

Christa Lichtenstern

Henry Moore und Rodin. Eine Skizze

Henry Moore nimmt in der jüngeren Skulpturgeschichte über zwei Generationen hinweg eine Position ein, die in vielfacher Hinsicht den Vergleich mit Auguste Rodin nahe legt. Schon der Franzose genoss ein internationales Renommee, wie es keinem Bildhauer vor ihm zu Lebzeiten widerfahren war. Demgegenüber konnte sich Moores Fama, vom Medienzeitalter begünstigt, noch zu globaler Präsenz steigern. Ähnlich wie Rodin in Philadelphia, in Shizuoka (Japan), in Seoul und demnächst in Salvador da Bahia (Brasilien), erhielt Moore in Toronto sein eigenes ausländisches Museum. Auch ihm war, wenngleich aus anderen künstlerischen Voraussetzungen, weltweit eine Wirkungsgeschichte beschieden, die in den Ateliers von England, den USA, Deutschland, im Ostblock, in Japan, in Skandinavien und andernorts nachweisbar, derjenigen von Rodin nicht nachstand.¹

Doch genug der agonalen Vergleiche. Mehr zählt die Frage, was Rodin für Moore selbst bedeutete? Zustimmung, Bewunderung aber auch Widerspruch kennzeichneten seine Einstellung. Lebenslang befragte er vor allem die Werke des Meisters selbst. Ihn interessierte seine Arbeitsweise, insbesondere seine Fragmentbildungen, seine Aufwertung der plastischen Skizze, seine Verbindung zu Michelangelo (die für ihn ebenfalls grundlegend war) und seine breite Öffnung gegenüber alter Bildhauerei. Die eigene charakteristische Öffnung gegenüber einer „world tradition of sculpture“² durfte er bei Rodin bereits angelegt sehen. Lag bei Rodin der Schwerpunkt auf einem originären Zugang zur griechisch-antiken Skulptur, so musste sich diesen der Jüngere erst durch die bekannten Inhibitionen und Berührungsgänge der Moderne hindurch mühsam und langwierig selbst erarbeiten.

Überliefert ist, dass Moore von früher Jugend an Rodin verehrte. Er sammelte ihn, sobald er dazu in der Lage war. In den frühen 60er Jahren erwarb er den „Torso eines Schreitenden“ von ca.1900 (Bronze, H. 83,8cm). Von ihm sagte er, dass er „represents for me everything I love in Rodin“.³ Außerdem nannte

er zwei Kleinbronzen, eine kleine weibliche Figur und „Tanzbewegung E, Nr.4“ von 1911, sein eigen.⁴

1966 schuf Moore eine Farblithographie „Hommage à Rodin“ (Abb.1).⁵ Hier vereint er acht seiner typischen „Liegenden“ zu blauen und gelben Reihen. In aufgelöster Strichmanier zielt er auf eine nervöse Auflichtung der Körperlichkeit und erweist so der Modellierungskunst Rodins am Beispiel der eigenen Hauptthematik, der Reclining Figure, seine Referenz.

1967, im Jahr von Rodins 50. Todestag, äußerte sich Moore in zwei Interviews ausführlich über seinen französischen Kollegen. Zum einen wurde er von Albert Elsen, dem Autor zahlreicher Untersuchungen zu Rodin, über seine Einstellung zu Rodins Torso-Auffassung befragt. Zum anderen gewährte er Rosamund Bernier ein längeres Interview für die Kunstzeitschrift „L’Oeil“. 1970 unterhielt er sich dann nochmals mit Alan Bowness inmitten der großen Rodin-Retrospektive, die die Londoner Hayward-Gallery dem Franzosen ausrichtete. 1996 unternahm es Hélène Pinet in einer instruktiven Studie eine erste Summe über Moores Verständigung mit Rodin zu ziehen.⁶ Auch von ihr blieb unbemerkt, dass die Rezeptionsfrage Moore-Rodin erstmals schon 1954 von Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth im Hinblick auf das moderne Torso-Verständnis angesprochen wurde. Unter Verweis auch auf andere Vertreter der Gegenwartskulptur von Archipenko bis Zadkine schrieb er: „Erst für diese Jüngerer ist der Torso Rodins eine ‚Form an sich‘, an die sie – bewusst oder unbewusst – anknüpfen konnten und die sie andererseits verwerfen mussten, wenn ihre symbolistische Bedeutungsschwere sie bedrängte oder wenn ihr naturalistisches Detail sie abstieß“.⁷

Die erhaltenen Aussagen zu Rodin geben insgesamt einen faszinierenden Einblick in Moores detaillierte Kenntnisse von dem „great innovator“.⁸ Auf ihrer Grundlage bietet sich folgendes Gesamtbild:

Schon im Alter von etwa sechzehn Jahren wurde Moore von seinem Vater mit Abbildungen Rodinscher Skulpturen vertraut gemacht, die er nicht wieder vergessen sollte.⁹ Mit 21 Jahren fertigte er auf der Kunstschule in Leeds (1919-

21) zwei Figuren im Rodinschen Stil: Stehenden alten Mann unter dem Einfluß von „Celle qui fut la Belle Héaulmière“ und einen alten, bärtigen Mann, angeregt durch „Saint Jean-Baptiste“. Sie haben sich nicht erhalten.¹⁰

Ebenfalls 1919 fiel Moore Paul Gsell's Buch „Auguste Rodin: L'Art, entretiens réunis“ (1. Aufl. 1911), in die Hände, in denen sich der alte Bildhauer über seine Arbeitsweise, sein Verhältnis zur Bewegung, zum Tanz, zur griechischen Antike und zu anderen ästhetischen Grundsatzfragen äußert. Jahrzehnte später erinnert sich Moore im Gespräch mit Alain Bowness:

„Ich las das Buch mit großem Interesse. Irgendwo sagt Rodin darin, er habe manchmal, wenn er beim Modellieren einer Tonskulptur nicht weiterkam, die Plastik auf den Boden geworfen und sie dann wieder angesehen. Für mich als jungen Bildhauer war das eine große Entdeckung – wie man sich Unfälle zunutze machen kann...“¹¹

