

Nina Gülicher

Plastisches Material und Animation - Auguste Rodin, Balzac und die symbolistische Kunstkritik

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2190>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gülicher, Nina: Plastisches Material und Animation - Auguste Rodin, Balzac und die symbolistische Kunstkritik. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 36–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2190>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

PLASTISCHES MATERIAL UND ANIMATION - AUGUSTE RODIN, BALZAC UND DIE SYMBOLISTISCHE KUNSTKRITIK

NINA GÜLICHER

I.

1876 veröffentlicht der französische Literat Stéphane Mallarmé einen Aufsatz über den Maler Edouard Manet. An zentraler Stelle steht seine Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Le linge*, das Manet im gleichen Jahr vollendet. Es ist insbesondere die Flüchtigkeit alles Materiellen, die Mallarmé in seiner Beschreibung der dargestellten Personen und Gegenstände betont:

Everywhere the luminous and transparent atmosphere struggles with the figures, the dresses, and the foliage, and seems to take to itself some of their substance and solidity; whilst their contours, consumed by the hidden sun and wasted by space, tremble, melt, and evaporate into the surrounding atmosphere.¹

Nicht die Solidität und Konturiertheit der Materialien stehen im Vordergrund, sondern Mallarmé ruft die Vorstellung ihrer Bewegtheit bis hin zu ihrer physischen Verschmelzung mit der umgebenden Atmosphäre wach. Anhand der Gemälde von Manet thematisiert Mallarmé seine Vorstellung einer energetischen Durchdrungenheit materieller wie atmosphärischer Elemente.

Als zentrale Figur eines Zirkels symbolistischer Literaten, Dichter und Kunstkritiker, der ab 1877 regelmäßig dienstags – an den legendären *mardis* – in seiner Wohnung zusammenkam, ist Mallarmé wesentlicher Impulsgeber für die Erneuerung kunst- und produktionsästhetischer Paradigmen. In seinem Kreis etabliert sich ein Kunstbegriff, der die mimetisch-realistische Nachahmung der äußeren Gegenstandswelt ablehnt. Stattdessen wird die Vorstellungs- und Ideenwelt zum Darstellungsziel erklärt, die ausgehend von Erfahrungen der ästhetischen Wahrnehmung und der

1 Stéphane Mallarmé: *The Impressionists and Edouard Manet*. In: ders.: *Documents Stéphane Mallarmé*. Bd. I, hg. von Carl Paul Barbier, Paris 1968, S. 57-86. Das französische Original ist verloren gegangen. Vermittelt über den Dichter Arthur O'Shaughnessy wurde die von Mallarmé autorisierte englische Übersetzung 1876 in der Septemberausgabe der *Art Monthly Review* veröffentlicht. Ebd., S. 60.

emotionalen Affektion entwickelt wird. »Vêtir l'idée d'une forme sensible« – mit dieser prägnanten Maxime formuliert der Literat Jean Moréas 1886 das künstlerische Ziel des Kreises.²

Wie Mallarmé verfassen die meisten der um ihn versammelten Poeten und Literaten Kritiken zu Werken der verschiedenen künstlerischen Gattungen und zu allgemeinen kulturellen Themen. Zu nennen sind Kritiker wie Gustave Kahn, Paul Adam, Jules Laforgue, Félix Fénéon und Camille Mauclair, die vor allem in den Zeitschriften *La Plume*, *Mercur de France* und *Le symboliste* veröffentlichten. Die Texte dienen den Autoren der öffentlichen Verbreitung ihrer kunstästhetischen und –theoretischen Überzeugungen. Dabei vermögen ihre Urteile nicht nur die Rezeption der rezensierten Werke zu beeinflussen, sondern auch das Schaffen der besprochenen Künstler: Kritisch-theoretische Reflexion und künstlerisch-praktische Produktion erfahren eine intensive Wechselbeziehung.³

Ein Stiefkind der symbolistischen Kunstkritik ist jedoch die Skulptur, da sich zu Werken dieser Gattung nur verhältnismäßig wenige Texte finden. Die von Mallarmé proklamierte Vorstellung von Gegenständen, deren materielle Substanz sich aufzulösen und mit der Umgebung zu einer bewegten Einheit zu verschmelzen scheint, wirft jedoch die Frage auf, ob diese idealistische Auffassung nicht besondere Konsequenzen für den bildhauerischen Schaffensprozess haben muss. Wirkt sich die Vorstellung von Gegenständen, die in ihrer scheinbaren Animiertheit Einfluss auf die Stimmung der Betrachter zu nehmen vermögen, auf die Konzeption und Ausführung bildhauerischer Werke aus? Wie könnte die Vorstellung von Gegenständen, die zwischen Körper und Raum, zwischen Material und Atmosphäre, zwischen Faktizität und Imagination oszillieren, in eine künstlerische Ausdrucksform überführt werden, deren wesentliches Merkmal die materielle Solidität und Unvergänglichkeit ihrer Formen ist?

Auch wenn die Anzahl von Kritiken, die sich im Umkreis von Mallarmé mit der Bedeutung und Form plastischer Werke auseinandersetzen, gering ist, so bilden Texte über den französischen Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917) eine Ausnahme.⁴ Mallarmé selbst veröffentlicht keinen Text über die Werke des Bildhauers, dafür finden sich Kriti-

2 Vgl. Jean Moréas: *Manifesto symboliste*. In: *Figaro littéraire*, 18. Sept. 1886.

3 Beispielsweise ist der Einfluss festzustellen, den die symbolistische Rezeption Monet'scher Gemälde auf die zunehmend abstrahierende Bildauffassung des Malers nimmt. Vgl. Knut Helms: *Towards Abstraction in Modern Art: The Reception of Monet in Symbolist Art Criticism*. In: Rodolphe Rapetti u.a. (Hg.): *Monet. Atti del convegno*. Conegliano 2003, S. 178-198.

