

33.578

# AUGUSTE RODIN





*Steph*

# AUGUSTE RODIN







Auguste Rodin

*Der Kuss*

AUGUSTE RODIN  
VON GUSTAVE KAHN  
MIT 54 ORIGINALREPRODUKTIONEN  
:: UND 1 GRAVURE ::



MARQUARDT & Co :: BERLIN NW 87  
VERLAGSANSTALT G. M. B. H.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



33578

GEDRUCKT BEI GEORG HEYDT  
NACHFOLGER :: HANAU A. M.





**J**m Jahre 1900 war in Paris neben und außerhalb der Weltausstellung ein besonderer Pavillon aufgestellt, welcher die schönsten Werke enthielt, die von Auguste Rodin, abgesehen von seinen Monumenten, die die öffentlichen Plätze und Gärten und die verschiedenen Museen schmücken, bis zu jener Zeit geschaffen worden sind. Es war das eine großartige Sammlung. Tausende von Besuchern bewunderten, was ein einzelner Mann aus einer erhabenen Vergangenheit und einer kräftigen Gegenwart zur Anschauung zu bringen vermochte. Der ziemlich große Saal war von der Gruppe der offiziellen Baulichkeiten ganz oder doch fast ganz abgesondert. Die Behörden, von denen eine so riesige Anzahl von Aufträgen zur Ausschmückung der zahlreichen Pavillons, Paläste und Tore hinausgegeben war, hatten es in unerklärlicher Weise versäumt, auch nur den geringsten Beitrag von jenem Künstler zu erbitten, welcher von allen — mit Ausnahme der amtlichen Stellen einigen Mitgliedern der Akademie und einigen Studienaufsehern, die sich aus dem hergebrachten Schlendrian nicht herauszuarbeiten vermochten — Franzosen, die in Fragen der Kunst nur ein wenig auf dem Laufenden waren, ferner von allen tüchtigen Künstlern und allen maßgebenden Kritikern übereinstimmend als der größte unter den lebenden Bildhauern angesehen wurde. Ja es gibt Leute, denen selbst ein solches Epitheton noch zu nichtssagend erscheint. So hörte ich beispielsweise von Jules Chéret neulich folgende Bemerkung: „Rodin ist mehr als Bildhauer; er ist etwas ganz Besonderes, er ist ein Rembrandt in der Skulptur.“ Und dennoch konnte es geschehen, daß Engel, als Pedelle des Instituts gekleidet, wohl ohne Flammen, aber mit dem kleinen akademischen Schwert bewaffnet, diesem von Ruhm bedeckten und von der ganzen Elite anerkannten Künstler den Eintritt in das Paradies der Weltausstellung verboten und ihn gezwungen haben, außerhalb des amtlichen Raumes auf eigene Rechnung auszustellen.

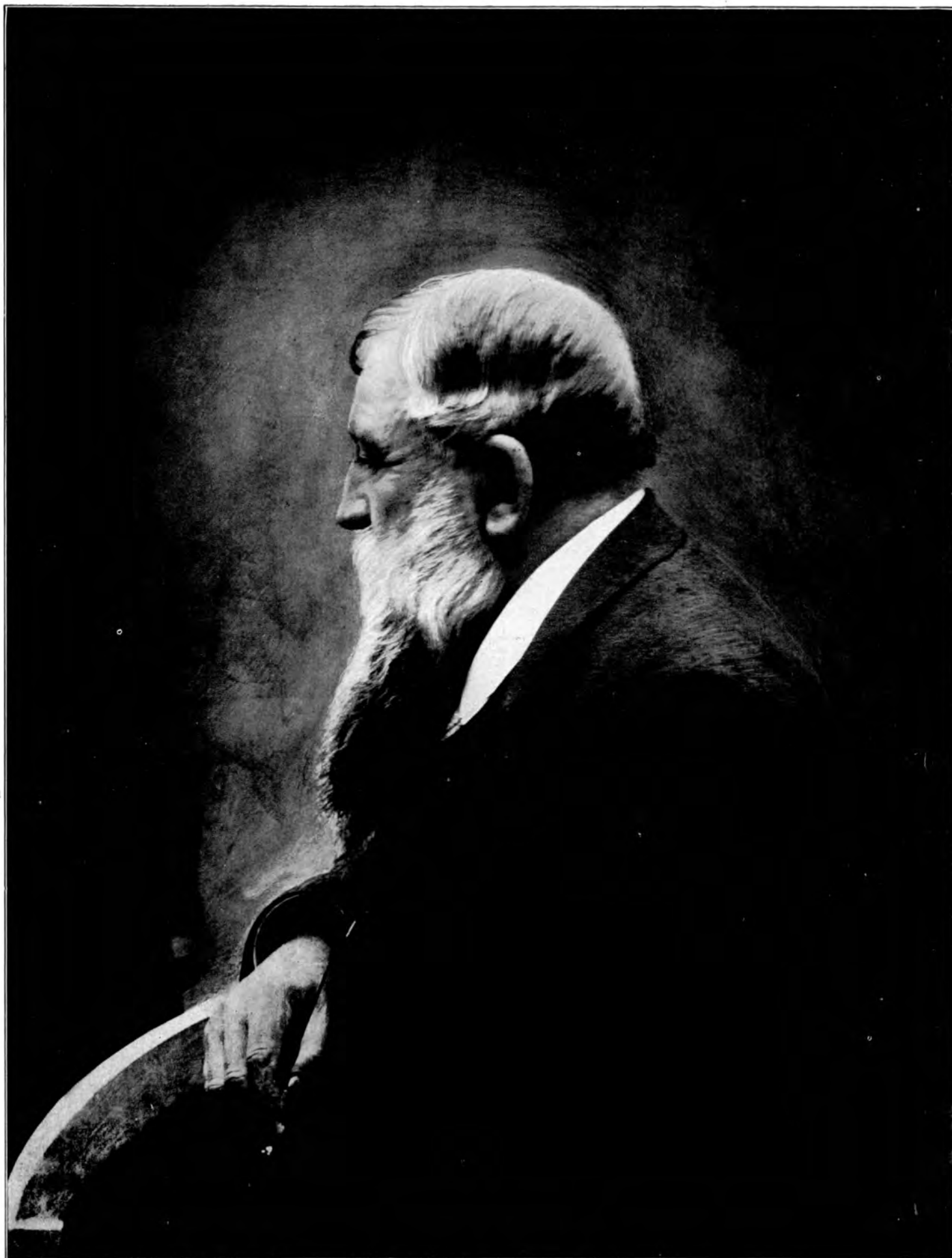
\* \* \*

Wie ist dieser Ostrazismus wohl zu erklären? Wir müssen ihn als einen intermittierenden Ostrazismus bezeichnen. Denn wenn auch

Rodin nicht alle jene Aufträge erhalten hat, auf welche er mit Recht Anspruch erheben konnte, so hat er doch hie und da über die Mißgunst seiner Kollegen und über die Furchtsamkeit des Direktoriums der schönen Künste den Sieg davongetragen. Woher stammt diese Feindseligkeit der offiziellen Künstler und der offiziellen Kritiker, die ihm gegenüber bei jedem großangelegten neuen Versuch, ja von seinem ersten Auftreten angefangen, schon damals, als er „das Tor der Hölle“, seinen „Balzac“ und seinen „Denker“ ausgestellt hat, immer wieder zutage tritt? Wie konnte ihm jene besondere Ehrung widerfahren, deren auch Carpeaux teilhaftig wurde, dessen „Tanzgruppe“ vor der Oper vor irgend einem unbekanntem Unglücksraben mit Tinte beschmutzt worden ist? Woher erklärt sich die Wut, mit der gewisse Leute seine Gipsabdrücke zerbrochen haben, wie dies seinem „Denker“, der heute neben dem Panthéon in erhabener Bronze aufgestellt ist, in Wirklichkeit widerfahren ist? Das alles kommt wohl daher, daß Rodin ein gar gewaltiger und dabei stiller Neuerer ist; jenen, die sich über das kleinliche Handwerk der Bildhauerei nicht zu erheben vermögen, um so gefährlicher, weil er keine hochtrabenden Manifeste über sich erläßt, sondern die Konvention durch eine ununterbrochene Reihe herrlicher Schöpfungen in aller Stille in die größte Verwirrung bringt. Es ist schrecklich, in irgend einem Salon sein Nachbar zu sein; denn seine Skulptur läßt alles kalt erscheinen, was ihr in die Nähe kommt. Das genügt doch wohl, um den giftigsten Haß hervorzurufen.

\* \* \*

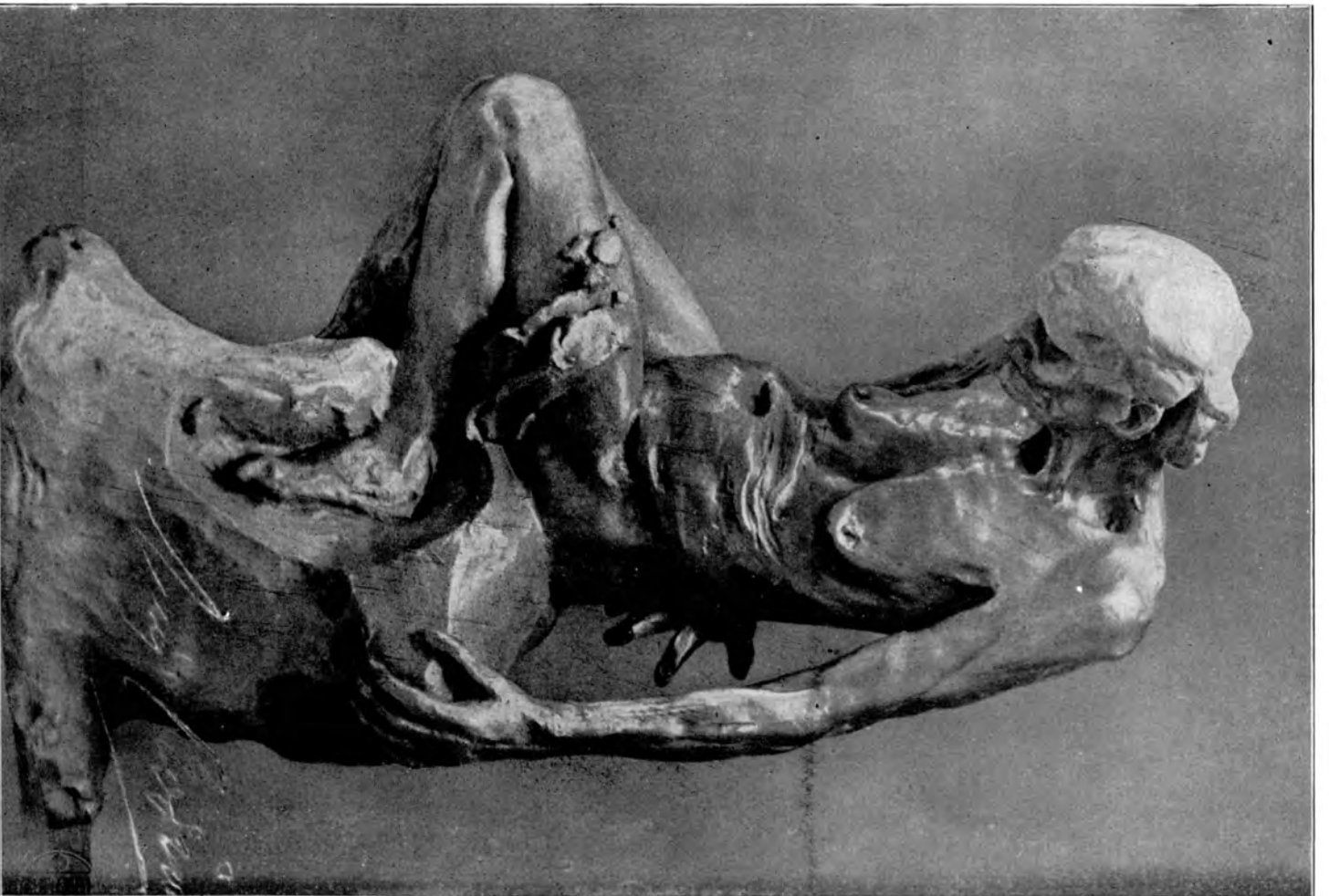
Als nun Rodin im Jahr 1900 auf diese Weise für sich selbst ausstellte, wollten ihm einige Freunde, und zwar nicht die geringsten unter den Künstlern, ihre Bewunderung und ihre Freundschaft dadurch zum Ausdruck bringen, daß sie dem von Arsène Alexandre vorbereiteten und bei Gelegenheit dieser Ausstellung veröffentlichten Katalog einige Zeilen vorausschickten. Maler sind nicht immer besonders hervorragende Stilisten, und so kam es, daß beispielsweise Claude Monet, unser wunderbarer Landschaftler, sich einfach darauf beschränkte, ohne viel Phrasen



BILDNIS DES KÜNSTLERS



DER DENKER



VERWELKTE SCHÖNHEIT

herauszusagen, wie hoch er die Kunst Rodins hält. Jean Paul Laurens, einer unserer besten Maler, der einzige, der auch Mitglied des Instituts ist, schreibt über Rodin die nüchtern lobende Zeile: „Er gehört zur Rasse jener, die für sich selbst marschieren.“ Carrière und Besnard sind schon eher geneigt, ihre Ansicht eingehender auseinanderzusetzen; sie geben ihre Meinung an der Spitze des Katalogs mit weitläufigerer Motivierung ab, und ihre Meinung ist um so beachtenswerter, weil niemand so klar und gut von einem großen Künstler zu sprechen versteht wie ein anderer hervorragender Künstler, wenn er den, von dem er etwas sagen will, wirklich begreift und aufrichtig bewundert.

Wir wollen zuerst Carrière anhören.

„Die Kunst Rodins geht aus der Erde hervor und geht zur Erde zurück, gleich jenen Riesenblöcken oder Druidendenkmälern, welche aus der Einöde hervorragen und in deren heroischer Größe der Mensch sich selbst erkannt hat. Die Leidenschaft, in deren Dienst sich Rodin getreulich stellt, hat ihn die Gesetze des Ausdrucks entdecken lassen. Ihr hat er seinen Sinn für Umfang und Maß, die glückliche Wahl des ausdrucksvollen Vorwurfs zu verdanken.“ . . .

„So projiziert die Erde ihre sichtbaren Formen aus sich heraus, Bilder und Statuen, die uns den Sinn für ihr inneres Leben eröffnen . . . Die Bäume und die Pflanzen haben ihm ihre Analogie mit den schönen jungen Frauen entdeckt, die auf glatten Schenkeln gleich zarten Säulen in die Höhe steigen, an deren beweglichem Rumpf die Brüste sich blähen, und darüber ruht schwerfällig der Kopf auf feinem und starkem Nacken. Der generalisierende Geist Rodins hat ihn zur Einsamkeit gezwungen. Er vermag nicht Mitarbeiter an einer abwesenden Kathedrale zu sein; seine Menschlichkeit bindet ihn an die ewigen Formen der Natur.“

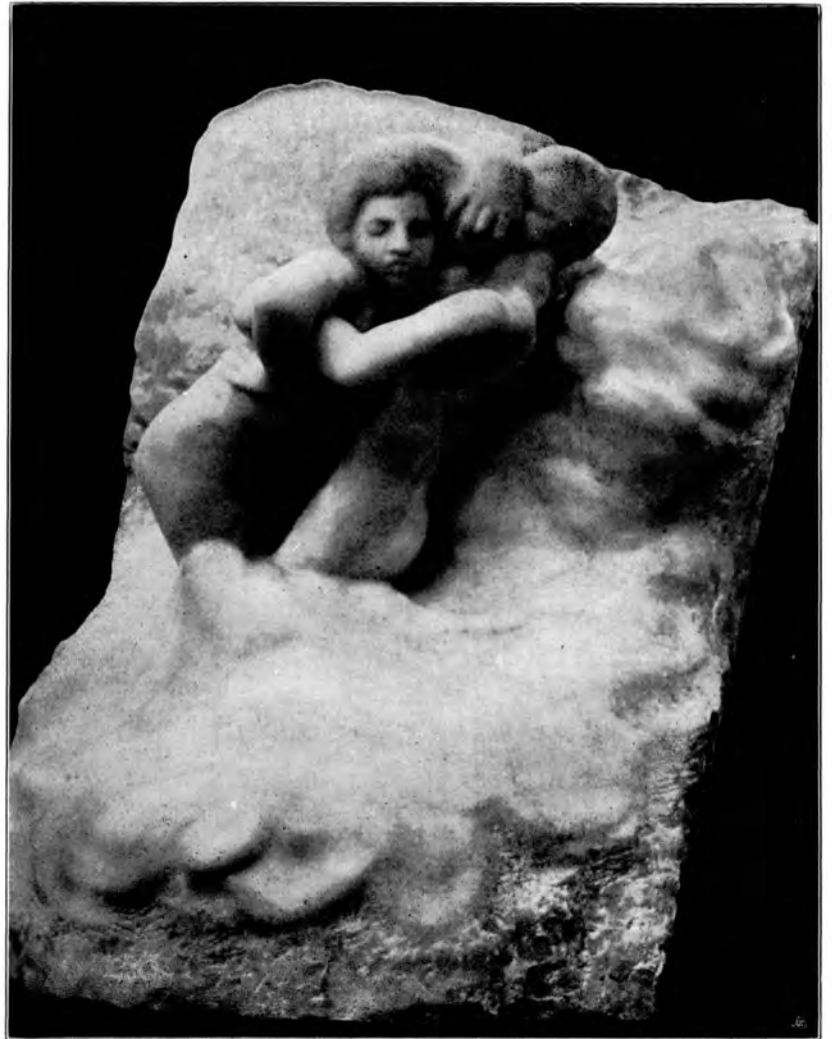
So spricht Carrière, der rührende tief innige Maler, der köstliche Ausleger der menschlichen Gebärden. Ihn packt bei Rodin besonders die Gewalt. Wenn er ihn mit den Schöpfern der alten primitiven Monumente vergleicht, und wenn er seine Werke mit den Druidendenkmälern in eine Reihe stellt, mit jenen Felsen, die von den Künstlern einer uralten Zeit behauen worden sind, so will er damit nur das genau ausdrücken, was ihn bei Rodin besonders ergreift, nämlich auf der einen Seite der

unbedingte Gehorsam gegenüber der Natur, auf der anderen die Gabe der Vereinfachung, die auch bei den Meistern der primitiven Zeitalter so kräftig entwickelt ist. Er beschreibt auch mit unendlicher Sorgfalt und treffender Genauigkeit, wie Rodin das Alphabet der Natur zu entziffern weiß, wie er die Übereinstimmung der Formen erfaßt, die Formel der Ähnlichkeit des Organischen und des Unorganischen findet, wie er in der Linie die Übereinstimmung des Menschen mit dem Baume erblickt. Wenn er sagt, daß Rodin kein Mitarbeiter an einer abwesenden Kathedrale zu sein vermag, so will er damit auf ein tiefgehendes Bestreben Rodins anspielen, welches den Grundzug seiner Ästhetik bildet, auf sein Bestreben nach Vervollständigung der plastischen Kunst, auf welches wir noch Gelegenheit haben werden zurückzukommen. Sein Schlußsatz deutet zutreffend an, daß Rodin seinen Zeitgenossen wie eine wesenhafte Kraft erschienen ist, wie eine jener Intelligenzen, in denen sich das vielgestaltige Schauspiel und die unendliche Mannigfaltigkeit des Lebens gar kräftig und zusammenhängend malt.

