

SIMONE WINKO

»HINTER BLÜHENDEN APFELBAUMZWEIGEN STEIGT
DER MOND AUF«

Japanrezeption und Wahrnehmungsstrukturen in Arno Holz' frühem
Phantasia

Renate von Heydebrand zum 60. Geburtstag

1. ASPEKTE DES JAPONISMUS UM 1900

In *Westermann's Illustrirten Deutschen Monats-Heften* findet sich 1861 ein für den deutschsprachigen Raum frühes Dokument der Auseinandersetzung mit Japan, ein Bericht über Aufenthalt und Vertragsabschluß des britischen Gesandten Lord Elgin in Japan.¹ Diesem ganz auf die Entdeckung landschaftlicher, folkloristischer und politischer Besonderheiten Japans ausgerichteten Artikel sind illustrativ und ohne direkten Bezug zum Inhalt Nachstiche einiger japanischer Holzschnitte beigelegt. Die Angabe, es seien »Charaktergemälde ... aus japanesischen Volksbüchern« sagt eher etwas über die Verbreitung dieser »Bildchen« als über ihre Provenienz aus – tatsächlich handelt es sich um Holzschnitte Hokusais, vor allem um Darstellungen aus den Büchern *Zufällige Skizzen (Manga)* und den *Hundert Ansichten des Berges Fuji (Fugaku Hyakkei)*. Aufschlußreich sind die als erläuternde Kommentar fungierenden Titel dieser Illustrationen. Wenn etwa die Ansicht des Fuji durch die gespreizten Beine eines Böttchers »Japanische Böttcher« (Abb. 1)² oder die Ansicht des Fuji über den Dächern der Stadt Edo »Feuerglocke« betitelt wird, dann wird zunächst deutlich, daß die Abbildungen in erster Linie als Dokumente japanischen

¹ »John Bull in Japan«, in: *Westermann's Illustrirte Deutsche Monats-Hefte* 9, 1861, Nr. 54, S. 626–638. Der Artikel basiert auf Laurence Oliphants 1859 in London erschienenem Werk »Narrative of the Earl of Elgin's mission to China and Japan in the years 1857, '58, '59«. – Für Anregungen und wertvolle Hinweise zu diesem Aufsatz danke ich Karin Löhner, Norbert Groeben und insbesondere meinem Mann, Ulrich Winko.

² Für die sorgfältige Herstellung der Reproduktionen danke ich Stefan Ulrich.



1. Japanische Böttcher, Holzschnitt aus *Westermann's Illustrierten Deutschen Monats-Heften*, 9. Jg., Nr. 54, 1861, S. 637 (vergrößert). Unter Vorlage von Hokusais »Rittlings auf dem Berg Fuji« (Matagi Fuji), aus den *Hundert Ansichten des Berges Fuji* (*Fugaku hyakkei*), Bd. III, Abb. 9.

Alltags und allenfalls sekundär als Kunstwerke gesehen werden. Dies mag angesichts der ethnographischen Intention des Berichts verständlich sein, liefert aber zugleich ein Indiz für eine »eurozentrische« Wahrnehmung der Bilder. Obwohl drei der abgebildeten Blätter aus den *Hundert Ansichten* strukturell gleichartig aufgebaut sind, wird »übersehen«, daß es gerade nicht, zumindest aber nicht primär um die im Vordergrund stehenden Figuren oder Objekte geht, sondern um den jeweils im Hintergrund dargestellten Fuji bzw., genauer gesagt, um die spezifische Durchsicht auf ihn. Die in den Bildunterschriften zum Ausdruck kommende Zentrierung auf das Vordergrundmotiv ist symptomatisch für eine auf europäischen Darstellungs- und Wahrnehmungstraditionen basierende Rezeptionsweise, in

der im allgemeinen die Zentralperspektive dominiert³ und im Mittelpunkt stehende und/oder großformatige Objekte als Hauptgegenstand eines Bildes betrachtet werden.⁴ Darstellungen in manieristischer Tradition als Ausnahmen von dieser Regel hätten hier als wahrnehmungsleitende Muster eingesetzt werden können, scheinen aber noch nicht mit den abgebildeten Exemplaren der »japanischen Volkskunst« verbunden zu werden. Vielmehr werden die Holzschnitte unter realistischer Perspektive gesehen, und es ist gerade ihre »Naturtreue«, die positiv hervorgehoben wird.⁵

Der Artikel illustriert, daß man zu Beginn der 60er Jahre in Deutschland, nicht nur im Umkreis der Autoren und Leser der *Westermannschen Monatshefte*, mit dieser Darstellungsweise, für die es im späten Ukiyo-e und besonders unter Hokusais um 1830 entstandenen Holzschnitten zahlreiche Beispiele gibt, noch nicht vertraut war – und wegen der spezifischen Überlieferungslage japanischer Kunst und Kultur auch nicht vertraut sein konnte.⁶ Die Situation ändert sich bekanntlich mit der zunehmenden Rezeption und teilweise enthusiastischen Übernahme von Motiven und Techniken japanischer Kunst durch europäische, vor allem französische Künstler.⁷ Zwanzig Jahre nach dem zitierten Artikel kann Julius Lessing in derselben Zeitschrift die derzeit weitverbreitete Bewunderung für chinesische und japanische Kunstgegenstände konstatieren und über das Verhältnis von bloßer »Modelaune« und bleibendem künstlerischen Wert reflektieren.⁸ Neben kunsthandwerklichen Objekten, im wesentlichen Porzellan und Lackarbeiten, sind es in erster Linie japanische Holzschnitte,

³ Angemerkt sei, daß Hokusais Landschaftsbilder mit ihrer für den Ukiyo-e untypischen perspektivischen Darstellung eine solche Rezeption unterstützen. Die Übernahme westlicher Techniken und ihre Vermittlung mit traditionellen Elementen und Techniken japanischer Kunst dürfte die abendländische Rezeption Hokusais und Hiroshiges erleichtert haben und einen wichtigen Grund für die besondere Berühmtheit dieser beiden Holzschnittmeister gerade im Westen ausmachen; vgl. dazu auch Richard Lane, *Ukiyo-e Holzschnitte, Künstler und Werke*, Zürich 1978, S. 172.

⁴ Zur Bedeutung der Perspektive in der europäischen Landschaftsmalerei und zum Fehlen eines »perspektivischen Scheinraumes« in der ostasiatischen Kunst vgl. Roger Goepfer, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962, S. 178 ff.

⁵ »John Bull in Japan«, a.a.O., S. 626 f.

⁶ Die Illustrationen zu den frühesten deutschsprachigen Werken über Japan – genannt seien hier nur Philip Franz von Siebolds »Nippon« (schon 1832) und die Japan-Monographie Wilhelm Heines (1856) – sind generell noch im westlichen Stil gehalten, auch wenn sie z. T. auf japanischen Vorlagen basieren.

⁷ Für die rasch anwachsende Popularität japanischer Holzschnitte war insbesondere deren Präsentation auf den Weltausstellungen in London 1862 und Paris 1867 entscheidend; vgl. z. B. Woldemar v. Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*, Dresden 1897, zit. nach der 3. Aufl., Dresden 1921, S. 18.

⁸ Julius Lessing, *Japan und China im europäischen Kunstleben*, in: *Westermann's Illustrierte Deutsche Monats-Hefte*, 4. Folge, 5. Bd., 1880/81, S. 393–408, hier S. 404–407.

die nach Europa gelangen und eine starke Wirkung nicht allein auf die zeitgenössischen Künstler ausüben.⁹ Hokusai und Hiroshige galten um die Jahrhundertwende als die bedeutendsten Repräsentanten des Ukiyo-e,¹⁰ und es waren gerade die beiden Serien der *Ansichten des Berges Fuji*, die zu Hokusais meistrezipierten Blättern zählten.¹¹ Mit der sprunghaft ansteigenden Rezeption japanischer Kunst nimmt zwar nicht zugleich auch das Verständnis für sie zu – der Reiz des Exotischen spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle –,¹² als eine Folge ihrer Verbreitung dürfte sich aber unter den Rezipienten ein gewisser Vertrautheitseffekt eingestellt haben, und zwar nicht nur in Hinsicht auf bestimmte, für »typisch japanisch« gehaltene Motive. Insbesondere sind es wahrnehmungsleitende Darstellungstechniken, die von japanischer Malerei und Graphik beeinflusst werden und von denen das oben abgebildete Beispiel nur eine repräsentiert. Der »raffinierte« Bildaufbau mittels eines strukturierenden Vordergrundmotivs, das Durchsicht auf ein nur indirekt, wie zufällig in den Blick kommendes, aber zentrales Hintergrundmotiv bietet, findet sich ab 1890 verstärkt bei französischen Künstlern, etwa bei Bonnard, Valloton, Denis, Manet, Gauguin und Toulouse-Lautrec.¹³ Um 1900 gehen diese Techniken wie auch die Ornamentik japanischer Holzschnitte in die europäische Gebrauchskunst ein.¹⁴ Es sind diese Darstellungstechniken und die Frage nach ihrer wahrnehmungsleitenden Funktion, die im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen werden.

Kann man in Frankreich schon ab etwa 1860, also relativ kurz nach Öffnung der japanischen Landesgrenzen nach Westen hin, von einer rasch um

⁹ Vgl. z. B. Siegfried Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. u. 20. Jahrh.s*, Herrsching 1980, S. 8 ff. und den umfassenden Abbildungsteil.

¹⁰ Diese Bewertung, die auf die Arbeiten von Louis Gonse (*L'Art Japonais*, 2 Bde, Paris 1883) und Justus Brinckmann (*Kunst und Handwerk in Japan*, Berlin 1889) zurückgeht, zeigt sich schon darin, daß die ersten Einzelausstellungen japanischer Holzschnittkünstler in den 90er Jahren Hiroshige gewidmet waren; vgl. dazu v. Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*, a.a.O., S. 24.

¹¹ Vgl. dazu Lane, *Ukiyo-e Holzschnitte*, a.a.O., S. 172 ff. – Bereits 1880 veröffentlichte Frederick Dickins einen Kommentar zu Hokusais »Hundert Ansichten« mit ausführlichen Erläuterungen zu jedem Blatt; vgl. Henry B. Smith, *Hokusai. One Hundred Views of Mount Fuji*, London 1988, S. 22.

¹² Vgl. Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis und der Japonismus*, in: U. P.-P. (Hrsg.), *Die Nabis. Propheten der Moderne*, Ausstellungskatalog, Zürich 1993, S. 33–59, hier S. 33 f.

¹³ Vgl. dazu ebd., bes. S. 39–44; auch: *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Ausstellungskatalog, München 1972, S. 228.

¹⁴ Vgl. z. B. Perzynskis Ausführungen zum »Japonismus« und seine Beispiele: Friedrich Perzynski, *Der japanische Farbenholzschnitt. Seine Geschichte – sein Einfluß*, 2., verb. Aufl., Berlin o. J. [um 1908], S. 85; auch Oskar Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte*, 3 Bde, Braunschweig 1907, Bd. 3, S. 251.

sich greifenden Japanbegeisterung sprechen, so setzt das vergleichbare Phänomen in Deutschland erst Ende der 80er Jahre ein.¹⁵ 1889 erscheint das erste deutschsprachige Standardwerk über *Kunst und Handwerk in Japan* von Justus Brinckmann, ab Mai 1888 veröffentlicht der Pariser Kunsthändler Samuel Bing seine Monatsschrift *Le Japon Artistique* in drei Sprachen. Die deutschsprachige Ausgabe dieses anspruchsvollen Unternehmens, *Japanischer Formenschatz*, stellt eine wichtige und bislang kaum erforschte Quelle des Japonismus in Deutschland dar und dürfte den meisten Sammlern und Interessierten bekannt gewesen sein – in Abschnitt 4. wird auf diese Zeitschrift zurückzukommen sein. Sie führt einem größeren Publikum zum erstenmal nicht allein Farbholzschnitte verschiedener Ukiyo-e-Meister, Mustervorlagen und Abbildungen kunstgewerblicher Gegenstände vor Augen, sie enthält auch Beiträge namhafter Japan-Experten aus Frankreich, England, den USA und Deutschland zu japanischer Kultur und Kunst.¹⁶

In der deutschsprachigen Literatur manifestiert sich die Auseinandersetzung mit japanischer Kultur – im übrigen oftmals vermischt mit der bereits seit dem 17. Jahrhundert wirksamen Chinarezeption¹⁷ – vornehmlich in drei Typen von Dokumenten. Dichter der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts haben sich theoretisch bzw. essayistisch mit japanischer Kunst und Dichtung auseinandergesetzt – man denke nur an Hofmannsthal, Rilke und Einstein –, haben – wie etwa Dehmel und Klabund – chinesische und japanische Lyrik nachgedichtet, und nicht zuletzt finden sich unterschiedlich starke Wirkungen der Japanrezeption in den literarischen Texten – erinnert sei nur an Dauthendey. Hier sind Einflüsse auf die Motivik, auf Darstellungstechniken und gattungsbezogene Adaptionen nachweisbar.¹⁸

Zu den frühen deutschsprachigen Japanrezipienten zählt Arno Holz. Er hat sich zwar nicht theoretisch mit japanischer Kunst und Dichtung be-

¹⁵ Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*, Bern, München 1977, S. 17; Dietrich Krusche, *Das japanische Haiku in Deutschland*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 11, 1985, S. 69–82, hier S. 70 f.

