

5	Grußworte
6	Leihgeber und Dank
8	Vorwort

12 **en passant. Impressionismus in Skulptur**

Eine Annäherung

Alexander Eiling und Eva Mongi-Vollmer

24 **Hirngespinst oder Skulptur der Zukunft?**

Zum historischen Terminus der „impressionistischen Skulptur“

Fabienne Ruppen

36 **Kat. 1–2** Auguste-Louis-Marie Ottin – Der erste impressionistische Bildhauer?

Kat. 3 Ein impressionistisches Relief? – Paul Gauguin *La Toilette*

43 **Edgar Degas**

46 **„Ich verspüre immer mehr das Bedürfnis, meine Eindrücke von Formen in Skulptur zu übersetzen“**

Edgar Degas' Plastiken und ihre Stellung im Werkprozess

Alexander Eiling

58 **Kat. 4** Edgar Degas' *Kleine 14-jährige Tänzerin* – die erste impressionistische

Skulptur? **Kat. 5–13** Klassische Posen – Tänzerinnen auf der Bühne

Kat. 14–24 Unbeobachtete Momente – Tänzerinnen abseits der Bühne **Kat. 25–34**

Aktdarstellungen bei Edgar Degas **Kat. 35–42** Fragmentierungen und Anschnitte

Kat. 43–52 „Aber ich habe noch nicht genug Pferde gemacht“ – Darstellungen von Pferden und Jockeys

123 **Medardo Rosso**

126 **„Er begründet meisterlich die impressionistische Skulptur“ – Medardo Rosso**

Eva Mongi-Vollmer

134 **Kat. 53–57** Im Laboratorium – *La Portinaia* **Kat. 58–59** „Schon hier ist er ganz

Maler...“ **Kat. 60–63** Pariser Impressionen *en miniature* **Kat. 64–69** Ein Monument

für einen Moment **Kat. 70** Das Bildnis des Henri Rouart **Kat. 71–73** Kinderköpfe

Kat. 74–79 Räume auf Papier

171 Auguste Rodin

174 **Auguste Rodin und der Impressionismus**

Annäherungen und Distanzbekundungen in Bildhauerkunst und Malerei
Dominik Brabant

- 184 **Kat. 80–84** *Die Bürger von Calais* – ein Denkmal mit impressionistischen Zügen
Kat. 85–88 Auguste Rodins *Balzac* – Inbegriff der impressionistischen Skulptur? **Kat. 89–94** Impressionistische Oberflächen – Auguste Rodins Büsten
Kat. 95–97 Unvollendet vollendet – Auguste Rodins *Eva* **Kat. 98–101** Variationen bei Camille Claudel und Auguste Rodin **Kat. 102–106** Auguste Rodins großer Schritt ins 20. Jahrhundert

219 Paolo Troubetzkoy

222 **Paolo Troubetzkoy – „the most astonishing sculptor of modern times“**

Yvette Deseyve

- 228 **Kat. 107–110** Schwungvolle Auftritte **Kat. 111–114** Begegnung im Sitzen
Kat. 115 Tranquillo Cremona und die Malerei der „Scapigliati“ **Kat. 116** Ernesto Bazzaro – ein Bildhauer der „Scapigliatura“ **Kat. 117–118** Freilicht
Kat. 119–123 Genre oder Karikatur?

253 Rembrandt Bugatti

256 **Rembrandt Bugatti – „Die Journalisten nennen mich den ‚Segantini der Skulptur‘“**

Philipp Demandt

- 262 **Kat. 124–128** Tiere auf dem Land **Kat. 129–131** Tiere zur Betrachtung – Im Zoo

276 **Luft und Licht**

Zur Inszenierung impressionistischer Skulpturen
Nina Schallenberg

284 **Der gelenkte Blick**

Auguste Rodin, Medardo Rosso und das Fotografieren von Skulptur
Juliane Betz

290 **Die Auflösung des Festen und Dauerhaften**

Zu den Wechselwirkungen zwischen impressionistischer Plastik und Fotografie
Dietmar Rübel

296 **Crossmedia**

Druckgrafik und Bildhauerei im Dialog
Astrid Reuter

- 303 **Kat. 132–136** Druckgrafik

Autoren der Katalogtexte:

AE – Alexander Eiling
EM-V – Eva Mongi-Vollmer
FR – Fabienne Ruppen
JB – Juliane Betz
SB – Stefano Bosi

-
- 310 Literatur
326 Impressum
328 Bild- und Künstlerrechtenachweis



1 Edgar Degas, *Kleine 14-jährige Tänzerin*, 1878/79–1881, eingefärbtes Bienenwachs, Ton, Metallarmatur, Seile, Pinsel, Menschenhaar, Seiden- und Leinenbänder, Baumwollmieder, Baumwoll- und Seidentutu, Leinenschuhe auf Holzpodest, 94,4 × 35 × 35,8 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Alexander Eiling und Eva Mongi-Vollmer

en passant. Impressionismus in Skulptur

Eine Annäherung

Im Paris der 1880er-Jahre war es keine Frage, ob es die impressionistische Skulptur¹ gebe: Sie wurde als Tatsache proklamiert, verhalten definiert und emotional diskutiert. Knapp vier Jahrzehnte später war dies schon nicht mehr ganz so klar. Der französische Kunstkritiker André Salmon bezeichnete 1919 die Idee einer impressionistischen Skulptur schlichtweg als „blödsinnig“.² Weniger brüskierend, jedoch nachhaltiger war das mit dem Ende des Ersten Weltkriegs einsetzende kollektive Beschweigen dieser Debatte. Versucht man heute, die Fäden wieder aufzugreifen, dann steht man vor einem Knäuel von Fragen: Was verstand man mit Aufkommen des Begriffs 1881 unter impressionistischer Skulptur, und warum etablierte er sich im Gegensatz zu dem der impressionistischen Malerei nicht fest in der Kunstgeschichtsschreibung? Welche Bildhauer beziehungsweise welche Werke wurden seit den 1880er-Jahren überhaupt als impressionistisch etikettiert?