Nach den tiefen und knapp gefaßten Worten Carrières wollen wir einmal anhören, was Besnard über Rodin zu sagen hat, jener Besnard, der im scharfen Gegensatz zu Carrière sich besonders durch das Blendwerk der Farbe und durch das Erfassen des Schillerns der Welt auszeichnet. Seine Bewunderung Rodins ist keine geringere. Besnard schreibt: „Wenn ich die Schöpfungen Rodins betrachte, so scheint mir, daß sein Gehirn, wie das eines jeden großen Künstlers, eine Totalauffassung der Welt enthält und alle ihre Formen, alle ihre Symbole und deren unendliche Verwicklung umfaßt, aus der die hohe Synthese hervorgeht. Die leidenschaftliche Betrachtung der Natur hat ihn gewiß ganz zu der Empfindung geführt, daß uns keine Kraft außer ihr ihr richtiges Symbol einzugeben vermag. . . . Daher stammt bei ihm die Liebe auch für den Teil des Ganzen, in welchem Rodin den Ausdruck des Lebens selbst findet. Diese Liebe befähigt ihn, der Spur der Leidenschaften zu folgen, aus der Form die Idee, die ganze menschliche Bedeutung herauszuarbeiten. . . . Die Form, so wie Rodin sie versteht, wird zum Leben selbst . . . . Er bildet erst die Menschen, dann flößt er ihnen die Seele ein, und sind sie erst fertig, dann leben sie auch wirklich. . . .



STUDIE FÜR DEN BALZAC



FRANCESCA DE RIMINI



DER STURZ DES IKARUS

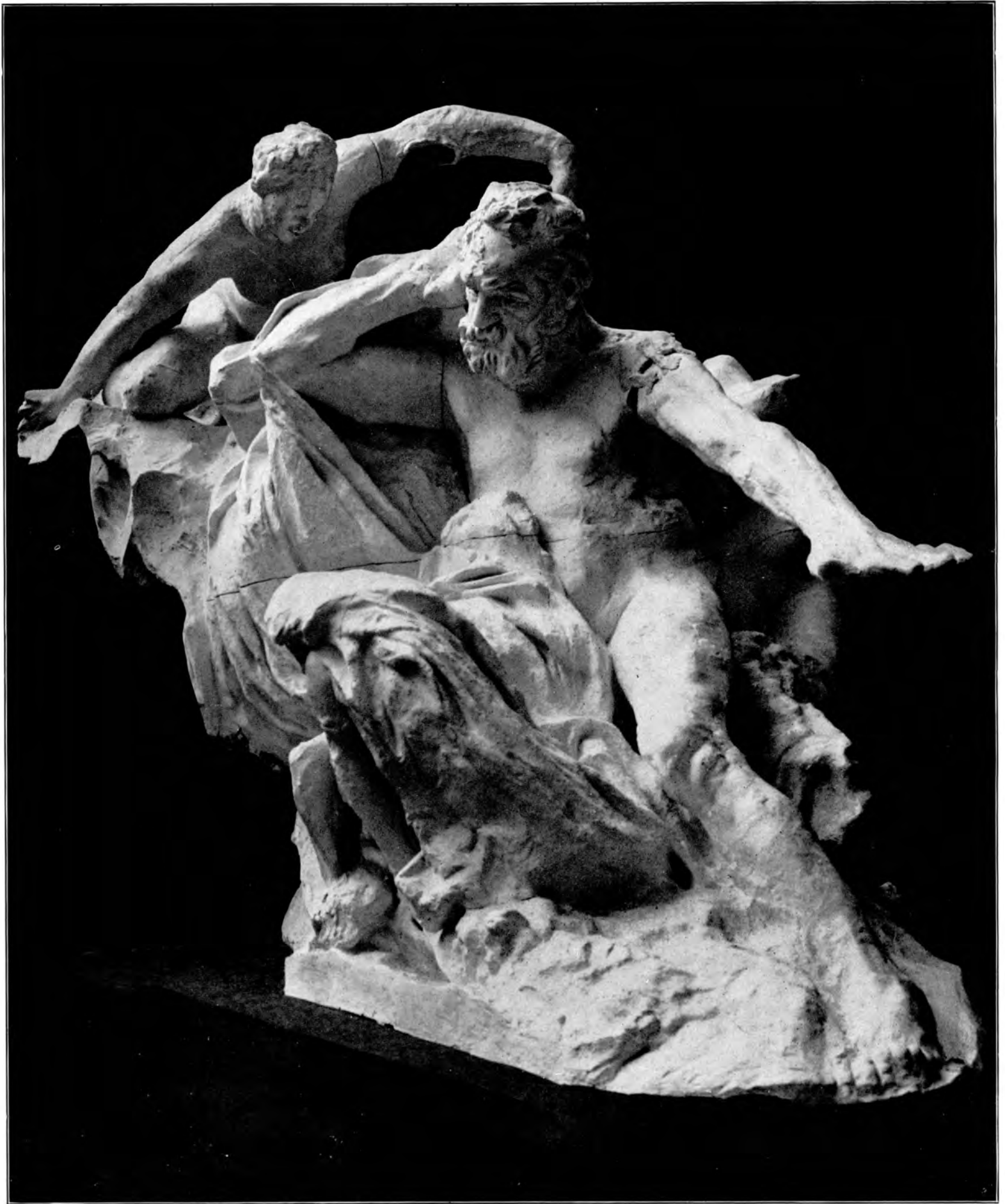


DIE CENTAURIN

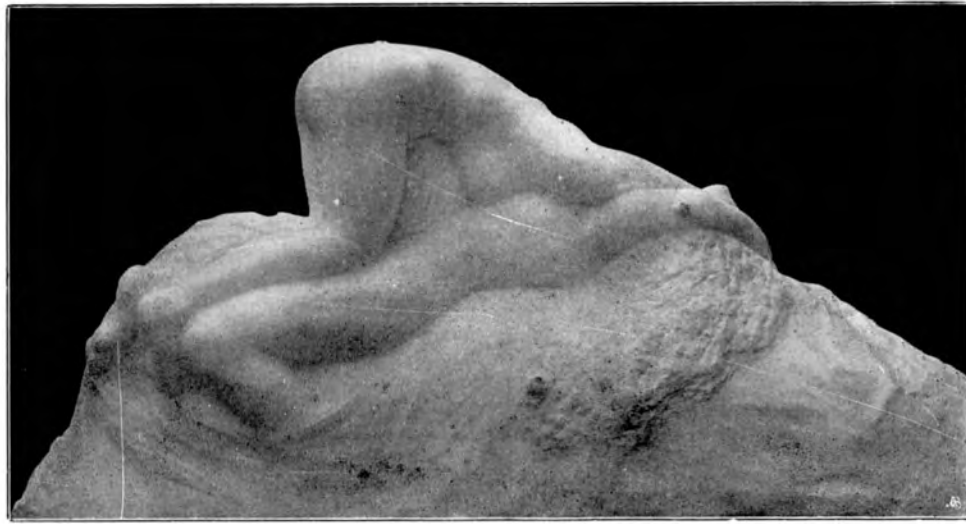


DIE CENTAURIN





DENKMAL VICTOR HUGOS



DIE UMARMUNG



DER GEDANKE

Sein Vorgang stimmt mit der Ästhetik jener Künstler freilich nicht überein, die aus irgend einem pompösen Vorwurf viel Wesens machen, ohne die menschliche Seite zu beachten, wodurch ihre Schöpfungen allerdings der Vergessenheit anheimfallen. Denn die Generationen haben nur für solche Kunstwerke ein bleibendes Verständnis, an denen die Menschlichkeit möglichst stark beteiligt ist. Darum ist die Kunst der Griechen unsterblich und darum wird sie ewig jeder Kunst als Führerin dienen, die groß bleiben will. Welchen Sinn hätte die heidnische Weltanschauung für uns, wenn wir nicht die große Skulptur des griechischen Altertums besäßen! Der arme Jupiter wäre ohne den göttlichen Phidias gewiß schon längst der Vergessenheit anheimgefallen. . . . Die Statuen Rodins könnten uns glauben machen, daß wir uns gegenwärtig in einer großen Kunstepoche befinden. . . . Auf dieser Höhe der Ausführung wird das Ungestüm zur Heiterkeit. Jawohl, zur Heiterkeit, welche den Gipfel der Kunst bildet, den das Genie beleuchtet und der Atem des reinen Gedankens erfrischt.“

Wohl mit anderen Worten und auch in einer anderen Art sprechen Carrière und Besnard doch die gleiche Ansicht aus. Besnard sagt, daß, wenn die Statuen Rodins später durch Ausgrabung gefunden würden, sie den Glauben erwecken müßten, daß unsere Zeit eine wunderbare Periode der plastischen Kunst gewesen sei, wenn dies auch nicht ganz der Wahrheit entspricht. Genau dasselbe meint Carrière, wenn er „von der abwesenden Kathedrale“ spricht. Er will den giftigen Haß und den wütenden Antagonismus, dem Rodin bei seinen Zeitgenossen begegnet, damit erklären, daß seine Ästhetik im Gegensatz zu jener Auffassung steht, die die Größe in der Pomphaftigkeit des Gegenstandes und in der Feierlichkeit der Anekdote sucht. Auch das geringfügigste menschliche Phänomen genügt Rodin, um Großes zu schaffen. Carrière meint, daß Rodin, um Schönes zu schaffen, nur um sich und zu seinen Füßen, nicht aber in die Geschichte blickt. Aber auch die Formel von Besnard ist höchst zutreffend, um das Ungestüm und den Schwung des Lebens zu bezeichnen, welche auch den unbedeutendsten Entwurf Rodins charakterisieren. In einer köstlichen und bündigen Formel bemerkt der ausgezeichnete Schriftsteller Jean Dolent, daß „Rodin den brünstigen

Geist bedeutet“, ein wahres Wort, das treffend jenen Zusammenklang von Leidenschaftlichkeit, Geistigkeit, genauer physischer Beobachtung und auch von fleischlicher Kraft bezeichnet, welcher die Individualität Rodins ausmacht. Ein anderer Maler, der gleichfalls gut zu schreiben versteht, nämlich Henri Duhem, sagt von Rodin: „Die Verallgemeinerung der Gebärde gehört ausschließlich den Starken; die lebendigen Schöpfungen aus Bronze und Marmor, welche aus Rodins Künstlerhand hervorgegangen sind, bilden ein natürliches und stark bewegtes Volk.“

\* \* \*

Seit jener Weltausstellung vom Jahre 1900, auf welcher sich die Kunst Rodins in einer Reichhaltigkeit manifestiert hat, wie sie kein anderer Bildhauer aufzuweisen vermag, haben der Ruhm wie auch die Kraft Rodins stetig zugenommen. Auch heute noch, da der Widerstand des Instituts nur zu einem sehr geringen Teile besiegt ist, und da man gegen Rodin, den man doch nicht offenkundig ablehnen kann, wenigstens einen zähen Kleinkrieg führt, haben die Erfolge, die er in Paris erreichte, und die Triumphe, die er sich aus dem Ausland geholt hat, dazu beigetragen, seinen Ruhm bis zu jener höchsten Höhe zu steigern, die ein wirklicher und zu Konzessionen nicht geneigter Künstler bei Lebzeiten überhaupt zu erlangen vermag.

Rodin lebte zu Paris lange Zeit in dem entfernten Stadtteil Vaugirard, der von den Künstlern und besonders von den Bildhauern darum jedem anderen Stadtteil vorgezogen wird, weil sie da verhältnismäßig billig die ihnen notwendigen großen Ateliers finden, auch weil ihnen dieser Stadtteil mit seiner Einsamkeit am Tage und mit seiner Lebhaftigkeit am Abend, mit seiner ganzen, besonderen Eigenart im Rahmen von Paris einen ganz speziellen Reiz bietet. Er fühlte sich jedoch in dem Atelier, welches ihm vom Staat in der Marmorniederlage überlassen worden war, bald beengt und zog nach der Ausstellung mit seinem weißen Zelt nach Meudon=Val=Fleury hinüber, welches dadurch für die auf Schönheit versessenen Pariser zum Wallfahrtsort der Kunst geworden ist.

\* \* \*



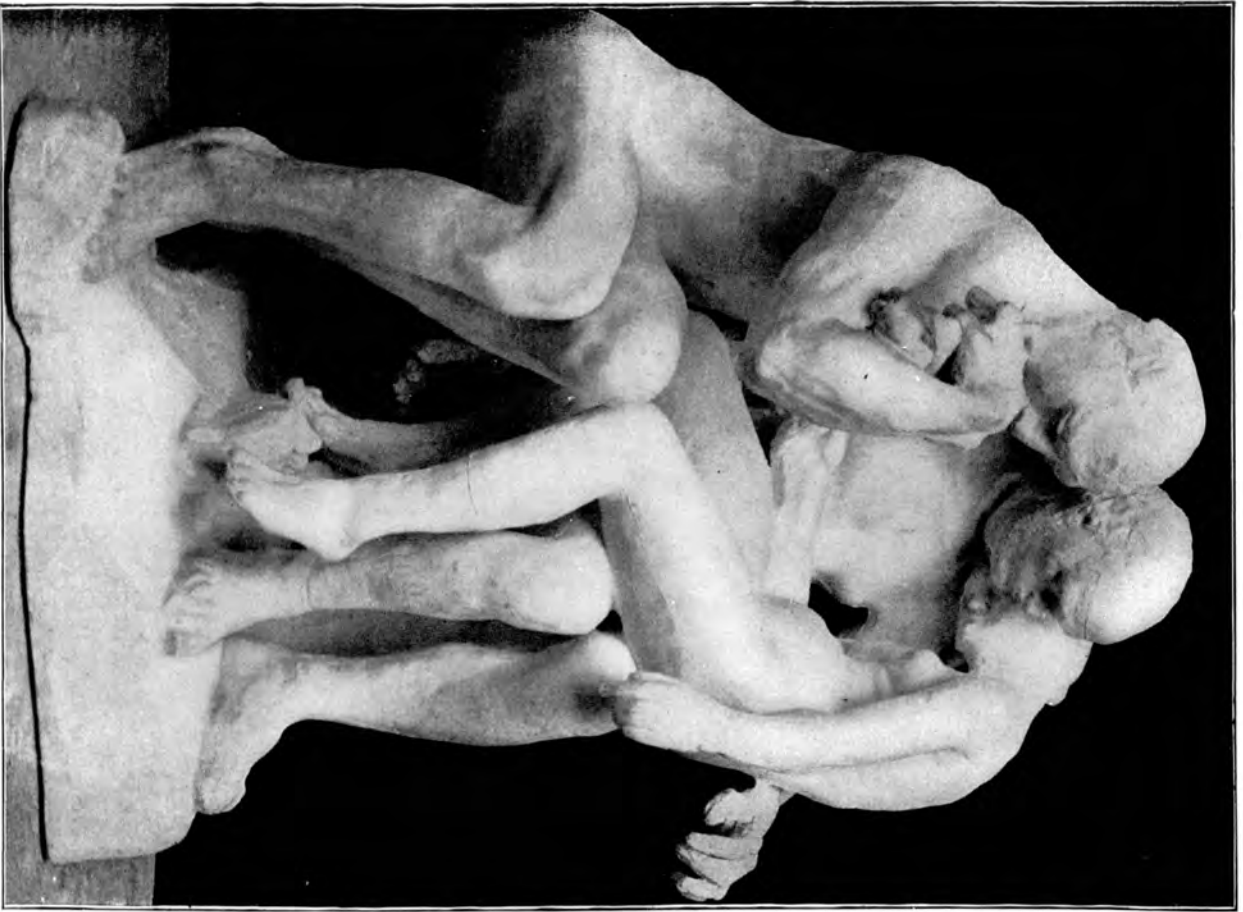
STUDIE FÜR DEN BALZAC



STUDIE FÜR DEN BALZAC



BÜRGER VON CALAIS



ERSTE TRENNUNG



SKIZZE ZUM BALZAC

Das Haus Rodins erhebt sich bei einer Biegung der Seine, die sich da zwischen den Hügeln von Meudon und Issy ihr Bett aushöhlt. In dieser Höhlung zieht sich ein mächtiger Eisenbahndamm entlang, der von einem Viadukt abgeschlossen wird. Hohe schlanke Bäume beschatten die kleinen Lusthäuser, welche in diesem rauhen Winkel in die Höhe zu schießen anfangen. Zur Zeit, da Rodin hier zu bauen anfang, war die Gegend noch ziemlich verlassen; der Weg von Issy nach Meudon führte aus der kreidehaltigen und an Hüttenwerken reichen Bannmeile in jene des Vergnügens. Kleine Wirtshäuser und für die Fuhrleute bestimmte Kneipen umsäumten die Straße. Heute gucken aus allen Baumgruppen kleine Glockentürme und neue Schieferdächer hervor. Rodin hat Leben in die wüste Gegend gebracht. Von seinem Hause eröffnet sich ein weiter und schöner Ausblick. Man hat hier, allerdings nur in einem weniger weiten Gesichtskreis, denselben Eindruck und ein ähnliches Panorama wie von der Terrasse de Saint-Germain. Auf der einen Seite zieht sich Paris mit dem Schachbrett seiner Häuser bis zu dem Blättermeer des Bois de Boulogne, auf der anderen steigt zwischen Parkanlagen das Dorf Meudon in die Höhe; über ihm schweben die sonderbaren Formen der Fesselballons seiner Parkanlage für Luftschiffe. Vor sich hat man den stillen, schweigsamen Flußarm und den Viadukt der Eisenbahn, über den oft genug Eisenbahnzüge rollen, die mit ihrem Lärm und Rauch die Stille dieses Winkels, wie es so ruhig kaum einen zweiten in der Umgebung von Paris gibt, unterbrechen.

