

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 8: Geschäftshäuser und Läden

Artikel: Sublimierung und Vergeistigung der plastischen Form bei Medardo Rosso
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-31754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.01.2025

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



Medardo Rosso, *Der Straßensänger (El Cantant a Spass)*, 1882. Bronze. Galleria d'Arte Moderna, Rom | *Le chanteur des rues*. Bronze | *The Street Singer*. Bronze



Medardo Rosso, *Der Buchmacher*, 1894. Wachs. Sammlung Mattioli, Mailand | *Le bookmaker*. Cire | *The Bookmaker*. Wax

Sublimierung und Vergeistigung der plastischen Form bei Medardo Rosso

Von Carola Giedion-Welcker

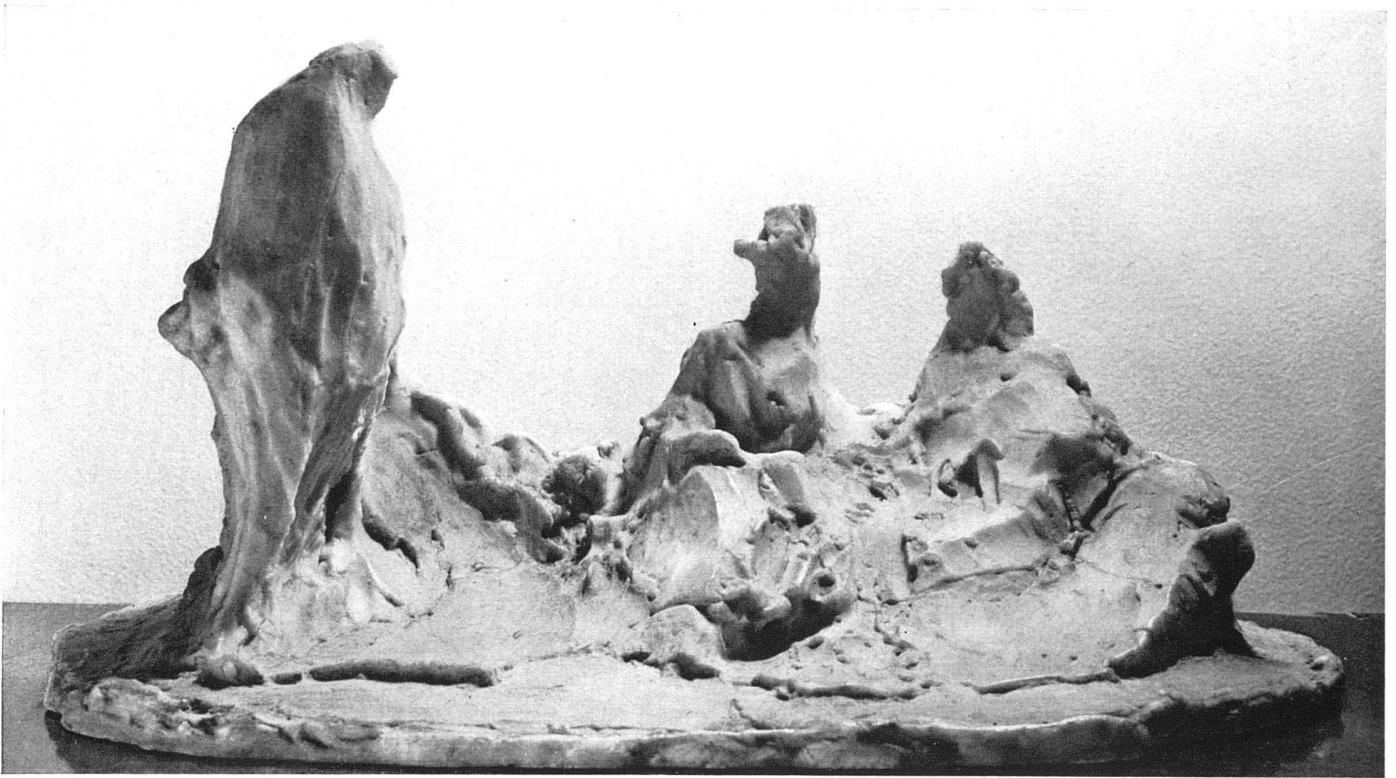
Der Kunst Medardo Rossos, die aus dem romantischen Genre herauswuchs, um immer klarer in der Formgebung, immer differenzierter in der psychischen Haltung zu werden, ist erst in den beiden letzten Dezennien die Würdigung zuteil geworden, die ihr in der Geschichte der modernen Plastik zukommt. In seiner eignen Zeit war Rosso «der große Unglückliche und Verkannte», wie ein Zeitgenosse ihn umschrieb – «questo grande infelice ed incompreso».