Unsere Recherchen lenkten den Blick auf fünf Künstler, deren jeweilige Positionen damals unter diesem Schlagwort besprochen wurden. Die drei unterschiedlichen Generationen angehörenden Persönlichkeiten Edgar Degas (1834–1917), Auguste Rodin (1840–1917), Medardo Rosso (1858–1928), Paolo Troubetzkoy (1866–1938) und Rembrandt Bugatti (1884–1916) waren allesamt zumindest zeitweise in Paris tätig, hatten ansonsten aber eher lose Berührungspunkte. In diesem Katalog sind ihnen jeweils vertiefende Essays von Alexander Eiling, Dominik Brabant, Eva Mongi-Vollmer, Yvette Deseyve und Philipp Demandt gewidmet.

An den namensgebenden Pariser Impressionisten-Ausstellungen zwischen 1874 und 1886 nahm als Einziger der genannten Bildhauer Degas teil. Nur einmal zeigte er öffentlich eine Skulptur – die berühmte *Kleine 14-jährige Tänzerin* (Abb. 1; Kat. 4) –, und dies im Rahmen der sechsten Impressionisten-Ausstellung von 1881. Sie war der Anlass, erstmals (in der Presse) von „impressionistischen Bildhauern“ („sculpteurs impression[n]istes“) zu sprechen.³ Mehrere Rezensenten bezeichneten Degas in der Folge als impressionistischen Bildhauer oder seine Skulpturen als impressionistisch – allerdings jeweils im Hinblick auf diese eine Skulptur und diese eine Ausstellung.

Um die sich ausgehend von Degas' Präsentation seiner Tänzerin entwickelnde Diskussion zur impressionistischen Skulptur zu verstehen, bedarf es eines Rückblicks auf das Jahr 1846: Damals holte Charles Baudelaire in seiner Salon-Kritik zu einem vernichtenden Schlag gegen die Bildhauerei im Allgemeinen aus. In seinem Text „Pourquoi la sculpture est ennuyeuse“ (Warum die Bildhauerei ein Ärgernis beziehungsweise langweilig ist) sprach er dieser Gattung die Ranggleichheit mit



2 Emmanuel Frémiet, *Denkmal Jeanne d'Arc*, 1874, Place des Pyramides, Paris, historische Postkarte



3 Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, Öl auf Leinwand, 48 × 63 cm, Musée Marmottan, Paris

der Architektur und der Malerei ab und forderte kategorisch, sie habe sich diesen beiden unterzuordnen.⁴ Damit erklärte er die Bildhauerei zur dekorativen und komplementären Kunst. Was ihn an ihr störte, war vieles, im Kern wohl das: „Die Bildhauerkunst hat mehrere Nachteile, die eine notwendige Folge ihrer Mittel sind. Brutal und positiv wie die Natur, ist sie zugleich unbestimmt und ungreifbar, weil sie zu viele Ansichten auf einmal zeigt.“ Der Maler hingegen bestimme „ausschließlich und despotisch“ den Blickpunkt, darum sei sein Ausdruck viel stärker. Die Skulptur war nach Baudelaire per se der Natur zu nahe, und der Bildhauer entfalte zu wenig Initiative, um eigenständige Kunst zu schaffen. Daher bedürfe die Betrachtung der Skulptur keiner Einbildungskraft.

Diese provokanten Äußerungen standen auch Jahrzehnte später noch im Raum, als es unter rein quantitativen Gesichtspunkten hervorragend um die Bildhauerei bestellt war. Um 1880 spannte sich der Bogen vom weitverbreiteten öffentlichen Denkmal bis hin zu den zahllosen Bildwerken, die in großbürgerliche Häuser und Gärten als Ausdruck einer neuen Sammelkultur wie gelegentlich auch als Statussymbole Einzug hielten.⁵ Im öffentlichen Raum wiederum kam der Bildhauerei die Aufgabe zu, politische oder moralische Ideen in monumentaler Form zu vermitteln – Helden und Götter blickten von hohen Podesten herab (Abb. 2).⁶ Doch folgten diese Arbeiten überwiegend einer klassisch-konservativen Ästhetik, die zunehmend als bedrückend empfunden wurde. So galt es um 1880 für die modernen Bildhauer, sich gegen den grundlegenden Baudelaire'schen Vorwurf des Unkünstlerischen ebenso zu positionieren wie gegen die formal und inhaltlich innovationsfreie Massenware. Zur Debatte stand nichts weniger als eine Erneuerung der Skulptur und damit einer Gattung, die bis heute für viele Betrachter weit weniger zugänglich scheint als zweidimensionale Kunst.

