

Das lyrische Echo einer Weltreise. Ästhetische Diversität in Max Dauthendeyes Reiseversepos *Die geflügelte Erde* (1910)*

Arne KLAWITTER

Max Dauthendey (1867-1918) zählt neben Bernhard Kellermann und Richard Huelsenbeck zu denjenigen deutschen Dichtern, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts aufmachten, die Welt zu bereisen, um ihre Erlebnisse und Erfahrungen in fremden Kulturen dichterisch-literarisch zu verarbeiten, was auf verschiedene Art geschehen konnte: im Sinne eines literarischen Exotismus,⁽¹⁾ als ‚innere Forschungsreise‘,⁽²⁾ als philosophische Welterfahrung⁽³⁾ oder als Bericht über eine Abenteuer- oder Entdeckungsreise, wobei es Dauthendey vor allem auch darum ging, sich in einer Phase abnehmender künstlerischer Produktivität neue dichterische Inspirationen zu verschaffen. Nicht selten wurden solche Unternehmung von den Verlagen gefördert und unterstützt, wie z. B. bei Max Dauthendey und Bernhard Kellermann, die jeweils 1906 und 1907 u. a. auch Japan besuchten.

Ende 1905 brach Dauthendey zu seiner ersten Weltreise auf, die ihn nach Ägypten, Indien, Ceylon, Birma, auf die Malaiische Halbinsel und von dort weiter nach China, Japan und schließlich nach Nordamerika führte und der sich 1914 eine zweite Reise nach Ostasien anschließen sollte, die er zwar antrat, von der er jedoch wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs und seiner Internierung auf Java nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte. In seinem Reiseversepos *Die geflügelte Erde* (1910) drückt sich die Begegnung mit den vornehmlich asiatischen Kulturen nicht nur inhaltlich aus – was quasi auf der Hand liegt –, sondern auch sprachlich, und zwar insofern, als Dauthendey hier mit einer besonderen Verknüpfung von Binnenreimen experimentiert, die sich wie ein Netz sich wiederholender Klangwörter durch das gesamte Opus ziehen. Dabei entsteht der Eindruck eines lyrischen Nachhalls inmitten der Prosa einer in freien Langzeilen verfassten Beschreibung ferner Länder und Städte, wie das folgende Beispiel „Der alte Baum am Biwasee“ zeigt:

Die Landstraße hatte starken Fall, und vor mir bergab lag der glatte See Biwa aufgerollt,
wie Millionen Pfunde gewalztes Metall.

Vor dem grauen See Grunde stund am Weg manch Bund rosiger Kirschenbäume und die
 grauen Ziegeldächer der Stadt Ozu und schieferfarbenes Bergland im Halbrund.
 Mein Rikschawagen jagte am Ufer, wo nur Stoppelfelder von gemähtem Schilf lagen und
 die Nebel webten, rauchend an die Berge verschlagen.
 Das Wasser lag knirschend unterm fernen Regenschauer wie ein Sack, ein grauer; als ob
 die Leere hier mühsam herumkroch,
 So erschien der See in der Frühjahrslandschaft wie ein ungeheures, lebloses Loch. Am
 Bergfuß, dicht am Seerand, da ist eine haushohe Spinne mit vielen hundert Füßen am
 Strand gesessen,
 Dieses dunkle Untier im leeren Raum verwandelte sich, als ich näher kam, in einen viel-
 fach gestützten Riesenbaum;
 Aus drei Balken stand ein Tempeltor als Zeichen seiner Heiligkeit davor. Der Baum ist
 Japans ältester Riese,
 Er steht im weißen Unterkiese, von Hunderten Holzfüßen gestützt. Ohne Krone, zerbro-
 chen, zerspalten und von hundert Krücken gehalten,
 Als ist ihm das Sterben verboten, dem Uralten. Er ist von dem blassen Nebelsee wie die
 Faltenmassen und wie die grauen Millionen Runzeln von einem Greis anzuschau.⁽⁴⁾

In der Forschung hält man Dauthendey's Klangexperimente zumeist für „mißlungen“. Zu oft,
 wendet beispielsweise Ingrid Schuster ein, wähle der Dichter in seinem Reiseversepos „Wörter
 nicht nach ihrer inhaltlichen Nuance, sondern nach ihrem Klang“.⁽⁵⁾ Schuster schließt sich mit
 ihrer Meinung dem Urteil der damaligen Literaturkritik an, die mit Dauthendey's spielerischer
 Verwendung der Binnenreime den Vorwurf einer mangelhaften Beherrschung der Sprache
 verband. In der Halbmonatsschrift *Das literarische Echo* bemerkte beispielsweise Ernst Lis-
 sauer kurz nach Erscheinen des lyrischen Reiseberichts, dass die begrifflichen Wendungen und
 Bilder durch eine „beständige Abhängigkeit vom Reim erzwungen“ seien, und bemängelt, dass
 durch die ungewöhnlichen Häufungen von Binnenreimen (wie „Tempeltor/davor“, „Riese/
 Unterkiese“, „zerspalten/gehalten“) und Alliterationen („lebloses Loch“, „Hundert Holzfüßen“) die
 Sprache gekünstelt und gestelzt erscheine. Fast alle Wörter, die beim Lesen störten, weil
 sie „aus Sinn und Sinnlichkeit des Satzes herausfallen“, seien reimgesetzt und würden bestäti-
 gen, dass Dauthendey sich all zu sehr von Reim und Klang abhängig gemacht habe. Für
 missglückt hält er auch die „unsinnlichen“ Bilder und Vergleiche, die, wie er hinzufügt, einan-
 der „ersticken“.⁽⁶⁾ Gewiss sind die von Dauthendey verwendeten Metaphern nicht selten

ungewohnt und ausgefallen (wie der ‚aufgerollte‘ See, der „Millionen Pfunde[n] gewalzte[n] Metall[s]“ gleicht, und das ‚knirschende‘ Wasser aus der gerade zitierten Passage), und man kann die Stimmigkeit der Bilder zurecht anzweifeln. Schuster beanstandet weiterhin, dass zu oft „in gleicher Ausführlichkeit unwichtige Details neben Wichtigem [stehen]“ und allzu häufig „vom Gefühl des Helden die Rede [sei], das zwischen Heimweh und Fernweh schwank[e]“. ⁽⁷⁾ Die Liste der vorgebrachten Einwände und monierten Mängel ließe sich mühelos ad infinitum weiterführen, entscheidend bei der Beschäftigung damit ist aber jener Punkt der Kritik, der die Bevorzugung des Klangs gegenüber dem Inhalt bzw. der sprachlichen Genauigkeit betrifft. Dauthendeys Kritiker gehen, ohne dieses Moment als Voraussetzung des Gesamtkonzepts eingehend zu hinterfragen, davon aus, dass eine Reisebeschreibung sich in erster Linie auf die Darstellung der Inhalte zu konzentrieren habe und dass ihre Sprache dazu so ‚natürlich‘ wie nur möglich sein müsse, wozu eine sachliche, reimlose Prosa am Besten geeignet sei. Eigenheiten wie der Klang der Binnenreime, Alliterationen und dergleichen sind in den Augen der Kritik nichts anderes als unerwünschte Störfaktoren. Vollkommen übersehen wird dabei, dass damit von vornherein gerade das ausgeschlossen wird, was sich Dauthendey eigentlich zum dichterischen Ziel gesetzt hatte, nämlich die Poetisierung der Welt als Ganzes. Sein Reisebericht will im Grunde genommen gleichzeitig ein beschreibendes Epos sein, das die Mannigfaltigkeit der auf der Weltreise erlebten Dinge zusammenbringt, und eine lyrische Rhapsodie, die das Erlebte besingt. Und gerade das, was Hans Friedrich (1911) und Peter Sprengel (2005) für eine Schwäche in Dauthendeys lyrischem Reisebericht halten, nämlich ein „Mißgebilde zwischen Vers und Prosa“ ⁽⁸⁾ bzw. eine „Mischung aus Odyssee und Reisetagebuch“ ⁽⁹⁾ zu sein, entsprach ganz und gar der Intention des Autors.

