

Rezeption von Kunst bedeutet auch, den Raum zu bestätigen, zu erweitern oder zu bestreiten, den die Künstler/innen selbst für ihr Werk in Anspruch nehmen konnten. Ein auffälliger Aspekt in der Wahrnehmung der Kunst von Frauen ist etwas, das sich als »Reprivatisieren« bezeichnen ließe. Häufig werden Künstlerinnen in der kunsthistorischen Literatur mit ihren Vornamen bezeichnet und ihre Arbeiten ausschließlich als private Äußerungen weiblicher Individuen interpretiert.

Am Beispiel der französischen Bildhauerin Camille Claudel (1864-1943) wird diese Beschränkung auf einen privaten Bedeutungszusammenhang besonders sichtbar. Ihre tragische Lebensgeschichte bestimmt bis heute die Rezeption ihres Werkes. Zentral sind der gescheiterte Versuch, sich als selbständige Bildhauerin zu behaupten, die gescheiterte Liebesbeziehung zu ihrem Lehrer Auguste Rodin (1840-1917) und das skandalöse Ende der Künstlerin: dreißig Jahre in einer geschlossenen Nervenklinik (nach der Zwangseinweisung durch ihre Familie 1913). Die jüngsten Ausstellungen des Werks von Claudel – 1984 in Paris und Poitiers, 1985 in Bern – wurden wie ein Theater-Ereignis in der Presse angekündigt als »Bildhauer-Tragödie der Belle Epoque«, als »Geschlechterkampf« oder als »amour fou«.¹ Bezeichnenderweise hatte ein auf der Biographie Claudels basierendes Theaterstück bzw. die Romanfassung »Une Femme« von Anne Delbée entscheidenden Anteil an der Wiederentdeckung der lange vergessenen Künstlerin in Frankreich 1981/82.² Schließlich soll 1989 die Verfilmung ihres Lebens von Claude Chabrol mit Isabelle Adjani in der Hauptrolle uraufgeführt werden. Auf diese Weise wird Camille Claudel endlich einem breiteren Publikum bekannt.

Problematisch ist allerdings, wenn auch die wissenschaftliche Literatur (die sich in der populärwissenschaftlichen fortsetzt) ihr Werk wie eine Illustration ihrer Lebensgeschichte versteht und kommentiert, wie ein »großes Tagebuch aus Marmor, Gips und Ton und Bronze«.³ Der Katalog zur Berner Ausstellung liest sich, wie ein Kritiker richtig feststellte, zum großen Teil »wie ein Roman«.

Als ginge es nicht um Kunst, sondern tatsächlich um Tagebuchäußerungen, wird aus ihren Skulpturen, z.B. ihren Paardarstellungen, eine bestimmte Liebesauffassung herausinterpretiert, die die Künstlerin in ihrer persönlichen Beziehung zu Rodin bestimmt habe. Ihre 1888 entstandene Skulptur »Sakountala« – eine weit vornüber geneigte, weibliche Figur, die von einer knienden männlichen Figur gehalten und gestützt wird – verrate die Vorstellung von einer schrankenlosen, gegenseitigen Hingabe, die notwendig zum Scheitern ihrer Liebe zu Rodin führen mußte, da dieser sich nicht zu ihr bekennen konnte.⁴ Auch die späte Gruppenplastik »L'Age mûr« – eine männliche zwischen einer jungen und einer alten weiblichen Figur – wird als Spiegelbild der endgültigen Trennung Rodins von Claudel und seiner Rückkehr zu Rose Beuret, seiner langjährigen Lebensgefährtin, aufgefaßt.

Dieses in der gesamten Claudel-Literatur dominierende autobiographische Verständnis ihrer Arbeiten förderten wesentlich die Äußerungen Paul Claudels, der als Schriftsteller und Diplomat berühmt gewordene Bruder der Künstlerin. Seine Texte sind von einem starken Abgrenzungswillen Rodin gegenüber geprägt, dem er die Schuld am Schicksal seiner Schwester gab.⁵ Er »entschlüsselt« ihre Skulpturen als Selbstdarstellungen bzw. als Darstellungen anderer konkreter Personen und leitet zudem die Originalität ihrer Kunst aus ihrer individuellen Lebens-

