

chende Werk Gainsboroughs auszustellen und neue Interpretationsansätze vorzustellen. Der Band beweist, dass das Museum noch immer nicht zum Annex der opulenten Museumshops degradiert wurde, sondern ein vitaler Ort von Forschung und Ausstellung geblieben ist. Die Gainsborough-Ausstellung und der besprochene Katalog profilieren zudem die Hamburger Kunsthalle in der deutschen Museumslandschaft als eine diskursprägende Institution.

PETER KRIEGER
Mexiko-Stadt



Dominik Brabant; Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne (Diss. München 2013); Köln: MAP 2017; 328 S.; ISBN 978-3-946198-24-6; DOI: <https://doi.org/10.16994/bah>; € 29,99

Noch ein Buch über Rodin! Doch es ist kein weiteres, das die von Cladel, Frisch und Shipley, Grunfeld oder Butler verfassten Biografien erweitern oder umschreiben will.¹ Es ist auch kein Buch, das den soundsovielten Überblick über sein Œuvre böte, gar Neues zur Werkgeschichte zeigen will, zu Rodins bildhauerischem Ansatz oder zur Edition seiner eigenen Schriften und Äußerungen. Es geht um die Rezeptionsgeschichte, aber nicht um diejenige, die welt-

weit Bildhauer materialisierten, indem sie seinen großen Fußstapfen folgten oder mit Gegenbildern sie auszulöschen suchten.

Diese ambivalente Nachfolge wurde zuletzt 2009 eindrucksvoll in der Ausstellung ‚Oublier Rodin?‘ im Musée d’Orsay von Catherine Chevillot anschaulich gemacht und auch in ihrer 2017 publizierten *Thèse de Doctorat* dargestellt. Die Ausstellung zu Rodins 100. Todestag im Grand Palais machte seine Wirksamkeit als Formfinder bis in die jüngste Gegenwart vielleicht in etwas zu großzügig bemessener Breite nachvollziehbar.²

- 1 Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris 1936; dem gehen ihre auf Gesprächen mit dem Bildhauer fußenden Monografien voraus: *Auguste Rodin, pris sur la vie*, Paris 1903; wieder, luxuriös ausgestattet: *Auguste Rodin, l'œuvre et l'homme*, Paris 1908; Victor Frisch und Joseph T. Shipley, *Rodin, a biography*, New York 1939; Frederic V. Grunfeld, *Rodin, a biography*, Oxford 1989, dt. v. Ch. Schuenke, Berlin 1993; Ruth Butler, *Rodin. The Shape of Genius*, New Haven-London 1993; zu nennen sind hier auch die Filme, selbst wenn sie Teile seiner Biografie in Szene setzen: CAMILLE CLAUDEL (FRA 1989), Regie Bruno Nuytten, mit Isabelle Adjani (Claudel) und Gérard Dépardieu (Rodin); AUGUSTE RODIN (FRA 2017), Regie Jacques Doillon, mit Vincent Lindon (Rodin), Izia Higelin (Claudel) und Séverine Canele (Beuret).
- 2 *Oublier Rodin? La sculpture à Paris 1905–1914*, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay, Paris – Fundación Mapfre, Madrid 2009; *Rodin. Le livre du centenaire*, org. v. Catherine Chevillot u. Antoinette Le Normand-Romain, Grand Palais, Paris 22.3.–31.7.2017; Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris 1905–1914*, Paris 2017.

Brabant untersucht vielmehr Kommentare, die zwischen 1877 und 1977, sogar im Jahr (1997) 1999, französische, belgische, englische, deutsche und amerikanische Autoren und eine Autorin aus unterschiedlichen Generationen und Professionen publizierten. Die Kritiker, Dichter, Philosophen und Kunsthistoriker trieben auf der Grundlage sich geschichtlich, vor allem auch ästhetisch wandelnder Erfahrungen unterschiedliche Motivationen, vor allem über Rodins Skulpturen in Interdependenz zu seiner Person zu schreiben. Die meisten Texte sind gut bekannt – die Gustave Geffroys, Rainer Maria Rilkes, Georg Simmels, J.A. Schmolls gen. Eisenwerth, Albert Elsens, Leo Steinbergs und Rosalind Krauss' –, wenn einige auch teilweise in geringerer Häufigkeit in den Blick genommen wurden als andere. Ihre Rezeptionshäufigkeit und -breite ist nicht messbar, nicht einmal Auflagenzahlen dienen hier als Hinweise. Sie werden, sieht man von Kapitel 3 ab, in der chronologischen Reihenfolge ihrer Publikation vorgestellt. Das geht nicht, wenn es Brabant für nötig hält, ohne zeitliche Verschränkungen. Rilkes Texte werden einmal im Zusammenhang mit Simmel diskutiert; dann durchaus sinnvoll im Kapitel 6.2., weil sich Günther Anders 1943 auf ihn ausdrücklich berief.

Die Kriterien für diese spezifische Auswahl bleiben im Verborgenen. Kann man die Literatur über Rodin zwischen 1917 und 1943 übergehen? Sind interpretierende Kommentare von Bildhauern nicht zu berücksichtigen?³ Denn auch ihre Texte liefern, und sei es indirekt, eine Positionierung von Rodins Werk zu Brabants Themenstellung.

