

Auszug aus **FORVM** bei **Context XXI**

(http://contextxxi.org/obdachlose-skulptur.html)

erstellt am: 2. Dezember 2020

Datum dieses Beitrags: Juni 2018

Obdachlose Skulptur

Über Rodin

Am 13. März 1943 hielt Günther Anders, seit 1936 im Exil in den USA, in Kalifornien einen Vortrag über das Werk von Auguste Rodin, das er von seinem Pariser Aufenthalt 1933-1936 her kannte. Der Text erschien erstmals 1994 im Verlag C. H. Beck, München, auf deutsch, ergänzt durch Reproduktionen der von Anders erwähnten Werke Rodins. Der kleine Band war nach etwa 10 Jahren vergriffen und wird dort nicht wieder aufgelegt – also erscheint er jetzt hier.

Rodin repräsentiert für Anders den Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, für dessen Werk es keinen angemessenen gesellschaftlichen Ort mehr gibt. So „gab er vor oder glaubte wirklich, sie (die Skulpturen) für die Natur bestimmt zu haben“: laut Anders' scharfsinniger Interpretation der Ausdruck einer doppelten Entfremdung: sowohl von der Gesellschaft wie von der Natur.

■ GÜNTHER ANDERS ■ GERHARD
OBERSCHLICK (HERAUSGABE) ■
WERNER REIMANN (ÜBERSETZUNG)

- Kunstwerke ohne Welt
„Homeless Sculpture“
 - I. Obdachlosigkeit
 - II. Obdach
 - III. Dehumanisierung
 - IV. Nudismus

- V. Kinderschreck
- VI. Gott-Spielen
- VII. Cartoons

Kunstwerke ohne Welt „Homeless Sculpture“

I. Obdachlosigkeit

„Dinge.“ Mit diesem nüchternen Wort begann Rainer Maria Rilke vor etwa vierzig Jahren seinen berühmten Vortrag über seinen Meister — jenen Lobpreis, der eine ganze Generation Rodin sehen, verstehen und mißverstehen ließ. Als Rilke jenes Wort aussprach, erwartete und bewirkte er tatsächlich eine Art heilige Stille in der lärmenden Welt der Gegenstände, die uns umgibt. Die Generation von 1907 war zutiefst beeindruckt von diesem magischen Wort, obwohl sie nicht im geringsten wußte warum. Heute haben wir genügend Abstand vom Beginn unseres Jahrhunderts. Heute können wir verstehen, was es mit diesem nüchternen Wort und seiner seltsam magischen Wirkung tatsächlich auf sich hatte.

Die Menschheit um 1900 lebte in einer Welt, die aus allem — dem Menschen, der Zeit des Menschen, der Beziehung der Menschen zueinander — ein austauschbares Element in einem System von Waren gemacht hatte. Austauschbarkeit bedeutet: Kein Ding ist mehr mit sich identisch, sondern bedingt und bestimmt durch sein universales Warenverhältnis, durch den Markt. Es ist — wie die Soziologie sagt — „entfremdet“.

Es liegt auf der Hand, daß für das durchschnittliche Mitglied der Gesellschaft ein offener Kampf gegen

diese Entfremdung nicht in Frage kam. Da Entfremdung das direkte Ergebnis des weiterbestehenden Systems war, konnte der Kampf nur auf indirekte Weise geführt werden. Nur durch „Verweigerung“ oder verdeckt.

So versuchten Philosophie, Kunst, Musik und Poesie wütend, das Leben zu verherrlichen und die metaphysische Differenz zwischen „Person“ und „Ding“ zu betonen und die unaufhörlich wachsende „Verdinglichung“ des Menschen mit einem unaufhörlich wachsenden, immer Schritt haltenden Romanzismus treu zu begleiten. Einer davon war Rilke.

Aber er sagte „Dinge“. Gerade das Wort „Dinge“. Warum nicht eher „Leben“ oder „Seele“ oder „Erlösung“?

Ist nicht „Ding“ genau das Wort, das die „Verdinglichung“ der Welt bezeichnet, die Rilke zurückweisen will? Was für ein Widerspruch! Da ist kein Widerspruch.

Es war nicht nur der Mensch selbst, der dem Menschen entfremdet war; sondern alle Dinge, die dem Herzen des Menschen teuer sind; alle Dinge, mit denen der Mensch zu tun hat; die Dinge, mit denen er arbeitet — die Maschinen —, sind nicht die Dinge, mit denen er in seinem privaten Leben umgeht und lebt; die Dinge, die er gebraucht, die Waren, hat er nicht selbst hergestellt. So waren Herstellen und Gebrauchen einander entfremdet, und die Welt des Menschen war in zwei Bereiche geteilt.

Wäre Rilke ein Philosoph gewesen, hätte er gesagt: Es gibt keine „Dinge“ mehr, sondern nur noch Maschinen und Waren. Haus und Garten sind verloren.

Rilke will sie wiedergewinnen; er möchte sieiedereinsetzen an den Platz, der ihnen „gebührt“; wieder einsetzen, indem er die Fäden durchschneidet, die sie mit dem — wie er es ausdrückt — „fürchterlichen Spinnennetz der Welt“ verknüpfen und ihrer Identität berauben. Tatsächlich erscheinen diese einfachen Dinge immer wieder in Rilkes Poesie seltsam nostalgisch, beinahe beschwörend angerufen; eine Anrufung, die uns an Gandhis Heiligsprechung des Spinnrads erinnert. Denn im harmlosen und unverbindlichen Reich der Poesie war auch Rilke ein Maschinenstürmer.

Doch seltsam genug: indem er die Dinge aus ihrem „Entfremdungszusammenhang“ herausnahm, entfremdete er sie erneut; und diesmal endgültig. Zwar sah er den Krug nicht mehr als Ware; aber er sah ihn auch nicht als Krug für Bier — sondern als Ding, das aller Beziehungen beraubt ist. Indem er seinen Warencharakter abschnitt, gab er dem Ding eine insulare Identität. Der Krug in seiner Hand war kein Krug mehr, sondern ein „Stück“ aus einem Antiquitätengeschäft, oder sogar eine Art Talisman.

Er war nicht der einzige mit dieser Marotte. Die ganze Bewegung der *nature morte* — angekündigt durch den großen Chardin, erneuert durch Cézanne und Manet, später gefolgt von Kubismus und Surrealismus — ist eine Bewegung der Dingverehrung. Sie alle „stehlen“ Dinge aus ihrem Zusammenhang, Van Gogh den Stuhl, Cézanne seine berühmte Obstschale, um ihnen ihre Realität zurückzugeben — sogar eine Sur-realität, welche die Dinge verloren hatten, während sie in ihrem pragmatischen Zweck und Zusammenhang ersticken.

Als Rilke seinen Vortrag mit dem magischen Wort begann, beabsichtigte er offensichtlich, das Reich der Schönheit zu beschwören. Was hat dieses „Ein-Ding-aus-seinem-Zusammenhang-Nehmen“ mit Schönheit zu tun?

Hängen Sie einen Teppich oder einen Dolch an die Wand — plötzlich wird er Ihnen als Kunstwerk erscheinen. Nimmt man einen Gegenstand aus seinem pragmatischen Zusammenhang heraus, so entfernt man ihn aus dem System unserer Bedürfnisse. Jetzt schauen wir ihn an

als Menschen, die vom Bedürfnis frei sind. Da wir ihn nicht länger begehren, finden wir uns in der ästhetischen Haltung.

Es ist nicht schwer zu verstehen, daß das Wort „Dinge“ besonders geeignet ist, die Arbeiten eines Bildhauers zu beschreiben. Aus zwei Gründen: sobald das Werk des Bildhauers vollendet ist, ist es ein massiver dreidimensionaler Gegenstand unter anderen Gegenständen in der Welt und beansprucht seinen Platz — wogegen das Werk des Malers, die zweidimensionale Illusion dreier Dimensionen, keinen realen Platz in der dreidimensionalen realen Welt besetzt.

Ferner ist der Bildhauer der isolierende Künstler; während es dem Maler möglich ist, eine ganze Welt zu bieten — eine Landschaft, Menschen unter Menschen, Dinge unter Dingen —, schlägt der Bildhauer einen Gegenstand, bevorzugt den menschlichen Körper, aus dem Universum der Gegenstände heraus.

Diese Beobachtung scheint richtig. Aber es ist nur die halbe Wahrheit. Bis zum neunzehnten Jahrhundert *isolierte der Bildhauer nur, um zu integrieren*. Er war stets *dem Architekten unterstellt*. Die Architektur errichtete reale Objekte für die Gesellschaft; und was wir auch an Skulptur bis zum vorigen Jahrhundert kennen — jedes Stück ist für einen bestimmten Platz innerhalb des Ganzen einer Architektur gedacht; mithin des Ganzen einer Gesellschaft. Als „Reliefe“ waren sie noch architektonische Elemente, als vollplastische Skulpturen stellte man sie in schützende Nischen.

