehnissen realhistorischer und kunsthistorischer Natur zugrunde liegt. „Aus dem Viktor Hugo und dem Balzac wird man in späteren Zeiten den Geist unserer Zeit herauslesen können; diese beiden Statuen stellen die Synthese unserer Epoche dar," schrieb Besnard im Jahre 1900.

Gleichzeitig vollendet sich in Rodin der französische Genius in einer Reinheit, wie vielleicht nur noch in Rabelais, Balzac, Flaubert oder Stendhal. Alles Große und Edle, das diese Nation neben den tiefen Nachtseiten ihres Charakters ihr eigen nennt, findet in Rodin seine Krönung. Mathematische Klarheit des Denkens, angeborenes tektonisches Gefühl, Bildhaftigkeit der Vorstellung, große manuelle Fertigkeit, eine aus dem Zentrum des Ichs kommende, alles durchdringende, alles befruchtende, verfeinerte Erotik, einen sichern Instinkt für das Komische und die Abwesenheit jeder Sentimentalität.

Rodin steht in der Geschichte der neueren Plastik nicht als ein Revolutionär. So unerhört neu er auch im Anfang auf das breite Publikum wirkte, und wie sehr er von diesem, wenigstens in einigen seiner Werke, als willkürlicher Neuerer abgelehnt wurde, so ist er, von entfernterem Standpunkt aus gesehen, ein folgerichtiger Abkömmling jener Tradition, die im französischen achtzehnten Jahrhundert beginnend, über Rude und Carpeaux schreitet. Er setzt als erklärter Realist ein. Sein „ehernes Zeitalter", jener in vielen Bronzegüssen verbreitete stehende Jüngling, der, die rechte Hand auf dem Haupte, wie aus schwerem Schlaf zu erwachen scheint, hat dem Künstler, als es 1877 ausgestellt wurde, sogar einen Prozeß eingetragen, da man einen Abguß nach der Natur vermutete. Sein „Täufer" (1878) ist von einer unakademischen Häßlichkeit, von einer Verneinung aller hedonistischen Formen, daß er wirkte wie etwa Courbets Begräbnis von Ornans oder Manets

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

21 · Auguste Rodin, Zeus und Antiope

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

22 · Auguste Rodin, Kopf der Balzac-Statue

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Olympia. Die tiefgrabende Behandlung der Oberfläche, die, im erklärten Gegensatz zur akademischen Tradition, ein Rude, ein Barye, ein Carpeaux aus dem achtzehnten Jahrhundert in die Plastik herüberretteten, führt Rodin hier fort. Wenn er später zu Judith Cladel äußerte: „Skulptur ist die Kunst der Buckel und Höhlungen, die Kunst, die Formen im Spiel von Licht und Schatten darzustellen," so hat er diese Anschauung als Grundprinzip seines Schaffens von Anfang an geübt. Betrachtet man etwa den „Täufer" im absoluten Profil, so fällt bei aller Straffheit der Gesamtkomposition die unruhige, fast hüpfende Umrißlinie auf. Der zitternde Kontur springt in ganz kleinen, hastigen Bewegungen auf und ab, jede Gelegenheit ergreifend, sich tief einzubohren und mit überraschender Wendung wieder herauszuschnellen. Genau so ist die Oberfläche als solche behandelt. Der muskulöse, aller Fettpolster bare Arbeiterkörper des Täufermodells entsprach den Wünschen des Künstlers viel mehr, als die Jünglingsgestalt des ehernen Zeitalters. War dort der Kontur noch wesentlich ruhiger und fließender als hier, so ist auch die Oberflächenbehandlung, schon durch das Modell bedingt, gemäßigter. Beim Täufer wird der Körper zerrissen von tiefen Höhlungen; Schlüsselbein, Rippen, Schulterblätter treten heraus, einzelne Muskelbündel sind fast anatomisch hervorgetrieben, Kopf und Haar sind durch tiefes Graben in einer Weise verarbeitet, daß einzelne vorspringende Partien das Licht allein auffangen können, während andere im tiefen Schatten zurückbleiben.