Dabei geht es primär um solche Kommentare, die Rodins Werke der ‚Moderne‘, ein für sich schon zu reflektierender Begriff (48, 57–61, 229–237), zuordnen und ihn zum Protagonisten moderner Skulptur ausrufen. In dieser Rolle eröffnet der Bildhauer seit Jahrzehnten Ausstellungen zu diesem Medium und Überblickswerke. Was heißt Moderne? Diese Bezeichnung stellt hinsichtlich ihrer zeitlichen wie räumlichen Dimensionierung und ihrer Operationalisierung ein Problem dar. Doch Brabant steckt sein Ziel weiter. Er will „eine kunstliterarische Reflexionslinie“ nachzeichnen, wenn nicht selbst konstruieren, „die im beständigen Weitertreiben, Durchkreuzen und Überbieten ihrer Argumentationsweise immer nachdrücklicher geschichtsphilosophische Intentionen verfolgt.“ (48)

Es sind also hermeneutische Methoden literaturwissenschaftlicher und philosophischer Richtung gefragt. Brabant stellt sie vor allem in Kapitel 3 reflektierend dar.

3 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin-Studien*, München 1983, S. 458–480, weist in der damals umfassendsten, relativ vollständigen Bibliografie von Büchern, Aufsätzen und Ausstellungskatalogen, die Rodin zwischen 1918 und 1946 unter Nr. 967a – Nr. 1511 zumindest nennen (unter vielen Nummern sind mehrere Titel subsumiert), nahezu sechshundert Titel nach.

Mit Carl Burckhardt, *Rodin und das plastische Problem*, Basel 1921, wäre wenigstens ein Bildhauer, der produktionsästhetisch denkt, unter den ausgewählten Schreibern gewesen, wenn man schon nichts von Truman H. Bartlett, „Auguste Rodin, Sculptor“ (Interviews), in: *American Architect and Building News*, XXV, Nr. 682–703, 19.1.–15.6.1889, liest oder: Adolf von Hildebrand, „Rodin, 1918“, in: ders., *Gesammelte Schriften zur Kunst*, hrsg. von Henning Bock, Köln 1969, S. 425–430; Anthony Mario Ludovici, *Personal Reminiscences of Rodin*, Philadelphia 1926; Victor Frisch und Joseph T. Shipley, *Rodin, a Biography*, New York 1939; Antoine Bourdelle, *La sculpture de Rodin (Reden und Aufsätze, 1903–1927)*, Vorw. v. Claude Aveline, Paris 1937; Frisch/Shipley 1939 (wie Anm. 1); Per Kirkeby, *Rodin: La porte de l'enfer*, Bern u. Berlin 1985, frz. v. Jean Renaud, Paris 1992; Alain Kirili, *Statuaire*, Paris 1986, S. 77–90.

Er referiert ausführlich und kritisch abwägend die rezeptionstheoretischen Ansätze und deren Modifikationen von Jauß, Iser, Warning, Derrida, de Man oder Gadamer. Die Präferenz poststrukturalistischer Ansätze wie Diskursanalyse oder -archäologie – erstaunlicherweise aber nicht die des New-Historicism – wird immer deutlich, obwohl es falsch wäre, Brabant auf eine einzige Richtung festlegen zu wollen.

Nachdem Karl Löwith (1949) oder Odo Marquard (1973) die Geschichtsphilosophie aufgrund ihres letztlich impliziten eschatologischen Zielentwurfs als obsolet betrachtet hatten,⁴ nimmt es wunder, warum Brabant auf der Suche nach „geschichtsphilosophischen Intentionen“ diesen Begriff nicht problematisiert, zumal er bei den genutzten Rezeptionstheorien der Suche nach dem letztgültigen Sinn entgehen will, indem er sich auf Hans-Jörg Rheinbergers naturwissenschaftlich basierendem Kontingenzbegriff beruft (70–73). Dessen bis auf Aristoteles zurückreichender Gebrauch bedarf hier im Operationalisieren noch weiteren Klärungen, berücksichtigte man nur Heuß (1985) oder Hoffmann (2005).⁵

Durch umfangreiche, sein ausgeprägtes Methodenbewusstsein demonstrierende literaturwissenschaftliche und wissenschaftstheoretische Exkurse sucht Brabant, sich seines Vorgehens zu versichern. Den Leser enthebt das nicht, die jeweiligen Theorien von Vertretern jüngerer Kultur- und Literaturtheorien zu kennen, um Brabants Einschätzung, die ihrerseits notwendige Kommentierung ist, bewerten zu können. Deren Operationalisierungen, wenn sie den jeweiligen Schreiber als von Diskursen geprägt zu begreifen suchen, bleiben von irritierender Vagheit, wenn Brabant zum Beispiel Formulierungen Rilkes „erinnern an“, sich „widerzuspiegeln scheinen“ oder „Spuren von“ erkennen lassen (141–143). Bei solchen Tiefenbohrungen im Text sind allerdings nicht nur, wie erfolgt, Denkfiguren und Metaphern frei zu legen, sondern man muss die Sätze selbst zerlegen, sogar nach dem Tempus und den im Verb aufscheinenden Personen fragen.

Wenn Brabant mittels Auswahl und Reflexion eine ‚Sprachsituation‘ (Hans Blumenberg) zu rekonstruieren sucht, sind kunsthistorische und bildwissenschaftliche Methoden wenig gefragt. Diese Sprachsituation erlaube es, „die Sprechweisen über einen paradigmatischen Künstler wie Rodin nicht als Aussagen zu begreifen, die den ursprünglichen Intentionen näher oder ferner stünden.“ (54)

Wieso das ein ‚Vorzug‘ sein soll, vermag ich nicht zu sehen. Welchen Parameter soll es jedenfalls für Kunsthistoriker geben, die alles daransetzen, die spezifische Form eines Werks unter den historischen Prämissen sozialer, kommunikativer und kommerzieller Art zu klären, unter denen der jeweilige Künstler lebt und arbeitet?

