"Les infos du paradis" : die Rückseite des Höllentors = the other side of the gates of hell

Autor(en): **Renner, Sascha / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2007)**

Heft 80: **Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

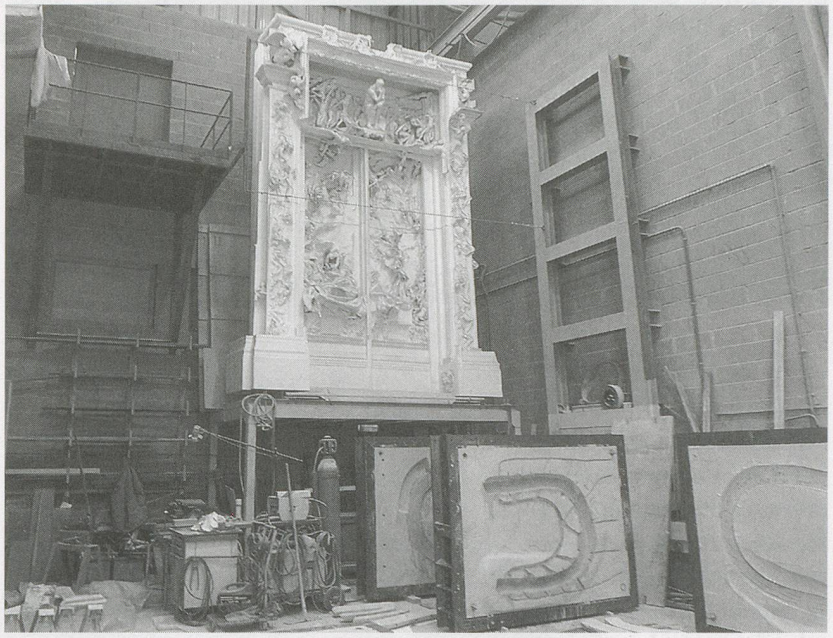
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«LES INFOS DU PARADIS»



Plaster model for three bronze Gates, Coubertin Foundry / Das Gipsmodell in der Giesserei Coubertin, Grundlage für drei Bronzetore.
(PHOTO: SASCHA RENNER, MARCH 2007)

SASCHA RENNER

Die Rückseite des Höllentors

Sind denn die Kathedralen vollendet?

– Rodin[1)]

Das HÖLLENTOR hat zwei grosse Füsse, auf denen es gehen kann, behauptete Per Kirkeby.[2)] Er hatte recht. Dieses hier ist – Trapp! Trapp! – auf seinen Säulenstümpfen zwei Meter nach vorn gerückt. Sechzig Jahre lang stand es mit dem Rücken direkt zur Wand – so wie auch alle anderen TORE in Philadelphia, Paris, Tokio, Stanford, Shizuoka und Seoul.[3)] Unverändert, seit es Emil Georg Bührle von der Giesserei Rudier in Paris für das Kunsthaus Zürich erworben hat. Wollte es mehr sein als ein blosses Schmuckportal? Ein Körper im Raum, ein dreidimensionales Bild, eine vielansichtige Skulptur? Der Blick geht jetzt rundum, ungehindert und frei, wie es ihm gefällt. Und so kam es, dass mir das Tor sein lange gehütetes Geheimnis offenbarte. Ein eigentliches Drama, das nur sieht, wer sich hinter das TOR stellt.

Der rückseitige Anblick quält Auge und Verstand: Die sorgfältig modulierte Illusion wahrhaftiger Leiber zerfällt hier in einer stürmischen Tektonik voller Brüche und Beulen. Tränen fliessen aus nierenförmigen Abszessen und zeichnen rostrote Spuren. Ausbauchungen der Bronze lassen an die warzige Haut eines Insekts denken,

SASCHA RENNER ist Kunsthistoriker und schreibt für den *Züritipp* des *Tages-Anzeigers* über Kunst.

