

1996

Modersohn-Becker und Rilke: künstlerische Affinitäten

Maylene Cummings
Colby College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/seniorscholars>



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

Recommended Citation

Cummings, Maylene, "Modersohn-Becker und Rilke: künstlerische Affinitäten" (1996). *Senior Scholar Papers*. Paper 243.

<https://digitalcommons.colby.edu/seniorscholars/243>

This Senior Scholars Paper (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Senior Scholar Papers by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.

MODERSOHN-BECKER UND RILKE:
KÜNSTLERISCHE AFFINITÄTEN

von

MAYLENE CUMMINGS

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements of the Senior
Scholars' Program

COLBY COLLEGE
1996

APPROVED:

Corinna Reidel-Schurwe

TUTOR

James R. McIntyre

CHAIR, DEPARTMENT OF

German & Russian

Hubert C. Kretz

READER

Luandoquadio Pereira

CHAIR, INDEPENDENT STUDIES COMMITTEE

Inhalt

I	Einleitung	S. 1
II	Biographische Zusammenhänge	S. 4
III	Rilkes "Requiem für eine Freundin"	S. 23
IV	Bilder von Paula Modersohn-Becker	S. 44
V	Schlußfolgerung	S. 52
	Anhang:	S. 58
	Rainer Maria Rilke, "Requiem für eine Freundin" (1908)	S. 58
	Paula Modersohn-Becker, Porträts	S. 65
	Bildnis Rainer Maria Rilke (1906)	
	Selbstbildnis vom 6. Hochzeitstag (1906)	
	Selbstporträt von 1906	
	Bibliographie	S. 68

I

„Grausam entriß der Tod sie ihrer heißgeliebten Kunst und zerstörte die herrlichsten Hoffnungen...Ihre Ahnung vom frühen Tod war zur Wirklichkeit geworden. Dieses jähe Ende aus blühender Gesundheit war. . . nicht zu fassen.“¹ Der Landschaftsmaler Otto Modersohn war sehr erschüttert von dem frühen Tod seiner Frau, der Malerin Paula Modersohn-Becker. Diese produktive Künstlerin, die sehr gesund und lebenslustig gewesen war, hatte immer geglaubt, daß sie jung sterben würde, aber ihre Vorahnung war von ihren Freunden und Bekannten nie ernst genommen worden. Zwei Wochen nach der Geburt ihres ersten Kindes, einer Tochter, starb die Einunddreißigjährige am 21. November 1907 an einer Herzembolie.²

Modersohn war nicht der einzige, der von ihrem Tod tief bewegt wurde. Der Dichter Rainer Maria Rilke war ein guter Freund und ein Verehrer der Künstlerin gewesen. Ihr widmete er sein Gedicht „Requiem für eine Freundin“, das er fast ein Jahr nach ihrem Tod zwischen dem 31. Oktober und 2. November 1908 in Paris schrieb:

Daß wir erschranken, da du starbst, nein, daß
dein starker Tod uns dunkel unterbrach,
das Bisdahin abreißend vom Seither:
das geht uns an; das einzuordnen wird
die Arbeit sein, die wir mit allem tun. (16-20)³

¹Gärtner, Heinz. Wormsweide war ihr Schicksal. Düsseldorf: Droste Verlag, 1994. S.261. Zitiert nach Otto Modersohns Tagebuch (ohne Angabe).

²Gardiner, Susan. "The Full Dialogue." Pequod, 23 (1993) 169-181. S. 169.

³Rilke, Rainer Maria. "Requiem für eine Freundin" Neue Gedichte. Werke Band 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987. S. 647. Ziffern in Klammern verweisen auf die nummerierten Zeilen des

Er meinte mit diesen Zeilen, daß ihr Tod nicht nur eine Überraschung war, sondern auch eine große Störung. Das Leben von allen, die Paula Modersohn-Becker gekannt hatten, wurde unterbrochen. Das "Bisdahin", nämlich alles, was gewesen war und passiert war, bevor sie starb, und das "Seither," alles, was passierte seit ihrem Tod oder seitdem es sie nicht mehr gab, werden auseinandergerissen. Es ist nicht mehr, wie es war, als Paula noch lebte. Es ist nicht mehr so einfach, die Realität festzustellen. Die Arbeit, die wir mit allem tun, ist die Trauerarbeit, der Versuch, den Tod zu erklären und mit dem Verlust einer Freundin fertigzuwerden. Wer war diese Frau, deren Tod diese beiden Männer so betraf? Warum wollte Rilke sich mit ihrem Sterben dichterisch auseinandersetzen? Welchen Eindruck machte sie auf Rilke? Wie haben diese beiden Menschen sich selbst und einander verstanden? Welches Bild entsteht in Rilkes "Requiem" von Paula Modersohn-Becker? Widerspiegelt dieses Bild die Beziehung zwischen der Malerin und dem Dichter? Entspricht es dem Bild, das Paula von sich selbst zeichnete? Das Gedicht "Requiem für eine Freundin" und die Bilder Paula Modersohn-Beckers zeigen sehr verschiedene Seiten ihrer Persönlichkeit. Deshalb ist eine Untersuchung von Rilkes Gedicht und Modersohn-Beckers Selbstporträts notwendig, um herauszufinden, in welchem Zusammenhang sie miteinander stehen.

Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke waren beide kreative Menschen. Die Malerin und der Dichter verstanden beide den schöpferischen Prozeß. War es die besondere Neigung zur bildenden Kunst, die Modersohn-Becker und Rilke verband? Rilke hatte sein ganzes

Leben lang großes Interesse für Kunst, er verkehrte gern in Künstlerkreisen und schrieb viel über Kunst und die Rolle des Künstlers. Paula strebte ihr ganzes Leben danach, malen zu können und eine Künstlerin zu werden. Gehörte Paula darum zu den Künstlern, über die Rilke schrieb?

Das Talent Rainer Maria Rilkes ist die Kraft, ein sehr transzendentes Thema durch Sprache in ein konkretes und glaubhaftes Bild umzusetzen. Er macht Abstraktes wie Engel, Sterblichkeit und Schmerz tastbar. War die Beschreibung ihres Todes und die Erinnerung an ihr Leben im "Requiem" ein Versuch, durch Sprache ihren unfassbaren Tod begreiflich zu machen, oder war es eher ein empfindsamer Tribut an eine geliebte Freundin?

Paula, die sich mit ihren schweren, stark grundierten Farben und klaren, großflächigen Formen in ihren Selbstporträts darstellte, war eine zarte, schwebende Erscheinung in Rilkes "Requiem". Warum wurde sie dort so anders dargestellt, als sie sich selbst sah und in ihren Selbstporträts malte? Paula Modersohn-Becker war eine Malerin der einfachen Schönheit. Ihre Stärke liegt in der Fähigkeit, ein kompliziertes und lebendiges Subjekt auf sein ursprüngliches Wesen zu reduzieren. Ein Bild von einer bäuerlichen Frau oder einem Kind im Dorf zeigt nicht nur deren äußere Form; Modersohn-Becker zieht auch deren Wesen hervor und malt die innere Beschaffenheit dieser Menschen. Auch in ihren Landschaften und Stilleben kann man diese Reduzierung auf das Wesentliche sehen. Wenn man die Stile Modersohn-Beckers und Rilkes miteinander vergleicht, gibt es einen großen Kontrast zwischen ihren Darstellungen, abgesehen von

dem Gegensatz des Mediums, Bild bzw. Sprache. Vor allem tritt der Unterschied zwischen ihrer großzügigen Benutzung von Farbe und Formen und seiner sparsamen, nur andeutenden Schreibweise stark hervor.

II

Paula Becker wurde als die Tochter eines Bremer Eisenbahningenieurs und einer wohlhabenden Mutter am 8. Februar 1876 in Dresden geboren.⁴ Sie wurde in Bremen aufgezogen, nachdem die Familie dort hingezogen war. Sie hatte nie Skizzen oder Zeichnungen gemacht, bis sie 1892 aus Spaß einen Zeichenkurs besuchte. Dieses Interesse sollte sie ihr ganzes Leben weiter verfolgen. In England, wo sie eine Ausbildung als Kindermädchen bei ihrer Tante bekam, hatte sie auch die Möglichkeit zu zeichnen und zu malen, aber niemand ermutigte sie, ihr Talent zu entwickeln. Der Wunsch, Malerin zu werden, kam von ihr allein und war so stark, daß sie sich selbst eine Ausbildung im Malen verschaffte.

Ihre Eltern waren geduldig mit ihrem Streben nach Künstlertum, aber sie waren auch praktisch und dachten, daß ihre Tochter irgendwann einmal die Kunst zugunsten von Ehe und Familie aufgeben würde. Obwohl ihr Vater streng war, hatte er nichts gegen eine ausgebildete Frau. Paula durfte ihrer Neigung zur Kunst folgen, sie sollte aber auch andere Möglichkeiten ausprobieren. Deshalb war sie nach England gefahren.

⁴Bohlmann-Modersohn, Marina. Paula Modersohn-Becker, eine Biographie mit Briefen. Berlin: Alfred Knaus, 1995. S. 9.

Eigentlich war es eine sehr liebevolle Familie, die das Geistige in ihrer Tochter ermöglichen wollte, ohne daß sie sie verwöhnte. Die Eltern setzten keine Grenzen für die Entwicklung ihrer Tochter fest, aber sie waren sehr realistisch. Paula durfte ihre Kunst weitermachen, so lange es den Eltern produktiv und nützlich schien. Sie erlaubten Paula, in Berlin an der Akademie der Künste zu studieren.

Nach Beendigung ihres Studiums in Berlin im Mai 1889 zog sie nach Worpswede um, um dort ihre Tätigkeit als Malerin fortzusetzen. Dieser Umzug war möglich durch die Unterstützung eines Onkels. Er würde Paula für die nächsten zwei bis drei Jahre ein Monatsgeld geben und ihr Kapital so anlegen, daß sie danach eine Reise finanzieren könnte. Paula fand in Worpswede auch gleich einen Lehrer: Fritz Mackensen nahm Paula als seine Schülerin an. Mackensen war zu der Zeit ein bekannter Maler, der in der Bremer Kunstszene sehr viel Erfolg hatte. Seine Bilder waren traditionell und naturgetreu.

Worpswede war eine Künstlerkolonie in der Nähe von Bremen. Paula wurde anfänglich von den Worpsweder Künstlern in einer Ausstellung begeistert. Nachdem sie Worpswede besucht und die herrliche Moorlandschaft gesehen hatte, wollte sie gleich dorthin ziehen. Für die Eltern schien Worpswede eine ungefährliche Fixierung zu sein. In dem Moordorf wohnte eine Gruppe von Malern, die an völkische Ideale glaubten. Zu dieser Gruppe gehörten u.a. Künstler wie Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler, Hans am Ende, Franz Overbeck und Otto Modersohn.

Die Künstler wollten sich von der großen Stadt und der Gesellschaft abwenden und sich aufs Land zurückziehen. Sie dachten, daß die Bauern und das Landvolk die treue Seligkeit im Leben verkörperten. Sie waren gegen den Materialismus der Gründerzeit und versuchten, auf dem Land ihre Philosophie auszuleben und ihren Glauben durch ihre Kunst weiterzugeben.⁵ Paulas Entscheidung, nach Worpswede zu ziehen, war weder politisch noch idealistisch. Sie wollte einfach Malerin werden, und Worpswede war der nächste Ort, wo man das schaffen könnte.

Es dauerte nicht lange, bis Paula sich von ihrem Lehrer Fritz Mackensen löste. Ihr Talent brachte sie in eine andere Richtung als die, die Mackensen ihr wies. Paulas Ansichten über Formen, Kompositionen und Farben waren sehr anders als die des Meisters. Doch die beiden respektierten sich auch weiterhin, und er gab zu, daß sie Talent hatte.

Die Zeit des selbständigen Malens wurde für sie eine positive und erfolgreiche Zeit. Sie arbeitete sehr fleißig und war voll Begeisterung. Sie beobachtete das Worpsweder Volk und malte das, was sie sah. Sie malte häufig Frauen und Kinder, weil sie ihr zugänglich waren. Sie spielte mit den Kindern und trank Kräutertee mit den Frauen. Eigentlich verstand sie sich gut mit den einfachen Leuten auf dem Land, und deshalb konnte sie sie malen. Ihre Bilder sind keine utopischen Darstellungen oder eine Rückkehr zu den Malern der Romantik.

Paula fand in Worpswede einen Menschen mit der gleichen Einstellung. Es war die junge Bildhauerin Clara Westhoff, die auch bei Mackensen

⁵ Levine, Frederick S. The Apocalyptic Vision. New York: Harper & Row, 1979. S. 4.

zeichnen lernte und sich wie Paula auf dem Weg zu einem freien unabhängigen Künstlertum befand. Die beiden waren von Anfang an feste Freundinnen. Clara Westhoff schrieb über ihre erste Begegnung mit Paula: "Es war Paula Becker, die im Malkittel und ohne Hut in meinem Atelier auf dem Podium, das für die Modelle bestimmt war, saß und erzählte, daß sie Schülerin von Mackensen geworden sei. . . " Paula zeichnet ein ähnliches Erlebnis in ihrem Tagebuch auf: "Da ging mir heute ein Licht auf bei Fräulein Westhoff. Die hat jetzt eine alte Frau modelliert, innig, intim. Ich bewundere das Mädel, wie sie neben ihrer Büste stand und sie antönte. Die möchte ich zur Freundin haben⁶." Die beiden Frauen verbrachten zusammen eine herrliche Zeit in Worpswede. Sie gingen Schlittenfahren, übten sich zusammen im Zeichnen, und läuteten die Kirchenglocken, auch wenn es nicht Sonntag war. Clara Westhoff verkörperte für Paula die Unterstützung und Erleuchtung, die sie brauchte, um ihre Individualität zu äußern.

Die Freundschaft dieser beiden Frauen inspirierte Adrienne Rich zu ihrem Gedicht, "Paula Becker to Clara Westhoff".⁷ Darin wird der lesbische Charakter der Beziehung zwischen Paula und Clara hervorgehoben. Aber vielleicht war Clara eher ein Symbol für Paulas Freiheitsdrang und ihre unterdrückte künstlerische Seite, denn in späteren Briefen an Clara (siehe S.14) fällt es auf, daß Paula Clara immer noch siezt, obwohl sie lange miteinander befreundet waren. Wenn sie

⁶ Busch, Günter und von Reincken, Liselotte, Hrsg. Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979. S. 149

⁷ Rich, Adrienne. "Paula Becker to Clara Westhoff" The Fact of a Doorframe. New York: W.W. Norton, 1984. S. 248-250.

eine lesbische Beziehung gehabt hätten, wären sie sicher nicht so formell gewesen, sondern hätten wohl "du" zueinander gesagt.

