Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 7

Artikel: Rodo von Niederhäusern
Autor: Rumpel, Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25020

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

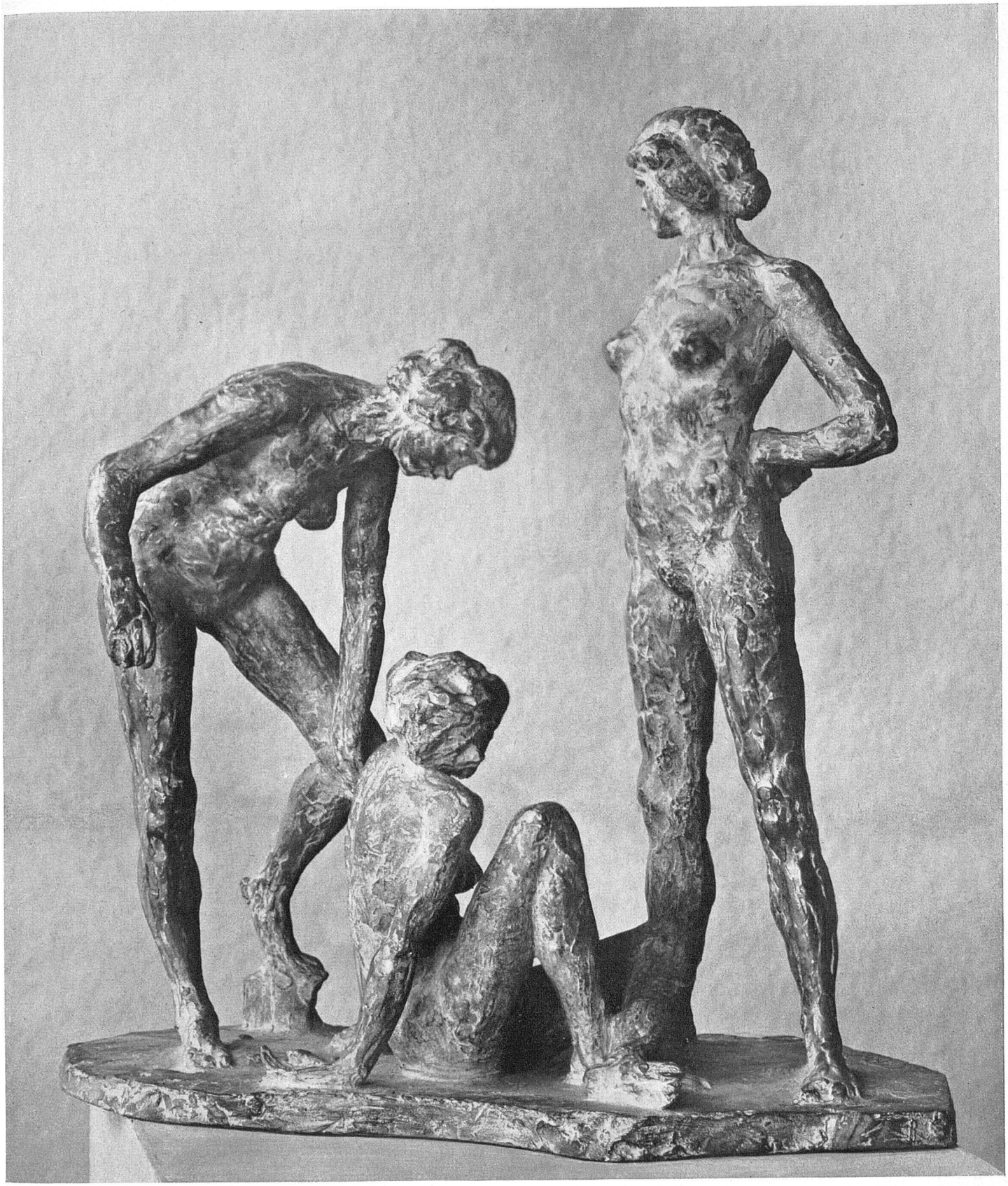


Photo: Schweiz. Lichtbildanstalt Zürich *Rodo von Niederhäusern Les Baigneuses Bundesdepositum im Kunstmuseum Schaffhausen*

RODO VON NIEDERHÄUSERN

Von Heinrich Rumpel

I.

