

Ukiyo-e. Vom japanischen Holzschnitt zum deutschsprachigen Text – Eine intermediale und transkulturelle Kunstadaptation *

SANG-BUM CHIN – MICHAEL MAYER

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT – EINE VORBEMERKUNG

Am 31. März 1854 endet für Japan eine über 200-jährige Abschottung von westlichen Ländern. Es ist der Vertrag von Kanagawa, der an diesem Tag unterzeichnet wird, und es amerikanischen Schiffen erlaubt, japanische Häfen anzufahren. Seitdem die Tokugawa-Dynastie mit der Ausweisung aller Fremden und dem Ausreiseverbot für Japaner im Jahr 1639 die Abschließung Japans besiegelt hatte, machte das Land eine isolierte Entwicklung durch und es fand kaum Handel mit westlichen Ländern statt (Müller 2006: 221f). Der 31. März 1854 markiert eine Wende in der japanischen Politik, welche die Herrschaft der Tokugawa Familie beenden soll. Am 3. Januar 1868 übernimmt Mutsuhito das „Shogunat“ und die Regierungsgeschäfte. Damit wird die sogenannte Meiji-Renovation (jap. Meiji ishin) eingeleitet, die die Wiederherstellung und Sicherung einer kaiserlichen Regierung als ihr Ziel erklärt, aber auch eine stärkere Öffnung Japans für westliche Länder anstrebt. Nachdem Amerika die Öffnung der Häfen erzwungen hatte, folgen ähnliche Verträge mit Großbritannien (1854), Russland (1855), den Niederlanden (1856) und 1861 auch mit Frankreich und Preußen (Müller 2006: 240). Zunächst wird die Herrschaft des Kaisers Mutsuhito durch einen Bürgerkrieg mit den Anhängern der Tokuwaga herausgefordert. Am 9. Februar 1869 stellen sich die westlichen Mächte, die noch ein Jahr zuvor ihre Neutralität erklärt hatten, auf die Seite des neuen Kaisers.¹ Der Bürgerkrieg zwischen Gegnern und Anhängern des Kaisers erweist sich für die Kunstform des japanischen Farbholzschnittes oder -druckes als katalysierende Zeit, entstehen doch „von Frühling bis Herbst 1869 [...] etwa 100 Farbholzdrucke“ (Zöllner 2009: 188). Dabei ist der japanische Künstler Utawaga Hiroshige III (1842–1894) hervorzuheben, dessen farbige Holzdrucke häufig Streitereien unter Kindern zeigen, wie zum Beispiel der Holzschnitt *Kinder-Schlamm Schlacht* von 1868 (vgl. Zöllner 2009:18), um das Geschehen des Bürgerkriegs ohne direkte Darstellung zu vermitteln. Damit wird bereits eine zentrale Eigenschaft dieser Kunstform deutlich, indem das zentrale Motiv oder das Thema häufig verstellt oder codiert gezeigt wird. Der japanische Holzschnitt verlangt vom Betrachter eine Encodierung, was diesem auf Basis des jeweiligen kulturellen Wissens gelingen kann.

* This paper was supported by research funds of Chonbuk National University in 2012.

Diese politische Entwicklung in Japan hat weitreichende Folgen für die Kultur der europäischen Länder, unter denen Frankreich und Deutschland hervorzuheben sind.

Während der wirtschaftliche und kulturelle Austausch mit China bereits vor dem 18. Jahrhundert eingesetzt hatte, wodurch über das Land und die Kultur Chinas vieles bekannt war, erzeugt die Öffnung Japans nun eine große Neugier an diesem Land und seiner Kultur (vgl. Schwan 2003: 3 und Schulenburg 2012: 29).² Dem kulturellen Austausch leisten zunächst französische Maler und deutschsprachige Autoren Vor-schub, wodurch in England, Frankreich, Deutschland und Österreich von der Bewegung des Japonismus gesprochen wird (vgl. Berger 1980: 7).³ Edmond de Goncourt bezeichnet den Japonismus 1884 als „Revolution im Sehen der europäischen Völker“ (zitiert nach Berger 1980: 7). Die ästhetische Faszination wird durch die Präsentation von japanischen Holzschnitten auf den Weltausstellungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts noch angefeuert (vgl. Irvine 2013: 24).⁴ Die japanische Kunst wirkt mit ihren Darstellungen und Farben überwältigend (vgl. Schmidhofer 2010: 27).⁵ So avanciert der niederländische Maler Vincent van Gogh zu einem der ersten Sammler japanischer Bilder, insbesondere von Holzschnitten (vgl. Rüter 2013: 13f.).

Die japanische Kunst bietet zahlreiche Techniken und Farbgebungsverfahren, die in Europa neuartig erscheinen. Besonders die Technik und Wirkung der japanischen Farbholzschnitte *ukiyo-e* fasziniert die europäischen Künstler und Dichter. Übersetzt bedeutet *ukiyo-e* „Darstellung der vergnüglichen Welt“ (Linhart 2014) oder auch „die Bilder der fließenden Welt“ (Schulenburg 2012: 29). *Ukiyo-e* bezieht sich auf eine japanische Kunstschule, die im 18. Jahrhundert unter dem Maler Harunobu zahlreiche Innovationen erfahren hat. Von der Schulenburg beschreibt die Technik des Holzschnittes:

„Sie [die Blockdrucke] wurden zunächst mit einem einzigen Holzblock in Schwarzdruck erstellt und anschließend oftmals von Hand mit wenigen Farben koloriert. Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten Künstler wie Suzuki Harunobu (1725–1770) erstmals farbige Mehrplattendrucke, womit sich der Siegeszug dieser Populärkunst beschleunigte. [...] Die uns bekannten Namen sind die Zeichner, deren auf dünnem Papier erstellte Entwürfe rückseitig auf Holzplatten aufgeklebt wurden – als Orientierung für den Plattenschneider. Der Drucker schuf jeweils so viele Abzüge, wie sich verkaufen ließen.“ (Schulenburg 2012: 29)

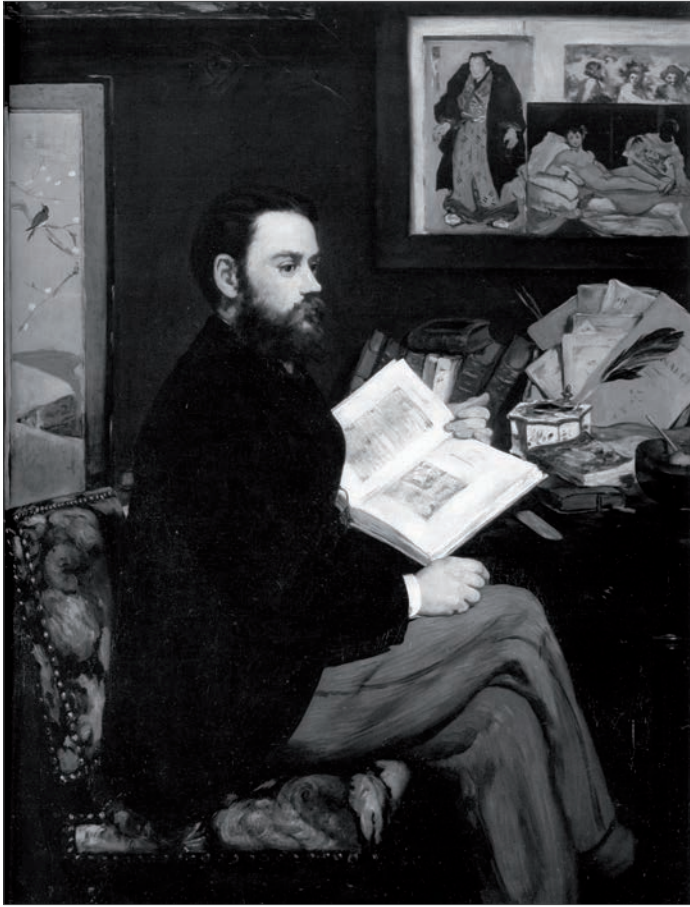
Harunobu revolutioniert die Technik des Farbholzschnittes im Jahr 1764, indem er verschiedenfarbige Druckstöcke einführt. Diese Druckstöcke erzeugen eine Farbtintensivierung gegenüber den zuvor handkolorierten Schnitten. Motivisch orientieren sich die Holzschnitte an der japanischen Genremalerei (vgl. Bazin 1971: 604). Es werden meistens Alltagsszenen oder „Schauspieler- und Kurtisanenporträts, Genredarstellungen aus den Vergnügungsvierteln der Städte oder auch Ansichten berühmter Orte [...]“ (Schulenburg 2012: 29) gezeigt. Durch diese Motive war der Holzschnitt in Japan bereits im 18. und 19. Jahrhundert in Verruf geraten. Das sollte sich wieder ändern, als er sich ab den 1840er Jahren zum Medium der politischen Karikatur in Japan entwickelt. Die Meiji-Renovation setzt die Tenpo-Wirtschaftsreform in Kraft, die ein Sparprogramm und Redeverbote mit sich bringt. Der Japanologe Sepp