4 Der früheste im Archiv des Musée Rodin befindliche Brief von Mallarmé an Rodin lässt sich auf Januar 1888 datieren. Die später sehr eng werdende Freundschaft zwischen dem Literaten und dem Bildhauer nahm ihren Anfang während der Kommissionssitzung für ein Denkmal in Verlaine. Vgl. Stéphanie Kervella: *Rodin et la critique symboliste: Camille Mauclair*. Mémoire de Ma-

ken anderer Autoren seines Zirkels, etwa von Fénéon oder Kahn. Mit besonderer Intensität setzt sich der Literat Camille Mauclair (1872-1945) ab 1898 mit den Werken und dem Schaffensprozess von Rodin auseinander. Der früheste datierbare Kontakt zwischen Rodin und Mauclair kam 1892 zustande.⁵ Erst im Juni 1898 erscheint jedoch in der *Revue des Revues* die erste von Mauclair über Rodin verfasste Kritik, der sich in schneller Folge weitere Texte, Vorträge und eine Monografie anschließen.⁶ Als *Mardiste* der ersten Stunde und enger Vertrauter von Mallarmé zeugen seine zu jener Zeit veröffentlichten literarischen und kritischen Texte von einer tief im Symbolismus wurzelnden Ästhetik und Kunstauffassung.

Durch die Auseinandersetzung mit dem kritischen Ansatz von Mauclair und dem bildhauerischen Schaffensprozess von Rodin soll im Folgenden der Möglichkeit einer »Animation« der Plastik nachgegangen werden. Die Überlegungen kreisen insbesondere um das Werk, das Mauclair zu seiner ersten Kritik veranlasst, und das Rodin als bedeutenden Wendepunkt seiner bildhauerischen Entwicklung bezeichnet: das 1897 vollendete Portrait des Literaten Honoré de Balzac (Abb. 1).⁷

II.

Den offiziellen Auftrag für die Ausführung des *Balzac*-Denkmals erhält Rodin am 14. August 1891 durch Émile Zola im Namen der *Société des gens de lettres*.⁸ Von öffentlicher Skepsis begleitet benötigt er sieben

trise d'Histoire de L'art, Université de Rennes II, Sept. 1999 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 92.

5 Vgl. Kervella, *Rodin*, S. 41.

6 Vgl. Camille Mauclair: *La technique de Rodin*. In: *La Revue des beaux-arts et des lettres*, Nr. 14, 1. Jan. 1898, S. 20-23, wieder abgedruckt unter dem Titel *L'art de M. Auguste Rodin*. In: *Revue des Revues*, Jg. 25, Nr. 12, 15. Juni 1898, S. 591-610. Im Rahmen der Retrospektive, die Rodin 1900 in Paris organisierte, und für die er einen eigenen Ausstellungspavillon am Pont de l'Alma bauen ließ, hielt Mauclair am 31. Juli 1900 einen Vortrag mit dem Titel *L'œuvre de Rodin*. 1905 erschien in London seine umfassende Monografie *Auguste Rodin. The Man, His Ideas, His Works*, die erst 1918 in Frankreich veröffentlicht wurde. Für weitere bibliografische Angaben siehe J.A. Schmollgen. Eisenwerth (in Zusammenarbeit mit Horst van Hees): *Rodin-Bibliographie 1875-1981*. In: ders.: *Rodin-Studien*. München 1983, S. 419-574.

7 1891 fasst der Bildhauer rückblickend die Diskrepanz zwischen der öffentlichen und seiner persönlichen Einschätzung des *Balzac* zusammen: »Cette œuvre dont on a ri, qu'on a pris soin de bafouer parce qu'on ne pouvait pas la détruire, c'est la résultante de toute ma vie, le pivot de mon esthétique.« Zit.n. Jacques Vilain im Vorwort zum: *Ausst.-Kat. 1898: le Balzac de Rodin*. Hg. von Antoinette Le Normand-Romain, Musée Rodin Paris 1998, S. 9.

8 Honoré de Balzac verstarb bereits 1850, aber erst 1888 fand sich mit der *Société des gens de lettres*, deren Gründungsmitglied er war, ein institutioneller Auftraggeber für die Errichtung seines Denkmals. Vgl. Antoinette Le Normand-Romain: *1891-1898: Rodin*. In: *Ausst.-Kat. 1898: le Balzac*, S. 33-74, hier S. 35.

Jahre, um von den ersten Entwürfen zur Ausführung der Figur zu gelangen. Erst im März 1898 wird der *Balzac* im Rahmen des Salons der *Société Nationale des Beaux-Arts* der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 2). Der durch das Werk ausgelöste Skandal spaltet sowohl das Publikum als auch die Kritiker in zwei Lager: die einen verstehen den *Balzac* als neuen Meilenstein in der Entwicklung einer modernen plastischen Ausdrucksprache und die anderen als Figur, die den Status eines vollendeten Kunstwerks nicht verdiene. Die Kommission der *Société des Gens de Lettres* verhält sich ebenfalls ablehnend. Mit der Feststellung, dass es sich bei der monumentalen Gipsversion um einen Entwurf handle, und dass die Gestalt von Honoré de Balzac nicht wieder zu erkennen sei, lehnt sie das Werk am 9. März 1898 offiziell ab.⁹



Abb. 1: Mitte: Auguste Rodin: *Balzac, étude drapée avec un capuchon et un jabot de dentelle*. Gips, 113 x 45,5 x 42,6 cm, 1897. Musée Rodin, Paris; links und rechts: Auguste Rodin: *Balzac monumental*. Gips, 275 x 121,5 x 132 cm, 1897. Musée Rodin, Paris.

Nach eigenen Aussagen zielt Rodin bei der Konzeption der Skulptur nicht auf ein glorifizierendes, realistisches Dichterporträt, das den gesellschaftlichen Rang des Literaten oder den Prozess der Niederschrift thematisiert. Sein Sujet ist hingegen die visionäre und schöpferische Kraft von Honoré de Balzac in den Momenten ihrer höchsten Verdichtung, nämlich während der Imagination des Stoffes der *Comédie humaine*.¹⁰

9 Vertraglich wäre die Société zur Annahme des Werks verpflichtet gewesen. Vgl. Antoinette Le Normand-Romain: 1898: *La postérité appartient aux sifflés*. In: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 75-96, hier S. 78.