Der mühsame Weg, den die schweizerische Malerei des 19. Jahrhunderts bis zu ihrer Entfaltung zurückzulegen hatte, ist auch der schweizerischen Plastik dieses Zeitraumes nicht erspart geblieben. In beiden Fällen fehlte es im eigenen Lande an einer besonderen künstlerischen Tradition, auf die sich die heranwachsenden Talente hätten stützen können (die Plastik war ja bisher überhaupt noch wenig zur Geltung gekommen), fehlten bedeutendere Möglichkeiten und teilweise sogar das nôtige Verständnis für ihre Förderung. Es schien in der schweizerischen Kunst zu einer Bedingung geworden zu sein, daß man den Sprung ins Ausland gemacht haben mußte, um die Aufmerksamkeit seiner Landsleute zu finden: Böcklin, Buchser und selbst noch Hodler haben diese Erfahrung machen müssen, und den Schweizer Bildhauern ist es zunächst nicht anders gegangen. Das muß man berücksichtigen, wenn man eine Auseinandersetzung mit der schweizerischen Plastik des 19. Jahrhunderts versucht und der von ihr erreichten Gesamtleistung gerecht werden will.

II.

Der von Genf ausgegangene Rudolf August (Rodo) von Niederhäusern (1863–1913) erscheint dabei in vieler Hinsicht als Wegbereiter*. Aus alter bernischer Familie stammend, aber in Vevey geboren und in Genf aufgewachsen, besuchte er nach vorzeitig abgebrochener Schulzeit und nach einer gescheiterten Lehre bei einem Spezereihändler von 1881 an die Genfer Kunstgewerbeschule und gleichzeitig, auf Grund einer Spezialerlaubnis des Genfer Stadtrates, die Modellierklasse an der dortigen École des Beaux-Arts. Dadurch kam er, wie damals so viele junge Schweizer, unter die Obhut des ausgezeichneten Lehrertums von Barthélemy Menn. Die schon nach anderthalb Studienjahren erfolgende väterliche Weigerung, weiterhin für den Lebensunterhalt seines Sohnes aufzukommen, veranlaßte Rodo, auf eigene Faust nach Paris zu reisen, wo er sich sein Leben zunächst unter großen Entbehrungen mit Schnitzarbeiten für einen Möbelfabrikanten und mit der Herstellung von Andachtsfiguren in allen gewünschten Größen und Preislagen selbst verdiente.

