

In Versionen:  
Camille Claudel

Das Gesamtwerk der Camille Claudel, das in der aktuellen Ausstellung relativ geschlossen präsentiert werden kann, ist schmal. Von der Bildhauerin selbst in Teilen zerstört und frühzeitig aufgegeben, stellt es letztlich ein unvollendetes Fragment dar, was sehr nachdrücklich wirkt. So stammen die vielen posthumen Bronzegüsse mittelbar aus den Händen Claudels und sind darin Zeichen ihrer schon lange währenden Abwesenheit. Gleichwohl künden sie vom Bestreben der Erben und Kunstkenner, die erhalten gebliebenen, fragilen und teilweise beschädigten Gipse zu konservieren, vereinzelt Bronze- oder Steinfassungen nochmals zu sichern und somit das Werk - und vielleicht darüber hinaus auch dessen Urheberin - wenn nicht dingfest, so zumindest weithin zugänglich zu machen. Denn der einstigen Intention der Künstlerin, ihre Arbeiten verschwinden zu lassen, steht das Interesse der Nachwelt gegenüber, diese unbedingt sehen zu wollen. Schon lange faszinieren die nicht mehr als 70 Plastiken und Skulpturen Tausende von Ausstellungsbesuchern in Europa, Asien und Amerika. Oder fasziniert vielmehr die Geschichte der Camille Claudel?

\*\*\*

Das an sich stumme Œuvre Claudels ist gleichsam lyrisch und melodios, auch wenn man einzelne Laute nicht hören oder gar festschreiben kann. Vor allem darin spiegelt es das Nachleben der Künstlerin. Viele Autorinnen und Autoren, die sich, aus welchen Gründen auch immer, mit Claudel beschäftigt haben, konstatieren deren Flüchtigkeit. Ihre Persönlichkeit sei chamäleonhaft und schwer zu fassen, auch oder gerade aus der zeitlichen Distanz. Daran konnten selbst die nach ihrem Tod erstellten, psychiatrischen Gutachten nichts ändern, wobei jene 30 in verschiedenen, aber stets geschlossenen Nervenheilanstalten verbrachten Jahre so dicht wie kein anderer Lebensabschnitt der Künstlerin dokumentiert sind. Im Gegensatz dazu ist der heute im Musée Rodin aufbewahrte, einst vom Hausherrn eigenhändig mit „der Fall Camille“ beschriftete Umschlag schon lange leer... Sämtliche der Künstlerin gewidmeten Publikationen müssen zudem mit einer sehr begrenzten Anzahl von Porträtfotografien auskommen. Auf diese Weise begegnet man ihren immer gleichen s/w-Bildnissen zwar immer wieder, doch je öfter man diese betrachtet, desto irrealer und unerreichbarer scheint der Mensch dahinter.

Nun fügen sich aber die üblichen biografischen Fakten nicht ausschließlich zur stets gleichen und knappen, tabellarischen Vita. Stattdessen verblüfft es häufig, wie genau man „Camille“ zu (er)kennen meint, so als sei sie „das Mädchen von Nebenan“, dessen Leben und Werk zudem nur auf ein nachträgliches Urteil gewartet haben. Doch eine disparate Quellenlage ist stets die eigentliche Voraussetzung für Legenden und Mythen. Und so existieren verschiedene Versionen der „klassischen Lebenstragödie“ einer Künstlerin, ob nun als Film- oder Bühnenfassung, als historisch anmutender Roman, als Biografie oder als kunsthistorische Studie, wobei hier sicher die Bestrebungen wie die Verdienste der gender-Disziplin ausdrücklich zu erwähnen sind. Denn als Scheitelpunkt sämtlicher Dramen wie der um Sachlichkeit bemühten Lebensgeschichten und Werkanalysen gilt die Beziehung Camille Claudels zu Auguste Rodin. Als Quintessenz oder Reduktion des Daseins der Künstlerin war diese bereits 1899, also zu Lebzeiten der Bildhauerin, Vorlage für Henrik Ibsens Stück *Wenn wir Toten erwachen*. Wenngleich das Buch von Anne Delbée *Une femme/Der Kuß* (1982), Bruno Nuyttens starbesetzter Film *Camille Claudel* (1988) und erst recht die fundierte Monografie von Reine-Marie Paris (1984) die gesamte Lebensspanne Claudels aufzeigen oder

zumindest andeuten, steht doch diese Künstler-Paarbeziehung mit der Aureole einer kosmischen Konstellation im Zentrum jeglicher Betrachtung.

Fern der Kunstwelt und somit für die meisten Zeitgenossen einschließlich ihrer Familie war Claudel allerdings die Mätresse eines berühmten Künstlers, was als wenig standesgemäß und mindestens anrühlich galt. Rodin lebte zudem schon seit 1864, dem Geburtsjahr der Bildhauerin, mit Rose Beuret zusammen, der Mutter seines Sohnes.

Über die Liaison der beiden Künstler ist viel geschrieben und noch mehr spekuliert worden. Immer wieder hat man aus jenem bisher einzig bekannten Liebesbrief zitiert, den Claudel 1892 aus dem Schloss Islette in der Touraine an Rodin geschrieben hat (Abb.). Der eigentliche Empfänger ist demnach bekannt, und der Leser von heute sollte dieses Schreiben ruhig in Gänze und, wenn überhaupt, erst dann zwischen den Zeilen studieren. Damals war die Bildhauerin wahrscheinlich mit dem Kinderporträt der *Kleinen Schlossherrin* (Abb.) beschäftigt, deren gleichermaßen vertraulicher wie verängstigter Blick besticht. Zudem fällt in diese Zeit vermutlich das Ende oder der Abbruch einer Schwangerschaft. Der 6 Jahre früher datierte, wohl von Claudel forcierte und von Rodin nonchalant aufgesetzte „Vertrag“ offenbart bereits den Versuch der Künstlerin, Sicherheit und Legitimation per „Recht und Gesetz“ auch in „Liebesdingen“ und für ihre Karriere einzufordern. Hier wird die freie Signatur zur bindenden Unterschrift, und lässt, wie das Schreiben an sich, die extreme Verknüpfung von Kunst und Leben erkennen. Entfernt fühlt man sich auch an die Äußerungen der jungen Claudel im „Album der Bekenntnisse“ ihrer Kommilitonin Florence Jeans erinnert. Darin hatte sie sich 1888 – zu diesem Zeitpunkt kannte sie Rodin seit 5 Jahren und musste gerade die elterliche Wohnung verlassen - mit der Bemerkung verewigt, dass es die wichtigste Eigenschaft des Mannes sei, „seiner Frau zu gehorchen“, dagegen die der Frau „ihren Mann so richtig in Wut zu versetzen“ und das größte Unglück darin bestünde, „Mutter vieler Kinder“ zu sein.<sup>1</sup>