4 Karl Löwith, *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, Chicago u. London 1949; teilw. vorpubliziert in *Social research* (13) 1946, S. 51–80; dt. v. Hermann Kesting, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen: zur Kritik der Geschichtsphilosophie* (Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Stichweh, Bd. 2), Stuttgart 1983, S. 7–239; Odo Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M. 1973.

5 Alfred Heuß, „Kontingenz in der Geschichte“, in: *Neue Hefte für Philosophie* (24/25) 1985, S. 14–43; wieder in: ders., *Gesammelte Schriften in drei Bänden*, Bd. III, hrsg. von Uwe Walter, Stuttgart 1995, S. 2128–2157; Arnd Hoffmann, *Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie* (Diss. Bochum 2003), Frankfurt a. M. 2005; rezens. von Uwe Walter, in: *sehpunkte* 5 (2005), Nr. 1.



Abb. 1: Edward Steichen, *Rodin – der Denker*, 1902, Gummibichromatverfahren, Paris, Musée Rodin, Inv. Ph.00217 (2)

Wenn sich die Analyse von Bedeutungsgenerierung nicht mehr in erster Linie auf die Skulptur richtet, sondern auf die sich mit jedem Kommentar um weitere Schichten verdickenden Filter wie auch der Lebenswelt ihrer durch viele Diskurse geprägten Produzenten, verselbstständigt sich dieser Diskurs. Anfangs hilft er, Kunstwerke, insbesondere, wenn sie Ergebnisse öffentlicher Aufträge sind, gegen Widerstände zu verteidigen und zu legitimieren, indem ihnen je nach Bedarf und Medium eine anagogische und somit politische Funktion zugesprochen wird. Bei größerer Akzeptanz werden solche Skulpturen mit diesem Mehrwert zu bedeutsamen Wendepunkten in der Institution Kunst erklärt. So wurde „Lebendigkeit“ (Kap. 4.1.1) spätestens seit Ovid zur immer wieder einsetzbaren ‚absoluten Metapher‘ (Blumenberg), um seine abbildhafte Skulptur in Differenz zu setzen zu allem, was zu ihrem Produktionsmoment als skulptural akzeptabel galt. Die Qualität solcher Bewertung potenzierte sich jedoch, wenn die Bedeutung der Skulptur den institutionellen Bereich der Kunst überstieg, sie zum Zeichen für eine Zeitdiagnose generell erklärt wurde, wie zum Beispiel Günther Anders es unternahm, und Skulpturen somit als Helfer zur Lebensbewältigung in bestimmten historischen Momenten dienen.

Für ihn wird 1943 die im Rekurs auf Rilke behauptete „homelessness“ Rodin’scher Skulpturen zum Symbol der „fundamentalen Unbehaustheit des modernen Subjekts“ (202). Das ist eine individuelle, historische Zuweisung, die viel über Anders’ Weltansicht und Lebenswelt sagt, aber arbiträr ist, weil sie nichts mit dem Moment ihrer Produktion zu tun hat, lediglich die Komplexität der künstlerischen Struktur einer Skulptur und damit ihr polysemantisches Potenzial beweist.

Da jede Skulptur stumm ist, kann man nur mediengerechte Aussagen über sie machen, wenn man ihre Organisation klärt und damit den Intentionen des Künstlers

zu entsprechen sucht, sofern sich Wege öffnen, ihnen auf die Spur zu kommen. Das ist bei Rodin so schwer nun nicht, auch wenn die Edition seiner beiden Bücher, seiner Aufsätze und sonst wo überlieferten Äußerungen zu diskutieren ist. Rodin hat Skulpturen *nicht* aus Worten, sondern aus Ton und Gips geformt, in Marmor oder Bronze umsetzen lassen, im Atelier sie immer wieder betastend präsentiert.

Insofern muss ich entschieden widersprechen, wenn Brabant die Begrifflichkeit bei jeder ‚Denkfigur‘ auf die Historizität ihrer Geltung zu problematisieren sucht und angesichts der Montage von bereits modellierten Formen in neuen skulpturalen Zusammenhängen von „Rodins Verfahren der Überschreibung von Sinnbezügen durch neue Inhalte“ (109, Hervorh. v. mir) redet. Man sollte hier die Rollen nicht vertauschen, gerade wenn man den Blick derart auf die Kommentatoren konzentriert. Denn Rodin entzog „dem Medium des Textes“, wie Brabant zugibt, „die Kompetenz“, „zum wesenhaften Kern des bildhauerischen Œuvres vorzudringen“ (157).

Insofern ist bereits der Buchtitel *Rodin-Lektüren* diskutierbar, auch wenn Geffroy als Kunstkritiker 1886 zu der Metapher greift, die Gruppen der *Porte de l’Enfer* habe man als Betrachter „comme on feuillette et lit un livre“ (zit. 129). Abgesehen davon, dass das Blättern hier schon eine falsche Metapher ist, lässt sich aufgrund der medien-spezifischen Visualität eine Skulptur nicht ‚lesen‘ und die Person ihres Autors schon gar nicht; es sei denn, man begreift die ganze „Welt als Text“⁶ im Sinne einer ‚objektiven Hermeneutik‘.