Man überblickt diese Landschaft von jedem Punkt des Rodinschen Hauses, sowohl vom Atelier wie auch von dem kleinen künstlichen Teich, auf dem sich ruhige Schwäne wiegen.

Am Hause entlang führt ein Fußpfad, auf welchem man die Bahnlinie schneller erreichen kann. Diesen Pfad pflegt Rodin stets zu benutzen, wenn er nach Paris in sein in der Universitätsstraße gelegenes Atelier geht. Er trägt gewöhnlich einen hohen Hut und ist einfach, aber vollkommen korrekt gekleidet. Diesen Pfad benutzen auch seine vertrauten Besucher. Sie haben von der Bahnstation eine kleine Viertelstunde bis zum Hause. Dieses liegt etwas näher zu Issy als zu Meudon; um aber den trockenen und häufig schmutzigen Abhang des Hügels nicht



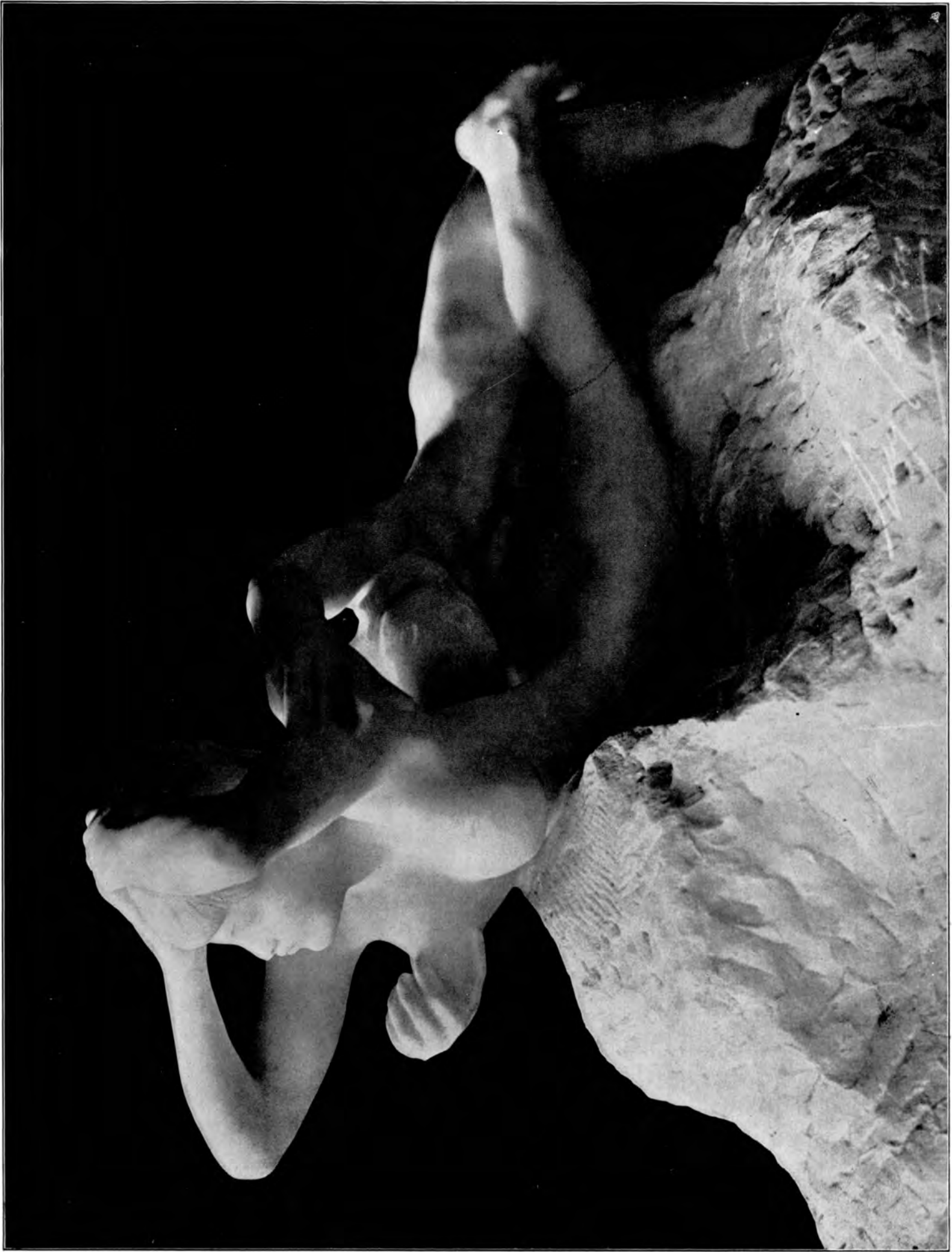
hinansteigen zu müssen, ist es geratener, den Zug in Meudon=Val=Fleury zu verlassen. Solche, die zum erstenmal ankommen, finden leicht den Weg, denn jedermann in der Umgegend kennt das Haus Rodins. Die Angestellten der Bahn erwarten schon geradezu, daß jeder neue und ihnen unbekannt Ankömmling sie nach dem Wege frage. Es gibt in Meudon keine kleine Papierhandlung, keinen Tabakladen und kein Café, in welchem nicht Postkarten mit der Ansicht des Hauses verkauft würden.

Von der Eisenbahn her bekommt man besonders den Ausstellungspavillon, das sogenannte Museum, gut zu sehen, welches mit seinen edlen Linien dem Rodinschen Hause den Charakter ernster und antiker Eleganz verleiht. Es stellt alles, was es umgibt, leicht in den Schatten, denn Rodin ist kein Baulustiger. Ein einfaches Wohnhaus, einige Ateliers, die an dies angefügt oder in den kleinen Bauernhäusern eingerichtet sind, aus welchen er zu diesem Zwecke die Scheidewände entfernen ließ, dazu noch das Museum: das ist die ganze Anlage, an welche sich lange Alleen, einige Gärtchen um die mit weißem Marmor eingefassten Bassins und ein frisch angelegter Weingarten anschließen.

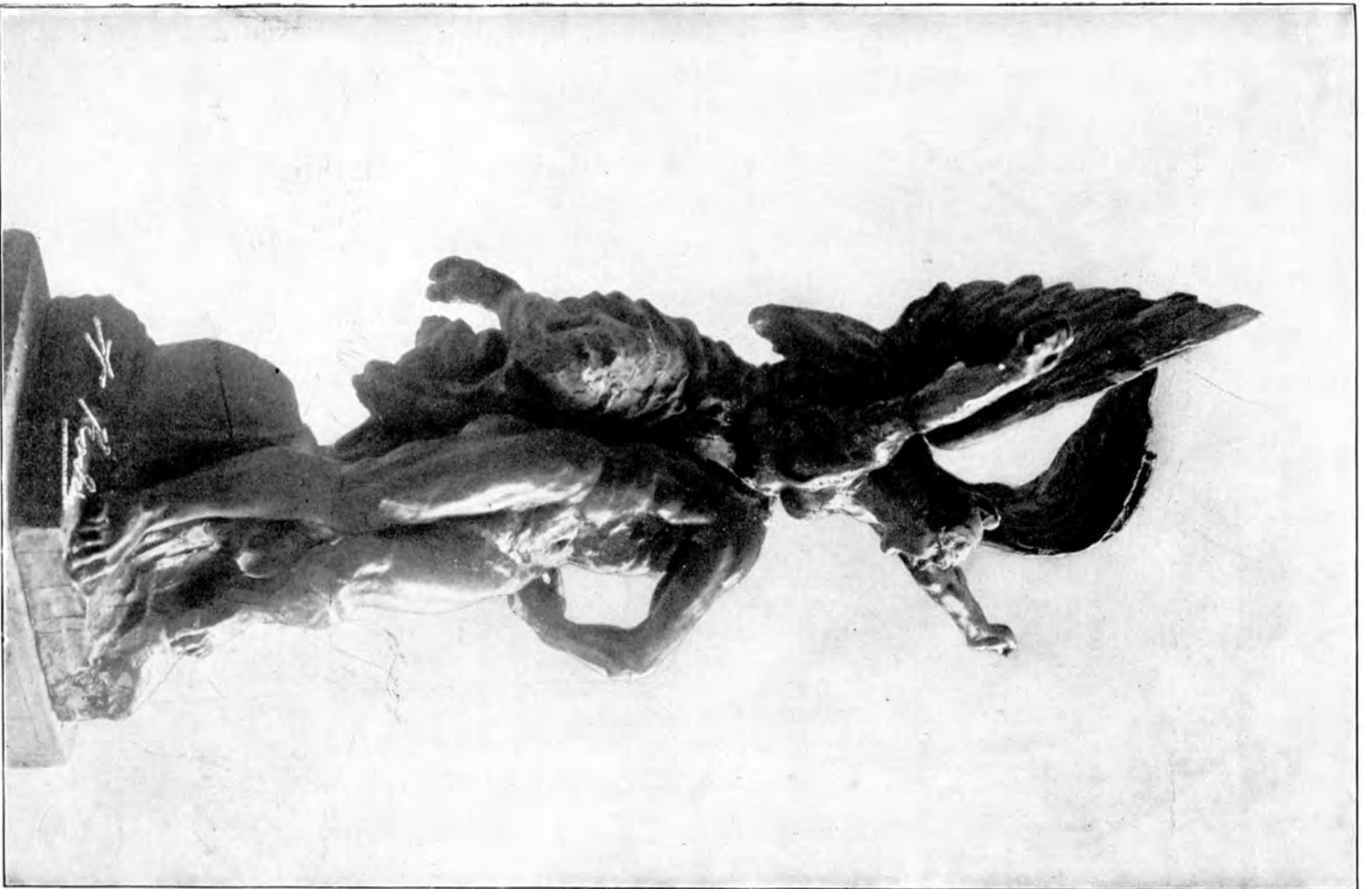
\* \* \*

Im Portikus des Museums steht eine Unzahl von Statuen; doch sind diese nicht von Rodin; es sind schöne antike Fragmente, Torsos von Göttinnen und Gymnasten, ernste Gebärden der Pythia und des Apollon. Ihr brauner warmer Ton sticht scharf von der schneeigen Weiße ab, die man durch die riesigen Glasscheiben im Museum zu sehen bekommt, wo die Skizzen und Abgüsse von Rodins Werken aufgestellt sind. Wenn Rodin auf diese Weise an der Schwelle seines eigenen Schaffens dem ersten Blick des Besuchers die großartigen Ruinen einer vollkommenen Kunst hinstellt, einer Kunst, die er selbst für die erhabendste hält, und von der er mehr als irgend jemand begeistert ist, so will er damit vielleicht andeuten, daß er den Vergleich keineswegs scheut. Es liegt darin eine ruhige Anerkennung des Urteils der Menschen, die bewußte Bejahung des eigenen Wertes. Es liegt darin fast eine Herausforderung. Manche eingebildeten Bildhauer des Instituts werden sich

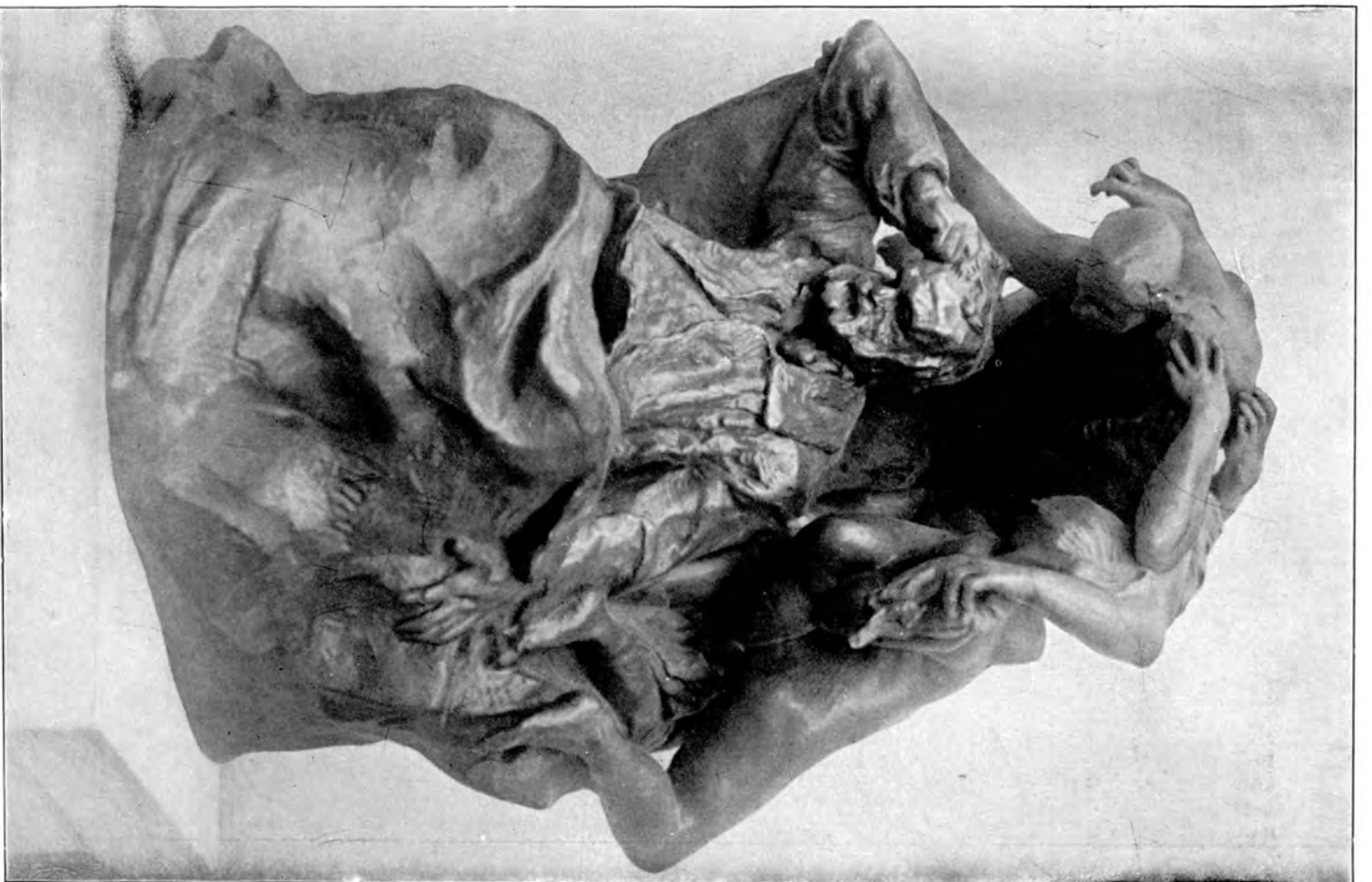




LA SPHYNGE



AUFRUF ZU DEN WAFFEN



DENKMAL VICTOR HUGOS

über einen solchen Mangel an Bescheidenheit aufhalten. Jedoch Rodin ist eben nicht bescheiden; es fehlt ihm wenigstens die hochfahrig und unehrliche Bescheidenheit. Er hat auch nicht bescheiden zu sein; dafür hat er viel zu viel gekämpft, hat das eigene Wollen zu streng mit dem anderer verglichen. Dazu hat ihn sein erbitterter Kampf gegen das Nackte und die Meisterschaft, mit welcher er die gewöhnlichen Stufen der Kunst bewältigt, um zur Intuition und zum vollen Besitz der Sprache der menschlichen Form zu gelangen, von jener stammelnden Furchtsamkeit befreit, hinter welche sich oft genug eine gar sehr empfindliche Eitelkeit verbirgt. Er ist sich dessen bewußt, daß seine Skulptur die Grenze der dem Bildhauer möglichen Präzision und Eingebung erreicht, daß schon lange niemand mit gleicher Gewissenhaftigkeit, Geschicklichkeit und Begeisterung an das menschliche Nackte herangetreten ist. Darum stellt er in seinem Säulengang Stücke auf, die zum Vergleich einladen, und er besitzt den Stolz, zu diesem Zwecke Stücke allererster Ordnung auszuwählen. So sind im Innern seines Hauses den Wundern der kleinen Skulptur des Altertums die Maske seines Balzac oder das wütende Keuchen einer erzürnten Frau aus dem Volke gegenübergestellt, und niemand wird behaupten, daß in dieser Gegenüberstellung antiker und moderner Meisterwerke etwas Ungehöriges zu finden sei.