Impressionismus in Skulptur – Zur Debatte

Nach radikalen Modernisierungsansätzen suchten vor allem diejenigen Künstler, die an den Impressionisten-Ausstellungen in Paris teilnahmen. Die 1874 von dem Kunstkritiker Louis Leroy verhöhrend eingeführte Bezeichnung „Impressionisten“ beruhte auf dem zu diesem Zeitpunkt schon länger diskutierten Begriff der Impression, also des Sinneseindrucks. Claude Monet griff ihn just in seinem berühmten, in der ersten Impressionisten-Ausstellung präsentierten Werk *Impression, soleil levant* (Abb. 3) auf. Kritiker wie Jules-Antoine Castagnary oder Émile Zola unterstrichen in ihren Texten, dass es Monet ebenso wie den übrigen an der Ausstellung beteiligten Künstlern nicht mehr um die Wiedergabe eines beliebigen Sujets ginge, sondern um die durch diese ausgelöste individuelle Sinnesempfindung – das bewusste Sehen.⁷ Der Fokus der Kunstwerke verlagerte sich nun auf den Akt der Wahrnehmung, während die Darstellung des Gegenständlichen in den Hintergrund trat. Unter dieser Prämisse geriet die Skulptur als prototypische Repräsentantin von Objekthaftigkeit ins Kreuzfeuer. Im Grunde erschien sie als Antithese zu den flüchtig und skizzenhaft gemalten Impressionen, die das Fluktuierende und die scheinbar im Vorbeigehen (*en passant*) wahrgenommenen Motive der modernen Welt ungleich besser zu veranschaulichen vermochten als die Skulptur in ihrer lastenden Schwere und Statik.

Doch wenn unsere Ausstellung die Existenz einer impressionistischen Skulptur diskutiert, dann erscheint es an dieser Stelle zunächst notwendig zu klären, was überhaupt unter dem so schillernden wie nebulösen Begriff Impressionismus zu verstehen ist. Untersuchungen haben sich in den letzten Jahrzehnten die unterschiedlichsten Betrachtungsweisen zu eigen gemacht und sich an einer Definition versucht. Über das Faktum der schieren Teilnahme an den Impressionisten-Ausstellungen hinaus⁸ haben sozialgeschichtliche Aspekte wie die Urbanisierung und Verbürgerlichung der Gesellschaft⁹ ebenso Eingang in die Debatte gefunden wie



4 Auguste Rodin, *Das Haupt Johannes' des Täufers*, 1877/78, Terrakotta, 30,5 × 23,7 × 21,1 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Kat. 102)



5 Auguste Rodin, *Das Haupt Johannes' des Täufers* (Detail), 1877/78

Überlegungen zum Verhältnis von Akademie und Avantgarde. Auch die Verknüpfung mit der Geschichte der physiologischen Optik, der Seh- und Wahrnehmungsprozesse¹⁰ und die Rolle der Kunstkritik¹¹ wurden untersucht. Und nicht zuletzt wurden wichtige maltechnologische Analysen unternommen, die die Besonderheiten des Impressionismus ins Blickfeld rückten – das *non-finito* beispielsweise.¹² Wie der Beitrag von Fabienne Ruppen in diesem Katalog zeigt, gab es jedoch bereits auf dem Höhepunkt des Impressionismus eine große Bandbreite an der Definition zugrunde gelegten – zeitgebundenen – Kriterien.

Da heute (wie damals) der Impressionismus überwiegend als zweidimensionale Kunst wahrgenommen wird, ist die Frage, was eine impressionistische Skulptur ausmacht, noch komplexer. Bereits in der ersten Impressionisten-Ausstellung waren Skulpturen zu sehen, wenngleich in einem deutlich geringeren Ausmaß als andere Gattungen. Das Spektrum der zwischen 1874 und 1886 präsentierten Skulpturen ist durchaus bemerkenswert und äußerst heterogen. Sie reichten von den neoklassizistischen Bildwerken des heute nahezu vergessenen Auguste-Louis-Marie Ottin (1811–1890; Kat. 1, 2) über Marmor- und Holzskulpturen von Paul Gauguin (1848–1903; Kat. 3) bis hin zu Degas' *Kleiner 14-jähriger Tänzerin* aus Wachs (Abb. 1). Kaum eines dieser Werke weist jene Flüchtigkeit auf, die wir heute mit dem Impressionismus in Verbindung bringen, ganz im Gegenteil. Als Jules Claretie 1881 anlässlich der sechsten Impressionisten-Ausstellung im Angesicht von Degas' Tänzerinnenskulptur schrieb: „Guter Gott! Wir werden *impressionistische* Bildhauer haben!“,¹³ tätigte er diesen zwischen Hoffen und Bangen changierenden Ausspruch noch in einem definitorischen Vakuum. Zwar standen ab 1876 bereits verschiedene Deutungsansätze für die impressionistische Bewegung zur Verfügung, doch bezogen sich diese nicht explizit auf die Skulptur.

