



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Frankreich (Rodin, Bartholomé)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80752)

der farbigen Bildnerei verschiedenster Schattierungen blieb aber auch die einfarbige Plastik in Holz, Stein und namentlich in Bronze zu Recht bestehen. Gleichviel ob so oder so, die stoffliche Charakteristik erreichte jetzt allgemein eine Höhe der Vollendung wie nie zuvor. Auf gleicher Höhe stand die durchweg vortreffliche Modellierung des Nackten und die individuell tief eindringende Porträtcharakteristik. Doch mit alledem begnügte man sich noch nicht. In der Bildnerei machte sich schließlich die moderne Kunst- und Kulturbewegung ebenso geltend wie in der Malerei. Dort wie hier erzwang sich jetzt der gemeine Mann das ihm so lange vorenthaltene Bürgerrecht in der Kunst, ohne daß der Künstler über ihn zu witzeln oder gar ihn zu idealisieren wagte. Im Bildwerk wie im Bild wurde der Arbeiter bei seiner Arbeit in würdig ernster Auffassung dargestellt. Ein unerbittlicher Naturalismus, wie ihn die Welt kaum jemals gesehen hatte, trat in der Bildnerei wie in der Malerei hervor. Und gelegentlich nahm dieser Naturalismus die Form des Impressionismus an. Der Bildhauer suchte die Welt nicht nach ihrer Wesenheit zu erfassen, sondern die flüchtigen Augenblickseindrücke, die er von den Formen erhaschte, im Ton festzuhalten. Indessen ist es in der Eigenart der Plastik begründet, daß ihr nach dieser Richtung hin viel engere Schranken gezogen sind.

Wie sich ferner in der Malerei neben der naturalistischen eine symbolistische und eine dekorative Richtung geltend machte, so bildeten sich auch in der Bildnerei neben der schlicht naturalistischen eine dekorative und eine stilisierende oder gar heroisierende Auffassung. Jene mündete bei der Kleinplastik, diese bei der Monumentalkunst, die sich beide großer Beliebtheit erfreuen. Die Stilisierung äußerte sich wie schließlich zu allen Zeiten in einer Vereinfachung und zugleich in einer Steigerung, im Weglassen des Nebensächlichen und Zufälligen, sowie in dem dafür um so entschiedeneren Herausarbeiten des Hauptsächlichen, Bleibenden und Bedeutenden. Sie äußerte sich recht bezeichnend in der Wiedergabe der plastisch so schwer zu bezwingenden, weil kleinlichen und vielfältigen modernen Kleidung, besonders aber in einer ganz eigenen, äußerst geschmackvollen Übersetzung des menschlichen Haars in fließende Wellenlinien. Darin klang auch das Präraffaelitentum wieder an. Diese allgemein übliche Stilisierung des Haars konnte geradezu eine Zeitlang als ein Kennzeichen moderner Bildnerei angesehen werden. Die Heroisierung erstreckte sich auf die verschiedenartigsten Vorwürfe. Der Deutsche Klinger hat Beethoven, der Franzose Rodin die Bürger von Calais, der Belgier Meunier hat den modernen Bergarbeiter heroisiert. Besonders glücklich äußerte sich die heroisierende Richtung in der Denkmalsplastik. Das ausgesprochen moderne Denkmal hat drei grundverschiedene Typen aufzuweisen. Entweder wurde die zu ehrende Persönlichkeit in vollendeter Schlichtheit der Natur und des Lebens — nicht auf hohem Postament, sondern auf ganz niedrigem Sockel, fast zu ebener Erde aufgestellt (Daudetdenkmal in den Champs Elysées zu Paris), oder der Künstler heroisierte das Porträt (Klingers Beethoven, Rodins Victor Hugo) oder endlich er versuchte, die Wesenheit und den Lebensinhalt seines Helden in einem architektonisch-plastischen Gebilde zu verkörpern, an dem er nur nebenbei, etwa in Reliefs, vom äußeren Aussehen und von den Lebensereignissen des Geheilten erzählt. Von letzterer Art ist z. B. das Darmstädter Goethedenkmal von dem Bildhauer *Ludwig Habich* und dem Baumeister *Adolf Zeller*, ist vor allem *Theodor Fischers* Bismarckturm am Starnberger See, nächst dem Hamburger Bismarckdenkmal vielleicht das würdigste Monument, das wir unserem deutschen Nationalhelden errichtet haben.