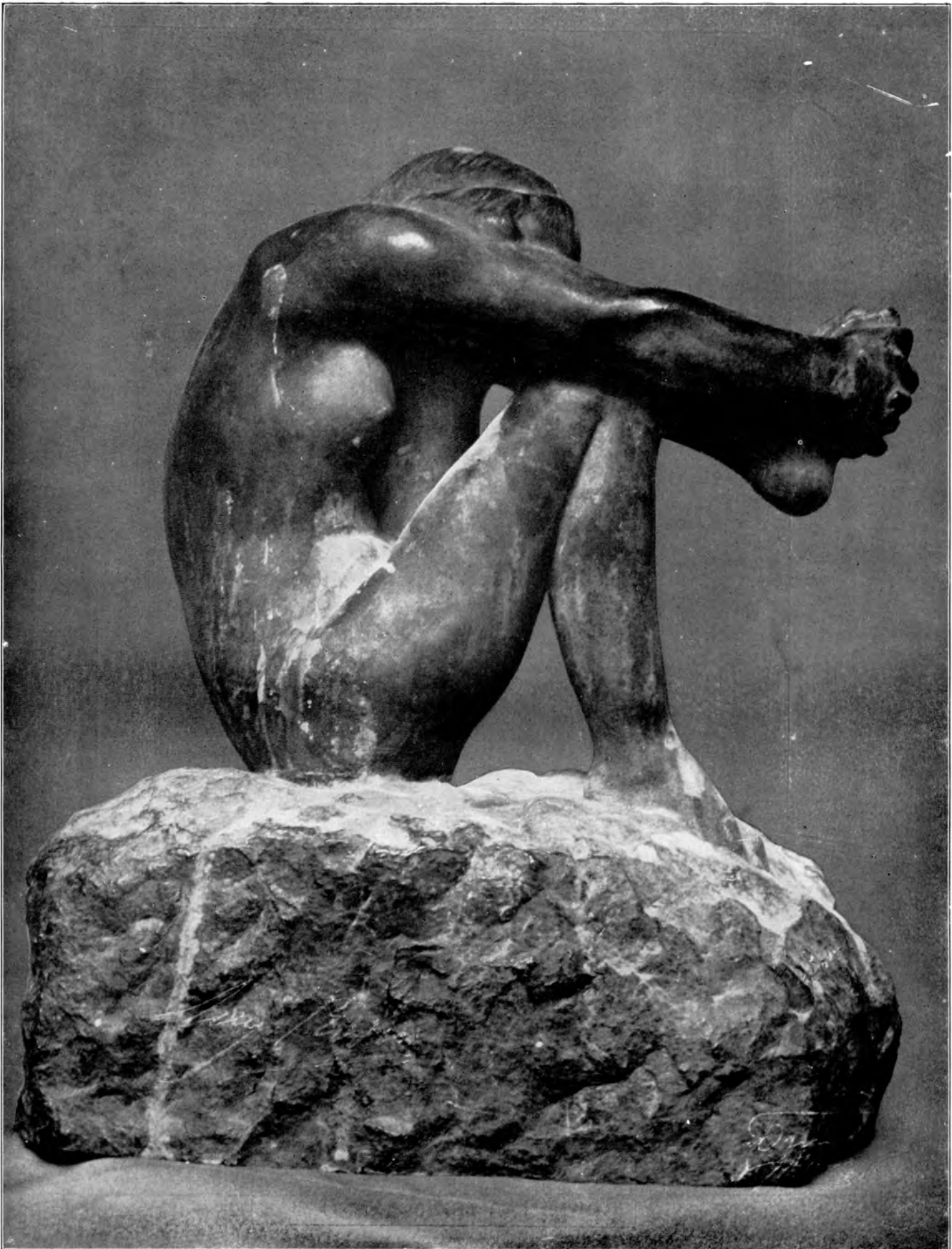
\*            \*            \*

Rodin wurde im Jahre 1840 geboren. Seine Lebensgeschichte ist wie die eines jeden Künstlers, der das Streben nach dem Ideal der Kunst zur einzigen Aufgabe seines Lebens gemacht hat, höchst einfach und bietet als besonders hervorzuhebende Momente nur die Daten der verschiedenen Ausstellungen, der Kunstschöpfungen und der Abänderung der Manier.

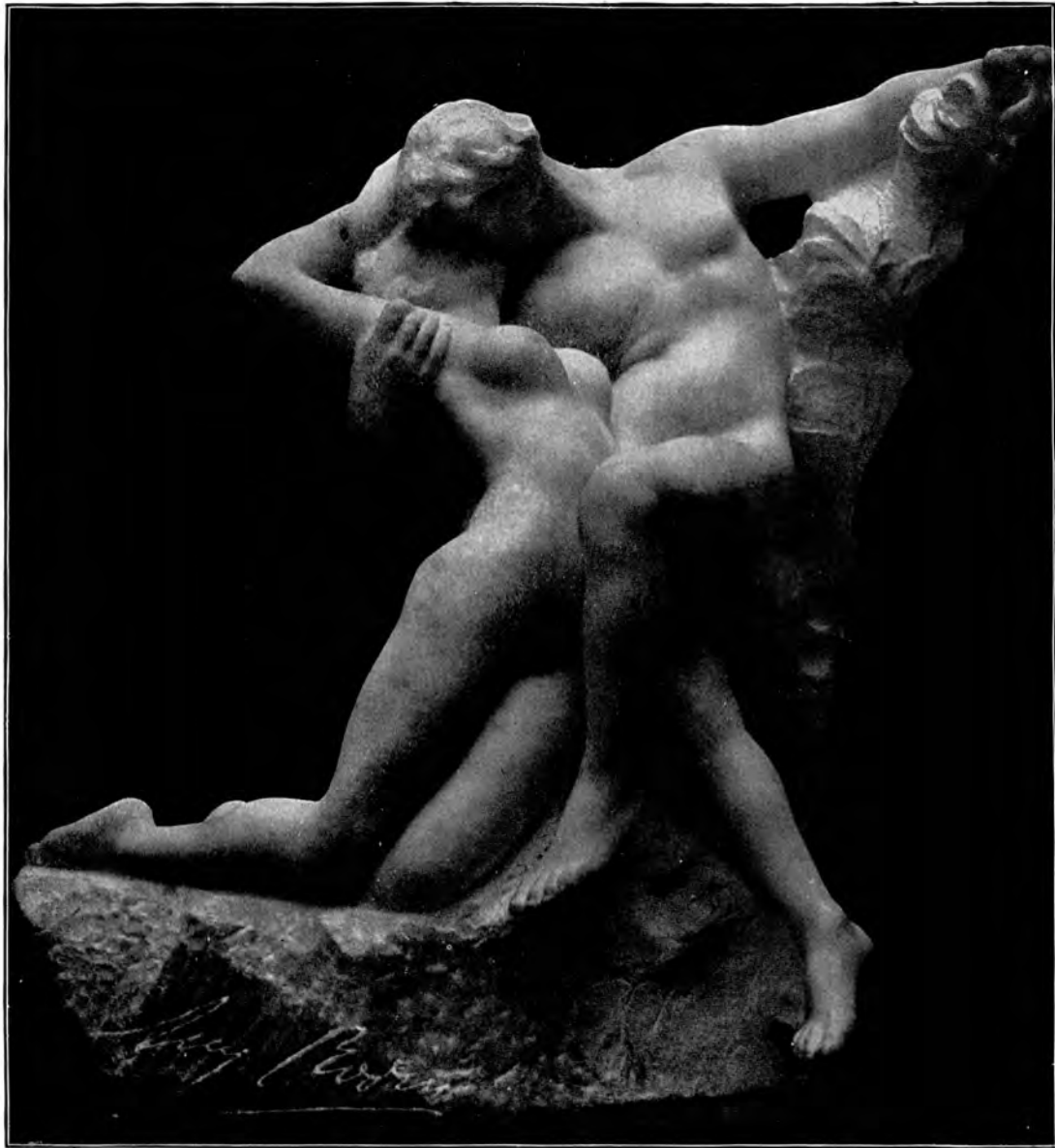
Er war ursprünglich ein Schüler Baryes; neben Carpeaux der hervorragendste Bildhauer der vorhergehenden Zeit; doch folgte er dem Unterricht, den Barye in einem Saale des Museums erteilte, mit keinem besonderen Eifer. Der große Tierbildner Barye scheint kein besonders vorzüglicher Lehrer gewesen zu sein; auch lernen Künstler von der Art

Rodins mehr aus sich selbst heraus und aus der stets eifrig befragten Natur als vom allerbesten Lehrer. Später arbeitete Rodin zusammen mit Carrier=Belleuse; jedoch wenn wir auch in dem Katalog des Salons, in welchem die erste Einsendung Rodins, und zwar „der Mann mit der zerbrochenen Nase“, ausgestellt war, die Bemerkung finden: „Schüler von Barye und Carrier=Belleuse“, so will diese Bemerkung nur einem hergebrachten protokollierenden Brauch entsprechen, denn Rodin stand zu Carrier=Belleuse weniger in dem Verhältnis eines Schülers zum Meister, als vielmehr, wie Geffroy sagt, in jenem eines Angestellten zum Chef. Sechs Jahre arbeitete er für Carrier=Belleuse, dessen Geschicklichkeit und Beweglichkeit der Mache zugleich mit einer gewissen Begabung für das Hübsche zu jener Zeit in Paris einen recht bedeutenden Erfolg aufweisen konnte. Er war bei Carrier=Belleuse rein Praktiker, vielleicht auch etwas mehr, jedoch ohne seine Persönlichkeit zu entfalten und in seinen Arbeiten, die ihm nur zum Broterwerb dienten, zum Ausdruck zu bringen. Sein eigentlicher Lehrer war Lecocq de Boisbaudran, auch dieser nicht im wirklichen Sinne des Wortes, da das ganze System Lecocqs nur darin bestand, den Schüler sich nach der eigenen Begabung entwickeln zu lassen, wodurch sein Unterricht in einem günstigen Gegensatz zu dem der Schule gestanden hat.

Nachdem er sich von Carrier=Belleuse verabschiedete, wurde er Mitarbeiter eines belgischen Künstlers mit Namen Van Raßburg, der den Auftrag zur Ausschmückung der Börse von Brüssel erhalten hatte. Einiges im Giebel dieses melancholischen Gebäudes, einer im verkleinerten Maßstab gehaltenen Nachbildung der Börse von Paris, stammt von Rodins Hand. Es sind noch immer Arbeiten eines Praktikers. Außer diesen Arbeiten finden wir Werke von ihm, die seinen Namen und auch seinen Willen tragen, nur in der Fabrik in Sèvres, wo Rodin eine Zeitlang angestellt war, und zwar nur für eine kurze Zeit, denn diese Anstalt hatte damals noch keine kühnen ästhetischen Bestrebungen, und Rodin paßte eigentlich nicht recht zu den Arbeitern, welche die Vasen mit Blumen und mit Nymphenjägern zu verzieren hatten, aus denen zu jener Zeit der Stab der Anstalt zusammengesetzt war. „Das Museum von Sèvres,“ sagt Roger=Marx, „ist stolz auf seine keramischen Stücke, deren Deko=



VERZWEIFLUNG



FRÜHLING



DENKMAL ROLLINATS

ration in ganz ähnlicher Weise hergestellt wird wie das Schneiden von Edelsteinen. Auf der weißen, mürben Platte hat Rodin da eine Allegorie des Winters, dann den Fries von Figuren, und einige Attribute modelliert, welche den Eimer von Pompeji gar herrlich zieren. Was bedeuten eigentlich diese Kompositionen? Es sind Reliefzeichnungen, deren kaum fühlbare Erhöhungen und Vertiefungen sich der tief eingegrabenen Linie der Kontur unterordnen.“ Roger-Marx führt in seiner Studie über Rodin einige frühere Arbeiten des Künstlers an, und zwar Malereien, ein Porträt des Vaters von Rodin, einige Kopien von Gemälden aus dem Museum in Antwerpen, einige Landschaften, einige Akademiestücke, schließlich einige Zeichnungen, Vervielfältigungen seiner eigenen Arbeiten für den Salon, die er in den Zeitschriften „L'art“ und „Gazette des Beaux-Arts“ veröffentlicht hat. Diese Zeichnungen erreichen in der meisterhaften Ausführung diejenigen, die er später gemacht hat.

Dieser in Belgien verbrachte Lebensabschnitt, wo Rodin an ein bedeutendes Unternehmen gebunden war, welches ihm jedoch nur wenig Gelegenheit zur Entfaltung der eigenen künstlerischen Individualität bot, war für ihn darum nicht minder fruchtbar. Er erzählt selbst in verschiedenen Unterhaltungen, wenn er in der Erinnerung zur Zeit seiner langsamen Entwicklung zurückkehrt, daß ihm der Aufenthalt da unten und der Anblick von Flandern von Nutzen gewesen ist. Rodin hätte sich freilich ebensogut entwickelt, wenn er die Jahre seiner ersten Befruchtung mit der Ausschmückung irgend eines Gebäudes in Marseille oder in London verbracht hätte. Seine Kraft und Gewalt entspringt aus dem eigenen Wesen, aus seinem Ich und nicht aus der Umgebung. Er hat vieles mit Rembrandt, vieles auch mit Puget gemein; es steht aber außer Zweifel, daß sein verborgenes und ideales Streben nach einer luministischen Skulptur unter dem fröstelnden und empfindsamen Himmel Flanderns, der ja dem schönen und in allen Regenbogenfarben spielenden Hollands benachbart ist, kostbare Vorwürfe und die beste Gelegenheit zur Entfaltung gefunden hat. Die so nahe Nordsee macht den Himmel über der ganzen fruchtbaren Ebene von Flandern erbleichen; die Windstöße und Staubregen machen sich in den Farben des Morgens von Brabant gar empfindlich. Heftige Winde tragen in das Binnenland

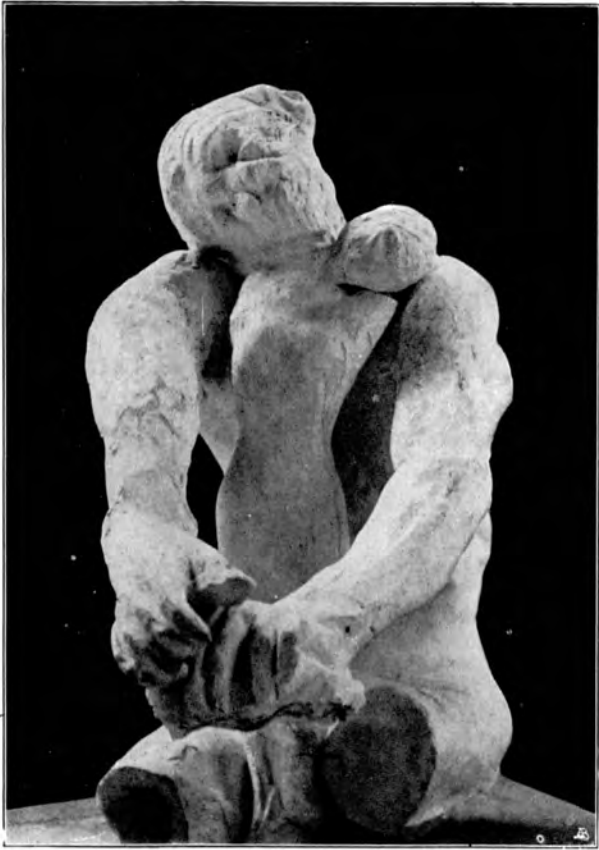
einen feinen Regen, der die ganze Landschaft in einen Schleier hüllt, dessen Grau und Schwarz in tausendfältigen Schattierungen abgestuft ist. Die Winde jagen über den flämischen Giebeln riesige Wolkengebilde zusammen, an denen der große Bildhauer die Phantasien der Form, die gigantischen, menschen- und tierähnlichen Gestaltungen gar gut studieren konnte, in denen sich das Spiel des Zufalls oder jene unbekannte Absicht gefällt, welche die aschgraue oder weiße Watte der Wolken bildet. Hier sind die Monumente ganz anders wie sonst gefärbt. Die Statue auf einem öffentlichen Platz hat ihre Hülle; häufiger als in anderen Ländern erheben sich von den Dächern und an Giebeln Statuen im Farbenton alten Goldes oder in der schönen Farbe der Bronze und ragen mit ihrer schlanken Form in die zarte, perlmutterartige Färbung der Atmosphäre hinein. Rodin sieht mit dem Auge des Malers, wie diese Statuen sich in der verschiedenen Beleuchtung von Stunde zu Stunde verändern, und das bietet ihm den Stoff zu einem, wenn auch nicht entscheidenden, so doch nützlichen Studium, weil es ja dem Heranreifen seiner eigenen eifrigen Untersuchungen durch die gebotene Tatsächlichkeit zu Hilfe kommt. Wenigstens kommt er später auf diese Empfindungen zurück; denn seine erste Manier und das Bestreben seiner ersten Anstrengungen ist in der Bildhauerkunst auf die Wiedergabe des Lebens, der Weite und Totalität der Bewegung gerichtet.

Alle großen Bildhauer suchen wohl das Leben, aber nicht alle in demselben Sinne. Einige haben es mehr auf die Heiterkeit als auf die Wahrheit des Ausdrucks abgesehen. Michelangelo ist groß, mächtig und streng; andere, wie beispielsweise Carpeaux, sind groß und elegant; Rude und Rodin wieder sind pathetisch. Und sollte Rodin nichts weiter als pathetisch sein? Die französische Skulptur, welche, abgesehen von der Antike, zugleich mit der italienischen der Renaissance die größte Schönheit aufweist, war seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bis auf die Zeit Rodins zurückgegangen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt darin, daß David auf die Bildhauerkunst und auf ihren Stil einen noch größeren Einfluß wie auf die Malerei ausgeübt hat. Nach David haben die Bildhauer, was die Zeichnung, die schöne akademische Zeichnung betrifft, mehr auf Ingres als auf die Klassiker der Skulptur gesehen.