Die beiden Künstlerinnen teilten auch das Gefühl der Nieder-
geschlagenheit und Wertlosigkeit, als sie starke Kritik bei einer
Ausstellung der Worpsweder Maler in Bremen bekamen. Der Bremer
Kritiker Arthur Fitger war den Worpsweder Malern gegenüber äußerst
kritisch, aber als Frau hatte Paula es doppelt schwer, um seine
Anerkennung zu bekommen. Ihre Eltern nahmen seine Bemerkungen
sehr ernst. Sie empfahlen ihrer Tochter, die Kunst aufzugeben.⁸

Trotz der niederschlagenden Kritik, der Korrekturen und der
Distanzierung von Mackensen und der Enttäuschung ihrer Eltern und
trotz der trüben Novembergefühle, die Paula geistig niederdrückten,
behielt sie doch eine klare Vorstellung von ihrem Selbst. Sie zog sich in
sich zurück und schrieb in Reaktion auf Mackensens Kritik:

Heute fiel mir der Satz ein: Hier in der Einsamkeit reduziert
sich der Mensch auf sich selber. Es ist ein sonderliches Gefühl, wie
all das Bunte, Anerzogene, Geschauspielerte, was ich besaß, wegfällt
und eine vibrierende Einfachheit entsteht. Ich arbeite an mir. Ich
arbeite mich um, halb wissentlich, halb unbewußt. Ich werde
anders, ob besser? Jedenfalls vorgeschrittener, zielbewußter,
selbständiger.⁹

⁸ Busch und von Reinken, S. 75-76.

⁹ Busch und von Reinken, S. 151.

Paulas Neigung zur Kunst wurde durch die Kritik noch verstärkt. Jetzt wäre es die Zeit gewesen, um etwas Anderes aus ihrem Leben zu machen, aber Paula blieb bei der Malerei. Die zwei Jahre Familienunterstützung waren um, und Paula konnte endlich ihre Kunstreise machen. Es war auch eine Möglichkeit, dem Ärger ihrer Eltern zu entkommen und ihre Kunst außerhalb derer Erwartungen weiter zu verfolgen.

Um die Jahrhundertwende fuhr Paula also nach Paris, wo sie mit Clara Westhoff die Kunst und auch ihre gemeinsame jugendliche Freiheit genoß. Paris wählte sie als Ziel, weil Clara schon dort war. Clara war nach Paris gegangen, um Skulptur zu lernen und ihre Kunst außerhalb von Worpswede weiterzuentwickeln. Es ist kein Wunder, daß Paula mit Clara in Paris sein wollte. Dort lebten sie zusammen in einer kleinen Wohnung. Ihre Freundin, die Bildhauerin, war eine Schülerin Rodins, während Paula an der Akademie der Cola Rossi studierte.

Paris war eine Hauptstadt der modernen Kunst. Dort sollte Paula neue Richtungen und Möglichkeiten entdecken. Paris war ein zentrales Erlebnis in ihrer Karriere als Malerin. Sie besuchte Museen, studierte Kunstgeschichte und malte und zeichnete viel. Sie lernte die neue französische Kunst kennen. Sie war von Cézanne besonders beeindruckt. In seinen Bildern fand sie etwas, wonach sie selber strebte. Sie bewunderte seine tiefen, eindringlichen Farben und seine einfache Schönheit. Seine Formen waren einfach und ausdrucksvoll, jedoch ohne gefühlvoll zu sein. Sie interessierte sich auch für die stark linearen Kompositionen der japanischen Drucke, die die Impressionisten sammelten.

Ende Juni 1900 kehrten Clara und Paula aus Paris nach Worpswede zurück, und dort sollten sie bald die Bekanntschaft von Rainer Maria Rilke machen. Rainer Maria Rilke war eine seltsame Erscheinung in Worpswede. Die Künstler waren nicht überrascht, aber die Bauern und Dorfleute fanden es eigenartig, wie er durch den Garten ging: in russischen Stiefeln und einem gegürteten Kittel.¹⁰ Die Leute fragten sich, warum er nach Worpswede gekommen war. Er wohnte bei seinem Freund Heinrich Vogeler, bis er sich in Worpswede wohl fühlte und sein eigenes Haus mietete.

Rilke fühlte sich nicht durch die künstlerischen Fähigkeiten, die die beiden Frauen besaßen, angezogen. Das Talent von Vogeler und Modersohn lobte er und erkannte er, aber in dem Paar Paula und Clara sah er vor allem die Frauen, nicht die Künstlerinnen. Paula, Clara Westhoff und Rilke verbrachten viele Stunden miteinander. Er war von den beiden Frauen sehr beeindruckt, und diese waren aufmerksame Zuhörer und für Rilkes Gedichte sehr empfänglich. Rilke hörte gerne von ihren Erlebnissen aus Paris und schrieb über eine "blonde Malerin und deren Freundin, die eine hochgewachsene, dunkelhaarige Person war und in ihrem Atelier an faszinierenden Plastiken arbeitet."¹¹

Es entwickelt sich eine Konstellation, die Rilke schwärmerisch, bewundernd, unentschieden den *beiden Schwestern*, wie er sie wiederholt nannte, Paula Becker und Clara Westhoff, gegenüber zeigt.¹² Rilke

¹⁰Gärtner, S.45.

¹¹Holthusen, Hans Egon. Rainer Maria Rilke. Hamburg: Rowohlt, 1981. S. 48. Zitiert nach Tagebucheintragung, vom 10. September 1900.

¹²Nalewski, Horst. Rilke. Leben, Werke und Zeit in Texten und Bildern. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992. S. 80.

bemerkte, daß sie meistens paarweise wie Schwestern auftraten.

Vielleicht hatte die schwesterliche Freundschaft, die sie einander und ihm entgegenbrachten, ihm, dem einsamen Einzelkind immer gefehlt.

Rilke kannte die "Einsamkeit und Heimatlosigkeit"¹³ eines Außenseiters.

Es ist möglich, daß dieses Gefühl aus seiner Jugend stammte. Er wurde am 4. Dezember 1875 in einem deutschsprachigen Teil von Prag geboren.¹⁴ Er war nur zwei Monate älter als Paula Becker. Seine Mutter hätte lieber ein Mädchen gehabt und zog ihn in den ersten Jahren wie ein Mädchen an. Sie nannte ihn "Renée" statt mit seinem Taufnamen, René.¹⁵ Sein Vater dagegen wollte seinen Sohn streng militärisch erziehen und schickte ihn auf eine Militärschule. Rainer Maria verliebte sich sehr jung in die ältere und schon verheiratete Lou Andreas-Salomé. Sie war für ihn Mutter und Freundin, die Rilkes Sensibilität und Feinfühligkeit erkannte und ihn als Dichter ermutigte.¹⁶ Sie machten zusammen zwei Rußlandreisen. Als Rilke auf Einladung Vogelers in Worpswede ankam, war die Beziehung mit Lou schon zu Ende. Vielleicht war er auf der Flucht vor seinen Gefühlen für Lou.¹⁷ Rilke fühlte sich wohl in Worpswede. Vielleicht fühlte er sich in Worpswede wohl, weil er die Bauern und auch die Künstler verstand. Er hatte etwas gemeinsam mit diesen aufs Land zurückgezogenen Menschen.

¹³Nalewski, S. 80.

¹⁴Holthusen, S. 7.

¹⁵Leppmann, Wolfgang. Rilke, sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern und München: Scherz Verlag, 1993. S. 15.

¹⁶Leppman, S. 101-105.

¹⁷Gärtner, S. 50-53.

Rilke verbrachte viele Stunden mit Vogeler, Mackensen und Modersohn, wenn er nicht mit Paula und Clara zusammen war. Vogeler erinnert sich an Rilke aus dieser Zeit:

Er nahm so wenig Platz ein für seine Person, daß man fast sagen konnte, nur seine geistige Atmosphäre schwinde im Raum. Eine große Feierlichkeit durchdrang jeden in seiner Nähe. Seine Gedichte leben am stärksten, wenn sie bei Kerzenlicht und Rosen und silbernen Schalen gesprochen wurden oder wenn Frauen zugegen waren. . . Nie wurden Frauen so verstanden und besungen wie von ihm. . . ¹⁸

Vogeler meinte die Abende bei ihm auf dem "Barkenhof", seinem renovierten Haus, wenn Rilke aus seinen Gedichten vorlas. Manchmal waren Carl und Gerhart Hauptmann auch dort. Es war eine sehr gemütliche Gesellschaft von Autoren und Künstlern. Es wurde viel über Literatur und Kunst diskutiert. Die Frauen trauten sich auch, am Gespräch teilzunehmen. Rilkes Gemütsart muß zu der angenehmen Atmosphäre beigetragen haben. Er war ein diskreter und vorsichtiger Mensch, der die Frauen nicht erniedrigte, sondern ermutigte.¹⁹ Er war auch romantisch. Er schrieb ein Gedicht für Paula und Clara, in dem es heißt: "Rosen, die nie so rot waren als an dem Abend".²⁰ Für Paula, die aus einer sehr bürgerlichen Familie stammte, waren diese Abende unter gleichgesinnten Künstlern sehr interessant und anregend.

¹⁸Gärner, S. 54-55. Zitiert nach Tagebucheintragung Rilkes zwischen dem 1. August und 12. September 1900.

¹⁹Gärner, S. 55.

²⁰Leppmann, S. 155.

Die Freundschaft zwischen Rilke und Paula Becker entwickelte sich weiter. Er kam regelmäßig zu Besuch in ihr "Lilienatelier". Er schrieb:

Dann war ich in [sic] Lilienatelier. Thee erwartete mich. Eine gute und reiche Gemeinsamkeit und Schweigen. Es wurde ein wundersamer Abend, wovon die Worte gingen: von Tolstoi, vom Tode, Georges Rodenback und Hauptmanns "Friedensfest", vom Leben und von der Schönheit in allem Erleben, vom Sterbenkönnen und Sterbenwollen, von der Ewigkeit und warum wir uns im Ewigen verwandt fühlen, von so vielem, das über die Stunden hinausreicht und über uns. Alles wurde geheimnisvoll. Die Uhr schlug eine viel zu große Stunde und ging ganz laut zwischen unseren Gesprächen umher.²¹

Rilke beschreibt hier eine tiefe Freundschaft und eine geistige Gemeinsamkeit. Paula und er hatten viele ähnliche Ideen. Paula beschäftigt sich zu der Zeit mit Nietzsche. In ihren Briefen und Tagebucheinträgen finden sich Zitate aus Also Sprach Zarathustra. Rilkes Bericht über ihre gemeinsamen Gespräche zeigt, daß Rilke seine Ideen von Transzendenz und Ewigkeit mit Paula besprechen konnte. Ihr späterer Tod muß aus Rilkes Sicht eine Bestätigung und Verwirklichung von "Sterbenkönnen" und Paulas Verbindung mit dem Ewigen gewesen sein. Sein "Requiem für eine Freundin" stellt Paula als Tote dar. Vielleicht bekam er aus ihren Gesprächen eine Ahnung von Paulas Bewußtsein davon, wieviel Schönheit und Kunst mit dem Sterben zu tun hat. Er sah sie, als ob sie Zugang zu dem Geheimnisvollen hätte.

²¹Holthusen, S. 50. Zitiert nach Rilkes Tagebucheintragung vom 16. September 1900.

Paula hatte wirklich ein Geheimnis. Sie war schon ein paar Monate in Otto Modersohn verliebt.²² Im September 1900 hatte sie sich heimlich mit dem Maler verlobt. Seine erste Frau, Helene, war am 14. Juni 1900 an Tuberkulose gestorben. Aus dieser Ehe gab es eine vierjährige Tochter. Als Paulas Verlobung mit Otto Modersohn bekannt wurde, waren Rilke und die Worpsweder sehr überrascht. Rilke war vielleicht enttäuscht. Manche Autoren beschreiben die Freundschaft zwischen Modersohn, Rilke und Becker als eine Dreiecksverbindung oder nehmen an, daß Rilke romantische Gefühle für Paula gehabt hätte.²³ Er fand sie sicherlich faszinierend als Frau, aber ihre Beziehung war eher schwesterlich als erotisch.

Rilke, der nie lange an einem Ort bleiben konnte, reiste kurz nach Paulas Verlobung mit Otto Modersohn nach Berlin, obwohl er inzwischen ein enges Verhältnis mit Clara Westhoff eingegangen war. Um sich auf die Ehe vorzubereiten und kochen zu lernen, wurde Paula von ihren Eltern im Januar 1901 nach Berlin geschickt. In Berlin gingen Rilke und Paula Becker freundschaftlich miteinander um, sie gingen ins Theater, gingen spazieren, und schrieben einander ab und zu mal. Paula war froh, daß sie eine Abwechslung vom Kochen und von Haushaltssachen hatte. Bei Rilke gibt es keine Spur von Bitterkeit oder Enttäuschung über Paulas Verlobung mit Otto. Rilke schrieb fast jeden Tag an Clara in Worpswede.

Otto Modersohn und Paula heirateten im Mai 1901. Aber es sollte noch mehr Hochzeiten geben. Sechs von den Worpswedern heirateten; Paula

²²Leppmann, S. 210.

²³Gärtner, S. 50.

und Otto, Rilke und Clara Westhoff, Heinrich Vogeler und Martha Schröder. Paula wurde die Stiefmutter von der vierjährigen Elsbeth aus Ottos erster Ehe. Sie versuchte eine gute Hausfrau zu werden, obwohl es eigentlich nicht in ihrer Natur lag, so selbstlos zu sein und für andere Menschen zu sorgen. Das kleine Mädchen akzeptierte ihre neue Mutter, und in der ersten Zeit schien alles gut zu gehen.²⁴ Paula fand das Familienleben aber bald enttäuschend. Sie fand das Leben einer Hausfrau langweilig. Sie hatte zwar noch ihr Atelier und malte noch viel, aber Elsbeth mußte immer dabei sein, und wenn sie nach Hause kam, erwartete Otto ihre Aufmerksamkeit. Sie fand, daß sie ihre Unabhängigkeit und Freiheit verloren hatte.

Ihre Freundin Clara erwartete ein Kind und ging ganz in der Rolle der werdenden Mutter auf. Paula, die sich durch viele Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse Clara verbunden fühlte, glaubte wahrscheinlich, daß sie ihre Freundin verloren hatte, als Clara Rainer Maria Rilke heiratete. Vielleicht war Paula auch etwas neidisch auf das Glück ihrer Freundin, weil Paula auch gerne ein Kind gehabt hätte. Vielleicht empfand sie Claras Ehe als einen Verrat an der Kunst und an ihrer Freundschaft.²⁵ Das wird deutlich in einem Brief an Clara vom 10. Februar 1902:

Fordert denn die Liebe, daß man werde wie der andere?

