

ANMERKUNGEN ZU MEDARDO ROSSO 1858—1928

anlässlich der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, 20. 1.—11. 3. 1984

„Quand je fais un portrait, je ne puis le limiter aux lignes de la tête, car cette tête appartient à un corps, elle se trouve dans un milieu qui exerce une influence sur elle, elle fait partie d'un tout que je ne puis supprimer. L'impression que vous produisez sur moi n'est pas la même si je vous aperçois seul dans un jardin, ou si je vous vois au milieu d'un groupe d'autres hommes, dans un salon ou dans la rue." Mit diesen Sätzen hätte jeder impressionistische Maler seine künstlerischen Ziele beschreiben können. Sie stammen jedoch aus dem Munde des italienischen Bildhauers Medardo Rosso (in: E. Claris: *De l'Impressionisme en sculpture*, Paris 1902, 52). Die erste deutsche Retrospektive seines Werks im Frankfurter Kunstverein bot Gelegenheit, das plastische Werk Rossos an seiner im nachhinein formulierten Theorie zu prüfen.

Aus mehr oder weniger großen Partien augenscheinlich sehr schnell hingestrichenen Materials, zuvor allenfalls für Bozzetti akzeptabel, sind seit ‚Amor materno‘ und ‚Carne altrui‘, 1883, bestimmte Teile von Rossos Skulpturen als Gesicht oder Körper definiert, sofern der Betrachter den vom Künstler intendierten Standpunkt einnimmt. Beim Umschreiten der Skulptur geht jedoch ihre mimetische Funktion verloren. Die Plastik erweist sich als Konglomerat verschiedener Materialbrocken, die nur sich selbst bedeuten. Die Rückseite einer solchen Skulptur, die immerhin Dreiviertel ihres Umfangs ausmachen kann, wird dadurch deutlich als ‚nicht gemeint‘ ausgewiesen. In Bronze kann diese Rückseite wegfallen, und die Skulptur wird zur Schale wie in ‚Enfant au sein‘, 1889, oder im Portrait von Henri Rouart, 1890. Während eine abbildhafte, geschlossene Bronze gewissermaßen vorgibt, massiv zu sein und ihre Oberflächengestalt von den darunterliegenden Muskeln, Knochen und Sehnen erhalten zu haben, zeigen Rossos Skulpturen in einem Materialrealismus, der seither erst in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts für die Plastik bedeutsam geworden ist, ihre wahre Identität. Sie erscheinen als das, was sie sind, als geformte Oberflächen, die wie die Bildfläche nur eine Ansicht haben.

Das Kunstwerk kann dann aber auch wahrgenommen werden wie die Alltagswelt, auf die es sich bezieht. Wie Rosso betonte (in Claris, 1902, 55), läuft kein Mensch um einen anderen herum, um von ihm einen Eindruck zu gewinnen. Er erfährt ihn nur in seiner einseitig subjektiven Empfindung als Licht- und Schatten-Relation, der er die Körperlichkeit aus der Erfahrung als gewußte hinzufügt. Nicht nur die unterschiedliche Distanz, sondern auch die wechselnde psychische Beschaffenheit prägen die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden und fokussieren das Bild. Rossos Darstellungsform ist in Beziehung zu setzen zu den Erfahrungen der Großstadt, wo im Gewoge der Menschen das Individuum nur an Details identifizierbar ist, wie es seine Individualität allenfalls in Details zu erkennen gibt. Während Rodin seine Porträts nach den ‚profils‘ der Köpfe aufbaut und in der Genauigkeit ihrer Darstellung davon ausgeht, er könne die Individualität seiner Modelle wirklich erfassen und damit offenlegen, verbirgt sich in Rossos Skulptur Yvette Guilbert,

1895, so weit, wie sie im Rampenlicht ihre Persönlichkeit enthüllt. Das macht Rossos Realismus aus, die Modernität seiner Skulpturen, die als Darstellung von Menschen des späten 19. Jahrhunderts erkennbar sind, bar jeder aus der Vergangenheit erborgten Idealität, bar aller auf Repräsentation zielenden Pose und bar allen heroischen Pathos'. Darstellungswürdig werden sie in ihrer Alltäglichkeit nur, Rouart mit seiner Kappe, die ‚Femme à la violette‘, 1893, mit ihrem modischen Hut, weil sie für Augenblicke als flüchtige Erscheinung aus der Anonymität heraustreten und dem Künstler ein Stück von sich offenbaren. ‚Ecce puer‘, 1906, zeigt das, symbolistisch gesteigert, in aller Deutlichkeit bis in die vertikalen Seitenkerben, die der Erscheinung ein evolutionäres Moment geben.