Encased wax model of the two halves of the Gate for Shizuoka, with feeds for pouring and ventilation, in preparation for melting out the wax / Das ummantelte Wachsmodell der beiden Hälften des Tors von Shizuoka, mit Einguss- und Entlüftungskanälen, wird zum Ausschmelzen vorbereitet.
(PHOTO: JEAN DUBOS, FONDERIE DE COUBERTIN, 1992)

Schrauben und Bolzen an den berstenden Kessel einer Lokomotive. In diesem wogenden Auf und Ab erahnt man Menschliches – Ungeborenes, im Grab Gefangenes. Niemals aber fügt es sich zu einem Ganzen. Es sind Strukturen, die an das Archetypische rühren – so wie die Ascheleiber von Pompeji, denen jede Eigenheit genommen ist. UGOLINO, DER FALLENDE, DIE KNIENDE FAUNIN: Hier hinten verliert sich ihre Gestalt. So als hätte ein Bilderstürmer sie ausgemerzt.

Es ist eine eigentümliche, unentrinnbare Anziehung, die dieses Drama auf mich ausübt, seit ich es zum ersten Mal gesehen habe. Die rohe, wuchtige Stofflichkeit, die Bändigung des Metalls durch die Hand des Giessers, die Macht der Suggestion – all das entfaltet einen Bann, der die Kraft des ausformulierten Bildes weit übertrifft. Und auch wenn Rodin dieses rückseitige Drama zu Lebzeiten nicht zu Gesicht bekam, so stand es seiner grossen Vision doch am nächsten. Denn der Künstler haderte zeitlebens mit der barocken Fülle seines TORS. Als er das Gipsmodell im Jahr 1900 erstmals ausstellte, hatte er das gesamte Figurenarsenal daraus entfernt.[4] Es blieb einzig der bewegte Untergrund zurück – die Essenz. Später wurde diese radikale Umarbeitung ignoriert. Doch in der Rückseite ist sie erhalten geblieben: als jene erschütternde, symbolistische Landschaft, die der Vorstellung alle Freiheit lässt.

Ich entschliesse mich, die Anatomie dieses in jeder Hinsicht masslosen Werks – 6,8 Meter Höhe, 227 Figuren, acht Tonnen Bronze – zu ergründen. Wie sollte es möglich sein, ein derart komplex ineinander getriebenes Ensemble aus auskragenden Figuren und Relieftafeln abzuformen? Welcher Ofen wäre gross genug, um das Wachs aus der Gussform auszuschmelzen? Und vor allem: Welche Finger wären heute noch versiert genug, um an Eugène Rudiers Meisterschaft heranzukommen? An die Fertigkeiten jenes Mannes also, der unbestritten als der beste «Maître fondeur» des letzten Jahrhunderts gilt. Dem Maillol, Renoir, Bourdelle, Moore, Arp und Giacometti blind vertrauten. Und den Rodin so sehr schätzte, dass kein anderer Giesser mehr Hand an seine Modelle legen durfte.

Der Legende nach soll Rudier eifersüchtig darüber gewacht haben, dass keiner seiner Mitbewerber ihn übertraf. Vor seinem Tod 1952 verfügte er deshalb, dass seine Archive verbrannt und sämtliche Gussformen zerschlagen würden. Sogar sein Lieblingspferd soll er mit ins Grab genommen haben. Spärlich sind daher die Indizien im Hinblick auf das Zürcher HÖLLENTOR. Doch weiss man, dass es nicht für Zürich bestimmt war. Arno Breker, der prominenteste Bildhauer des NS-Regimes, bestellte es 1942 im Auftrag des Deutschen Reichs. Es sollte dereinst das Führermuseum in Linz schmücken.[5] Breker lebte mehrere Jahre in Paris und verkehrte in den Kreisen um Delaunay, Brancusi und Man Ray. Doch ergab er sich später rückhaltlos den Nationalsozialisten und förderte nurmehr diejenigen Künstler, die im Sinne der Machthaber arbeiteten. Obwohl sich Rodin dem idealisierenden Akademismus stets widersetzt hatte, liess sich sein Stil für die neue deutsche Kunst vereinnahmen.