Nein und tausendfach nein. . . doch wie mir scheint, haben Sie viel von Ihrem alten Selbst abgelegt und als Mantel gebreitet, auf daß Ihr

²⁴ Bohlmann-Modersohn, S. 173.

²⁵ Leppmann, S. 172.

König darüberschreite. Ich möchte für mich, daß Sie den güldenen Mantel wieder trügen.²⁶

Dieser Brief war eine Mahnung an Clara, nicht so viel von ihrem eigenen Selbst in die Ehe zu stecken. Sie sollte unabhängig bleiben. Paula fürchtete, daß die Ehe Clara verändern würde. Paulas Beziehung mit Otto war kein Ersatz für das Verständnis, das Clara ihr entgegengebracht hatte. Paula hatte selbst Schwierigkeiten, sich in der Ehe zu handhaben. Darum möchte sie, daß Clara wie früher für sie da ist: "Ich möchte *für mich*, daß Sie den güldenen Mantel wieder tragen." (Hervorhebung zugefügt)

Otto aber war sehr in Paula verliebt. Aus Briefen und Tagebüchern geht hervor, wieviel Paula für ihn bedeutete. Paula war für ihn eine Aufregung. Seine Skizzen von Paula, wenn sie morgens turnte, sind sehr erotisch. Er fand sie eine sehr erfrischende und reizvolle Frau, aber als Künstlerin sah er in ihr eine Konkurrentin. In seinem Tagebuch vom 7. Juli 1902 heißt es:

Meine Paula ist doch eine feine Deern. Eine Künstlerin durch und durch. Ihr Farbsinn – wie bei keinem hier; ich komme zur Zeit nicht mit. Ich bin einfach paff darüber. Mir ist das nie passiert [sic], außer hie und da bei Fritz Mackensen am Anfang. Mir ist da riesig gut. Das rüttelt mich auf. "Diese kleine Deern soll besser malen wie Du, der Deubel, das wäre doch." Junge, Junge,

²⁶Nalewski, S 83. Zitiert nach einem Brief von Paula Modersohn-Becker an Clara Rilke-Westhoff vom 10. Februar 1902.

jetzt fange ich an. Mir sind die Augen offen. Das wird ein Wettlauf.²⁷

Otto spricht hier als Ehemann von oben herab: Paula war *seine* "kleine Deern". Er ist sehr beglückt und erstaunt über ihr Talent, aber obwohl er sie sehr liebte, will er nicht ihre Entwicklung fördern, sondern sie dient ihm zum Ansporn für seine eigene Malerei, weil sie ihn vielleicht übertreffen würde.

Paula fand, daß sie in Worpswede erstickte und fühlte sich von Otto und seinen Ideen über Stil und Farbe unterdrückt. In ihren Augen beschäftigte Otto sich zu viel mit den alten lyrischen Landschaften.²⁸ So machte sie sich von ihrer kleinen Familie los und reiste wieder nach Paris. Dort wohnte sie erst in ihrem alten Atelier und zog dann um, um mehr Ruhe zu haben. Die Wochen in Paris im Frühling 1903 waren sehr produktiv für sie. Paula schrieb täglich an Otto und die kleine Elsbeth. Die gutherzige und inzwischen verwitwete Frau Becker sorgte für das Kind. Paula freute sich sehr. Jetzt, wo sie weg war, fühlte sie sich zum ersten Mal in ihrer Ehe ihrem Mann nah. Sie wurde schließlich so ungeduldig auf ein Wiedersehen, daß sie früher als geplant nach Hause zurückkehrte.

Das Zurücksein sollte sie aber nicht mehr erfüllen können. Paula, ohne ihr großes Streben nach Kunst, war rastlos und nicht zufrieden mit sich selbst. In dem folgenden Winter malte Otto viel, aber Paula, anstatt zu malen, las viele französische Kunstbücher. Als Otto im Frühling für ein

²⁷Busch und von Reincken, S. 283. Otto Modersohns Tagebuch vom 7. Juli 1902

²⁸Grasskamp, Walter. German Art in the 20th Century, München: Prestel Verlag, 1985. S. 28.

paar Wochen seine Eltern besuchte, kehrte Paula in ihre alte Wohnung zurück und lebte eine Weile wieder das Leben einer ledigen Frau. Nach Ottos Rückkehr führten die Modersohns zwei Haushalte. Paula wohnte zwar meistens bei Otto und Elsbeth, aber sie genoß ihre Unabhängigkeit und Eigenständigkeit in ihrem Atelier.

Paula war nicht die einzige, die nur außerhalb der Ehe arbeiten konnte. Die Rilkes wohnten auch zeitweilig getrennt. Rilke war oft in Paris. Clara verbrachte viel Zeit bei ihren Eltern in der Nähe von Worpswede. Der Dichter brauchte Zeit, um zu schreiben, und er machte sich Sorgen um Claras künstlerisches Fortkommen. Rilke glaubte:

Ein Miteinander zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit und wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt.²⁹

Diese Auffassung von der Ehe verstand Paula sehr gut. Von ähnlichen Dingen hatte Rilke in seinen Briefen an Paula auch gesprochen, wie zum Beispiel in Reaktion auf ihren Brief an Clara Rilke-Westhoff (siehe S. 15).³⁰ Paula sah in der Ehe von Rilke und Clara, wie Clara sich selbst aufgab. Im Widerspruch zu dem, was Rilke selbst von der freien Entwicklung in der Ehe schreibt, konnte Clara nicht einmal ihre eigenen Briefe bekommen, ohne daß er auch manchmal darauf antwortete. Paula

²⁹Holthusen, S. 53. Zitiert nach einen Brief an Emanuel von Bodman vom 17. August 1901.

³⁰Schlaffer, Hannelore und Schlaffer, Heinz, Hrsg. Ehen in Worpswede. Paula Modersohn-Becker, Otto Modersohn: Clara Rilke-Westhoff, Rainer Maria Rilke, Stuttgart: Hatje, 1994. S. 37-38. Brief von Rilke an Modersohn-Becker vom 12. Februar 1902 als Antwort auf einen Brief von Paula an Clara vom 10. Februar 1902.

selbst aber war überzeugt, daß sie trotz Ehe, trotz ihrer Liebe zu Otto und Elsbeth ihrer Kunst treu bleiben mußte.

Deshalb war es keine Überraschung, als sie wieder nach Paris wollte. Aber diesmal, anders als beim letzten Mal, gab Otto ihr keine Erlaubnis.

Trotzdem verläßt sie am 23. Februar 1906 ihren Mann und seine Tochter. Paulas Mutter kümmerte sich wieder um die kleine Elsbeth, und versuchte auch in der Beziehung zwischen Otto und ihrer Tochter Paula zu vermitteln, denn Frau Becker begriff, wie stark Otto Modersohns Liebe zu Paula war und daß Paula diese Liebe aufs Spiel setzte.

Paulas Schwester Herma war schon in Paris. Sie arbeitete als Kindermädchen und lernte Französisch. Die beiden Frauen genossen abends zusammen das festliche Leben in Paris so wie Paula und Clara Westhoff in früheren Jahren getan hatten. Diese Pariser Zeit wurde für Paula der Höhepunkt ihrer Karriere.

Während dieser Zeit war Clara in Worpswede, aber Rilke war in Paris. Er und Paula trafen sich manchmal, aber wie 1901 in Berlin, blieb es bei einem recht förmlichen Umgang. Vielleicht hatte er Respekt vor ihrer Privatsphäre und fürchtete, daß die Freundschaft intim werden könnte. Otto kam ein paar mal nach Paris zu Besuch, aber er wohnte in einem Hotel, weil Paula sich von ihm distanziert hatte. Rilke hütete sich im Umgang mit Paula, wenn ihr Mann da war, weil er auch objektiv bleiben wollte.³¹ Otto aber wollte Paula zeigen, daß er sie noch liebte. Er versuchte inzwischen, eine Ausstellung von ihrer Kunst

³¹Leppmann. S. 265

zusammenzustellen, obwohl er selbst über ihre Entwicklung in Paris entsetzt war.

Otto war sehr kritisch ihrer Arbeit gegenüber. Früher zeigten seine Beobachtungen, daß er Paulas Entwicklung als Künstlerin zwar nicht wirklich verstand, aber es waren doch positive Kommentare. In seinem Tagebuch schon vor Paulas Abreise nach Paris, heißt es:

Paula macht mir in ihrer Kunst lange nicht so viel Freude wie früher. Sie nimmt keinen Rat an -- es ist sehr töricht und schade. Riesige Kraftvergeudung. Was könnte die machen! Malt lebensgroße Akte und das kann sie nicht, ebenso lebensgroße Köpfe kann sie nicht. . . . Ihre herrlichen Studien läßt sie liegen . Zu ihnen Zeichnungen machen -- Technik lernen --und sie ist fertig.³²

Man kann verstehen, warum sie woanders weitermalen mußte. Paula fand keine Anerkennung für ihre Kunst, weder bei Otto und ihrer Familie, noch bei ihren Freunden. Auch Rilke schien sie als Malerin nicht ernst zu nehmen. Als sie nach Paris kam und Rodin kennenlernen wollte, schrieb Rilke einen Empfehlungsbrief für sie: "Madame Modersohn, femme d'un peintre allemand très distingué"³³, die Frau eines berühmten deutschen Malers. Er erkannte nicht ihre künstlerische Eigenständigkeit. Bis zu der Zeit in Paris 1906 hatte Rilke wenig von Paulas Bildern gesehen. In seiner 1902 verfaßten Monographie, Worpswede³⁴, widmete Rilke jedem der männlichen Landschaftsmaler

³²Busch und von Reincken, S. 427. Otto Modersohns Tagebucheintragung am 11. Dezember 1905.

³³Leppmann, S. 209.

³⁴Werke, Band V. S. 1-134.

ein Kapitel , aber er ließ Paula aus.³⁵ Sie malte jahrelang nur für sich allein. Auch in Worpswede hatte sie Otto kaum etwas von ihren Arbeiten gezeigt. In einer späteren Äußerung beschreibt Rilke ihr Malen zwar sehr treffend, aber ohne sie zu loben oder wirklich anzukennen: "Sie ist rücksichtslos und geradeaus malend, Bilder, die sehr unworpswedisch sind und die doch noch nie einer sehen und malen konnte".³⁶

In Paris kaufte Rilke sich ein Stilleben von ihr. Es wurde das einzige Gemälde, das sie je verkaufte. Er läßt sich in Paris auch von ihr malen und muß für die Freundin Modell sitzen. So entstand eines der wenigen Porträts von Rilke. Rainer Maria Rilke war sehr überrascht, daß seine Freundin, die Frau des berühmten deutschen Malers, "rücksichtslos und geradeaus" malte. Ihr Porträt von ihm ist ein "Meisterwerk expressionistischer Malerei" und das einzige Bildnis des Dichters, "das seinem Gegenstände ebenbürtig ist".³⁷ Rilke, der über Cézanne schrieb und Rodin kannte, hatte bestimmte Ideen über die Kunst, aber er hatte das Werk von Paula Becker mit Schweigen übergangen.³⁸ Es ist wahr, daß Paula Modersohn-Becker zu Lebzeiten als Künstlerin unbekannt war. Die Kunsthistorikerin Christa Murken-Altrogge sagt, warum:

Sie war einerseits umgeben von intellektuell nicht sonderlich engagierten Künstlern und von Naturschwärmern. . . andererseits von Mystikern und Moralisten wie Carl Hauptmann, welche aus gutbürgerlichen Familien stammten und somit wenig

³⁵Murken-Altrogge, Christa. Paula Modersohn-Becker, Leben und Werk. Köln: Dumont, 1980, S.6

³⁶Leppmann. S. 151.

³⁷Holthusen, S. 65.

³⁸Holthusen, S. 65.

motiviert waren, sich von den vorgegebenen Bahnen weit zu entfernen. Doch die Problematik als Künstlerin lag für sie nicht allein in der Auseinandersetzung mit einer Welt, in der sie sich als Frau zu behaupten hatte. Manche Schwierigkeiten ergaben sich aus ihrem persönlichen Charakter. Denn ihr waren Wesenszüge zu eigen, die sie zwangsläufig zu einer Einzelgängerin werden lassen mußten.³⁹

Murken-Altrogge räumt ein, daß das Frau-sein zu der Zeit auch eine Rolle spielte, aber die Gründe für Paulas Unbekanntheit waren vielfältig. Paula lebte nicht in einem Kreis, der besonders auf Förderung achtete. Auch lag vieles an Paula selbst, die ihre Werke kaum jemandem zeigte, und noch weniger mit ihren Freunden darüber sprach. Ihre Motivation war nicht, berühmt zu werden, sondern für sich selbst zu malen, weil es ihr gefiel.

Während Ottos Besuch in Paris im März 1907 wurde Paula schwanger. Sie teilte diese Freude sehr knapp ihrer Mutter und Schwester mit. Sie fuhr jedoch nicht mit Otto zurück, sondern blieb noch bis Ostern in Paris, weil sie unbedingt die angekündigte Cézanne Ausstellung miterleben wollte. Erst danach fuhr sie nach Worpswede zurück. Durch die Schwangerschaft wurde sie körperlich sehr schwach. Sie brauchte viel Ruhe. Wenn sie sich gut fühlte, dachte sie nur an ihre Arbeit. Am 2. November wurde ihre Tochter Mathilde geboren. Paula konnte endlich zufrieden sein, jetzt, da sie ihr eigenes Kind zur Welt gebracht hatte. Sie war aber von der Geburt sehr müde. Achtzehn Tage später, als sie zum ersten Mal

³⁹Murken-Altrogge, S. 10

aufstehen wollte, brach sie zusammen und starb. Frau Becker, mit Hilfe von Paulas Schwestern, zog die beiden Modersohn Kinder auf.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Malerin wurde lange übersehen, schließlich aber ist ihr Name zu Ruhm gekommen. Nach ihrem Tod wollte Otto ihre Erinnerung schützen. Erst nach seinem Tod wurden ihre Briefe und Tagebücher veröffentlicht, und plötzlich entstand das Bild einer gefühlvollen Frau, die die Problematik zwischen Künstlerin-sein und Frau-sein erlebte. Paula Modersohn-Becker wurde gleich von späteren Feministinnen annektiert, weil sie nach deren Ansicht eine starke Persönlichkeit war, die von der Gesellschaft unterdrückt wurde, aber jahrelang gab es keine wirkliche Würdigung der Künstlerin.