¹⁶ Samuel Bing (Hrsg.), *Japanischer Formenschatz*, Monatsschrift, 36 Hefte in 3 Bdn, Leipzig 1889–1891. Jedes Heft ist einem Themenschwerpunkt wie Theater, Kunstgewerbe, Holzschnittkunst u. a. gewidmet, und es sind jeweils zehn großformatige, aufwendig gedruckte Bildtafeln eingebunden.

¹⁷ Vgl. *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung vom 16. 9.–11. 11. 1973 in Berlin, Berlin 1973, S. 7 u. passim.

¹⁸ Die einzige umfassende, materialreiche Monographie zum Thema »China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925« hat Ingrid Schuster vorgelegt (a.a.O.); allerdings untersucht sie den Einfluß der bildenden Kunst Japans auf die Literaten der Jahrhundertwende nicht systematisch. Zur Japanrezeption einzelner Autoren gibt es mehrere Studien, z. B. Hermann Meyer, *Rilkes Begegnung mit dem Haiku*, in: *Euphorion* 74, 1980, S. 134–168;

faßt, Anzeichen seiner Vorliebe für diesen Kulturkreis finden sich aber seit ca. 1893 in seinen Gedichten und insbesondere in der ersten Fassung des *Phantasmus* von 1898/99. Im folgenden wird es darum gehen, einige ›Spuren‹ des Holzschen Japonismus im *Phantasmus* aufzuzeigen. Diese vom Ansatz her der methodisch nicht unproblematischen ›Einflußforschung‹ zuzuordnende Aufgabe steht vor der besonderen Schwierigkeit, daß die Textlage im Falle Arno Holz' alles andere als befriedigend ist. Die einzige Biographie, in der der umfangreiche unveröffentlichte Nachlaß Holz' ausgewertet wird,¹⁹ gibt für das Japonismusthema kaum etwas her, und es sind nur wenige private Äußerungen Holz' überliefert. Es soll im folgenden aber auch nicht darum gehen, den Einfluß einzelner Kunstwerke auf den *Phantasmus* in einem strengen Sinne nachzuweisen und exakt zu belegen. Vielmehr sollen, Holz' Kenntnis japanischer Kunst vorausgesetzt, »formale Analogien«²⁰ zwischen den Gedichten und japanischen Holzschnitten im allgemeinen – wenn auch exemplifiziert an einzelnen Beispielen – aufgezeigt werden. Dabei gehe ich davon aus, daß Martinis auf das 19. Jahrhundert bezogene Aussage »Bildende Kunst und Literatur lassen eine gemeinsame Darstellungstypik erkennen, die auf generelle Konventionen des Sehens, der Vorstellungen verweist«²¹ verallgemeinert und auch auf gruppenspezifische Wahrnehmungskontexte bezogen werden kann. Die Thesen, die in den folgenden Abschnitten über Parallelen zwischen *Phantasmus*-Gedichten und Beispielen japanischer Kunst sowie zeitgenössischen Aussagen über sie aufgestellt werden, dürften, dies ist vorab zu bedenken, trotz ihrer ›Augenfälligkeit‹, in einem höheren Maße spekulativ sein, als dies für Interpretationshypothesen generell gilt.

Zunächst ist zu belegen, daß Holz zu den frühen Rezipienten japanischer Kunst im deutschsprachigen Raum gehörte – eine These, die in der Forschung zwar nicht umstritten, wegen ihrer Zentralität für die Argu-

Walter Gebhard, Genies und Geniesser. Carl Einstein über die Kultur des frühen japanischen Holzschnitts, in: Klaus Kiefer (Hrsg.), Carl-Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. 1988, S. 67–113; zur Geschichte des Haiku in Deutschland vgl. Krusche, Das japanische Haiku, a.a.O.

¹⁹ Helmut Scheuer, Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts 1883–1896. Eine biographische Studie, München 1971.

²⁰ Wie Wolfdietrich Rasch (Einführung, in: W. R. [Hrsg.], Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M. 1970, S. 7–11, hier S. 9) betont, lassen sich zwischen Werken bildender Kunst und literarischen Texten »niemals ... ›gleiche‹ Formqualitäten« aufweisen, sondern lediglich »formale Analogien«.

²¹ Fritz Martini, Friedrich Theodor Vischers Anschauung von der Wechselwirkung der Künste, in: Wolfdietrich Rasch (Hrsg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M. 1970, S. 179–192, hier S. 179.

mentation dieses Beitrags aber noch einmal zu stützen ist (2.). Nach einer Präzisierung der interpretationsleitenden Thesen wird die Bedeutung der Wahrnehmung bzw. des Sehens in Holz' kunsttheoretischen Reflexionen herauszustellen sein (3.), um dann die Holzsche Japanrezeption im *Phantasmus* exemplarisch unter den Aspekten der Motivik (4.1.) und verschiedener Darstellungstechniken (4.2.) zu untersuchen. Auf die Analyse gattungsbezogener Parallelen, auf die in der Forschung bereits hingewiesen worden ist,²² soll hier verzichtet werden. Ein Vergleich mit Formen japanischer Lyrik liegt zwar wegen der knappen, prosaischen Sprache der *Phantasmus*-Gedichte nahe, scheint mir aber für andere Dichter der Jahrhundertwende ertragreicher zu sein, die sich nachweislich an japanischer Dichtung orientiert und sich etwa mit dem Haiku auseinandergesetzt haben. Einschränkend ist zu betonen, daß die Frage nach Einflüssen japanischer Kunst und Literatur kein Schema für eine Gesamtinterpretation des *Phantasmus* zur Verfügung stellt, sondern die Gedichte lediglich unter einem begrenzten Aspekt, wenn auch im Kontext eines in seinen Wirkungen weitreichenden zeitgenössischen Kulturphänomens, des Japonismus, betrachtet werden.

2. ARNO HOLZ UND JAPAN

Die Vorliebe Arno Holz' für japanische Kunst und chinesische wie japanische Dichtung ist in der Forschung des öfteren thematisiert worden.²³ Holz regte seine Freunde und ›Schüler‹ zur Beschäftigung mit ostasiatischer Kunst an. Paul Ernst zum Beispiel hat mehrere Artikel über Japan und China verfaßt und sich unter anderem über die Wirkung japanischer und chinesischer Lyrik auf die jungen Dichter Ende des 19. Jahrhunderts geäußert.²⁴ Er selbst betont – im Gegensatz zu Holz – den Einfluß des *Livre de jade*, Judith Gauthiers Übersetzung chinesischer Lyrik ins Französische, auf seine Gedichte, insbesondere auf seine *Polymeter*-Verse.²⁵ Ernst Schurs literarisches Schaffen ist von seiner Bewunderung vor allem

²² So bei Schuster, China und Japan, a.a.O., S. 20f., 94f. u. ö.; Krusche, Das japanische Haiku, a.a.O., S. 71.

²³ Am ausführlichsten befaßt sich Schuster, China und Japan, a.a.O., mit diesem Thema; ihre Behauptung »Arno Holz sammelte nicht nur japanische Bilder; er las auch chinesische Gedichte und lernte sogar ein bißchen Japanisch« (ebd., S. 58) bleibt leider ohne Beleg; einzelne Aspekte behandeln Scheuer, Arno Holz, a.a.O., und Gerhard Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens, München 1974.

²⁴ Vgl. dazu Schuster, China und Japan, a.a.O., S. 23f.

²⁵ Paul Ernst, Jünglingsjahre, München 1931, S. 317f.

japanischer Kunst geprägt,²⁶ und Reinhard Piper ist als Verleger maßgeblich an der Verbreitung ostasiatischer Lyrik in Deutschland beteiligt gewesen: 1905 erschienen in der Reihe *Die Fruchtschale* chinesische Gedichte in der Übersetzung Hans Heilmanns, 1909 *Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten* in der Übersetzung von Julius Kurth.²⁷ Nach eigenen Aussagen ist Piper durch ein Buch, das er von Holz bekommen hat, zu seiner Ausgabe chinesischer Gedichte angeregt worden – durch Marquis d'Hervey-Saint-Denys' *Poésies de l'époque des Thang* (Paris 1862), die erste umfangreiche Übersetzung chinesischer Lyrik ins Französische –, und Holz hat auch Heilmann als Übersetzer empfohlen.²⁸

Als wichtiges biographisches Datum in diesem Zusammenhang gilt Holz' Parisreise in seinem Krisenjahr 1887. Von Mitte April bis Mitte Mai hält er sich in Paris auf, lernt dort Zolas Kunsttheorie und – so zumindest Schlaf²⁹ – die Schriften der Brüder Goncourt kennen und besucht die Ausstellung der »Unabhängigen«. ³⁰ Ebenfalls im Frühjahr 1887 findet im Café »Le Tambourin« eine von den Brüdern van Gogh organisierte Ausstellung japanischer Holzschnitte statt – ob Holz sie sehen konnte, ist nicht dokumentiert. Fest steht, daß man in Paris allenthalben auf Spuren des Japonismus stoßen mußte. Bereits 1868 beklagten Edmond und Jules de Goncourt, die mit zu den Pionieren des Japonismus zählen, daß ihr »Geschmack« seine einstige Exklusivität verloren habe:

»Der Geschmack für chinesische und japanische Dinge! Wir waren unter den ersten, die diesen Geschmack hatten. Er breitet sich nun aus auf alles und jeden, selbst auf Idioten und Kleinbürgerfrauen.«³¹

Japanische Holzschnitte gehörten zur Standardausstattung der Bouquisten, waren als Schaufensterdekorationen der Buch- und Farbenshops am Montmartre keine Seltenheit³² und wurden für wenig Geld sogar in großen Kaufhäusern angeboten.³³

Direkte Zeugnisse, die Holz' Vorliebe für japanische Kunst und insbesondere japanische Holzschnitte dokumentieren, gibt es allerdings nur we-

²⁶ Schuster, *China und Japan*, a. a. O., S. 26–29, weist diese Prägung anhand verschiedener Texte Schurs nach.

²⁷ Ebd., S. 26.

²⁸ Vgl. Scheuer, Arno Holz, a. a. O., S. 170.

²⁹ Ebd., S. 97.

³⁰ Im selben Jahr berichtet Holz in »Der Salon« über diese Ausstellung; 1890 erscheint sein Zola-Aufsatz in der »Freien Bühne«. Vgl. dazu auch Scheuer, Arno Holz, a. a. O., S. 97.

³¹ Zitiert nach Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*, Köln 1976, S. 48f. Der misogynen Charakter dieser Aussage sei hier nur vermerkt.

³² Van Goghs Bildnisse des Farbenhändlers Julien Tanguy, »Père Tanguy« (1887 und 1887/88), mit den japanischen Holzschnitten im Hintergrund veranschaulichen dies.

³³ Perucchi-Petri, *Die Nabis*, a. a. O., S. 34.

nige. Den aussagekräftigsten Hinweis liefert der Brief an Dehmel vom 7. Juli 1894:

»Du mußt mich quam celerrimest mal wieder besuchen. Ich habe eine derartige Masse herrlichster japanischer Buntdrucke momentan zu Hause, daß Du Deine hellste Freude dran haben wirst.«³⁴

Von Piper ist die Aussage überliefert, Holz habe »die Japaner mit ihren geistreichen Bildausschnitten und den reizvoll zusammengestellten Farben, ihrem technischen Geschick und ihren witzigen Einfällen« höher eingeschätzt als die »großen europäischen Meister«. ³⁵ Diese Aussage belegt, daß es gerade Darstellungstechniken – Bildausschnitte und Farbgestaltung – und ihre Beherrschung waren, die Holz an den japanischen »Buntdrucken« besonders fasziniert haben.

