

RÜDIGER GÖRNER

SPRACHLICHTARBEIT

Zu einer poetologischen Figur in Max Dauthendeys
ästhetischer Selbstpositionierung

In künstlerischen Gestaltungsweisen mit ihrem teils spielerischen, teils reflektierten Umgang mit Formen und Einwirkungen spiegeln sich ästhetische Wahrnehmungsphänomene – und das in zweifachem Sinne: Zum einen bedingen Wahrnehmungen künstlerische Produktion, zum anderen bleibt solche Produktion ihrerseits stets auf Wahrnehmung angelegt und ihre Wirkung auf das Wahrnehmen des Vorgestellten angewiesen. Die Kunsttheorie sowie die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie haben diese Zusammenhänge zu einem Zeitpunkt, nämlich um 1910, untersucht,¹ als sich ihnen eine besonders reiche Palette künstlerischen Schaffens als Überlagerung diverser Stilrichtungen präsentierte, Mischformen zumeist aus Symbolismus und Naturalismus, Impressionismus und Neoromantik, Jugendstil und frühem Expressionismus. Im poetischen und (nur vereinzelt überlieferten) bildkünstlerischen Werk Max Dauthendeys (1867–1918) kristallisierten sich diese Überlagerungen.² Das Verhältnis zum Licht gewann in seinem Schaffen eine besondere Qualität, die nachfolgend im Sinne einer impressionistischen Lichtpoetik näher zu untersuchen ist.

In Dauthendeys Zeit avancierte Kunst zu einem vielschichtigen ästhetischen Orientierungsprojekt, Ausdruck einer Welt der Beschleunigung und Nervosität, des technologischen und industriellen Fortschritts und gleichzeitig ihres Gegengewichts.³ Es gehört nun zu den zahlreichen (tragischen) Ironien im Leben des Max Dauthendey, dass er seine letzte Lebensphase (August 1914 bis August

- 1 Vgl. Herbert Fitzek und Wilhelm Salber, *Gestaltpsychologie*, Darmstadt 1996.
- 2 Einen exemplarischen Überblick bieten die Beiträge in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*, hg. von York-Gothart Mix, München und Wien 2000.
- 3 In der künstlerischen Wahrnehmung konnte sich das Nervöse der Zeit sogar auf das Licht selbst übertragen, wie das Wort des jungen Oskar Kokoschka belegt, der in einem Brief vom Januar 1910 vom »nervösen Licht« über Montreux spricht (Oskar Kokoschka an Lotte Franzos, 13. Januar 1910, in: ders., *Briefe I: 1905–1919*, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, S. 11).

1918) als ein auf Java Internierter verbringen musste, wobei er seinen Anspruch einer Internationalisierung von Kunst durch sein Weltgedicht *Die geflügelte Erde* (1910) verwirklicht zu haben glaubte. Es mutet seltsam an, in Dauthendey's im Jahre 1912 erschienenen langen Brief an den toten Vater, *Der Geist meines Vaters*, vom Plan des Sechzehnjährigen zu lesen, nach Java aufzubrechen, und zwar als Freiwilliger im niederländischen Kolonialdienst (was später auch Georg Trakl erwog!). Er wünschte sich damals zu Weihnachten als »einziges Geschenk« ein »Buch über Java«,⁴ um aus der Enge Mainfrankens auszubrechen. Einen unvermuteten Vorverweis auf Java wird Dauthendey auch durch die Lektüre von Friedrich Nietzsches *Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* gefunden haben, *Jenseits von Gut und Böse*; denn dem 257. Aphorismus entnahm er den Titel zu seinem Roman *Raubmenschen*,⁵ wobei der folgende Abschnitt Nietzsches Gedanken eines »höheren Seins« wie folgt verbildlicht: Dieses höhere Sein sei mit »jenen sonnensüchtigen Kletterpflanzen auf Java« vergleichbar »– man nennt sie Sipo Matador –, welche mit ihren Armen einen Eichbaum so lange und oft umklammern, bis sie endlich, hoch über ihm, aber auf ihn gestützt, in freiem Lichte ihre Krone entfalten und ihr Glück zur Schau tragen können«. ⁶ Dominant ist in diesem Nietzsche-Zitat wiederum das Licht-Motiv, das Dauthendey zusätzlich angesprochen haben dürfte.

Fernab des Kriegsgeschehens also, auf niederländisch neutralem Kolonialterrain in der Südsee, von ihm zunehmend als ein höllisches Paradies empfunden, entwickelte Dauthendey weltpoetische Gedanken, mit denen er selbst seinen Aufruf Zug um Zug einzulösen vermochte. Java erweist sich dabei als ein reales Orplid und als kultivierte »Wildnis« voll »ursprünglicher Schönheit«. Nur war er dort als Künstler weitgehend allein; die Mitstreiter fehlten. Das Publikum bestand aus Versprengten, holländischen und deutschen Kolonialisten, einigen Amerikanern und wenigen ihm eher feindlich gesonnenen Engländern. Seine Lebensphilosophie, das »Lebensfest« oder gar »Weltallfest«, mehr und mehr nur noch »das Fest tödlicher Liebesehnsucht«, feierte er geschwächt von der »ewigen Angst vor Krankheiten«.⁷

Dieses Empfinden verstärkte sich in Dauthendey, soweit sich dies in seinen Briefen und Briefgedichten belegen lässt, ab Sommer 1915 und hielt bis in seine

4 Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert, München 1912 (im Folgenden: GV), S. 318.

5 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 206.

6 Ebd., S. 207.

7 Zit. nach Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf. Ein Lebensbild mit unveröffentlichten Dokumenten aus dem Nachlass*, hg. von Hermann Gerstner, München 1957, S. 302.



Abb. 1: Tod in Java (1918), Aufbahrung (offener Sarg) in Malang/Java
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-II 10)

letzte Lebensphase im Sommer 1918 an: Poetisch setzte es sich um in sein episch ausgreifendes *Lied der Weltfestlichkeit*, das er am 5. Juli 1918 in Tosari auf Java beendete.⁸ Mit diesem Gedicht hielt er sogar seine »Lebensarbeit« für »erfüllt«.⁹ Bemerkenswert an diesem Großgedicht ist seine Synthetisierung orientalischen und okzidentalens Denkens und Empfindens, wobei inzwischen in der immer noch recht spärlichen Dauthendey-Forschung¹⁰ die Auffassung vor-

8 Max Dauthendey, *Das Lied der Weltfestlichkeit*, in: ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, München 1925 (im Folgenden: GW), Bd. 5, S. 545–647. Vgl. Max Dauthendey's Tagebucheintrag vom 6. Juli 1918, in: ders., *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 350.