Von der offiziellen Skulptur zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts löste sich seine plastische Gestaltung immer entschiedener ab. In Italien stand sein Werk einsam gegenüber einer Flut von leergelaufener, akademischer Routine, von süßlichem Sentimento und oberflächlichem Materialismus. Die kalte Marmorpracht der Friedhöfe, die neckischen Idyllen in den Stadtanlagen haben vielleicht über das sterbende Dixneuvième eindringlicher und «monumentaler» ausgesagt als die gleichgerichtete Tafelmalerei des herrschenden Geschmacks.

Die Herausgabe einer Reihe von Schriften über Medardo Rosso, die nach den ersten anerkennenden Äußerungen der Futuristen in Italien (1910) seinem Œuvre und seiner Person galten, wurde von seinem Freund, dem Maler und Schriftsteller Ardengo Soffici, direkt nach seinem Tode (1928) in einem zusammenfassenden Buche eingeleitet. Nicht nur seine wichtigsten Skulpturen sind hier abgebildet, sondern auch eine Reihe jener prachtvoll vibrierenden spontanen Zeichnungen, die, von Toulouse-Lautrec beeinflusst, dennoch einen eigenen Klang haben. Einer Sammlung seiner Kunsttheorien wird noch eine Zusammenstellung lebendiger Anekdoten über ihn beigelegt. Nach dem Bändchen von Giovanni Papini* ist erst vor wenigen Jahren die lang erwünschte, ausführliche Monographie (von Mino Borghi) erschienen**, der auch interessante photographische Aufnahmen seiner Werke, die der Künstler selbst machte, beigelegt wurden.

* Bei Ulrico Hoepli, Milano, Arte Moderna Nr. 35, 1940.

** Edizioni del Milione, Milano 1950.



Medardo Rosso, *Unterhaltung im Garten*, 1893. Wachs. Galleria del Milione, Mailand / *Conversation au jardin. Cire* / *Conversation in the Garden*
Wax Photo: Clari, Mailand

Eindringlicher und nachhaltiger noch als die literarische Hervorhebung seiner Bedeutung wirkte die große Schau, die 1950 auf der Biennale von Venedig ihm galt und wo sein Gesamtwerk in den wichtigsten Stationen entfaltet wurde. Hier konnte jeder unvorhergenommene Besucher erleben, wie das humane Antlitz aus Ton und Wachs beinahe hauchhaft aus der Materie aufleuchtete, wie psychologische Charakteristik in Typen und in spezieller Porträtplastik mit elementarem Raffinement gelang und wie die menschliche Gestalt, von Licht umflossen, nur noch als vibrierendes Gefäß – beinahe völlig entmaterialisiert – existierte.

Dieser Riesenkerl, gebürtig aus dem Piemont, aus Turin, der französischsten Stadt Italiens, mit den milden silbernen Lichtern und dem zartesten Spätbarock schien mit den sensibelsten Händen begnadet zu sein, um geradezu wie ein Formerwecker über die schlummernde Masse zu fahren. Hände, die die Materie mit dem leisesten Griff zu verwandeln und zu verzaubern verstanden, das Unfaßbare herausholten und das für immer einprägten, was nur flüchtig aufzuckte. «Alles ist nur Sache des Lichtes, nichts ist materiell im Raume» («Tutto è questione di luce. Nullo è materiale nello spazio»), das war seine Vision der Wirklichkeit, das elementare Grunderlebnis des impressionistischen Plastikers. Gegenüber der Statik und Materialpracht der offiziellen Skulptur herrschte hier ein ewig bewegtes, vom Geiste gestempeltes Bildnis des Menschen.