Damit hat Rodin sein plastisches Prinzip deutlich dargetan. Er zieht die Konsequenzen der malerischen Auffassung, wie sie die Rude-Carpeaux-Tradition übte. Gewiß hatte das französisch-deutsche Neubarock, wie gezeigt worden ist, sehr wesentliche malerische Momente in sich aufgenommen, aber es hatte nie versucht, sie selbständig weiter zu entwickeln. Es erstrebte eine Verbindung des klassizistischen Ideals mit dem eines Bernini. Dadurch kamen im Grunde doch nur Schöpfungen zustande, die bestenfalls Abklatsche des Barock genannt werden können. Eine ausgelebte Zeit ist nicht zu neuem Leben zu erwecken. Carpeaux hatte technisch manche Konsequenzen gezogen und kann deshalb als Wegbereiter Rodins angesprochen werden. Ernst gemacht hat erst dieser letztere, der aus dem ihm Überkommenen in folgerichtigem Weiterschreiten die illusionistische Plastik erschuf. Er nahm den Realismus als Basis, unter Verzicht auf alle renaissancemäßige und klassizi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stische Verklärung. Weiter bekannte er sich eindeutig zur malerischen Auffassung seiner Kunst, das heißt zu einer Plastik reiner Sehwerte. Damit ist die Hegemonie der Malerei wieder erreicht wie im Rokoko, ehe die Klassizisten ihre Angriffe eröffneten. Man muß sich darüber klar sein, daß in den siebziger Jahren in Frankreich die Malerei Manets ihren Höhepunkt erlangt hatte. 1879 ist chez le Père Lathuille gemalt, 1882 die Bar aus den Folies Bergères. Die achtziger Jahre sahen die Inangriffnahme der luministischen Probleme durch die Impressionisten. Es war also nur natürlich, daß ein großer schöpferischer Plastiker sich einzig in ihrer Linie orientieren konnte. Potentiell waren ihm keine Schranken gesetzt, was aber die Richtung betraf, so konnte er doch nur in jener gehen, in der die avanciertesten Geister seiner Zeit dahinschritten. Ehe Rodin das Prinzip des Realismus zum Impressionismus entwickelt hatte, ehe er denselben Weg gegangen war, der von Courbet zu Manet, Sisley und Monet führte, war auch eine Erscheinung wie Maillol nicht möglich. Darin eben liegt die Großartigkeit der französischen Kunstentwicklung im neunzehnten Jahrhundert, daß hier, ähnlich wie in der italienischen Renaissance, die Notwendigkeit jeder Erscheinung in die Augen springt, daß jeder der führenden Männer irgendwie doch nur Glied einer Kette bildet, und selbst da, wo er sich neben das Gesetz zu stellen scheint, unbewußt doch nur sein Vollstrecker ist.

Die realistische Malerei hatte in Reaktion auf Klassizismus und Romantik und im Anschluß an den fortschreitenden Materialisierungsprozeß des täglichen Lebens die uneingeschränkte Darstellbarkeit der Welt der Erscheinungen proklamiert. Damit gelangten alle jene Probleme ins Rollen, die sich auf die Art und Weise der Wiedergabe dieser Erscheinungswelt bezogen. An die Stelle der rationalisierenden Ideenkunst des Klassizismus trat der reine Sensualismus einer ausschließlich auf das Auge gestellten Kunstanschauung. Was auch immer jetzt begonnen wird, so dreht es sich doch nur darum, die Erscheinung unabhängig vom kontrollierenden Verstand oder von der Erfahrung, einzig als Objekt des wahrnehmenden Auges wiederzugeben. Dies ist unstreitig das Ur- und Hauptproblem der impressionistischen Malerei. Daß man dazu gelangte, die absolute Zweidimensionalität zu betonen, alle plastischen Relicta aus der Zeit des Klassizismus zu verbannen, alle Konturen aufzulösen und alles unter luministischen Gesichts-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auguste Rodin: Venus und Amoretten

punkten zu betrachten, ist die Folge. Vielleicht kann man sogar sagen, in diesen Jahren habe die Malerei ihren Höhepunkt erreicht, die Gesetze, die damals für sie gefunden worden sind, stellen überhaupt ihre ureigenen dar. Wenn die Verfechter der impressionistischen Malerei, und es finden sich unter ihnen die erlauchtesten Geister, von Meier-Gräfe bis Tschudi und Bode, in ihr einen Höhepunkt schlechthin sehen, so dürften sie so unrecht nicht haben. Eine Entwicklung, die, in der Renaissance beginnend, über Tizian, Rembrandt, Velasquez und Goya führt, erreicht hier ihre Vollendung. Anders ist es in der Plastik. Alle oben genannten Probleme auf sie angewandt, entfremdeten sie ihrem eigenen Boden in dem Maße, daß, trotz der ungeheuren Dimension von Rodins Persönlichkeit, oder vielleicht eben deshalb, diese Kunst durch ihn auf einen Punkt geführt worden ist, der die Verwilderung der Barockplastik womöglich noch übertraf, nur in einer anderen Richtung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir wollen es ruhig aussprechen: Die göttlich schönen Werke dieses großen Franzosen, denen sich zu entziehen wohl niemandem möglich ist, stellen im Grunde den tiefsten Stand plastischen Empfindens dar. Folgte ihnen nicht ein übermäßiger Rückschlag, so war es mit der Plastik vorbei.