Als die Bestellung nach dem Krieg hinfällig wurde, sandte Rudier das herrenlose Tor an das Kunsthaus Zürich. Dort wurde es in einer Ausstellung unter dem Titel «Bronze und Bleigüsse

nach Skulpturen von Antoine Bourdelle, Aristide Maillol und Auguste Rodin. Zwanzig Werke von drei Künstlern» gezeigt.[6] Rudier spekulierte wohl, hier einen neuen Käufer zu finden. Eine Hoffnung, die sich dank dem Industriellen Emil Georg Bührle erfüllte.

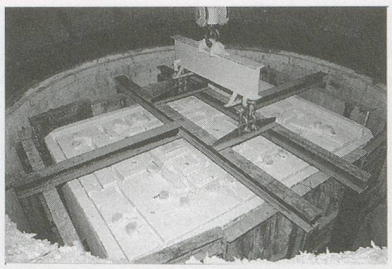
Nach Rudiers Tod wagte sich während fünfunddreissig Jahren keiner mehr an Rodins Hauptwerk heran. Auch Georges Rudier nicht, Eugènes in Ungnade gefallener Neffe, der dessen Giesserei auf Drängen des Musée Rodin in Paris übernahm und weiterführte. Niemand verfügte über die Erfahrungen und Ausstattung, die ein Projekt dieser Grössenordnung voraussetzt. Es war ein Unbekannter – ein junger Giesser namens Jean Dubos –, der das Unmögliche versuchte und nicht davor zurückschreckte, in die mächtigen Fussstapfen Rudiers zu treten – oder diesen gar zu übertreffen. Im Café du Musée in Paris, wenige Schritte vom Musée Rodin entfernt, sitzt er mir nun gegenüber. Ein Bart, nicht mehr schwarz und noch nicht weiss, umrahmt ein sanftmütiges Gesicht. Ein Lächeln spielt über seinen Zügen, als er von damals erzählt.

«Wie alle andern konnten wir auf kein Vorwissen zurückgreifen. Wir experimentierten, versuchten und verwarfen. Es war die Hölle. Aber Rodins Hauptwerk zu giessen, ist für jede Werkstätte ein Traum.» Die eigentliche Herausforderung bestand darin, einen Guss aus möglichst wenigen Einzelteilen aufzubauen. Denn jedes zusätzliche Element schwächt die Statik der schwergewichtigen Konstruktion und bedingt ein aufwändiges Verschweissen und Ziselieren der Nahtstellen – eine Verfälschung der Hand des Künstlers. Dubos ersann deshalb, das TOR horizontal zu halbieren und in zwei Teilen in einem Mal zu giessen. Ein Projekt, das verwegen genug war, um den grossen Rudier postum herauszufordern – dieser musste seine TORE aus rund 30 Einzelplatten montieren. «Wir wussten: So könnten wir grösstmögliche Werktreue, Stabilität und Dauerhaftigkeit erzielen. Dafür mussten wir zuerst den grössten Ofen ganz Frankreichs bauen.»

Dieser Ofen, eine alchemistische Brutkammer enormen Ausmasses, ist das Ziel meiner Reise. Die RER bringt mich nach Saint-Rémy les Chevreuse, der Heimat der Giesserei Coubertin, eine Dreiviertelstunde von Paris.[7] Winternackte Linden säumen eine lichte Allee. An deren Ende erhebt sich ein fürstliches Barockschloss, der Art nach ein Sommerpalais, über kegelförmigem Nadelgehölz. Unter freiem Himmel stehen zahllose Gussformen aus hautfarbenem Fiberglas, eine neben der anderen – Homunculi, die unter der wärmenden Frühlingssonne zu reifen scheinen. De Gaulle und Thomas Jefferson sind da, das Versailler Reiterstandbild von Louis XIV und die springenden Delfine aus dem Neptun-Brunnen von Lille. Über allem liegt ein animistischer Zauber. Würde sich Pygmalions Traum ein zweites Mal erfüllen, es geschähe mit Bestimmtheit hier.