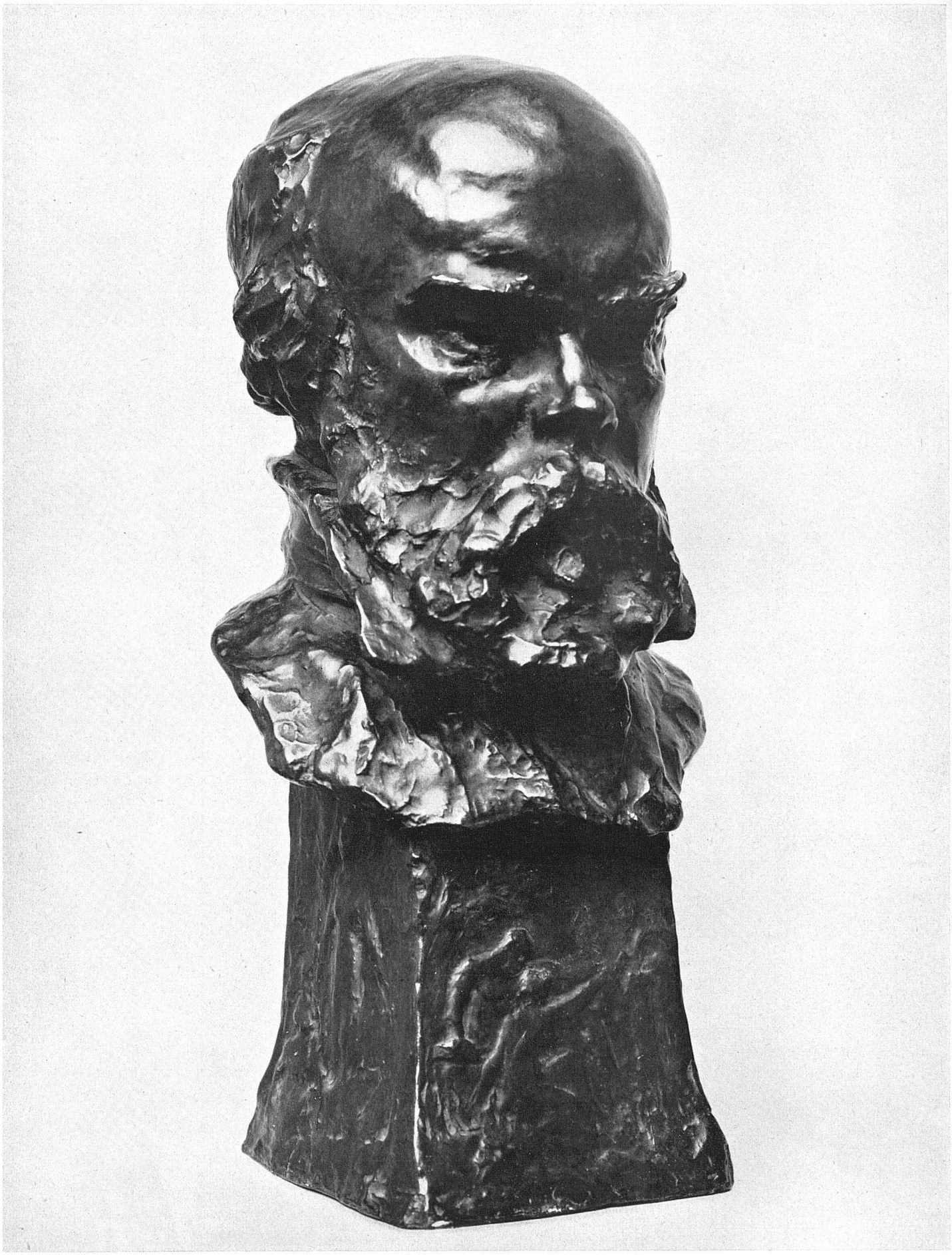
Der materiell durch nichts gesicherte Aufbruch des jungen Rodo nach Paris gleicht dem Aufbruch des jungen Hodler nach Genf, den dieser zehn Jahre früher ebenfalls als Zwanzigjähriger unternommen hatte. Für Rodo bedeutete das Unternehmen eine Tat, die seine ganze geistige und künstlerische Entwicklung bestimmt hat. Sein unbändiges Wesen wurde von dem freien Pariser Leben ebenso heftig angezogen wie ihn sein Bildungshunger auf die Suche nach geistiger Nahrung trieb. Er fand bald Anschluß an den Kreis der jungen Symbolisten, deren neuartige Kunstauffassungen und vielseitige Interessen ihn tief beeindruckten, und besonders auch an Verlaine, den jene zu ihrem Führer erkoren hatten (in seiner satyrhaften Gestalt soll Rodo übrigens der des Dichters geähnelt haben). Andererseits erhielt er Anregung von Puvis de Chavannes, der zwar bereits einer früheren Generation angehörte, aber damals mit seinen großen allegorischen Kompositionen viele junge Menschen zu einer Auseinandersetzung mit seinem Werk veranlaßte.