Aus einem ausgesprochen barocken Formempfinden wächst die Produktion Rodins heraus. Seiner Bastien-Lepage-Statue (1889), jetzt im Luxembourg, fehlt alle Statik, alle Dauer. Auf einem mit hohen Pflanzen bestandenen Hügel ist der Maler dargestellt. Er hat eine Pelerinenjoppe an und Gamaschen. In der Linken die Palette, bückt er sich soeben, spähend mit zugekniffenen Augen, die rechte Hand erhoben, bereit, das Geschaute sofort auf die Leinwand zu übertragen. Das ist ein Musterbeispiel von Momentaneität, Zufälligkeit der Situation, Realismus der Darstellung. Der gebückte Körper spricht nicht nur Hohn jeder Schönheitslinie, auch jeder Ausgewogenheit. Man bekommt Rückenschmerzen beim Betrachten und wird das quälende Gefühl nicht los, als könne es der Dargestellte unmöglich so lange aushalten. Dasselbe gilt vom Claude-Lorrain-Denkmal (1892) in Nancy. Die unverhältnismäßig kleine Bronzestatue in unglücklicher verschobener Haltung stehend auf hohem Postament, einen dünnen Pinsel in der Rechten, der in der Entfernung wie ein Streichholz wirkt. Eine Verbindung von konsequentestem Realismus und barockem Formempfinden. Aus dem Marmorblock des Postamentes bricht Apollo mit seinen Sonnenrossen heraus. Es ist kaum mehr nötig, auf Adam und Eva vom Höllentor, Statuen von michelangelesken Drehungen, zu verweisen. Die Verwurzelung im Neubarock der Zeit scheint für Rodin deutlich gemacht.

Auch die Distanzelosigkeit des Neubarock, das Hineinreichen der Skulptur in die Sphäre der Welt der Erscheinungen, die wir im letzten Kapitel behandeln konnten, findet sich bei Rodin. Das bildhauerische Gefühl, eine Statue müsse als ein absolutes, aus allen Beziehungen zur Umwelt gelöstes Gebilde in wohl abgewogener Entfernung vom Beschauer im eigenen und nur ihr anhaftenden Raume leben, fehlt. Ohne Beziehung zu einem solchen idealen, aber in seiner Idealität fest begrenzten, Raume existieren sie, als in diese Welt hineingeborene heterogene Gewächse. Selten scheint der Luftkubus mitgedacht. Wurzellos wie die Tafelmalerei der Zeit, die ohne feste Beziehung zu einem Ort der Wirkung, aus aller architektonischen Relation

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelöst, in tropischer Wucherung Produkte von unerhörter Großartigkeit hervorbrachte, wuchs auch die Rodinsche Skulptur, den glühenden breitblättrigen Gewächsen des Urwalds gleich, aller architektonischen Bindung ledig, grandios und berauschend wie jene giftigen Produkte südlicher Zonen empor. Sie ist vegetativ, organisch, wie die Plastik des Barock, aber, da sie entwurzelt ist, ohne natürliche Bestimmung für einen festgesetzten Ort, fehlt ihr deren Notwendigkeit. Sie wirkt oft zufällig, l'art pour l'art, als individuelles Produkt eines Künstlers, wiewohl ihr pflanzenhaftes Wesen an eine überindividuelle Geburt denken ließe, gleich den namenlosen Schöpfungen in den süddeutschen Rokokoschlössern, in denen der Barockgeist als solcher sich in emporschießenden, sich verschlingenden und überstürzenden Formen ergossen zu haben scheint, notwendig und gesetzmäßig in aller Willkür.

Für die Distanzlosigkeit sind die Bürger von Calais (1884—1895) ein gutes Beispiel. Fünf Männer in Büßerhemden, wie zufällig nebeneinander gehend, auf einer Basis vereinigt, agierend, brütend, zuhörend, einer Kalvariendarstellung des Mittelalters vergleichbar, die man in manchen Städten am Wege noch heute sehen kann. Andererseits ohne Differenzierung in Melodie und Begleitung. Jeder der Bürger stellt einen Typus für sich dar, der gleichberechtigt sich neben dem andern auslebt. Fünf Stimmen eines Quintetts ohne Führer, nur durch die Tonart zusammengehalten. Realistische tief modellierte Gestalten von stark malerischer Wirkung. Rodin wollte die Gruppe auf 24 cm hohem Sockel mitten auf dem Markte aufstellen, um, mit Hinblick auf die historische Veranlassung des Denkmals, gleichsam die Ahnen unter den Nachfahren als lebendiges Beispiel des Opfermutes wandeln zu lassen. Für unser Gefühl ist diese an das Panoptikum erinnernde Idee unerträglich, wenn auch die italienische Barockplastik Ähnliches gewagt hat, so wie etwa die Diana- und Aktäongruppen der Kaskaden im Schloßgarten von Caserta. Wir fordern schärfste Unterscheidung zwischen lebender Welt und Kunstwerk. Es handelt sich ersichtlich um dieselben Dinge wie bei Begas und Eberlein, nur sind die Verirrungen ins Geniale hinaufgesteigert.