III

Rilkes "Requiem" ist die einzige früh veröffentlichte Würdigung zu ihrem Gedächtnis. Obwohl das Gedicht "Requiem für eine Freundin" heißt, ist es doch kein persönliches Epitaph für Paula Modersohn-Becker. Es ist die Klage über den Tod einer Frau, die das Leben davon abhielt, sich als Künstlerin zu verwirklichen. Zugleich aber muß das "Requiem" sicherlich auch Rilkes eigenem Werk, seiner Kunst, dienen. In seinem Interesse für alles Künstlerische schrieb Rilke viele Gedichte über Skulpturen der griechischen Kunst. Er schrieb Zur Melodie der Dinge (1898) und Aufsätze wie "Impressionisten"(1898) und "Interieurs" (1898). Weiterhin widmete er August Rodin (1902) "einer jungen Bildhauerin",

nämlich Clara Westhoff und dachte an Cézanne als er Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1906) schrieb.⁴⁰ Rilke war fasziniert von der Kunst und von Menschen, die schöpferisch tätig waren.

Viele seiner Gedichte haben mit dem Tod zu tun. Vier seiner Gedichte machen das besonders deutlich, weil sie das Wort "Requiem" im Titel haben. Rilke schrieb vier Requiems, darunter das "Requiem für eine Freundin" (1908), das "Requiem für Graf Wolf von Kalckreuth" (1908)⁴¹, und das "Requiem"⁴² (1900).

Diese Dichtungen waren schöpferischen Menschen gewidmet, die alle vier früh starben. Das "Requiem" von 1900 wurde der Bildhauerin Clara Westhoff zum Andenken an ihre Jugendfreundin Gretel Kottmeyer gewidmet. Das Mädchen Gretel Kottmeyer hatte Verse an Clara Westhoff geschrieben.⁴³ Graf Wolf von Kalckreuth war ein junger Dichter. Er hatte 1906 kurz nach seinem Eintritt in den Militärdienst Selbstmord begangen.⁴⁴ Zwei Jahre später, als Rilke gerade das Requiem für Paula Modersohn-Becker beendet hatte, schrieb er das Requiem für diesen jungen Dichterfreund. Beide Requiems, das für Paula und das für Kalckreuth, wurden 1908 zusammen im Insel-Verlag veröffentlicht.

Ein Requiem ist eine Totenklage und zugleich eine Huldigung. Das Lob ist auch ein Trost für die Hinterbliebenen.⁴⁵ Wenn man den Inhalt von

⁴⁰Gerok-Reiter, Annette. "Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft. 67/3 (1993) S. 504.

⁴¹Rilke. Werke. S. 643 -664. Zusammen veröffentlicht.

⁴²Rilke, Rainer Maria. "Requiem". Das Buch der Bilder. Werke. Band 1. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1987. S. 469.

⁴³Rilke, Werke. Bd. II. S. 859.

⁴⁴Kindlers Literatur Lexikon. Band 19. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974. S. 122.

⁴⁵von Wilpert, Gero. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989, S. 954.

Rilkes Requiems anschaut, findet man, daß sie mehr als Requiems sind, denn sie beinhalten nicht nur Klage, Lob und Trost. Er benutzt die Form eines Requiems, um seine Gedanken über Kunst, das Leben und den Tod dichterisch auszudrücken.

"Requiem für eine Freundin" ist ein Prosagedicht. Das bedeutet es hat Zeilen von bestimmter Länge, aber keinen Reim. Jede Zeile besteht aus zehn oder elf Silben, wodurch ein gleichmäßiger Rhythmus entsteht. Viele Zeilen haben einen Gleichklang von Vokalen oder Konsonanten, was diesen Rhythmus unterstützt.

Das Gedicht besteht aus vier Teilen. Diese Aufteilung ist nur durch einen doppelten Zeilenabstand angedeutet. Der erste Teil besteht aus 110 Zeilen, der zweite aus 77, der dritte aus 48, und der vierte und kürzeste aus 35 Zeilen. Das Gedicht läuft ab, wie die Länge der verschiedenen Teile sich verkürzt, -- wie das Leben. Innerhalb eines jeden Teiles gibt es durch Einschreibungen angedeutete Abschnitte, die einen neuen Gedankengang beinhalten.

Innerhalb dieses Gedichts gibt es keine Erwähnung des Namens von Paula Modersohn-Becker, aber manche Einzelheiten erinnern den Leser an ihre Biographie. Er erwähnt Früchte, Farben, Kinder und Frauen. Das sind alles Objekte, die in Paulas Bildern vorkommen. Ihre Schwangerschaft wird in der Symbolik von Säften, Samen und Früchten als Teil des Lebenskreises reflektiert. Wie er diese Symbole benutzt, verbindet er Schwangerschaft mit Tod, sowie in Paulas Leben auch Tod und Schwangerschaft zusammenhängen.

Rilke spricht auch von dem Mann und dem Verlust von Freiheit durch Liebe, und spiegelt damit Paulas unterdrückte Gefühle in ihrer Ehe wieder. An gleicher Stelle schreibt er von Künstlern, und wie sie für ihre Arbeit das aufgeben müssen, was sie lieben.

Nachdem er auf die Spannung zwischen Ehe und Arbeit hingewiesen hat, redet er von Ruhm. Er meint, daß Paula davon weit entfernt war, denn sie war unscheinbar und leise. Man könnte Paulas Motivation fürs Malen genauso sehen. Sie malte nur für sich. Es war ein unvollendetes Werk, weil sie starb, ohne eine berühmte Malerin geworden zu sein. Aber sie tat immer, was sie wollte; sie malte.

"Requiem für eine Freundin" ist ein endlos langer Monolog. Ein Ich spricht in Gedanken mit einem Du. Beide, das Ich und das Du werden nie bei Namen genannt; der Leser erfährt aus einer Anmerkung des Herausgebers, daß es Rilke ist, der sich mit diesem Gedicht an die tote Paula Modersohn-Becker wendet.⁴⁶ Sie, das Du, ist nicht anwesend. Sie antwortet nicht, obwohl er, das Ich, Fragen stellt und Befehle gibt. Er macht ihr Vorwürfe, aber sie verteidigt sich auch nicht. Er errät, was sie will, und dadurch gibt er ihr eine Stimme. Alles, was er sagt, ist *seine* Begründung für das Leben der Freundin. Er antwortet für sie. Das Gedicht ist *seine* Erläuterung ihrer Gefühle und Gedanken. Es ist *seine* Einbildung. Er gibt zu: ". . . wir spiegeln es herein/aus unserm Sein, sobald wir es erkennen" (11).

⁴⁶ Rilke, Bd. I, S. 871.

Das Gedicht geht davon aus, daß das Du als Tote zu dem Ich zurückgekommen ist.

Ich habe Tote, und ich ließ sie hin
und war erstaunt, sie so getrost zu sehn
so rasch zuhaus im Totsein, so gerecht
so anders als ihr Ruf. Nur du, du kehrst
zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst
an etwas stoßen, daß es klingt von dir
und dich verrät. . . (1-7)

Er kennt Gestorbene. Er fühlt sich mit dem Tod vertraut, weil Tote ruhig sind. Sie sind "getrost" und "zuhaus im Totsein". Aber die Freundin ist nicht wie die anderen Toten. Sie war nicht zufrieden im Tot-sein. Sie kommt zurück und will ihre Präsenz bekannt machen: sie streift ihn und ein Klang verrät sie.

Er ist erschrocken. Als sie starb, war es ein großer Schrecken gewesen, aber man hatte gelernt, ihren Tod zu akzeptieren. Sie soll nicht zurückkommen, als ob sie noch lebt oder mit dem Lebendigen zu tun hat. Das ist nicht, was er von ihr, der Frau, "die mehr verwandelt hat, als irgendeine Frau," erwartet.

Ich glaubte dich viel weiter. Mich verwirrts,
daß *du* gerade irrst und kommst, die mehr
verwandelt hat als irgend eine Frau.
Daß wir erschrecken, da du starbst, nein, daß

dein starker Tod uns dunkel unterbrach. . . (13-17)

das geht uns an; . . . (19)

Doch daß du selbst erschrakst und auch noch jetzt

den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt;. . . (21-22)

Wenn man gestorben ist, soll man nicht wie eine Lebendige herumgehen und die Hinterbliebenen stören. Wenn sie das tut, dann ist das ein Zeichen dafür, daß sie bei den Toten keine Ruhe gefunden hat. Es klingt ärgerlich und wie ein Vorwurf, wenn er sagt: "Ich glaubte dich viel weiter. Mich verwirrst, daß *du* gerade irrst. . ." Er ist enttäuscht von ihr, und versteht die Gründe für ihre Rückkehr nicht. Es stört ihn, daß sie nun wieder sein Leben unterbricht: "dies weckt mich nachts oft wie ein Dieb, der einbricht" (32). Er hofft, sie käme aus "Großmut", aus "Überfülle" (34). Sie wäre sicher von sich selbst, und "wie ein Kind, nicht bange" (36), aber sie scheint etwas zu wollen.

Er glaubt, daß sie eine Bitte hat, und vielleicht deshalb zurückgekommen ist.

. . . du bittest. Dieses geht mir so

bis ins Gebein und querrt wie eine Säge.

Ein Vorwurf, den du trügest als Gespenst,

nachträgest mir, . . . (38-41)

ein solcher Vorwurf wäre nicht so grausam,

wie dieses Bitten ist. Was bittest du? (44-45)

Das Bitten tut ihm weh und berührt ihn sehr tief "bis ins Gebein". Ihr Los geht ihn jetzt an. Hätte sie einen Vorwurf gegen ihn, also ein negatives Urteil, könnte er es ertragen, aber eine Bitte stellt Anforderungen an ihn, und das beunruhigt ihn. In dem er errät, daß sie etwas von ihm möchte, gibt er ihr, diesem Du, das er zu sich kommen fühlt, eine Stimme.

Auf die Frage "Was willst du?" oder "Was bittest du?" macht er einen Vorschlag: "Soll ich reisen?" (46). Diese Frage ist ein Versuch, die rastlose Freundin, die nicht "zuhaus im Totsein" ist, zu beruhigen. Wenn er sie beruhigt, dann hat er auch Ruhe. Er fragt sie, "Hast du irgendwo ein Ding zurückgelassen, das dich quält und das dir nach will?" (46-48). Er denkt, daß sie etwas unvollendet gelassen hat. Er vermutet, daß sie noch etwas zu tun hat, und deshalb zurückkommt. Er könnte diese Aufgabe für sie erfüllen. ". . . ein Land, das du nicht sahst" (48), ist etwas, was er für sie sehen kann. Da dieses Land ihr "verwandt war wie die andere Hälfte [ihrer] Sinne" (50), muß es etwas sein, was sie vermißt. Es ist etwas, was sie braucht und zu ihr gehört, obwohl sie es selbst nicht erreichen konnte.

Er wird ihre Bitte erfüllen und in dieses Land reisen:

Ich will auf seinen Flüssen fahren, will
an Land gehn und nach alten Sitten fragen,
will mit den Frauen in den Türen sprechen
und zusehn, wenn sie ihre Kinder rufen. (51-54)

Er will alles für sie erleben und alles über dieses Land erfahren. Er will lernen und merken, was dort ist. Es ist auch ein Versuch, sie zu

verstehen. Wenn dieses "Land" oder das Unerreichte die "andere Hälfte ihrer Sinne" ist, ist es etwas von ihr, was er nicht kennt. Er will ihr dadurch näher kommen und sich dem neuen Land ganz anvertrauen. Das bedeutet, daß er nicht nur für sie dieses Land sucht, um sie nur zu beruhigen, sondern daß es auch sein eigenes Erleben wird. Sein eigenes Wissen wird viel größer.

Wenn er vieles weiß, möchte er die Tiere anschauen, damit ihre Art sich zu bewegen von seinem eigenen Körper übernommen wird. Er will:

. . . ein kurzes Dasein
in ihren Augen haben, die mich halten
und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil (65-67)

Das heißt, daß er jetzt das Erlebnis vom Wissen trennen will. Er möchte nicht mehr beobachten und lernen, sondern da sein und schauen, ohne verantwortlich zu sein, also ohne ein Urteil zu fühlen. Er will in diese Situation vertieft sein, ohne darüber nachzudenken. Es ist eine Reduzierung auf das, was nur durch die Sinne, nicht durch Denken, erfahren werden kann. Er vergleicht dieses Erlebnis mit Blumennamen, und wie die einzelnen Silben ein Denkbild von den Düften geben. Es ist sehr abstraktes Bild, das er mit der Erwähnung von Früchten verstärkt, denn die Früchte enthüllen in diesem Bild "das Land bis an den Himmel" (73).

Früchte sind das Endprodukt des Landes. Deshalb enthüllen sie das Land. Sie sind die Ernte und enthalten die Samen für die nächste Generation.

Sie sind das Ergebnis von aller Arbeit der Bauern , aber kommen doch aus der Natur. Durch die Früchte sind Mensch und Natur miteinander verbunden. In dieses Land, in dem alles natürlich und vollendet ist, möchte er reisen, denn das war das Land, mit dem die Tote so vertraut war.

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
 Die legtest du auf Schalen vor dich hin
 und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
 Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun
 und sahst die Kinder so, von innen her
 getrieben in die Formen ihres Daseins. (74-79)

Sie verstand die vollen Früchte, die Früchte, die das Land enthüllten. Sie malte die Früchte und wog "ihre Schwere mit Farbe auf." Sie sahen so echt aus, daß man ihre Schwere sehen konnte. Sie malte auch Kinder und Frauen, weil sie sie auch wie Früchte sah. Die Kinder und Frauen sind auch Produkte des natürlichen Kreislaufs, und zwar von selbst, ohne daß sie daran etwas tun können: "von innen her getrieben in die Formen ihres Daseins". Das erkannte die Freundin, weil sie Früchte, Frauen und Kinder "von innen her" verstand. Sie malte nicht nur deren Formen, sondern das Innere. Sie sah sie nicht nur als Endprodukte, sondern sie erkannte den Ursprung ihres Wesens:

Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
 nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
 dich vor den Spiegel, ließest dich hinein

bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
 und sagte nicht; das bin ich; nein: dies ist.
 So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun
 und so besitzlos, von so wahrer Armut,
 daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig. (80-87)

Sie sah "[sich] selbst zuletzt wie eine Frucht." Mit dem "zuletzt" deutet Rilke auf die Zeit von Paulas Schwangerschaft hin, als sie schon so nah am Ende ihres Lebens war. Sie sah sich ganz natürlich, nackt und frei. Sie nahm sich "heraus aus den Kleidern", um die Formen und Linien ihres Körpers vor dem Spiegel zu betrachten. Sie sah ihn nicht mehr als ihren Körper, sondern als etwas, das sie in den Spiegel hineinträgt. Deshalb war von ihr selbst nur noch das Schauen vor dem Spiegel: "ließest dich hinein bis auf dein Schauen." Daß sie sich in den Spiegel hineinließ, bedeutet, daß sie sich von sich selbst trennt und es im Spiegel ein "dies" wird: "und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist."