Dem Apparitionscharakter der Skulptur entspricht eine spontane Rezeption. Die Verlängerung ihrer Dauer würde für den Betrachter genauso wenig etwas an Erfahrung hinzufügen wie das Herumgehen, denn die Skulptur hat gemäß Rossos Überzeugung „Rien n'est matériel dans l'espace" (in Claris, 1902, 55) substanzlos zu sein, nicht aber wirklichkeitsleer.

Auch die häufig wechselnden Werktitel lassen erkennen, wie intensiv sich Rosso mit seiner zeitgenössischen Umgebung beschäftigt. Sie sind Situationsbeschreibungen, oft mit sentimentaler Färbung: ‚Impression d'autobus‘, 1886, ‚Bambino al sole‘, 1892?, ‚Conversazione in giardino‘, 1896. Nur ausnahmsweise (‚Amor materno‘ ist auch ‚L'età d'oro‘) holt sich Rosso die Würde seiner Themen aus der Antike, deren Mythen Rodin noch immer bemüht, um seine Skulpturen zu benennen, auch wenn ihm diese Titel nichts mehr bedeuten.

Die Thematik von ‚Bookmaker‘ und ‚Uomo che legge‘, beide 1894, ist deutlich dem städtischen Leben entnommen. Aber Rosso stellt die beiden Männer als Ganzfiguren nicht dar, wie er sie kennt, sondern wie er sie sieht. Denn gegenständlich lesbar sind die Skulpturen am besten in schräger Aufsicht, in der die Figuren, besonders auf größere Distanz gesehen, als optisch erfahrbare Erscheinungsbilder mit ihrem Schatten eine Einheit bilden. Deshalb zieht Rosso in diesen Skulpturen die Materialmasse des Bodens in die Figur hoch, seinem perzeptiven Realismus entsprechend: „Io cerco di rendere con verità ed efficacia, solo ciò che del vero mi impressiona — ciò che il fuoco dell'occhio vede e il cuore sente in un dato momento.“ (Rosso 1887 zit. in: Ausst.-Kat. *M. Rosso*, Pal. della Permanente, Mailand 1979, 38.) Allein mit diesem bildhauerischen Konzept glaubt Rosso, der Realität entsprechen zu können. Alle anders konzipierten Skulpturen, „per il toccar della mano‘per il girar attorno““, lehnt er ab. Denn sie seien „di concetto astratte“ (Rosso am 12. 1. 1926 in *L'Ambrosiano*, wieder in: M. Borghi: *M. Rosso*, Mailand 1950, 57; Hervorh. v. Verf.).

Unter dem Aspekt der Realitätsversicherung muß man auch Rossos Benutzung von Wachs als plastischem Material sehen. Obwohl sich noch kein Forscher genauer mit dem von ihm verwendeten Wachs beschäftigt hat, wurde immer wieder Rossos Vorliebe für dieses Material herausgestellt und mit der vorgeblich leichteren Formbarkeit und der Eigenschaft begründet, das Licht an die Skulptur zu binden. Wenn Rosso seine Wachsskulpturen höher eingeschätzt hätte als seine Bronzen, die

er teilweise selbst goß, hätte er nie 1894 Rodin im Tausch für dessen ‚Torse‘, 1875/77, eine Bronze der ‚Rieuse‘, 1890, geschenkt. Auch wenn die unterschiedliche Reflexionsfähigkeit von Wachs und Bronze nicht geleugnet werden soll, so sind doch im Metall vergleichbare Lichteffekte erreichbar; ganz abgesehen davon, daß Wachs wohl kaum leichter formbar ist als Ton.

