

Emil Orlik und Max Reinhardt Vom Ukiyoe-Farbholzschnitt zur Plastizität des modernen deutschen Theaters (Erster Teil)¹

Masaharu Oba

1. Vorwort

Die folgende Studie soll die Beziehung zwischen den Einflüssen des japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitts auf Emil Orlik (1870-1932) und den Theaterpraxen von Max Reinhardt (1873-1943) erhellen, und zwar unter dem Blickpunkt der ‚plastischen‘ Theateraufführungen, die unter der Zusammenarbeit beider Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts in Berlin stattfanden. Was hier nun gezeigt wird, ist der erste Teil dieses Versuchs. Der erste Teil behandelt also die folgenden Themen: 1. Die Einführung in die Problematik des Begriffs ‚plastisch‘ 2. Die Theaterpraxen vor der Zeit M. Reinhardts 3. Die typischen Merkmale der japanischen Malerei und des Ukiyoe-Farbholzschnitts 4. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und E. Orlik 4.1. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die ornamentalhafte Stilisierung. Und weitere Einflüsse vom Ukiyoe-Farbholzschnitt auf das Schaffen Orliks, und darüber hinaus sollen die Ansatzpunkte zu plastischen Theateraufführungen Reinhardts mit Orlik in weiteren Teilen dieser Studie gezeigt werden.

Der Ausgangspunkt dieser Studie ist also das Schlüsselwort ‚plastisch‘, das in dem Essay »Eine ›Plastische Bühne‹ nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser« (1909) von Max Dauthendey (1867-1918) wiederholt vorkommt.² Dort hat Dauthendey zu beschreiben versucht, dass das asiatische Theater, insbesondere das Kabuki-Theater eine plastische Darstellung auf der Bühne ermöglicht, indem die Schauspieler nicht nur die herkömmliche Bühne, sondern auch die Vorbühne und zwei Brückenwege, also ‚das ganze Theaterhaus‘ für die Entfaltung seiner Rolle in Anspruch nehmen, wobei auch die Drehbühne eine wichtige Rolle mitspielt. Vom Zuschauer gesehen bedeutet dies, wie Dauthendey es wie folgt darstellt, dass sich das Geschehen der Szene unmittelbar vor dem Zuschauer abspielt: „Der Schauspieler aber kann durch

den fortwährenden Wechsel, indem er bald fern vom Zuschauerraum bald mitten im Zuschauerraum spielt, durch solche Nah- und Fernwirkung seine schauspielerischen Kräfte ausleben und zu einer hinreissenden Plastik steigern, wie sie bisher noch nie in den europäischen Theatern auftrat.“³

Die plastische Darstellungsweise ist also nach Dauthendey eine solche, die durch die ‚Nah- und Fernwirkung‘ vor den Augen des Zuschauers erzeugt wird. Allerdings war die Beschreibung solcher Darstellung mit dem ‚Hanamichi‘ keineswegs neu, wie S. Itoda in seinem Buch „Berlin & Tokyo – Theater und Hauptstadt“⁴ wie folgt darstellt:

Die Eigenschaft des Hanamichi war bereits 1863 von Hermann Maron, [...] eingehend beschrieben worden. Seine für einen Theaterlaien ungewöhnlich scharfsinnigen Beobachtungen hatten sich darauf gerichtet, wie der Hanamichi die Ausnutzung der vollen Raumdimension ermöglicht: ‚Bisweilen erscheinen gleichzeitig auf beiden Gängen z.B. Helden, rufen sich an, höhnen sich, fordern sich heraus und schreiten allmählich gegen die Bühne vor.“⁵

Durch solch eine Darstellung soll der Zuschauer dazu motiviert werden, sich das Geschehen auf der Bühne bzw. im Raum des ganzen Theaters plastisch anzuschauen. Es ist in der Tat erstaunlich, dass ein Mann, ‚Theaterlaie‘ wie Maron bereits 1863 auf solche Darstellungsweise hingewiesen hat, auf die die Theaterleute wie G. Fuchs (1868-1949)⁶, M. Reinhardt oder M. Dauthendey erst ca. ein halbes Jahrhundert später, also am Anfang des 20. Jahrhunderts, aufmerksam wurden.⁷

