

Werner Schnell

AUGUST RODIN, PLASTIK – ZEICHNUNGEN – GRAPHIK

Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin-DDR, Nationalgalerie

16. 5 – 12. 8. 1979

Nach der großen Rodin-Ausstellung 1970 in London hat es in diesem Sommer wieder die Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin-DDR unternommen, einen Überblick über das Oeuvre Auguste Rodins (1840-1917) zu geben.

Nachdem in den letzten Jahren die Forschung aus den thematisch orientierten Ausstellungen des Musée Rodin Paris erheblichen Gewinn ziehen konnte, stellt sich die Frage angesichts des Berliner Unternehmens, inwieweit ein Gesamtüberblick, abgesehen von dem reinen Informationswert für ein breiteres Publikum, auch neue Aspekte und damit Impulse für die Forschung vermitteln kann; insbesondere wenn er außerhalb der Rodin-Museen in Paris und Philadelphia versucht wird.

Nun erscheint es fast unvermeidbar zu sein, daß ein schief akzentuiertes Bild vom Schaffen Rodins entsteht, wenn die Gesamtschau der Skulpturen, Zeichnungen und Radierungen aus dem Besitz eines Museums oder eines Landes, hier aus dem der DDR, gebildet wird; eine Akzentuierung, die eher von der Zufälligkeit der Ankaufspolitik in der Vergangenheit bestimmt ist, als vom selbstverständlich auch geschichtlich bedingten Stand der Rodin-Forschung, auch wenn der Eigenbesitz der DDR durch wichtige Leihgaben des Musée Rodin und aus vier Museen sozialistischer Länder ergänzt wurde. Aber nicht nur wegen dieser Leihgaben aus dem Ausland war es Claude Keisch als Ausstellungsleiter möglich, eine einseitige Akzentsetzung zu vermeiden, sondern auch, weil sich Männer wie Hugo v. Tschudi, Georg Treu und Harry Graf Kessler am Beginn dieses Jahrhunderts Hauptwerke Rodins für die Museen in Berlin, Dresden und Weimar sichern konnten.

Und damit ist ein Problem angeschnitten, das lange als Desiderat betrachtet werden mußte und das die Ausstellung, wenn auch stärker im Katalog als visualisierend in den Räumen der Nationalgalerie, herausarbeitete: Deutschland und Rodin.

In notwendigerweise knappen Übersichten über die diesbezüglichen Fakten, über die Ansichten deutscher Bildhauer über Rodin, über Widerspiegelung der deutschen Kunstrezeption in den Schriften von Rilke, Simmel, Kollwitz und Gantner und einer Darstellung der Ehrenpromotion Rodins durch die Universität Jena im Jahre 1905 wird die große Wertschätzung des Bildhauers durch die Deutschen beleuchtet, die neuen Entwicklungen in der Kunst offen gegenüberstanden. Der Aufsatz von Wahl zeigt aber auch, wie Rodins Werk in Weimar eine Kampagne reaktionärer Kräfte auslösen konnte, die schließlich zum Rücktritt des Grafen Kessler vom Vorsitz des Kuratoriums des Großherzoglichen Museums führte. Die Katalogbeiträge von Jacobi, Jansen, Keisch und Wahl, ergänzt durch einen Text Masarykovás über Rodin in Prag, lassen aber auch erkennen, wie notwendig eine weiterführende Beschäftigung mit dem Thema Rodin und Deutschland ist, wobei auch die Beziehungen zu Osthaus, Brinckmann und Pauli näher zu untersuchen wären. Deshalb vermerkt man dankbar im Katalog eine Auflistung der Rodin betreffenden Akten und Autographen in den Archiven der DDR.

Die Plastiken Rodins wurden im wesentlichen im chronologischen Ablauf ihrer Entstehungszeit vorgeführt, wenn auch wegen der Raumsituation diese Reihenfolge nicht ganz streng eingehalten werden konnte.

Rodins berühmtestes Frühwerk ‚L'homme au nez cassé‘, 1863/64, war in dem Dresdner Exemplar präsent, das als erstes Werk des Franzosen 1894 in ein deutsches Museum gelangte. Der ausdrucksstarke Kopf zeigt zum erstenmal Rodins künstlerische Zielsetzung, durch Herausarbeiten der Buckel und Höhlungen einer Skulptur Plastizität zu geben. Rodin unterstrich selbst die Bedeutung dieses Kopfes für alle seine späteren Bildwerke. Noch stärker als bei dieser Plastik zeigte ‚L'âge d'airain‘, 1875/76, daß für den Bildhauer nur noch die Naturform, aber keine kanonisierte ästhetische Norm mehr Geltung besaß. Dadurch erreichte er eine so hohe mimetische Genauigkeit, daß diese Plastik als Naturabklatsch diskriminiert wurde. Werke wie ‚L'éternel printemps‘, ‚Le baiser‘ und ‚Danaïde‘ – die letzteren besonders in der ‚handlichen‘ Verkleinerung – zeigen trotz ihrer unbestreitbaren Qualität, wie sehr Rodin der Plastik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich verhaftet war, als Skulpturen oft zu reinen Dekorationsstücken in bürgerlichen Wohnungen wurden. Obwohl wir wissen, daß Rodin besonders in seinen späteren Jahren einer inhaltlichen Fixierung seiner Skulpturen gleichgültig gegenüberstand, griff er doch zuweilen auf den traditionellen Allegorie- und Symbolvorrat zurück. In der Ausstellung war ‚Minerve au casque‘, um 1896, die der Künstler der Universität Jena als Dank für die Ehrendoktorwürde schenkte, ein Beispiel dafür.