Tatsächlich ließe sich eine entsprechende Beweglichkeit auch vielfach bei Moore nachweisen. Wenngleich er wohl kaum je absichtlich eine Arbeit zu Boden geworfen hat, so scheute er nicht vor radikalen Veränderungen im Arbeitsprozess zurück. Z.B. bildeten die „Stringed Figure“ (1937), der sitzende „Krieger mit Schild“ (1953/54) oder die „Upright Figure“ in Holz (1956-60) sämtlich zunächst Liegefiguren.¹²

Als Moore 1921 sein Studium in London am Royal College of Art fortsetzte, begegnete er in dem neuen Direktor des Hauses, Sir William Rothenstein, einem Mann von Welt, der Rodin (neben Whistler und Degas) noch persönlich gekannt hatte. Auch hörte er damals den Direktor des Victoria&Albert Museums, Eric Maclagan, von seiner Begegnung mit Rodin erzählen und stellt rückblickend fest:

„...zu erfahren, dass jemand wie Rodin in London gewesen (Rodin hielt sich seit 1881 verschiedentlich in London auf. Im Mai 1913 besuchte er die Stadt, um über den Standort seiner „Bürger von Calais“ zu beraten) und durch dieselben Straßen spaziert war wie ich, war etwas sehr

Bedeutsames für mich. Ich sah die Arbeiten, die er dem Victoria & Albert Museum geschenkt hatte, und konnte sie dort studieren. Ich empfand damals große Bewunderung für sie, obgleich ich mich nie bewusst mit dem Studium Rodins befasste.“¹³

Wie ist dieses zuletzt vorgetragene Understatement zu verstehen? Doch wohl eher in dem Sinne, dass Moore in seinem eigenen Werk nirgends Rodin sklavisch gefolgt ist. Gleichwohl hat er sich als Künstler intensiv mit Rodin befasst. Dafür sprechen generell nicht nur seine eingehenden Werkanalysen, sondern auch die insgesamt neunzehn Rodin-Titel in seiner Bibliothek. Schon früh hatte Moore die gut bebilderte Sondernummer „Rodin et son oeuvre“, die die Zeitschrift „La Plume“ anlässlich der Retrospektive von 1900 herausgab, erworben und mit „Henry Moore 1924“ signiert und datiert.

Die von Moore erwähnte Donation an das Victoria & Albert Museum erfolgte bereits im Oktober 1914. Sie umfasste einundzwanzig Werke.¹⁴ Mit dieser großzügigen Geste brachte Rodin seine Dankbarkeit gegenüber seinen zahlreichen englischen Auftraggebern zum Ausdruck, die schon früh bei ihm Porträts bestellt und vor allem ab 1911 den Ankauf und die Aufstellung der „Bürger von Calais“ besorgt hatten. Unter besagten einundzwanzig Werken befanden sich allein drei bedeutende Porträts, aber auch so zentrale Arbeiten wie „Johannes der Täufer“ (1879-80) oder „Der verlorene Sohn“ (1885-87). Für die Jungen vertrat Rodin im England der Jahrhundertwende die Moderne schlechthin. Sein Werk musste in Opposition stehen zur offiziell anerkannten akademischen Skulptur, wie sie sich allenthalben im Londoner Stadtbild aufdrängte. Hier beherrschten Werke wie Sir Alfred Gilberts (1854-1934) „Shaftesbury Memorial: „Eros“ (1886-93) am Piccadilly Circus oder Arbeiten im kühlen Kielwasser präraffaelitischer Plastik, wie z.B. die allegorische Figur über dem Haupteingang des Kaufhauses Selferidge, Oxford Street,¹⁵ die Gunst des Publikums.

1915 wurden die „Bürger von Calais“ in den „Victoria Tower Gardens“ aufgestellt und brachten damit der Öffentlichkeit ein weiteres Hauptwerk vor Augen. In unmittelbarer Nachbarschaft zum Victoria Tower genehmigte Rodin

für die Gruppe ausdrücklich einen 5 m hohen Sockel.¹⁶ 1956 hatte sich Moore mit der Rodinschen „Sockelfrage“ zu befassen. Er berichtet

“...we felt it would be easier to see them if they were lower down, because they were getting lost in the trees. The trees had grown since the group was first installed (...). And one of the reasons I am happy to belong to the Royal Commission of Fine Arts is that I was one of those responsible – perhaps the main person responsible – for having them replaced at a lower height and in a quieter setting. We removed the upper part of the plinth, which puts them at about one metre from the ground. It allows people to relate to the figures to be ‘accessible’”.

Vermutlich suchte Moore, ohne Rodins individuelle Sockel-Entscheidung für London zu kennen, mit seiner Lösung jener intendierten Betrachter-Nähe zu entsprechen, die er bei Paul Gsell als Rodins Wunsch für Calais referiert vorgefunden hatte.¹⁷

Rodins starke Präsenz im damaligen England vor derjenigen in Nordamerika, Belgien, Holland, Skandinavien, Deutschland und in den osteuropäischen Ländern suchte Schmolgen Eisenwerth in gebotener Vorsicht zu erklären, in dem er auf dessen normannisch/lothringische Wurzeln sowie auf dessen spezifisch nordfranzösische Geistesart und Vorliebe für die Romantik resp. den Symbolismus verwies.¹⁸ Moore wiederum stand der englischen Romantik sehr nahe¹⁹ und brachte sicherlich auch aus seinen eigenen anticlassizistischen Voraussetzungen heraus ein besonderes Gespür für Rodin mit.