Sie selbst war nur noch Schauen. Sie verstand ihren Körper, nicht weil es ihrer war, sondern einfach, weil er da war. "So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun." Es ist wie das Schauen, das der Dichter will, wie das Schauen von den Tieren: "ruhig" und "ohne Urteil". Es ist auch "besitzlos" und "von so wahrer Armut". Das Schauen gehört nicht mehr ihr, es ist nur Schauen, obwohl sie sich selbst betrachtet. Sie löst sich in diesem Moment vor dem Spiegel auf. Sie ist nicht mehr die Frau mit Armen und Beinen und menschlichen Körperteilen, die vielleicht eine Tätigkeit und Namen haben. Es gibt jetzt nur noch abstrakte Linien und Formen von einem ursprünglichen Wesen, das mit der ganzen Erde, mit

Frauen und Früchten zu tun hat. Deshalb ist es "heilig". Wer sie ist, oder, wer schaut, was sie tut, das alles hat keine Bedeutung mehr. Alles, was zählt, ist, das "dies ist".

Er will sie so behalten, wie sie in diesem Moment war. Die Frage ist jetzt "warum kommst du anders?"(90). Warum erscheint sie anders als sie in diesem Augenblick war? Sie ist nicht mehr das reine Schauen. Er versteht nicht, wer sie jetzt ist und warum sie wiederkommt.

. . . Was willst du mir
 einreden, daß in jenen Bernsteinkugeln
 um deinen Hals noch etwas Schwere war
 von jener Schwere, wie sie nie im Jenseits
 beruhigter Bilder ist; was zeigst du mir
 in deiner Haltung eine böse Ahnung;
 was heißt dich die Konturen deines Leibes
 auslegen wie die Linien einer Hand,
 daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal? (91-99)

Die Schwere der Bernsteinkugeln verrät ihm ein Element der Unruhe, die im Jenseits, also in dem Totenreich, nicht vorkommt. Die Konturen ihres Leibes hat sie wie die Linien einer Hand gemalt und gedeutet, so wie die Wahrsagerin das Schicksal eines Menschen aus der Hand liest. Jetzt sieht er in dem Bild, daß es eine böse Ahnung ausdrückt. Er verbindet diese Linien mit ihrem Schicksal, also ihrem Tod. ". . . daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal," bedeutet, daß er ihre Gestalt vor dem Spiegel nicht von ihrem Tod trennen kann.

Aber er ist "nicht bang, die Toten anzuschauen" (100), also findet sich er mit ihrem Da-sein zurecht. Er erlaubt es, weil er sagt: "Wenn sie [die Toten] kommen, so haben sie ein Recht, in unserm Blick sich aufzuhalten, wie die andern Dinge" (101-103). Andere Dinge dürfen auch da sein, wie zum Beispiel die Rose auf seinem Schreibtisch. Die Rose gehört eigentlich in den Garten, "unvermischt mit mir" (108), aber sie wurde gepflückt, also aus ihrer natürlichen Umgebung weggenommen. Die Freundin gehört ins Jenseits, so hatte er geglaubt, aber jetzt ist sie da, und er muß ihre Anwesenheit akzeptieren, wie die Rose auf seinem Schreibtisch.

Dieses Begreifen zeigt er am Anfang des zweiten Teils. Er drückt jetzt einen neuen Zustand aus, oder ein Bewußtsein davon, daß die Freundin einfach wieder da ist. Er sagt, wie er ihr Zurückkommen begreift: "Ganz wie ein Blinder rings ein Ding begreift, fühl ich dein Los und weiß ihm keinen Namen" (115).

Seine Reaktion darauf ist: "Laß uns zusammen klagen, daß dich einer aus deinem Spiegel nahm" (117). Er ist erschüttert, daß jemand sie aus ihrer Ruhe nahm; aus seiner Sicht, ihre Heiligkeit in dem Moment vor dem Spiegel störte. Aber es ist nur seine Klage. Sie kann nicht weinen:

. . . Kannst du noch weinen?

Du kannst nicht. Deiner Tränen Kraft und Andrang
hast du verwandelt in dein reifes Anschauen
und warst dabei, jeglichen Saft in dir

so umzusetzen in ein starkes Dasein. . . (118-122)

Sie kann nicht weinen, weil sie die Kraft dafür verbraucht hat. Sie hat es umgewandelt in Anschauen. Tränen sind einer der Säfte, die sie als Künstlerin und als Frau fruchtbar machten: "jeglichen Saft in dir so umzusetzen in ein starkes Dasein."

Aber sie hat einen Grund zu weinen. "Da riß ein Zufall dich, dein letzter Zufall/riß dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt. . ." (124). Obwohl sie schon soweit mit ihrer Malerei gekommen war und von sich selbst Abstand genommen hatte ("dies ist"), wurde sie aus dem Spiegel zurückgerissen in eine "Welt, wo Säfte *wollen*" (126; Rilkes Betonung). Paula war ihrer Natur gefolgt und war schwanger geworden; dieser zufällige Akt macht einen Riß in ihr Leben.

Riß dich nicht ganz, riß nur ein Stück zuerst,
 doch als um dieses Stück von Tag zu Tag
 die Wirklichkeit so zunahm, daß es schwer ward,
 da brauchtest du dich ganz: da gingst du hin
 und brachst in Brocken dich aus dem Gesetz
 mühsam heraus, weil du dich brauchtest. (127-132)

Das Reißen war ein langsamer Prozeß – erst nur ein Stück, aber von Tag zu Tag wurde die Wirklichkeit größer und schwerer. In den nächsten Zeilen wird vom "nachtwarmen Erdreich", von "grünen Samen", von "Körnern" und "aufkeimen" gesprochen, wodurch der Zusammenhang von Schwangerschaft und Tod hergestellt wird. Ihre Schwangerschaft wird

ihr zum Schicksal. Die Schwangerschaft ist der letzte Zufall, der sie aus dem Spiegel riß. Deshalb brauchte sie sich ganz. Sie konnte sich nicht mehr in Schauen und Malen vertiefen, sondern sie mußte "hingehen" und sich mit diesem Zufall, diesem Riß durch ihr Leben, arrangieren. "Du aßest sie, die Körner deines Todes" (137): mit dem neuen Leben in ihrem Leib keimt zugleich der Tod auf.

Klagend beschreibt er, wie sie gestorben ist: ihr "Blut aus einem Kreisen ohnegleichen zögernd und ungern wiederkam" (142), und "es voller Mißtraun und Staunen eintrat in den Mutterkuchen" (146) und von dem "Rückweg plötzlich müd war" (148). Das Blut kam aus dem Kreislauf des Kindes, durch den Mutterkuchen zu ihr zurück, und weil sie sterben mußte, kam es "ohnegleichen zögernd" und "ungern". Das Blut brachte "Mißtrauen" und "Staunen" statt des Schauens über sich selbst hinaus. Es war eine große Veränderung von dem urteilsfreien Schauen zu dem Staunen über die eigenen körperlichen Vorgänge.

Ihr Blut, auch ein "Saft," trieb sie: "Du stießest es nach vorn, du zerrtest es zur Feuerstelle, wie man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer" (149). Sie dachte, daß sie ihr Blut dem Kind leihen konnte. Sie dachte, daß sie danach ins Schauen zurückgehen konnte. Aber das ging nicht. Sie war "in der Zeit, und Zeit ist lang. . ." (157). Der Moment vor dem Spiegel war kein Sterben gewesen, sondern ein heiliger Moment der Umwandlung zur "Ewigkeit", aber dieser "Zufall" brachte sie davon ab. Zeit, also ein Leben in Jahren, Monaten und Tagen gemessen, war wie "eine lange Krankheit" (159). Ihre Zeit, ihr Leben, war kurz, weil "[du] die vielen Kräfte deiner vielen Zukunft schweigend herabbogst zu dem neuen

Kindkeim" (162). Ihre Kraft zu Schauen und sich zu verwandeln mußte sie in die Schwangerschaft hineinstecken.

Das war Arbeit, "wehe Arbeit" (164). Sie tat diese Arbeit, obwohl sie es nicht gerne machte. "Denn da's getan war, wolltest du belohnt sein, wie Kinder, wenn sie bittersüßen Tee getrunken haben, der vielleicht gesund macht" (170). Sie machte es, weil es sie "heilen" sollte, aber niemand hatte erwartet, daß der Lohn für diese Arbeit der Tod sein würde. Der Lohn dafür sollte vielleicht die Möglichkeit sein, sich wieder auf das Schauen zu reduzieren, aber es kam nicht.

. . . Du saßest auf im Kindbett,
und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles
ganz wiedergab. Nun war alles *Du*
und ganz *davor*, und drinnen war nur Täuschung,
die schöne Täuschung jeder Frau, die gern
Schmuck umnimmt und das Haar kämmt und verändert.

(176-181)

Die Mutterschaft hat sie verändert. Im Spiegel sieht sie nicht wie vorher mit den Augen der Malerin Linien und Konturen, sondern sie sieht eine Frau mit einer Persönlichkeit. Es gab jetzt nur das Bild einer Frau, die sich mit Kämmen und Schmuck oberflächlich verwandelt hat, statt einer Frau, die sich in Schauen und Da-sein umgewandelt hat. Deshalb starb sie "wie die Frauen früher starben" (182), zu Hause nach der Geburt. Sie konnte ihr Leben nicht weiter führen, wie sie wollte.

Der Anfang des dritten Teils spricht vom Klagen über den Tod. Er versteht jetzt, daß sie als Tote zu ihm kommt, weil es soviel zu beklagen gibt.

So mußt du kommen, tot, und hier mit mir
Klagen nachholen. Hörst du, daß ich klage? (194-195)

Es kommt keine Erwiderung von ihr, und dann macht er den nächsten Schritt: vom Klagen zum Anklagen. Er klagt jetzt an, wie ein Anwalt, der das Interesse seines Klienten vertritt. Er klagt nicht mehr über die Tatsache ihres Todes, sondern er klagt den an, der Schuld hat:

. . . den einen nicht, der dich aus dir zurückzog,
(ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle)
doch alle klag ich in ihm an: den Mann. (202-204)

Der Mann verkörpert den Trieb, der sie von ihrer Kunst fortgerissen hat, der sie als Frau, als Mutter, eingebunden hat. Er ist schuld, weil sie für ihn die Arbeit des Frau-seins auf sich genommen hat.

Er begründet seine Anklage und beschreibt die Beleidigung. Es ist nicht klar, wer leidet. Es ist nicht das Leid der Freundin. Es ist auch nicht das Leid des Dichters. Jetzt spricht er nur von allgemeinem Leid, das von der Liebe herkommt:

Denn dieses Leiden dauert schon zu lang,
und keiner kanns; es ist zu schwer für uns,

das wirre Leiden von der falschen Liebe,
 die, bauend auf Verjährung wie Gewohnheit,
 ein Recht sich nennt und wuchert aus dem Unrecht.

(212-216)

Es ist unfair, denn Liebe bringt Leiden, das verwirrt und schwer zu ertragen ist. Die Liebe ist falsch, weil sie aus Gewohnheit ein Recht geworden ist.

Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?

Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält. . . (217-218)

Der Mann denkt, daß er das Recht hat, eine Frau zu besitzen, aber man kann nicht besitzen, was sich selbst nicht besitzt, "sich selbst nicht hält," wie die Freundin vor dem Spiegel, die sich von sich selbst gelöst hat. Sie können keine Frau besitzen, die ihr Ich aufgegeben hat und sich nur noch in der Widerspiegelung eines Da-seins erkennt, also sich verwandelt hat.

Diese Frau kann nicht festgehalten werden, nicht angerufen werden, weil sie sich "weghebt in den hellen Meerwind" (224). In den folgenden Zeilen gibt Rilke eine Definition dieser Schuld der Liebe, wie wir sie schon aus seinem Brief vom 17. August 1901 kennen:

Denn *das* ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:

die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
 um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.

Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:

einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen. (230-235)

Das bedeutet, daß er sich selbst in diese Schlußfolgerung mit einbezieht. Lieben heißt einander enttäuschen und "lassen." Es heißt auch, die Freiheit des Geliebten nicht zu unterdrücken; denn Festhalten, den anderen Menschen besitzen, "halten," ist leicht. Menschen versuchen es gerne. Es ist instinkthaft, weil man es nicht erst zu lernen braucht.

Im vierten und letzten Teil kommt er schließlich wieder zurück zu der Freundin, die ihn aus dem Totenreich besucht. Er fragt, ob sie noch da ist. Nachdem er ihr Zurückkommen akzeptiert hat, Gründe dafür gefunden hat, es begriffen hat, geklagt und angeklagt hat und auch die Schuldfrage geklärt hat – nachdem er alles für sich geordnet hat, zieht er seine Schlüsse und ruft die Freundin wie ein Hilfloser an. Er meint, daß sie alles schon wußte: "Du hast so viel gewußt von alledem und hast so viel gekonnt. . ." (237). Er versteht sie und gibt ihr seine Anerkennung:

Die Frauen leiden: lieben heißt allein sein,
und Künstler ahnen manchmal in der Arbeit,
daß sie verwandeln müssen, wo sie lieben.
Beides begannst du; beides ist in Dem,
was jetzt ein Ruhm entstellt, der es dir fortnimmt. (240-244)

Er sieht sie jetzt als Künstlerin und als Frau, die für die Liebe gelitten hat. Aber es war nur ein Anfang von beidem. Die Verwandlung, wie die Verwandlung im Spiegel, ist nicht vollendet. Um zu lieben und Mutter

zu werden, mußte sie leiden und die Selbstverwirklichung als Künstlerin aufgeben. Sie wurde nicht belohnt. Sie wird ihr Selbst nicht wieder bekommen. Beides begann sie, und beides ist jetzt ihr Erbe, also ihr Ruhm.

Aber dann realisiert er sich, daß sie sich für dieses Erbe gar nicht interessierte.

Ach du warst weit von jedem Ruhm. Du warst
unscheinbar; hattest leise deine Schönheit
hineingenommen, wie man eine Fahne
einzieht am grauen Morgen eines Werktags,
und wolltest nichts, als eine lange Arbeit, --
die nicht getan ist: dennoch nicht getan. (245-250)

Alles, was man an ihr rühmen wird, hatte sie immer für sich behalten -- "wie man eine Fahne einzieht am grauen Morgen." Alles, was sie wollte, war die Arbeit, ihre Arbeit, die sie nicht schaffen konnte. Diese Arbeit ist nicht die der schwangeren Frau; es ist die künstlerische Arbeit vor dem Spiegel. Sie wollte nichts zu ihrem Ruhm hinterlassen. Sie wollte sich nur im Malen verwirklichen, aber weil sie lieben mußte, also von einem Mann geliebt wurde und sein Kind gebar, ist ihre Arbeit nicht getan.