Linhart bezeichnet den japanischen Holzschnitt *ukiyo-e* deshalb als „Medium der Gegenöffentlichkeit“ und als Karikatur des gesellschaftlichen Geschehens (vgl. Linhart 2014).⁶ Die Künstler können in den Holzschnitten alles darstellen, was öffentlich sanktioniert ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfährt der japanische Holzschnitt besonders bei den deutschsprachigen Autoren eine Konjunktur. Entweder arbeiten sie ihn inhaltlich in ihre Texte ein oder stellen die künstlerische Technik aus, die zudem auf die Produktionsebene der eigenen Texte verweist. Diese These soll belegt werden, indem zunächst der Blick auf Gemälde von Édouard Monet und Vincent van Gogh gerichtet wird, um dann ausgewählte Texte von Peter Altenberg und Max Dauthendey zu untersuchen.

Die bereits erwähnten Begriffe Transkulturalität und Intermedialität werden für die Interpretation dieser Sachverhalte nach Wolfgang Welsch und Irina Rajewski verwendet, die praktikable Ansätze entwickeln. Welsch wählt den Begriff der Transkulturalität, um sein Konzept von den beiden immer wieder zitierten Kulturkonzepten der Multi- und Interkulturalität abzugrenzen. Beide Begriffe basieren darauf, Kulturen als „abgeschlossene und sich voneinander abgrenzenden Einheiten“ (vgl. Welsch 1995: 42) zu verstehen. Aber „Kulturen bilden keine homogenen und kohärenten Einheiten, sondern sind untereinander verflochten, vermischt und vernetzt und zeichnen sich intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten aus“ (ebd.). Sie haben deshalb gemäß Welsch „eine neuartige Form angenommen, die durch die klassischen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht“ (ebd.). Er bezieht sich auf Ludwig Wittgenstein und seine Theorie, dass Kultur dort vorliege, wo eine geteilte Lebenspraxis besteht. „Jedes Individuum ist somit durch unterschiedliche kulturelle Anteile geprägt (Familie, Schule, Beruf, Nation, Freizeit etc.) und muss diese im Rahmen der Identitätsbildung miteinander verbinden“ (Welsch 1995: 42f). Das Konzept der Transkulturalität setzt den Akzent nicht mehr auf Differenzen und Ausgrenzung, sondern auf Gemeinsamkeiten und Integrationsmöglichkeiten.

Irina Rajewski formuliert 2002 einen praktikablen Intermedialitätsbegriff, indem sie diesen von Transmedialität und Intramedialität abgrenzt. Während die Transmedialität für „medienunspezifische Phänomene“ steht und die Intramedialität auf ein Medium begrenzt bleibt, ist es der Vorzug der Intermedialität sich auf Phänomene zu konzentrieren, die Mediengrenzen überschreiten und mindestens zwei „konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“ (Rajewski 2002: 19). Der Intermedialitätsbegriff lässt sich wiederum in drei zentrale Kategorien auffächern: in die Medienkombination (wie z. B. in der Oper), den Medienwechsel (wie z. B. die Literaturverfilmung) und die intermedialen Bezüge. Unter den intermedialen Bezügen versteht Rajewski das „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit dem dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent“ (Rajewski 2002: 19). Diese Definition erlaubt die Beschreibung der Relationen zwischen dem japanischen Holzschnitt des 19. Jahrhunderts und der europäischen



Édouard Manet: *Émile Zola*. (RF 2205), Paris, Musée d'Orsay, Schenkung von Fr. Émile Zola, 1918

Malerei und Literatur ab Mitte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bestimmte Werke der Malerei und Literatur konstituieren als „mediale Produkte“ Bedeutung, indem sie auf das mediale Produkt Holzschnitt sowie auf sein historisches Bedeutungssystem in Japan des 19. Jahrhunderts Bezug nehmen. Dabei bleiben die Medien Bild/Gemälde oder literarischer Text allein materiell präsent, auch wenn sie – wovon auszugehen ist – den Holzschnitt als materielles Medium immer wieder ausstellen.

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT IN EUROPÄISCHEN GEMÄLDEN

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfährt die Rezeption der japanischen Kultur und Kunst – der Japonismus – auch in Frankreich eine Konjunktur. Unter den Malern, die der Faszination Japans erliegen, sind Édouard Manet und Vincent van Gogh. Die Kunst dieser Maler stellt eine wichtige Etappe im Rezeptionsprozess dar, der schließlich bis zur impressionistischen, deutschsprachigen Literatur führt.

Édouard Manets Portrait des Dichters Émile Zola von 1868 ist ein frühes Zeugnis für diesen transkulturellen Austausch. Ist 1868 doch das Jahr, in dem Mutsuhito zum japanischen Kaiser erhoben wird und der Holzschnitt eine Konjunktur

erfährt. In seinem Gemälde situiert Manet seinen Freund, den Dichter Zola, nahliegender Weise am Schreibtisch, wo dieser in die Lektüre eines Buches vertieft ist.

