Rilke in Bern

Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft 32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub

WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

Eberhard Fischer

»Die Tänzerin« – ein indisches Bild im Besitz von Rainer Maria Rilke auf Château Muzot[1]

Im ehemaligen Arbeitszimmer von Rainer Maria Rilke im Turm von Muzot haben sich ausser einem Teil seiner Bibliothek auch viele Reminiszenzen an den Dichter und aus des Dichters Besitz erhalten: ihm zugeschickte und gewidmete Bücher, aus Russland mitgebrachte Ikonen, Hinterglasbilder aus Bayern und verschiedene Geschenke von Freundinnen und Freunden. Vor Jahren hat mir der Zürcher Japanologe Cornelius Ouwehand zu jedem der Objekte – zu geschnitzten und bemalten Vögelchen, einem Dolch, dem Mädchengesicht in Gips von Haller, von Baladine Klossowska in Sierre gekauften Stichen, einem Gekreuzigten und zu vielem mehr – mitgeteilt, was es damit für Rilke für Bewandtnisse hatte, in welchem Brief, in welchem Gedicht diese kaum ›Kunstwerke‹ zu nennenden Gegenstände auftauchen. Zu einer kleinen, zwischen zwei Gläser gerahmten indischen Malerei (Abb. 1, 4, 5), die in der Ecke unter einem Wandschränkchen mittels einer Schnuröse an die Wand genagelt ist und mich besonders interessierte, wusste selbst dieser grosse Rilkiana-Sammler nichts zu sagen. Wir nahmen an, sie sei erst später vom Besitzer des Turms, von Werner Reinhart[2] oder seinen Erben, hier befestigt worden. Nun ist dem aber vermutlich nicht so gewesen: Das hübsche indische Bildchen, das wir auf dem undatierten Foto »Rilkes Arbeitszimmer in Muzot« (Abb. 3) schon an der Stelle finden, wo es auch heute noch hängt,[3] wird unter der nicht ganz zutreffenden, aber von Rilke selbst gewählten Bezeichnung »Tänzerin« in mehreren Briefen erwähnt.

1 Dieser Beitrag erschien 2006/07 in: *Zurich Studies in the History of Art, Georges Bloch Anual* Vol. 13/14, S. 14-27. Ich danke meinem Freund Peter Horst Neumann für seinen Zuspruch und seine professionellen Korrekturen.

2 Werner Reinhart (1884-1951) war Partner der international tätigen Handelsfirma Volkart Brothers, gegründet 1852 in Winterthur und Mumbai. Er war Förderer vieler Komponisten, besonders eng dem Winterthurer Musikkollegium verbunden und seit 1920 – auf Wunsch seiner Cousine Nanny Volkart-Wunderly – zunächst Mieter, dann Besitzer von Château Muzot, das Rainer Maria Rilke von 1922 bis zu seinem Tod 1926 mit vielen Unterbrüchen als sein Gast bewohnte. Werner Reinhart reiste als junger Mann zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Indien und begann schon vor dem 1. Weltkrieg indische Miniaturen zu sammeln. Er kaufte vor allem in Lahore und Delhi Werke von Malern aus der Pahari Region, den ›Panjab Hills‹. Dies geschah zu einer Zeit, als diese Art indischer Malerei von Ananda K. Coomaraswamy ›entdeckt‹ und als *Rajput Painting* (London 1916) erstmals publiziert wurde, ausserhalb Indiens jedoch einstweilen auf kein Interesse stiess. Beliebt waren damals im Westen ausschliesslich ›indo-persische‹ Bilder, d.h. Werke für Moghul-Herrscher und ihre Nachfahren.

3 Jean Rudolf von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*. Frauenfeld ³1952, S. 129 (mit der Bemerkung: »Zur Zeit Rilkes gab es noch kein elektrisches Licht«). Es ist wahrscheinlich, dass das Bild in den 50er Jahren aufgenommen worden ist. Ein ähnliches Foto aus einem leicht anderen Blickwinkel wurde publiziert in: Ingeborg Schnack: *Rilkes Leben und Werk im Bild*. Frankfurt a.M. 1965, Abb. 340 (Foto ebenfalls von Chiffelle, Lausanne). Dort wird das Bild von einem Tulpenstrauss auf dem Schreibtisch im Vordergrund aller-

Diese »Tänzerin« ist eine elegante Erscheinung, tanzt aber nicht eigentlich (mehr) und hat wahrscheinlich, bevor sie zum Bild wurde, in der Vorstellung des indischen Malers auch nicht eigentlich getanzt, selbst wenn sie ein Bein abgewinkelt zur Schau stellt. Ich habe deshalb recht lange gebraucht um zu erkennen, dass die in des Dichters Briefen erwähnte »Tänzerin« identisch mit dem in Muzot aufgehängten indischen Bild ist.

Auf einer Marmorterrasse vor hellblauem, wolkenlosem Winterhimmel steht eine Dame aus dem Panjab, die nach der Mode der nordindischen Aristokratie zur Mitte des 19. Jahrhunderts gekleidet ist, als der letzte der Moghul-Herrscher, von den Engländern knapp geduldet, machtlos in Delhi residierte. Sie trägt ein langes mantelartiges gelbes Gewand, einen gleichfarbigen Schal und rote Hosen. Die anmutige Frau steht nur auf einem Bein; das andere ist angewinkelt erhoben, der abgestreifte Schuh liegt am Boden. Um das Gleichgewicht zu halten, hat sie über ihrem Kopf mit der Linken einen Zweig von einem blühenden Busch ergriffen. Gleichzeitig führt sie, zurückgewandt, mit der rechten Hand das in ein weisses Taschentuch gewickelte Mundstück einer Wasserpfeife zu den Lippen. Eine Dienerin reicht ihr das vergoldete, mehrteilige Rauchgerät, eine *hukka* mit teilweise aufgerolltem Schlauch (Abb. 4). Eine zweite Zofe tritt von rechts mit einer Girlande aus rosa Blüten ins Bild. Im Vordergrund, gerahmt von einem Blumenbeet mit dicht gesetztem rotem Klatschmohn, plätschert ein Springbrunnen mit silbergrauem Wasser in einem Marmorbecken, und eine weitere ähnlich blühende Rabatte überragt die hintere, gleichfalls grauschwarz gebänderte, Terrassenkante.

