

Magdalena Bushart

Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff

In ihrem Nachruf auf Paula Modersohn-Becker schildert Clara Rilke-Westhoff die gemeinsam verbrachte Zeit in Worpswede. Sie sei »wie eine festliche Ruhepause vor der eigentlichen Arbeit der Verwirklichung« gewesen. Auf diese Beschreibung folgt völlig unvermittelt die Frage: »Sollte sie – gemeint ist die »Verwirklichung« – im Leben oder in der Kunst kommen – oder in beidem?«¹ Daß die Autorin ihren Lesern die Antwort schuldig bleibt, ist bezeichnend. Sie spricht hier einen Grundkonflikt an, der nicht nur das Schaffen der Freundin prägte, sondern in gleichem Maße auch das eigene und das vieler Kolleginnen. Zwar konnten sich Frauen in der Aufbruchssituation um die Jahrhundertwende erstmals einen festen Platz im modernen Kunstbetrieb sichern. Das Motto »Einheit von Kunst und Leben«, unter dem dieser Aufbruch stand, hatte jedoch zur Folge, daß nun die jeweilige Lebenssituation mit ihren traditionellen Rollenzuweisungen – als Geliebte, Ehefrau, Mutter – zu einem gewichtigen Bestandteil des künstlerischen Selbstverständnisses wurde. Nicht von ungefähr fiel für eine ganze Reihe moderner Künstlerinnen das Scheitern ihrer Karriere mit dem Scheitern ihres persönlichen Lebensentwurfs zusammen. Modersohn-Becker versuchte dem Dilemma zu entkommen, indem sie die Liebe zum übergreifenden Thema erklärte, das Kunst und Leben (sprich ihre Beziehung zu Otto Modersohn) miteinander verbinde.² Für Clara Rilke-Westhoff hingegen wurde »Arbeit« zum Leitbegriff, der ihr Schaffen ebenso umschloß wie ihre familiäre Situation.

Clara Westhoff wurde am 21. November 1878 in Bremen geboren. Sie stammte aus gutbürgerlichen Verhältnissen: ihr Vater Friedrich Westhoff war Kaufmann in der Hansestadt. Nachdem sie noch in Bremen ersten Zeichenunterricht erhalten hatte, besuchte sie von 1895-98 in München die Malerschule Fehr/Schmid-Reutte, eines jener privaten Institute also, auf die Frauen bis zur Öffnung der staatlichen Akademien angewiesen waren, wenn sie ein Kunststudium aufnehmen wollten. Anders als die meisten Mitschülerinnen, die den Zeichen- und Malunterricht in erster Linie als Vorbereitung auf den Ehestand betrieben, verband sie die Ausbildung offensichtlich von Anfang an mit dem Ziel, die Kunst zu ihrem Beruf zu machen. Abschätzig berichtete sie den Eltern



Clara Rilke-Westhoff und Rainer Maria Rilke, Westerwede 1901

von den »Damen« ihrer Klasse, die »so für sich und ihre Familien etwas malen lernen« wollten und deren Ergebnisse entsprechend, nämlich »so für den Haushalt genug« seien.³ Sich selbst hingegen bezeichnete sie, ironisch ein gängiges Schimpfwort für Künstlerinnen aufgreifend, als »Malweib« und damit als Profi.⁴

Im Dezember 1897 lernte sie in München Heinrich Vogeler kennen. Auf seinen Rat hin ging sie im Frühjahr des fol-



Clara Rilke-Westhoff, Sitzender Knabe, 1900, Bronze, Höhe: 19 cm, Sockellänge: 24 cm, Privatbesitz

genden Jahres nach Worpswede, um dort ihre zeichnerische Ausbildung bei dem Maler Fritz Mackensen fortzusetzen. Worpswede bot der angehenden Künstlerin eine ganze Reihe von Vorteilen: Zum einen traf sie bei Mackensen auf gleichgesinnte Mitschülerinnen: Paula Becker, Marie Bock und später auch Otilie Reylaender, die ihr Studium mit ähnlicher

Ernsthaftigkeit betrieben wie sie selbst. Zum anderen waren hier die Kosten nicht so hoch wie an der teuren Münchner Malschule – für die junge Frau, die ihre Ausgaben vor den Eltern rechtfertigen mußte, ein gewichtiger Faktor. Schließlich herrschte in der Malerkolonie eine Atmosphäre, in der Künstlerinnen von ihren männlichen Kollegen zwar nicht unbedingt als gleichberechtigt wahrgenommen, aber doch wenigstens wohlwollend toleriert wurden.⁵

Unter Mackensens Anleitung begann sie nebenbei zu modellieren, und zwar – entgegen akademischen Gepflogenheiten, nach denen sich Frauen bestenfalls als Kleinplastikerinnen betätigen sollten⁶ – sofort in Lebensgröße.⁷ Bereits nach einem halben Jahr Worpswede, im November 1898, stand für sie fest: »Ich bin nämlich jetzt ganz mit mir ins Klare gekommen, daß ich Bildhauer werden will. Ich bin darüber sehr glücklich.«⁸ Die früheste Plastik, das *Portrait der »Alten« (Frau Mindermann)* (Abb. S. 136) vom Herbst 1898 zeigt ihren souveränen Umgang mit dem neuen Medium. Vom Thema her und in der Auffassung ist sie typisch worpswedisch: die einfachen Menschen vom Land, Armenhüserinnen, Bäuerinnen oder Tagelöhner waren hier allgemein bevorzugte Studienobjekte, und der Detailrealismus und die Tendenz zum Sentimental-Anekdotischen finden sich auch in den gleichzeitig entstandenen Zeichnungen der anderen Mackensen-Schülerinnen.⁹ In seinen plastischen Qualitäten jedoch ragt das Werk weit über eine Schülerarbeit hinaus.¹⁰ Die differenzierte Gestaltung der Büste mit den angeschnittenen Oberarmen kontrastiert mit einem blockhaften, überbreiten Sockel; auf die frontale Ausrichtung des Frauenkörpers antwortet die leichte Drehung des Kopfes. Bei aller Geschlossenheit im Umriß entsteht so der Eindruck von verhaltener Bewegung. Noch konsequenter verfolgte Clara Westhoff die Darstellung von Bewegung innerhalb einer Büste bei dem wenig später entstandenen Portrait von *Paula Modersohn-Becker* (Abb. S. 137). Hier wurde die (augenscheinlich für die Malerin typische) Haltung des Körpers zum formgebenden Element. Der nach vorne gereckte Kopf scheint auf ein bestimmtes Ziel gerichtet (man möchte an aufmerksames Zuhören denken); seine Vorwärtsbewegung setzt sich in Hals- und Schulterpartie fort. Lediglich der ausladende Haarknoten bildet so etwas wie ein Gegengewicht, der das Ganze am Umkippen hindert. Die Anregung für diese Art der Bildnisauffassung, die eigentlich wie ein Ausschnitt aus einer ganzfigurigen Darstellung wirkt, dürfte das berühmte Brustbild von Constantin Meuniers

Puddler geliefert haben, mit dem die Künstlerin sich zu diesem Zeitpunkt beschäftigte.¹¹