Nicht selten schwingt in seinen Äußerungen über Rodins Errungenschaften ein unbewusst (?) identifikatorisches Moment mit. So wenn er Rodins eingehendes Körperstudium rühmt, das auch für ihn die Basis allen Schaffens bedeutete:

„Rodin ist in seinen Fragmenten ebenso universell wie in seinen großen Statuen, weil er den Körper so gut verstand. Darin liegt meiner Ansicht nach die Größe Rodins, er konnte sich mit dem menschlichen Körper so sehr identifizieren und hatte so viel Sinn

für ihn. Er glaubte daran, dass der Körper die Grundlage aller Bildhauerei sei. Er verstand die menschliche Gestalt so gut und liebte sie so sehr, dass dies seine Universalität ausmachte. Aus dem Körper vermochte er die wundervollen bildhauerischen Rhythmen zu schaffen.“²⁰

In diesem Sinne konnte Moore im Gespräch mit Elsen bemerkenswert präzise Rodins Eigenarten benennen:

“Rodin taught me a lot about the body; its assymetry from every point of view; how to avoid rigid symmetry; where were the flexible parts of the body such as those in the head, neck, thorax, pelvis, knees and so on, and that these axes should not parellel each other. These are ways of giving the figure vitality. Rodin perfectly understood Michelangelo... Rodin had great sensitivy to the inner workings and balance of the body... He could make you feelhis modelled feet gripping the ground as in the *Walking Man*. Rodin helped give me that insight into empathy, feeling in to his sculptures. In my own works I have to feel the disposition of their weights, where the pressures are, where the parts make contact with the ground ... I like Rodin the appearances of pressures from beneath the surface... Rodin may not have been able to make sculpture for architecture, but he certainly knew the architecture of his body.”²¹

An die letztere Bemerkung ließe sich anschließen, dass Moore wiederholt auf den fundamentalen Unterschied zu sprechen kommt, der ihn von Rodin trennt. Denn so wie Rodin primär modelleur gewesen sei, wäre er im Kern stets tailleur geblieben. Wenn auch diese Klarstellung im Hinblick auf das unterschiedliche Materialverständnis beider Künstler erfolgte, so schwingt doch gerade darin Moores Beharren auf der Eigenständigkeit der Form per se mit. Rodins primären Ansatz zu einer „art dynamique“²² konnte er so niemals teilen.

Moores implizit gegen Rodin gerichtetes Plädoyer für eine tektonisch konzipierte Skulptur offenbart eine Standortsicherheit, die sich auch nicht

scheute, die eigenen, nicht mit Rodin vereinbaren Positionen genau zu benennen. So wollte er z.B. das Problem der Bewegung gänzlich anders lösen als Rodin. Auf die Frage von Bowness

„...wieweit, glauben Sie, ist die Bildhauerei für die Darstellung von Bewegung zuständig?“

antwortete der Künstler unumwunden:

„Das ist einer der Punkte, in denen meine Generation sich gegen Rodin entscheidet. Einer meiner Grundsätze lautet, dass Skulpturen keine körperliche Bewegung darstellen sollen. Das wollte ich auch nie; ich bin der Ansicht, dass Bildhauerei aus statischem, unbeweglichem Material zu bestehen hat“.²³

Auch Rodins omnipräsente Erotik sprach Bowness an:

„Es gibt noch einen Aspekt bei Rodins Werk, von dem wir nicht gesprochen haben, den erotischen. Er spielte bei Rodin eine sehr große Rolle – der Künstler konnte ungehemmt in Sinnlichkeit schwelgen. Wie ist Ihre Einstellung dazu?“

Moore:

„Für Rodin war das sicher sehr wichtig, mich bewegt oder interessiert es nicht sehr, vielleicht weil man ja den menschlichen Körper so gut kennt. Aber ich glaube, für Rodin gehörte diese erotische Erregung mit zu seiner Beziehung zur menschlichen Gestalt. Und im Gegensatz zu Cézanne, der auch seine erotische Seite hatte, unterdrückte er sie nicht. Cézanne ist deshalb als Künstler nicht weniger vom Körperlichen bestimmt, und ich glaube nicht, dass man dieses erotische Element braucht, um den menschlichen Körper zu erfassen. Man findet es bei Rembrandt nicht, und ich bin überzeugt, daß Rembrandt die menschliche

Gestalt, den menschlichen Charakter, dessen ganze Würde und alles übrige versteht“.²⁴

Indirekt verweist hier Moore auf die Tatsache, dass sein eigenes Werk von früh an eine Körper-Sinnlichkeit jenseits der Rodinschen „erotischen Erregung“ kennt - eine Sinnlichkeit, die weniger die triebhaft aufgewühlte Psyche als – von einem entlegeneren Standpunkt aus - das Leben und die Natur per se einschließt.

Allen bislang angesprochenen Unterschieden zum Trotz gibt es zwischen Rodin und Moore auf der ästhetisch-theoretischen Ebene durchaus vergleichbare Standpunkte. Gestützt auf die diesbezügliche Grundlagenforschung von Schmoll gen. Eisenwerth lassen sich die möglichen Verbindungen von Rodin aus näher nachzeichnen.²⁵ Dabei ist die eingangs erwähnte Tatsache zu berücksichtigen, dass Moore schon mit einundzwanzig Jahren Rodins Gespräche mit Paul Gsell – also *das* Kompendium der Rodinschen Kunstauffassung – studiert hatte. Die folgenden ästhetischen Überzeugungen Rodins erscheinen im engeren Sinne durchaus mit Moores Kunstauffassung und sei es auch nur e contrario vergleichbar.

Zeichnung von allen Seiten / Allansichtigkeit / Modelé

Um zu einer „allseitigen Entwicklung eines bewegten Organismus“²⁶ zu gelangen, arbeitete sich Rodin vor dem Modell durch eine Vielzahl von Profilen hindurch. Sein Hauptprinzip, die „Zeichnung von allen Seiten“, wobei Rodin unter Zeichnung die konturgebende Linie im Ton verstand (J’entends par le mot ‚dessin‘ son tracé sur ma terre.²⁷), diente dazu, der intendierten Expression einer Figur vollständig zu entsprechen.