Aber Medardo Rosso war ein Impressionist, den nicht nur die Momentaufnahme menschlicher Bewegung, sondern

auch das Erhaschen der psychischen Regung interessierte und der gerade diese in vielen Nuancen empfunden und geprägt hat. Dabei verstand er, ein geistiges Klima und eine menschliche Geste mit fließender Grazie dem umschließenden Raum aufs engste zu verweben. Er verstand es, Gruppen mit ineinanderschwingendem Rhythmus in den Raum zu stellen, wie in seiner «Unterhaltung im Garten» (1893) – mit jener grandiosen Rückenfigur des Künstlers im Vordergrund, eine Präfiguration des Rodinschen Balzac – oder Kompositionen vorbeifahrender oder vorbeihuschender Menschengestalten, die wie große, flatternde Vögel im dämmrigen Licht der Pariser Straßenlaternen in jenen «Boulevard-Eindrücken», «Parigi di Notte» von 1895, zu verdichten. Dies sind die spezifischen Leistungen eines plastischen Impressionismus und zugleich faszinierende Beispiele einer Vergeistigung der Materie durch das Licht. Gerade hier, in diesen Gruppenbildungen mit ihrer leisen, durchziehenden psychischen Bewegung, mit ihrer alltäglichen Formulierung, mag man eher an die nachfolgende Zeit denken als an seinen großen Zeitgenossen Rodin, der in seinen «Bürgern von Calais» (1880) das Beispiel einer heroisch zusammengehaltenen Gruppe mit dramatischem Impetus gegeben hatte, während Rosso im Sinne eines heutigen Künstlers, wie Alberto Giacometti in seiner «Place», auch das Bild des täglichen Lebens mit dem wechselseitigen Beziehungsspiel anonymer menschlicher Bewegung und Rhythmik zu fassen suchte. Auch hier ist alles erfüllt von geheimnisvollen psychischen Ausstrahlungen. Das Wort Medardo Rossos: «Meine Plastik soll heilen von der Krankheit des genauen Sehens» («guarire della malattia di vedere



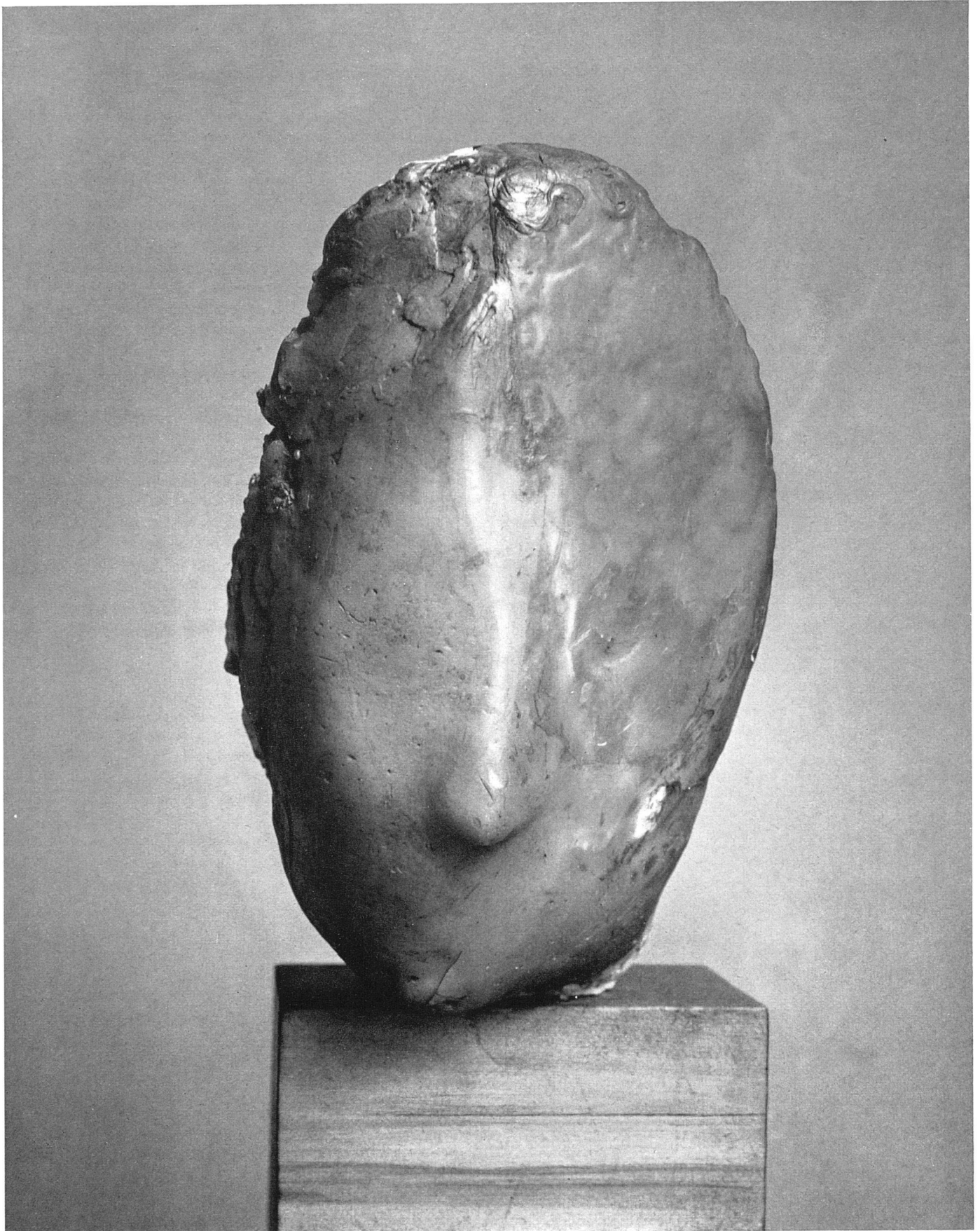
Medardo Rosso, Yvette Guilbert, 1894. Wachs. Galleria d'Arte Moderna, Rom