Springen wir nun ins neunzehnte Jahrhundert, in die Welt nach der bürgerlichen Revolution in Frankreich. Die zwei sozialen Gruppen — Kirche und Hof —, die sich durch den Bau von Repräsentationsgebäuden hervorgetan und beim Bildhauer Verherrlichung und Unsterblichkeit bestellt hatten, hatten viel von ihrer Bedeutung eingebüßt. Verherrlichung und Unsterblichkeit, die zwei Antriebskräfte der Skulptur, widersprachen offenbar den Grundsätzen der bürgerlichen Gesellschaft. Die Gleichheit der Menschen, selbst wenn sie nur Ideologie ist, läßt marmorne Helden nicht zu. Und das bürgerliche Heim erlaubt es nicht, Denkmäler aufzustellen.

Vor der Duke Universität können Sie

die Statue von Mr. Duke sehen, dem Schöpfer der Chesterfield-Zigarette und Gründer der Universität, wie er eine niemals brennende Metallzigarre der eigenen Marke raucht und beweist, daß die bildhauerische Verewigung des Bürgers auf eine Farce hinausläuft.

Selbst die Maler des neunzehnten Jahrhunderts (mit Ausnahme von Delacroix und Puvis) waren davon ausgeschlossen, zu öffentlichen Bauten beizutragen; und die meisten wußten nicht mehr, wozu und für wen sie malten. Ihre Bilder wanderten direkt in die Kunstausstellungen (um Waren zu werden und irgendwohin zu verschwinden), oder sie gelangten in seltenen Fällen in die Museen, diese Lagerstätten von Gegenständen der Vergangenheit, die obdachlos geworden waren. Während Kunstwerke früherer Epochen ihren Weg in die Museen erst fanden, nachdem ihre ursprünglichen Heimstätten ausgedient hatten, wurden die Werke des vorigen Jahrhunderts obdachlos *geboren*. Sie hatten ebensowenig einen bestimmten Platz in der Gesellschaft wie die Künstler — die Künstler, die jetzt von einem festen, wenn auch niederen gesellschaftlichen Rang (den jetzt der Photograph einnahm) aufstiegen in den Rang eines göttlichen Außenseiters.

Was auf die Malerei zutrifft, gilt in noch stärkerem Maße für die Skulptur. Der Bildhauer des vorigen Jahrhunderts (mit Ausnahme einiger Akademiemitglieder, die nicht zählen) schuf seine Skulpturen für keinen bestimmten Ort, für keinen bestimmten Zweck. Er mußte isolierte Dinge schaffen. Jetzt — endlich — haben wir Rodins Welt erreicht; und jetzt endlich verstehen wir, warum Rilke seinen Rodin-Vortrag mit dem Wort „Dinge“ begann.

II. Obdach

Betrachten Sie den berühmten Torso der Adele aus dem Jahre 1882 <Abbildung 1>. Der Körper ist nicht „aufgerichtet“ wie eine gewöhnliche Skulptur, sondern liegt wie ein wirklicher Körper auf einer wirklichen samtenen Bettdecke. Es gibt keinen Sockel, keine Brücke, keinen Versuch, den Körper architektonisch mit der Welt zu verbinden, mit einem Ort, an den er gehören sollte, weil es tatsächlich keinen Ort gibt, an den er gehört.

(Übrigens ist der Effekt bereits, wenn auch unbeabsichtigt, surrealistisch, da Surrealismus darin besteht, die Kollision zweier unvereinbarer Dimensionen der Wirklichkeit zu fördern. Stellen Sie sich diesen marmornen Körper in einem wirklichen Bett vor, und Sie haben ein Sujet für Dali.)

Versuchen Sie einmal, sich einen gesellschaftlich möglichen Ort für diesen Adèle-Körper vorzustellen. Eine Kirche? Ein Regierungsgebäude? Ein bürgerliches Heim? Ein öffentlicher Platz? Alle gleichermaßen unmöglich. Ein Garten? Kaum. Die Natur? Vielleicht.

Das, in der Tat, ist Rodins Theorie. Da es keinen passenden gesellschaftlichen Ort gibt, um seine Skulpturen aufzustellen, gab er vor oder glaubte wirklich, sie für die Natur bestimmt zu haben. Von seinen berühmten *Bourgeois de Calais* zum Beispiel <Abbildung 2> wünschte er, daß man sie auf der Rasenfläche eines Platzes in Calais aufstelle, wiederum ohne jeden Sockel, ganz auf dem Boden; und er wollte sogar, daß sich die Kinder von Calais zwischen den Figuren herumtreiben sollten, als wären es Bäume. Die spießbürgerliche Stadtverwaltung lehnte diesen aufsehenerregenden Plan ab, woraufhin Rodin darauf bestand, die Gruppe auf einem rauhen Felsen aufzustellen, unter freiem Himmel und nur der See und dem leeren Raum gegenüber, weil kein gesellschaftlicher Ort geeignet war, ihr Obdach zu geben. Erneute Ablehnung. Als die Gruppe schließlich aufgestellt wurde, 1895 — elf Jahre nachdem sie als ehrbares und mustergültig patriotisches Denkmal bestellt worden war —, verdankte Rodin es der diskreten Finanzierung durch die Familie Rothschild.

Dieser eine Fall ist charakteristisch für alle. Immer mußte er seine Arbeiten „außerhalb der Welt“ aufstellen, entweder in seinem Garten oder in einem eigenen Museum. Als die *Exposition Universelle* in Paris veranstaltet wurde, fand er keinen Ort — und konnte auch keinen finden —, an den seine Werke paßten. Denn die Ausstellung war bereits eine Art von *Exhibition Industrielle*. So eröffnete er wenige hundert Meter vom Ausstellungsgelände entfernt eine Sonderschau, seine eigene *Exposition Universelle*.

Rilke hatte diese Obdachlosigkeit bereits gesehen und beschrieben, wenn auch mit einem Akzent, der andeutet, daß die Unplazierbarkeit mehr eine göttliche Qualität als eine gesellschaftliche Abnormität wäre. Wie dem auch sei, dieser Begriff der „Obdachlosigkeit“ ist der Schlüssel, sämtliche Skulpturen Rodins aufzuschließen. Versuchen wir es.

Da es keinen „gesellschaftlichen Grund“ oder Hintergrund, kein architektonisches Obdach für seine Skulpturen gibt, muß Rodin selbst einen *Ersatz* schaffen. Deshalb stattet er die meisten seiner Figuren mit einem Stück Welt aus, zu dem sie gehören — aus dem sie entsprungen scheinen —, einem Stück versteinerten Ursprungschaos sozusagen. Betrachten Sie zum Beispiel die „Mutter mit Kind“ oder die berühmte Mozart-Büste <Abbildung 3> <Abbildung 4>.

Manchmal versucht er, die Skulptur in einer schützenden Nische zu bergen, die selbst ein Teil der Skulptur ist <Abbildung 5>. Betrachten Sie das Denkmal für Hugo. Die drei *Genies de la Poésie* schirmen die Figur Hugos wie eine Muschel. Aber solche Versuche, der Skulptur innerhalb der Skulptur selbst Obdach zu geben, vermögen nicht wirklich zu befriedigen. Zwar mag sich die Hauptfigur jetzt einer Art Nische erfreuen — aber die Nische selbst bleibt ungeschützt, eine Nische im leeren Raum. Diese Vergeblichkeit erinnert an die traurige Geschichte aus „Tausendundeine Nacht“, in der ein Mann, der sich in der Wüste verirrt hat, stundenlang versucht, sich in seinen eigenen Schatten zu legen.

Aber (und was ich jetzt sage, gilt für den gesamten Vortrag) mißverstehen Sie solche Bemerkungen nicht als Kritik am Künstler Rodin. Die Unzulänglichkeiten, die wir gleich erörtern wollen, sind die Unzulänglichkeiten einer Epoche, die einem Bildhauer keine Gebäude und keinen Ort bot; nicht aber Rodins Unzulänglichkeiten. Es ist im Gegenteil gerade die verzweifelte Obdachlosigkeit seiner Figuren, gerade seine unermüdliche Arbeit, sie zu überwinden, gerade sein Scheitern, das ihn so unvergleichlich über all seine Zeitgenossen erhebt. Er war der einzige Bildhauer, der die „Zeichen der Zeit“ sah und begriff, wie kindisch es war, weiterzuwursteln,

als ob sich an der *Funktion* von Skulptur nichts geändert hätte. Verglichen mit Rodins grandiosem Scheitern, sind die Erfolge einiger zeitgenössischer Klassizisten nur dekorative Anekdoten; wie eben Bizet nur eine Anekdote ist im Vergleich zu Richard Wagner, dem gigantisch Gescheiterten.

Zurück zu Rodins Skulpturen. Wir kommen nun zu seinem dritten Versuch, die Obdachlosigkeit seiner Arbeiten zu überwinden.

Er schuf sich eigene Baulichkeiten — als Obdach für sie. Die berühmteste dieser Obdachstätten — eine Stätte ähnlich dem Grabmal des Julius, in dem Michelangelo seine Figuren unterbringen wollte — ist das sogenannte „Höllentor“ <Abbildung 6> <Abbildung 7>, eine Tür, die mit vielen seiner berühmten Stücke, wie dem „Denker“ und den „Schatten“, bevölkert ist, abgesehen von der anonymen Menschenmenge. Hier fanden sie ihren Platz, aber wie Ausgesetzte, die von einem Boot geborgen werden, das seinerseits auf dem Ozean verschollen ist. Zwar waren sie zu Figuren auf einem Tor geworden; aber wo fand das Tor seinen Platz? Wiederum nirgendwo. Während für gewöhnlich ein Tor eine Öffnung in einem Gebäude ist, ist Rodins Tor ein — Gebäude im offenen Raum; es führt nirgendwohin, es ist reine Vortäuschung.