10 Als Beispiele einer tradierten Ikonografie könnte das *Monument à Alexandre Dumas* von Gustave Doré (1832-1883) angeführt werden, das im November 1883 auf der Place Malesherbes in Paris enthüllt wurde. Zur Tradition von Literaten-Denkmalern in Frankreich vgl. Mechthild Schneider: *Denkmäler für*

Mit dem Umhang, der die Figur mit Ausnahme von Kopf und Fußspitzen umhüllt, weist Rodin in gegenständlicher Manier darauf hin, dass Honoré de Balzac während des Schaffensprozesses dargestellt ist. Antoine Fontaney behauptet in seinem 1925 publizierten *Journal intime*, dass Balzac den Umhang, der einer Mönchskutte nachempfunden war, seit seinem Besuch eines Kartäuser-Ordens stets während der Arbeit trug.¹¹ Der in die Ferne gerichtete Blick und die zurückgelehnte Pose der Figur bringen zudem eine sinnend-imaginierende Tätigkeit zum Ausdruck. Einer ikonografisch orientierten Rezeption vermag sich durch die Rhetorik von Kleidung und Pose die Darstellung des Imaginationsprozesses zu erschließen. Entgegen einer tradierten Denkmalkonografie verzichtet Rodin jedoch auf gegenständliche Attribute oder allegorische Nebenfiguren, die nähere Informationen zu Leben, Werk und Ruhm des Schriftstellers hätten liefern können.¹² Dessen visionäre und schöpferische Kraft soll sich vor allem durch die ästhetische Wirkung der Gestalt selbst, durch ihren Ausdruck und ihre Form vermitteln:

Dans une seule statue, sans le secours des groupes symboliques qui facilitent souvent la traduction de notre pensée, il fallait, que je misse l'attitude et l'expression qui devaient en faire un Balzac digne de l'immortel auteur de la Comédie humaine.¹³

Ein Vergleich verschiedener Entwürfe, die den Entstehungsprozess der Figur dokumentieren, macht deutlich, dass sich Rodin anfangs an der getreuen Wiedergabe von fotografischen und grafischen Balzac-Porträts orientiert. Im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Auftrag greift der Bildhauer jedoch weniger auf bildnerische, sondern vor allem auf literarische Zeugnisse zurück. Diese geben ihm sowohl Hinweise auf die Gestalt als auch auf den Charakter und das Verhalten des Literaten.¹⁴

Künstler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1977.

- 11 Vgl. Martine Contensou: *Remarques sur les portraits de Balzac*. In: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 115-124, hier S. 119-120. Porträts, die zu Lebzeiten von Balzac gefertigt wurden, zeigen ihn bereits in dieser Kleidung. Die Ähnlichkeit dieses Mantels mit einem Haus- oder Morgenrock erinnert zudem an die Angewohnheit von Balzac, bevorzugt nachts zu schreiben. Diese in der Nacht zum Ausdruck kommende künstlerische Produktivität gilt in der Ikonografie des 19. Jahrhunderts als Hinweis auf die irrationalen, fantastischen Visionen des Künstlergenies. Vgl. Schneider, *Denkmäler für Künstler*, S. 277-279.
- 12 Entsprechend schlicht zeigt sich auch ein zwischen 1894 und 1898 entstandener Entwurf für einen Sockel, in dessen unterer Partie Rodin einzig die Integration einer liegenden Frauengestalt als Allegorie auf die *Comédie humaine* vorsieht.
- 13 Vgl. Auguste Rodin, zit.n. Anonym: *Œuvre achevée. M. Rodin et la statue de Balzac*. In: *L'Éclair*, 10. April 1898.
- 14 So erwähnt der Kritiker Henri Frantz, dass Rodin neben der Daguerrotypie von Nadar besonders die Beschreibung von Alphonse de Lamartine studierte, die dieser in seiner 1866 veröffentlichten Biografie *Balzac et ses œuvres* gibt. Vgl.

Zudem birgt die Abkehr von bildnerischen Vorlagen die Möglichkeit einer freieren Gestaltung des plastischen Materials.

Sämtliche Quellen zeugen von der eindrucksvollen und kräftigen körperlichen Gestalt von Honoré de Balzac. Durch die monumentale Größe und das Volumen der Skulptur bringt Rodin die Gewichtigkeit des Dichters unmissverständlich zur Anschauung.



Abb. 2: Eugène Druet: *Balzac* von Auguste Rodin im Salon der Société nationale des Beaux-arts. Silberpapier, 39,5 x 30 cm, 1898. Musée Rodin, Paris.

Anstatt jedoch eine von allen Ansichtseiten gleich bleibend massige Gestalt zu schaffen, lässt er die Silhouette extrem zwischen fülligen und schmal zulaufenden Volumina alternieren. Dies gilt besonders für die Beinpartie. Als weitere Eigenheit der Silhouette fällt ihre extrem zurückgelehnte Haltung auf, die durch die scheinbare Gewichtsverlagerung auf das linke hintere Bein provoziert wird. Je nach Blickwinkel wirkt es, als gerate der *Balzac* aus dem Gleichgewicht, so dass die Erwartung eines ausbalancierten anatomischen Kerns nicht erfüllt wird. Einem Widerla-

Henri Frantz: *Le Balzac de Rodin*. In: *Rodin et son œuvre*. Sonderheft der Zeitschrift *La Plume*. Paris 1900, S. 83-84.

ger gleich kompensiert die lang gezogene Plinthe, deren vorderste Kante der rechte Fuß der Figur geringfügig überschreitet, die Unausgeglichenheit der Skulptur. Als weiteres statisch gewichtiges Element fungiert der dezent übergroße Kopf, der, leicht in den Nacken gelegt, der vertikalen Streckung der Figur einen Flucht- und damit einen stabilisierenden Fixpunkt gibt. Kopf und Fußspitzen sind die einzigen sichtbar bleibenden Körperteile, der Rest verschwindet unter der mächtigen Kutte. Nicht einmal Armen und Händen wird optische Präsenz gewährt. Sie sind unter dem Mantelstoff vor dem Bauch des Dichters verschränkt, während die Ärmel der Kutte leer herunterhängen.