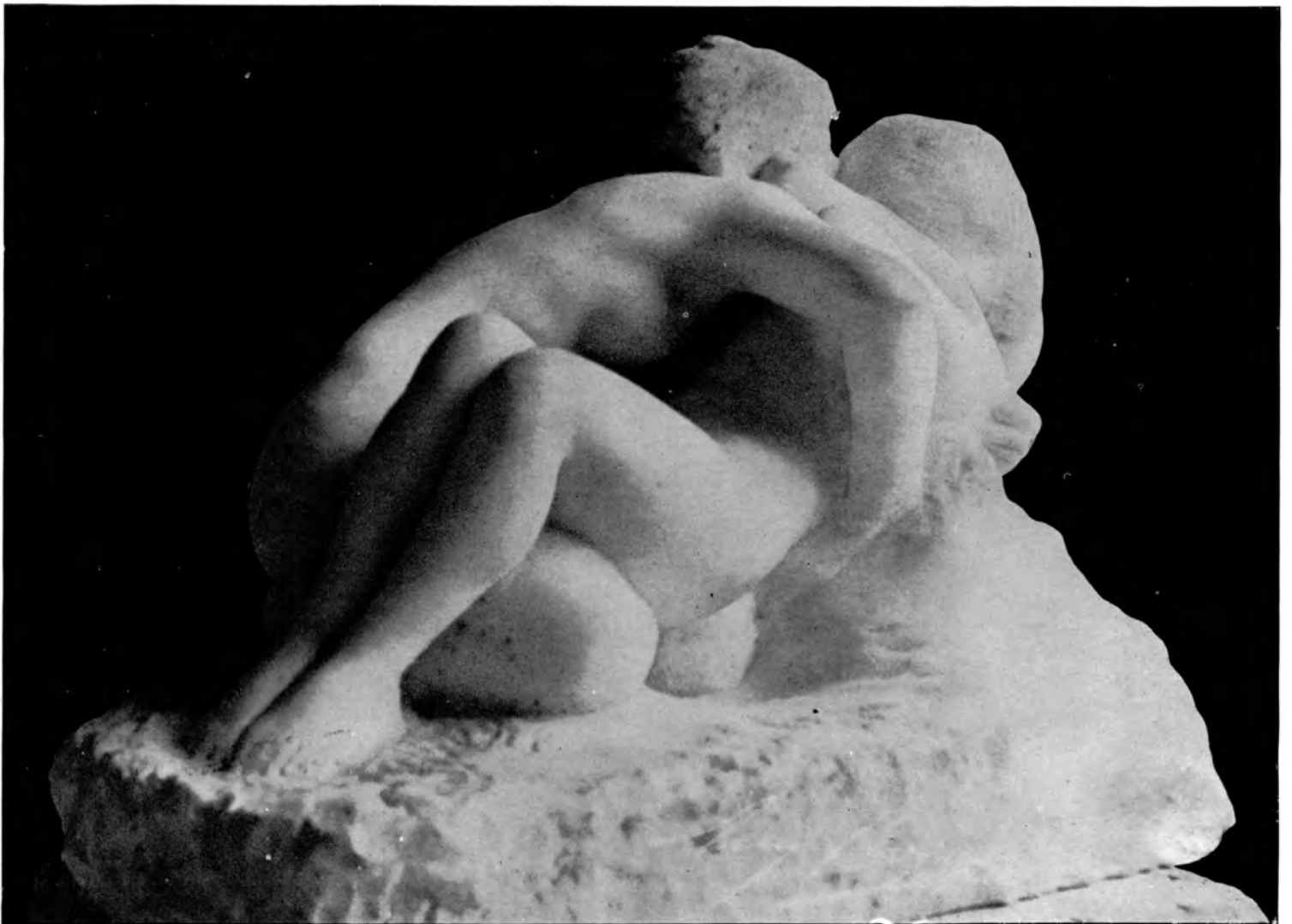
NIOBE



DES BILDHAUERS SEELE



JÜNGLING UND JUNGFRAU



KIND UND JUNGES MÄDCHEN

Ingres machte auf die Bildhauer einen mächtigen Eindruck; wenn man dies nicht in Rechnung zieht, so wird man die Bedeutung der später folgenden Tatsachen kaum zu begreifen vermögen. Etex, ein Bildhauer, der von unserer heutigen Zeit nicht einmal als mittelmäßig angesehen wird, dem aber seinerzeit nicht weniger Aufträge für dekorative Arbeiten zugefallen sind als einem Rude, ja sogar einem Rodin, hat die Apotheose Homers von Ingres in Stein gehauen. Er hat sich damit zur ruhigen Zeichnung und zur eintönigen Linie bekannt. Unsere französische Skulptur sucht die Schönheiten bei den Gotikern, in der gewundenen oder einfachen, aber stets glühenden Linie, welche den Glaubenseifer zum Ausdruck bringt, das Grotteske herausmeißelt, es jedoch durch kräftige Kontraste wieder zurückdrängt. Sie finden ihre Schönheit in den gewagten Verdrehungen eines Puget, in der mächtigen Modellierung seiner Kolosse. Sie begegnen ihr auch in der stolzen und strikten Grazie Houdsons, in der edlen Eleganz Pigalles, in dem hübschen Sichgehenlassen Clodions. Der Stil Davids hat diese Grazie und diese Kräftigkeit in schulmäßigen Gebärden erstarren lassen. Damit wollen wir keineswegs gesagt haben, daß es zwischen Clodion und Rodin niemanden sonst als David d'Angers, Barye und Carpeaux gegeben habe. Wir wollen Cartellier, Milhomme und Jaley nicht herabsetzen, wollen dem Wert der Bewegung, der Verve und der Einbildungskraft Préaults, dem Ungestüm und den polychromen Versuchen Clésingers, der ein wenig spießbürgerlichen, aber immerhin unleugbaren Grazie Pradiers gehörig Rechnung tragen, wollen auch Duret und Dantan, den geistvollen Modellierer, nicht vergessen. Dennoch aber muß gesagt werden, daß die großen Repräsentanten unserer Skulptur nur in Rude, in David d'Angers, der so tief in das romantische Genre eindringt, und nach ihnen in Barye und Carpeaux zu erblicken sind. Sie ragen unter den übrigen in demselben Maße hervor, wie Rodin unter den sonst ehrenwerten Künstlern seiner Zeit, den Guillaume und Paul Dubois. In ihnen stellt sich uns die wahre Bewegung der Skulptur dar, jene Bewegung, welche sich an die von den Griechen und Goten ausgehende allgemeine Überlieferung in der Kunst hält. Zwischen Barye und Rodin kann keine richtige Verbindung hergestellt werden, wohl aber zwischen Carpeaux und Rodin.

Carpeaux hält sich mit seinem Ugolin an die Romantiker, geht aber ganz besonders von den guten Bildhauern des 18. Jahrhunderts aus. Seit ihnen ist er der erste, der aus dem Stein Blumen hervorgehen läßt und monumentale Fassaden macht. Seine Werke von der Art der „Flora“ oder des „Tanzes“ sind ein ewiges Lächeln der Schönheit. Die Einwendungen, die man gegen Carpeaux erhoben hat, die Feindseligkeit und der Haß, mit dem er angegriffen wurde, sind noch in unserer Erinnerung. Man hat Carpeaux mißachtet, weil er keine unbeweglichen Skulpturen gemacht hat; er rührt sich, er bewegt sich, er läuft, er tanzt; er bringt in die Bildhauerei einen neuen Zug, der den anderen mehr zum Wesen der Malerei zu gehören scheint, nämlich den Zug der Bewegung. Seine Zeitgenossen und besonders die in erster Reihe interessierten Bildhauer, deren Kunst er bereichert hat, indem er sie zugleich zu einer schwierigeren machte, haben mehr das Regelmäßige, das Gesetzte, die gewissermaßen schematischen Gruppen vorgezogen, die allerdings leichter zu haben waren als die Gracchen des Cavelier oder die Siege des Crauk; sie waren für die Statik und nicht für die Bewegung. Doch die Wahrheit war mächtiger als sie. Skulptur soll eben nicht nur Plastik, sondern auch Bewegung bieten. Auch die ersten Arbeiten Rodins haben die Bewegung zum Endzweck, zum Ideal und zur Regel, darum sind ihm die Parteigänger der hergebrachten Haltung, der Pose und der beredten großen Geste, die im festen Material theatralisch erstarrt, nichts weniger als gewogen.

Schon seine erste Einsendung, nämlich „der Mann mit der zerbrochenen Nase“, verrät, daß dieser neue Bildhauer nicht geneigt ist, der akademischen Definition des Schönen seine Reverenz zu machen, und daß er vor allem den Charakter zum Ausdruck zu bringen strebt. „Der Mann mit der zerbrochenen Nase“ wurde in dem Moment ausgestellt, da der Impressionismus die gutgesinnten Klassen zum ersten Male vor Haß erschauern machte. Sein „Johannes der Täufer“, den er darauf folgen ließ, hat diese guten Leute noch mehr erregt, weil die Hauptfigur der Statue schreitend dargestellt ist; im Sinne der Ästhetik des Instituts hätte sie segnend oder taufend oder predigend dargestellt werden sollen. Dagegen geht dieser heilige Johannes von Rodin wirklich und verkündet die erlösende Botschaft mit einer einfachen großen Geste.

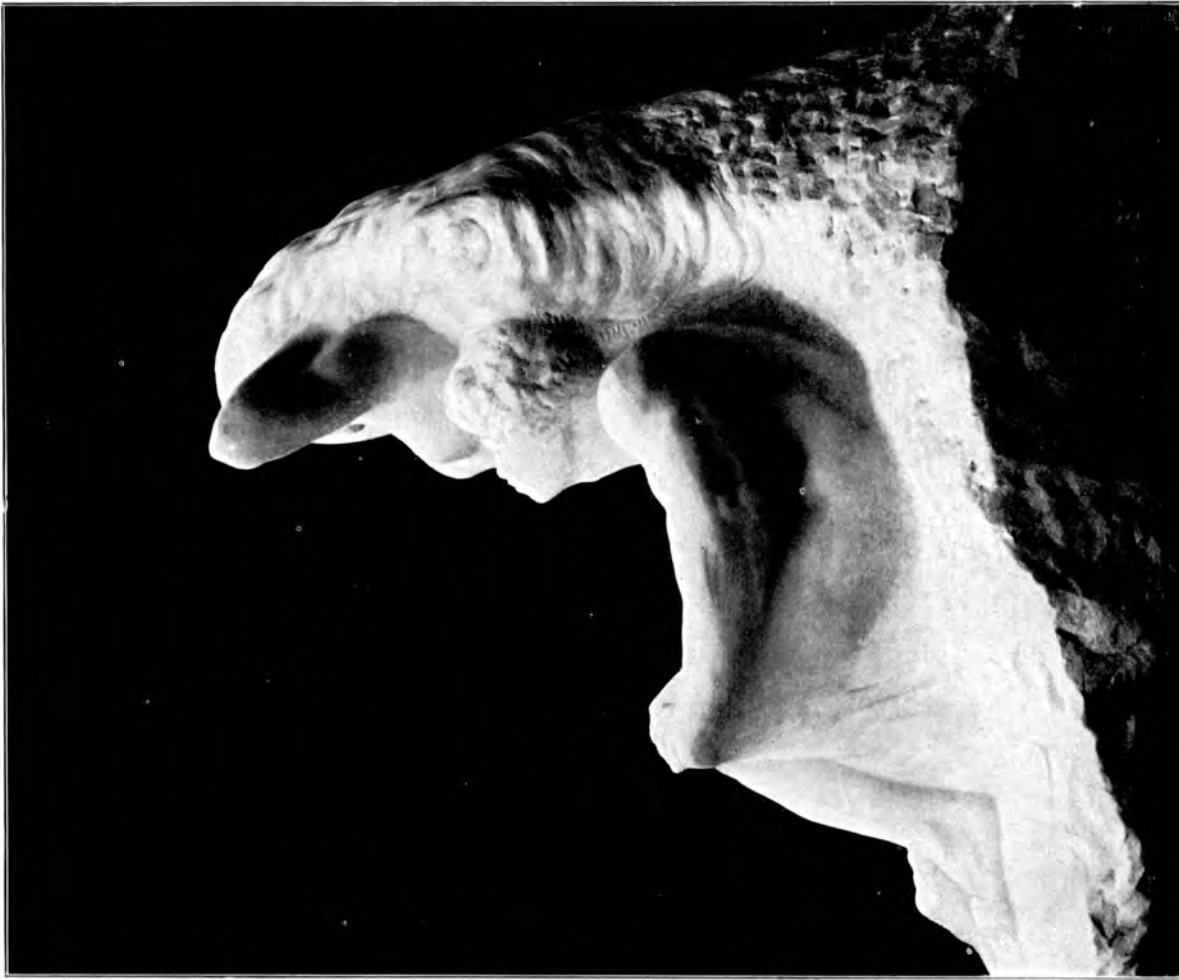
Im Gegensatz zur akademischen Optik, in deren Sinne der menschliche Körper im einzelnen nur von jener Seite herausgearbeitet werden sollte, auf welche der Bildhauer die Aufmerksamkeit durch die Geste des Modells besonders hinlenken will, sind bei diesem Johannes alle Ansichten ebenso sorgfältig behandelt wie die Vorderansicht. Schon die Genauigkeit dieses Modells hat gegen Rodin den böswilligen Zank erweckt, und seine Gegner behaupteten, daß die Statue nach einem menschlichen Körper abgegossen worden sei. Léon Maillard hat in seiner Studie über Rodin ganz richtig auseinander gesetzt, wie ungerechtfertigt diese lächerliche Anklage war, da doch ein Abguß die genauen Proportionen eines ganzen Körpers unmöglich in ihrer Gesamtheit wiederzugeben vermag. Aber Haß und Neid sind ja in der Wahl der Angriffsmittel nicht wählerisch. Trotz der Unredlichkeit der Anklage hat Rodin die Veranstaltung einer Enquête durchgesetzt, und seine Feinde waren gezwungen, vor der Reihe der vorhergehenden Studien, welche von Rodin vorgezeigt wurden, die Segel zu streichen.

Solche Studien der Einzelheiten hat Rodin fleißig gesammelt; die Glaskästen in seinem Atelier sind angefüllt mit Studien der einzelnen Teile, des Torsos, der Hand. Den Ausdruck der menschlichen Hand hat er mit besonderer Hingebung erforscht. Er hat Hände gemacht, die sich krümmen, gleichsam als wollten sie die Leere erfassen und kneten, aus ihr einen Schneeball formen, um die Vorübergehenden zu bewerfen; er hat auch schreckliche Hände gemacht, besonders eine, die gewalttätig hinzukriechen scheint, von wurmartigen Rissen durchfurcht ist und sich wie ein aufgebrachtes, aber lahm gewordenes Tier zu bewegen scheint, welches auf verstümmelten Füßen auf einen unsichtbaren Feind losstürzen will. Er formt Finger, die unter der Wucht des Schicksals gierig zugreifen; er zeichnet die Hände des Spielers, krebsartige Scheren, die darauf erpicht sind, den Schatten des Verhängnisses zu packen. Er hat diesen Händen in einem gewissen Moment seines Lebens eine ganz besondere Bedeutung zugeschrieben, jedoch nur für einen Augenblick; denn die Kunst Rodins strebt vor allem nach Harmonie; er steigt mit gleichmäßigen Schritten zur Vollkommenheit empor und vernachlässigt in seinem langen Suchen auch nicht das geringste Detail.

lytin  
21. 12. 20

Zu den Werken seiner ersten Manier gehört der „Johannes“ und der „Mann aus der Bronzezeit“. Dieser letztere scheint, wie Rosny sagt, aus einer Höhle hervorzukommen und scheint sich nach schwerem Schlaf zu recken, um der Jagd, dem Kampf mit wilden Tieren und auch jener innerlichen Bewegung entgegenzugehen, welche von der umgebenden Natur in ihm hervorgerufen wird. Dahin gehört auch der „Kuß“, ein Gedicht in weißem Marmor, in welchem die ganze Hingebung des Körpers der süßen Geliebten in den fast furchtsamen und vorsichtigen Armen des Mannes besungen wird, eine kurze Vorbereitung auf die folgende Glut. Dahin gehört der „Gedanke“, die weiße Maske einer sanften und andächtigen Nonne, ferner die schöne offenherzige Gruppe „Bruder und Schwester“, der ungestüme „Aufruf zu den Waffen“, die schöne Gruppe des „Frühlings“, die furchtsame und ängstliche „Eva“, die sich ihrer Nacktheit bewußt wird und zugleich mit der Scham die Gewalt der Begierde empfindet, die „Faunesse“ (weiblicher Faun), das „Monument Sarmiento“, auf dessen Sockel Apollo im sonnigen Schwung die Hydra bezwingt, aus dem Stein gleich einem Funken herauszuspringen scheint und in der Aufwallung einer gewaltigen Kraft mit heroischer Geste die Hydra umschlingt. Wir nennen noch die mit einem Helm bedeckte „Bellona“ im Museum von Lyon, und den „Wind“, einen harmonischen und doch so bewegten Frauenkopf, der ganz durchtränkt ist von elementarer Kraft. Dahin gehören schließlich die „Bürger von Calais“, das Denkmal von „Claude Lorrain“, die schöne „Helmschmiedin“ und das unvollendet gebliebene „Tor der Hölle“.