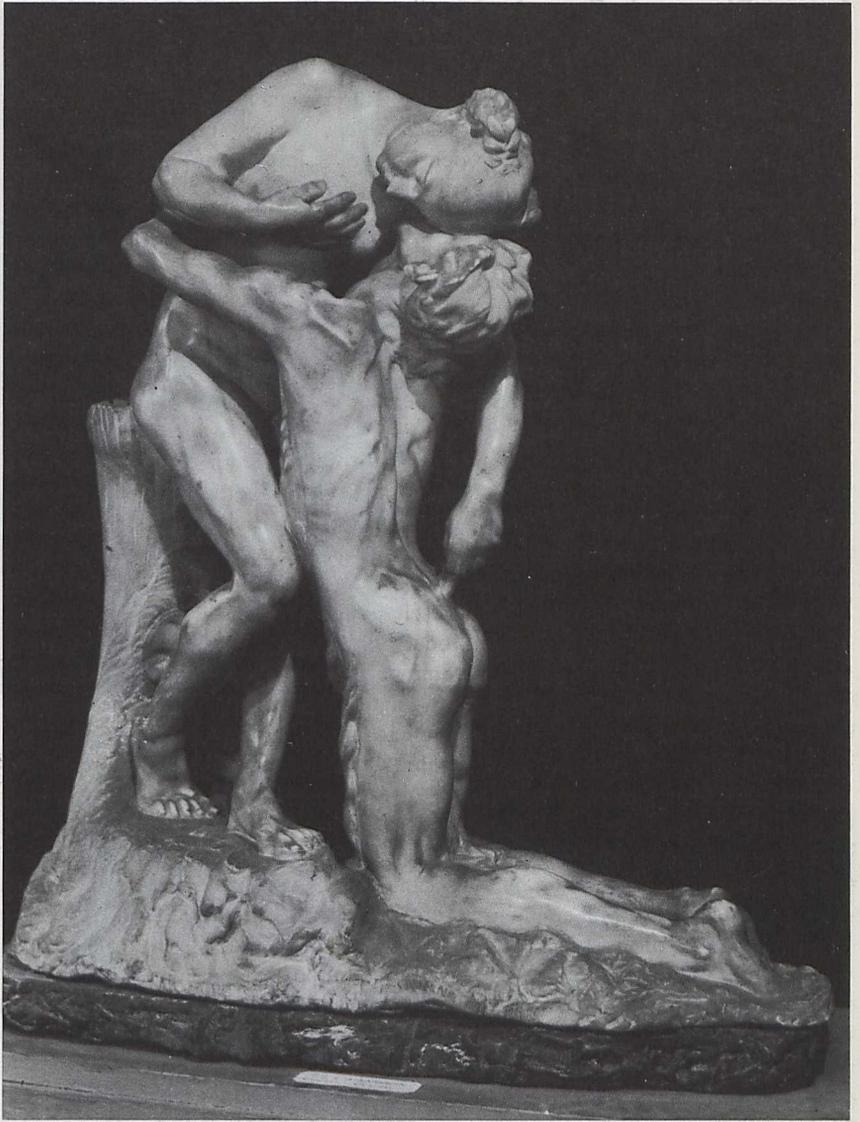
1 Vgl. Katalog Camille Claudel (1864-1943), Paris und Poitiers 1984 und Katalog Camille Claudel. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, Bern 1985.

2 Anne Delbée, Une Femme, Paris 1982.

3 Wilfried Wiegand, Wenn die Toten erwachen. Das legendäre Leben und Werk von Camille Claudel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.6.1983, S. 23.

4 Vgl. Katalog Bern 1985, besonders S. 51.

5 Vgl. Paul Claudel Statuaire, in: L'Art décoratif, Paris, Juli 1913, S. 5-50 (Text fast identisch mit einem Artikel in: L'Occident, Paris, August 1905).



Sakountala (Die Hingabe),
1905 (nach dem Gips von
1888).
Marmor, 91 cm hoch,
Musée Rodin, Paris.

geschichte ab: »L'œuvre de ma soeur ce qui lui donne son intérêt unique, c'est que toute entière elle est l'histoire de sa vie.«⁶ Die Wichtigkeit der Biographie des Künstlers oder der Künstlerin für die Analyse des jeweiligen Werkes ist nicht zu bestreiten.

Selbstverständlich zeugen die Skulpturen Claudels auch von ihrem Verhältnis zur Welt. Allerdings ist die Gefahr der Banalisierung groß, wenn »Leben« bzw. »Weltbild« so eng aufgefaßt werden wie dies häufig in bezug auf Künstlerinnen der Fall ist. So sieht R. M. Paris, die 1984 eine Monographie über Leben und Werk Claudels veröffentlichte und sich bewußt in die Tradition Paul Claudels stellt, das Werk der Bildhauerin als »l'aventure d'une âme féminine: les siens, l'amour et l'en-

6 P. Claudel in der Einleitung zum Katalog Camille Claudel, Paris 1951, S. 6.

fance».⁷ Die zentrale Frage der künstlerischen Eigenständigkeit Claudels im Umfeld ihrer Zeitgenossen wird so umgangen. Sie bleibt eingeschlossen in dem kleinen »privaten« Raum (dem Hinterzimmer im Musée Rodin von Paris).

Es gilt, den Kampf Camille Claudels um ihren Platz im öffentlichen Raum zu sehen und fortzusetzen! Was hat sie gegen welche Widerstände und mit welcher Förderung geschaffen, vor allem in den für ihre Selbstbehauptung wesentlichen 90er Jahren? Die Beantwortung dieser Frage kann in diesem Rahmen nur angerissen werden.

Wie allen Frauen wurde Claudel der Zugang zu den öffentlichen Ausbildungseinrichtungen verweigert. Nachdem sie den Wunsch, Bildhauerin zu werden, in ihrer Familie durchgesetzt hatte, war sie auf privaten Unterricht angewiesen, zuerst bei dem Bildhauer Alfred Boucher, dann ab 1883 bei Rodin. 1885 wurde sie Mitarbeiterin in seinem Atelier. Claudel entfaltete ihre künstlerischen Fähigkeiten in einem von Rodin bestimmten Schutzraum, er wurde zu ihrer Akademie, ihrer Tradition.

Nach ersten Erfolgen im Salon, beispielsweise mit ihrer Plastik »Sakountala« und der intensiven Einbeziehung in die Projekte Rodins, verließ sie 1890 sein Atelier und konzentrierte sich auf die eigene Arbeit. Die danach entstandenen Werke lassen die Abgrenzung von Rodin zunehmend schärfer und klarer erkennen. 1892 stellte die Künstlerin im Salon der neugegründeten Sezession, der »Société Nationale des Beaux-Arts«, die schon 1888 geschaffene Porträtbüste Rodins aus. Diese Arbeit ist mit ihrer nuancenreichen Modelé und ihrer bewegten Kontur als Hommage an ihren Lehrer zu betrachten. Damit bekannte sich Claudel zum expressiven Naturalismus Rodinscher Prägung und zeigte gleichzeitig ihre eigene Meisterschaft. Im Salon von 1893 setzte sie dann das öffentliche Zeichen eines künstlerischen Neubeginns mit der Ausstellung ihrer halblebensgroßen Skulpturen »Clotho« und »La Valse«.