Die Unterschiedlichkeit der in den Impressionisten-Ausstellungen präsentierten Skulpturen und die wechselnde Zusammensetzung der Gruppe der daran beteiligten Künstler machen eine Klärung der Begrifflichkeit notwendig. Galten für Claretie und in seiner Nachfolge zunächst diejenigen Skulpturen als impressionistisch, die auf den Ausstellungen vertreten waren, so versuchte man sich nach der Jahrhundertwende an einer Definition, die den modernen Charakter und die Beziehung von Skulptur und Malerei in den Mittelpunkt stellte. Der zeitlichen Distanz gemäß kreiste dieser Deutungsansatz nicht mehr um die skulpturalen Werke, die auf den Impressionisten-Ausstellungen gezeigt worden waren, sondern vor allem um nun aktive Künstlerpersönlichkeiten, die entscheidend zu einer Erneuerung der Gattung beigetragen hatten, namentlich Rodin und Rosso. Große Bedeutung hatte in diesem Zusammenhang eine 1901 von Edmond Claris für die Zeitung *La Nouvelle Revue* initiierte Umfrage, die 1902 in seine Publikation *De l'Impressionnisme en sculpture* mündete.¹⁴ Kernfrage war, ob die moderne – als impressionistisch bezeichnete – Bildhauerei, insbesondere diejenige Rodins und Rossos, Baudelaires verdammendes Urteil aus dem Jahr 1846 widerlegt habe. In der fraglichen Publikation wurde dies einhellig bejaht. Die Werke von Rodin und Rosso galten fortan als prototypische Belege für die Existenz impressionistischer Skulptur.

Beide Künstler eint, dass sie versuchten, die Unmittelbarkeit des Arbeitsprozesses in Form von Buckeln, Mulden und sichtbar belassenen Fingerspuren in die Konzeption ihrer Werke miteinzubeziehen. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist Rodins Terrakottaplastik *Das Haupt Johannes' des Täufers* (Abb. 4, 5; Kat. 102). Es wurde nicht mehr zwangsläufig das finale Abschleifen, Reinigen oder Patinieren, sondern immer wieder auch das Belassen des Unfertigen als Ausdruck eines stets veränderlichen Prozesses angestrebt. Im Selbstverständnis dieser Bildhauer waren der Torso, das *non-finito* – also das Stehenlassen von unbearbeiteten Bereichen – oder eben die Unvollkommenheit der Oberfläche ausreichend, um die Essenz einer Skulptur und ihre Stellung in der Zeit zu erfassen. Erinnert sei hier an die



6 Claude Monet, 1871, Öl auf Leinwand, 47,7 × 73,7 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main

ungefirnissten Gemälde der Impressionisten, die sich mit ihrer lebendigen Oberfläche dezidiert von der Glätte der Salonkunst absetzten und den Betrachter ebenfalls im Nachhinein am Malvorgang teilhaben ließen. Auch das changierende Licht auf der Oberfläche dieser Skulpturen wurde miteinkalkuliert.

Die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verhandelte das bildhauerische Werk Auguste Rodins im erweiterten Umfeld des Impressionismus. Zwar nahm er an keiner der Impressionisten-Ausstellungen teil, doch zeigte er seine Skulpturen zumindest bei einer Gelegenheit in direkter Gegenüberstellung mit den Gemälden des Hauptvertreters der impressionistischen Bewegung: Claude Monet (Abb. 6). Im Juni 1889 eröffnete die Pariser Galerie Georges Petit die Ausstellung *Claude Monet – Auguste Rodin*, in der 145 Gemälde Monets und 36 Skulpturen Rodins zu sehen waren (vgl. Kat. 80–84).¹⁵ Für die Diskussion um Rodin als „impressionistischen Bildhauer“ ist diese Ausstellung schon aufgrund ihrer einmaligen Konstellation von wesentlicher Bedeutung. Ähnlichkeiten zwischen Rodin und Monet finden sich etwa bezüglich der Herangehensweise an das Motiv und des Ausführungsgrads. So betitelte Rodin im Katalog fünf seiner Skulpturen als „Études“. Eine Betonung der Vorläufigkeit des gezeigten Zustands hatten zuvor Monet und die übrigen an den Impressionisten-Ausstellungen beteiligten Künstlerinnen und Künstler kultiviert.

Jedoch fällt Rodins Schaffenszeit in eine Periode, in der sich gegen den vermeintlichen Ästhetizismus der Impressionisten Widerstand regte. So forderten die Symbolisten, dass einer hinter den flüchtigen Erscheinungen verborgenen, dauerhaft gültigen Ordnung Anschaulichkeit zu verleihen sei. Ihre von religiösen und mythologischen Gestalten bevölkerten Werke zielten darauf ab, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Schein zu verwischen. Das Überzeitliche trat in ihren Arbeiten an die Stelle des Zeitverhafteten, die Vision an die Stelle der Impression. Gerade Rodins Werk wurde, kaum dass es dem Impressionismus zugeschlagen worden war, oftmals auch unter dem Begriff des Symbolismus subsumiert, da der Künstler sich nicht nur den Themenwelten dieser Strömung annäherte, sondern auch deren wirkungsästhetische Zielsetzung teilte.

Trotz dieser terminologischen Unsicherheit wurde die impressionistische Skulptur von Claris und den sich auf ihn berufenden Autoren als ein bestehendes Faktum ausgewiesen, so beispielsweise von Julius Meier-Graefe in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, die 1904 in Deutschland erschien und zu einem wahren Bestseller avancierte. Meier-Graefe widmete sich zu Beginn des mit „Der Impressionismus in der Plastik“ überschriebenen Kapitels den Beziehungen zwischen der Skulptur und der Malerei: Das Malerische beherrsche nunmehr auch die Bildhauerei in Frankreich, wodurch sich eine Angleichung der Sehgewohnheiten einstelle und das Publikum an der Skulptur diejenigen Qualitäten zu schätzen lerne, die es von der impressionistischen Malerei längst gewohnt sei.¹⁶ Gegen Baudelaires Frontalangriff auf die Skulptur verwahrte sich Meier-Graefe ebenso wie Claris, indem er in seinem Text auf die Möglichkeiten des Reliefs verwies, das jenem von Baudelaire gewünschten Einheitsstandpunkt Genüge leiste (vgl. Kat. 3).¹⁷ Meier-Graefe rückte den Impressionismus in der Plastik im weiteren Verlauf seiner Ausführungen in einen größeren Zusammenhang. Er stellte die Frage, ob es sich nicht eigentlich um ein „Extrem des Barock“ handle, und führte wenige Sätze später den Terminus des „Barock-Impressionismus“ ein.¹⁸ Diese Überlegung wurde in einem Umkehrschluss von seinem Schweizer Kollegen Heinrich Wölfflin aufgegriffen, der in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) bilanzierte, die malerische Plastik des Barock könne „nicht anders denn als impressionistisch bezeichnet werden“.¹⁹