Aufgrund Brabants grundsätzlich chronologisch erfolgreicher Darstellung und analysierender Kommentierung der Kommentare – sieht man vom Einschub des Theorie reflektierenden Kapitels 3 ab – kann man den Wechsel von einer naturalistischen zu einer mehr symbolistisch orientierten Kunstkritik gut nachvollziehen (74–123). Dass man, so man die Skulptur in den Fokus nimmt, zum gleichen Ergebnis auch mit drei Druckseiten kommen kann, ohne Wesentliches zu verpassen, zeigt Chevillot 2017.⁷ Umfang und Ausführlichkeit der jeweiligen Kapitel sind aber zu bewundern, auch wenn sie wichtiger sind für die Reflexion von Rilkes oder Simmels Begrifflichkeit und ihrer Vor- und Wiederverwendung wie Nutzung in anderen Diskursen als für die Klärung von Rodins bildhauerischem Ansatz. In dieser methodenreflektierten Form ist das bislang kaum geschehen, obwohl das Verhältnis Simmels zur Kunst und Rilkes speziell zu Rodin, und das impliziert ja sein Schreiben an ihn und über ihn, immer wieder kommentiert und untersucht wurde.⁸

Die Erwartung wird nicht enttäuscht, dass angesichts der unterschiedlichen Erscheinungsdaten, -orte und Sprachen verschiedene, sehr divergierende Sichten von Rodin und seinem Werk vorgestellt werden müssen, wenn die Texte auch en détail

6 *Die Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, hrsg. von Detlef Garz und Klaus Kraimer, Frankfurt a. M. 1994.

7 Chevillot 2017 (wie Anm. 2), S. 40f.

8 Rachel Corbett, *You must change your life. The Story of Rainer Maria Rilke and Auguste Rodin*, New York-London 2016, dt. 2017; Torsten Hoffmann, „Flüchtige Nähe, Rilke ‚Nike‘ und Rodin“, in: *Rodin – Rilke – Hofmannsthal*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2017, S. 53–65, hier S. 56, wo am Einzelfall zu sehen ist, wie Rilke eine Skulptur schlichtweg falsch beschreibt.

untersucht werden, was sich durchaus als Gewinn erweist. Ihre Genauigkeit und Ausführlichkeit, auch im Aufwerfen immer neuer, vom Begriffsgebrauch sich stellender Probleme, dürfte zumindest in Hinblick auf Rodin bislang einzig sein, wenn man sich auf die Diskursgeschichte konzentriert und sich intertextuell um die Korrespondenzen von Begriffen und Metaphern kümmert.

Das ist auch deshalb zu würdigen, weil das Schreiben über Skulptur erst in den letzten Jahren verstärkt für sich problematisiert wurde, so auf den Tagungen 1996 in Edinburgh und 2011 in Paris. In dem Jahr erschien auch eine Prachanthologie *Écrire sur la sculpture de l'Antiquité à Louise Bourgeois*.⁹ Übers Schreiben über Skulptur redete man auch in der ersten Sektion des Kolloquiums *Rodin: L'onde de choc*, das am 22. und 23. März 2017 (in Druckvorbereitung) aus Anlass der Centenaire-Ausstellung¹⁰ im Grand Palais stattfand. Mehrere Referenten suchten, Kommentaren Verhaerens, Meier-Graefes, Zweigs oder von Vertretern der Lebensreformbewegung gerecht zu werden. Darunter bot auch Dominik Brabant seine in Kapitel 5 ausgeführten Gedanken zur Einschätzung Rodins durch Günther Anders im Jahr 1943 dar und Schmollsgen. Eisenwerth Überlegungen zum Torso. Im Rekurs auf einen Text von 1954 sah sich Schmoll unter Vertretern verschiedener Wissenschaften auf dem Symposium *Das Unvollendete als künstlerische Form* im Mai 1956 gedrängt, Rodins Torsi als vollendete Kunstwerke zu verteidigen. Geübt, mit konventionalisierter kunsthistorischer Methodik zu arbeiten, entwickelte er auf phänomenologischer wie chronologischer Basis eine knappe Genealogie der Nutzung der Torsoform als Karyatide, als Antikenzitat oder als Emblem der Bildhauerei. Wenn er in einer Überschrift 1954 hier von „Ursprung“ redete, um mit demselben Ziel – wohlgemerkt 1956 (was wohl zu erwähnen wäre, da 1959 das Erscheinungsjahr des Sammelbandes ist) – von „Genesis“ zu sprechen, muss man nicht dreieinhalb Druckseiten (213–217; 103, auf Rilke bezogen: 157f.) verwenden, um seinen synonymen Gebrauch des Begriffs ‚Ursprung‘ zu problematisieren und mit einem umfangreichen Zitat des unvermeidlichen Foucault (216f.) abzusichern. Es soll in kulturwissenschaftlichen Fächern einen konventionalisierenden Methoden- und Begriffsgebrauch geben, den man ein halbes Jahrhundert später relativiert, weil seine fluide Konnotation zu ungenau erscheint und man komplexere Geschichtsmodelle präferiert.