"Bist du noch da?" fragt er; "In welcher Ecke bist du?" (236). Wenn sie noch da ist, dann soll sie ihm helfen: "So hör mich: Hilf mir" (256). Am Anfang glaubte er, daß *sie* eine Bitte an *ihn* hatte. Jetzt bittet er sie, denn er versteht jetzt, woran sie leidet.

Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
 hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
 kann es geschehen, daß es nicht mehr hochhält
 und daß es geht nach seiner Schwere, wertlos.
 Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
 zwischen dem Leben und der großen Arbeit. (261-266)

Jeder kann eine Vision haben, ein künstlerisches Werk schaffen, wie ihre Arbeit vor dem Spiegel, und seine Menschlichkeit dafür überwinden. Aber wenn er das Blut mit in das Werk hinaufhebt, und es an die Menschennatur gebunden bleibt, dann wird sein Potential beschränkt: das Werk folgt dann der Schwerkraft, wird wertlos. Deshalb gibt es "eine alte Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit." Weil er das versteht und diese Feindschaft nicht von neuem erfahren will, darum bittet er um Hilfe.

Sie kann ihm helfen, wenn sie weggeht, für immer. "Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt" (268). Er begreift, daß sie ihm am besten helfen kann, wenn sie ihn allein läßt. Er schlägt vor, das zu tun, was notwendig ist, wenn ein Werk gelingen soll: einander frei lassen.

Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,
 wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir. (270-271)

Es würde sie zerstreuen, also zwischen dem Tod und Leben teilen, wenn sie nicht wegginge. Er möchte aber, daß sie den Zustand des Totseins für

sich selbst annimmt und nur in der Ferne da ist. Das, was fern ist, wirkt dann in ihm und hilft ihm.

Rilkes Requiem ist eigentlich ein Versuch des Dichters, Klarheit über das Wesen ihres Todes zu bekommen. Trotz des Titels ist es kein wahres Requiem. Es ist keine Verherrlichung oder Huldigung zu Paula Modersohn-Beckers Gedächtnis. Rilke erwähnt kaum Einzelheiten aus ihrem Leben und versucht nicht, ihren Charakter zu erklären. Der Leser erfährt nicht, wie sie gelebt hat. Das Gedicht zeigt keinen besonderen Respekt oder gar Begeisterung für eine große Frau oder große Künstlerin, wie man erwarten könnte. Er versucht nicht ihr Leben zu verschönern, oder ihre Probleme zuzudecken, sondern er geht gezielt in die Problematik eines Künstlers hinein, die ihn auch betrifft.

Das Gedicht ist sehr intim. Er erzählt von einem persönlichen Erlebnis, das nicht wirklich passiert ist. Die Rückkehr der gestorbenen Freundin, wie auch das Gespräch mit ihr, ist nur eingebildet. Er versucht auch die Ursache ihres Todes festzulegen. Er findet, daß sie im Totsein einen Ausgang aus ihrem Leid gefunden hat. Ihr Leid lag in dem Konflikt zwischen dem Leben einer verheirateten Frau und einer Künstlerin. Rilke identifiziert sich mit diesem Konflikt. Als Dichter hat Rilke schon Erfahrungen mit Leben und Tod. Er weiß, wo die Grenzen seiner Kunst liegen, und er kennt die Neigung zu der "schweren Arbeit," die soviel Leid bedeutet und nur im Tod Erleichterung findet. Das Requiem ist in dem Sinne keine *Totenklage*, denn der Tod erscheint als etwas Erstrebenswertes.

Wenn Rilke aber das Gedicht über Paula Modersohn-Becker schreibt, verwandelt er das Gedächtnis an sie. Die Erinnerung an sie wird *sein* Werk. Es ist nicht mehr ihr Erbe, sondern *seines*. Sie wird die Anregung dafür, und ein wichtiges Symbol. Er dichtet nicht, um ihr einen Gefallen zu tun, um sie berühmt zu machen. Er schreibt das Gedicht für sich, als Ausdruck seiner eigenen Erfahrung. Ihre Kreativität und ihr Sterben ist ein Thema für *seine* Kunst, *sein* Gedicht. Das Gedicht war nicht gemeint, um anderen, Hinterbliebenen, oder späteren Lesern, einen Eindruck von der Frau oder der Künstlerin zu geben. Es ist vielmehr eine Aneignung der Freundin zu eigenen dichterischen Zwecken. Es ist Rilkes Auseinandersetzung mit ihrem Tod und dem Tod im Allgemeinen. Er möchte seine Gefühle mitteilen und ihnen seine eigene Sprache geben. Es ist sein Nachdenken über die Problematik im Leben der Freundin: diesen Konflikt zwischen ihren verschiedenen Rollen und wie sie sie nicht vereinigen konnte. Sie ist für ihn ein Beispiel, wie man die Gebundenheit an das Leben nicht überwinden kann.

IV

So wie Paula Modersohn-Becker der Stoff oder das Objekt für Rilkes Gedicht wird, so ist Rilke der Inhalt eines Kunstwerkes von Paula Modersohn-Becker. Als Rilke in Paris war und sich für ihre Kunst interessierte, malte sie ein Porträt von dem Dichter.⁴⁷ Das heißt, Modersohn-Becker benutzt in diesem Fall Rilke als ein Subjekt, um ihren Zwecken zu dienen. Ihre Kunst ist auch eine Aneignung. Sie malt nur

⁴⁷ Abgebildet in Murken-Altrogge, S. 61; siehe auch im Anhang dieser Arbeit.

das, was sie interessiert. Ihre Bilder sind expressionistisch insofern, als sie nicht sehr naturgetreu gemalt sind. Sie versuchen die Gefühle der Malerin dem Subjekt gegenüber auszudrücken; alles wird in ihrer persönlichen Sicht wiedergegeben.

Das tritt in dem Porträt von Rilke besonders stark hervor. Es stellt eine "Wahrheit" dar, die nur die Wahrnehmung der Malerin ist. Das Gesicht des Dichters steht vor einem schlichten Hintergrund, wodurch die unnatürlichen, rötlichen Farbtöne in seinem Gesicht stark hervortreten. Seine Gesichtszüge stehen unproportional zueinander -- sein Ohr, seine Augen und sein Mund sind sehr groß und er hat eine sehr hohe Stirn im Vergleich zu der Gesamtgröße des Kopfes. Die Schwere der Farbe und kraftvolle Pinselzüge machen auch einen festen Eindruck. Wenn man das Gemälde im Original betrachtet, wird das Gesicht tastbar, wie das einer Skulptur, als ob die Gestalt aus Farbe geschnitten ist. Der männliche Bart macht den übertriebenen Mund groß, es ist die Öffnung, aus der die Sprache kommt. Murken-Altrogge sagt zu diesem Porträt:

Es liegt wohl nahe anzunehmen, daß sie Rilkes Charakterzüge aus ihrer Sicht bewußt ungeformt und "blutleer" belassen hat. Ihr waren jener eigentümlich sich in der Ferne verlierende Blick und der rezeptive, Worte zu formen gewohnte Mund wahrscheinlich besonders charakteristisch erschienen. Gerade bei diesem ruhelosen Dichter, der von Knospe zu Knospe, von Schloß zu Schloß eilte und sich Bindungen entzog, vermißte sie eine gewisse

Geradlinigkeit und Charakterfestigkeit. Der feinnervige, eitle Rilke hat dies wohl intuitiv erkannt und sich zurückgezogen.⁴⁸

Die großen Augen schauen den Betrachter nicht an, sondern sie sehen in die Ferne. Sie halten fest, was er beobachtet. Das Ohr betont die Fähigkeit des Hörens. Aber die Hände zum Schreiben sind ausgelassen. Vielleicht wollte die Malerin kein Verständnis dafür zeigen, oder vielleicht wollte sie das intellektuelle Denken mit dem Kopf, dem körperlichen Ort, wo das Geistige sich abspielt, betonen. Hände würden den Betrachter vielleicht von dem Geistigen ablenken, weil sie Tätigkeit andeuten. Vielleicht gefiel Rilke sich selbst nicht in Paulas Darstellung, die seine Person auf die Wahrheit reduziert, die Paula in ihm sah. Wir wissen, daß Rilke die Modellsitzungen abgebrochen hat.⁴⁹

Paula Modersohn-Becker repräsentiert sich selbst auf ähnliche Weise. Ihre stärksten und bedeutendsten Selbstporträts stammen aus ihrer letzten Periode 1906/1907, also während ihres letzten Aufenthalts in Paris in dem Jahr vor ihrem Tod. Diese Zeit war eine Zeit der Klarheit, in der sie sich ausdrücken konnte, wie sie wollte. Es war eine Zeit der Freiheit und des künstlerischen Fortkommens, frei von Ottos Einfluß und dem Druck seiner Erwartungen. Erstaunlicherweise entstanden in dieser Zeit viele Selbstporträts, Studien und Skizzen dazu, in denen Paula sich als schwanger oder als Mutter mit Kind darstellt. Sie hat immer Frauen und Kinder als Gegenstand gewählt, aber zum ersten Mal stellt sie sich selbst in dieser Rolle dar. Das ist insofern erstaunlich, als feststeht, daß Paula zu der Zeit, als diese Bilder entstanden, noch gar nicht schwanger war.

⁴⁸Murken-Altrogge, S. 62.

⁴⁹ Murken-Altrogge, S. 62.

Es ist umstritten, welches Gemälde Rilke vor Augen hatte, als er "Requiem für eine Freundin" schrieb. Es ist sehr gut möglich, daß er mehrere Bilder einbezog. Die beiden, die die meisten Symbole mit dem Gedicht gemeinsam haben, sind das Selbstporträt von 1906,⁵⁰ worauf wir ihren Oberkörper gegen einen blauen Himmel sehen, und das Selbstbildnis vom 6. Hochzeitstag (1906). In der unteren linken Ecke kratzte die Malerin "Dies male ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstag."⁵¹ Es ist ironisch, daß sie ihren 6. Hochzeitstag festhielt, aber das Bild mit ihrem Mädchennamen Paula Becker unterzeichnete. Sie ließ "Modersohn" häufig zu dieser Zeit weg, als ob sie die Trennung von ihrem Mann betonen wollte.

Das erstgenannte Bild, das ihren Oberkörper zeigt, ist massiv in den Formen des Körpers. Ihre Arme sind voll im Bild, unnatürlich gebogen, weil sie eine Blume in jeder Hand zu sich hochhält. Sie hat auch Blumen in ihrem zurückgezogenen Haar und um den Hals trägt sie eine Bernsteinkette. Das Gesicht lehnt sie nach links und ihre Augen schauen rechts aus dem Bild, sehen also den Betrachter nicht an. Im Hintergrund gibt es einen hellblauen Himmel, in den Pflanzen und Blumen hineingestreut sind. Dieses Bild zeigt sie als eine Frau, die man "Mutter Natur" nennen könnte.

Das Selbstporträt vom 6. Hochzeitstag zeigt auch einen nackten Oberkörper, aber sie trägt einen weißen Rock oder ein Tuch um ihre

⁵⁰ Drucksammlung, Paula Modersohn-Becker Bilder aus der Sammlung Roselius. Lülienthal: Wopsweder Verlag, 1978; siehe auch im Anhang dieser Arbeit.

⁵¹ Anmerkung zu der Drucksammlung, 1978.

Hüfte. Sie steht vor einer hellgelben, grüngepunkteten Tapete, deren Punkte an grüne Blätter erinnern. In diesem Bild schaut sie nach links, aber ihren Körper und ihr Gesicht dreht sie ein bißchen nach rechts. Sie hält nichts in den Händen, denn Arme und Hände umfassen ihren schwangeren Bauch. Sie trägt auch hier eine Bernsteinkette, die stärker hervortritt als auf dem anderen Bild.

Die Selbstporträts zeigen den Menschen, den die Malerin in sich selbst sah. Sie zeigt sich, wie sie sich sehen wollte. Deshalb malte sie sich schwanger oder mit der Natur verbunden. Sie sieht sich als ein Gefäß der kreativen Schöpfung, aus dem ein Kind hervorgehen kann oder ein Bild, ein Kunstwerk. Die Blumen sind Produkte von Samen, natürlichen oder künstlerischen. Sie zeigen Blüte und versprechen Reife. Die Brustwarzen sind in der gleichen Farbe und Form wie die Blumen. Sie sind ein Symbol der weiblichen Fähigkeit zu nähren und wachsen zu lassen, also etwas von sich selbst weiterzugeben. In einem anderen Bild von einer liegenden Mutter mit Kind sieht man, wie das Kind als Produkt der Körperlichkeit verstanden wird. Die Konturen beider Körper folgen den gleichen weichen Linien.⁵² Das Kind ist mit dem mütterlichen Leib in einer intimen Sinnlichkeit verbunden. Bei diesen Bildern denken wir an Rilkes Zeile:

Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins. (77-79)

⁵² Drucksammlung, 1978.

So wie Paula Fröchte malte in einem Stilleben mit Obst, so malte sie auch sich selbst als Samen, Blüte und Frucht.

Abgesehen von diesen mit der Natur verbundenen Motiven, ist ihre Nacktheit als ein Symbol des enthüllten Selbsts von Bedeutung. Es erinnert an den Moment im "Requiem," wo Rilke von ihrem Selbst vor dem Spiegel spricht.

nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor. . . (81-83)

Ein Selbstporträt entsteht immer vor einem Spiegel und darum ist im Bild, in dem Kunstwerk, nie die "wirkliche" Wirklichkeit des Subjekts, sondern immer nur die Reflexion seines Körpers im Spiegel. Im Gegensatz zu Rilkes Porträt, wo Mund, Ohr und Stirn wichtig sind, weisen in Paulas Selbstporträt Arme und Hände auf Tätigkeit hin. In einem hält sie Blumen, in dem anderen hält sie ihren Bauch. Es sind Hände, um Blumen zu pflücken und Bilder zu malen. Sie sind heller als andere Teile der Bilder und springen heraus, weil sie der schöpferische Teil von ihrem Selbst sind.