Die Frage, wie sich die Rezeption japanischer Kunst und Dichtung in Holz' Werk manifestiere, wird unterschiedlich beantwortet. Einen nur unspezifischen Einfluß nimmt Oeste an, der Holz' Traditionsaneignung für generell eklektizistisch hält. Motive aus fremden Kulturen verwende Holz im *Phantasmus* als mehr oder minder beliebige Versatzstücke, und insbesondere historische und literarische Figuren »often seem no more than namens copied from a lexicon«. ³⁶ Wäre dem so, dann hätten auch die japanischen Motive allein ornamentale Bedeutung. Allenfalls könnte man ihnen wie auch den anderen multikulturelle Bildung demonstrierenden Anspielungen, Namen und Bildbereichen die Funktion einer Selbstlegitimation des Autodidakten Holz zuschreiben. ³⁷ Dagegen vertreten Scheuer und, dezidiert, Schuster die These, daß die Eindrücke des Parisaufenthaltes zur Neuorientierung Holz' beigetragen haben – eine Annahme, die einige Plausibilität für sich hat. Daß Holz nach dieser Reise seine Pläne zu einem Roman aufgibt und sich kleinen literarischen Formen zuwendet – 1889 erscheinen die Skizzen *Papa Hamlet* –, könnte für einen Einfluß auch der japanischen »Bildchen« sprechen. ³⁸

³⁴ Arno Holz, Briefe. Eine Auswahl, hrsg. v. Anita Holz u. Max Wagner, München 1948, S. 97.

³⁵ Reinhard Piper, *Vormittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1947, S. 329.

³⁶ Robert Oeste, *The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment*, Bonn 1982, S. 55.

³⁷ Zur eklektizistischen Traditionsaneignung als Phänomen des Jugendstils allgemein vgl. Schulz, Arno Holz, a. a. O., S. 93; zum autodidaktischen Studium Arno Holz' vgl. Scheuer, Arno Holz, a. a. O., S. 17f. – Gegen Oestes These ließe sich im übrigen das »Phantasmus«-Gedicht »Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen« (Arno Holz, *Phantasmus*, verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung, hrsg. v. Gerhard Schulz, Stuttgart 1968, S. 86) anführen, in dem der oberflächliche und willkürliche Umgang mit Kunstwerken und anderen Kulturprodukten ironisiert wird.

³⁸ Vgl. Schuster, *China und Japan*, a. a. O., S. 19. Darüber hinaus hat Schuster gezeigt, daß schon das 1893 veröffentlichte Gedicht »Alter Garten« Ähnlichkeiten mit japanischer Dich-

Im folgenden wird versucht, die These von einem signifikanten Einfluß der Japanrezeption Holz' zu stützen. Dabei gehe ich von der Annahme aus, daß es nicht primär die Rezeption japanischer Dichtung ist, die sich im *Phantasia* nachweisen läßt, sondern in erster Linie die Rezeption japanischer Holzschnitte. Zwar lassen sich auch Beispiele dafür finden, daß typische Motive dieser Holzschnitte im *Phantasia* in rein dekorativer Funktion eingesetzt werden, von zentraler Bedeutung sind aber deren Darstellungstechniken und ihre Adaption in den Gedichten bzw., schwächer formuliert, ihre formalen Analogien mit den Gedichten. Diese ist, daß die japanischen Holzschnitte Wahrnehmungsmuster zur Verfügung stellen, die als stilbildende Elemente im frühen *Phantasia*-Zyklus aufzeigbar sind und die Ausbildung neuer Wahrnehmungs- und Darstellungsstrukturen in Holz' Lyrik unterstützen.

3. WAHRNEHMUNG UND SEHEN-LEHREN ALS AUFGABE DES KÜNSTLERS – HOLZ' KUNSTTHEORETISCHE REFLEXIONEN

Im *Modernen Musen-Almanach auf das Jahr 1893* erscheinen neun Gedichte Arno Holz', die Hofmannsthal in seiner Rezension aus demselben Jahr mit folgenden Worten charakterisiert:

»Neben dieser orientalischen Pracht stehen reinlich und zierlich, wie lebendig-bunte, nüchtern-poetische Niederländer, die Bildchen des Arno Holz. Da ist keine Farbe, kein Strich zu viel: jeder Strich charakterisiert, begrenzt, schafft plastische, springende Gestalt. Das reine Zustandsbild ... – das macht ihm keiner nach, keiner in dieser absichtslosen, reinlichen, an die Japaner gemahnenden Manier.«³⁹

Diese Einschätzung der neuen »Manier« Holz' aus kompetenter Sicht – Hofmannsthal's Kenntnis japanischer Kunst und Dichtung wurde schon erwähnt – kann auf den gesamten frühen *Phantasia* übertragen werden, in dessen erstes Buch Holz die neun Gedichte mit kleineren Modifikationen aufnimmt. Sie läßt sich als Beleg dafür lesen, daß die zentrale These des vorliegenden Beitrags zumindest mit einer der zeitgenössischen Rezeptionsperspektiven übereinstimmt. Die aus dem Begriffsinventar der bildenden Kunst entlehnten Attribute, die Hofmannsthal hier verwendet, deuten darauf hin, daß er Holz' Gedichte als »Bildchen« wahrnimmt, als dominant visuelle Gebilde, deren Darstellungstechnik ihn an japanische

... Kunst erinnert. Einfachheit und »reinlich« begrenzter Ausschnitt des Dargestellten, die reduzierte, aber aussagekräftige Ausführung einerseits (»keine Farbe, kein Strich zu viel«) und die Buntheit und Lebendigkeit andererseits sind Standardattribute japanischer Holzschnitte, ebenso wie die Verbindung von technischer Gekonntheit mit einer spielerischen, leichten Wirkung (»zierlich«, »absichtslos«).⁴⁰ Die Flüchtigkeit, ein weiteres, gerade für die Jugendstilrezeption japanischer Kunst zentrales Merkmal, fehlt zu Recht in Hofmannsthal's Charakterisierung der *Almanach*-Gedichte, während die statt dessen genannte Plastizität, die Perspektive voraussetzt, eher ein Merkmal des späten Ukiyo-e ist, wie ihn Hokusai und Hiroshige geprägt haben. Es wird zu zeigen sein, daß im *Phantasia*-Zyklus beide Darstellungstraditionen aufzeigbar sind. Der Begriff »Zustandsbild« mit seiner zeitlichen und räumlichen Komponente kennzeichnet sowohl die Gedichte Holz', die Augenblicke, momentane Zustände im Bild – räumlich – festhalten, als auch den Ukiyo-e, die »Bilder der vergänglichen Welt«. Deutlich wird dies schon in den programmatischen Ausführungen von Asai Ryoi in seinen *Erzählungen aus der vergänglichen Welt* (*Ukiyo monogatari*, um 1661):

»... nur für den Augenblick leben, unsere ganze Aufmerksamkeit der Schönheit des Mondes, des Schnees, der Kirschblüten und bunt verfärbten Ahornblätter widmen, Lieder singen, uns selbst nur treiben, dahintreiben lassen ... , das ist es, was wir die fließende Welt nennen.«⁴¹

Analog spricht E. de Goncourt, einer der frühen Hokusai-Interpreten, von »a snapshot of an instant, so to speak, the negative of which has been stored away deep in the artist's memory.«⁴²

Die Bezeichnung »Zustandsbild« deutet darüber hinaus den zeitgenössischen Kontext an, in dem die *Phantasia*-Gedichte und ihre spezifische Darstellungstechnik und damit auch Holz' Japanrezeption zu sehen sind:

⁴⁰ Diese allgemeine Charakterisierung trifft hauptsächlich Werke der klassischen Periode, zu der Künstler wie Harunobu, Shunsho oder Utamaro zu rechnen sind, und der späten Zeit des Ukiyo-e, zu der Hokusai, Hiroshige oder Kyosai zählen. Die hier zugrundegelegte, grobe Einteilung des Ukiyo-e stammt von Ludwig Bachhofer, *Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister*, München 1922. – Zum Verhältnis von Technik und Wirkung der japanischen Holzschnitte vgl. die Ausführungen bei Brinckmann, *Kunst und Handwerk*, a. a. O., S. 221–271, und v. Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*, a. a. O., S. 84–199 passim.

⁴¹ Zit. nach Lane, *Ukiyo-e Holzschnitte*, a. a. O., S. 11.

⁴² Edmond de Goncourt, *Hokusai*, Paris 1896, S. 56 (zit. nach Matthi Forrer, *Hokusai*, New York 1988, S. 124). Die Parallele zwischen den japanischen Holzschnitten des Ukiyo-e und der photographischen Technik, die Goncourt hier impliziert, wurde des öfteren hergestellt, vgl. dazu Julius Kurth, *Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte*, München 1911, S. 94, der darauf hinweist, »daß das Wort *shashin*, welches Hokusai für Naturskizzen anwendete, heut »Photographie« heißt«.

³⁹ Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1945–59, Prosa I, S. 116f.

die Erkenntniskrise der Jahrhundertwende, die zugleich als Wahrnehmungskrise aufgefaßt werden kann.⁴³ Auch Holz ist jenen Dichtern um 1900 zuzurechnen, die den Zugang des erkennenden Subjekts zu den Objekten problematisieren und nach den Konsequenzen dieser Problematisierung für die ästhetische Produktion fragen. Seine spezifische Position ist bekanntlich zum einen durch seine Ausrichtung an den Naturwissenschaften und insbesondere an den Schriften positivistischer Theoretiker – Taine, Comte, Spencer und vor allem Mill – gekennzeichnet, zum anderen aber auch durch die enge Verbindung von Dichtung und bildender Kunst in seiner ästhetischen Konzeption.

Holz' positivistische Orientierung drückt sich in seinem Bemühen aus, das allen »Kunst« genannten Einzelercheinungen zugrundeliegende Gesetz zu finden,⁴⁴ in seinem Zurückgehen auf »die Tatsachen«, die Dinge »wie sie sind«, und in seiner Forderung, Kunst habe die Natur nachzubilden. Scheint auch diese ungebrochen mimetische Funktion, die Holz der Kunst zuschreibt, und ihre Basis, die Annahme der »Erkennbarkeit des Faktischen«, der oben vorgenommenen Einordnung in den Kontext der Erkenntniskrise entgegenzustehen, so sprechen doch zwei Einschränkungen dafür: Zum einen steht für Holz »seit Kant« fest, daß wir immer nur unsere »Vorstellungsbilder« der Dinge wiedergeben können,⁴⁵ und zum anderen hält er eine globale Abbildung der Natur nicht für möglich. Da lediglich die Eindrücke, die einzelne Naturgegenstände im wahrnehmenden

⁴³ Vgl. dazu Gerhard Neumann, Kessler als Diarist, in: Wahrnehmungswandel – Wertewandel. Der Weg der Moderne. Festschrift für Renate v. Heydebrand, München 1993 [Unikat], S. 255 ff.; erscheint 1994 in: G. N. u. Günter Schnitzler (Hrsg.), Harry Graf Kessler, Freiburg.

⁴⁴ Auf die Darstellung des in der Forschung oft behandelten Holzschen »Kunstgesetzes« kann hier verzichtet werden, auf seine kontroverse Einschätzung sei nur hingewiesen: Für die einen, etwa für Klaus R. Scherpe (Der Fall Arno Holz. Zur sozialen und ideologischen Motivation der naturalistischen Literaturrevolution, in: Gert Mattenklott und K. R. S. [Hrsg.], Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus. Kronberg/Ts. 1973, S. 121–175), ist es Ausdruck der positivistischen Orientierung Holz', während die anderen es gegen den »Vorwurf« des Positivismus verteidigen und es eher mentalistisch interpretieren, so Wilhelm Emrich, Arno Holz – sein dichterisches Experiment, in: Neue deutsche Hefte 94, 1963, S. 43–58, und Ingrid Strohschneider-Kohrs, Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz, in: Poetica 1, 1967, S. 44–66. Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz, München 1980, S. 16–24, vertritt eine differenziertere, vermittelnde Position, der ich mich hier anschließe; vgl. auch Silvio Vietta, Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik. Descartes, Georg Büchner, Arno Holz, Karl Kraus, München 1981, S. 145.

⁴⁵ Arno Holz, Werke, hrsg. v. Wilhelm Emrich u. Anita Holz, Neuwied, Berlin 1961/62, Bd. V, S. 38.

Subjekt hinterlassen, reproduziert werden können,⁴⁶ zerfällt die Wirklichkeit in eine Vielzahl von Impressionen, die freilich für Holz ein Fundamentum in re haben.

Anders jedoch als in dem Standarddokument der Erkenntniskrise, Hofmannsthal's *Chandos-Brief*, in dem sich die epiphaniartigen Erlebnisse des Subjekts an einfachen, alltäglichen Gegenständen entzünden,⁴⁷ sind es bei Holz spezifische Ansichten solcher Gegenstände, die Objekte eines emphatisch verstandenen Sehens sind. Nicht einen Grashalm, sondern »die besondere Biegung eines Grashälms«, nicht ein Paar Holzschuhe, sondern »ein Paar Klotzkorken, das im Sonnenschein auf einer roten Diele steht«,⁴⁸ gilt es wahrzunehmen. Über diese Art der Wahrnehmung hat das Subjekt Zugang zur Besonderheit und – nicht notwendig damit verbundenen – Schönheit der Objekte. Ziel des Sehens sind also die Objekte selbst, insbesondere aber sinnliche wahrnehmbare Objektpartitionen und -konstellationen. Für Holz sind sie die einzig zuverlässigen Größen, die ihren Wert in sich selbst tragen, das heißt auf keine Transzendenz verweisen.⁴⁹ Das wahrnehmende Subjekt muß über besondere Dispositionen verfügen, um für solche Eindrücke empfänglich zu sein. Dieses Sehen-Können ist für Holz ein Merkmal, das den Künstler definiert, und eine seiner Aufgaben ist es, den Nichtkünstler sehen zu lehren, um ihm vergleichbare »Einsichten« zu ermöglichen.⁵⁰ Weicht Holz auch in dieser Einschätzung der fast schon pädagogischen Wirkung künstlerischer Tätigkeit von Hofmannsthal ab, so liegt der wesentliche Unterschied doch darin, daß sich die Problematisierung der Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von Realität jeweils anders auf die künstlerische Produktivität auswirkt. In Hofmannsthal's *Chandos-Brief* wird die Partialisierung der Wirklichkeit als Leiden erfahren und zieht den Verlust schöpferischen Antriebs nach sich, bei Holz

⁴⁶ Zu Holz' differenziertem Naturbegriff und zur gängigen Fehleinschätzung naturalistischer Darstellung als photographische Wiedergabe von Realität vgl. Möbius, Der Positivismus, a.a.O., S. 54 ff.

⁴⁷ Hofmannsthal, Gesammelte Werke, a.a.O., Prosa II, S. 14.

⁴⁸ Holz, Werke, a.a.O., Bd. V, S. 37; vgl. dazu auch Schulz, Arno Holz, a.a.O., S. 83 f.

⁴⁹ Zur Illustration, wenn auch nicht zur Stützung dieser These ließe sich das *Phantasus*-Gedicht »Horche nicht hinter die Dinge. Zergrübele dich nicht...« (Holz, *Phantasus*, a.a.O., S. 71) anführen, in dem angesichts der Präsenz der »Dinge« die Frage, was sie begründe, und ebenso die Problematisierung der eigenen Existenz als nicht beantwortbar, vielleicht sogar als sinnlos dargestellt werden; vgl. dazu auch Gerhard Schulz, Nachwort, in: Holz, *Phantasus*, a.a.O., S. 129–155, hier S. 146.

⁵⁰ Vgl. z. B. Holz, Werke, a.a.O., Bd. V, S. 37: »Für jede Kleinigkeit ... müssen immer erst die Künstler kommen und ihnen [den Nichtkünstlern] die balkendicken Hornhäute von neuem operieren. Wäre es anders, die Kunst wäre überflüssig.«

dagegen wird sie gewissermaßen zum kreativen Prinzip. Dies zeigt sich in der Gestaltung des *Phantasmus*, den Holz als lyrisches »Weltbild«⁵¹ konzipiert. Da er aus erkenntnistheoretischen Gründen eine integrative Gesamtschau der Welt nicht für möglich hält und entsprechend auch deren poetologisches Pendant, eine vereinheitlichende Handlung oder »Fabel«, als nicht mehr zeitgemäß ansieht, reiht er im *Phantasmus* einhundert »Zustandsbilder« aneinander, in denen das lyrische Ich in verschiedenen Situationen, auf verschiedenen Zeitebenen und aus unterschiedlichen Existenzformen heraus wahrnimmt, erinnert und handelt. Die Komplexität des »Weltgedichts« resultiert aus der Vielfalt der Momentaufnahmen; seine Einheit garantiert die Identität des wahrnehmenden Subjekts, die trotz der unterschiedlichen Existenzformen des Ich und seiner Metamorphosen vor allem im zweiten Teil des Zyklus als gegeben anzunehmen ist: Erst sie schafft den Zusammenhalt der Momentaufnahmen in einem mosaikartigen »Gesamtbild«, sie ermöglicht die Erinnerungen des Ich und bildet die Voraussetzung für seine dichterische Produktion.⁵²

Die bisherigen Ausführungen implizieren bereits den zweiten oben angesprochenen Aspekt, der für Holz' Kunsttheorie und seine Praxis charakteristisch ist: die Nähe der Dichtung zur bildenden Kunst, die Hofmannsthal in seiner Rezension herausstellt. Schon die Herleitung des »Kunstgesetzes« belegt den Zusammenhang aller Künste in Holz' ästhetischer Konzeption, und es ist insbesondere die Verbindung von bildender Kunst und Dichtung, die sich aus seiner Zielsetzung und Argumentationsweise ergibt. Unter der positivistischen Prämisse, daß alles Regelhafte, was an einer überschaubaren, nicht-komplexen, »einfachen künstlerischen Tatsachen« abzulesen sei, auch für komplexere Kunstwerke und andere Künste gelten müsse, kann er ein »primitives« Exemplar der Gattung bildende Kunst, eine Kinderzeichnung, als Ausgangspunkt seiner Suche wählen.⁵³

⁵¹ Vgl. zum folgenden Arno Holz, *Das Werk*, hrsg. v. Hans W. Fischer, Bd. X: Die neue Wortkunst, Berlin 1925, S. 651. Die philosophische Implikation dieses Begriffs, die in der Forschung oft in den Mittelpunkt gestellt wird, scheint mir nur von sekundärer, das Morphem »Bild« dagegen von primärer Bedeutung zu sein; vgl. dagegen Karl Geisendörfer, Die Entwicklung des lyrischen Weltbildes im »Phantasmus« von Arno Holz, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, 1963, S. 231–248.

⁵² Onno Frels dagegen ordnet den Zyklus dem Phänomen des Ich-Zerfalls bzw. der Identitätskrise der Jahrhundertwende zu (Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei Arno Holz, in: Christa Bürger u. a. [Hrsg.], *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt/M. 1979, S. 103–138, hier, S. 128–134). Im »Phantasmus« sieht er den »Verlust eines Standpunktes« vorliegen, den er allerdings ideologiekritisch mit der verlorenen Fähigkeit, die gesellschaftliche Totalität erfassen zu können, gleichsetzt. Jedoch konzediert er, daß die Anbindung des einzelnen Gedichts an »die jeweilige Situation des Dichters« einen gewissen »Zusammenhang« innerhalb des Zyklus herstellt (ebd., S. 133).

⁵³ Holz, *Werke*, a. a. O., Bd. V, S. 12–17.

Holz zielt damit zum einen auf eine Grundlage für eine Wissenschaft der Kunst ab, zum anderen widmet er sich der Theorie aber auch, um der eigenen »verfluchten Praxis besser beizukommen«,⁵⁴ um also eine Basis für sein literarisches Schaffen zu gewinnen.

Zieht man die beiden Begriffe heran, mit denen Holz' literarisches Werk üblicherweise charakterisiert wird, so ließe sich seine oben skizzierte Auffassung des Wahrnehmens als zugleich »naturalistisch« – die Orientierung an Naturgegenständen und die Forderung, sie exakt wiederzugeben – und »impressionistisch« – Partialisierung der Wirklichkeit und Subjektgebundenheit der Wahrnehmung – bezeichnen.⁵⁵ »Naturalismus« und »Impressionismus« sind hier nicht als Stiltypen oder Epochenbezeichnungen aufzufassen, sondern als Darstellungsmodi: Impressionistisch wäre dann die Wahl des Wirklichkeitsausschnitts, naturalistisch die Art und Weise, wie dieser Ausschnitt gestaltet wird.⁵⁶ Eben diese Charakterisierung trifft auf den Ukiyo-e zu. Auch er ist als eine Kunstform rezipiert worden, die naturalistische und impressionistische Elemente miteinander vermittelt,⁵⁷ bzw., anders ausgedrückt, die Opposition des europäischen Begriffspaars wird in der Einschätzung japanischer Kunst aufgehoben.⁵⁸ Als Belege

⁵⁴ Ebd., S. 17.

⁵⁵ Bei genauerer Ausarbeitung könnte die Berücksichtigung des Japonismus vielleicht dazu beitragen, die Frage nach der Kontinuität in Holz' Werk zu klären. Um die Diskrepanz zwischen den naturalistischen Dramen und Skizzen einerseits und dem »Phantasmus« andererseits aufzulösen, wurden in der Forschung die Thesen von der Übertragung des naturalistischen »Sekundenstils« der Skizzen ins Lyrische (Schulz, Arno Holz, a. a. O., S. 68f.) bzw. von der »konsequente[n] Transponierung der »impressionistisch-pessimistischen« Prosa des *Papa Hamlet* ins Heiter-Ironisch-Poetische« (Schuster, China und Japan, a. a. O., S. 20) aufgestellt. Auch wenn man von der uneinheitlichen Verwendung der Begriffe »naturalistisch« und »impressionistisch« als Kennzeichnungen der Skizzen absieht, erklären diese Thesen wenig. Offen bleibt, wie eine solche Übertragung zustande kommen kann und ob es überhaupt sinnvoll ist, noch von »demselben« Stil zu sprechen. Günther Mahal (Wirklich eine Revolution der Lyrik? Überlegungen zur literaturgeschichtlichen Einordnung der Anthologie »Moderne Dichter-Charaktere«, in: Helmut Scheuer [Hrsg.], *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*, Stuttgart u. a. 1974, S. 11–47, hier S. 11) z. B. hebt gerade die »impressionistische[n] Stilmittel[]« des »Phantasmus« als Gegensatz zur »photo-phonographische[n] Wiedergabe der Realität« hervor, die die Skizzen charakterisiert. Geht man von einer primär naturalistischen Orientierung der Skizzen und einer primär impressionistischen Orientierung der Gedichte aus, so könnte man in der Japanrezeption eine Art Verbindungsstück oder Klammer zwischen den beiden scheinbar gegensätzlichen Ausrichtungen Holz' sehen.

⁵⁶ »Naturalistisch« verwende ich hier selbstverständlich ohne die sozialkritische Komponente des literaturwissenschaftlichen Epochenbegriffs.

⁵⁷ Vgl. dazu Akiko Mabuchi, Japonisme et naturalisme, in: *Le Japonisme. Galeries nationales du Grand Palais Paris*, 17. 5.–15. 8. 1988, Musée national d'art occidental, Tokyo, 23. 9.–11. 12. 1988, Paris 1988, S. 34–47.

⁵⁸ In Frankreich galt Zola als Repräsentant der Integration beider Richtungen; vgl. dazu Schuster, China und Japan, a. a. O., S. 11.

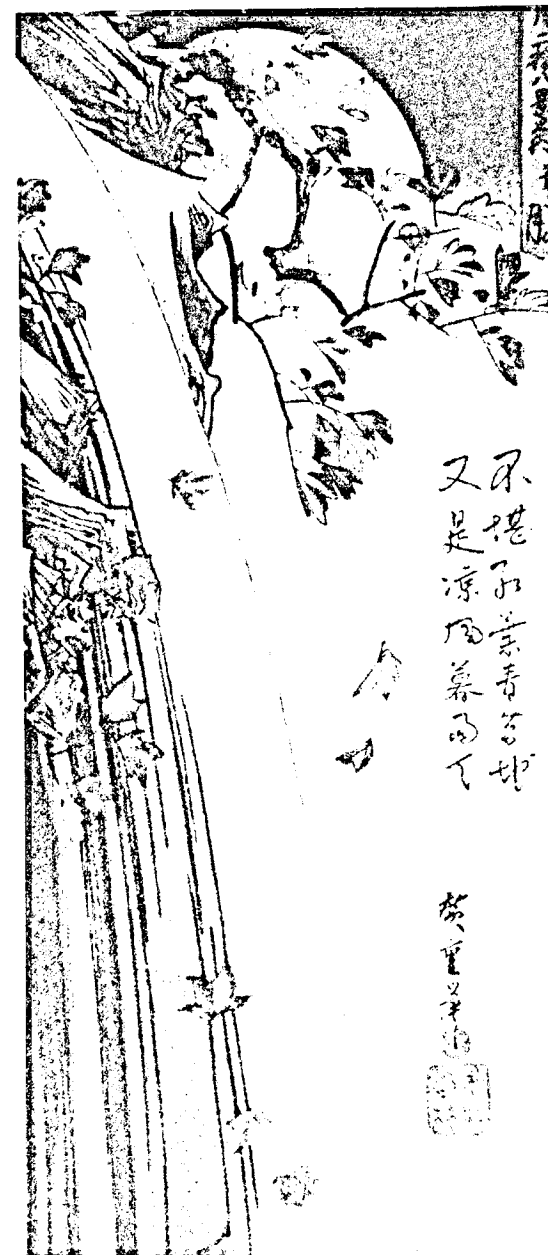
hierfür können Hiroshiges zahlreiche Naturstudien (Abb. 2) und Hokusais *Manga* angeführt werden, Skizzen zum japanischen Alltagsleben, die geradezu paradigmatische Zustandsbilder des späten Ukiyo-e darstellen und auch so rezipiert worden sind (Abb. 3).⁵⁹ Perzynskis Urteil in der ersten deutschsprachigen Monographie über Hokusai, daß »der japanische Impressionismus vielleicht seine originellste und bizarrste Ausprägung« in diesen naturgetreuen Augenblicksskizzen finde,⁶⁰ dürfte repräsentativ für die zeitgenössische Einschätzung sein. Ungewöhnliche Bildausschnitte, die eine »subjektive« Sicht anzeigen – stark angeschnittene Objekte, eingeschränkte Perspektiven oder Spiegelungen –, verbunden mit einer detailgetreuen, auf genauer Beobachtung basierenden Darstellung im einzelnen sind kennzeichnend für diese Holzschnitte. Die auch für Holz wichtige enge Verbindung von Dichtung und bildender Kunst ist in Japan traditionell gegeben⁶¹ – schon durch den Zusammenhang von Schrift und Bild – und wird bereits im Zuge der Primärrezeption japanischer Kultur in Frankreich übernommen.⁶² Die Muster, mit denen in japanischen Holzschnitten »Welt« wahrgenommen und wiedergegeben wird, und insbesondere die Integration »naturalistischer« und »impressionistischer« Techniken entsprechen Holz' ästhetischen Postulaten, und seine Vorliebe für die »Buntdrucke« könnte durch diese Übereinstimmungen unterstützt worden sein. Zumindest ließe sich hier ein Erklärungsversuch anschließen, der auf lückenlose – und nicht lieferbare – Belege, wie sie zur Stützung der Einflußthese gefunden werden müßten, verzichten kann: Die deutlichen Parallelen mit seinen eigenen theoretischen Forderungen lassen Holz' Faszination für japanische Drucke psychologisch plausibel erscheinen. Daß sich diese Parallelen nicht nur anhand von Holz' theoretischen Überlegungen, sondern auch anhand seiner literarischen Praxis im *Phantasia* aufzeigen lassen, soll im folgenden Abschnitt exemplarisch belegt werden.