Was war dann der Zweck solcher plastischen Darstellung? Das war nichts anderes als eine Methode, mittels derer der Schauspieler und der Zuschauer enger zusammenkommen und möglichst zusammenwirken. Es war auch das Bestreben der damaligen Theater-Reform im deutschen Theater, die die Beschränkungen der Rahmen- und Guckkastenbühne zu überwinden suchte.⁸ Nach Dauthendey heißt das ‚*Erleben* statt *Anschauen*‘: ‚*Erleben* ist eindringlicher als *Anschauen*. Und die plastische Bühne reisst sowohl den Zuschauer als auch den Schauspieler leichter zum Erleben mit als irgendeine andere Bühnenart.“⁹ Von einer engen Beziehung zwischen den Schauspielern und dem Publikum, die durch die räumliche Nähe erzeugt werden soll, spricht auch Reinhardt:

Seit ich beim Theater bin, wurde ich von einem bestimmten Gedanken verfolgt und schließlich geleitet. Die Schauspieler und die Zuschauer zusammenzubringen – so dicht aneinander gedrängt wie nur möglich.¹⁰

Um dies zu ermöglichen, so scheint es mir, dass Reinhardt u.a. die plastische Darstel-

lung seiner Bühne bevorzugt hat. 1905 schrieb er in einem Brief im Zusammenhang mit der Drehbühne:

Ich persönlich strebe, wie Du weißt, seit jeher durchaus dahin, womöglich alles plastisch zu machen und den Schnürboden vollständig außer Gebrauch zu lassen. [...] Eine große Drehbühne, auf der womöglich das ganze Stück vorher sorgsam und sicher plastisch aufgestellt ist, mit Plafonds (plastisch dann natürlich), mit Baumkronen auf den Bäumen und einer Himmelskuppel darüber. Das ist mein Ideal, das wenigstens, was mir unter den gegebenen Verhältnissen als zunächst erreichbar erscheint.¹¹

Hier ist also leicht festzustellen, wie wichtig solche ‚plastische‘ Darstellung mit der Drehbühne und später auch mit dem Hanamichi (1910) für seine Theaterpraxen gewesen war. Orlik, der oft den Kabuki-Aufführungen während seines Aufenthalts in Tokio beiwohnte, äußerte seinerseits im Hinblick auf ‚plastisch‘ zur Drehbühne und zum Hanamichi wie folgt, und zwar im Zusammenhang mit dem später zu nennenden Gastspiel von Sada Yacco (Bild 1) und Kawakami in Prag:

Unsere „Neue“ Erfindung die Drehbühne, ist da drüben über 100 Jahre alt und macht es möglich, die ganze Szene immer plastisch aufzubauen. Mitten durch den Zuschauerraum führen zwei erhöhte Stege hanamichi (Blumenwege) genannt.

Auf diesen Ausläufern der Bühne, die sie um zwei Dimensionen erweitern, spielen die Schauspieler im Kommen und Abgehen.¹²

Solche ‚plastische‘ Darstellung wurde jedoch, so muss man feststellen, keineswegs nicht nur mit der Drehbühne bzw. mit dem Hanamichi zu verwirklichen versucht, sondern auch mit den anderen theatralischen Vorrichtungen wie ‚Farben‘, ‚Licht‘ und schließlich ‚Tönen‘, wie B. Ahrens auf die Zusammenarbeit E. Orliks mit Reinhardt hinweisend feststellt: „Das Neue dieser frühen Inszenierungen, an dem die Künstler ihren entscheidenden Anteil hatten, lag zum einen in der Plastizität der Szene, in der Verwendung von Drehbühne und Rundhorizont und den durch Farben, Licht und Tönen modellierten Bühnenräumen, die als äußere Mächte die Innenwelten des Dramas widerspiegeln.“¹³ Diese Zusammenarbeit von beiden Künstlern ist nun für



Bild 1 Emil Orlik
„Sadayakko“ 1901

beide so von Bedeutung, als die wichtigen Inszenierungen wie Shakespeares „Wintermärchen“ (1906) oder Schillers „Räuber“ (1908) in dem Zeitraum stattfanden. Es ist auch insofern wichtig zu erwähnen, als Orlik gerade durch die erfolgreichen Erfahrungen mit dem japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitt in Japan (1900) nach Europa zurückkehrte und kurz danach mit Reinhardt zusammenarbeitete.