»Clotho« ist die Aktdarstellung einer stehenden alten Frau, die von einem gewaltigen Haarschopf dominiert wird. Die Haare fallen in dicken Strähnen bis auf den Boden und schlingen sich um die Beine der Figur. Mit dieser Arbeit wandte sich Claudel das erste Mal einem mythologischen Thema, dem der drei Parzen zu. Mit »Clotho« ist die erste Schicksalsgöttin gemeint, die den Schicksalsfaden in Gestalt ihrer Haare ausbreitet. Die fast wie ein pflanzliches Element wirkenden Haare sind einerseits ein Zeichen der Fülle, des Wachstums und Symbol des Lebensbeginns. Andererseits werden sie zur einengenden, die Figur erstickenden Umhüllung.

Bei »La Valse« handelt es sich um die Darstellung eines tanzenden Paares. Der die Tänzerin einhüllende Stoff verselbständigt sich ähnlich den Haaren der »Clotho« zu bizarren und vegetabilen Formen. Auch hier unterstützt der Stoff zum einen den Ausdruck der drehenden Tanzbewegung und legt sich zum anderen zähflüssig und schwer um die Beine der Frau, läßt sie wie verwurzelt erscheinen. Die stabile, in sich geschlossene Dreieckskomposition der ersten Paardarstellung »Sakountala« ist in »La Valse« zugunsten eines asymmetrischen Aufbaus überwunden. Die frühere Harmonie und der Ausgleich der Bewegungslinien sind jetzt einer widersprüchlichen Einheit gewichen: Gleichzeitigkeit von raumgreifender Bewegung und Erstarrung, Mit- und Gegeneinander. In ihrer größten Gruppenplastik, »L'Age mûr« (1894-99), verknüpfte Claudel die Paardarstellung mit dem Thema der drei Lebensalter. Die drei expressiv naturalistisch modellierten Aktfiguren scheinen in einer offenen, ungleichgewichtigen Komposition und gemeinsamen



Clotho (Klotho), 1893.
Gips, 89,9 cm hoch, Musée
Rodin, Paris.



La Valse (Der Walzer), 1894
(gegossen nach dem Gips
von 1893).
Bronze, ca. 120 cm hoch,
z.Zt. nicht lokalisierbar.



L'Age mûr (Das reife Alter),
1899 gegossen.
Bronze, 114 cm hoch,
Musée d'Orsay, Paris.

Bewegungsrichtung von rechts nach links förmlich zu kippen und als Gruppe auseinanderzubrechen.

In dieser wie den beiden anderen Skulpturen setzte sich Claudel mit der Kunstauffassung und Gestaltungsweise Rodins auseinander. Sie sucht hier nach eigenen Antworten für vergleichbare Fragen, bearbeitete mit einer zu der Zeit ungewöhnlichen Offenheit ähnliche Themen und Sujets: Vergänglichkeit, Sinnlichkeit, das Verhältnis der Geschlechter zueinander, das Verhältnis von Kunst und Leben. Im Vergleich zu den Arbeiten Rodins sind die Skulpturen Claudels enger mit dem Symbolismus verbunden, der sich Mitte der 80er Jahre in Abgrenzung von dem positivistischen Naturalismus entwickelt hatte.

Parallel zu dieser Form der Überwindung ihrer Tradition ging Claudel andere Wege, indem sie sich mit der Motivwahl und der Perfektionierung ihrer Materialbearbeitung von der Kunst ihres Lehrers abgrenzte. Schon mit der Büste »Jeanne Enfant«, einem zwischen 1893 und 1896 in mehreren Fassungen entstandenen Kinderporträt, wandte sie sich einem von Rodin unbeachteten Thema zu. Ein 1893 geschriebener Brief der Bildhauerin an ihren Bruder gibt ihre Aufbruchstimmung wieder und enthält kleine Skizzen für neue Kompositionen, die Alltagsszenen darstellen sollten. Claudel kommentierte ihre Entwürfe in deutlicher Abgrenzung zu Rodin und der von ihm bevorzugten Aktdarstellung: »Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin et c'est habillé.«⁸