Auf dem Schreibtisch stapeln sich Papiere und weitere Schreibutensilien sind dort arrangiert. Der Schriftsteller Zola trägt europäische Kleidung und weist keine japanischen Attribute auf. An der hinteren Wand fällt die Abbildung eines japanischen Samurais auf. Dieses Bild lässt sich als Farbholzschnitt identifizieren, wie Sybille Rauscher attestiert: „Auf manchen Gemälden sind in einem Interieur japanische *ukiyo-e* an der Wand zu sehen (z. B. auf Manets Porträt von Emile Zola), was aber nicht mehr als eine Dokumentation der Japan-Mode ist. Manet hat allerdings auch manche für ihn wichtige Anregung durch die japanischen Holzschnitte erfahren [...]“ (Rauscher, 2008). Wird das Bild an der Wand als Holzschnitt identifiziert, kommt den japanischen Attributen in Manets Gemälde eine dezidiertere Funktion zu, als nur Dokumentation der „Japan-Mode“ zu sein. Denn die Präsenz des Holzschnittes zeigt sich in dem Gemälde auch dadurch verstärkt, dass der Dichter Zola ein Buch über den japanischen Holzschnitt liest (was im Original sehr deutlich zu erkennen ist). Der Dichter Zola macht sich in Manets Gemälde demnach mit dieser fremdländischen Kunsttechnik vertraut. Diese Motive sind nicht nur exotisches, schmückendes Beiwerk, sondern stellen die japanische Kunst des Holzschnitts im Bild selbst dar. Das Bild verweist somit auf die japanische Kunsttechnik. Der Holzschnitt wird als Element japanischer Kultur in einem europäischen Kunstwerk dargestellt. Als paradigmatisch für den Asieneinfluss auf die Impressionisten muss das Bild gelten, weil damit bereits das transkulturelle und intermediale Moment angelegt ist. Es stellt eine Verbindung zwischen der bildenden Kunst Asiens und der europäischen Kunst und Literatur her, denn der Literat Zola liest im Medium des Bildes ein Buch über die Holzschnitttechnik. Ähnliches findet sich in Vincent van Goghs Gemälden, die sich mit ihrer stilistischen und motivorientierten Imitation des *ukiyo-e* ebenfalls auf die japanische Kunsttechnik beziehen (vgl. Bazin 1971: 491).

Die „japanische Farbenfreudigkeit und die gleitende Perspektive“ – etwas, das sich in Europa nicht findet – begeistern Vincent van Gogh. Die „schwingende Linienkunst“ und die „unsymmetrische Flächigkeit der Bildfüllung“ (vgl. Bazin 1971: 693) erlebt van Gogh als Beginn einer neuen Bewegung in der europäischen Kunst. An seinen Bruder schreibt van Gogh, dass ihn die japanische Kunst „heiter und glücklich“ mache (zitiert nach Rüger 2013: 13). Er konzentriert sich auf die Farbholzschnitte von Hiroshige und Kesai Yeisen (vgl. Bazin 1971: 693). Das Gemälde *Die Kurtisane* aus dem Jahr 1887 hat van Gogh nach einem Holzschnitt von Kesai Yeisen⁷ entworfen. Dieser Holzschnitt zielt als Reproduktion die Titelseite der Zeitschrift *Paris illustré* im Jahr 1886.

Das Gemälde *Die Kurtisane* bettet die titelgebende Figur in eine japanische Seerosenlandschaft ein, in der Bambus und Kraniche arrangiert sind. Mit der Wahl des Motivs „Kurtisane“ stellt sich van Gogh in die Tradition der japanischen Holzschnitte (vgl. Schulenburg 2012: 29) und wählt ein japanisches Motiv, das in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch weitgehend unbekannt ist. Die spezielle Funktion der Geisha in der japanischen Gesellschaft ist zu diesem Zeitpunkt nur eingeweihten Europäern, wie Politikern, Forschern oder anderen Reisenden bekannt.



Vincent van Gogh: *Die Kurtisane*. 1887, Öl auf Leinwand Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Van Gogh Museums Amsterdam

Das Wort „Kurtisane“ stammt aus dem Französischen und bezeichnet seit dem 16. Jahrhundert eine elegante Hofdame, die Geliebte eines Adligen. Die Kurtisane hatte in Japan eine sehr hohe Stellung, denn sie verkehrte mit wichtigen Männern des Landes wie zum Beispiel mit Staatsmännern, Dichtern, Künstlern, wohlhabende Kaufleute und Militärs.

Da van Gogh sich mit dem Holzschnitt auseinandergesetzt hat, kannte er wohl dessen spezielle Funktion, eine versteckte Karikatur der Gesellschaft zu liefern. Sein Gemälde konstruiert ebenfalls ein solches Gegenbild. Die Kurtisane bewegt sich lächelnd und auffordernd von dem Betrachter weg. Zum einen ist van Gogh hier der Mensch, trotz seiner im Titel ausgewiesenen kulturellen Funktion, im Raum der Natur. Dadurch führt das Gemälde einen für Europäer „natürlichen“ Gegendiskurs zur historischen Gesellschaft vor. Die Kurtisane scheint den Betrachter aller-

dings in ihren Naturraum locken zu wollen und ihn so der Kultur zu entziehen. Beide – Natur und Kurtisane – stellen nun für die historische, europäische Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts einen Gegensatz dar. Damit nutzt van Gogh die gesellschaftskritische Funktion des Holzschnittes, der somit nach Linhart als „Medium der Gegenöffentlichkeit“ lesbar wird. Mit dem Naturbezug steht van Goghs Gemälde in einem Verhältnis zu den Asien- beziehungsweise Japandarstellungen in der deutschsprachigen Literatur, wie noch zu zeigen sein wird. Zudem steht dieses Gemälde in einer deutlichen Beziehung zum japanischen Holzschnitt. Der Kunstwissenschaftler Bernd Fäthke konstatiert: „Linie und Fläche des Druckes stehen programmatisch im Zentrum des Bildes“ (Fäthke 1983: 35). Der Holzschnitt ist in das Bild eingefügt, bleibt jedoch als eigene Kunstform bestehen, wie die Umrahmung der Kurtisane das Bild/den Holzschnitt im Bild erkennen lässt. Van Goghs Gemälde stellt einen Holzschnitt aus und betont im Medium des gemalten Bildes die Technik des japanischen Holzschnitts. Somit lässt sich „Die Kurtisane“ als intermediales Kunstwerk verstehen, das die Beziehung zwischen den beiden Bildgebungsverfahren – Malerei und Schnitt – selbst auslotet. Die Japan-Adaption liegt bei van Gogh auf inhaltlicher sowie auf der Konzeptionsebene.

PETER ALTENBERGS INTERMEDIALE FORMADAPTIONEN

Das Werk Peter Altenbergs, der zu den Literaten in Wien um 1900 gehört (vgl. Lorenz 1995: 155), lässt einen speziellen Umgang mit japanischer Kunst erkennen. Die Textsammlung *Wie ich es sehe* umfasst kleine Prosastücke, die bereits an anderer Stelle auf ihren Japanbezug hin untersucht worden sind:

Altenberg hatte auch große Interesse für die japanische Kultur und äußerte sie, wenn auch andeutungsweise, in seinem Werk „Wie ich es sehe“. Die japanischen Züge in dem Werk entstammen nicht bloß dem Exotismus, sondern gingen vielmehr auf die allgemeine, kulturelle Japan-Orientiertheit zurück, die derzeit fast zu einer Mode geworden war. Der kurze, von ihm besonders beliebte Telegrammstil des Werkes deutet auch den Einfluß von der Haiku-Poetik an, die zugleich die Kürze und die Tiefe zu ihrem besonderen Charaktermerkmal hat. Aus der bisherigen Betrachtung können wir deutlich erkennen, daß sich die Elemente wie Ästhetik der Linie, Motive der Welle und der wehenden Haare, Abbildung der rechteckigen Holz von Handdruck aus Ukyio in Japan, Aufnahme der Motive von dem japanischen Kimono, Faltfächer und Regenschirm in den Jugendstil, die Zusammensetzung der Menschen und Pflanzen im Jugendstil, Postulat der Rückkehr in die Natur usw. offensichtlich auf die taoistische Weltauffassung des Orients beziehen. (Chin 2000: 205f.)