Claris' und Meier-Graefes Gewissheit über die Existenz des Impressionismus in der Plastik beziehungsweise in der Skulptur standen Stimmen gegenüber, die mit dem Begriffspaar haderten und die Ansicht vertraten, dass eine Skulptur per se gar nicht impressionistisch sein könne. Das Problem der Widersprüchlichkeit



„*Guter Gott!*
Wir werden *impressionistische*
Bildhauer haben!“

Jules Claretie, 1881





Kat. 4



Kat. 4



Unbeobachtete Momente –
Tänzerinnen abseits der Bühne

Kat. 18 Edgar Degas, Tänzerinnen auf der Bühne (Danseuses sur la scène), um 1889; Öl auf Leinwand, 76 × 82 cm; Musée des Beaux-Arts, Lyon, Legs Jacqueline Delubac, 1997, Inv. Nr. 1997-29 **Kat. 19** Edgar Degas, Tänzerin in Ruhestellung, Hände auf dem Rücken, rechtes Bein vorne (Danseuse au repos, les mains sur les hanches, jambe droite en avant, première étude), 1885–1890; Bronze, 45,5 × 14,7 × 23,5 cm; gestempelt auf der Plinthe: „41/HER“; Privatsammlung



Kat. 18

Kat. 19



Kat. 24





Kat.53 Medardo Rosso, *Impression d'une concierge (La Portinaia)*, 1883/84, Guss 1887; Bronze, 45 × 37 × 21 cm; Museum of Fine Arts, Budapest, Inv. Nr. 52.139.U

Kat.54 Medardo Rosso, *La Portinaia*, 1883/84, Guss 1910; Wachs über Gips, 38,5 × 31 × 17,5 cm; Sammlung PCC, Schweiz



Kat. 54



Auguste Rodins *Balzac* – Inbegriff der impressionistischen Skulptur?

Explizit als „impressionistischer Bildhauer“ bezeichnet wurde Auguste Rodin erst nach der Jahrhundertwende, und zwar aufgrund seiner Skulptur *Balzac*.¹ 1891 von der Société des Gens de Lettres in Auftrag gegeben, dauerte die Erarbeitung der Figur sieben Jahre und umfasste unter anderem als Studienreisen konzipierte Ausflüge nach Tours, der Heimatstadt Honoré de Balzacs (1799–1850). Nachdem Rodin sich 1892 dafür entschieden hatte, den Dichter in der von diesem üblicherweise während der Arbeit getragenen Mönchskutte zu porträtieren, machte er sich zunächst an Aktstudien.² Wie der zeitweilig für Rodin als Sekretär tätige Dichter Rainer Maria Rilke festhielt, benutzte er dazu „lebende Modelle von ähnlichen Körperverhältnissen [...]. Es waren dicke, gedrungene Männer mit schwerfälligen Gliedern und kurzen Armen, deren er sich bediente.“³ Aus diesen Modellstudien ging sowohl eine Büste mit verschränkten Armen hervor (Kat. 85) als auch ein stehender Akt mit gespreizten Beinen, die linke Hand im Hohlkreuz und die rechte mit erhobenem Daumen weit von sich weisend (Kat. 86). Schließlich kleidete Rodin den Dichter in eine einfache Robe, die mit dem Körper zu verschmelzen und diesen gleichsam zu verschlingen scheint (Kat. 87).

Erstmals stellte Rodin seinen *Balzac* 1898 in einer Gipsversion im Salon aus. Dort sah Medardo Rosso die Figur und erkannte so frappierende Parallelen zu seiner eigenen, 1894 entstandenen Plastik des *Book-maker*, dass er Rodin vorwarf, diese als Vorlage verwendet zu haben (vgl. Kat. 63). Die unbestreitbaren Ähnlichkeiten der beiden Werke führten zum persönlichen Zerwürfnis zwischen den zuvor befreundeten Bildhauern; sie trugen aber auch wesentlich dazu bei, dass Rodin fortan ebenso wie Rosso als Vertreter einer „impressionistischen Skulptur“ bezeichnet wurde.⁴ Sowohl in Edmond Claris' enthusiastischer Befürwortung dieser „Erneuerungsbewegung“ als auch in Julius Meier-Graefes darauf beruhendem Kapitel zum „Impressionismus in der Plastik“ in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, beide kurz nach der Jahrhundertwende veröffentlicht, spielten diese beiden Bildhauer eine zentrale Rolle; Rodins *Balzac* erkoren sie zum Inbegriff einer „impressionistischen Skulptur“.⁵ Ihrer Ansicht nach verkörperte diese Plastik beispielhaft die für impressionistische Bildhauer und Maler gleichermaßen wesentliche Orientierung an der Natur. Auch Rodin selbst bekundete die Notwendigkeit, sich von willkürlichen Konventionen ab- und der Natur zuzuwenden.⁶ Claris griff dies auf und hielt fest, Rodin habe beim *Balzac* wie ein impressionistischer Maler die unmittelbar von der Natur empfangene Impression wiedergegeben,⁷ es finde sich darin „kein Arrangement, hier führt die Natur selber das Wort“.⁸ Diese Einschätzung wurzelte vor allem in seinem Eindruck, nicht einer Skulptur, sondern dem wahrhaftigen Balzac gegenüberzustehen, was angesichts von Eugène Druets Fotografie, in der sich die Plastik dramatisch aus dem Dunkel löst, besonders gut nachvollziehbar ist (Kat. 88).