Cliché: Edizioni del Milione, Milano



Medardo Rosso, Ecce puer, 1906. Wachs. Sammlung Francesco Rosso, Mailand

Cliché: Edizioni del Milione, Milano



Medardo Rosso, Madame X, 1913. Wachs. Galleria d'Arte Moderna, Venedig

Photo: Ferruzzi, Venedig

bene») ist für Giacomettis Kunst auch das Entscheidende, da sie eine visuelle Synthese zu bringen sucht, von der Distanz her eine Ganzheit schafft, die das Nahsehen und Berühren nicht gestattet.

Paris, wo Rosso ebenso wie in Mailand ansässig war, bedeutete für den verarmten und in Italien vereinsamten Künstler eine zweite Heimat. Er konnte hier in den großen Ausstellungen von 1889 und 1900 seine Werke einem internationalen Publikum zeigen. Hier schätzte ihn Degas, und Zola kaufte sein realistisches Frühwerk, die «Portinaia» (Pfortnerin) von 1883, als Dokument sozialer Thematik, während Rodin voller Bewunderung Rossos strahlende «Rieuse» (1890) gegen seinen Torso eintauschte. Der italienische Künstler, dessen Genie Rodin spürte, scheint in jenen Pariser Jahren auf den französischen Meister in der Gestaltung seiner Balzacstatue von 1898 – wie schon erwähnt – einen entscheidenden Einfluß ausgeübt zu haben.

Die psychische Innenwelt aus dem Körperlichen aufleuchten zu lassen, «jenes menschliche Uhrwerk, jenes unbegrenzte, einheitliche Erzittern, diese ständig wechselnde Emotion als Anzeiger unseres Seelenzustandes» plastisch zu bannen, das ist Rossos Hauptanliegen, wie er es einmal einem Freunde schreibt («Quella orologeria umana, quella sempre illimitata indivisibile trepidazione, quella sempre differente emozione, tassametro', stato d'animo nostro»). Von hier bestätigen ihn auch gerade die Futuristen.

In dieser Richtung erreicht Rosso mit zartesten Tonalitäten in einer sanften, lyrischen, oft auch satirischen Sprache das, was Rodin mit gewaltiger dramatischer Formdynamik herausholte. Und während dieser mit tiefen Höhlungen und grellen Lichtern die Masse aufreißt und ballt, bleibt bei Rosso die Kontinuität der Fläche mehr erhalten, sie wird milder verwandelt und zu sensibler Transparenz geläutert. Wie in Rodin steckt auch in Rosso eine tiefe Abneigung gegen alle akademische Glätte und Normierung, gegen das «Statuarische», das isolierte und begrenzte Eigenleben der Form, ebenso wie gegen alle abgestempelten klassischen Schönheitsbegriffe. Die Noblesse des geistigen Ausdrucks und gleichzeitig jene freie, unbekümmerte, oft häßliche Intensität blüht auch in seiner Skulptur ausdrucksvoll auf. Er verwandelt das Genrebild seiner Epoche, das seinem Frühwerk noch anhaftet, immer mehr in allgemeingültige, humane Typen. «Der Straßensänger» (El Cantant a spass, 1882), der «Vagabund» (El Locch) aus dem gleichen Jahr, die «Kupplerin» (La Mezzana, 1883) sagen in jener expressiven Direktheit von Mimik und Geste Charakteristisches über das italienische Volk aus. Wie in den Titeln – in piemontesischem Dialekt – scheint auch der plastische Ausdruck sich in spontanem Argot zu bewegen. Bemerkenswert ist hier jedoch, wie in dieser Frühzeit das Interesse an der plastischen Erfassung des Psychischen dominiert, von Leben, Beruf und innerer Anlage bedingt. Die «Charakterköpfe» eines Franz X. Messerschmidt aus dem späten achtzehnten