Frankreich

Die moderne französische Bildnerei beruht in erster und letzter Linie auf einer alles überragenden Persönlichkeit. *Auguste Rodin*¹⁴⁴ (1840—1917), geboren

in Paris, gilt als der bedeutendste moderne Bildhauer. Das aber ist das Große an Rodin, daß er aus seiner Kunst Möglichkeiten herausgeschöpft hat, an die vor ihm niemand gedacht hatte. Rodin ist in seiner Art allumfassend. Er bot seinen Geist willig allen Einflüssen dar, die seine Begabung fördern konnten, bildkünstlerischen und solchen der Dichtung. Er ließ sich durch Froissards Chronik anregen wie durch Dantes Göttliche Komödie. (Die Bürger von Calais und Die Pforten der Hölle.) Indessen bedürfen seine Schöpfungen weder erläuternder Unterschrift noch gelehrter Auslegung, vielmehr sind die außerbildkünstlerischen Anregungen stets in bildkünstlerischen Ausdruck umgesetzt. Oder vielmehr waren es vorzugsweise rein künstlerische Probleme, die ihn zu seinen Schöpfungen angeregt haben, denen er dann nachher auch je ein psychologisches Thema unterzulegen pflegte. Bezeichnend dafür war seine Art zu studieren und zu skizzieren. Er befahl dem Modell, sich ungezwungen zu regen und zu bewegen. Fiel ihm dann eine Stellung auf, so ließ er das Modell innehalten und zeichnete mit fliegender Hast, bisweilen mit zwei, drei Zügen eine ganze Gestalt umreißend, fast ohne aufs Papier zu sehen. Da seine Zeichnungen nichts anderes sind als solch hastige stenographische Niederschriften vor der Natur, die Frauengestalten von einheitlich gelbrötlichem Fleishton und braunschwarzer Haarfarbe, so ist niemals irgend etwas Gestelltes darin. Das Bewegungsmotiv wirkt ursprünglich packend, die gegenständliche Deutung kam erst nachträglich hinzu. Ebenso entstandene kleine plastische Skizzen bevölkerten, in Gips gegossen, zu Hunderten seine Schränke¹⁴⁵). Rodin hat an die Gotik und an die Antike angeknüpft, Phidias wie Michelangelo studiert, überhaupt die verschiedensten, in früheren Zeiten eingeschlagenen Richtungen der Bildnerei aufgenommen und weitergeführt. „Ist aber nicht aller Rätsel Lösung dies eine, daß unsere Zeit nicht den Anlaß der früheren empfindet, die äußersten Konsequenzen zu vermeiden?“¹⁴⁶) Dabei ist Rodin immer er selbst, immer Rodin geblieben. In ihm vereinigte sich romantische Empfindung mit strenger Klassizität, impressionistisch-malerische Auffassung mit ausgesprochen plastischer Durchbildung. Nichts kennzeichnet ihn so sehr wie die Fülle des Lebens, des seelischen wie des körperlichen Gehalts, die er seinen Gestalten zu verleihen vermag. Rodin war ein Schöpfer, der wie wenige seinen Geschöpfen lebendigen Odem einbläst. Er hat in der Natur Stellungen, Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt, wie sie vor ihm noch keines Menschen Auge je wahrgenommen. Und in der rücksichtslosen Wiedergabe seiner Entdeckungen schrak er vor nichts zurück, vor keiner herkömmlichen Schönheitsschranke. Um an irgend einem Körper irgend eine Bewegung festzuhalten, sah er sich oft gezwungen, den Körper im übrigen in einer Lage wiederzugeben, die allem Gewohnten schnurstracks zuwiderläuft. Aber als tapferer Künstler zog Rodin stets die äußersten Konsequenzen aus seinen ursprünglichen plastischen Absichten. Ein großartiges Pathos klingt uns aus allen seinen Schöpfungen entgegen. Wenn wir ihn recht verstehen, hat Rodin in seinen frei erfundenen Gestalten und Gruppen einer unendlichen Sehnsucht Ausdruck verliehen, suchte er alles Sehnen und Verlangen des menschlichen Herzens in den Stein zu bannen. Daraus erklärt sich die äußerste Anspannung aller Muskeln und Sehnen seiner Gestalten, daraus das eigenartig Gespannte, ja Krampfge, welches der Mehrzahl seiner Schöpfungen eigen ist. Lebendigste Bewegung, die oft in nervöse Überbeweglichkeit auszuarten droht! — Um seine Gestalten in der heftigsten Bewegung des Leibes und der Seele darzustellen, hat er mit Vorliebe die Hauptachse einer Figur oder einer Gruppe nicht in die Lotrechte oder Wagrechte, sondern in die Diagonale gelegt (Victor Hugo-Denkmal, Verzweiflung), dazu die Umrisse aufs wildeste ausgezackt und fast alle ruhigen Flächen durch einen ununterbrochenen Wechsel von Hebungen und Senkungen ersetzt (der Mann mit der zerbrochenen