Etwa 10 Jahre waren Claudel und Rodin eng verbunden, wenngleich sie nie permanent zusammen gelebt haben. Das anfängliche Schülerin-Lehrer-Verhältnis mündete in eine Art künstlerische Gütergemeinschaft, die erst nach der Trennung für Claudel und letztlich auch für die Forschung zum Verhängnis wurde, weil sie jegliche freie Sicht erschwert, wenn nicht verstellt. War die Bildhauerin geradezu davon besessen, sich entweder neu finden oder aufgeben zu müssen, versuchte die Wissenschaft, etwas überspitzt formuliert, je nach Ansatz bzw. Geschlecht das Werk Claudels oder Rodins dem jeweils anderen zuzuschreiben.

Noch heute, oder heute wieder - man denke nur an die Äußerungen einer Tagesschaumoderatorin wie Eva Hermann - werden das tradierte Rollenverständnis und das eheliche Beziehungsmodell gesellschaftlich goutiert und mehrheitlich von Mann - und Frau - favorisiert, wenn auch weniger ausschließlich. Daher müssen Mut und Stärke Claudels beeindrucken, im ausgehenden 19. Jahrhundert eine solche Verbindung überhaupt so lange aufrechterhalten zu haben. Als passionierte Bildhauerin, der als Frau die *École des Beaux-Arts* verschlossen blieb, war sie natürlich klug genug, von Rodin zu lernen und auch die Kontakte zu nutzen, die er für sie herstellte. Wohl noch nach der Trennung 1892, aber vor dem endgültigen Bruch 1895/1898, schrieb sie an ihn: „...Hier habe ich eine Notiz für Monsieur Gauchez<sup>2</sup> begonnen, wo ich mich völlig verheddert habe, wie Sie sehen, wohl das dümmste Zeug der Welt. Würden Sie's mir BITTE zurechtbiegen und noch einen Sermon über Bewegung und Naturgetreues etc. hinzufügen...Ich hab's beim besten Willen nicht geschafft.“<sup>3</sup> Doch war sie wohl nicht berechnend genug, als dass die Beziehung zum „Meister“ allein der Begründung ihrer Künstlerlaufbahn hätte dienen sollen.

Noch ein zweiter Mann vermag mitunter das Leben und Wirken Claudels über ihren Tod hinaus zu verschatten. Auch in seine Werke hat sie Eingang gefunden, und auch in Relation zu ihm wird sie oft als Anhängsel genannt – wiederum als schönes, eigenwilliges und

inspirierendes natürlich. Sie war die ältere Schwester des Diplomaten und Dichters Paul Claudel, dessen künstlerisches Schaffen das ihre lange überstrahlte. Auch dieses Verhältnis ist viel zu komplex, um es hier nochmals ausführlich zu thematisieren. Jedoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Bruder wesentlich dazu beigetragen hat, die Schwester zu kanonisieren. So hat er ihr sicher ein Denkmal in vielen seiner Dichtungen gesetzt, die nicht selten auf mitfühlenden, aber doch immer selbstschützenden und distanzierenden Beobachtungen ihres Lebens wie Leidens basieren. Er hat auch sehr früh und sehr wohlmeinend ihre Werke in der Kunstpresse interpretiert. Zudem war er es, der 1913 seine verwirrte, kranke Schwester in eine Irrenanstalt einweisen ließ. Vor allem aber hat der zum Katholizismus konvertierte Paul als Familienoberhaupt der Claudels das Gefangenendasein Camilles trotz ihrer wiederholten Bitten und gegen die Empfehlungen der Ärzte nie beendet, sondern letztendlich auch als Buße - seiner Schwester - zu verstehen gewusst. Ihre freizügige, in seinen Augen moralisch verwerfliche Beziehung zu einem 24 Jahre älteren Mann, den er trotz oder gerade aufgrund dessen künstlerischen Genies für den rohen, ewig triebgesteuerten Fürsten der Finsternis hielt, sowie ihr nicht in Erfolg verwandeltes Talent als uneingelöstes Begnadetsein sollten gesühnt werden.

So entsteht leicht der Eindruck, als hätten nicht erst seit ihrer Wiederentdeckung in den 1980er Jahren<sup>4</sup> vornehmlich andere über Camille Claudel bestimmt und über sie zu berichten gewusst, sie womöglich gar besser gekannt, als sie es selbst je vermochte. Es gibt keine Tagebücher von ihr, und nur verhältnismäßig wenig Korrespondenz hat sich erhalten. Aus den Anstalten ist indes ein entsprechend geschlossenes Konvolut von Briefen der Künstlerin an ihre sie bevormundende Familie überliefert. Sie war sich dieser Situation, ihrer Abhängigkeit also, wohl bewusst, und entsprechend vorsichtig und verhalten fallen die meisten ihrer Schreiben aus. Frühere Selbstaussagen Claudels finden sich hingegen über die Zeiten hinweg verstreut und wenig kontinuierlich. Bezüglich ihrer Werke hat sie sich selten detailliert geäußert. Ein Brief an den Bruder enthält immerhin einige Skizzen und vertrauliche Angaben zu geplanten Figuren, die ausdrücklich nichts mehr mit Rodin zu tun haben und so bezeichnende Titel wie *Die Schuld/Der Fehler* oder *Das Tischgebet*, aber auch *Vertrauliche Mitteilung*, *Sonntag*, *Dreiergruppe* und *Geiger* tragen sollten. Nach dem Bruch mit Rodin hat Claudel sich ihren (wie seinen) Kunstkritikern und -händlern gegenüber noch weniger mitgeteilt. Der mit ihr befreundete Henri Asselin weiß zu berichten, dass es „...ihr widerstrebte, über sich zu sprechen, ihr Leben zu erzählen oder ihre Schwierigkeiten zu nennen. Sie war damals vierzig, sah jedoch älter aus, als sie in Wirklichkeit war. Auf ihrem Gesicht und in ihren schwerfälligen Formen hatten Zeit und Gram ihre Spuren hinterlassen...“<sup>5</sup> Doch noch immer verfügte sie trotz mangelnder Auftrags- und dadurch bedingter Notlage über genügend befreiende (Selbst-)Ironie, schrieb sie doch an ihren Kunsthändler Eugène Blot: „...Für mich steht inzwischen fest, daß ich eine Plage, ja die Cholera verkörpere für all die wohlgesinnten und großzügigen Männer, die sich mit dem Thema Kunst befassen, und daß vor mir, wenn ich mich mit meinen Gips-Dingern zeige, der Kaiser der Sahara höchsteigen die Flucht ergreifen würde...“<sup>6</sup> Allein die Kosten für die Bildhauerei waren immens, und oft wartete Claudel lange oder vergebens auf die ohnehin selten von ihren staatlichen Auftraggebern in Aussicht gestellten Zahlungen für die Ausführung der Gipse in Marmor oder Bronze. Mit der Zeit nahmen Geldmangel und Aussichtslosigkeit zu, und nicht nur die paranoide Angst vor Rodin und „seinen Kumpanen“ wie deren Ideenklau wuchs Camille Claudel über den Kopf. Asselin erinnerte sich 1956, viel zu spät:

Von diesem Moment an (1905) zertrümmerte Camille jeden Sommer systematisch mit gezielten Hammerschlägen alles, was sie im Laufe des Jahres geschaffen hatte. Ihre beiden Atelierräume boten dann einen beklagenswerten Anblick, nichts als Trümmer und Verwüstung. Anschließend ließ sie einen Fuhrknecht kommen, dem sie es überließ, diese formlosen und schaurigen Überbleibsel irgendwo bei den

Befestigungsanlagen zu verscharren. Danach legte sie den Schlüssel unter die Fußmatte und verschwand für Monate, ohne eine Adresse zu hinterlassen. [...] Wenn sie ein bisschen Geld heimbringt, lädt sie eine Menge Leute ein, und dann wird die ganze Nacht getrunken und gealbert. War das nicht ein Anzeichen, daß ein wenig Fürsorge, ein wenig Glück, ein wenig Freundschaft sie - wer weiß - noch hätte retten können?<sup>7</sup>

\*\*\*

In seinem sehr lesenswerten, etwas väterlich-schwärmerischen Überblicksbeitrag, der 1996 im Katalog „Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft“ publiziert wurde, stellt Bruno Gaudichon bezüglich des Schaffens „unserer Plastikerin“ fest, dass das „...Œuvre der Camille Claudel [...] ihren neuen Anhängern ein reiches Feld [bot], die Geschichte einer Heiligen zu konstruieren...“<sup>8</sup> Gaudichon wird wohl die neuen AnhängerInnen gemeint haben. Er wendet sich hier in erster Linie gegen die Behauptung, erst Claudel habe Rodin berühmt gemacht. Zu dieser Ansicht war man im Zuge der Rehabilitierung der Künstlerin in den 1980er Jahren gelangt; in diese Zeit fiel ihr 120. Geburtstag. Die Revision ihres Werks führte dazu, den künstlerischen Anteil Claudels an den Arbeiten Rodins, besonders an den *Bürgern von Calais* (1884-89) und dem *Höllentor* (ab 1880, siehe auch Kat. WV 12, 13, 14, 29), gar nicht hoch genug bewerten zu wollen, ist doch überliefert, dass Rodin ihr die Aufgabe des Modellierens von Händen und Füßen übertrug. Auf deren Gestaltung als Ausdrucksträger hatte er stets besonderen Wert gelegt, und es heißt in zeitgenössischen Berichten, dass seine diesbezüglichen Erwartungen von Claudel immer noch übertroffen wurden.<sup>9</sup> Der deutsche, altehrwürdige Rodin-Experte Schmoll gen. Eisenwerth hat es dagegen mit seiner Studie „Rodin und Camille Claudel“ 1994 unternommen, „...das heute besser überschaubare Werk der Unglücklichen einer erneuten Prüfung zu unterziehen“, war es doch, „...verständlicherweise etwas übertreibend, vom Œuvre Rodins möglichst abgerückt und in der Beurteilung geradezu enthusiastisch in den höchsten Rang erhoben [worden]...“<sup>10</sup> Und Schmoll listet auch gleich jene Autorinnen, die das getan haben.

Gaudichon will vor allem den indirekten Einfluss Rodins, nämlich in der Abkehr von ihm, an den späten Arbeiten Claudels festschreiben. Folgt man diesem durchaus plausiblen Ansatz, so wäre die Hinwendung der Bildhauerin zum Stein, also zur eigenhändigen Bearbeitung harter Materialien wie Marmor und Marmor-Onyx im *taille directe*-Verfahren, als Teil eines auch technisch bewusst gewählten Gegenprogramms zu den modellierten Plastiken Rodins zu verstehen. Die virtuos durchbrochenen Frisuren (Abb. Schlossherrin Profil), die kompakten Formen wie glatten Oberflächen der entsprechenden Figuren Claudels, welche noch dazu mitunter bekleidet sind, aber auch der kleinere Maßstab ließen sich hier einordnen (Abb. Schwätzerinnen 2. Fass.) Doch wäre eine latente, weil ins Gegenteil verkehrte Nachwirkung des einstigen Vorbilds nicht auch in der Werkphase der Abwendung und beginnenden Neuorientierung eines Bourdelle, Desbois, Hoetger, Kolbe usw. nachweisbar, bei all jenen eben, die mehr oder weniger direkt im Umkreis Rodins tätig und, anders als etwa Brancusi, nachhaltig von ihm fasziniert waren? Über diese Zeitspanne ist Claudel jedenfalls kaum hinaus gekommen.

Schmoll indes wird nicht müde, Arbeiten „Camilles“ aus allen Schaffensperioden und Stück für Stück von den Werken „Rodins“ bzw. des „Meisters“ herzuleiten: motivisch, stilistisch und selbst dem bloßen Titel nach. Das funktioniert und überzeugt auch oft, schließlich war Claudel Rodins Schülerin und seine langjährige, enge Mitarbeiterin. So beschäftigte beide mitunter nicht nur dasselbe Thema, sondern sie arbeiteten auch nach dem selbem Modell. Plastiken und Skulpturen der Bildhauerin, auf die sich die Methode Schmolls allerdings partout nicht anwenden lässt, wie beispielsweise die Kinderköpfe und Tierplastiken, werden schlichtweg ausgespart.