⁵⁹ Zur außerordentlichen Bedeutung der »Manga« aus der Sicht früher Rezipienten vgl. Goncourt, Hokusai, a. a. O., S. 97–107 (zit. nach Forrer, Hokusai, a. a. O., S. 186–192). Mir ist im übrigen keine frühe Monographie über japanische Holzschnittkunst bekannt, in der Hokusais Skizzen nicht als Vorlage für Textillustrationen benutzt worden sind.

⁶⁰ Friedrich Perzynski, Hokusai, Bielefeld, Leipzig 1904, S. 59. Vgl. dazu die entsprechenden Aussagen bei v. Seidlitz, Geschichte des japanischen Farbholzschnitts, a. a. O., S. 208f., der Hiroshiges Kunst als zugleich naturalistisch und impressionistisch charakterisiert.

⁶¹ Vgl. dazu z. B. Brinckmann, der die enge Verbindung von Malerei und Dichtung gerade über die Naturbildlichkeit bzw. den gemeinsamen »Vorrat« an traditionellen Natursymbolen erläutert: Die poetische Überlieferung in der japanischen Kunst, in: Samuel Bing (Hrsg.), Japanischer Formenschatz, a. a. O., Bd. II, Heft XIX, 1889, S. 89–96; Heft XX, 1890, S. 101–108, hier Heft XIX, S. 95.

⁶² Vgl. dazu auch Schuster, China und Japan, a. a. O., S. 13, die diese These anhand des »Journal« der Brüder Goncourt erläutert.



2. Ando Hiroshige, Mond zwischen Blättern, Farbholzschnitt (nishiki-e), um 1830, chu-tanzaku-Format (38 × 17,7 cm). Aufschrift: »Achtundzwanzig Ansichten des Mondes: Der Mond zwischen Blättern«. Das Gedicht stammt von Po Chü-i: »Wie traurig stimmen die Ahornblätter, die jetzt auf den grünen Moosgrund fallen, und der kalte Herbstwind zur Zeit des Abendregens.«



3. Katsushika Hokusai, Skizzenblatt, Buchholzschnitt (sumizuri-e mit leichten Farben), um 1815, hanshi-bon-Format (halbe Doppelseite, ca. 18 × 12,5 cm), aus *Hokusais Skizzenhefte (Hokusai Manga)*, Bd. I.

4. BEISPIELE DER JAPANREZEPTION IM »PHANTASUS«

4.1. MOTIVLICHE PARALLELEN

Anders als die darstellungstechnischen Einflüsse sind motivliche Auswirkungen der Holz'schen Japanrezeption auf den *Phantasia* mehrfach, wenn auch noch nicht umfassend thematisiert worden und können hier daher kurz abgehandelt werden.⁶³

Die Gedichte weisen eine ganze Reihe »typischer« Motive wie Drache, Schwertlilie oder bunte Laternen auf, die ein japanisches Ambiente schaffen. Es kann ihnen zum einen eine ornamentale, dekorative Wirkung zugeschrieben werden, die meisten von ihnen lassen sich aber darüber hinaus im Gedichtkontext funktionalisieren. Dies gilt etwa für das in japanischer Dichtung wie bildender Kunst wichtige Mondmotiv,⁶⁴ das in dreizehn *Phantasia*-Gedichten auftritt, teilweise kombiniert mit der Spiegelung. Daß die motivischen Bezüge zur japanischen Kunst von Holz' Zeitgenossen gesehen bzw. hergestellt wurden, belegen zum Beispiel die Illustrationen zu seinen 1898 vorab veröffentlichten und überwiegend in den *Phantasia* aufgenommenen Gedichten, die im 3. Band der *Jugend* und im 11. Heft der Zeitschrift *Ver Sacrum* erschienen sind. In *Ver Sacrum* hat Kolomann Moser das Anfangsgedicht des 2. *Phantasia*-Buches, »Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt, war ich eine Schwertlilie«⁶⁵, illustriert (Abb. 4). Die Graphik ist nicht allein durch die für den Jugendstil typische Integration des Textes in ein umrahmendes Bild von der Rezeption japanischer Holzschnitte geprägt, auch das Motiv selbst und seine Gestaltung weisen Parallelen mit dem Gebrauch des Schwertlilienzymbols in der japanischen Kunst und insbesondere mit den Schwertliliendarstellungen Hokusais auf.⁶⁶

Für die im *Phantasia* nachweisbare Jahreszeitenchronologie und die mit ihr verbundenen Topoi lassen sich Übereinstimmungen nicht nur mit japanischer Kunst, sondern auch mit japanischer Dichtung finden, die meines Wissens bislang noch nicht gesehen worden sind. Interessant ist in

⁶³ Insbesondere Schuster untersucht motivliche Parallelen zur japanischen und chinesischen Literatur, z. B. die Li-Tai-Pe-Motive im »Phantasia«; vgl. *China und Japan*, a.a.O., S. 91–95.

⁶⁴ Vgl. dazu Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese*, 5. Aufl., London 1905, S. 441: »Far more important than the sun to esthetic persons is the moon. Of all subjects, this is the one on which Japanese poets and romance-writers most constantly dwell.«

⁶⁵ Holz, *Phantasia*, a.a.O., S. 59. Im folgenden stelle ich die Seitenangaben aus dem »Phantasia« dem Zitat in Klammern nach.

⁶⁶ Vgl. dazu Wichmann, *Japonismus*, a.a.O., S. 86–89; auch Forrer, *Hokusai*, a.a.O., S. 197.

diesem Zusammenhang der Artikel *Die poetische Überlieferung in der japanischen Kunst*, den Justus Brinckmann 1889/90 in dem schon erwähnten – und Holz als Sammler japanischer Drucke wahrscheinlich bekannten – *Japanischen Formenschatz* veröffentlicht hat. Brinckmann führt hier zahlreiche Beispiele für jahreszeitenbezogene Naturdarstellungen in japanischer Lyrik an.⁶⁷ Die Überraschung des lyrischen Ich über den plötzlich anbrechenden Frühling findet sich als Topos ebenso bei Holz wie die obligaten ersten Blüten des Jahres (S. 10, 11, 14) und der Gesang der Verkünderin des Frühlings – die bei Holz, regional bedingt, eine Lerche anstelle der japanischen Nachtigall ist (S. 9, 10) –, der mit dem Sommer korrelierte Kuckuck ruft oder fliegt in Brinckmanns Zitatsammlung ebenso wie im *Phantasia* (S. 24, 39), in beiden wehen Windstöße Blüten vom Baum (S. 27), scheint der Mond in klarer Nacht (S. 14, 20, 30, 31, 37 u. ö.) und zeigen steigende Nebel den Herbst an (S. 46) – die Beispielreihe ließe sich fortsetzen. Auffällig ist auch die Korrelation des Tautropfens in einer Blüte mit Edelsteinen oder, bei Holz allgemeiner, Reichtum. Heißt es im *Kokinshifu*: »Oh, Lotoskelch! Mir träumte, dass die weite Erde nichts Reineres berge als dich, nichts Wahreres. Warum nicht, wenn auf dir ein Tropfen Thaus rollt, ihn halten für einen Edelstein von unschätzbarem Wert?«,⁶⁸ so lesen wir im *Phantasia* nach einer Aufzählung der Reichtümer des Sprecher-Ich in »Ich bin der reichste Mann der Welt!« (S. 15):

»Und plötzlich weiss ich: ich bin der ärmste Bettler!

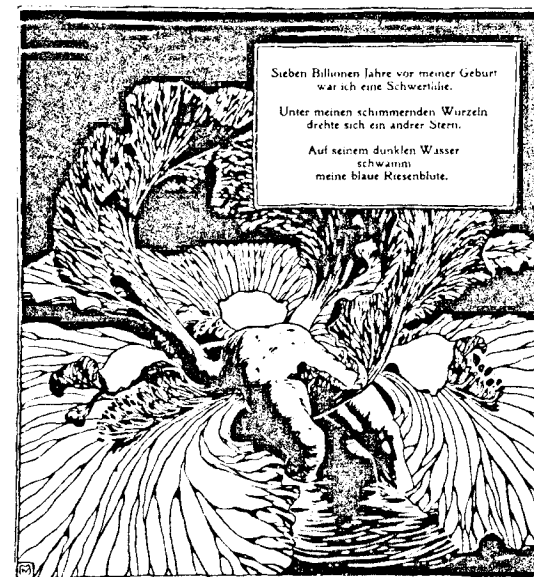
Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Thautropfen,
der in der Sonne funkelt.«

Zwar hat dieser Topos, der sich in modifizierter Form noch in einem weiteren *Phantasia*-Gedicht findet (S. 98), auch eine westliche Tradition, im Kontext der anderen Übereinstimmungen mit Motiven und Topoi japanischer Literatur ließe sich die Parallele aber als signifikant betrachten.

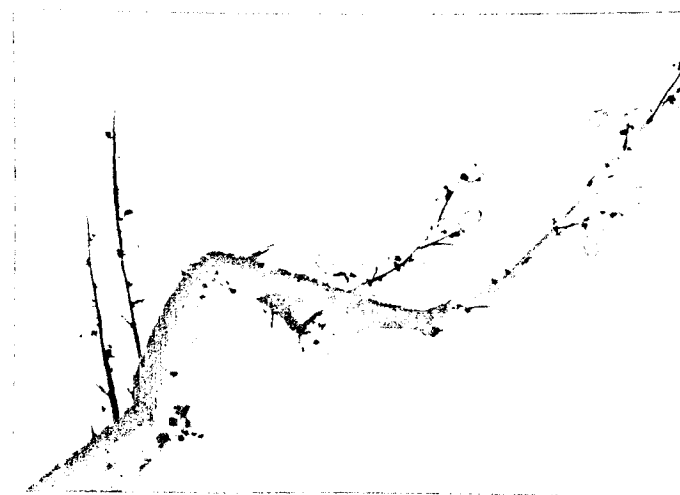
Da Holz' Japanrezeption, wie erwähnt, in der Forschungsliteratur bislang überwiegend unter motivlichem Aspekt untersucht worden ist, hat seine Kenntnis chinesischer und japanischer Dichtung stärkeres argumentatives Gewicht erhalten als seine Kenntnis bildender Kunst. Deren Relevanz für den frühen *Phantasia* ist jedoch erheblich höher einzuschätzen – eine These, die im folgenden zu stützen ist.

⁶⁷ Vgl. vor allem Brinckmann, *Die poetische Überlieferung*, a.a.O., S. 91–95.

⁶⁸ Ebd., S. 94.



4. Kolomann Moser, Schwertlilien, schwarz/weiß-Holzchnitt, 1898, aus *Ver Sacrum*, Heft 11, S. 2.



5. Anonym, Mond hinter Blütenzweig, Farbholzchnitt, um 1840 (18,7 × 26,4 cm), aus *Japanischer Formenschatz*, a.a.O., 1889/90, Heft XX, Tafel AIC.