Claris betonte ferner, Rodin habe den Schriftsteller „gesehen, drapiert in den Falten eines Mantels, in seinem Zimmer auf und abgehend, den Kopf nach hinten geworfen“.⁹ Dieses Sehen ist als Durchdringen des Motivs zu verstehen, wie es andere Kritiker

bereits mehr als zehn Jahre früher hinsichtlich der *Bürger von Calais* konstatiert hatten (vgl. Kat. 80–84). Indem der Bildhauer die Wesenszüge des Autors erfasse, eröffne er den Blick auf den Menschen hinter der Berühmtheit und ermögliche dem Betrachter eine quasi reale Begegnung mit dem Verstorbenen.¹⁰ Diese Nähe wusste Rodin auch bei anderen Skulpturen insbesondere durch eine Betonung der expressiven Qualitäten der Dargestellten, also mittels Mimik und Gestik, zu erzeugen (vgl. Kat. 89–92).¹¹ Während die Auftraggeber den *Balzac* als unkenntlich zurückwiesen, galten die wenigen deutlich gestalteten physiognomischen Merkmale anderen als Essenz der Persönlichkeit des Dichters: „[...] das Gesicht Balzacs von Leben sprüht, ein Stück atmenden Fleisches.“¹² Diese Beschreibung Meier-Graefes erinnert an die Reaktionen auf Edgar Degas' Präsentation der *Kleinen 14-jährigen Tänzerin* im Jahr 1881 (vgl. Kat. 4), deren „fürchterliche Realität“ damals entsetzt hatte.¹³ Bereits 1889 galten solche wirklichkeitsgetreuen Züge den Rezensenten der Doppelausstellung Rodins und Claude Monets als positives, Bildhauer und Maler verbindendes Merkmal

(vgl. Kat. 80–84), und auch 15 Jahre später vermochten sie zu begeistern. Die von Claris und Meier-Graefe beobachtete Realitätsnähe bezog sich auf eine als impressionistisch aufgefasste Unmittelbarkeit.¹⁴ Diese verdankt sich einer betont nicht illusionistischen Umsetzung, in der Arbeitsspuren wie Fingerabdrücke und Gussnähte nicht geglättet wurden, sondern vergleichbar mit der Strichführung

in impressionistischen Gemälden sichtbar blieben (vgl. Kat. 90, 91).¹⁵

Trotz solcher unstrittig vorhandenen formalen Parallelen zwischen impressionistischer Malerei und Rodins Skulptur sind die von Claris und Meier-Graefe gemachten Analogien problematisch, da hierbei Kriterien zur Anwendung gelangten, die knapp 30 Jahre zuvor mit Blick auf die Malerei entwickelt worden waren, die in den Impressionisten-Ausstellungen gezeigten Skulpturen jedoch mit keiner Silbe erwähnt wurden. Anstelle des Faktums der Teilnahme an den Ausstellungen dienten den beiden Autoren mit der Malerei vergleichbare künstlerische Verfahren als Begründung für eine Zuordnung Rodins und Rossos zum Impressionismus. Rund zwei Jahrzehnte nach Claretie¹⁶ verkündeten sie eine zweite Geburtsstunde der impressionistischen Skulptur, die sie demnach deutlich später als die der mit demselben Etikett versehenen Malerei ansetzten. Obschon sie die Skulptur als ebenso fortschrittlich beurteilten, stellten sie sie auf diese Weise in die Nachfolge der Malerei. In Anbetracht dieser impliziten Vorreiterrolle der Letzteren erstaunt kaum, dass Rodin die Bezeichnung „impressionistischer Bildhauer“ zurückwies und betonte, Skulptur sei entweder stark oder schwach, aber nicht „impressionistisch“.¹⁷ — FR

„[...] kein Arrangement,
hier führt die
Natur selber das Wort.“

Edmond Claris, 1902

Kat. 85 Auguste Rodin, *Balzac*, Büste der Aktstudie C, um 1892/93, Guss 1918–1927; Bronze, 44,5 × 37 × 33,5 cm; Privatsammlung, London **Kat. 86** Auguste Rodin, *Studie Balzac (Aktstudie A)*, 1893–1895; Bronze, 40,7 × 29,8 × 18,8 cm; gestempelt inwendig: „A. Rodin“, auf der Plinthe: „© Musée Rodin“, „Georges Rudier / Fondeur PARiS“, bez. auf der Plinthe: „A. Rodin“; Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. St.P 469