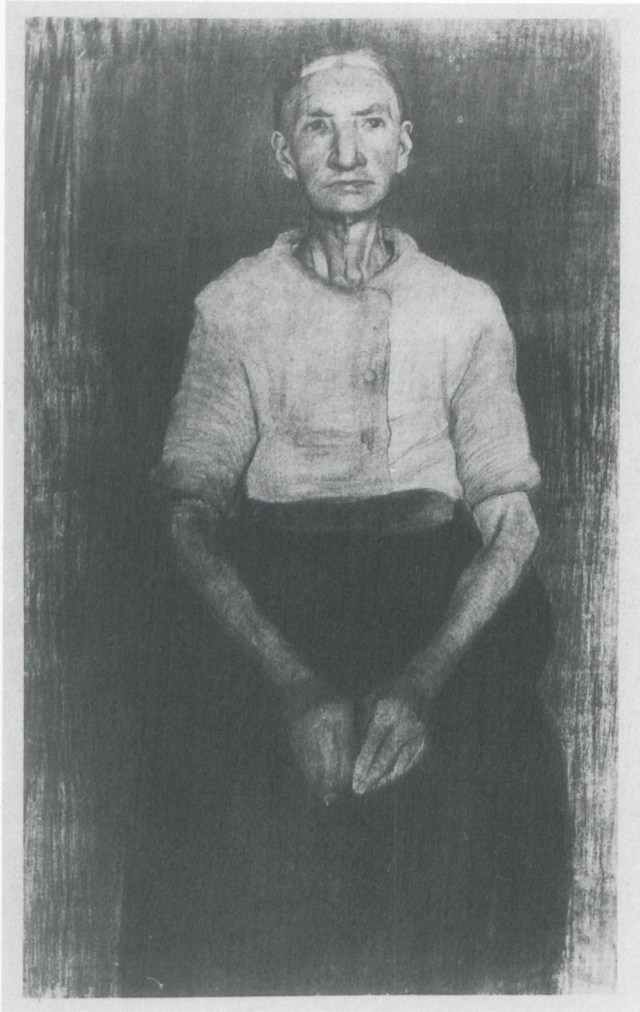
Die »Alte« brachte ihr erste Anerkennung als Bildhauerin, zunächst freilich nur innerhalb des Worpsweder Kreises. Für Heinrich Vogeler wurde sie zur Ausnahme-Künstlerin, deren Förderungswürdigkeit er unumschränkt anerkannte,¹² für Paula Becker, was die naturgetreue Wiedergabe anbelangte, zum Vorbild.¹³ Fritz Mackensen führte alle Besucher der Malerkolonie in ihr Atelier und sorgte dafür, daß ihre Plastik im Frühjahr 1899 innerhalb der Worpswede-Abteilung auf der Deutschen Kunstausstellung Dresden gezeigt wurde; außerdem machte er Max Klinger auf sie aufmerksam.¹⁴



Constantin Meunier, Brustbild eines Puddlers (Ausschnitt), 1890, Bronze, Höhe: 50 cm, Musée Constantin Meunier, Brüssel

Wenn es für die Künstlerin noch Zweifel an der Ernsthaftigkeit ihrer Entscheidung gegeben hatte – jetzt waren sie endgültig beseitigt. »Ich glaube«, schrieb sie an die Eltern, »bei Künstlerinnen ist es sehr schwer, daß sie es zu etwas bringen, viel schwerer als bei Männern. [...] Daher hat es auch noch so wenig wirklich tüchtige Frauen gegeben. Also ich meine tüchtig in dem anderen Sinne, nicht als Frau tüchtig –, sondern als Künstler oder überhaupt als Mensch im Beruf. Unter welchen Bedingungen die Frauen nun eigentlich was leisten können, weiß ich nicht, ich weiß nur, daß ich was leisten

will.«¹⁵ Diesen Ehrgeiz setzte sie wenig später bei Klinger um, in dessen Atelier in Leipzig sie für sechs Wochen arbeitete, um ihre technischen Fertigkeiten zu vervollkommen. Vor allem durch ihre Willenstärke überzeugte sie ihn von ihrer Eignung zur Bildhauerei.¹⁶



Paula Modersohn-Becker, Sitzende Bäuerin, 1898/99, Kohlezeichnung, 123 x 73 cm, Kunsthalle Kiel

Auf die Zeit in Leipzig folgte von Dezember 1899 bis Juni 1900 ein halbjähriger Aufenthalt in Paris. Der Vorschlag, sich an der Académie Julian noch einmal im Aktzeichnen zu üben und anatomische Studien zu betreiben, war von Klinger gekommen, der ihr zugleich von der Rückkehr nach Worpswede abgeraten hatte: die »Herren« dort hätten »andere Interessen« als sie, und sie müsse »was sehen, Kollegen haben, sich aussprechen können«.¹⁷ Allzu erfolgreich scheint das Pariser Akademie-Studium nicht gewesen zu sein; Paula Becker jedenfalls, die zur gleichen Zeit die Académie Colaros-

si besuchte, äußerte erstmals leise Kritik an der Arbeit der Freundin.¹⁸ Wegweisend wurde hingegen die Begegnung mit Auguste Rodin. Clara Westhoff besuchte ihn, ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben Max Klingers, mehrfach in seinem Atelier und bemühte sich (offensichtlich vergeblich) darum, unter seiner Aufsicht arbeiten zu dürfen.¹⁹ Vermutlich war sie ab April 1900 für kurze Zeit Schülerin am neu gegründeten »Institut Rodin«, an dem in der Hauptsache Rodins Schüler Antoine Bourdelle und sein Mitarbeiter Jules Desbois unterrichteten.²⁰ Doch ganz unabhängig davon, wie eng ihre Kontakte zu Rodin zu diesem Zeitpunkt waren: sein Einfluß auf ihre weitere Arbeit ist unübersehbar. Am deutlichsten tritt er in der Serie kleinformatiger Kinderakte zutage, die unmittelbar im Anschluß an den Parisaufenthalt entstanden. Der Detailrealismus der frühen Plastiken ist hier fließenden Umrissen und einer bewegten Modellierung gewichen, die sich an Rodins Behandlung der Oberfläche orientiert.

Zusammen mit Paula Becker kam Clara Westhoff im Juni 1900 nach Worpswede zurück. Dort schlossen sich die beiden Frauen mit Heinrich Vogeler, dessen Verlobter, Martha Schröder, und Otto Modersohn zu einem Freundeskreis zusammen, zu dem im September des Jahres sich als sechster im Bunde der Dichter Rainer Maria Rilke gesellte. Die kleine Gemeinschaft verstand sich selbst als »Familie«; sie feierte zusammen Feste und unternahm gemeinsame Ausflüge. Rilke hielt es nicht lange in dem Idyll. Anfang Oktober reiste er nach Berlin zurück, blieb jedoch mit seinen »Schwestern« Paula Becker und Clara Westhoff²¹ in Briefkontakt. Zu Beginn des Jahres 1901 traf man sich zu dritt in Berlin wieder; im April heirateten Rainer Maria Rilke und Clara Westhoff in Bremen, im Mai bezogen sie ein Bauernhaus in Westerwede. Dort kam am 12. Dezember die Tochter Ruth zur Welt. Die Ehe stellte für beide Seiten den Versuch dar, bürgerliche Lebensplanung und künstlerische Selbstverwirklichung miteinander zu vereinbaren. Die Spielregeln bestimmte freilich Rilke allein. Er räumte seiner schöpferischen Arbeit absolute Priorität vor allen zwischenmenschlichen Beziehungen, auch vor den nächsten Angehörigen, ein. Entsprechend definierte er die Ehe als »Nebeneinanderwohnen« zweier Menschen, die sich gegenseitig in ihrer produktiven »Einsamkeit« respektieren und unterstützen sollten.²² In der jungen Bildhauerin, deren Tatendrang und Willenskraft ihn tief beeindruckten²³ und von deren Begabung er fest überzeugt war, hoffte er, eine

gleichgesinnte Partnerin gefunden zu haben, die ebenfalls die Arbeit zum Mittelpunkt ihres Lebens erhoben hatte.²⁴ Theoretisch maß er ihren künstlerischen Interessen den gleichen Stellenwert zu wie seinen eigenen und war bereit, sie darin auf jede erdenkliche Weise zu unterstützen. Praktisch jedoch setzte er sich über alle Ansprüche, die an seine Person hätten gestellt werden können, souverän hinweg. So entstand die paradoxe Situation, daß er, der Westhoffs Probleme, sich als Bildhauerin zu behaupten, maßgeblich zu verantworten hatte, zugleich ihr eifrigster Propagandist war: Er legte ein Werkverzeichnis ihrer Plastiken an, pries ihre Kunst, wo immer er konnte, und versuchte, Aufträge für sie zu beschaffen.

Clara Westhoff ließ sich nicht nur auf diesen Entwurf einer Beziehung ein, sie vertrat ihn sogar nach außen hin pathetisch als ihren eigenen.²⁵ Vermutlich kam er tatsächlich ihrem Verständnis von Emanzipation entgegen, nach dem ja vor allem die Leistung »als Künstler oder überhaupt als Mensch im Beruf« zählte. Fatalerweise beschränkte sich die Gleichberechtigung nach Rilkes Konzept jedoch auf die Arbeit und auf die Sorge um den Lebensunterhalt²⁶; die traditionellen Rollenzuweisungen innerhalb der Familie wurden nicht in Frage gestellt. Im Gegenteil: während Rilke seine familiären Verpflichtungen bei Bedarf bagatellierte, stilisierte er die Mutterschaft zur unabdingbaren Voraussetzung für wahres weibliches Künstlertum.²⁷ Ihm sicherte das Primat der Arbeit deshalb weitgehende Bewegungsfreiheit und Unabhängigkeit von der Familie; seine Frau hingegen brachte es in ständigen Konflikt zwischen Familie und Beruf.

Ebenso schwierig wie die Struktur dieser Beziehung gestalteten sich ihre äußeren Bedingungen. Innerhalb der Worpsweder Malerkolonie sonderte sich das Paar zunehmend von seinen Freunden ab. Zunächst sah man die Verbindung der beiden schon äußerlich so ungleichen Partner dort mit belustigtem Erstaunen; Otto Modersohn etwa schrieb spöttisch von »Clara W. mit ihrem Rilckchen unterm Arm«.²⁸ Bald jedoch überwog der Ärger über die weihevollen Selbstinszenierung als einsames Künstlerpaar, die allzu deutlich die Handschrift Rainer Maria Rilkes trug. Vor allem Paula Modersohn-Becker distanzierte sich von ihren engsten Freunden, zu denen sie erst nach dem Scheitern der eigenen Ehe neuen Zugang fand.²⁹ Zur selbstgewählten Isolation kam die aussichtslose finanzielle Lage. Obwohl Clara Rilke-Westhoff mehrfach versuchte, mit Schülerinnen Geld zu verdienen³⁰

oder ein Stipendium zu erhalten, blieb sie mit ihrer Tochter nach der Hochzeit weiterhin auf die Unterstützung durch die Eltern angewiesen. Daran änderte sich in den folgenden Jahren wenig. Nach dem Tod ihres Vaters, 1905, erhielt sie eine kleine »Beisteuer«³¹ von der Mutter, und spätestens ab 1911 ließ Rilke ihr und Ruth ein monatliches Fixum anweisen. Von ihrer Kunst leben, wie sie es für sich als junge Frau erträumt hatte,³² konnte sie offensichtlich nie.

Ein vorübergehender Ausweg aus dieser für alle Beteiligten unerfreulichen Situation bahnte sich im Sommer 1902 an. Angeregt durch Westhoffs Erfahrungen mit Rodin, hatte Rilke schon längere Zeit mit dem Gedanken gespielt, sich intensiver mit dem Bildhauer zu beschäftigen. Jetzt erhielt er



Auguste Rodin, *Le Sommeil* (Ausschnitt), 1889, Marmor, 48,4 x 56 x 47,5 cm, Musée Rodin, Paris

von Richard Muther den Auftrag für eine Rodin-Monographie und reiste Ende August nach Paris, um dort für sein Buch zu recherchieren. Seine Frau folgte zwei Monate später, nachdem sie den Westerweder Haushalt aufgelöst und die Tochter zu den Großeltern nach Oberneuland bei Bremen gebracht hatte, bei denen das Kind bis 1912 bleiben sollte. Die Arbeiten, die zwischen der Hochzeit und der Abreise nach Paris entstanden, waren in der Hauptsache Porträts von Freunden und Familienmitgliedern. Daneben griff die Bildhauerin noch einmal Themen und Anregungen aus dem Worpsweder Umfeld auf, so in den Skizzen *Mann mit Pferd*³³ oder *Frau mit Kind*³⁴. Möglicherweise gehört auch die *Stehende Bäuerin mit Kind*³⁵ (Abb. S. 140) zu dieser Gruppe. In der blockhaften

Gestaltung der beiden letztgenannten Arbeiten ist eine Formvereinfachung spürbar, die auf eine Auseinandersetzung mit den Bildern Modersohn-Beckers schließen läßt. Eine Sonderstellung nimmt das *Porträt einer Bäuerin* (Abb. S. 138) ein. Die am Hinterkopf schräg angeschnittene Plastik ist auf eine leichte Seitenlage hin konzipiert; der Betrachter sieht von oben auf ein in sich gekehrtes Gesicht mit halb geschlossenen Augen. Die Fragmentierung des Kopfes läßt an Rodins berühmte *Masque de l'homme au nez cassé* denken, die weiche Modellierung und der verschlossene Gesichtsausdruck an seine Darstellungen schlafender oder träumender Frauengestalten, etwa an *Le Sommeil* von 1889. Die Anleihen waren sicherlich mit Bedacht gewählt: vermutlich gehörte das *Porträt einer Bäuerin* zu jenen Arbeiten, mit denen sie Rodin als Lehrer für sich zu gewinnen hoffte.³⁶ Das Ergebnis jedoch stellt einen ähnlich eigenständigen Umgang mit dem Vorbild dar, wie ihn 1910 – mit völlig anderer Zielsetzung – Constantin Brancusi in seiner *La muse endormie* vorgeführt hat.

Paris bestand für die Rilkes ausschließlich aus Rodin, der »Welt, um welche Sonne, Erde und alle Sterne kreisen: ein neues Sonnensystem«³⁷. Die Stadt selbst nahmen sie bestenfalls als beunruhigendes Beiwerk wahr. Der Bildhauer wurde beider unerreichtes Vorbild, seine Lebensmaxime: »Il faut toujours travailler« ihr gemeinsames Glaubensbekenntnis, das sie für Außenstehende ziemlich ungenießbar machte.³⁸ Rodin hatte sich schon vorher brieflich bereit erklärt, der jungen Kollegin einmal pro Woche Korrektur zu erteilen und ihr geraten, sich an möglichst zahlreichen kleinen Studien nach der Natur, »petites petites mains petits pieds petites esquisses« zu üben: »car c'est ainsi que l'ont fait plus d'études nombreuses«³⁹. Rilke-Westhoff vergrub sich, diesem Rat folgend, in Arbeit, »nicht«, wie sie Paula Modersohn-Becker mit dem leisen Unterton des Bedauern mitteilte, »in einer großen, die große und kühne Dinge tut, sondern in einer kleinen, mühsamen, täglichen, die langsam aber Schritt für Schritt geht, die allen täglichen Mut, Gedanken und Kräfte braucht«⁴⁰. Erst viel später sollte sie sich eingestehen, daß das Ideal des »toujours travailler«, mit dem sie sich jahrelang herumgequält hatte, im Grunde ihrer eigenen Veranlagung zuwiderlief.⁴¹ Von den erhaltenen Arbeiten läßt sich keine mit Sicherheit dieser Periode zuordnen, doch vielleicht ist der kleine, fast schon gewaltsam Rodin zitierende *Männliche Torso*⁴² während des Paris-Aufenthaltes entstanden. Er wür-

de Modersohn-Beckers (hauptsächlich auf Rilke-Westhoffs Zeichnungen gemünzte) Kritik bestätigen, daß die Freundin augenblicklich allzu sehr der Manier ihres Meisters verfallen sei.⁴³

Der Zeit in Paris schlossen sich Jahre unsteten Wanderlebens an, die von den ständigen Gesundheitsproblemen beider Eheleute und der Suche nach Verdienstmöglichkeiten geprägt waren. Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Worpsswede und Oberneuland bei der Tochter im Sommer 1904 folgten ein Jahr Italien, dann einige Monate Skandinavien, mehrwöchige Aufenthalte in Dresden und auf Schloß Friedelhausen bei Lollar, schließlich, im Oktober 1905, während Rilkes Amtszeit als Sekretär bei Rodin, für vier Wochen Paris – diesmal auf Rodins ausdrückliche Aufforderung hin.⁴⁴ Dazu kamen kleinere Reisen innerhalb Deutschlands und die Besuche in Oberneuland. Rilke bezog seine Frau in sein Reisesystem mit ein, das auf der großzügigen Gastfreundschaft seiner Mäzene basierte; wo man ihm Bleiberecht gewährte, da erkundigte er sich auch nach Arbeitsmöglichkeiten für sie oder versuchte, ihr Aufträge zu beschaffen. Eine kontinuierliche Arbeit war freilich unter solchen Bedingungen nicht möglich.

Zweimal versuchte sie, sich unabhängig zu machen und an einem Ort seßhaft zu werden – 1904 in Bremen und 1906 in Berlin –, beide Male ohne Erfolg. Von Berlin aus brach sie für ein halbes Jahr nach Ägypten auf, diesmal allein. Nach ihrer Rückkehr nahm sie das Wanderleben erneut auf, teils mit, teils ohne Rilke, bis sie sich schließlich Anfang 1911 in München niederließ. Dort blieb sie, von kurzen Unterbrechungen abgesehen, bis 1919.

In all diesen Jahren war das Porträt das beherrschende Thema ihres Schaffens. Wie weit eine solche Spezialisierung ihren Intentionen entsprach, ist schwer zu beurteilen. In Rilkes Briefen an potentielle Mäzene klingt immer wieder Bedauern über unzureichende finanzielle und räumliche Bedingungen durch, die seine Frau von ihren eigentlichen Interessen und damit von der vollen Entfaltung ihrer Begabung abhielten.⁴⁵ Nachdem sich die Pläne, eine Schule – wo auch immer – zu eröffnen, nicht realisieren ließen,⁴⁶ blieben Bildnisse als einzig mögliche Einnahmequelle. Dabei handelte es sich in den meisten Fällen nicht um Aufträge; häufig porträtierte Clara Rilke-Westhoff ihre Modelle zunächst »unverbindlich«, um dann mit der Ausführung in Stein oder Bronze beauftragt zu werden.⁴⁷ Bei den Darstellungen berühmter

Zeitgenossen (zu denen natürlich auch ihr Ehemann zählte) konnte sie überdies auf Ankäufe interessierter Institutionen, zumindest aber auf einen gewissen Werbeeffekt hoffen. Manchmal ging diese Rechnung auf – so bei der Büste Richard Dehmels, die auf Veranlassung Samuel Fischers in Bronze gegossen und 1917 von Gustav Pauli für die Hamburger Kunsthalle erworben wurde. In anderen Fällen erwies sie sich als Fehlkalkulation. Das *Porträt der Schriftstellerin Ricarda Huch* (Abb. S. 147) etwa mißfiel der Dargestellten selbst so gründlich, daß sie darum bat, in Verbindung mit der Plastik nicht namentlich genannt zu werden;⁴⁸ ein in Aussicht genomener Ankauf durch den Lyceums-Klub zerschlug sich, obwohl Rilke eine Reihe prominenter Freunde dafür mobilisiert hatte.⁴⁹

Auch das kleine Porträt des lesenden Rilke von 1905 (Abb. S. 141) war ursprünglich keine Auftrags-, eher schon eine Verlegenheitsarbeit, für die sich jedoch nachträglich Interessenten fanden.⁵⁰ Es steht exemplarisch für Clara Rilke-Westhoffs Bemühen, für ihr Modell nicht »irgendeine Stellung [...], die sich nun zufällig gerade ergibt« zu wählen, sondern jene Haltung, »die es einzig und allein sein muß, um Ihr Wesen auszudrücken.«⁵¹ Von der Plastik existieren mehrere Varianten; die überzeugendste Lösung ist in den beiden Fassungen gefunden, in denen der Kopf unmittelbar auf dem quadratischen Sockel sitzt. Dort ist er, vergleichbar Rodins Porträt von Camille Claudel in *La Pensée*, an die hintere Kante gerückt; an der Ansatzstelle verschmelzen Kinnbart und Block zu einer kompakten Masse. Das Resultat ist das Bild vollkommener Konzentration und Abgeschlossenheit; das Porträt wendet sich nicht an den Betrachter, sondern bleibt auf sich und seinen Block beschränkt.⁵²

Stand das Rilke-Köpfchen mit seinen Bearbeitungsspuren und der aufgelockerten Oberfläche noch ganz im Banne Rodins, so läßt sich seit 1906, parallel zur allgemeinen Entwicklung in der Bildhauerei, eine zunehmende Tendenz zur Vereinfachung und Verfestigung der Form beobachten, die auf den Einfluß der Werke Aristide Maillols zurückzuführen ist. Sie findet sich in zwei kleinen Frauenakten⁵³ ebenso wie in den zahlreichen Köpfen der folgenden Jahre. Eine Ausnahme stellen die Bildnisse der Schriftsteller Richard Dehmel, Ricarda Huch und Karl Wolfskehl (Abb. S. 147, 146) dar, die in der Unmittelbarkeit ihrer Gestaltung als Charakterstudien konzipiert sind. Das gramvoll zerfurchte Gesicht Ricarda Huchs erhält erst durch den steilen Sockel seine weihevoll-

Überhöhung und die jähe, momentan erfaßte Wendung der Wolfskehl-Büste läßt sich als Ausdruck geistiger Beweglichkeit lesen. Die weiblichen »Gesellschaftsporträts« hingegen zeichnen sich durch ihre Schönlinigkeit und eine gewisse Glätte aus. Dies gilt vor allem für die Büste *Sidonie Nádherný von Borutin* (Abb. S. 149). Von ihr entstand 1913, wohl auf Rilkes hartnäckiges Insistieren hin, zunächst die Terrakotta-Fassung;⁵⁴ erst 1914 bestellte die Baronin eine Marmorversion.⁵⁵ In gewisser Weise handelt es sich bei dieser Skulptur um das Gegenbild zur »Alten«: Der Büstenausschnitt, die leichte Drehung und Neigung des Kopfes bei Frontalität des Körpers, selbst noch (in der Marmorversion) der vorkragende Sockel finden sich wieder. Statt der schonungslosen Darstellung von Armut und Alter geht es freilich hier um das Ideal makel- und zeitloser Schönheit.

Ein Porträt allerdings, an dem Clara Rilke-Westhoff viel gelegen hätte, kam nicht zustande: 1912 erhielt sie vom Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Fritz Wichert, den Auftrag, Rodin zu porträtieren. Für die Künstlerin eine Herausforderung in doppelter Hinsicht: nicht nur, weil es sich dabei um ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Werk handelte, sondern auch, weil sie darin die Möglichkeit sah, »den geschätztesten Menschen der Welt zu ehren, den Menschen, der in mir den geheiligten Glauben an die Arbeit gestärkt hat«. Nachdem er den Vorschlag anfänglich akzeptiert hatte, zog Rodin im letzten Moment seine Zustimmung mit dem Argument zurück, »er könne sich nicht für ein deutsches Museum porträtieren lassen, solange in Frankreich noch kein Porträt von ihm bestehe«⁵⁶. Trotz dieses Wortbruchs blieb Rodin das Leitbild wahren Künstlertums. Noch viele Jahre später gedachte sie in ihrem Rodin-Vortrag seiner »mit Dankbarkeit« und wählte als Schlußwort seine Losung: »Travailler ça repose.«⁵⁷

Die Entscheidung, sich in München niederzulassen, war der Versuch eines Neuanfangs. Das unstete Leben, die Geldsorgen und das Gefühl, nie zur »eigentlichen Arbeit« zu kommen, hatten die Künstlerin offenbar zunehmend zermürbt und Zweifel an der eigenen Begabung genährt. In ihren Äußerungen jedenfalls ist von dem Selbstbewußtsein und dem himmelstürmenden Elan der frühen Jahre nichts mehr zu spüren.⁵⁸ Ab Frühjahr 1911 machte sie bei dem Psychoanalytiker Emil Freiherr von Gelbsattel eine Therapie, um, wie sie in einem Brief an Hedwig Fischer erklärte, ihr »Leben wirklich einmal in die Hand zu bekommen, (was ich nie hatte, wie Sie gewiß oft bemerkt haben)«⁵⁹. Im Sommer bat sie Ril-

ke um die Scheidung, die allerdings wegen bürokratischer Schwierigkeiten nie vollzogen wurde. Im Frühjahr 1912 konnte sie endlich ihre Tochter zu sich nehmen. Der Entschluß zur Trennung geschah in beiderseitigem Einverständnis und mit dem Eingeständnis, daß die Konstruktion einer gleichberechtigten Arbeitsgemeinschaft eine Fiktion gewesen war. Wie Rilke es formulierte: »Es ist nichts Böses zwischen uns, aber sie geht doch, gewissermaßen, als meine Frau mit falscher Aufschrift herum, ist nicht mit mir und kommt doch über mir zu nichts anderem.«⁶⁰ Dem Gefühl der Bildhauerin, bislang ein fremdbestimmtes Leben geführt zu haben, stand auf seiner Seite die Enttäuschung über ihre künstlerische Produktion gegenüber, die sich zunehmend in fleißiger Routine erschöpfte. Daß er zu dieser Entwicklung wesentlich beigetragen hatte, war ihm durchaus bewußt, doch wertete er gerade diese Tatsache als Mangel an schöpferischer Potenz.⁶¹ Zweifel am Absolutheits-Anspruch der Arbeit kamen ihm nicht: »Daß Kunst-Arbeit und Leben irgendwo ein Entweder-Oder ist, entdeckt ja jeder zu seiner Zeit, – aber für die Frau mag diese Wahl freilich einen Schmerz und Abschied ohnegleichen bedeuten.«⁶²



Auguste Rodin, La Pensée (Ausschnitt), 1886, Marmor, 72,2 x 43,8 x 46,1 cm, Musée Rodin, Paris

Von 1919 bis zu ihrem Lebensende, 1954, wohnte Clara Rilke-Westhoff im eigenen Haus in Fischerhude; ihr Mann emigrierte in diesem Jahr in die Schweiz. Zwar betätigte sie sich zunächst auch weiterhin als Porträtistin, doch wurde ihr die Bildhauerei zeitweise so fragwürdig, daß sie sich vorübergehend ganz der Malerei zuwandte, sogar noch einmal, von 1927 bis 1929, Unterricht bei Arthur Segal in Berlin nahm. Ihr zunächst diffuses Interesse an religiösen Fragen, das schon vor ihrer Trennung von Rilke erwacht war, bekam nun eine eindeutige Richtung: die Künstlerin wurde Mitglied der »Christian Science«. Erst Mitte der dreißiger Jahre begann sie wieder zu modellieren, hauptsächlich Porträts von Freunden und Bekannten, 1936 auch eine posthume Rilke-Büste.⁶³ Neue Impulse sind in diesen Arbeiten nicht mehr zu finden. Auch wenn 1939 in Bremen erstmals eine Einzelausstellung ihrer Werke stattfand: Von dem Ziel, ihre Bestätigung als »Mensch mit Beruf« zu erhalten, war sie weiter entfernt denn je. Die Ehrungen, die ihr in ihren letzten Lebensjahren zuteil wurden, galten nie allein ihrem Schaffen, sondern stets der »Frau, die einmal die Gattin und Gefährtin Rainer Maria Rilkes war«⁶⁴.

Anmerkungen

- 1 Clara Rilke-Westhoff, in: Rolf Hetsch (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, Berlin 1932, S. 43–52; S. 44.
- 2 »Die Liebe höret nimmer auf, wenn auch alles andere aufhört. Und so haben wir unser Leben dieser Liebe geweiht. Denn ist Kunst nicht Liebe.« Brief an Clara Rilke-Westhoff, 13.5.1901, zitiert nach: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Günter Busch und Liselotte von Reinken (Hg.), Frankfurt/Main 1979, S. 302.
- 3 Brief an die Eltern, 20.3.1896, zitiert nach: Marina Sauer: Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878–1954, Bremen 1986, S. 76.
- 4 Brief an die Eltern, 13.8.1896; zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 77.
- 5 Vgl. etwa Carl Vinnens Verteidigung der »Worpsweder Damen« gegen die vernichtende Kritik des Bremer Malers Arthur Fitger; auszugsweise abgedruckt in: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 173 f. und S. 518.
- 6 Zu den Arbeitsbedingungen von Bildhauerinnen vgl. Magdalena Bushart: Der Formsinne des Weibes. In: Ausstellungskatalog Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Berlinische Galerie (Hg.), Berlin 1992, S. 135–150, S. 135 f.
- 7 Offensichtlich folgte Clara Westhoff hier Mackensens Empfehlungen, vgl. den Brief an die Mutter, 25.8.98, in: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 165.
- 8 Brief an den Vater, 21.11.1898, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 24.
- 9 Vgl. dazu: Anne Röver, Laienzeichnen – Akademisches Zeichnen – Freies Zeichnen. in: Ausstellungskatalog Paula Modersohn-Becker. Das Frühwerk, Bremen 1985, o. S.
- 10 Auch Fritz Mackensen betätigte sich nebenbei als Bildhauer. Seine *Alte Frau mit Ziege*, ebenfalls 1898 entstanden, dürfte Clara Westhoff als unmittelbare Anregung gedient haben.

- ¹¹ In einem Brief vom 24.4.1899 an die Eltern erwähnt die Bildhauerin, daß sie sich eine Profilansicht des *Puddlers* bestellt habe und fügt hinzu, sie habe »was gelernt bei Meunier, hoffentlich wird sich das bald zeigen.« Zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 106.
- ¹² Otto Modersohn notierte voller Bitterkeit, wie Vogeler die Begabung Clara Westhoffs und Paula Modersohn-Beckers mit zweierlei Maß maß: »Der Frau muß die Kunst ganz klein sein, sagt er, nur C.[lara] W.[esthoff] – ja, das ist was ganz anderes, die muß nach Florenz, ihre Werke müssen photographiert werden etc. – nach P.[aula] fragt er nie, nach Brünjes kommt er nie.« Tagebucheintrag vom 11.3.1902, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 314.
- ¹³ »Inniges Nachbilden der Natur, das soll ich lernen. Ich lasse zu viel meinen eigenen kleinen Menschen in den Vordergrund treten. Da ging mir heute ein Licht auf bei Fräulein Westhoff. Die hat jetzt eine alte Frau modelliert, innig, intim. Ich bewunderte das Mädel, wie sie neben ihrer Büste stand und sie antönte. Die möchte ich zur Freundin haben. Groß und prachtvoll anzusehen ist sie und so ist sie als Mensch und so ist sie als Künstler.« Tagebucheintrag, undatiert, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 149.
- ¹⁴ Vgl. Brief an den Vater vom 1.6.1899, in: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 106.
- ¹⁵ Brief an die Eltern, 24.5.1899, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 77.
- ¹⁶ Vgl. Rilkes Kurzfassung eines Gesprächs mit Clara Westhoff über ihre Ausbildung: »Clara Westhoff erzählte von Klinger. Von dem Mißtrauen, mit dem er sie aufnahm, und von seinem Bemühen, ihr alles Erstrebte als für ein Mädchen ungeheuer schwer erreichbar hinzustellen; wie er immer wieder alle Warnungen vergißt und warm und vertrauensvoll wird. Wie er ihr endlich ein Stück Marmor schenkt, aus welchem sie in seinem Atelier eine Hand herausschlägt. Und wie er, von ihrem starken, ringenden Willen besiegt, endlich teilnehmend, fast Lehrer wird.« Tagebucheintrag vom 16.9.1900; zitiert nach: Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit, Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber (Hg.), Frankfurt/Main 1942, S. 244.
- ¹⁷ Brief an die Eltern, 3.9.1899, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 27.
- ¹⁸ »Im letzten Grunde weiß ich nicht einmal recht, ob Paris im Augenblick das Rechte für sie ist. Sie ist meiner Empfindung nach oft zu groß und massig, innerlich und äußerlich. Aber sie ist solch kräftiger Natur, die alles, was an sie herantritt, ergreift, es unwissentlich dreht und wendet, bis sie es verwenden kann.« Brief an die Eltern, 13.4.1900; zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 214.
- ¹⁹ »Heute war ich wieder bei Rodin im Atelier, der sehr liebenswürdig zu mir war, mir alle möglichen Sachen zeigte, die da augenblicklich in Arbeit sind. Mit den Herren zusammen kann ich leider nicht arbeiten, aus tausend Gründen, die er mir vorstellte. Er war aber sehr liebenswürdig und ich hoffe, daß er sich für mich interessieren wird, dann bitte ich ihn auch mal, meine Arbeiten zu Hause anzusehen.« Westhoff in einem Brief an die Eltern, 17.3.1900; zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 30.
- ²⁰ Vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 29 f. Die Quellen hierzu sind widersprüchlich. Am 13.4. hatte Paula Becker in dem oben zitierten Brief (vgl. Anm. 18) berichtet: »Rodin hat eine Bildhauerschule eingerichtet, die Clara Westhoff besucht.« Soweit ich sehe, beziehen sich aber weder Westhoff noch Rilke in späteren Jahren auf einen Besuch im Institut Rodin. Westhoff schreibt in einer biographischen Notiz an Gustav Pauli: »99 arbeitete ich kurze Zeit bei Klinger und 1900 bei Rodin in Paris«, ohne die Art der Zusammenarbeit zu spezifizieren; Brief vom 26.3.1902; zitiert nach: Ausstellungskatalog Worpsswede. Aus der Frühzeit der Künstlerkolonie, Bremen 1970, S. 62.
- ²¹ Als »Schwestern« bezeichnete Rilke die zwei Frauen in seinem Tagebuch, vgl. den Eintrag vom 4.9.1900, in: Rilke (Vgl. Anm. 16), S. 198. Sich selbst nennt er »Bruder«, vgl. den Brief an Clara Westhoff vom 18.10.1900, in: Rainer Maria Rilke: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902, Leipzig 1931, S. 49.
- ²² Vgl. Rilkes Brief an Emanuel von Bodmann, 17.8.1901, in: Rainer Maria Rilke: Briefe, Frankfurt/Main 1987, Bd. 1, S. 29. Zu Rilkes Arbeits-Ideologie und den daraus resultierenden Konflikten vgl. Hannelore Schlaffer (Hg.): Ehen in Worpsswede, Stuttgart 1994.
- ²³ Anläßlich seiner zweiten Begegnung hob er in einer Tagebuchnotiz die Lebendigkeit der Bildhauerin hervor, »die Kraft ist und Kraft und Unmut über den Mangel an Anlaß zur Kraft.« Tagebucheintrag vom 4.2.1900, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 16), S. 202.
- ²⁴ So betonte Rilke beispielsweise gegenüber Karl von der Heydt, wie tief er von der Nothwendigkeit überzeugt sei, »die Clara's Arbeit für sie selber und für ihr Leben hat und von der Güte und der Ernstlichkeit dieser Arbeit, die den männlichsten und unbedingtesten Maßstäben sich immer mehr gewachsen zeigt«. Brief vom 10.7.1906, zitiert nach: Rainer Maria Rilke: Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922, Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg (Hg.), Frankfurt/Main 1986, S. 80.
- ²⁵ Besonders deutlich wird dies in ihrem Brief an Ellen Key, in dem sie die Gründe für

- ihre Eheschließung mit Rilke beschreibt: »Jeder fühlte im Anderen ein Leben, das eine Einsamkeit brauchte und Ungestörtheit, um zu einer langen und wichtigen Lebensarbeit fest zu werden. Die Gemeinsamkeit sollte diese Stille schaffen. So wie es für einen Hof einsamer ist, wenn er mit Feld und Wald und See wieder an Feld und Wald und See grenzt, als wenn seine Marksteine gleich hinter den vielen Häusern einer Stadt aufgestellt sind.« Brief vom 22.3.04, zitiert nach: Rainer Maria Rilke – Ellen Key. Briefwechsel, Theodore Fiedler (Hg.), Frankfurt/Main/Leipzig 1993, S. 63 f.
- ²⁶ Vgl. dazu Rilkes Brief an Gustav Pauli: »Bei den billigen Bedingungen unseres Bauernhauses und den geringen Bedürfnissen, die wir beide haben, genügte uns zusammen ein Einkommen von etwa 250 Mark monatlich, so daß jeder etwa 125 Mark erwerben müßte.« Brief vom 8.1.1902, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 21), S. 144.
- ²⁷ Rilkes Ambivalenz in dieser Frage tritt in seinen Tagebüchern und Briefen mehrfach zutage. In einem Brief an Julie Weinmann bezieht er sich ausdrücklich auf seine Ehe: »Für die Frau ist – nach meiner Überzeugung – das Kind eine Vollendung und Befreiung von aller Fremdheit und Unsicherheit; es ist, auch geistig, das Zeichen der Reife; und ich bin erfüllt von der Überzeugung, daß die Künstler-Frau, die ein Kind gehabt hat und liebt, nicht anders als der reife Mann, fähig ist, alle Höhen des Künstlertums zu erreichen, die der Mann unter gleichen Voraussetzungen, d. h., wenn er ein Künstler ist, erreichen kann. Mit einem Worte, ich halte die Frau, in der tiefes künstlerisches Streben lebt, vom Augenblick ihrer Reife und Vollendung an, dem männlichen Künstler gleich und zu denselben unbescheidenen Zielen berechtigt und berufen, an die er in seinen besten Stunden einsam glauben mag.« Brief vom 25.6.1902, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 21), S. 188 f.
- ²⁸ Brief an Paula Becker, 25.2.1901, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 542.
- ²⁹ Paula Modersohn-Becker reagierte wütend auf den Rückzug in die Ehe-Einsamkeit: »Fordert das denn die Liebe, daß man werde wie der andere? Nein und tausendfach nein. Ist nicht dadurch der Bund zweier starker Menschen so reich und so allbeglückend, daß Beide herrschen und Beide dienen in Schlichtheit und Friede und Freude und stiller Genügsamkeit. Ich weiß wenig von Ihnen Beiden, doch wie mir scheint, haben Sie viel von Ihrem alten Selbst abgelegt und als Mantel gebreitet, auf daß Ihr König darüberschreite.« Brief an Clara Rilke-Westhoff, 10.2.02, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 309.
- ³⁰ Die einzige Schülerin, die sie in dieser Zeit unterrichtete, verlobte sich nach einem Monat mit Fritz Mackensen, um, wie Clara Westhoff sarkastisch kommentierte, »nun auf diese Weise für die Kunst« zu leben. Brief an Oskar Zwintscher, 15.2.1902, zitiert nach: Ausstellungskatalog Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954, Sigmaringen 1988, S. 96. Der Plan, eine Schule in Bremen zu errichten, scheiterte an der mangelnden Unterstützung durch Gustav Pauli, vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 39.
- ³¹ Vgl. Rilkes Brief an Karl von der Heydt, 28.4.1906, in: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 71.
- ³² Bereits während ihrer Ausbildung versuchte sie, unter latentem Rechtfertigungsdruck vor den Eltern stehend, möglichst schnell eigenes Geld zu verdienen. So erklärte sie sich noch vor ihrem ersten Studienaufenthalt in Paris dazu bereit, ein Porträt ihrer Großmutter anzufertigen, nicht nur, um damit ihr Können unter Beweis zu stellen, sondern auch, um damit an Aufträge heranzukommen: »Ich habe schon gedacht, wenn Du, Vater, es willst, würde ich ein Porträt von Großmama machen und vielleicht noch einige, um sie auszustellen, um eventuell einige Bestellungen auf Porträts zu bekommen, damit ich erst mal was verdiene.« Brief an den Vater, 3.9.1899, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 78.
- ³³ Sauer (Vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 5. Abweichend von Rilke-Westhoffs eigenen Angaben auf einer Fotografie der vermutlich zerstörten Plastik wird die Gruppe von Sauer auf 1899 datiert, vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 267. Ihr Argument, die Aufnahme sei von der Künstlerin mit ihrem Mädchennamen signiert, die Arbeit müsse demnach »lange vor ihrer Heirat mit Rilke im April 1901 entstanden sein«, erscheint wenig stichhaltig: Auch die Fotografie der *Frau mit Kind* vom November 1901 ist mit »Clara Westhoff« unterzeichnet, vgl. ebd., S. 306.
- ³⁴ Vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 24. Die Plastik stellt eine Auseinandersetzung mit Mackensens *Worpssweder Madonna* dar, mit der sich auch Paula Modersohn-Becker mehrfach beschäftigt hat: so in der *Bäuerin mit Kind an der Brust* von 1898 und in der *Mutter mit Kind* von 1903.
- ³⁵ Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 125, datiert die Plastik aus stilistischen Gründen zwischen 1903 und 1907. Allerdings gibt es für die künstlerische Entwicklung zwischen 1902 und 1905 so gut wie keine gesicherten Werke. Thematisch ist sie eher der Worpssweder Zeit zuzurechnen.
- ³⁶ Rilke-Westhoff hatte Ende April Rodin mehrere Aufnahmen ihrer Arbeiten zur Beurteilung geschickt, von denen sich heute noch zwei (*Frau mit Kind*, *Rilke-Porträt*) im Musée Rodin befinden. Aus Rodins Antwort geht jedoch hervor, daß er auch das