Den zeitgenössischen Kritikern war andererseits Dauthendeys klangexperimentelle Erweiterung des Genres ‚Reisebericht‘ durchaus bewusst. Bei Lissauer heißt es dazu:

Mittels eines vielfüßigen Rhythmus, der wie ein Tier geschmeidig läuft und mit Binnenreimen gleichsam wie mit Fangarmen bewaffnet ist, will er die Fülle eines Raumes ergreifen, wie ihn frühere Generationen kaum gekannt, gewiß nicht überschaut und erst recht nicht erobert hatten. Und er will nicht nur die großen Tatsachen der Erde packen, sondern, ohne Größe einzubüßen, alle Färblein und Nüancen, alle Stufungen und Tönungen, und selbst das Unwichtigste und Nebensächlichste, einfangen. ⁽¹⁰⁾

Was Dauthendey anstrebte, war eine poetische Vision, die sich viel mehr mit den Erwartungen

und Sehnsüchten des Reisenden auseinandersetzt, als mit dem ‚wirklichen‘ Land, dessen politischen und sozialen Verhältnissen usw., doch auch diesbezüglich wendet Lissauer ein: „Die Vision, die Dauthendey groß und tausendfarbig vor den Augen gebrannt hat, ist nicht erreicht; fast in jedem Sinne ist seine Dichtung mißraten.“⁽¹¹⁾ Als ausschlaggebendes Argument für seine letztlich vernichtende Kritik führt er an, dass dem Epos zudem ein planvoller Aufbau fehle, der die Teile zu einem organischen Ganzen zusammenführe. Der Autor verwechsle die praktische Ordnung mit der künstlerischen, wenn er den Plan seiner Reise einfach zum Konzept seines Werkes mache. Problematisch sei außerdem das im Werk dominierende Grundmotiv der Sehnsucht, vor allem aber, dass ein solch „kleines und unmännliches Gefühl“⁽¹²⁾ mit „Unmaß“ vorgetragen werde. Beim Leser entstehe dadurch der Eindruck, als ob Dauthendey „niemals eigentlich in den fremden Ländern [sei], ein Fuß steht immer auf fränkischer Erde, während der andere in Kanton oder Birma wandert“. Die beschriebenen Dinge, so Lissauer weiter, würden ihren „Urwert“ und Charakter verlieren, „ihren Duft und ihre Kraft, sie werden nicht unbefangen aufgenommen, sondern gleichsam von einem sentimentalischen Abendrot beständig retuschiert.“ Auf diese Weise würden „Gegenwart und Sehnsucht, Jubel und Leid in einer verworrenen und schwächlichen Art“ schwimmen, und es misslinge dem Autor völlig, was der Dichter doch eigentlich leisten sollte: „den Augenblick [zu] ergreifen und [zu] bewältigen als ein Atom von Zeit, das mit Ewigkeit geweiht ist“.⁽¹³⁾

Binnenreime und „Kissenwörter“

Dauthendey hatte bereits in dem 1897 publizierten Gedichtband *Die schwarze Sonne* den Binnenreim verwendet. Wie er selbst in einer autobiographischen Schrift ausgeführt hat, habe er seinerzeit „die Reimworte mitten in die Zeilen“ gestellt, um auf diese Weise „das Echo des Wanderns auszudrücken“.⁽¹⁴⁾ Volker Zenk hat dazu dann angemerkt, dass bei Dauthendey der Reim den Reiserhythmus imitiere und die Schritte des Wandernden gleichsam nachhallen lasse, was letztlich auch die Verwendung des Binnenreims begründe, denn „dieser replizier[e] das Reisemotiv auf formaler Ebene“.⁽¹⁵⁾

Doch woraus lässt sich die Hinwendung Dauthendey's zum Binnenreim ‚historisch‘ erklären? Herman George Wendt hat in diesem Zusammenhang als erster die Vermutung geäußert, dass Dauthendey's Binnenreimtechnik in der *geflügelte[n] Erde* von den sogenannten „pillow words“ der japanischen Dichtung inspiriert worden sein könnte:

Oriental poems depend a great deal for their effects, on what to our minds may seem

mere mechanical devices, such as the so-called „pillow words“ of Japanese poetry. To the severely critical, Dauthendey's use of Binnenreim may be such a restraining device. He had early realized that conventional poetic forms were unsuited to his philosophy, that the characteristic nature of each land in its landscape, latitude, and language suggests a definite verse measure. Internal rhyme seemed to afford this flexibility.⁽¹⁶⁾

Allerdings geht Wendt dabei nicht näher auf die Herkunft und Funktion der sogenannten „Kissenwörter“ in der japanischen Dichtung ein. Für ihn handelt es sich bei der markanten Reimstruktur weniger um lyrische Klangexperimente, als vielmehr um den lyrischen Ausdruck einer poetischen Philosophie, die Dauthendey dazu bewegte, nach neuen Formen zu suchen und dabei den Binnenreim in einem so außergewöhnlichen Maße einzusetzen. Um diese in Poesie transformierte Philosophie genauer zu charakterisieren, verweist Wendt auf Dauthendey's *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, wo der Dichter seine poetisch-philosophische Weltanschauung der „Weltfestlichkeit“ näher erläutert:

Durch die neue Weltanschauung war ich aus dem Gleichgewicht der griechischen Rhythmen und einlullenden gutmütigen Melodien der alten Dichtervelt aufgerüttelt worden, und die Trochäen und die Jamben und der Hexameter, alle die uns von den Griechen überkommenen Versmaße, schienen mir undeutsch, zu feierlich und nicht auf die heutigen Lebensäußerungen und Lebenszerrissenheiten anwendbar, mit denen der Arbeitsgeist uns Menschen einer neuen Welt umgibt.⁽¹⁷⁾