Außer diesen Hauptwerken besitzen wir von ihm eine Menge von Gruppen und eine Unzahl von kleinen Statuen, wohl klein, was das Format betrifft, die aber doch zur großen Skulptur gehören, da ja nach Bestimmung ihres Volumens und ihres Planes nur noch eine stoffliche Arbeit notwendig wäre, um ihnen monumentale Maße zu geben. Unter diesen Gruppen gibt es viele, die ebenso zierlich wie gewaltig sind. Rodin erscheint da als ein Sohn des 18. Jahrhunderts und wendet als solcher hie und da tanagriscche Proportionen an. Jedoch selbst dort, wo er absichtlich nur delikat sein will, legte er in seine Gruppen den Schwung seiner ganzen Kraft. Wir nennen die „Entführung“, wo der Mann eine



TRÄUMEREI



PYGMALION UND GALATHEE



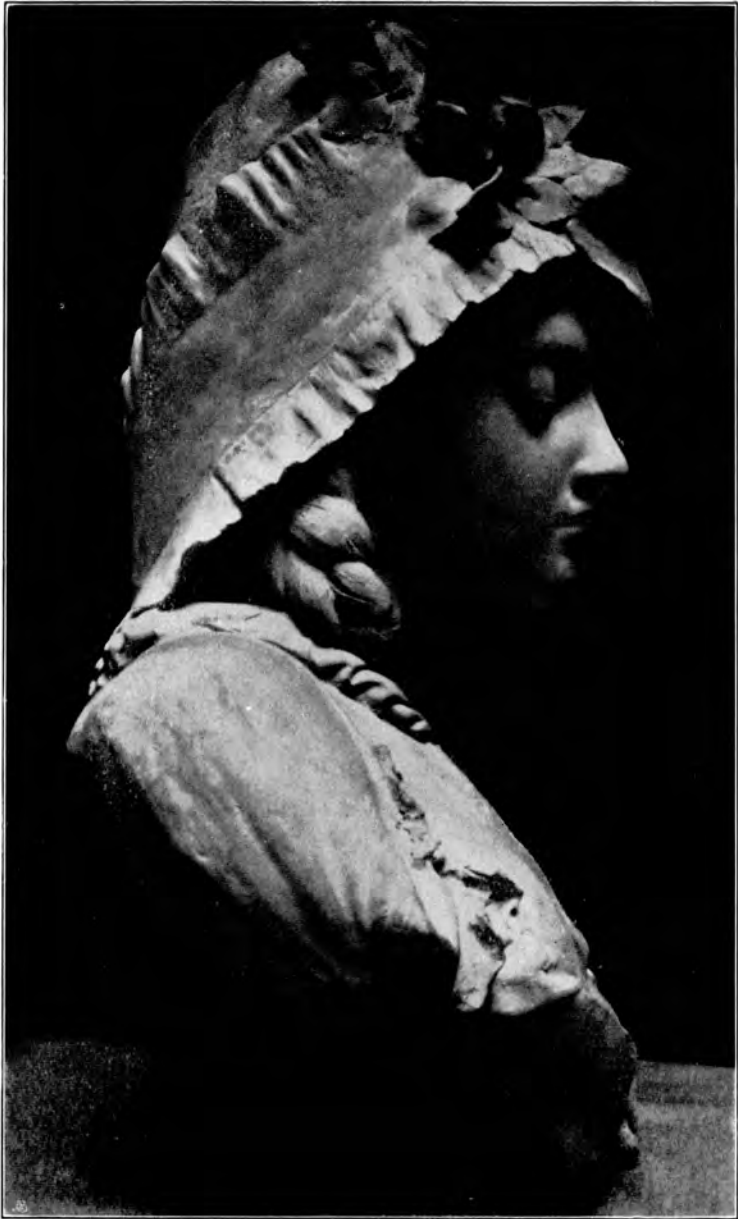
FAUNIN



Frau in den Armen hält, die in einer wunderbaren Verkürzung ganz in sich selbst zusammengekauert erscheint. Ferner das „Unternehmen“, wo der Mann sich ungestüm auf die Frau wirft. Da sind ferner verschlungene Bacchantinnen, die mit ihren kräftigen Biegungen an die verdammten Frauen des großen Beaudelaire erinnern, dessen „Blumen des Bösen“ Rodin, ganz im Sinne des Dichters, für den Sammler Paul Gallimard in einem unbezahlbaren Bande illustriert hat. Da ist die Mattigkeit einer Frau dargestellt, die nach der ungestümen Zärtlichkeit und Umarmung eines Satyrs in Schlummer sinkt. Wir haben ferner „Niobe“, eine „Karyatide“, die auf ihren Schultern die ungeheure Last des menschlichen Leidens trägt. Da wieder stürzt sich ein Satyr auf eine Frau, oder ist die ruhige und kokette Freude der Frau dargestellt, nachdem ihr Besieger sich vor ihr demütigt. Der stillen „Eva“ steht die ungestüme „Faunesse“ gegenüber, und beide Arten der Weiblichkeit, die unschuldige und die wütende, sind mit gleicher Meisterschaft dargestellt. „Ikarus“ fällt vom Himmel herunter und sein Kopf zerschellt im Staube in einer frenetischen und dabei doch so einfachen und wahren Bewegung. Mit mächtigem Ungestüm drückt Rodin die triumphierende Freude des Weibes aus, welches auf der Schulter einen Jüngling als Beute davonträgt, den Gegenstand kurzen Liebesentzückens. Die Satyre und die Faune erscheinen gar oft in der Kunst Rodins; während sie jedoch von der Kunst des 18. Jahrhunderts gleichsam hübsch und galant dargestellt wurden, läßt sie Rodin in der glühenden Sehnsucht nach einem beglückenden Augenblick in wildem Ungestüm übereinander herstürzen. Aus diesem Moment der Kunst Rodins hat Roger Marx jene Definition Rodins geschöpft, welche der von Dolent analog ist: „Rodin ist der brünstige Geist.“ „Ein Verhängnis verfolgt die Paare, die sich suchen, sich anziehen und sich umschlingen, und die nach der innigen Umarmung den bitteren Groll des unbefriedigten Verlangens empfinden.“ Rodin erinnert oft an Beaudelaire, den großen Dichter zur Zeit seiner Jugend, der seinen Zeitgenossen einen neuen Fieberschauer gebracht hatte. Doch folgt er ihm nicht in seinem Traume von einer ruhenden Schönheit. „Ich hasse die Bewegung, welche die Linien verzerrt“, eine Theorie, die der Kunst des Dichters allerdings sehr nahe liegt;

wohl aber gehorcht er ihm in gewissen Bewegungen der tiefen und unbefriedigten Leidenschaft, in dem Erforschen des schrecklichen Verlangens, welches in die Seele und in den Körper des Menschen geankert ist, welches auch dann nicht erlischt, wenn die ermatteten Organe nach geistigem Frieden schreien, sondern diese zu stets neuen und sich stets wiederholenden Rasereien anstachelt. Auch Rops war dem Einfluß Beudelaire's unterworfen und auch er war ein großer Maler des sinnlichen Schwunges. Der Unterschied zwischen der Kunst von Rops und der von Rodin liegt im Grunde genommen darin, daß die Auffassung des Rops immer eine satirische ist, während wir diesen satirischen Zug bei Rodin nie finden. Rops studiert die große Stadt, in der er stets verliebte und ungestüme Paare entdeckt; Rodin dagegen geht in den heiligen Wald, wo er den ungeduldigen Galopp der Centauren vernimmt, die der Liebe entgegenwiehern. Er sieht da in dem Dickicht, wie die mannigfaltigen Wesen in der unendlichen Umarmung Pans geboren werden. Er ist ein vom mächtigen Glanz der Liebe erleuchteter Heide, der zugleich weiß, daß diese Liebe eine Schöpfung der Schönheit ist; und weil er weiß, daß die Darstellung der Liebe und der Schönheit ein und dieselbe Sache bedeutet, sucht er für den Ausdruck der Liebe die großartigste Intensität, und das ist das Neue in seiner Kunst. Und wie erreicht er diese Intensität? Er erreicht sie, indem er den Schwung des ganzen Wesens in der fundamentalsten und hauptsächlichsten Geste beschreibt, indem er diesem Schwung und der Bewegung alles andere unterordnet.

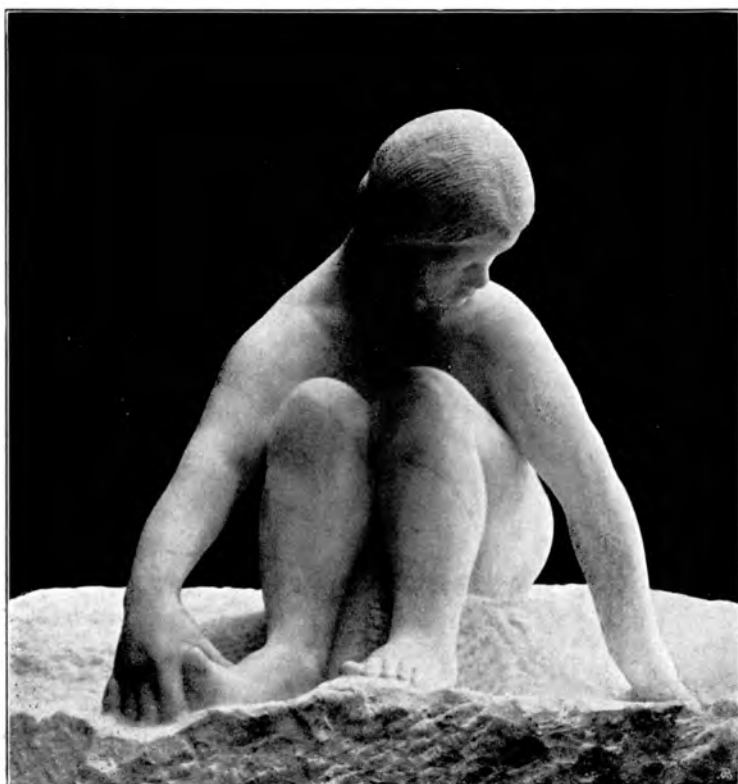
Auf diese Weise geht er während einer ganzen Periode seines Schaffens darauf aus, die Freude des Liebeslebens, seinen Schmerz und seine Raserei, ja noch etwas mehr, nämlich die Einheit und Wesenhaftigkeit der Liebe, ihr Ungestüm, ihre ganze Gebärde und ihr Wesen zur Darstellung zu bringen. Unter seinen Fingern geht nicht mehr die Liebe hervor, sondern der zeugende und lebengebende Trieb selbst. Wenn Rodin eine Verschlingung menschlicher Körper darstellt, so denkt man notwendig an die Biegungen der Körper im Moment der Leidenschaft, zugleich auch an all die Freuden alles Fleischlichen, das in der Wollust erzittert, und diese Wollust, sie erfüllt die ganze Welt des Daseins. Rodin



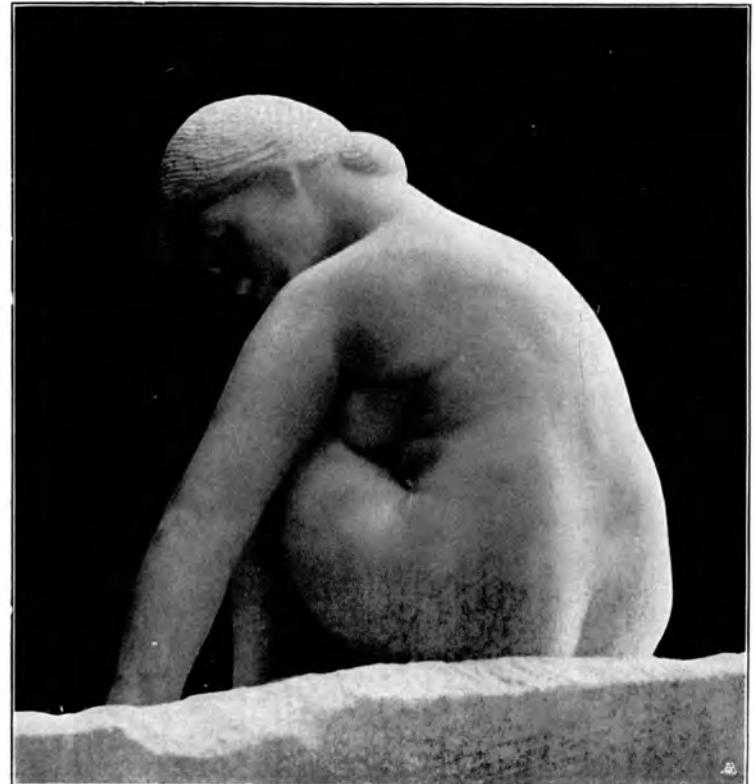
DIE DORF-BRAUT



DIE WEINENDE



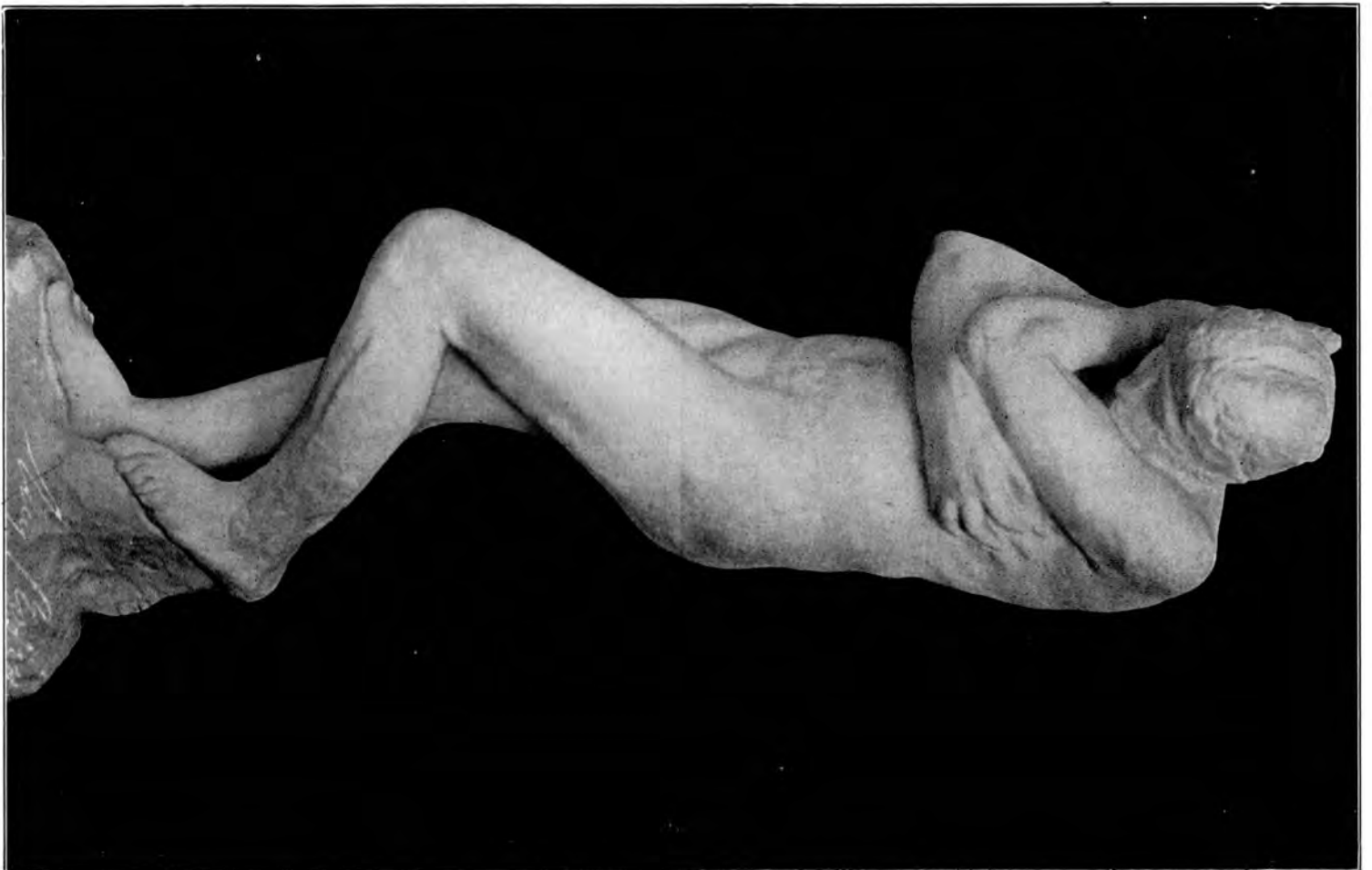
AKT-STUDIE



AKT-STUDIE



PARZE UND JUNGFRAU



EVA

erweckt den Eindruck, daß die Wesen ihrer selbst bewußt werden, wenn sie im Sonnenlicht des Kusses einander erscheinen, daß sie nur ein kurzlebige Moos am ewigen Thyrsusstab der fleischlichen Begierde und des Haschens der ganzen menschlichen Seele nach Lust sind, nach jener Lust, welche die wesentlichste Bedingung der Existenz der Gattung ausmacht. Die Menschen lieben, so wie die Erde zur Sonne gravitiert und wie sie sich mit Gewächsen und anderen Blumen bedeckt, die weniger großartig als die Blumen der Liebe sind.

Indem Rodin die Leidenschaft in diesem Sinne sucht und erfährt, findet er in dem Alter, in dem Moment, wo der erschlaffte Körper dem Drange der Liebe nicht mehr zu dienen vermag, ein großartiges Symbol, verwandt mit Ruy Gomez oder mit dem Booz von Hugo. Er schafft dieses Symbol großartiger noch und gleichsam schrecklich, indem er die menschliche Altersschwäche in ergreifender und Mitleid erweckender Weise beschreibt, wobei er den Klagen Villons über die vergangene Schönheit der einstigen Helmschmiedin folgt. Wir meinen da das bekannte und berühmte Gedicht auf den körperlichen Ruin der schönen Prostituierten, der einst so viele junge Augen zugeflogen sind, die so viele naive Herzen höher schlagen machte, und die den Geldbeutel sowohl wie auch den Willen so vieler schlauer Bürger auspreßte. Nun steht sie da noch immer lebend; ihr Profil ist mit der Reinheit seiner Linien noch immer ergreifend, die Arme vom Alter benagt, der Torso ausgehöhlt, die schlaffen Brüste auf den Bauch herunterhängend, in einer vor Verzweiflung fröstelnden und nachlässigen Pose. Der Rücken, der arme Rücken, der einst so viele Seufzer erweckt hat, ist gekrümmt, die tiefste Verzweiflung lastet auf der ganzen Figur. Die Skulptur, sowohl jene der Alten wie auch die des Rodin, ist eigentlich eine Kunst der höheren Suggestion; sie versteht es, in dem Hervorspringen eines Muskels, in der Spannung oder Erschlaffung des Körpers das Tragische auszudrücken. So bietet uns auch der Meißel Rodins, wenn er die Runzeln des Nackens gräbt, die Furchen der Kehle und den Verfall der Lenden öffnet, ein förmliches Gedicht des Alters, der Ermattung, der Furcht und des Todes. Das packt genau so wie jenes ergreifende Basrelief, welches von Germain Pilon für ein Grab gemacht worden ist, in dem er die schöne und heitere

Frauenfigur der schrecklichen Toten gegenüberstellt, die dennoch ein und dieselbe Person gewesen. Die Statue Rodins ist vielleicht darum schöner, weil er die dramatische Wirkung nicht durch Kontraste hervorzurufen sucht, sondern uns das ergreifende Drama des Alterns ohne Geschrei, mehr elegisch bietet. Wenn auch die schöne Helmschmiedin nicht zu den berühmtesten seiner Werke gehört, so ist sie doch eines der bedeutendsten. Freilich bieten „die Bürger von Calais“ mehr an Vielfältigkeit und Abwechslung.