Ohne jedes die Ikonographie definierende Attribut beherrschte der ‚Saint Jean-Baptiste‘, 1877-80, den dritten Saal durch eine in den Raum ausgreifende Bewegung, die durch nichts legitimiert ist, was außerhalb ihrer plastischen Präsenz liegt. Eine noch abstraktere Bewegung demonstriert der ‚Torse de Pierre de Wissant‘, den Keisch geschickterweise dem ‚Saint Jean‘ gegenüberstellte, und vor allem der ‚L'homme qui marche‘ im siebten Saal. Während Rodin oft durch gängige Titel den innovativen

Wert seines Formaufbaus verschleierte – auch diese Skulptur stellte er zuerst als Studie zum ‚Saint Jean‘ aus –, wird bei dieser Plastik eigens im seit 1907 benutzten Titel demonstriert, daß sie ihre Legitimation nicht mehr aus einem mythologischen oder historischen Sujet bezieht, sondern ausschließlich Darstellung rein physischer Bewegung ist.

Damit vollzog Rodin den entscheidenden Durchbruch zur Plastik als autonomem Objekt, wie er andererseits den folgenschweren Schritt tat, Skulptur von ihrer mimetischen Funktion zu entpflichten, indem er Torsi zu selbständigen Kunstwerken erklärte und so in doppelter Hinsicht Grundlagen schuf für die Entwicklung der Plastik im 20. Jahrhundert. In der Ausstellung wurde Rodins avantgardistische Bedeutung programmatisch, vielleicht etwas zu wehevoll, durch die isolierte Aufstellung des Torsos ‚La méditation‘ betont, der 1897 für Dresden gekauft worden ist. Mehrere Torsi wie auch die unglücklich präsentierte, weil ihrer Dynamik weitgehend beraubte ‚Iris‘, um 1890/91, in einem Prager Guß gaben Hinweise dafür, daß das modelé als Ausdruck künstlerischer Individualität zur Substanz der Rodinschen Skulpturen wurde. Beispiele für Rodins Nutzung von Zufälligkeiten im Produktionsprozeß und für die häufig angewandte Assemblage fanden sich in ‚Torse dans un vase antique‘ und im ‚L‘homme qui marche‘, der 1900 aus über zwanzig Jahre vorher entstandenen Teilen zusammenmontiert und später allein durch den Bronzeguß homogenisiert wurde.

Eine Anzahl Büsten in sehr guten Güssen gaben einen Eindruck von Rodins Arbeit als Porträtist von den Anfängen bis zur ‚Hanako‘, um 1907/08, die in ihrer gewalt-samen Angespanntheit und psychologischen Genauigkeit nichts vom Flouismus der späten weiblichen Marmorbüsten in ihrer manchmal dekorativen Harmlosigkeit hat.

Die großen Werkgruppen der ‚Porte de l‘enfer‘, der ‚Bourgeois de Calais‘ und des ‚Victor Hugo-Denkmal‘ konnten nur in Fragmenten und Verkleinerungen gezeigt werden. Sie sind aber in Fotografien von E. Druet zu sehen. Keisch folgte damit dem Grafen Kessler, der 1904 in der Weimarer Rodin-Ausstellung auch Fotos der Plastiken ausstellte. Die Auswahl in Berlin aus einem Konvolut von 140 Fotos aus dem Besitz der Nationalgalerie gaben einen Eindruck davon, wie Rodin seine Werke gesehen wissen wollte und wie er es verstand, sie bekannt zu machen.

Die kommerzielle Ausnutzung seiner Arbeiten wird nicht nur an zahlreichen Verkleinerungen, sondern auch an der Übertragung einer Form in verschiedene Materialien anschaulich. Der in der Ausstellung mögliche Vergleich der Weimarer Bronze der ‚Eve‘, bei der die Arbeitsspuren sichtbar blieben, mit der verkleinerten Marmorfassung aus Dresden macht aber auch bei dieser die Minderung der künstlerischen Substanz erkennbar. Eine Gegenüberstellung von ‚La pensée‘, und sei es im Foto, mit dem gezeigten Terracotta-Kopf der ‚Camille Claudel‘ aus Leipzig, der in besonderer Weise Rodins Bemühen um das modelé beweist, hätte sichtbar machen können, was an plastischer Kraft und Durcharbeitung für die glatte Schönheit und Eleganz des Pariser Marmors geopfert wurde.