Nase). Es kann auch nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß Rodin alle anderen französischen und unter französischer Geistesherrschaft stehenden Bildhauer um mehr denn Haupteslänge überragt — den bedeutenden Belgier Meunier sicherlich nicht ausgenommen. Bei Meunier wirkt die Bewegung in aller Augenblicklichkeit wie erstarrt, Rodin vermochte wirkliche, gleitende, fließende Bewegung darzustellen. Meuniers Gestalten wirken wie vom Momentapparat festgehalten, Rodin gibt gleichsam das Vorher und das Nachher mit, er gibt das Wesentliche, das Ganze der Erscheinung und der Bewegung. Dabei zeichnet er sich durch wundervolle Modellierung des Kopfes wie des Körpers aus, das Gewand behandelt er meist nebenhin, ganz impressionistisch, andererseits pflegt er auch den Sockel in das Gesamtgefüge seiner Schöpfungen organisch mit einzubeziehen. Rodin selbst bezeichnet die Natur, die Mathematik und den Geschmack als die drei Grundlagen seiner Kunst. „Wer sich für stärker als die Natur hält und sich einbildet, sie verschönern zu können, wird immer nur daneben künsteln... Ich vermag jetzt die Natur zu bewundern und finde sie so vollkommen, daß, wenn mich der liebe Gott fragte, was daran zu ändern ist, ich ihm antworten würde, daß alles vollkommen sei und man an nichts rühren dürfe.“ — — — „Der Geschmack ist alles... Es ist mir oft passiert, mit meiner Wissenschaft nicht weiter zu kommen. Ich mußte sie aufgeben und ließ durch meinen Instinkt die Dinge in Ordnung bringen, bei denen die Überlegung nicht ausreichte... Es gibt also keine festen Regeln, der Geschmack ist das höchste Gesetz, er ist der Kompaß der Welt. Und doch muß es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind... Was ist der leitende Gedanke meiner Arbeiten und was liebt man an ihnen? — Es ist der Angelpunkt der Kunst selbst: das Gleichgewicht, das heißt das Gegenspiel der Körpermasse, das die Bewegung hervorruft. Das ist der springende Punkt in der Kunst, mag es auch jenen nicht passen, die die Kunst als etwas von der ‚brutalen Wirklichkeit‘ Verschiedenes auffassen... Komme Einer und rühme mir meine Symbolik, meine Kraft des Ausdrucks: ich weiß, das einzig Wichtige sind die Flächen, gebt sie von allen Seiten richtig wieder, die Bewegung kommt, verschiebt die Massen und schafft ein neues Gleichgewicht. Der menschliche Körper ist wie ein schreitender Tempel; so wie der Tempel hat er einen Mittelpunkt, um den herum sich die Körpervolumen verteilen und ordnen. Hat man das begriffen, so weiß man alles. Es ist einfach, aber sehen muß man's. Der Akademismus will es nicht sehen. Anstatt sich darüber Rechenschaft zu geben, daß darin der Schlüssel meiner Methode liegt, nennen mich die Leute einen Poeten... Man sagt, daß meine Skulptur die eines Exaltierten ist. Ich leugne

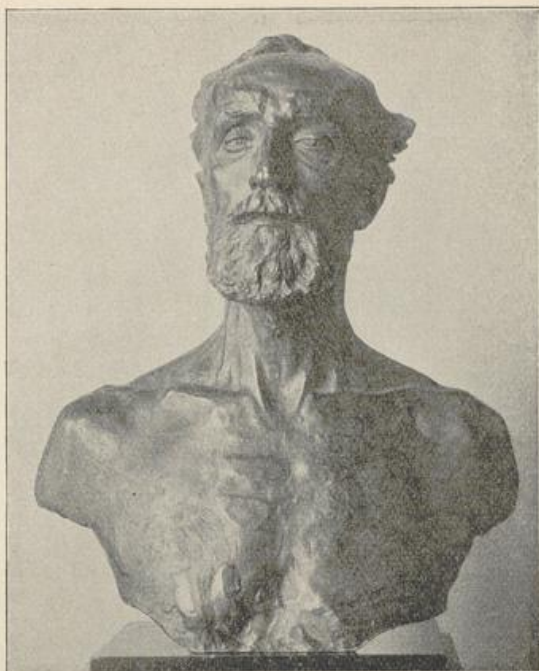


Abb. 215 Bronzebüste des Bildhauers Dalou von Auguste Rodin
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 216 Büste Rocheforts Bronze von Auguste Rodin

nicht, daß viel Gewalttames in ihr enthalten ist, aber diese Überspannung kommt nicht aus mir, die ist vielmehr in der Natur selbst, wenn diese in Bewegung ist. Das Werk Gottes ist seiner Natur nach übertrieben, ich bin nichts als wahr. Mein Temperament ist auch nicht überhitzt, sondern gelassen; ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und wenn meine Arbeit gut ist, so ist sie es darum, weil sie geometrisch ist... Wenn man der Natur folgt, findet man alles... Es handelt sich nicht darum, 'Neues' zu erschaffen; 'erschaffen, erfinden' sind überflüssige Worte. Die Erleuchtung kommt nur Jenem, der mit Auge und Verstand wahrnimmt. In dem, was uns umgibt, ist alles enthalten. Alles ist in der Natur gegeben, es ist eine ewige ununterbrochene Bewegung in ihr. Ein weiblicher Körper, ein Berg, ein Pferd sind in der Konzeption ein und dasselbe und nach den gleichen Prinzipien aufgebaut."