Das Programm der jungen Leute um Verlaine, die um 1890 in Paris die künstlerische Avantgarde bildeten (wir müssen es erwähnen, um Rodos eigene Entwicklung besser zu verstehen), bestand, wie das jeder Gruppe von Neuerern, vor allem einmal in der Ablehnung des bisher Gültigen, was in diesem Falle die völlige Abkehr vom Realismus bedeutete. Er sollte durch die schöpferische Idee ersetzt werden, die in jedem Kunstwerk siegreich zum Ausdruck kommen müsse. Wesentliche Elemente der neuen Anschauung waren die Musik und der Tanz; aus ihnen wurden mannigfache Anregungen zu bildnerischer oder dichterischer Gestaltung gewonnen. Im ganzen ging es den Befürwortern dieser Bewegung weniger um die Abkehr vom Grundsatz des l'art pour l'art, den die Impressionisten vertraten, als um die Absicht, den Gehalt künstlerischer Form ins Symbolische zu steigern: darin lag Anreiz und Gefahr zugleich, das «Unaussprechliche», wie sie selbst es nannten, durch betonte Zurschaustellung zu materialisieren.

Der Unbekümmertheit seiner Freunde um praktische Dinge trat Rodo mit dem nüchternen Sinn für eine solide Ausbildung entgegen. Nach anfänglichen Studien bei dem Bildhauer Chapu auf der Akademie Julian erreichte er es, in die von Falguière geleitete Modellierklasse an der Pariser École des Beaux-Arts aufgenommen zu werden (bescheidene Existenzmittel waren ihm inzwischen aus einem Genfer Legat zur Verfügung gestellt worden). Wichtiger ist indessen, daß er sich in

* Als wichtigste Quellen über Leben und Werk sind zu nennen: D. Baud-Bovy, R. v. N., in: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1918; L. Gielly, Notice sur les œuvres de R. de N. au Musée d'art et d'histoire à Genève, in: Genava IV, 1926, S. 210 ff.; J. P. Simonet, R. de N., in: Journal de Genève, 9. Juni 1913, Nr. 155.

Rodo von Niederhäusern L'Ouvrière Genf, Musée d'Art et d'Hist



Rodo von Niederhäusern Paul Verlaine Bundesdepositum im Kunstmuseum Basel

der Folge von Rodin aufs stärkste beeinflussen ließ. Nach eigenem Zeugnis hat Rodo von 1892 an sechs Jahre lang bei Rodin gearbeitet, und man kann heute feststellen, daß dieser Einfluß, auch oder gerade als Rodo längst selbständig arbeitete, sich immer mehr noch bestätigte. Er geht jedenfalls weit über eine gewisse Anlehnung an Carpeaux hinaus, die Rodo in einer autobiographischen Skizze ebenfalls hervorgehoben hat.

III.

Rodo von Niederhäusern hat Paris zu seinem dauernden Wohnort gemacht; aber so oft es ihm möglich war, ist er von dort in die Schweiz zurückgekehrt. Durch Natur und Charakter seines Landes fand er sich immer wieder in einem Grundzug seines eigenen Wesens ergriffen, und es ist, als ob er hier stets den Anregungen höchst realer Art hätte nachgehen müssen, die er in Paris entbehrte. Eines seiner Hauptanliegen war die Schaffung eines Bildwerkes, das die Schönheit und Besonderheit seines Vaterlandes in augenfälliger Form zum Ausdruck bringen sollte. Geplant war der Zyklus eines «Poème alpestre» (die Vorliebe für zyklische Werke hat Rodo von den Symbolisten übernommen), von dem zu Beginn der neunziger Jahre die «Lawine» und der «Wildbach» vollendet wurden.