Die Aktivitäten der Giesserei – Restauration, Bronzeguss und Patinierung – konzentrieren sich auf drei Gebäude. Im geräumigsten stehen Töpfe und Pfannen wie in einer Grossküche bereit. Skulpturen in unterschiedli-

Reverse side of the renovated Gate in Zürich, reinforced with a rustproof steel structure / Rückseite des renovierten Zürcher Höllentors, verstärkt mit einer Tragstruktur aus rostfreiem Stahl. (PHOTO: KUNSTHAUS ZÜRICH, 2006)



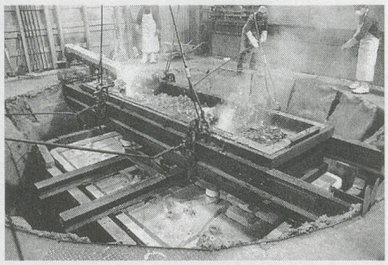
Model of the Shizuoka Gate embedded in fireclay in the furnace, prior to melting out the wax / Das in feuerfeste Schamotte eingebettete Modell des Tors von Shizuoka im Rund des Ofens, bereit zum Ausschmelzen des Wachses.

chen Fertigungsphasen reihen sich zu langen Spalieren. Unter den geübten Händen von 15 Arbeitern werden Negativformen aus Silikon erstellt, dunkles Wachs erwärmt und Anschnitte montiert. Dann, eine Türschwelle weiter, öffnet sich die Decke zu einem weiten Bühnenraum. Auf halber Raumhöhe schwebt dort, einer ätherischen Erscheinung gleich, ein weisses Gipsmodell – das Muttertor. Der Code, der sich beliebig oft vervielfältigen lässt.[8] Reine Struktur ohne Masse. Seine plastische Fülle dominiert die Fabrikhalle wie ein mittelalterlicher Kirchenaltar. Drei Bronzeklone, Stanford, Shizuoka und Seoul, hat dieses Gipsmodell des HÖLLENTOR hervorgebracht. Die Arbeiter haben es nach dem originalen Gips im Musée d'Orsay in Paris abgeformt.

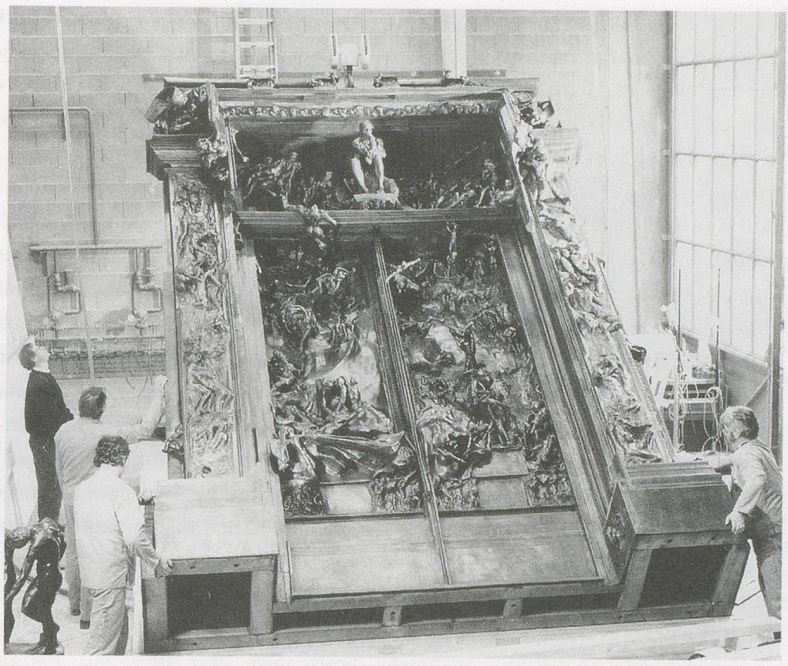
Daneben öffnet sich im Boden ein kreisrunder Schacht von fünf Metern Durchmesser. Es ist der Ofen, in dem die Schöpfung Gestalt annimmt. Eingeheizt wird er nur alle vier bis fünf Jahre – dann, wenn eine Bestellung ein Volumen dieser Grösse verlangt. Die Spezialanfertigung erlaubt es, beide Hälften des Tors zeitgleich zu verarbeiten: Durch sanftes Erwärmen wird zunächst das Wachs ausgeschmolzen und die Form gebrannt. Dann dauert es blosse 55 Sekunden, bis acht Tonnen Metall durch das Kanalsystem in die Gussform eingeflossen sind – der eigentliche Moment der Zeugung. Eineinhalb Jahre Vorbereitung liegen bis dahin hinter den Giessern. Ein weiteres Jahr nehmen später das Assemblieren, Ziselieren und Patinieren in Anspruch. Sämtliche grösseren, weit auskragenden Figuren – UGOLINO, FUGIT AMOR oder der Torso der ADELE – werden zuvor einzeln abgeformt und später mit Hilfe von Schweissgerät und Bolzen in die beiden Hauptelemente eingepasst. Was die Giesserei einmal verlassen hat, soll nicht wieder zurückkommen.