Im Gegensatz zur detailreichen Ausarbeitung von Kopf und Mantel, die noch die ersten Versionen bestimmt, gelangt Rodin in den letzten Entwicklungsschritten zu einer einfachen und großzügigen Gestaltung der Oberflächen. (Abb. 1, Mitte) Dabei steht weniger die überzeugende Imitation von Stoff- und Hautpartien im Vordergrund, als vielmehr die Dynamisierung der Oberflächen durch das Wechselspiel von Konturen und Flächen, von Licht und Schatten. Insbesondere das Gesicht ist keiner mimetisch getreuen Ausarbeitung des Materials verpflichtet. Die Vierschrötigkeit der Gesichtszüge von Balzac, die der 1892 von Nadar reproduzierte Abzug einer im Mai 1842 von Louis-Auguste Bisson gefertigten Daguerreotypie bezeugt, vernachlässigt Rodin zu Gunsten einer übertriebenen Determination von Lichtflächen und Schattenpartien.

Die Abwendung Rodins von mimetisch-realistischen und harmonischen Kompositionsprinzipien führt zu einer Eigenständigkeit der plastischen Gestaltungselemente. Dies provoziert bei vielen Zeitgenossen Irritation und Missfallen, wie die zahlreichen abwertenden Kritiken belegen, die der Salon-Präsentation des *Balzac* folgen. Kritiker, Publikum und Auftraggeber werfen dem Bildhauer einen Mangel an technischer Fertigkeit und künstlerischer Ambition vor.¹⁵ Im Gegensatz dazu stehen wohlgesonnene Stimmen, die gerade die formale Eigenständigkeit als auszeichnendes Merkmal wertschätzen. Eine dieser Stimmen gehört Camille Mauclair, der unter dem Titel *L'art de M. Auguste Rodin* am 15. Juni 1898 eine Kritik in der *Revue des Revues* veröffentlicht. Der Text gibt Mauclairs generelle Auseinandersetzung mit dem künstleri-

15 Beispielsweise wird die Figur beschrieben als »bloc de sel qui a subi une averse, un stalactite ayant une vague ressemblance avec une forme humaine«. (Vgl. Anonym: *Exposition des Beaux-Arts à la galerie des machines à Paris*. In: *Journal de Saint-Petersbourg*, 13. Mai 1898.) Da Rodin solche Vorwürfe ahnte, stellte er im Salon ebenfalls die Skulpturengruppe *Le Baiser* aus, um sein handwerklich-bildhauerisches Können zu demonstrieren. Diese Marmorgruppe befand sich im hinteren Teil der »Halles des machines« im Zentrum einer Kolonnaden-Rotunde. Wollten die Ausstellungsbesucher zum *Balzac*, der direkt außerhalb dieser Rotunde platziert war, so war es wahrscheinlich, dass sie vorher *Le Baiser* passierten.

schen Schaffen von Rodin wieder. Eine zentrale Stelle bildet die Verteidigung des *Balzac*, obwohl der erste große Eklat um das Werk bereits drei Monate zurücklag. Nach der Distanzierung der *Société des Gens de Lettres* von dem Werk hatte sich eine private Initiative gegründet, die trotz der offiziellen Ablehnung eine Errichtung des Denkmals in Paris durchsetzen wollte. Diese erfolgreiche Aktion stoppte Rodin jedoch, als er am 10. Juni 1898 einen offenen Brief publiziert, der in knappen Worten seinen Wunsch formulierte, alleiniger Besitzer des *Balzac* zu sein und zu bleiben: »[...] J'ai le désir formel de rester seul possesseur de mon œuvre.«¹⁶ Die fünf Tage später von Mauclair veröffentlichte Kritik steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser publik gemachten Entscheidung. Mit den folgenden Worten erinnert der Kritiker an die Wirkung der Skulptur während ihrer Aufstellung im Salon:

Cette chose »folle, informe, ratée, mystificatrice« est telle que, même si on ne l'aime pas, en se retournant on ne peut plus voir autre chose. Les statues voisines semblent sèches et molles tout ensemble, découpées à l'emporte-pièce et d'une matière cireuse et ternie; cette impression ne vient pas de l'expression du Balzac, de son attitude hardie, ni de rien de ce que l'artiste a pu y mettre comme intentions »littéraire«, mais uniquement de l'ampleur des formes, de l'importance calculée de deux ou trois saillies essentielles, de la récréation totale de ces formes où rien n'est moulé sur nature ni copié, ou tout est inventé, amplifié, grandi, déformé intentionnellement pour être vu de bas en haut.¹⁷

Der letzte Satz verweist auf die ursprünglich geplante Positionierung des *Balzac* auf einem etwa vier Meter hohen Sockel auf der *Place du Palais Royal* im Zentrum von Paris. Mit den Worten Mauclairs lassen sich die Rhetorik von Kleidung und Pose als »intentions littéraires« fassen. Gegenüber diesen narrativen Mitteln hebt Mauclair vor allem bei der Feststellung einer »zweckbewusste[n] Erweiterung der Flächen«¹⁸ die Bedeutung der formalen Komposition des plastischen Materials hervor.

III.

Rodin zeigt bereits in früheren Arbeiten eine Abkehr seiner plastischen Formen von mimetisch-realistischen Darstellungsmustern. Im Fall des *Balzac* scheint seine gestalterische Zielsetzung insbesondere mit ästhetischen Paradigmen zu korrespondieren, die im symbolistischen Zirkel um Mallarmé diskutiert werden. Wie in der einleitend erwähnten Maxime »vêtir l'idée d'une forme sensible« angedeutet, suchen die Symbolisten

16 Vgl. Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 160.

17 Vgl. Mauclair, *La technique de Rodin*, S. 605. Mauclair hatte den Text bereits am 1. Januar 1898 in *La Revue des beaux-arts et des lettres* veröffentlicht und ihn nach Erscheinen des offenen Briefs von Rodin erneut publiziert.