Wachs ermöglicht aber, und das scheint mir der entscheidende Punkt zu sein, eine täuschende Nachahmung menschlichen Fleisches, wie Degas mit seiner ‚Danseuse‘ bewies, als er deren Körper aus Wachs bildete und sie zum Entsetzen seiner Kollegen 1881 auch noch mit einem realen Tüllrock und echten Haaren ausstellte. Möglicherweise hat Rosso sie in seiner Pariser Zeit bei Degas gesehen, den die Bildhaftigkeit seiner ‚Impression d’autobus‘ in Staunen versetzte. Beeinflußt dürfte Rosso aber auch die lange Tradition der Keroplastik in seiner italienischen Heimat haben, selbst wenn er nur ihre Derivate in den Panoptikumsbuden sah. Zudem hat Vincenzo Gemito für seine Skulpturen ‚Pescatorello‘, 1876, und ‚L’acquaiolo‘, 1880 (beide Gal. Naz. d’Arte Mod., Rom) Wachs benutzt, ehe Medardo Rosso ‚La Ruffiana‘ und ‚Il vecchio‘, 1882/83, in einem Realismus schuf, den der besondere Charakter des Wachses, sein rasches Vergilben, die ungemaine Verletzlichkeit und die Ähnlichkeit mit der organischen Masse so erschreckend machen. Als Bronzen würden die beiden Köpfe viel abstrakter erscheinen. Dieser *verismo* kennzeichnet auch die ersten Skulpturen Rossos, deren soziale Thematik aus dem Mailänder Proletariat nicht zuletzt durch die Schriften Arrighis, Pragas und Cameronis angeregt wurde. Seit 1961 hat L. Caramel in mehreren Aufsätzen, zuletzt im Katalog der Frankfurter Rosso-Ausstellung von 1984, gezeigt, wie tiefgreifend der Einfluß der Mailänder Scapigliatura-Gruppe auf den jungen Bildhauer war. Außer den genannten Schriftstellern gehörten zu der Gruppe auch Musiker, Maler und Bildhauer. Mehrfach ist die Wirkung von Giuseppe Grandis Skulpturen auf Rossos ‚Il cantante a spasso‘ und ‚Gli innamorati sotto il lampione‘, beide 1883, betont worden. Die offensichtliche Abhängigkeit der Skulptur ‚Il bersagliere‘, 1883, mit ihrem gespannten Blick und der kraftvollen Modellierung von Achille d’Orsis ‚Testa di carrettiere‘ (Gal. Naz. d’Arte Mod., Rom) und ‚Testa di marinaio‘, 1877 (Gal. d’Arte Mod., Mailand), bedarf dringend einer Klärung.

Vielleicht noch wichtiger als die Skulpturen waren für die Entwicklung von Rossos Kunstvorstellungen die Bilder Tranquillo Cremonas und Daniele Ranzonis, in denen sich durch einen malerischen Auftrag lichter Farbe Figur und Raum zu einer Einheit verschmelzen. Wie später in Rossos Skulpturen, hebt sich aus informellen Farbflecken Ranzonis im ‚Ritratto di Rovani‘, 1874 (Gal. d’Arte Mod., Mailand), der Kopf des Schriftstellers heraus; und Cremonas ‚Donna ridente‘, 1874 (Privatslg.) präfiguriert Rossos ‚Rieuses‘, 1890 und 1891, bis ins Sujet hinein. Darüber hinaus tat in dem Mailänder Intellektuellen- und Künstlerkreis L. Büchners ‚*Forza e materia*‘, *Studi popolari di filosofia e storia naturale*, Mailand 1867, seine ideologische Wirkung. Wie P. Mola Kirchmayr zeigen konnte (Ausst.-Kat. *M. Rosso*, Mailand 1979, 34 f.), folgt Rosso ihm in einigen, aber entscheidenden kunsttheoretischen Äußerungen fast wörtlich. Die Übernahme der in der Malerei entwickelten

Konzepte in die Plastik war dann nicht zuletzt deshalb für Rosso unproblematisch, weil innerhalb der Scapigliatura, besonders von G. Rovani in *Le tre arti*, Mailand 1874, die einzelnen Kunstgattungen in enger Verflechtung miteinander, wenn nicht gegeneinander austauschbar, begriffen wurden.

Als Medardo Rosso in den achtziger Jahren nach Paris kam und sich dort seit 1889 für längere Zeit niederließ, war sein bildhauerisches Konzept bereits ausgeformt. Die Bilder der französischen Impressionisten und Eugène Carrières, die in ihrem Sfumato Rossos Plastiken erstaunlich nahe kommen, konnten seine künstlerischen Überzeugungen nur als richtig bestätigen, vielleicht auch modifizieren — Genauer ist hier bislang nicht erforscht worden —, sie aber nicht mehr auslösen. Rodins Marmorskulpturen mit ihrem gewollten Non-finito, seine Torsi und die in Gipsflüssigkeit getauchten und deshalb verschliffen, aber auch geschlossener wirkenden Plastiken machen es nötig, die grundsätzlich konträren plastischen Konzeptionen genauer zu vergleichen und das Problem Rosso—Rodin nicht auf die Prioritätenfrage von Rodins Formfindung für den ‚Balzac‘ zu reduzieren.