Das Zürcher HÖLLENTOR lässt dies alles ungerührt, als ich ihm tags darauf davon erzähle. Es steht auf zwei grossen Füssen und blickt auf den Heimplatz. Sein Drama, denkt es vielleicht, ist noch lange nicht zu Ende erzählt.

1) Judith Cladel, Rodin. *Sa vie glorieuse. Sa vie inconnue*, Grasset, Paris 1936, S. 126.
2) Per Kirkeby, *Rodin, La porte de l'enfer*, Gachnang & Springer, Bern, Berlin 1985, S. 5.
3) Sämtliche Bronzegüsse des HÖLLENTORS entstanden postum und basieren auf einer Rekonstruktion der Fassung vor 1900. Es existieren weltweit sieben: Philadelphia, Rodin Museum (1926–28); Paris, Musée Rodin (1926–28); Tokio, National Museum of Western Art (1930–1933); Zürich, Kunsthaus Zürich (1942–47); Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University (geliefert 1981); Shizuoka, Shizuoka Prefectural Art Museum, Japan (geliefert 1992); Seoul, Rodin Gallery (geliefert 1996). Die ersten vier Güsse tragen den Stempel der Giesserei Alexis Rudier, Paris (Eugène führte den Namen seines Vaters weiter), und wurden im Sandformverfahren hergestellt. Alle weiteren entstanden im Wachsausschmelzverfahren in der Giesserei Coubertin, Saint-Rémy les Chevreuse.
4) Antoinette Le Normand-Romain, «Das Höllentor – ein Schmelztiegel», in: *Rodin* (Royal Academy of Arts, London, Kunsthaus Zürich), Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit, 2007, S. 60f.
Siehe auch: Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin. Das Höllentor*, Musée Rodin, Paris 2002, S. 27ff.
5) Elisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art, France, 1890–1950*, Marjon Editions, Elancourt, Perth, Australien, 2003.
6) Die Ausstellung dauerte vom 9. Juni bis zum 23. November 1947. Archiv Kunsthaus Zürich. Ich danke Christian Klemm für die Auskunft.
7) www.coubertin.fr Die Fondation de Coubertin widmet sich der Erhaltung und Weitergabe des Kunsthandwerks und versteht sich als «Arbeiteruniversität». Sie empfängt jährlich rund 22 Gesellen für eine stipendierte Weiterbildung. Die Stiftung umfasst die Ateliers Saint-Jacques (Schlosserei, Schreinerei, Bildhauerei) und seit 1963 eine Kunstgiesserei.
8) Nach französischem Recht werden Auflagen von zwölf ediert. Alle weiteren Güsse gelten nicht als Originale, sondern als Kopien, unabhängig von ihrer Entstehungszeit.



