

FLIEHENDE LIEBE: ›FUGIT AMOR‹

AUGUSTE RODINS LIEBESPAAR UND VERWANDTE DARSTELLUNGEN

Von Dietrich Schubert

»Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus.«
(Georg Simmel, 1911)

»Der Künstler, der eine Frau zu leidenschaftlich liebt, ist verloren.« (Auguste Rodin, 1912)

I.

Das teils historische, teils imaginär überlieferte mythische Liebespaar von Rimini, Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, das bereits Delacroix und Ingres in verschiedenartiger Formgestalt und mithin unterschiedlichem Aussagegehalt gestaltet hatten, beschäftigte Rodin nachhaltig in Zeichnungen und Skulpturen. Auch die erfolgreiche, heute so beliebte Gruppe ›Der Kuss‹ stellt die beiden historischen Figuren dar. Innerhalb der Hochreliefs seiner ›Höllenfürte‹ zu Dantes ›Inferno‹ schuf er von den Liebenden zwei separate Versionen: das harmonische Schweben in einem traumhaften Zustand – Paolo und Francesca mit geschlossenen Augen – und das heftige Sich-Wehren gegen eine Trennung in einer Rücken an Rücken jäh aus dem Reliefgrund der Pforte aufragenden Gruppierung der zwei Figuren (Abb. 1). Beide Erfindungen gab er wie andere Teile der Hochreliefs der Pforte als isolierte Plastiken heraus und realisierte sie in Bronze und Marmor. Auch an den Pilastern der Pforte modellierte Rodin je ein Paar, dort selbstverständlich als Flachreliefs: links oben die beginnende Lösung als ›Vaine tendresse‹ und rechts unten ein harmonisches Paar als ›Le baiser‹.² Die sich streckende männliche Figur von ›Fugit Amor‹ ist identisch mit ›L'enfant prodigue‹, eine Gestalt, die Rodin um 1884 eigens formte und später in Marmor schuf (Abb. 2); auch den schmerzvollen Kopf der Paolo-Figur isolierte er im ›Tête de la Douleur‹.³ Der Düsseldorf Bildhauer und spätere Expressionist Wilhelm Lehmbruck übersiedelte 1910 nach Paris, wo er um 1913 eine Paolo-Francesca-Szene radierte, die ebenso ein enges Schweben der Liebenden in einer transitorischen Phase wiedergibt (Abb. 3), wie es Rodin geformt hatte. Die zweite, also ›Fugit Amor‹, wurde eines der avanciertesten und tiefstinnigsten Liebespaare des Meisters Rodin. Den tieferen Gehalt seiner Figuren umschrieb der Kunstphilosoph Georg Simmel in seinem Rembrandt-Buch 1916 als »im Zeichen des ›modernen Heraklitismus‹« stehend:⁴

»Die Welt der Rodinschen Gestalten ist gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit, markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt [...]. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper bei Rodin hineingerissen sind, negiert die Zeit [...].«

Simmel betonte den Triumph des ›Werdens‹, also die permanente Transitorik in Rodins Figuren, im Gegensatz zum Prinzip des ›Seins‹ in den starren Formen des Klassizismus um 1800 und deren »Zurücktreten von aller Bewegtheit«.⁵ Der inneren Bewegtheit der Gestalten Rodins – in Differenz zu denen bei Michelangelo und Rembrandt – entspricht das hohe Maß ihrer äußeren Regung, entsprungen aus und verwoben in einem von Unbekannt verhängten Schicksal, das »mehr ist als sie selbst«.⁶

Rodin ließ ›Fugit Amor‹ in der schräg lagernden Version um 1887 in Bronze gießen und zeigte sie als Nr. 35 in der Galerie von Georges Petit in Paris, wo er gemeinsam mit Claude Monet von Juni bis August 1889 ausstellte, und zwar im Bronzeguss des Sammlers Antony Roux unter dem Titel ›Le Rêve‹,⁷ auch wurde der Titel ›La Sphinge‹ gebräuchlich. Der Autor und Kunstkritiker Gustave Geffroy, der Monet schätzte, schrieb in ›La Justice‹ am 19. Mai 1887:

»Le groupe présente la course envolée et farouche d'une femme qui emporte sur son dos, en sa damnation, sa victime, l'homme inanimé et rigide. Le dos de la femme se creuse, le torse de l'homme s'aplatit, ses jambes retombent, une arabesque de membres furieux et de membres morts se dessine.«⁸

Und Octave Mirbeau erklärte im Juni 1889: »Tout l'art de Rodin est dans ce petit bronze, plus douloureux que n'importe lequel des vers de Baudelaire.«⁹

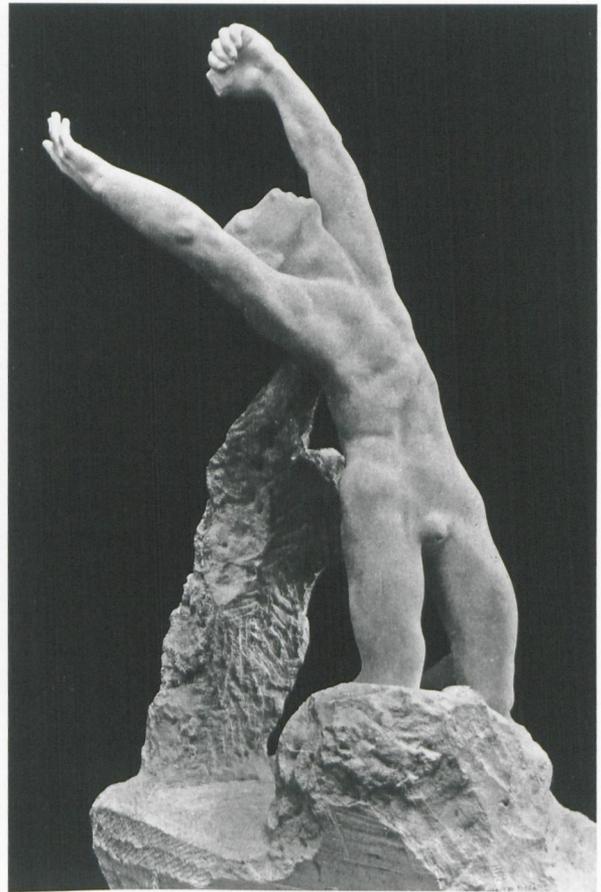
Zweifellos war das Besondere an Rodins Gruppe, die in der ersten Version steil aufragte und unten eine zweite weibliche Figur zeigte¹⁰ – zumal wenn man sie in der zweiten, herausgelösten Version außerhalb des Getümmels der Höllenfürte, dreidimensional isoliert im Raum, sehen und umschreiten kann –, dass hier die Leiber im Höchstmaß von körperlicher und psychischer Bewegtheit präsent sind. Auch wenn die Frau nicht ihre Bauchdecke zeigt, so sind



1 Auguste Rodin, Höllenspforte (Detail). Bronze, 1880–1917. Zürich, Kunsthaus

ihr Oberkörper und der verzweifelt gestreckte Mann von einer enormen Präsenz anti-klassizistischer Leiblichkeit und somit letztlich des Erotischen. Wie Schmall-Eisenwerth schon betonte, wird Rodin instinktiv zum Psychoanalytiker des Eros-Verhängnisses, des in weiblich und männlich geteilten ›Anthropos‹ Menschen und somit der disharmonischen Laszivität und Leibesqual der beiden.¹¹ Konnten klassizistische Aktfiguren im Sinne von Kants Theorie ein »interesseloses Wohlgefallen« auslösen, so trifft auf Rodins Akte und erotische Gruppen das zu, was Nietzsche als »Willen-erregend« verstand und wobei er sich – gegen Kants Theorie – auf Stendhals Verständnis der Wirkung des Kunst-Schönen berief.¹² Radikal bewegte körperliche, ja erotische Präsenz gestaltete Rodin in den 1880er-Jahren – außer in Skizzen – auch in anderen Paaren wie ›Geiz und Wollust‹ (Gips, 1885, Paris, Musée Rodin), in einzelnen Figuren wie ›Désespoir‹, der springenden ›Götterbotin Iris‹,¹³ von der es 1891 eine Aufnahme vor dem Gips der Höllenpforte gibt (Abb. 4), und insbesondere mit der Kauernden, der ›Femme accroupie‹ (Bronze, München, Neue Pinakothek, Abb. 5).¹⁴ Diese nackte Hockende vermittelt unverstellt die Expression von Verlassenheit und Trauer, gebeugt zwischen Furcht und körperlicher Lust in einer für das 19. Jahrhundert ganz ungewöhnlichen Weise, die – wie schon Werner Hofmann zeigte – bildnerische Lösungen von Egon Schiele vorwegnimmt.¹⁵

Man muss bei Rodin flankierend die zahlreichen Zeichnungen nackter Modelle mit den ungewöhnlichen, provokanten Posen betrachten, besonders die, die den Schritt der Frauen, ihr Genital, unverdeckt zeigen und betonen: »les jambes en l'air, comme une femme lubrique«, wie Baudelaire in ›Une charogne‹ dichtete, wozu sich Rodin gegenüber Paul Gsell äußerte.¹⁶ Erstaunlicherweise taucht unter den Skizzen sogar der Titel ›Psyché‹ auf, und zwar unter einem in der Bildfläche trapezförmig erfassten, verschatteten Frauenkörper (Abb. 6).¹⁷ Sollte der leidenschaftlich dem weiblichen Leib ergebene Bildhauer mit ›Psyché‹ (Seele) die Körperpartie zwischen den Oberschenkeln (Vagina) assoziiert haben? Oder bezeichnete er mit dem Wort die moderne Personifikation der Seele? Oder stellte er nur die Figur aus dem römischen Märchen des Dichters Apuleius dar?¹⁸ In diesem Märchen verlässt der Venussohn Amor/Cupido die überaus schöne Königstochter, weil sie aus Neugier sein Geheimnis aufspürte: Amor bricht mit Psyche in einer dramatischen Szene, und diese sucht ihn wieder sehnsuchtsvoll und verzweifelt. Eine verlassene, einsame ›Psyche‹ begegnet – nach einer kleinen harmonischen Gruppe beider um 1886 – im Spätwerk Rodins in dem 60 cm hohen Mar-



2 Auguste Rodin, L'enfant prodigue. 1884, Marmor später. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

mor, den Georges Grappe 1929 behandelte (und das Modell auf 1886 datierte).¹⁹ Doch in Rodins Flucht-Gruppe löst sich umgekehrt das Weib vom Manne, womit die fliehende Liebe quasi – überzeitlich – vergegenwärtigt war und die Skulptur ihre Wirkung bei den Zeitgenossen Rodins entfalten konnte. Allerdings sprach sich der Bildhauer gegenüber einem deutschen Besucher, dem mit Thomas Mann befreundeten Kunsthistoriker Otto Grautoff, vor 1907 skeptisch zu der vermeintlichen Erotik seiner Kunst aus:

» Erotische Gruppen – ich liebe es nicht, daß man irgendwelche meiner Skulpturengruppen unter diesem Sammelnamen zusammenfaßt. Ich habe keine erotischen Skulpturen gemacht; ich habe niemals eine Skulptur der Erotik wegen gemacht. Das begreifen die meisten nicht, weil sie die Skulptur überhaupt nicht begreifen, weil sie in der Skulptur ständig irgendwelche literarischen oder philosophischen Ideen suchen. Die Skulptur ist die Kunst der Formen. Ich habe menschliche Körper in der Umarmung, in der Erregung dargestellt, Körper, die sich



3 Wilhelm Lehmbruck, Paolo und Francesca. Radierung, um 1912. Privatbesitz

aneinander schmiegen, die sich wild umschlingen, die sich voneinander losreißen; aber das ist ganz etwas anderes: das sind erregte Naturformen [...].²⁰

Rodin verschenkte Bronzen von ›Fugit Amor‹ an Gustav Natorp, Gustave Geffroy und Octave Mirbeau (Abb. 7). Auch der Nachfolger von Jules-Antoine Castagnary im Amt des Kunstministers, Gustave Larroumet, stellte sich ein (geschenktes) Bronze-Exemplar auf das Bücherregal seines Arbeitszimmers; der junge Theaterhistoriker und Ministeriale verhandelte mit Rodin um 1889 insbesondere über die Ausführung und Bezahlung des Victor-Hugo-Monuments.²¹ Sodann zeigte der Bildhauer ein Marmor-Exemplar 1897 in Dresden auf der Internationalen Kunstausstellung (Abb. 8), im Katalog betitelt »Die Sphinx, Marmor« (für 7 000 Francs), in Wien 1898 in der Secession wieder unter dem Titel ›La Sphinge,²² ferner im Jahr 1900 als Marmor in seiner großen Pariser Kollektivschau unter dem Titel ›Fugit Amor‹. Im Katalog zu dieser Ausstellung kommentierte der Kunstkritiker Arsène Alexandre die Gruppe so:

»Ce group de marbre, d'une délicatesse infinie [...] il y règne un accent douloureux et l'impression de mort, de perte irréparable, s'y mêle à la première sensation qui est de volupté.«²³

In der großen Schau in Prag von Mai bis Juli 1902, organisiert von den Künstlern der Vereinigung ›Manes‹, die auch Georg Simmel besuchte,²⁴ stand die Gruppe wieder in einer Bronze (Abb. 7) und war für 3 500 Francs zu erwerben.²⁵ Einer der ersten, die außerhalb Frankreichs die von hoher »vivacité« und »modernité« geprägte Kunst Rodins würdigten, war 1889 der amerikanische Architekt Truman H. Bartlett. Er erwähnte auch die Gruppe ›Fugit Amor‹ im Kontext der Ausstellung bei Georges Petit und schrieb:

»Still another group, more vividly and surprisingly dramatic, represented a female fiend of hell, or a siren of desperately sensual character, sailing through space carrying a bewildered lover upon her back.«²⁶

II.

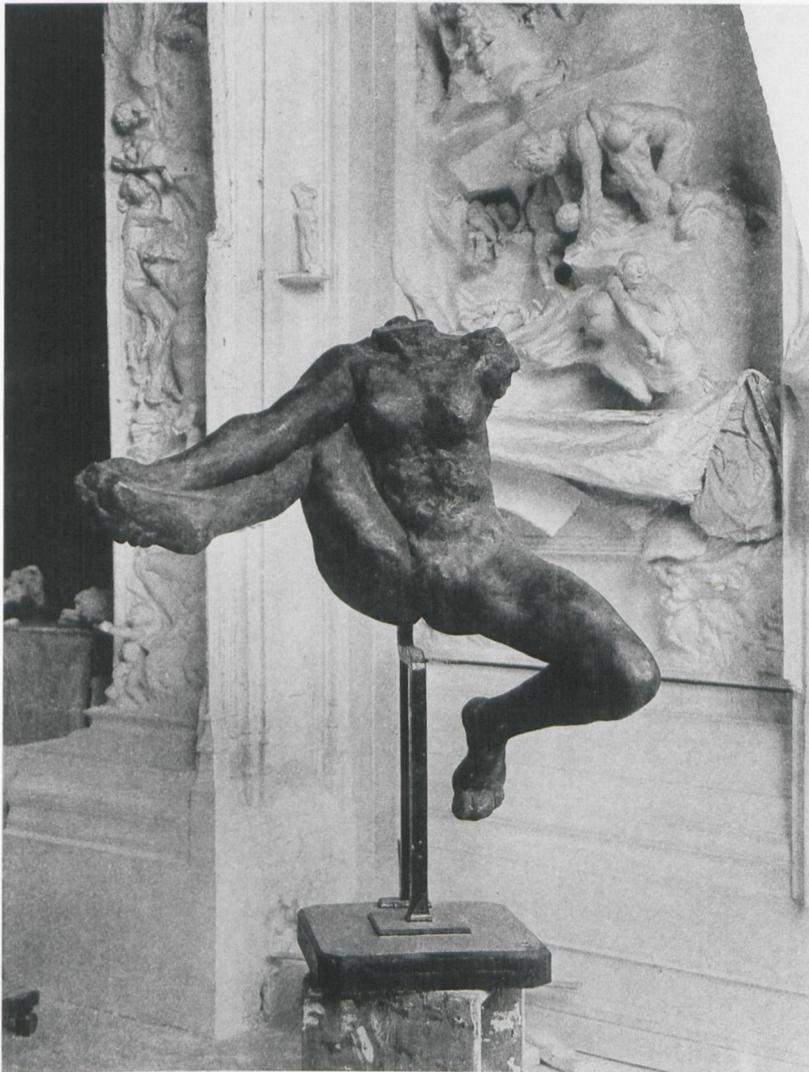
Zu fragen wäre, ob das Thema der fliehenden Liebe in der Skulptur bereits vor Rodin derart körperlich dreidimensional dargestellt worden war. Tatsächlich, das Musée du Petit Palais in Paris besitzt eine Skulptur des heute vergessenen Salonkünstlers Ernest Damé mit der enormen Höhe von 270 cm (Abb. 9),²⁷ welche diesen Titel trägt, ausgeführt zuerst als Gips, dann 1877 in Marmor. Die Komposition gab

Damé auch in verkleinerten Bronzen von 110 cm heraus. Dabei handelt es sich um die vom römischen Dichter Lucius Apuleius erfundene Geschichte der Psyche, die vom unsichtbaren Amor/Cupido, nachdem sie seine Ratschläge ignorierte, verlassen wird, so dass sie Venus anfleht, ihn wiederzufinden. Am Schluss werden sie glücklich vereint und zeugen als Kind die Wollust.²⁸

»Amor und Psyche« als Paar in der Bildnerei hatte eine besondere Tradition seit der antiken Gruppe (heute in Rom, Museo Nazionale Romano) bis zum Klassizismus um 1800, als Johann Heinrich Dannecker (1787), Antonio Canova (1793, Paris, Musée du Louvre) und Bertel Thorvaldsen (um 1807, Kopenhagen) das Sujet in der Harmonie der Lieben-

den darstellten. Für eine solche Zweiergruppe konnten Bildhauer nach Berninis Gruppe »Apoll und Daphne« im späten 19. Jahrhundert ihr Können des Meißelns am Block beziehungsweise aus dem Block beweisen. Dies gelang dem Berliner Bildhauer Reinhold Begas gegen 1860 mit der einseitigen Gruppe »Amor und Psyche«: Psyche beugt sich nach vorne und betrachtet den schlafenden Amor (Berlin, Alte Nationalgalerie). Auch Theodor Friedl brillierte 1882 mit einer großen Marmorgruppe von 192 cm (Wien, Oberes Belvedere), die die Gestalten in die Höhe entwickelt. Der Psyche-Mythos war also verbreitet.

Dass Rodin das Märchen von Apuleius gelesen hatte, ist wahrscheinlich, denn 1929 schrieb Georges Grappe:



4 Auguste Rodin, Iris. Photo, 1891



5 Auguste Rodin, Kauernde Frau. Bronze, um 1882. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

»Psyche zählt zu den antiken Mythen, die am meisten den Geist des Bildhauers anregten. In verschiedenen Wiederholungen versuchte er, die Emotionen zu gestalten, die dieser Mythos bei ihm bewirkte. Es gibt insbesondere zahlreiche Zeichnungen zu diesem Thema.«²⁹

Rodin dürfte Beispiele wie das von Damé gekannt haben und wollte bewusst eine Kontradiktion realisieren, die dem zeitgenössischen Empfinden vom menschlichen Leib entsprach, also ›contemporanéité‹ vermitteln sollte, das heißt, das Liebespaar verweltlichen und vor allem aus den mythologischen Höhen auf den Boden des realen Lebens holen. In diesem Kunstwollen wird ein radikaler Wandel in der Themauffassung und Formgestalt erreicht. Die Vertikale der Salonskulptur senkte Rodin in die Horizontale, als ob sich die Liebenden auf einem Bettlager winden – zumal er die Bewegung des Fliehens in den Hochreliefs seiner ›Höllensforthe‹ einsetzte. Eindeutig ist der verzweifelte Griff des Mannes nach Schulter und Brust der Frau, die, ihre Hände zum Kopf führend, entsetzt (?) in die Ferne schaut. Die Ansicht von Anne-Marie Bonnet, jeder Protagonist sei »ganz und gar in seiner eigenen Aktion befangen und nimmt keine Notiz vom anderen«, geht am anschaulichen Bestand des Paares vorbei.³⁰ Ein ›Aneinander-Vorbeigeraten‹ trifft nicht zu, im Gegenteil: Das sexuell vereinte Paar befindet sich im Prozess der inneren Trennung und der Trennung der Körper und steht mithin in einem klaren Gegensatz zur berühmten ›Kuss-Gruppe und ihrer Harmonie der Annäherung. Und es unterscheidet sich auch vom traumhaften Schweben der ›Paolo-Francesca-Gruppe in der Höllensforthe. Jedes der erotischen Paare Rodins – das muss eigens betont sein – befindet sich in einem deutlich differenten psychologischen und somit körperlichen Zustand (état d'âme). Wie die harmonische Vereinigung der Liebenden in Rodins Sicht in den 1880er-Jahren seines Schaffens Gestalt annahm, zeigen die Gruppen ›Das ewige Idol‹ (um 1889)³¹ und besonders ›L'éternel printemps‹ (Abb. 10), die die zwei Figuren zu einer fast geschlossenen Form, einem ›Ornament‹ führt, nur der linke Arm des Mannes greift auf rätselhafte Weise in den Umraum aus.

Inwieweit eine Übereinstimmung der Gehalte zwischen ›Fugit Amor‹ und dem Mythos der Sphinx, den Gustave Flaubert aktualisiert hatte,³² besteht, muss als Frage aufgeworfen werden. Kann die Frauengestalt in Rodins Plastik in einem tieferen Sinne, in einer verdeckten Bedeutung (intrinsic meaning) als eine Sphinx verstanden werden, wie Rodins Zeitgenossen es empfanden? In seiner ›Versuchung des hl. Antonius‹ lässt Flaubert die Sphinx sagen: »Alle, die sich in Sehnsucht nach Gott quälen, habe ich vernichtet.«

Diesen Satz notierte sich August Strindberg im Kontext seiner Psychologie der Geschlechter in der autobiographischen Abhandlung ›Inferno‹: »Alle diejenigen, die von Sehnsucht nach Gott gemartert werden, habe ich verschlungen, sagt die Sphinx.«³³ Und Strindberg stellte in Aphorismen für ein ›Buch der Liebe‹ fest:

»Warum das Weib als eine Sphinx von den Männern abgebildet wird, hat mehrere Ursachen. Sie ist unbegreiflich, weil ihre Seele unausgebildet ist [...] warum kann man das Rätsel dieser Sphinx nicht lösen? Weil kein Rätsel da ist! Warum kann man das Weib nicht begreifen? Weil das Problem unsinnig ist. Sie ist eine irrationale Funktion.«

Im Text ›King Lear's Frau‹ beruft er sich auf Shakespeares Frauenbild: »[...] hassend, wenn sie liebt und liebend, wenn sie haßt – das Weib, die Sphinx, deren Rätsel man nicht lösen kann, weil es unlösbar ist oder nicht existiert!« Hier herrschte bei dem schwedischen Dichter, der in Paris Edvard Munch wiedertraf und über eine Ausstellung des Malers



6 Auguste Rodin, Psyché. Skizze.
Paris, Musée Rodin



7 Auguste Rodin, Fugit Amor. Bronze, um 1885. Paris, Musée Rodin

schrieb, ein traditionell viriles Frauenbild, das dem Weib eine »untergeordnete Stellung« zuwies.

Munch zeigte im Mai 1896 in Paris eine Gruppe von Ölstudien in der Galerie »L'Art Nouveau« von Samuel Bing, zu der Strindberg einen signifikanten Text in der »Revue Blanche« schrieb.³⁴ Munch zeigte zwölf Gemälde und zahlreiche Graphiken, insgesamt 60 Nummern, darunter die Radierung »La Femme«, also die Komposition der »Frau in drei Stadien«, die als »Sphinx« betitelt wird, wenn auch zugleich drei Altersstufen der Frau gestaltet sind. Die entsprechenden Ölbilder von 1893/94, die drei Frauen am Strand mit einem blassen männlichen Beobachter am Rande der Komposition zeigen (Bergen, KODE Art Museums, Rasmus Meyers Collection und Oslo, Munchmuseet),³⁵ stellte der Maler zwar 1894 in Stockholm und 1895 in Berlin (in-

nerhalb seiner nun konstituierten Serie »Die Liebe« von 14 Bildern) aus, jedoch nicht bei Bing im Jahr darauf, wo man »La Femme« lediglich als graphische Version sah. Strindberg dürfte das Gemälde bereits aus Berlin gekannt haben (?). Es erhebt sich die Frage, ob Munch von Strindbergs Frauenbild schon in Berlin im Kreis des »Schwarzen Ferkels« beeinflusst wurde, in dem bekanntlich auch der Pole Stanisław Przybyszewski verkehrte, ein leidenschaftlicher Nietzsche-Leser.³⁶ Unter den Gemälden ragte die Serie »Liebe« (»L'Amour«) hervor mit den Motiven: »Strandmystik«, »Zwei Menschen«, »Der Kuss«, »Vampir«, »Madonna«, »Melancholie« (»Le soir«), »Abend auf der Karl-Johann-Straße« (»La Rue«) und »Der Schrei«.³⁷ Angesichts dieser Gemälde des Norwegers stellte Strindberg, der im Jahr 1896 von Munch porträtiert wurde, seinerseits ein »Trimurti de la Femme« auf,



8 Auguste Rodin, Fugit Amor. Marmor, 1897. Ehem. Dresden, Sammlung Schmitz

das eine Typologie des Weibes in der damaligen Sicht der Männer zeichnete, die jedoch mit Munchs Bildern nicht deckungsgleich ist. Gleichgültig, ob wir heute die Charaktere anders sehen, Strindbergs Typenbildung ist für jene Zeit der Moderne zwischen 1887 und 1914 aufschlussreich³⁸ und verdient es, beachtet zu werden. Strindberg konstruierte die Trias der Frau mit den Begriffen ›Hommesse‹, ›Maitresse‹ und ›Pecheresse‹ und dazu ein zweites Dreieck mit den Begriffen ›Peinte‹, ›Sainte‹ und ›Enceinte‹. Zu den einzelnen Ölgemälden Munchs verfasste er poetische Texte, die hier nicht angeführt zu werden brauchen, außer der Satz zu ›Le Baiser‹: »L'homme sollicitant la grâce de donner son âme, son sang, sa liberté, son repos, son salut, en échange de quoi?«³⁹ Der Mann gibt alle seine Ideale, Interessen, Lieben und Vorzüge, wenn er liebt, und die Frau – wie eine

Undine – empfängt diese für ihre Seelenbildung. Strindberg fasste dies unter dem Begriff »Doppelgänger« zusammen, in diesem Sinne von Karl Kraus 1907 in der ›Fackel‹ publiziert:⁴⁰ Der Mann beginnt Stück für Stück seiner Seele bei ihr niederzulegen, »und die Geliebte, die bisher gleichgültig, neutral war, beginnt sich in unser anderes Ich zu kleiden, und sie wird unser Doppelgänger.« Verlässt die geliebte Frau den liebenden Mann, so verstößt sie den empfangenen Seelenteil des Mannes oder tötet ihn, so dass »der Schmerz darüber vielleicht der heftigste ist, den es gibt, vergleichbar nur mit dem der Mutter, die ihr Kind verloren hat. Ein leerer Raum entsteht.«⁴¹ Diese Loslösung wird »die schmerzhafteste Operation«, die geschieht, die dem Mann widerfährt: »Das ist eine Art Tod«, kommentierte Strindberg dieses Phänomen und diese Dynamik zwischen den Liebenden.⁴²

In seinem Gemälde und einer Lithographie ›Loslösung‹ visualisierte Munch um 1896 diese so schmerzhaft Trennung der jungen Frau mit den langen Haaren im Sinne auch von Baudelaires Gedicht ›La chevelure‹ (Abb. 11).⁴³

III.

Rodin gestaltete diese schmerzvolle Loslösung – wie auch Munch als Graphik und im Gemälde um 1896 – in seiner Gruppe ›Fugit Amor‹. Ein Marmor-Exemplar besaß neben dem Romancier Guy de Maupassant der Kritiker Gustave Geffroy und auch der deutsche Augenarzt Dr. Max Linde (Lübeck), dazu einen Marmor der ›Danaide‹ und der ›Drei Sirenen‹ (seit 1927 verkauft in die Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen), welche Munch sicher sehen konnte, da Linde zu seinen wichtigsten Förderern in Deutschland nach 1900 oder 1902 mit den Ausstellungen in Dresden und der 5. Berliner Secessio gehörte.⁴⁴ Zwischen den existenziellen Ge-



9 Ernest Damé, Fugit Amor. Marmor, um 1877.
Paris, Musée du Petit Palais

halten und den vitalistischen Formen in der Kunst Rodins und jener Munchs bestehen auffällige Parallelen beziehungsweise gab es Anregungen, die Schmall-Eisenwerth dargestellt hat.⁴⁵

In der Zeitschrift ›La Justice‹ vom 19. Mai 1887 schrieb Geffroy über das Paar, es zeige

»la course envolée et farouche d'une femme qui emporte sur son dos, en sa damnation, sa victime, l'homme inanimé et rigide. Le dos de la femme se creuse, le torse de l'homme s'aplatit, ses jambes retombent, une arabesque de membres furieux et de membres morts se dessine.«⁴⁶

Der französische Schriftsteller Paul Bourget, der 1889 das Liebes-Drama ›Le Disciple‹ publizierte, dessen Bücher auch Nietzsche las, besaß in den späten 1880er-Jahren ebenfalls ein Exemplar in Marmor und erwähnte die Gruppe in seiner Abhandlung ›Physiologie de l'amour moderne‹ von 1888 in der ›Méditation XV. De la rupture‹. Sein Verständnis von ›Fugit Amor‹ und seine Deutung belegen, dass es sich nicht um zwei gleich Liebende im Wirbelwind der Höllenpforte handelt, die sich erreichen wollen, sondern tatsächlich um die schmerzvolle Trennung eines Partners vom anderen:

»Ich habe in meinem Zimmer in der Rue de Varennes, diesem von Gärten umgebenen Leidensgemach, das meine Colette durch ihre Gegenwart einst entehrte, eine Gruppe des Bildhauers [statuaire] Rodin – ein Fragment aus seinem Höllektor, die ich nie ohne eine unendliche Melancholie betrachte. Dieses Stück Marmor symbolisiert ganz die schrecklichen Kämpfe, die das Ende einer Liebe begleiten [...] Die Frau ist nackt, sie liegt auf dem Bauch und bäumt sich in Anstrengung auf, von der die Lippen und die gespannten Beine zeugen und auch die Hände, mit welchen sie ihr Haar umklammert. Welche Anstrengung? – diejenige die nötig ist, um sich den Armen des Mannes zu entziehen, der selbst nackt auf ihrem Rücken liegt und sie wie eine Fessel umklammert, Schulter an Schulter, Hüfte an Hüfte. Auch er möchte seinen Körper von dem ihren befreien; aber ihre schönen Brüste, die seine erregten Finger wild fassen, halten ihn gefangen. Niemals, niemals wird er von diesem marternden Busen lassen können, und sein Antlitz drückt das Keuschen des Schmerzes aus. Wie sie sich hassen, diese beiden – fast so wie sie sich geliebt haben! Denn sie haben sich geliebt, und bis zum Wahnsinn [...] Sie würden einander nicht mit dieser Heftigkeit entfliehen, wären ihre Liebkosungen nicht voller Leidenschaft gewesen. Und jetzt, da ihre Blicke sich nicht mehr treffen, da ihre Lippen sich meiden und da ihre Seelen sich verfluchen, fesselt die Kette der Wollust [luxure] sie noch mit ihren unzerstörbaren Gliedern aneinander. Ach! wie gut gelang dem Schüler des düsteren Meisters aus Florenz die schreckliche Poesie in diesem vulgären, letzten Akt des Liebes-Dramas, welchen man ›la rupture‹ heißt [...].«⁴⁷

Auguste Rodin erlebte dies schließlich am eigenen Leib, als sich die Liebe zwischen der jungen Künstlerin Camille Claudel, der er Unterricht im Modellieren erteilt hatte, und



10 Auguste Rodin, L'éternel printemps. Bronze, um 1884.
Paris, Musée Rodin

ihm dem Ende zuneigte. Die leidenschaftliche Camille wollte den Meister ganz für sich, sozusagen als Besitz. Rodin mochte sich jedoch nicht von seiner Frau Rose Beuret trennen, zumal diese ihm in den schweren Zeiten vor den öffentlichen Erfolgen die Treue gehalten und ihm in Armut beigestanden hatte. Das konnte Camille nicht verwinden und trat mit ultimativen Forderungen gegenüber Rodin auf.⁴⁸ Nach längerem Schwanken löste sich die junge Bildhauerin von Rodin. Dass dieser unter der Trennung nicht gering litt, bezeugt das Tagebuch der Brüder Goncourt; am 10. Mai 1894 besuchte Roger Marx dieselben und Edmond notierte danach:

»Marx me parle ce matin de la sculpteuse Claudel, de son collage un moment avec Rodin, collage pendant lequel il les a vus travailler ensemble, amoureusement ... Puis un jour, pourquoi?

an ne le sait, elle a quelque temps échappé à cette relation, puis l'abrisée complètement. Et quand c'est arrivé, Marx voyait entrer chez lui Rodin tout bouleversé, qui lui disait en pleurant qu'il n'avait plus d'autorité sur elle.«⁴⁹

Im Sommer 1894 verließ Camille Paris, um mit dem jüngeren Georges Hugo auf die Insel Guernsey zu reisen.⁵⁰ In ihrer gemeinsamen Zeit der Anziehung hatten die beiden Künstler sich natürlich auch porträtiert, denn diese bildnerische Aufgabe beziehungsweise Gattung gehörte nicht nur im 19. Jahrhundert in der Malerei dazu, sondern eben auch in der Plastik.⁵¹ Schon David d'Angers hatte ein außergewöhnliches Bildnis des damals jungen Dichters Victor Hugo geschaffen (Terrakotta, Musées d'Angers). Rodin suchte später seelische Bewegtheit im Antlitz des alten Dichters einzufangen. Als Camille Claudel bei Rodin arbeitete,



11 Edvard Munch, Loslösung. Lithographie, 1896. Wien, Albertina

schuf sie 1888 dessen Porträt, das zweifellos das beste plastische Bildnis von Rodin ist. Umgekehrt stellte Rodin die junge Geliebte und Künstlerin mehrmals dar (Abb. 12).

Auch deutsche Plastiker versuchten sich nach 1900, nach der umfangreichen Rodin-Schau in Paris,⁵² welche auch deutsche Dichter und Künstler besucht hatten, an dem Thema der Trennung der Liebenden, also des Liebesentzugs durch einen der beiden Partner. ›Fugit Amor‹ war in der Pariser Rodin-Ausstellung im Pavillon de Hanovre im Sommer 1900 als Nr. 94 mit einem Marmor-Exemplar (mit Katalog-Abb.) zu sehen. Nach 1900 gab es im deutschen Kaiserreich die umfangreichste Rodin-Schau 1904 in Düsseldorf, die auch der junge Lehmbruck mehrmals besuchte.⁵³ Hier zeigte man 59 plastische Werke in Marmor, Gipsen und Bronzen. ›Fugit Amor‹ war jedoch merkwürdigerweise nicht vertreten; die ›Kuss-Gruppe stand in Düsseldorf in einem Gips-Exemplar (mit dem Preis 2 400 Mark).⁵⁴

Von den deutschen Salon-Bildhauern, die nicht zum Expressionismus fanden, sind beispielsweise Hanno Magnusen, Max Wach, Peter Breuer und Fritz Klimsch zu nennen, die Liebespaare in krisenhaften Situationen formten. Auch an den Norweger Gustav Vigeland ist hier zu erinnern.

Dabei dominieren die Frauen über die Männer, deren Begehren nicht erwidert wird. Wenn auch Klimschs Gruppe von 1903 in der Form von einem konventionellen Naturalismus ist, so ist die Disparität der Geschlechter umso signifikanter (Abb. 13)⁵⁵ – sie wendet sich in einer Drehung nach oben ab, während er die Beine der Frau heftig umklammert, somit ein ›Triumph des Weibes‹. Vigelands Gips-Plastik ›Mann und Frau‹ von 1908 scheint rhythmisch deutlich gelungener (Abb. 14): Der begehrende Mann kniet vor der Frau, legt leidenschaftlich seinen Kopf an ihre Schenkel, während sie von oben mit den Armen seinen Kopf wegzu drücken sucht.⁵⁶ Gegenüber der Glattheit bei Klimsch ist die Form und somit der Habitus bei Vigeland herber und dem Ausdruck entsprechend realistischer. Beide Arbeiten belegen, wie problematisch es war, im Banne Rodins zu modellieren. Die Bildhauer mussten, wie Aristide Maillol, Bernhard Hoetger und Constantin Brancusi beweisen, andere Wege und Formen suchen, um zu einer für ihre Zeit neue, ›moderne‹ Ausdrucksweise zu gelangen. Dabei kam es im Expressionismus und im Kubismus zu einer deutlichen Formreduktion und zur Verminderung des Sujets Liebespaar als dreidimensionale Gruppe. Aber Jacques Lipchitz

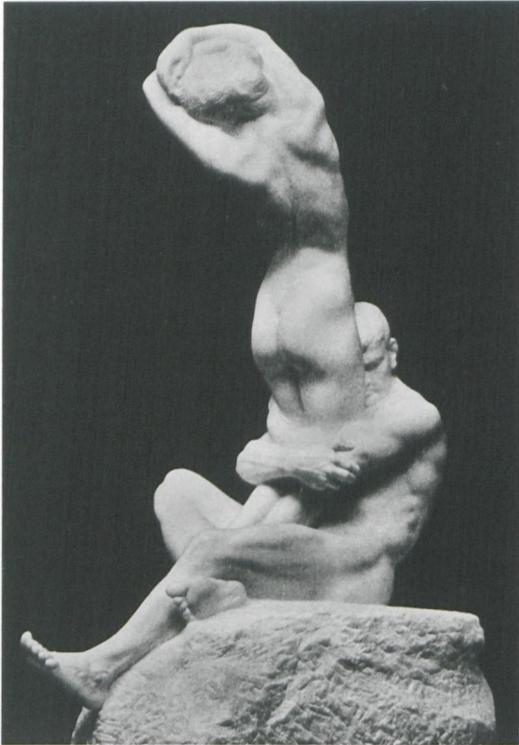


12 Auguste Rodin, Bildnis Camille Claudel (La Pensée). Bronze, 1886.
Paris, Musée Rodin

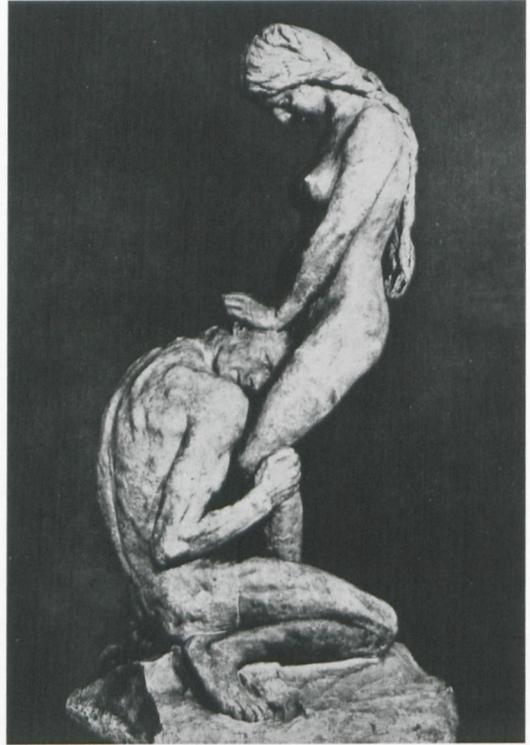
erprobte 1913 ein Paar zweier Menschen in spannungsvoller Vereinigung in strenger Symmetrie im Raum (Abb. 15); auch die Kubisten Rudolf Belling und Herbert Garbe suchten das Thema des lagernden Liebespaares zu gestalten, Belling 1916 in einer Diagonal-Komposition, Garbe 1919 im Material Holz unter dem Titel ›Schlaf‹ (Hannover, Sprengel Museum); doch »fehlt dieser Kunst die Tiefe des Erlebnisses« – »immer von neuem werden zwei Gestalten exemplarisch kombiniert«, schrieb 1921 Alfred Kuhn.⁵⁷ Von besonderer Wucht expressiver Vereinfachung gelang Gela Forster

1919 eine plastische Synthese aus weiblicher und männlicher Gestalt, die sie ›Der Baum‹ betitelte (Abb. 16). Der Verlust der wenigen Werke dieser Künstlerin bedeutet eine empfindliche Lücke im Spektrum des Expressionismus.⁵⁸

Selbst Wilhelm Lehmbruck, der in seinen meisterhaften Radierungen und teils in den Zeichnungen immer wieder Paare als ›Versuchung‹, ›Überfall‹, ›Paolo und Francesca‹, ›Der Mann zwischen zwei Frauen‹, ›Apparition‹, ›Frauenraub‹ oder ›Der Tote Mann‹ (Abb. 17) zeigt, formte außer dem Relief ›Versuchung‹ von 1911 kein Liebespaar dreidimensional



13 Fritz Klimsch, Triumph des Weibes. Marmor, 1903.
Verschollen



14 Gustav Vigeland, Mann und Frau. Gips, 1908.
Oslo, Vigeland Museum



15 Jacques Lipchitz, Paar (Begegnung). Gips, 1913.
Otterlo, Kröller-Müller Museum



16 Gela Forster, Frau und Mann (Der Baum).
Gips, um 1918. Verloren

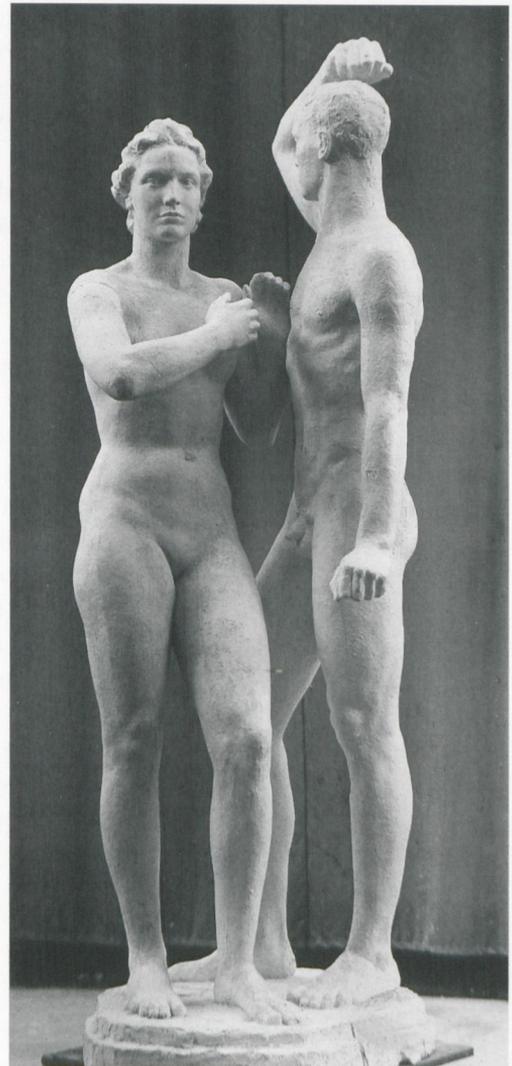


17 Wilhelm Lehmbruck, Der Tote Mann. Radierung, um 1914. Privatbesitz

im Raum.⁵⁹ Lediglich die zwei großen Figuren vor dem Krieg einer Sinnenden und eines ›Emporsteigenden‹ kann man sehen und verstehen als Paar auf Distanz.⁶⁰

Aber der konventionelle Georg Kolbe scheute sich nicht, in der Weimarer Republik dieses Sujet wieder und wieder zu denken und zu modellieren, wie das verschlungene Paar ›Paolo und Francesca‹ von 1925 und andere routinierte Gestalten.⁶¹ Jahre später begann Kolbe sich mit großen Frauen- und Männer-Figuren in Bronze der NS-Ästhetik – wenn auch nicht derart grob und brutal wie Josef Thorak und Arno Breker – anzupassen: Kolbes aufrecht stehendes Paar ›Mars und Venus‹ von 1939/40 (in einem postumen Bronze-guss von 1963 öffentlich aufgestellt im Kolbe-Hain, Berlin-Westend, Abb. 18)⁶² bleibt wie sein ›Menschenpaar‹ am Maschsee in Hannover (in situ) anachronistisch, die spannungslosen Figuren sind austauschbar. Damit war ein halbes Jahrhundert Skulpturgeschichte nach Rodins Innovationen unrühmlich beendet und versandete kläglich in Mittelmaß und deutscher Ideologie.⁶³

Rodin spürte nicht nur die Trennung der Liebenden als Existenz-Phänomen, die er am eigenen Leib durch Camille Claudel leidvoll erfahren musste. Er empfand die Perspektive des Todes als finale Drohung ebenso, wenn er für die ›Fleurs du Mal‹ von Baudelaire das lagernde Paar zeichnete, in dem sich der männliche Teil in ein Skelett verwandelt – das alte Vanitasmotiv vom Mädchen und dem Tod, das Rodin auch als Tanzpaar zeichnete.⁶⁴ Zur Zeit dieser Studien war freilich die Gruppe ›Fugit Amor‹ für die Kompositionen innerhalb der Höllenpforte bereits vollendet.



18 Georg Kolbe, Mars und Venus. Gips, 1939/40, Bronze, 1963. Berlin, Georg Kolbe-Hain

Im Rahmen des großen Auftrags der ›Porte de l'Enfer‹ gestaltete Auguste Rodin in den 1880er-Jahren verschiedene Liebespaare, die im Wirbel des heraklitischen Schicksals bewegt werden. Neben der Harmonie von Paolo und Francesca, die traumhaft schweben, finden wir ein Paar, das sich in einem jähren, aufbäumenden Habitus zeigt: Der Mann will die Flucht der geliebten Frau unbedingt verhindern, indem er sich rücklings an sie klammert. Auch dieses Menschenpaar löste Rodin aus den Hochreliefs heraus und gab es unter dem Titel ›Fugit Amor‹ als separate Plastik in die Öffentlichkeit. Sie wurde derart eine Kontradiktion von großer Expressivität zu konventionellen Skulpturen von Amor und Psyche, wie sie zum Beispiel Ernest Damé um 1877 in Marmor gemeißelt hatte (Paris, Musée du Petit Palais).

Während Amor und Psyche im Märchen des römischen Dichters Apuleius, das Rodin gut kannte, nach ihren Wirrungen am Ende glücklich werden, zeigt Rodins ›Fugit Amor‹ das Scheitern der Harmonie der Leiber und Seelen, die Trennung der Liebenden, also den Bruch.

Um 1887 ließ Rodin die 38 cm hohe Gruppe in Bronzen gießen und später auch Marmor-Exemplare fertigen; sie wurden von verschiedenen Freunden und Kunstkritikern, teils als Geschenke, erworben. Durch die Herauslösung aus dem mythischen und literarischen Kontext erhielt das Paar eine Kontemporaneität und zugleich durch ihre Nacktheit eine Überzeitlichkeit, welche die Zeitgenossen derart beeindruckten, dass sie darin ein verdichtetes Symbol des Geschlechter-Kampfes erblicken konnten. Unter den Stimmen zu Rodins ›Fugit Amor‹ fällt die des Autors Paul Bourget von 1888 besonders auf; er besaß ein Marmor-Exemplar, das ihn beim Anblick in tiefe Melancholie führte. Rodin selbst dürfte seine Emotionen, Ängste und Leiden an der unsicheren und schließlich scheiternden Liebe zur jungen Camille Claudel indirekt verarbeitet haben.

Within the scope of his major commission, ›La Porte de l'Enfer‹, Auguste Rodin created a variety of different loving couples in the 1880s caught up in the swirling flux of Heraclitean fate. Apart from the floating, dream-like harmony of Paolo and Francesca, one couple is shown suddenly soaring upwards: turned on his back, the man attempts to prevent the flight of the woman he loves at all costs, by clinging tightly onto her. Rodin also separated this couple from the high relief and presented it as an independent sculpture entitled ›Fugit Amor‹. As a work of great expressiveness it was such a contradiction to conventional sculptures of Amor and Psyche like, for example, the couple Ernest Damé carved in marble around 1877 (Paris, Musée du Petit Palais).

Whereas, after all their trials and tribulations, Amor and Psyche ultimately find happiness in the tale written by the Roman poet Apuleius, that Rodin knew well, Rodin's ›Fugit Amor‹ shows the failure of harmony between the body and soul in the separation of the lovers, i.e. the break.

Around 1887 Rodin had the 38cm-tall group cast in bronze and copies later made in marble, too. These were acquired by various friends and art critics; some were given as presents. By detaching the couple from its mythical and literary context, the figures gained a contemporaneity and, through its nakedness, a timelessness at the same time which impressed others to such an extent that they also saw it as a condensed symbol of the battle of the sexes. Among opinions voiced about Rodin's ›Fugit Amor‹, that of the author Paul Bourget of 1888 stands out in particular. He owned a copy in marble, the sight of which triggered a certain melancholy. In this work Rodin himself may have dealt indirectly with his own emotions, fears and pains that resulted from his wavering and ultimately abortive love for the young Camille Claudel.

- 1 Claudie Judrin, *Dante et Virgile aux Enfers*, Musée Rodin (Dossier 3), Paris 1983; Dominique Jarrassé, *Rodin – Faszination der Bewegung*, Paris 1993, S. 81 ff.; zum Verhältnis von Figur und Reliefgrund vgl. besonders Roland Bothner, *Grund und Figur – Geschichte des Reliefs und Rodins Höllentor*, München 1993; Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Zum Menschenbild und Menschenlos in Rodins Höllentor*, in: *Ausst.-Kat. Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft* (Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach), hg. von Wilfried Seipel, Mailand 1996, S. 81–96; *Ausst.-Kat. Auguste Rodin: Der Kuss – die Paare* (München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung und Essen, Museum Folkwang), hg. von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer und Roger Diederer, München 2006, S. 78 und 84.
- 2 Georges Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, 4. Aufl., Paris 1938, Nr. 182; *Ausst.-Kat. Auguste Rodin – Das Höllentor. Zeichnungen und Plastiken* (Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim), hg. von Manfred Fath in Zusammenarbeit mit Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, München 1991, Kat.-Nr. 66 und 68; Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin. La Porte de l'Enfer*, Paris 2002, S. 42 f.
- 3 Le Normand-Romain 2002 (wie Anm. 2), S. 52 f.
- 4 Dies bedeutet für Simmel, dass Rodin – im Gegensatz zur Klask – die Menschen im zeitlosen »Lebensstrom«, in der Dynamik von Werden und Vergehen zeigt (Georg Simmel, *Rembrandt*, Leipzig 1916, S. 134). Simmel schrieb 1902 als erster Deutscher positiv über die plastische Kunst Rodins: ders., *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*, in: *Berliner Tageblatt* 29. September 1902; dazu Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin, in: Georg Simmel, *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*, hg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, München 1976, S. 18–48 (wieder in: Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin-Studien – Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie* [Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 31], München 1983, S. 317–328).
- 5 Simmel 1916 (wie Anm. 4), S. 134 f.; vgl. auch Simmels Text: Rodin, mit einer Vorbemerkung über Meunier, in: *Nord und Süd*, Nr. 129, 1909, S. 189–196, wieder in: ders., *Philosophische Kultur*, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 168–186. – Diese tiefe Deutung des letztlich Gehaltes von Rodins Kunst erkannte Julius Meier-Graefe nicht, als er meinte, »Rodins Kunst ist Galerieplastik« (Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1904, S. 263 f.).
- 6 Simmel 1919 (wie Anm. 5), S. 181; Simmel 1916 (wie Anm. 4), S. 134: »in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: ist diese Welt.« Das Strömen in Rodins Figuren negiert also das Phänomen der »durée« als »Sein«.
- 7 Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Diss. Paris 1984, Paris 1988, S. 104 f. Den Titel »Traum« überliefert auch Camille Mauclair, *Auguste Rodin*, London 1905, wieder: Prag 1907, deutsche Ausgabe 1906, S. 83 und S. 27, wobei er die weibliche Figur als »Sphinx« bezeichnete. Vgl. Grappe 1938 (wie Anm. 2), S. 62 f., Nr. 154; siehe auch Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Auguste Rodin*, Herrsching 1978, S. 24–26, Nr. 9 (Marmor, H. 57 cm, Paris, Musée Rodin), der die um 1882 modellierten Gestalten als Fliegende im Wirbelwind des Eros deutete, als Schwebende wie Paolo und Francesca; vgl. ders., *Rodin und Camille Claudel*, München 1994, S. 43 (Bronze, hier vor 1887 datiert).
- 8 Zitiert nach Le Normand-Romain 2002 (wie Anm. 2), S. 52. – Vgl. Gustave Geffroy, *Le Statuaire Rodin*, Paris 1889.
- 9 Octave Mirbeau, in: *L'Écho de Paris*, 25. Juni 1889; dazu siehe *Ausst.-Kat. Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma* (Paris, Musée du Luxembourg), hg. von Antoinette Le Normand-Romain, Paris 2001, S. 196. – Es ist bekannt, dass Rodin seit Oktober 1887 die »Fleurs du Mal« des Dichters Baudelaire mit 27 Zeichnungen versah, u. a. zum Gedicht »La Beauté«, ferner zu »Femmes damnées«, zu »Le vin des amants« ein schräg schwebendes Paar, das »Fugit Amor« ähnelt, die Frau zuoberst klammert sich an einen (?) Mann »dans un délire parallèle.« Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal – illustré par Rodin*, Paris 1857 (Neuausgabe Paris 1983, Faksimile Genf 1992), S. 239. Nicht alle Skizzen Rodins wurden in der Edition von 1857 publiziert, z. B. das horizontal lagernde Paar als Mädchen mit dem Tod (Skelett = »Une charogne« = Kadaver), vgl. dazu *Ausst.-Kat. Mannheim 1991* (wie Anm. 2), Abb. S. 80, Kat.-Nr. 20; alle Skizzen im *Werkverzeichnis von Claudie Judrin, Inventaire des dessins*, Bd. V, Paris 1992, Nr. 7174.
- 10 Étude pour le »Fugit Amor« (um 1887): Grappe 1938 (wie Anm. 2), S. 62 (Gips).
- 11 Schmoll gen. Eisenwerth 1978 (wie Anm. 7), S. 26.
- 12 Diese Opposition Kant gegen Stendhal setzte Friedrich Nietzsches epochemachender Text »Zur Genealogie der Moral« (1887), 3. Abhandlung »Was bedeuten asketische Ideale?«, Nr. 6, unter der Frage »Wer hat Recht, Kant oder Stendhal?« Ist die Wirkung des Kunst-Schönen also Willen-kalmierend oder Willen-erregend?! Der Asket will nach Nietzsche »von einer Tortur loskommen.« (Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, Leipzig 1887; zitiert nach: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1977, Bd. 2, S. 847).
- 13 Siehe *Ausst.-Kat. Von Rodin bis Baselitz – Der Torso in der Skulptur der Moderne* (Stuttgart, Staatsgalerie), hg. von Wolfgang Brückle und Kathrin Elvers-Svamberk, Ostfildern-Ruit 2001, Nr. 2, zum Stuttgarter Exemplar.
- 14 Zur »Kauernden Frau« von Rodin: Die kleine Version in Gips ist 32 cm hoch und dem Freund Geffroy vorn am Sockel gewidmet (Paris, Musée Rodin), auch in Bronzen bekannt, die große definitive Version ist 85 cm hoch (München, Neue Pinakothek, erworben 1910); vgl. dazu Schmoll gen. Eisenwerth 1978 (wie Anm. 7), S. 28; Schmoll gen. Eisenwerth 1996 (wie Anm. 1), S. 81–96; *Ausst.-Kat. Manet bis van Gogh – Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne* (Berlin, Nationalgalerie und München, Neue Pinakothek), hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München 2007, S. 168 (Andrea Pophanken); dort ist Rodins Satz aus den Gesprächen mit Paul Gsell angeführt: »Le corps

- humain, c'est surtout le miroir de l'âme et de là vient sa plus grande beauté.« Aber Friedrich Nietzsche hätte diese Aussage revolutionär umgekehrt zu: Die Seele sei der Spiegel des Körpers.
- 15 Vgl. Werner Hofmann, Egon Schiele – Die Familie, Stuttgart 1968, S. 16; ferner Claude Keisch, Aus den Fugen – Rodins Femme accroupie, in: Ausst.-Kat. Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende (Bremen, Paula-Modersohn-Becker-Haus und Heilbronn, Städtische Museen), hg. von Katerina Vatsella und Andreas Pfeiffer, Bremen 2000, S. 86–101 (der Gips ist 32 cm hoch, Meudon, Musée Rodin, mit sichtbaren Gussnähten). Die Akt-Zeichnungen Rodins inspirierten in Wien auch Gustav Klimt zu ähnlichen Posen.
 - 16 Paul Gsell, L'Art, Paris 1911, deutsche Ausgabe: Die Kunst. Gespräche des Meisters, München 1925, Neuausgabe Zürich 1979, S. 44: ›Une charogne‹, wobei es um die Verwandlung der Schönheit des Leibes in einen Kadaver geht (›Les Fleurs du Mal‹).
 - 17 Zu den Skizzen: Ausst.-Kat. Rodin – Zeichnungen und Aquarelle (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und München, Villa Stuck), hg. von Ernst-Gerhard Güse, Stuttgart 1984, hier bes. Kat.-Nr. 45, changierend zwischen den Ebenen ›Francesca und Paolo‹, ›Virgile et Dante – Contemplation‹ und Baudelaire, darunter der Name des Modells für seine Eva: ›Abruzzesi, très beau‹ (Baudelaire 1857 [wie Anm. 9], annexe). Catherine Lampert, Rodin – Sculpture and Drawings, London 1986, S. 169–173. Eine weinrot aquarellierte Skizze eines männlichen Aktes bezeichnete Rodin ›Départ de l'amour‹ – wobei offen ist, ob er an das Fehlen der Liebe denkt oder die Abreise, die Flucht des Mannes? Es könnte auch die mythische Figur Cupido gemeint sein (ebd., S. 225). – Vgl. Judrin 1992 (wie Anm. 9), Nr. 5411, vgl. auch ›Avant la création‹ und ›L'Hymen‹ (ebd., Nr. 6193 und 6194).
 - 18 Vgl. Lucius Apuleius, Das Märchen von Amor und Psyche, hg. von Kurt Steinmann, Stuttgart 1978; Apuleius, Der Goldene Esel, aus dem Lateinischen von August Rode, Frankfurt 1975. – Paul Gsell überlieferte, dass Rodin, als er Aquarelle der Psyche widmen wollte, Anatole France fragte, was er denn von ihr denke. Die Antwort war, Psyche sei einfach ein junges Weib, ein kleines Mädchen gewesen, das nur dann ganz glücklich war, wenn sie sich ganz zeigte (Paul Gsell, Douze Aquarelles d'Auguste Rodin, Paris 1920, S. 21). – Hier ist ein Brief-Bericht des Hamburger Kunsthallen-Direktors Alfred Lichtwark aufschlussreich, der 1893 schrieb, dass die nackten Weibchen im Kontext der Höllenpforte, also von Sündenfall, Verdammung und Gericht stehen, jedoch losgelöst als Einzelne nur ›anstößig‹ seien. Rodin mache (, sage man in Paris,) nichts weiter als Hinterbacken (›fesses‹). Die Sünderinnen drücken ihr Gesicht auf oder in den Stein, zeigen jedoch ungeniert einen Körperteil, der weniger in der Lage ist, ›das Leid der Seele zu spiegeln‹ (zitiert nach Frederic V. Grunfeld, Rodin – eine Biographie, Berlin 1993, S. 374).
 - 19 Siehe Schmolle gen. Eisenwerth 1978 (wie Anm. 7), S. 44, Nr. 19; Ausst.-Kat. Wien 1996 (wie Anm. 1), S. 270 f., Nr. 85 (Michael Kausch).
 - 20 Otto Grautoff (aus Gesprächen mit Rodin, in: Jugend, Nr. 47, München 1907), in: ders., Auguste Rodin, Bielefeld 1908, S. 56 f.; siehe auch Paul Clemen, Auguste Rodin, in: Die Kunst für Alle 20, 1905, S. 289–307, 321–335.
 - 21 Zu Gustave Larroumet und Rodin vgl. Grunfeld 1993 (wie Anm. 18), S. 225, 326 f. und 388–390; vgl. den Text von Gustave Larroumet, Rodin, in: Le Figaro, Paris, vom 12. Januar 1895. – Vgl. Ausst.-Kat. Le corps en morceaux, dt. Ausg.: Das Fragment. Der Körper in Stücken (Paris, Musée d'Orsay und Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt), hg. von Sabine Schulze und Heike Wernz-Kaiser, Bern 1990, S. 203–205 (Photo Larroumet in seinem Bureau).
 - 22 Beausire 1988 (wie Anm. 7), S. 135. Vgl. auch Roger Marx, Auguste Rodin, in: PAN 3, 1897, H. 3, S. 191–196 mit Abb. des Marmors als ›Strand und Woge‹. Marx hatte seit 1884 über Rodins Kunst publiziert.
 - 23 Ausst.-Kat. Auguste Rodin (Paris, Pavillon de Hanovre), Paris 1900, Nr. 94 (Arsène Alexandre). Zur Rekonstruktion dieser im Musée du Luxembourg veranstalteten Ausstellung: Ausst.-Kat. Paris 2001 (wie Anm. 9), S. 196, Kat.-Nr. 71 (Exemplar aus Marmor, 1990 bei Christie's, London, versteigert, 55 x 87 cm, das Exemplar, das Oscar Schmitz in Dresden erworben hatte: Ausst.-Kat. Rodin in Deutschland [Hamburg, Bucerius Kunst Forum und Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Skulpturensammlung], hg. von Michael Kuhlemand und Hélène Pinet, München 2006, S. 44, mit dem Raumphoto der Ausstellung in Dresden 1897 mit dem Werk ›Fugit Amor‹; im Katalog als Nr. 1164: ›Die Sphinx, Marmor‹).
 - 24 Möglicherweise kannte Georg Simmel bereits die Pariser Ausstellung von 1900. Zu Simmels Prag-Reise vgl. Margarete Susmann, in: Buch des Dankes an Georg Simmel (1958), hg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 280.
 - 25 Ausst.-Kat. Rodin, Prag 1902, Kat.-Nr. 110, mit Abb. (vgl. Beausire 1988 [wie Anm. 7], S. 231). – Eine Bronze kaufte auch Carl Jacobsen in Kopenhagen, vgl. Anne-Birgitte Fonsmark, Rodin. La collection du Brasseur Carl Jacobsen à la Glyptothèque, Kopenhagen 1988, S. 26, Nr. 54.
 - 26 Truman H. Bartlett, Auguste Rodin, Sculptor, in: The American Architect and Building News 25, 1889, No. 682–703, hier zitiert nach: Rodin – Readings on his Life and Works, hg. von Albert Elsen, Englewood Cliffs 1965, S. 64.
 - 27 Ich habe das Werk in Paris fotografiert, vgl. in: Skulptur 2. Teil, 19. Jahrhundert, Köln 1996, Abb. S. 394. Die ›Fugit-Amor‹-Gruppe von Damé wurde nicht berücksichtigt in: Ausst.-Kat. München und Essen 2006 (wie Anm. 1).
 - 28 Apuleius 1978 (wie Anm. 18); Apuleius 1975 (wie Anm. 18).
 - 29 ›Psyché est un des mythes antiques qui séduisirent le plus l'esprit du statuaire. A différentes reprises, il essaya de traduire les émotions qu'il lui suggérait. Ses dessins notamment, sont innombrables sur ce thème.« Grappe 1938 (wie Anm. 2), S. 55. Im Ausst.-Kat. Wien 1996 (wie Anm. 1), S. 270 f., Kat.-Nr. 85, behandelte Michael Kausch ›Psyche‹ angesichts der stehenden Figur aus Marmor und betonte das Prozesshafte der Psyche-Bilder im Œuvre Rodins. Ein harmonisch lagerndes Paar, das traditionell als ›Amor und Psyche‹ betitelt wird, entstand um 1886, vgl. Grappe 1938 (wie Anm. 2), Nr. 138; ein zweiter Gips-guss in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: Fonsmark 1988 (wie Anm. 25), Nr. 18.
 - 30 Ausst.-Kat. München und Essen 2006 (wie Anm. 1), S. 84, Kat.-Nr. 37; Michael Kausch, Das Menschenbild Auguste

- Rodins, in: Ausst.-Kat. Wien 1996 (wie Anm. 1), S. 288, rückte ›Fugit Amor‹ in die Nähe der ›Femme-fatale‹-Thematik, d. h. des bedrohlichen, zerstörerischen Magnetismus der Frau und ihrer ewigen Verlockung für den Mann. Dies wird mit der Sphinx-Betitelung durch die Zeitgenossen Rodins bestätigt.
- 31 Vgl. bei Michael Kausch, Das Bild der Frau, in: Ausst.-Kat. Wien 1996 (wie Anm. 1), S. 178.
- 32 Gustave Flaubert, Die Versuchung des hl. Antonius, 3. Kap., ›La Sphinge‹.
- 33 August Strindberg, Inferno Legenden (Deutsche Gesamtausgabe, 4. Abt., Bd. 1), München/Leipzig 1914, S. 337.
- 34 Gustav Strindberg, L'Exposition d'Edward Munch, in: Revue Blanche X, 1. Juni 1896, S. 525 f.
- 35 Vgl. Reinhold Heller, The Iconography of Edvard Munch's Sphinx, in: Art Forum, New York 1970, S. 72–80; Monika Graen, Das Dreifrauenthema bei Munch, Frankfurt am Main 1985; Jan Kneher, Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst, Diss. Heidelberg 1993, Worms 1994, S. 58–60, S. 358 die Gemälde-Liste und Anm. 93 folgende auf S. 388; der Rezensent »Don Diego« schrieb Oktober 1894, Munch habe erklärt, die Bilder seien wie alle in diesem »visionären Genre« unfertig. Siehe ferner Ausst.-Kat. Munch und Deutschland (München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Hamburg, Kunsthalle und Berlin, Nationalgalerie), hg. von Uwe M. Schneede und Dorothee Hansen, Stuttgart 1994, Kat.-Nr. 4 (Exemplar in Oslo); Barbara Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter, München 1995, Nr. 39 ›Loslösung‹.
- 36 Siehe von Stanisław Przybyszewski, Chopin und Nietzsche – zur Psychologie des Individuums, Berlin 1890 (die beiden ›Rauschkünstler‹); ders., Das Geschlecht, in: Die Fackel, IX. Jahr, Nr. 239 f., 31. Dezember 1907, S. 1–11. Zum ›Schwarzen Ferkel‹: Kneher 1994 (wie Anm. 35), S. 47 ff.
- 37 Gabriel P. Weisberg, Samuel Bing, Edvard Munch, and L'Art Nouveau, in: Arts Magazine, vol. 61, September 1986, S. 58–64. Jan Kneher hat in seiner sehr verdienstvollen Arbeit über Munch die Zusammenhänge rekonstruiert und interpretiert: Kneher 1994 (wie Anm. 35), S. 92. Ob das Bild bei Samuel Bing 1896 mit dem Titel ›Zwei Menschen‹ von 1892 dasjenige ist, welches Strindberg als ›Le rivage‹ ansprach und dem Paar Adonis und Venus zuordnete, ist unklar (siehe Kneher 1994 [wie Anm. 35], die Anmerkungen S. 402). Der Autor wertete das ›Trimurti de la femme‹ als Munch'schen Titel; aber es war wohl eine Konstruktion Strindbergs, um die Frau in ihren Wandlungen zu bezeichnen, freilich in Anlehnung an Munchs Graphik ›La Femme – Eau forte‹, d. i. ›Die Frau in drei Stadien‹, Nr. 40 bei Bing 1896 (vgl. Kneher 1994 [wie Anm. 35], S. 93).
- 38 Vgl. dazu auch Nike Wagner, Geist und Geschlecht – Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1987, S. 138 ff.; besonders von Richard Dehmel, Die Verwandlungen der Venus, Berlin 1907.
- 39 Zu Strindbergs Text über Munchs Gemälde bereits: Otto Benesch, Edvard Munch, Köln 1960, S. 21 f.; Ausst.-Kat. Munch et la France (Paris, Musée d'Orsay, Oslo, Munchmuseet und Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle), hg. von Rodolphe Rapetti, Paris 1991, S. 201; Rodolphe Rapetti, in: ebd., S. 22 zu Munch und Strindberg in Paris. Strindberg publizierte in ›L'Initiation‹ den Text ›L'irradiation et l'extention de l'âme‹ (deutsch in: Strindberg 1914 [wie Anm. 33], S. 287 ff.). Munch schuf im Übrigen 1896 ein Litho-Porträt des Dichters.
- 40 August Strindberg, Mann und Weib – Luftspiegelungen, in: Die Fackel, IX. Jahr, Nr. 236, 18. November 1907, bes. S. 13 (auch in: August Strindberg, Das Buch der Liebe, München 1989, S. 45).
- 41 August Strindberg, Strahlung und Ausdehnung der Seele, in: Strindberg 1914 (wie Anm. 33), S. 293.
- 42 Dazu aus moderner psychoanalytischer Sicht die beeindruckende Studie von Igor Caruso, Die Trennung der Liebenden – eine Phänomenologie des Todes, Stuttgart 1968, S. 191 f.: ›Die Leidenschaft‹.
- 43 ›Loslösung‹ war ausgestellt u. a. in Paris 1991: Ausst.-Kat. Paris, Oslo und Frankfurt am Main 1991 (wie Anm. 39), Kat.-Nr. 34 ›Séparation‹. In der Lithographie zeigt Munch zwei Halbfiguren in Abwendung, im Gemälde jedoch größere Figuren: Der Mann greift sich schmerzvoll ans Herz (Eschenburg 1995 [wie Anm. 35], S. 120).
- 44 Max Linde publizierte aus Begeisterung für die avantgardistische Malerei Munchs die Schrift: Munch und die Kunst der Zukunft, Berlin 1902. – Zu Linde und Munch vgl. Kneher 1994 (wie Anm. 35), S. 163 f.; Ausst.-Kat. München, Hamburg und Berlin 1994 (wie Anm. 35), S. 93 f.
- 45 Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth, Munch und Rodin, in: Edvard Munch – Probleme Forschungen Thesen, hg. von Henning Bock und Günter Busch, München 1973, S. 99–132.
- 46 Zitiert nach Nicole Barbier, Marbres de Rodin, Collection Musée Rodin, Paris 1987, S. 112. Zu den diversen Bronze-Güssen und alten Photographien: Antoinette Le Normand-Romain: Rodin et le bronze – Catalogue des Œuvres conservées au Musée Rodin, Bd. 1, Paris 2007, S. 378–383. Ein Bronze-Exemplar, 39 cm hoch, 46 cm breit, gewidmet seinem Schüler und Freund Gustav Natorp, besitzt das Musée d'Orsay, Paris: Mus.-Kat. La Sculpture française au XIXe siècle, hg. von Anne Pingeot, Paris 1986, S. 384, Kat.-Nr. 238; Musée d'Orsay – Catalogue sommaire illustré des sculptures, hg. von Anne Pingeot, Paris 1986, S. 234.
- 47 Paul Bourget, Œuvres complètes, Paris 1901, S. 504 f.
- 48 Dazu Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (wie Anm. 7).
- 49 »Marx erzählte mir heute morgen von der Bildhauerin Claudel, von ihrer Beziehung zu Rodin, während der er die beiden gemeinsam arbeiten sah, so verliebt wie Proud'hon und Mlle Mayer zusammen waren. Dann hat sie sich eines Tages – warum weiß man nicht – dieser Beziehung für einige Zeit entzogen, sie dann wieder aufgenommen, dann schließlich komplett gebrochen. Danach sah Marx den völlig erschütterten Rodin bei ihm eintreten, der ihm unter Tränen erzählte, daß er jede Autorität über sie verloren habe.« Mit Autorität ist die psychologische ›Macht‹ gemeint, Camille Claudel hatte sich losgerissen (Edmond et Jules de Goncourt, Journal – Mémoires de la vie littéraire, Bd. 20, Paris 1956, S. 58).
- 50 Siehe Grunfeld 1993 (wie Anm. 18), S. 263; Renate Berger, Camille Claudel 1864–1943, Hamburg 1990, S. 59.
- 51 Ursula Merkel, Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Berlin 1995.
- 52 Ausst.-Kat. L'œuvre de Rodin, exposition de 1900, Société d'édition artistique, Paris 1900, S. 23; Ausst.-Kat. Paris 2001

- (wie Anm. 9), Nr. 71: Marmor, 55 cm Höhe. Das Exemplar aus dem Besitz von Oscar Schmitz, Dresden, wurde am 2. April 1990 bei Christie's, London, versteigert und gelangte ins Shizuoka Prefectural Museum of Art in Shizuoka, Japan. – Vgl. Ausst.-Kat. Rodin. Le livre du Centenaire (Paris, Grand Palais, Galeries nationales), hg. von Catherine Chevillot und Antoinette Le Normand-Romain, Paris 2017, no. 51.
- 53 Vgl. Dietrich Schubert, Warum modellierte Lehbruck kein Liebespaar?, in: Ausst.-Kat. Wilhelm Lehbruck Retrospektive (Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde), hg. von Hans-Dieter Mück und Gottlieb Leinz, Apolda 2012, S. 154–156.
- 54 Ausst.-Kat. Katalog der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904, Kunstpalast 1. Mai bis 23. Oktober, S. 115 f. – Das Gedicht ›Vor Rodins Kuss‹, das immer wieder dem jungen Lehbruck zugeschrieben wird, auch von Anne-Marie Bonnet (siehe oben), dürfte von einem unbekanntem (?) Dichter stammen, verfasst vor dem Marmor-Exemplar.
- 55 Zu dem Bereich siehe das Werk von Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Berlin 2010, Abb. 62: ›Reue‹ von Max Wach. – Klimschs Werk war ausgestellt 1904 in der Deutschen Nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904, Nr. 1922, der bezeichnende Titel ›Triumph des Weibes‹.
- 56 Vgl. Ragna Stang, Gustav Vigeland, Oslo 1964, Nr. 26.
- 57 Vgl. Alfred Kuhn, Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, München 1921, S. 106.
- 58 Eckart von Sydow, Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin 1920; Kuhn 1921 (wie Anm. 57); Winfried Nerdinger, Rudolf Belling, Berlin 1981, Nr. 10; Dietrich Schubert, Skulpturen und Plastiken des Expressionismus, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Jg. 2004, Heft 4, S. 49–60.
- 59 Tragischerweise wurde für Lehbruck die junge, faszinierende Schauspielerin Elisabeth Bergner in Zürich 1918 zur Verkörperung der fliehenden Liebe.
- 60 Siehe Anm. 53 und Dietrich Schubert, Büste des Emporsteigenden Jünglings, in: Lehbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur (Vortragsreihe im Kunstmuseum Winterthur), hg. von Dieter Schwarz, Düsseldorf 1997, S. 10–33; zu den Radierungen Erwin Petermann, Die Druckgraphik Wilhelm Lehbrucks, Stuttgart 1964.
- 61 Berechtigte Skepsis setzte sehr früh ein, wenn Franz Servas über die Frühjahrsausstellung der Akademie in ›Der Tag‹ vom 14. Mai 1924 schrieb: »Es tut nicht gut, wenn Künstler unkomplizierten Wesens, wie Kolbe, sich auf äußeres Virtuositentum verlegen. Sie sind dann nicht mehr Meister ihres Könnens, sondern werden von diesem selbst gemeistert und in die Irre geführt.«
- 62 Vgl. Georg Kolbe, Bildwerke – vom Künstler ausgewählt, Nachwort von Richard Scheibe, Leipzig 1939, wobei das mythische Thema ›Mars und Venus‹ auch eine Trennung impliziert. Zu Kolbe in den 1930/40er-Jahren siehe Josephine Gabler, Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Ausst.-Kat. Georg Kolbe 1877–1947 (Berlin, Georg-Kolbe-Museum und Bremen, Gerhard-Marcks-Haus), hg. von Ursel Berger, München 1997, S. 87–94. Die üble Kämpfer-Gruppe für Stralsund als ›Ehrenmal‹ wurde typischerweise ausgespart.
- 63 Die Entwicklung von Lehbrucks ›Große Stehende‹ von 1910 bis Kolbes ›Junges Weib‹ von 1938 oder ›Flora‹ von 1939 bedeutet qualitativ einen offensichtlichen Rückschritt (Ursel Berger, Georg Kolbe – Leben und Werk, Berlin 1990, Abb. 57 und Kat.-Nr. 175, Abb. 75: Gips von ›Venus und Mars‹ im Atelier, Kat.-Nr. 178: die Bronze).
- 64 Dazu siehe oben in Anm. 9 und Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (wie Anm. 7), S. 22; Jean Wirth, La jeune fille et la mort, Genf 1979.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, Kolbe-Museum: Abb. 18; London, Christie's: Abb. 8; Oslo, Vigeland Museum: Abb. 14; Paris, Musée Rodin: Abb. 4, 6, 7, 10, 12; Archiv des Verfassers: Abb. 1–3, 5, 9, 11, 13, 15–17.