Die Weltreise, so lässt sich vor dem Hintergrund dieser Äußerungen folgern, war für Dauthendey also zugleich eine Suche nach neuen sprachlichen Möglichkeiten. Die Grundlage bildet eine Kultur-Klima-Theorie, wonach die äußeren klimatischen Bedingungen auf die innere Lebensstimmung einwirkten. Da man in Deutschland „fast ein halbes Jahr Winter kennt“ und nur einen „kurzatmigen Sommer“, bedürfe es für die deutschsprachige Dichtung eines anderen Versmaßes als der feierlichen Trochäen und Jamben, um die innere Gestimmtheit authentisch zum Ausdruck zu bringen. „Die Natur jedes Landes – Landschaft, Himmelsstrich und Sprache – gibt ihren Dichtern ein bestimmtes Versmaß ein.“⁽¹⁸⁾

Das ließe sich ohne Weiteres auf *Die geflügelte Erde* übertragen. Für Dauthendey würde es sich verbieten, die japanischen Tempel und Gärten in einem deutschen oder griechischen Versmaß lyrisch zu beschreiben, da sich die japanische Natur von der Nordeuropas bzw. des

südlichen Mittelmeerraumes deutlich unterscheidet, weshalb er für seine poetische Reisebeschreibung bewusst nach außereuropäischen Vorbildern suchte. Die poetische Darstellung fremder Länder und Kulturen erfordert seiner Ansicht nach eine Form, die nur aus der Begegnung mit der Dichtung dieser fremden Kulturen hervorgehen kann: In der frühen Phase seines Schaffens waren es die Kulturen Südeuropas und dann ab 1905 bzw. nach dem Antritt der Weltreise im zunehmenden Maße die Kulturen Asiens. Dass für Dauthendey tatsächlich die süd- und ostasiatische Kunst eine besondere Rolle spielt, verdeutlicht folgende Passage, in der er zugleich seiner weltanschaulichen Nähe zum Buddhismus Ausdruck gibt:

Die Künstler der Japaner, der Chinesen, der Inder, die die Tiere und Menschen, Landschaft und Pflanzen seit Hunderten von Jahren mit tiefster Kenntnis und künstlerischer Liebe umfassen und darstellen können, sind von der buddhistischen Weltanschauung beeinflusst, die alle Wesen gleich achtet. Die Lebensfreude und die Feinheit, mit der jene asiatischen Künstler die feinsten Lebensregungen in der Natur in großzügigen Linien auf ihren Bildern einzufangen verstehen, die Knappheit und Kürze und Anschaulichkeit ihrer Gedichte, die wenig ermüdend nie den dichterischen Eindruck übertreiben, sondern das Erlebte und Tiefste in sparsamer Kürze hinzusingen verstehen, ebenso die wunderbare Einfalt ihrer in Naturlauten summenden träumerischen und unaufdringlichen Musik, die nicht zum Anfüllen steinerner Hallen, sondern zum Einwiegen des Menschenohres berechnet ist, diese Kunstausbübung nähert sich der festlichen Anschauungsweise des gesamten Weltallebens.⁽¹⁹⁾

Damit stellt sich die Frage, ob, wie Wendt nahelegt, nicht vielleicht eine ostasiatische Klangstrukturierung das Vorbild für Dauthendey's Nutzung des Binnenreims war. Die Lektüre der 1906 veröffentlichten *Geschichte der japanischen Litteratur* von Karl Florenz hätte in Hinblick darauf völlig ausgereicht, Dauthendey einen näheren Begriff davon zu vermitteln, was es mit den in Japan so bedeutsamen ‚Kissenwörtern‘ (*makura kotoba*) auf sich hat, die Florenz in seinem Buch ausführlich behandelt und deren Bedeutung in der japanischen Dichtung er dann auch an einigen Beispielen näher erläutert. Genau genommen sind diese ‚Kissenwörter‘, die nach Florenz deshalb so heißen, „weil das folgende Wort sich auf sie wie ein Kopf aufs Schlafkissen stützt“, so etwas wie ausschmückende, „attributische Beiwörter, Epitheta ornata“,⁽²⁰⁾ d. h. zusätzliche Beifügungen, die einem bestimmten Wort im Gedicht vorangestellt sind. Die in der japanischen Dichtung verwendeten ‚Kissenwörter‘ sind zumeist fünfsilbige Termini, die, weil

im hohen Grade konventionalisiert, in semantischer Hinsicht für das Gedicht unwichtig sind. Ihre Funktion liegt ausschließlich darin, im Vers einen füllenden Klang zu erzeugen: „Die Makura-kotoba sind [...] ein berechtigtes und anmutiges Schmuckmittel, wo sie mit Diskretion gebraucht werden“, doch, so wendet Florenz gleich darauf ein: „leider dienen sie aber nur zu oft denkfauler Bequemlichkeit und werden zur geistlosen Manier, und erinnern dann an die berüchtigten Triebe und Liebe, Schmerzen auf Herzen“. Nichtsdestotrotz gehören sie als feststehende Epitheta zum „allerältesten Sprachgut der japanischen Sprache und sind darum, auch von ihrem ästhetischen Werte abgesehen, hoch schätzbar“.⁽²¹⁾

Die *makura kotoba* wurden ursprünglich in der Waka-Dichtung verwendet und tauchen bereits in den frühen Liedern (*Kojiki* aus dem Jahr 712 und *Nihon Shoki* von 720) auf, allerdings wurden sie erst in der Manyo-Zeit durch Kakinomoto no Hitomaro, einen Dichter des frühen 8. Jahrhunderts, als feste poetische Topoi etabliert.⁽²²⁾ In der Folgezeit gebrauchte man sie vor allem dazu, um auf Gedichte anzuspielden, die im *Manyōshū*, der im Jahre 759 zusammengestellten ‚Sammlung der zehntausend Blätter‘, enthalten waren. Dazu wurden dann auch die sogenannten *utamakura* benutzt, d. h. poetische Ortsbezeichnungen, mit denen auf legendäre Stätten oder Gegenden des alten Japan verwiesen wurde. Jene *utamakura* beschränken sich aber nicht nur auf Orte, sondern können auch auf Personen oder Naturerscheinungen bezogen werden, wie zum Beispiel das Wort *yoshino*, das gleichzeitig neben einer Örtlichkeit auch die Kirschblüte bezeichnet. Aufgrund der langen Tradition ihrer wiederholten Verwendung kommt den *makura kotoba* vorrangig eine dekorative Funktion zu. Ihr eigentlicher Effekt aber besteht vor allem in der Erzeugung eines klanglichen Resonanzraumes. Die Japanologen Robert H. Brower und Earl Miner betonen in diesem Kontext einerseits ihre „ungewisse Bedeutung“ („uncertain meaning“) und sprechen andererseits von einer „Erhabenheit und Helligkeit im Ton“ („a loftiness and brightness of tone“).⁽²³⁾