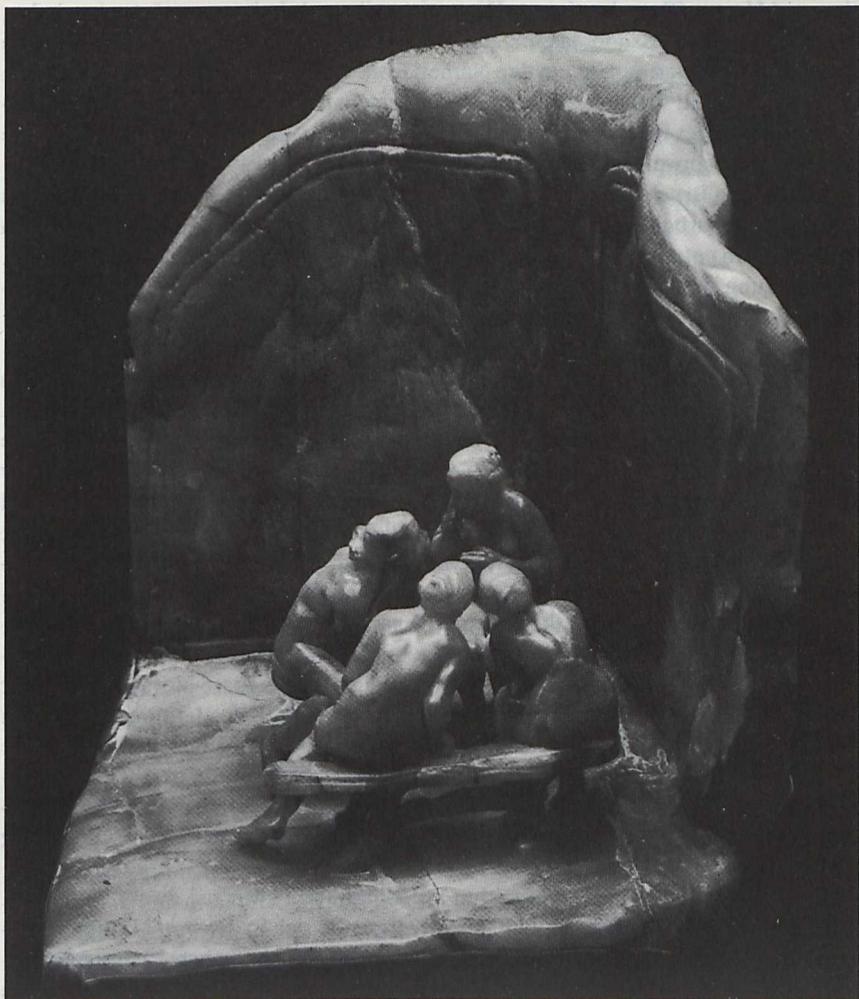
Eine der ausgeführten Skizzen ist die Skulptur »Les Causeuses«, eine Gruppe von vier sich gegenüber sitzenden weiblichen Aktfiguren. In der endgültigen Fassung ist die Gruppe an zwei Seiten von Wänden eingeschlossen, wodurch der Plastik ein in der Bildhauerei ungewöhnlicher Interieurcharakter verliehen wird. Die naturalistisch modellierten kleinen Figuren wirken lebendig und in einem gemeinsamen Gespräch eng miteinander verbunden. Auch hier zeigt sich wieder eine starke Bewegung und Lebhaftigkeit/Unruhe im Detail bei gleichzeitiger Geschlossenheit der Gesamtkomposition.

Das Interesse Claudels an der detaillierten Gestaltung der Figuren und an der Arbeit in dauerhaften Materialien wie Marmor unterläuft die zuvor intendierte impressionistische Skizzierung momentaner, alltäglicher Eindrücke. Claudel schuf mehrere Fassungen der Skulptur »Les Causeuses« in verschiedenen Steinarten ebenso wie von der kleinformigen Gruppenkomposition »La Vague« – drei Frauenakte unter einer riesigen Welle. Auch wenn die Bildhauerin ihre Figuren ähnlich wie Rodin allansichtig und von Innen heraus modellierte, unterschied sie sich mit ihrer Qualifizierung in der Steinbearbeitung und ihrer Vorliebe für präzise, z.T. schwer zu verarbeitende Materialien (verschiedene Marmorarten, Onyx, Kombinationen aus Stein und Metall) von Rodins Arbeitsweise. Rodin bevorzugte die Arbeit in Ton und ließ seine Entwürfe so weit wie möglich von seinen Mitarbeitern in Marmor übertragen. Claudel schlug ihre Skulpturen selbst aus dem Stein. Die »taille directe« wurde zunehmend wichtiger für sie, d.h. die direkte Arbeit in Stein ohne die Hilfe einer im 19. Jahrhundert entwickelten Maschine zur Übertragung des Ton- oder Gipsentwurfs.⁹

Ab 1898 läßt sich im Werk Claudels eine Abwendung von der naturalistischen expressiven Gestaltungsweise erkennen, analog zu einer allgemeinen Tendenz in der Bildhauerei am Ende des 19. Jahrhunderts. Bei der Künstlerin führte dieser Bruch zu einer konventionelleren Gestaltung. Nach 1900 schuf sie vorwiegend dekorative Kleinplastiken allegorischer und mythologischer Thematik oder Genreszenen. Sie bearbeitete zwar ähnliche Themen wie vorher – zum Teil in der Wieder-

8 Brief C. Claudels an P. Claudel, o.D., abgedruckt in: R.-M. Paris 1984, S. 68ff.

9 Vgl. Judith Cladel, Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue, Paris 1950, S. 231; auch Brancusi wählte die »taille directe«, um sich von Rodin abzugrenzen.



Les Causeuses (Die Schwätzerinnen), 1897 (Gips von 1895). Onyx und Bronze, 44,9 cm hoch, Musée Rodin, Paris.

aufnahme früherer Figuren – doch wirken viele der späteren Arbeiten wie ein »Ausverkauf« ihrer Ideen. So erinnert die kleinformatige Marmorkomposition »Rêve au coin du feu« durch die Darstellung einer Figur im angedeuteten Interieur an die Gruppe »Les Causeuses«; übertriebene Detailgenauigkeit verstärkt aber den illustrativen, anekdotischen Charakter der Skulptur und vermindert die Kraft und Lebendigkeit der Erfindung. In den Briefen der Künstlerin an ihren Galeristen Eugène Blot wird die notwendige Ausrichtung ihrer künstlerischen Arbeit auf unmittelbare Verkäuflichkeit deutlich. Wenn ein finanzieller Engpaß zu bedrohlich wurde, bot sie ihm Plastiken zu einem Preis an, der durch den momentanen Bedarf bestimmt war: »J'ai besoin de 59 Fr.95 pour samedi matin sans faute, ou si non la personne qui passe sa vie à vous fabriquer des objets aussi curieux qu'inutiles sera forcée d'user des procédés détestables.«¹⁰ Trotz der ironischen Verkleidung ist ein Gefühl der Resignation in den Briefen Claudels überall spürbar. Nach 1906/07 verschlechterte sich ihre Lebenssituation zunehmend und war von Armut, Isola-