Just prior to pouring, 8 tons of bronze pour through the feeds into the two molds / Unmittelbar vor dem Giessen, acht Tonnen Bronze strömen über die Einflusskanäle in die beiden Gussformen. (PHOTOS: JEAN DUBOS, FONDERIE DE COUBERTIN, 1992)



Just before completion, the two halves are joined, the protruding elements inserted / Kurz vor seiner Vollendung, die beiden Hälften sind zusammengefügt, die auskragenden Figuren eingepasst. (PHOTO: JEAN DUBOS, FONDERIE DE COUBERTIN, 1992)

The Other Side of the Gates of Hell

SASCHA RENNER

But are the cathedrals finished?
– Rodin[1)]

Per Kirkeby claims that the GATES OF HELL has two big feet to walk on.[2)] He is right. The one here in Zurich has moved forward six feet—thump! thump!—on the stubs of its columns. It spent sixty years backed up against a wall, just like the other GATES in Philadelphia, Paris, Tokyo, Stanford, Shizuoka, and Seoul.[3)] It hadn't budged an inch since Emil Georg Bührle purchased it from the Rudier Foundry in Paris for the Kunsthaus Zürich. Did it want to be more than a purely decorative portal? A body in space, a three-dimensional image, a sculpture with multi-viewing angles? The gaze can now do what it's always wanted to do: go all the way around, unobstructed. Which is how the GATES revealed its well-kept secret to me. A real drama that unfolds only if you stand in back of it.

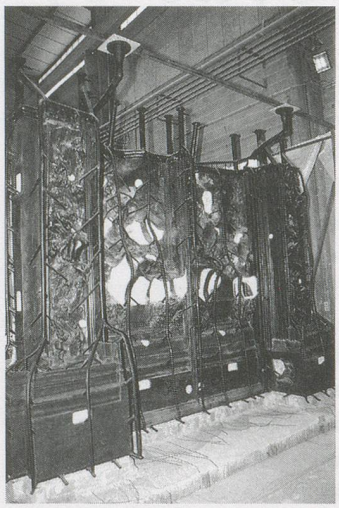
The view of the other side plagues vision and reason: the carefully modulated illusion of lifelike bodies collapses into turbulent tectonics full of breaks and bumps. Tears flow out of kidney-shaped abscesses, leaving behind trails of rusty red. Bronze excrescences evoke the warty shell of an insect; screws and bolts conjure the exploding firebox of a locomotive. Roiling undulations hint at the unborn, at beings imprisoned in the grave. But never does anything coalesce into a whole. These are structures that graze the archetypical, like the ashen bodies of Pompeii, deprived of all individuality. UGOLINO, THE MAN FALLING, THE FAUN KNEELING: they lose their shape back here. As if an iconoclast had wiped them out.

This drama has exerted a curiously compelling attraction ever since I first saw the other side of the GATES. The raw bulk of its materiality, the metal tamed by the caster's hand, the power of suggestion—all of this casts a spell whose impact is even greater than the power of the articulated image. And though Rodin never saw this drama in his lifetime, it is intimately related to his grand vision, for he spent his life struggling with the Baroque fullness of his masterpiece. When he first exhibited the plaster model in the year 1900, he had removed the entire arsenal of figures.[4)] All that remained was the agitated background—the essence. Later this radical reworking was ignored, but it has survived on the back of the GATES, a stirring, symbolist landscape that gives the imagination free rein. I

SASCHA RENNER lives in Zürich; he is an art historian and writes about art for *Züritipp*.

decided to study the anatomy of this flagrantly immoderate work: over 22 feet tall, with 227 figures cast in eight tons of bronze. How was it possible to cast such a complex, convoluted ensemble of protruding figures and panels in relief? What furnace was big enough to melt the wax in the mold? And above all: are there any fingers skilled enough today that could compete with Eugène Rudier's mastery? With the skills of a man who is the greatest, uncontested *maître fondeur* of the last century. Who was blindly trusted by Maillol, Renoir, Bourdelle, Moore, Arp, and Giacometti. And so unconditionally appreciated by Rodin that no other caster was allowed to touch the great sculptor's work.