9 Ebd., S. 351.

10 Noch immer unverzichtbar sind einige frühere Arbeiten wie z. B. der Aufsatz von Ferdinand Josef Schneider, »Max Dauthendey und der moderne Panpsychismus«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 23 (1929), S. 326–347, sowie die bedeutende Studie von Herman Georg Wendt, *Max Dauthendey. Poet-Philosopher*, New York 1936. Pionierarbeit leistete bei der Interpretation der Dichtung *Die geflügelte Erde* Moritz Baßler, »Oberflächen. *Die geflügelte Erde* von Max Dauthendey«, in: München 1900 als Ort der Moderne, hg. von Gilbert Merlio und Nicole Pelletier, Bern 1998, S. 203–217. Vgl. auch die wichtige Studie von Vidhagiri Ganeshan, *Das Indienbild deutscher Dichter um 1900*, Bonn 1975, darin das umfangreiche Kapitel zu Dauthendey S. 57–137.

herrscht, dieser Dichter habe sich das »Exotische« am glaubhaftesten anverwandelt.¹¹ Hans Christoph Buch hat darauf verwiesen, dass Dauthendey in einer Art neoromantischer Geste seinen Heimat-Begriff ins Entfernte, quasi Utopische projiziert habe – so lange, bis ihm der Weg zurück in die angestammte Heimat durch die Kriegsumstände verwehrt war.¹² Dauthendeys poetischer Exotismus lässt sich nicht hinreichend mit dem Verweis auf die »Exotik des Jugendstils« und einer entsprechenden Träumerei erklären, wie dies Walter Benjamin in seiner Rezension einer Auswahl der Briefe dieses Dichters nahegelegt hat.¹³ Sinnvoller scheint es, ihn mit dem philosophischen Anspruch eines Hermann von Keyserling in Verbindung zu bringen, wie Volker Zenk gezeigt hat.¹⁴

Der Begriff der »Weltfestlichkeit« gehörte ursprünglich zu Dauthendeys *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, das er 1913 in zwei Bänden vorlegte, die geistige Essenz seiner Erfahrung von Welt dokumentierend, durch die er sich als eine Art moderner Wilhelm Meister des Reisens vorstellte.¹⁵ Es war das Zeitalter der »Welt-Anschauungen«, wobei sich jene Dauthendeys nicht politisch verfestigten und dogmatisch verhärteten, sondern sympathisch in Bewegung blieben. Dauthendey wollte augenscheinlich durch seine Art des Anschauens der Welt deren Schönheit zelebrieren, wie bereits Ernst Stadler erkannte.¹⁶ Sein reisendes Erkunden der Welt entsprach keinem Forscherinteresse im eigentlichen Sinne;

11 Vgl. Mihaela Zaharia, *Exotische Weltbilder in der deutschsprachigen Literatur von Max Dauthendey bis Ingeborg Bachmann*, Hamburg 2009, bes. S. 41–69 (»Max Dauthendey oder die Exotik als Gefahr«).

12 Vgl. Max Dauthendey, *Lingam. Zwölf asiatische Novellen*. Mit einem Nachwort von Hans Christoph Buch, Frankfurt a.M. 1991, S. 117f.

13 Vgl. Walter Benjamin, *Briefe von Max Dauthendey*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 383–386.

14 Vgl. Volker Zenk, *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg 2003, bes. S. 240–260.

15 Max Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. Zwei Bände, München 1913.

16 Vgl. Max Dauthendey, *Die geflügelte Erde*, in: ders., *Dichtungen*, Bd. 2: *Gedichte, Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe*, hg. von Ernst Stadler, Hamburg 1954, S. 11–15, hier S. 14. Die Urteile über Dauthendey oder Einschätzungen seiner Persönlichkeit schwankten. So hatte etwa Oskar Loerke nach außen hin – vor allem eingedenk der tragischen letzten Lebensumstände des Dichters – ein eher positives Bild des Weltreisenden und von dessen posthum erschienenem Buch *Erlebnisse auf Java* (vgl. Oskar Loerke, *Gedenken an Max Dauthendey*, in: ders., *Zeitgenossen aus vielen Zeiten*, Berlin 1925, S. 234–240). Im Tagebuch dagegen findet sich unter dem Datum des 23. Februar 1914 folgender Eintrag über einen Sonntagnachmittag bei Hermann Steht: »Später noch Dauthendey von unsagbarer Fadheit und hinreißender Dummheit, der einen peinlichen Streit mit Rathenau über einheimisch Deutsches und eingeführtes Fremdes hatte, aber trotz seiner gänzlichen Unwissenheit nicht schwieg.« Vgl. Oskar Loerke, *Tagebücher 1903–1939*, hg. von Hermann Kasack, 2. Aufl., Heidelberg 1955, S. 73.

man wird ihn daher nicht in der Tradition eines Georg Forster oder Alexander von Humboldt sehen, ihn aber auch nicht mit jenem philosophisch systematisierenden Interesse am Problem der Weltanschauung vergleichen können, wie dies Karl Jaspers in seiner *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) entwickeln sollte;¹⁷ noch wird man Dauthendey mit jener Karikatur des überspannten Produzierens von Weltanschauungen in Verbindung bringen wollen, wie sie Rainer Maria Rilke in seiner Erzählung *Ewald Tragy* (1898) entworfen hat.¹⁸ Dauthendeys Weltanschauung, die beispielsweise in »der Seele des Asiaten« etwas Geschwisterliches erkennt, geht von der Zwillingshaftigkeit der Kulturen aus.¹⁹ So betont er auch, dass die Frauen, die er 1906 in Benares sah, »alle meiner Mutter so ähnlich waren, wie ein Ei dem andern« (GV, S. 364).

›Weltanschauung‹ bedeutete in seiner poetischen Sprache Weltwahrnehmung und das bis an die Grenzen zur mystischen Erfahrung: »Das weiße Schloß stand bei Tag und bei Nacht, / Wie in keinem Raum und in keiner Welt«,²⁰ bedichtet Dauthendey in *Die geflügelte Erde* die palastartige Festung Amber in Jaipur. Dieses Wahrnehmen erforderte entsprechende Lichtverhältnisse. Die Kulturen im rechten Licht sehen, das scheint Dauthendey ein Hauptanliegen gewesen zu sein. Für ihn war demnach Dichten mit Belichten verwandt. Dieser Zusammenhang zieht sich durch sein ganzes sprach- und bildkünstlerisches Schaffen. »Stimmen des Schweigens« konnten für ihn, den bedeutenden Synästheten unter den Dichtern des Jugendstils, »Gesänge der Düfte, Töne und Farben sein«, wie der frühe Gedichtband *Ultra Violet* (1893) illustriert. Das Gedicht »Regenduft« etwa vermittelt die »Anschauung« und das Hineinhören in eine (noch) imaginierte und erst noch zu erfahrende Welt: »[...] Gelb schwankt das Rohr. / Glimmendes Schweigen von faulem Holz. / [...] Flüstergrün der Mimosen. / [...] Weiße Dämmerung rauscht in den Muscheln«. ²¹ Alle Erscheinungen sollen in ihrer Farbigkeit und Stimmhaftigkeit gewürdigt werden. Sogar »[d]er Wind hat Stimme bekommen«. ²² Eine Auf-

17 Vgl. Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), 4. unveränderte Aufl., Göttingen und Heidelberg 1954.

18 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: Prosa und Dramen, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 276: »Eines Morgens, im November noch, erwacht Tragy und hat eine Weltanschauung. Wirklich. Sie läßt sich gar nicht leugnen, sie ist da, alle Anzeichen sprechen dafür. Er weiß nicht recht, wem sie gehört, aber da er sie doch nun mal bei sich gefunden hat, nimmt er an, daß es die seine sei. Selbstverständlich bringt er sie nächstens mit ins ›Luitpold.«

19 Vgl. Volker Zenk, *Innere Forschungsreisen*, S. 251.

20 Max Dauthendey, *Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere*, München 1910 (im Folgenden: GE), S. 88.

21 Max Dauthendey, *Regenduft*, in: GW, Bd. 4, S. 54.

22 Max Dauthendey, *Der Wind hat Stimme bekommen*, in: GW, Bd. 4, S. 447.

zeichnung vom Juni 1892 spricht von »Böcklins Farbengesängen«;²³ schon zuvor hatte er notiert: »Stimme des Raumes / der Zeit; Chor der Sterne / Blüten.«²⁴

Das Klären der Lichtverhältnisse als Voraussetzung jeglicher Form von Sicht auf die Welt – dieses Motiv erweist sich als entscheidend in Dauthendeys Text *Der Geist meines Vaters* (1912). Darin stellt er ihn, den Daguerreotypisten und Photographie-Pionier Carl Albert Dauthendey (1819–1896), der als erster zwei Ateliers für Daguerreotypie im zaristischen Russland, in St. Petersburg, unterhielt, als einen »Lichtarbeiter« oder »Lichtbildner« vor. Zu einem wichtigen Kultursymbol wurde Dauthendey dabei eine »bronzene, fusshohe russische Lampe, die mein Vater aus Petersburg mitgebracht« hatte: »Diese Lampe erinnert mich immer an die Entwicklung des Lichtes, die im letzten Jahrhundert den ungeheuerlichsten Fortschritt von der tausendjährigen Öllampe zum Petroleum, Gas und elektrischen Licht machte« (GV, S. 359). Des Weiteren ist in diesen *Aufzeichnungen* davon die Rede, dass das »hellste Licht im Menschen« die Liebe sei, und dass die Schwester (Elisabeth), die London besucht habe, von den dortigen Lichtverhältnissen tief beeindruckt gewesen sei.