In keiner von allen Arbeiten über Rossos Skulpturen, deren Liste nicht gerade lang ist, wird die Frage gestellt, ob nicht zwischen der vom Künstler formulierten Bildhauertheorie und den realisierten Werken ein Hiatus besteht, der seine Ursache nicht etwa in Rossos begrenzter künstlerischer Gestaltungsfähigkeit hat, sondern im Material, das ihm zur Verfügung stand. Womit die Frage nach den Möglichkeiten impressionistischer Plastik überhaupt gestellt ist. Wenn Medardo Rosso die Welt als allumfassendes Kontinuum von Licht und Schatten ansah und diese Vorstellung als Basis seiner Kunst begriff, dann war ihre künstlerische Umsetzung in der Fiktion des Bildes möglich, sofern man Raum und Objekte auf den Farbeindruck reduziert. Bei einer Skulptur aber haben es Bildhauer und Betrachter mit einem realen Objekt in einem realen Raum von offensichtlicher unterschiedlicher Konsistenz zu tun, auch wenn sich der Künstler noch so bemüht, die stoffliche Qualität der Skulptur vergessen zu machen, sie mit Atmosphäre meinentem Material hinterfängt, wie Rosso in Varianten des ‚Scaccino‘, 1883, und der ‚Grande Rieuse‘, 1891, oder durch einen exzentrischen Umriß Kunstwerk und Raum zur Einheit zu verbinden sucht.

Es ist zu fragen, ob in diesem Dilemma nicht der eigentliche Grund dafür zu suchen ist, daß Rosso in seinen letzten zwanzig Lebensjahren allenfalls Repliken, aber keine neuen Skulpturen mehr geschaffen und sich nur noch aufs Zeichnen und Inszenieren seiner Skulpturen für die Fotografie verlegt, sich also mit zwei Medien beschäftigt hat, in denen die Illusion der Einheit von Figur und Raum herstellbar ist. Man könnte diese Entscheidung, sofern sie nicht durch Rossos Gesundheitszustand bedingt ist, mit derjenigen Picassos vergleichen, welcher nach ‚Tête de femme‘, 1909 (Spies Nr. 24), nie wieder eine Plastik dem kubistischen, in der Malerei entwickelten Formsystem unterwarf, weil er sah, daß es an den plastischen Körper gebunden blieb, den realen Raum aber nicht systematisieren konnte. Skulptur und realer Raum blieben inkompatibel.

Hier vermißt man besonders schmerzlich eine wissenschaftliche historisch-kritische Monographie mit Oeuvre-Katalog, der trotz der vorhandenen Schwierigkeiten die einzelnen Formfindungen, Varianten, Repliken und Güsse aufführt mit dem Ziel, eine genauere Einsicht in die Stufen von Rossos Entwicklung und eine bessere Grundlage für die Datierung zu gewinnen, die hier nach Caramel, Ausst.-Kat. *M. Rosso*, Mailand 1979 und Frankfurt 1984, gegeben wird. So bedürfte es einer sicheren Datierung von Rossos ‚Madame X‘, die zwischen 1896 und 1913 schwankt. Entgegen Caramel, der das Werk vor 1900 (Ausst.-Kat. Rosso, Frankfurt 1984, 26) datiert, kann man die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, daß es, wie Borghi, 1950, 69, angibt, 1913 entstanden ist, weil von ‚Ecce puer‘ Fassungen in allen von Rosso verwendeten Materialien existieren, von ‚Madame X‘ aber nur eine einzige in Wachs. Das könnte seinen Grund darin haben, daß Rosso seinen realistischen Ansatz an eine Grenze getrieben sah, die für ihn zugleich einen Endpunkt bedeutete, wollte er ihn nicht aufgeben.

Bei Rossos ausgeprägtem Selbstbewußtsein war es ihm wohl unmöglich, von seinem ‚principio di illimitato‘ (Rosso am 15. 1. 1925 in *L. Ambrosiano*, wieder in: Borghi, 1950, 59) und seinem realistischen Ansatz, der hier weiter reichend gesehen wird als von Caramel (Ausst.-Kat. Rosso, Frankfurt 1984, 11–34), abzurücken. Andererseits war es ihm aus seiner geschichtlichen Situation heraus auch wohl nicht denkbar, Kunststoffe, Metallbleche und elektrisches Licht als skulpturales Material zu verwenden, um die intendierte Einheit von Skulptur und Umraum weiter zu treiben, als es ihm Wachs und Bronze erlaubten, deren Möglichkeiten er bis an ihre Grenzen ausnutzte. Deshalb wird er auch wohl nicht auf die Ehrung geantwortet haben, die ihm Boccioni 1912 mit dem ‚Manifesto tecnico della scultura futurista‘ zukommen ließ, weil er sich als legitimer Erbe von Rossos künstlerischen Ideen fühlte. Die Erbschaft, die von der folgenden Generation mit Rossos Werk übernommen wurde, müßte allerdings nicht an Hand von Namen, sondern an Hand von bildhauerischen Konzepten und ihrer jeweiligen Verwirklichung aufgewiesen werden. Nur dadurch würde sich Medardo Rossos historische Rolle klären, die Curt Seidel 1913 im *Sturm* emphatisch so benannte: ‚Aus seinen Höhen fallen neue Sterne auf die Erde.‘