Kat. 85



Kat. 86

- 1 Elliott 2014, S. 210.
- 2 Zur Werkgenese vgl. Best.-Kat. Paris 2007a, Bd. 1, S. 164–190.
- 3 Rilke 1924, S. 68.
- 4 So war es mit Camille de Sainte-Croix zunächst ein Fürsprecher Rossos, der Rodin im Rahmen eines Vergleichs der beiden Künstler in diesem Zusammenhang erwähnte; vgl. Elliott 2014, S. 213. Zu Rodin und Rosso siehe den Beitrag von Eva Mongi-Vollmer in diesem Katalog, S. 126–133, hier S. 126f.
- 5 Claris 1902a (dt.), S. 5, 8; Meier-Graefe 1904, Bd. 3, S. 303–312. Auch de Sainte-Croix erkannte den *Balzac* als Initialzündung für die Diskussion an, verwies jedoch darauf, dass Rosso Ähnliches bereits 15 bis 20 Jahre früher geleistet habe; Camille de Sainte-Croix, in: Claris 1902a (dt.), S. 28. Claris selbst nannte den *Balzac* zunächst als Ausgangspunkt für Rosso, während er in seinem 1929 erschienenen Artikel umschwenkte und festhielt, Rodin habe sich für den *Balzac* von Rosso inspirieren lassen; Claris 1929, S. 134. Claris war nicht der Erste, der Rodin als Teil einer „Erneuerungsbewegung“ verstand: Von einem „mouvement artistique actuel“ sprach Jean Le Fustec bezüglich Monet und Rodin; Le Fustec 1889; zit. nach Ausst.-Kat. Paris 1989, S. 229.
- 6 Vgl. Auguste Rodin, in: Claris 1902a (dt.), S. 18–22.
- 7 Claris 1902a (dt.), S. 5.
- 8 Ebd., S. 8.
- 9 Ebd., S. 9 (Hervorhebung im Original).
- 10 „In dieser Silhouette, die vor uns stand im Spiel der Lichtstrahlen, traf uns vor allem die Grazie, und die Zartheit der Formen. Und ist es uns da nicht gewesen, als hätten wir das Leben, den Genius Balzac's berührt?“ Ebd., S. 11.
- 11 Siehe den Beitrag von Dominik Brabant in diesem Katalog, S. 174–183, hier S. 178. Nina Schallenberg diskutierte diesen Aspekt unter dem Stichwort des „caractère“; Gülicher 2011, S. 26.
- 12 Meier-Graefe 1915, Bd. 3, S. 470.
- 13 Huysmans 1883a, S. 226. Siehe den Beitrag von Fabienne Ruppen in diesem Katalog, S. 24–34, hier S. 29, sowie S. 34, Anm. 50.
- 14 Das Realistisch-Lebendige, das sich bereits in den späten 1860er-Jahren als Merkmal einer modernen Skulptur etabliert hatte, lässt sich in die Tradition des Pygmalion-Topos einordnen; vgl. Scott 1998, S. 111.
- 15 Vgl. beispielsweise Meier-Graefe 1904, Bd. 1, S. 304. In einer späteren Auflage formulierte derselbe Autor: „Man verbot dem Gießer jede Retusche an der Impression und ehrte die Gußnaht wie ein Jungfernhäutchen.“ Meier-Graefe 1915, Bd. 3, S. 474.
- 16 Vgl. Claretie 1881. Siehe den Beitrag von Fabienne Ruppen in diesem Katalog, S. 24–34, hier S. 31f.
- 17 „Sculpture is either strong or weak, he [Rodin, d. Verf.] said; it is not 'impressionist' as a sketch might be. If you use marble and bronze, your work must be well studied and continuous in its development.“ Anonym 1907. Siehe auch den Beitrag von Dominik Brabant in diesem Katalog, S. 174–183, hier S. 176.

Kat. 95





Kat. 99



Kat. 99



Tranquillo Cremona (1837–1878) war Schüler von Giacomo Trécourt an der Malerschule Civica Scuola di Pittura in Pavia, bevor er 1852 nach Venedig übersiedelte, wo er die Accademia di Belle Arti besuchte. Ab 1859 hielt er sich in Mailand auf, wo er Malerei bei Giuseppe Bertini an der Accademia di Brera studierte und mit dem Maler Daniele Ranzoni, dem Bildhauer Giuseppe Grandi und den Literaten Emilio Praga, Cletto Arrighi (anagrammatisches Pseudonym von Carlo Righetti), Arrigo Boito und Carlo Dossi die Künstlergruppe „La Scapigliatura“ begründete, deren Name – von *scapigliato*, zerzaust – sich aus einem Romantitel Arrighis ableitete. Neben ihrer Freundschaft verband die Beteiligten eine offen zur Schau getragene Rebellion gegen bürgerliche Konventionen, der Drang zum Regelverstoß und zum Aufbrechen der akademischen Hierarchien, die Lust an der provokativen Ausschweifung und am Skandalösen, was sich auch auf ihr Sozialverhalten auswirkte. In künstlerischer Hinsicht stehen die „Scapigliati“ für eine innovative, luftig-duftige Malerei, die mit weichen, im direkten Licht vibrierenden Pinselstrichen ausgeführt und in mancher Hinsicht dem französischen Impressionismus verwandt ist.