Als wir sagten, Rodin versammele seine Skulpturen auf diesem „Höllentor“, meinten wir damit nicht, daß das Resultat eine „Komposition“ sei. Nie plante Rodin das Ganze im voraus; jede Figur kam in die Welt als verzweifelt einzelnes Geschöpf. Erst später wurde sie ein Insasse des „Höllentores“. Tatsächlich war die Gesellschaft, in die sie dort eintraten, das genaue Spiegelbild der liberalen Gesellschaft; jede Figur stand für sich, die Zuordnung der Figuren war ganz beliebig; jede mögliche Harmonie sollte sich von selbst und aus dem Nichts ergeben. Rodin selbst gestand, daß er mit der Anordnung der Figuren seiner größten Gruppenskulptur, den *Bourgeois de Calais*, nie zufrieden gewesen sei.

Der andere Versuch, seine in die Welt ausgesetzten Stücke zu bergen, ist der sogenannte *Tour de Travail* <Abbildung 8>. Aber wiederum dachte sich Rodin

diesen Turm für keinen wirklichen gesellschaftlichen Zweck; sondern nur als Symbol, nur als gigantisches Stück Tand. Deshalb blieb es immer nur bei diesem kleinen architektonischen Modell.

Es war nicht einmal ein architektonisches Modell. Denn Rodin war ein so großer Bildhauer, daß er dieses Bauwerk als eine Art Lebewesen entwarf, als einen spiralförmigen Organismus, der vortäuscht, eher gewachsen zu sein als gebaut. In der Tat nahm Sauvage für sich in Anspruch, einen neuen architektonischen Stil dadurch gefunden zu haben, daß er den Wuchs von Blättern, Ästen und Tieren imitierte. Er war Rodins Zeitgenosse. Der *Tour de Travail* ist kein Bauwerk, sondern eine Skulptur, um Skulpturen Obdach zu geben.

Sie werden gleich begreifen, daß diese Interpretation nicht übertrieben ist.

Sie wissen, daß sich Rodin auf seine Art stark für den „gotischen Stil“ interessierte, über den er sogar ein Buch schrieb. Wie sah und interpretierte er ihn?

<Abbildung 9> Betrachten Sie diese Hände. Er nannte sie „Kathedrale“. Dieser Titel beweist hinreichend seine Überzeugung, daß das architektonische Motiv des „Spitzbogens“ in Skulptur übersetzt, in der Sprache des menschlichen Körpers ausgedrückt werden kann. Und es war genau dieser Pan-Skulpturismus, den ich im Sinn hatte, als ich den *Tour de Travail* eine „Skulptur, um Skulpturen Obdach zu geben“ nannte.

Sie erinnern sich an den europäischen Stil von den achtziger Jahren bis etwa 1910, insbesondere an den sogenannten *Jugendstil*, der jeden Spucknapffuß in Lilienschößlinge auslaufen ließ. Sie erinnern sich an das Goetheanum in Dornach oder an den Einstein-Turm in Potsdam, die busenartige Balkone und mundartige Fenster aufweisen. Die Gesellschaft, die auf puren Materialismus gegründet war, betrachtete es als Schande, bloß materielle Güter und praktische Werkzeuge zu brauchen, und verkleidete diese mit graziösen Pflanzen und imaginären Tieren. Jeder Gegenstand mußte so aussehen, als hätte er keinen praktischen Zweck, weil praktische Zwecke den Menschen an sein Bedürftigsein erinnern. Letzten En-

des schämte sich die Gesellschaft ihrer eigenen maschinellen Produktionsweise und tarnte sie mit den Feigenblättern der Natur. In diese Generation gehört Rodin als ein zur Monstrosität verurteiltes Genie.

„Das Suchen nach natürlichen Formen“, sagte Boccioni vor dreißig Jahren in seinem Katalog zur ersten futuristischen Ausstellung, „entfernt die Skulptur von ihrem ursprünglichen und höchsten Ziel: der Architektur. Das völlige Fehlen von Architektur ist der große Makel der impressionistischen Skulptur.“ Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß diese Worte Rodin galten. Und schon bald setzte die extreme Reaktion ein. Schon bald konnte man Rodins Pan-Skulpturismus durch eine Bewegung verdrängt sehen, die auch aus der Bildhauerkunst eine Art von Häuser- und Maschinenbau machte.

Zurück zu Rodin. Der nächste Weg, auf dem er die Obdachlosigkeit seiner Stücke zu überwinden versucht, ist die Erfindung der sakralen „Gebärde“. Was meinen wir?

Stellen Sie sich eine Skulptur von Verrocchio oder Praxiteles oder Bernini oder irgendeinem anderen Bildhauer vor. Entweder stehen die dargestellten Figuren nur da, zeigen nur sich selbst, bieten sozusagen ihre Existenz dar, oder sie sind offensichtlich damit beschäftigt, etwas *zu tun*: zu tanzen, so wie die berühmte Carpeaux-Skulptur an der Pariser Oper; zu hämmern, wie die Meunier-Skulpturen, und so weiter und so fort.

Rodins Skulpturen gehören weder zur einen noch zur anderen Kategorie. Betrachten Sie den sogenannten „Schatten“ <Abbildung 10>. Dieser Schatten ist weit davon entfernt, „sich selbst zu zeigen“; aber was tut er? Schwer zu beantworten. Schon allein das Wort „tun“ scheint unangemessen zu sein. Eigentlich — spricht er mit seinem Körper. Aber dieses „Sprechen“ ist erfüllt von jener Melancholie und Gefühlstiefe des Tieres oder des Stummen, welche die Folge von Vergeblichkeit und Verzweiflung ist, die Folge der Unfähigkeit zu sprechen. Er tut also nichts, außer bloß — sich selbst auszudrücken.

Er drückt sich aus. Aber gegenüber niemandem. Er kommuniziert, aber mit

keinem Partner. Er betet, aber zu keinem Gott.

Mit der Einführung dieser äußerst seltsamen „partnerlosen“ Gebärde hat Rodin Geschichte gemacht: Der ganze moderne Tanz, insbesondere die Kunst Mary Wigmans, lebt von dieser „reinen“ und irgendwie narzißtischen Art von Gebärde. Zwischen 1900 und 1943 haben Sie es unzählige Male gesehen: die Tänzer, die zu „geben“ schienen — aber da war kein Empfänger; die zu „tragen“ schienen — aber kein Gewicht; zu fragen — aber nach niemandem; zu lieben — aber keine Geliebte. Das wurde große Mode aus einem sehr seltsamen Grund. Da die Kommunikation, die sich in der Gebärde ausdrückt, partnerlos ist, scheint sie einen unsichtbaren Partner anzudeuten, für den die Gebärde bestimmt ist. Und aus diesem Grunde nannte ich die „Gebärde“ ein Mittel, um die Isolation zu durchbrechen. Da die Gebärde auf einen unsichtbaren Partner anspielt, wird sie „irgendwie“ religiös. Die mangelnde gesellschaftliche Integration der Figur verwandelt sich in eine tröstende, wenn auch vage, kosmische oder religiöse Einbettung.

Es klingt paradox, daß Rodin, der eminent naturalistische Künstler, ein verkappter Priester gewesen sein soll. Aber im neunzehnten Jahrhundert war diese Mischung weit davon entfernt, unglaublich zu sein. Als Richard Wagner eine heilige und übernatürliche Situation dadurch herstellen wollte, daß er Gefühle naturalistisch in der Sprache der Musik „nachahmte“, vereinigte er offensichtlich gleichfalls diese zwei widerstreitenden Haltungen. Eine Analyse der seltsamen Mischung würde eine Deutung der gesamten Paradoxie des neunzehnten Jahrhunderts erfordern.

Zurück zur „Gebärde“. Rodins Figuren „machen“ keine Gebärden; sie sind ihre Gebärden. Jede Figur ist trotz ihrer meisterhaft naturalistischen Ausföhrung nur das Feld oder auch nur der Vorwand für die Gebärde. Andernfalls wären Rodins Skulpturen, wie zum Beispiel „Der Schreitende“ <Abbildung 11>, nicht verständlich. Hier zeigt Rodin „Gehen“ ohne einen Gehenden — darum kann er auf den Kopf der Figur verzichten. [1] Indes ist Rodins höchst ingeniose und eindrucksvolle Methode, die Isolation und die Ob-

dachlosigkeit seiner Figuren zu überwinden, eng mit dem Gehalt seiner Skulpturen verknüpft. Er verwandelt die Isolation in etwas Positives, in Begehren — das Begehren, aus der Isolation auszubrechen. So wird „Begehren“ (in der Form des sexuellen Begehrens) das beinahe ausschließliche *Leitmotiv* seines gesamten Oeuvres <Abbildung 12> <Abbildung 13>. Betrachten Sie diese Stücke. Sie ähneln sehr jenen von Aristophanes in Platos *Symposium*, beschriebenen Wesen, deren Körper in der Mitte längs durchgeschnitten worden sind und sich jetzt danach sehnen, sich wieder zu vereinigen. Während die meisten Rodin—Stücke in ihrer Tantalus—Situation bleiben, sind einige glücklicher dran. Zuweilen <Abbildung 14> spielt Rodin Gott und gibt einer seiner Statuen einen Partner, denn „es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei. Ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei“.

