

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

FRANZISKA KOLP

*Rilkes Besuche im Historischen Museum Bern
und die Entdeckung der Shawls*

»Und wiederum das Museum: die Teppiche. Ich hatte noch nicht viel Zeit dort zu sein, war's aber mit vollkommener attention gestern, konstatierend, wieviel ich seit vorigem Jahr vergessen hatte. Wie mirs verblaßt war. Wie schrecklich im Grunde, dass man nicht besitzender bleibt, theilhabender, mitwissender mit gewissen uns überlegenen Dingen. – Oder soll man sich freuen, immer wieder das ganze Staunen vor sich zu haben?; es bleibt ja doch in so vielen Fällen unser gerechtestes Maaß –, ein Vertrautthun wäre Parvenuhaftigkeit.«

So äussert sich Rilke in seinem Brief aus Bern vom 25. August 1920 an Nanny Wunderly-Volkart¹ über das Historische Museum Bern, dessen Bedeutung für ihn er auch im Brief aus Muzot an die Gräfin Sizzo vom 16. Dezember 1923 hervorhebt: »in Bern [...] Dort ist jedesmal das ›Historische Museum‹ das große Ereignis für mich durch seine unerhört herrlichen Wand-Teppiche, die die Schweizer des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem Burgunder-Schatz Karls des Kühnen sich erobert hatten.«²

Das Historische Museum Bern wurde 1894 vom Neuenburger Architekten André Lambert errichtet und eröffnet, wobei zuerst mittelalterliche Textilien sowie die Waffensammlung ausgestellt wurden. Bereits im Jahre 1901 kam es infolge des Sammlungszuwachses zu einem Raummangel. Eine Erweiterung erfolgte jedoch erst in den Jahren 1918 bis 1922. Anlass dazu war die Schenkung der bedeutenden orientalischen Sammlung Henri Moser-Charlottenfels von 1914, die ab 1922 in dem neu erstellten Anbau gezeigt wurde.

Dass Rilkes Besuche im Bernischen Historischen Museum nachvollzogen werden können, ist dem Umstand zu verdanken, dass auch dessen annotierter Museumsführer dank der Schenkung von Nanny Wunderly-Volkart ins Rilke-Archiv der Schweizerischen Nationalbibliothek kam.³ Dieser *Führer durch das bernische historische Museum*⁴ diente Rilke auf seinen Rundgängen durchs Museum. Darin

1 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitarbeit von Niklaus Bigler. Frankfurt a.M. 1977, Bd. I, S. 314.

2 RMR: »Die Briefe an Gräfin Sizzo« 1921-1926. In: *RMRs Nachlass*. Wiesbaden 1950, 4. Folge, S. 55.

3 Michael Stettler: »Rainer Maria Rilke im Historischen Museum Bern«. In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 1957 und 1958*. Bern 1959, XXXVII. und XXXVIII. Jahrgang, S. 94-108. In diesem Beitrag gibt Stettler die zahlreichen kürzeren und längeren, zum Teil mit kleinen Skizzen versehenen Anmerkungen in Rilkes *Museumsführer* wieder und legt sie auf die Sammlungsrealität der Endfünfziger Jahre um.

4 *Führer durch das bernische historische Museum*. Hrsg. von der Museumsdirektion. Bern 1916. Exemplar RMR, Schweizerisches Literaturarchiv, Schweizerisches Rilke-Archiv E_217.

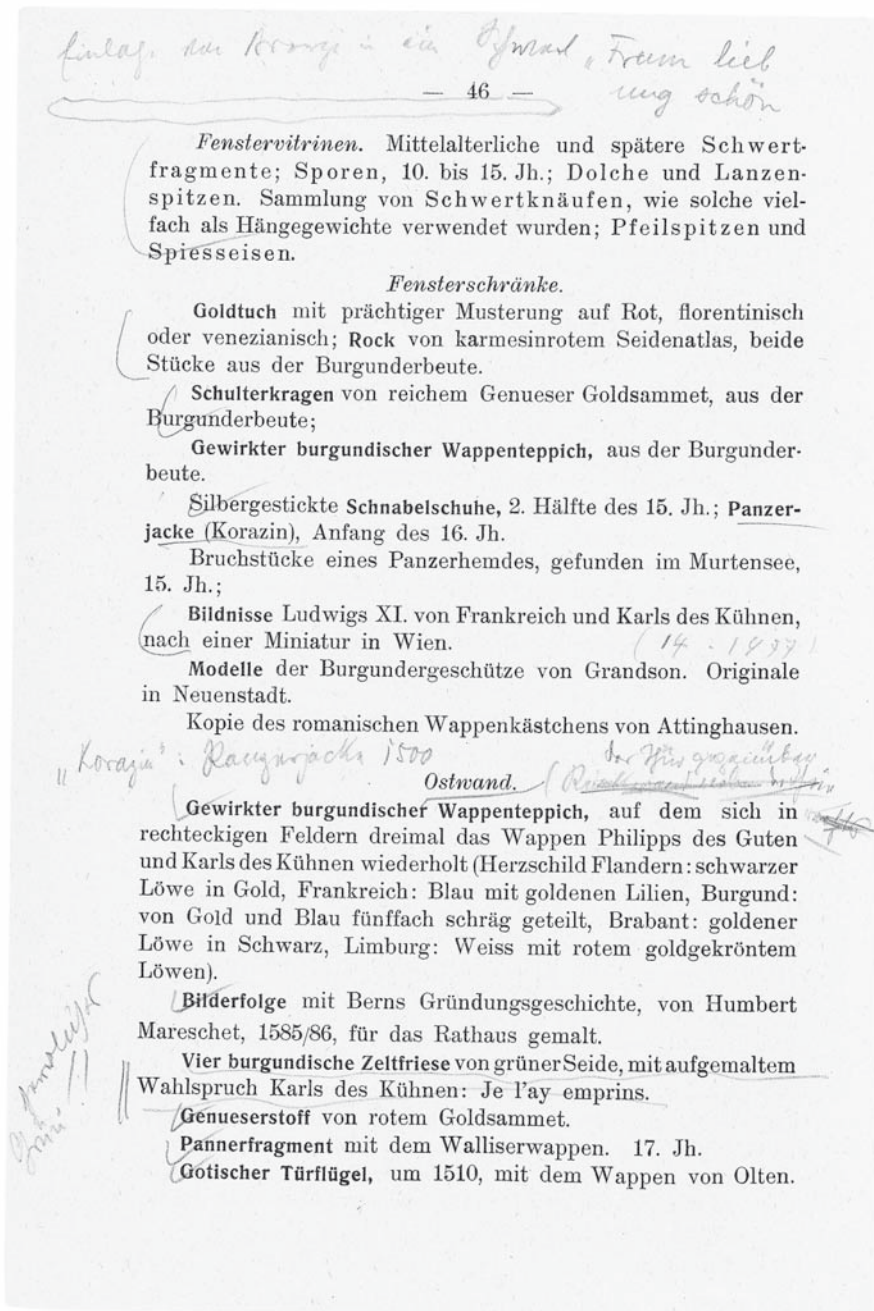


Abb. 1: Führer durch das bernische historische Museum.
Hrsg. von der Museumsdirektion. Bern 1916. Exemplar RMR,
Schweizerisches Literaturarchiv, Schweizerisches Rilke-Archiv E_217.

befanden sich auch das Eintrittsbillet⁵ sowie drei eingelegte Ansichtskarten: eine Karte mit der Madonna von Delsberg, welche auch im Museumsführer abgebildet ist, und eine, auf welcher Alfred Lanz' Modell zum Denkmalsentwurf für Adrian von Bubenberg zu sehen ist, das zu Rilkes Zeit in der Eingangshalle des Museums stand. Bei der dritten Ansichtskarte handelt es sich um eine Abbildung einer römischen, der Dea Artio geweihten Bronzegruppe von Licinia Sabinilla, die in Muri bei Bern gefunden worden war.

Was den Museumsführer anbelangt, so lässt sich nicht genau feststellen, wann Rilke ihn erworben hat; allerdings liegt die Vermutung nahe, dass dies bereits anlässlich seines ersten Besuches im Sommer 1919 geschah. Es könnte jedoch auch sein, dass er ihn erst am 24. August 1920 gekauft hat, als er mit »vollkommener attention« im Museum war, wie er am darauffolgenden Tag Nanny Wunderly-Volkart in seinem oben zitierten Brief berichtete.

Interessant ist bei der Durchsicht des Museumsführers nicht nur das Annotierte, sondern auch dasjenige, welchem der Dichter keine Beachtung zu schenken schien, wie die fehlenden Notizen vermuten lassen. Dies sind: die Säle der Ur- und Frühgeschichte, die Ethnographischen Säle, der »Gewerbesaal« mit Massen und Gewichten sowie wissenschaftlichen Instrumenten, Glocken, Waffeisen und Musikinstrumenten; weiter das Täferzimmer von Schloss Landshut und die Alten Stuben im Untergeschoss.

Rilke besichtigte nacheinander die Waffenhalle im ersten Stock, den Burgunderaal, den Kirchensaal, die Silberkammer, den Caesarsaal und die Galerie. Mit Hilfe der Anmerkungen, Ergänzungen und Skizzen, Unterstreichungen und das Hinzusetzen von Ausrufezeichen sowie das Präzisieren der Standortangaben, welche der Dichter in seinem Museumsführer am Rand eingetragen hat, lässt sich erkennen, wie genau und umfassend er mit seinem immensen optischen Wahrnehmungsvermögen die bedeutendsten Schätze des Bernischen Historischen Museums festhielt, insbesondere: die grossen Bildteppiche (den Tausendblumentepich und die Caesarteppiche), den kleinen Hausaltar des Königs Andreas von Ungarn, die beiden bedeutendsten Harnische und das Antependium von Grandson sowie die auf Scheiben und Bechern wiedergegebenen Wappen ihm bekannter Familien wie diejenigen der von Büren, von Diesbach, von Graffenried, von Hallwyl, von May, von Mülinen, von Muralt und von Wattenwyl.

Ganz speziell interessierte sich Rilke für die Caesarteppiche und die Burgunderbeute; auf die Figur Karls des Kühnen und dessen Schätze war er ja bereits in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* eingegangen. So sind denn in Rilkes Museumsführer die Anmerkungen zum burgundischen Wappenteppich von ganz besonderem Interesse. Da bezeichnete er unter dem Abschnitt »Ostwand« schon mal den genauen Standort, wobei er zuerst hinschrieb: »Rückwand neben der Thür« und dies dann durchstrich und vermerkte: »der Thür gegenüber«. Auf dem gewirkten burgundischen Wappenteppich ist in rechteckigen Feldern dreimal das Wappen der Herzöge von Burgund abgebildet und auf den vier burgundischen Zeitfriesen

⁵ »Eintrittsbillet in's Bernische historische Museum, Preis 50 Cts., Nr. 70116« (leider undatiert).

von grüner Seide ist der Wahlspruch Karls des Kühnen »Je l'ay emprins« (»ich hab's gewagt«) von Rilke unterstrichen und angestrichen; daneben vermerkte er: »herrliches Grün«. Weiter setzte er ein Häkelzeichen zum Genueserstoff, zu einem Bannerfragment mit dem Walliserwappen und zum Gotischen Türflügel mit dem Wappen von Olten.⁶

Bei der Beschreibung des von ihm speziell bewunderten Tausendblumentepichs⁷ präzisierte er erneut den Standort und fügte zur »Südwand« den Vermerk »an der Thür rechts« hinzu, weiter setzte er Farbangaben hinzu: »schwarz (blaßgelb, blaßblau, gold)« und unterstrich das Datum 1466. Umrandet sind »die vier gestickten Wappenstücke in der Form der Feuerstäbe an der Ordenskette vom Goldenen Vlies«. Zudem hat Rilke die zwei schmalen Zeltbordüren mit der Devise Karls des Kühnen eingekreist und am Rand mit zwei Ausrufezeichen markiert.

Der Höhepunkt der Museumsbesuche in Bern war nach der Wiedereröffnung zweifellos die Entdeckung der orientalischen Kaschmirschals und deren poetische Umsetzung in den drei *Shawl*-Gedichten, die erst posthum aus dem Nachlass des Familienarchivs veröffentlicht worden sind.

In der Zeit von Oktober 1920 bis zum 22. Mai 1922 war das Historische Museum Bern geschlossen und wurde neu eingerichtet. Mit der Neueinrichtung wurde die hinzu gekommene orientalische Sammlung von Henri Moser-Charlottenfels (1844-1923) präsentiert. Moser schuf sich einen Namen durch seine Darstellungen der damals unbekannteren Welt des Orients. Seine Sammlung bestand aus wertvollen Prunkwaffen, religiösen Gefässen und höfischen Gewändern. Um diese Sammlung zu präsentieren, wurde eigens dafür ein orientalisches geschmückter Anbau errichtet. Als Rilke vom 21. bis zum 27. Oktober 1923 in Bern weilte, sah er diese Sammlung und war besonders beeindruckt von den persischen und turkestanischen Kaschmirschals (vgl. die diesem Band beiliegende Abbildung), welche ihn zu den drei *Shawl*-Gedichten inspirierten. Die ersten beiden notierte er im Oktober 1923 in Bern in sein Taschenbuch.

Shawl

O Flucht aus uns und Zu-Flucht in den Shawl,
und, um die stille Mitte, das Begehren,
es möchte noch einmal und noch einmal
die unerhörte Blume wiederkehren
die sich vollzieht im schwingenden Geweb⁸

Unter dieses erste *Shawl*-Gedicht setzte Rilke einige Notizen zum Butta-Muster:⁹

6 *Museumsführer* (wie Anm 4). S. 46, vgl. Abb. 1.

7 Ebenda, S. 47.

8 H: Rilke-Archiv, Gernsbach, vgl. RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (KA). Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 293.

9 Butta ist die spezifische Bezeichnung für ein Blumenmuster, das auf Textilstoffen, gewebten Teppichen, Stickereien und Fresken vorkommt und als »Essenz des Lebens« Liebe und Freundschaft symbolisiert.

»Butta«- Muster
 Die schwarze Runde, kleine
 Mitte; die weite Röthe in
 die die Palm-Ornamente hinein-
 reichen, das Roth zwischen sich las-
 send /
 Das BUTTA-BADAMI-Motiv:
 zu- und ab geneigtes Doppelstehen der
 Palmblatt-Ranken).
 Die Mitten: als hätte eine Tänzerin sich
 frei-getanzt.
 Die kleinen Felder am Rand: Cimetière,
 der lange Schal, darin die gedehnten spiralig
 auslaufenden Farbeinströmungen ...¹⁰

Es folgt etwas weiter der Eintrag des zweiten Shawl-Gedichts:

Shawl
 Wie für die Jungfrau, dem der vor ihr kniet, die Namen
 zustürzen unerhört: Stern, Quelle, Rose, Haus,
 und wie er immer weiß, je mehr der Namen kamen,
 es reicht kein Name je für ihr Bedeuten aus – /
 ... so, während du sie siehst, die leichthin ausgespannte
 Mitte des Kaschmirshawls, die aus dem Blumensaum
 sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante
 und einen reinen Raum schafft für den Raum. .: /
 erfährst du dies: dass Namen sich an ihr
 endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
 Wie es auch sei, das Muster unsrer Schritte,
 um eine solche Leere wandeln wir.¹¹

In seinem Brief vom 16. Dezember 1923 an Gräfin Sizzo¹² erinnert sich Rilke zurück an seinen letzten Besuch im Historischen Museum Bern, insbesondere auch an die Schals und deren Wirkung auf ihn:

Wie eingeschränkt ist doch immerfort das Gebiet unseres Beredtseins; in Bern kürzlich [...] überlegt ichs wieder. Dort ist jedesmal das »Historische Museum« das große Ereignis für mich durch seine unerhört herrlichen Wand-Teppiche, die die Schweizer des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem Burgunder-Schatz Karls des Kühnen sich erobert hatten. Diese prächtigen Sammlungen sind seit kurzem nach anderen Seiten hin bereichert durch den Nachlaß eines Sammlers von Orientalien; Miniaturen, Waffen, Kacheln, Bronzen von ungleichem Wert; diesmal aber kam

¹⁰ H: Rilke-Archiv, Gernsbach.

¹¹ H: Rilke-Archiv, Gernsbach, vgl. KA 2, S. 293.

¹² RMR: »Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926« (wie Anm. 2), S. 55-56.

ich auf eine besondere Entdeckung: Shawls: persische und turkestanische Kaschmir-Shawls, wie sie auf den sanft abfallenden Schultern unserer Ur-Großmütter zu rührender Geltung kamen; Shawls mit runder oder quadratischer oder sternig ausgesparter Mitte, mit schwarzem, grünem oder elfenbein-weißem Grund, jeder eine Welt für sich, ja wahrhaftig, jeder ein ganzes Glück, eine ganze Seligkeit und vielleicht ein ganzer Verzicht, – jeder alles dies, voll von menschlichem Einschlag, jeder ein Garten, in dem der ganze Himmel dieses Gartens miterzählt, mitenthalt war, wie im Citronen-Duft wahrscheinlich der ganze Raum, die ganze Umwelt sich mitteilt, die die glückliche Frucht in ihr Wachstum Tag und Nacht einbezog. Wie vor Jahren in Paris die Spitzen, so begriff ich plötzlich, vor diesen ausgebreiteten und abgewandelten Geweben, das Wesen des Shawls! Aber es sagen? Wieder ein Fiasko. Nur so vielleicht, nur in den Verwandlungen, die ein greifliches, langsames Hand-Werk erlaubt, ergeben sich vollzählige, verschwiegene Äquivalente des Lebens, zu denen die Sprache immer nur umschreibend gelangt, es sei denn es gelänge ihr ab und zu, im magischen Anruf zu erreichen, dass irgendein geheimeres Gesicht des Daseins uns, im Raume eines Gedichts, zugekehrt bleibt.

Rilke vergleicht also die Entdeckung dieser orientalischen Schals mit dem Erlebnis in Paris, als er den Spitzen begegnete. Er erwähnt auch die Verwendung dieser grossen Schals, die rund zwei Meter lang sind und teils quadratisch, teils rechteckig. Nebst den Farben sticht ihm die ausgesparte Mitte ins Auge, die rund, quadratisch oder sternförmig sein kann. Rilke thematisiert diese Mitte nicht nur im Gedicht als absolute Leere, sondern beschreibt sie auch in den Notizen in seinem Taschenbuch, indem er die Metapher einer sich frei tanzenden Tänzerin verwendet.

Nachdem Rilke Ende Juni 1924 von Muzot über Bern und Zürich nach Bad Ragaz gereist war und in Bern die Kaschmirschals wiedergesehen hatte, notierte er um den 1. Juli in Bad Ragaz das dritte Shawl-Gedicht, das keine Überschrift hat:

Wie Seligkeit in diesem sich verbirgt,
 so eingewirkt, dass nichts mehr sie zerstöre;
 wie bloßes Spiel vollkommener Akteure
 so ungebraucht ins Dauern eingewirkt. /
 So eingewirkt in schmiegende Figur
 ins leichte Wesen dieser Ziegenwolle,
 ganz pures Glück, unbrauchbar von Natur
 rein aufgegeben an das wundervolle /
 Geweb in das das Leben übergang.
 O wieviel Regung rettet sich ins reine
 Bestehn und Überstehn von einem Ding.¹³

Der im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrte Museumsführer des Dichters gibt Auskunft darüber, welchen Kunstwerken Rilke seine Aufmerksamkeit schenkte und wie intensiv er sich diese ansah in Bezug auf Form, Gestalt, Farblichkeit sowie

¹³ KA 2, S. 363-364.

die historische Bedeutung und den Zusammenhang. Das genaue, präzise Schauen hat Rilke bei den bildenden Künstlern wie Rodin gelernt. Als er im August 1902 nach Paris fuhr und dort Rodins Sekretär wurde, nahm sich der damals 62jährige etablierte und viel beschäftigte Bildhauer viel Zeit, dem jungen Dichter sein Kunstverständnis zu vermitteln, wie Rilke in seinem Brief vom 27. September 1902 seiner Frau Clara Westhoff schrieb: »Lernen kann man hier, glaub ich, viel, aber man muss eine bestimmte Reife haben, sonst sieht man nichts, einerseits weil zu viel hier ist, und dann, weil so Verschiedenes gleichzeitig spricht. Von allen Seiten.«¹⁴ Als Zeugnis für Rilkes immenses optisches Wahrnehmungsvermögen liegt der vom Dichter annotierte Museumsführer vor. Und Jean Rudolf von Salis schliesslich knüpft an Rilkes Erkenntnisse an bezüglich der Einflüsse der bildenden Künstler auf dessen Beobachtungsgabe:

Man darf nie außer acht lassen, daß er in seinen Bildungsjahren fleißig bei Malern und Bildhauern in die Schule gegangen ist und daß sein eigenes Schaffen vor allem optisch bestimmt war; Rilke hatte eine ungewöhnliche, an der Natur und an den Werken der Kunst geübte Beobachtungsgabe. Er verwendete übrigens in seinen Redensarten mit Vorliebe Bilder und Vergleiche aus den bildenden Künsten – etwa wenn er von einem jungen Menschen, den er längere Zeit nicht gesehen hatte, aussagte: »Er war eine Skizze, jetzt ist er ein Porträt.«¹⁵

¹⁴ *RMR: Briefe aus den Jahren 1902-1906*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 45.

¹⁵ Jean Rudolf von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*. Frauenfeld 1952, S. 86.