Rodin hat zeit seines Lebens viel Anfeindung und Zurücksetzung erfahren müssen. Nicht nur von der

großen Masse, sondern gerade von den Pariser Intellektuellen, um so mehr, als er sich mit diesen, namentlich mit seinem einstigen Freunde Emile Zola, politisch als Antidreyfusard verfeindete. Auf der anderen Seite hat er unbedingte Verehrer (Meier-Graefe), die seine Werke schlechthin über alles stellen und nur gerade Michelangelo noch für bedeutend genug halten, um ihn mit ihrem Helden zu vergleichen. Rodins außerordentliches Können, die Unermeßlichkeit seiner künstlerischen Begabung, die Tiefgründigkeit seines geistigen Wesens sind über allen Zweifel erhaben. Der Beschauer von schlichter Empfindung hat freilich bisweilen Mühe, sich in diese Grenzenlosigkeit im Wollen und Wagen, in dieses Hinwegsetzen über jedes Maß und Ziel, in dieses Hinwegrasen über alle Schranken, mit einem Wort: in diese ganze Rodinsche Kunst hineinzufinden, die eben als ein Ergebnis der aufs äußerste verfeinerten und nuancierten, um nicht zu sagen: hyperraffinierten Kultur der modernen Kunsthauptstadt Paris aufzufassen und zu verstehen ist.

Wie wird die Ansicht der nachlebenden Geschlechter, wie wird das Urteil der Geschichte über diesen merkwürdigen Mann lauten? — Strzygowski hat es gewagt und er hat es nicht ohne Grund gewagt, Rodin in seiner Eigenschaft als „Denkmalbaukünstler“ scharf anzugreifen. In der Tat, so wundervoll Rodins Gestalten im einzelnen sind, im statischen Gleichgewicht, in Technik, Stoffbehandlung und Empfindung — wenn er sie zu Gruppen zusammengestellt hat (Bürger von Calais), so ergeben sie keinen einheitlichen Augen- und Sinneseindruck und dement-

sprechend keine volle Befriedigung für unsere Betrachtung, wie dies z. B. bei den Denkmälern Adolf Hildebrands oder dem unvergleichlichen Bismarckdenkmal von Schaudt und Lederer der Fall ist. Andererseits ist es Tatsache, daß, wenn man einmal von Rodins Phantasieschöpfungen absieht und sich nur an seine Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten hält, uns ein Leben daraus entgegenleuchtet, wie es in der gesamten Porträtplastik unerhört ist. Zeuge dessen sei die vortreffliche Bronzestatue Rocheforts, in der dieser temperamentvolle, leidenschaftliche Politiker ausgezeichnet charakterisiert ist (Abb. 216). Man beachte den Unterschied zwischen dem eingehend, wenn auch in seiner Art impressionistisch modellierten Kopf und dem völlig



Abb. 217 Frauenbüste Marmor von Auguste Rodin
Paris, Luxembourg

impressionistisch in großen Massen angelegten Gewand und Haar. Der hoch emporstrebende hahnenkammartige Schopf kennzeichnet vortrefflich den Kampf- und Streithahn und verleiht in Gemeinschaft mit dem kurzen Spitzbart, in dem alle Linien nach unten spitz zulaufen, dem ganzen Gesicht einen beinahe grotesk wirkenden Ausdruck. Unter der hochgewölbten Stirn blicken feurige Augen aus tiefen Höhlen. Unter der breiten Nase ein dichter Schnurrbart über dem Munde, aus dem so viel zorn- und haßerfüllte Worte hervorsprudelten. In grundverschiedener Weise äußert sich sodann das Genie Rodins in der Frauenbüste (Abb. 217). Es ist eine Marmorarbeit. Aus rauhem Stein, aus dem unten ein paar Blumen dekorativ ausgehauen sind, die zugleich das Gegengewicht zu dem seitlich geneigten Kopf bilden, — und in köstlichem Gegensatz zu dem rauhen Stein hebt sich das weiche, schwellende Fleisch der Frauenbüste heraus. Das Antlitz, dessen Ausdruck gerade durch die Neigung des Hauptes wesentlich mit verstärkt wird, kündigt mit den halbgeschlossenen Augen, den fein geschwungenen Wangen und den leicht geöffneten Lippen von Freud und Leid, von Genuß und von einer gewissen Müdigkeit. Von tiefstem Gefühl, von einer sanften Träumerei ohnegleichen erfüllt, zieht es den Beschauer mit magischer Gewalt an und reizt ihn zu dem Versuch, diese komplizierte Frauenseele zu ergründen. Von den zahlreichen Zweifiguren-Gruppen Rodins, die aus Mann und Weib zusammengesetzt sind, geben wir die unter dem Namen „Kuß“ berühmte (Abb. 218). Sie gehört zu den inhaltlich und formal zahmsten Rodins. Es handelt sich bei dem „Kuß“ um eine Grup-

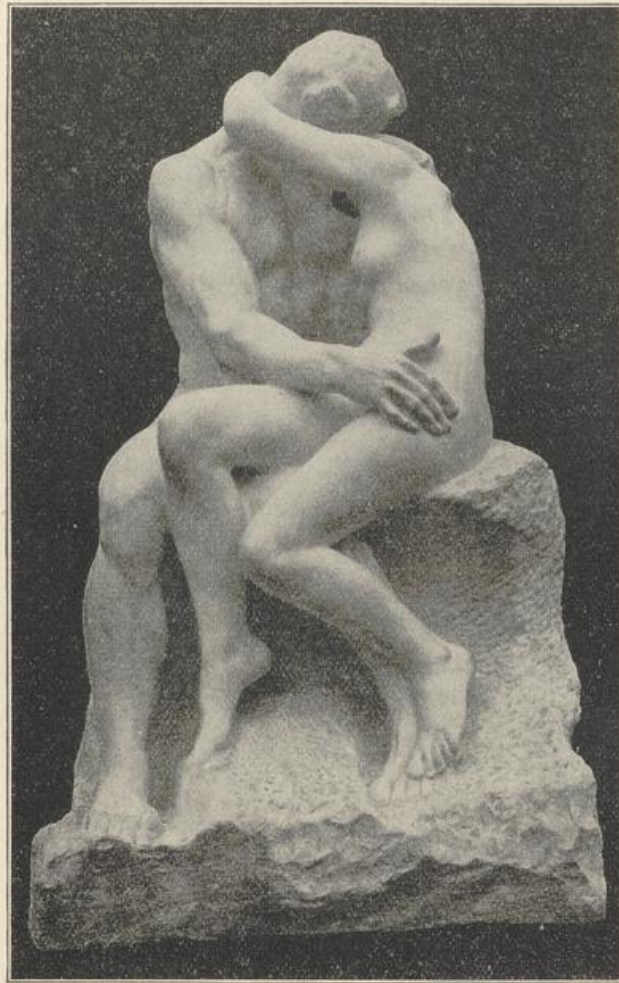


Abb. 218 Der Kuß Marmor von Auguste Rodin
(Zu Seite 267)

pierung zweier menschlicher Gestalten, die in heftigster Bewegung dargestellt sind, zu einem in den Linien und in den Massen wohl zusammenge- schlossenen Kunst- werk. Die beiden sitzen, von aller Menschheit ge- schieden, einsam auf ein- samem Felsen im Welten- raum. Mit dem Felsen sind ihre Füße gleichsam verwachsen. Mensch und Natur gehören zusam- men. Der Mensch ist nur ein Teil der Natur. — Die Gesamtgruppe stellt sich zwar, von vorn betrach- tet, wie sie unsere Ab- bildung zeigt, als eine Pyramide dar, aber die für Rodinsobezeichnende Schräglinie kehrt bald in den Armen, bald in den Schenkeln viele Male wie- der. Dieser Diagonalen- reichum bewirkt ein Her- über und Hinüber, wel- ches das gegenseitige Nacheinanderverlangen der beiden wunderbar zum Ausdruck bringt. Und damit kommen wir zum Hauptvorteil des Ro- dinschen Werkes, es ist das einzigartige zuckende

Leben, das seelische wie das körperliche, dieses glückselige gegenseitige Sich- hingeben und Inempfangnehmen, welches wir an dieser Gruppe bewundern, dazu die herrliche Marmorbehandlung, die vortreffliche Anatomie und die ausgezeich- nete stoffliche Charakteristik der kräftigen männlichen wie der weichen weib- lichen Formen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Zweifiguren-Gruppen Rodins ist die Zusammengruppierung ungleich überraschender, die Silhouette wilder und zerrissener, die Auffassung ungleich leidenschaftlicher, stürmischer, gespannter, krampfhafter. Um uns nicht in Wiederholung von Zweifiguren-Gruppen zu ergehen, veranschaulichen wir diese Manier des Künstlers an einer Einzelgestalt, der „Ver- zweiflung“. Ein junges Weib von edlem Wuchs und straffgespannter Haut über schwellendem Fleisch kauert am Boden, den rechten Fuß fest aufgestemmt, wäh- rend sie über dem erhobenen linken Fuß ihre Hände krampfhaft zusammenflacht und ihr Antlitz zwischen den Oberarmen verbirgt, fürwahr ein Bildwerk voll reichen plastischen Gehalts, fürwahr eine ebenso eigenartige wie erschöpfende Verkörper- ung des Begriffs der „Verzweiflung“! (Abb. 219.)

Rodin besitzt gerade auch in Deutschland eine große Anzahl begeisterter Bewunderer und glühender Verehrer. Und sie haben volllauf recht, ihn zu bewundern. Aber Eines sollten sie darüber nicht vergessen. Rodin hat sich zeit seines Lebens als Vollblutfranzose gefühlt. Er hat sein über alles geliebtes Vaterland, Boden, Erde, Luft, Natur, alte Städte, Kunst und Menschentum als eine innere, fest zusammengeschlossene und in sich begründete Einheit empfunden. Herrlich ist sein Hymnus auf die französischen Kathedralen und in ihre Bewunderung klingt immer wieder die Bewunderung des französischen Weibes, der französischen Jungfrau herein. Gerade aus diesem innigen Verwachsensein mit dem heimatlichen Boden erklärt sich recht eigentlich die überragende Bedeutung des urfranzösischen Künstlers Rodin. Auch deutsche Kunst und deutsche Kultur können nur im Zusammenhang mit deutscher Geschichte, deutscher Sage, mit deutschen Wiesen und deutschen Wäldern, mit deutschem Volkstum und deutscher Innigkeit uns erblühen. Richard Wagner ist des ein gewaltiger Zeuge. Nie und nimmer kann die Nachahmung und Herübernahme fremden Wesens uns zu wahrhaft großer Kunst verhelfen.