Oder er ergänzte die isolierte Figur <Abbildung 14> <Abbildung 15>, indem er sie verdrei- oder vervierfachte, und gab ihr so zumindest den Trost ihrer eigenen Gesellschaft. Wie Sie sehen, sind die drei Figuren völlig gleich, genauso gleich wie Tillergirls. [2]

III. Dehumanisierung

Die religiöse Verklärung des Sexus, wie wir sie bei Baudelaire, Wagner, Rodin antreffen (und selbst beim späten Goethe, der uns sagt, daß es nicht Christus, sondern das „Ewig-Weibliche“ sei, das uns hinanziehe) — diese Verklärung des Sexus ist ganz verständlich, nämlich als der letzte Ausweg des Menschen des neunzehnten Jahrhunderts. Der zunehmende Mangel an religiöser „Kommunion“ einerseits, und der Mangel an gesellschaftlicher Integration des Menschen, insbesondere des Künstlers, andererseits, läßt dem einzelnen Sex als letzte List übrig, um sich in etwas hinein zu verlieren, das größer und allgemeiner ist als er selbst. Ein Wort Simmels lautet: „Musik ... die Religion von heute.“ Es kann ergänzt werden durch das andere: „Sex, die heilige Kommunion von heute“, oder vielmehr von gestern.

Hier zeigt sich die Ähnlichkeit zwischen Wagner und Rodin am eindrucksvollsten, trotz ihrer verschiede-

nen Plätze in der Geschichte. Nehmen Sie das Beispiel Isolde. Es wäre völlig unmöglich, ihre „Probleme“, ihren „Charakter“, oder ihre „Entwicklung“ ... zu schildern; sie ist nichts als Begierde und Liebestod. Auf dieselbe Weise haben Rodins Geschöpfe keinen Charakter, keine dramatische Bedeutung; sie sind nicht einmal sie selbst. Sie sind bloß Begierde. [3] Weil sie rein physiologisch sind, sind sie ihrer Natur nach Torso; und wenn Rodin sie als Torso darstellt, stimmt ihre absichtlich fragmentarische Form völlig mit ihrer torsohaften Natur überein.

Die Kopflosigkeit einiger seiner Geschöpfe, die wir vorhin interpretiert haben, ist ohne diese Dehumanisierung nicht verständlich.

Während es in früheren Kunstepochen bewußt als Torso nur den Kopf gegeben hatte, weil der Kopf der Mensch ist, bietet uns Rodin negative Portraits an: die prächtige Unzüchtigkeit kopfloser animalischer Männer- oder Frauenkörper <Abbildung 24>.

Der animalische Körper des Menschen — ja, wir befinden uns am Ende des Jahrhunderts, in dem Darwin den Gedanken propagiert hatte, der Mensch sei nur ein Tier unter Tieren; und Rodin verkündet diese Botschaft in der Sprache der Skulptur.

Das erhellendste Beispiel der Dehumanisierung scheint der großartige *Penseur* <Abbildung 25> zu sein; wahrscheinlich weil er vorgibt, geistig zu sein. Betrachten Sie seinen Bizeps; er ist wundervoll. Dieser Metaphysiker sieht wahrhaftig aus wie ein trauriger Boxer, der sich zwischen zwei Runden ausruht; wie ein Boxer, dem die Vorstellung, zu einer so kraftvollen Physis verurteilt zu sein, nicht gefällt. Wenn Sie ihn neben dem berühmten „Faustkämpfer“ im *Museo Nazionale* sähen, diesem Stück latinisierter griechischer Skulptur, würden Sie ihn für dessen gefährlichen Gegner halten. Er ist nichts als Kraft. Denn außer Begierde ist Kraft das einzig Charakteristische dieses rodingeschaffenen Menschengeschlechts. Auch der melancholische „Schatten“ kann nichts dafür, daß er mit einem keulenförmigen Arm ausgestattet ist.

Ja, wir befinden uns am Ende des selben Jahrhunderts, in dem Nietzsche

den biologischen Gedanken eines Übermenschen und den Gedanken eines „Willens zur Macht“ formuliert hatte; und Rodin verkündet diese Botschaft in der Sprache der Skulptur.

IV. Nudismus

Jedoch spielt der Sex in Rodins Werk noch aus anderen Gründen eine wichtige Rolle. Wie wir zu Anfang unserer Untersuchung gesehen haben, eignet sich der Bürger nicht zur bildhauerischen Verherrlichung. Wenn er daher überhaupt dargestellt wird, muß er von den Zeichen seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit, von Stehkragen und Zylinder oder Lumpen, entblößt werden. Er muß nackt gezeigt werden. Aus diesem Grund zieht Rodin ihn aus und macht aus ihm eine Art mythische Figur, eine Art „erster Mensch“; und es ist kein Zufall, daß er seine erste Statue „Das eherne Zeitalter“ nannte.

Nicht nur, daß der Mensch der bürgerlichen Welt nicht dazu taugt, in Marmor verewigt zu werden; auch würde eine objektive Darstellung des Menschen, wie er ist, der Gesellschaft, wie sie ist, automatisch auf eine Art Anklage hinauslaufen. Nun war Rodin weit davon entfernt, ein mutiger Ankläger zu sein; sein mehr als zweifelhaftes Verhalten während der Dreyfus-Affäre ist hinlänglich bekannt. Deshalb muß er der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Menschen ausweichen oder sie verschleiern. Da es stets eher erlaubt ist, die Qualen des Fleisches zu enthüllen als diejenigen, die von einem gesellschaftlichen System verursacht werden, vermeidet er es, die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen zu zeigen, indem er seine natürliche Wirklichkeit zur Schau stellt. Er verkleidet den Menschen als Nackten — während Zola, der den aufrichtigen Versuch unternahm, die „nackte“ Wahrheit zu erzählen, den Menschen in den Roben und Lumpen seiner Epoche zeigte. In der klassenlosen Gesellschaft seiner Nudistenkolonie verschwinden nun alle gesellschaftlichen Probleme; alle gesellschaftlichen Flüche, Laster, Nöte sind vergangen; und was übrig bleibt, ist allein Begierde und Kraft.

Sie könnten einwenden, daß der nackte Körper das natürliche Thema der Skulptur sei. Aber das ist ein Irrtum. Perikles,

Sokrates oder Plato hatten niemals in ihrem Leben die Skulptur einer nackten Frau gesehen. Myron, Polykleitos oder Phidias dachten nicht daran, ihnen das zu zeigen. Wenn sie nackte Männer zeigten — nun, Nacktheit ist nicht gleich Nacktheit. In Griechenland spielte der nackte Körper eine ganz bestimmte, eine feierliche Rolle in der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit. Es handelte sich um den Körper des Wettkampfsportlers beim Olympischen Festspiel, wo wirklich nackt gekämpft worden war. Diese Nacktheit war nicht das Monopol der Skulptur, sondern eine gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb des Ateliers.

Nehmen Sie nun die Nacktheit im neunzehnten Jahrhundert, im Jahrhundert von *corsage* und *cul*. Wenn da Nacktheit außerhalb des Ateliers existierte, war sie sicher nicht für Olympische Spiele bestimmt. Da ihre Rolle in der Wirklichkeit eindeutig war, war ihre Rolle in der Kunst gleichfalls eindeutig. Natürlich bedeutete sie in Rodins Werk nicht länger *la vie galante tout simple*. Aber Boucher ist noch nicht ganz vergessen <Abbildung 26>. Obgleich es das *vie galante* des Universums ist, das Rodin im Sinn hat — eine pantheistische Variante der Idee Bouchers.

Man könnte ferner einwenden, daß Rodin andere als naturalistische Absichten hatte, als er den Menschen nackt zeigte. Daß er ihn in irgendeiner Art Ewigkeit oder dergleichen erheben wollte. Das war sicher der Fall. Indes ist es zumindest sehr merkwürdig, daß er nun in dem eingefriedeten und unwirklichen Reich seiner Nudistenkolonie zum Meister des Naturalismus wurde, der uns die Unwirklichkeit des Reiches selbst vergessen läßt. Dieser Naturalismus ging so weit, daß Rodins erste Statue „Das eiserne Zeitalter“ <Abbildung 16> <Abbildung 17> <Abbildung 18> sofort nach ihrer ersten Ausstellung verdächtigt wurde, durch Abguß gefertigt zu sein. Und als er seinen Balzac modellierte, schuf er ihn nicht so, wie Sie ihn hier sehen <Abbildung 26>, sondern als einen unbedeckten Mann, sehr ähnlich diesem Hugo <Abbildung 27>, der nicht nackt ist, aber offenbar unbedeckt. Dann arrangierte er wirkliches Tuch um die Figur und stärkte den Stoff. [4]

Wie naturalistisch auch immer Rodin die Wildheit der Begierde und des Sexus darbot, er fühlte sich stets etwas gehemmt, die Sache beim Namen zu nennen. Hier sehen wir wieder seine Vorsichtigkeit. Die Werktitel, die er sich ausdenkt, sind hauptsächlich der griechischen Mythologie entnommen; die brutalen Realitäten werden immer wieder als Symbole verkleidet; und manch eine Büste gibt vor, nur eine Metapher zu sein.