\*            \*            \*

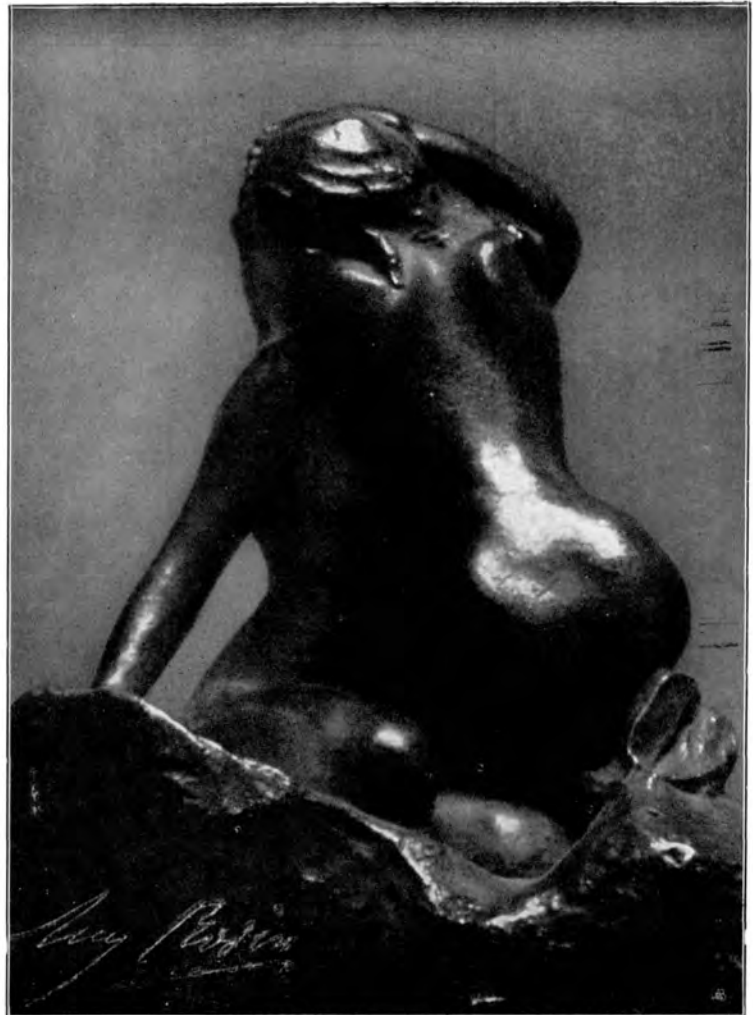
### DAS TOR DER HÖLLE — BALZAC — DIE ZWEITE MANIER

Rodin hat „das Tor der Hölle“ nicht ganz beendet; das Werk wurde vor etwa zwanzig Jahren bestellt, ist aber nur in den allgemeinen Umrissen und in einigen Details fertig geworden. Es war in der Ausstellung vom Jahre 1900 zu sehen; der majestätische Block mit seinen sechs Metern Höhe zeigte wohl, welche ungeheure Arbeit zur Fertigstellung notwendig wäre. Der Bildhauer wollte in diesem riesigen Monument den Taumel der menschlichen Leidenschaften und den Wirbel des ethischen Lebens darstellen. Seine Lektüre hat ihm die Idee eingegeben, Dante und das schmerzlichste seiner Gedichte auf diese Weise zu interpretieren. Man fühlt jedoch heraus, daß eine ganze Seite der Danteschen Idee, nämlich die theologische Idee und jene der Strafe, in der Auffassung Rodins keinen Raum gefunden, vielmehr der Darstellung jener Wirbel Platz gemacht hat, die sich in dem Abgrund, welcher die Geburt vom Tode trennt, so schnell und reißend drehen.

Ohne über den Anblick des fertig zu stellenden Kunstwerks ein vorgreifendes Urteil zu wagen, darf gesagt werden, daß die Hölle unter den Füßen dieser drei sinnenden und traurigen Personen ihre Bewohner mit sich reißt. Francesca und Paolo ziehen auf dem harten Felsen vorüber. Auf den unteren Flächen weinen schmerzlich verzogene Gesichter, und um sie herum sehen wir den Rundtanz der Weiber, der Satyre und der Centauren, des ganzen Hofes des alten Pan, der Minuten



DIE NEREIDEN (VOM DENKMAL VICTOR HUGOS)



DIE NATUR



LA SPHYNGE



DIE UMARMUNG



des fröhlichen Lebens, welches vom Schmerz nichts wissen mag. Auf diese Weise sind die Leidenschaft und die Natur einander gegenübergestellt, und heitere und schmerzliche Formen halten sich die Wage.

Das Monument von „Balzac“ hat gegen Rodin einen förmlichen Aufschrei der Wut hervorgerufen. Freilich hat auch Rodin da eine neue Manier zur Anwendung gebracht. Die meisten Leute, die sich aus Überzeugung oder aus Snobismus um Rodin geschart hatten, fanden sich auf einmal irreführt. Eine heftige Polemik entwickelte sich hinsichtlich dieser Statue, in der allerdings die heikelsten Probleme der modernen Bildhauerkunst gestreift wurden. Wir meinen besonders die Frage, ob und wie ein großer Zeitgenosse dargestellt werden soll und dargestellt werden kann, oder mit anderen Worten, wie man einem Modernen ein Denkmal setzen kann.

\* \* \*

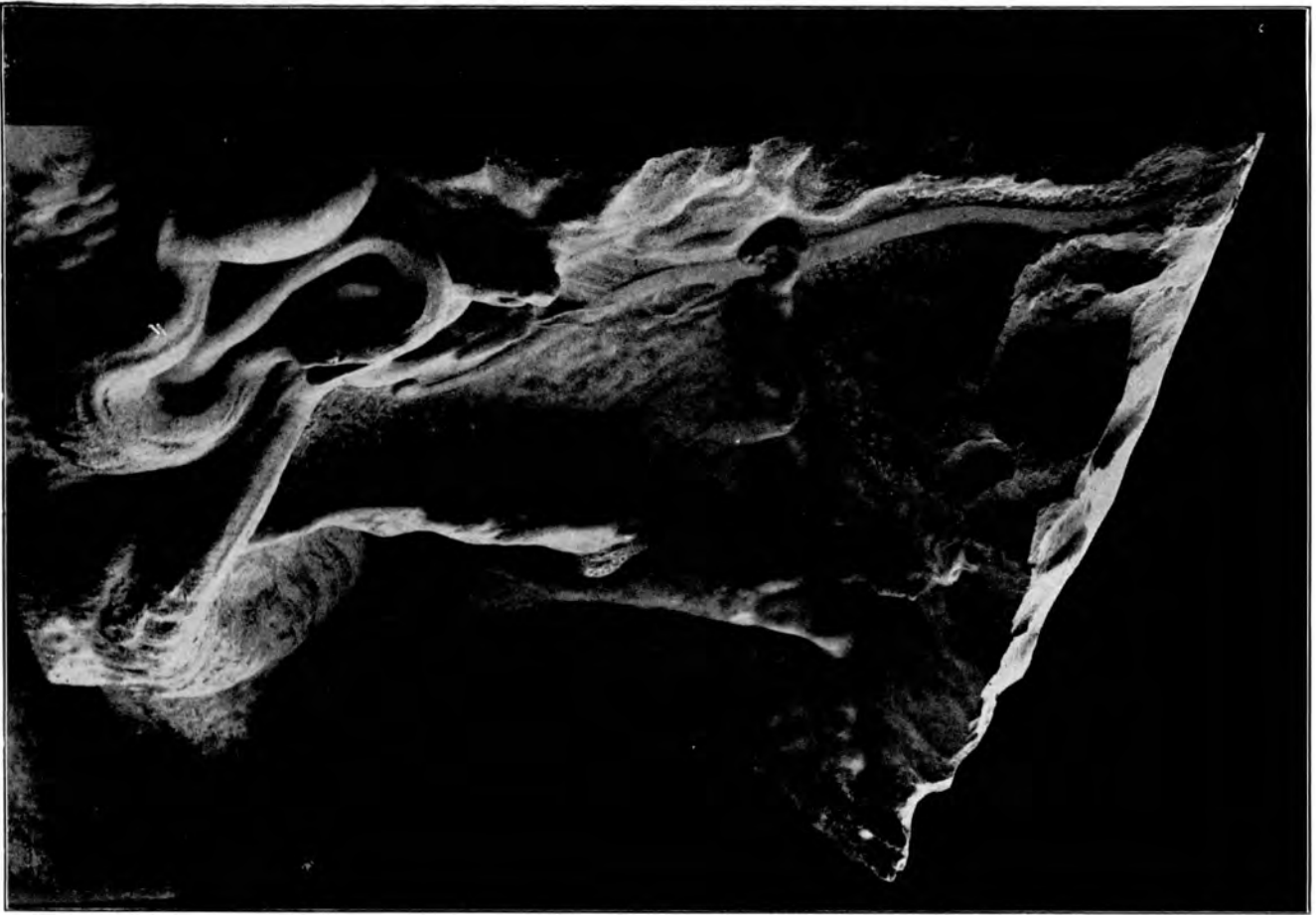
Ein Chateaubriand und eine Lamartine, die in schlaffen Stiefeln und im romantischen Paletot dargestellt worden sind, haben die Zeitgenossen ebensowenig befriedigt wie der Gambetta im Überrock. Kann man sich jedoch anderseits ewig nur auf die Weise aus der Schwierigkeit ziehen, daß man aus der Anlage eines Monuments die Statue überhaupt ausmerzt, auf den Unterbau nur irgend eine allegorische Figur hinstellt, den eigentlichen Gegenstand des Monuments aber, dessen Veranlassung und Grund, nämlich den Heros oder den großen Mann, der dargestellt werden soll, nur in einem auf den Sockel aufgeklebten Medaillon zur Anschauung bringt? Gewiß ist ein Mann im Überrock kein glücklicher Vorwurf für die Skulptur. Wollte man ihn aber ganz beiseite lassen, so hieße das die Statue überhaupt aufgeben; man würde damit eingestehen, daß es unserer Zeit überhaupt an etwas fehlt; man würde damit bekennen, daß wir überhaupt nicht fähig sind, das Bild und die Statue eines Menschen auf einem öffentlichen Platz aufzustellen. Rodin hat den Versuch gemacht, diese Schwierigkeiten zu überwinden, und es waren ihrer gar viele.

Vor allem hatte Rodin sich eine Vorstellung von Balzac zu machen. Was wir an ikonographischen Dokumenten über Balzac besitzen, ist nicht

viel und wenig bedeutend; wir finden da höchstens allgemeine Linien und wenig ausdrucksvolle Züge. Darum hat Rodin nach ethnischen Dokumenten gesucht. Da er wußte, welches die Heimat Balzacs gewesen, und da er sich aus Texten und Bildern, die allerdings nicht viel Aufklärung geben konnten, im allgemeinen eine Vorstellung von den Zügen Balzacs gemacht hatte, begab er sich nach der Touraine, um dort Doppelgänger Balzacs zu suchen. Das gelang ihm auch; er fand da Leute, die er halbwegs für Balzacs nehmen konnte, und er ergänzte auf diese Weise seine unvollkommenen Vorstellungen von seinem Helden. Er stellte die Ergebnisse seiner Untersuchungen vernünftig zusammen und hatte nun seinen Balzac. Nun machte er Büsten, die dem wahrscheinlichen Bilde Balzacs immer näher kamen, indem er sein von den Zeitgenossen hinterlassenes Bild mit dem Typus solcher Leute verglich, die ihm Balzac ähnlich zu sein schienen, besonders aber etwas von seinem Gattungstypus hatten. Um nun auch die passende Pose zu finden, formte er zuerst einen nackten Balzac. Er hatte für das Pantheon auch einen nackten Hugo geschaffen; bei Balzac jedoch blieb er nicht bei der Nacktheit. Hatte er wohl irgend einen Grund dafür? Wahrscheinlich folgenden: Hugo war Dichter, sein Denken war so viel wie möglich losgelöst von Zeit und Raum. Er ist der Mann der „Betrachtungen“; er stellt Betrachtungen an, er hört das Murmeln der toten Jahrhunderte und schreibt die „Legende der Jahrhunderte“; er verleiht den Helden, den Propheten, den Göttern seine Stimme. Er ist selbst im Roman in erster Reihe Poet und will als solcher der Wirklichkeit stets aus dem Wege gehen. Er ist eine große allgemeine Stimme, sozusagen ein lyrisches Element. Er spricht in einer figürlichen Sprache. Er ist immer dabei zu vergleichen, sich und andere; er will seine Zeitgenossen stets veranlassen, in seinem Denken das Leben aller Zeiten, das Leben für Liebe und Freiheit zu leben. Hugo mißt das Menschlich-Geistige stets an demselben Maßstab, an dem heroischen Ideal; er ist selbst ein Heros, ein Beschwörer. Er sieht Orpheus und die Nymphen vorbeiziehen. Rodin macht ihn zum absoluten Dichter, er stellt ihn nackt hin, damit er die Stimmen höre; er läßt ihn im Absoluten. Hugo ist in der Schöpfung Rodins der nackte Heros oder der Dichter im allgemeinen; er ist Träger der Lyra.



EVA



APOLLO UND DIE HYDRA



VICTOR HUGO (PROFIL)

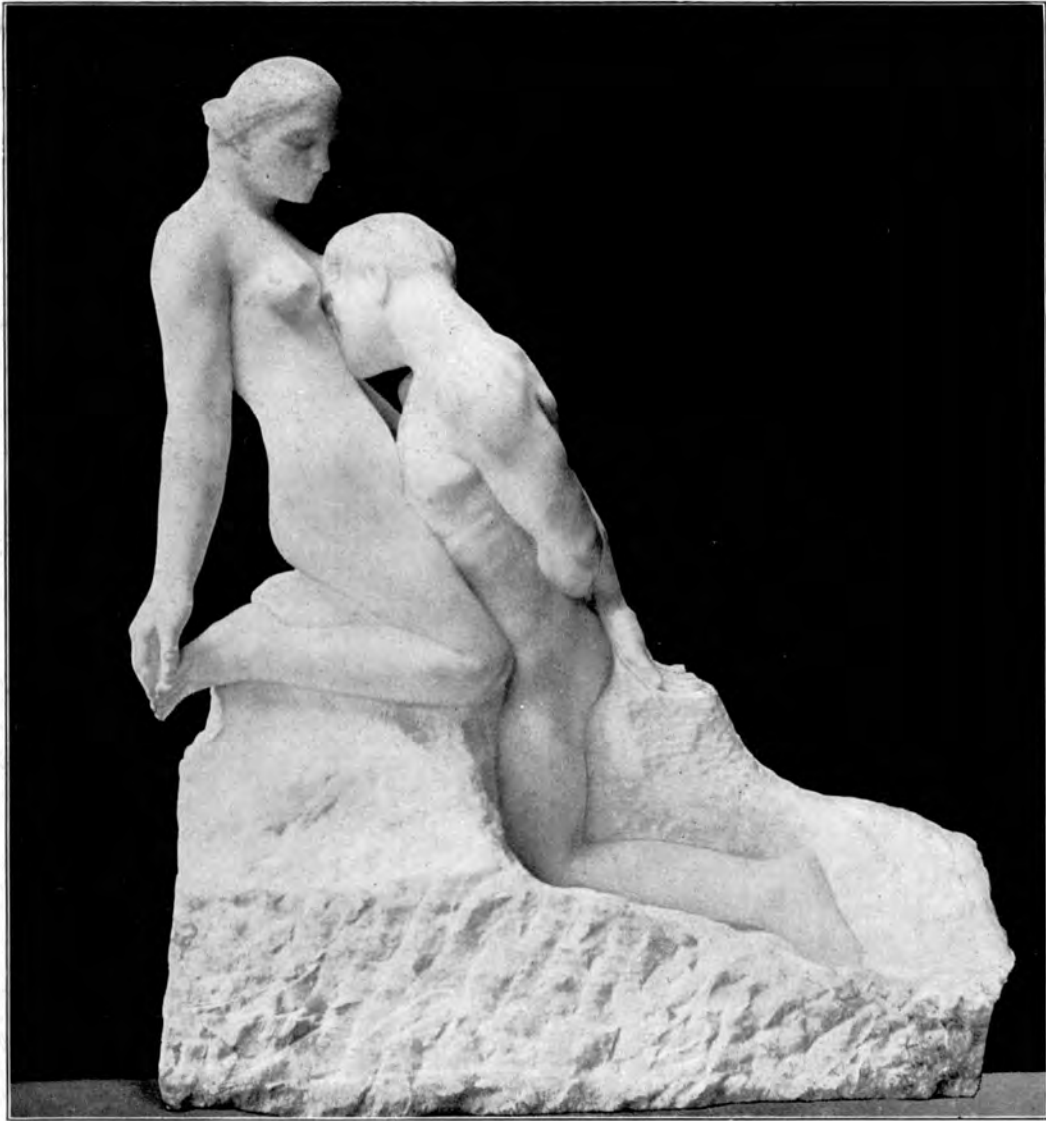
Balzac durfte nicht in der gleichen Weise behandelt werden, denn Balzac ist ein Moderner; er ist einer der Begründer des Modernen. Er ist ein Romanschreiber, der seinen Personen echtes und wahres Leben in dem Maße einflößen möchte, daß er ihnen einen Zivilstand schafft. Er war mit seinem ganzen Können bestrebt, diese Personen wahrscheinlich, ja geradezu lebend zu gestalten. Es war fast ganz in der Ordnung, daß zwei Schüler von ihm zu seiner „menschlichen Komödie“ ein biographisches und geographisches Lexikon verfaßt haben, in welchem Rastignac, Vautrin, Rubempré, de Trailles usw. wie historische Persönlichkeiten behandelt wurden.