10 Brief C. Claudels an E. Blot, o.D., in: Dossier C. Claudel, Archiv des Musée Rodin, Paris.

tion und Verzweiflung bestimmt. Die meisten ihrer Arbeiten zerstörte sie wieder; die Briefe an ihren Bruder lassen Symptome von Verfolgungswahn erkennen. Ihre Ängste kreisten permanent um den Namen Rodin, von dem sie annahm, daß er sich mit allen Mitteln Zugang zu ihren Ideen verschaffen wollte.¹¹ Claudels Lebensweise diente ihrer Familie schließlich zur Begründung, sie 1913 in eine geschlossene Nervenklinik einweisen zu lassen, wo sie bis zu ihrem Tod 1943 blieb.

Um den Bruch im Leben und Werk Claudels zu verstehen, reicht der Verweis auf ihre unverarbeiteten Gefühle Rodin gegenüber nicht aus. Sie hatte sich schon 1893 von ihm getrennt und 1898 den Kontakt völlig abgebrochen. Andere Gründe, ihre Stellung zwischen den Geschlechtern und vor allem zwischen den kulturpolitischen Fronten, spielten eine ebenso wichtige, wenn nicht die entscheidende Rolle. Sie sollen im folgenden skizziert werden.

Zwischen den Geschlechtern: Claudel war wie die meisten Künstlerinnen gezwungen, sich mit dem gesellschaftlich behaupteten Widerspruch zwischen ihrem Geschlecht und ihrer Existenz als Künstlerin auseinanderzusetzen. Das Genie wurde männlich gedacht. Einer Frau wurde Genialität nur in Verleugnung ihrer Weiblichkeit zugestanden. Octave Mirbeau, der als erster Kunstkritiker Claudel 1895 enthusiastisch feierte: »Il est clair qu'elle a du génie, comme un homme...«, verwies auch auf den darin liegenden Widerspruch zu ihrem Geschlecht: »... quelque chose d'unique, une révolte de la nature: la femme de génie?«¹²

Ein anderer Kunstkritiker, Octave Uzanne, veröffentlichte 1894 eine allgemeine Untersuchung zur Situation der Frau in Paris, in die auch Künstlerinnen einbezogen waren.¹³ Nach Uzanne fehlt Frauen die unabdingbare Voraussetzung für Genialität: Einsamkeit ertragen zu können. Auch wenn Künstlerinnen aus diesen Gründen Spitzenleistungen versagt seien, sprach er ihnen nicht grundsätzlich die Fähigkeit ab zu arbeiten und sich darin »rührend, zart, subtil« und selbst »erfindungsreich« zu zeigen.¹⁴ In den 90er Jahren wurde im Zusammenhang mit der Forderung nach Zulassung der Frauen zur Ecole des Beaux-Arts ihre Beschränkung auf den kunstgewerblichen Bereich ernsthaft erwogen.¹⁵

Claudel wurde die Qualifikation als Bildhauerin zwar nie direkt bestritten, dennoch war sie einer Beurteilung unterworfen, die sich in den von Uzanne repräsentierten Strukturen bewegte. Einseitig wurde sie in dekorativer Richtung gefördert. Als sie 1895 einen ersten staatlichen Auftrag für eine Porträtbüste erhalten sollte, wurde die Wahl dieses Sujets damit begründet, daß es die größten dekorativen Möglichkeiten biete.¹⁶ Besondere Anerkennung erhielt Claudel für ihre kleinformatigen Kompositionen »Les Causeuses« oder »La Vague«, die sie in präziösen, die Aufmerksamkeit anziehenden Materialien wie Onyx oder Jade ausführte. Dabei wurden die Arbeiten von der zeitgenössischen Kritik wie dekorative Kleinodien wahrgenommen und die Künstlerin vorwiegend wegen ihrer technischen Perfektion gelobt. Der Kritiker Mathias Morhardt beschrieb die aufwendige Steinbearbeitung Claudels als weiblich und trennte so wieder die Bildhauerin von der Frau: »Il ne suffit pas à la jeune artiste de prouver qu'elle est un admirable sculpteur. Elle a des caprices de femme. [...] elle invente des combinaisons délicieusement compliquées presque irréalisable, qu'elle s'applique à réaliser avec soin, avec grâce, avec patience...«¹⁷

Die Fähigkeit, große Kompositionen zu bewältigen, wurde der Künstlerin nicht zugetraut. Obwohl sich Kritiker wie Mirbeau und Morhardt für sie einsetzten, erhielt Claudel nie den Auftrag für ein Denkmal.¹⁸ Als der staatliche Kulturinspektor Silvestre bei einem Atelierbesuch auf ihre Skulptur »L'Age mûr« aufmerksam

11 Abgedruckt in R.-M. Paris 1984, S. 121ff.

12 Octave Mirbeau, Le Salon de 1893, in: La revue encyclopédique, Paris 1890, S. 893.

13 Octave Uzanne, La Femme à Paris, Paris 1894, S. 153ff.

14 Ebd., S. 157.

15 Vgl. dazu Gustave Geffroy, Femmes on vous trompe, Artikel vom 3.3.1893, abgedruckt in: ders., La vie artistique, Paris 1855-1926, Bd. 2, S. 157f.