4.2. DARSTELLUNGSTECHNISCHE PARALLELEN

Auffällig ist die Dominanz des Visuellen im *Phantasia*. Sie zeigt sich schon oberflächlich – auf den ersten Blick – in der ornamentalen Jugendstilausstattung der beiden Bände, in der verwendeten, besonderen Schrifttype und in der Anordnung der Gedichte um eine imaginäre Mittelachse. In den Gedichten selbst werden zwar auch akustische und olfaktorische Eindrücke wiedergegeben, jedoch stehen optische Eindrücke deutlich im Vordergrund.⁶⁹ Dies machen nicht allein die zahlreichen Farbadjektive und Verben des Sehens deutlich, sondern auch die charakteristischen Strategien der Blicklenkung, über die sich die Verbindung mit japanischen Holzschnitten am augenfälligsten herstellen läßt. Es ist zu untersuchen, auf welche Weise Holz diese technischen Möglichkeiten der bildenden Kunst ins sprachliche Medium transponiert.

4.2.1. WAHRNEHMUNGSLEITENDE DARSTELLUNGSTECHNIKEN

Holz' Sprache im *Phantasia* ist denkbar schlicht, er verzichtet bekanntlich auf Reim, Strophe und festes Metrum und verwendet rhetorische Figuren nur sparsam. Die zeitgenössische Diskussion um die Einstufung seiner Texte als Lyrik oder Prosa resultiert aus dieser Einfachheit – einer Eigenschaft, die die frühen *Phantasia*-Gedichte mit japanischer Lyrik teilen. Holz' Verse sollen den »natürlichen Rhythmus« des Sprechens bewahren und die Dinge so wiedergeben, »wie sie sind«. Viele dieser Verse sind unter Berücksichtigung wahrnehmungspsychologischer Erwägungen gegliedert: Sie sollen den Inhalt »darstellen«, anstatt ihn zu referieren,⁷⁰ und ermöglichen so dem Leser, Blickrichtung und Perspektive nachzuvollziehen. Der Darstellungstechnik der *Phantasia*-Gedichte lassen sich damit zwei Funktionen zuschreiben. Zum einen »reproduziert« sie die Wahrnehmung des lyrischen Ich auf der fiktionalen bzw. bildlichen Ebene, zum anderen leitet sie die Wahrnehmung des Lesers. Dieses Verfahren entspricht der Aufgabe, die Holz für den Künstler im allgemeinen vorsieht. Auch der Sprachkünstler lehrt seine Leser sehen,⁷¹ indem er ihnen die Besonderheit einfa-

⁶⁹ Die »statistisch[e]« Überlegenheit der visuellen Eindrücke vermerkt auch Schulz, Arno Holz, a. a. O., S. 94.

⁷⁰ Vgl. dazu Arno Holz, *Revolution der Lyrik*, Berlin 1899, S. 45; vgl. auch Schulz, Arno Holz, a. a. O., S. 82.

⁷¹ Daß die intendierte Vermittlung einen besonders disponierten Leser voraussetzt, wird in Holz' »Selbstanzeige« zum »Phantasia« deutlich (Holz, *Werke*, a. a. O., Bd. V, S. 73), wo er sagt: »Was ich auf diese Weise [i. e. durch den »natürlichen Rhythmus« und das Mittel-

cher Natur- oder Kulturgegenstände auf scheinbar einfache formale Weise, faktisch aber genau kalkuliert vorführt. Explizit zeigen sich solche wahrnehmungsleitenden Strategien in der Verwendung strukturierender Elemente, auf die noch einzugehen sein wird, implizit durch die Anordnung der Satzteile. Beide Möglichkeiten der Blicklenkung werden in den Versen

»Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf« (S. 20)

realisiert. Das Vordergrundmotiv gibt eine erste Strukturierung vor: Es ist nicht das einfache Bild des aufsteigenden Mondes, das dem Leser vermittelt wird, sondern eine spezifische Ansicht dieses Bildes. Die Verteilung des Satzes auf zwei Zeilen gibt die Wahrnehmung des lyrischen Ich folgerichtig wieder – es sieht zuerst die Zweige im Vordergrund und dann den dahinter aufsteigenden Mond – und lenkt zugleich den »Blick« des Lesers auf das dargestellte Bild in derselben Reihenfolge. Anders in dem auf der Bildebene ähnlichen Gedicht

»Ich zeige dir den Mond durch einen Frühlingsbaum« (S. 82).

Wiederum wird der Blick auf den Mond durch ein strukturierendes Objekt gelenkt, das wahrnehmungstechnisch gesehen im Vordergrund steht. Durch die Anordnung der Satzteile ist es hier aber der Baum, auf dem der Blick ruhen bleibt. Folgerichtig ist diese Anordnung insofern, als anschließend

»Jede Blüte, jedes Blättchen«

genauer betrachtet werden. Wenn man bedenkt, daß die beiden zitierten Gedichtausschnitte sich mit (fast) demselben Bild illustrieren ließen (Abb. 5),⁷² dann wird deutlich, daß Holz mit dem sprachlichen Medium über eine stärkere Möglichkeit der Blicklenkung verfügt, als dies in der bildenden Kunst der Fall ist – und daß er diese Möglichkeiten auch nutzt: Betrachten des Holzschnitts bleibt es selbst überlassen, ob sie ihren Blick auf den Mond im Hintergrund oder auf die Blüten der Pflaumenzweige fokussieren.

achsenprinzip] gegeben, ich weiß, sind also gewissermaßen nur Noten. Die Musik aus ihnen muß sich jeder, der solche Hieroglyphen zu lesen versteht, allein machen.«

⁷² Abb. 5 ist eine Reproduktion aus demselben Heft des »Japanischen Formenschatzes«, in dem Brinckmann den ersten Teil seiner Überlegungen zur poetischen Überlieferung in der japanischen Kunst veröffentlicht hat. Angemerkt sei, daß das Blatt durchaus auch chinesischer Provenienz sein könnte – es erinnert an Holzschnitte aus chinesischen Mallehrbüchern –, was auf das grundsätzliche Problem verweist, daß noch um 1900 chinesische Kunst des öfteren als japanische rezipiert worden ist.

Auch die expliziten Möglichkeiten der Wahrnehmungslenkung, insbesondere verschiedene Arten perspektivischer Ansichten von Natur-, aber auch Kunstgegenständen, finden sich im *Phantastus* signifikant häufig. Panoramablicke kommen kaum vor, statt dessen weisen die meisten der hundert Gedichte Beispiele für vermittelte oder indirekte Wahrnehmung auf, in der Regel in Verbindung mit einer Gitterstruktur, durch die hindurchgesehen wird, mit Blicken durch fokussierende Öffnungen und mit gespiegelten Objekten. Mit ausgewählten Beispielen für diese drei Techniken soll das Gesagte illustriert und zugleich sollen die Parallelen zum Bildaufbau japanischer Holzschnitte aufgewiesen werden. Dabei wird sich zeigen, daß sich jedes der genannten Merkmale anhand von Hokusais *Hundert Ansichten des Berges Fuji* illustrieren läßt. In beiden Zyklen werden hundert⁷³ typische und ungewöhnliche, realistische und mythologische »Zustandsbilder« aneinandergereiht. Bei Hokusai sind es Perspektiven eines leitmotivisch wiederkehrenden Objekts, oftmals eingebettet in Alltagsszenen, bei Holz besondere Ansichten »der Welt«, wie sie sich dem Subjekt, das »sehen kann«, präsentiert. Unter diesem Aspekt ließe sich der *Phantastus* als ein – meines Wissens einzigartiges – literarisches Dokument der Hokusai-Rezeption um 1900 lesen.⁷⁴

(1) *Gitterstruktur*. Auf zahlreichen japanischen Holzschnitten findet sich ein Gitter oder gitterähnliches Objekt, das als strukturierendes Vordergrundmotiv eingesetzt wird und Durchblick auf oder Einblick in ein Hintergrundmotiv bietet, das zentral oder gleichgeordnet sein kann oder auch nur als Staffage für das im Zentrum stehende Gittermotiv dient. In abstrahierter Form kennzeichnet diese Struktur auch das Eingangsbeispiel aus Hokusais *Hundert Ansichten* (Abb. 1). Solche Gitterstrukturen werden oft in Form natürlicher Objekte – Bambusstämme, Bäume oder Zweige (Abb. 6) – dargestellt.⁷⁵ Auch im *Phantastus* sind es überwiegend Bäume und Zweige, durch die hindurch das lyrische Ich Objekte wahrnimmt, und zwar signifikant häufig im Zusammenhang mit Motiven japanischer und chinesischer Kunst oder Dichtung. Das bekannteste Beispiel »Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf« (S. 20) habe ich bereits

⁷³ Tatsächlich sind es bei Hokusai 102 Ansichten, die Zahl »hundert« im Titel der Serie hatte aber eine besondere Bedeutung für ihn; vgl. dazu Smith, Hokusai, a. a. O., S. 13–16.

⁷⁴ Von den anderen zeitgenössischen Dokumenten der Hokusai-Rezeption und insbesondere der Rezeption der »Sechsendreißig« und »Hundert Ansichten« sei hier nur Rilkes 1907 in Paris fertiggestelltes Gedicht »Der Berg« angeführt; Rainer Maria Rilke, Der neuen Gedichte anderer Teil, Leipzig 1908, S. 116.

⁷⁵ Es kann an dieser Stelle nicht näher auf Herkunft und Bedeutung dieser Technik in der japanischen Kunst eingegangen werden. Plausibel erscheint mir die These, daß das Gitterwerk als die Alltagswahrnehmung strukturierendes Element des japanischen Hauses diese Technik beeinflusst hat; vgl. Wichmann, Japonismus, a. a. O., S. 230 ff. und die Beispiele ebd.



6. Katsushika Hokusai, Der Berg Fuji über einem mit Weiden bestandenen Ufer (Ryuto no Fuji), Buchholzschnitt (sumizuri-e), 1834, hanshi-bon-Format (ca. 18 × 25 cm), aus *Hundert Ansichten des Berges Fuji* (*Fugaku hyakkei*), Bd. I, Abb. 11.

7. Katsushika Hokusai, Der Berg Fuji vom Ufer des Meeres aus (Kaihin no Fuji), Buchholzschnitt (sumizuri-e), um 1848, hanshi-bon-Format (halbe Doppelseite, ca. 18 × 12,5 cm), aus *Hundert Ansichten des Berges Fuji* (*Fugaku hyakkei*), Bd. III, Abb. 39.

erwähnt, gleichartig strukturiert sind die Verse »Goldne Villen glitzern durch meine Wälder in Japan« (S. 15), wo explizit von »Schlangengittern« die Rede ist, oder »Durch einen roten Korallenwald segelt ein silberner Mondfisch!« (S. 28). Hier wird zwar die Bewegung des »Mondfisch[es]« und nicht allein sein Anblick durch die Stämme und Zweige der Korallen thematisiert, durch die auffälligen Farbadjektive dominiert aber wiederum der Bildcharakter, das Visuelle der Szene.

In dem Gedicht »Zwischen den Bergen im Sonnenschein« (S. 23) wird die Gitterstruktur im »heimatlichen« Kontext eingesetzt und mit einer zunehmenden Verengung des Blickfeldes verbunden. Der Zusammenhang von subjektiv begrenzter Perspektive und Detailliertheit der Eindrücke läßt sich an diesem Gedicht gut demonstrieren. Der Sprecher blickt von einem erhöhten Standpunkt aus auf eine unter ihm liegende kleine Stadt. Der zunächst eingenommene, für den *Phantasia* ungewöhnliche Panoramablick »über alle Dächer« hin wird sogleich fokussiert:

»Durch einen blühenden Hollunderbusch
unterscheide ich deutlich,
unter der alten Grünspankuppel,
die Thurmuh.«

Von der Gesamtansicht der Uhr aus verengt sich die Wahrnehmung auf ein »himmelblaues Zifferblatt mit weißen Zahlen« und von dort auf die »drei kleine[n] Striche«, die der Zeiger noch bis zwölf Uhr zurückzulegen hat. Der Blick auf die Uhr ist in dem Gedicht keineswegs praktisch motiviert, sondern erscheint als zufällig, ebenso wie die daran angeschlossenen Reflexionen über die ritualisierten Eßgewohnheiten der »gesammte[n] Bürgerschaft« am Sonnabend. Das Subjekt stellt die Verbindung spontan her, angeregt durch die wahrgenommene Objektkonstellation. Auch diese Verbindung von momentanem, zufälligem Eindruck mit einem von Konventionen geprägten gesellschaftlichen Raum ist typisch für eine Gruppe von Ukiyo-e-Holzschnitten. Man denke etwa an Einsichten in die konventionalisierten Bereiche des Theaters oder auch häuslicher Szenen, in denen der subjektiv-fokussierende Blick des Betrachters den jeweiligen Ausschnitt bestimmt, der dann detailliert wiedergegeben wird.

(2) *Fokussierungen*. Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen Punkt, die in dem eben untersuchten Gedicht zusammen mit der Gitterstruktur eingesetzt wird, stellt nur eine der fokussierenden Techniken des *Phantasia* dar. Paradigmatisch für diese Fokussierungen stehen verengte Bildausschnitte, die in einer Reihe von Gedichten als Blicke durch Öffnungen erscheinen. Holz verwendet nicht allein die eher traditionellen Blicke durch ein Fenster, die nach innen oder nach außen gerichtet sein können

(z. B. S. 34, 49, 94, 103), um das Wahrnehmungsfeld einzuengen und auf einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit auszurichten. In dem Gedicht »In unsrer alten Apotheke« (S. 75) etwa wird die Durchsicht durch einen alten Schornstein in den Himmel als besonderer Reiz dargestellt. Sie ermöglicht dem Subjekt einen ungewöhnlichen Anblick – es kann »am hellichten Tage die Sterne« sehen. Einen Blick ins Gewöhnliche dagegen bietet ihm ein Astloch in einem der »Bretter[n], die die Welt vernageln« (S. 99). Das lyrische Ich imaginiert eine phantastische Märchenwelt, die es hinter einem undurchdringlich scheinenden Zaun ansiedelt, der Blick durch ein Loch in diesem Zaun führt ihm jedoch die banale Wirklichkeit vor Augen. In beiden Beispielen hat die fokussierende Sichtweise erkenntnistiftende Funktion: Zwar bietet sie nur einen stark subjektabhängigen Realitätsausschnitt, der aber gerade eine besonders genaue Ansicht der Dinge ermöglicht. Es sind, wie erwähnt, vor allem Holzschnitte Hokusais, zu denen sich von hier aus Parallelen aufzeigen lassen. Auch an ihnen fällt die Wahl ungewöhnlicher, oft witziger Wirklichkeitsausschnitte und »raffiniertes« Perspektiven auf, für die diese beiden Gedichte exemplarisch stehen. In dem gewählten Beispiel aus den *Hundert Ansichten* (Abb. 7) schaut der Betrachter vom Meer aus durch die Öffnung eines durchbrochenen Felsens auf den Fuji.⁷⁶

Ebenfalls der Kategorie der Fokussierung lassen sich Darstellungen nicht einsehbarer, aber genau erinnerter Objekte zuordnen, wie in dem Gedicht

»Hinter hohen Mauern
hinter mir
liegt ein Paradies« (S. 91).

Durch die genaue Standortangabe wird deutlich, daß der Sprecher in der fiktiven Redesituation keinen Einblick in das »Paradies« hat, im folgenden beschreibt er es aber detailliert, indem er eine Momentaufnahme eines eng begrenzten Ausschnitts wiedergibt. Auch hier ist die Wahrnehmung fokussiert und durch den »Filter« der Erinnerung sogar in zweifacher Weise subjektgebunden. Parallel aufgebaut sind die Gedichte, die Träume oder Tagträume des Ich schildern. In »Rote Dächer!« (S. 21) zum Beispiel erinnert das lyrische Ich eine aus einzelnen Sinneseindrücken zusammengesetzte Szene, die es als »kleiner, achtjähriger Junge« erlebt hat, der durch eine Bodenluke auf den Hof und »auf Mutters Blumenbrett« hinabsieht. Durch das Präsens und entsprechende indexikalische Ausdrücke

⁷⁶ Die Fokussierungstechnik in den »Hundert Ansichten« hat schon Goncourt, Hokusai, a.a.O., S. 166–171 (zit. nach Forrer, Hokusai, a.a.O., bes. S. 321) als besonderes Stilmerkmal hervorgehoben.

werden die vergangenen Eindrücke in die Gegenwart geholt. Das Gedicht endet mit den Zeilen:

»Und die Farben!
Jetzt! Wie der Wind drüber weht!
Die wunder, wunderschönen Farben!

Ich schliesse die Augen. Ich sehe sie noch immer.«

Die Schlußzeile ist ambivalent. Das »Ich sehe sie noch immer« kann sich auf die erinnerte Situation, aber auch auf die gegenwärtige Sprechsituation beziehen, für die es geradezu die Voraussetzung bildet. Diese Ambivalenz unterstreicht die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeit- und Wirklichkeitsebenen in dem Gedicht, für die es wiederum Beispiele im Ukiyo-e gibt. Träume und Erinnerungen werden dort traditionell zusammen mit der Person dargestellt, die träumt oder sich erinnert, wie Holzschnitte Iso-da Koryusais exemplarisch zeigen.

(3) *Spiegelungen*. Die Häufung und Besonderheit der Spiegelphänomene gehört zu den auffälligen Merkmalen des *Phantasmus*. Spiegelungen kommen auf zwei Ebenen vor. Zum einen finden sich spielerisch wirkende Übereinstimmungen von Spiegelungen, die auf der Bildebene dargestellt werden, mit der typographischen Anordnung der Verse. Holz' wohl bekanntestes Spiegelungsgedicht »Im Thiergarten« (S. 24), zu dem es ein Pendant von Paul Ernst gibt,⁷⁷ ist ein Beispiel für diese Technik. Das »propfenzieherartig ins Wasser gedreht[e]« Spiegelbild des über eine Brücke reitenden Leutnants wird optisch wiedergegeben in einer sich nach unten zuspitzenden Form des Gedichts. Dieses typographische Vorkommnis der Spiegelungstechnik weist eine Analogie zu dem Li-Tai-Pe-Gedicht »Das porzellanene Pavillon« aus Böhm's Übersetzung des *Livre de jade* auf. Auch hier wird die im Gedicht thematische Spiegelung im rautenförmigen Druckbild visualisiert.⁷⁸ Der *Phantasmus* läßt sich damit nicht nur ausgehend von biographischen Informationen, sondern auch über diese Analogie mit chinesischer Lyrik verbinden – eine Beziehung, die auch in dem Gedicht »Auf einem vergoldeten Blumenschiff« (S. 31) gegeben ist.⁷⁹ Die Wiederkehr sprachlich geschilderter, also gewissermaßen indirekt wahrnehmbarer Formen im direkt visuell wahrnehmbaren Medium der Typographie ist spielerischer Ausdruck eines Formbewußtseins, das auch viele japanische Holzschnittkünstler charakterisiert. Ich verweise hier

⁷⁷ Paul Ernst, *Polymeter*, Berlin, Paris 1898, S. 27.

⁷⁸ Chinesische Lieder aus dem *Livre de Jade* von Judith Mendès, übersetzt v. Gottfried Böhm, München 1873, S. 82.

⁷⁹ Ausführlicher geht Schuster, *China und Japan*, a. a. O., S. 94, auf diese Beziehung ein.

wiederum auf Hokusais *Hundert Ansichten*, wo auf mehreren Blättern die »natürliche« Form des Heiligen Berges in künstlichen Objekten bzw. Kulturgegenständen wiederholt wird.

Auf der Bildebene der *Phantasmus*-Gedichte läßt sich eine zweite Gruppe von Spiegelphänomenen nachweisen, die Beispiele für eine besondere Form indirekter Wahrnehmung des Ich liefern. Zwei Varianten, diese Spiegelungen darzustellen, sind zu unterscheiden. Zum einen werden sie explizit benannt, wie in der Zeile

»Unter Sternen, die sich spiegeln,
treibt mein Boot« (S. 36);

zum anderen werden sie bildlich vermittelt, indem der Eindruck ohne die reflektierende Distanz, die für das Benennen eines Spiegelphänomens erforderlich ist, wiedergegeben wird, zum Beispiel

»In stilles,
blaues Wasser mit Wolken
wachsen verkehrt schwarze Bäume« (S. 100).

Holz setzt nicht allein das Wasser (z. B. S. 24, 31, 74, 87) oder Spiegelwände (S. 18) ein, er zieht auch weniger konventionelle Flächen heran, um Objekte zu spiegeln. So reflektiert grünes Wasser in überhängenden Kastanienblättern (S. 33), eine Harfe (S. 30) und der »brechende[n] Blick« des lyrischen Ich (S. 37) dienen als Spiegel des Mondes, und Staniolpapier wirft die Bilder von Kerzen und Engeln zurück (S. 102). Die Spezifik dieser Spiegelungen rechtfertigt es, sie als weiteres Strukturierungsmerkmal der *Phantasmus*-Gedichte aufzufassen. Ihre wesentliche Funktion scheint mir nun weniger darin zu liegen, die immer nur indirekte Zugänglichkeit der Objekte zu indizieren, als vielmehr darin, eine flächenartig alle Eindrücke registrierende Wahrnehmung zu simulieren. Durch das Spiegelbild werden räumlich entfernte Gegenstände auf die gerade betrachtete Fläche projiziert und damit in das Bild integriert. Auch auf diese Weise wird ein »Zustandsbild« gewonnen, allerdings eines, dem die Perspektive der Durch-Blicke fehlt. An ihre Stelle tritt in diesen Gedichten die Flächigkeit als vorherrschender visueller Eindruck. Die Spiegeltechnik des *Phantasmus* weist damit zwei Typen formaler Analogien zu Ukiyo-e-Holzschnitten auf, die sich den im 3. Abschnitt angesprochenen zwei Gestaltungstraditionen zuordnen lassen. Zum einen erinnern die ungewöhnlichen Spiegelflächen erneut an Hokusais Darstellungen des Fuji, wo neben konventionellen Spiegelungen des Berges in einem See eine Reihe überraschender Spiegelbilder zu finden ist.⁸⁰ Auf diesen Holzschnitten wird der Fuji nur

⁸⁰ Die Bedeutung der Spiegelung in der japanischen Kultur zeigt sich schon darin, daß es

als Reflex sichtbar, ohne selbst ins Bild zu kommen, etwa in der Weinschale eines Fischers (Abb. 8). Zum zweiten verbindet die Flächigkeit als visueller Effekt die Spiegelgedichte mit Farbholzschnitten, in denen lineare Konturen zurücktreten und die farbige Fläche »zum Hauptträger des Bildganzen« wird.⁸¹ Typische Beispiele für diese Richtung sind die großformatigen Landschaftsserien Hiroshiges, zum Beispiel die Illustrationen zur Tokaido- und Kiso-Landstraße, und Hokusais, zum Beispiel seine *Sechsenddreißig Ansichten des Berges Fuji*. Die Dominanz von Farbe und Fläche, die diese als herausragend empfundenen Landschaftsdarstellungen charakterisiert (vgl. Abb. 9), hat den stärksten Einfluß auf Impressionisten und Jugendstilkünstler ausgeübt⁸² und ihre Spuren auch im *Phantasia* hinterlassen.

4.2.2 FARBEN

Neben den spezifischen Bildausschnitten scheinen Holz vor allem »die reizvoll zusammengestellten Farben« der japanischen »Buntdrucke« fasziniert zu haben – ich erinnere hier noch einmal an das in Abschnitt 2. angeführte Zitat Pipers. In der Tat ist die Buntheit das augenfälligste Merkmal insbesondere späterer Farbholzschnitte des Ukiyo-e. Die aus pflanzlichen und mineralischen Stoffen gewonnenen Farben zeichnen sich durch eine besondere Leuchtkraft aus, die immer wieder hervorgehoben worden ist.⁸³ Viele dieser Holzschnitte sind sehr aufwendig gedruckt: Es wurden bis zu zwölf verschiedene Farben eingesetzt, unter denen die Grundfarben dominieren. Diese Farbgestaltung und die Abstimmung der Farben aufeinander wurde zum Teil noch durch technische Besonderheiten unterstützt, von denen hier vor allem die Abschattung von Farbflächen, die durch ein Verwischen der Farbe auf der einzelnen Druckplatte erzielt wurde, und der »Glimmerdruck« – mit Gold-, Silber- und Kupferpulver – zu erwähnen sind.⁸⁴

für bestimmte Spiegelphänomene im Japanischen ein eigenes Wort gibt; Chamberlain, *Things Japanese*, a. a. O., S. 194 f., führt ein Beispiel für das Phänomen des sich im See Hakone spiegelnden Fuji an.

⁸¹ Bachhofer, *Die Kunst*, a. a. O., S. 73.

⁸² Vgl. dazu auch Goncourt, Hokusai, a. a. O., S. 132 (zit. nach Forrer, Hokusai, a. a. O., S. 264) und Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte*, a. a. O., Bd. 3, S. 251 f.

⁸³ Vgl. ebd.; auch Lanes Charakterisierung der Farbholzschnitte (nishiki-e), der sogenannten »Brokatdrucke« Harunobus, in: Lane, *Ukiyo-e Holzchnitte*, a. a. O., S. 105 f.

⁸⁴ Vgl. z. B. Brinckmann, *Kunst und Handwerk*, a. a. O., S. 230, oder v. Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbholzschnitts*, a. a. O., S. 13 ff.