Die sehr langbeinige Dame hat ein kaum modelliertes, weisses Porzellangesicht, das, wie in der indischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts üblich, im strengen Profil wiedergegeben ist. Vorzüglich gemalt ist ihr elongiertes Mandelauge und die scharf gezogene Braue[4] des edlen Gesichts. Das Haar ist eine schwarze Masse, aber einige Strähnen haben sich an den Schläfen gelöst und fallen seitlich bis auf die Schulter herab. Auffallend sind der reiche Ohrschmuck und der grosse Nasenring, die ins Haar gesteckte Halbmond-Spange mit fünf Perlen, die Oberarmbänder und die Ringe am Handgelenk und am Daumen, die verschiedenen Halsketten und der lasziv zur Schau gestellte Bauchnabel unterhalb der kleinen Kugelbusen. Ein umgeworfener Mantel wird nur durch zwei Knöpfe über und unter den Brüsten zusammengehalten. Er ist züchtig lang geschnitten und reicht bis zum Boden, um den beschuhten Fuss beim Stehen kaum sichtbar werden zu lassen. Doch die Schöne hat das linke Bein verführerisch[5] aus dem Gewand gestreckt. So wird, trotz des Schul-

dings fast ganz verdeckt. Frühere Fotos von dieser Ecke in Rilkes Arbeitszimmer in Muzot sind mir nicht bekannt. Die Fotos von Muzots Innenräumen in Jacob Steiner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*. Zürich 1992, S. 59 und 60 stammen von Prof. Cornelius Ouwehands oben erwähntem Besuch um 1990 (auf einem seiner Fotos erkennt man auch die indische Miniatur, allerdings von ihm verstellt).

4 Es mag erwähnt sein, dass von Augenschnitt und Brauenform (neben Details an den – wechselnden Moden unterworfenen – Kostümen und Schmuckstücken) Datierung und Zuschreibung an bestimmte Werkstätten und ihre Meister am meisten abhängen.

5 Nach dem noch heute im Panjab gültigen Schamkodex sind Schenkel, Waden und Füsse mehr zu verhüllen als die Hüft-Bauch-Busen-Partie einer Frau.