Noch in der »tropischen Verbannung« in Malang reflektierte Dauthendey den Zusammenhang von Flora und Fauna, wobei hier weniger ein »Panpsychismus« als vielmehr eine »pangraphische« Sicht auf die Dinge der Welt auffällt:

[...] überall um uns im Wald, im Leben und im Weltall ist Schrift, sind Lesezeichen. Auf den Flügeln der Schmetterlinge steht eine Bildersprache, so wie die Flammenlinien und Farbenschattierungen der Blumen Lichtsignale und Lichtsprache sind. So wie die Linien unserer Hände, sprechen die Linien auf allen Blättern im Walde, die Adern auf allen Gesteinen und in allen Felsen eine Sprache, erzählen eine Geschichte, Geschichten, kurze und lange, jahrhundertalte und sekundenkurze [...]

Die Seele der Welt schreibt in Zeichen ihre Sprache jedem Lebewesen auf die Haut, ins Auge, ins Haar, und jedes Lebewesen schreibt weiter für sich auf seiner Lebensspur, durch seine Arbeit, die es im Leben machte und dachte. Immer schreibt die Weltseele, und der Weltleib trägt die Zeichen der Lebensgeschichte in Farben und Linien, in Tieren, Pflanzen, Menschen, in Steinen und im Sand, in Wasser und Luftspiegelungen in sich. Wer das alles lesen kann, ist ein Gott. Und im Lesen und Entziffern des Weltbuches gehen Milliarden Leben hin.²⁵

23 Stadtarchiv Würzburg, Nachlass Dauthendey, Sigle T 17, 81.

24 Ebd., Sigle T 15 (Eintrag vom 2. April 1892).

25 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 319 (datiert: Malang, 12. November 1916).

Vielfach lässt sich bei Goethe diese Vorstellung von der Schrift der Natur nachweisen, etwa zu Beginn der *Wanderjahre* im Gespräch zwischen Wilhelm Meister und Jarno:

»Wenn ich nun aber [...] eben diese Spalten und Risse [in der Gebirgsnatur, R.G.] als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen?« – »Nein, aber es scheint mir ein weitläufiges Alphabet.« – »Enger, als du denkst; man muß es nur kennen lernen wie ein anderes auch. Die Natur hat nur *eine* Schrift, und ich brauche mich nicht mit so vielen Kritzeleien herumzuschleppen.«²⁶

Mit Goethe versuchte Dauthendey in seinen Weltgedichten eine Rehabilitierung der Sinne und ihrer Wahrnehmungsleistung, der die neuzeitliche Wissenschaft seit Newton misstraute und die sie durch technisch unterstützte Experimente ersetzen wollte.²⁷

Für die Schrift in der Natur findet sich jedoch auch ein anderer Beleg, auf den Goethe und Dauthendey sich mittelbar bezogen haben könnten:²⁸ Die in beiden Fällen säkularisierte Form der kabbalistischen Tradition und deren Vorstellung von der »Rischumim«, den geheimen Signaturen, »die Gott in die Dinge gelegt hat«,²⁹ Sie zu entziffern bedeutet die göttliche Offenbarung lesen, aber auch den Modus ihrer Verhüllung verstehen können. In den Gedichten Dauthendeys hängen diese Belichtungsverhältnisse oft von überraschenden Augenblicken ab: »Ein Blitz springt übers dunkle Kraut – / Die Ewigkeit hat uns angeschaut«,³⁰ dichtet er 1915 in *Garoot*. Vergleichbares ereignet sich in der Prosa: »Die untergehende Sonne schminkte den Himmel wie das Gesicht eines Freudenmädchens. Karminrosig und violett silbrig färbten sich alle Wolken über dem Biwasee [...].«³¹ Was Dauthendey in solchen Wendungen und Darstellungen unter Beweis stellt,

26 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, Bd. 8, München 1988, S. 34. Vgl. dazu auch: Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, bes. Kap. 1: *Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe*, S. 1–54.

27 Vgl. ebd., S. 38–66.

28 Im Falle Goethes über die von Susanna von Klettenberg vermittelten Schriften *Cabala chymica* (1606) von Franciscus Kieser und Georg von Wellings *Opus magocabbalisticum et theosophicum* (1735).

29 Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1970, S. 106.

30 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 314.

31 Max Dauthendey, *Die acht Gesichter am Biwasee*. Japanische Liebesgeschichten, Hamburg 1951, S. 16.

ist Sprachlichtarbeit, die entscheidend zur intensiven Wirkung seiner Dichtung beigetragen hat.

Dauthendey's Dichtungen geben aber auch über die Zweideutigkeit des Lichts Auskunft. Es kann sich als Belastung für jenen erweisen, der ins ewige Dunkel eingehen will, wie der Dichter in einem gleichfalls 1915 in Garoet geschriebenen Gedicht zum Ausdruck bringt:

Dort in der Nacht, schlafender Mandelbaum,
 Die Lampe bescheint dich streichelnd im finsternen Raum.
 Heute am Tage, da spielten Schmetterlinge bei dir.
 Jetzt in der Nacht, da stehst du, ach, so verlassen bei mir.
 Aber dir kehrt die Sonne morgen zurück ins Geäst.
 Morgen feierst du wieder begeistert dein Blütenfest.
 Doch zu mir Verlassenem kommen die Stunden nur leer.
 Licht ward zur Dornenkrone. Täglich drückt sie mich mehr.³²

Ein Riss geht durch die Natur mit dem »Mandelbaum« auf der einen, dem »Verlassenen« auf der anderen Seite. Das Licht vermittelt nicht mehr, sondern verschärft eher die Trennung zwischen belebter Natur und einem poetischen Ich, das sich für abgelebt hält. Der Struktur des Gedichts eignet eine gewisse Thesenhaftigkeit, gemildert durch die Intensität des Bildlichen. Bis auf die ersten beiden Zeilen besteht jeder Vers aus einem Satz; eine markante Zäsur prägt die Schlusszeile aus zwei Sätzen, den »Riss« durch die Erfahrung der Natur hervorhebend. Im Bild vom Licht als einer »Dornenkrone« spricht sich das Leidvolle der »Lichtarbeit« mit dem Wort aus; denn es betrifft ein Licht, das der Dichter auf seine eigene Lage wirft. Vermittels des Gedichts belichtet er seinen Zustand, aber auch den der ihn umgebenden Flora. Das Seelensymbol des Schmetterlings kann nur scheinbar zwischen beiden Bereichen, dem des poetischen Ich und jenem der Flora, vermitteln. Im Gedicht »spielen« sie, aber eben nur »bei«, nicht mit ihm. Und doch wirkt der Ton dieses Gedichts gefasst, ausgeglichen. Dauthendey hatte mit ihm sein früheres Verfahren, durch »knappe, jähe Sätze« das Flüchtig-Momenthafte in der subjektiven Wahrnehmung der Welt darzustellen, aufgegeben.³³

Eine Verselbständigung der sprachlichen Mittel im Sinne der »emphatischen Moderne« lässt sich in dieser letzten Phase von Dauthendey's Schaffen weder in seiner Lyrik noch in der Prosa erkennen.³⁴ Vielmehr wahren seine Texte empha-

32 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 304.