V. Kinderschreck

Nur einmal versuchte Rodin, den Menschen der bürgerlichen Gesellschaft zu verherrlichen: in seinem grandiosen Denkmal Balzacs von 1897 <Abbildung 26> <Abbildung 28>, das einzigartig dasteht in seinem Jahrhundert. Zum ersten Mal in der Geschichte der Skulptur ist hier der Mensch nicht als ein Gott oder Held, als eine Schönheit oder wie ein kaiserlicher Abgott dargestellt, sondern als eine Art glorifizierter Kinderschreck. Als ein Kinderschreck, in dem körperliche und geistige Kraft ausgesprochen grobe Züge annimmt. Dieser Balzac ist eine Mischung aus einem Riesen und einem Bauern aus der Auvergne. Er ist weit davon entfernt, ein Adliger zu sein; er verkörpert eher die bedrohliche Macht des *troisième état*. Ich nannte ihn einen „Kinderschreck“: das stimmt bis in die kleinste Einzelheit. Schauen Sie sich seine Augen an; das sind die Augen einer Maske; und Masken hat man nie gemacht, um zu erfreuen, sondern immer, um zu erschrecken. Kein Wunder, daß das Schriftstellerkomitee, das „nur eine Balzac-Statue“ in Auftrag gegeben hatte und irgendeine Art von Dichturfürsten erwartete, die Annahme dieser Arbeit nahezu einstimmig verweigert hat.

Häßlichkeit als ästhetischer Wert war allerdings lange vorher entdeckt worden. Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatten Maler Gefallen an der heiklen Darstellung häßlicher Gesichter gefunden. Van Eyck war ein Meister der Häßlichkeit gewesen — ganz zu schweigen von Velazquez, Brouwer, Breughel und so weiter. Aber wenn diese Maler Häßlichkeit darstellten, taten sie es entweder, um einen Charakter zu zeigen, oder, um die Verderbtheit des Menschen anzuprangern.

Mit seinem Balzac tut Rodin keines von

beiden. Er verherrlicht Häßlichkeit, er macht aus ihr ein Denkmal. Geschichtlich gesprochen, macht er den gemeinen Menschen zum Helden des Jahrhunderts. Und wenn dieser Balzac aus dem Dunkel tritt, dann hat diese Gebärde eine eminent gesellschaftliche Bedeutung.

Nur noch ein kurzer historischer Zusatz. Schon 1891 hat Rodin erste Studien zu diesem grandiosen Werk angefertigt. Im Juli 1939, achtundvierzig Jahre später, genau neun Wochen vor Ausbruch des Krieges, kam die Französische Republik zu der „Überzeugung“, die Statue aufzustellen — an der berühmten Kreuzung von Boulevard Montparnasse und Raspail. Die verdorbenste Regierung Frankreichs war zynisch genug, den größten Bloßsteller der Verderbtheit zu feiern.

VI. Gott-Spielen

Als ich erwähnte, daß Rodin seinen einsamen Geschöpfen zuweilen einen Gefährten beigab, sagte ich, er spiele Gott. Dieses Gott-Spielen schließt jedoch sehr viel mehr ein.

Ein Künstler, der auf Bestellung arbeitet, der Figuren für eine Kirche oder ein Reiterstandbild für einen öffentlichen Platz macht, ist gesellschaftlich ein genauso normales Individuum wie ein Handwerker, der einen Kerzenständer für eine Kapelle oder eine Bank für einen Park macht. Er leistet einen Beitrag. Ein Künstler jedoch, der will, daß sein Produkt nicht zum integrierenden Bestandteil der existierenden gesellschaftlichen Welt wird, muß sich entweder wie ein Außenseiter oder wie ein Mensch fühlen, der, statt zur Welt beizutragen, eine ganze eigene Welt erschaffen muß; kurz: wie ein Gott. Und genau so fühlte sich Rodin. Und das ist der Grund, warum das neunzehnte Jahrhundert von sogenannten „Genies“ nur so wimmelte. Nicht, wie Emil Ludwig uns weiszumachen versucht, weil ein plötzlicher Meteoritenschauer niederging; sondern weil der Künstler, der außerhalb der gesellschaftlichen Welt stand, außergewöhnlich wurde. Da jedenfalls die Ursache für dieses göttliche Gefühl zu tun hatte mit der allgemeinen Rolle des Künstlers im neunzehnten Jahrhundert, war Rodin weit davon entfernt, der einzige „Gottspieler“ zu sein.

Aber natürlich geht Rodin viel weiter

als andere. Er porträtiert sich sogar selbst als Gott. Ich spreche von jenem erstaunlichen Stück, das offenläßt, ob es als Hand Gottes gemeint ist oder als seine eigene Hand, die den Menschen erschafft <Abbildung 29>. Das schockierendste Zeugnis der Selbstvergottung des Menschen.

Wer immer Rodin traf und ihn arbeiten sah, beschrieb ihn durch Vergleiche mit Gott. Isadora Duncan zum Beispiel erzählt eine Anekdote, die zwar peinlich, aber zu charakteristisch ist, um unterschlagen zu werden. Als sie kam, um ihm Modell zu stehen, begann er ihren Körper zu kneten, als ob er noch Lehm wäre, der es dringend nötig habe, geformt zu werden. Wenn wir der Duncan glauben können, war dieses Kneten nur ein Modellieren und nichts weiter. Und selbst wenn es doppeldeutig war, der Pygmalion-Mythos zeigt, daß die zwei Bedeutungen nicht ganz so weit auseinanderliegen.

Kein griechischer Bildhauer hätte jedenfalls seine Arbeit „Erschaffen“ genannt. Er stellte seine Kunstwerke nur her. Und das griechische Wort für „Kunst“ ist „techne“, Technik. Erst in dem Augenblick, in dem der Künstler seine eindeutige gesellschaftliche Funktion verlor, unterschied er seine Produktionsweise gesellschaftlich von der gewöhnlichen. Und erst dann nannte man seine Tätigkeit „Selbstaussdruck“ oder „Schöpfung“.

Sie verstehen, was ich meine, wenn Sie an die Filmindustrie denken. Da deren Produkte gesellschaftlich integriert sind, da sie eine eindeutige gesellschaftliche Funktion erfüllen (egal, ob es uns gefällt oder nicht), würde kein Produzent oder Regisseur sagen: „Verzeihung, ich drücke mich nur aus“; oder „Tut mir leid, ich erschaffe nur“.

Übrigens stammt ein großer Teil des massenhaft verbreiteten „Selbstaussdrucks“- und „Kreativitäts“- Vokabulars des Künstlers (das noch heute unvermindert in der amerikanischen Ästhetik und Erziehungstheorie wütet) indirekt von Rodin. Jedem soll heute das Recht auf Selbstaussdruck zustehen; und wenn er etwas herstellt, das nicht oder nicht direkt für die Gesellschaft brauchbar ist, ist er stolz darauf zu „erschaffen“. Durchaus verständlich: Die Produktion ist so vollständig entfremdet und mech-

anisiert worden, daß kaum eine alltägliche Arbeit eine direkte Beziehung zu demjenigen hat, der sie tut. Um diese „Entfremdung“ und diese „Indirektheit“ der Arbeit auszugleichen, sucht der Mensch eine ganz und gar menschliche Tätigkeit zu finden: das Ausdrucksschaffen; das sich so nur als extreme Umkehrung des Phänomens der Entfremdung erweist. Acht Stunden lang ist er nur ein mechanisches Werkzeug; am Abend, zum Hobby, ein kreatives Genie — ein Dualismus, der sich schon heute als Katastrophe für die Menschheit erweist.

VII. Cartoons

Seit der Zeit der ägyptischen Mumifizierungstechnik ist die Skulptur eine Technik des Unsterblichmachens, eine Technik, dazu bestimmt, dem Verfall des Lebens entgegenzuwirken. Unter diesem Gesichtspunkt sind Zeit, Bewegung, Werden nur negative Eigenschaften des Lebens, welche die Skulptur zu paralysieren versuchte. „Werden“ sollte verwandelt werden in „Sein“.

Schauen Sie sich nun die Skulpturen Rodins an. Was er unsterblich machen will, ist gerade das Werden als solches, der Zeitcharakter des Lebens als solcher. Er will sogar noch mehr. Er sucht die Beständigkeit des Körpers zurückzuübersetzen in Ausdrucksformen des Werdens. Die Köpfe, die Sie sahen, sind keine Substanzen, sondern Prozesse; jedes Gesicht scheint eine Art Erdbeben zu sein: Hügel und Täler haben noch nicht ihre endgültige Form gefunden, der Schutt der Schöpfung ist noch nicht weggeräumt; der siebente Schöpfungstag ist noch nicht angebrochen.