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun ein ganz neuer Blick auf Dauthendeys Klangteppiche aus Binnenreimen werfen. Nehmen wir als ein beliebiges Beispiel die folgende Passage, in der es über die Japaner heißt:

Der Menschen sinnendes Gesicht, ihre Worte und Reden und die Gesten ihrer Hände werden deutlicher in der Umrahmung der leeren papiernen Wände.⁽²⁴⁾

Hätte Dauthendey einen Prosatext schreiben wollen, dann würde dieser Satz wahrscheinlich lauten: „Der Menschen sinnendes Gesicht, ihre Worte und Reden und die Gesten werden deutli-

cher in der Umrahmung der leeren papiernen Wände.“ Dauthendey aber teilt den Satz in zwei Verszeilen und fügt zusätzlich noch „ihrer Hände“ ein, obgleich diese Ergänzung, semantisch betrachtet, unnötig ist und dazu den Lesefluss deutlich hemmt. Für den Binnenreim jedoch sind diese zwei Wörter konstitutiv. Ein anderes Beispiel zeigt, dass über den Klang hinaus (bemerkenswert ist an dieser Stelle die Häufung des Vokals a und der fließende Übergang zum Vokal o, auch wenn dieser schwachtonig auftritt) mittels solcher Beifügungen metaphorische Bilder evoziert werden können:

Wenn ich vorwärts sah, lag Japan wie ein Gespräch nur da, nur als erzählte Worte, die ich
in der Erinnerung schwach hörte, wie durch das Schlüsselloch einer Pforte.⁽²⁵⁾

Die erste Beifügung („nur als erzählte Worte“) ist, semantisch gesehen, lediglich eine erläuternde Wiederholung des Wortes „Gespräch“ und einzig wegen des Reims zu „Pforte“ eingefügt worden, während der abschließende Vergleich „wie durch das Schlüsselloch einer Pforte“ ein Bild präsentiert, das zwar nicht gerade von besonderer Originalität zeugt, aber die sprachliche Funktion hat, den Klang des Substantivs „Worte“ weiterzutragen und zusätzlich die „schwache Erinnerung“ zu assoziieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dauthendey mit Hilfe der Binnenreimstruktur ein Netz von Klangbezügen und Sinnassoziationen webt und so eine Art signifikativer Resonanzfläche herstellt, die durch das Klangecho gewissermaßen zu einem stereophonen, dreidimensionalen Raum ausgeweitet wird. Auf diese Weise überträgt er die Dreidimensionalität der erlebten Welt in die Zweidimensionalität eines Buches. Was also den Rezensenten und Literaturkritikern (damals wie heute) wie eine erzwungene, vom Reim auferlegte Störung erscheinen mochte und sie von poetischer Unzulänglichkeit sprechen lässt, findet seinen poetologischen Grund in den japanischen ‚Kissenwörtern‘ und verfolgt das Ziel, einen Resonanzraum von Klängen und Affekten zu schaffen.

Ästhetische Bezüge und affektive Resonanzräume

Sowohl in seinem Reiseversepos als auch in seinen Briefen hat Dauthendey immer wieder betont, wie sehr sein Japan-Bild durch die von ihm erworbenen Kenntnisse über die japanische Kunst vorgeprägt worden sei. Diese Hinweise legen nahe, dass er sich bei der poetischen Gestaltung seiner Reisebeschreibung einiger Besonderheiten der japanischen Ästhetik bedient hat, was schon bei der Schilderung seiner Ankunft in Japan deutlich wird. In dem Abschnitt

„Erste japanische Eindrücke in Nagasaki“ heißt es:

Wir näherten uns neuem Land. Der Himmel, der sonst täglich, gleichwie ein Spiegel, klar
gewaschen stand,

Er musizierte endlos jetzt mit Regen leise an des Schiffes Wand, und ich empfand des
neuen Landes Gruß mit Wohlgenuß auf meiner ausgestreckten Hand.⁽²⁶⁾

Eingehüllt in Regendunst und Nebel, ist die japanische Küste zu diesem Zeitpunkt noch den
Blicken entzogen. Wie das Land, das im Morgennebel verborgen liegt, ist der Wolken verhan-
gene Himmel für das Auge nicht sichtbar. Doch ist der musikalische Klang der Regentropfen
auf der Schiffswand zu hören. Auf diese Weise wird ein Bild hinter dem Sichtbaren evoziert,
das ebenso unzugänglich wie geheimnisvoll erscheint. Nur zögerlich löst sich dann der Nebel
auf:

Es war zur frühesten Morgenstunde; allmählich erst hob sich der Nebel über Inseln in der
Runde. Vom Nebel wie zerstückt erschienen Schwarzkiefern, weitgeästet und tief in sich
gebückt.

Und ein paar große Vögel zogen Kreise; das war der erste leise Anblick von Japan nach
der langen Reise.⁽²⁷⁾

Der erste Eindruck von Japan mit dem Bild weitgeästeter Schwarzkiefern im Nebel assoziiert
etwas Ursprüngliches und Unberührtes. Geschildert wird eine Landschaft, die in ihrer äußerli-
chen Gestalt unnahbar und geheimnisvoll wirkt. Unterstützt wird diese Empfindung durch
weitere Details, wie die geräuschlos am Himmel kreisenden Vögel. Eine wichtige Funktion
kommt dabei der atmosphärischen Synästhesie zu („der leise Anblick“), die mit dem Bild der
Vögel, die „ohne zu schreien“ das Schiff überfliegen, vorbereitet wird.⁽²⁸⁾

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Kontext die weitgeästeten, gebückt wir-
kenden Schwarzkiefern. Ihre Gestalt evoziert eine künstlerisch vermittelte Darstellung, wie
man sie von japanischen Malereien und Holzschnitten z. B. von Utagawa Hiroshige kennt:

[...] Mit schwarzer Tusche auf weißes Silber gemalt, erschien der Schwarzkiefern Gestalt,
Und die Vögel, die, ohne zu schreien, im Nebel aus- und einflogen und ihr Spiegelbild dun-
kel im Wasser nachzogen, erschienen auf der Nebelheide,

Wie japanische Malereien auf Porzellan oder Seide. Und wie auf weißem Papier, bemalte sich mehr und mehr die dunkle Inselwelt im Nebel hier.⁽²⁹⁾

In Dauthendey's Schilderung überlagern sich eine durch die Rezeption japanischer Kunst vorgeprägte Form der Wahrnehmung, das Wissen aus anderen Reiseberichten, Reiseführern und literatur- oder kunstgeschichtlichen Darstellungen (das Gelesene), die persönlichen Erlebnisse des Reisenden in Japan (das selbst Gesehene), seine Auseinandersetzung mit den Vorurteilen über das Land und seine Bewohner und die eigenen Erwartungen (das Vorgefasste), was den Gedanken einer geschichteten Wahrnehmung impliziert, wobei das Wort ‚Schichtung‘ auch so zu verstehen ist, wie man Farben auf einen Malgrund aufträgt: lasierend bzw. übereinander geschichtet. Statt von „geeichter Wahrnehmung“, worunter nach Christiane Günther das „Wiedererkennen“ von exotischen Topoi in der konkreten Fremde zu verstehen ist,⁽³⁰⁾ sollte man in diesem Kontext wohl besser von sich überlagernden, d. h. nuancierten Sinneseindrücken sprechen. Die „geeichte Wahrnehmung“ bildet dabei lediglich einen von mehreren Aspekten in der weitaus komplexeren Wahrnehmungsstruktur von Dauthendey's Reiseversepos.