Aus dieser Verbindung ausgesprochenen Barockempfindens, realistischer Formenbehandlung mit den neuen, von der Malerei der Zeit ausgehenden impressionistischen Wahrheiten schuf Rodin jetzt seinen ihm eigenen illusionistischen Stil. Als Kunst der Tastwerte hatte er im Grunde die Plastik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nie verstanden. Schon seine besprochenen frühen Arbeiten wehrten die Hand des Beschauers ab und überließen es dem selbständig arbeitenden Licht, die Wirkung hervorzubringen. Ein Zwang, die Form nachzutasten, bestand nie. Im Gegenteil, die Zerrissenheit der Oberfläche scheuchte zurück. Erst für das Auge bauen sich die Gestalten auf, und in den tiefen Kratern ihrer Höhlungen schafft das Licht ein unstetes erschütterndes Leben. Jetzt geht er noch weiter. Er entmaterialisiert die Materie vollständig, so daß sie ohne Schwere, ohne Widerstand, ohne Statik erscheint, Wolkengebilden vergleichbar, aus denen ein übermenschlicher Schöpfer geisterhafte Gestalten formt. Gleichzeitig aber erhebt er sich aus der Gebundenheit der Realität und aus dem Zwang des Realismus. Die Vorwürfe für die Kunstwerke werden von nun an einer Welt entnommen, die unbeschränkte Steigerungen von Form und Ausdruck zuläßt. Unter mythologischen Etiketten entstehen Kunstwerke, in denen Rodin in die Tiefen menschlichen Seins hinabsteigt, das Ohr am Herzen der Natur, ihr nahe wie nur die Antike.

Diese hohe Verehrung der Natur, die aus allen Worten spricht, welche als von Rodin kommend aufgezeichnet sind, und welche über die den meisten Künstlern eigene Liebe zu ihr doch hinauszugehen scheint, ist besonders bezeichnend für des Meisters Zusammenhang mit seiner französischen Kultur. Von Molière bis Voltaire, von Rousseau, den Physiokraten, bis Maupassant, immer tönt durch die Jahrhunderte in Frankreich das Wort: La nature est bonne. Dieses Bewußtsein hat die Franzosen trotz ihrer stark logisch-dialektischen Veranlagung nie im Rationalismus untergehen lassen. Das naive, naturfrohe, sinnliche Element war immer als Gegengewicht so stark, daß, gepaart mit jenem eigentümlichen Sinn für das romanische „Maß", die künstlerische Produktivität nie erstarrte.

Meist wird nunmehr von Rodin der Marmor benutzt. An die Stelle der Zerreißung der Fläche, wie er sie bei der Bronze angewandt hatte, tritt jetzt die Verbreiterung der Flächen, die „Kunst des Übertreibens". Sie dient im Grunde genau denselben Zwecken wie die Zerklüftung bei den frühen Bronzewerken und bei den berühmten Portraitbüsten (Jules Dalou, Paul Laurens, Puvis de Chavannes und Alexandre Falguière), nämlich, dem Licht weiteste Möglichkeit zur Arbeit zu geben, die Oberfläche in Atmosphäre aufzulösen und sie mit einer schimmernden Luftschicht zu überziehen. Man wird an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Monet erinnert und an die luministischen Probleme der Neoimpressionisten, wenn man verfolgt, wie Rodin immer neue Möglichkeiten versucht, das tastbare Material zu überwinden und den Beschauer in die Ferne zu drängen.