Die *Lesende* gehört zu einer Gruppe von Werken, die Cremona zwischen 1873 und 1878 schuf und bewusst im *non-finito* beließ. Nach seinem vorzeitigen Tod am 10. Juni 1878 verblieben sie in seinem Atelier. Einige stechen aufgrund ihrer stilistischen Verwandtschaft heraus: *Der Besuch im Pensionat* (*La visita al collegio*, 1875–1878; Privatsammlung), *Die Spanierin* (*La spagnola*, 1876–1878; Privatsammlung) und *Arm, aber stolz* (*Povero ma superbo*, 1877/78; Sammlung Frugone, Genua). Diese Werke zeichnen sich durch die Wucht in Zeichnung und Pinselduktus aus, mit der der Maler seit den frühen 1870er-Jahren experimentierte. Ein neuer Stil kam in jener Zeit auf, „eine seltsame Malweise, zur Gänze unter einem Schleier, bestehend aus Andeutungen, konturlosen Schattierungen, ohne ersichtliche Vorzeichnung, in den unterschiedlichsten Farben und in einem irgendwie flockigen Pinselduktus ausgeführt, bei dem ein Abstand von hundert Metern nötig ist, bis er sich verflüchtigt“, wie der Kritiker und Literat Filippo Filippi 1872 bemerkte.¹ Eine Malerei, die

Formen – und ebenso deren traditionellerweise durch das Chiaroscuro aufgebautes zeichnerisches Gerüst – aufzulösen und sie so mit der umgebenden Atmosphäre zu verschmelzen vermag, dass sie eins mit ihr werden. Auf diese Weise entstanden Gemälde, die eine vage Idee von „Gesichtern, zerfließend und verschwommen unter einer flaumig-nebligen, unbestimmten Schicht“ vermitteln; Gemälde, die „wie zum Affront hingeworfen und wie an einem einzigen Tag geschaffen scheinen“, tatsächlich aber „das Ergebnis immer neuer Versuche und Überarbeitungen sind, für die nicht Tage, sondern Monate aufgewendet wurden“.²

Dieser neue Stil Cremonas, der ‚Stil Novo‘, ist von komplexer Natur, eine einzigartige und nicht auf eine andere zurückzuführende Form. Begründet liegt sie in der außerordentlichen, subtilen Harmonie seines Kolorits und in seiner ganz eigenen Art zu malen. Das Ergebnis ist eine Malerei von großer Raffinesse, deren Materialität sich

durch eine kristalline Reinheit auszeichnet, vergleichbar nur derjenigen der großen niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts. Dies wird gerade bei der Betrachtung der *Lesenden* deutlich, wo sich die Erkundung des äußeren Erscheinungsbilds rein malerischen Lösungen unterordnet, von den sanft sich ergießenden Lichtern und Schatten über die subtilen Bezüge zwischen den Farbtönen bis hin zur feinsinnig konstruierten Räumlichkeit.

Der Maler spielte damit, die Volumina durch komplizierte Hell-dunkel-Effekte

aufzubrechen, indem er Tupfen in reinen Farben mit dem Pinsel nebeneinandersetzte und dann mit den Fingerkuppen verrieb (eine von ihm bevorzugte Technik, die den zeitgenössischen Quellen zufolge zum Tod durch eine Bleivergiftung geführt habe), um die Farbmaterie zu variieren und zu beleben. Dadurch taucht die Figur vollständig in den Raum ein, in einer ganzheitlichen Vision, die dank der allumfassenden Kontinuität des aus Licht gesponnenen Gewebes wahrnehmbar wird. „Hier hat die Malerei ihre äußersten Grenzen erreicht, jenseits davon herrscht die Musik“, schrieb Carlo Dossi 1873 und gab dem Betrachter damit einen klugen Deutungsansatz für die in den 1870er-Jahren entstandenen Werke Cremonas an die Hand.³ — SB

„[...] Gesichter, zerfließend
und verschwommen
unter einer
flaumig-nebligen,
unbestimmten Schicht.“

Filippo Filippi, 1872

1 „[...] una pittura strana, tutta a veli, a sottintesi, a sfumature senza contorni, senza disegno apparente, coi colori i più disparati, e con un certo tocco fioccoso che ha bisogno di cento metri di distanza per essere dissimulato.“ Filippi 1872.

2 „[...] di volti, fusa e confusa sotto uno strato piumoso, nebbioso, indefinibile [...] tele] che sembrano gettate giù per dispetto, e fatte in un giorno [...] ma che invece] sono il frutto di tentativi e di rifacimenti continui, da spenderci sopra non giorni ma mesi.“ Ebd.

3 „[...] qui la pittura è giunta ai suoi fini ultimi, di là dei quali regna la musica.“ Dossi 1873; zit. nach Dossi 2006. Für weitere Informationen zu dem Gemälde siehe die folgende Literatur: Bossaglia 1994, S. 160, Nr. 159 (Giovanni Dainotti; mit älterer Literatur); Ausst.-Kat. Brescia

2003, S. 170, S. 236, Nr. 91; Ausst.-Kat. Novi Ligure 2007, S. 120, Nr. 65; Ausst.-Kat. Mailand 2009, S. 273, S. 295, Nr. 254; Ausst.-Kat. Mailand 2015a, S. 8, S. 62, Nr. 1.





Rembrandt Bugatti

Kat. 127 Giovanni Segantini, **Ziege mit ihrem Jungen**, 1890; Öl auf Leinwand, 42 × 71,5 cm; Rijksmuseum Amsterdam, Gift of Mr and Mrs Kessler-Hülsmann, Kapelle op den Bosch, Inv. Nr. SK-A-3346 **Kat. 128** Rembrandt Bugatti, **Wilde Ziegen**, 1904; Bronze, 34,5 × 74 × 22 cm; signiert: „R. Bugatti“, gestempelt: „C. VALSUANI“; Woburn Abbey Collection



Kat. 127

Kat. 128