Auf der anderen Seite erscheinen die neuerlichen Nachweise des Claudelschen „Genies“ durch einige der von Schmoll erwähnten Autorinnen tatsächlich etwas bemüht. Wenn auch

einst nicht nur der Kunstkritiker Mathias Morhardt, sondern Rodin selbst von der „genialen Frau“ geschrieben und noch dazu betont hatte, das Wort sei nicht zu stark<sup>11</sup>, verwendet man diesen schwerwiegenden Begriff heutzutage und speziell in der Wissenschaft weniger inflationär, da hier in erster Linie nicht der Kunstmarkt überzeugt werden muss. Ferner ist ein breit angelegter und gründlich recherchierter Aufsatz zu den diskriminierenden Ausbildungsbedingungen von Künstlerinnen in Frankreich um 1900 zweifelsohne nicht nur für die gender-Forschung aufschlussreich. Aber in einem Claudel und ihrem Werk gewidmeten Ausstellungskatalog (Hamburg 1990) verfehlt er das Thema bzw. die Adressatin, die sich mit den damaligen Gegebenheiten zu arrangieren wusste und sehr zielstrebig ihre Laufbahn einschlug. Weil sie sich hauptberuflich nicht für die Frauenfrage interessierte, muss sie keinesfalls als konservativ gelten.

Natürlich kann man mittels der Gegenüberstellung zweier Pole den einen vor dem anderen profilieren oder eben Einflüsse und Abhängigkeiten nachweisen. Auf diese Weise hat man zudem einen Denkraum errichtet, wenn auch freilich den einfachsten.

So wird keine auch nur halbwegs differenzierte Analyse des Werks Claudels den augenscheinlichen Einfluss Rodins als ihres maßgeblichen Lehrers bestreiten. Doch gibt es Werkphasen vor und nach ihrer Begegnung mit dem bedeutendsten europäischen Bildhauer der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Ferner ging für Claudel nicht alle Inspiration allein von ihm aus. Die stilistische Einordnung ihres Œuvres wurde dann auch bereits vorgenommen: ein früher Neoklassizismus florentinischer Prägung wie der bereits unbewusst angelegte „Rodinismus“ gelten als charakteristisch für die autodidaktische Phase, welche vom „echten Rodinismus“ abgelöst wird, der über die Studienzeit hinaus anhält und schließlich hin zum erneuten Neoklassizismus der verkürzten, späten Schaffensperiode führt. Auch hat man auf die Nähe einiger der letzten Figurengruppen Claudels zum Art nouveau - und zum Kunstgewerbe - hinlänglich verwiesen. Ebenso fanden die wenigen überlieferten Gemälde, Zeichnungen und Radierungen bisher ansatzweise Beachtung. In der bereits erwähnten, noch immer grundlegenden Monografie von Paris und konzentrierter dann im Werkverzeichnis von XXX sowie in den oben genannten Studien Gaudichons und Schmolls wurden die Arbeiten Claudels fundiert und ausführlich analysiert und gewürdigt. Sie haben inzwischen ihren Platz in der Kunstgeschichte, und hier speziell der des ausgehenden 19. Jahrhunderts, gefunden.

\*\*\*

Doch lädt natürlich eine umfassende Retrospektive aufs Neue zur Beschäftigung mit den Skulpturen und Plastiken aller Schaffensperioden im Überblick sowie zur genaueren Betrachtung einzelner Originale ein.

Das bildnerische Gesamtwerk Claudels umfasst die klassischen Kategorien Porträt, Akt und, meist mythologisch motiviertes, Genre, dazu einige Charakterköpfe oder Ausdrucksstudien sowie Tierplastiken. Besonders die Arbeiten der Spätzeit erscheinen interessant, da man hier die eigenständigsten Werke vermutet. Während dieser letzten Schaffensperiode erfolgte kein Großauftrag, für ein Denkmal etwa, der Entwürfe in Form zahlreicher Detailstudien oder raumgreifenden Formats vorausgesetzt hätte. Claudel, die sich aus der Öffentlichkeit wie auch privat mehr und mehr zurückzog, konnte zudem nicht auf einen Freundes- und Sammlerkreis rechnen, der ihre Neuschöpfungen kontinuierlich begleitet und sie finanziell getragen hätte. Allerdings sind das die üblichen Voraussetzungen und Gegebenheiten, unter denen die meisten Künstlerinnen und Künstler bis heute tätig sind.

13 Jahre nach der auch künstlerisch postulierten Trennung von Rodin hat Claudel ihre Arbeit beendet. Ton, den man ihr in der Anstalt zur Verfügung stellte, ließ sie unberührt.

Diesen Modellerton sollen hingegen einst die geschwisterlichen Assistenten für die kleine