Legend has it that Rudier jealously guarded his secrets to ensure that none of his competitors would ever "outcast" him. Before his death in 1952, he had his entire archive burned and all of his molds shattered. Supposedly he even took his favorite horse along with him into the grave. As a result, there is precious little information about the Zürich GATES OF HELL. We do know that it was not originally intended for Zürich. Arno Breker, the most famous sculptor of the Nazi regime, commissioned it for the Deutsche Reich in 1942. It was to embellish the Führer's museum in Linz.[5] Breker had lived in Paris for several years, moving in the same circles as Delaunay, Brancusi, and Man Ray, but he later gave his unqualified allegiance to the National Socialists and promoted only those artists who towed the line. Although Rodin had always been an enemy of idealizing academism, his style was eminently suited to the ideals of the new German art. After the war, however, the commissioned piece lost its client and Rudier sent the orphaned GATES to the Kunsthaus Zürich for presentation in an exhibition titled "Bronze and Lead Casts of Sculptures by Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, and Auguste Rodin. Twenty Works by Three Artists."[6] Rudier may also have speculated on finding a new buyer, a speculation that paid off thanks to the industrialist Emil Georg Bührle.



The mold is removed from the bronze cast; the feeds are still visible / Der Bronzeguss ist vom Formstoff befreit, noch sind die Einflusskanäle sichtbar. (PHOTO: JEAN DUBOS, FONDERIE DE COUBERTIN, 1992)

After Rudier passed away, no one dared to touch Rodin's key work for thirty-five years—not even Georges Rudier, Eugène's bête noir nephew, who bowed to the pressure of the Musée Rodin in Paris and took over his uncle's foundry. No one had the experience and equipment to tackle a project of such magnitude. It was a young unknown caster, Jean Dubos, who attempted the impossible, unintimidated by the idea of following in the footsteps of the mighty master Rudier—or even surpassing him. He is sitting across from me in the Café du Musée, a few feet away from Musée Rodin in Paris. A beard, no longer black and not yet white, frames his kindly face. A smile plays around his lips as he talks about the past.

"Like everybody else, we had nothing to fall back on. We experimented, we learned through trial and error. It was hell. But casting Rodin's masterpiece is a dream for any foundry." The actual challenge consisted of building a mold with as few parts as possible, because the more parts you have, the more you weaken the structure of the massively heavy whole. It also means complicated welding and chasing the seams—a distortion of the artist's hand. Dubos therefore came up with the idea of cutting the GATES in half horizontally and pouring the whole thing at once, in two parts. A project audacious enough to challenge Rudier posthumously, for he had been compelled to assemble his GATES out of some 30 separate panels. "We knew that was the only way to achieve stability, durability, and maximum faithfulness to the work. And to do so, we first had to build the biggest furnace in France."

This furnace, an alchemistic incubator of vast dimensions, is the object of my journey. The RER train takes me to Saint-Rémy les Chevreuse, home of the Coubertin Foundry and three-quarters of an hour away from Paris.[7] Denuded, wintry linden trees line an airy avenue. At the end of the avenue, a princely Baroque palace—it looks like a summer residence—rises above spherically pruned conifers. Countless molds of skin-colored fiberglass are standing outdoors, side by side—homunculi that seem to be ripening

under the warm springtime sun. De Gaulle and Thomas Jefferson are there along with the Versaille statue of Louis XIV on horseback and the leaping dolphins from the Neptune fountain in Lille. Everything seems to lie under an animistic spell. If Pygmalion's dream were to come true a second time, it would certainly be here.