Auch Sabine Sommerkamp verweist auf Altenbergs Experimente mit der Haiku-Technik (vgl. Sommerkamp 1992). Bei Altenberg lässt sich auf Basis der genannten Interpretationen von einer Formadaption der japanischen Haiku-Technik sprechen. Das Haiku-Gedicht hat sich in Japan im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einer populären Gedichtform entwickelt. Es zeichnet sich besonders durch eine dreizeilige, reimlose Form aus, die aus 17 Silben besteht und Zäsur-Elemente – die „kireji“ – enthält.⁸ Konstatieren die angeführten Interpreten die Aufnahme der Haiku-Form in Altenbergs Werk, so muss ergänzt werden, dass er sie gattungsübergreifend für Prosatexte verwendet, woraus Prosagedichte – *poèmes en prose* – resultieren. Diese

Kombination von Lyrik und Prosa, die in der Tradition von Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé steht,⁹ macht Altenbergs besonderen Stil aus. Durch die Haiku-Form entstehen textimmanent zahlreiche Sinnfunktionen:

Sie blickte mich an: ‚Das Leben liegt hinter
mir, das Leben –! Weißt du das?!‘
Ich wusste es. (Altenberg 2007: 29)

Diese Passage stammt aus dem Text *Siebzehn bis Dreissig* des Kapitels *See-Ufer* und handelt von dem Ich-Erzähler, der zunächst ein junges Mädchen trifft, die das Leben noch vor sich hat. Sie heiratet, doch ihr Mann geht mit seinem Geschäft zugrunde. Als der Ich-Erzähler sie wiedertrifft, liegt „das Leben hinter ihr“. Die drei Zeilen, die mit ihren 17 Silben und dem doppelten Bindestrich als kireji-Element der Haiku-Form entsprechen, werden als Strukturelement des Textes wiederholt. Sie stellen einen Sinnbaustein im gesamten Kontext dar, sind aber auch für sich eine geschlossene Sinneinheit, die als dreizeiliges Gedicht alleine stehen könnte. Der Kontext wäre nicht notwendig, um diese Zeilen zu verstehen. Die Haiku-Elemente erfüllen in Altenbergs Prosagedichten eine Scharnier-Funktion, die es dem Leser erlaubt, die Handlung weiterzuverfolgen oder einzelne Passagen als Gedicht auszukoppeln. Mit dieser Adaption liegt zunächst ein transkulturelles und gattungsübergreifendes Konzept vor.

Ausgehend von Chins Ausführungen in dem obigen Zitat, die den Bezug zwischen japanischem Holzschnitt und Altenbergs Texten bereits herstellen, sollen hier noch einige andere Passagen im Hinblick auf das Verhältnis von japanischem Holzschnitt und Altenbergs Texten betrachtet werden: „Es ist warm und trocken, dann sinkt das Thermometer, die Abendsonne funkelt herüber, der See hat kupferrote und flaschengrüne Streifen; plötzlich wird er bleigrau [...]“ (Altenberg 2007: 31). Auf der Inhaltsebene geht es nicht um Japan oder den japanischen Holzschnitt. Altenbergs Fähigkeit, Farbeindrücke mit literarischen Mitteln herzustellen, lässt aber auf die Übernahme japanischer Farbgebung schließen. Die bereits bei van Gogh attestierte japanische „Farbenfreudigkeit“ findet sich an dieser Stelle literarisch ausgestaltet wieder.

Die folgende Passage eröffnet noch einen anderen Aspekt:

Das junge Mädchen warf einen Blick auf den wunderbar reinen Berggipfel – – –.
Sie ging auf die Terasse des Hotels, band das dicke Mohnblumenbouquet an das seidene Moiré-Gürtelband und saß still da. – –.
Sie sah auf das einfache Holzgeländer der Terrasse, das harzig duftete, auf das gelbe stille Stationsgebäude, auf den weissen Schotter längs des Bahngleises, auf die mageren Ahornbäumchen mit den künstlichen Grasringen, auf den braunen Weg mit den gelblichen Birken, auf die Wiesen mit den schwarzen Maulwurfshügeln, auf die weisse Tafel „Station Zahnradbahn“ – – –.
Dann sah sie zärtlich auf ihr Bouquet herab und ordnete es mit den wunderbar feinen Händen – –.
Zwischen ihr, der lebendig gewordenen Natur, und dieser toden im Abendschatten war Liebe – – –! (Altenberg 2007: 49)

Der Blick des Mädchens schweift über die Hotelanlage und die umgebende Landschaft. Die Passage gibt die Wahrnehmung von Kultur und Natur wieder. Beide

Bereiche stellen keinen Gegensatz dar, sondern sind miteinander verbunden. Das Mädchen legt ein Mohnblumenbouquet an – einen Gegenstand kultivierter Natur, der den Zusammenhang noch einmal symbolisch fasst. Stilistisch wird jedem Gegenstand eine Farbe oder eine Eigenschaft zugeordnet. Die kurzen Sätze und die häufige Verwendung der Bindestriche als kireji-Stilmittel verweisen wiederum auf die Haiku-Form.

Die textimmanente Wahrnehmung, die Verbindung von Natur und Kultur und das Empfinden der Liebe für alles umgebende sind Aspekte, die auf den Einfluss japanischer künstlerischer Naturwahrnehmung verweisen. Dieses Miteinander ist in Europa um 1900, wo sich die Industrialisierung und die Technisierung rasant weiter entwickeln, nicht denkbar (vgl. Günther 1989: 200).¹⁰ Die transkulturelle Ausrichtung ermöglicht ein alternatives Lebensmodell.

Das Kapitel *Revolutionär* macht Altenbergs Rekurs auf die japanische Kunst noch einmal explizit. Im Abschnitt *Der Besuch* wird folgendes formuliert: „Die Japaner malen einen Blüthenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei Uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blüthenzweig. Weise Ökonomie ist Alles.“ (Altenberg 2007: 147) Die Wertschätzung der japanischen Technik kommt deutlich zum Ausdruck, indem einzelne Elemente wie der „Blüthenzweig“ durch „Farbe“ und „Form“ (ebd.) ein Ganzes auszudrücken vermögen. Die europäische Kunst dagegen versucht, alles darzustellen und zeigt doch nichts. Dieser intermediale Bezug, den Altenbergs Text hier zur japanischen Kunst herstellt, lässt sich mit den zuvor zitierten Passagen in Beziehung setzen. Altenbergs Prosa vermag mit wenigen Zeilen farbenfrohe Landschaften und Menschen zu beschreiben. Seine Texte sind durchgehend von der „Ökonomie“ bestimmt, die aus der japanischen Kunst übernommen wird. Diese wird durch die Verwendung der Haiku-Technik ebenso ermöglicht, wie durch die symbolische Aufladung von Textelementen, z. B. das Mohnblumenbouquet.