Künstlerin nach deren Anweisung geschlagen haben. Dem Bericht Morhardts zufolge, formte sie selbst eifrig Bällchen, während einer ihrer Helfer Modell stand oder gar einer Marmorskulptur zum letzten Schliff verhalf!<sup>12</sup> Die legendäre Bildhauerwerkstatt, welche Claudel auch zu Zeiten des Gesprächs mit Morhardt nicht unterhalten konnte, wurde also in die Kindheit verlegt und dort schon mit sämtlichen Details ausgestattet. Alle und alles hätten sich bereits damals dem Willen Claudels und somit der Kunst fügen müssen. Tatsächlich existieren einige sehr frühe Arbeiten, bei denen es sich um die gewöhnlichen, autodidaktischen Studien einer talentierten Anfängerin handelt: Porträts der ihr nahe stehenden Personen, wobei Mutter und Vater fehlen, und einige literarisch inspirierte Büsten bzw. Köpfe (Kat. WV 1, 2, 3, 4). Die erst 1986 wieder aufgefundene *Porträtbüste eines Mannes* oder *Bismarck* (Kat. WV 1) ist erstmals in Deutschland zu sehen. Sie ist wie die hoch gesockelte, etwas rokokohaft-süßlich anmutende *Diana* (Kat. WV 2) proportional stimmig, aber von seichter Physiognomie, und scheint somit allein aus der Vorstellung heraus geschaffen zu sein. Dagegen fallen die nach dem Modell gearbeiteten Bildnisse des 13jährigen Bruders (Kat. WV 3) und der *Alten Helene* (Kat. WV 4) wesentlich konkreter bzw. naturalistischer aus. Während Paul Claudel nicht nur über den zweiten Werktitel, sondern auch mittels einer aufwendig gefältelten Draperie zum Chiton tragenden Achill stilisiert werden kann, gibt die Alte nichts anderes vor, als alt zu sein. In der nahezu hyperrealistischen Darstellung ihrer Runzeln und Falten erinnert sie an die Charakterköpfe der Renaissance. Die ebenfalls im Quattrocento gebräuchliche Form der Halbfigur hat Claudel dann erstmals für das 1884 datierte, zweite Porträt ihres Bruders als junger Römer aufgegriffen (Kat. WV 9). Abgesehen von einer sicher vorhandenen Ähnlichkeit gegenüber den Modellen sind die verschiedenen Lebensstufen genau beobachtet und technisch geschickt umgesetzt. Für eine Siebzehn- bzw. Achtzehnjährige ohne nennenswerte Vorkenntnisse stellen die Porträts des Bruders als Achill und der alten Helene, einer Hausangestellten der Claudels, ganz beachtliche Leistungen dar. Diese Bildnisse oder vielleicht eine nicht erhaltene Figurengruppe *David und Goliath* sollen dann auch den Bildhauer und Direktor der École des Beaux-Arts Paul Dubois zur Vermutung veranlasst haben, Claudel habe bereits damals bei Rodin Unterricht erhalten. Sein Kollege Alfred Boucher indes, den Claudel vermutlich 1879 kennen gelernt hatte, unterstützte sie wohl in ihrem Bestreben, sich in Paris ausbilden zu lassen. Bemerkenswerterweise fand sie Rückhalt bei ihrer Familie und konnte seit 1881 an der Académie Colarossi, einer Privatschule, Zeichen- und Anatomiekurse belegen. Parallel dazu teilte sie sich mit mehreren Engländerinnen, darunter Jessie Lipscomb, ein Atelier am Montparnasse, wo Boucher die jungen Studentinnen korrigierte. Als er 1883 den Rompreis gewann, vertrat ihn Rodin.

Während man geneigt ist, bereits in Aufbau und Modelé der *Hockenden* (Kat. WV 6) den Einfluss des neuen Lehrers zu erkennen, stellt diese an sich einen für Studienzwecke üblichen, den kauernden Venus-Darstellungen verbundenen weiblichen Akt dar. Spannungsreicher erscheint hingegen die *Junge Frau mit geschlossenen Augen* (Kat. WV 10). Hier nutzte Claudel wenn auch nicht die Halbfigur, so doch die vornehmlich wiederum aus der Renaissance bekannte Form des langen Büstenansatzes, der eine dem Betrachter zugewandte Fläche bildet. Dagegen ist der Kopf der Frau kontrastreich ins Profil gewendet. Noch dazu erscheint dieses Haupt sehr realistisch und modern, und auffällig sind natürlich die geschlossenen Augen. Diese verweisen auf zwei Arten des Sehens: einerseits auf das zielgerichtete Beobachten (und Formen) der Künstlerin wie des Betrachters, dem sich das Modell aber mit nach innen gerichtetem Blick entzieht. Diese Büste ist sehr entfernt noch dem Neoklassizismus jener Jahre verpflichtet, man denke etwa auch an die zeitgleich entstandene Halbfigur der *Julia Brewster* (1880/81) Adolf von Hildebrands. Jedoch macht sich in der spontan und unruhig wirkenden Oberflächenmodellierung sowie der anatomisch überzogenen Darstellung von Sehnen und Muskeln, vor allem der Halspartie, bereits die neue Art der „Buckel und Höhlungen“ bemerkbar, wie sie beispielsweise für Rodins Porträt *Jules Dalous*

(1883) charakteristisch ist. Interessant ist ferner die zeitgleich entstandene *Büste der Schwester Louise Claudel* (Kat. WV 11), gerade weil sie so konventionell ausfällt und so repräsentativ wirkt, was allein schon der akkurat drapierte, untere Abschluss verdeutlicht. Die jüngere Schwester der Bildhauerin erscheint stolz erhobenen Hauptes und recht forschenden Blicks. Die hochgesteckte, gelockte und darin detailliert ausgearbeitete Haartracht kontrastiert ein glattes, jugendliches Gesicht. Im Vergleich zur wenig später datierten, ebenfalls in Terracotta ausgeführten Büste der Studienkollegin *Jessie Lipscomb* wirkt das *Porträt Louise Claudels* geschönt, offiziell und sehr vollendet. Als solches fiel es, so darf man vermuten, ganz im Sinne der Dargestellten aus, die 1888 Ferdinand de Massary (Kat. WV 20) heiratete. Gemeinsam mit Lipscomb war Claudel seit 1885 als „practicienne“ im Atelier Rodins beschäftigt. Neben den unmittelbar um dessen *Bürger von Calais* und das *Höllentor* entstandenen Studien (Kat. WV 12, 13, 14, 29) sind zwei Plastiken besonders bemerkenswert: der viel besprochene *Giganti* (Kat. WV 16) sowie der wohl nach demselben Modell gearbeitete *Nieder gebeugte Mann* (Kat. WV 18). Letzterer geht als in der Modellierung „rodineske“ Studie auf Michelangelos *Kauernden Knaben* (um 1530) zurück und verweist somit auf ein zeitgenössisch gefiltertes Idol der Bildhauerkunst. Das verwegen-trotzige Haupt des *Giganti* war wiederholt Gegenstand der Claudel-Forschung. Wie ein schwerer Helm ziehen es die seitlich gescheitelten Haarmassen nach hinten, und so reckt der junge Räuber kraftstrotzend und leicht verächtlich sein Kinn in die Höhe. Das Gusssexemplar des *Giganti* der Kunsthalle Bremen trägt Rodins Signatur. Darin verweist es auf die enge Zusammenarbeit der beiden Bildhauer, aber auch auf die (mitunter heute noch aktuelle) Gepflogenheit, dass Schüler- und Angestelltenarbeiten das Atelier des Meisters als dessen Werke verließen. Schmoll (1996) allerdings will hier eine gefälschte Signatur und somit einen Trick des Kunstmarkts erkennen, der einst den Wert der Plastik Claudels wie deren Verkaufschancen steigern sollte. Das neapolitanische Modell des *Giganti* war in der Werkstatt Rodins beschäftigt und hatte diesem u. a. für die Figur des *Ugolino* aus der gleichnamigen Gruppe gedient. Auch Jessie Lipscomb hatte einen Kopf nach dem Italiener modelliert.<sup>13</sup> Dieser selten mögliche Vergleich von Studienarbeiten zweier befreundeter Schülerinnen desselben Lehrers nach demselben Modell belegt erneut Claudels Virtuosität. Auch somit lässt sich erklären, dass Rodin seine von ihr gearbeitete Büste (Kat. WV 25) als sein offizielles Porträt anerkannte und auf zahlreiche Ausstellungen wie zur Reproduktion in diversen Publikationen gab. Als 3D-Visitenkarte hat dieses Bildnis Rodin vertreten, und so vermutet Schmoll (1996) sicher nicht zu Unrecht dessen handfeste Beteiligung an der Entstehung desselben. Doch auch für Claudel war diese Porträtbüste von besonderer, wenn auch ambivalenter Bedeutung. Einerseits hatte sie ihr Können ausgerechnet am Bildnis des damals berühmtesten Vertreters ihrer Zunft unter Beweis stellen können und war mit diesem Werk immer wieder auf wichtigen Ausstellungen präsent. Andererseits trat sie als Künstlerin hinter dieser Arbeit, die gelegentlich sogar als „Selbstporträt“ Rodins zu sehen war, völlig zurück. Felsengleich erhebt sich das scharf geschnittene Gesicht des großen Bildhauers über der amorphen Tonmasse des Bartes und entfaltet besonders im Profil eine ungeheuer lebendige Wirkung. Wie kaum eine andere Plastik bezeugt das *Mädchen mit Garbe* (Kat. WV 19) die künstlerische Verbundenheit Claudels und Rodins. Die Figur der Bildhauerin findet ihr spiegelndes Gegenstück in Rodins *Galatea*, wobei Claudels Liebe zur Beigabe, zum Attribut hier schon deutlich zum Ausdruck kommt. Rückt die Claudel-Forschung die spätere Entstehungszeit der Mädchenfigur Rodins in den Vordergrund der Betrachtung, sind diese beiden Plastiken doch auch als Zeichen einvernehmlichen Gleichklangs beider Künstler zu sehen. Als stille Antwort auf ihr von Rodin geschaffenes Porträt *Der Gedanke* (Kat.) lässt sich Claudels Werk *Das Gebet* (Kat. WV 27) interpretieren. Allerdings hält die Bildhauerin den Kopf eines einfachen, bäuerlich anmutenden Mädchens fest, das wiederum mit geschlossenen Augen nach Innen lauscht. Dieser Eindruck wird noch durch die Kapuze verstärkt, die das Haupt rahmt, aber auch von der Außenwelt wie dem die Plastik direkt umgebenden Raum