Eine besondere Rolle kommt in dieser Hinsicht der Darstellung der Landschaft als einem sinnlich erfahrbaren Resonanzraum zu, in dem gewissermaßen atmosphärisch eine bestimmte affektive Wirkung erzeugt wird. In seinem Reiseepos liefert Dauthendey eine Reihe bemerkenswerter Beispiele dafür. So wird im folgenden Text ein roter Garten beschrieben, dessen Erscheinung an die herbstliche Blätterfärbung erinnert, und der doch nicht mit dem Herbst verbunden ist:

Von allen seinen Blättern hatte keines ein anderes Licht als Rot,
Rot, hell und dunkel, in allen Schatten, rot in jeder Schicht, rot wie ein Rubingefunkel; am
Boden stehen rotes Schiefblatt und rote Azaleen,
Ohne einen grünen Halm zu sehen, darüber die Bäume alle hochrot voll Scharlach und
Purpur sich blähen.
Rote, junge Ahornblätter, die im Frühling über ganz Japan blutrot aufgehen und wie brennendes Herbstlaub wehen.⁽³¹⁾

Besonders aufschlussreich ist dann die Deutung, die Dauthendey seiner Schilderung des in Rot getauchten Gartens mitgibt, weil sie der Farbbeschreibung einen affektiven Gehalt verleiht:

Das lyrische Echo einer Weltreise.
Ästhetische Diversität in Max Dauthendeys Reiseversepos *Die geflügelte Erde* (1910)

In diesem roten Garten, wo noch der Staub und der Schatten rot erscheinen, standen die Blätter wie Menschenhände vor die Sonne gehalten,
Als siehst du lebende Blutröte durch Menschadern ziehen; als böte einer dem Frühling alles Blut,
Damit dieser Gärten und Blumen aus seinem roten Blut aufbaut für das Mädchen, dem er gut: einen roten Brautgarten für seine Braut,
In den kein Schatten ergraut hineinschaut.⁽³²⁾

Die Landschaft, wie sie hier geschildert wird, wirkt wie von einem Gefühl durchtränkt, das, symbolisiert durch den Farbwert Rot, den Raum der Landschaft nach und nach ausfüllt. Eine metaphorische Interpretation würde in diesen Zeilen die Aufopferung des Subjekts für den personifizierten Frühling erkennen, damit dieser einen dem *Hortus conclusus* vergleichbaren geschlossenen Garten erschafft. Resonanzästhetisch ließe sich diese Passage dahingehend verstehen, dass die Landschaft als ein Empfindungsraum dargestellt wird, in dem die Unterscheidung von Subjekt und Objekt zumindest temporär aufgehoben und das Subjekt mit seiner Umwelt affektiv in Einklang gebracht wird. Der Symbolwert der Farbe Rot bzw. der Blutröte wäre dabei sekundär; die Liebe muss nicht unbedingt mit dem Gedanken der Aufopferung in Verbindung gebracht werden. Es geht hier vielmehr um den Affekt, der in die Landschaft hinausgetragen wird und diese verwandelt. Das Subjekt wird dabei von außen ergriffen oder durch einen bestimmten Anblick angeregt, vom Anblick roter Azaleen, von Ahornblättern oder vom Anblick des Abendrots, so wie in der Erzählung „Das Abendrot zu Seta“, wo sich das Glühen und Sprühen der Farbe Rot am Horizont entzündet und das damit verbundene Gefühl die ganze Geschichte ausfüllt.⁽³³⁾

Kulturkomparatistisch betrachtet, erweist sich Dauthendeys lyrisches Reiseversepos als ein Versuch, dem westlichen Leser eine ästhetische Sinnlichkeit zu vermitteln, die für diesen ungewohnt oder unscheinbar ist. Dauthendey war der Überzeugung, dass eine fremde Landschaft, Kultur oder Sprache, um deren Eigenheiten ausdrücken zu können, spezifische formale Mittel, wie z. B. ein bestimmtes Vermaß oder Reimgefüge verlangt. Gleiches ließe sich auch von der ästhetischen Darstellungs- bzw. Wahrnehmungsweise sagen, wobei es die Aufgabe eines weltreisenden Dichters wäre, die vorgefundene oder empfundene Diversität in seinen Beschreibungen inhaltlich wie formal zum Ausdruck zu bringen. Ohne diese Poetologie des Diversen für das Gesamtwerk Dauthendeys beanspruchen zu wollen, lässt sie sich dennoch ohne Weiteres in den lyrischen Dichtungen, Reisebeschreibungen und Japan-Novellen *Die acht*

Gesichter am Biwasee (1911) auffinden, die in der Nachwirkung seiner ersten Weltreise entstanden sind.

Dauthendey's andere Art des Exotismus

Die Germanistik hat sich lange schwer getan, Dauthendey mit seinen mannigfaltigen Interessen literaturhistorisch einzuordnen bzw. ihn überhaupt ernsthaft zur Kenntnis zu nehmen, denn wenn man sein Werk mit bereits etablierten Kategorien zu erfassen sucht, wird die Unzulänglichkeit einer Klassifizierung geradezu überdeutlich. Hans Christoph Buch hat den Dichter „am Kreuzungspunkt von Neuromantik und Moderne, Impressionismus und Expressionismus, Symbolismus und Jugendstil“⁽³⁴⁾ situiert. Dauthendey gilt als aufgeschlossen für die ästhetischen Innovationen der Moderne, was seine poetischen Experimente mit Klängen und Farbwerten durchaus bezeugen. Andererseits hat die Forschung aber auch wiederholt darauf hingewiesen, dass in seinen Texten eine sentimentale und oft nostalgische Weltsicht zum Ausdruck komme, „die in naiver Weise versuch[e], die Brüche der Moderne durch den Entwurf idealisierter Welten zu überwinden“.⁽³⁵⁾ Ingrid Schuster geht sogar so weit zu sagen, dass Dauthendey Japan „in einer impressionistisch-dichterischen Sprache als eine Art Märchenland“⁽³⁶⁾ verherrlicht habe.