Damit eröffnet Altenbergs Prosa eine neue Form der Wahrnehmung sowie eine Poetik der Reduktion nach japanischem Vorbild.¹¹ Es gibt demnach zwei transkulturelle Konzepte in Altenbergs Prosagedichten. Zum einen ist es die transkulturelle und gattungsübergreifende Adaption der japanischen Haiku-Lyrik, zum anderen übernimmt die Prosa die Farbästhetik und Reduktion der japanischen Holzschnitte, wodurch das transkulturelle Moment um einen intermediale Dimension ergänzt wird. Diese verfolgt das Ziel neue Möglichkeiten des literarischen Sprechens auszuloten und umzusetzen. Wie erwähnt, gehört Altenberg zum Kreis der Wiener Literaten um 1900, die sich alle um ein neues literarisches Sprechen bemühen, weil sie die Sprache in einer Krise sehen (vgl. Lorenz 1995: 150ff.). Paradigmatisch für diese Krise wurde Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* von 1902. Dieser auch unter dem Namen *Chandos-Brief* bekannte Text, ist ein fiktiver Brief von Lord Chandos an Francis Bacon. Hofmannsthal lässt die fiktive Figur des Lord Chandos die Probleme beschreiben, die Sprache als Ausdrucksmedium zu verwenden (vgl. Hofmannsthal 1991: 45ff.). Das zentrale Problem der Literaten sind leer wirkende, abstrakte Begrifflichkeiten wie „Geist“ oder „Seele“ sowie die Differenz zwischen „Leben“/„Erleben“ und das Sprechen darüber (vgl. Lorenz 1995: S. 150ff.). Die Sprache vermag als Medium das „Erleben“ nicht mehr darzustellen. Die Konsequenzen sind Ver-

stummen oder Tod. So lässt Hofmannsthal seine Figur Lord Chandos den Brief mit der Aussage beenden, keine literarischen Werke mehr schreiben zu wollen (vgl. Hofmannsthal 1991: 54). Die Übernahme der japanischen Haiku- und ausdrucksvollen Reduktionstechnik als transkulturelles und intermediales Konzept wird bei Altenberg somit zur speziellen Strategie, um die Sprachkrise zu bewältigen. Dadurch lässt sich Altenbergs Prosa als transkulturell nach Welsch verstehen, denn sie ist ein Beispiel für die Durchmischung von fremd- und eigenkulturellen Elementen.

Alle Aspekte zusammengenommen zeigen einen neuen Aspekt der japanischen Holzschnitt-Adaption in der deutschsprachigen Literatur um 1900 auf. Erfüllt der Holzschnitt nach Linhart die Funktion eines Gegendiskurses zu dem, was gesagt und gezeigt werden darf, so übernimmt Altenbergs Prosa diese medialen Möglichkeiten der japanischen Kunst. Seine Prosa eröffnet einen intermedialen und gattungsübergreifenden Gegendiskurs, der sich gegen tradierte Konventionen in der Kunst und Literatur im deutschen Sprachraum richtet.

DIE „JAPANISCHE NATUR“ – EINE „GEGENÖFFENTLICHKEIT“: MAX DAUTHENDEYS DIE ACHT GESICHTER AM BIWASEE

Max Dauthendey's Novellenzyklus *Die Acht Gesichter am Biwasee* von 1911 konzentriert sich auf eine spezielle Landschaft in Japan (Dauthendey 1988: 265). Uta Schaffers beschreibt den Text auf folgende Weise:

Dauthendey's eigentliche Stärke, die er in den Erzählungen *Die acht Gesichter am Biwasee* entfaltet, zeigt sich erst in der Reduktion. Die impressionistischen Novellen erzählen acht Liebesgeschichten, die eng mit den Jahreszeiten und den Landschaften verwoben sind. Der japanische Landschaftsraum als Ort der Handlung, die Gestaltung des exotischen Reizes der Landschaft, der Menschen und der japanischen Kultur, all dies ist stark von Dauthendey's Vorstellung von Asien und seiner Idee vom asiatischen Lebens- und Naturgefühl geprägt und entstand vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen in Japan. (Schaffers 2006: 160)

Die einzelnen Novellen handeln nicht von reisenden Europäern, sondern von den Menschen, die am Biwasee in Japan leben. Es geht auch darum, „Seele“ und „Gesicht“ der japanischen Landschaft zu zeigen (vgl. Stamm 200: 70). Die Ausgestaltung der japanischen Kulisse und des Figurenpersonals birgt eine transkulturelle Konstruktion des deutschen Autors Dauthendey.

In seinen Novellen, die dem Titel nach in acht „Gesichter“ und Orte am Biwasee unterteilt sind, geht es um die Thematisierung der Natur genauso wie um die Darstellung von japanischen Kultureigenheiten – aus europäischer Perspektive (Schaffers 2006: 160).¹² Johannes Mahr führt aus, dass Dauthendey acht Farbholzschnitte – acht Ansichten vom Biwasee (= Ōmi hakkei) – als Vorlage benutzt und er die Titel der Holzschnitte für seine Novellen übernimmt.¹³ Diese Ansichten haben eine jahrhundertlange Tradition, und sie werden im 19. Jahrhundert von dem Künstler Utawaga Hiroshige (1797–1858), dem Lehrer des bereits genannten Hiroshige III, mit intensiver Farbgebung neu entworfen (Mahr 1999: 27).¹⁴

Die fremde Landschaft wird zum Raum ungewöhnlicher seelischer Erfahrungen – eben dies macht die Geschichten, die ostasiatische Bilder und europäischen Impressionismus verbinden, bis heute lesenswert. Die als Vorlage dienenden Holzschnitte wirken anmutig

vieldeutig. Sie skizzieren Landschaften, legen deren Deutung aber nicht fest. Im Vergleich der deutschen Texte mit den Holzschnitten des Hiroshige fällt ein wesentlicher Unterschied auf. Der Japaner stellt immer die Landschaft in den Mittelpunkt seiner Bilder. [...] Nur klein und beiläufig tauchen Menschen auf und erscheinen dennoch nicht wie europäische Staffagefiguren beliebig eingefügt, sondern in ihrem Verhalten geprägt von der übermächtigen Natur.“ (Mahr 1999: 28)

Mahr betont den Zusammenhang von ostasiatischer Kunst und deutscher Literatur. Der Autor Dauthendey findet in den Holzschnitten demnach Landschaftsdarstellungen, die er beliebig für das Erzählen nutzen kann. Im Gegensatz zu Mahrs Annahme, dass die Natur in den Texten in den Hintergrund rückt, ist davon auszugehen, dass die Natur Dauthendey's Novellen inhaltlich bestimmt (Mayer 2010b). Die Handlungen der literarischen Texte sind in die im Holzschnitt dargestellte Landschaft eingelagert, wodurch sich ein intermedialer Bezug auf der Ebene der Textkonzeption erschließt.

Arne Klawitter formuliert für die erste Novelle des Zyklus mit dem Titel *Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen* den Befund: „Diese Wechselbeziehung von Bild und Schrift kommt in Dauthendey's Text auf ganz besondere Weise zum Ausdruck: Hiroshiges Bild, das, wie bereits erwähnt, Dauthendey als Vorlage für seine Erzählung diente, geht dem Text gewissermaßen voraus [...]“ (Klawitter 2015: 139). Ist damit bereits der Bezug zwischen japanischem Holzschnitt und deutschsprachigem Text untermauert, sollen im Folgenden weitere Passagen betrachtet werden, um die intermedialen Bezüge zu spezifizieren.

Eines Abends – die Sonne war eben untergegangen, der See war hell, als wäre er aus Porzellan, weiß und glänzend, der Himmel war golden, als hätte Hanake ihre Truhen geöffnet, die aus Goldlack waren [...]

In der Richtung nach Yabase erscheinen drei Segelboote. Die drei Segel glitten wie senkrechte Papierwände über das abendglatte Wasser. (Dauthendey 1952: 50)

In dieser Textpassage zeigt sich eine narrative Malerei, die farbenfrohe Darstellung der japanischen Natur durch das literarische Sprechen des Erzählers.¹⁵ Narrative Malerei bietet sich als Begriff an, da dieser die intermediale Übernahme von der Malerei in die Literatur beschreibt und sogleich die Prozesshaftigkeit der malerischen Beschreibung im Erzählen auszudrücken vermag. Der narrative Umgang mit Japan in der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit nähert sich bildlichen Darstellungen an.