abschirmt. Ferner erinnert dieser Überwurf an die Kutten von Pleuranten, und bietet als schwerer Stoff ein willkommenes Motiv zur bildnerischen Umsetzung.

Außergewöhnlich im Œuvre Claudels sind die wohl als Pendants angelegten Tierplastiken (Kat. WV 35, 36). Auch sie belegen möglicherweise schon eine gewisse Vorliebe der Künstlerin für einfache Motive alltäglicher Natur. Die Bildhauerin hat hier Charakter und Physiologie der Tiere im Augenblick erstarrter Bewegung genau studiert: Während die ausgemergelte Hündin mit langgestrecktem Körper angestrengt an einem Knochen zerrt, buckelt die lauernd liegende Katze und hat bereits eine Pfote ausgestreckt. Dem Zustand des abgemagerten Tieres entspricht das grob belassene Modelé, wohingegen der Katzenkörper gar nicht weich, sondern kantig-abstrahiert und leicht dekorativ wirkt.

Über die Jahre hinweg hat Claudel wiederholt Kinderköpfe, zum Teil in Auftragsarbeit, geschaffen. Oft als eigentliche Porträts angelegt, wurden sie dann mitunter über den Werktitel mythologisch aufgeladen wie etwa die *Aurora* (Kat. WV 34). Folgerichtig kann man die wenig strukturierte Masse, aus der die Bildhauerin gleichsam den zarten Mädchenkopf formend herauslöst, auch als Wolke sehen, durch welche die Morgensonne aufscheint. Diese Arbeit erreicht allerdings die Qualität der früher entstandenen *Kleinen Schlossherrin* (Kat. WV 33), die gleichfalls erwartungsvoll aufschaut, bei weitem nicht. Von eindringlicher Wirkung erscheint dagegen das Köpfchen der *Hamadryade* (Kat. WV 46), einer Baumnymphe also, dem jedoch wiederum ein Kinderbildnis zugrunde liegt. Mit weit aufgerissenen Augen und diesem Blick, der sowohl an Michail Wrubels *Dämon* als auch an dessen *Schwanenprinzessin* erinnert, zieht das scheinbar singende Wesen den Betrachter in seinen Bann.

Ebenso liegt der berühmten Zweifigurengruppe *Sakuntala* (Kat. WV 23) ein Mythos zugrunde, und zwar ein indischer, der von verlorener und wiedergefundener Liebe berichtet. Das lebensgroße Format und die in Marmor gedachte Anlage wie spätere Ausführung verweisen auf Claudels Selbstverständnis als eigentliche Bild-Hauerin. Viele ihrer Arbeiten, wenn nicht die meisten, waren für die Übertragung in Stein vorgesehen, welche die Künstlerin, wenn es denn dazu kam, eigenhändig vornahm. Die große, torsierte und posthume Bronzefassung der *Sakuntala* besticht dennoch vielleicht am meisten, da hier die Tragik der Geschichte durch das Fehlen der einander umschlingenden Arme Steigerung erfährt. Umso mehr scheint jedoch die Sprache der kommunizierenden Körper verständlich, die am Ende noch zueinander finden. In der kleineren Bronzefassung von 1905 (Kat. WV 62) wirkt die Gruppe dann deutlich beruhigter, was nicht zuletzt an der nachträglichen Glättung der Oberflächen liegt. Nun lassen sich die schönen, leidenschaftlichen und dennoch gelassenen Gesten beobachten: die wie vor erneuter Verletzung schützend vor die Brust geführte, linke Hand Sakuntalas und ihr vom Leid müder, rechter Arm, der schwer über die Schulter des knienden Geliebten herabhängt sowie die den Frauenkörper umschließende und dennoch kaum berührende Umarmung des Prinzen Duchschantas. Claudels überlegte, sehr ernsthaft erscheinende Arbeitsweise mündete häufig in langwierige Werkprozesse, die vom wiederholten Prüfen und Verwerfen im Ringen um Vollendung geprägt waren und oft jene Versionen der betreffenden Plastik hervorbrachten. Bezüglich der *Sakuntala* findet diese Art der Formfindung ihren Abschluss in der späten Marmorfassung. Wenngleich diese nun als *Vertumnus und Pomona* dem europäischen Kulturkreis verbunden sein will und konventioneller als die vorherige Version ausfällt - man beachte nur die kleinteilige Ausführung des stützenden Baumstumpfes wie die merkwürdig „gezwirbelte“ Verhüllung der Männergestalt an entsprechender Stelle - scheint doch das helle, leicht opake und weich wirkende Material mit dem Wesen der Figuren zu harmonieren.