Wiederum: Rodin ist weit davon entfernt, der einzige zu sein, der „Sein“ rückübersetzt in „Werden“.

Bis zu einem gewissen Grad löst die ganze Bewegung des Impressionismus das substantielle Universum in einen Prozeß auf, in den Prozeß der Lichtwellen. Van Gogh malt die ganze Welt, als ob sie stets von derselben zähflüssigen Konsistenz wäre wie die aus der Tube kommende frische Ölfarbe. Was auf die Malerei zutrifft, gilt für die gesamte Gesellschaft der Epoche: sie nannte sich selbst „dynamisch“. Die Wissenschaft zum Beispiel hatte, wie der Philosoph Cassirer in seinem Buch

Substanzbegriff und Funktionsbegriff darlegte, Substanz rückübersetzt in Funktion. Der Philosoph Bergson hatte im Jahr 1889 (zur gleichen Zeit, als Rodin Figuren dehumanisierte) die Organismen als bloße Flutdämme inmitten des ewigen Keimplasmastroms des *élan vital* interpretiert. Dasselbe in den Gesellschaftslehren. Die Mehrheit der Menschheit betrachtete sich nicht als etwas, das ist, sondern als etwas, das automatisch wird, fortschreitet. Und nicht zuletzt: je härter das Leben des wirklichen Menschen wurde, desto mehr wurde Leben als solches, Bewegung als solche vergöttert — eine Einstellung, die schließlich von den verschiedenen faschistischen Bewegungen übernommen und ausgenützt wurde.

Wenn nun Rodin nur einer von tausenden solcher „Dynamisten“ ist, warum sollten wir ihn so ernst nehmen?

Weil er die Krise ist; weil er der einzige ist, der mit paradoxen Mitteln zu dieser Bewegung beiträgt; mit Stein und Bronze sucht er die Welt zu verflüssigen; er will in einem Ozean aus Stein schwimmen. Und unter diesem Gesichtspunkt beurteilt, ist sein gesamtes Œuvre ein einziges gigantisches Zeugnis der Vergeblichkeit. Und es ist gerade diese Vergeblichkeit, die so erhellend und so ungeheuer eindrucksvoll ist.

Das einzige, was er mitteilen wollte, ist Bewegung. Da die Massivität und Kompaktheit der Figur reale Bewegung ausschließt, wird vom Betrachter, wird von Ihnen erwartet, daß Sie dafür sorgen; Sie sollen „Substanz“ rückübersetzen in „Funktion“; von Ihnen wird erwartet, daß Sie um die Figur herumgehen und Gefallen finden am ständigen Wechsel von Licht, Schatten und Gestalt, der durch Ihre Bewegung zustandekommt. So ist jede seiner Figuren sozusagen ein Behältnis virtueller Zeit. Wir haben diese Zeit zu verwirklichen.

Da kaum eines dieser Stücke von dieser oder jener Seite aufgestellt und gesehen werden soll, werden alle Seiten gleich wichtig, verliert die Skulptur ihre Hauptansicht. Rückseiten existieren nicht mehr <Abbildung 30>. Es ist einfach unmöglich herauszufinden, von wo aus die kauernde Frau gesehen werden „will“, weil sie von überallher angesehen werden sollte. Während zum Beispiel

Michelangelos „David“ oder der berühmte „Laokoon“ immer aus ein und demselben Blickwinkel wiedergegeben werden, unterscheiden sich alle Rodin-Bücher in den Winkeln, aus denen die Figuren fotografiert sind.

Hätte er es vermocht, Rodin hätte seine Figuren in den leeren Raum gehängt, damit man sie von überallher ansähe. Das ist kein Witz. Betrachten Sie diese „Fliegende Figur“ <Abbildung 31>, in der er das Gesetz der Schwerkraft außer Kraft zu setzen versucht. Die Kühnheit dieses Experiments kann nicht übertroffen werden; obgleich wir kaum sagen können, daß es ihm wirklich gelungen ist, den Eindruck von „Fliegen“ zu vermitteln. Die berühmte „Nike von Samothrake“, die noch den Boden berührt, aber gerade dabei ist, sich in die Wolken zu erheben, fliegt weit mehr als diese schwere Bronze.

Es ist leicht verständlich, daß es für Rodin eine Qual war, Wochen oder Monate oder gar Jahre zu brauchen, um eine einzige Momentaufnahme in Marmor zu machen. Die Länge der Zeit widersprach dem intendierten Zeiteffekt. So wich er häufig auf eine andere Kunstform aus — auf eine Form, die nur Sekunden erforderte —, aufs Zeichnen. Er zeichnete abends, sozusagen zur Belohnung für den Fluch der Bildhauerei. Umgeben von einer ganzen Kolonie nackter Modelle, stand er herum und jagte nach Momentaufnahmen — „Instantanés“, wie er sie selbst nannte. Was er zeichnete, war wahrhaftig kein menschliches Wesen, bloß dessen momentane Gebärde.

Schauen Sie sich diese Gesichter an; wenn es Gesichter gibt, sind sie nur Vorwände für ihre Bewegung <Abbildung 32> <Abbildung 33>. Beachten Sie die Konturen; sie sind zweifach, sie sind dreifach; sie sind eine Art Bild, das sich bewegt; zwei oder drei unterschiedliche Konturen konkurrieren darin, zwei oder drei unterschiedliche Bewegungsphasen zu beschreiben. Sie versuchen, uns um den Körper herum zu leiten. Beachten Sie die Aquarellfarbe: niemals füllt sie die Kontur genau aus; täte sie es, würde sie auf zu endgültige Weise eine bleibende Haltung festlegen.

Es sind tragische Dokumente: Dokumente des verzweifelten Wettlaufs zwischen der Bewegung der zeichnen-

den Hand und der flüchtigen Bewegung des Modells.

Skizzen? Nein, das sind keine Skizzen. Man macht Skizzen als erste hastige Vorbereitung für ein auszuführendes Gemälde. Es gibt keine ausgeführten Gemälde von Rodins Hand. Die Hastigkeit ist im Gegenteil als getreue und einzige Weise gedacht, um das Flüchtige des Modells einzufangen. Die Skizze ist das Gemälde selbst.

Angemessener mag es sein, sie Kartons zu nennen — wenn man davon absieht, daß es stets ein ganzer Satz von Zeichnungen war, den Rodin auf ein und dasselbe Blatt warf <Abbildung 34> <Abbildung 35>.

Ich weiß, es klingt geschmacklos, Auguste Rodin und Walt Disney im selben Atemzug zu nennen. Gehört nicht Rodin trotz all seiner revolutionären Versuche und Leistungen immer noch zur genuinen Tradition der Klassik? Erinnern diese entzückenden Körper nicht an hellenistische Figurinen oder an Tanagra? Sicher. Sie tun es. Aber sie tun es zum letzten Mal.

Schauen Sie hin. Das sind keine Gemälde, keine Skizzen, und doch auch keine Cartoons. Das sind einzigartige Zeugnisse eines einzigartigen Augenblicks in der Geschichte. Und hier — und einmalig — sind wir umgeben von diesem einzigartigen Augenblick. Fassen Sie ihn.

[1] *Da der Mann ohne Kopf uns nicht anblicken kann, ist er tatsächlich ein — Ding. Er ist auch isoliert von uns, den Zuschauern, isoliert wie ein Tier, das höchst gleichgültig seiner Wege zieht, wie sehr wir auch versuchen, es auf uns aufmerksam zu machen.*

[2] *Es ist kein bloßer Zufall, daß die wenigen Figuren, deren Bewegungen nicht nach außerhalb ihrer selbst weisen, zu den beliebtesten im klassizistischen Frankreich geworden sind. Die eine ist das „Ehernen Zeitalter“ <Abbildung 16> <Abbildung 17> <Abbildung 18>, dessen Armbewegung zurück in den Körper fließt. Die andere ist der „Penseur“ <Abbildung 19>, der über sich selbst gebeugt ist. Die dritte ist „Eva“ <Abbildung 20> <Abbildung 21>, die, Inkarnation der Scham, versucht, in sich selbst zurück zu kriechen. Und die letzte ist das sogenannte „Ewige Idol“ <Abbildung 22> <Abbil-*

lung 23>, diese berühmte Gruppe, wo der Liebende seine Geliebte wirklich gefunden hat; ich muß gestehen, daß ich diese Gruppe für das Kitschigste halte, was jemals vom großen Rodin gemacht wurde, bloß ein nacktes Happy-End, das uns nach der Wildheit der vorhergehenden Begierde mit seiner sonderbaren Anständigkeit verblüfft. Die Diskrepanz zwischen der animalischen Begierde und der verschämten Befriedigung ist jedoch weit davon entfernt, rein rodinesk zu sein. Dieselbe sonderbare Mischung von Begierde und Entsaugung finden wir auch bei Wagner. Beide genießen lieber das Sehnen als dessen Erfüllung. Und die Spielregeln der Gesellschaft bleiben letztlich gewahrt.