Rodins „Zeichnung von allen Seiten“ trifft sich mit Moores verstärkt ab den 50er Jahren einsetzenden Bemühungen um Allansichtigkeit. Um ihretwillen bereitet er von nun an seine Arbeiten direkt in kleinen, meist in Gips ausgeformten Maquetten vor, die er zwischen den Händen drehen und wenden und mit Feile und Meißel bearbeiten kann.

Zur Allansichtigkeit der Profile gesellt sich bei Rodin ein modelé, das „immer aus der Tiefe eines Volumens (...) niemals von der Oberfläche her“²⁸ im bewegten Auf und Ab der Buckel und der Höhlungen gehandhabt wurde. So konnte Moore bei Paul Gsell lesen:

„Anstatt die verschiedenen Teile des Leibes als mehr oder minder ausgedehnte Flächen zu sehen, stellte ich sie mir als die Vorsprünge kubischer Massen vor. Ich bemühte mich, in jeder Schwellung des Körpers oder der Glieder das Spiel der Muskeln oder Knochen fühlen zu lassen, die sich unter der Haut regten.

So schien sich die Wahrheit meiner Figuren, anstatt oberflächlich zu wirken, von innen nach außen, wie das Leben selbst zu entfalten...“²⁹

Mit dieser modelé-Auffassung berührt sich Moores Überzeugung von der Notwendigkeit einer von innen nach außen getriebenen Form. Dabei geht er jedoch noch weiter:

„...es ist der Knochen, der von innen her nach außen stößt, und von dort kommen Bewegung und Energie, (...) so daß man spürt, daß die Form ganz innen liegt, und das führt mich auch dazu, die harte Form der weichen vorzuziehen. Für mich sollten Skulpturen grundsätzlich hart sein, und darum ist mir auch tatsächlich Meißeln lieber als Modellieren“.³⁰

Natur

Immer wieder betont Rodin, dass seine unumstößliche Treue zur Natur ein Sehen voraussetzt, in dem das Auge aus genuiner Herzensverbundenheit³¹ von der äußeren Wahrheit zur inneren Wahrheit der Schöpfung vordringt.³² Der Künstler, so vertraute Rodin seinem Gesprächspartner Gsell an:

„...braucht nur ein Gesicht aufmerksam zu betrachten, um die Seele zu enträtseln; kein Zug wird ihn täuschen, die Heuchelei ist für ihn ebenso

durchsichtig wie die Aufrichtigkeit. Die Wölbung und der Neigungswinkel einer Stirn, das geringste Runzeln der Brauen, ein scheuer Blick, enthüllt ihm die Geheimnisse eines Herzens.

Auch den verborgenen Trieb des Tieres erforscht er, Regungen von Gefühlen oder Gedanken, eine sich dumpf äußernde Intelligenz (...)

Ebenso ist er der Vertraute der empfindungslosen Natur. Die Bäume und Pflanzen sprechen zu ihm wie Freunde.

Die alten knorrigen Eichen versichern ihm ihres Wohlwollens für die Menschheit, die sie mit ihren ausgebreiteten Ästen beschirmen.

Die Blumen pflegen Zwiesprache mit ihm durch das anmutige Neigen ihres Stieles, durch die harmonisch abgetönten Nuancen ihrer Blüten. Jede Blume im Grase ist ein herzliches Wort, das die Natur an ihn richtet. (...)

Für ihn ist deshalb alles schön, weil er beständig im Lichte der geistigen Wahrheit wandelt“.³³

Zeigt sich Rodins Naturverständnis derart von einem romantisch-lyrischen Weltumarmungsgestus bestimmt, so äußert sich Moore in der Enkelgeneration ungleich nüchterner und präziser. Was er in der Natur, in Kieselsteinen und Felsen, Knochen, Bäumen und Muscheln sucht und von Gestalt zu Gestalt verschieden und dennoch gleich findet, sind die der Natur inhärent je eigenen „Form- und Rhythmusprinzipien“³⁴, Bei Moore, so könnte man sagen, wird das „Wort, das die Natur an ihn richtet“ ungleich bewusster und konzentrierter auf seine Lautgestalt hin penetriert.

Das Ganze

Wenn der „große Künstler“ nach der „ganzen Wahrheit der Natur“ strebt und nicht nur ihre äußere, sondern vor allem ihre innere (Wahrheit) zu erfassen sucht³⁵, wenn er hört „wie der Geist der Dinge seinem Geiste Antwort gibt“³⁶, dann wird für Rodin in diesem Künstler eine religiöse Grundhaltung praktisch. In diesem Sinne konnte Moore bei Paul Gsell lesen: „Jeder Künstler, der die Gabe hat, die Formen zu verallgemeinern, das heißt ihre Konsequenz

herauszuarbeiten, ohne ihre lebendige Realität zu nehmen, ruft (wie bei einer heiligen Hymne) dasselbe religiöse Gefühl hervor.“ Hierzu stimmt, dass Rodin bei der Wahrnehmung einer solchen übergreifenden Formenkonsequenz explizit einer „Vorstellung vom Ganzen“ folgt.³⁷ Sie sucht er „mit aller Energie in seinem Bewusstsein wach (zu) halten, um die kleinsten Einzelheiten seiner Arbeit unaufhörlich danach richten und auf das engste damit verknüpfen zu können.“³⁸

Andernorts ist es für Rodin die Natur, die, recht beachtet, die „unité“ im Kunstwerk garantiert:

„La nature unifie les détails parce qu'elle est simple, elle relie tous les plans, tous les profils dans une même unité“.³⁹

Dieses ebenso philosophisch wie skulptural ausgerichtete Theorem einer Einheit und Ganzheit, in der das kleinste Detail sinnvoll aufgehoben erscheint, sollte Moore ab 1959 bewusst ausbauen, als er in seinen „geteilten“ Figuren der Funktionsweise der Einheit und des Ganzen über die Zweiteilung hinweg nachspürt.

Während sich für Rodin die Einheit oder das Ganze aus der gekonnten Bündelung aller Pläne und Profile ergibt, versteht Moore die Ganzheit immer als dialogisches Miteinander von Form und Raum. Bezeichnend hierfür ist eine frühe Äußerung vom 18. März 1958 gegenüber Rudolph Huber: „Ich gehe genau umgekehrt wie Rodin vor. Er stellte Form gegen Form (in seinem Modelé, Ch.L.), ich aber stelle Form gegen Hohlraum und ich verschränke beide ineinander“.⁴⁰

Form und Raum sind für den Engländer untrennbare, sich gegenseitig bedingende Entitäten. Im Falle seiner geteilten Figuren z.B. lassen sie über das „dismemberment“ hinweg eine spannungsvolle, in sich bewegte organische Einheit erstehen. Diese umfasst Sichtbares und Unsichtbares zugleich. Sie ermöglicht dem Betrachter die lebendige Teilhabe an dynamischen Kräfte-

Konfigurationen, die für sich abstrakt genommen, die Rodinsche Fixierung auf die sinnhafte Gestalt transzendieren.

Equilibre / Balance

Bemerkenswert erscheint ferner, wie gern und häufig beide Bildhauer die Begriffe *équilibre* resp. *balance* verwenden. Rodin sah aus dem ihm eigenen symbolistischen Pantheismus heraus die Natur, das Leben, einbegriffen in ein „renouvellement continu d'un universel Equilibre“.⁴¹ Entsprechend bemühte er sich als Plastiker um ein „équilibre des rapports des mouvements“.⁴²

Diese im Rodinschen Wortgebrauch von *équilibre* mitschwingende „pantheistische Daseinsbejahung“⁴³ sucht man im Mooreschen Verständnis von „balance“ vergeblich. Bei ihm umgreift *balance* eher kämpferisch eine kontrastive Methodik. Sie wird immer dort wirksam, wo sein bildnerisches Denken auf Interdependenzen zielt. Als solche kennt sein Werk:

Abstraktion und Figuration

Figur und Landschaft

Ruhe und Bewegung

Form und Raum

Innen und Außen.

Aufbauend auf Brancusi und dessen Substanzgewinn der bereinigten Form konnte Moore gegenüber Rodin ungleich freier vor allem im weiten Ausdrucksbereich des Biomorphen seine ästhetischen Prinzipien verteidigen. Schon 1925 benannte er die „humanity of form“ als sein oberstes Leitziel.

Jenseits der hier aus Raumgründen nur angedeuteten kunsttheoretischen Berührungspunkte mit Rodin lassen sich noch weitere Korrespondenzen auf motivischer Ebene feststellen. So gibt es vornehmlich ein Thema, das sich beide Künstler teilten: Die Hand.

Bekanntlich ist dieses Motiv auch andernorts in der modernen Skulptur anzutreffen, so bei Bourdelle, Kolbe, Kollwitz, Gonzalez, Picasso, Zadkine, Giacometti, Dietrich Klinge, um nur einige Namen zu nennen. Sie alle haben

sich zusammen mit Rodin und Moore diesem so traditionsreichen, vielfältig bereicherten menschlichen Ausdrucksinstrument zugewandt.⁴⁴ Wie im Leben auch, legen Hände in der Plastik ein unverfälschtes Zeugnis ab. Sie geben einen direkten Einblick in die verborgenen Absichten der Menschen und zeigen bei einem Bildhauer das ganze Ausmaß seines Ausdrucksvermögens.

Immer wieder ist über Rodins Hände geschrieben worden. Über deren immanente Poesie ließ sich u.a. auch Gustav Kahn weitschweifig in dem besagten Sonderband aus, den Moore früh erworben hatte. Hier traf er bereits auf die eindrucksvollen photographischen Inszenierungen, die Eugène Druet um 1900 von Rodins „Main crispée“ anfertigte.⁴⁵

Am besten erspürte Rilke etwas von der weittragenden Zielsetzung der Rodinschen Hände. Bekannt sind u.a. die folgenden Sätze aus seinem Rodin-Buch: „Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam, aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemand gehört.“⁴⁶

Rodins stupende Aufmerksamkeit für Hände schlug sich zunächst in seinen über 450 Hände-Studien nieder, die Schmoll gen. Eisenwerth als „naturalistische Ausdrucksfragmente“ von den monumentalen Handtorsi in Stein abhob. An den letzteren arbeitete er in seinem grundlegenden Beitrag „Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins“ deren eigenständigen Symbolismus heraus.⁴⁷ Er sah sie „aus dunklem Raum wachsend als visionäre Zeichen übermenschlicher Kräfte aufgefasst“⁴⁸ und zielte mit dieser Umschreibung auf: „La main de Dieu (ou la Création)“ (um 1898), „La main du diable tenant la femme“ (1903), „la cathédrale“ (1908), „le secret“ (1910) und „La main sortant de la tombe“ (1910). Zu den drei zuletzt genannten Werken bemerkt Schmoll, dass sie u.a. „als säkularisierte Reliquienhände zu verstehen“⁴⁹ seien und dass bei „La cathédrale“ auch der noch aufschlussreichere Titel „L’arche d’alliance“ (Die Bundeslade) zu berücksichtigen sei. Schmoll bemerkt weiter: „Zur Deutung der „Cathédrale“ (Abb.2) sei vermerkt: die beiden Hände sind nicht als betende im realen Sinne

zu verstehen. Es handelt sich um zwei gleiche (also zwei rechte) Hände: sie sind als Variationen einer Handform (.....) gegeneinander komponiert, also im Prinzip wie die ‚Drei Schatten‘, oder noch mehr, wie die ‚versiegten Quellen‘⁵⁰.

Schmoll möchte das Hauptwerk, „La Cathédrale“, innerhalb der monumentalen Händetorsi, als „symbolistisch-religiös ‚abstakte‘ Gebärde der Verehrung und zugleich, und vielleicht noch besser, als Gebärde des verehrenden Schützens einer geheimnisvollen ‚Mitte‘“ deuten. Hier habe Rodin eher an ein „Gefäß des Göttlichen“⁵¹ gedacht.

Allein in Moores Zeichnungswerk dürften von 1922 bis in die letzten Lebensjahre etwa 100 Studien nach Händen vorliegen. Sie gehören zu dem großen Komplex der Mooreschen „Life Drawings“. Ihrem überwiegenden Studiencharakter trägt die folgende Bemerkung Moores Rechnung:

„If one likes drawing hands, as I do, the nearest model is one's own two hands. These drawings were made to study hands generally. Hands, to me, are - after the head and face – the most expressive part of the human figure. (...) Hands have always been of interest to me and, as a student, it was a hand I modelled, which helped to win me a scholarship to the Royal College of Art“⁵².

Doch beschränken wir uns hier auf Moores plastisch ausgeführte Händetorsi. Gerade sie teilen mit Rodin die Offenheit für bestimmte Sinngehalte. Es handelt sich um zwei Reliefs⁵³ und zwei vollräumliche Hände-„Montagen“: „Pair of Hands“ von 1952⁵⁴ und „Mother and Child Hands“ von 1980⁵⁵. In diesen Arbeiten umkreist Moore im wesentlichen zwei Themen: Zum einen die von der „Königin“ aus der bekannten Gruppe „King and Queen“ entnommenen Hände, die, von der Gestalt getrennt, noch immer wie höchst beseelt anmuten (Abb.3). Zum anderen die Mutter/Kind-Beziehung, insofern sich hier die Hand der Tochter Mary in die ihrer Mutter schmiegt (Abb.4).⁵⁶

In keinem der Mooreschen Händetorsi gibt es eine mit Rodin vergleichbare „Gefäß“ - Metaphorik. Jede Symbolik oder Andeutung einer leeren, geheiligten

Mitte, die behütet werden muss, fehlt. Dennoch wollen auch Moores Hände beschützen. Doch ihm gerät die Hand verstärkt zum Energie-Träger. Als solche teilt sie sich durch ihre Formenspannung dem Raum mit. Zudem wirkt das bewegte Beieinander beider „Hände“ der „Queen“ wie ein persönlich gehaltenes Motiv ihrer wachen Sensibilität. Im anderen Fall dominiert die Darstellung eines familiären Vertrauensverhältnisses. Während Rodin aus einem symbolistischen Geist des Vagen⁵⁷ die nobilitierende, unbestimmte und inhaltlich offene Geste der Verehrung zelebriert, betont Moore, in diesem Fall stärker der Empirie verhaftet, das dialogische Miteinander, wie es sich im Leben ereignet. Lyrisches Pathos wird durch reelle Mitmenschlichkeit ersetzt.

Die genannten stilistischen und inhaltlichen Unterschiede vermögen nicht darüber hinweg zu täuschen, dass Moores gleichwohl Rodins plastische Handdarstellungen vom *procedere* her in ihrem Gruppierungsprinzip sehr genau studiert haben muss. Als erster führte Rodin bekanntlich eine Figur in zwei oder drei Exemplaren (oder in Varianten) aus, um sie danach, wie z.B. in „Die drei Schatten“ oder in „Versiegte Quellen“, gegenständig zur Gruppe zusammenzustellen.

Dieses Rodinsche Gruppierungsprinzip hat Moore im fortgeschrittenen Spätwerk zugunsten von Variantenbildungen erweitert. Bei ihm wird Rodins Gruppierungsprinzip in abstraktere „Echo“-Figurationen überführt. Hier sei nur an Werke wie „Moon Head“ (1964), „Double Oval“ (1966) oder „Large Two Forms“ (1966-69) erinnert.⁵⁸ Diese Arbeiten leben von der Reihung großer verwandter Formen und deren Raumerfüllung. Sie demonstrieren für Moore die Wirkungsmacht des Rhythmus und sind von daher in ihrer prinzipiellen Ausrichtung von Rodins psychologisierender Eindringlichkeit und Unruhe um Welten entfernt.



Abb. 1 Henry Moore: Hommage à Rodin, 1966
Lithographie

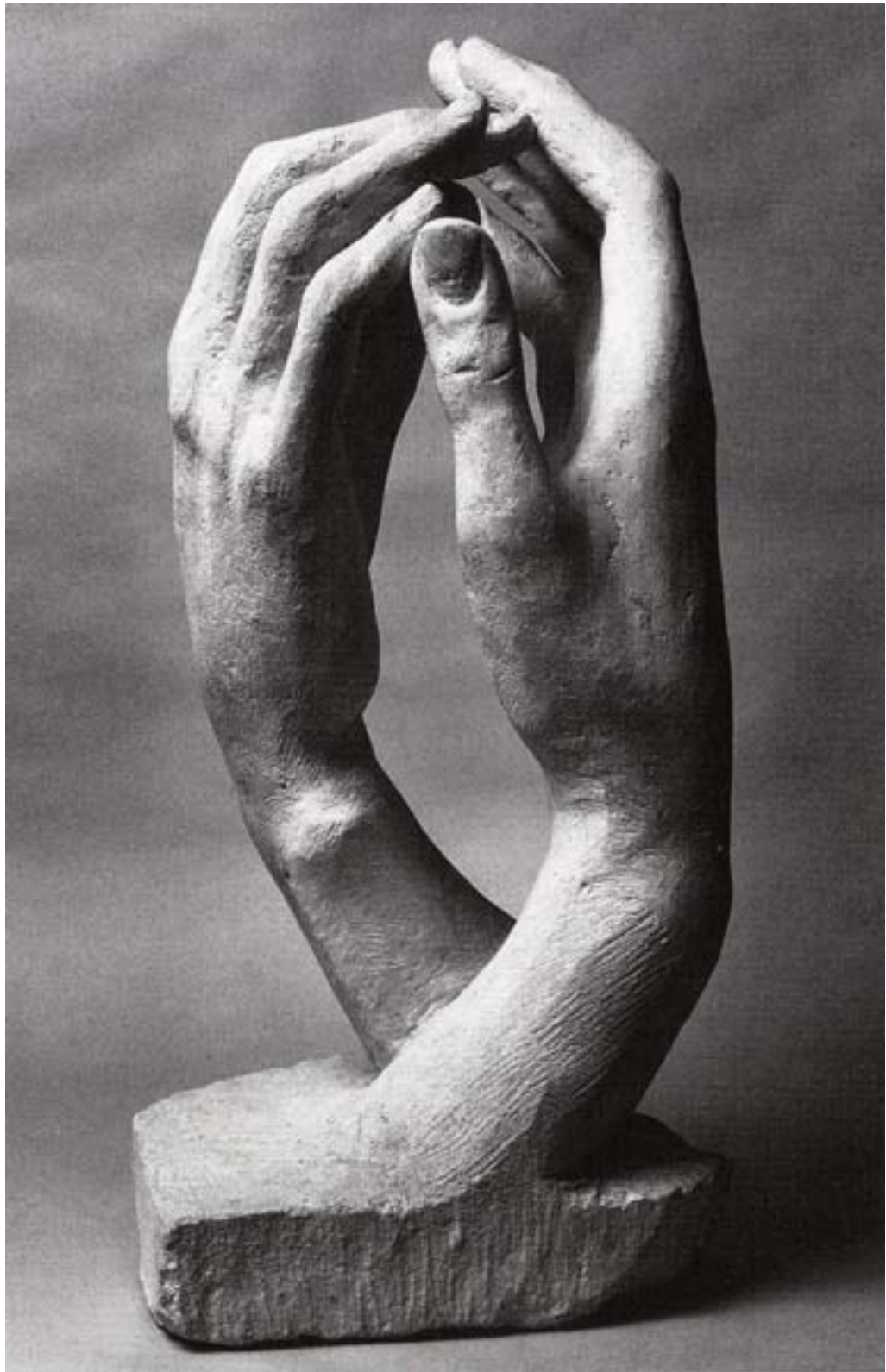


Abb. 2 Auguste Rodin: La Cathédrale, 1908
Stein, 64 x 29,5 x 31,8 cm, Paris Rodin
(Nach: Ausst. Kat. "Das Fragment. Der Körper in Stücken,
Schirn Kunsthalle, Frankfurt (M 1990, Abb. 393.))



Abb. 3 Henry Moore: Pair of Hands, 1952
Bronte, H. 12,7 cm
Henry Moore Foundation, Much Hadham



Abb. 4 Henry Moore: Hand Relief No. 2, 1952
Gips, 34,4 x 31,8 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto

¹ Moores Wirkungsgeschichte wird in Umrissen in meinem Buch „Henry Moore: Werk – Ästhetik – Wirkung“ behandelt werden, dessen Erscheinen für Herbst 2006 vorgesehen ist.

² Zum Hintergrund dieser Mooreschen Wendung vgl. Verf.: Henry Moore und die Antike. Ein langer Weg zurück zu sich selbst, in: Ausst.kat. „Henry Moore – Form und Ethos“, Pforzheim / Bad Homburg v.d.H., Juni-Oktober 1991, S.22.

³ Vgl.. Albert Elsen: The partial figure in modern sculpture from Rodin to 1969, Ausst.Kat. Baltimore 1969, S.58.

⁴ Vgl. Rosamund Bernier: Henry Moore parle de Rodin, in: L’Oeil, Nr.155, Nov. 1967, S.

⁵ Vgl.Gérald und Patrick Cramer, Alistair Grant und David Mitchinson (Hrsg.), Henry Moore. Catalogue of Graphic Work, 1931-72, Bd.1, Genf 1973, Nr.59: Hommage à Rodin, Arted, Paris, 1967. Print Album, Lithographie, 317x 286 mm. In Gelb, Braun, Blau und Schwarz auf Japanpapier. Vgl.die dazugehörige Zeichnung, in: Henry Moore. Complete Drawings 1950-76, Bd.4, hrsg.v.Ann Garrauld, Nr. 66.22r. Im folgenden abgekürzt: AG

⁶ Vgl. Albert Elsen in collaboration with Henry Moore: Rodins ‚Walking Man‘ as seen by Henry Moore, in: THE STUDIO, Juli / August 1967, S.26-32; Bernier (wie Anm.4); Alain Bowness, Rodin, Interview mit Henry Moore, in: Ausst.Kat. Rodin: Sculpture and drawings, Hayward Gallery, London, 24.1.5.4.1970, S.9-11; Hélène Pinet, Moore et Rodin: une similitude d’approche, in: Ausst.Kat. Un Siècle de sculpture anglaise, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 6.6.-15.9.1996, S.150-158.

⁷ J.A.Schmoll gen. Eisenwerth, Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins, Baden-Baden 1954- Korrigierter Wiederabdruck in: Ders., Rodin-Studien. Persönlichkeit-Werke-Wirkung-Bibliographie, München 1983 (=Studien zur Kunst des 19.Jhs, Bd.31), S.140. Im folgenden abgekürzt: Schmoll, Rodin-Studien. Diese Lebensarbeit verdient größten Respekt. Ich danke J.A.Schmoll gen.Eisenwerth für seine stets kollegiale Unterstützung und Freundschaft. Er hat meinen wissenschaftlichen Weg bis nach Saarbrücken, wo ich in der Enkelgeneration seine Nachfolge auf den von ihm 1951 begründeten Lehrstuhl antreten durfte, vielfach fördernd und mit dem ihm eigenen Berliner Humor begleitet. Möge ihm diese Festschrift zeigen, wie viele Menschen er über Jahrzehnte hinweg zu inspirieren vermochte.

⁸ Moore im Interview mit R.Bernier (wie Anm.4).

⁹ James, S.,203.

¹⁰ Mitteilungen Moores im Interview mit R.Bernier (wie Anm.4).Vgl. außerdem Moore: „Er (der bärtige Kopf) war sehr schwach und mager und zerbrach, weil ich nicht genug vom Gerüstbau verstand“, Interview mit Bowness (wie Anm.6), wiederabgedruckt in: Philipp James (Hg.), Henry Moore über die Plastik. Ein Bildhauer sieht seine Kunst, München 1972, S.203. Im folgenden abgekürzt: James.