16 Anne Pingeot, Le chef-d'œuvre de Camille Claudel: L'Age mûr, in: Revue de Louvre et des Musées de la France Nr. 4, 1982, S. 287-295; hier bes. S. 289.

17 Mathias Morhardt, Mlle Camille Claudel, in: Mercure de France, März 1898, Bd. 25 des Reprints, Vaduz 1965, S. 709-755, Zitat S. 735: »Es reicht der jungen Künstlerin nicht zu beweisen, daß sie ein bewundernswürdiger Bildhauer ist. Sie hat die Launen einer Frau. [...] sie erfindet köstlich komplizierte Kombinationen fast unrealisierbar, die sie mit Sorgfalt, mit Grazie, mit Geduld zu realisieren trachtet.«

18 Mirbeau schrieb 1895: »Mais c'est un devoir d'encourager une pareille artiste! [...] capable à elle seule d'illustrer un musée, une place publique...« in: Le Journal 12.5.1895; Morhardt schrieb in einem Brief an Rodin vom 21.9.1897 über seinen Versuch, Claudel einen Denkmal-Auftrag für den Dichter L. Daudet zu vermitteln (vgl. Korrespondenz Morhardt/Rodin, Archiv des Musée Rodin, Paris).

wurde, nahm er ihr kompositorisches Vermögen mit Erstaunen zur Kenntnis: »C'est vraiment de la part d'une femme une œuvre très noble et très poussée!«¹⁹ Der geplante staatliche Auftrag für eine Bronzefassung der Komposition wurde trotzdem nicht erteilt.

Der widersprüchliche Ausdruck ihrer Skulpturen wurde als Zeichen der noch nicht gefundenen weiblichen Identität Claudels gewertet. Die naturalistische körperhafte Modellierung und die Darstellung als häßlich geltender Sujets wie Alter oder Sinnlichkeit in ihren Skulpturen »Clotho«, »La Valse« oder »L'Age mûr« wurden auf den Einfluß ihres Lehrers zurückgeführt und damit als männlich charakterisiert. Niemand vermutete ein eigenes Interesse Claudels.

Trotz der Ermutigungen, die Claudel nach 1900 durch ihren Galeristen Eugène Blot erfuhr, überwog bei ihr zunehmend das Gefühl, ihr Leben falsch ausgerichtet zu haben: »S'il était encore temps de changer de corporation je préférerais cela. J'aurais mieux fait de m'acheter de belles robes et de beaux chapeaux qui fassent ressortir mes qualités naturelles que de me livrer à une passion pour les édifices douteux et les groupes plus ou moins rébarbatifs. Cet art malheureux est plutôt fait pour les grandes barbes et les vilaines poires que pour une femme relativement bien partagée par la nature.«²⁰

Mit der Feststellung, daß sie besser der traditionellen Frauenrolle gefolgt wäre, stellte sie ihren bisherigen Lebenssinn in Frage. Die Auflösung des gesellschaftlich behaupteten und von ihr verinnerlichten Widerspruchs zwischen weiblicher und künstlerischer Existenz war ihr nicht gelungen. Sie nahm den Raum, den sie vorher beansprucht hatte, immer weiter zurück, bis zu dem Punkt, daß sie ihre Werke selbst zerstörte.

Zwischen den kulturpolitischen Fronten:

Im Kampf um ihre künstlerische Identität mußte sich Claudel nicht nur als Frau in einem von Männern dominierten Metier behaupten, sondern auch als Schülerin eines bedeutenden Bildhauers. Rodin hat um seine Durchsetzung zwar lange und hart kämpfen müssen, spielte aber ab 1880 in den kulturellen Auseinandersetzungen eine immer einflußreichere Rolle. Um 1900 hatte er schließlich den Rang eines unbestrittenen, national und international gefeierten Staatskünstlers erreicht. Für die Bildhauer/innen seiner Zeit wurde es zunehmend schwieriger und fast unmöglich, sich neben seiner dominanten Persönlichkeit Geltung zu verschaffen. Claudel war in besonderem Maß davon betroffen. Bekannt nicht nur als Schülerin, sondern auch als Geliebte des Künstlers wurde die Unterstellung, als Frau zu keinen eigenständigen Leistungen fähig zu sein, noch verstärkt. Auch wenn einige Skulpturen als originale Schöpfungen angesehen wurden, mußte sie bei den meisten ihrer Arbeiten ständig direkte oder indirekte Plagiatsvorwürfe hinnehmen. Gegner wie Anhänger Rodins sahen in Claudel seine wichtigste und einzige wahre Schülerin. Wenn konservative Kritiker sie mit Rodin und seiner Kunst verwarfen, so stellten die ihr wohlgesonnenen Autoren sie mit dieser Charakterisierung in ihrer Eigenständigkeit in Frage. Claudel wurde zu einem Argument im Kampf um die Durchsetzung Rodins. Dieser Widerspruch von Unterstützung und gleichzeitiger Beschränkung durch ihre Förderer zeigt sich besonders an ihrer Position in den kulturpolitischen Auseinandersetzungen zwischen sezessionistischen und akademischen Fraktionen der 90er Jahre.

Rodin war 1891 von der »Société des Gens de Lettres« beauftragt worden, ein Denkmal zu Ehren Balzacs zu schaffen. Schon die Auftragsvergabe war sehr umstritten, und auch in den folgenden Jahren setzten sich die Auseinandersetzungen

¹⁹ Silvestre, zit. nach Pinget 1982, S. 290.