Manchmal helfen auch ikonografische Kenntnisse, um lange, Belesenheit demonstrierende Diskurse unnötig zu machen. 1877 vermutete ein Kritiker im *L'Étoile belge*,¹¹ in *L'Age d'airain* aufgrund fehlender Attribute einen Selbstmörder dargestellt zu sehen (31, 35). Er sah eine völlig neue, nie durch Sprache domestizierte Skulptur zum ersten Mal und musste sie kurzfristig kommentieren. Es führt aber zu nichts, den

9 *Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880–1950*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, September 1996 (Amsterdam 2000); *Écrire la sculpture*, ENS, Paris 16.–18.6.2011 (Paris 2012); *Écrire la sculpture de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, hrsg. von Claire Barbillon und Sophie Mouquin, Paris 2011.

10 Anm. 2.

11 Solange der Name des Kritikers nicht ermittelbar bleibt, wäre es wenigstens angebracht gewesen, eine Charakterisierung dieser „gemäßigt liberalen“ Zeitung, ihre politische Ausrichtung und Auflagenhöhe um 1877 zu nennen.

Einsatz physiognomischer Deutungsmuster und den von Théodule Ribot 1873 dargelegten zeitgenössischen Wissensstand über Selbstmord auszubreiten, wo Bilderwissen, das man einem Kritiker zutrauen darf, seine Interpretation einer von ihm noch nie gesehenen Skulptur plausibel werden lässt. Einige von Cranachs Lukrezia-Darstellungen¹² zeigen, wenn auch spiegelbildlich, genau diese bei Rodins Figur ziellos bleibende Haltung beider Arme. Dazu braucht man keinen pathologisch deutenden Diskurs zu bemühen (33–35), sondern nur das, was Bildwissenschaftlern zukommt: sie haben nach Bildmustern zu fragen, selbst wenn sie, wie viele Sinnzuweisungen in den anderen Texten, hier aufgrund der Produktionsumstände mit Rodin nichts zu tun haben und deshalb bislang nie problematisiert wurden.

In diesem Zusammenhang diskutiert Brabant erwartungsgemäß den Vorwurf, die Skulptur sei eine *moulage sur nature*. Bis heute macht sich große Empörung breit, dass die minutiöse Darstellungsfähigkeit Rodins von der Kritik und den Mitgliedern der Salonjury nicht geschätzt, sondern die Gipskulptur als Naturabguss diskriminiert wurde. Brabant muss sich fragen lassen, warum er die gesamte Literatur zu dem Thema unterschlägt¹³ und nicht darstellt, welche Erfahrung mit Naturabgüssen diese Einschätzung provozierte. Für Totenmasken war ihr Gebrauch problemlos, sie wurden auch für den medizinischen Unterricht lange genutzt, im Musée de l'hôpital St. Louis, Paris, bis ins 20. Jahrhundert zugänglich. Wichtiger noch aber wäre es gewesen, darauf hinzuweisen, dass Philippe-Laurent Roland 1783 derselbe Vorwurf traf;¹⁴ ebenso vonseiten Gustave Planches 1847 Auguste Clésinger, wohl nicht völlig

12 Corpus Cranach-MHM-200.053-057, -059.

13 Lebrun, Magnier u. a., *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre, au ciment ...*, Paris 1850 (eigentl. 1849), S. 50–57; 1875, S. 77–87 (moulage sur nature), 1887, S. 67–86; F. Goupil, *Manuel général du modelage en bas-relief et en ronde bosse de la sculpture et du moulage*, Paris 1860, S. 38–40; Antoinette Le Normand-Romain, „Moulage“, in: *La sculpture française au XIX^e siècle*, org. von Anne Pinget, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1986, Kap. III.2, S. 69–71; Le Normand-Romain, „Le moulage sur nature, objet de plaisir ou document de travail“; Georges Barthe-Jacques Laurent, „Geoffroy Dechaume et le moulage sur nature vivante: un acte de complicité créatif“, in: *De plâtre et d'or, Geoffroy-Dechaume (1816–1892)*, Ausst.-Kat. Musée d'art et d'histoire Louis Le Senlecq, L'Isle d'Adam – Château de la Roche Guyon 1998–99, 2000, S. 127–139, 140–142; Hélène Pinet, „Anne Pinget“, in: *Le corps en morceau* (dt. als *Das Fragment*), Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris u. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt a. M., S. 57–64, S. 196f.; Georges Didi-Huberman, „Figuée à son insu dans un moule magique...“, *Anachronisme du moulage histoire de la sculpture, archéologie de la modernité*, in: *Cahiers du Musée nat. d'art moderne* (54) 1995, S. 81–113; ders., „Formes désirées, L'impreinte comme scandale“, in: *L'impreinte*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1997, S. 65–81; dt. als: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln 1999, S. 70–107, S. 210–216; Edouard Papet, „Le moulage sur nature, l'idéal didactique du XX^e siècle“, in: *Le plâtre, l'art et la matière*, Paris 2002, S. 141–145; Adelheit und Wilhelm Wessler, *Von Lebendabgüssen, Heimatmuseen und Cultural Villages*, Diss. Köln 2007, S. 59–70; Georges Didi-Huberman, *Ressemblance par contact* (wie 1997), Paris 2008, S. 113–171; Carole Lenfant, „D'après ou sur nature? Le moulage comme objet d'étude et source d'inspiration“, in: *Dans l'intimité de l'atelier, Geoffroy-Dechaume (1816–1892), sculpteur romantique*, Ausst.-Kat. Cité de l'Architecture & du Patrimoine, Paris, S. 85–88; Lars Stamm, *Indexalische Körperplastik. Der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 11–109.