Aus dieser Gruppe hat Claudel schließlich die Frauenfigur isoliert und in die *Verwundete Niobide* (Kat. WV 64) verwandelt. Die tödlich Getroffene stellt das letzte Werk der Bildhauerin dar.

Doch zuvor hatte sie noch einige weitere Figurengruppen in mehreren Versionen geschaffen.

Darunter zählt der *Walzer* (Kat. WV 4, 28) zweifellos zu den gelungensten Werken Claudels. Stimmig sind die beiden Körper wie in einer Doppelschleife endloser Ewigkeit miteinander verbunden, die von der angedeuteten Tanzbewegung aufgenommen und wiederholt wird. Auch sei auf die subtile, in der Tat anrührende Geste der Hände hingewiesen. Das ursprünglich nackte Paar erhielt nach der Auflage eines potentiellen Auftraggebers eine bis über beide Köpfe aufliegende Draperie, welche in ihrer schwungvollen Linie die Nähe dieser Plastik zum Jugendstil begründet. In einer späteren Fassung reduzierte Claudel den Faltenwurf bis auf Hüfthöhe der Figuren. Die wunderbar angelegte Frauengestalt, die in ihrer so vieldeutigen, diagonal angelegten Haltung Schweben und Entschwinden, müdes Taumeln oder Haltsuchen assoziieren lässt, hat erneut den Blick nach innen gerichtet. Als extrahierte Einzelfigur der *Fortuna* (Kat. WV 56) wird sie, mit einem Fuß auf dem Glücksrad stehend, zur pendelnden Waage des Schicksals, das mit verbundenen Augen bemessen sein will. Das geneigte Haupt der Göttin lässt unter der Umwicklung ein feines Profil erkennen und erinnert nicht zuletzt an den delikaten Porträtkopf der Bildhauerin selbst, welchen Rodin geschaffen hat (Kat. sog. Phrygische Mütze). Vielleicht für ein eventuelles Auftragswerk sollte dann die *Fortuna* als *Wahrheit* einem Brunnen entsteigen und sich in beinahe vollständig nackter Schönheit auch ihrer stofflichen, materiellen Verhüllung entledigen (Kat. WV 65). Wie reizvoll für die Bildhauerei als Kunst der Ponderation das durch die Verlagerung des Schwerpunktes hervorgerufene „Schwanken“ einer der Figur ist, zeigt bereits die 1883 modellierte *Clotho* (Kat. WV 32). Sie droht aufgrund ihrer ausladenden, scheinbar wuchernden Haare aus dem Gleichgewicht zu fallen. Das Modell war übrigens jene alte Frau, die auch Rodin für dessen *Einst schöne Helmschmiedin* (1880-83) gesessen hatte. Wenn auch eine kahlköpfige Parze als Vorläuferin der *Clotho* existiert (Kat. WV 31) - das *Reife Alte* war bereits angedacht - hat Claudel ihre so eigene Lösung des Haarmotivs aus dem Mythos um jene der drei Moiren entwickelt, die gewöhnlich den Lebensfaden und damit das menschliche Schicksal spinnt. Wird die Gestalt der *Fortuna* zur Waage in persona, symbolisieren die nicht zu bändigenden Haare der *Clotho* deren eigenes (Miss-)Geschick. Auch *Die Flehende/Der entflogene Gott* trägt in der späteren Version schwer an ihrem Haar (Kat. WV 37) und wurde diesbezüglich mit üblichen Darstellungen der büßenden Maria Magdalena, aber auch des „Noli me tangere“ verglichen. Sowohl die *Clotho* als auch die *Flehende* gehen in der Gruppe des *Reifen Alters* auf, mit der Claudel bekanntlich sehr offen und in kluger, weil an sich heilsamer „Goethescher Werthermanier“ das Ende ihrer Beziehung zu Rodin verarbeiten suchte.

Tatsächlich ist die auffällige Ausformung der Haare stets an der jeweils späteren Version einer Figur oder Figurengruppe zu beobachten. Das trifft auch für die bereits erwähnte Marmorfassung der *Kleinen Schlossherrin* (Abb. Schlossherrin Profil) zu. Da die anderen der genannten Plastiken ebenfalls als Steinskulpturen konzipiert waren, hätte Claudel auch an ihnen ihr Können als Bildhauerin mit filigranen Durchbrechungen und Hinterschneidungen des harten, spröden und widerständigen Materials demonstrieren können.

Eng miteinander verbunden sind die kleinplastischen Gruppen der *Schwätzerinnen* und der *Woge*. Sie prägen die letzte Schaffensphase, und auch von ihnen sind verschiedene Versionen bekannt. Diese unterscheiden sich vorrangig in den verwendeten Materialien, aber auch in Anordnung und Modellierung der Figuren wie erneut besonders in deren Frisuren. Zunächst waren die kleinformatigen *Schwätzerinnen* nur um einen Tisch gruppiert. Abgeschirmt von einem rechtwinkligen Paravent bzw. einer Wanddecke stellt die Alltagsszene in der folgenden Fassung dann einen Raum im Raum dar (Kat. WV 43-2). Die geheimnisvolle oder gerüchteschwangere Situation wirkt somit noch intimer. In der sog. zweiten Version (Abb. Schwätzerinnen 2. Fass.) scheinen sich die Frauen mit den jetzt hoch aufgetürmten Haaren weniger in einem Zimmer, als in einer Höhle zu befinden. Als typgleiche Badende stehen sie schließlich zu dritt unter der *Woge* (Kat. WV 48) in freier Natur. Hier klingt entfernt das Motiv der einen Reigen tanzenden Grazien an. Die Welle wiederholt in der Form die