Die Bilder zeigen wie selbstsicher sie ihre Rolle als Künstlerin auslebt. Gesichter werden durch ihre Fläche betont. Das Gesicht in dem Selbstporträt ist großflächig und wirkt wie eine primitive Maske. Die Gesichtszüge sehen sehr friedlich aus. Der Mund lächelt. Die Hautfarben sind warm und schön. Im Gegensatz zu Paulas Briefen und Tagebüchern,

die viele verschiedene Charaktereigenschaften und inneren Konflikt widerspiegeln, vermitteln die Selbstporträts von Paula Modersohn-Becker Einheit und Zufriedenheit.⁵³ Die Einheit und Zufriedenheit, die aus den Bildern spricht, erinnert in der Maskenhaftigkeit an den Primitivismus.

Innere Spannung wird zugedeckt, aber das bedeutet nicht unbedingt, daß Paula ihre Konflikte nicht darstellen wollte. Es scheint vielmehr, daß sich für sie im Malen alle Konflikte lösten und sie nur noch sah, was sie in einem Menschen wichtig fand. Rilke drückte das in der Zeile aus: "getrieben in die Formen ihres Daseins." Die Maskenhaftigkeit kann darum auch als eine Reduzierung auf das Wesentliche bezeichnet werden. Was einheitlich oder sogar primitiv auf ihren Bildern aussieht, ist aber doch komplizierter, wenn man auf die Perspektive achtet.

Paula Modersohn-Becker sah die Dinge anders als andere Menschen, und das ermöglichte es ihr, unkonventionell zu malen. Die Menschen, die sie malt, haben ihre eigene Perspektive und scheinen ihr eigenes Interesse zu haben, das dem Betrachter des Bildes nicht mitgeteilt wird. Die gemalten Augen fokussieren alle auf etwas außerhalb des Bildes. Wir können nicht sehen, was sie sehen. Es ist ein aktives Schauen, das den Betrachter nicht engagiert. Man könnte vermuten, daß die Figuren ein Geheimnis haben, weil sie den Betrachter nicht direkt ins Auge schauen. Dieses ergibt eine Spannung und eine Unheimlichkeit. Sie sind mit etwas anderem beschäftigt. Es ist nicht wie auf einem Foto, in dem die Figuren automatisch nach vorne in die Kamera blicken.

⁵³Friedrichsmeyer, Sara. "Women's Writing and the Construct of an Integrated Self" from The Enlightenment and its Legacy. Sara Friedrichsmeyer (ed.) Bonn: Bouvier Verlag, 1991. S. 175.

Die Dargestellten sind "Subjekt," das heißt, sie sind autonom. Dadurch teilt die Malerin ihre eigene Sicht mit der des Dargestellten und auch mit der des Betrachters. Die Perspektivlinien des Bildes sind gespalten und es entstehen mehrfache Perspektiven. Das sieht man daran, wie die Körperhaltung gemalt wird, nämlich von verschiedenen Perspektiven aus. Im dem Rilke Porträt haben wir nur zwei Perspektiven, die des Betrachters und die der Augen des Subjekts. In Paulas Selbstporträt von 1906 ist das anders: man sieht einmal ihre rechte Hand von oben, wie sie sie sehen würde, aber die Blume darin steht "richtig". Die Hand ist verdreht. In dem Selbstbildnis vom 6. Hochzeitstag sehen wir die linke Hand auf ihrem Bauch, wie sie sie sehen würde. Gleichzeitig läßt sie aber auch dem Betrachter seine eigene Sicht auf den Dargestellten. Diese mehrfachen Perspektiven sind wie eine Widerspiegelung der Spaltung von Paulas eigenem Leben zwischen Kunst und Ehe, und wie sie Teile ihres Lebens getrennt voneinander ansehen mußte.

Rilke hat diese Spaltung in Paulas Leben in seinem Gedicht thematisiert. Er nannte sie die "Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit." Unter Leben verstand Rilke, das, was die Natur des Menschen bestimmt, seine Triebe und der Wunsch zu lieben und geliebt zu werden. Darum macht er die Anklage an den Mann, dessen Liebe darauf gerichtet ist, die Frau zu besitzen. Rilke nennt das die "falsche Liebe." Er glaubt, daß Paula ein Opfer dieser "falschen Liebe" war, wenn er über ihr Leben und ihren Tod nachdenkt. Aber dieser Kampf kommt in ihren Selbstporträts nicht zum Ausdruck. Die Verbindung zwischen den Bildern und dem Gedicht liegt mehr an der Oberfläche. Rilke spricht von

Frauen, Kindern, Blumen und Früchten, und diese Motive kann man auf den Bildern wiederfinden. Ein Motiv springt auf den Bildern besonders ins Auge und es wird auch bei Rilke erwähnt: es ist die Bernsteinkette, die eine besondere symbolische Bedeutung hat.

Die Bernsteinkette, die in beiden Gemälden vorkommt, hat mit der Natur und auch mit dem Tod zu tun. Rilke hatte von "Säften" gesprochen.

Bernstein war auch ein Saft; es ist nämlich das Produkt des Saftes von der Kiefer, der versteinert, also schwer und hart geworden ist. Nicht nur hat der Saft dem Baum das Leben entzogen, er trägt auch Tod in sich.

Manchmal gibt es in Bernstein Käfer oder kleine Fliegen, die darin eingekapselt und konserviert sind. Die Bernsteinkette in Paulas Gemälden wird somit zu einem Symbol, das eine Vorahnung vom Tod erkennen läßt. Sie würde sterben, wenn sie, wie Rilke meint, ihre Säfte woanders abnutzen würde. So wie der Bernstein Tod in sich trägt, Fliegen u.s.w., so trägt sie den Tod in sich: nämlich das Kind.

V

Zu der Zeit, als Paula sich so malte – schwanger und mit Bernstein, als sie noch kein Kind oder keinen Tod in sich trug, schrieb sie:

Ich denke jetzt so: wenn der liebe Gott mir noch einmal erlaubt, etwas Schönes zu schaffen, will ich froh und zufrieden sein, wenn ich einen Ort habe, wo ich in aller Ruhe arbeiten kann, und

will dankbar sein für das Teil Liebe, was mir zugefallen ist. Wenn man nur gesund bleibt und nicht zu früh stirbt.⁵⁴

Es ist eigenartig, daß Paula auf dem Höhepunkt ihres Schaffens an den Tod denkt: „... wenn der liebe Gott mir noch einmal erlaubt. . .“ und „wenn man nur . . . nicht zu früh stirbt.“ Sie glaubt, daß die Liebe, die sie im Leben erfahren hat und für die sie dankbar ist, kein Hindernis mehr für ihre Malerei ist. Sie hat nur noch den Wunsch, „etwas Schönes zu schaffen.“ Sie will nicht sterben, sondern gesund bleiben und Ruhe für ihre künstlerische Arbeit finden.

Modersohn-Becker schreibt dies ein Jahr vor ihrem Tod, als sie ihre Selbstporträts und andere Bilder malte, die heute als ihre besten angesehen werden. Sie sieht sich als Frau und werdende Mutter, also auch in bezug auf das Leben an einem Punkt der Reife.

Im Vergleich mit der Schwere und Erdgebundenheit in Paulas Selbstporträts, wirkt Rilkes "Porträt von der Malerin" in seinem Gedicht ganz abstrakt, wie ein aufgelöstes Selbst. Bei Rilke wird sie "aufgelöst," während sie vor dem Spiegel steht und sich auf das "Schauen" reduziert. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn sie nicht sagt: "das bin ich," sondern "dies ist." Dieses Schauen, heißt es bei Rilke, war "heilig."

Das bedeutet, es hatte schon etwas Überirdisches, das nichts mehr mit dem Leben und der Liebe zu tun hatte. Für Rilke war ihr Tod der "Lohn," den sie sich selbst gab: "so lohntest du dich" mit dem Lohn, der "dir wohltut"

⁵⁴ Busch und von Reincken. S. 464. Paula Modersohn-Becker an ihre Schwester Milly am 18. November 1906.

(170-175). Mit dem Motiv des Spiegels, das mehrmals im "Requiem" vorkommt, verweist Rilke auf das, was kurz vor Paulas Tod wirklich passierte.

Als sie nach der Geburt ihrer Tochter zum ersten Mal vom Wochenbett aufstand, stellte Paula sich vor einen Spiegel, schmückte sich und flocht ihre Haare. Dann ging sie ins nächste Zimmer, wo ihre Familie und Freunde auf sie warteten, um die glückliche Geburt zu feiern. In dem Augenblick aber brach sie zusammen.⁵⁵ Der Spiegel, das Medium für ihre Selbstporträts, war zum Medium ihres Todes geworden. Es ist, als ob sie schon eine Ahnung von ihrem Tod hatte, als sie sich schwanger und geschmückt mit der Bernsteinkette malte.

Als eine zurückgekommene Tote, ist Paula bei Rilke wie ein Engel, der gar keine Ähnlichkeit mit der Frau hat, die wir auf ihren Selbstporträts sehen. Durch seine Sprache, durch seine Beschreibung, nimmt sie keine festen Eigenschaften an. Er deutet an und macht hörbar, was wir nicht sehen können. Wir können uns die Freundin, die vielleicht im Raum schwebt, durch seine Anrede vorstellen. Er interessiert sich für das Transzendente dieser Erscheinung; seine Faszination mit der gestorbenen Freundin beruht nicht auf ihrer Persönlichkeit, und wie sie tatsächlich war, sondern basiert auf seinem Interesse am Tod und der Sphäre, wo nichts mehr den Menschen und Künstler hindern kann. Die Verbindung mit der Freundin in seinem Gedicht findet nur statt, weil sie gestorben war und Kunst gemacht hatte. Darum sagt das Gedicht vielleicht noch mehr über Rilke als über Paula.

⁵⁵Busch und von Reincken, S. 392.

Man muß sich fragen, ob er ihre Bilder überhaupt verstand. Rilke sieht ihre Kunst nicht als etwas, was sie trotz Ehe und Familie erreichte, sondern er spricht nur von ihrem Streben und davon, daß ihr Werk unvollendet blieb, eben weil sie eine Frau war, die sich nicht befreien konnte. Er erkennt nicht, daß sie nicht wie andere Ehefrauen und Hausfrauen ihrer Zeit war, und wie stark ihre Künstlernatur war. Er betont den Konflikt zwischen Leben und Arbeit, den sie nicht überwinden konnte. Auch er ist vertraut mit diesem Konflikt, aber er stirbt nicht daran, denn er läßt sich nicht vom Leben einengen.⁵⁶

Sie ist für ihn in erster Linie eine Frau; eine Künstlerin ist sie für ihn nur an der Oberfläche. Er benutzt sie als ein Symbol für diesen Kampf zwischen Kunst und Leben. Aber in Wirklichkeit war sie für Rilke nur "die Frau eines berühmten deutschen Malers." Sein Gedicht macht nirgendwo deutlich, daß er ihre Bilder bewunderte oder daß er verstand, was sie mit ihren Bildern ausdrücken wollte. Er erkannte ihr Streben und fand ihr Malen sehr "unworpswedisch," aber er kaufte in herablassender Geste nur ein Gemälde von seiner Freundin, der "Malerin."

Aus Tagebüchern und Briefen ergibt sich kein Bild, das auf eine starke persönliche Nähe schließen läßt. Die Momente der Freundschaft und Wärme zwischen Rilke und Paula haben mit seinem Gefühl von ihrer "Schwesternschaft" zu tun. Bei ihr war es die Bewunderung für seine Gedichte und ihre Empfänglichkeit für seine Ideen.. Für Paula war er immer der große Dichter, wie sie ihn in ihrem Porträt mit großem Ohr

⁵⁶ Vgl. Zitat von Murken-Altrogge, S. 45 dieser Arbeit.

und Mund gemalt hat. Paula suchte den Gedankenaustausch mit dem Intellektuellen, während Rilke ihre Fraulichkeit und Lebendigkeit anziehend fand. Im persönlichen Verkehr und in Briefen, siezten sie sich stets, ebenso wie Paula und ihre Freundin Clara Westhoff es getan hatten. Die ganze Beziehung war also von Förmlichkeit geprägt.

Die Affinität zwischen Modersohn-Becker und Rilke war ihre Neigung zur Kunst und nicht unbedingt die Neigung zueinander als Menschen. Die entstandenen Werke, ihr Porträt von Rilke und sein Gedicht, sind mehr Aneignungen des anderen als Gegenstand für ihre Kunst als der Versuch, einen Freund oder eine Freundin darzustellen. Ihre große Affinität ist, daß sie einander in ihrem künstlerischen Streben verstanden, und ihre unterschiedliche Sicht mit uns teilten. Bei Rilke werden die Natursymbole, die auf Paulas Bildern so stark hervortreten, verwandelt und sie nehmen eine neue Bedeutung an. Das ist ein Prozeß der Auflösung in ein transzendentes Dasein. Paula Modersohn-Becker dagegen benutzt die Symbole, um ihre Reife und schöpferische Fähigkeit zu äußern.

Der Betrachter der Bilder und der Leser des Gedichts begegnet zwei sehr verschiedenen Auffassungen von Kunst, und er bekommt durch seine eigene Interpretation, wie diese Interpretation, eine Perspektive oder Sicht. Wenn Rilkes und Modersohn-Beckers Werke einer Interpretation überlassen werden, erfahren sie auch eine Form der Auflösung. Es sind nicht mehr *Rilkes* Gedicht und *Modersohn-Beckers* Porträts. Sie sind nicht mehr die Äußerungen der Künstlerin oder des Dichters und ihre Betrachtungsweise, denn sie werden durch die Erfahrungen und Ideen des

Lesers/Betrachters verwandelt. Durch unsere Beschäftigung mit einem Kunstwerk wird dieses von seinen Urhebern und ihren Wahrnehmungen getrennt. Wir sagen nicht, wenn wir das "Requiem für eine Freundin" lesen oder die Gemälde anschauen: "das bist du -- Rilke oder Paula," wir sagen: "dies ist." Es sind Kunstwerke, die für sich selbst sprechen und als solche ein eigenes Leben anfangen.

