MIRKO NOTTSCHEID

RILKES BILDNISSE
VON JUGENDLICHER WELTERSCHLIESSUNG ZUR SKEPSIS GEGENÜBER DEM PORTRÄT IN DER MODERNE

1. »Unphotographierbarkeit«? – Die fotografischen Porträts

Wer sich mit Rilke als Objekt der Fotografie beschäftigt, stößt schnell auf einen merkwürdigen Widerspruch: Die große Menge vorhandener, oft ikonischer Porträts ist flankiert von mannigfachen Aussagen des Autors, die von nachhaltiger Skepsis gegenüber den eigenen Bildnissen zeugen.[1] Bekannt wurde vor allem die einschlägige Bemerkung in Rilkes Testament vom 27. Oktober 1925: »Von meinen Bildern«, heißt es dort programmatisch im letzten Absatz, »halte ich kein anderes für wesentlich gültig, als die bei einzelnen Freunden in Gefühl und Gedächtnis noch bestehenden, vergänglichen.«[2]

Lässt sich dieser Passus auf Bildnisse im Allgemeinen beziehen, so übte Rilke in seiner alltäglichen Praxis vor allem gegenüber der gewerblichen Fotografie Zurückhaltung, deren Erzeugnisse in jener Zeit, als er selbst zur öffentlichen Person wurde, infolge neuer Techniken industrieller Bildreproduktion eine dynamische Phase medialer Distribution erlebten.[3] Wenn Rilke seiner Vertrauten

1 Zu Rilkes ambivalentem Verhältnis zur Fotografie und der bildpoetischen Inszenierung seiner Porträts vgl. grundlegend Ellen Strittmatter, Strategien der Autorinszenierung. Über Rilkes Verhältnis zum fotografischen Porträt, in: Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität, hg. von Philip Ajouri, Berlin und Boston 2017, S. 217–241.

2 Rainer Maria Rilke, Einige persönliche Bestimmungen für den Fall einer mich mir mehr oder weniger enteignenden Krankheit, Château de Muzot, 27.10.1925, SLA-RMR-Ms_D_46 (Schweizerische Nationalbibliothek), hier zitiert nach dem Digitalisat: https://www.e-manuscripta.ch/snl/doi/10.7891/e-manuscripta-53753 (6.8.2023).

3 Weit weniger misstrauisch als der gewerblichen Fotografie begegnete Rilke bildenden Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit Porträtwünschen an ihn wandten, wie die stattliche Zahl von Bildnissen verschiedenster Techniken belegt, für die er nachweislich zwischen 1896 und 1925 Porträt saß. Doch auch für diese Bildnisse, die oft im engen persönlichen Austausch entstanden, gilt, dass sie kaum je Rilkes ungeteilten Zuspruch fanden. Vgl. hierzu Manja Wilkens, »Mir bist Du es nicht«. Rilke im Porträt, in: Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, hg. von Gisela Götte und Jo-Anne Danzker, München und New York 1996, S. 155–161.

© 2024 Mirko Nottscheid, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535512-015 | CC BY-NC-SA 4.0

Magda von Hattingberg in einem Brief vom 8. Februar 1914 berichtete, er vermeide es, sich fotografieren zu lassen, »weil, bei der indiskreten Öffentlichkeit unserer Zeit, ein einmal vorhandenes Bild zu leicht unter die Leute und in den albernsten Handel kommt«,[4] so sind damit von Ferne bereits die nach wie vor aktuellen Probleme der massenhaften Reproduktion und Distribution von Bildern berührt, von denen Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) ausgeht.

Etwas näher – auch hinsichtlich seiner ästhetischen Dimensionen – hat der Autor das Misstrauen, das er gegenüber der modernen Fotografie empfand, in einem bisher unveröffentlichten Brief an den Fotografen August Grienwaldt begründet, der Rilke und seine Familie Ende 1905 in Bremen porträtiert hatte. Rilke lobte ausdrücklich die Bilder, die Grienwaldt von Clara Rilke-Westhoff und der gemeinsamen Tochter Ruth gemacht hatte: »Besonders bewundere ich die kleinen rothen Drucke von dem Zopf meiner Frau, die […] Rodin an Handzeichnungen des XVIII. Jahrhunderts erinnerten und die er für ein seltenes und feines Gelingen dessen ansah, was Photographie überhaupt erreichen kann.« Hinsichtlich seiner eigenen Porträts fügte er jedoch entschuldigend hinzu,

> dass mir dagegen von meinen Bildern keines ganz gefällt; ja ich müsste sie alle verfehlt nennen, wenn nicht jenes eine da wäre, welches das Fräulein (dessen Namen ich nicht erinnere) aufgenommen hat. Zu diesem einen, obwohl es mir auch nicht ganz nahe steht, habe ich eine gewisse Beziehung, – ich erkenne es, – während die anderen überhaupt fremd für mich sind. […] Dieses Misslingen liegt natürlich ganz an meiner Unphotographierbarkeit, die ja wohl der unausgesprochene Grund davon sein muss, dass ich dem Photographieren so gern aus dem Wege gehe.[5]

Obschon Rilkes Bemerkungen über das Verhältnis von Kunst und moderner Fotografie auf eine seit dem 19. Jahrhundert intensiv geführte Diskussion reflektieren, schwingen in der von ihm konstatierten ›Fremdheit‹, die seine Bildnisse in ihm auslösten, schon die »Zertrümmerung der Aura« und die radikale »Funktionsveränderung der Kunst« mit, durch die nach Benjamin das Zeitalter des reproduzierbaren Kunstwerks geprägt ist.[6] Bezüglich des Umgangs

4 Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg ›Benvenuta‹, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 55.

5 Rilke an August Grienwaldt, Brief vom 15.1.1906 aus Meudon Val Fleury (Seine-et-Oise), A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA). Für den Hinweis auf diesen Brief bin ich Martina Stecker (DLA) zu Dank verpflichtet.

6 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ⟨Zweite Fassung⟩, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann

mit den einmal entstandenen Fotografien macht Rilke im selben Brief schließlich noch Ausführungen, die als eine Art bildpolitisches Vermächtnis gelesen werden können:

> Nun möchte ich noch ein Wort über meine Stellung zur Verwendung der Photographien sagen. Ich habe bisher alle von Zeitungen und Zeitschriften an mich gestellten Anfragen um Reproduktion eines Bildes abgewiesen und möchte weiter dabei bleiben. […] So bäte ich Sie auch […] auf mein Gefühl Rücksicht zu nehmen und meinen (und natürlich auch den Bildern meiner Frau) keinerlei Verwendung zu geben, über die wir uns nicht früher geeinigt haben.
>
> Eine Ausstellung, eine einmalige Reproduktion in einer photographischen Fachzeitschrift (sofern meine nicht gelungenen Bilder überhaupt dafür in Betracht kommen) sind Möglichkeiten, mit denen ich gerechnet habe und zu denen ich immer meine Zustimmung geben werde. Hingegen würde ich gegen jede Publikation, gegen jeden Verkauf, kurz jede andere, außerfachliche und von mir nicht bestätigte Verwendung unserer Bilder Einspruch erheben. Sie werden diese Verwahrung gewiss nicht als unbescheiden und unverhältnismäßig empfinden und mir das Verfügungsrecht über mein Bild und das Bild meiner Frau sicher zugestehen.[7]

Ellen Strittmatter hat darauf hingewiesen, dass Rilke im Laufe der Jahre einen kreativen Umgang mit dem fotografischen Medium und damit zugleich ein entspannteres Verhältnis zu seinen Bildnissen entwickelt hat.[8] Die nach dem Ersten Weltkrieg in seinem Freundeskreis entstandenen Porträts zeugen nicht nur von Rilkes selbstbewusstem Agieren vor der Kamera, sondern auch von seiner zunehmenden Freude an den »Inszenierungspraktiken […] der Foto-

und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508, hier S. 479 und S. 486. Eine interessante Parallele besteht in Rilkes Vorliebe für »*alte* Photographien« (Rilke, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg ›Benvenuta‹, S. 55. Herv. im Orig.) aus der Frühzeit des Mediums, die er in dem oben zitierten Brief an Magda von Hattingberg ausdrücklich von seinem skeptischen Urteil über die Fotografie ausnimmt, und Benjamins diesbezüglicher Feststellung: »Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes seine letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.« (Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 485)

7 Rilke an Grienwaldt, Brief vom 15.1.1906.

8 Vgl. Strittmatter, Strategien der Autorinszenierung, insb. S. 223–241.

grafie«.[9] Voraussetzung dafür blieb jedoch die Beschränkung der Bilder auf das persönliche Umfeld, in dem Rilke sie – ähnlich seinem Umgang mit Widmungsexemplaren oder Abschriften eigener Gedichte – als intime Freundschaftsbezeugungen zirkulieren ließ.

Erst nach Rilkes Tod setzte – beginnend mit der fotografischen Ausstattung von Lou Andreas-Salomés Erinnerungsbuch *Rainer Maria Rilke* (1928) – eine breite öffentliche Kanonisierung von Rilkes fotografischen Porträts ein.[10] Zu einem Standardwerk der Forschung avancierte der von Ingeborg Schnack bearbeitete Band *Rilkes Leben und Werk im Bild* (1956), der sich stark an den von Rilke selbst und seiner Familie vorgegebenen Rezeptionslinien orientierte. Zwar wollte Schnack erklärtermaßen keine vollständige »Rilke-Ikonographie«[11] vorlegen. Aber mit ihrer breiten Auswahl bekannter und bisher unbekannter Bildnisse des Autors, die sie mit Porträts aus Rilkes Freundeskreis, Ansichten der Orte, an denen er gelebt hatte und Reproduktionen von Kunstwerken anreicherte, die ihn beeinflusst hatten, prägte sie das Rilke-Bild nachhaltig. Das Rilke-Archiv war mit allein 60 von 359 Abbildungen, die ihm entnommen wurden, die wichtigste Quelle dieser Bildmonographie, aus deren verschiedenen Auflagen bis in die jüngste Zeit immer wieder Rilke-Bildnisse reproduziert wurden.

Der 2022 vom Deutschen Literaturarchiv übernommene Bildbestand des Gernsbacher Rilke-Archivs umfasst etwa 300 fotografische Zeugnisse, davon 109 Originalaufnahmen, also historische Abzüge, die mit Sicherheit beziehungsweise großer Wahrscheinlichkeit entweder zu Rilkes Lebenszeit angefertigt wurden oder aber von den Originalplatten beziehungsweise -negativen stammen.[12]

Die überlieferten Bildnisse stammen aus allen Lebensaltern Rilkes. Die frühesten zeigen Rilke als Kind in Prag, als Zögling der Militärrealschulen in

9 Ebd., S. 235.

10 Vgl. ebd., S. 230–233. Zur Bedeutung dieser ersten größeren Rilke-Biografie für die frühe Rilke-Rezeption vgl. auch Gunilla Eschenbach, Ein Kultautor im Klassikerverlag. Zur frühen Rezeptionsgeschichte Rainer Maria Rilkes, in: Die Präsentation kanonischer Werke um 1900, S. 31–42.

11 Ingeborg Schnack, Rilkes Leben und Werk im Bild. Mit einem biographischen Essay von J. R. Salis, 2., vermehrte Aufl., Frankfurt a. M. 1966 [1. Aufl. 1956], S. 277. Vgl. die wesentlich weniger umfangreiche, aber zugleich mit neuem Bildmaterial angereicherte, vielfach aufgelegte Taschenbuchausgabe: Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild. Mit einer biographischen Einleitung und einer Zeittafel, Frankfurt a. M. 1973 ff.

12 Bei den restlichen Bildern handelt es sich entweder um Reproduktionen der Originale oder – bei einem relativ kleinen Teil – um Reproduktionen, die von bereits gedruckten Abbildungen angefertigt wurden. Auch diese Bildzeugnisse, auf die hier nicht näher eingegangen wird, sind für die Forschung von Wert.

St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen sowie als Handelsschüler in Linz. Bei diesen frühen Fotografien sowie wenigen Beispielen aus späterer Zeit[13] handelt es sich um Atelierfotos, die in der Regel noch auf den Kartons der Fotografen überliefert sind. Die späteren Bildnisse entstammen dagegen überwiegend den von Rilke geschätzten privaten Entstehungszusammenhängen und wurden von engen Vertrauten aufgenommen. Die intime Interaktion zwischen Fotograf und fotografischem Objekt versetzte Rilke in die Lage, sich mittels Praktiken der fotografischen Selbstinszenierung als Mitschöpfer seiner Porträts einzubringen.[14]

Im Gernsbacher Archiv wurde dieser fotografische Bestand überwiegend topographisch geordnet, sodass aus der Gesamtschau ein Panorama der verschiedenen Lebensstätten entstand. Vorhanden sind hier, um nur einige der bekanntesten Fotografien zu nennen, das Gruppenbild, das Rilke und Lou Andreas-Salomé gemeinsam mit dem russischen Bauerndichter Spiridon Droschin zeigt (1900) und die Doppelporträts von Rilke und Clara Rilke-Westhoff im Garten von Westerwede (1901) sowie als Gäste von Margarete Schurgast in Berlin (1906). Außerdem die verschiedenen Porträts von Rilke, die – meist bei Spaziergängen aufgenommen – während seiner Besuche bei Hedwig Bernhard in Bad Rippoldsau (1913), Hertha König auf Gut Böckel (1917), Mary Gräfin von Dobrženský in Nyon am Genfer See (1919) sowie im Garten von Château de Muzot (1922 und 1924) entstanden sind. Der Bestand enthält ferner Porträts von Rilkes Eltern, der Ehefrau Clara Rilke-Westhoff, der Tochter Ruth Sieber-Rilke und weiteren Verwandten sowie – eher unsystematisch – von engen Freundinnen und Zeitgenossen wie Lou Andreas-Salomé, Luise Gräfin von Schwerin, Gudrun von Uexküll, Ernest Renan oder Paul Valéry.

Da dieser Teil des Gernsbacher Archivs gut zugänglich war, sind die Bildnisse aus der Rilke-Literatur im Wesentlichen bekannt. Allerdings liegt die Herstellung der verbreiteten Reproduktionen vielfach bereits so weit zurück, dass sich im Vergleich mit den Urabzügen im Gernsbacher Bestand oft erhebliche Unterschiede zeigen, sei es infolge ausschnittsweiser Vergrößerung oder nachträglicher Aufhellung und Retusche. Unbekannt sind auch viele der eigenhändigen

13 Dazu gehören bspw. Rilkes Porträt aus dem Münchner Atelier Elvira (1897) und ein – leider schlecht erhaltener – Abzug aus der Porträtserie August Grienwaldts, deren Entstehung der oben zitierte Brief dokumentiert, außerdem mehrere Doppelporträts, die Rilke und Clara Rilke-Westhoff 1903 während ihrer gemeinsamen Reise nach Rom anfertigen ließen. Die auf den Kartons der römischen Porträts überlieferten eigenhändigen Widmungen Rilkes an seine Cousine Irene von Kutschera-Woborsky und seinen Schwiegervater Friedrich Westhoff verdeutlichen einmal mehr, dass es sich beim Gernsbacher Rilke-Archiv weniger um einen Rilke-Nachlass im engeren Sinne, als um ein Familienarchiv handelt, das aus den unterschiedlichsten Quellen angereichert wurde.

14 Vgl. Strittmatter, Strategien der Autorinszenierung, S. 240 f.

Widmungen und Bezeichnungen auf den Bildern, die teils von der Hand Rilkes, der seiner Frau, oder – bei den Kinderbildnissen – von Rilkes Mutter Phia stammen.

2. Erste Blicke auf Rilkes Kinder- und Jugendzeichnungen

Im Unterschied zu den Fotografien sind Rilkes Zeichnungen aus Kindheit und Jugend bisher weder allgemein bekannt noch annähernd erforscht. Dass es solche Zeichnungen gibt, ist seit Carl Siebers Monographie über die Lebensumwelt des jungen René Rilke (1932) bekannt. Sieber, der als Ehemann von Rilkes Tochter Ruth exklusiven Zugang zum Nachlass hatte, sah in den von ihm erstmals beschriebenen Zeichnungen nichts weniger als frühe Zeugnisse poetischer Fantasie, deren additive Kompositionen er mit tastenden lyrischen Versuchen verglich:

> Es ist nicht das fertige, malerische Bild seiner Vorstellungskraft, das da in diesen Zeichnungen dem Papier mitgeteilt wurde, es ist stets ein Bewegungsvorgang, der in den einzelnen Haltepunkten der Bewegungen dem Papier nach und nach anvertraut wurde. Es ist ein dichterischer, beschreibender Vorgang, dieses Zeichnen, kein malerischer, und wir haben hier wohl mehr als in den Jugendgedichten die Anfänge von Rilkes eigenstem dichterischen Schaffen zu suchen.[15]

Erstaunlicherweise wurde bis heute – mit einer Ausnahme[16] – nie eines der von Sieber beschriebenen Blätter publiziert.[17] Der Hauptgrund hierfür dürfte in dem ebenso privaten wie ›unfertigen‹ Charakter dieser Zeugnisse zu suchen sein, die sich nur schwer mit dem vollendungsästhetischen Bild vereinbaren

15 Carl Sieber, René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Leipzig 1932, S. 79. Auf Siebers Darstellung berufen sich seither alle Biografien Rilkes, die auf die Kinderzeichnungen reflektieren.

16 Mehrere von Rilkes »Studien und Karikaturen aus der Schulzeit« wurden bereits 1975 in der Marbacher Ausstellung anlässlich Rilkes 100. Geburtstag gezeigt; im zugehörigen Katalog wurde eines der Blätter – eine von Rilke mit »Der Kaiser kommt gefahren« bezeichnete Tuschfederzeichnung – faksimiliert. Vgl. Rainer Maria Rilke: 1875–1975. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. vom 10. Mai bis 21. Dezember 1975, Ausstellung und Katalog: Joachim W. Storck, München 1975, S. 45.

17 Erste Einblicke in das Konvolut bietet – neben dem vorliegenden Beitrag – die Berichterstattung zur Erwerbung des Rilke-Archivs. Ein gedruckter Katalog zu den Kinderzeichnungen ist in Vorbereitung.

ließen, das Rilke als Dichter bereits zu Lebzeiten von sich entwarf und auch seine Angehörigen dazu bewog, die poetischen Entwürfe und Vorstufen seines Schaffens sorgsam zu hüten.

Das Rilke-Archiv Gernsbach überliefert 82 graphische Blätter mit Zeichnungen von Rilke, die sich vorläufig nur ungefähr auf die Zeit zwischen seinem vierten und einundzwanzigsten Lebensjahr datieren lassen. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen dürfte in Rilkes Jahre als Zögling in St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen (1886 bis 1891) fallen.[18] Gewisse Aufschlüsse zur Entstehung geben, wie bei den Kinderfotos, vereinzelte Bezeichnungen und Datierungen Phia Rilkes, die das Konvolut – wohl schon bald nach dem Tod ihres Sohnes – zusammen mit seinen Kinderfotografien dem damals zunächst in Weimar entstehenden Rilke-Archiv übergab.[19]

Ähnlich wie bei Rilkes frühen lyrischen Versuchen handelt es sich auch bei seinen Kinderzeichnungen nicht um Werke eines frühreifen Genies, sondern um altersgemäße Produkte einer noch tastenden Begabung. Bereits der junge René Rilke verfügte jedoch über eine beachtliche Beobachtungsgabe und Talent zur Gestaltung selbstgewählter Themen und Motive. Mit großer Lust experimentierte er dabei mit allen ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln, benutze Blei- und Buntstifte, Feder und Tinte, farbige Wachskreiden, Aquarell- oder Gouachefarben. Mit den Jahren gewann Rilkes Linienführung an Sicherheit und Aussagekraft, er zeichnete aber weiterhin vorwiegend flächig. Als Militärzögling erhielt Rilke ab 1886 Unterricht im figürlichen und geometrischen Zeichnen. Die ausgearbeiteteren Darstellungen aus den frühen 1890er Jahren gewinnen bereits wesentlich an räumlicher Tiefe und technischem Können. Erst recht gilt dies für die gleichfalls noch unbekannten Skizzen, die in Rilkes

18 Das früheste nachweisbare Blatt – eine Bleistiftzeichnung mit mehreren Häusern und einem Hund – hat Phia Rilke wie folgt bezeichnet und datiert: »gezeichnet von meinem theuersten Renetschi mit 4 Jahren. 1879. Dezember.« (A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA))

19 Aus dem diesbezüglichen Brief von Phia Rilke an Anton Kippenberg vom 15.2.1927 (SUA:Insel Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA)) geht nicht klar hervor, ob sich der Terminus »Bilder« nur auf die Fotografien oder zugleich – wie aber naheliegt – auch auf die Zeichnungen ihres Sohnes bezieht: »Tiefgerührt ob Ihrer treuen unwandelbaren Freundschaft für meinen teuren Sohn, danke ich Ihnen von Herzen […] für den sonnigen Gedanken, für Rainer Maria Rilke ein Archiv anzulegen. Wie unermüdlich will ich Sie, in Ihrer Arbeit unterstützen, und nach u. nach, alles von seiner teuren Kindheit angefangen, einsenden. | Tiefinnige Mutterliebe bewahrte viel, sehr viel. – Meine wertvollsten Kleinodien. – René's reizende Bilder von seinem 1–10 Lebensjahr. – […] Ich werde Ihnen die mir so kostbaren Bilder, aus der Schweiz senden […] und nach der Reproduktion senden Sie, mir diese Kleinodien bald zurück.« Für den Hinweis auf diesen Brief danke ich Gunilla Eschenbach (DLA).

sogenannten ›Taschenbüchern‹ der späteren 1890er Jahre überliefert sind, einem Medium, in dem er intensiv mit Verschränkungen von bildlicher und textlicher Darstellung experimentierte.[20]

Die Bildfantasie des jungen René Rilke wird dominiert durch typische Sujets seiner jugendlichen Erlebnis- und Bildungswelt, die hier nur gestreift werden können. Eine relativ große Gruppe der Zeichnungen kreist in verschiedenen Facetten um das Thema des Militärischen – nicht erstaunlich bei einem Jungen, der in einer habsburgischen Metropole aufwuchs und zudem früh für die Offizierslaufbahn bestimmt war. Sieber beschrieb aus diesem Motivkreis eine Reihe farbiger Gouachezeichnungen, die noch erhalten sind:

> Mit Wasserfarben zeichnet René mehr, als daß er malt, den Kampf eines berittenen Ordensritters […] mit einem Drachen in einer phantastischen Landschaft. Das Pferd läßt er mit gebogenem Halse eine Anhöhe hinaufsprengen; der Ritter in rotem Mantel und roter Helmzier hebt die Lanze zum Stoß gegen ein zwischen zwei Palmen sich aufrichtendes krokodilköpfiges und schlangenschwänziges Ungeheuer. – Auf einem Bilde ›Sein erster und sein letzter Kampf‹ malt Rilke mit Wasserfarben einen jungen Offizier, der eben, zu Tode getroffen, zu Boden sinkt, gestützt von einem anderen, als Hintergrund eine siegreiche Attacke auf Infanterie, und auf einem Bilde ›Beim toten Herrn‹ senkt ein Pferd seinen Kopf über einen toten Husarenoffizier, das Neigen des Pferdekopfes wiederholt von einem Baum auf der anderen Seite.[21]

Neben diesen dramatischen Szenarien gibt es im Konvolut der Kinderzeichnungen jedoch auch Variationen, die das Sujet soldatischen Heldentums in komischer Absicht überschreiten. Eine Reihe weiterer Bilder, auf die Sieber seinerzeit nicht einging, reflektiert bereits auf Darstellungen des Soldatischen in zeitgenössischen populären Medien. Diese Zeichnungen datieren wohl, wie auch die von Sieber beschriebenen, um 1890 und dürften in zeitlicher Nähe zu Theatererlebnissen des jungen Rilke entstanden sein.[22]

20 Vgl. hierzu den Beitrag von Sandra Richter zu Rilkes ›Taschenbüchern‹ im vorliegenden Jahrbuch.

21 Sieber, René Rilke, S. 78.

22 Joachim W. Storck hat das unten beschriebene Blatt mit der *Prinz Methusalem*-Referenz in seinem Marbacher Rilke-Katalog ohne nähere Angaben von Gründen auf »vermutlich Linz, 1891/92« und damit in zeitliche Nähe zu Rilkes Beziehung mit Valerie von David-Rhonfeld datiert. Vgl. Rainer Maria Rilke: 1875–1975, S. 27 [ohne Abbildung des Blatts]. Ein Vergleich mit anderen Blättern des Konvoluts hinsichtlich der Entwicklung von Rilkes zeichnerischen Fertigkeiten legt aber m. E. vorläufig nahe, die Entstehung etwas früher anzusetzen.



Abbildung 1: Zeichnung »Uns von der Cavalerie«, Gouache über Bleistift, um 1890 (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Das erste Blatt (vgl. Abb. 1) zeigt einen salutierenden Kavallerieoffizier in prächtiger blau-roter Galauniform mit Säbel und Gerte als Ganzkörperporträt. Der militärisch korrekte Gruß steht im merkwürdigen Kontrast zur ›zivilen‹, betont legeren Stellung der Beine. Die hybride ›Haltung‹ der Figur kann als Hinweis auf die bedeutende Stellung des Militärs in verschiedenen Sphären der k. u. k.-Gesellschaft, dies- und jenseits des soldatischen Milieus, gelesen werden.



Abbildung 2: Zeichnung »Vom Theater René«, Gouache über Bleistift, um 1890 (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

In der Bildunterschrift »Uns von der Cavalerie« zitiert Rilke den gleichnamigen Gassenhauer aus Karl Millöckers Operette *Die Jungfrau von Belleville* (1882), dessen Strophen auf den Refrain »Uns von der Kavallerie geniert so etwas nie!« enden.

Was da genieren könnte, vermittelt die zweite Zeichnung (vgl. Abb. 2), die das Agieren eines Offiziers in der Öffentlichkeit in den Blick nimmt. Obschon die Darstellung mit »Vom Theater René« überschrieben ist, verweist ihr Bildinhalt wohl nicht so sehr auf das Geschehen auf der Bühne, sondern auf das Theater als gesellschaftliches Ereignis. Vom rechten Rand des Bildes her, in das er als unterleiblose Halbfigur hineinragt, schaut der Kavallerist im Gehen einer ihm abgewandten, stolz einherschreitenden Dame in eleganter schwarz-roter Garderobe hinterher. Das in der Bewegung der beiden im Profil gezeichneten Figuren bereits angedeutete ›Nachstellen‹ wird durch den forschen Kommentar des Offiziers – »Schneidig Ihr nach!« – unterstrichen.



Abbildung 3: Zeichnung »Illustration zu ›Prinz Methusalem‹«, Gouache über Bleistift, um 1890 (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Das letzte Blatt (vgl. Abb. 3) zeigt schließlich offenbar – erkennbar an ihrer nur leicht variierten Garderobe – dieselbe Dame, diesmal frontal zum Betrachter, links neben ihr ein männlicher Begleiter, bei dem es sich, wie gemutmaßt werden darf, um den Offizier in Zivil handelt: Der Kavallerist hat sich nach erfolgreichen Avancen in einen eleganten Kavalier mit Pelzkragen, Zylinder und

roten Gamaschen verwandelt. Die Bildunterschrift »Illustration zu ›Prinz Methusalem‹« bezieht sich erneut auf ein populäres Musikstück, die komische Operette *Prinz Methusalem* (1877) von Johann Strauss (Sohn), während der Zusatz »Ich bin Prinz, und du Prinzessin« sich vielleicht als Dialog mit der Mutter lesen lässt, die als erste Rezipientin von Rilkes Zeichnungen fungierte.

Die ambivalente situative Komik der Zeichnungen erinnert an Genredarstellungen soldatischer Figuren, wie sie in den illustrierten Witzblättern der Zeit üblich waren und auch im 20. Jahrhundert – zum Beispiel in der Militärsatire des *Simplicissimus* – lange fortwirkten. Im zeichnerischen Œuvre des jugendlichen Rilke bilden sie den Übergang zu Zeichnungen mit typenhaften Karikaturen, die sich später zu kleinen komischen Bildgeschichten auswachsen.

In den Bildsammlungen des Deutschen Literaturarchivs ergänzen die Fotografien und Zeichnungen aus dem Gernsbacher Rilke-Archiv die bereits vorhandenen Bildkonvolute und künstlerischen Porträts zu Rilke, darunter die Büsten von Clara Rilke-Westhoff (1901 und 1936), Fritz Huf (1915 / Abguss 1960) und Buono Buoni (1925) sowie das Gemälde von Lou Albert-Lazard (1916). Die anstehende archivarische Erschließung zielt auf die originalgetreue Sicherung und Dokumentation dieser neuen Bildquellen sowie ihre Vernetzung mit weiteren Bildbeständen dies- und jenseits des Marbacher Archivs.[23]

23 Innerhalb des DLA ist hier v. a. an die zahlreichen fotografischen Bildnisse aus dem Besitz des Rilke-Sammlers Paul Obermüller zu denken, bei denen es sich gleichfalls um eine Kompilation aus Originalen und Reproduktionen handelt. Obermüller erstellte auch ein unpubliziertes »Verzeichnis von Bildnissen Rilkes und Zeitgenossen, von Lebensstätten und Handschriften« (1963), das für die Datierung zahlreicher Rilke-Fotografien und den Nachweis ihrer Verbreitung nach wie vor aufschlussreich ist. Weitere Bildnisse enthalten auch die Nachlässe von Anton und Katharina Kippenberg sowie das Archiv des Insel Verlags im DLA. Zum Teil umfangreiche Bildbestände zu Rilke besitzen außerdem das Schweizerische Literaturarchiv in Bern, die Fondation Rilke in Sierre (Kanton Wallis), die Universitätsbibliothek Marburg (Nachlass Ingeborg Schnack) und die Houghton Library der Universität Harvard (Rainer Maria Rilke Papers). – Zu besonderem Dank ist der Verfasser Rosemarie Kutschis und Hanna Baumgärtner (beide DLA) für die elektronische Katalogisierung des Rilke-Archivs sowie zahlreiche Hinweise verpflichtet.