Abb. 1/2 A, Rodin, *Esquisse* 18,5: 13,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. I 4962, verso: *Dante et Vergile*, recto: *Descente du Christ* (Foto. Katalog)

So wäre es überhaupt nützlich gewesen, gezieltere Vergleichsfotos, besonders der ‚Porte de l'enfer‘, zu zeigen, um dem Besucher erfahrbar zu machen, wie Rodin einmal gefundene Formen durch neue Kombinationen zu immer wieder neuen plastischen Lösungen führte; selbst wo der Vergleich an Skulpturen möglich war – ‚Torse d'Adele‘ – ‚L'éternel printemps‘ –, mußte der Besucher zwischen mehreren Sälen hin und her rennen.

Die Zeichnung war für Rodin weder unmittelbare Entwurfsskizze für Plastiken, noch Beiprodukt, sondern Grundlage seiner Kunst: „Le dessin c'est la clé de la connaissance.“ (Rodin nach Cladel, 1950, 24) Ihre zentrale Bedeutung unterstrich die Ausstellung mit 72 Blättern, davon 3 zweifelhaften, und 12 Radierungen, die den 62 Skulpturen gegenübergestellt wurden. Mit der Zeichnung konnte sich Rodin exakt Rechenschaft geben über den Verlauf der profils, nach denen er eine Plastik aufbaute, das Modell ständig von allen Seiten kontrollierend. Diese Arbeit an der Skulptur wirkte auf die Zeichnung zurück: „Mes dessins sont le résultat de ma sculpture.“ (a.a.O., 36)

Das Ringen um die Formerklärung zeigten die oft nur daumennagelgroßen frühen Skizzen nach Werken Michelangelos, diese oft variierend, wie auch das Leipziger Blatt um 1880 (s. Abb.), dessen Faktur wohl auf Rodins Studien bei Lecoq de Boisbaudran zurückgehen dürfte. Bei den eckigen Figuren, écorchés vergleichbar, wird

die Kontur von den Muskelpartien, die sie nach außen drängen, definiert. In dem Suchen Rodins nach Klarheit der profils unterscheiden sich diese Gestalten von denen in ihrer rätselhaften Dunkelheit auf den sog. ‚schwarzen‘ Zeichnungen, die im Katalog sicher zu Recht mit den Tuschzeichnungen Victor Hugos in Verbindung gebracht werden. Sie unterscheiden sich in ihrer Ungelenkigkeit aber auch von den virtuoseren Akten der Spätzeit, die am stärksten unser Bild von Rodin als Zeichner geprägt haben: reine Linienzeichnungen (Kat. Nr. 94-97), die direkt vor dem sich bewegenden Modell entstanden. Bei anderen Blättern legte Rodin Aquarellflächen über die Kontur oder führte die Linie über solche Flächen, um zu einfachen Körpermassen zu kommen, die auch sein plastisches Spätwerk, wie den ‚Torse féminin‘ von 1909 aus dem Musée Rodin, charakterisieren. „I try to see the figures as a mass, as volume. It is this voluminousness that I try to understand. That is why, as you see, I sometimes wash a tint over my drawings. This completes the impression of the massive-ness ...“ (Rodin nach Ludovici, 1926, 139)

Hervorragende Blätter aus Weimar, Budapest und Moskau gaben davon Zeugnis. Die Haltung der Figuren in den Zeichnungen sind absolut unkonventionell. In ihrer nicht selten höchst sinnlichen Schamlosigkeit, die die Vagina zum Bildzentrum werden läßt, mußten sie, obwohl allein um die Wahrheit der Naturform bemüht, für die Zeitgenossen des Künstlers von purer Indezenz sein (Kat. Nr. 129 u. 130).

Der wissenschaftliche Ertrag der Rodin-Ausstellung lag vor allem in der Durchleuchtung des Verhältnisses Deutschlands zu Rodin. Hier müßten weitere Aufschlüsse gewonnen werden. Die Katalogisierung des Rodin-Besitzes der DDR sollte den Impuls geben, eine ähnliche Bestandsaufnahme für die Bundesrepublik folgen zu lassen. Insgesamt konnte man einen guten Überblick über die Arbeiten Rodins gewinnen, wenn man auch die späten Plastiken der Tänzerinnen schmerzlich vermißte. Wenn Peter H. Feist im Katalog Rodins Oeuvre für den Realismus in Anspruch nimmt, mag er nicht Unrecht haben. Wenn er aber seine Komplexität und Widersprüchlichkeit, geprägt durch die Dialektik von ästhetischem Konservatismus und Innovation, nicht auch in ihrer Bedeutung für die amimetische Plastik würdigt – Brancusi nahm Rodins plastische Zielsetzungen durch ihre Negation in die Konzeption seiner monolithen Skulpturen mit hinein –, dann kritisierte ihn die Ausstellung selbst durch jene Exponate, die mit lange gültigen ästhetischen Kategorien brachen.