REQUIEM
FÜR EINE FREUNDIN

Geschrieben am 31. Oktober,
1. und 2. November 1908 in Paris

ICH habe Tote, und ich ließ sie hin
 und war erstaunt, sie so getrost zu sehn,
 so rasch zuhaus im Totsein, so gerecht,
 so anders als ihr Ruf. Nur du, du kehrst
 5 zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst
 an etwas stoßen, daß es klingt von dir
 und dich verrät. O nimm mir nicht, was ich
 langsam erlern. Ich habe recht; du irrst
 wenn du gerührt zu irgend einem Ding
 10 ein Heimweh hast. Wir wandeln dieses um;
 es ist nicht hier, wir spiegeln es herein
 aus unserm Sein, sobald wir es erkennen.
 Ich glaubte dich viel weiter. Mich verwirrts,
 daß *du* gerade irrst und kommst, die mehr
 15 verwandelt hat als irgend eine Frau.
 Daß wir erschrecken, da du starbst, nein, daß
 dein starker Tod uns dunkel unterbrach,
 das Bisdahin abreißend vom Seither:
 das geht uns an; das einzuordnen wird
 20 die Arbeit sein, die wir mit allem tun.
 Doch daß du selbst erschrakst und auch noch jetzt
 den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt;
 daß du von deiner Ewigkeit ein Stück
 verlierst und hier hereintrittst, Freundin, hier,
 25 wo alles noch nicht *ist*; daß du zerstreut,
 zum ersten Mal im All zerstreut und halb,
 den Ausgang der unendlichen Naturen
 nicht so ergiffst wie hier ein jedes Ding;
 daß aus dem Kreislauf, der dich schon empfangt,

- 30 die stumme Schwerkraft irgend einer Unruh
 dich niederzieht zur abgezählten Zeit - :
 dies weckt mich nachts oft wie ein Dieb, der einbricht.
 Und dürft ich sagen, daß du nur geruhst,
 daß du aus Großmut kommst, aus Überfülle,
- 35 weil du so sicher bist, so in dir selbst,
 daß du herumgehst wie ein Kind, nicht bange
 vor Örtern, wo man einem etwas tut - :
 doch nein: du bittest. Dieses geht mir so
 bis ins Gebein und querrt wie eine Säge.
- 40 Ein Vorwurf, den du trügest als Gespenst,
 nachträgest mir, wenn ich mich nachts zurückzieh
 in meine Lunge, in die Eingeweide,
 in meines Herzens letzte ärmste Kammer, --
 ein solcher Vorwurf wäre nicht so grausam,
- 45 wie dieses Bitten ist. Was bittest du?
 Sag, soll ich reisen? Hast du irgendwo
 ein Ding zurückgelassen, das sich quält
 und das dir nachwill? Soll ich in ein Land,
 das du nicht sahst, obwohl es dir verwandt
- 50 war wie die andre Hälfte deiner Sinne ?
 Ich will auf seinen Flüssen fahren, will
 an Land gehn und nach alten Sitten fragen,
 will mit den Frauen in den Türen sprechen
 und zusehn, wenn sie ihre Kinder rufen.
- 55 Ich will mir merken, wie sie dort die Landschaft
 umnehmen draußen bei der alten Arbeit
 der Wiesen und der Felder; will begehren,
 vor ihren König hingeführt zu sein,
 und will die Priester durch Bestechung reizen,
- 60 daß sie mich legen vor das stärkste Standbild
 und fortgehn und die Tempeltore schließen.
 Dann aber will ich, wenn ich vieles weiß,
 einfach die Tiere anschauen, daß ein Etwas
 von ihrer Wendung mir in die Gelenke
- 65 herübergleitet; will ein kurzes Dasein

in ihren Augen haben, die mich halten
 und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil.
 Ich will mir von den Gärtnern viele Blumen
 hersagen lassen, daß ich in den Scherben
 70 der schönen Eigennamen einen Rest
 herüberbringe von den hundert Düften.
 Und Früchte will ich kaufen, Früchte, drin
 das Land noch einmal ist, bis an den Himmel.

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.

75 Die legtest du auf Schalen vor dich hin
 und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
 Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
 und sahst die Kinder so, von innen her
 getrieben in die Formen ihres Daseins.
 80 Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
 nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
 dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
 bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
 und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
 85 So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen
 und so besitzlos, von so wahrer Armut,
 daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.

So will ich dich behalten, wie du dich
 hinstelltest in den Spiegel, tief hinein
 90 und fort von allem. Warum kommst du anders?
 Was widerrufst du dich? Was willst du mir
 einreden, daß in jenen Bernsteinkugeln
 um deinen Hals noch etwas Schwere war
 von jener Schwere, wie sie nie im Jenseits
 95 beruhigter Bilder ist; was zeigst du mir
 in deiner Haltung eine böse Ahnung;
 was heißt dich die Konturen deines Leibes
 auslegen wie die Linien einer Hand,
 daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal?
 100 Komm her ins Kerzenlicht. Ich bin nicht bang,
 die Toten anzuschauen. Wenn sie kommen,

so haben sie ein Recht, in unserm Blick
sich aufzuhalten, wie die andern Dinge.

Komm her; wir wollen eine Weile still sein.

- 105 Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch;
ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
wie über dir: sie dürfte auch nicht hier sein.
Im Garten draußen, unvermischt mit mir,
hätte sie bleiben müssen oder hingehn, -
110 nun währt sie so: was ist ihr mein Bewußtsein?

Erschrick nicht, wenn ich jetzt begreife, ach,
da steigt es in mir auf: ich kann nicht anders,
ich muß begreifen, und wenn ich dran stürbe.
Begreifen, daß du hier bist. Ich begreife.

- 115 Ganz wie ein Blinder rings ein Ding begreift,
fühl ich dein Los und weiß ihm keinen Namen.
Laß uns zusammen klagen, daß dich einer
aus deinem Spiegel nahm. Kannst du noch weinen?
Du kannst nicht. Deiner Tränen Kraft und Andrang
120 hast du verwandelt in dein reifes Anschauen
und warst dabei, jeglichen Saft in dir
so umzusetzen in ein starkes Dasein,
das steigt und kreist, im Gleichgewicht und blindlings.
Da riß ein Zufall dich, dein letzter Zufall
125 riß dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt
in eine Welt zurück, wo Säfte *wollen*.
Riß dich nicht ganz; riß nur ein Stück zuerst,
doch als um dieses Stück von Tag zu Tag
die Wirklichkeit so zunahm, daß es schwer ward,
130 da brauchtest du dich ganz: da gingst du hin
und brachst in Brocken dich aus dem Gesetz
mühsam heraus, weil du dich brauchtest. Da
trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens
nachtwarmem Erdreich die noch grünen Samen,
135 daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner,
dein eigener Tod zu deinem eignen Leben.

- Und aßest sie, die Körner deines Todes,
wie alle andern, aßest seine Körner,
und hattest Nachgeschmack in dir von Süße,
140 die du nicht meintest, hattest süße Lippen,
du: die schon innen in den Sinnen süß war.
- O laß uns klagen. weißt du, wie dein Blut
aus einem Kreisen ohnegleichen zögernd
und ungern wiederkam, da du es abriefst?
- 145 Wie es verwirrt des Leibes kleinen Kreislauf
noch einmal aufnahm; wie es voller Mißtraun
und Staunen eintrat in den Mutterkuchen
und von dem weiten Rückweg plötzlich müd war.
Du triebst es an, du stießest es nach vorn,
150 du zerrtest es zur Feuerstelle, wie
man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer;
und wolltest noch, es sollte dabei froh sein.
Und du erzwangst es schließlich: es war froh
und lief herbei und gab sich hin. Dir schien,
155 weil du gewohnt warst an die andern Maße,
es wäre nur für eine Weile; aber
nun warst du in der Zeit, und Zeit ist lang.
Und Zeit geht hin, und Zeit nimmt zu, und Zeit
ist wie ein Rückfall einer langen Krankheit.
- 160 Wie war dein Leben kurz, wenn du's vergleichst
mit jenen Stunden, da du saßest und
die vielen Kräfte deiner vielen Zukunft
schweigend herabbogst zu dem neuen Kindkeim,
der wieder Schicksal war. O wehe Arbeit.
- 165 O Arbeit über alle Kraft. Du tatest
sie Tag für Tag, du schlepptest dich zu ihr
und zogst den schönen Einschlag aus dem Webstuhl
und brauchtest alle deine Fäden anders.
Und endlich hattest du noch Mut zum Fest.
- 170 Denn da's getan war, wolltest du belohnt sein,
wie Kinder, wenn sie bittersüßen Tee
getrunken haben, der vielleicht gesund macht.

So lohntest du dich: denn von jedem andern
 warst du zu weit, auch jetzt noch; keiner hätte
 175 ausdenken können, welcher Lohn dir wohltut.
 Du wußtest es. Du saßest auf im Kindbett,
 und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles
 ganz wiedergab. Nun war das alles *Du*
 und ganz *davor*, und drinnen war nur Täuschung,
 180 die schöne Täuschung jeder Frau, die gern
 Schmuck umnimmt und das Haar kämmt und verändert.

So starbst du, wie die Frauen früher starben,
 altmodisch starbst du in dem warmen Hause
 den Tod der Wöchnerinnen, welche wieder
 185 sich schließen wollen und es nicht mehr können,
 weil jenes Dunkel, das sie mitgebaren,
 noch einmal wiederkommt und drängt und eintritt.

Ob man nicht dennoch hätte Klagefrauen
 auftreiben müssen? Weiber, welche weinen
 190 für Geld, und die man so bezahlen kann,
 daß sie die Nacht durch heulen, wenn es still wird.
 Gebräuche her! wir haben nicht genug
 Gebräuche. Alles geht und wird verredet.
 So mußt du kommen, tot, und hier mit mir
 195 Klagen nachholen. Hörst du, daß ich klage?
 Ich möchte meine Stimme wie ein Tuch
 hinwerfen über deines Todes Scherben
 und zerrn an ihr, bis sie in Fetzen geht,
 und alles, was ich sage, müßte so
 200 zerlumpt in dieser Stimme gehn und frieren;
 blieb es beim Klagen. Doch jetzt klag ich an:
 den Einen nicht, der dich aus dir zurückzog,
 (ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle)
 doch alle klag ich in ihm an: den Mann.
 205 Wenn irgendwo ein Kindgewesensein
 tief in mir aufsteigt, das ich noch nicht kenne,
 vielleicht das reinste Kindsein meiner Kindheit:

- ich wills nicht wissen. Einen Engel will
 ich daraus bilden ohne hinzusehn
 210 und will ihn werfen in die erste Reihe
 schreiender Engel, welche Gott erinnern.
- Denn dieses Leiden dauert schon zu lang,
 und keiner kanns; es ist zu schwer für uns,
 das wirre Leiden von der falschen Liebe,
 215 die, bauend auf Verjähnung wie Gewohnheit,
 ein Recht sich nennt und wuchert aus dem Unrecht.
 Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?
 Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,
 was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt
 220 und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.
 Sowenig wie der Feldherr eine Nike
 festhalten kann am Vorderbug des Schiffes,
 wenn das geheime Leichtsein ihrer Gottheit
 sie plötzlich weghebt in den hellen Meerwind:
 225 so wenig kann einer von uns die Frau
 anrufen, die uns nicht mehr sieht und die
 auf einem schmalen Streifen ihres Daseins
 wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall:
 er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.
- 230 Denn *das* ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:
 die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
 um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
 Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
 einander lassen; denn daß wir uns halten,
 235 das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen.

- Bist du noch da? In welcher Ecke bist du? -
 Du hast so viel gewußt von alledem
 und hast so viel gekonnt, da du so hingingst
 für alles offen, wie ein Tag, der anbricht.
- 240 Die Frauen leiden: lieben heißt allein sein,
 und Künstler ahnen manchmal in der Arbeit,
 daß sie verwandeln müssen, wo sie lieben.

- Beides begannst du; beides ist in Dem,
 was jetzt ein Ruhm entstellt, der es dir fortnimmt.
- 245 Ach du warst weit von jedem Ruhm. Du warst
 unscheinbar; hattest leise deine Schönheit
 hineingenommen, wie man eine Fahne
 einzieht am grauen Morgen eines Werktags,
 und wolltest nichts, als eine lange Arbeit, -
- 250 die nicht getan ist: dennoch nicht getan.
- Wenn du noch da bist, wenn in diesem Dunkel
 noch eine Stelle ist, an der dein Geist
 empfindlich mitschwingt auf den flachen Schallwelln,
 die eine Stimme, einsam in der Nacht,
- 255 aufregt in eines hohen Zimmers Strömung:
 So hör mich: Hilf mir. Sieh, wir gleiten so,
 nicht wissend wann, zurück aus unserm Fortschritt
 in irgendwas, was wir nicht meinen; drin
 wir uns verfangen wie in einem Traum
- 260 und drin wir sterben, ohne zu erwachen.
- Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
 hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
 kann es geschehen, daß ers nicht mehr hochhält
 und daß es geht nach seiner Schwere, wertlos.
- 265 Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
 zwischen dem Leben und der großen Arbeit.
 Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.
- Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
 tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
- 270 Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,
 wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.







Bibliographie

- Bohlmann-Modersohn, Marina. Paula Modersohn-Becker, eine Biographie mit Briefen. Berlin: Alfred Knaus, 1995.
- Busch, Günter und von Reincken, Liselotte, Hrsg. Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979.
- Friedrichsmeyer, Sara. "Women's Writing and the Construct of an Integrated Self." The Enlightenment and its Legacy. Sara Friedrichsmeyer (ed.) Bonn: Bouvier Verlag, 1991.
- Gardiner, Susan. "The Full Dialogue." Pequod. 23. (1993). 169-181.
- Gärtner, Heinz. Worpswede war ihr Schicksal. Düsseldorf: Droste Verlag, 1994.
- Gerok-Reiter, Annette. "Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft. 67/3 (1993) 484-520.
- Grasskamp, Walter. German Art in the 20th Century. München: Prestel Verlag, 1985.
- Holthusen, Hans Egon. Rainer Maria Rilke. Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Kindlers Literatur Lexikon. Band 19. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.
- Leppmann, Wolfgang. Rilke, sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern und München: Scherz Verlag, 1993.
- Levine, Frederick S. The Apocalyptic Vision. New York: Harper & Row, 1979.
- Murken-Altrogge, Christa. Paula Modersohn-Becker, Leben und Werk. Köln: Dumont Buchverlag, 1980.
- Nalewski, Horst. Rilke. Leben, Werke und Zeit in Texten und Bildern. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.
- Paula Modersohn-Becker Bilder aus der Sammlung Roselius. Lilienthal: Worpsweder Verlag, 1978. (Drucksammlung)

- Rich, Adrienne. "Paula Becker to Clara Westhoff" The Fact of a Doorframe. New York: W.W. Norton, 1984.
- Rilke, Rainer Maria, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Werke. Band V. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.
- Rilke, Rainer Maria. "Requiem für Graf Wolf von Kalckreuth" Neue Gedichte, Werke. Band I. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.
- Rilke, Rainer Maria. "Requiem". Das Buch der Bilder. Werke. Band II. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1987.
- Rilke, Rainer Maria. "Requiem für eine Freundin" Neue Gedichte. Werke Band I. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.
- Schlaffer, Hannelore und Schlaffer, Heinz, Hrsg. Ehen in Worpswede. Paula Modersohn-Becker, Otto Modersohn; Clara Rilke-Westhoff, Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Hatje, 1994.
- von Wilpert, Gero. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.