Die Literatur zu Wachs- wie Gipsabgüssen bzw. Kontaktbildern animaler, vegetativer und toter organischer Natur wie Totenmasken, zuvor teilweise gestreift, sei hier ausgespart.

14 Gegenüber *La mort de Caton d'Utique* (Pierre-Jean David d'Angers, *Roland et ses ouvrages*, Paris 1847, S. 14).

zu Unrecht.¹⁵ Denn anders hielt man die relativ hohe Naturnähe nicht für machbar; abgesehen davon, dass die Praxis, Naturabgüsse, zumindest in Teilen, bei der Skulpturenproduktion zu integrieren, so selten nicht war, und sich anbot, wenn man eine Höchstform von Naturalismus anstrebte, der Konjunktur hatte. Dann stellte sich aber die Frage: Wo ist die Kunst? Ein solches Verfahren musste, weil sein Ergebnis bar aller Kreativität und Subjektivität war, aus kunstethischen Gründen sanktioniert werden. Und dann ging es um Rodins Existenz. Zudem darf man dem Kritiker einer Tageszeitung nachsehen, ad hoc über eine neue Skulptur in Gips urteilen zu müssen. Aus seinem Erfahrungshorizont bot sich ihm der Verdacht geradezu an.

Dieser minutiöse Naturalismus aber war 1877, was auch zu betonen ist, Ausweis von Modernität, um die es Brabant ja geht. Man sollte daran denken, wie sehr bald darauf in den achtziger Jahren¹⁶ eine solche verblüffend realitätsnahe Abbildungsform beliebt wurde, die Skulpturen stil-, also kunstlos erscheinen ließ. Wenn der Gips bei seiner ersten Präsentation schon die Kunstkritiker deswegen in Verlegenheit brachte, sahen sich auch die Autoren bis in die jüngste Gegenwart (29–31) gedrängt, diese Skulptur, weil von Rodin, als Wurzel der Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts ansehen zu müssen. Zunächst diente Rodin dieses Werk als Visitenkarte, um sich gegenüber den von der École des Beaux-Arts geweihten Bildhauern als gleichwertig zu behaupten. Wie vordringlich ihm das war, zeigt nicht nur seine Beweisführung mittels eines Fotos des Modells, sondern auch seine Ambivalenz gegenüber dem Titel, den er von Brüssel nach Paris bedenkenlos wechselte, wie er es später bei anderen Skulpturen immer wieder tat. Diese Offenheit gegenüber einer Sinnbegrenzung durch literarische Vorgaben und der daraus entwickelten Ikonografie aber war es, die später, und da nehme ich mich nicht aus,¹⁷ immer wieder als Ausweis für Rodins Modernität genommen wurde.

Wenn Rodin 1877 zu Beginn seiner Karriere, obwohl er bereits an zwölf Ausstellungen teilgenommen hatte, seine Rolle als schöpferisches Genie höchstens projiziert haben konnte, aber wesentlich später erst zugesprochen bekam, dann bestätigte Edward Steichen dieses Rollenmuster 1902 in seinem piktoralistischen Foto.¹⁸ (Abb. 1) Der Fotograf lässt ihn im strengen Profil vor seinen Victor-Hugo- und Denker-Skulpturen wie ein aller Schwerkraft enthobenes Geistwesen posieren.

Brabant sieht hier durchaus das romantische, aus autonomer Kreativität schaffende Genie inszeniert, will nichtsdestotrotz dieses Rollenbild potenziell infrage gestellt wissen. Auch wenn Rodin Kessler bei einem Besuch am 9. November 1904 wie ein „halb geprellter Bauer, und halb Michelangelo oder Gott“¹⁹ erschien, ist diese Ein-

15 Alexandre Éstignard, *Clésinger: sa vie – ses œuvres*, Paris 1900, S. 52.

16 Hier wäre der sehr aufschlussreiche, das Problem auf den Punkt bringende Aufsatz Catherine Chevillots, „Réalisme optique et progrès esthétique“, in: *Revue de l'art* (104) 1994, S. 22–29 zu konsultieren.

17 Werner Schnell, „Zwischen Abbild und ‚Realität‘ – auf dem Wege zur Plastik ohne mimetische Funktion“, in: *Skulptur*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster 1977, S. 9–22; *Der Torso als Problem der modernen Kunst*, Berlin 1980, S. 48–56, S. 198–206.

18 Musée Rodin, Inv. Ph.00217 (Brabant 2017, Abb. 1).

19 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*, Bd. 3: 1897–1905, hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann, Stuttgart 2004, S. 757 (Rodin beklagte seine durch Verkäufe nicht ausgeglichenen hohen Unkosten durch die Düsseldorfer Ausstellung).

schätzung wohl eher Brabants Begeisterung für den Poststrukturalismus geschuldet, wenn er ausgerechnet hier auf Barthes (9) und Foucaults Problematisierung des Autorenbegriffs rekurriert. Denn auch Kassner (19) nutzte nur eine banal gewordene, rhetorische Figur, indem er Rodins Skulpturen 1900 als handelnde Wesen beschrieb und hatte nicht im Sinn, dadurch Rodins Autorenmacht infrage zu stellen.