Die impressionistische Richtung Rodins fand bei Einheimischen wie Ausländern Anklang, so bei dem Russen Fürst *Paul Troubetzkoy* (geb. 1866), dem Norweger *Gustav Vigeland* (geb. 1869), dem Schöpfer einer merkwürdig eindrucksvollen Gruppe „Der Tanz“, namentlich aber bei dem in Paris lebenden Italiener *Medardo Rosso*, für dessen Eingebungen der spröde Stein nicht geschaffen zu sein scheint, der seine Augenblickeindrücke nur in flüssigem Wachs festzuhalten vermochte und höchstens die so erhaltenen Impressionen („impression de boulevard“, „impression d'omnibus“) nachträglich in Erz goß.

* * *

Nichts spricht mehr für den Tiefstand der letztverflossenen Kultur-epoche, als der durchschnittliche Zustand unserer Friedhöfe. In der Hinsicht haben wir nur zuviel Ursache, uns sowohl vor früheren Zeitaltern der christlich-germanischen Ära — Zeitaltern, auf die wir gemeinhin verächtlich herabzusehen pflegen, — als auch vor der griechisch-römischen und ganz besonders vor der ägyptischen Kultur zu schämen. In welcher Stadt, in welchem Land auch immer wir einen Friedhof betreten: die Ausstattung der Grä-

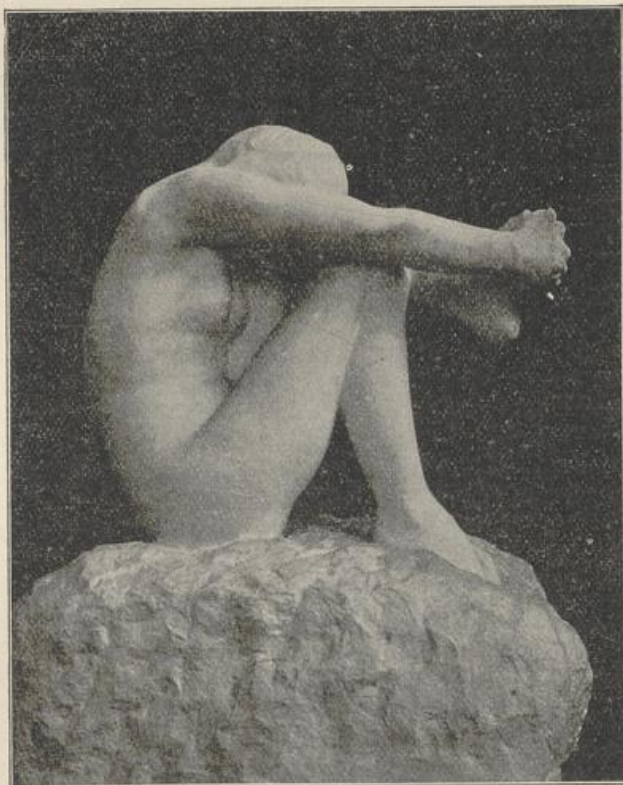


Abb. 219 Die Verzweiflung Marmor von Auguste Rodin

ber, welche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehören, spricht jedem feineren künstlerischen Empfinden Hohn. Der Fabrikgeschmack und die Dutzendware machen sich gerade an diesen Orten der Weihe in besonders verletzender Aufdringlichkeit breit! — Und nur der natürliche Baum- und Blumenschmuck, dazu im Sommer Blütenduft und Vogelsang mildern den ästhetisch beleidigenden Eindruck der Gottesäcker jener Zivilisations-Epoche. Da trat nun Bartholomé auf, neben Rodin, wenn auch in gemessenem Abstand von diesem Größten, vielleicht der bedeutendste französische Bildhauer der modernen Kunstbewegung (Abb. 220).