Balzac ist einer der Meister der realistischen Literatur. Er stellt in seinen Werken, namentlich in der „menschlichen Komödie“ nie einen Helden oder auch nur einen ganz unbedeutenden Figuranten auf, ohne seine Gewohnheiten, seinen Anzug, sein Zubehör, seine Absichten und seine politische Rolle bis in die kleinsten Einzelheiten genau zu beschreiben. Um ihn zu illustrieren, ist für die „drolligen Erzählungen“, die außerhalb seines eigentlichen Schaffens fallen, ein Doré, für die „menschliche Komödie“ aber neben Johannot und Deveria ein Daumier und ein Monnier notwendig. Er verfährt stets synthetisch im Leben, selten im Traume. Nur sein Seraphita=Seraphitus macht darin eine Ausnahme und ist mehr eine Vision; doch auch da muß das Vorhandensein der Swedenborgischen Bücher berücksichtigt werden. Der Mensch ist bei ihm stets modern und hat gar nichts Griechisches an sich. Wenn er sich mit seinem Genie zur allgemeinen Menschlichkeit aufschwingen will, so tut er es auf eine umständliche, zeitgenössische und reelle Weise. Man kann ihn unmöglich nackt darstellen, so wenig wie Stendahl. Aber andererseits ist auch ein Balzac im Überrock rein unmöglich; man konnte ja auch einen solchen machen, jedoch zum großen Schaden der Kunst. Er ist klein, kurz, dickbäuchig. Da mußte etwas Besonderes herausgefunden werden. Rodin hat sich für das Arbeitskostüm entschieden. Er faßt ihn geistig als den Arbeiter am Gedanken auf. Ja, abgesehen von der physiognomischen Wahrheit läßt er auch die wirkliche Statur beiseite und schafft nicht etwa ein Porträt von Balzac, sondern eine Synthese von Balzac und beschreibt eigentlich die Kraft, die den Roman=

schreiber belebt. Er stellt ihn dar mit klarem Auge, in voller Tätigkeit, mitten in der Arbeit, in einem Moment, wo er wohl die körperliche Arbeit des Schreibens, nicht aber des Nachdenkens unterbricht; die Seite ist wohl angefangen, aber das Kapitel noch nicht im Zuge. Er erfäßt ihn in einer noch erregten Haltung, jedoch in dem Augenblick, wo er eine kleine Pause hält, um in seinem Arbeitszimmer einige Schritte zu machen. Er hält still, zieht sich aber in sich selbst zurück, schaut mit geraden Augen vor sich hin, als würde er ins Unbestimmte, zugleich aber auch in sich selbst hineinblicken und die sich ausgestaltende Idee betrachten. Die Auffassung war eine einfache und wie sehr wurde sie mißverstanden! Denn dieser große rauhe Block von Gips hatte gar nichts Hübsches an sich, was man doch bei einer Skulptur unbedingt verlangt. Und dazu hatte Rodin in diesem Werke seine zweite Manier offenbart. Wie er dazu gekommen ist, hat er selbst angegeben, und seine Worte wurden wie folgt verzeichnet. Er erklärt vor allem, daß er stets dieser Manier zugestrebt hat. „Das kam mir keineswegs wie eine plötzliche Eingebung. Ich habe nur zaghaft gewagt, ich hatte Furcht. Je mehr ich aber dann die Natur besser begreifen gelernt, und je mehr ich mich von Vorurteilen freigemacht habe, um sie ganz zu lieben, habe ich mich entschieden und habe versucht . . . Ich war so ziemlich befriedigt, die Sache schien mir besser gemacht . . . Auch das Studium der Antike hat mich ermutigt, nicht minder die Skulptur des Mittelalters, die nicht weniger schön ist als die griechische Kunst. Ich habe alles getan, um meine Seele diesen Schöpfungen anzupassen. Ich machte zu Beginn recht geschickte und lebhaft ausgeführte Sachen, fühlte jedoch, daß es nicht das Richtige sei . . . Da habe ich viel gelitten . . . Kunst bedeutet nicht Nachahmung, und nur die Narren glauben, daß wir etwas zu schaffen vermögen. So bleibt uns nur die Möglichkeit: die Natur in einem gegebenen Sinne auszulegen! Ein jeder interpretiert nun in seinem Sinne, und auch ich kam endlich dazu, mir meine Auffassung zurechtzulegen . . .“ Diese Worte, die uns von Maclair überliefert worden sind, entsprechen vollkommen dem Ton Rodins. Nach der von ihm zuerst eingeschlagenen Richtung „der hl. Johannes“, „das Zeitalter“ der Bronze, „die schöne Helmschmiedin“ hat Rodin vorsichtig und langsam nach vorwärts



DER GEDANKE



DAS UNVERGÄGLICHE IDOL

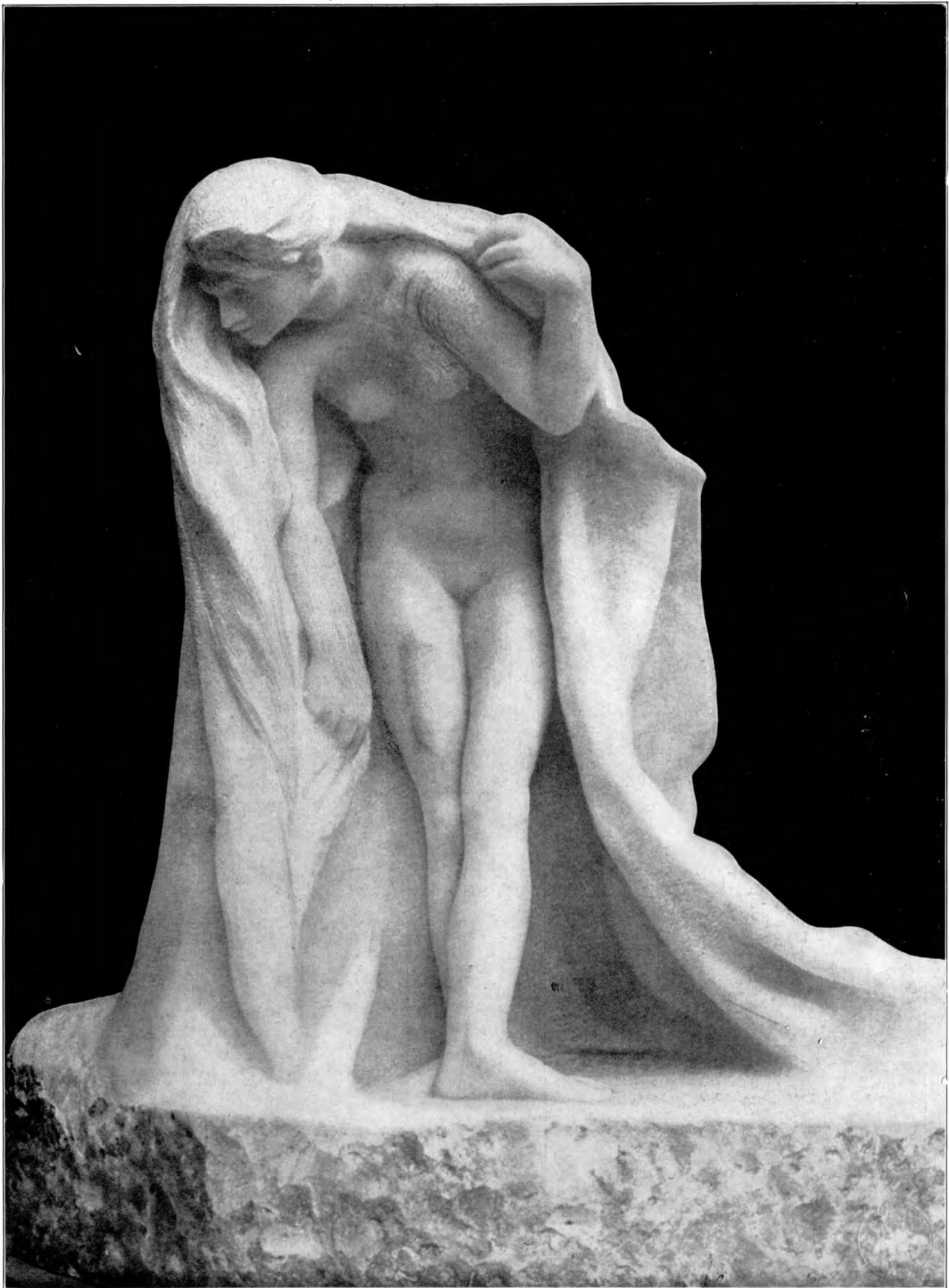


DES BILDHAUERS SEELE



DER TRAUM





VOR DEM BAD



GESCHWISTER



DIE NATUR



HAND-STUDIE



HAND-STUDIE

getastet und hat es unternommen, das ganze Detail der Muskulatur wiederzugeben, „seine Figuren nicht nur von der einen Seite herauszuarbeiten, sondern allmählich alle Flächen seines Werkes zu modellieren“. Er strebte nach einer Zeichnung „der Bewegung in der Luft, aus welcher alle Werte herausgeholt werden könnten“. So gelangte er endlich zu der Auffassung, daß man den ganzen Schwung am besten dadurch wiedergibt, wenn man nur das Wesentliche formuliert. Er legt eine gewisse Eckigkeit ab, in die er zur Zeit seines ersten Auftretens noch verliebt war, und strebt nach zarteren, köstlicheren Formen, nach großen Flächen, fast wie sie der Maler anwendet. Da erreichte er den Höhepunkt seiner Kunst, jene Methode der Beschreibung des Lebens, die er sich selbst erfunden hatte. Nun generalisiert er die Gebärde und hat für sich die wahre Methode gefunden. Sein Schaffen wird nur um so fruchtbarer.

Im Museum Rodins zu Val Fleury sind seine Werke der zweiten Manier in der Form von Plänen, Skizzen und Abgüssen angesammelt. Sie beweisen ihm die Wahrheit seiner Methode. In der wunderbaren Beleuchtung, welche durch die Glasfenster hervorgerufen wird, erwacht vor dem Beschauer ein ganzes Traumleben. Er kann in den geistigen Alleén, in welchen sich Rodins Genie widerspiegelt, spazieren gehen und kann ihm so bei dem Schaffen dieser Bevölkerung Gesellschaft leisten. Man könnte sagen, daß hier eine Naturkraft eine Welt von Formen angesammelt hat. Diese Empfindung einer Naturkraft, die uns zwischen so vielen weißen Synthesen, zwischen diesem Hervorsprudeln von Wesen beim Eintritt erfaßt, führt dann zu einer tieferen Prüfung. Man glaubt, zwischen der vom Leben durchleuchteten Materie herumzugehen, denn die angefangenen Studien und die in verkleinertem Maßstab ausgeführten Arbeiten stellen hier Tausende von vollkommen formulierten Monumenten vor die Augen, die nur auf die Gelegenheit zu warten scheinen, auf irgend einem öffentlichen Platz zu kolossalen Massen zu erwachsen. Da ist beispielsweise ein kleines Modell, ungefähr einen Meter hoch. Über einer Krypta erhebt sich eine Säule, um welche herum eine spiralförmige Stiege zu einer Plattform führt, zum Sockel einer Statue. Es ist der Entwurf zu einem „Monument der Arbeit“. Vor der Krypta sind

zwei Statuen angedeutet, welche, wie aus den Linien und der ganzen Haltung leicht herauszufinden, den „Tag“ und die „Nacht“ darstellen sollen. Das Innere der Krypta sollte mit Basreliefs aus Bronze geschmückt werden, welche Bilder aus dem Leben des Bergmannes und des Tauchers darstellen. Die Säule und die sie umgebende Stiege ist mit einem herrlichen Blumenband umwunden. Das Ganze symbolisiert den Aufstieg zum Unendlichen, die ununterbrochen fortschreitende Entwicklung, und sollte mit zwei großen Figuren abschließen, mit der „Kraft“ und der „Anbetung“, den „Segnungen“ der „Arbeit“, der eigentlichen Idee des ganzen Werkes. Es hat wenig zu sagen, daß die Basreliefs, welche die Szenen aus dem Leben der Arbeiter darstellen sollten, die heutige Tracht der Arbeiter aufweisen, und daß die Zeichen des Tierkreises, welche die Arbeiten der verschiedenen Jahreszeiten symbolisieren sollten, nicht ausgeführt sind. Die Idee ist reif, der große Turm ist zur Ausführung fertig, sobald Paris oder eine andere große Stadt sich bereit zeigt, diesen in Stein gehauenen Hymnus auf die Arbeit zur Ausführung bringen zu lassen. Die tiefe Schönheit des Werkes, das, was es in uns zu erwecken und uns zu sagen hat, liegt in dem Zusammenklang seiner Teile und ist schon lange herausgefunden.

Und wie viel andere neue Werke stehen da! Da sehen wir eine zitternde und verschämte „Eva“, welche von der Muse aus der Tiefe des Äthers im wirklichen Flug dem entzückten Künstler zugeführt wird. Dort wieder ein „Eros“, der hastig die Schleier zerreißt, welche die Schönheit bedecken, so daß im Gegensatz zu der leicht gekrümmten stolzen Haltung des jungen Heros ein äußerst zarter weiblicher Körper erscheint. Da wieder senkt sich der riesige und schneeige Flügel eines großen Schwanes über die müde Träumerei einer Frau, welche den aus dem Boden aufsteigenden Harmonien der Erde zu lauschen scheint. Es soll der „Traum“ heißen und ist der Entwurf zu einem Grabmonument. Da sehen wir die strenge, schöne, helmbedeckte Minerva aus Marmor, dann verschiedene kleine Gruppen, in denen zwei verliebte Körper ineinander fließen. In den Glasschränken sind Versuche von Büsten und Skizzen, welche die weibliche Grazie durch das Hervorheben irgendeiner Geste oder eines sonstigen Details zur Geltung bringen sollen. Diesen sind häufig orna-



SPIELENDER FAUN MIT NYMPHE



DIE JAHRESZEITEN



BALZACS | STANDBILD

mentale Darstellungen gegenübergesetzt, welche Rodin direkt von einem menschlichen Gesicht abgezogen hat, und daneben das exakte Dokument, nämlich die genaue Wiedergabe des Modells. Denn um die Schönheit und die Wahrheit einer Figur zu erreichen, macht Rodin eine ganze Reihe von Skizzen und läßt im Fortschreiten jede Etappe seiner Arbeit abgießen. Auf diese Weise trachtet er dem Ausdruck immer näher zu kommen, und wenn er dann alle die Dokumente beisammen hat, die er sich geschaffen, geht er an das Ganze und an die definitive Darstellung seines Modells heran, wie er es in seinem Wesen und in seiner grundlegenden Wahrheit erfaßt. Denn für Rodin verbindet sich mit dem Modell auch all das Symbolische und Traumhafte, das das Modell einem intuitiven, das Spiel der Muskeln und der menschlichen Gedanken ahnenden Auge suggerieren kann.

Gustave Kahn.



Kapitel 11-5.  
Warren

nl. Al. Niepodklesci № 243  
j. 11. 3482

## INHALTSVERZEICHNIS.

Der Kuß . . . . .	vor Seite 5	Träumerei . . . . .	Seite 35
Das Bildnis des Künstlers . . . . .	„ 7	Faunin . . . . .	„ 36
Der Denker . . . . .	„ 8	Die Dorf-Braut . . . . .	„ 39
Verwelkte Schönheit . . . . .	„ 8	Die Weinende . . . . .	„ 39
Studie für den Balzac . . . . .	„ 11	Aktstudie . . . . .	„ 39
Francesca da Rimini . . . . .	„ 11	Aktstudie . . . . .	„ 39
Der Sturz des Ikarus . . . . .	„ 11	Parze und Jungfrau . . . . .	„ 40
Die Centaurin . . . . .	„ 12	Eva . . . . .	„ 40
Die Centaurin . . . . .	„ 12	Die Nereiden (vom Denkmal Victor	
Denkmal Victor Hugos . . . . .	„ 13	Hugos) . . . . .	„ 43
Die Umarmung . . . . .	„ 14	Die Natur . . . . .	„ 43
Der Gedanke . . . . .	„ 14	Sphinx . . . . .	„ 43
Studie für den Balzac . . . . .	„ 17	Die Umarmung . . . . .	„ 44
Studie für den Balzac . . . . .	„ 17	Eva . . . . .	„ 47
Bürger von Calais . . . . .	„ 17	Apollo und die Hydra . . . . .	„ 48
Erste Trennung . . . . .	„ 18	Victor Hugo (Profil) . . . . .	„ 48
Skizze zum Balzac . . . . .	„ 18	Der Gedanke . . . . .	„ 51
Sphinx . . . . .	„ 21	Das unvergängliche Idol . . . . .	„ 52
Aufruf zu den Waffen . . . . .	„ 22	Des Bildhauers Seele . . . . .	„ 52
Denkmal Victor Hugos . . . . .	„ 22	Der Traum . . . . .	„ 52
Verzweiflung . . . . .	„ 25	Vor dem Bad . . . . .	„ 53
Frühling . . . . .	„ 26	Geschwister . . . . .	„ 54
Denkmal Rollinats . . . . .	„ 26	Die Natur . . . . .	„ 54
Niobe . . . . .	„ 29	Handstudie . . . . .	„ 54
Des Bildhauers Seele . . . . .	„ 30	Handstudie . . . . .	„ 54
Jüngling und Jungfrau . . . . .	„ 30	Spielender Faun mit Nymphe . . . . .	„ 57
Kind und junges Mädchen . . . . .	„ 30	Die Jahreszeiten . . . . .	„ 57
Pygmalion und Galathee . . . . .	„ 35	Balzacs Standbild . . . . .	„ 85