Ein simpler Blick auf Delacroix' *Michel-Ange dans son atelier* (1849/50) oder Cabanels nahezu motivgleiches, um eine breitere Atelieransicht und den Papstbesuch erweitertes Bild (1857)²⁰ hätte angesichts der gleichen Konstellation von Schöpfer und Geschöpf verhindert, Steichens Foto so zu verstehen, zumal dieses Gedankenspiel Rodins Denken und Handeln völlig fremd war. Seine von einer ganzen Handwerker-mannschaft hergestellten Bronzen wie Marmorskulpturen nach seinen Ton- wie Gipsskulpturen waren Rodins und nichts als Rodins. Nur unter dieser Prämisse konnte er ein Stück *modelé* als Ausweis seines subjektivsten Zugriffs zum vollendeten Kunstwerk erklären.²¹

Zudem hätte es der dreiundzwanzigjährige Steichen kaum gewagt, sein Foto des Mannes, der damals als bedeutendster, lebender Bildhauer der Welt galt, in der Absicht anzulegen, die durch sein Genie sich selbst legitimierende Macht Rodins als Autor infrage zu stellen.

Vielleicht ist es doch nicht so töricht, die Denk- und Arbeitsmöglichkeiten Rodins zu berücksichtigen, der in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts seine ästhetische Ausbildung erfuhr, als auch mit dem modischen Neorokoko das romantische Künstlerbild alles andere als obsolet war. Man denke nur daran, wie sehr Rodin Préault als den radikalsten Bildhauer romantischer Geniekonzepte bewunderte.

Die Verwurzelung von Rodins Skulpturen in den bildhauerischen Konzepten des 19. Jahrhunderts lässt Brabant nur durch die Folie eines ausführlichen, in Kapitel 3 eingeschobenen Berichts (48–50) über die Karlsruher Ausstellung *elegant//expressiv. Von Houdon bis Rodin* (2007) ahnbar werden. Rodin bezeichnet hier aber, zumindest rein chronologisch, das Ende der ‚traditionellen‘ Skulptur, so wie es auch Meier-Graefe 1904 sah, wie ich im *Rodin-Colloque* 2017 ausführte.²² Die Nachfolgeausstellung 2009/10 entsprach eigentlich Brabants Ziel, mittels Rodin die Moderne zu fixieren, viel eher.²³

Denn die Autoren, die Brabant in den Blick nimmt, arbeiten nicht nur mit Begriffen oder Denkfiguren, die so oder so im Tradieren ihre Bedeutung veränderten, sondern vor allem mit einer sich in den hundert Jahren völlig wandelnden Vorstel-

20 Eugène Delacroix, Öl a. Lwd., 40 x 32 cm (Lee Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Bd. III (1832–1863), Oxford 1986, Nr. 305, S. 126–128; Bd. V, 1989, Taf. 126); Alexandre Cabanel, *Salon 1857*, Öl a. Lwd., 63 x 103 cm, beide Musée Fabre, Montpellier, danach: Pierre Castan nach Foto Goupil & C^{ie}. 1863, 43,4 x 74,4 cm, Musée Goupil, Bordeaux (*Cabanel 1823–1889, la tradition du beau*, Ausst.-Kat. Musée Fabre, Montpellier 2010, Abb. S. 50, Fig. 7).

21 Schnell (wie Anm. 17) 1977, o. S.; Schnell 1980, S. 56–62, S. 206–213.

22 „Julius Meier-Graefe proclame le génie de Rodin en Allemagne sans voir en lui l'avenir de la sculpture moderne“.

23 *elegant//expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2007, S. 48–50; *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2009.

lung von dem, was Skulptur sein kann. Jede bedeutende Skulptur zwingt alle früheren neu zu sehen. Das wussten nicht nur die Bildhauer der Nachfolgenerationen, sondern auch alle, die ihre Formen zu vermitteln und durchzusetzen suchten. Leo Steinberg²⁴ hat in dem zuerst 1963 publizierten Aufsatz, den Brabant thematisiert, sehr deutlich gesagt, dass Rodin lange Jahre einfach ‚out‘ war, weil er der Avantgardenorm Innovation nicht mehr entsprach. Brabant erledigt diese behauptete Lücke mit einem Satz (16).

Aber erst vor diesem Hintergrund kann man Elsens Arbeit am *Œuvre Rodins* in den USA seit 1960 gerecht werden und einschätzen, ebenso Krauss' Eröffnung von *Passages in modern Sculpture* von 1977. Doch davon ist hier keine Rede, weil das geschichtliche, multifaktoriell bedingte Faktorenfeld nicht selbst redet und im Druck lesbar wird.

Brabants Dissertation stellt für die Literaturwissenschaft und Wissenschafts- oder besser Diskursgeschichte, so sie sich für diese Thematik interessiert, fraglos einen großen Gewinn dar, weil von kulturgeschichtlicher Bedeutung. Denn nie zuvor ist das Schreiben Rilkes oder Simmels²⁵ so genau untersucht worden, sind die durch die Texte wandernden und ihre Bedeutung dabei modifizierenden Denkfiguren so problematisiert worden.

Jemandem, der mehr produktionsästhetisch orientiert ist und bildwissenschaftlich arbeitet, was ja keineswegs heißt, rezeptionsästhetische Fragestellungen zu unterbinden, machen diese Analysen des Redens über Rodin sehr deutlich, dass Sehen immer durch Sprache vermittelt ist. So wird einem bewusst, dass auch eine heute spontan über eine Skulptur Rodins geäußerte Zuerkennung von „Vitalität“ (Kap. 5) als ästhetisches Urteil seine Geschichte hat, weil „im beständigen Weitertreiben, Durchkreuzen und Überbieten ihrer Argumentationsweise“ (s. o.) diese Diskurse Wertsetzungen für Qualität schaffen oder revidieren. Ihre Bedeutung potenziert sich noch durch Aufladung mit geschichtsphilosophischen Dimensionen, obwohl sie sich aus zeitlicher Distanz als nichts anderes erweisen als zu einem bestimmten Zeitpunkt gesetzte Zuweisungen.