Schon früh gewinnen die Porträtbüsten, die Rodo nach bekannten Persönlichkeiten (mitunter in mehreren Fassungen) geschaffen hat, innerhalb seines Werkes eine ansehnliche Stellung. Wir nennen vor allem die nach Verlaine, Carpeaux, Georges Favon und Hodler. Sie zeigen fast alle den expressiven, unruhigen Frühstil des Genfer Bildhauers, der bei ihrer Ausführung zwischen seinem Willen zu physiognomischer Charakterisierung und dem zu überpersönlicher, symbolisierender Formgebung hin- und hergerissen wird. Als eindrücklichstes Beispiel hierfür erscheint die Bronzebüste nach Verlaine, die Rodo 1894, nach bereits zwei anderen Darstellungen des Dichters, jedoch vor den Marmorbüsten des Genfer Museums fertiggestellt hat und die später von der Eidgenössischen Kunstkommission erworben worden ist. Die mit erstaunlicher technischer Sicherheit nach Art des frühen Rodin durchgeführte, den Kontur der Oberfläche durch eng beieinanderliegende knorplige Erhöhungen und faltige Vertiefungen auflösende Gestaltung erschwert infolge ihrer Lichtempfindlichkeit das gesamthaft plastische Erfassen dieses Hauptes, dessen gewaltigen, kahlen Schädel George Moore einmal mit einer Klippe verglichen hat, «die über Augenbrauen hängt, struppig wie Ginsterbüsche». Die angestrebte, aber schwer erreichbare Verbindung von Porträtähnlichkeit mit ornamentalen Absichten läßt bereits jene Problematik hervortreten, die die auf der Grundlage einer ursprünglich naturalistischen Auffassung erwachsene, aber von übernommenen außerplastischen Ideen durchsetzte Leistung von Rodo überhaupt kennzeichnet.

Die überragende Rolle, die Verlaine in der geistigen und seelischen Existenz von Rodo gespielt hat, kommt im übrigen auch in seinem ganzen Schaffen deutlich zur Geltung. Mehr als zehn Jahre beschäftigte ihn der Plan für ein großes Verlaine-Denkmal, das zugleich für die gesamte Bewegung des Symbolismus repräsentativ sein sollte. Erste Entwürfe gehen schon in die zweite Hälfte der neunziger Jahre zurück (Verlaine war 1896 gestorben), die Aufstellung der endgültigen Fassung im Luxembourg-Garten in Paris erfolgte aber erst im Mai 1911. Der nahe Umgang des jungen Bildhauers mit dem Dichter hatte bei der ersten Planung einer Geschmacksverirrung Vorschub geleistet. «Es ist Tatsache», so erzählt Daniel Baud-Bovy, «daß Rodo anfänglich die Absicht hatte, seinem Sockel die Form einer Flasche zu geben. Sie sollte die eingewurzelte Liebe Verlaines zum Trunk symbolisieren. An den Seitenfassaden sollten die Gedichte zur Darstellung gelangen, zu denen der arme Gaspard in dionysischem Rausche sich hatte inspirieren lassen, und sein stumpfnasiges Antlitz sollte gleich einem Pfropfen auf den Hals der Flasche gesetzt werden. Ich glaube es noch zu hören, wie Rodo mir den Plan mitteilte. Er begriff aber bald das Unpassende desselben.» Schließlich griff Rodo auf eine Idee zurück, die er bereits auf der erwähnten Bronzebüste von 1894 in kleinerem Maßstab ausgeführt hatte: auf dem Sockel sollen reliefartig angebrachte nackte weibliche Figuren drei Hauptwerke von Verlaine, Amour, Parallèlement und Sagesse, verkörpern.

In anderen Bildwerken, die Rodo um die Mitte des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts geschaffen hat, wie dem Relief «Adam und Eva», der «Offrande à Bacchus», der «Polin» oder «La Pensée» und anderen, zeigt er noch unmittelbarer seine Neigung, dem Betrachter einen spezifischen Sinngehalt bewußt zu machen, wodurch allerdings die plastische Spannung in solchen Arbeiten oftmals stark gefährdet wird. Darin unterscheidet sich Rodo dann nicht unwesentlich von Rodin, dessen formale Absichten sonst in allen diesen Arbeiten stark mitsprechen. Wir sagen nichts Neues damit, wenn wir die wieder stark kritisch gewordene Einstellung unserer Gegenwart gegenüber der plastischen Gestaltung des berühmten Franzosen feststellen, die den Betrachter mit ihren aufgewühlten Binnenformen und ihren flackernden Konturen pantomimisch verfolgt und in vielen ihrer rauschhaft lebensbejahenden Gruppen wie die Versinnbildlichung eines nietzschehaft übersteigerten Lebenswillens wirkt. Bewundernswert bleibt jedoch, wie bei Rodin im einzelnen echtes Formgefühl in einer oft unglaubhaft weichen und doch lebensvoll gestrafften Modellierung für sich triumphiert, auch wenn es im Dienste einer unplastischen Bildidee steht. Bei Rodo verhält es sich beinahe umgekehrt. Sein nicht alltäglicher künstlerischer Unternehmungsgeist, mit dem er sein Talent zu realisieren und daneben wohl auch die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen suchte, mutet heute zum Teil als Vergewaltigung seiner eigentlichen Begabung an. Ihre nachweisbar rasche Erschöpfung an vielen seiner größeren Arbeiten erklärt sich nicht so sehr aus einem schwächeren Tem-

perament (denn Rodo wird von seinen Freunden als bis zur Dämonie leidenschaftlicher Mensch geschildert), als aus einer weniger einheitlichen künstlerischen Grundeinstellung, deren lyrische Tendenzen ein aus sich selbst lebendes bildhauerisches Schaffen häufig belastet haben. Es erscheint daher auch kaum als Zufall, daß die zyklischen Werke von monumentalem Ausmaß, die Rodo geplant hat, niemals ganz zur Vollendung gekommen sind. Der als «Poème du Feu» für den Prinzen Wagram entworfene Riesenkamin, eine deutlich von Rodins «Höllentor» inspirierte figurenreiche Darstellung der mythischen Gewalt des Feuers, der «Tempel der Melancholie», der Dante und Beethoven geweiht sein und in mehreren Einzelgruppen das menschliche Leben in seinen Freuden, Hoffnungen und Schmerzen symbolisieren sollte: alle diese und ähnliche Unternehmungen, in deren gedanklicher Konzeption der leidvoll unerlöste Drang der Epoche nach Klärung und Überwindung der Schicksalsmächte neben den persönlichen Absichten des Künstlers sehr spürbar wird, kranken (soweit wir die erhaltenen Fragmente kennen) am Zwiespalt zwischen ihrem vorwiegend dialektisch gefaßten Inhalt und einer Form, die als solche unverbindlich bleibt, weil sie sich dem Betrachter nicht mit ausschließlich plastischen Mitteln suggeriert.

IV.

In Schöpfungen, die Rodo dem freien Leben abgewann, ist er dagegen viel glücklicher gewesen. Seine Sinnlichkeit war so stark und naturbedingt, daß er gerade in seiner späteren Zeit die Schönheit weiblicher Körper unbefangen wiederzugeben suchte. Die als Depositum der Eidgenossenschaft im Museum in Schaffhausen befindliche Gruppe der drei «Badenden», die in der Vielfalt ihrer teils gestrafften, teils entspannten Haltungen ein wenig an Kompositionen von Cézanne erinnern, wirkt angenehm allein schon durch die starke Verkleinerung der Formen, und die leichte Gewaltsamkeit der Pose, die die eine oder andere der Frauen einhält, wird durch die sorgsam abgestimmte Kadenz ihrer Bewegungen aufgewogen. Auch die einzelne «Badende» im Genfer Museum, die auch in der sensitiven Art, in der das Material förmlich durchknetet ist, an Plastiken von Degas denken läßt, sucht das Gleichgewicht zwischen momentaner Bewegung und plastischer Stabilität zu bewahren. – Eine der letzten Arbeiten von Rodo bildet die überlebensgroße Statue des «Jeremias», die heute am Platz vor der Kathedrale St-Pierre in Genf aufgestellt ist. In ihrer blockhaften Gestaltung, die das Lasten eines starken Druckes auf der Figur zum Ausdruck bringt, zeigt sie erneut eine wesentliche Anlehnung an Rodin, aber in bestimmter Beziehung kündigt sich in ihr die Beruhigung der äußeren Form an, wie sie einem durch mancherlei Anfechtung reif Gewordenen angemessen ist.