8. Katsushika Hokusai, Der Berg Fuji in einer Weinschale (Haichu no Fuji), Buchholzschnitt (sumizuri-e), 1834, han-shi-bon-Format (halbe Doppelseite, ca. 18 × 12,5 cm), aus *Hundert Ansichten des Berges Fuji (Fugaku hyakkei)*, Bd. II, Abb. 8.



9. Katsushika Hokusai, Der Berg Fuji im Morgenrauen, Farbholzschnitt (nishiki-e), 1829, Queroban-Format (26,1 × 38,1 cm), Untertitel: Guter Wind, klarer Morgen (Gaifu kaisei), aus der Serie *Sechsenddreißig Ansichten des Berges Fuji (Fugaku sanju-rokkei)*, Blatt 2.



In der intensiven Farbgestaltung liegt nun eine weitere deutliche Analogie des *Phantasmus* zu japanischen Holzschnitten. Auf die zahlreichen Farbadjektive habe ich bereits hingewiesen, der Eindruck des Bunten wird aber auch über die Angabe von Objekten erzielt, mit denen eine charakteristische Farbe konnotiert wird, etwa verschiedene Blumenarten. Die Zeile

»Ueber Tannen und blassen Birken ballt der Abend rote Wolken« (S. 96)

zum Beispiel kombiniert beide Möglichkeiten der Farbgebung. Durch die explizite Verstärkung der Helligkeit der Birken – »blassen« kann sich sowohl auf ihr helles Grün als auch auf ihren hellen Stamm beziehen – wird implizit die Dunkelheit des Tannengrüns betont und der Kontrast zwischen beiden Grüntönen verstärkt. Räumlich wie farblich abgerundet wird das Bild durch die Wolken, denen Holz die Komplementärfarbe Rot gibt. Auffällig ist nicht nur in diesem Gedicht die Dominanz reiner Farben. Im gesamten Zyklus herrschen sie vor. Holz verwendet besonders häufig die drei Grundfarben, dazu Gold und Silber. Für ihre Verbindung sei wiederum ein Beispiel angeführt (S. 69):

»Purpurne Citronenwälder
blühen um blaue Meere.

...
Fest,
in den grünen Gischt,
drückt meine Faust das Steuer;

...
Unter meinem spiegelnden Goldpanzer,
aus dem die Sonne strahlt,
klopft
mein Herz.«

Mischfarben wie das obligate Lila der *Décadence* finden sich im frühen *Phantasmus* nur selten. In mehreren Gedichten wird aber der Intensitätsgrad der Farben angegeben, wenn etwa von einem »sanfte[n] Roth« (S. 12), von Purpur (S. 13, 15) oder vom »siegelackrot[en]« Kragen (S. 24) die Rede ist, so daß innerhalb des Grundfarbenspektrums differenzierte Abstufungen erzielt werden. Die ebenfalls häufiger vorkommenden Schwarz-Weiß-Kontraste in den *Phantasmus*-Gedichten haben ihre formale Analogie dagegen in den monochromen Drucken, für die wiederum Hokusais *Hundert Ansichten* paradigmatisch stehen.

4.2.3. DETAILGENAUIGKEIT

Als letztes wichtiges Gestaltungsmittel, das die *Phantasmus*-Gedichte mit japanischer bildender Kunst verbindet, bleibt die Detailgenauigkeit anzuführen. Sie wird überwiegend mit den bereits untersuchten Darstellungstechniken der Gitterstruktur, der ausschnitthaften Fokussierung und der Spiegelung sowie der besonderen Farbgebung kombiniert und bietet ein weiteres Beispiel für die charakteristische Integration impressionistischer und naturalistischer Techniken. Im Rahmen des selektiv wahrgenommenen Bildausschnitts, so ließe sich verallgemeinern, werden alle Eindrücke exakt registriert. Diese Art der Darstellung zeigt sich insbesondere in der genauen Beobachtung einzelner Erscheinungen und der exakten Benennung einzelner Spezies. Vielfältige Pflanzenarten, vor allem genau bezeichnete Blumen,⁸⁵ kommen vor. Zwar singt auch des öfteren unspezifisch »ein Vogel«, häufiger aber, präziser, ein Kanarienvogel (S. 8), eine Lerche (S. 9), eine Drossel (S. 11), ein Kuckuck (S. 24) etc. Es ließen sich zahlreiche Beispiele für detaillierte Beobachtungen im *Phantasmus* anführen, und einige sind im Zusammenhang mit den Darstellungsstrategien schon erwähnt worden. Stellvertretend sei noch einmal das Gedicht »Hinter hohen Mauern« (S. 91) zitiert. Dort heißt es:

»An einem Halm
klettert ein Marienkäferchen,
plumps, und fällt in goldgelbe Butterblumen.«

Diese Genauigkeit in der Beschreibung des Mikrokosmos und die Angabe verschiedener Spezies im *Phantasmus* korrespondiert mit der Naturwahrnehmung und -darstellung in japanischer Malerei und Holzschnittkunst. Auf Hokusais naturgetreue – auch komische Situationen festhaltende – »Augenblicksskizzen« habe ich bereits verwiesen. Erwähnenswert sind jedoch auch die naturkundlichen Bilderbücher, wie das *Hundert-Vogel-Album* Kono Baireis, und Utamaros berühmtes *Bilderbuch ausgewählter Insekten* (*Ehon mushi erabi*), das genaue Darstellungen einzelner Insektenarten mit lyrischen Texten verbindet. Für westliche Rezipienten ungewöhnlich ist das Nebeneinander von naturkundlicher Exaktheit – Ordnung, Familie und Spezies sind identifizierbar – und sinnbildlichem Ausdruck in den Gedichten. Exemplarisch sei hier ein Holzschnitt aus diesem *Bilderbuch* Utamaros angeführt (Abb. 10). Außer der detaillierten Wiedergabe der Spezies weisen diese Darstellungen eine weitere Parallele mit den *Phantasmus*-Gedichten auf: Es werden nicht allein die jeweils behandel-

⁸⁵ Schulz, Nachwort, a.a.O., S. 137, gibt »nahezu dreißig verschiedene Arten von Blumen« an.



10. Kitagawa Utamaro, Schmetterling und Libelle, Buchholzschnitt (nishiki-e), 1788, obon-Format (22,2 × 33,3 cm). Blatt 3 aus dem *Bilderbuch ausgewählter Insekten (Ehon mushi erabi)*.

ten Tiere abgebildet, sondern sie werden in bestimmten Konstellationen festgehalten, in Abb. 10 etwa das Ensemble von Schmetterlingen, Libelle und roten Klatschmohnblüten.⁸⁶

5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Um die Einzelergebnisse des vorangegangenen Abschnitts zusammenzufassen, sei abschließend noch einmal die Bedeutung der Rezeption japanischer Kunst für Holz' poetologisches Konzept und seine literarische Umsetzung herausgestellt und ein Blick auf die Entwicklung in den späteren *Phantasia*- Fassungen geworfen.

⁸⁶ Die beiden Gedichte lauten (vgl. Kitagawa Utamaro, *Im Garten ein Summen, Die Bilder und Gedichte des Ehon mushi erabi*, München 1988, S. 49): »Wär' es doch ein wahrer Traum! | Ich küßte weich | Die süßen Lippen meiner Liebsten | Wie der Schmetterling | Eine Blume« (Mare No Toshinari). »Wenn du frei herumfliegen willst | Wie die Herbstlibelle | Fang ich | Dich | Mit einem Stock voll Leim« (Ichifuji Nitaka). Auf die »besonderen Ansichten« der Tier- und Pflanzendarstellungen in den japanischen Alben hat schon Brinckmann, *Kunst und Handwerk*, a. a. O., S. 281, mit Bezug auf E. de Goncourt hingewiesen.

Im frühen *Phantasia* werden, wie im Ukiyo-e, flüchtige Momente des Lebens skizzenartig festgehalten. Der »Augenblick« ist die adäquate Zeiteinheit und zugleich, als subjektiv wahrgenommener Wirklichkeitsausschnitt verstanden, die angemessene Raumeinheit der Darstellung. Im Rahmen dieser »überschaubaren« Einheiten kommt der Kunst eine mimetische Funktion zu, die Holz mit seinem Wissen um die prinzipielle Subjektgebundenheit der Wahrnehmung durchaus vermitteln kann. Es sind die besonderen Ansichten und Konstellationen, in denen sich die Objekte dem Künstler präsentieren, durch die Wirklichkeit darstellbar wird. Die Muster für diese Darstellung geben japanische Holzschnitte mit ihrer Integration naturalistischer und impressionistischer Gestaltungsmittel vor. In die Sprache transponiert, lassen sich mit ihrer Hilfe genau die Wahrnehmungsschemata literarisch umsetzen, die Holz aufgrund erkenntnis-kritischer und ästhetischer Überlegungen postuliert. Trotz der auf diese Weise erzielten Raffinesse der Realitätsausschnitte, der Exotik vieler Bildbereiche und insbesondere der »unwahrscheinlichen« Existenzformen des Ich werden die Wahrnehmungssituationen im *Phantasia* aber noch als natürliche fingiert: Ihre Authentizität wird durch ein wahrnehmendes Subjekt gewährleistet. Sie könnten als Vorstufen zum arrangierten Moment angesehen werden, wie er nach der Jahrhundertwende in Dokumenten der Erkenntnis- und Wahrnehmungskrise in bewußter Künstlichkeit gestaltet wird.

Holz selbst geht diesen Weg allerdings nicht weiter. Zwar belegen auch die späteren, umfangreichen *Phantasia*-Versionen Holz' interkulturelle Orientierung, jedoch werden die Akzente, die in der Erstfassung auf den japanischen Motiven und den Darstellungstechniken liegen, entscheidend verlagert. Die entfernt vorhandenen gattungsmäßigen Ähnlichkeiten mit Kurzformen japanischer Lyrik verschwinden gänzlich, während die perspektivischen An- und Durchsichten zwar weitgehend erhalten bleiben, in der Wortfülle aber kaum mehr wahrnehmbar sind, also weder die Dominanz noch Prägnanz wie in den frühen *Phantasia*-Gedichten haben. Holz' Interesse liegt in den späteren Fassungen nicht mehr auf dem spezifischen Verhältnis von Ich und Wirklichkeit, für das die »besonderen Ansichten« der Objekte paradigmatisch stehen, sondern vielmehr auf dem Ich selbst und seinen Metamorphosen. Diese motivieren die Einteilung des Zyklus in sieben thematisch geordnete Bücher, aus der sich nun doch eine Art narrativen Zusammenhangs ergibt. Die kaleidoskopartige Sammlung von »Bildchen« wird durch ihn aufgehoben. Abgesehen von der Farbgestaltung, die in Form von Adjektivreihen zunehmend abgestuft und differenziert wird, scheinen mir die darstellungstechnischen Analogien zum Ukiyo-e schon in der Fassung von 1916 kaum noch eine Rolle zu spielen. Anders dagegen die japanische Bildlichkeit und die entsprechenden Sujets, die

Holz eher noch verstärkt. So wird etwa der Kampf mit dem Drachen Kijo Matija in »Über den Gipfeln des Fuyi-no-yama« (S. 62) stark ausgeschmückt,⁸⁷ und neu hinzu tritt die Episode mit der japanischen Geisha, die sich in ein Ungeheuer verwandelt – die berühmten Gespensterdarstellungen Hokusais und Utamaros dürften hier zumindest anregend gewirkt haben.⁸⁸ Hält Holz die japanische Motivik also in sämtlichen *Phantasmus*-Stadien durch, so fehlt es ihm bei aller Vorliebe für diesen Kulturkreis doch nicht an ironischer Distanz zum Japonismus als Modeerscheinung. In diesem Sinne ließe sich das Schlußgedicht der *Phantasmus*-Version in Holz' *Ausgewähltem Werk* von 1919 interpretieren, in dem das lyrische Ich während einer turbulenten Feier anläßlich seines »fünfundzwanzigjährigen Jubiläum[s] als deutscher Dichter«⁸⁹ angesichts der ihm zuteil werdenden, recht skurrilen Ehrungen und in Erinnerung an vergangene Not als Dachkammerpoet in eine ambivalente Stimmung fällt, in der sich Trauer, Stolz und Sentimentalität mischen. Wohl nicht ohne Selbstironie endet das Gedicht und mit ihm der Zyklus:

»Tränen
rollen mir in den Fünfundsiebzigpfennigschlips
mit dem japanischen
Drachennmotiv.«

⁸⁷ Unter dem Titel »Alter Goldgrund-Kakemono«, vgl. Holz, *Werke*, a. a. O., Bd. I, S. 408–416.

⁸⁸ Vgl. ebd., Bd. II, S. 344–352.

⁸⁹ Arno Holz, *Das ausgewählte Werk*, Berlin 1919, S. 375 ff.