18 Vgl. Camille Mauclair: *Auguste Rodin*. Prag 1907, S. 56.

in ihren Werken die Welt subjektiver Vorstellungen in eine künstlerische Ausdrucksform zu überführen. Die unterschiedlichen Möglichkeiten, die sich sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene für die praktische Umsetzung dieses Ziels bieten, führt zu einer schwer zu vereinenden Bandbreite von Werken. Zu Recht bemerkt Dee Reynolds von daher die Schwierigkeit, das Label ›Symbolismus‹ sinnvoll als kritischen Terminus zu verwenden.¹⁹ Die folgenden Ausführungen legen den Akzent auf den symbolistischen Ansatz des Mallarmé-Kreises. Andere Tendenzen werden nur zum Zweck der Abgrenzung angesprochen.

Prozesse der Wahrnehmung und der Affektion würde wohl jeder Symbolist zum Ausgangspunkt seines Schaffensprozesses erklären und damit die intuitiven Seiten des menschlichen Bewusstseins hervorheben. Die Abgrenzung von Erkenntnismethoden, die von einer allein dem Materiellen verpflichteten, positivistisch erfassbaren Realität ausgehen, ist damit die Grundlage allen symbolistischen Schaffens.²⁰ Ähnlich wie der impressionistische hat der symbolistische Erkenntnisprozess seinen Ausgangspunkt in der sinnlichen Wahrnehmung der konkreten Gegenstandswelt, wobei den flüchtigen Eindrücken des Alltags ein besonders hoher Stellenwert beigemessen wird. Der subjektive Blick endet jedoch nicht beim flüchtigen Wahrnehmen einzelner Erscheinungen. Vielmehr versucht das symbolistisch motivierte Erkennen, sich über die beständige Verfeinerung des Sinnes- und Geistesapparates dem absoluten Wesen, der Essenz der Erscheinungen bewusst zu werden. Durch die Reflexion der Wahrnehmung und Empfindung sollen eingefahrene Wertmaßstäbe und trügerische Illusionismen überwunden werden. Mit verschiedenen Begriffen und Formulierungen wird das Präsenhalten und Reflektieren der Wahrnehmungseindrücke kunsttheoretisch gefasst. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit impressionistischer Malerei prägt Jules Laforgue den Begriff der ›sincérité‹, der ›Aufrichtigkeit‹, mit dem die sinnliche Wahrnehmung realer Phänomene beständig zu hinterfragen ist. Die zwischen objektiver äußerer und subjektiver innerer Welt zustande kommende Verbindung bezeichnet er als ›éclair‹.²¹

19 Vgl. Dee Reynolds: *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*. Cambridge 1995, S. 26. Magdalena Dabrowski bemerkt, dass die Bezeichnung ›Symbolismus‹ weniger einen spezifischen künstlerischen Stil definiert, als vielmehr eine ästhetische Haltung. Vgl. Magdalena Dabrowski: *The Symbolist Aesthetic*. In: Ausst.-Kat. *The Symbolist Aesthetic*. Hg. von ders., Museum of Modern Art, New York 1980, S. 4-18.

20 Vgl. Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago/London 1984, S. 7.

21 Vgl. Helms, *Towards Abstraction*, S. 181-185. ›Éclair‹ bedeutet wörtlich ›Blitz‹ oder ›Aufleuchten‹ und bezeichnet eine vorübergehende, plötzliche Erscheinung.

Durch die Verfeinerung der ästhetischen Wahrnehmung soll sich das Bewusstsein den metaphysischen Sinnebenen wahrnehmbarer Situationen öffnen. Stetige Triebfeder ist der Wunsch, die subjektive und augenblickliche ästhetische Wahrnehmung in den Zustand einer rein geistigen, dem Materiellen entsagenden Vorstellung von absoluter Einheit und Allgemeingültigkeit zu überführen. Trotz des hohen Stellenwerts der subjektiven Wahrnehmung offenbart sich hierin eine idealistische Geisteshaltung, die nach einem universell gültigen, objektiven Standpunkt strebt. Paul Adam bezeichnet das Ergebnis eines solchen Erkenntnisprozesses als ›*phénomène-idée*‹.²² Anstatt jedoch ein Bild von rein geistigem, abstraktem Charakter entstehen zu lassen, entwickelt sich vor allem die Vorstellung einer zwischen Material und Materie, zwischen Gegenständen und Raum oszillierenden Realität.

Der Prozess, der von der ästhetischen Wahrnehmung einer faktischen zur Vorstellung einer transzendenten Realität führt, ist kennzeichnend für den symbolistischen Ansatz des Mallarmé-Kreises. Andere symbolistische Zirkel wie etwa die Rose-et-Croix-Bewegung um Joséphin Péladan betonen zwar ebenfalls die Bedeutung subjektiver Bewusstseinszustände, die ästhetische Wahrnehmung erhält jedoch keinen vergleichbaren Stellenwert. Entsprechend unterschiedlich sind die künstlerischen Verfahrensweisen, mit denen der geistig-seelische Zustand im Kunstwerk vermittelt wird. Vereinfacht lassen sich hierfür eine allegorische und eine formalistische Strategie festmachen.²³ Die allegorische verfolgen jene Künstler, die symbolhafte Sujets und Figuren in realistischer Darstellungsform zeigen. Aus dem Bereich der Skulptur kann als Beispiel die Balzac-Sphinx-Figur angeführt werden, die der Bildhauer Marquet de Vasselot (1840-1904) 1896 entwirft. Rodin gerät im Herbst desselben Jahres öffentlich unter Druck, da sich die Realisierung des *Balzac*-Denkmals übermäßig hinzieht. Nachdem de Vasselot den Wettbewerb 1891 verloren hatte, versucht er nun mit dem *Projet de monument pour le centenaire de Balzac* die Gunst der Stunde zu nutzen und den Auftrag an

22 Das Ziel, überkommene Wahrnehmungsmuster zu erneuern, legt die Wurzeln für einen künstlerischen Anarchismus, der ästhetische Maximen mit der Idee eines gesellschaftlichen Umsturzes in Zusammenhang bringt. Das Streben nach neuen, reinen Wahrnehmungsformen verknüpft sich so mit einer allgemeinen Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Konventionen. Vgl. Helms, *Towards Abstraction*, S. 188. Eine ausführliche Analyse des Verhältnisses von künstlerischer und anarchistischer Haltung im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert liefert Dieter Scholz: *Pinzel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*. Berlin 1999. Im Falle von Rodin bietet die Konfrontation seiner kunstästhetischen Konzepte mit den politisch-anarchistischen Haltungen seiner Zeit und seinem weit gespannten gesellschafts- und kulturpolitischen Netzwerk Stoff für eine eigene Untersuchung. Erste Ansätze finden sich bei Alain Beausire: *Quand Rodin exposait*. Paris 1988, S. 41-47.