33 Stadtarchiv Würzburg, Nachlass 28: Max Dauthendey, Signatur P 41/2.

34 Vgl. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.

tisch ihre Verständlichkeit, Transparenz und Anschaulichkeit. Und doch teilen sie mit der literarischen Moderne zunehmend die Vereinzelnung des poetischen Ich, im Falle Dauthendeys zuletzt verschärft durch die von Isolation geprägte Lebenssituation. Hierbei ist zu bedenken, woher Dauthendey sein Verständnis einer ästhetisch begründeten Subjektivität bezog: aus einem spätnaturalistischen Interesse an der »chaotischen Vielfalt von empirischen Daten«,³⁵ die im wahrnehmenden Ich Stimmungen und Reize auslösen – und diese wiederum verlangten nach Versprachlichung. Dauthendey sah dabei den Dichter (Künstler) als sprechenden Beobachter des »Empfindungslebens der Farben, Töne, in allen leisen Erregungsgraden«. ³⁶ Dabei verlagerte sich sein Ich-Begriff zunehmend ins Un- oder Überpersönliche: »Jedes Atom ist ein empfindendes Ich«, konstatiert er in einem Brief vom 17. Juni 1893.³⁷

Aus diesem Empfindungsfundus speisen sich auch die auffallenden bildlichen Qualitäten von Dauthendeys früher Lyrik und Prosa, die sein Werk bis zuletzt prägen. Wolfgang Bunzel hat als »entscheidende Anregung« hierfür »Otto Julius Bierbaums Prosaparafrasen« von Bildkunstwerken ermittelt. Die Struktur der Bildsprachkunst Dauthendeys geht von versprachlichten Wahrnehmungssegmenten aus, die sich durch eine ausgeprägt hypotaktische Syntax und den (Binnen-)Reim zu »Bilderkette[n]«³⁸ zusammenfügen. In einer euphorischen Lesereaktion auf Dauthendeys Dichtung *Die Geflügelte Erde* kommt Rilke in einem Brief an seinen Dichterbekannten auf diesen Aspekt zu sprechen, wobei er die Gleichrangigkeit der Poesie gewordenen Wahrnehmungen betont und wie nebenbei deren Kompositionsprinzip aus der wirkungsästhetischen Perspektive umschreibt:

Es ist wahrhaft wunderbar, wie glücklich Sie sind im Ergreifen und Loslassen der Dinge, auch noch der fremdesten, wie Sie es in der Hand haben, sie gerade nur aufzuzeigen und schon wieder zu ersetzen, und wie doch die momentanen Ansichten eine solche Intensität des Daseins aufbringen, daß keine die andere verdrängt oder übertrifft, sondern alle im Leser sich verteilen und erhalten und ihm gleichsam geräumig machen, obwohl sie scheinbar nur vorübergehen.³⁹

35 Vgl. das Kapitel zu Dauthendeys erstem Gedichtband *Ultra Violet* in Wolfgang Bunzel, *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*, Tübingen 2005, S. 191–205, hier S. 194.

36 Zit. nach ebd., S. 195.

37 Zit. nach ebd., S. 199.

38 Max Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, in: *GW*, Bd. 1, S. 548.

39 Rainer Maria Rilke an Max Dauthendey, 10. Mai 1911, in: ders., *Briefe in zwei Bänden*, Bd. 1: 1896 bis 1919, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 353.

Im »Aufzeigen« und umgehenden »Ersetzen« des Gezeigten durch einen neuen Eindruck bewährt sich das ›fahrende‹ poetische Ich Dauthendeys gerade durch seine Intensivierungsleistung in der Wahrnehmung. Wie er in seinem eingangs dokumentierten Manifest zur Bildung einer »Colonie sich selbsterhaltender Künstler« forderte, wollte er die »falsche Civilisation« durch ein Bekenntnis zur Kunst, symbolisiert in der Vereinigung der Farben, ersetzt wissen. Dieses Vorhaben blieb für Dauthendey gültig und verpflichtend, verlagerte sich aber zunehmend auf ein Dichten, das zum ›Aufmerken‹ geschaffen war. Es wollte vom Leser eine neue Art der Aufmerksamkeit geradezu erzwingen, indem es die unterschiedlichsten Welt-Erfahrungen und -Anschauungen – gewissermaßen die ›Farben‹ der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen – miteinander verband.⁴⁰ Rilke spricht in seinem Brief von Dauthendeys »kontraststarker Entwicklung« und benennt damit auch ein sprachliches Mittel, mit dem der Dichter der *Geflügelten Erde* das Aufmerken zu erwirken verstand – mit dem Kontrastreichtum seines Schreibens. Was Aufmerksamkeit im subtilen Sinne bedeutet, vermittelt Rilkes Brief zudem, und zwar in seinem Preisen von Dauthendeys epischem Gedicht »Messina im Mörser«: »Da hört man auf, an Leistung zu denken, an Gelingen, an Fortschritt –: das ist, ist, ist.«⁴¹ Rilke betont, dieses Gedicht fordere dazu auf, es zu rezitieren. Im Vorlesen zeige sich, dass es nicht mehr verborgen werden könne, sondern aus dem Beiläufigen heraustrete ins – »Dasein«.⁴²

Hintergrund dieses Gedichts war das verheerende Erdbeben Ende Dezember 1908, das Messina verwüstete. Das poetische Ich nimmt die zerstörte Stadt als ein »Skelett« wahr, jedes Haus als ein »Massengrab« und jede Gasse als eine »Massengruft«: »Und nie mehr schweigt dort die Luft, auch wenn sie sich still zeigt, / Dort, wo endlos ein unendlicher Schmerz auf der gespanntesten Saite geigt.«⁴³ Dauthendeys Gedicht führt eine Stadt vor, die wie in einem »Mörser« zerkleinert, zermahlen, pulverisiert worden ist. Bilder des Schreckens werden aufgerufen, die in der Tat zum Aufmerken zwingen:

Sieh, die totesten Dinge haben sich als Folterknechte aufgestellt,
Spielen noch ihr Totenspiel, als die Sonne ihr Licht hinhält.
Es hat ein Balkongitter sich zur Kralle verwandelt,
Wurde meuchlings zur Menschenfalle, hat zugegriffen und wie lebend
gehandelt.

40 Vgl. dazu auch Erich Kleinschmidt, *Philologie der Aufmerksamkeit*. Abschiedsvorlesung, gehalten am 20. Oktober 2011, Köln 2014.

41 Rainer Maria Rilke an Max Dauthendey, 10. Mai 1911, in: ders., *Briefe in zwei Bänden*, S. 354.

42 Ebd.

43 Max Dauthendey, *Messina im Mörser*, in: *GW*, Bd. 4, S. 699–713, hier S. 701.

Es wurde zum Eisenungeheuer, hält am Fuß eingezwängt ein junges Mädchen
schwebend,
Die hängt kopfüber herab am Gemäuer, wie an krummer Gabel über dem
Feuer.⁴⁴

Das ist nicht mehr nur ein »totgesagter Park« im Sinne Stefan Georges, sondern im Sinne des Künstlermanifests von 1896 das Ende einer »falschen Civilisation«, herbeigeführt durch die Naturgewalt. Die menschliche Tragik scheint unvermeidlich. Die »Telegraphendrähte«, soweit noch vorhanden, schwingen vor Leid und Trauer der Überlebenden. Doch was hier allenfalls vermittelt werden kann ist die Wahrnehmung des Einen. In seinem Gehör werden »Totenschrei« und »Totenstille« eins. In dieser Katastrophe Siziliens und den »zertrümmerten Schwellen« dieser Urstadt der Zivilisation scheint sich eine noch größere Tragödie einer ganzen Kultur, der europäischen nämlich, abzuzeichnen. Das Gedicht selbst jedoch bestätigt, was Rilke in einem Brief vom 19. August 1909 an Einsicht formulierte: »Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel.«⁴⁵ Bei Dauthendey ist diese Art des »Engels« das (mediterrane) Licht, die Belichtung der Zerstörung, die Messina zu einer »zertretenen Orangenblüte« reduziert hat. Vor dieser Szenerie kann das poetische Ich nur als ein einsames in Erscheinung treten. So viel Tod vor Augen wird aus ihm ein Vereinzelter, der im Namen der Verunglückten Abschied nimmt von dieser Stätte einstiger Hochkultur.

Auch das Ich in *Die Geflügelte Erde* begegnet Verwüstungen, nun aber in einer Kontrastbeziehung zum Naturschönen. Gemeint ist jene Stelle in der Dichtung, die das Zauberhafte der (zumeist kultivierten) Natur in Japan dem durch Erdbeben zerstörten San Francisco gegenüberstellt: »Dacht' ich zurück an Japans Küstensaum, an die gemessenen Tempel, an / Stille und Bescheidenheit und manchen rosigen Kirschblütenbaum, / Dann glaubt' ich mich vor Friskos Trümmerraum wie angekommen in dem Chaos« (GE, S. 436). Wie im Falle Messinas fügte es sich, dass Dauthendey nur wenige Wochen nach der Erdbebenkatastrophe des Jahres 1906 San Francisco und seine »grauen Trümmerfelder« besuchte. Seiner Frau schreibt er am 8. Juni 1906: »Nur der Name Franzisko [...] ist noch übrig. Meilenweit liegen die Ruinen zerkrümpelt.«⁴⁶

44 Ebd., S. 702.

45 Rainer Maria Rilke an Jakob Baron von Uexküll, 19. August 1909, in: ders., Briefe in zwei Bänden, S. 330.

46 Max Dauthendey, Mich ruft dein Bild. Briefe an seine Frau, München 1930, S. 165. Zu diesem Themenkomplex vgl. bes. Volker Zenk, Innere Forschungsreisen, S. 257 ff.

Doch erweist sich für ihn auch das Hinterland, die Siedlungen, Pflanzungen Amerikas in ihrer geometrischen Seelenlosigkeit, die nur Symmetrien kennen will, als Bild jener zuvor besagten »falschen Civilisation«. Dauthendeys poetisches Ich auf Dauerreise um die Erde nennt diese Art der Ordnung das »zweite Chaos«: »Daß die Symmetrie ein Chaos werden kann / Und in ein Chaos dein Gehirn und Herz versetzt, das wußte ich bis jetzt und bis hier in Amerika noch nie« (GE, S. 437). Ob es die abgezirkelten Plantagen in Kalifornien in Augenschein nimmt oder die steinwüstenhaften Siedlungen im Mittleren Westen und von Texas, das Ich dieser Dichtung sieht in ihm nichts als zerstörte seelische Substanz.

Das poetische Belichten des Chaos entsprach augenscheinlich Dauthendeys Grundbedürfnis, selbst der Zerstörung Lichtwerte abzugewinnen. Es ist dies ein Merkmal seines Schreibens, das seine Prosa nicht minder prägt. Die Novelle »Nächtliche Schaufenster« aus der Sammlung *Geschichten aus den vier Winden* (1915) belegt dies exemplarisch, gerade auch in der Art, wie er Lichtwerte kontrastiv einsetzt: »Die vielen offenen und dunkeln Schaufensterscheiben glitzerten neben mir wie mondbeschienene Gewässer auf [...]«. ⁴⁷ Der Ich-Erzähler steht in Berlins Potsdamer Straße vor dem nächtlichen Schaufenster einer Vogelhandlung. »Das elektrische Licht der nächsten Straßenlaterne sah schrecklich grell durch die glänzenden Drahtstäbe der Gitter auf die dünnen geschlossenen Augenhäute der kleinen unruhigen Schläfer. Das scharfe unnatürliche Licht mußte noch den Schlaf der Gefangenen schmerzhaft machen« (VW, S. 177). Dieser Lichtzumutung entspricht die quälende Geräuschkulisse: »Und die brüllenden Autohupen, deren Fahrzeuge mit Gedröhn während der ganzen Nacht die große Stadt durchrasten, mußten die feinen musikalischen Ohren der Singvögel noch im Schlaf quälen.« (Ebd.)

Zu dieser Lichtpoetik Dauthendeys gehört auch die Darstellung optischer Phänomene, sei es in Gestalt von Beschreibungen der photomechanischen Apparaturen des Vaters, sei es als Motiv für eine Geschichte wie in der Novelle »Die Kurzsichtige und der Komet«. Sie handelt zum einen von einem optischen Schauspiel, dem Erscheinen eines kleinen Kometen im Zwielflicht zwischen Sonnenuntergang und Einbruch der Nacht, den »viele Augen« am Abendhimmel über Berlin und anderswo suchen. Man fuhr in Berlin zum Kreuzberg, um von dort aus einen freieren Blick zu haben – auch über die Stadt mit ihren »mattgelb erleuchteten Straßenzügen mit unzähligen glitzernden Fenstern« (VW, S. 247). Doch verliert sich Berlin, selbst von dieser relativ niedrigen Höhe aus betrachtet, »ins Unendliche«, und das als »gespenstiger Körper«, der »hier und da aus seinen Poren Feuerstaub zu atmen schien« (ebd.). Zum anderen geht es in dieser Novelle

47 Max Dauthendey, *Geschichten aus den vier Winden*, München 1915 (im Folgenden: VW), S. 176.



Abb. 2: »Der Lithograph, mit welchem ich 1 Jahr lang Druckversuche in Petersburg gemacht habe.« (Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 13)

um das Schicksal einer Frau, die an extremer Kurzsichtigkeit leidet. Ihre natürliche Optik ist getrübt, was sie zur komischen Figur werden lässt und zunehmend in die Isolation treibt. Ihr optisches Defizit kompensiert sie mit ihrem Geigenspiel so, wie die Vögel in der vorigen Geschichte ihre Unfreiheit mit ihrem zauberhaften naturkünstlerischen Gesang ausgleichen.

In seinen *Aufzeichnungen* zur Geschichte seines Vaters spricht Dauthendey von dessen »Lichtweg«, den dieser gegangen sei – »vom Anfang bis zum Ende eines Jahrhunderts, von der Daguerreotypie bis zur farbenempfindlichen Photographie« (GV, S. 372). Wenig später verweist er auf zwei Zinnleuchter »in Form eines chinesischen Schriftzeichens«, die er in Macao erworben habe, wobei sich in seiner Schilderung der Zusammenhang von Licht und Schrift emblematisch verdinglicht: Das Schriftzeichen leuchtet. Der Zusammenhang von Kunsthandwerk, Mechanik und Schrift, aber auch von Natur und Schrift erfährt in den Erinnerungen Dauthendey's an den Vater geradezu eine Grundlegung. Auf

dem Friedhof hat der Gärtner mit »Blattpflanzen und Blumen« je zur Linken und Rechten des Eingangs ein Alpha und Omega angelegt, wogegen im Winter daraus Schneeflächen werden, die »unbeschriebenen Papierbogen« gleichen, »auf denen die schwarzen, laubleeren Bäume mit ihren geraden Stämmen wie schwarze Griffel standen, als ob da, unsichtbar, Hunderte von Geistern Hunderte von großen Schreibgriffeln hielten und sich bedachten, was sie auf die großen weißen Flächen schreiben wollten« (GV, S. 16).