- Foto einer »portrait masque« erhalten hatte. In dem an Rilke gerichteten Brief heißt es: »Madame a envoyé du photographie votre portrait bien des esquisses bien un portrait masque très bien. Madame est un sculpteur et je suis heureux de le dire.« Brief vom 2.7.1902, zitiert nach: *Correspondance de Rodin, Alain Beausire und Florence Cadouet* (Hg.), Bd. 2. 1900–1907, Paris 1986, 68.
- ³⁷ Rilke in einem Brief an Heinrich Vogeler, 17.9.1902, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 22), S. 44.
- ³⁸ Paula Modersohn, die das Paar in Paris traf, berichtete ihrem Mann nach Worpswede: »Da Rodin zu Rilkes gesagt hat: »Travailler, toujours travailler« nehmen sie das wörtlich, wollen Sonntags nicht aufs Land gehen, sich scheinbar nicht mehr ihres Lebens überhaupt freuen. Clara Rilke steht aber tief drin in ihrer Arbeit und müht sich sehr, ihrer Kunst von allen Seiten näher zu kommen. [...] Nur wird sie für mein Gefühl ein wenig überzogen, spricht nur von sich und ihrer Arbeit. Wie sie bei alledem vermeiden will, ein kleiner Rodin zu werden, wird sich zeigen. Sie zeichnet schon ganz in seiner höchst originellen Art, leistet darin aber auch etwas Gutes.« Brief vom 17.2.1903, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 339.
- ³⁹ Brief an Rilke, 11.8.1902, zitiert nach: Rodin (Vgl. Anm. 36), 72.
- ⁴⁰ Brief vom 4.2.1903, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 195.
- ⁴¹ »Nach und nach erfahre ich etwas über meine Arbeitsfähigkeit, die vielleicht garnicht groß ist. Aber ich kann lernen, sie ganz zu gebrauchen. – Denn – dadurch, daß ich weiß: es giebt Menschen, die immer arbeiten – und: so einer muß ich werden – dadurch weiß ich noch nicht, wie ich es mache, selbst wenn ich mich den ganzen Tag dahinter stelle. – Nein – ich brauche Unregelmäßigkeit, wenn auch nur in dem Sinne, daß ich von einer Arbeit zur andern gehen können muß und manchmal am Abend nicht wissen – welche Arbeit es Morgen sein wird. Vielleicht ist es nicht wörtlich so – vielleicht ganz anders. – Aber da irgendwo – liegt für mich das Glück der Arbeit. Manchmal verstellt man sich selbst eine Wahrheit, dadurch, daß man eine für gut erkannte Lehre zu wörtlich nimmt.« Brief an Rilke, 21.9.1907, zitiert nach: Ausstellungskatalog Rainer Maria Rilke 1875–1975, München 1975, S. 135.
- ⁴² Sauer (Vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 39.
- ⁴³ Vgl. Anm. 38. Otto Modersohn sekundierte diesem Urteil einige Jahre später: »Frauen werden nicht leicht etwas Ordentliches erreichen. Frau Rilke z. B., für die gibt es nur einen und der heißt Rodin, blindlings macht sie alles wie er – Zeichnungen etc. Das ist sehr falsch und einseitig – wie ist ihr Eigenes, hat sie Eigenes?« Tagebucheintrag, 11.12.1905, zitiert nach: P. M.-B. in Briefen und Tagebüchern (Vgl. Anm. 2), S. 427.
- ⁴⁴ Über diese Einladung berichtete Rilke an Ellen Key, seine Frau habe Rodin »ein paar ihrer neuen Arbeiten her geschickt, er hat sie ernst und aufmerksam betrachtet und von der einen, besten, schließlich gesagt: »Es giebt nicht viele Bildhauer, die das können –, darauf hat er ihr seine Glückwünsche telegraphert und sie zu sich gerufen.« Brief, 1905 (?), zitiert nach: Schläffer (Vgl. Anm. 22), S. 98. Um welche Arbeiten es sich dabei handelte, ist nicht bekannt.
- ⁴⁵ So heißt es in einem Brief an Karl von der Heydt: »Zu ihrem Können habe ich unbeschreibliches Vertrauen und ich glaube es ist nur ihr eigener übergroßer Ernst und ihr anspruchsvolles Gewissen, welches sie verhindert, davon unbeschränkten Gebrauch zu machen. Freilich fehlt es ihr auch an Gelegenheit dazu, da sie zahlbare Modelle fast nicht halten kann und zahlende nie gefunden hat.« Brief vom 14.7.1906, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 85.
- ⁴⁶ Der Gedanke an eine Schule taucht immer wieder in den Briefen des Ehepaares auf: so erwog Rilke-Westhoff 1904 und 1907 einen Versuch in Skandinavien, 1905 unterrichtete sie für kurze Zeit in Oberneuland und Worpswede. 1906 unternahm sie in Berlin einen neuen Anlauf in gleicher Sache. Ein letztes Mal versuchte sie dann 1917, eine Anstellung an der großherzoglichen Kunstschule in Darmstadt zu erhalten.
- ⁴⁷ Daß dies die übliche Praxis war, zeigt Rilke-Westhoffs Brief an den Verleger S. Fischer, in dem sie um die feste Zusage für einen Auftrag bittet: »Ich habe geschäftliche Dinge bisher in einer Weise betrachtet und erledigen wollen, die, wie ich eingesehen habe, absolut nichts mit der Wirklichkeit zu thun hat. Da ich mein Verhalten in dieser Beziehung vollständig ändern muß, so kommt es, daß die Bedingungen meines Kommens, wie ich sie Ihrer Frau schrieb, nicht mehr gelten können. Ich kann die Arbeit, Ihr Porträt zu machen, nur dann ausführen, wenn Sie mir den Auftrag geben wollen. Der Preis einer Büste in Bronze ausgeführt [...] würde 1500.– M betragen. Verzeihen Sie mir, daß ich die Art und Weise wie ich meine Arbeit Ihnen angeboten habe, nicht aufrecht erhalten kann.« Brief vom 7.9.1909, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 93.
- ⁴⁸ Vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 138. Rilke kommentierte Huchs Ablehnung gehässig mit den Worten: »[...] Ricarda übrigens liebt die Büste gar nicht, sie ist auch etwas grausam in der Auffassung, indem sie aus dem Wesen dieser Frau alles das besonders sichtbar werden läßt, was Ricarda selbst nicht wahrhaben möchte und worin doch wohl die Entscheidung ihres Wesens liegen dürfte; auf der anderen Seite ist sie freilich eine unerbittliche Gouvernante ihrer selbst, die auch noch ihre Verzweiflung, da diese noch klein war, Tag für Tag Schulaufgaben machen ließ, so daß die erwachsene Verzweiflung nun steif und brav neben ihr herlebt und an den dreimal fünfhundert Seiten des »Großen Krieges« sicher ehrlich und pedantisch mitgearbeitet hat.« Brief an Karl von der Heydt, 22.1.1914; zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 191 f.
- ⁴⁹ Vgl. Rilkes Briefe an von der Heydt vom 5.1. und vom 22.1.1914, in: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 191.
- ⁵⁰ Die Plastik entstand während eines Aufenthaltes auf Schloß Friedelhausen, bei dem ursprünglich die schwerkranke Gräfin von Schwerin porträtiert werden sollte. Ein Bronzeexemplar mit Granitsockel bestellte die Schwester der Gräfin. Vgl. Rilkes Brief an Karl von der Heydt, 16.1.1906, in: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 46. Weitere zeitgenössische Bronzegüsse befinden sich in Privatbesitz, vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 354.
- ⁵¹ Brief an die Baronin Dagny Langen, 11.3.1903, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 326.
- ⁵² Eine ähnliche Form scheint die Bildhauerin wenig später auch für ein vermutlich unvollendetes Bildnis Otto Modersohns gewählt zu haben: Rilke beschreibt es als »nachenklich und in sich beschäftigt mit der Hand am Bart, eine feine überzeugende Arbeit, die, an der ich die meiste Freude hatte.« Brief an Karl von der Heydt, 16.1.1906, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 46.
- ⁵³ Vgl. Sauer (Vgl. Anm. 3), Kat.Nr. 41 und 57.
- ⁵⁴ Bereits 1911 fühlte Rilke bei der Baronin vor, ob sie nicht Modell sitzen wolle: »Ob es diesmal dazu kommt, daß Clara Rilke Ihr Bildnis macht? [...] Vollends herrlich und eine große Hilfe wärs für sie, wenn Sie's ihr ernsthaft in Auftrag geben würden, freilich ohne ich nicht, was sie jetzt für Porträts verlangt, viel vermuthlich. Sie wissen, dies nur nebenbei, wie es kommt.« Brief vom 8.12.1911, zitiert nach: Rainer Maria Rilke, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, Bernhard Blume (Hg.), Frankfurt/Main 1973, S.140.
- ⁵⁵ Wie der Auftrag, so lief auch die (recht zögerliche) Bezahlung des Porträts über Rilke; vgl. einen entsprechenden Brief an Sidonie Nádherný von Borutin, 8.9.1914, in: Ebd., S. 225.
- ⁵⁶ Clara Rilke-Westhoff, zitiert nach: A. Rannit: Gespräch mit Clara Rilke. In: *Das Kunstwerk* 5, H. 4, 1951, S. 7–11; S. 8.
- ⁵⁷ Clara Rilke: Erinnerungen an Rodin, zitiert nach: Ausstellungskatalog Clara Rilke-Westhoff (Vgl. Anm. 30), S. 159.
- ⁵⁸ So dankte sie 1909 in einem Brief an S. Fischer für dessen Hilfe, mit der sie »über eine recht böse Zeit« hinweggekommen sei, »vor allem über meine eigene Unsicherheit, die mich in den Grund hinein erschüttert hat.« Undatierter Brief, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 57. Auch in Rilkes Lobliedern auf die Arbeit seiner Frau klingt 1909 die krisenhafte Situation an: »Alles das ist gut, besonders, da meine Frau selbst nun auch anders dazu steht; es aufgegeben hat, den Menschen auszuweichen wie bisher, und in ihrem Fortschritt soweit ist, was sie übernimmt auch zuende zu bringen, in Einklang mir ihrem Gewissen und ohne Qual für das Modell.« Brief an Karl von der Heydt, 31.10.1909, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 166.
- ⁵⁹ Brief an Hedwig Fischer, 27.7.1911, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 59.
- ⁶⁰ Brief an Lou Andreas-Salomé, 2.12.1912, zitiert nach: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, Ernst Pfeiffer (Hg.), Frankfurt/Main 1975, S. 259.
- ⁶¹ Ebd., S. 260.
- ⁶² Brief an Sidonie Nádherný von Borutin, 31.10.1913, zitiert nach: Rilke (Vgl. Anm. 24), S. 201.
- ⁶³ Ironischerweise war Rilke-Westhoff ausgerechnet mit dieser Plastik ihr größter öffentlicher Erfolg beschieden. Sie wurde 1937 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München gezeigt. Ein Exemplar erwarb die Reichskanzlei, ein zweites die Berliner Nationalgalerie, vgl. dazu Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 67–70.
- ⁶⁴ *Weser-Kurier* vom 10.3.1954, zitiert nach: Sauer (Vgl. Anm. 3), S. 72.