23 Vgl. Reynolds, *Symbolist Aesthetics*, S. 27.

sich zu ziehen. Auch der neue Entwurf setzt sich nicht durch. Vor allem Péladan befürwortet die Komposition, die die innere Stärke und Geisteskraft von Balzac durch ein monumentales Sphinx-Motiv allegorisch zur Anschauung bringt.²⁴

Die Mardisten um Mallarmé verfolgen eine andere Vermittlungsstrategie. Aufgrund der hohen Wertschätzung, die sie im Rahmen ihres erkenntnistheoretischen Konzepts der ästhetischen Wahrnehmung zusprechen, setzen sie auch bei ihren Werken auf die ästhetische Wirkungskraft der künstlerischen Mittel. Vorstellungen und Empfindungen sollen im Kunstwerk ohne den Rückgriff auf realistische Darstellungen symbolhafter, mystischer Sujets zum Ausdruck kommen. Die geistige Übersetzungsleistung, die der Betrachter für eine Entschlüsselung solcher Darstellungen aufbringen müsste, wäre zu indirekt. Beeinflusst durch die Korrespondenztheorie von Charles Baudelaire entwickeln sie die Überzeugung, dass zwischen den Form- und Farbnuancen, in denen sich die äußere Welt der menschlichen Wahrnehmung präsentiert und den seelischen Empfindungen eine unmittelbare Entsprechung besteht. Die Verknüpfung von äußeren Gegenständen und innerer Empfindung wird um die Entsprechung mit den formalen Elementen des jeweiligen künstlerischen Ausdrucksmittels erweitert. Neben den narrativen Ebenen des Motivs vermittelt sich die Bedeutung des Werks besonders über die ästhetische Wirkung, die dem Material und seiner Gestalt selbst zukommt. Beispielsweise beschreibt Baudelaire den durch die kompositorische Anlage einer Zeichnung ausgelösten bedeutenden Effekt mit den Worten: »Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace.«²⁵ Prinzipiell kündigt sich in der Verlagerung vom Inhalt auf die Form der Verzicht auf ein figürliches Sujet und damit die Abstraktion an.²⁶

24 Marquet de Vasselot behauptet, dass der *Balzac* von Rodin nicht der wahre sein könne, da dessen Werke im Allgemeinen mehr die Sinne als das Denken ansprechen. Er hingegen widme sich mit seinem Entwurf einzig der Geisteskraft des Literaten. Der auf den monumentalen Sphinkkörper montierte *Balzac*-Kopf sollte acht Meter hoch sein und mit dieser Größe unmissverständlich die intellektuelle und schöpferische Kraft des Dichters zur Anschauung bringen. Da diese Dimension die räumliche Kapazität des für das Denkmal vorgesehenen Standorts auf der *Place du Palais Royal* überschritten hätte, fordert De Vasselot die Aufstellung seiner Figur zu Füßen des Eiffel-Turms. Vgl. Le Normand-Romain, *1891-1898: Rodin*, S. 62-65.

25 Vgl. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. II, Paris 1975/1976, S. 753, zit.n. Reynolds, *Symbolist Aesthetics*, S. 26.

26 Zu den im Symbolismus gelegten ästhetischen Grundlagen für eine abstrakte künstlerische Formensprache siehe Reynolds, *Symbolist Aesthetics*; vgl. auch Mark Arthur Cheetham: *The Rhetoric of Purity, Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge 1991.

Die künstlerische Intention zielt auf die Vermittlung einer subjektiven Empfindung und Vorstellung, wobei Vermittlung meint, dass der Betrachter diese Bedeutungsebene über eine affizierende Darstellungsform unmittelbar körperlich-sinnlich erfährt. In einem 1886 publizierten Aufsatz erläutert der symbolistische Literat Téodor de Wyzéwa die Übertragung dieser Gestaltungsprinzipien auf literarische und malerische Werke:

[La poésie] négligeant, presque, le sens habituel des mots, avec le seul agencement des rythmes et des sons, évoquer en nous, plus exacte, la vie intense de l'émotion; ainsi peuvent les peintres, par le même moyen de procédés plastiques, traduire, immédiatement, leur vision du monde objectif, ou bien, aussi négligeant, presque, le sens habituel des figures, avec le seul agencement des lignes et des teintes, évoquer en nous réelles, précises, des émotions [...].²⁷

Die den formalen Gestaltungsmitteln eigene ästhetische Wirkungs- und inhaltliche Bedeutungskraft betont die affizierende Dimension der Werke. Entsprechend entwickelt der hier diskutierte symbolistische Zirkel eine Kunstauffassung, die das Verstehen der Werke nicht an die Deutung ikonografisch tradierteter Symbole und Kompositionsprinzipien knüpft. Zur Entschlüsselung der Bedeutungsebenen werden die Betrachter vielmehr auf ihr sinnliches Wahrnehmungsvermögen, ihre emotionale Erlebnissfähigkeit und ihre geistige Imaginationskraft verwiesen, was zu einem Bruch mit konventionellen Rezeptionsmustern führt. Gattungsübergreifend charakterisiert Camille Maclair ein Werkkonzept, das solchermaßen an Wahrnehmung und Affekt appelliert, mit dem Begriff des »spectacle«.²⁸ Auch wenn sich dieses Darstellungsprinzip von mimetisch realistischen Vorgaben löst, so verstehen die Symbolisten die Übertragung ihrer inneren Vorstellungsbilder in ein künstlerisches Medium als veritable Übersetzung einer hintergründigen Realitätsebene, so dass sie ihr Schaffen durchaus mit einem Realismus- und Mimesisbegriff verbinden.²⁹

IV.