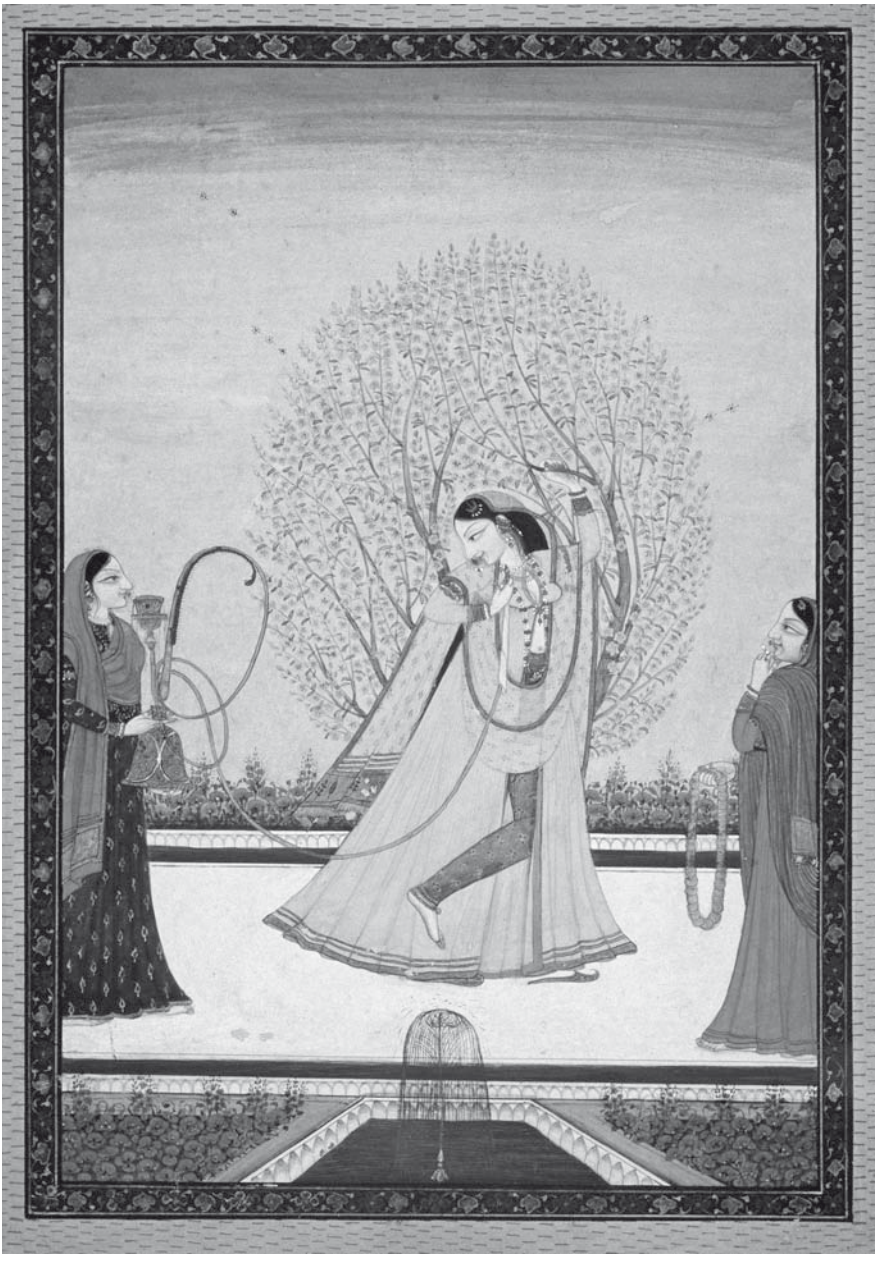

Abb. 1: »›Tänzerin‹ oder Salabhanjika*, an einem Baumast sich haltende Schöne«, vermutlich von Deviditta, Sohn des Gursahai und Urenkel des Nainsukh von Guler, Pahari Region (Guler, Kangra) oder Panjab (Lahore, Patiala), Nord-Indien oder Pakistan, um 1840/50, 24 × 16,5 cm (Innenmasse mit Borte 18,7 × 12,9 cm), Privatbesitz.*

tertuchs, das über den Schritt fällt, kenntlich, dass die roten Hosen im Bund gefältelt und mit einer grünen Paspel eingefasst sind, und dass die Fusssohlen der Dame gleich ihren Handflächen und Fingerspitzen mit Henna rot eingefärbt sind. Der breite Schal besitzt eine vorzüglich gemalte, mit breitem Goldbrokat verzierte Borte und liegt merkwürdig winklig auf dem Haupt. Hier ist das aufgemalte Blattgold mit einem Stichel in feiner Schraffur graviert, um es im Licht glitzern zu lassen.

Auch die beiden Dienerinnen zu beiden Seiten der »Tänzerin« sind gut gekleidet, tragen aber weder Schuhe noch reichen Schmuck, wohl aber die Mitte des 19. Jahrhunderts im Panjab obligaten grossen Nasenringe. Es ist ein sonniger, aber klarer Wintertag, denn die drei Frauen tragen Kleider aus dicht gewebten Stoffen. Die eine Dienerin hat Quasten an den Oberarmringen baumeln, was ihre bescheidene soziale Herkunft bezeichnet. Die mit Gold und Silber eingelegten zwei Gefässe der Wasserpfeife, die sie trägt, sind gleich dem langen, teilweise aufgerollten Schlauch, der über eine gebogene Metallfeder geführt wird, sehr präzis gemalt. Auch die Blumenrabatten, die rosa getönten Lotosblütenblätter der marmornen Springbrunnenfassung oder die zweifarbigen Blüten im Strauch, der die Dame mit seinem feinen Geäst umschwingt, sind minutiös, also für einen verständnisvollen Auftraggeber und noch nicht für eine beliebige Bazar-Laufkundschaft oder für Touristen, gemalt.

Das Motiv der »Schönen unter einem blühenden Baum« ist in Indien uralt und geht zurück auf die Darstellung von Baumnymphen,[6] von Fruchtbarkeit spendenden Dryaden, wie man sie schon von Skulpturen der Kushana-Periode (2./3. Jh. u. Z.) kennt. Aber auch Maya, Gautama Buddhas Mutter, steht bei der Geburt ihres Sohnes unter einem Baum und hält sich an einem Zweig. Mit der Zeit wurde das Sujet der *Salabhanjika*, wörtlich »Zweighalterin« immer mehr säkularisiert, so dass es zum Typ der wartenden Liebenden bzw. der ihre Reize zur Schau stellenden Schönheit wurde, beliebt in vielen Maler-Werkstätten Indiens (vgl. Abb. 2).[7] Bei vorliegender »Tänzerin« ist das Thema rein säkular, poetisch-dekorativ aufgefasst. Das Bildchen würde wohl bei einem indischen *rasika* oder Connaisseur der damaligen wie der heutigen Zeit Gedanken evozieren wie, dass erst die Schönheit der Frau den Baum zum Blühen gebracht habe, dass sie berauschend sei wie der Duft der Blüten rings um sie, und dass jeder Mann ihr beim ersten Anblick zu Füssen fallen, ja sich liebend gerne unter ihren erhobenen Fuss legen würde – worauf, so

6 Heinz Mode: *The Woman in Indian Art*. Leipzig 1970, S. 19 unterscheidet *vrikshakas*, weibliche Geister, die in Bäumen, und *yakshinis*, die in Felsregionen und auf Bergen leben. Mode betont ferner, dass das Motiv der »Frau vor einem Baum« schon in der Kushana-Periode auch rein weltlich gebraucht wird. Für weitere Abbildungen siehe ebenda Abb. 19 (Kurtisane unter Bananenstaude, Werkstatt in Bundi, spätes 17. Jh.) oder Abb. 20 (Dame mit Liebesbrief unter einer Trauerweide, Oudh, um 1750).

7 Für den Typ einer *utka nayika*, einer schönen Frau, die nachdenklich wartet und stehend ein Knie erhoben hat, siehe M. S. Randhawa: *Kangra Paintings on Love*. New Delhi 1962, S. 65 (und auch fig. 17 u. 18 für eine stehende Dame mit erhobenem Fuss); für diese sehnsuchtsvoll wartende Schöne siehe auch Joachim Bautze: *Lotosmond und Löwenritt.* Stuttgart 1991, Nr. 72; Karl Khandalavala: *Pahari Miniature Painting.* Bombay 1958, No. 289 (»Wartende Heldin, Kangra Werkstatt, um 1800«) und No. 279 (»Utka Nayika, Kangra Werkstatt […] um 1800«). Aus früheren Perioden und anderen Werkstätten der Pahari-Region vergl. ebenda Abb. 68 und 152.

Abb. 2: »Dame mit Liebesbrief unter einem Baum«, später Moghulstil von Oudh, 1. Viertel 18. Jh., Pigmentmalerei mit Gold auf Papier, 14,5 × 7,8 cm, Museum Rietberg Zürich (RVI 1808)

würde vielleicht spitzfindig lüstern argumentiert, die genau unter ihrer Fussspitze und nicht weit von ihrer Leibesmitte entfernt aufschiessende Fontäne als erotisch zu deutendes Symbol verweise. Vielleicht würde man auch die silbergrauen waagrechten Bänder entlang der Terrassenbrüstung als Wasserkanäle[8] identifiziert haben – sind sie doch tongleich mit dem Brunnenbecken – und sich hierüber als unerwartete Novität bei der Darstellung einer Terrassenanlage gefreut haben. Aber auch die in einer wundervoll tänzerischen Bewegung eingefrorene Haltung mit schräg gestelltem Kopf und parallel versetztem Unterschenkel würde vermutlich bemerkt, und dass das blühende Geäst des Baumes die anmutige Dame mit dem erhobenen Arm wie eine Aura umstrahlt, kommentiert worden sein. Und die Wasserpfeife, die diese verführerische Frau schmaucht? Nun, in ihr wird man nicht nur Tabak, sondern stärkere Räusche auslösendes Zeug zum Rauchen beigemischt vermutet haben!

Das mit deckenden Pigmentfarben und Gold gemalte Bild rahmt eine hübsche dunkelblaue Borte mit goldenen Ranken. Es ist auf ein rosa getöntes und mit kurzen waagrechten roten Strichen in versetzten Reihen überzogenes Blatt gesetzt, wie es im 19. Jahrhundert in der sogenannten »späten Kangra-Malerei«[9] üblich war.

Das Bild ist vor langem verglast (vermutlich schon für Rilke) und am Rand verklebt worden, weshalb heute seine Rückseite nicht betrachtet werden kann, ohne die Umrandung aufzuschneiden.[10] Es besitzt keine Aufschrift, weder Signatur noch Datum, weshalb man über den Maler, seine Werkstatt und genaue Entstehungszeit des Bildes nur mutmassen kann. Auf Grund der geschilderten stilistischen Details kommt als Hersteller des Bildchens nur ein Nachkomme der Manaku-Nainsukh-Verwandtschaftsgruppe aus Guler[11] in der dritten Generation in Frage. Springbrunnen, Gesichtstyp und Körperbau der Dame gemahnen an späte Bilder von Gursahai;[12] der überladene Schmuck und die gesamthaft gesehen wohl doch eher

8 Solche in Marmorterrassen eingelassene Wasserläufe sind auch von anderen Pahari-Bildern bekannt. Sie sollen nicht nur im Hochsommer fürstlichen Liebespaaren Kühlung spenden, sondern auch die ›erotische Hitze‹ erträglich machen.

9 Dies ist ein unglücklicher, wenn gleich noch immer üblicher Ausdruck, weil die Maler von Bildern der vorliegenden Art zwar aus dem breiten Gebirgstal von Kangra im weitesten Sinne (Guler und Nurpur waren zeitweise Kangra tributpflichtig) stammten, ihre Bilder aber in weit von ihrer Heimat entfernten Zentren wie Lahore, Jammu, Patiala, aber auch in Chamba oder Mandi entstanden sind. Wichtig ist nicht so sehr, wo die Bilder gemalt oder vertrieben wurden, sondern zu welcher Region und Werkstatt sich die Maler selbst gezählt haben!

10 Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich hier eine wichtige Information befindet. Es schien mir nicht geraten, die Verklebung zu öffnen.

11 Zu dieser für die stilistische Entwicklung der Pahari-Malerei wichtigsten Malerfamilie – den Nachkommen von Pandit Seu, dem Vater der Brüder Manaku und Nainsukh von Guler – siehe B. N. Goswamy und Eberhard Fischer: *Pahari Meister, Höfische Malerei aus den Bergen Nord-Indiens.* Zürich 1990, S. 211-364.

12 Gursahai (geb. um 1780, gest. 1840) war der ältere Sohn von Ranjha (um 1750 bis 1830) und somit ein Enkel von Nainsukh (um 1710, gest. 1778). Diese Malerfamilie stammte aus Guler, wirkte aber an verschiedenen nordindischen Residenzen. Es ist bekannt, dass Gursahai und sein Sohn Deviditta auch in der Panjab-Ebene Auftraggeber besassen: Deviditta lebte zunächst in Lahore und, als das Sikh-Reich von den Engländern annektiert wurde, im Fürstentum Patiala, siehe Goswamy und Fischer (wie Anm. 11), S. 310.

Abb. 3: Rilkes Arbeitszimmer auf Château Muzot, Fotografie von Max-Francis Chiffelle, vermutlich um 1950. Reproduziert nach von Salis, J.-R., 1952 (wie Anm. 3).

routinierte Wiedergabe des beliebten Sujets deuten an, dass das Bild vermutlich nicht mehr von diesem Meister selbst, sondern von seinem Sohn, im Geschmack der Jahrhundertmitte[13] geschaffen ist.

Wie gelangte nun dieses kunsthistorisch nicht gerade spektakuläre, aber doch ansprechende indische Bild in den Besitz des Dichters und durch ihn nach Muzot oberhalb von Sierre im Wallis?

Die Provenienz der Miniatur ist recht gut belegt: Rainer Maria Rilke schreibt am 21. Dezember 1919 an eine Schweizer Bekannte, an Frau Gudi Nölke: »Bei Werner Reinhart sah ich stundenlang Mappen mit indischen und persischen Miniaturen durch, die mir unerschöpflich sind, seit ich einige Blätter höchsten Ranges einst bei einem Pariser Sammler bewundern gelernt habe.«[14] Und er fährt fort in der Schilderung seines Besuchs in Winterthur: »Fast so viel Freude wie an diesen

13 Für Bilder dieses Genres siehe, William Archer: *Indian Paintings from the Punjab Hills*. London 1973, »Kangra 73« und für den Stil der »Tänzerin/*Salabhanjika*« siehe »Kangra 65«. Für ein weiteres Beispiel einer solchen Malerei um 1850 in der Sammlung Werner Reinharts, siehe, Erwin Gradmann: *Indische Miniaturen*. Bern 1949, Tafel XII.

14 Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a. M. 1975, S. 671; siehe auch RMR: *Die Briefe an Gudi Nölke,* hrsg. von Paul Obermüller. Wiesbaden 1953.

mannigfachen, von vier verschiedenen Brüdern angesammelten Dingen,[15] hatte ich an dem Reinhart'schen Geschäftshause, in Firma Gebrüder Volkart. Import aus Indien, die Musterkammern voller Düfte, und überall Gegenstände, die die greifbare Fremdartigkeit an sich haben, sei's in der Gestalt, sei's im Geruch … gar nicht ins Geld verflüchtigt, ganz Bild und weitgespannter Zusammenhang.«[16]

Bei diesem Besuch, wohl angetan von seines Gastes lebhaftem Interesse, vielleicht auch an dessen bald darauf, am 4. Dezember, einfallenden Geburtstag denkend, schenkte Werner Reinhart dem Dichter jene indische Miniatur.[17] In einem Brief aus dem Hôtel Baur au Lac in Zürich vom 5. Dezember 1919 schreibt Rilke an Werner Reinhart – es ist der erste Brief der sich nun entwickelnden Korrespondenz zwischen den beiden: »Meine schöne Tänzerin leistet mir die reizendste Gesellschaft; gestern war sie sogar in meiner Mappe mit mir, sonst ist sie meines Zimmers Augenweide.«[18] Und etwa ein Jahr später, diesmal aus Berg am Irchel (am 29. November 1920) erwähnt Rilke seine »Tänzerin« nochmals in einem Brief an Werner Reinhart: »Ihr köstliches Geschenk an mich, die Tänzerin, auf dem schönen Kamin meines Arbeitsraumes aufgestellt, ist mir nun immer wirkend und gegenwärtig und offenbart sich in seinem herrlichsten Werthe.«[19]

Etwa zwei Jahre später, am 23. Mai 1923 – Rilke bewohnte schon seit Juli 1921 den Turm von Muzot und hat dort auch schon ausgewählte Gäste empfangen – kommt der Dichter nochmals auf indische Malerei zu sprechen und bittet seinen Förderer, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis in Winterthur zu empfangen und ihr seine Sammlung indischer und persischer Miniaturen zu zeigen. Er meint, die Fürstin würde es schätzen »Ihre Sammlungen, ganz besonders die indischen und persischen Miniaturen zu sehen, wirklich zu sehen in Ruhe, neben Ihnen, so wie ich sie seinerzeit, Blatt für Blatt, habe vornehmen und bewundern dürfen.«[20] Dieses Treffen zwischen der Fürstin, der grossen Gönnerin Rilkes aus Duino, und dem

15 Nicht nur Werner Reinhart sammelte indische Malerei, auch sein älterer Bruder, der Firmenchef Georg Reinhart besass eine grössere Anzahl von Asiatica, das meiste auf seinen Geschäftsreisen in Indien und Ostasien gekauft (siehe Eberhard Fischer: *Georg Reinhart als Sammler asiatischer Kunst*. In: Dieter Schwarz (Hrsg.): *Die Sammlung Georg Reinhart.* Kunstmuseum Winterthur 1998, S. 225-245. Rilke erwähnte von seinem ersten Besuch bei Georg Reinhart im Tössertobel allerdings nur »die Pomona Renoir's, den sublimen Corrot und die Landschaft Cézanne's« und nichts Asiatisches.

16 Schnack 1975 (wie Anm. 14), S. 671.

17 Dass Rilke von Reinhart gerade dieses Bild geschenkt bekommen hat, muss einen besonderen Grund gehabt haben. In der Indien-Sammlung Werner Reinhart gab es mehrere ähnliche Miniaturen. Aber nur auf diesem Bild sind Motive wie ›Tänzerin/Nymphe‹, ›Fontäne‹, ›Baum‹ und ›Mohn‹ vereint – in Rilkes Werk häufig vorkommende Topoi, was vielleicht schon bei der ersten Besprechung des Bildes zwischen Schenker und Beschenktem festgestellt wurde.

18 Siehe Rätus Luck: (Hrsg.): *RMR – Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Frankfurt a.M. 1988, S. 200 (Brief 200). Im Kommentar zu diesem Brief Rilkes vermerkt Luck: »Tänzerin: Indische Miniatur, Geschenk von Werner Reinhart« (ebd., S. 504). Auch die anderen wertvollen Angaben zu »indischen und persischen Miniaturen« im Besitz von Werner Reinhart sind hier zum ersten Mal verzeichnet.

19 Ebd., S. 211 (Brief 127).

20 Ebd., S. 332 (Brief 184).

Abb. 4: Zweiteiligen hukka, Wasserpfeife. Detail von Abb. 1.

neuen »Lehensherrn von Muzot« hat dann ganz im Sinne des Dichters in Winterthur, im Rychenberg, stattgefunden. Dabei haben sich die beiden Freunde Rilkes wohl gut verstanden, vielleicht gerade, weil sie zeitweise auch indische und persische Bilder betrachteten und so ein sachlich-anregendes Gesprächsthema hatten. Zumindest schreibt die Fürstin am 1. Juni 1923 aus Zürich an Rilke: »Also wir waren in Winterthur und haben unsere Visite ausserordentlich genossen. Ihr Freund ist selten angenehm und sympathisch und die Miniaturen sind entzückend!«[21]

In diesem Jahr, 1923, hat sich Werner Reinhart ausführlich mit seiner Sammlung indischer Malerei beschäftigt und Teile daraus wohl selbst katalogisiert und im Graphischen Kabinett des Kunstmuseums Winterthur ausgestellt.[22] Auch später noch hat er seinen Bilderschatz der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[23] Teile seiner

21 RMR / Maria von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, S. 762.

22 Davon zeugt noch ein knappes Heft: *Indische und persische Miniaturen und Manuskripte aus der Sammlung W. R. in Winterthur*, (Das Graphische Kabinett. Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur 8.1. Winterthur 1923.

23 Teile der indischen Bildersammlung von Werner Reinhart sind nochmals 1949 in Bern und Zürich ausgestellt worden und in Auswahl in einem schmalen Orbis-Pictus-Bändchen publiziert worden (Erwin Gradmann: *Indische Miniaturen.* Bern 1949). Auch später figurieren Werner Reinharts Bilder in allen wichtigen Ausstellungen zu indischer Kunst in der Schweiz.

Sammlung gelangten 2003 dank einer grosszügigen Schenkung seiner Nachkommen in das Museum Rietberg Zürich.[24]

Es ist nicht wahrscheinlich, dass Rilke die Winterthurer Miniaturen-Ausstellung 1923 besucht hat. Sein Interesse an orientalischer Kunst, das von Goethes *West-östlichem Divan* und den *Geschichten von Tausend und einer Nacht* ausgelöst war und während seiner Tunesien- und Ägypten-Reisen (vom 19.11.1910 bis zum 29.3.1911) in seinem Bemühen, Arabisch lesen und schreiben zu lernen,[25] gipfelte, war wohl in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr ausgeprägt. Aber das kleine indische Bild der *Salabhanjika* oder nymphenartigen Schönen alias »Tänzerin« hing wohl all die Jahre, die der Dichter auf Muzot verbracht hat, in seinem Arbeitszimmer an der Wand seitlich über dem Sofa[26] – nicht sehr dominant als Raumschmuck, aber doch direkt gegenüber von seinem Stehpult, vermutlich, weil es das erste Geschenk seines Mäzens und »Lehensherrn« war.[27]

So weit sind es Fakten. Ob das indische Bild der »Tänzerin« Rilke auch in seinem dichterischen Schaffen angeregt hat, was ich im Folgenden vermute, ist hingegen Spekulation – allerdings dünkt es mich eine anregende Spekulation. Dass dem Dichter das Thema »tanzen« und »Tänzerin«[28] und ebenso das einer vor einem blühenden Baum stehenden schönen Frau – sei sie nun eine Nymphe oder eine Dryade wie Daphne – wichtig war, ist allbekannt. Auf das indische Bild beziehen könnte sich aber doch das zweizeilige Fragment, das am 3. Februar 1922 in Muzot entstanden ist: »So wie angehaltener Atem steht / steht die Nymphe in dem vollen Baume«.[29] Wenn man – mit westlichen Augen – das indische Bild betrachtet, so entspricht der hier dargestellte Moment recht genau diesem Vers: Die Schöne hat, vor einem üppig

24 Nach Werner Reinharts unerwartet plötzlichem Tod 1951 wurden die Bilder in der Familie verteilt. Einige übernahm sein Bruder Georg, einige seine Neffen und Nichten. Der grösste Teil verblieb bei Peter und Marcelle Reinhart bis – nach deren beider Tod – ihre Kinder das ganze Konvolut dem Museum Rietberg Zürich schenkten, siehe *Jahresbericht des Rietbergmuseums für das Jahr 2003*.

25 Siehe Schnack 1975 (wie Anmerkung 14), S. 777. Siehe auch Dietgard Kramer-Lauff: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*. München 1969.

26 Es sei erwähnt, dass Rilke im Oktober 1923 sein Arbeitszimmer neu tapezieren liess und damals auch die Bilder zumindest ein zweites Mal aufgehängt wurden, s. Briefe 196 und 198 an Werner Reinhart, in: Luck 1988 (wie Anm. 18).

27 Das indische Bild trägt auf der Rückseite die Zahl V (wohl in der Handschrift von Werner Reinhart). Nach Auskunft von Nanni Reinhart-Schinz, der heutigen ›Turmfrau von Muzot‹, wurde nach des Dichters Ableben in seinem Arbeitszimmer sowohl von Werner Reinhart wie von dessen Erben kaum etwas verändert, wenn man von der neu gelegten Elektrizität und der Vergabung wichtiger Bücher an das Rilke-Archiv in Bern absieht. Neben der Miniatur hängt seit langem ein kleines Studio-Foto des Jünglings Rilke, das er seiner Mutter in Prag aufschriftlich gewidmet hatte, und ein Bildchen vom Wappen der de Blonay, die den Turm im 13. Jahrhundert erbaut haben. Später wurde ein leicht koloriertes Fotoporträt von Lili Reinhart-Volkart, der Mutter Werner Reinharts hinzugefügt.

28 Siehe Kramer-Lauff 1969 (wie Anm. 25).

29 RMR: *Gedichte 1910-1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn (*Werke.* Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2, im folgenden KA). Frankfurt a.M. 1996. S. 227. Die Kommentatoren verstehen »die Nymphe« allerdings als »Anspielung auf die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne«.

blühenden Baum stehend, plötzlich innegehalten, sowohl in der Bewegung wie im Atemholen bzw. vor dem Rauchen. Und der Baum umgibt sie, nimmt sie fast in sich auf. Dieser direkte Bezug des Verses auf das indische Bild mag simpel klingen, aber man vergesse nicht: Diese indische Miniatur und kein anderes Gemälde einer »Daphne«[30] war damals dem Dichter konstant vor Augen.[31]

Nun aber Gewichtigeres: In den *Sonetten an Orpheus* beginnt das XVIII. Gedicht des zweiten Teils, das in eben diesem Arbeitszimmer von Muzot verfasst wurde,[32] wo das indische Bild aufgehängt war, mit dem Anruf dieser »Tänzerin«:

Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, dass ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereiftere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?[33]

Versuchen wir zunächst eine knappe Paraphrase des Gedichts unter der Prämisse, dass das durch einen Doppelpunkt abgegrenzte Eröffnungswort »Tänzerin«[34] als

30 Ernst Leisi erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Rilke sich von Giovanni Segantinis »Die bösen Mütter« angesprochen gefühlt und vielleicht auch dessen »Engel des Lebens« gekannt hat (*Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987, S. 217). Diese Bild-Vorlagen sind jedoch weit entlegener als die indische Tänzerin.

31 Man vergesse nicht, dass die »geradezu eruptive Produktivität«, die im Februar und März 1922 (auch) zur Entstehung der *Sonette an Orpheus* geführt hat, in gewisser Weise durch die Reproduktion einer Federzeichnung Cima da Coneglianos ausgelöst wurde, die Baladine Klossowska in Muzot neben Rilkes Schreibtisch an die Wand geheftet hatte (vgl. u. a. August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk.* München 1978, S. 301). Auch die *Fünfte Elegie* geht von einem Bild aus, von Picassos Gemälde der »Famille des saltimbanques«, das einst in München ebenfalls in Rilkes Arbeitszimmer hing (vgl. ebenda, S. 655 f.).

32 Das Gedicht entstand vermutlich zwischen dem 17. und 19. Februar 1922.

33 RMR: *Die Sonette an Orpheus – Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*. Leipzig 1923, S. 52.

34 Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*. München 1937, S. 179: »Das anspruchsvolle Nomen wird durch den trennenden Doppelpunkt beschwörerisch isoliert, z. B. […] Tänzerin: o du Verlegung –«

Verweis auf den von Rilke gewählten Titel des indischen Bildes zu nehmen ist. Die Tänzerin hat ihre Darbringung vollendet, indem sie all die vorhergegangenen und damit vergangenen Abläufe ihres Tanzes in einen einzigen Schritt, in eine im Ausschreiten erstarrte Bewegung des noch erhobenen Beines, brachte. Doch bei der den Tanz abschliessenden Pirouette verband sie sich mit einem blühenden und später auch Frucht tragenden Baum, wurde transponiert zu einem »Baum aus Bewegung«. Und – so fragt der Dichter – war diese Verwandlung der Tanzbewegung in ein Bild des Blühens nicht eine Erfüllung, war der dichterische Schwung, der bei ihm gerade jetzt in Muzot nach langer Brache einsetzte, nicht ein vergleichbares Blühen, das reiche poetische Ernte erbrachte? Hat nicht dieser Baum erst dank des ihn umkreisenden Tanzes zu blühen begonnen, und ist er nicht jetzt, wo dieser seine Klimax erreicht hat, still geworden? Strahlte diese im Baum fortblühende Tänzerin nicht eine hierzulande unbekannt starke, tropische Wärme aus? Und diese Bäume haben dank tänzerischer wie dichterischer Ekstase Früchte getragen! Sind nicht zwei Gefässe[35] gefüllt worden, zwei Gedicht-Sammlungen entstanden? (*Elegien* wie *Sonette*, könnte man sagen, und sie gleichen den beiden Gefässen der zweiteiligen Wasserpfeife, die der Tänzerin auf dem Bild gehören.) Und blieb nicht den Bildern der erblühten Dichtung die Zeichnung der dunklen Augenbraue dieser indischen Tänzerin und Dryade aufgeschrieben?

Selbstverständlich ist das Sonett weit mehr als nur das Ergebnis einer Beschäftigung des Dichters[36] mit seiner gemalten »Tänzerin« oder einer bestimmten, einst von ihm geliebten Tänzerin.[37] Hans-Egon Holthusen meint zu Recht, dass »der

35 Katharina Kippenberg denkt in ihrer frühen Interpretation des XVIII. Sonetts an Malerei auf griechischen Vasen, »die Rilke in Rom oft Gelegenheit hatte zu bewundern« (Katharina Kippenberg: *RMRs Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Wiesbaden ²1948, S. 163. Die Herausgeber Engel und Fülleborn (KA 2, S. 757) bemerken, »näher lag zu diesem Zeitpunkt [d. h. 1922] jedoch die starke Wirkung von Paul Valérys Dialog *L'âme et la danse*, den Rilke 1921 kennen gelernt hatte (und den er später auch übersetzte).« Diesen Bezug hat schon Holthusen 1937, S. 21 konstruiert; für Hermann Mörchen ist zwar »das Phänomen der ›Ekstase‹ im Einklang mit Valérys Dichtung konzipiert«, »ohne dass die einzelnen Bildvorstellungen dort vorbereitet wären« (*Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958, S. 331).

36 Zu beherzigen ist aber auch die Meinung von Stahl 1978 (wie Anm. 31): »Zu den von der Forschung stark vernachlässigten Deutungswegen gehört im Fall Rilkes der über die Biographie des Autors. Die Scheu, das Verständnis des Logos seines Werkes auch vom Bios her zu sichern, gründet wohl auf dem durchgehenden Verdikt Rilkes selbst« (S. 33); dabei sei eine sehr grosse Zahl von Gedichten vermutlich von ›Kunsterlebnissen‹ angeregt worden (ebenda, S. 27 f.).