Der Naturbezug ist auch in der dritten Geschichte des Zyklus *Abendglocke vom Müideratempel* angelegt. Hier geht es um die Lesbarkeit der japanischen Landschaft, also der Natur. Zunächst wird die Geschichte des ältesten Baumes in Japan erzählt, der als „winziges Würzelein“ (Dauthendey 1952: 50) von China nach Japan gebracht wurde.

Der Natur wird eine Sprache zugestanden (vgl. Stamm 2000: 72f.), die nicht den Menschen als Adressaten hat, sondern der Natur selbst dient.

So ein Baum, der nie von der Stelle rückt, und dessen Umgebung gleichfalls nie fortreist, und der nur die Bewegung der Jahreszeiten kennt, hat ein vorzügliches Gedächtnis. Dieses drückt sich aber nicht darin aus, daß sich sein Mark Gedanken macht über das, was gewe-

sen ist oder was kommen wird, sondern das Gedächtnis eines Baumes liegt immer offen an seiner Außenseite. Die Furchen und Rinden haben sich jeden Tag mit Linien, Eingrabungen, Knorpeln, Schürfungen die kleinsten Erlebnisse wie mit einer stenographischen Schrift in Zeichenschrift notiert. (Dauthendey 1952: 50f.)

In der hölzernen Baumrinde finden sich „Linien“ und „Eingrabungen“, die eine Botschaft vermitteln und die Erlebnisse des Baumes darstellen: „Wie der Baum sich dehnte, wenn ihm in der Welt wohl war, und sich verpanzerte, wenn ihn die Welt bedrohte, vergrübelte sich seine Rinde und faltete sich zu einer Zeichenschrift.“ (Dauthendey 1952: 50) Die im Holz dargestellten Geschichten eröffnen den Bezug zur Bildkunst insbesondere zum Holzschnitt. Ist es hier die „stenographische Zeichenschrift“, die es zu entziffern gilt, sind es im Holzschnitt die Bilder, die einen „stenographischen“ – weil verschlüsselten – Code enthalten. Nach Stamm ahmt Dauthendey's Schreiben mit der Überführung des „Gegenständlichen“ ins „Abstrakte“ die Verfahren der japanischen Malerei nach (Stamm 2000: 73). Das Ziel der Holzschnittzeichner während der Tenpo-Reformen bestand darin, die Zensur durch bildliche Darstellungen zu umgehen. Die Schnitte gaben vor, historische Ereignisse darzustellen, obwohl sie eine satirische Perspektive auf das Geschehen in Politik und Gesellschaft warfen (Linhart 2014). Der Text verwendet inhaltlich die Verschleierrungsstrategie der Holzschnitte um der Natur eine Sprache zuzuordnen. In beiden Fällen bieten Holzflächen einen Zeichenvorrat und fungieren als Medium, das Botschaften für den Eingeweihten auszudrücken vermag. Die Bäume beherbergen ihr Gedächtnis in ihrer Rinde, die von den „schriftgelehrten Tieren“ entziffert werden kann (Dauthendey 1952: 51).¹⁶ Eine Ausnahme stellt der Chinese Ata Mono dar. Er hat die Sprache der Natur gelernt und macht sich an die Entzifferung der Zeichen. Die Novelle enthält zugleich ein weiteres transkulturelles Moment, indem der Baum aus China kam und in Japan beheimatet wurde. Kurz umreißt der Text die Entwicklung der beiden Länder, denn als der Einsiedler Ata Mono die Sprache der Bäume entzifferte, trugen die Japaner „noch vorzeitliche Bastkleider, Blättergewänder und verwildertes Kopfhaar“ (Dauthendey 1952: 51). Ata Mono hat davon gehört, dass der alte Baum im „Feuerland“ (= Japan) das Geheimnis der Unsterblichkeit besitzt. Er macht sich auf die Suche. Als er nach einigen Erlebnissen wieder in die Zivilisation zurückkehrt, hat der Regent ihm bereits die Wahl einer Frau freigestellt, damit Ata Mono in China bleibt und seine Kenntnisse nicht einem anderen Land anbietet. Durch die Liebe vergisst Ata Mono die Unsterblichkeit, womit er der Weisheit des gesuchten Baumes nachkommt: „Mir und allen, welche so alt werden auf der Erde, steht die Liebe höher als die Unsterblichkeit.“ (Dauthendey 1952: 51)¹⁷ Das Geheimnis der Unsterblichkeit besteht ironischerweise darin, diese nicht zu suchen. Der Mensch sucht sein ganzes Leben lang um schließlich zu der Erkenntnis zu gelangen, dass die Suche das Problem ist. Damit liefert der Text eine Satire auf das menschliche Verhalten. Mit der Satire adaptiert die Novelle ein narratologisches Stilprinzip des japanischen Holzschnittes. Die Natur verwahrt ein Lebenskonzept für die Menschen, das mit Linien und Furchen in Holz geschnitten ist.

Die impressionistischen Novellen Dauthendey's überschreiten ihre Medien-grenze, indem sie eine malerische Darstellung japanischer Landschaften im Medium

Text präsentieren, was mit dem Begriff der narrativen Malerei zu fassen ist. Auch die ausschnittshafte Darstellung rekurriert auf die japanische Holzschnitttechnik. Die Perspektive auf die Szenerie im Text ist analog zur Naturdarstellung japanischer Holzschnitte. Die Adaption des japanischen Holzschnittes in Dauthendeyes Biwasee Novellen ist vielschichtig.¹⁸ Sie beginnt mit der Funktionalisierung der auf Holzschnitten dargestellten Geschichten für das eigene Erzählen und endet schließlich auf der inhaltlichen Ebene, wo der Diskurs der Natur, der sich in Baumrinden niederschlägt, nur für den Eingeweihten zu entziffern ist. Die mediale Funktion der Holzschnitte wird literarisch fruchtbar gemacht, indem sich mit dem natürlichen Sprach-Code ein Gegendiskurs zur textimmanenten Gesellschaft konstituiert.

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT – EINE INTERMEDIALE UND TRANSKULTURELLE REZEPTION

Die Begeisterung für den japanischen Holzschnitt ebbt nach dem Ersten Weltkrieg wieder ab. Obwohl sich der Autor, Kunstkritiker- und Liebhaber Carl Einstein 1922 in seinem Text *Der frühere japanische Holzschnitt* diese Kunst noch einmal präsentiert und sich mit ihr auseinandersetzt, ist er sich der bereits abgeklungenen Faszination bewusst: „Ich schreibe diese Dinge mit dem Bewußtsein, die letzten abendlichen Reflexe eines vorläufig erloschenen Gestirns in reizvoll fälschender Spiegelung einzufangen [...]“ (Einstein 240). Einstein drückt seine Leidenschaft für den Holzschnitt aus, auch wenn dieser für die europäische Kunst und Literatur keine impulsgebende Bedeutung mehr hat. Mit der Metapher des „vorläufig erloschenen Gestirns“ drückt er dennoch die Hoffnung aus, dass der Holzschnitt im zukünftigen künstlerischen Diskurs wieder an Einfluss gewinnen kann. Dieser Einfluss sollte in Europa allerdings nie wieder so groß werden, wie er es in der zweiten Hälfte des 19. und in den ersten vierzehn Jahren des 20. Jahrhunderts – im Impressionismus und Expressionismus – war, weshalb Einsteins Aussage als Abgesang gelten darf (vgl. Neundorfer 2002: 93).