Positive Stimmen sind fast ausschließlich unter den Zeitgenossen zu finden, und zwar recht unterschiedlicher Richtung, so bei Alfred Kubin,⁽³⁷⁾ Franz Blei⁽³⁸⁾ und Stefan George, der, wie Walter Benjamin überliefert, Dauthendey's Dichtung als „vollständig neu“ bezeichnete und in ihr „eine eigenartige Kunst“ erblickte, „die reicher genießen lasse als Musik und Malerei, da sie beides zusammen sei“.⁽³⁹⁾ Derartige Formulierungen mögen auf den ersten Blick überschwänglich erscheinen, doch nehmen sie bereits etwas von dem vorweg, „was später zu verdecken die Aufgabe gereifterer Formeln“⁽⁴⁰⁾ sein sollte. Was hierbei kaschiert werde, so Benjamin, sei das tiefe Paradoxon des Jugendstils: einerseits die „wiederkehrende Bereitschaft für die Sprache der großen Dichtung“ und der Versuch, die Dichtung „in dem Kreis der übrigen Reiz- und Genußprodukte festzuhalten“, andererseits die „morbiden und gebrochenen Situationen und Stimmungen“,⁽⁴¹⁾ wie sie insbesondere in Dauthendey's Werken zum Ausdruck kommen; kurz: Idealismus und Morbidität vereint in ein und derselben Sprachgebärde.

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen sieht Benjamin in Dauthendey's lyrischen Reisebeschreibungen keine Anzeichen dichterischer Schwäche, sondern schätzt ihre außergewöhnliche „Feinnervigkeit“ und überaus „gewichtige[n] Reserven an Lebenskraft und Lebenslust“.⁽⁴²⁾ Aus der Briefsammlung *Ein Herz im Lärm der Welt*, auf die er in einer Rezension genauer eingeht,

spreche „eine andere Exotik“, die „viel kräftiger [sei] als die entlegener Länderstriche, welche dieser Dichter gern in den gleichen satten Farben schildert, mit denen schon die Heimat ihn berauscht“.⁽⁴³⁾ Diese „andere Exotik“ konkretisiert er als eine „Exotik des Jugendstils“.⁽⁴⁴⁾

Eine Neubewertung von Dauthendeys Reiseversepos könnte genau hier ansetzen. So hat Ulrike Stamm, an Benjamin anschließend, untersucht, wie sich Dauthendeys Exotik des Jugendstils in seinen Texten artikuliert. In ihrem Aufsatz zu den sogenannten ‚japanischen Novellen‘ analysiert sie unter anderem die Imagination von Weiblichkeit, wie sie ihrer Ansicht nach für die Jugendstil-Literatur der Jahrhundertwende typisch war. In der Figur der Hanake, der Protagonistin der Erzählung *Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen*, meint sie eine *femme fragile* erkennen zu können, die zugleich erotisch und mortifiziert dargestellt wird, was insbesondere an ihrer äußerer Erscheinung abzulesen sei:

Ihr Hals war biegsam wie eine Reiherfeder, ihre Arme kurz wie die Flügel eines noch nicht flüggen Sperlings. Saß sie auf der Matte und bereitete Tee, so arbeitete sie vorsichtig wie unter einer Glasglocke. Ging sie abends mit ihrer Dienerin auf den hohen Holzschuhen zum Theater, so war sie unauffällig, als hätte sich ihr Körper mit der Sonne zur Ruhe gelegt und als ginge nur ihr Schatten mit der Dienerin und der Papierlaterne den Weg zu den Schatten.⁽⁴⁵⁾

Bemerkenswert sind nicht nur die Vogel- und Schattenmotive, die, so Stamm, dafür sorgten, dass in den Schilderungen eine „Entkörperlichung und Distanzierung des Weiblichen“ spürbar werde. Obwohl diese Vergleiche eine „exotische Atmosphäre erzeugen“, bleibe „das Ideal einer schwerelosen entkörperlichten Weiblichkeit deutlich der Ästhetik des Jugendstils verpflichtet“.⁽⁴⁶⁾ Die Beschreibung von Hanakes Gesicht wiederum, das wie „aus Jadestein geschnitten“ und „unzerbrechlich und unvergänglich“ erscheine, gehört für Stamm „in den Kanon der literarischen Geschlechterdarstellung der Jahrhundertwende, die das Weibliche häufig als Kunstwerk oder als künstlich imaginiert und mit künstlichen Gegenständen überlagert“.⁽⁴⁷⁾ Die für den Jugendstil typische Verbindung von Erotik und Künstlichkeit sowie die „Verkostbarung“ des weiblichen Körpers bestimmen schließlich auch die Form des selbst erwählten Todes von Hanake, die, nachdem sie Goldplättchen geschluckt hat, an diesen erstickt: „Die Frau, die durch eine leblose, aber kostbare Substanz verkörpert wird, stirbt schließlich an der tödlichen Einverleibung derselben.“⁽⁴⁸⁾ Der stilisierte Tod Hanakes könnte darüber hinaus mit der Auffassung von Japan als einer toten, künstlich ‚stillgestellten‘ Natur in Verbindung gebracht

werden, was sich wie die von Stamm konstatierte Entkörperlichung als Merkmal des Jugendstils begreifen ließe:⁽⁴⁹⁾ „Eine derart auf einzelne Reize reduzierte und stillgestellte Welt erscheint besonders geeignet, in und als Schrift dargestellt zu werden – diese farblose, ruhende Natur kann besonders leicht in die Linien von Schriftzeichen aufgelöst werden.“⁽⁵⁰⁾ Stamms These findet ihren Erklärungshintergrund in der impressionistischen und nachimpressionistischen Malerei. Wolfdietrich Rasch hat in einem Aufsatz aus den 1960er Jahren gezeigt, inwieweit die Malerei ab 1890 das körperliche Volumen der Objekte zugunsten der Fläche zurückdrängte, „um jenen Zusammenhang der Dinge, die totale Einheit spürbar zu machen, die den Grundzug der Weltinterpretation jener Epoche ausmacht.“⁽⁵¹⁾