Das grundsätzliche Streben nach einer die Gegenstandswelt übersteigenden metaphysischen Erkenntnis grenzt den symbolistischen vom impressionistischen Schaffensprozess ab. Aus Sicht der Symbolisten bleibt der

27 Vgl. Téodor de Wyzéwa: *Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886*. In: *La Revue wagnérienne*, Nr. 4, 8. Mai 1886, S. 100-113, zit.n. Juliet Simpson: *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*. Bern 1999, S. 42.

28 In einem kunsttheoretisch angelegten Artikel schreibt Maclair: »Il était naturel, puisque l'œuvre d'art est toujours un spectacle, auditif ou visuel, qu'une part de l'intérêt ou de l'émotion du spectateur se reportât sur la manière personnelle (style) dont le créateur en avait disposé la matière.« Vgl. Camille Maclair: *Le crépuscule de l'art pictural*. In: *Revue des Revues*, 1. April 1900, S. 29-39, S. 31.

29 Formulierungen wie »vérité seconde« bringen dies zum Ausdruck. Vgl. Camille Maclair: *Auguste Rodin. Son œuvre, son milieu, son influence*. In: *Revue Universelle*, 17. Aug. 1901, S. 769-774, S. 774.

Impressionist der vordergründigen Wiedergabe einer Alltagswahrnehmung verhaftet, die nur die Oberfläche der Gegenstände berührt.³⁰ Nichtsdestotrotz sind die Wertschätzung der subjektiven ästhetischen Wahrnehmung, die Autonomie der künstlerischen Gestaltungsmittel und die Sichtbarmachung von Atmosphäre Neuerungen, die der impressionistischen Malerei zuzusprechen sind. Diese Tatsache mag Mallarmé zu seiner Impressionismusrezeption veranlasst haben. Im Gegensatz zu rein impressionistischen Interpretationsansätzen ordnet Maclair das künstlerische Schaffen von Rodin eindeutig dem Symbolismus zu:

[...] alors que le premier trait de l'art est de découvrir, sous la fugacité des aspects et des expressions, les caractères permanents, les lois vitales. [...] [Rodin] apporte dans l'époque, à peine au sortir de la crise impressionniste, c'est-à-dire de l'étude passionnée de l'instantanéité des lumières et des gestes, la vérité seconde, la transcription des sentiments généraux et durables dans une forme qui parle autant à l'esprit qu'aux yeux [...].³¹

Der Kritiker skizziert einen bildhauerischen Schaffensprozess, der die sinnliche Wahrnehmung flüchtiger Erscheinungen in den Ausdruck einer allgemeingültigen Empfindung überführt, die das Werk zum Symbol für die vitalen und ewigen Gesetze des Lebens werden lässt. In Entsprechung zum Werkbegriff des Mallarmé-Kreises betont Maclair die Bedeutungskraft, die Rodin in die plastische Gestalt seiner Werke legt. Dadurch erschlossen sich ihre symbolischen Bedeutungsebenen sowohl über den Verstand als auch über die Sinne.

Im Fall des *Balzac* gibt dem Bildhauer keine flüchtige Erscheinung des Alltags den Impuls für sein Schaffen, sondern ein Auftrag. Damit stellt die Figur kein Motiv dar, das Rodin aufgrund einer persönlichen Begegnung gewählt hätte. Entgegen seiner Gewohnheit kann er das Porträt des Dichters nicht nach der Natur modellieren, da Balzac bereits 1850 starb. Mit dem Ziel, die geistige Größe und schöpferische Kraft des Literaten darzustellen, gibt Rodin jedoch den Anspruch einer rein repräsentativen Darstellung auf. Er entwickelt ein Sujet, das er durch die Reflexion seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit ständig mit Präsenz aufladen kann. Damit thematisiert das Werk nicht allein den Schaffensprozess von Honoré de Balzac, sondern auch jenen des Bildhauers. Im weitesten Sinne könnte die Skulptur also als Selbstporträt von Rodin oder noch weiter, als Porträt der künstlerischen Imagination und Produktion im Allgemeinen interpretiert werden.

30 Richard Shiff kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: »The symbolists' concentration on emotion and internalized psychic life led them often to criticize impressionist art as materialistic because of its apparent concern with the pure impression, the sensory response to the external environment.« Vgl. Shiff, *Cézanne*, S. 44.

31 Vgl. Maclair, *Auguste Rodin. Son œuvre, son milieu, son influence*, S. 774.

Um den künstlerischen Imaginationsprozess in den Vordergrund zu rücken, versucht Rodin die Wirkung der körperlichen Masse der monumentalen Skulptur zu relativieren. Rosalind Krauss stellt fest, dass der mit leeren Ärmeln herunterfallende Umhang den Körper der menschlichen Gestalt eher verbirgt als konturiert. Nach Krauss lässt sich der Stoffwurf damit nicht durch einen darunter befindlichen Körper erklären. Die Form des Mantels sei vielmehr auf den willentlichen Akt zurückzuführen, mit dem sich der Dichter das Kleidungsstück um den Leib zieht.³² Die mental gesteuerte Handlung wäre damit konstitutiv für die Gestalt der gesamten Figur, wodurch die Willens- und Geistesstärke ins Zentrum gerückt wird.

Rodin gelingt es jedoch nicht allein durch die Instrumentalisierung dieser Geste die mentalen Fähigkeiten des Dichters in den Blickpunkt zu stellen. Auch die Komposition und Bearbeitung des plastischen Materials vermitteln zwischen dem massigen Körper und der geistig-ideellen Bedeutungsebene des Werks. Nach eigenen Aussagen orientiert sich Rodin bei bildhauerischen Formproblemen an malerischen Kompositionsprinzipien.³³ Von großer Bedeutung ist der malereitechnische Effekt der ›valeur‹. Die ›valeur‹ ist der Licht- und Farbwert einer Figur, durch den ihr Verhältnis zum Hintergrund bestimmt wird. Durch die ›valeur‹ kann eine Figur entweder mit dem Hintergrund in eine Einheit oder einen Kontrast gebracht werden. Entsprechend verändert sich ihre körperliche Wirkung. Modellieren Farbschattierungen eine Figur vor dem Hintergrund heraus, so wird ihr Körper plastisch greifbar. Erscheint sie hin-