V.

Rodo von Niederhäusern ist im Mai 1913, eben fünfzig Jahre alt, in München, wohin er sich zur Ausstellung eigener Werke begeben hatte, an einer akuten Erkrankung gestorben. Natürlich ließe sich die Frage aufwerfen, ob sein Oeuvre nicht durch diesen verhältnismäßig frühen Tod der eigentlichen Vollendung entbehre. Wir müssen uns aber bei Rodo wie jedem anderen Künstler an das halten, was an von ihm Vollendetem sichtbar vorliegt. Mut und Schwung, womit sich dieser Schweizer aus beengenden Verhältnissen losriß, um sein als Verpflichtung gefühltes Künstlertum zu erfüllen, sind dabei positiv mitzubewerten; andererseits hat der Gang seiner Ausbildung die Überbrückung der Zwiespältigkeiten seines ganzen Wesens nicht unbedingt erleichtert. Sein umfangreiches Schaffen, das die Erinnerung an das problematische Erbe des Symbolismus selten ganz abstreift und sogar nicht frei ist von dekadenten Einflüssen, ist in wesentlichen Teilen aus einer mehr psychologisch deutenden Gesinnung als aus einer eindeutig meißelnden Bemühung heraus entstanden. Insofern bedeutete der Anschluß, den Rodo an die stilistisch bewegte, von spätromantischen Sehnsüchten erfüllte französische Plastik des 19. Jahrhunderts allgemein gefunden hat, für ihn eine große Versuchung, wie man seine besondere Anknüpfung an Rodin dann sicherlich als großes Glück für ihn betrachten muß. Mit seinem Generationsgenossen Bourdelle, der ohne Rodin auch nicht denkbar ist, teilt Rodo das Bedürfnis nach leidenschaftlich bewegter Form, aber während Bourdelle mit bis ins Brutale gesteigertem Zugriff die Sinnhaftigkeit seiner zentrifugal geweiteten Plastik zu erzwingen sucht, trachtet der zurückhaltendere Rodo nach einer verinnerlichenden Wiedergabe der ihn bewegenden Ideen, ohne sie aus den geschilderten Gründen restlos in plastische Form überführen zu können. Zu einem anderen Generationsgenossen: Maillol, hat Rodo dagegen keine Beziehung gehabt; er hätte sie auch durch völlig andersgeartete Veranlagung und Entwicklung niemals finden können.

Mit einer durch die eingangs berührten Umstände bedingten Verspätung hat Rodo von Niederhäusern der schweizerischen Plastik des 19. Jahrhunderts den Zugang zur neueren französischen Plastik möglich gemacht. Daß die moderne schweizerische Plastik nicht an die seine anknüpfen konnte, erklärt sich aus dem veränderten plastischen Empfinden, das wieder weitgehend selbstgenügsam geworden ist und auf literarische Einkleidung oder anekdotische Zuspitzung seiner Objekte verzichtet. Bei Rodo waren solche Zutaten zum Teil zeitbedingt; sie finden sich beispielsweise ebenso im Werk seines Freundes Hodler, mit dem Rodo oft verglichen worden ist, neben dessen elementarer, in vielen Brechungen sich doch immer wieder selbst bestätigender Begabung er jedoch gleichen Rang nicht halten kann. Sein Werk erscheint neben dem von Hodler wie das eines Meisterschülers neben dem eines Meisters, weil es im Kreisen um vielfach wesensferne Formgehalte die eigene Mitte nicht genügend zur Geltung gebracht hat. Mit seiner natürlichen, wenn auch stark gefühlsbetonten Sinnlichkeit wird er jedoch auch angesichts der zeitgenössischen schweizerischen Plastik immer einen ehrenvollen Platz behalten.