Albert Bartholomé (1848—1922) hatte sich ursprünglich der Rechtsgelehrsamkeit gewidmet. Mit 24 Jahren ging er zur Kunst über. Der Tod seiner geliebten Frau wandelte den Neununddreißigjährigen aus einem Maler in einen Bildhauer um. Er wollte selbst der Gattin das Grabmal meißen. Nun erging er sich in plastischen Schöpfungen, darunter einem ausdrucksvollen Christus am Kreuz, die alle auf den Tod Bezug nehmen. Allmählich, im Laufe der Jahre, schlossen sich ihm alle seine dahin zielenden gedanklichen und formalen Vorstellungen zu dem einzigartigen „Monument aux Morts“¹⁴⁷ zusammen, das nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet war, im Abguß die Besucher der Pariser Weltausstellung 1900 entzückte, von der Stadt Paris bereits vorher für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt und vom Künstler zu diesem Zweck in Kalkstein ausgeführt worden war. Am Allerheiligentage (1. November) des Jahres 1899 war das Werk auf jenem berühmten Friedhof enthüllt worden, dessen Hauptallee es großartig abschließt. Das Grabmal bildet eine schlichte, glatte Wand mit zurücktretenden, etwas niedrigeren Flügeln (Abb. 220). Die Wand ist durch ein Gesims in ein oberes und ein unteres Stockwerk gegliedert. An dieser Wand entlang schleichen sich Greisin, Mann, Weib und Kind mit allen Zeichen des Widerstrebens und dennoch wie von einer unwiderstehlichen Macht getrieben — der Mitte, der Todespforte zu. Die Todespforte ist ein uraltes, bis auf die Ägypter zurückgehendes Motiv, das z. B. auch Canova in seinem Christianendenkmal in Wien (Teil I, Abb. 26) verwandt hat. Wie bei Canova, so heben sich auch bei Bartholomé die menschlichen Gestalten helleuchtend vom Grabesdunkel ab; wie dort, so schreiten sie auch hier in die tiefe Nacht des Todes hinein, Mann und Weib an die Wände der Pforte eng angeschmiegt. Die Frau legt ihre Rechte mit weit ausgestrecktem Arm auf die Schulter des Mannes — der beherrschenden Wagrechten des Gesamtwerkes entsprechend. Diese Gebärde, das Armausstrecken, das Kopfneigen und überhaupt die ganze Bewegung des Weibes ist von auslesener Schönheit. Unterhalb der Todespforte gewahren wir die lang ausgestreckten Körper von Mann und Weib und quer über ihre Leiber gelegt mit verdecktem Antlitz beider Kind. Die Unterkörper des Elternpaares sind schon im Todesschlaf erstarrt, in den Köpfen aber und in dem Händeaufeinanderlegen ist ihr Zusammengehörigkeitsgefühl wie ihre gegenseitige Liebe rührend zum Ausdruck gebracht. Ein kniender Engel oder ein Genius — ein Engel von ausgeprägt weiblichen Formen — hat mit flügelartig ausgebreiteten Armen die über der toten Familie lastende Grabplatte erhoben und gewährt durch dieses Symbol der unverilgbaren Hoffnungsbedürftigkeit der Menschheit unbegrenzte Möglichkeiten. Auf der Grabplatte hat der Künstler die Inschrift eingeritzt: „Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort une lumière resplendit“ („Auf diejenigen, welche das Land des Todesschattens bewohnten, ist ein Licht gefallen“).

Ist Bartholomé auch nicht so genial wie Rodin, verfügt er auch nicht über dieses höchstentwickelte plastische Leben in seinen Gestalten, so sind seine Werke durch edles Maßhalten und eine schöne Ausgeglichenheit geädelt. Er hat die Körper seiner männlichen, weiblichen und kindlichen Gestalten am Totendenkmal zwar mit einem bis in alle Konsequenzen verfolgten Naturalismus mo-