²⁰ Brief C. Claudels an E. Blot, o.D., in: Dossier C. Claudel, Archiv des musée Rodin: »Wenn es noch möglich wäre, die Korporation zu wechseln, würde ich das bevorzugen. Ich hätte besser daran getan, mir schöne Kleider und Hüte zu kaufen, die meine natürlichen Qualitäten betonen, als mich einer Leidenschaft zu widmen... Diese unglückliche Kunst ist eher für die großen Bärte (Rodin, d. Verf.) und die gräßlichen Dummköpfe gemacht als für eine Frau, die von der Natur relativ gut ausgestattet wurde.«

gen zwischen Befürwortern und Gegnern Rodins unvermindert fort.²¹ Schließlich kam es mit der Ausstellung der vollendeten Balzac-Statue im Salon von 1898 zum offenen Skandal. Rodin wurde vorgeworfen, eine Skizze als Skulptur auszugeben, und die »Société des Gens de Lettres« verweigerte die Abnahme. Diese Auseinandersetzung hatte politische Dimensionen und war von nationaler Bedeutung.²²

Der im März 1898 kurz vor Beginn der Salonausstellung veröffentlichte erste monographische Aufsatz über das Werk Claudels von Morhardt ist als Teil der von Rodin-Anhängern geführten Kampagne für dessen Balzac-Statue aufzufassen.²³ Morhardt war ein langjähriger, energischer Verteidiger und enger Vertrauter von beiden. Mit seinem Aufsatz wollte er der Bildhauerin ein vorläufiges Denkmal setzen und gab ihr eine Rodin vergleichbare Bedeutung. Gleichzeitig diente dieser Artikel dazu, Claudel als wichtigste Vertreterin einer Rodin-Schule aufzubauen mit dem Ziel, den Bildhauer in den harten Auseinandersetzungen um seine Kunst aus der Isolation zu führen. Morhardt führte Claudels künstlerische Entwicklung ausschließlich auf Rodin zurück. Er lehnte die Frage nach ihrer Originalität als kleinmütig ab und deutete so unterschwellig mangelnde Eigenständigkeit an.²⁴ Er baute Claudel zwar als ebenbürtige Partnerin Rodins auf: »[...] sans chercher à séparer ici deux artistes qui sont également dignes de notre respectueuse admiration et qui sont d'ailleurs réunis par leur propre solitude au milieu des sculpteurs de ce temps [...]«²⁵ Aber seine Art der Verknüpfung beider Künstler in ihrer Doppeldeutigkeit von Gleichrangigkeit und Hierarchie war für Claudel fatal. Morhardt charakterisierte die von ihm hervorgehobenen Qualitäten Claudels, wie die Art ihrer Steinbearbeitung, als weiblich und damit als Rodin unangemessen.²⁶ Sie wurde zur harmonisierenden Ergänzung des Bildhauers, diejenige, die die ihm vorgeworfenen Mängel, z.B. das Skizzenhafte, durch ihren »souci de la chose finie« ausglich.²⁷

Mit Claudel stellte Morhardt provokativ eine Frau neben Rodin, die den Abstand von ihm zu allen anderen Zeitgenossen noch betonte. Letztlich erscheint er als der einzig wirklich bedeutende Künstler, der aus einem Heer »resignierter und nur zu Abgüssen fähiger« Bildhauer herausragt.²⁸ Claudel wurde zwar in ihrer Arbeit bestätigt, aber nicht in ihrer Eigenständigkeit anerkannt.

Sie spürte den Mißbrauch ihrer Person als Mittel zur Durchsetzung Rodins und lehnte die Veröffentlichung des Aufsatzes von Morhardt ab. Das geht aus einem ihrer Briefe an Rodin hervor, den sie vermutlich Ende 1897 aus Anlaß der von ihr sehr positiv beurteilten Balzac-Statue geschrieben hatte. Sie schrieb: »Vous avez bien fait d'empêcher Morhardt de publier l'article qu'il avait préparé sur moi, il était destiné à attirer sur moi des colères et des vengeances dont je n'ai certes pas besoin. Vous avez peut-être tort de croire à la complète bonne volonté des Morhardts envers moi, ils font plutôt semblant.«²⁹

Claudel ging offenbar davon aus, daß Rodin die Veröffentlichung des Aufsatzes verhindert habe, der aber dann doch erschien. Dieser Vorgang ist ein weiteres Indiz dafür, daß man sich über die Künstlerin hinwegsetzte, daß nicht sie im Vordergrund des Interesses der Publikation stand. Vermutlich auch einer der Gründe für Claudel, endgültig mit Rodin zu brechen und sich öffentlich von ihm zu distanzieren. Sie lehnte um 1898 auch einen Artikel Judith Cladels über ihre Arbeiten ab, da dieser in der Zeitschrift »La Fronde« veröffentlicht werden sollte, die in der Balzac-Affaire Rodins Partei ergriffen hatte.³⁰ Ihre Vereinnahmung für die Kunst Rodins läßt die Abwendung Claudels vom Naturalismus und den Wechsel in ein kulturpolitisch eher konservatives Lager verständlich erscheinen.