[3] *Als historisch bedeutsam ist hervorzuheben, daß die Frau in seinen Skulpturen dasselbe Recht auf Begierde hat wie der Mann; sie ist nicht länger nur der schöne Körper, Beute der männlichen Begierde. Die Demokratie des Geschlechts ist klar errichtet.*

[4] *Übrigens ist dieser Herstellungsprozeß seiner Figur bereits surrealistisch; das wirkliche Tuch auf einer unwirklichen Figur provoziert die Kollision, die wir als die surrealistische Kollision bezeichnet haben; obgleich das Resultat, die Figur als solche, natürlich noch vor—surrealistisch ist.*

Annotationen des Übersetzers

I.

Hiermit wird ein früher Vortrag von Günther Anders über Rodin erstmals in deutscher Sprache vorgelegt. Dieser Text steht in dem thematischen Zusammenhang, den Anders 1984 im Titel seiner Schriften zur Kunst und Literatur zum Ausdruck brachte: *Mensch ohne Welt* (Beck'sche Reihe 1011). *Mensch ohne Welt*, das ist in diesem Vortrag der heimatlos gewordene Künstler und seine obdachlos gewordenen Werke.

Warum Anders den Text nicht bereits damals in die Sammlung aufnahm, bleibt dunkel. Wollte er sich von ihm distanzieren? Wohl nicht. Denn er erwähnt ihn zustimmend in einer Fußnote der Einleitung zu jenem Band. Zudem kondensiert er im Oktober 1988 den Hauptgedanken dieses Vortrags für die Zeitschrift

FORVM (Wien). Unter der Überschrift „Homeless Sculpture“ lesen wir:

Kunstwerke, namentlich Skulpturen, hatten keinen Platz mehr in der Gesellschaft, konnten in bürgerlichen guten Stuben nicht aufgestellt werden. Und aus diesem Grund konnten sie nur in Museen oder in der Werkstatt des Künstlers selbst gerettet werden. Durch die um Jahrzehnte verspätete Tradition waren sie nicht nur ‚homeless‘ geschaffen, sondern sozial heimatlose Objekte. Skulpturen sind Stein gewordene Ersatzstücke für die Fotografie des 20. Jahrhunderts.

Wie ein Vergleich zeigt, verdankt Anders den Ausführungen Rilkes über Rodin einiges. Der entscheidende Unterschied ist aber, wie Anders es sagt, daß Rilke in der Unplazierbarkeit der Skulpturen mehr eine göttliche Qualität sah denn eine gesellschaftliche Abnormität — auf die Anders abhebt. Einige Sätze aus der Schlußpassage von Rilkes Rodin-Vortrag von 1907:

Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfaßbar: es fließt. [...]

Fast möchte man einsehen: diese Dinge können nirgends hin. Wer wagt es, sie bei sich aufzunehmen?

Und gestehen sie nicht selbst ihre Tragik ein, die strahlenden, die den Himmel an sich gerissen haben in ihrer Verlassenheit? Und die nun dastehn, von keinem Gebäude mehr zu bändigen? Sie stehen im Raume. Was gehn Sie uns an. [...]

Wohin aber sollten die Dinge Rodins?

Eugène Carrière hat einmal von ihm geschrieben: ‚Il n’a pas pu collaborer à la cathédrale absente.‘

Er hat nirgends mitarbeiten können, und keiner hat mit ihm gearbeitet.

In den Häusern des achtzehnten Jahrhunderts und seinen gesetzvollen Parken sah er wehmütig das letzte Gesicht der Innenwelt einer Zeit. Und geduldig erkannte er in diesem Gesicht die Züge jenes Zusammenhangs mit der Natur, der seither ver-

loren gegangen ist. [...]

Seine Dinge konnten nicht warten; sie mußten getan sein. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen. Ihm blieb nur die Wahl, sie in sich zu ersticken oder ihnen den Himmel zu gewinnen, der um die Berge ist.

Und das war seine Arbeit.

In einem ungeheuren Bogen hat er seine Welt über uns hinausgehoben und hat sie in die Natur gestellt.

(Rilke, Auguste Rodin, Frankfurt 1984, S. 103-105)

II.

Anders’ Rodin-Vortrag erschien ursprünglich auf englisch unter dem Titel *Homeless Sculpture* im Dezember 1944 in der Zeitschrift *Philosophy and Phenomenological Research* (Volume V, No. 2, S. 293-307). Der Text ist gezeichnet: Günther Stern — New York. Eine einleitende Anmerkung besagt, daß es sich um einen Vortrag handelt, den Anders am 13. März 1943 in den Vigovino Galleries in Brentwood, Kalifornien, gehalten hat, und daß sich die im Text vorkommenden Abbildungsverweise auf den Bildband Rodin der Phaidon Edition, Oxford University Press, New York 1939, und auf Rainer Maria Rilkes Auguste Rodin, Insel Verlag 1920, beziehen. Dem Abdruck in der Zeitschrift waren jedoch keine Abbildungen beigegeben.

In der vorliegenden Ausgabe sind sämtliche Abbildungen, auf die sich Günther Anders ausdrücklich in seinem Vortragstext bezieht und die er wohl auch im Verlauf des Vortrags gezeigt hat, aus den beiden genannten Büchern reproduziert: die Abbildungen 5, 8, 12 und 13 aus Rilkes *Auguste Rodin* (pauschal nach Photographien von J.E. Bulloz, E. Druet and Giraudon, Paris, und solchen aus Rodins Besitz); die übrigen Abbildungen von Skulpturen aus der genannten Phaidon-Ausgabe (nach Aufnahmen von Ilse Schneider-Lengyel, Vanves-sur-Seine).

Die Zeichnungen und Aquarelle (Abb. 32-35) sind dem Band *Rodin. 100 Zeichnungen und Aquarelle*, Lingen Verlag Köln 1988, entnommen, für den die Originale — allesamt im

Besitz des Musée Rodin in Paris — unter Aufsicht des Museums aufgenommen wurden.

Wo es der Text nahelegte, wurden an einigen Stellen zusätzliche Abbildungsverweise in den Text eingefügt und die entsprechenden Abbildungen ergänzend aufgenommen.

Der Bildverweis im englischen Text erfolgte durch direkte Angabe des Fundortes im genannten Phaidon-Bildband und in Rilkes *Auguste Rodin*. Die Nummerierung der Abbildungen in dieser Ausgabe weicht davon also ab.

Die Übersetzung sucht so weit wie möglich unfrei, also interlinear zu sein. Aus Zwei Gründen: einerseits um die unabwendbare Entfernung von der „Handschrift“ des deutschsprachigen Günther Anders auf ein Minimum zu begrenzen, andererseits in der Hoffnung, damit jene „Handschrift“ sichtbar zu machen und zu halten. An einigen Stellen folgt die Übersetzung den Wünschen des Herausgebers.

Der Untertitel „Über Rodin“ wurde hinzugefügt.

Die Schreibweise von Namen wurde überprüft, ebenso die Titel der Rodin-Skulpturen (*Bourgeois de Calais* statt *Citoyens de Calais*). Der Ausdruck *Exposition Mondiale* (S. 16) wurde durch *Exposition Universelle* ersetzt, die korrekte französische Bezeichnung für Weltausstellung, insbesondere für die von 1900 in Paris. Eine Überprüfung der Sachverhalte ergab unter anderem, daß der Einstein-Turm (S. 20) nicht in Teltow zu finden ist, sondern in Potsdam, und dort in einem Bezirk, der Teltower Vorstadt heißt. Solche Korrekturen wurden nur bei eindeutig falschen Angaben vorgenommen. Verkürzte Angaben, die problemlos zu ergänzen wären, wurden in ihrer Verkürzung belassen. Sie gehören zum Andersschen Stil.

III.

Seite 16:

Daß die Familie Rothschild bei der Finanzierung der *Bourgeois de Calais* diskret mitgewirkt haben soll, scheint ein damaliges Ondit zu sein.

Die Modalitäten der Finanzierung sind heute genau bekannt. Der Name eines Mitglieds der Familie Rothschild taucht da nicht auf.

Seite 20:

Der Ausdruck „europäischer Stil“ beinhaltet die amerikanische Sichtweise auf Vorläufer und Verwandte des Jugendstils in ganz Europa. Er scheint eine *ad hoc*-Prägung zu sein und ist wohl nicht feststehend.

Seite 21:

Das Boccioni-Zitat stammt aus dem Vorwort zum Katalog der ersten Ausstellung futuristischer Plastik in Paris 1913 — eine Einzelausstellung Boccionis — und nicht, wie Anders vage angibt, aus dem Katalog zur ersten futuristischen Ausstellung — von 1912, wie man dächte. Anders gibt das Zitat komprimiert wieder. Wir finden es auch im Boccioni-Text *Bildnerischer Dynamismus* von 1913.

Seite 24:

Die erwähnten Tillergirls beschrieb Siegfried Kracauer 1927 wie folgt:

[...] *Tillergirls* [...] Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. Während sie sich in den Revuen zu Figuren verdichten, ereignen sich auf australischem und indischem Boden, von Amerika zu schweigen, in immer demselben dichtgefüllten *Stadion* Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit. Das kleinste Örtchen, in das sie noch gar nicht gedrungen sind, wird durch die Filmwochenschau über sie unterrichtet. Ein Blick auf die Leinwand belehrt, daß die Ornamente aus Tausenden von Körpern bestehen, Körper in Badehosen ohne Geschlecht. Der Regelmäßigkeit ihrer Muster jubelt die durch die Tribünen gegliederte Menge zu.

(Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1963, S. 50-51)

Seite 33:

Das Balzac-Denkmal wurde genau am 1. Juli 1939 enthüllt. Im englischen Text steht irrtümlich: „Im

Juli 1939 [...] drei Wochen vor Ausbruch dieses Krieges [...]“ — welcher ja am 1. September 1939 begann.

Seite 35:

Es mag von Interesse sein, Isadora Duncan jene Anekdote selbst erzählen zu lassen — und die Abweichung zu bemerken:

Eines Tages entschloß ich mich, ihn in seinem Atelier in der Rue de l'Université aufzusuchen. Meine Wallfahrt zu Rodin glich dem Abenteuer der Psyche, wie sie Pan in seiner Grotte aufsucht, nur verlangte es mich nicht nach Eros, sondern nach Apollo. [...]

Oft fuhr er mit seiner Hand über den Stein und liebte ihn, es war, als ob unter seinen Fingern der Marmor Leben gewönne. Endlich nahm er ein Stückchen Ton und knetete es zwischen seinen Handflächen, während der Arbeit atmete er schwer, und in wenigen Augenblicken hatte er eine Frauenbrust geformt, die unter seinen Meisterhänden zu beben schien.

Dann faßte er mich bei der Hand, nahm einen Wagen und kam mit mir in mein Atelier. Rasch schlüpfte ich in meine Tunika und tanzte ihm ein Idyll des Theokrit vor.

Ich hielt inne und begann ihm meine Theorien über den neuen Tanz zu erklären, bald merkte ich jedoch, daß er mir gar nicht zuhörte. Mit halbgeschlossenen Augen startete er mich an, sein Blick glühte, und mit dem gleichen Ausdruck, den er vor seinen Werken zeigte, kam er auf mich zu. Seine kundigen Meisterhände strichen über meinen Nacken und meine Brust, er liebte meine Arme, streichelte meine Hüften, meine nackten Beine und Füße und begann meinen ganzen Leib zu kneten, als wäre er aus Ton, wobei ihm eine Glut entströmte, die mich zu versengen drohte. Mein ganzes Wesen verlangte danach, mich ihm völlig hinzugeben, und es wäre auch geschehen, hätte mich nicht meine alberne Erziehung in Angst versetzt, so daß ich mich zurückzog, rasch mein Kleid überwarf und ihn in zitternder Verwirrung fortschickte. Wie sehr ich dies heute bedaure! Oft habe ich diesen kindischen Unverständnis bereut, der mich um das

göttliche Erlebnis gebracht hat, dem erhabenen Rodin — dem großen Pan — meine Jungfräulichkeit zu opfern.“

(Isadora Duncan, *My Life*, New York 1927, zitiert nach der gegenwärtigen deutschen Ausgabe von 1988, S. 66-67, einem Nachdruck der ersten deutschen Ausgabe von 1928. In der Übersetzung erscheint das Peinliche noch peinlicher. In den späteren englischen Ausgaben aus den sechziger Jahren fehlt der zuletzt zitierte Satz.)

Seite 38:

Der *élan vital* wurde von Bergson nicht bereits 1889 in seinem Buch *Essai sur les données immédiates de la conscience*, sondern erst 1907 in seinem Buch *L'évolution créatrice* eingeführt.

Seite 41:

„Karton“ ist hier die Übersetzung des englischen Wortes *cartoon*, das neben seiner kunstwissenschaftlichen Bedeutung „Karton“ (zur Bezeichnung jenes eigenständigen und selbstwertigen Mittelgliedes zwischen Skizze und ausgeführtem Werk) auch die allbekannte „Cartoon“ besitzt. Der unmittelbare Gedanke an „Cartoon“, den Anders im Englischen mithervorrufft, muß sich dem Leser der Übersetzung über diese Anmerkung und den Text selbst erschließen.

IV.

Eine französische Übersetzung von Anders' englischem Rodin-Vortrag ist unter dem Titel „La sculpture sans foyer (Etude sur Rodin)“ erschienen in: *Deucalion — cahiers de philosophie*, Neuchâtel (Schweiz), 2. Jahrgang 1947, S. 97-113.

Ein Übersetzer ist nicht angegeben. Der Text erschien unter: *Günther Stern Anders*. Die Übersetzung vereinfacht stark, ja, sie entstellt. So fehlen durchgängig nicht nur Wörter, sondern ganze Sätze oder gar Absätze. Auch ist der Text zum Schluß hin umgestellt. Abbildungen waren nicht beigegeben. Ob Anders diesen arg umgemodelten französischen Text autorisiert oder gar selbst erstellt hat, ist nicht bekannt.

Herausgebers

Eine deutschsprachige Version, die etwa als Original für die englische Fassung von 1944 und/oder die französische Ausgabe von 1947 gedient haben könnte, fand sich bislang im Nachlaß des Autors nicht. Für die Übersetzung konnte Werner Reimann gewonnen werden, dessen Buch mit dem Titel „Verweigerte Ver-söhnung. Zur Philosophie von Günther Anders“ (Passagen Verlag, Wien 1990) ihn auch als kundigen Übersetzer aus den frühen, bislang nur französisch vorliegenden anthropologischen Essays von G.A. über „Die Weltfremdheit des Menschen“ auswies; die Beibehaltung auch seiner Übertragung des Titels für dieses Buch trotz der nachstehend geschilderten Umstände erfolgt als Verbeugung vor dem Übersetzer.

Günther Anders hatte drei Exemplare des Sonderdrucks der englischen Ausgabe von 1944 (von der französischen keines):

Eines lag, ungeordnet, zwischen anderen Belegexemplaren; ein weiteres in einer dickleibigen Mappe mit der handschriftlichen Bezeichnung „A.d.M.III“, im thematischen Zusammenhang der sprach- und kulturkritischen Kapitel, die in acht Folgen unter den Titeln „Sprache und Endzeit“ bzw. „Blindschleiche und Parsifal. Natur und Kultur in meiner Kindheit“ in den Jahrgängen 1989 bis 1991 des FORVM erschienen sind. Insofern handelt es sich hier gleichfalls um einen Vorabdruck aus

dem unvollendeten dritten Band der „Antiquiertheit des Menschen“, dessen Herausgabe vorbereitet wird.

Das dritte Exemplar des Sonderdrucks ist — mit einigen Büchern und zahlreichen, teils unveröffentlichten und bis dahin verschollenen Manuskripten — erst knapp ein Jahr nach dem Tod des Autors bei einem Antiquar aufgetaucht. Auf dem Umschlag dieses Exemplars hatte Günther Anders seine ältere, handschriftliche Widmung für einen Dr. John sowie den gedruckten Titel „Homeless Sculpture“ ausgestrichen. Statt dessen hatte er mit eigener Hand draufgeschrieben:

Kunstwerke ohne Welt

„Homeless Sculpture“

Bildquellen

Als *Bildquellen* dienten die von Günther Anders in seinem Vortrag am 13. März 1943 in Kalifornien benutzten Bücher „Rodin“ der Phaidon Edition, Oxford University Press, New York 1920 (Abb. 1-4, 6, 7, 9-11, 14-31) und Rainer Maria Rilke, „Auguste Rodin“, Insel Verlag, Leipzig 1920 (Abb. 5, 8, 12, 13). Die Abbildungen 32-35 wurden zur Veranschaulichung der entsprechenden Passagen im Vortrag von Günther Anders zusätzlich ausgewählt und dem Band „Rodin. 100 Zeichnungen und Aquarelle“, Lingen Verlag Köln 1988, entnommen. Zu den jeweiligen Photographen/Innen siehe die Annotation II (S. 115) dieses Buches.

Gerhard Oberschlick: Herausgeber der Print-Ausgabe des FORVM

1986-1995 und der Online-Ausgabe hier.

Günther Anders: Günther Anders wurde am 12. Juli 1902 in Breslau geboren. Nach dem Studium der Philosophie 1924 Promotion bei Husserl. Danach gleichzeitig philosophische, journalistische und belletristische Arbeit in Paris und Berlin. 1933 Emigration nach Paris, 1936 nach Amerika. Dort viele „odd jobs“, unter anderem Fabrikarbeit, aus deren Analyse sich später sein Hauptwerk ‚Die Antiquiertheit des Menschen‘ ergab. Ab 1945 Versuch, auf die atomare Situation angemessen zu reagieren. Mitinitiator der internationalen Anti-Atombewegung. 1958 Besuch von Hiroshima. 1959 Briefwechsel mit dem Hiroshima—Piloten Claude Eatherly. Stark engagiert in der Bekämpfung des Vietnamkrieges. — Auszeichnungen: 1936 Novellenpreis der Emigration, Amsterdam; 1962 Premio Omega (der ‚Resistenza Italiana‘); 1967 Kritikerpreis; 1978 Literaturpreis der ‚Bayerischen Akademie der Schönen Künste‘; 1979 Österreichischer Saatspreis für Kulturpublizistik; 1980 Preis für Kulturpublizistik der Stadt Wien; 1983 Theodor W. Adorno-Preis der Stadt Frankfurt; 1992 Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Günther Anders starb am 17.12.1992 in Wien.

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels