Erich Unglaub
Braunschweig

Nicht identifizierte Bilder. Ein japanisches Motiv im Moskauer Museum

Abstract: The interest of the poet Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) for the Far East is mostly accredited in the research to have been sparked off by his visit to a collection of Japanese woodcuts with a collector from Düsseldorf in 1904. Scattered, mostly marginal references in his works were documented as early as 1897 – 1898. Left fading into the background was the fact that Rilke and his female companion, Lou Andreas-Salomé on their Russia trip (May 1900) saw a Japanese screen featuring a woman standing on a gold fish in the museum of P. I. Schtschukin. This event prompted Rilke to write "Goddess of Grace" and "Progress". In the following paragraphs we shall document this event and discuss the iconography of this special fish motif. Thus we can advance the understanding of this enigmatic poem even if the object of this Japanese screen has not been found yet in the Far East rooms of the Russian museums.
Keywords: Rilke, poetry, Japan, Moscow, "Goddess of Grace", "progress".

Das akademische Studium des Dichters Rainer Maria Rilke begann im Wintersemester 1895 – 1896 mit der Einschreibung an der Deutschen Carl-Ferdinands-Universität in Prag. Diese Wahl war wohl keine freiwillige, denn noch immer schwebte über dem jungen Mann der Wunsch des verstorbenen Onkels und Gönners Dr. Jaroslav von Rilke, der ihn als Nachfolger in seiner renommierten Kanzlei ausersehen hatte und förderte. Allerdings ist bald erkennbar, dass Rilke diesen Weg nicht einschlagen wollte. So war die Fächerwahl eine andere. Rilke belegte Vorlesungen in Kunstgeschichte bei Professor Alwin Schultz (1838 – 1909), einem Spezialisten für die Kunst Schlesiens des 18. Jahrhunderts. Der Germanist August Sauer (1855 – 1926) wurde sein Mentor in Sachen Literatur, auch wenn Rilke zum Wintersemester 1896 – 1897 nach München wechselte, wo er sich für Kunstgeschichte einschrieb. Beim Juristen Professor Berthold Riehl (1850 – 1911) belegte er Veranstaltungen zur Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance, in der Philosophie bei Professor Theodor Lipps (1851 – 1914) solche zu Grundlagen der Ästhetik.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Alles in ihrer Lehre keine ausgesprochenen Fachleute. Das geringe Interesse des Studiosus war wohl auch Ausdruck einer Abneigung – vielleicht auch Unfähigkeit – zu einem geordneten akademischen Studium. Gleichwohl blieb das Kunststudium für ihn ein Bezugspunkt, der ihn auch bei seinem Wechsel an die Universität Berlin nicht verließ und noch lange den Traum einer Promotion beim Breslauer Kunsthistoriker Richard Muther (1860 – 1909) wachhielt. Dieser engagierte Professor, dessen Werk über die **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert** (1893 – 1894) Rilke auch für seine **Worpswede-**Monografie herangezogen hatte, war in der Fachwelt nicht unumstritten, jedoch ein umtriebiger Medienmensch, der mit einigen flott geschriebenen Kompendien ein breites Publikum beeindruckte. Etwas seriösere Kunsthistoriker wie der Chef der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli (1866 – 1938), förderten Rilke zwar, sahen aber früh, dass der junge Dichter kaum eine Karriere im Bereich der bildenden Kunst und ihrer Kritik machen würde.

Gleichwohl waren Rilkes Schriften über die Worpsweder Maler (1903) und den Bildhauer Auguste Rodin (1907) keine vergeblichen Versuche. Auch die posthum herausgegebenen Briefe über Cézanne (1952) fanden Beachtung. Kleinere Aufsätze für Zeitschriften hatten die Malerei und die Kunstkritik der Zeit zum Gegenstand.[1] Bemerkungen aus verschiedenen Anlässen betreffen einzelne Bilder.[2]

Dies betrifft das Tagesgeschäft eines Literaten, der um Aufmerksamkeit bemüht ist und um seine materielle Existenz kämpft. Die Kunst des Fernen Ostens[3] gerät dabei nur ganz allgemein in den Blick,[4] wenn Rilke über eine Ausstellung im Münchner Glaspalast (1897) schreibt: „Die Engländer und Japaner haben uns den Wert der ‚Linie' wieder

[1] Vgl. die Texte (1895 – 1903) in der Ausgabe Rainer Maria Rilke (1965): **Sämtliche Werke**. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5, Frankfurt am Main: Insel (fortan: **SW**).

[2] Vgl. dazu die Sammlung von Rainer Stamm (Hrsg.) (2015): Rainer Maria Rilke, **Im ersten Augenblick. Bildbetrachtungen**, Berlin: Insel.

[3] Thomas Pekar stellte fest, dass „eine ausführliche Untersuchung der wesentlichen Bezüge Rilkes zur japanischen Kultur" noch ausstehe. Thomas Pekar: *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hrsg.) (2007): **Literarische Moderne: Begriff und Phänomene**, Berlin / New York: de Gruyter, 130, Anm. 7.

[4] Mizue Motoyoshi sieht die erste Erwähnung japanischer Kunst in der **Worpswede-**Monografie. Vgl. Mizue Motoyoshi: *Rilke in Japan und Japan in Rilke*. In: Manfred Engel / Dieter Lamping (Hrsg.) (1999): **Rilke und die Weltliteratur**, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkle, 312.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

schätzen gelehrt,[5] und die Anwendung dieser Kenntnis wird dann die Form unserer Möbel und die Zeichnung der Stoffe bestimmen.“[6] Die Mode des Japonismus[7] ist ein Bezugspunkt, nahe dem englischen Jugendstil, dem der kontinentale mit der Betonung von Linie und Zeichnung in Buchillustration und Plakatkunst nacheifert.[8] Die Grafik von Max Klinger ist für Rilke ein markantes Beispiel dieser Entwicklung, die sich gegen die abwertende Betrachtung von Radierung und Lithografie „als rein reproduktive Methoden“[9] wendet. Auch der von Rilke geschätzte Kunsthistoriker Richard Muther unterstrich die Bedeutung der Linie in seinem Kapitel *Die Japaner*:

> Wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts haben die Japaner die spielende Grazie, den Esprit des Pinsels, der über den Dingen schwebt, nur deren Essenz und Blüthenduft in sich aufnimmt, sie nur als Unterlage für selbständige Schönheitscapricen benutzt. Sie besitzen eine merkwürdige Fähigkeit, ohne dass eine Figur oder Landschaft den lokalen Accent verlöre – synthetisch zu sein, alles Schwere, Störende auszuscheiden. Sie halten den schärfsten Eindruck der Dinge fest, aber nur in großen zusammenfassenden Linien und ordnen dem Lichte, das sie beleuchtet, dem Schatten, der sie umfluthet, jede Einzelheit unter.[10]

Japanische Spuren finden sich in Rilkes erzählerischem Frühwerk. Fujikawa Hideo hat in der Erzählung *Ewald Tragy* (1898) zwar eine Erwähnung einer **Mikado** betitelten englischen Oper registriert, eine Nebenbemerkung, die wenig aussagekräftig zu Rilkes Interesse ist.[11] Denn vertieft wurde die Kenntnis japanischer Kunst durch Rilkes Prager Freund

---

[5] Rilke geht darauf wieder in seinem Rodin-Buch ein. Vgl. Rainer Maria Rilke (2009): **Schriften zur Literatur und Kunst**. Herausgegeben von Torsten Hoffmann, Stuttgart: Reclam, 137, 222.

[6] Münchner Kunstbrief (1897): **SW**, Bd. V: 323.

[7] Vgl. dazu den Abriss von Agnes Matthias: *Emil Orlik – zwischen Japan und Amerika*. In: Agnes Matthias (Hrsg.) (2013): **Zwischen Japan und Amerika, Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende**, Bielefeld: Kerber, 14 – 20.

[8] Zahlreiche Belege für die Zusammenhang von Japonismus und Jugendstil bei Rilke zeigt die Studie von Thomas Pekar (2003): **Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst**, München: Iudicium, 258 – 263.

[9] **SW** Bd. V: 324.

[10] Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, München: G. Hirth Kunstverlag, 593 – 594.

[11] Vgl. Fujikawa Hideo (1980): *Rainer Maria Rilke und Japan*. In: Sagara Moro [u. a.] (Hrsg.) (1980): **Japanische Beiträge zur Germanistik 1980**, Tokio: Japanische Deutsche Gesellschaft, 37 – 40. Die erschöpfende Untersuchung erfasst allerdings nahezu alle Bezüge Rilkes zur japanischen Kunst und Kultur.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

und erfolgreichen Maler und Grafiker Emil Orlik (1870 – 1932). Dieser hatte 1900 eine Japanreise unternommen. In einem Feuilleton berichtete Rilke von der Abreise: „So zog Emil Orlik aus. So wird er noch einigemal ausziehen, irgend einer rufenden Schönheit nach oder, um vor irgendeiner Größe sich zu verneigen, wie er es in diesem Jahre tat, wo seine Fahrt bis nach Japan geht.“[12] Davon hatte er nicht nur eigene Skizzen, sondern auch Farbholzschnitte aus dem 18. und 19. Jahrhundert mitgebracht. Rilke schrieb Ende Juni 1901 über „viel Schönes“ in Orliks Reisegaben.[13]

Plausibel wirkt ein Zusammenhang mit den neuen Eindrücken, die der Dichter mit seiner Übersiedlung in die französische Hauptstadt empfing.[14]„Rilkes nächste bzw. erste ernsthafte Beschäftigung mit japanischer Kultur fällt in die Zeit seiner Übersiedlung nach Paris, die damalige Hauptstadt des Japonismus“[15], stellt Andreas Wittbrodt fest. Die eingehende Beschäftigung mit den Farbholzschnitten des japanischen Malers Hokusai (1903 – 1904) wird gewöhnlich als markanter Ausgangspunkt Rilkes für die Wertschätzung der japanischen Malerei angesehen.[16] Die Erwähnung „etwa wie jene ‚Geistererscheinung‘ auf dem bekannten Blatte des japanischen Meisters“[17] in der **Worpswede**-Monografie gilt der Landschaftsmalerei. Eine Vertiefung in japanische Kunst kam später. Rilke hatte im Winter 1903 – 1904 in Rom das Atelier

[12] **SW**, Bd. V: 472.

[13] Rilke an Arthur Holitscher, 26. August 1901. Der Prager ‚Malte-Graphiker‘ berichtete über seine Erfahrungen in dem Artikel „Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan (1900)“ über „die prächtigen Drucke Harunobus“. In: **Die Graphischen Künste**, Jg. 25 (1902), 31 – 34; 33.

[14] Vgl. Maja Wilkens: *Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes*. In: Gisela Götte / Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.) (1997): **Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit**, München / New York: Prestel, 21.

[15] Diese Zeitmarke stand auch am Anfang der Forschungen zu Rilkes Japan-Interesse. Vgl. Cornelius Ouwehand / Shizuko Kusunoki (1960): **Rilke in Japan. Versuch einer Bibliographie**, Berlin: Mouton, 7. Siehe auch: Andreas Wittbrodt (2005): **Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849 – 1999)**, Göttingen: Vandehoeck & Ruprecht, 179.

[16] Vgl. dazu Daniela Liguori (2013): **Rilke e l’Oriente**, Mailand / Udine: Mimesis, 21 – 59. Dort ist auch die relevante Forschungsliteratur eingearbeitet.

[17] Vgl. Rainer Maria Rilke (1996): **Werke Kommentierte Ausgabe in vier Bänden**. Herausgegeben von Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 308 (fortan: **KA**). Hier bezieht sich Rilke auf Richard Muther (1899): **Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, Leipzig: G. J. Göschen, 586 (Abbildung).

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

des Malers Otto Sohn-Rethel übernommen. Bei der Rückreise gab ihm dieser eine Empfehlung nach Düsseldorf mit, wo Rilke im Juni 1904 im Haus des Japan-Sammlers Georg Oeder (1846 – 1931) Drucke der japanischen Holzschneider Utamaro, Kionaga und Hokusai einsehen konnte. In Briefen an Lou Andreas-Salomé und Clara Rilke[18] unterstreicht er die Bedeutung Hokusais für das eigene Schaffen, in den Briefen über Cézanne (19. Oktober 1907) setzt er ihn neben Leonardo da Vinci.[19]

Kunstgeschichte war nicht das ‚Hauptgeschäft' des Lyrikers. Rilkes Gedichte auf Bilder sind nicht sehr zahlreich, sie lassen sich überblicken, beziehen sich auf Bilder lokaler Maler oder Gestalten der Kunstgeschichte wie Beneš Knüpfer,[20] Karl Liebscher,[21] Hermione von Preuschen,[22] Hans Thoma,[23] Heinrich Vogeler[24] und Arnold Böcklin[25]. Besondere Aufmerksamkeit fand das Gedicht *Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend*[26]. An der Grenze zum Feuilleton stehen die Verse auf Bildern des Darmstädter Jugendstilmalers Ludwig von Hofmann (1861 – 1945).[27] In diesen Gedichten gibt Rilke Künstler und Sujet deutlich an. In anderen Gedichten lassen sie sich aus dem Text erschließen, wie in der *Geburt der Venus* nach einem Gemälde von Sandro Botticelli[28] oder in *Der Berg* von Hokusai.[29]

Freilich bleiben Zweifel, die durch Rilkes sehr selektive Wiedergabe und Verschiebung[30] von Details entstehen. Geradezu verrätselt erscheint der Gegenstand in einigen Gedichten. In dem in St. Petersburg entstandenen Gedicht *Bildnis aus der Renaissance* ist nur bei Kenntnis der Vorlage zu erkennen, dass es sich um das Judith-Bild des italienischen Renaissance-

[18] „Auch ich habe eine Menge von Hokusai gelernt in diesem Vorübergehen an der Mangwa." Rilke an Clara Rilke, 29. Juli 1904.
[19] Vgl. **KA** Bd. 4: 625.
[20] Vgl. **KA** Bd. 1: 46.
[21] Vgl. **KA** Bd. 1, 38.
[22] Vgl. **SW** Bd. III: 544 – 545 und mit der Abbildung. In: Erich Unglaub (Hrsg.) (2006): **Rilkes Dresden**, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 8 – 9.
[23] Vgl. **KA** 1: 258.
[24] Vgl. **SW** III: 699; 707.
[25] Vgl. **SW** III: 733.
[26] Vgl. **SW** II: 7.
[27] Vgl. **SW** III: 621 – 627.
[28] Vgl. **KA** 1: 506 – 508.
[29] Vgl. **KA** Bd. I: 583.
[30] Vgl. den Kommentar **KA** Bd. I: 1002.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Malers Giorgione handelt, das in der Abteilung der italienischen Renaissance in der Eremitage hängt. Hier erzählt Rilke nicht die Geschichte aus dem **Alten Testament**, er nennt auch nicht den Namen der Heldin, sondern beschreibt Farben und Valeurs des Gemäldes. Da Rilke auf seiner ersten Russland-Reise die russische Malerei für sich entdeckt, geriet dieser scheinbare ‚Rückgriff' auf das Kunstinteresse zur Zeit des Wolfratshauser Aufenthalts (Sommer 1897) und des **Florenzer Tagebuchs** (Frühjahr 1898) auch in den Schatten der Forschung. Er schien wenig stringent in Rilkes künstlerischer Entwicklung und nicht recht in das auch vom Dichter wiederholt ausgesprochene Interesse zu passen. Die neu entdeckte ‚Heimat' war Russland, nicht das Italien der Renaissance. Der Blick auf Rilkes Werk in dieser Zeit zeigt, dass die Interessen viel breiter gestreut waren und parallel nebeneinander bestanden.

Auf die Zeit der zweiten Russlandreise geht das Gedicht *Göttin der Grazie*[31] zurück. Rilke hat es im Mai 1900 in Moskau verfasst:

GÖTTIN DER GRAZIE

Sie steht in tiefeblauen Gründen,
in denen viele Flüsse münden
aus Fernen, welche höher sind.
Ein grauer Fisch trägt sie durch Meere,
beglückt von ihrer schwachen Schwere,
die über seine Flossen rinnt.

Aus seinen Kiemen rauscht erregtes
Ausatmen – sprudelndes Gespül.
Aber in ihre Schönheit kühl
steigt sein in Wellen hinbewegtes,
ewig ebenes Gefühl.

Die Urschrift (?) ist vermutlich nicht vorhanden, eine Abschrift (?), die Rilke seiner Freundin und Reisebegleiterin Lou Andreas-Salomé vorgelesen hat, wurde erst im September 1900 in das **Worpsweder Tagebuch** – als Nachtrag zum *May 1900* – eingefügt.[32] Welche Stellung das Gedicht nach Rilkes Vorstellung in seinem lyrischen Werk hatte, blieb

[31] **SW** Bd. III: S. 686.
[32] Vgl. auch George C. Schoolfield (2009): **Young Rilke and His Time**, Rochester: Camden House, 99.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

somit unklar, zumindest war es offenbar nicht einfach, sie in einem geschlossenen Werkkomplex dem literarischen Publikum zu präsentieren. Das Gedicht wurde in keine Sammlung aufgenommen und erst 1933 posthum in der ersten Ausgabe der **Tagebücher aus der Frühzeit** erstmals publiziert.[33]

Der Titel *Göttin der Grazie* verweist den europäischen Leser zunächst auf eine antike Tradition.[34] Der griechische Autor Hesiod sieht sie in der **Theogonie** als drei Töchter des Zeus und der Eurynome. Es sind Euphrosyne, Thalia und Aglaia. Als Begleiterinnen der Aphrodite standen sie für Anmut, Schönheit und Freude. Diese drei Chariten beflügelten die Kunst der Antike wie der italienischen Renaissance. Meist werden sie unbekleidet, in gemeinsamer Berührung und Umarmung dargestellt. Rilke kannte dieses kanonische Sujet aus seinem Aufenthalt in Florenz (1897) aus Botticellis Gemälde *Primavera* und – vermutlich – als Skulpturengruppe von Canova, aus der Eremitage in St. Petersburg.

Doch die weibliche Gestalt des Gedichts verbindet sich mit dieser Vorstellung keineswegs. Die antike Tradition kennt nicht das Wandeln einer Charitin auf dem Meer, auch nicht das Stehen auf einem Fisch. In Botticellis *Nascita di Venere* sind die Grazien abwesend, allerdings steht diese Göttin ohne ihre Begleiterinnen auf einer geöffneten Muschel am Strand mit dem Meer im Hintergrund. In einer weiten Auslegung des Titels mit seiner auch in der Grammatik mehrdeutigen Konstruktion könnte Rilkes Gedicht dieses Renaissance-Werk der bildenden Kunst den metaphorischen Hintergrund darstellen: Die Göttin der Schönheit als eine dem Meer entsprungene Gestalt.

Doch nicht die Darstellung der Göttin der Grazie ist das Thema des zweistrophigen Gedichts, sondern das dialektische Verhältnis der schönen Dame zum „grauen Fisch“, der sie beglückt durch die Meere trägt und doch mit seiner gleichförmigen Bewegung dem Ideal der Schönheit Kühle gibt: möglicherweise die Formulierung einer Dialektik von Emotion und Stilisierung.

So unsicher die textuellen und motivischen Bezüge zunächst bleiben, so unsicher erscheint auch Rilkes ‚Weg‘ zum Gedicht. Die Entstehung des

[33] Rilke, Rainer Maria (1933): **Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel, 266.
[34] Vgl. auch Monika Schattenhofer (2004): *Ein einzigartiges Versprechen und drei Grazien*. In: Dies.: **Ach, es kostet eine Energie**, Flensburg: Futura Edition, 7 – 22.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Texts in Moskau ist mit Rilkes späterem Nachtrag im **Worpsweder Tagebuch** belegt. Die Datumsangabe wird ergänzt durch die Notiz: „Moskau, Museum Schtschukin: Angesichts des jap. Bildes im Oberlichtsaal“[35]. Rilkes Begleiterin hielt in ihrem Kalender fest: „15. Mai: Morgens Schtschjukin, dann Umzug, Mme Prodjunisch!“[36]

Der „Umzug“ war der Wechsel des Quartiers vom Moskauer ‚Grand Hôtel‘ zum ‚Möblierten Haus Amerika‘, das am Rondell vor dem Kremltor lag. Hier scheint es zur ersten Fixierung der Zeilen gekommen zu sein. Rilke hielt in seinem Tagebuch-Nachtrag fest:

> Als ich Dir das las im Haus Amerika, weißt Du noch, daß ich sagte: Ja, alles, was wirklich geschaut wurde, muß Gedicht werden![37]

Im Abstand von wenigen Wochen beurteilt das Tagebuch diesen Eindruck neu und relativiert ihn als möglicherweise falsche Annahme:

> Oh, ich war so froh, als ich das sagte. Und ich kann immer noch nicht glauben, daß ich mich damals geirrt habe – obwohl …
> Beide Möglichkeiten sind sehr armselig. Entweder ich habe seither nichts geschaut, wirklich, mit ganzem Wesen geschaut, oder mein Schauen hängt überhaupt nicht so fest mit dem Schaffen zusammen, als ich damals empfand.[38]

Es ist die Frage, was Rilke am 15. Mai 1900 im Museum so wahrgenommen hat, dass es ein Eindruck wurde, der in ein Gedicht Eingang fand. Der Besuch in dieser auch damals sehr bekannten Sammlung war auch von Reiseführern empfohlen. Der von Rilke benutzte **Bædeker** gab die Information: „In der Málaja Grusínskaja [Nr. 15] das *Schtschukinsche Altertümer-Museum*; in Anwesenheit des Besitzers tägl. 10 – 12, 1 – 3 Uhr frei zugänglich.“[39]

---

[35] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266.
[36] Notiz im Goethe-Kalender von Lou Andreas-Salomé. Das Datum ist vermutlich nach dem Julianischen Kalender gesetzt. Vgl. die Abbildung bei Thomas Schmidt (Hrsg.) (2017): **Rilke und Russland**, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 80.
[37] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266.
[38] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266 – 267.
[39] Bædeker, Karl ([4]1897): **Russland. Handbuch für Reisende**, Leipzig: Karl Baedecker, 294.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)



Abb. 1 Ehemaliges Schtschukin-Museum ‚Altbau' in Moskau

Rilke und Lou Andreas-Salomé waren bei dieser Reise zwar vor allem an russischer Kunst interessiert, aber diese bildete nicht allein die Sammlung dieses Museums.[40] Es war als privates Museum erbaut und stellte russische Altertümer, Kunstgewerbe und Bilder aus. Besitzer solcher Sammlungen waren zwei Brüder:

Berühmt durch seine private Sammlung von Avantgarde-Kunst ist heute Sergei Iwanowitsch Schtschukin (1854 – 1936 in Paris). Er hatte seine Sammlung in seinem privaten Palais Petrovskj Perelok 6[41] untergebracht, das nach der Revolution 1918 enteignet wurde. Die Bilder wurden auf mehrere Museen aufgeteilt und erst 1993 wurden sie durch eine grandiose internationale Ausstellung zugänglich.

[40] Zu den Besuchen in Moskaus Museen vgl. Konstantin Asadowski (Hrsg.) (1986): **Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte**, Berlin / Weimar: Aufbau, 40.

[41] Das von Joseph Bové im klassizistischen Stil für den Fürsten Trubetzkoy erbaute Stadtpalais wurde von Schtschukins Vater erworben.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Sein Bruder Pjotr Iwanowitsch Schtschukin (1853 – 1912) sammelte russische Altertümer und auch asiatische Kunst und ließ 1892 – 1893 dafür im Bezirk Lesser Gruziny vom Wiener Architekten Bernhard Freudenberg ein Museumsgebäude (Altbau) errichten.[42] 1905 schenkte Schtschukin seine Sammlungen dem Staatlichen Historischen Museum und erarbeitete den Katalog[43] seiner Kunstobjekte. Es ist sicher, dass Rilke die Sammlung dieses Bruders gesehen hat.[44]



Abb. 2 Pjotr Iwanowitsch Schtschukin

In der Kunstgeschichte werden die beiden Brüder nicht immer unterschieden. Freilich konnte diese russische Familie sich solche Extravaganzen leisten.

> Die Schtschukins waren eine große Familie, und auch hier gab es, die prosperierende Tuchindustrie im Rücken, den heftigen Wunsche, durch die Kunst an einem anderen Leben teilzunehmen. Sergejs älterer Bruder Pjotr sammelte historische und volkskundliche Dokumente und Objekte, ließ für diese 23911

[42] Hier wurden Grafiken, persische und japanische Kunst sowie russische Altertümer untergebracht. Bis 1905 entstanden noch ein ‚Neubau' und ein Museumsmagazin.
[43] Der gedruckte Katalog enthält nur genaue Angaben zu Büchern, bei anderen Objekten hat sich Schtschukin sehr im Allgemeinen gehalten.
[44] Vgl. https://izi.travel/ru/9c61-dom-muzey-p-i-shchukina/ru.
https://um.mos.ru/houses/timiryazevskiy_muzey/ [06.09.2019[.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

> Nummern umfassende Sammlung ein Museum mit Nebengebäuden bauen, schenkte das alles dem Historischen Museum in Moskau und war selber, mit einer entsprechenden Uniform angetan, der Kustos. Als er seinen jüngeren Bruder Iwan in Paris besuchte, kaufte er, quasi zwischendurch, Bilder von Monet, Renoir, Degas, Pissarro und Sisley.[45]

Die Kunst der Moderne scheint Rilke und seiner Begleiterin bei diesem Besuch weniger interessiert zu haben. Einen weiteren Hinweis über die Art der Ausstellungsbesuche gibt der Brief Rilkes an seine Mutter:

> Überall, in allen Sammlungen, Museen werden wir vom Director oder sonst einer orientierten Persönlichkeit empfangen, und Du kannst Dir denken, wie man unter so sachverständiger Leitung alles besser und intimer sieht, als wenn man jedes Object mühsam in dem Reichthum der Schränke finden und isolieren soll.[46]

Das Reisetagebuch von Lou Andreas-Salomé hat das Ereignis ebenfalls festgehalten:

> Neulich in der Щукинъ (*Schtschukin*) Gallerie, bei der uns der Hausherr [Pjotr Iwanowitsch Schtschukin!][47] selbst führte, berührte es seltsam, einzelne Bilder, z. B. ein paar Impressionisten & Symbolisten, in eingerichteten Gemächern, an der Schlafzimmerwand, zu finden: sie wirkten wie Traum beim Erwachen. Von außerordentlicher Kraft im japanischen Saal ist der Wandschirm mit der Göttin der Grazie; eine graue Gestalt, tief im grauen Wasser, auf einem Fisch dahingleitend, indem sie aufrecht steht. Ein Fisch ist nicht graziös, jedoch die Linie seiner Bewegung ist es, und diesen Rhythmus verkörpert die Gestalt. Auch die andren japanischen Sachen sind zum Theil schöner als ich sie je gesehen. Am reichhaltigsten in der Щукинъ (*Schtschukin*) G.[allerie] die Sääle mit den russ.[ischen] Alterthümern.[48]

---

[45] Kipphoff, Petra (1993): „Zwei Herren aus Moskau, verrückt". In: **Die Zeit,** Nr. 26, 25. Juni.

[46] Brief von Rilke an die Mutter, 21. Mai 1900. In: Rainer Maria Rilke (2009): **Weihnachtsbriefe an die Mutter** Herausgegeben von Hella Sieber-Rilke, Bd. 1, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 177.

[47] Stéphane Michaud schrieb dieses Museum irrtümlich dem Bruder Sergej Schtschukin zu. Vgl. Lou Andreas-Salomé (1999): **„Russland mit Rainer" Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**. Herausgegeben von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer. Mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 35, Anm. 15.

[48] Andreas-Salomé, Lou (1999): **„Russland mit Rainer". Tagebuch mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 35.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Es scheint, als habe die Begegnung mit dem japanischen Bild eine große Faszination ausgeübt, so dass Lou Andreas-Salomé diesem Werk als Bezeichnung Rilkes Gedichttitel gegeben hat.[49] Das Werk lässt sich nur schwer identifizieren, da Rilkes Angabe ‚Oberlichtsaal' heute nicht mehr zutrifft. Allerdings lässt sich über den Erwerb des ‚japanischen Wandschirms' (wie ihn Lou Andreas-Salomé bezeichnet) einiges in Erfahrung bringen. Pjotr Schtschukin berichtet in seinen Erinnerungen über den Erwerb seiner Ostasiatica:

> Im Jahr 1889, als ich mich mit meinem Vater auf der Weltausstellung in Paris befand, kaufte ich in der japanischen Abteilung viele Kunstobjekte: Seidenschirme, gewebt und bestickt, auf der Vorderseite die vier Jahreszeiten darstellend, für 6000 Franken; weitere Schirme mit kunstvoll aus diversen mehrfarbigen Seidenstoffen gefertigten Figuren auf vergoldetem Grund, Szenen aus dem japanischen Leben darstellend, für 3000 Franken.[50]

Allerdings war der Erwerb dieser Gegenstände noch keine Sensation. Die Kunstkorrespondenten in Paris kritisierten das japanische Angebot auf dieser Leistungsschau.[51] Die ausgestellten Objekte wurden nun als bloßes Kunstgewerbe weniger geschätzt. Zudem hat man Ähnliches auch schon bei früheren Anlässen – zumal bei der Ausstellung von 1878 – vorgeführt bekommen. Es ist anzunehmen, dass der Wandschirm mit der *Göttin der Grazie* von Pjotr Schtschukin auf der Pariser Einkaufstour von 1889 erworben worden ist. So handelt es sich vermutlich nicht um ein Einzelstück, sondern um ein neu angefertigtes serielles Produkt, was aber in der Moskauer Museumspräsentation von 1900 ohnehin nicht so deutlich erkennbar wurde.

Zur Ikonografie, die Rilke offenbar besonders beeindruckte, kann die chinesisch-japanische Mythologie und Sagenwelt einige Aufklärung bringen. Freilich ist auch hier die Situation nicht eindeutig, wenn es um eine Dame geht, die auf einem Fisch steht. Denn das Motiv ist in der japanischen Kunst in mehrfacher Bedeutung anzutreffen.

---

[49] Möglicherweise stammt die Bezeichnung auch von einer Beschriftung in der Sammlung oder sie ist eine mündliche Erläuterung von Pjotr Iwanowitsch Schtschukin gewesen.

[50] Schtschukin, Pjotr Iwanowitsch (1912): **Erinnerungen**, Bd. 10, Moskau, 203 (aus der russischen Ausgabe übersetzt von Curdin Ebneter).

[51] Vgl. zum Hintergrund Beat Wyss (2010): **Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889**, Berlin: Insel, 24 – 26.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Eine Frauengestalt, die auf einem Fisch stehend, durch das Wasser gleitet, findet sich als Figur des Buddhismus. Kannon ist die im gesamten Mahayana Buddhismus bekannteste Bodhisattva-Figur. Es sind Mittlergestalten, die zur Erleuchtung verhelfen. Der Ursprung ist Indien, nach Japan kam diese Vorstellung über China und Korea am Ende des 6. Jahrhunderts. Kannon kann unterschiedliche Gestaltungen annehmen, wird aber in Japan vorwiegend weiblich gestaltet. Ihre Haupteigenschaft ist das Mitgefühl mit den Menschen, das Spenden von Trost und Glück. Deshalb ist Gyoran Kannon auch zu einer sehr populären Gestalt in der japanischen Kultur geworden. Dargestellt ist sie in einigen Versionen auf einem Fisch stehend, in anderen hält sie in der Hand einen Fischkorb.[52]

In Europa wurde Gyoran Kannon vor allem durch einen Holzschnitt von Hokusai bekannt, der 1849 im 13. Band der **Mangwa** abgebildet wurde. Bedeutsamer wurde aus diesem Bild die Darstellung des Karpfen (Koi), die durch die das Motiv aufnehmende Glas-Vase *La carpe*, die bei der Weltausstellung (1879) von Émile Gallé präsentiert wurde und im Kunstgewerbe zahlreiche Nachahmung fand.



Abb. 3 Katsushika Hokusai: Manga

[52] Mit Dank für nützliche Hinweise an Tatsuga Anke, Tokio. Die Göttin gilt auch als Patronin der Fischer und Matrosen. Vgl. Alan Scott Pate (2005): **Ningyo: The Art of the Japanese Doll**, North Clarendon: Tuttle, 201.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Rilke hatte während seines Besuchs beim Düsseldorfer Sammler Georg Oeder (1904) diese Sammlung begeistert studiert. In einer der für die europäische Kunstgeschichte einflussreichsten Darstellungen findet sich aber schon deutlich früher eine Reproduktion:



Abb. 4 Französische Grafik nach Hokusai: Kouanon. *La Déesse de la Grâce*

Es ist eine Abbildung in der Darstellung (1883) über japanische Kunst von Louis Gonse, dem Direktor der Galérie des Beaux-Arts in Paris. Die grafische Wiedergabe durch Henri Guérard hatte als Bildlegende: „KOUANON: LA DÉESSE DE LA GRACE (*D'après une gravure de Hokousaï)*“[53]. Paris bot natürlich noch eine weit größere Auswahl an Darstellungen,[54] unsicher war, was Rilke in den Bibliotheken von Prag,

[53] Gonse, Louis (1883): **L'art japonais**, Bd. 1, Paris: A. Quantin, 15.
[54] Vgl. Daniela Liguori: *L'influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke*, Univerista degli Studi, Salerno. http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/varia/liguori.pdf 18, Anm. 56 [12.10.2019]

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

München und Berlin (bis 1900) einsehen konnte oder wollte. Im Jahr 1907 beschäftigte sich Rilke in Paris mit der Hokusai-Monografie von Edmond de Goncourt, der ebenfalls knapp auf diesen Holzschnitt einging: „Dans le treizème volume: deux beaux dessins, la divinité Kwannon sur une de ces carpes monumentales comme seul Hokousaï sait les dessiner, et un tigre.“[55] Goncourt gab dem Bild keinen eigenen Titel. Ob Rilke die Titelung durch Gonse kannte, lässt sich nur vermuten.

Die Formulierung seines Gedichttitels *Göttin der Grazie* legt die Vermutung nahe. Dabei entwickelte sich ein sprachliches Dilemma. Französisch ‚grâce‘[56] besitzt die doppelte Bedeutung von „Anmut“ und „Gnade“. Dies lässt sich im Deutschen nicht in einem gemeinsamen Wort ausdrücken, auch im Russischen nicht.[57] Wie die Beschriftung des japanischen Wandschirms in Moskau gewesen ist – russisch und/oder französisch – lässt sich nicht rekonstruieren, ebensowenig ist zu erschließen, in welcher Sprache die Führung durch die Sammlung durch den Besitzer Schtschukin stattgefunden hat. Das damals entstandene Gedicht war nach Ansage und Inhalt ganz auf die ‚Schönheit‘ festgelegt. Für den europäischen Betrachter konnte dies damals durchaus die Priorität besitzen.[58]

Eine andere Gestalt der japanischen Mythologie lässt sich mit diesem Motiv gleichfalls in Verbindung bringen.[59] Die Dame auf dem Fisch konnte durchaus in einen anderen Kontext verweisen.

[55] Goncourt, Edmond de (1896): **Hokousaï: L’art japonais au XVIII^e siècle**, Paris: G. Charpentier / E. Fasquelle, 130.
[56] Heute ist für Bodhisattva Guan Yin der Ausdruck „déesse de la compassion“ üblich.
[57] Freundlicher Hinweis von Curdin Ebneter, Veyras sur Sierre.
[58] „De même, Hokusai fut le premier à rendre les déesses réellement belles, mèlant à leurs attributs traditionels un peu de la grace et de la douceur des femmes qu’il voyait autour de lui.“ Charles John Holmes (2014) [1899]: **Hokusai**, New York: Parkstone International, 37.
[59] Vgl. Hiroshi, Nara (Hrsg.) (2007): **Inexorable Modernity: Japan’s Grappling with Modernity in the Arts**, New York / Toronto: Lexington Books, 37 – 38.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)



Abbildung 5 Suzuki Harunobu: Mitateno Kinkô, Farbholzschnitt

Eine bekannte Version ist ein kolorierter Holzschnitt (1765)[60] von Suzuki Harunobu (1724 – 1770). Hier sitzt eine Kurtisane der Meiwa-Zeit (Schaffenszeit von Harunobu) auf einem riesigen Karpfen und liest in einem Liebesbrief.[61] Die Farben variieren in den Drucken. Schon damals war die Szene eine Parodie auf einen im Taoismus Unsterblichen, Kinkô Sennin. Dieser chinesische Maler und Musiker der Zhou-Periode (1122 – 247 v. C.) mit dem Namen Qin Gao tauchte der Legende nach aus dem Wasser auf, ritt auf einem riesenhaften Karpfen und trug eine Schriftrolle mit einem Sutra-Text und einem Gesetz, das den Fischfang untersagte. Die frivole Interpretation dieses klassischen Themas in einem aktuellen Kontext ist typisch für die Mitate-e-Drucke (Travestiebilder) des 18. Jahrhunderts. Rilke kannte Harunobu-Drucke, wie er sich später erinnerte.[62]

[60] Fahr-Becker, Gabriele (Hrsg.) (1993): **Japanische Farbholzschnitte**, Köln: Taschen, 64.
[61] Vgl. die Interpretation von Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.) a. a. O., 63. Hier wird die Schriftrolle als ein Buch, das die Kurtisane von einem Liebhaber erhalten hat, gedeutet.
[62] Brief an Hermann Bünemann, 15. September 1922. In: Rainer Maria Rilke (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel, 152.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

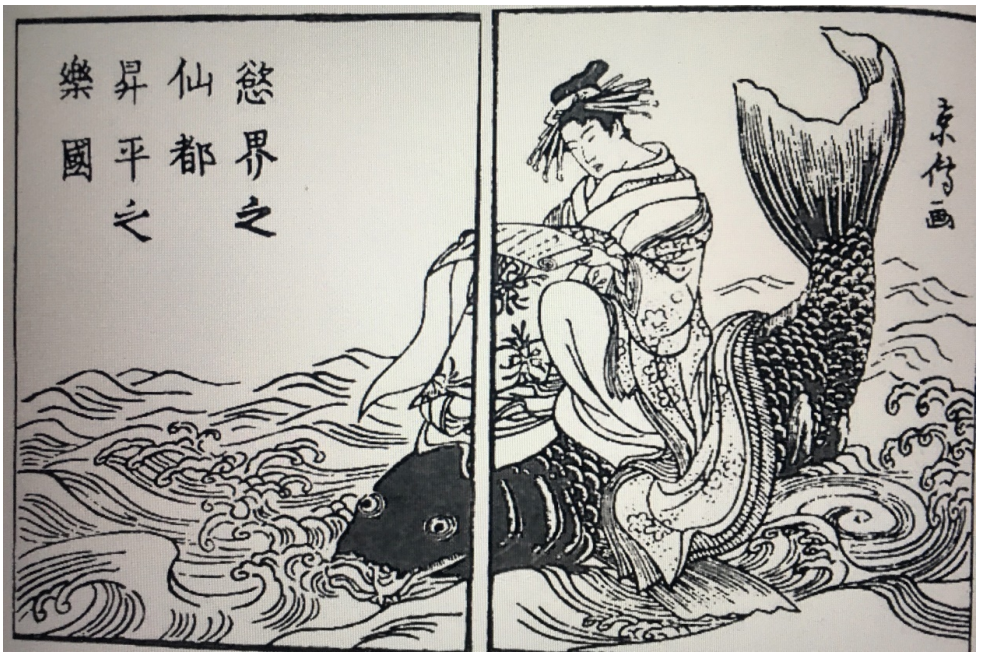


Abbildung 6 Santo Kyoden: Forty-Eight Techniques for Success with Courtesans, Holzschnitt

Deutlicher sind die sprudelnden Luftblasen aus den Kiemen des Fischs in einem Holzschnitt von Santo Kyoden (1761 – 1816) zu sehen, der als Frontispiz des Buchs **Achtundvierzig Techniken für den Erfolg bei Kurtisanen** (1790) diente:[63]

Eine solche (heitere) Szene konnte auch auf Gebrauchsgegenständen wie Tellern bis in die Gegenwart auch als europäisches Remake-Produkt wiederkehren.[64]

[63] Vgl. **Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900**. Edited with Introductions and Commentary by Haruo Shirane (2002), Columbia: University Press, 655 – 658.

[64] Vgl. https://www.kickstarter.com/projects/779422445/dinnerware-of-japanese-folklore-plate-1-by-pat-cro [03.09.2019].

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)



Abbildung 7 Pat Crowell: Porzellanteller im japanischen Stil (2018)

Dargestellt ist auch hier eine Kurtisane, die auf einem Karpfen reitet. In ihr Gewand ist das Bild des Mondhasen eingestickt. In der chinesischen und japanischen Mythologie ist der Hase im Mond (Tsukino Usagi) dabei, in einem Stampfbottich ein Elixier der Unsterblichkeit zu bereiten.

Es ist durchaus möglich, dass ein solches Szenarium auch auf japanischen Wandschirmen des 19. Jahrhunderts wiederholt worden ist. In der Regel ist dabei auch das Attribut der Schriftrolle zu sehen, das in Rilkes Gedicht nicht eingegangen ist. So ist zweifelhaft, ob Rilke und Lou Andreas-Salomé den parodistischen Charakter des Sujets erkannt hätten. Das Gedicht *Göttin der Grazie* verbleibt in einer anderen Tonlage, die näher an der Darstellung durch Hokusai ist.

Doch das Motiv einer stehenden Gestalt auf einem Fisch findet bei Rilke noch weiter Verwendung. Es ist ebenfalls in Rilkes Tagebuch (27. September 1900) festgehalten und dort mit der Überschrift *Gebet* versehen,[65] bevor es im Druck einen neuen Titel erhält:[66]

[65] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 342.

[66] **SW** Bd. I: 402. Schon im Erstdruck der Sammlung **Das Buch der Bilder** geht ein *Gebet* unmittelbar voraus, das sich an die Nacht wendet. Im Gegensatz dazu hat *Fortschritt* keinen Adressaten, was die Wahl eines anderen Titels durchaus rechtfertigt.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

FORTSCHRITT

Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitern Ufern ginge.
Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder immer angeschauter.
Dem Namenlosen fühl ich mich vertrauter:
Mit meinen Sinnen, wie mit Vögeln, reiche
ich in die windigen Himmel aus der Eiche,
und in den abgebrochnen Tag der Teiche
sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl.

Das Tagebuch umschreibt in den vorausgehenden Sätzen das Hochgefühl Rilkes, das sich aus der allgemeinen Zustimmung der Worpsweder Freunde, der Suche nach seiner Meinung und seinem Urteil speist:

> Wie notwendig war ich ihnen. Und wie wurde ich unter dem Schutze ihres Vertrauens mächtig, alles zu sein, was sie brauchten, ihr Frohester zu sein und der Lebendigste unter ihnen. Alle Kräfte steigen in mir. Alles Leben versammelt sich zu meiner Stimme. Ich sage alles reich. Meine Worte sind wie bestickt mit dunklen Steinen. Ich spreche oft von wenigen Dingen und fühle: ‚Von großen Dingen sollst du groß reden oder schweigen', und ich sehe es ihnen manchmal an: ich habe groß geredet.[67]

Das daraus folgende, im Sentiment gipfelnde Gedicht *Fortschritt* zeigt nun nicht die distanzierende Bewunderung eines Kunstgegenstandes und des sich in ihm darstellenden Sujets. Das Gedicht zeigt diesmal eine andere Perspektive, denn nun ist der Gegenstand das Leben des sich schon in der ersten Zeile vorstellenden lyrischen Ichs. Dessen Lebensaufgabe ist das ‚Schauen', das schon im Jahr zuvor im Moskauer Mai 1897 Gegenstand der Reflexion gewesen war: „Ja, alles, was wirklich geschaut wurde, muß Gedicht werden!"[68] war die Erkenntnis nach der Lesung des Gedichts *Göttin der Grazie*. Jetzt scheint das Ich einen Schritt weiter zu sein: es werden „alle Bilder immer angeschauter," das Geniegefühl des Schöpfers der Dichter ist beinahe unverhohlen formuliert: „Dem Namenlosen fühl ich mich

[67] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 342.
[68] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 345.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

vertrauter“[69]. Über die Schaffung von Dichtung dem Wesen Gottes näher gerückt („Fortschritt“) zu sein, drückt sich in der allumspannenden Geste, die Himmelshöhe und Wassertiefe umfasst, aus. Was in 8 Zeilen sich in Reime gebunden hatte, löst sich in der Schlusszeile im reimlosen Endwort „Gefühl“ auf, das kein sich gleiches gefunden hat. So ist das im *Fortschritt* herausgehobene Ich im Gedicht allein. Allerdings ist dieser Standpunkt mit einem seltsamen Fundament versehen, das sich mit im Wasser von Teichen untertauchenden Fischen vergleichen lässt.

Manchen Zeitgenossen ist dieses Gleichnis seltsam vorgekommen, als das Gedicht in der Sammlung **Das Buch der Bilder** (1902) erschienen ist. Der Rilke-Forscher und Herausgeber Ernst Zinn berichtet dazu eine ihm zugetragene Anekdote:

> Einmal hätten zwei Bremer Damen über seine Gedichte gesprochen, das eben erschienene ‚Buch der Bilder‘ von Rilke lag auf dem Tisch, die eine schlug es auf und zeigte auf ein Gedicht und sagte halb belustigt und halb entrüstet: ‚Na, guck doch mal, was da s-teht: Und in dem abgestorbenen Tag der Teiche sinkt wie auf Fischen s-tehend mein Gefühl, – vers-tehst Du das? Die andere war natürlich ganz derselben Meinung, daß man das nicht vers-tehen könne.[70]

Diese Versstelle ließ sich nicht mit alltäglichen Erfahrungen vom Bremer Fischmarkt erklären. Ernst Zinn hat dagegen in seiner eigenen Interpretation der Stelle auf das Motiv der *Göttin der Grazie* verwiesen, das sich in dem japanischen Bild in Moskau Rilke eingeprägt hatte.[71] Der intertextuelle Bezug und der Verweis auf das geschaute reale Bildwerk reichen möglicherweise zur Erklärung nicht ganz aus. Ist die ‚Dame, die auf einem Fisch steht‘, eine Parodie, dann ist es ratsam, auf deren Bezugspunkt zurückzugehen.

Es handelt sich um die Legende von Kinkô Sennin:

> Kinkô lebte um das 12. Jahrhundert in den Bergen des nördlichen China. Er reiste im Land umher, sang Lieder und zeichnete Fisch-Bilder. Einmal badete Kinkô in

[69] Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 351.

[70] Vortragsmanuskript von Ernst Zinn: Aus der Arbeit an einer Rilke-Ausgabe und über Rilkes Beziehungen zu Bremen (Rotary Club, Bremen, 25. Oktober 1963), 7 – 8. Ich danke Walter Simon (Tübingen) für den Einblick in dieses Manuskript.

[71] Fujikawa Hideo sieht in dieser Zeile die Nähe zu japanischen Haikus. Vgl. Fujikawa Hideo (1980): „Rainer Maria Rilke und Japan“. In: **Japanische Beiträge zur Germanistik**, Tokyo: Japanische Deutsche Gesellschaft, 69.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

einem Fluss nahe bei seinem Haus, als der Fisch-König sich ihm näherte und ihn einlud, ihm in sein Königreich zu folgen. Kinkô stimmte begeistert zu und, nachdem er seinen Schülern gesagt hatte, daß er eine Weile weg sein werde, nannte er ihnen den Tag seiner Rückkehr und tauchte in den Fluss ein.

Als der angekündigte Tag seiner Rückkehr kam, versammelten sich alle seine Schüler am Flussufer. Dort badeten und reinigten sie sich vor einer Ansammlung von über 6000 Leuten, die auf den Meister warteten. Endlich sah man Kinkô, wie er an die Oberfläche des Flusses kam, auf einem riesigen Karpfen reitend.
Der Weise blieb eine Weile bei seinen Anhängern, aber ihnen wurde bald klar, dass er sich danach sehnte, in das Königreich des Fischs zurückzukehren. Sie konnten nur raten, welche Freuden er dort erfahren hatte, denn keiner von ihnen war bereit, mit ihm zu gehen, da sie nicht zu den Unsterblichen gehörten. Bald versammelte Kinkô seine Schüler am Flussufer. Nachdem er von ihnen das feierliche Versprechen erhalten hatte, dass sie niemals mehr einen Fisch töten würden, tauchte er in das Wasser ein und verschwand für immer.[72]

Der Karpfen (Koi) wurde zum begleitenden Emblem des Kinkô.[73] Der Charakter dieses Weisen war ganz besonders:

Kinkô, wie die Japaner diesen freundlichen chinesischen Weisen nennen, ist einer von der Art der ‚Sennin' oder Asketen, die der populäre Glaube im Orient in den Rang der Halbgötter ansiedelt und dem magische und übernatürliche Kräfte aller Art zugeschrieben werden – besonders die die Kraft, hunderttausend Jahre den Gesetzen des Todes und der Wiedergeburt zu entgehen. Ein perfekter Sennin ist fast ein Unsterblicher, der mit besonderen geistigen Gaben und Fähigkeiten ausgestattet ist. Unter diesen Unsterblichen wird Kinkô außerordentlich bewundert. Sein Emblem ist der Karpfen.[74]

Eine andere Quelle ergänzt: Der taoistische unsterbliche Kinkô kehrte zurück und trug eine buddhistische Schriftrolle bei sich, die die Menschen ermahnte, Fischen kein Leid anzutun.[75]

---

[72] In: Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Tuttle, 100. Originaltext in englischer Sprache. (Deutsche Übersetzung von Erich Unglaub.)
[73] Vgl. auch Tijs Volker (1950): **The Animal in Far Eastern Art**, Leiden: E. J. Brill, 24 – 25.
[74] Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Tuttle, 100. Originaltext in englischer Sprache. (Deutsche Übersetzung von Erich Unglaub.)
[75] Herzlichen Dank für den Hinweis von Herrn Gordon Friese, Unna.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Zahlreiche Darstellungen dieser Szene finden sich bei den geschnitzten japanischen Miniaturen (Netsuke):



Abbildung 8 Sennin Kinko auf großem Karpfen, Buchsbaum

Kinkô Sennin, Netsuke, ca. 4 cm, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Solche Figuren waren um 1900 Sammelobjekte vieler europäischer Künstler und Freunde von Ostasiatica.

Die Ukiyo-e Künstler der Edo-Zeit (1760 – 1868) wandten sich in ihren vielen Farbholzschnitten dem Alltagsleben der Händler und Handwerker zu und priesen Lebensfreude und Genuss. Erst in dieser Zeit wurde das Kinkô-Sujet verändert. Aus dem alten Weisen wurde eine schöne Prostituierte. Die Figur der auf dem Fisch stehenden schönen Dame, wie sie Rilke und Lou Andreas-Salomé im Moskauer Museum gesehen haben, ist nur der zeitgemäße Vordergrund, dahinter steht das Sujet des auf dem Karpfen reitenden taoistischen Weisen. Mit einem solchen Unsterblichen könnte sich auch Rilke in der Euphorie der Worpsweder Tage verglichen haben. Japanische Bildwerke dazu gab es, Farbholzschnitte und – besonders zahlreich und populär im 19. Jahrhundert – die geschnitzten Netsuke-Miniaturen.

Ein äußerer Anlass, die Frage nach einem möglichen Namenswechsel anlässlich der Hochzeit einer Freundin, lässt Rilke auf die Verbindung eines

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

japanischen Malers mit dem Fischmotiv zurückkehren. In einem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin erläuterte er:

> Unter Umständen hat es etwas Freies und Kühnes, eine neue Periode des Lebens auch unter das Symbol und den Schutz eines neuen Namens zu rücken. Als ich meinen Taufnamen René in Rainer umwandelte, so unterstützte mich das sehr im Bewußtsein eines neuen Abschnittes – , und auch heute noch, es würde mir eine eigenthümliche Heiterkeit bereiten, dürfte ich, in der Art Hok'sai's bei jeder Wandlung meiner Natur, mir, als einzigen Namen, diejenige Bezeichnung beilegen, die der augenblicklichen Erfülltheit oder Besessenheit am entsprechendsten wäre. Als dieser große Künstler, im höchsten Alter, die Schönheit der Fische zu erfassen meinte, legte er ‚Hok'sai' einfach ab und unterschrieb sich: der-in-die Fische-Verliebte, was im Japanischen ein knappes, gut aussprechbares Ideogramm zu bilden scheint![76]

Die Verbindung von Fisch, Künstler und ‚Fortschritt' war in Rilke zu dieser Zeit verfestigt. Es hatte sich nun aber nicht am Taoisten Kinkô Sennin, sondern an dem vom Dichter bevorzugten japanischen Maler Katsushika Hokusai festgemacht.

Erst spät ergab sich für Rilke eine Gelegenheit, auf einen anderen japanischem Maler einzugehen. 1922 fragte bei ihm der Münchner Kunsthistoriker und Sammler Hermann Bühnemann an, ob er bereit wäre, für ein (privates) Mappenwerk vorhandener Holzschnitte Gedichte zur Verfügung zu stellen. Rilke war nicht abgeneigt, diesen Auftrag anzunehmen und antwortete:

> Zwar bin ich in den letzten und vorletzten Jahren weniger mit japanischer Kunst in Berührung gekommen; aber Beziehungen und Anschlüsse sind von früher her angelegt, und ich zweifle nicht, daß jene Frauen-Bildnisse des Harunobu (von denen mir wohl das eine und andere schon vorgekommen sein möchte),[77] im näheren

[76] Brief vom 20. November 1920. **Rainer Maria Rilke – Sidonie Nádherný von Borutin Briefwechsel 1906 – 1926** (2007). Herausgegeben und kommentiert von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein, 365 – 366.

[77] Das von Rilke schon früh konsultierte Werk von Richard Muther (1893 – 1894): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2. München: Hirth, 599 erwähnt den japanischen Maler der „eleganten, in kostbare Costüme gekleideten Schönheiten." Franz Blei hatte in der Zeitschrift **Die Insel**, Jg. 2 (April 1901), 82 einen Holzschnitt mit einer solchen Figurine gezeigt.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

> Umgang, eine Verfassung in mir entwickeln könnten, die sich […] ausnutzen ließe.[78]

Gedacht war, dass jeweils einem Frauenporträt von Harunobu Verse beigegeben würde. Bei Betrachtung dieser Gelegenheit ergriff er die Chance, solche Bild-Gedicht-Beziehung grundsätzlich zu reflektieren:

> Überwindet sich doch der Dichter immer wieder zur bewegtesten Teilnehmung an einer *erfundenen* Figur oder Gegend; wie sollte es ihm daher künstlicher sein, auf das aufrichtige Erlebnis eines wirklichen Menschen mit seinen beweglichen Mitteln einzugehen und sich ein anerkanntes und von jenem eigentümliche gefühltes Objekt *so*
> diktieren zu lassen, daß er in der Lage sei, absichtlich, die Fähigkeiten des nächsten gesteigerten Moments dazu hinüberzuspannen.[79]

Bildschöpfung und Gedichtschöpfung sind hier als zwei „gesteigerte Momente" charakterisiert. Die Beziehung zwischen beiden entstandenen Kunstwerken wird als ‚Spannung', freilich nicht als Gegensatz, sondern als Überwindung einer Distanz[80] gesehen. In Rilkes Argumentation bot dieses Unternehmen die Möglichkeit einer „Bild-Begleitung.[81] Diesem Dichter war Lessings Traktat über die **Grenzen von Malerei und Poesie** längst vertraut und wusste mit der Problematik umzugehen. Als junger Journalist (1895) hatte er als Merksatz formuliert:

> Da aber Gegenstand der Malerei schon nach Lessings Laokoon das Gegenständliche ist, die Lyrik aber sich gerade dieses Gegenständlichen ganz und gar enthält, glaube ich den Irrtum dieser Richtung [der impressionistischen Malerei] angedeutet zu haben.[82]

---

[78] Brief an Hermann Bünemann, 15. September 1922. In: Rainer Maria Rilke (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel, 152. Bünemann war ein erfolgreicher Herausgeber von Bildbänden zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts; er beschäftigte sich auch mit Auguste Rodin und August Macke.
[79] Rilke, Rainer Maria: **Briefe aus Muzot**, 153.
[80] Lessing, Gotthold Ephraim (1766)**: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voss.
[81] Rilke, Rainer Maria: **Briefe aus Muzot**, 153.
[82] Rilke, Rainer Maria: **Böhmische Schlendertage**, **KA**, Bd. 4, 19.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Mit dem Abstand der Zeit ließ sich solche Grenzziehung sicher nicht mehr im eigenen lyrischen Werk strikt durchhalten. Doch bleibt bei Rilke in den Gedichten auf Bildern oft eine Diskretion des Sujets und eine unauffällige Auswahl der Details, die die Identifizierung mit einem bestimmten Bildwerk nicht als bloßes Wiedererkennen ermöglicht.

Leider ließ sich das Harunobu-Projekt nicht realisieren,[83] sonst wäre es vielleicht zu einer Wiederbegegnung mit dem Sujet der ‚Kurtisane auf dem Karpfen' gekommen. Vielleicht hat Rilke aber auch ein Sujet aufgegriffen, das Hokusai mit seiner *Göttin auf dem Karpfen* vorgegeben hatte. Sie könnten Rilke zu den Gedichten *Göttin der Grazie* und *Fortschritt* inspiriert haben.

Die Suche nach dem japanischen Wandschirm in Moskau wäre heute ein fast verzweifelter Versuch. Denn das Schicksal des Schtschukin-Museums war nicht so, wie es sein Stifter vorgesehen hatte. Nach Pjotr Iwanowitsch Schtschukins Tod (1912) blieb das Museum nicht lange in dem dafür erstellten Gebäude. Die Objekte wurden dem Historischen Museum übergeben, die Baulichkeiten anderen staatlichen Zwecken angepasst. Die Schtschukin-Sammlung, deren Dokumentation der Eigentümer selbst nicht mehr fertigstellen konnte, wurde aufgeteilt. Die vielen Einzelsammlungen des Historischen Museums nahmen sie auf. Die Exponate der ostasiatischen Abteilung gingen an das Museum für orientalische Kunst, die Tretjakow-Galerie nahm die russischen Gemälde auf, die Waffensammlung gehörte nun zur Kollektion für angewandte Kunst, die Musik wurde in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums untergebracht und die Buchkollektion an die Historische Bibliothek abgegeben. Die Gebäude an der Málaja Grusínskaja wurden vom Historischen Museum abgetrennt, 1934 wurde hier das Biologische Museum eingerichtet, das den Namen des Biologen K. A. Timiryazev erhielt.[84] Damit war der Zusammenhang der Schtschukin-Sammlung, die Rilke wahrgenommen hatte, aufgelöst, der von ihm erwähnte japanische Oberlichtsaal des Altbaus war nun gänzlich anderen Zwecken zugeführt.