The work of the foundry—restoration, bronze casting, and patination—is concentrated in three buildings. The most spacious one contains pots and pans, as if in a professional kitchen. Sculptures in various stages of completion are lined up like a guard of honor. The skilled hands of 15 artisans produce the silicon negatives, warm the dark wax, and mount the sections. Then, through another threshold, the room opens up onto a wide stage. Suspended halfway down from the ceiling, like an ethereal apparition, hangs a white plaster model—the mother gate. The code, that can be multiplied ad libitum.[8] Pure structure with no mass. Its sculptural opulence dominates the factory bay like a medieval altar. This plaster model of the GATES OF HELL has brought forth three bronze clones, for Stanford, Shizuoka, and Seoul, cast by the team after the plaster original at the Musée d'Orsay in Paris.

Next to it, there is a hole in the floor, a circular shaft 16.5 feet in diameter. It is the furnace in which the artist's creation takes shape. It is heated only every four to five years, when a work of such volume is commissioned. Thanks to the customized construction of the furnace, both halves of the GATES can be processed simultaneously. The wax that has been pressed into the mold is heated and melts away leaving a void into which eight tons of molten metal are poured—a step that takes a mere 55 seconds. This is the actual moment of conception: it has been preceded by one-and-a-half years of preparation and will be followed by another year of assembly, chasing, and patination. All of the large, protruding figures—UGOLINO, FUGIT AMOR, or the torso of ADELE—must first be separately cast and later welded and bolted into the two main elements. Anything that leaves the foundry should leave it for good.

Shortly before pouring, the bronze is melted in the furnace / Kurz vor dem Guss, die Bronze wird im Schmelzofen verflüssigt. (PHOTO: JEAN DUBOS, FONDERIE DE COUBERTIN, 1992)

When I tell the GATES OF HELL in Zürich all about it the following day, the sculpture remains quite indifferent. It stands on two large feet, facing the Heimplatz, possibly thinking that the drama it portrays is still a far cry from reaching a conclusion.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Judith Cladel, *Rodin. Sa vie glorieuse. Sa vie inconnue* (Paris: Grasset, 1936), p. 126.

2) Per Kirkeby, *Rodin, La porte de l'enfer* (Bern/Berlin: Gachnang & Springer, 1985), p. 5.

3) All of the bronze casts of the GATES OF HELL were produced posthumously and are based on a reconstruction of the version made before 1900. There are seven worldwide: Philadelphia, Rodin Museum (1926–28); Paris, Musée Rodin (1926–28); Tokyo, National Museum of Western Art (1930–1933); Zürich, Kunsthaus Zürich (1942–47); Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University (delivered in 1981); Shizuoka, Shizuoka Prefectural Art Museum, Japan (delivered in 1992); and Seoul, Rodin Gallery (delivered in 1996). The first four bear the stamp of the Alexis Rudier Foundry, Paris (Eugène did not change the name of his father's foundry), and are sand castings. All the rest are lost wax castings made at the Coubertin Foundry, Saint-Rémy les Chevreuse.

4) Antoinette Le Normand-Romain, "Das Höllentor – ein Schmelztiegel" in: *Rodin*, Royal Academy of Arts, London; Kunsthaus Zürich (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2007), pp. 60f.
See also: Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin. Das Höllentor* (Paris: Musée Rodin, 2002), pp. 27ff.

5) Elisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art: France, 1890–1950* (Perth, Australia: Marjon Editions, 2003).

6) The exhibition ran from June 9 to November 23, 1947. Archive Kunsthaus Zürich. I am indebted to Christian Klemm for this information.

7) www.coubertin.fr The Fondation de Coubertin is an "artisanal university," dedicated to preserving and passing on the craft. Some 22 apprentices are accepted annually on scholarship. The Foundation operates the Saint-Jacques Studios (metalworking, carpentry, sculpture) and, since 1963, an art foundry.

8) French law restricts editions to 12 exemplars. Additional castings do not classify as originals but are considered copies, regardless of when they were produced.