¹¹ Ebd.

¹² LH 183, 360, 402/03. LH steht für das Werkverzeichnis der Plastik, benannt nach dem Verlag Lund Humphries: Henry Moore. Complete Sculpture, 1921-1986, 6 Bde, hrsg. v. Herbert Read, David Sylvester, Alan Bowness, London 1944-1994.

¹³ James, S. 204.

¹⁴ Es handelte sich u.a. um die folgenden Werke: St. John (1879-80), The Prodigal Son (1885-87), Crouching Woman (1891), The Fallen Angel (1895), Miss Eve Fairfax (1902-03), La France (1904), George Wyndham (1904), Cybele (1904-05), Duchesse de Choiseul (1908), Thomas Fortune Ryan (1909).

¹⁵ Vgl. Ben Read, *Victorian Sculpture*, New Haven 1982.

¹⁶ Vgl. Susan Beattie, *The Burghers of Calais in London. The history of the purchase and siting of Rodin's monument 1911-1956*. Arts Council of Great Britain, London 1986; Thomas Appel, *Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Intentionen zu Aufstellung und Sockel*, in: *Ausst.Kat. „Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung“*, Marl / Mariemont 1998, S.76-80.

¹⁷ Vgl. Paul Gsell, *Auguste Rodin. Die Kunst. Gespräche des Meisters*, gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1916 (4.Aufl.), S.65f. Im folgenden abgekürzt: Gsell.

¹⁸ Schmoll, *Rodin-Studien*, S.351f.

¹⁹ Vgl. Peter Fuller, *Henry Moore*, edited with an introduction by Anthony O'Hear, London 1993, S.35f. – Die Diskussion über Moores Zugehörigkeit zur englischen Romantik wird in dem oben in Anm.1 angezeigten Buch einen breiten Raum einnehmen.

²⁰ James, S. 206.

²¹ Moore im Gespräch mit A.Elsen (wie Anm.6), S.29f.

²² Vgl. Camille Mauclair, *Auguste Rodin. L'Homme et l'œuvre*, Paris 1918, S.40f.

²³ James, S.208.

²⁴ James, S.209.

²⁵ Schmoll, *Rodin-Studien*, S. 85-96 (Rodins kunsttheoretische Ansichten).

²⁶ Schmoll, *Rodin-Studien*, S.92.

²⁷ Rodin im Gespräch mit Henri Dujardin-Beaumetz. Zitiert nach Augustin de Butler (Hg.), *Auguste Rodin. Eclairs de pensée*, Paris 1998, S. 86.

²⁸ Schmoll, *Rodin-Studien*, S.91.

²⁹ Gsell, S.43.

³⁰ James, S.51ff.

³¹ Gsell, S.21.

³² Gsell, S.33.

³³ Gsell, S.33f.

³⁴ vgl. James, S.64.

³⁵ Gsell, S.135.

³⁶ Ebd., S.136.

³⁷ Gsell, S.117.

³⁸ Ebd.

³⁹ *Eclairs de pensée* (wie Anm.28), S.113.

-
- ⁴⁰ Vgl. Ausst.Kat. Henry Moore und englische Zeichner, Tübingen, Mai 1958, S.8.
- ⁴¹ Eclairs de pensée,(wie Anm.28), S.24, 112.
- ⁴² Ebd., S.119.
- ⁴³ Schmoll, Rodin-Studien, S.73 (Der alte Pan - Zum Spätwerk Rodins).
- ⁴⁴ Zur reichen Bedeutungsskala der Hände in der Plastik vgl. Anne Pingeot in: Ausst.Kat.: Das Fragment. Der Körper in Stücken, Schirn Kunsthalle, Frankfurt /Main 1990, S.171-189. Pingeot unterscheidet: Die Hand als Gedächtnis,- als Sprache, Schönheit der Hand, die Hand als Macht. Die schöpferische Hand, die Hand als Symbol.
- ⁴⁵ Gustave Kahn, Les Mains chez Rodin, in: La Plume,XII, Paris 1900 (Sonderband „Auguste Rodin et son oeuvre), S.12f. und Hélène Pinet, Photographierte Hände, (Die Anm.45) S.191f. Hand als Symbol vergleiche außerdem die profunde Beiträge in den Ausst. Kat. La Mano, die Hand in der Skulptur des 20. Jh., Städt. Museum Heilbronn 21.5. – 29.8. 1999, Heidelberg 1999. Von besonderem Interesse ist die eingehende Studie von Werner Schnell, Rodin „Hände“ von Rodins Hände oder: „Wie ein Teil die Hauptsache wird“, S. 45-69.
- ⁴⁶ Rilke, Rodin, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke,hrsg.v.Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt /M. 1965, Bd.V, S.165.
- ⁴⁷ Schmoll, Rodin Studien, S. 120.
- ⁴⁸ Ebd.
- ⁴⁹ Ebd.
- ⁵⁰ Ebd., S.120f.
- ⁵¹ Ebd., S.121.
- ⁵² Zitiert nach Ausst.Kat. “Henry Moore. Drawings 1969-79“, Galerie Wildenstein, New York, 14.11.1979-18.1.1980, London 1979, S.10.
- ⁵³ LH 354. Dieses „Relief No.1“ von 1952 wurde 1966/67 in den von Moore entworfenen Grabstein für die Dichterin Edith Sitwell eingesetzt. Vgl. dazu die vorbereitende Zeichnung: AG 66.70v und LH 355.
- ⁵⁴ LH 349.
- ⁵⁵ LH 785.
- ⁵⁶ Vgl. A.G. Wilkinson , Henry Moore Remembered, Ontario 1987, Nr.57.
- ⁵⁷ Zur symbolistischen Ästhetik des Vagen in Verbindung mit dem Leonardo-Kult, den im übrigen auch Rodin folgte, vgl. Isa Bickmann, Leonardismus und symbolistische Ästhetik, Frankfurt /M. 1999.
- ⁵⁸ LH, 522, 559, 556.