Der japanische Holzschnitt ist eng mit der Geschichte Japans und den politischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts verbunden. In dieser Zeit erhält diese Ausdrucksform durch die Künstler Hiroshige II und III die Funktion politische Geschehnisse, wie die des japanischen Bürgerkriegs Ende der 1860er Jahre, transformiert darzustellen, wodurch der Betrachter der Farbholzschnitte zur Decodierung des Inhalts gezwungen wird. Linharts Bezeichnung des Holzschnittes als „Medium der Gegenöffentlichkeit“ trägt all diesen Funktionen dieser Kunstform Rechnung und macht auch den transkulturellen und intermedialen Einfluss auf die Werke der Maler Manet und van Gogh sowie auf die deutschsprachigen Autoren greifbar. Verdeutlicht Manet in seinem Portrait des Dichters Emilè Zola die Beschäftigung der europäischen Künstler und Dichter mit der japanischen Kultur und der Kunst deutlich, so nutzt Vincent van Gogh den Holzschnitt als „Medium der Gegenöffentlichkeit“, indem er ihn in seinem Gemälde *Die Kurtisane* selbst als Bildgegenstand darstellt und mit der Kurtisane ein gesellschaftliches Tabu-Thema aufgreift.

Neben der Übernahme von Haiku-Elementen zeigen sich Altenbergs Prosagedichte durch die Farbvielfalt des japanischen Holzschnittes und der ausdrucksstarken

Reduktionstechnik beeinflusst. Altenberg nutzt die transkulturellen und intermedialen Bezüge, um im Medium Sprache, das sich in einer Krise befindet, neue literarische Ausdrucksmöglichkeiten zu generieren.

Max Dauthendey hat seine Novellen aus dem Zyklus *Acht Gesichter am Biwasee* nach acht Holzschnittansichten der japanischen Landschaft verfasst. Dient der Holzschnitt für diese Prosa als Vorlage und Inspirationsquelle, so verhandeln sie diese intermediale Beziehung doch auch inhaltlich, indem Zeichen in Holz geschnitten werden und es die Sprache und Zeichen der natürlichen Kunst zu decodieren gilt. Damit fokussieren Dauthendey's Japan-Novellen die Medialität und die codierten Darstellungen, die von den Künstler Harunobu und den Hiroshiges im 18. und 19. Jahrhundert in den Holzschnitten gestaltet wurden.

Bei der Verwendung der japanischen Holzschnitte geht es den Malern und Dichtern nicht darum eine exotische Dekoration oder Kulisse zu erschaffen und somit einem unreflektierten Exotismus zu verfallen, sondern darum, die kulturelle und sozialpolitische Funktionen des Mediums Holzschnitt für ihre eigenen künstlerischen Belange fruchtbar zu machen. Das geschieht auf eine intermediale und transkulturelle Weise, weshalb sich für die Zeit von 1868 bis 1911 eine produktive Adaption japanischer Kunst bei europäischen Malern und Dichtern attestieren lässt.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Abriss japanischer Geschichte findet sich detailliert dargestellt bei Zöllner (2009: 181ff)

² Es gibt zuvor bereits vereinzelte Berichte von Europäern über dieses Land (Schmidhofer 2010: 24ff).

³ Der Begriff wurde durch den Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty geprägt (vgl. Irvine 2013:30). Für einen differenzierten Überblick ist das Buch „Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920“ von Klaus Berger (1980) zu empfehlen.

⁴ Erste japanische Artefakte sollen bereits auf der Weltausstellung 1851 gezeigt worden sein. Ende der 1860er Jahre beginnt die japanische Regierung damit, die Weltausstellungen (z. B. 1873 in Wien und 1876 in Philadelphia) zu nutzen, um japanische Kultur und Kunst zu präsentieren (vgl. Irvine 2013: 30). Nach Schmidhofer gibt es ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine „explosionsartigen Begeisterung für alles Japanische“ und einen „enormen Boom an Japanreisen“ (Schmidhofer 2010: 27). Vgl. auch Schulenburg (2012: 29).

⁵ Nach Schmidhofer gibt es ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine „explosionsartigen Begeisterung für alles Japanische“ und einen „enormen Boom an Japanreisen“ (Schmidhofer 2010: 27). Vgl. auch Schulenburg (2012: 29).

⁶ Linhart hat 2004 ein Forschungsprojekt zur Digitalisierung japanischer *ukiyo-e* Karikaturen von 1842–1905 initiiert. Die Datenbank findet sich unter der Adresse <http://ukiyo.e.univie.ac.at> (12. 01. 2015).

⁷ Häufig auch „Eisen“ geschrieben.

⁸ Für eine ausführlichere Darstellung vgl. Ekkehard Mays Artikel zum Haiku in *Metzler Lexikon Literatur* (2007: 300).

⁹ In Altenbergs Gesamtwerk finden sich zahlreiche Anspielungen auf die französischen Autoren, so auch auf Victor Hugo und Joris Karl Huysman.

¹⁰ Nach Günther symbolisiert die asiatische Natur die Geborgenheit des „mütterlichen Schoßes“. Dieses Empfinden eröffnet sich dem Europäer in Europa nicht.

¹¹ Auch Graf Hermann von Keyserling formuliert in seinem „Reisetagebuch eines Philosophen“ (1919), dass die künstlerische Natur in Japan die kulturelle Kunst motiviert. Damit bekommt der japanische Holzschnitt einen engen Bezug zur Natur zugeordnet, wie es in van Goghs Gemälde *Die Kurtisane* der Fall ist.

¹² Schaffers attestiert Dauthendey's Zyklus. „Obgleich er in den Novellen eher ein Gegenbild der eigenen

Kultur zeichnet als ein von ernsthafte inhaltlicher Auseinandersetzung geprägtes Bild der anderen Kultur, verzichtet er in seinen Novellen auf die gängigsten Klischees und Topoi [...]“ Zur europäischen Perspektive siehe auch Mayer (2010a).

- ¹³ Johannes Mahr stellt heraus, dass Dauthendey die Holzschnitte gekannt haben muss, weil er die Eindrücke seiner Japanreise erst in Würzburg verschriftlicht hat (ebd.: 27). Einen Überblick über die literarischen Quellen gibt Schuster (1977: 75ff.). Vgl. auch Klawitter (2015: 138). Klawitter expliziert, dass die Acht Holzschnitte auf das chinesische Vorbild *Acht Ansichten von Xiao-Xiang* zurückgehen.
- ¹⁴ Mahr verweist auch darauf, dass sich alle Holzschnitte Hiroshiges zum Biwasee in dem Band von Forrer (1997) finden.
- ¹⁵ Suk-Geoung Han konstatiert, dass Dauthendey aus der japanischen Kunst ebenfalls das Stilmittel übernimmt, mit wenigen Worten viel zu sagen. Somit sieht er Einflüsse des Haiku auf die Novellen gegeben. Den Bezug begründet Han sprachlich durch die häufige Verwendung von Verben der Sinneswahrnehmung in den Novellen (Han 1995: 34). Formal lässt sich die Haiku-Form in den Novellen kaum ausmachen.
- ¹⁶ Für die Beziehung zwischen Schrift und Natur siehe auch Schaffers (2006: 160f.) und Stamm (2000: 72ff.).
- ¹⁷ Stamm sieht darin auch die Rückkehr *Ata Monos ins Soziale* (vgl. Stamm 2000: 70ff.).
- ¹⁸ Im fünften Text *Der Wildgänse Flug in Katata nachschauen* geht es um die Produktion von Kunst, insbesondere um Malerei (vgl. dazu Mayer 2010b). Diese Novelle wurde auch hinsichtlich der Schrift- und Zeichenproblematik untersucht (vgl. Stamm 2000: 80 u. Klawitter 2015: 141f.).