Haartracht der mittleren Frauenfigur, wodurch innere und äußere, umschlossene wie umschließende Teile der Kleinplastik korrespondieren. In der jeweiligen Onyxausführung gelten die *Woge* wie die *Schwätzerinnen* als Belege für Claudels Hang zum Japonismus. Mit diesem war sie nicht nur über die Pariser Galeristen Petit und Bing in Berührung gekommen, sondern sie hatte ihn auch in der eigenen Kleidung kultiviert, etwa wenn sie 1894 in einer mit großen japanischen Blumen bestickten Coursage zum Empfang erschien.<sup>14</sup>

An diese Werke schließt sich die nur bozzetthaft überlieferte, szenische Darstellung der *Frau, einen Brief lesend* (Kat. WV) an. Ferner wären hier die beiden narrativ-titelreichen, dennoch introvertiert erscheinenden „Kaminfiguren“ *Der tiefe Gedanke* (Kat. WV 53) und *Traum am Kaminfeuer* (Kat. 55) zu nennen. Die sehr beschaulichen Szenen wie auch der Typus der bekleideten, einfachen Mädchenfiguren erinnern entfernt an Renoir, den Claudel noch gemeinsam mit Rodin in Cannes besucht hatte. Auch wenn diese Kleinplastiken als Alltagsmomente en miniature vielleicht an Rosso denken lassen, dessen Werke Claudel sicher über Rodin und von Ausstellungen her bekannt waren, bleiben sie doch hinter dessen impressionistisch motivierten, fulminanten Neuerungen auf dem Gebiet der Bildhauerei zurück und teilen zudem nicht den sozialkritischen Ansatz des Künstlers. Ferner ist Claudels Verwendung polychromer Steine bzw. die Kombination verschiedenen Materialien nicht mit den raumkonzeptionellen Experimenten eines Klingers vergleichbar, welche von archäologischen Erkenntnissen der Zeit initiiert waren. Die Bildhauerin folgt hier vielmehr den Gepflogenheiten eines eher spielerischen Klassizismus, der mit originellen Beigaben Lebensnähe suggerieren und Fingerfertigkeit demonstrieren wollte.

So reicht auch der melodiös geschwungene Faltenwurf der *Flötenspielerin/Kleinen Sirene* (Kat. WV 60) allein nicht aus, um diese zu charakterisieren. Sie lauscht, übrigens mit geschlossenen Augen, dem Ton nach, den sie voll Inbrunst auf ihrem Instrument erzeugt - und der verklingt.

Silke Opitz

## Kleine Literatúrauswahl:

Reine-Marie Paris, Camille Claudel. Frankfurt am Main 1989 (dt. EA)  
=Paris 1989

Camille Claudel. Ausst.Kat. des Festivals der Frauen und der BATIG Gesellschaft für  
Beteiligungen m.b.H. Hamburg. Hrsg. v. Renate Berger. Hamburg 1990  
=Ausst.Kat. Hamburg 1990

Camille Claudel-Auguste Rodin. Künstlerpaare-Künstlerfreunde. Ausst.Kat. Kunstmuseum  
Bern. Hrsg. v. Sandor Kuthy. Bern/Fribourg 1985  
=Ausst.Kat. Bern/Fribourg 1985

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin und Camille Claudel. München/New York 1994  
=Schmoll 1994

Bruno Gaudichon, „Du siehst, daß dies überhaupt nichts mehr mit Rodin zu tun hat“. In:  
Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft. Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 1996.  
Hrsg. v. Wilfried Seipel. Wien 1996, S. 115-1126  
=Gaudichon 1996

---

<sup>1</sup> Antwort Claudels auf die im „Album der Bekenntnisse“ von Florence Jeans gestellten Fragen (16.05.1888), Paris, Archiv Musée Rodin, hier nach Gaudichon (1996), S. 125.

<sup>2</sup> Léon Gauchez (1825-1907), belgischer Kunsthändler, Kritiker und Sammler, Herausgeber der Zeitschrift L'Art in Paris (1875-1907).

<sup>3</sup> Undatierter Brief von Claudel an Rodin, Archiv Musée Rodin, hier nach Paris (1989), S. 103, FN 29.

<sup>4</sup> Das Musée Rodin richtete eine erst Ausstellung bereits 1951 aus, die ein Katalog mit dem Vorwort „Ma sœur Camille“ von Paul Claudel begleitete.

<sup>5</sup> Henri Asselin, hier nach: Sandor Kuthy, in: Ausst.Kat. Bern/Fribourg 1985, S. 117, ohne Datierung, vermutlich wie Anm. 7.

<sup>6</sup> Brief der Künstlerin an Eugen Blot, hier nach: Paris (1989), S. 70, ohne Datierung.

<sup>7</sup> Henri Asselin, Das leidvolle Leben der Camille Claudel, Bildhauerin. Vortragsreihe im französischen Rundfunk 1956, hier nach: Paris (1989), S. 78. Die Biografie Claudels im Hamburger Katalog (Hamburg 1990) gibt das Zitat Asselins wieder, nach dem die Bildhauerin seit 1906 ihre Arbeiten systematisch zerstörte.

<sup>8</sup> Gaudichon (1996), S. 115.

<sup>9</sup> Mathias Morhardt, Mlle Camille Claudel, in: Mercure de France, 1898, S. 719, hier nach Antoinette Le Normand-Romain, Rodin und seine Mitarbeiter. In: Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft. Aust.Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 1996, Hrsg. v. Wilfried Seipel. Wien 1996, S. 127-138, hier S. 133.

<sup>10</sup> Schmoll (1994), S. 7/8.

<sup>11</sup> Siehe das Schreiben Rodins an Gabriel Morey von 1895 (?) in: Ausst.Kat. Bern/Fribourg (1985), S. 118.

<sup>12</sup> Mathias Morhardt, Seit ihrer Kindheit.../Dès son enfance..., aus: ders., Mlle Camille Claudel, in: Mercure de France, 3/1898, p. 708-755, hier nach: Ausst.Kat. Bern/Fribourg (1985), S. 25-26, hier S. 25, ohne Angaben.

<sup>13</sup> Eine Abbildung des *Giganti* von Lipscomb in: Odile Ayrat-Clause, Camille Claudel, Jessie Lipscomb and Rodin, in: Apollo: The international magazine of art and antiques. 1997 (London), vol 145/424 , p 21-26, p 25.

<sup>14</sup> Siehe Paris (1989), S. 102, FN 12.