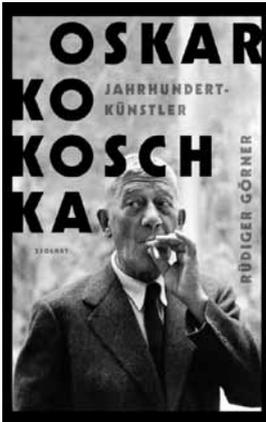
Brabants Arbeit macht immer wieder anschaulich, wie wichtig nicht nur für die Kunstgeschichte die Darstellungsproblematik ist, die sie den Gebrauch von Begriffen ständig zu reflektieren zwingt, zumal die allen Lebensbereichen entlehnt sind. Die nicht nur von Elsen propagierte (50f.) Interpretation der Akte Rodins zu Beginn der Sechzigerjahre im Sinne einer anthropologischen Geltung war alles andere als zufällig, vielmehr plausibel im heute nicht mehr geteilten Glauben an eine transkulturelle Verstehbarkeit von Bildern. Dafür wäre ein Hinweis auf Steichens 1955 ungeheuer erfolgreiche Fotoausstellung *The Family of man* im Museum of Modern Art aufhellend gewesen.

24 Zuerst erschienen als Vorwort in: *Rodin: Sculptures and Drawings*, Auss.-Kat. Ch. E. Slatkin Galleries, New York, Mai 1963; wieder mit neuer Einleitung von 1971, in: ders., *Other Criteria*, London, Oxford u. New York 1972, S. 322–403, S. 417–420.

25 In Anm. 431 aufgerufen: Alex Potts, *The sculptural imagination*, New Haven 2000, S. 77–101, S. 72, S. 74–76.

Da die vorliegende Untersuchung sogenannter „Schlüsseltexte“ (290) die Filter, welche die Kommentare vor Rodins Skulpturen gelegt und ihre Wahrnehmung unentrinnbar gefärbt haben, als blicklenkend ins Bewusstsein hebt, ist ihr Verdienst unbestritten. Ob diese Diskursanalysen gleich ‚Denkhorizonte‘ eröffnen, da auch sie nichts weiter als Ausschnitte einer viel komplexeren Wirklichkeit bieten können, ist vielleicht nur eine Frage nach dem Modus der Metaphorik. Die Analyse dieser Kommentare aber irritiert Bildwissenschaftler, wenn die Interpretation dann als Verfahren abgeurteilt wird, sofern es „im Nachgang nur noch reflektiert oder thematisiert, was das Kunstwerk selbst schon im Regime des Visuellen gegeben hat.“ (68) Dieses Visuelle der Rodin’schen Skulpturen, das ihre sich immer wieder aktualisierende Präsenz ausmacht, ist wichtiger als alles Schreiben, das ohne sie leer bliebe, sind diese doch, da äußerst komplexe Kunstwerke, ästhetisch faszinierende Maschinen zur Bedeutungserzeugung – ohne Laufzeitbegrenzung.

WERNER SCHNELL
Berlin



Rüdiger Görner; Oskar Kokoschka. Jahrhundertkünstler;
Wien: Paul Zsolnay Verlag 2018; 352 S.; ISBN 978-3-552-05905-4; € 28

Im September 2018 widmet der Literaturwissenschaftler Rüdiger Görner unter dem Titel *Oskar Kokoschka. Jahrhundertkünstler* eine „umfassende Biografie – die erste seit dreißig Jahren“. Nach Bekunden des Verlages präsentiert diese „den Gesamtkünstler Oskar Kokoschka“¹ als die „Zentralfigur der Wiener Moderne“².

„Görner zeichnet Kokoschkas Weg vom Bürgerschreck und Hungerkünstler zum wohlhabenden Weltbürger und Jahrhundertkünstler, der künstlerisch und politisch hellwach blieb, ganz nah an dessen Werk nach, denn Kokoschkas Leben erzählt man, indem man sein Werk erzählt und umgekehrt.“³ Görner reflektiert im Wesentlichen auf Kokoschkas drastisch selbstverklärende und apologetische Autobiografie *Mein Leben*⁴ (1971), auf das von Spielmann publizierte schriftstellerische Werk⁵ und die gemeinsam mit Olda Kokoschka veröffentlichten Briefe⁶ des Malers.

1 Zitiert aus dem Klappentext der besprochenen Publikation.

2 Hanser Literaturverlage, Verlagsankündigung *Zsolnay Deuticke. Herbst 2018*, online abrufbar: www.hanser-literaturverlage.de/files/zsolnay_deuticke_herbst_2018.pdf, S. 24f. (Zugriff zuletzt am 2.11.2018).

3 Zitiert aus dem Klappentext der besprochenen Publikation.

4 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971.

5 Heinz Spielmann, *Das Schriftliche Werk in vier Bänden. Hamburg 1973–1976*.

6 Olda Kokoschka, *Briefe. Band I–IV*, Düsseldorf 1984–1987.