Eine kulturkomparatistische Lektüre, wie sie hier anempfohlen wird, würde im Gegensatz dazu die Reduktion der Reize und die Stillstellung der Gesten, das Farblose und Ruhende in der Darstellung nicht ausschließlich als Ausdruck einer westlichen Dekadenzästhetik lesen, sondern deren Herkunft vorrangig in der japanischen Ästhetik suchen, wo u. a. die Leere, die Blässe und die Dämpfung akzentuiert werden. Vor dem Hintergrund der atmosphärischen Darstellungen, die Dauthendey in seinem Reiseversepos von Japan gibt, ließe sich eine Ästhetik begründen, die einen Resonanzraum mit einer für das Auge undurchdringlichen Tiefe impliziert, der eine dreifache Funktion besitzt: erstens als Klangraum, in dem das Echo der Weltreise und die ‚fernöstlichen Klangiterationen‘ ertönen, zweitens als geschichtete Sichtbarkeit, wenn ein Bild hinter dem Bild ‚erdichtet‘ wird – ein „Unwirklichkeitsbild“,⁽⁵²⁾ das intensiver und bunter leuchtet als die Wirklichkeit –, und drittens als ein affektiver Resonanzraum, in dem eine Farbe, ein Affekt oder ein bestimmter Sinn sich ausbreitet wie ein Dunst oder Duft, was synästhetische Effekte einschließt und die Dinge dazu bringt, sich zu verwandeln. Während die westliche Ästhetik des Impressionismus (nach Wolfdietrich Rasch) die Fläche favorisierte, um den Zusammenhang der Dinge in einer totalen Einheit sichtbar zu machen, ist Dauthendeys Japan, wie es sich hier auf der Folie einer Resonanzästhetik darstellt, räumlich organisiert und macht eine geschichtete, nuancierte Wahrnehmung der Diversität erforderlich. Dauthendeys Exotismus lässt sich dabei keineswegs auf eine Exotik des Jugendstils reduzieren. Benjamin hat über Dauthendey geäußert, er sei aus dem bürgerlichen Kreis der Bohème ausgebrochen und als Träumer, der er immer blieb, dem Fernweh gefolgt, um „Planetenbürger“⁽⁵³⁾ zu werden, was mehr ist als nur eine Aussage über Dauthendeys Wanderleben. „Planetenbürger“ zu sein, setzt eine Ver-Äußerung des Eigenen voraus und damit eine erweiterte Wahrnehmungsperspektive.

Statt also Dauthendeys Japan-Novellen und Reisedichtungen allein auf der Folie des

Jugendstils zu interpretieren, bietet sich aus kulturkomparatistischer Sicht mit Victor Segalens „Ästhetik des Diversen“ ein ganz anderer Bezugspunkt an. Auch wenn dessen ästhetischer Exotismus vor allem darauf abzielt, „*anders* aufzufassen“,⁽⁵⁴⁾ verlangt er keine Anpassung an das Fremde; er bedeutet „nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit“.⁽⁵⁵⁾ Segalen hat seine Ästhetik des Diversen vor allem in Abgrenzung zum Effekte heischenden Exotismus von Kolonialschriftstellern und Tourismusdichtern entworfen, die er als „Zuhälter des Exotismus“⁽⁵⁶⁾ bezeichnet und über die er verächtlich sagt: „Sehen bedeutet für manche Reisende nur noch, die Augen zu öffnen und ausdrucksvolle Worte zu rezitieren. Oft ist der Rhythmus des Gesehenen bereits im voraus in Sätze gepreßt und in Abschnitte unterteilt.“⁽⁵⁷⁾ Mit diesen Worten wendet er sich gegen vorgefertigte Sichtweisen und gegen den Habitus des Einverleibens von Fremdem, wie sie bei Kellermann zum Vorschein kommen, wenn dieser schreibt: „Ich bin einmal hier und [...] gedenke einen gehörigen Schluck Japan zu nehmen...“⁽⁵⁸⁾

Als Konsequenz der vorstehenden Ausführungen ergeben sich zwei völlig verschiedene Interpretationsansätze für die hier behandelten Texte Dauthendeys: auf der einen Seite eine der Jugendstil-Exotik verpflichtete Deutung, die insofern kulturzentristisch bleibt, als sie dem Fremden keinen eigenen Stellenwert zuerkennt und die Bezüge zur japanischen Ästhetik weitgehend ignoriert; auf der anderen Seite ein dezidiert interkultureller bzw. kulturkomparatistischer Deutungsansatz, der bei dem Gedanken ästhetischer Diversität ansetzt und die Texte Dauthendeys auf der Folie von Austausch- und Transformationsprozessen literarischer Formen und ästhetischer Modalitäten untersucht. Dauthendeys literarisches Werk erscheint aus dieser Perspektive als eine Art interkultureller Resonanzraum von Klangeffekten, ästhetischen Wahrnehmungsweisen und Affektwirkungen, in dem es möglich wird, „*anders* aufzufassen“. Eine solche Betrachtungsweise beruht auf einer Ästhetik des Diversen, die versucht, durch feinere Abstufungen und Distinktionen Phänomene, die vorher homogen erschienen, in ihrer Differenziertheit sichtbar zu machen, um so noch weitere Möglichkeiten der Nuancierung zur Verfügung zu stellen. Ihr Ziel besteht vorrangig darin, den durch Klischees und Stereotypen, durch Kulturzentrismus und ideologische Vereinnahmung vorgeprägten und eingegengten westlichen Wahrnehmungs- und Denkraum zu erweitern oder ihn, wenn nötig, mit einer anderen, adäquaten Terminologie und mit angemessenen theoretischen Konzepten wie z. B. dem der ästhetischen Resonanz zu reorganisieren.

Notes

- *Der Aufsatz ist ein überarbeiteter und erheblich gekürzter Auszug aus dem Kapitel „Klangexperimente um 1900“, in: Arne Klawitter: *Ästhetische Resonanz. Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte*, Göttingen: V&R Unipress 2015.
- (1) Vgl. Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt a. M.: Fischer 1994. Segalens Entwürfe stammen aus den Jahren 1904 bis 1917.
 - (2) Vgl. Volker Zenk: *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg: Igel 2003.
 - (3) Vgl. Hermann Graf Keyserling: *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, 2 Bde., Darmstadt: Reichl 1919.
 - (4) Max Dauthendey: *Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere*, Berlin: Langen 1910, S. 402; vgl. auch *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, München: Langen 1925, 5. Band: *Die großen Versdichtungen*, S. 404f. (im Folgenden als GW mit entsprechender Bandzahl).
 - (5) Ingrid Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern/München: Francke 1977, S. 70.
 - (6) Ernst Lissauer: *Neue Lyrikbücher*, in: *Das literarische Echo* 13 (1910/11), Sp. 1742-1751, hier: Sp. 1750.
 - (7) Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur* (Anm. 5), S. 70.
 - (8) Hans Friedrich: „Max Dauthendey: *Lingam, Die acht Gesichter am Bivasee, Die geflügelte Erde*“, in: *Janus* 1 (1911/12), S. 93-94, hier S. 94.
 - (9) Peter Sprengel: „Poetik der Evidenz“, in: *Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 129-140, hier S. 136.
 - (10) Lissauer: *Neue Lyrikbücher* (Anm. 6), Sp. 1747.
 - (11) Ebd., Sp. 1748.
 - (12) Ebd., Sp. 1748-1749.
 - (13) Ebd., Sp. 1749.
 - (14) Max Dauthendey: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. 2 Bde., München: Langen 1913, Bd. 2, S. 17; vgl. GW 1, S. 555.
 - (15) Zenk: *Innere Forschungsreisen* (Anm. 2), S. 227-228.
 - (16) Herman George Wendt: *Max Dauthendey. Poet-Philosopher*, New York: Columbia Univ. Press 1936, S. 101.
 - (17) Max Dauthendey: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* (Anm. 14), Bd. 1, S. 170; GW 1, S. 410. Dauthendey spricht hier allerdings, was Wendt seinerseits aber nicht berücksichtigt, über eine frühere Phase seines Schaffens, und zwar die Zeit zwischen 1890 und 1900, die er als seine „Wanderjahre“ bezeichnet.
 - (18) Ebd., S. 171; GW 1, S. 411.
 - (19) Ebd., S. 195; GW 1, S. 428-429.
 - (20) Karl Florenz: *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig: Amelang 1906, S. 24f.
 - (21) Ebd., S. 25-26.
 - (22) Florenz merkt an, dass viele der *makura kotoba* so alt seien, dass ihre Bedeutung bei ihrer ersten schriftlichen Fixierung im achten Jahrhundert schon nicht mehr bekannt gewesen sei, vgl. ebd., S. 26.
 - (23) Fujiwara Teika's *Superior Poems of Our Time. A Thirteenth-Century Poetic Treatise and Sequence*, übers. und eingel. von Robert H. Brower und Earl Miner, Tokyo: Univ. of Tokyo Press 1967, S. 48.
 - (24) Dauthendey: *Die geflügelte Erde* (Anm. 4), S. 341; GW 5, S. 343.
 - (25) Ebd., S. 331; GW 5, S. 333.
 - (26) Ebd.