Die Aufgabe, die der Frankfurter Kunstverein mit seinem Überblick über Rossos Gesamtwerk mit 32 Skulpturen und ungefähr ebenso vielen Zeichnungen übernahm, hätte jedem Museum wohl angestanden, zumal dies die erste Rosso-Ausstellung außerhalb Italiens seit der New Yorker von 1963 war. Gerade deshalb hätte man sich gewünscht, daß Rossos künstlerisches Umfeld nicht nur im Katalog angesprochen, sondern auch in der Ausstellung präsent gewesen wäre. In dieser Hinsicht war die Mailänder Rosso-Ausstellung 1979 informativer, obwohl die Unkenntnis der Scapigliatura-Gruppe wohl in Deutschland größer sein dürfte als in der Stadt, wo sie entstand und auch 1966 wieder in einer Ausstellung vorgestellt wurde.

Die Inszenierung, von der Rossos Skulpturen mehr abhängen als die irgendeines anderen Bildhauers, hätte sorgfältiger sein müssen; daß sie oft schlichtweg falsch

war, zeigten eindeutig die ausgestellten, von Rosso autorisierten Fotos seiner Plastiken. Bei Skulpturen, die in Aufsicht gesehen werden müssen, waren die Sockel zu hoch; die Beleuchtung machte aus dem ‚Bambino al sole‘ einen ‚Bambino al riflettore‘. Mit neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen konnte die Ausstellung nicht aufwarten. Umso mehr hätte man sich eine stärkere Anlehnung an den Mailänder Katalog gewünscht, wenn auch nicht gerade in der falschen Identifizierung einer von Rosso hergestellten Kopie als Vergleichsstück zu seinen eigenen Arbeiten mit Rodins ‚Eve‘, statt mit Houdons ‚Frileuse‘.

Gleichwohl kann nicht genug hervorgehoben werden, wie verdienstvoll es war, mit dieser Ausstellung die vielen offenen Fragen, die Rossos Werk stellt, aber auch die Versäumnisse der Forschung vor Augen geführt zu haben.

Werner Schnell

RICHARD GERSTL (1883—1908)

Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1. 12. 1983—26. 2. 1984
(mit einer Abbildung)

Richard Gerstl, einem der faszinierendsten und rätselhaftesten Maler der frühen Wiener Moderne, der gleichzeitig außerhalb Österreichs einer der unbekanntesten ist, widmete das Historische Museum der Stadt Wien seine jüngste Ausstellung. Angesichts der besonderen Stellung seines Werks und ihrer Rezeption (bzw. Nicht-Rezeption) ergibt sich ein, um es vorweg zu sagen, zwiespältiger Eindruck der Präsentation.

Die 100. Wiederkehr seines Geburtsjahres bot den Anlaß zu einem längst fälligen Überblick über sein lediglich fragmentarisch erhaltenes Schaffen. Fast zwei Jahrzehnte liegt die letzte große Gerstl-Ausstellung zurück, die 1966 in der Wiener Secession und im Tiroler Kunstpavillon in Innsbruck gezeigt wurde. Diese lange Pause ist um so erstaunlicher, als Wiener Kunst und Kultur der Jahrhundertwende seit geraumer Zeit verstärkte Aufmerksamkeit finden, die sich in einer Fülle von Publikationen und einem intensiven Ausstellungsbetrieb niederschlägt und die gerade mit der großen Wien-Schau der diesjährigen venezianischen Biennale einem neuen Höhepunkt zuzustreben scheint. So fand denn auch die Gerstl-Schau in charakteristischer zeitlicher Überschneidung mit dem Anton von Webern-Fest und -Symposium statt (das ebenfalls einen 100. Geburtstag beging), mit einer Ausstellung über den jungen Kokoschka in der Hochschule für angewandte Kunst und mit einer Schiele-Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste, die Aquarelle und Zeichnungen innerhalb des von Serge Sabarsky organisierten Ausstellungskarussells präsentierte.

Rückblickend betrachtet, entbehrt es nicht einer gewissen Hintergründigkeit, daß Gerstls Werk im Historischen Museum der Stadt Wien gezeigt wurde, während Schiele und Kokoschka von ihren ehemaligen Schulen ‚heimgeholt‘ wurden (die Hochschule für angewandte Kunst ist die Nachfolgerin der Wiener Kunstgewerbe-