Jahrhundert haben die Darstellung innerer Welten eingeleitet – im Einklang mit den anregendsten Denkern des Jahrhunderts, Mesmer und Lavater – und es vom Physiognomischen her gelöst. Daumier hat – über die politische Karikatur hinaus – immergültige Typen und Temperamente auch in seinem plastischen Werk geschaffen, und Rosso spinnt diesen Faden in ein neues Jahrhundert hinüber, in dem die Wirklichkeit des Seelischen zum entscheidenden Fundament wurde. In seinen Spätwerken spürt man immer stärker die irrationale Macht, die aus dem Seelischen strömt. Jenes Rätselhafte, im tiefsten Sinne Unfaßbare spricht aus den Köpfen und Gestalten, die uns nun entgegentreten. Das verschleierte Antlitz einer Frau, «Dama della veletta» (1893), taucht auf, eigentlich nur noch als ein Erinnerungshauch existent, bevor es wieder in Vergessenheit versinkt, das Dahindämmern eines kranken Kindes, «Bimbo malato», aus dem gleichen Jahr, voller frühreifer Leidensversunkenheit, wie es auch Edvard Munch, Rossos Generationsgenosse, in seinem «Kranken Mädchen» in gleich zarter Eindringlichkeit mit Stift und Pinsel festzuhalten vermochte, oder das blonde Aufleuchten eines Knabenantlitzes, «Ecce Puer» (1906) – sie sind alle geniale plastische Prägungen menschlichen Innenlebens. Immer ist es das Psychische, von dem die Form getragen wird, dem sie ausdrücklich dient. Auch für den impressionistischen Plastiker konnte dies vor allem aus den gestuften Tonalitäten, aus den Licht- und Schattenkontrasten zum plastischen Bilde menschlicher Emotion zusammengefaßt werden. Ein überaus zartes Volumen entstand, das nicht aus Hammerschlägen gehauen, sondern aus dem empfindsamen Druck der Hand auf nachgiebiges Material hervorgeholt wurde. In dem Kopf der Pariser Chanteuse Yvette Guilbert (1894) scheint die geistige Schärfe und Ironie ihres Wesens sich präzise abzuheben – wie geritzt –, während seinem reifsten Werk, «Madame X» (1914), schon jene letzte, zusammenfassende Symbolik und Mystik innewohnt, die auf Constantin Brancusis sublim-vereinfachte «Muse endormie» hinweist.

Biographische Notiz

Medardo Rosso, geboren in Turin 1858, kommt 1881 nach Mailand, wo er in die Accademia di Brera eintritt. 1881/82 entstehen seine ersten Plastiken. 1884 erste Reise nach Paris und Eintritt in das Atelier von Dalou. 1886 größere Ausstellung seiner Werke im Salon de Paris. 1889 Teilnahme an der Pariser Weltausstellung. 1893 Komposition der Gruppe «Conversazione in Giardino». 1896 große Ausstellung in London. 1900 wiederum Teilnahme an der Pariser Weltausstellung. Rodin tauscht «La Rieuse» ein; Emile Zola kauft «La Portinaia». 1905 große Ausstellung seiner Werke in Wien. 1910 Ausstellung in Florenz. Anerkennung durch die Futuristen. 1920 erwerben die Museen von Florenz, Venedig, Turin, Piacenza Werke von Rosso. 1923–1928 Ausstellungen in Mailand. Rosso stirbt am 31. März 1928 in Mailand. Das Œuvre Rossos befindet sich in Barzio bei Lecco (Valsassina) in einer umgebauten Kirche, von seinem Sohn Francesco geleitet.