Damit hängt auch die Negation aller Statik zusammen. Es ist im ersten Kapitel ausführlich über den Illusionismus des Barock gehandelt worden. Wir sahen darauf, wie der Klassizismus mit einer energischen Fundamentierung der Figur antwortete, wie aber dann schon in der Romantik eines Rude die Tendenz zur Bewegung von neuem einzusetzen begann, die sich in der Folgezeit immer mehr steigerte. Rodin führt die Entwicklung bis an die letzte mögliche Grenze. „Es gibt keine Beharrung," sagt er selbst, „alles bewegt sich unaufhörlich. Der menschliche Körper ist ein wogender Tempel." So ist es also die absolute Bewegung, die der Künstler darzustellen unternimmt, und zwar die Bewegung mehrerer Körper. In Bronze gelingt ihm dies nicht in dem Maße, da das Material die Loslösung der einzelnen Figur vom Rund der anderen erzwingt, im Marmor jedoch erreicht Rodin sein Ziel vollständig. Die Figuren wachsen aus dem Stein heraus, wie Körper aus Wolken auftauchen, sie fließen ineinander über, scheinen zu schweben wie Traumgebilde, schlechterdings jeden materiellen Widerstand überwindend. Leuchtenden Götterkindern gleich, leben sie, immer durch einen dünnen Schleier von der Welt getrennt, ein Leben kosmischer Urinstinkte. Dies ist das Besondere an diesen Schöpfungen Rodins, daß sie, obwohl Motion darstellend, niemals Momentaneität in zufälligem Sinne haben. Jede Situation ist absolut. Niemals ist ein Teil einer Bewegung gegeben, eine Kameraaufnahme, sondern immer ist eine jede ins Absolute hinaufgehoben. Ihre Dauer ist gesichert, als ob Anfang und Ende in ihr schon enthalten seien. Es ist dies ein ungeheurer Fortschritt gegen die frühen Denkmäler der Bastien Lepage und Claude Lorrain. Diese Entwicklung, die bei Rodin zu beobachten ist, vom Realismus zum Absoluten, ist charakteristisch für die allgemeine Entwicklung der Zeit. Man braucht nur an Zolas Quatre Evangiles zu denken, die er seiner Rougon-Macquart-Serie folgen ließ. Sie verbindet aber Rodin auch mit jener folgenden Generation, die ihn sonst grimmig bekämpfen mußte. Es ist zweifellos eine Art Symbolik, die sich in seinen Schöpfungen dartut. Wie die Noumena Platons sind sie Urbilder von absoluter Existenz, den vergänglichen und unvollkommenen Phainomena entgegengestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sogar in der Denkmalplastik hat der Meister diesen Weg beschritten, und es ist interessant zu sehen, wie entfernt sein Standpunkt von dem seiner Frühzeit ist. Auf den Balzac (1895—1898) hat er zum erstenmal seine „neue Erfahrung" angewandt. An ihm kann man die Steigerung der Form, die Verbreiterung der Flächen, die Monumentalisierung des Gesamtkonturs beobachten, alles nur Erscheinungsformen der neuen Wendung von der zufälligen Realität zum absoluten Symbol. Fünfzig Jahre war der Bildhauer alt, als diese große innere Wandlung in ihm vorging.

Der Balzac ist unstreitig das gewaltigste Werk, das Rodin je geschaffen, die hervorragendste Plastik des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt. Er vereinigt alle Sehnsüchte der Generation. Der Dichter im Augenblick der Konzeption, hoch aufgerichtet, das Haupt zurückgeworfen, selbst glühend vom Feuer der Gesichte. Aus tiefen Kratern scheinen die Augen in die Ferne zu blicken. Starke Haarwülste fallen in die massige, in mächtigen Buckeln gebaute Stirn. Eine breite fleischige Nase überkrönt den sinnlich vollen Mund, der geschlossen ist, doch vordrängt in der Wonne des Erlebens. Ein zeitloser Mantel (es ist die bekannte Mönchskutte oder der Bademantel, wenn man will, worin Balzac zu arbeiten pflegte) hüllt die schwere Gestalt ein, durchaus entmaterialisiert, ohne irgendwelche Faltenzüge, Lappen, Kanten und Säume. Weder Arme noch Beine sind zu sehen, kaum angedeutet. Als ob aus ungeformtem Stoff auf einmal der Geist sich erhebe, so wächst aus diesem ungegliederten, unfaßbaren Postament der aufs höchste durchgearbeitete Kopf heraus. Als Gesamtheit wirkt die Statue einzig als entkörperlichte Vision, als aus Licht und Nebel sich türmendes Gebilde, als Balzacs Geist. Rodin hat hier in unvergleichlich glücklicher Stunde die Idee, das Symbol der dichterischen Mania geschaffen, wie dergleichen niemals noch geschaut worden ist. So ist der Balzac aber auch die Schöpfung einer Generation, die des auf die Spitze getriebenen Materialismus müde, von neuem in die Ekstase transzendentalen Erlebens sich flüchtete.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

23 · Auguste Rodin, Zu den Waffen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

24 · *Adolf von Hildebrand, Nackter Mann*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN