

Michael F. Zimmermann

Ardengo Soffici und der »Fall« Medardo Rosso

Der Impressionismus in Italien

Bevor der Maler und Kritiker Ardengo Soffici sich 1909 und 1910 besonders in der Zeitschrift *La Voce* für Medardo Rosso einsetzte, war das skulpturale Werk des 1858 in Turin geborenen, von 1870 bis 1889 in Mailand ansässigen und seither in Paris lebenden Bildhauers in Italien unbekannt oder vergessen. Seine »impressionistischen«, nur scheinbar flüchtigen Werke in Wachs und Bronze, die den Augenblick rätselhaft verewigen, hatten sich seit den neunziger Jahren einen Platz in der Pariser Debatte erobert. Wichtige Arbeiten hatte Rosso bereits auf der Weltausstellung des Jahres 1889 präsentieren können. Zeitweilig war er mit Rodin befreundet, dessen »Balzac« nicht nur nach der Ansicht des weniger produktiven, doch radikaleren Italieners seinen eigenen Neuerungen verpflichtet war. Eifersüchtige Querelen hatten zum Bruch geführt, und der Vergleich mit Rodin gehörte seither zum kunstkritischen Ritual. 1904 konnte Rosso einen signifikanten Teil seines wenig umfangreichen, doch kompromißlosen Werks auf dem *Salon d'Automne* Seite an Seite mit Cézannes *Badenden* zeigen. In den folgenden Jahren waren ihm in bedeutenden Wiener, Londoner und Brüsseler Galerien Einzelausstellungen gewidmet, die in der Kunstkritik auf lebhaftes Echo stießen. Im Jahre 1907 veranlaßte Georges Clemenceau persönlich den Ankauf einer Wachсарbeit für das *Musée du Luxembourg*.¹

Sieht man von Artikeln aus den achtziger Jahren über Rossos allerdings weichenstellendes Mailänder Frühwerk ab, so war seine paradoxe, da immaterielle, anti-skulpturale Skulptur in Italien noch unbekannt. Für sein Heimatland wurde er von Soffici entdeckt, und zwar in einer Phase, als sich das junge, intellektuelle wie künstlerische Italien in eine beispiellose, auch von nationalen Untertönen gefärbte Aufbruchsstimmung hineinsteigerte. Nicht nur die Mailänder Futuristen suchten die Last der Vergangenheit abzustreifen und sich vom dekadenten Bewußtsein epigonaler Nachgeborener zu befreien, das Gabriele d'Annunzio und seine Gefolgschaft in einer Mischung aus pathetischer Untergangsstimmung und Größenwahn verbreitet hatten. Auch die jungen Florentiner Intellektuellen kämpften um einen Neuanfang und die Neubewertung der Tradition des 19. Jahrhunderts. Wenn Soffici in *La Voce* für die französischen Impressionisten und für Medardo Rosso kämpfte, so waren die Ziele ebenfalls die Befreiung der italienischen Kunst vom bildungsbürgerlichen Eklektizismus und eine nationale Renaissance auf der Grundlage der französischen Kunst.² Höhepunkt von Sofficis Engagement war die Ausrichtung der *Prima Mostra dell'Impressionismo e di Medardo Rosso* in den Sälen des privaten Florentiner Kreises *Lyceum* (Via Ricasoli, 28). Gezeigt wurden 19 Werke von Degas, 11 von Cézanne, 5 von Renoir, 3 von Pissarro, 2 von Monet, 3 von Forain. Die Neo-Impressionisten wurden ebenfalls vorgestellt: von Van Gogh und Gauguin wurden jeweils 5 Gemälde ausgestellt, von



1. Rosso und Soffici. Foto, vor dem ersten Weltkrieg, reproduziert in: Ardengo Soffici: »Medardo Rosso« (1858–1928). Florenz 1929, 158

vertraut geworden. Seine Heimkehr nach Poggio a Caiano, wo er ein Haus geerbt hatte und auch später lebte, fiel zusammen mit einer Lebenskrise.⁴ Auf dem Weg zu erneuter künstlerischer Selbstfindung war zunächst Cézanne sein Leitstern, der nicht nur seine eigenen Gemälde des dörflichen toskanischen Lebens beeinflusste, sondern für den er sich auch als einer der ersten in der italienischen Kritik einsetzte.⁵ Im Juni 1908 verklärte er in einem Artikel Cézannes Rückzug in seine mediterrane Heimat, sein Lauschen auf die mysteriösen Rhythmen der Natur, die Solidität seines Bildaufbaus, die Einfachheit, in der sich die Kraft eines Giotto oder Masaccio in neuem, zeitgemäßem Ausdruck wiederfinde – alles Qualitäten, die Soffici selbst in seinen Gemälden aus Poggio suchte.⁶

Von dieser schwülen, allzusehr auf seinen eigenen Rückzug nach Poggio abgestimmten Identifikation mit Cézanne rückte Soffici im Verlaufe des nächsten Jahres zwar nicht ab, er ergänzte sie jedoch durch eine übergeordnete Perspektive. Als Kunstkritiker von *La Voce* mußte er der künstlerischen Entwicklung in größerer Breite gerecht werden. Unübersehbar ist jedoch auch die Befreiung von regressiven Phantasien, von grandioser Selbstgenügsamkeit und melancholischem Primitivismus. Cézannes Werk ist nur noch eine unter verschiedenen möglichen Konsequenzen des Impressionismus, welcher nun in den Vordergrund des Interesses rückt. Das Impressionismus-Verständnis, das Soffici 1909 in einer Folge von vier Artikeln in *La Voce* entfaltete, liegt seiner Bewertung Rossos zugrunde. So druckte er denn auch seine vorher erschienenen Artikel über den Impressionismus zu Anfang seiner im Sommer 1909 veröffentlichten Monographie über den Bildhauer erneut ab. 1919 wurden die Texte, ergänzt um einen Artikel vom Mai 1910, in einer Sammlung der

Toulouse-Lautrec 3, sogar eine Arbeit von Matisse. Die Vorbereitung der Ausstellung durch Ardengo Soffici, unterstützt von den Herausgebern von *La Voce*, Giuseppe Prezzolini und Giovanni Papini, hat Jean-François Rodriguez erschöpfend aufgeklärt.³ Das Ausstellungsereignis, nicht ohne Ironie zeitlich in »Konkurrenz« zu dem nationalen Kunstereignis der *Biennale di Venezia* veranstaltet, hatte Soffici durch eine publizistische Campagne zur Durchsetzung des Impressionismus wie auch Medardo Rossos vorbereitet. Seiner Interpretation des französischen Impressionismus und des seit 1903 naturalisierten Franzosen Rosso liegt ein gemeinsames Konzept zugrunde.

Soffici hatte von 1900 bis 1907 mit einer längeren Unterbrechung während des Jahres 1903 in Paris gelebt und war dort mit der künstlerischen und vor allem literarischen Entwicklung



2. *Impressione d'omnibus*. 1883–84. Ausschnitt einer Fotografie der zerstörten Figurenkomposition. Nach Soffici 1929, 29

wichtigsten Kunstkritiken Sofficis wiederabgedruckt,⁷ und 1929 erschien seine für mehr als ein halbes Jahrhundert maßgebliche Monographie über Rosso einschließlich der Texte über den Impressionismus in zweiter Auflage.⁸

Im ersten Artikel des Jahres 1909 greift Soffici zur Definition des Impressionismus auf Jules Laforgue zurück, den 1887 verstorbenen symbolistischen Dichter, dessen Kunstkritik auch nach dem Erscheinen seiner Schriften beim *Mercure de France* nur Eingeweihte um Felix Fénéon und Gustave Kahn zur Kenntnis nahmen.⁹ Allzu einfache Erklärungen der impressionistischen Malweise, die einseitig Zusammenhänge der physikalischen und physiologischen Optik oder auch technische Neuerungen in den Vordergrund stellten, wies Soffici ab, so auch die Definition des renommierten



3. *Bambino malato*. Nach 1889, Von Rosso
beschnittene Aufnahme in Soffici 1929, 18

Kritikers Vittorio Pica, der seit der Jahrhundertwende im Geiste des frühen Naturalismus veröffentlicht und 1908 ein Buch über den Impressionismus vorgelegt hatte: der Impressionismus sei »la ricerca della maggior possibile luminosità e della trasparenza atmosferica e l'espressione movimentata della realtà contemporanea«. ¹⁰ Dagegen stellt Soffici die jüngste französische Kunst vor allem als Befreiungstat, ja letztlich als Konsequenz der großen Revolution dar. Nicht nur von den Professoren der Akademie und ihren Vorurteilen, von den überkommenen Bildstoffen und ihrer konventionellen Bedeutungsschwere, von den Ruskinschen Ästheten in der Art des Kritikers Enrico Thovez werde die Kunst entlastet. Laforgue habe richtig erkannt, daß die Befreiung weitgehe und sämtliche überkommenen bildnerischen Mittel umfasse: die konturierende Zeichnung sei eine Übertragung taktile und konzeptueller Kenntnisse in den Bereich des Augensinnes gewesen, wo sie einen genuin visuellen Ausdruck verhindert habe. Das gleiche gelte für die Perspektive, das Helldunkel, die Gewichtung der Figuren etc. Nur durch offene Anarchie, die Gleichwertigkeit aller Klaviaturen, auf denen die Natur spiele, könne die Kunst die Aktualität zurückgewinnen, die sie bis zur Etablierung der akademischen Schulen immer gehabt habe. ¹¹ Als Neuanfang auf der Grundlage des Atheismus, bereit, alle Vorurteile und vermeintlichen Werte über Bord zu werfen, seien die Impressionisten notwendig pantheistisch, folgten nur der Kalligraphie der

Seele, einem »impulso interiore incontrollabile e misterioso«. So sei es ihnen gelungen, in ihrer »Rasse« die erloschene Flamme der gotischen Seele wiederzubeleben. ¹²

Doch in der einseitigen Betonung des Optischen, so Soffici weiter, liege auch der Mangel des Impressionismus. Ähnlich wie Mallarmé der Magie des Wortes verfallen sei, hätten sich die Impressionisten der Idolatrie des Lichtes ergeben. Das wahre Genie habe die Aufgabe, durch einen Sinn alle anderen mit zu erregen. Nur wenn der

Künstler sich auch den Gefühlen der Dargestellten zuwende, könne er dem Werk »dramatische Einheit« verleihen. Die Natur solle er nicht allein betrachten, sich nicht – wie die Impressionisten – von ihr überwältigen lassen, sondern sie durch die Kraft seines Genies beherrschen, ihr die Elemente entnehmen, um jene Intensität des Gefühls, jene Solidität der Struktur, jene Ausdrucksstärke zu erreichen, der allein man den Ausdruck Stil zuerkenne. Doch sei Monet diesem Fehler eher erlegen als Pissarro, Toulouse-Lautrec, Renoir, vor allem aber Degas und Cézanne, die, ausgehend von dem großen Befreiungsschlag, wieder zu neuen Formen gefunden hätten. Wenn Soffici nun neben den verehrten Cézanne auch Degas in die vorderste Reihe der französischen Künstler stellt, ohne dafür jemals eine mehr als oberflächliche Erklärung zu geben, so mag man diese Bewertung als Schachzug einschätzen. Abschließend bedauert Soffici, daß in Italien die Ansätze etwa der *Macchiaioli* zu einem vorurteilslosen Studium innerer wie äußerer Form niemals zu einer konsequenten Suche zusammengewachsen seien. Eine Neuorientierung an der französischen Malerei seit der Revolution sei daher unerlässlich, um sich vom Gewicht der Vergangenheit zu befreien. Damit spricht Soffici keineswegs für einen weltläufigen Internationalismus, ja er fügt sogar an, daß Italiens künstlerische Höchstleistungen oft auf der Synthese fremder Einflüsse beruhten: die provençalische Poesie sei zusammen mit »rozze ma genuine fantasia del nord« in Dantes Werk eingegangen, Giotto sei nicht ohne Byzanz zu denken, die höfischen Liebesromane seien in Ariosts Werk verewigt, deutsche und französische Romantik hätte Foscolo, Leopardi, Manzoni und schließlich Carducci beeinflußt, und aus dem französischen Naturalismus und Symbolismus hätten Verga und d'Annunzio auf ihre Weise die Summe gezogen. Was zu erwarten sei, wenn Italien in die Lehre Cézannes und Degas' ginge, wenn Zeichnung und Technik der Maler »fluide come la stessa vita« würden, habe bereits ein italiensicher Künstler gezeigt: Giovanni Segantini.¹³

In dem unmittelbar im Anschluß an diese Artikelfolge geschriebenen, berühmten Text über Medardo Rosso greift der Kritiker auf seine Bewertung des Impressionismus zurück.¹⁴ Das überkommene Konzept der »dramatischen Einheit« des künstlerischen Erlebens wird in einer Weise ausgebaut, die nach heutigem Verständnis eher zu dem gemäßigten Symbolismus eines Eugène Carrière als zur »peinture de la vie



4. *Bimbo al sole*. 1892. Nach Soffici 1929, 39



5. *Ecce puer*. 1906–1907. Nach Soffici 1929, 29

moderne« der Impressionisten passen würde. Schwer zu vermitteln sei Rossos Kunst einem Lande, in dem bisher die »differenze radicali fra l'antica e la moderna maniera di concepir la vita e la bellezza« kaum erklärt worden seien. Wenn Soffici die Rhetorik des Verismus erneuert, damit auf Segantini verweist und von dem »amore ardente per la natura considerata in se stessa e per se stessa« der modernen Kunst spricht, dann setzt er den Akzent doch nicht auf die »objektive« Naturtreue, sondern die subjektive »osservazione penetrante e passionata«. Entsprechend attackiert er auch in der Skulptur die Grundfesten bislang verbindlicher Konventionen. Zeitgemäß sei die Aufgabe der Idealschönheit, die als überindividuell der subjektiven Beobachtung enthoben konzipiert wurde. Das »paradosso victorhughiano: *le laid c'est le beau*« sei insofern nicht nur ein Bonmot, sondern das Motto der neuen Ästhetik. Obsolet sei zum anderen die allansichtige Figur: sie müsse der Ver-

tiefung in die Einmaligkeit subjektiver Erscheinung weichen. Nun setze man »l'intensità espressiva sopra la correttezza formale, e il lirismo sopra la tranquillità e impassibilità dello spirito«.

Rosso habe statt der allansichtigen Figur nur die eine Beobachtung, diese jedoch in den Vibrationen des Lichtes, zugleich des Lebens, wiedergegeben. Durch Materialien wie reliefartige, patinöse Hintergrundschichten erzeuge er warme und kalte Schatten oder rufe »mysteriöse« Assoziationen nicht optisch vermittelter Gefühle wach. Eine vorher unbekannte »atmosfera d'intimità e di vita« in Rossos Arbeiten führt Soffici auf Techniken wie das Ineinanderverschleifen verschiedener Reliefhintergründe zurück, aus denen sich etwa ein Gesicht, ein Profil erst heraus konkretisiere. Niemals geht Soffici auf die komplizierte Technik Rossos ein, der in feuchtem Ton arbeitete, die Modelle in Gips umgoß, um sie schließlich nach einem äußerst komplexen Verfahren in Wachs oder Bronze zu gießen.¹⁵ Auch nach der persönlichen Begegnung im Frühjahr 1910 hatte Rosso den Kritiker offenbar über seine Technik im Unklaren gelassen. Was Soffici in einem weiteren, aus Anlaß der Florentiner Schau im Mai 1910 erschienenen Artikel betont, ist die Spontaneität der flüchtigen Arbeit am Material, vor allem die Auflösung der Grenzen der Skulptur, deren Materialität nur noch über sich selbst hinausweist, statt Form zu umschreiben – in ähnlicher Weise, wie auch die Herauslösung der Vision aus dem Strom der Wahr-

nehmung oder der Erinnerung notwendig zufällig bleiben muß.¹⁶

Frühere, symbolistisch eingefärbte Kritiken, etwa von Edmond Claris, werden zitiert, um die rätselhafte Teilnahme der »impressionistischen« Skulptur Medardo Rossos an einer höheren Dimension, an einem allumfassenden Lebensstrom plausibel zu machen.¹⁷ So wie der Künstler und sein Modell durch den Fluß vitaler Betrachtung geeint waren, wird im Betrachten des Werks ein Gefühl bedingungsloser Einheit mit der skulpturalen Idee erzeugt. Elektrischen Wellen gleich verbreite sich das Spiel der Valeurs, der Linien und der Volumina. In einem ganz und gar immateriellen Raum seien die Skulpturen Rossos nur ein »nucleo di vibrazioni«. Anspielungen auf eine Übersinnlichkeit, die durch Phänomene der neuen Naturwissenschaften plausibel gemacht wird, verweisen metaphorisch immer wieder auf die Reduktion des Raums zu einem subjektiven Beobachtungskontinuum. Hinter all dem steht als einigendes Band die »impressione drammatica«, die absolute Treue des Künstlers gegenüber der Einmaligkeit des Eindrucks, durch die Rosso über den Impressionismus hinausgegangen sei.

Die Tätigkeit des Bildhauers wird dadurch eine Erinnerungsarbeit zur Verewigung des Augenblicks, der aus der Gegenwart in die subjektive Zeit des Traums transponiert wird. Doch interessiert Soffici sich nicht für Rossos Psyche, nicht für seinen Bezug zum

Sujet, sondern lediglich für ein *grundsätzlich* subjektives, zugleich fragmentiertes und aktiviertes Sehen. Das Bestreben, im Subjektiven nur das subjektiv *Allgemeine* aufscheinen zu lassen, die Strategien der Subjektivierung lediglich als formalistischen Fortschritt einer zu sich selbst befreiten Kunst zu deuten, bestimmen auch Sofficis Vorlieben innerhalb von Rossos Werk. Sie haben dessen kunstgeschichtliche Charakterisierung bis heute beeinflusst: Immer noch sieht man in Rossos Skulptur die Stunde Null einer Subjektivierung der bildhauerischen Arbeit. Der Zusammenhang von



6. Madame X. 1896. (Von Soffici verwechselt mit »La Rieuse«. 1890–1891).
Nach Soffici 1929, 58

Technik und Thema scheint in den Einzelbeschreibungen zwar auf, doch bleibt das neue Sehen dem so gesehenen Leben grundsätzlich nicht verhaftet. Die erste Arbeit Rossos, auf die Soffici einzeln eingeht, ist eine utopisch impressionistische Skulptur, eine unförmige Masse, in der fast lebensgroß fünf Figuren, wie er sie im Omnibus in Genua beobachtet hatte, zusammengefaßt waren (Abb. 2). Diese *Impression d'omnibus*, lediglich durch ein Foto überliefert, wurde 1887 beim Transport von Mailand nach Venedig zerstört, wo sie in der *Esposizione Nazionale Artistica* ausgestellt werden sollte. Soffici geht die einzelnen Personen durch, von der *Signora* rechts »col suo volto inesto di cittadina angariata da cento sollecitudini taciute e nascoste« bis zu dem Schlafenden links, um zu schließen, daß Rosso den zeitgenössischen Habitus und die Physiognomien genau eingefangen, die »bigia malinconia d'un ambiente popolare e borghese, e l'atmosfera estetica e sentimentale di un dato momento storico« treffend charakterisiert habe. Höher bewertet Soffici Arbeiten, in denen die Intensität des Gefühls in klassischem Empfinden aufgehoben ist. Gerade durch die Subjektivierung einer Skulptur, die in der modernen Alltagsbeobachtung aufgeht, werde letztlich eine neue Klassik ermöglicht (Abb. 3, 6). »La *Rieuse* e il *Bambino malato* non rappresentano forse nella loro pretezza nativa gli aspetti eterni della mestizia e della gioia che, d'epoca in epoca, hanno commosso lo spirito degli eccellenti artisti d'Egitto, di Grecia, d'Italia e di Francia?« Diese paradoxe Klassizität stellte Soffici im Mai 1910 durch die Gegenüberstellung mit den Florentiner Renaissance-Bildhauern erneut heraus, und er verschweigt nicht, daß Rosso die Frührenaissance-Plastik mit Reserviertheit betrachtete. Den Gegensatz baut Soffici dramatisch auf, nur, um erneut zu betonen, daß Rosso in seinem extremen Subjektivismus nur aufs neue Klassizität, doch eine moderne, erreichte. – Erst an dritter Stelle rangieren für Soffici die Charakterköpfe, die Genreportraits, die »tante teste di baldracche, di ruffiane, di maquereaux, di guitti a spasso, di portinaie e di ubriachi«, dargestellt mit »ferocia baudelairiana, mista di sarcasmo, di compassione e passionata idealità.«

Was Soffici nicht beachtet, vielmehr als Selbstverständlichkeit hinnimmt, ist die Blicklosigkeit des Gegenübers in den Skulpturen. Sind die sozialen Typen vor allem des früheren Werks allesamt in sich versunken, so scheinen die Charakterköpfe der neunziger Jahre wie die kleine *Rieuse* ohne Fixierung eines Gegenüber ins Leere zu schauen – ihrem Blick liegt insofern keine äußere, sondern lediglich eine innere Motivation zugrunde –, während die Kinderköpfe bis zu *Ecce puer* keinen Blick preisgeben (Abb. 4, 5). Die skulpturalen Genreportraits der achtziger Jahre hatten den Betrachter zur verstehenden Distanznahme von dem in der Figur als typisch überraschten Charakterzügen eingeladen; insofern waren soziale Klischees über Kupplerinnen, Dirnen, Conciergen und arbeitslose Kleinkriminelle für Rosso Vorwand beobachtender Subtilität. Dagegen stellt sich das Verständnis der späteren Skulpturen auf dem Wege der Identifizierung her. Der Nachvollzug der Empfindungen des kranken Kindes (Abb. 3), der Mutter mit dem Säugling oder der großen Lachenden kommt durch Einfühlung zustande, in die sich auch die Wünsche des Betrachtenden mischen. Selbst nicht durch den »Blick aus dem Bilde« getroffen, kann sich der Betrachter in das Gegenüber versenken. Die Beobachtung der Psyche von Mutter und Kind eines Eugène Carrière ebenso wie die Medardo Rossos zeugen in einem durchaus ambivalenten Sinne von der Sozialpsychologie ihrer Zeit. Einerseits werden Klischees über die Erfüllung der Frau in der Mutterrolle (oder über die »vitale«

Unernsthaftigkeit gerade sozial niedrigstehender Frauen) künstlerisch überhöht. Doch andererseits gerät das Vorurteil unter der Hand durch die genaue Beobachtung außer Kontrolle: die vorher unbekannte Analyse des kindlichen Empfindens veranlaßt zu einem Nachvollzug, den der Betrachter nur durch die Mobilisierung eigener Erinnerung aus unvordenklicher Zeit leisten kann. Die durch die Subjektivierung der Skulptur erreichte Emphase auf vitale Identifizierung in der Beobachtung, die Platzierung in einem Zeitstrom, bei dem Erinnerung und Beobachtung einander überdecken, legt so etwas wie ein psychoanalytisches Empfinden nahe. Auch Soffici stellt derartige Beobachtungen an, um sie jedoch hernach als populär abzukanzeln und sich im Namen einer bürgerlichen Humanität von den kindlichen Regungen zu distanzieren: »Guardate nell'Età dell'oro la bocca ribelle e sdegnosa che non vuol esser baciata della mamma, e vi troverete quell'istintivo, prematuro, misterioso ribrezzo della passione e dell'amore che il popolo, – il vero popolo, quello genuino e sano delle campagne – ha commune ancora con le bestie, le quali fuggon l'amore fintanto che questo non le vinca e le sottometta.« Strategie von Sofficis Kritik ist die Reduzierung des subjektiv *Individuellen* auf ein subjektiv *Allgemeines*, und sei es die sozialdarwinistisch apostrophierte, »natürliche« Gefühlswelt des »gesunden« Volkes. Damit stimmt auch Sofficis Einschätzung von Rossos Persönlichkeit zusammen, den er erst nach Abfassung dieses Artikels in Paris kennenlernte. Begeistert schrieb er Prezzolini über die erste Begegnung am 21. Februar 1910: »Dunque, in poche parole: Rosso è un uomo ottimo: uomo di cuore buono, semplice niente affatto pazzo e neanche strambo. Quelli che l'hanno visto attore o lunatico sono su per giù degli snob e degli uomini che non sentiranno mai la grandezza di chi sta davanti a loro.«¹⁸

Der Kritiker Ugo Ojetti griff in einer berühmt gewordenen Polemik genau den Kernpunkt von Sofficis formalistischer Interpretation an. In einem Brief an den Mailänder *Corriere della Sera*, erschienen am 31. Mai 1910, reagierte der durch d'Annunzio geprägte Ojetti auf die Florentiner Ausstellung der Impressionisten und Medardo Rossos. Hatte Soffici den Bildhauer zum Endpunkt der modernen, impressionistischen Kunst stilisiert, so verweist Ojetti zu Recht auf dessen Ursprünge in der Mailändischen Kunst der achtziger Jahre, der *scapigliatura* eines Daniele Ranzoni oder Tranquillo Cremona, die bereits den sozialen Naturalismus in Richtung auf eine Subjektivierung des Sehens hin verändert hatten. Stilistisch stehe die Malerische Skulptur Rossos durchaus in einer Linie mit Giuseppe Grandi und Ernesto Bazzaro, die dem Subjektivismus der *scapigliatura* ebenfalls in der Plastik zum Durchbruch verholfen hätten. Überhaupt beklagt Ojetti die Bevorzugung des Pariser Exilanten gegenüber der italienischen Tradition von Davide Calandra bis zu Leonardo Bistolfi.¹⁹ Soffici hatte leichtes Spiel, in seiner am 7. Juli in *La Voce* erschienenen Replik den Vergleich einer Skulptur nationaler Monumente und tiefsinniger Grabmäler mit der Radikalität Rossos ins Lächerliche zu ziehen. Im Grunde jedoch muß ihm klar gewesen sein, daß Ojettis Polemik ebenso wie seine eigene einen wahren Kern hatte: Während Ojetti die Radikalität von Rossos formalen Lösungen verschwieg, wußte Soffici, daß die Sentimentalität vor allem der genrehaften Werke Rossos der Mailänder Szene verpflichtet war, der Bildhauer nur in den neunziger Jahren von einführend-sarkastischer Charakterisierung zu formaler Abstraktion und zu psychologischer Tiefe fand.²⁰ Tatsächlich wird Soffici dem komplexen Charakter des Werkes, besonders dem Zusammenhang von Form und Inhalt, kaum gerecht, ja, er

bemüht sich sogar, die inhaltliche Ebene ebenso wie die persönliche Erfahrung des Künstlers in den Hintergrund zu spielen. Doch hat die Kunstgeschichte dieses Versäumnis bislang nicht wettgemacht. Dennoch kann man auch Ogetti nicht Recht geben. Mit der Subjektivierung der Wahrnehmung und der Auflösung der Form hebt Soffici genau die zukunftsweisenden Aspekte von Rossos Werk in den Vordergrund, die durch ihre Radikalität auch die Futuristen beeindrucken sollten. Noch bevor die Mailänder Künstler um Marinetti sich mit der konservativen Florentiner Gruppe arrangierten, drückten sie dem Kritiker für sein Engagement für Rosso ihre Bewunderung aus. Boccioni sollte später Medardo Rosso als Kronzeugen für die futuristische Skulptur aufrufen.²¹

Anmerkungen

- 1 Vgl. die ausführliche dokumentierte Chronologie in: *Mostra di Medardo Rosso, 1858–1928*. Mailand, Palazzo della Permanente, Jan.–März 1979; Mailand (Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente) 1979 (Texte von Luciano Caramel, Paola Mola Kirchmayr u. a.).
- 2 Enrico Falqui: *Indice della Voce e di Lacerba*. Florenz (Vallecchi) 1966; Giovanni Papini und Ardengo Soffici *Carteggio. I., 1903–1908: Dal »Leonardo« a »La Voce«*. Hg. von Mario Richter. Rom (Edizioni di Storia e Letteratura) 1991. Kritisch zu den kulturellen Hintergründen vor allem: Walter I. Adamson: *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903–1922*. In: *American Historical Review* 95, Nr. 2, April 1990, 359–390; ders.: *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge/Mass. und London (Harvard UP) 1993.
- 3 Jean-François Rodriguez: *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres de la »Prima Esposizione dell'Impressionismo Francese e delle Sculture di Medardo Rosso«*. Venedig (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti) 1994.
- 4 Mario Richter: *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900–1914*. Mailand 1969.
- 5 Richter, a. a. O., 103–121; Jean-François Rodriguez: Cézanne e il »Cézannismo« negli anni de »La Voce« e di »Lacerba« (1910–1913). *Quaderni Sofficiani* 2, Poggio a Caiano (Associazione Culturale »Ardengo Soffici«) 1996.
- 6 Ardengo Soffici: Cécanne. In: *Vita d'arte*, 1., Nr. 6, S. 320–331; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 226–235.
- 7 Ardengo Soffici: *Scoperte e massacrì. Scritti sull'arte*. [1919] Neu hg. und eingeleitet von Giorgio Luti. Florenz (Vallecchi) 1995, 89–99, 147–157.
- 8 Ardengo Soffici: *Medardo Rosso, 1858–1928*. Florenz (Vallecchi) 1929.
- 9 Jules Laforgue: *Œuvres*. 3 Bde., Paris (Mercure de France) 1900–1903 (1925 erweiterte Ausg. in 5 Bd.).
- 10 Vittorio Pica: *Gli impressionisti francesi*. Bergamo (Emporium) 1908.
- 11 Ardengo Soffici: L'impressionismo e la pittura italiana, I., Che cos'è l'impressionismo. In: *La Voce* 1, Nr. 16, Florenz, 1. 4. 1909, 61; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 3–7.
- 12 Ardengo Soffici: L'impressionismo e la pittura italiana, II., Meriti dell'impressionismo. In: *La Voce* 1, Nr. 18, Florenz, 15. 4. 1909, 70; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 7–14.
- 13 Ardengo Soffici: L'impressionismo e la pittura italiana, III. In: *La Voce* I, Nr. 20, Florenz, 29. 4. 1909, 78; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 14–21; ders.: L'impressionismo e la pittura italiana, IV., Conclusione ... Congedo. In: *La Voce* 1, Nr. 21, Florenz, 6. 5. 1909, 82–83; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 21–29. Vgl. ders.: Da Segantini a Rosso. In: *La Voce* 1, Nr. 49, Florenz, 18. 11. 1909, 206.
- 14 Ardengo Soffici: Il caso Medardo Rosso. In: *La Voce* 1, Nr. 32, Florenz, 22. 7. 1909, 129–130; erneut in der Buch-Publikation, ders.: *Il caso Medardo Rosso. Preceduto da l'Impressionismo e la pittura italiana*. Florenz (Seeber) 1909; sowie in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 31–41 [mit Wiederabdruck der vorher in *La Voce* erschienenen Impressionismus-Artikel]. Vgl. den vorher erschienenen Artikel Sofficis: Italiani all'estero: Medardo Rosso. In: *La Voce* 1, Nr. 12, Florenz, 4. 3. 1909, 47; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. I, Florenz (Vallecchi) 1959, 41–44.

- 15 Derek Pullen: Rosso's sculpture technique. In: Luciano Caramel (Hg.): *Medardo Rosso*. Ausst. Kat. London, Whitechapel Art Gallery, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art, Leeds, The Henry Moore Institute, 1994, S. 59–63
- 16 Ardengo Soffici: L'impressionnismo a Firenze, II. In: *La Voce* 11, Nr. 23, Florenz, 19. 5. 1910, 293–303, 1909; erneut in: ders.: *Opere*. Bd. 1, Florenz (Vallecchi) 1959, 293–309 [ausschließlich über Rosso].
- 17 Edmond Claris: *L'impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso*. Paris (Editions de la Nouvelle Revue Française) 1902 (am 1. 6. 1901 in »La Nouvelle Revue« erschienen).
- 18 Ardengo Soffici: *Lettere a Prezzolini, 1908–1920*. Hg. von Anna Maria Manetti Piccinini. Florenz (Vallecchi) 1988, 65; Rodriguez. 1994, a. a. O., 161–163.
- 19 Ugo Ojetti: Medardo Rosso (Per lettera). In: *Corriere della Sera*, 31. 5. 1910, 3.
- 20 Ardengo Soffici: Carte in tavola. In: *La Voce* 11, Nr. 30, Florenz, 7. 7. 1910, 354–353.
- 21 Ardengo Soffici: Risposta ai futuristi. In: *La Voce* 11, Nr. 23, Florenz, 19. 5. 1910, 324; Umberto Boccioni: Manifesto tecnico della scultura futurista. [11. 4. 1912] In: ders.: *Gli scritti editi e inediti*. Hg. von Zeno Birolli. Mailand (Feltrinelli) 1971, 23–30; ders.: *Pittura e scultura futuriste*. Dinamismo plastico. [1914] ebd., 75–204.