---

[83] Eine Eloge auf den japanischen Frauentyp in den Farbholzschnitten formulierte Bünemann selbst Jahre später. Vgl. Hermann Bünemann (1949): „Kitagawa Utamaro". In: **Die Kunst und das schöne Heim**, Bd. 4, 324 – 327.

[84] Informationen nach: http://www.artmaecenas.ru/schukin_family/schukin_pi/index.php [28.08.2019].

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Das heutige Museum der orientalischen Kunst in Moskau[85] besitzt Ausstellungsräume mit japanischer Kunst, allerdings nicht in der Disposition, die Schtschukin für seine Sammlung getroffen hatte. Der japanische Wandschirm aus dem 19. Jahrhundert, der Rilke so beeindruckt hatte, könnte sich vielleicht in einem Depot befinden. Mit Hilfe von Rilkes Gedicht *Göttin der Grazie* ließe er sich identifizieren.

Abbildungen

Abbildung 1 https://de.wikipedia.org/wiki/Pjotr_Iwanowitsch_Schtschukin.
Abbildung 2 https://de.wikipedia.org/wiki/Pjotr_Iwanowitsch_Schtschukin.
Abbildung 3 Katsushika Hokusai: Manga. Bd. 13. 1849.
Abbildung 4 Louis Gonse: L'artjaponais. Bd. 1. Paris 1883, 15.
Abbildung 5 Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.): Japanische Farbholzschnitte. Köln 1993, 64.
Abbildung 6 Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600 – 1900. Edited with Introductions and Commentary by Haruo Shirane, New York 2002, 658.
Abbildung 7 https://www.kickstarter.com/projects/779422445/dinnerware-of-japanese-folklore-plate-1-by-pat-cro.
Abbildung 8 Van Ham und Kunsthandel Klefisch. Asiatische Kunst 366. Auktion (3. Dezember 2015), Nr. 2285.

Literatur

Eine Untersuchung auf Grenzgebieten benötigt Unterstützung. Ich bedanke mich für wichtige Hinweise, Besorgung von schwer zugänglicher Fachliteratur und vielerlei nützlichen Hilfen bei: Tatsuga Anke (Tokio), Curdin Ebneter (Veyras sur Sierre), Gordon Friese (Unna), Franziska Lepa (Wolfenbüttel), Thomas Schmidt (Marbach am Neckar, Walter Simon (Tübingen) und Stefan Wulle (Braunschweig).

[85] Vgl. Irina Baikowa (1983): **Die Museen von Moskau und seiner Umgebung. Reiseführer**, Moskau: Raduga, 79 – 80. Ein reich bebildeter Katalog zeigt keine japanischen Wandschirme: Ganevskaja, Evelina (1988): **Museum der Orientalischen Kunst Moskau Aus d. Russ. übertr. von Astrid Kurys**, Leningrad: Aurora.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Primärliteratur

Rilke, Rainer Maria (1955 – 1966): **Sämtliche Werke.** Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Bde. 1 – 6, Frankfurt am Main: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1996): **Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden**. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Bde. 1 – 4, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1933): **Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel.

Rainer Maria Rilke / Sidonie Nádherný von Borutin (2007): **Briefwechsel 1906-1926**. Herausgegeben und kommentiert von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein.

Rilke, Rainer Maria (2009): **Schriften zur Literatur und Kunst**. Herausgegeben von Torsten Hoffmann, Stuttgart: Reclam.

Rainer Maria Rilke (2015): **„Im ersten Augenblick“: Bildbetrachtungen**. Herausgegeben von Rainer Stamm, Berlin: Insel.

Sekundärliteratur

Andreas-Salomé, Lou (1999): **„Russland mit Rainer“ Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**. Herausgegeben von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer. Mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Asadowski, Konstantin (Hrsg.) (1986): **Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte**, Berlin / Weimar: Aufbau.

Bædeker, Karl (^{4}1897): **Russland. Handbuch für Reisende**, Leipzig: Karl Baedecker.

Baikowa, Irina (1983): **Die Museen von Moskau und seiner Umgebung. Reiseführer**, Moskau: Raduga.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Charles E. Tuttle Company.
Bünemann, Hermann (1949): „Kitagawa Utamaro.“ In: **Die Kunst und das schöne Heim**, Bd. 54, 324 – 327.
Fahr-Becker, Gabriele (1993) (Hrsg.): **Japanische Farbholzschnitte**, Köln: Taschen.
Goncourt, Edmond de (1896): **Hokousaï. L'art japonais au XVIII^e siècle**, Paris: Flammarion.
Gonse, Louis (1883): **L'art japonais**, Bd. 1, Paris: A. Quantin.
Hideo, Fujikawa (1980): „Rainer Maria Rilke und Japan.“ In: **Japanische Beiträge zur Germanistik**, 37 – 76.
Hokusai, Katsushika (1849): **Manga**, Bd. 13, [Tokio].
Holmes, Charles John [1899] (2014): **Hokusai**, New York: Parkstone International.
Kipphoff, Petra (1993): „Zwei Herren aus Moskau, verrückt“. In: **Die Zeit**, Nr. 26, 25. Juni, 41.
Lessing, Gotthold Ephraim (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voss.
Liguori, Daniela (2013): **Rilke e l'Oriente**, Mailand / Udine: Mimesis.
Liguori, Daniela: *L'influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke*. http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/varia/liguori.pdf [27.07. 2019].
Matthias, Agnes (2013): **Zwischen Japan und Amerika, Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende**, Bielefeld: Kerber.
Motoyoshi, Mizue (1999): *Rilke in Japan und Japan in Rilke*. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hrsg.): **Rilke und die Weltliteratur**, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler, 299 – 319.
Museum der Orientalischen Kunst Moskau. [Katalog] (1988): Leningrad.
Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, München: G. Hirth Kunstverlag .
Nara, Hiroshi (Hrsg.) (2007): **Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts**, New York / Toronto: Lexington Books.
Orlik, Emil (1902): „Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan (1900)“. In: **Die Graphischen Künste**, Jg. 25, 31 – 34.
Ouwehand, Cornelius / Shizuku Kusunoki (1960): **Rilke in Japan. Versuch einer Bibliographie**, 's-Gravenhage: Mouton & Co.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)

Pate, Alan Scott (2005): **Ningyo: The Art of the Japanese Doll**, North Clarendon: Tuttle.

Pekar, Thomas (2003): **Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst**, München: Iudicium.

Pekar, Thomas (2007): *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hrsg.): **Literarische Moderne: Begriff und Phänomene**, Berlin / New York: de Gruyter, 129 – 143.

Schattenhofer, Monika (2004): *Ein einzigartiges Versprechen und drei Grazien*. In: Monika Schattenhofer: **Ach, es kostet eine Energie**, Wolfenbüttel: Futura Edition, 7 – 22.

Schmidt, Thomas (Hrsg.) (2017): **Rilke und Russland**, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Schoolfield, George C. (2009): **Young Rilke and His Time**, Rochester: Camden House.

Schtschukin, Pjotr Iwanowitsch (1912): **Erinnerungen**, Bd. 10, Moskau, aus der russischen Ausgabe übersetzt von Curdin Ebneter.

Shirane, Haruo (2002): **Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600 – 1900**. Edited with Introductions and Commentary, Columbia: University Press.

Sieber, Carl (1940): „Rilke in Rußland“. In: **Der Deutsche im Osten**, Jg. 3, H. 5, 307 – 315.

Unglaub, Erich (Hrsg.) (2006): **Rilkes Dresden**, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.

xxx **Van Ham und Kunsthandel Klefisch. Asiatische Kunst 366. Auktion (3. Dezember 2015)**, Nr. 2285.

Volker, Tijs (1950): **The Animal in Far Eastern Art**, Leiden: E. J. Brill.

Wilkens, Manja (1997): *Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes*. In: Gisela Götte / Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.): **Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit**, München / New York: Prestel, 9 – 29.

Wyss, Beat (2010): **Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889**, Berlin: Insel.

Wittbrodt, Andreas (2005): **Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849 – 1999)**, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht.

BDD-A30879 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:26 UTC)