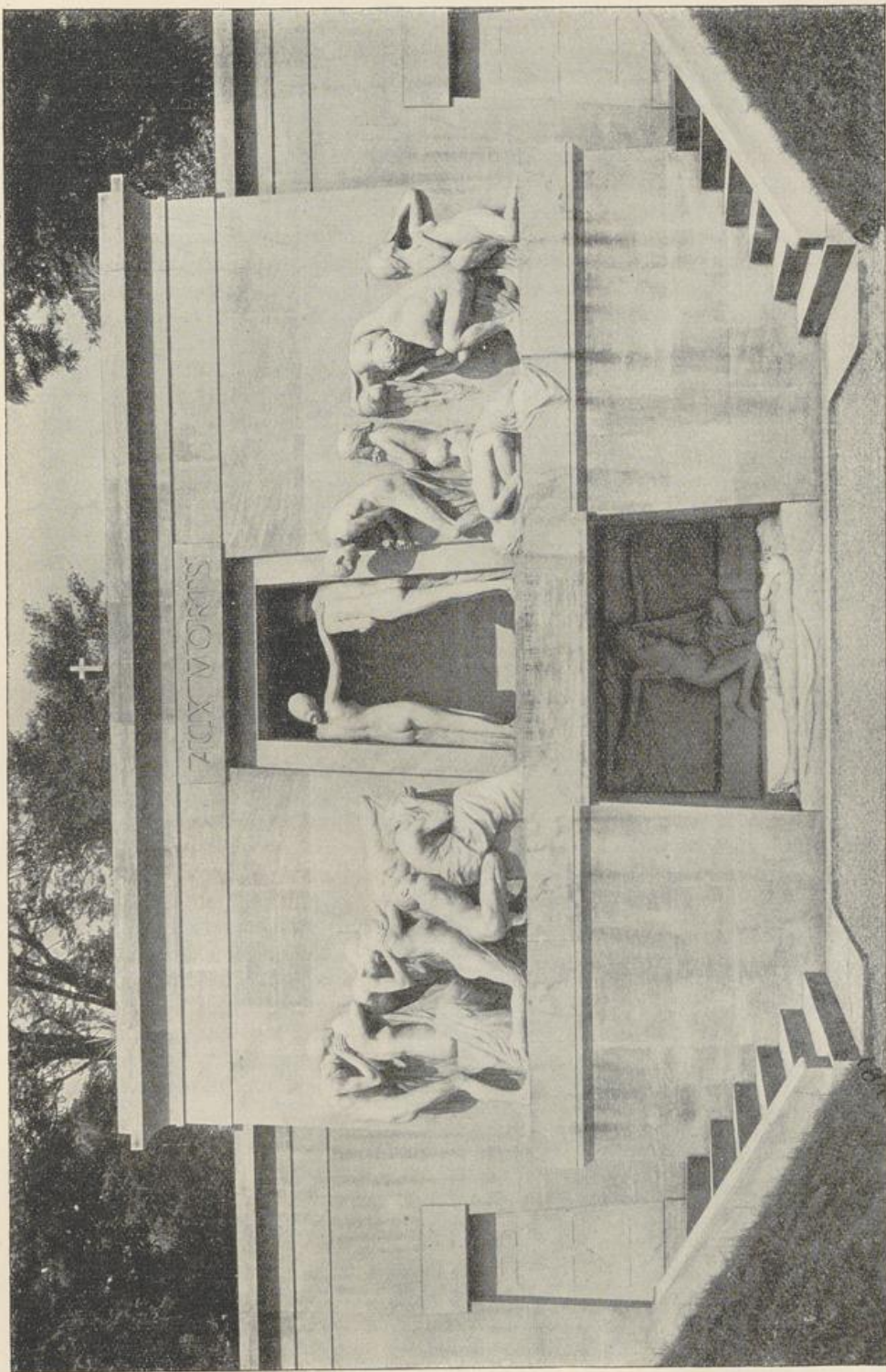


Abb. 220 Monument aux Morts von Albert Bartholomé auf dem Friedhof Père Lachaise zu Paris

delliert, aber in Haltung und Bewegung, in Haarbehandlung und Gewandfältelung, in der Anordnung des Ganzen und aller einzelnen Teile, in den Gestaltengruppen und in den architektonischen Linien einen hohen Stil offenbart. Bartholomé hat aber auch der künstlerischen Kultur seiner Zeit mit diesem Denkmal einen großen und unschätzbaren Dienst erwiesen.¹⁴⁸⁾

Neben und nach Rodin und Bartholomé sind von modernen französischen Bildhauern hauptsächlich zu erwähnen der Medailleur und hervorragende Impressionist in der Plastik *Alexandre Charpentier*, der Polyolithist *Théodore Rivière* und der Kleinplastiker *Agathon Léonard*, der für die Biskuits der Porzellanmanufaktur von Sèvres Entwürfe zu liefern pflegte. Seine Tänzerinnen haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 allgemeines Entzücken hervorgerufen und sind auch — immer innerhalb der Grenzen eines an sich geringwertigen Kunstzweiges betrachtet — von äußerster Anmut erfüllt.

Die übrigen Länder außer Deutschland

Nächst den Franzosen Rodin und Bartholomé erfreut sich der Belgier *Constantin Meunier* (geb. 1831, gest. 1905)¹⁴⁹⁾ der weitesten europäischen Berühmtheit, weil er dem erst im 19. Jahrhundert aufgetauchten neuen großen Gedanken, dem sozialen Gedanken, mit den Mitteln der Bildnerei einen zwingenden und geradezu monumentalen Ausdruck verliehen hat. Meunier hat den Arbeiter in die Plastik eingeführt, den modernen Arbeiter in der Gestalt des belgischen Bergmanns mit allen seinen zufälligen Eigentümlichkeiten (Abb. 221). Diese belgischen Bergleute, die meist nur mit Hose und derben Schuhen, höchstens noch mit einem Hemd bekleidet sind und allenfalls eine Kappe oder einen kleinen runden Hut tragen, bieten mit ihren stahlharten, durchgearbeiteten Körpern dem Bildhauer unbegrenzte Möglichkeiten zu scharfen Silhouetten, zu immer neuen, ausgesprochen plastischen Haltungs- und Bewegungsmotiven dar. Mit Zolaschem Naturalismus hat Meunier den belgischen Kohlenarbeiter dargestellt, ihn dabei aber doch ins Typische gesteigert und ohne irgendwelche äußerlich hinzugefügten verschönernden, idealisierenden Zutaten, gleichsam von innen heraus monumentalisiert (vgl. die Deckel-Vignette unseres Buches). *Ein Held der Arbeit steht*



Abb. 221 Arbeiterfigur von Constantin Meunier