Lichteffekte können bei Dauthendey narrative Strukturelemente sein, so etwa in seiner Erzählung »Das Ignanodon« gleichfalls aus der Sammlung *Geschichten aus den vier Winden*. Hier soll weniger die inhaltsüberladen wirkende Geschichte an sich in Rede stehen (sie spielt in Limone am Gardasee in der Vorkriegszeit, einem Ort der skurrilen Begebenheiten, die in einem Katastrophentraum des Ich-Erzählers gipfeln) als vielmehr die »Lichtformen« als Teil der Darstellung. In mancherlei Hinsicht entfalten sie das Motiv des »Licht-Abgrunds«, von dem Nietzsches Zarathustra im Abschnitt »Vor Sonnen-Aufgang« kündigt.⁴⁸ Den narrativen Auslöser der Geschichte nimmt der Ich-Erzähler als »seltsames Blitzlicht« über dem nördlichen Gardasee wahr, vermutet ein »Wetterleuchten«, wobei er bemerkt, dass daraus ein »Lichtstrahl« wird, der »Nacht um Nacht an den beiden Seiten der Felsenwände hoch sticht« (VW, S. 286). Er erweist sich als ein Suchscheinwerfer der Grenzpolizei, mit dem sie See und Steilufer nach Schmugglern absucht (vgl. ebd.).

Der Erzähler bekundet, »gern in der feurigen Schrift der Blitze« zu lesen (VW, S. 289), wobei er diese auch als »flammende Schwerter« deutet. Desgleichen kündigen sie ihm »Seelengewitter« an (VW, S. 290), wobei er zugibt, dass es sich dabei auch um Phantasiegebilde handeln kann: »Ich weiß, daß aus Hitze und Duft Gebilde im Menschenhirn entstehen, wie aus den verschiedenen Elektrizitäten zweier Wolken, die Blitze« (ebd.). Doch zieht es ihn über den See dorthin, »wo das nächtliche Feuer geboren wurde« (VW, S. 291). Dort, im kleinen Hafen von Limone, einem Ort des Bizarren, begegnet er einer früheren Freundin wieder, die mit ihrem rötlichen Haar und ihrer erotischen Ausstrahlung alle zu bezirzen versteht. Ein Lichtzeichen verbindet sich mit diesem Haar auf besonders subtile Art: Der »Lichtkreis eines Windlichts traf noch Ulrikes roten Haarknoten und ihren weißen Nacken [...], als wollte dieser Nacken gestreichelt und geküßt werden« (VW, S. 308). Wiederholt beleuchtet kurzzeitig der Scheinwerfer die »Gartentiefe« der nächtlichen Uferanlagen, bis dieser »Lichtstrahl« wie »irrsinnig« über das »Dunkel der Berge« wandert (VW, S. 311), den später in Limone ausbrechenden »Irrsinn« vorwegnehmend.

48 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 4, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 207–210.



Abb. 3: Saps mit Frau, St. Petersburg 1859
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 20)

Die Lichtverhältnisse im nächtlichen Ufergastgarten und das rote Haar Ulrikes ergeben nach Auskunft des Erzählers eine »Rembrandtbeleuchtung« (VW, S. 325), die tagsüber zur »lichtüberrieselten Seefläche« (VW, S. 335) wird. Das alptraumgeborene Urfabeltier, der aus der Mitte des Gardasees aus seinem Millionen Jahre langen Schlaf erwachende Ignanodon, eine Art Leviathan, scheint seinerseits elektrisch aufgeladen: »Jetzt war die Zunge des Tieres, glänzend weiß wie der Lichtstrahl eines Scheinwerfers und pfeifend über die Krone des Baumes, unter dem ich in der Hängematte gefesselt lag, auf das Gasthaus zugeschossen und hatte die Glastür im Speisesaal eingedrückt [...]« (VW, S. 339). Diese Zunge erweist sich als ein »elektrisches Strahlenbündel«, das alles an Zivilisation in diesem Ort wie andernorts vernichten kann. Der Alptraum des Erzählers weitet sich zu einer überdimensionalen Schreckensphantasie im Stile von Hieronymus Bosch, in dem sich eine Weltkatastrophe abzeichnen scheint. In der Erzählung symbolisiert sie sich dann in den ›realen‹ Praktiken der örtlichen,



Abb. 4: Olchin, Kommerzienrath und Buchhändler in St. Petersburg, Schwager von C. A. Dauthendey, mit Frau und Sohn (Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 27)

eigentümlich grausamen Vogelfänger sowie in der zuletzt aus Venedig eingeschleppten Cholera. Das künstliche wie infernalische »Lichtspiel« ereignet sich somit tatsächlich am Rande des »Licht-Abgrunds«. Der Erzähler setzt das Licht in einem Doppelsinne ein. Es soll verbrecherische Machenschaften aufdecken helfen, zudem aber bedarf es der Aufklärung über das Licht, seine zwielichtige Funktion: Aufklärung über die Aufklärung, die ihre eigenen Ungeheuer gebiert, welche aus dem Abgrund des Unbewussten aufsteigen.

Was sich aus diesen lichtmotivischen Ansätzen im Werk Dauthendeys ergibt, ist das folgende Bild: Die photographische »Lichtarbeit« des Vaters erwies sich für Dauthendey als poetologische Herausforderung im Sinne einer literarischen Transformation des Licht-Bildes in das farben- und kontrastreiche Sprach-Bild. Nachfolgend soll nun anhand der *Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhun-*



Abb. 5: Porträt des Malers Meyer, Richters Vater, St. Petersburg 1860
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 35)

dert – so der Untertitel von *Der Geist meines Vaters* – untersucht werden, wie Dauthendey diese Transformation motivierte und reflektierte.

Die Bedeutung dieser teils biografischen, teils autobiografischen Betrachtungen Max Dauthendeys über seinen Vater »als eine der wichtigeren Quellenschriften zur Frühzeit der deutschen Photographie« ist zwar erkannt worden,⁴⁹ nicht

49 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, S. 83. Seltsamerweise bezieht sich Walter Benjamin als Dauthendey-Kenner in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« nur beiläufig auf Carl Dauthendey, nämlich auf das Doppelporträt mit dessen Braut, nicht jedoch auf *Der Geist meines Vaters*. Dafür aber deutet er dieses Porträt in psychologisch aufschlussreicher Weise: »Sie ist neben ihm zu sehen, er scheint sie zu halten; ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet. Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.« Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 368–385, hier S. 371 (Photographie S. 385).

aber ihr poetologischer Wert. Erwin Koppen hat die Auffassung vertreten, Dauthendey habe mit diesen *Aufzeichnungen* weniger ein Buch *über* die Photographie als vielmehr ein solches *gegen* sie geschrieben und sie darin als »Antipodin der Poesie« dargestellt.⁵⁰ Fraglos trifft zu, dass Dauthendey in dieser Studie auch seine »künstlerische Emanzipation« als Dichter von der technischen Welt seines Vaters aufgezeigt hat. Koppen führt weiter aus:

Diese Emanzipation erwächst nicht nur aus dem Konflikt mit dem Vater, sondern, untrennbar damit verbunden, auch aus der bewußten Abkehr von dessen Beruf und damit der Photographie. Dieser Beruf wird als durchaus unliterarisch, ja antiliterarisch dargestellt, und das spätere Dichtertum des Sohnes erscheint als Gegenexistenz zur engen Welt der gewerblichen Photographie. Dauthendey jr. gefällt sich geradezu darin, seinen Vater als einen zwar sehr geschickten und erfolgreichen, dabei aber doch amüsischen und banausenhaften Handwerker darzustellen. Carl Dauthendey, der seinen Sohn auf Spaziergängen über Elektrizität und Schiffsschrauben belehrt, weiß selbst nicht, was Elfen sind, weil er »niemals in seiner Jugend ein Märchen gelesen« hat und »in seiner vollständigen Hingabe an die neue Lichtkunst« die Literatur der Romantik, die seine Jugend beherrscht habe, »zur Berausung nicht nötig gehabt« habe.⁵¹

Entsprechend eindeutig fällt Koppens Befund aus. Die Photographie habe im künftigen lyrischen und erzählenden Werk des Dichters keinerlei Rolle mehr gespielt: »Weder taucht sie als Motiv auf, noch läßt sich anhand anderer Kriterien (etwa der Sehweise) erkennen oder auch nur erahnen, daß der Schriftsteller Max Dauthendey einst Photograph war. Allenfalls kann der ausgefallene Titel des Lyrikbändchens *Ultraviolet* [sic!] als photographische Reminiszenz betrachtet werden.«⁵² Das übersieht freilich etwas Entscheidendes: Dauthendey's *Aufzeichnungen* gehören wesentlich zu seinem Werk, *sind* Erzählung und belegen seine subtile Kenntnis der Materie, so ironisch auch seine Kommentare klingen, die er über das Verhältnis der gewerbsmäßig betriebenen Zeitbildnerei namens Photographie zur wahren Kunst in den letzten Teil seiner *Aufzeichnungen* zum *Geist [s]eines Vaters* einfließen lässt. Es vernachlässigt überdies, dass gerade der Komplex ›Ultraviolet‹ ein Kernstück dieser *Aufzeichnungen* werden sollte, wovon noch zu handeln sein wird.

50 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 83 und 85.

51 Ebd., S. 84.

52 Ebd.

Nichts amüsanter freilich als Dauthendeys Beschreibung seiner Arbeit im väterlichen Atelier. Ein Gruppenbild einer dreißigköpfigen Hochzeitsgesellschaft soll entstehen: »Jede dieser Personen ist eine Welt aus Licht und Schatten, jede eine verkörperte Eitelkeit, die in der Sekunde der Aufnahme das vorteilhafteste Gesicht ihres ganzen Lebens aufsetzen soll« (GV, S. 338). Doch was Dauthendey hier vorführt ist Erzählung – sprachmächtig wie nur irgend eines seiner Prosawerke, ausgelöst durch die kritische Auseinandersetzung mit dem photographischen Gewerbe, in dem der Vater ihn reüssieren sehen will. Doch die Perspektive des Sohnes ist eine (selbst-)ironische:

Ein Bild soll in fünf Minuten entstehen, das noch nach fünfzig Jahren den Enkeln zur goldenen Hochzeit gezeigt werden soll! Welch eine Verantwortlichkeit, Welch eine Nervenerschütterung für einen Träumer, wie ich es war! Die Dreißig verschwinden dann nach geglückter Aufnahme. Ein schreiendes kleines Kind wird gebracht. Alle Stühle im Atelier, alle Tische und Geländer sind aber nicht mit den Dreißig verschwunden, sollen jedoch sofort zu Luft werden, da das Kind keine Zeit hat, da es von auswärts zugereist ist und die Sonne im Mittag steht und auch keine Zeit hat. Ich junger Mensch, der ich kaum mit mir selbst fertig werde, soll nun lächelnd den Kinderfreund spielen. Aber meine Augenbrauen sind dem Kind zu schwarz. Es brüllt mich an. Die Mutter behauptet, [s]ein Vater habe blonde Augenbrauen, darum wolle das Kind sich nicht beruhigen. Ich spiele mit ihm Pferdchen und rufe »Kuckuck«. Diese Aufnahme ist endlich auch fertig. Das Kind reist aufs Land. Die Platte aber zeigt später Flecken. Quer über dem Gesicht des Kindes zeigt sich eine Blase im Glas. Das Bild kann unmöglich abgeliefert werden. Inzwischen wird eine Leiche angemeldet. Ein Graf hat sich erschossen. Die Beerdigung ist morgen. Der Apparat muß in des Toten Wohnung geschickt werden [...]. (GV, S. 338f.)

Perspektivisches Darstellen, Annäherung und Distanzierung, das sorgfältige Belichten einer Seite als handle es sich um eine jodierte Silberplatte in der *camera obscura*, das ist charakteristisch für das poetische Verfahren Dauthendeys. Was er hinzugab, waren gelegentlich »impressionistische Auflösung« und expressionistische Überbelichtungen, die das »surreale Verfremden« einschließen konnten.⁵³ Aber in *Geist meines Vaters* zeigt er, wo diese Verfahren herkommen – aus der *Praxis* der Photographie, in der sich surreale Szenen und Momente ungewollter Verfremdung ergeben konnten.

53 Ebd.

Was ihm der Vater bedeutete, erschöpfte sich nicht in der »engen Welt der gewerblichen Photographie«; im Gegenteil – dessen unablässiges *Erzählen* aus seinem reiseintensiven, bewegten Leben vermittelte dem Sohn eine Vorstellung von Weite, ihren Chancen und Gefahren. Untersucht man diesen Text genauer, offenbart er eine bemerkenswert subtile Arbeit mit erzählerisch vermittelten Lichtwerten. Einige wenige Beispiele seien genannt.

Der passionierte Schachspieler Carl Dauthendey sieht, bettlägerig, an der Tapete Ziermuster:

Allmählich erschien es ihm, als tanzten alle Schachbrettfiguren an der Wand auf und ab, wurden größer und schrumpften wieder zusammen. Mein Vater starrte mit weitgeöffneten Augen, nicht mehr an das Spiel denkend, sondern nur die Tapete betrachtend, auf die seltsame Figurenbildung, die sich zuletzt wie eine lebende Masse über die ganze Tapete bewegte. (GV, S. 47)

Er erlebt eine Art heimisch-höllisches Höhlengleichnis, das in reale Gefahr umschlägt. Ein hinter ihm aufflammender Zimmerbrandherd warf die Schatten der neben ihm stehenden Schachfiguren an die Wand, als Menetekel, das ihn gerade noch rechtzeitig aufschrecken lässt.

Seine *camera obscura* wurde von manchen als ein Apparat angesehen, mit dem man »Sonnenlicht einfangen« könne, um daraus Gold herzustellen (GV, S. 67). Die Genauigkeit der Aufnahmen erlaubte einem, »die Schlagschatten und Lichter an jedem kleinsten Laubblatt« zu sehen (GV, S. 72). Der Vater gilt dem biographisch erzählenden Sohn wahlweise als »Lichtarbeiter« (GV, S. 87) und »Lichtkünstler« (GV, S. 96), wobei dieser in Paris ein Lichtspiel der besonderen Art erlebt hatte, das zu einer regelrechten Lichtemblematisierung wurde: Ein Feuerwerk anlässlich des Geburtstages von Napoleon III an der Place de la Concorde: »Ein riesiges Leuchtbild, in der Form eines Adlers, stieg in die Nachtluft auf, von einem Luftballon, den man im Dunkeln nicht sehen konnte, in die Höhe gehoben« (GV, S. 188) – dazu bengalische Beleuchtung der Springbrunnen ringsum.

Schilderungen dieser Art kontrastieren mit ästhetisch wirkungsvollen Lichtverhältnissen in einem – wie hier sakralen – Raum. Gemeint ist die Isaakskathedrale in St. Petersburg:

Das wenige Licht, das in das Innere des Kirchenschiffes fällt, erhöht den geheimnisvollen Eindruck, und die goldenen Schranken vor den Altären und die blauen geschliffenen Lapislazuliwände, in denen sich die Lichter unzähliger goldener Hängeampeln spiegeln, machen den Eindruck, als ob man sich in einem auf dem Meeresgrund versunkenen Palast befände. (GV, S. 202)

Die sakrale Konnotation des Lichtes als etwas Unvergänglichem nimmt der Ich-Erzähler dieser *Aufzeichnungen* am Würzburger Nikolausberg wahr, wo eine Rokokogruppe, »Die Jünger am Ölberg«, vom »ewigen Licht« in einer Art Monstranz beleuchtet wird:

Hinter einer dunkelroten Glasscheibe brennt dort jahraus, jahrein, Tag und Nacht in einem Ölnapf ein kleines Flämmchen. Nachts sieht man unten von der Landstraße das rote Licht friedlich leuchten. Das Flämmchen, das nie verlöscht [...], übte immer eine tiefe Anziehungskraft auf mich aus. (GV, S. 231)

In der Komposition der *Aufzeichnungen*, die sich im Laufe der Lektüre zunehmend als Doppelbiografie erweisen im Sinne von (auto-)biografischen Skizzen über Carl und Max Dauthendey, zeigen sich diese ersten Licht-Momente jedoch eher als Vorspiele. Der doppelbiografische Ich-Erzähler bewegt sich, was die Licht-Thematik angeht, auf zwei Höhepunkte in seiner Darstellung einer Vater-Sohn-Problematik zu: Das Ultraviolett als eine symbolische Fehldeutung und Würzburg als eine Licht-Stadt.

Ultraviolett erwähnt der Text erstmals im Zusammenhang mit Hinweisen auf gemeinsame Spaziergänge von Vater und Sohn, auf denen Max zu seiner Verwunderung erfährt, dass sein Vater, der »Lichtkünstler«, weder von »Traumgestalten« noch »Märchenfiguren« etwas wusste und sich vom Sohn die Bedeutung des Wortes »Elfen« erklären ließ:

Er, der mir [...] Blitz und Donner erklärte und von negativer und positiver Elektrizität sprach, er, der mir gesagt hatte, daß es ultraviolette Strahlen gäbe, Strahlen, die das menschliche Auge nicht wahrnehmen könnte, aber deren Dasein das menschliche Gehirn sich beweisen kann – dieser Mann wußte nichts von den meinem Kindergehirn vertrautesten Naturgestalten, den Elfen! (GV, S. 241)

Ultraviolett verband Max Dauthendey demnach mit der Welt des Vaters. Dass er damit seinen ersten Gedichtband betiteln sollte, weist auf seine Ambition hin, dieses Vaterwort umzudeuten, seine physikalische Bedeutung zu poetisieren. Die »Dämmerstunde [...] zwischen Licht und Dunkelheit« war für ihn im Kreise der vier Halbschwestern die Märchenstunde (GV, S. 247f.). Auch dieses poetisch produktive Zwielficht ging in seine Vorstellung vom Ultraviolett ein. Was ihn daran fesselte, war die Vorstellung »vom Dasein eines Lichtes, das ungesehen leben soll« (GV, S. 254). Doch Ultraviolett symbolisierte für ihn auch ein »Einsamkeitsgefühl«. Den väterlichen Ausführungen über dieses »fremde Licht« entnahm der poetisch begabte Sohn die Vorstellung von Lichtstrahlen, die dem »menschlichen

Auge gegenüber« in Einsamkeit ausgesetzt seien (GV, S. 255). Doch er ergänzt: »[...] kaum jemals, solange Bücher geschrieben wurden, ist je ein Titel so verlacht, verhöhnt und mißverstanden worden, als dieser Buchtitel« (GV, S. 254). Angesichts dieses negativen Echos musste das Gedichtbuch selbst »vereinsamen«; in den Augen des jungen Dichters löste es somit seinen Titel ein.

Solche Erwägungen drängten sich Dauthendey auf, eben *weil* er in Würzburg lebte, einer Stadt, die er vom Licht begünstigt glaubte. Dass im physikalischen Institut der dortigen Universität im November 1895 Wilhelm Conrad Röntgen die X-Strahlen entdeckte, passte für Dauthendey vollends ins Bild; er betont, zu dieser Zeit an seinem Band *Ultra Violet* gearbeitet zu haben (vgl. GV, S. 258).⁵⁴ Die Darstellung der Lichtlandschaft um Würzburg in Dauthendeys *Aufzeichnungen* sei im Hinblick auf ihre Bedeutung für unsere Überlegungen vollständig zitiert:

[...] in keiner anderen Stadt, nur in Würzburg, konnten die X-Strahlen entdeckt werden. Nur hier kommt geheimes Licht den Menschen so nah wie selten wieder auf einem Punkt der Erde. Das Würzburger Licht, das an den sonnigen Tagen von den Bergen wie eine blaue Elektrizität rund um die Stadt in den Himmel scheint, kommt mir immer vor, wie aus einem Jubel geboren. Ist es die Stellung der Hügel, die wie Brennspiegel verteilt am Mainufer nach Süden gerichtet stehen? Oder ist es der lange flüssige Spiegel des Mains selbst, der das gewundene Maintal aufhellt, so daß es scheint, als flösse zwischen den Hügeln ein weißes Feuer, das mit der Sonne vereint, die Weinbeeren an den Geländen kocht? (GV, S. 259)

Würzburg erscheint hier als bukolisch-hedonistischer Lichtort, als *locus amoenus lucidusque*, wobei Dauthendey die Vorstellung von einem mit Brennspiegeln umstellten Ort aus Georg Büchners Lust-Spiel *Leonce und Lena* gekannt haben könnte, das seit seiner Münchener Uraufführung im Mai 1895 zu einem viel besprochenen Text avancierte.

Ultraviolett, Röntgen-Strahlen und die Farben des Regenbogens – sie sollten zu Hauptbestandteilen von Max Dauthendeys poetischer Optik werden, das Sichtbare im Unsichtbaren und das Unsichtbare im Sichtbaren meinend. Auffallend ist jedoch, dass Dauthendey die Schreibweise *Ultra Violet* für seinen Gedichtband wählte. Der Abstand zwischen dem »Ultra« und dem »Violet« scheint einen Einschnitt, ein kurzes Einhalten oder Zögern bewirken zu wollen, ein Innehalten nach dem »Ultra«, dem »Jenseits« aller optisch-poetischen Begriffe. Mochte Dauthendey auch noch so beteuert haben, dass die mechanistische Welt des Vaters der seinen fremd war, das poetologisch fruchtbare Phänomen der (metaphori-

54 Historisch ist das nicht korrekt, da sein Band *Ultra Violet* bereits 1893 erschien.

schen) Übertragung blieb ihm wichtigste Herausforderung, die Einsicht, dass im photographischen Prozess Chemie und Optik ineinander übergingen, von seinem Interesse an atomistischen Weltvorstellungen zu schweigen.⁵⁵ Im Poetisieren der Welt sah Dauthendey seine (neo-romantische) Aufgabe; Brennspiegel, photographische Linse, Quecksilber und Brom konnten ihm dabei Hilfsdienste leisten. Des Vaters »Lichtweg« (GV, S. 372) wollte der dichtende Sohn in eine farbenumspielte Traumpoetik münden lassen. Konsultiert man das Manuskriptkonvolut der *Aufzeichnungen*, zeigt sich Dauthendeys kompositorisches Verfahren: Jene poetische Wirkung wollte er meist durch später in das Manuskript eingefügte Gedichte erreichen.

55 Vgl. Herman George Wendt, Max Dauthendey. Poet-Philosopher, S. 32.