Das lyrische Echo einer Weltreise.
Ästhetische Diversität in Max Dauthendeyes Reiseversepos *Die geflügelte Erde* (1910)

- (27) Ebd.
- (28) Ebd.
- (29) Ebd.
- (30) Christiane C. Günther: Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900, München: Iudicium 1988, S. 31. Günther stellt am Beispiel von Dauthendeyes ersten Eindrücken von China dar, wie sich seine Wahrnehmung im vorgeprägten Rahmen chinesischer Rollbilder und Literatur abspielt (ebd., S. 32) und hebt an seiner Japan-Darstellung den stereotyp wiederkehrenden Topos des „Zwergenglands“ hervor (ebd., S. 38).
- (31) Dauthendey: *Die geflügelte Erde* (Anm. 4), S. 401-402; GW 5, S. 403-404.
- (32) Ebd., S. 402; GW 5, S. 404.
- (33) Max Dauthendey: *Das Abendrot zu Seta*, in: ders.: *Die acht Gesichter am Biwasee*, München: Langen 1911, S. 205-231; GW 3, S. 202-215.
- (34) Hans Christoph Buch: *Die Nähe und die Ferne. Frankfurter Vorlesungen, Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 115. Dauthendey selbst äußerte schon in seiner autobiographischen Schrift *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*: „Viele Kritiker sagten Jahre hindurch, meine Bücher und ich selbst seien nirgends einzureihen.“ (Bd. 1, S. 56; GW 1, S. 325)
- (35) Vgl. Ulrike Stamm: *Die „Schrift der Natur“ in Max Dauthendeyes Novellen *Die acht Gesichter am Biwasee**, in: *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, hg. von Walter Gebhard, München: Iudicium 2000, S. 59-82, hier S. 59.
- (36) Ingrid Schuster: *Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773-1890*, Bern/Frankfurt a. M.: Lang 1988, S. 265.
- (37) „Ich habe ihr wuchtiges Hauptwerk schon bei mehreren Bekannten gesehen. Teile davon kannte ich schon, etwas so überreiches, gleichmäßig herrliches ist überhaupt nicht auszuschöpfen. — Alle Völker, nein alle Pflanzen und Tiere und der Boden und die Luft singt darin — “ (Brief von Alfred Kubin an Max Dauthendey vom 21.1.1911, in: Gabriele Geibig: *Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867-1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk*, Würzburg: Schöningh 1992, S. 135.)
- (38) Franz Blei: *Porträts*, hg. von Anne Gabrisch, Wien: Böhlau 1987, S. 447.
- (39) Siehe Benjamins Rezension zu Dauthendeyes *Ein Herz im Lärm der Welt. Briefe an Freunde*, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften Band III*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 383-384.
- (40) Ebd., S. 384.
- (41) Ebd.
- (42) Ebd.
- (43) Ebd., S. 383.
- (44) Ebd.
- (45) Dauthendey: *Die acht Gesichter am Biwasee* (Anm. 33), S. 11.
- (46) Stamm: *Die „Schrift der Natur“ in Max Dauthendeyes Novellen* (Anm. 35), S. 76.
- (47) Ebd. S. 77.
- (48) Ebd. In einer Fußnote zitiert Stamm die Germanistin Heide Eilert, die in der Assoziation von Weiblichkeit und besonderen Kunstgegenständen eine „Emanzipation des Reizes zum Selbstzweck“ erblickt, der die „Frau von ihrer biologischen Funktion“ entfremdet (vgl. Heide Eilert: „Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de siècle“, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von Roger Bauer u. a., Frankfurt a. M.: Klostermann 1977, S. 426). Übersehen wird

dabei allerdings, dass die Jade ein sehr spezieller Stein ist, dem in der ostasiatischen Ästhetik eine besondere Rolle zukommt. Darüber hinaus lassen sich bei Dauthendey auch genügend Gegenbeispiele zu Eilerts Auffassung finden, dass in der Jugendstil-Dichtung die „Verkostbarung“ des weiblichen Körpers „durch anorganische Schmuckstücke“ ein Ausdruck der „Sterilität und Lebensfeindlichkeit“ des *fin de siècle* sei. Gerade Dauthendey's Beschreibung der „fünftausend Mädchen im Yoshiwara in Tokio“, der Prostituierten auf dem Liebesmarkt der Hauptstadt, ist ein aufschlussreiches Gegenbeispiel, sofern nämlich inmitten des wertvollen und überaus artifiziellen Äußeren etwas Organisches zum Vorschein kommt: Die sich darbietende Frau „zeigt sich wie ein zartes Ei, das man hier auf zarte Watte vorsichtig zur Schau gelegt“ (Dauthendey: Die geflügelte Erde (Anm. 4), S. 448; GW 5, S. 450).

- (49) Vgl. Stamm: Die „Schrift der Natur“ in Max Dauthendey's Novellen (Anm. 35), S. 69.
- (50) Ebd., S. 70.
- (51) Wolfdietrich Rasch: „Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils“, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1967, S. 186-220, hier S. 191.
- (52) Vgl. die Ausführungen über die „Unwirklichkeitsbilder“ in Dauthendey: Die geflügelte Erde (Anm. 4), S. 355; GW 5, S. 357.
- (53) Benjamin: Gesammelte Schriften. Band III (Anm. 39), S. 385.
- (54) Segalen: Die Ästhetik des Diversen (Anm. 1), S. 41. (Die Passage stammt aus Aufzeichnungen von 1908.)
- (55) Ebd., S. 44.
- (56) Ebd., S. 55.
- (57) Victor Segalen: Aufbruch in das Land der Wirklichkeit, Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 97.
- (58) Bernhard Kellermann: Ein Spaziergang in Japan, Berlin: Cassirer 1910, S. 14.