BIBLIOGRAPHIE

- Altenberg, Peter (2007): *Wie ich es sehe*. Nach der Ausgabe letzter Hand. Zürich: Manesse.
- Sommerkamp, Sabine (1992): Die deutschsprachige Haiku-Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Araki, Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnungen in Kurzgedichten*. München: Indium Verlag, S. 79–91. http://kulturserver-nds.de/home/haiku-dhg/Archiv/Sommerkamp_deutschsprHaikudichtung.htm
- Bazin, Germain - Gerson, Horst (Hg.) (1971): *Kindlers Malereilexikon. Sachwörterbuch der Weltmalerei*: [6. Bd.]. Zürich: Kindler Verlag.
- Berger, Klaus (1980): *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*. München: Prestel.
- Chin, Sangbum (2000): Die östliche Einflüsse und Parallele auf die modernen Literaturströmungen um Jahrhundertwende. In: *The Comparative Study of World Literature* Vol. 4, 2010, 205–250. http://www.dbpia.co.kr/view/ar_view.asp?arid=1533452 (13. 12. 2013)
- Chin, Sangbum (2010): Die Asienrezeption in der deutschen expressionistischen Kunst und Literatur und ihre ästhetische Bedeutung. In: TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr.17/2010. http://www.inst.at/trans/17Nr/1-12/1-12_chin17.htm
- Dauthendey, Max (1952): *Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten*. Berlin: Rowohlt.
- Einstein, Carl (1996): *Der frühere japanische Holzschnitt*. In: Schmid, Marion (Hg.): *Einstein Werke*, Bd. 2, 1919–1928. Berliner Ausgabe. Berlin: Fannel & Walz, S. 240–263.
- Fäthke, Bernd (1983): Jawlewsky, van Gogh und Japan. In: *Alexej Jawlensky. Zeichnungen – Graphik – Dokumente*. Wiesbaden: Museum Wiesbaden.
- Forrer, Matthi (1997): *Hiroshige Prints and Drawings*. München – New York: Prestel.
- Günter, Christiane C. (1988): *Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*. München: iudicium Verlag.
- Han, Suk-Geoung (1995): *Die Konstruktion kultureller Differenzen zwischen Asien und Europa bei Max Dauthendey*. Unveröff. Mag. Bayreuth.

- Hofmannsthal, Hugo von (1991): Ein Brief. In: Ritter, Ellen (Hg.): *Hofmannsthal Sämtliche Werke*, 31 Bde, Bd. XXXI, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 45ff.
- Irvine, Gregory (2013): Vom Namban-Handel zur Meiji-Zeit: Verfügbarkeit und Rezeption Japanischer Kunst im Westen. In: Irvine, Gregory (Hg.): *Der Japonismus und die Geburt der Moderne. Die Kunst der Meiji-Zeit*. Leipzig: Seemann.
- Keyserling, Graf Hermann von (1923): *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. 2 Bde, Darmstadt: Reichl.
- Klawitter, Arne (2015): Schriftblindheit in der Fremde. Die Grenzen des Lesbaren in der ‚exotischen‘ Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Kimura, Yuichi – Pekar, Thomas (Hg.): *Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten*. Bielefeld: Transkript, S. 135–147.
- Linhart, Sepp: *Japanischer Holzschnitt als Medium der Gegenöffentlichkeit*. <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/japanischer-holzschnitt-als-medium-der-gegenoeffentlichkeit/69/neste/102.html> (11. 12. 2014)
- Linhart, Sepp (2010): Vorwort I. In: Schmidhofer, Claudia (Hg.): *Fakt und Fantasie. Das Japanbild in deutschsprachigen Reiseberichten 1854–1900*. Wien: Praesens Verlag (= Vienna Studies on East Asia), xiii–xiv.
- Lorenz, Dagmar (1995): *Wiener Moderne*. Stuttgart /Weimar: Metzler.
- Mahr, Johannes (1999). „Den grauen, den weiten See in seiner Harfenform schauen“. Zur Erinnerung an Max Dauthendey. In: *Literatur in Bayern*, Nr. 55 (1999). München, S. 25–28.
- May, Ekkehard (2007): Haiku. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, S. 300–301.
- Mayer, Michael (2010a): „Tropen gibt es nicht.“ *Dekonstruktionen des Exotismus*. Bielefeld: Aisthesis.
- Mayer, Michael (2010b): „Alle Bäume erzählen es“ – Japanische Natur und europäische Perspektive in Max Dauthendey's „Die Acht Gesichter am Biwasee“. In: *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr.17/2010. http://www.inst.at/trans/17Nr/1-12/1-12_mayer17.htmxxx
- Müller, Klaus (2006): Japan. In: *Welt- und Kulturgeschichte*. Bd. 11: Zeitalter der Expansionen. Hamburg: Zeitverlag.
- Neundorfer, German (2003): „Kritik an Anschauung“: *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rajewski, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen – Basel: Francke.
- Schaffers, Uta (2006): *Konstruktionen der Fremde. Erfahren, Verschriftlicht und Erlesen am Beispiel Japan*. Berlin: de Gruyter.
- Rauscher, Sybille (2008): Japonismus. <http://www.djg.passau.de/japan-info/japonismus/>
- Rüger, Axel (2013): Vincent van Gogh und Japan. In: Irvine, Gregory (Hg.): *Der Japonismus und die Geburt der Moderne. Die Kunst der Meiji-Zeit*. Leipzig: Seemann.
- Schmidhofer, Claudia (2010): *Fakt und Fantasie. Das Japanbild in deutschsprachigen Reiseberichten 1854–1900*. Wien: Praesens-Verlag.
- Schulenburg, Stephan von der (2012): *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht*. ARSPROTOTO 4, S. 20–31.
- Schuster, Ingrid (1988): *Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773–1890*. Bern – Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Schuster, Ingrid (1977). *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern – München: Francke.
- Schwan, Friedrich B. (2003): *Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen und Motive*. München: Iudicium.
- Welsch, Wolfgang (1995): Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Heft 1, S. 39–44.
- Stamm, Ulrike (2000): Die „Schrift der Natur“ in Max Dauthendey's Novellen „Die acht Gesichter am Biwasee“. In: Gebhard, Walter (Hg.): *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*. München: iudicium Verlag, S. 59–82.
- Zöllner, Reinhard (2009): *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2. Aufl.

Ukiyo-e. From a Japanese woodcut to a German text – an intermedial and transcultural artistic adaptation

Transculturality. Intermedia. Japanese woodcut. Image-text relations. Asia in German literature.

In the 19th century Japanese art became increasingly interesting for European artists and writers. Besides the collecting of Japanese artworks, the European artists and writers of the late 19th century and the beginning of the 20th century were impressed and influenced by Japanese woodcut. This paper tries to shed some light on those relationships. It is pointed out in the works of painters such as Édouard Manet and Vincent van Gogh and writers such as Max Dauthendey and Peter Altenberg. The research thesis is that painters and writers adapt the style and the technique of the Japanese woodcut. The adaptation of the Japanese woodcut by European artists and writers must be seen as transcultural and intermedial.

Prof. Dr. Sangbum Chin
Department of German Language & Literature
Chonbuk National University
567 Baekje-daero, deokjin-gu, Jeonju-si,
Jeollabuk-do 561-756
Republic of Korea
csb@jbnu.ac.kr

Dr. Michael Mayer
Universität Bayreuth
IPP „Kulturbegegnungen“
Geschwister-Scholl-Platz 3, Raum 206-2/3
95445 Bayreuth
Germany
michael.mayer@uni-bayreuth.de