37 Natürlich lassen sich die durchaus orientalischen Züge der Tänzerin Wera Ouckama Knoop, der die Sonette an Orpheus gewidmet sind, in denjenigen der »Tänzerin« auf dem indischen Bild wiederfinden. Rilke bezeichnete ihren Körper als von »schöner östlicher Gestaltung« (zit. nach Holthusen [wie Anm. 34], S. 23). Nach Rilkes eigener Aussage, ist nur ein Sonett an Wera gerichtet, nach Meinung der Interpreten meist drei, nicht aber das hier besprochene (siehe Leisi [wie Anm. 30], S. 39). Dieses Sonett »steht von der Struktur her abseits« und zeigt keinen Bezug zur Tänzerin Wera Knoop, meint zu Recht Leise (ebenda, S. 157). Auch Mörchen (wie Anm. 35) ist der Meinung, dass »in der begeisterten Schilderung des Tanzes […] nicht bloss ein Bild [dem Dichter] vorschwebt« (S. 331).

Abb. 5: Gesicht der Tänzerin mit der dunklen Braue. Detail von Abb. 1.

Dichter es verschmäht, das faktische Motiv deutlich zu machen, denn nur Verwandeltes darf in den Vers eingehen.«[38] Für den Leser und Sprachanalytiker der *Sonette an Orpheus* mag bedeutungslos sein, was für eine ästhetische Erfahrung den Dichter zu einzelnen sprachlichen Bildern angeregt hat, was für ihn zählt, ist das Resultat,

38 Holthusen (wie Anm. 34), S. 121.

das Gedicht.[39] Dann ist es durchaus einleuchtend, dass hier der Dichter von »Tanz als Symbol des schöpferischen Aktes« spricht, wobei dieser »als tänzerische und sprachliche Verwandlungsleistung« aufzufassen ist.[40] Tanz, »wenn er um seiner selbst willen ausgeübt wird, ist eine Manifestation des Für-sich-Seins«,[41] ist für den Dichter auch ein Ereignis »der Seinsumkehr«[42] oder die Offenbarung, dass »die Früchte der Tröstung da reifen, wo man sie am wenigsten vermutet: […] im ›Vergehen‹ unseres Daseins selbst: Das offenbart die Tänzerin.«[43] Aber ganz faktisch gesehen, wenn wir uns mit dem unmittelbar Gegenständlichen beschäftigen, haben das Sonett XVIII *Tänzerin: O du Verlegung* und die indische Miniatur »Tänzerin« erstaunlich viele Bildmotive gemeinsam, so vor allem die erstarrte Bewegung des einen ausgreifenden Beines, das die Tänzerin umhüllende Blühen des Baumes und seine gleichzeitige Unbewegtheit und die starre Stille seines Geästs (mit dem aufsteigenden Wipfel).[44] Auch sei nochmals an die schwer zu deutende Erwähnung eines »gestreiften« Kruges und einer »gereifteren« Vase erinnert: Dies Bild könnte ausgelöst sein von dem kugeligen, mit Einlagen verzierten Wassertopf und dem komplexer gestalteten vasenartigen Gefäss für die glühende Kohle unter dem Tabak bei der zweiteiligen Wasserpfeife auf der indischen Miniatur, wobei die im Sonett erwähnte »Ekstase« dann auch mit dem Rausch beim *hukka*-Rauchen assoziiert werden kann. Und wenn das Gedicht im letzten Terzett ausdrücklich im Singular von »deiner Braue« – und also von einer Profilansicht der »Tänzerin« – spricht, dann dürfte der Dichter wohl eher seine indische Miniatur als das frontal fotografierte Gesicht der jugendlichen Tänzerin Wera Ouckama Knoop erinnert haben.[45] Wegen diesen Übereinstimmungen scheint es mir wert, bei einer zukünftigen Beschäftigung mit diesem Sonett, bei dem ja bislang »nicht alle Einzelheiten interpretierend eingeordnet und bestimmt werden«[46] konnten und in dem vermutlich nicht die verstorbene Tänzerin Wera erinnert oder gepriesen wird, sondern von einer »Tänzerin als die ›Figur‹, die in ihrem ›Tun‹ die Verwandlung sichtbar macht«,[47] die Rede ist, auch das Bild der indischen »Tänzerin« aus Rilkes Besitz, der *Salabhanjika*, zumindest nicht aus den Augen zu verlieren.

Fotonachweis: Fischer, Eberhard: 1, 3, 4, 5; von Salis, J.-R., *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*, Frauenfeld 1952 (3. Aufl.), S. 129: 2.

39 Für den Historiker ist die Situation allerdings anders!
40 Engel und Fülleborn (KA 2, S. 757) beziehen sich hier vor allem auf die Ergebnisse der Interpretationen von Kramer-Lauff (wie Anm. 25), S. 130-135.
41 Leisi (wie Anm. 30), S. 157.
42 Ebenda, S. 64.
43 Mörchen (wie Anm. 35), S. 331.
44 Leisi (wie Anm. 30) hat in der kleinen Bronze eines Tänzers von Rodin, betitelt »Mouvement de danse«, die Anregung für den »Baum aus Bewegung« vermutet (S. 262), was aber m. E. höchst unwahrscheinlich ist.
45 Es ist möglich, dass es neben dem bekannten Porträt weitere, »infolge der raschen Bewegung verwaschene Lichtbilder der Tänzerin« in Rilkes Besitz gegeben hat (so Mörchen [wie Anm. 35], S. 338).
46 Leisi (wie Anm. 30), S. 157.
47 Kramer-Lauff (wie Anm. 25), S. 123.