32 Vgl. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge/London 1998 (1977), S. 30-31.

33 Vgl. Henri Dujardin-Beaumetz: *Entretiens avec Rodin*. Paris 1992 (1913), vor allem S. 35-38 und S. 63-68. Außerdem Auguste Rodin: *L'Art. Interviews zusammengestellt von Paul Gsell*. Paris 1911, S. 45-73. Allgemein zur Kunsttheorie von Rodin vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Rodins kunsttheoretische Ansichten*. In: J.A. Schmoll/Helmut Koopmann: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1972, S. 238-255. Eine eingehende Analyse der Parallelen von malerischen und plastischen Gestaltungsprinzipien liefert Jane R. Becker: »Only one Art«: *The Interaction of Painting and Sculpture in the Work of Medardo Rosso, Auguste Rodin, and Eugène Carrière, 1884-1906*. Ann Arbor 1998 [Mikrofilm]. Aus dem Blickwinkel der ästhetischen Philosophie differenziert Robert Hopkins zwischen der Wahrnehmung plastischer und bildnerischer Werke. Siehe Robert Hopkins: *Sculpture and Space*. In: Matthew Kieran/Dominic McIver Lopes (Hg.): *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London/New York 2003, S. 272-290.

Die Suche nach strukturellen Analogien zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln ist ein Prinzip symbolistischer Schaffensprozesse. Ein Perfektionist solch intermedialer Prozesse war Stéphane Mallarmé, der in seiner Dichtung sowohl Analogien zur ästhetischen Wirkungsform von musikalischen als auch von malerischen Werken aufmachte. Vgl. Jean-Michel Nectoux: *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*. Paris 1998.

gegen wie eine scharf kontrastierte Silhouette oder bildet sie mit dem Hintergrund eine farbliche Einheit, so wird ihre körperliche Wirkung abgeschwächt. Die geschlossene Gestalt des *Balzac* provoziert einen einheitlich dunklen Tonwert, der dem Werk leicht zu einer scherschnittartigen Wirkung verhilft – insbesondere, wenn es in der Distanz gesehen wird. Dieser emblematische Effekt schwächt die Dominanz des monumentalen Körpervolumens. Trotz ihrer monolithischen Gestalt erweckt die Skulptur jedoch keinen statischen Eindruck, da sich bei einer Umrundung des Werks füllige mit schmalen Volumina abwechseln. Dieses dynamische Zu- und Abnehmen der Silhouette zeichnet vor allem die Beinpartie aus, so dass die Figur genau in dem Bereich an Bewegung gewinnt, in dem sie sonst fest mit dem Grund verwachsen schiene.

Ein weiterer Terminus, den Rodin der Malereitheorie entlehnt, ist der Begriff der ›modelé‹, der Konturlinie. Auch wenn die Formen der einzelnen Konturen an der Einheit der Gesamtsilhouette orientiert sein sollen, lässt sich mit ihnen auch die Struktur der plastischen Oberfläche akzentuieren. Vor allem bei einer Nahansicht des *Balzac* hinterlässt der Wechsel von Konturlinien und Flächenpartien einen rhythmischen Eindruck. Die Dynamik, die bereits den Anblick der Gesamtsilhouette auszeichnet, setzt sich somit auch bei detaillierter Betrachtung der Oberflächen fort. An manchen Stellen treibt Rodin die ›modelés‹ extrem aus dem Material heraus, was Mauclair als »zweckbewusste Erweiterung der Oberflächen« bezeichnet.³⁴ Ziel dieses Vorgehens ist die Überwindung einer extrem scharfen Akzentuierung der Silhouette, da die Skulptur nicht als von ihrer Umgebung vollkommen getrennt erscheinen soll. Die Austreibung der ›modelés‹ dient der weichen Brechung des Lichts auf den Oberflächen. Durch die Reflexion der Lichtstrahlen wird die Bildung einer Lichtzone provoziert, die das Werk umfließen und seine körperliche Abgeschlossenheit relativieren soll.

Durch die von akademischen Normen befreite, autonome Gestaltung der formalen Kompositionselemente wird versucht, die Schwere und Statik zu überwinden, die einer monumentalen Figur wie dem *Balzac* anhaften muss. Animierende Effekte lassen das plastische Material dynamisch und energetisch erscheinen. Körper- und Kopfhaltung provozieren den Eindruck, dass die Figur ihren Blick und ihre Konzentration in die Ferne richtet. Vom Werk ausgehend wird damit ein Raum definiert, der weit über die faktischen Grenzen des plastischen Körpervolumens hinausführt. Dieser Eindruck wird auch durch jene Kompositionselemente unterstützt, die das Werk wie animiert erscheinen lassen. Die Rhythmik der Silhouette und die Reaktion der Oberflächen auf wechselnde Lichteinflüsse bilden eine nuancenreiche Wechselbeziehung zwischen dem

34 Vgl. die deutsche Übersetzung von Mauclair, *Auguste Rodin*, S. 56.

plastischen Körper und seiner räumlichen Umgebung. Aus der Ferne betrachtet vermag die Skulptur auf einen Raum von unendlicher Weite zu verweisen, der im Geist der Romantik als kosmische Inspirationsquelle des schöpferischen Genies zu deuten wäre. Der in unmittelbarer Nähe wahrzunehmende osmotische Austausch zwischen Figur und Umgebung kann hingegen als Eingebundenheit in einen gesellschaftlichen Kontext verstanden werden, der dem Literaten seinem naturalistischen Werkkonzept gemäß Sujets und Figuren liefert. Einerlei, welche Interpretation letztlich verfolgt wird. Wesentlich bleibt, dass der Betrachter über den ästhetischen Effekt des plastischen Materials zur Vorstellung der mentalen, der imaginären Fähigkeiten des portraitierten Dichters animiert wird. Dadurch findet eine Gewichtsverlagerung statt von der Bedeutung auf die Wirkung des Werks – diese Verlagerung ist eines der Fundamente, auf die sich die Entwicklung der modernen Skulptur stützt.