21 Vgl. John L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin*, Philadelphia 1976, S. 425ff.

22 Vgl. ebd. S. 444, Parallele zur Dreyfus-Affäre

23 Morhardt, 1898.

24 Morhardt 1898, S. 717.

25 Ebd., S. 738: »... ohne zwei Künstler hier trennen zu wollen, die beide gleichermaßen unserer respektvollen Bewunderung wert sind und die zudem vereinigt sind durch ihre Einsamkeit in der Mitte der zeitgenössischen Künstler...«

26 Ebd., S. 734f.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 718.

29 Brief C. Claudel an Rodin, o.D., in: Archiv des Musée Rodin, Paris; Dossier C. Claudel: »Sie haben gut daran getan, Morhardt daran zu hindern, den Artikel über mich zu veröffentlichen, er war dazu berufen, Streit und Rachegefühle auf mich zu ziehen, die ich sicher nicht nötig habe. Sie haben vielleicht unrecht, an die wirklich guten Absichten der Morhardts mir gegenüber zu glauben, sie tun eher nur so, als ob.«

30 Cladel 1950, S. 232f.

Die Dominanz der harten Auseinandersetzungen um Rodin in den 90er Jahren und die Zugehörigkeit zu seinem künstlerischen Umfeld hatten Claudels Abhängigkeit von den mit Rodin befreundeten Kritikern und Auftraggebern verstärkt. Die Heraushebung ihrer Person z.B. durch Morhardt und die tatsächliche oder auch nur unterstellte Protektion Rodins förderten die Isolation Claudels auch in den Reihen der Sezession. Rodin faßte dies in einem Brief an Mirbeau zusammen: »... tous ont l'air de croire que Mlle Claudel est ma protégée quand même, quand c'est une artiste incomprise, elle peut se vanter d'avoir eu contre elle mes amis les sculpteurs et les autres en plus qui m'ont toujours paralysé au ministère...«³¹

Die »Société Nationale des Beaux-Arts«, die 1890 als Gegenorganisation zur »Société des Artistes Français« gegründet wurde und die ebenfalls jährlich einen Salon organisierte, verstand sich als Forum für antiakademische Kunst. Rodin war ab 1893 Jury-Vorsitzender der Skulpturabteilung und hatte damit eine bestimmende Position. Claudel, die auch ab Mitte der 90er Jahre der Jury angehörte, war wegen dieser Stellung und der angeblich bevorzugten Präsentation ihrer Werke im Salon, die auf Rodins Einfluß zurückgeführt wurden, immer wieder ein Stein des Anstoßes in der sezessionistischen Gesellschaft.³² Die Machtkämpfe innerhalb der Sezession führten schließlich zu einem Komplott mit dem Ziel, Rodin die Präsidentschaft der Skulpturenabteilung zu entziehen.³³ Um seine Vorrangstellung zu behaupten, initiierte der Bildhauer mit Künstlern und Kritikern 1895 ein Festbankett zu Ehren des symbolistischen Malers Puvis de Chavannes, der wie Rodin selbst nie die Anerkennung der Kulturinstitutionen gefunden hatte. Ein späterer Bericht des Hauptorganistors Morhardt über dieses Ereignis verdeutlicht, daß das Bankett auf Chavannes als Maler und Rodin als Bildhauer ausgerichtet war und daß es ein großer Erfolg auch bei den Vertretern der offiziellen Kulturpolitik war.³⁴

Während alle männlichen Mitglieder der Sezession zum Bankett eingeladen wurden, blieb Claudel wie alle Frauen ausgeschlossen, da sie die »Feierlichkeit gestört hätten«, wie Morhardt kommentierte.³⁵ Im Nachhinein erhielt Claudel den Auftrag, ihre Skulptur »Clotho« in Marmor auszuführen, um sie in Erinnerung an das Bankett dem Musée de Luxembourg zu übergeben.³⁶ Es drängt sich die Vermutung auf, daß dieser Auftrag aus taktischen Gründen an sie vergeben wurde. Da das Komitee die Aufgabe nicht Rodin übertragen konnte (er hatte schon die Ehrenplakette ausgeführt), wählten sie Claudel als wichtigste Schülerin und somit beste Repräsentantin seiner Kunst. Zudem fiel die Wahl auf ein Sujet, die Aktdarstellung einer alten Frau, mit dem sich auch Rodin beschäftigt hatte und worin das Provozierende seiner antiakademischen Kunstauffassung hervorgehoben werden konnte. Claudel verarbeitete die Erkenntnis, daß sie unabhängig von der Qualität ihres Werkes immer unter den Namen Rodins subsumiert wurde, in der Gestaltung der »Clotho«, der sie – einer Fessel gleich – eine Blattranke um den Fuß legte. Naheliegender und bestimmend von der Künstlerin beabsichtigt ist die Assoziation zur Daphne, die sich in einen Lorbeerbaum verwandelte, um der Verfolgung durch Apoll zu entgehen. Dieser Lorbeer diente der Krönung des Künstlers, des männlichen selbstverständlich. »Clotho« als Daphne verstanden, d.h. als Lorbeer, krönte Rodin, wurde wie alle Werke Camille Claudels zum Zeichen seiner künstlerischen Bedeutung umgedeutet.

31 Brief von Rodin an Mirbeau, o.D. (um 1900), abgedruckt in: Paul Claudel: Journal II, Paris 1969, S. 626: »... alle scheinen zu glauben, daß Fräulein Claudel trotzdem noch mein Schützling ist, dabei ist sie eine unverständene Künstlerin, sie kann sich rühmen, meine Freunde, die Bildhauer, gegen sich zu haben wie auch die anderen im Ministerium, die mich schon immer behindert haben...«

32 Vgl. Henry de Braisne, Camille Claudel, in: La revue idéaliste, Paris Oktober 1897, S. 357-359.

33 Cladel 1950, S. 199.

34 Mathias Morhardt, Le Banquet Puvis de Chavannes, in: Mercure de France, Paris August 1935, Bd. 261, S. 499-531.

35 Ebd., S. 504.

36 Morhardt 1898, S. 734.