Wie war denn dann die Zusammenarbeit Orliks mit Reinhardt? Diesbezüglich sind zwar viele Zusammenhänge bereits von Ahrens dargestellt worden, aber was in ihrem Buch ungenügend dargestellt ist, ist das Ergebnis der Einflüsse der japanischen Malerei, insbesondere des Ukiyoe-Farbholzschnitts auf Orliks Schaffen und dessen Bezüge zur Verwirklichung der Inszenierungen Reinhardts in Berlin von 1905 bis 1911. Dabei muss natürlich auch die Studie von S. Kuwabara „Emil Orlik und Japan“ (1987)¹⁴ außer acht gelassen werden, da sie sich mit den Einflüssen der japanischen Malerei, insbesondere des Ukiyoe-Farbholzschnitts in ihrem Buch ausführlich auseinandersetzt. Man muss jedoch dabei leider feststellen, dass Kuwabara dies im Bezug auf die Theaterarbeiten mit Reinhardt nur andeutungsweise darstellte. Das Ziel dieser Studie ist also erneut klar darzustellen, welche Einflüsse der japanischen Malerei bzw. des Ukiyoe-Farbholzschnitts auf Orlik wirkten, und darüberhinaus, welche Rolle diese Einflüsse auf die Theaterarbeiten mit Reinhardt gespielt haben müssen, vor allem in Bezug auf seine plastische Bühne Reinhardts mittels verschiedener theatralischer Effekte wie ‚Farben‘, ‚Licht‘, ‚Tönen‘ und nicht zuletzt ‚Drehbühne‘ oder ‚Hanamichi‘. Auf diese Frage wird nun im Folgenden näher eingegangen, wobei ich des Öfteren auf die Ansätze der beiden Studien, also sowohl von Kuwabara als auch von Ahrens, zurückgreifen werde.

Um diese Fragen zu verdeutlichen, müssen aber zunächst zwei Probleme klar gestellt werden. Zum einen ist es die Frage nach den Theaterpraxen vor der Zeit Reinhardts bezüglich der Verhältnisse zwischen dem Darsteller und dem Publikum, konkret gesagt, die Frage nach den ‚naturalistischen‘ Theaterpraxen. Zum anderen sind die Fragen nach den Einflüssen der japanischen Malerei bzw. des Ukiyoe-Farbholzschnitts auf Orlik und nach deren Merkmalen bezüglich des plastischen Theaters.

2. Das naturalistische Theater vor der Zeit M. Reinhardts

Der Naturalismus ist zu charakterisieren als die gesamteuropäische literarische Strömung, die ca. auf die Jahre zwischen 1880-1900 fällt und nach der naturgetreuen Abbildung der Wirklichkeit strebte. Als Grundlage dieser Strömung sind

zwei Aspekte zu nennen: 1) Die durch die Industrialisierung veränderte bürgerliche Gesellschaft 2) Das naturwissenschaftliche Kausaldenken bzw. der naturwissenschaftlich begründete Positivismus. Hierbei kamen die entscheidenden Impulse vor allem von der Evolutionstheorie Darwins und der populären Entwicklungslehre Ernst Haeckels. Diese Theorie und Lehre bestimmten also das Denken der Menschen, wie Th. Meyer feststellt:

[...] die biologistische Deutung des Menschen in seiner physiologischen Determination und die technologische Funktionalisierung des Menschen in der Zivilisationswirklichkeit.¹⁵

Ferner stellt Meyer mit Recht die Konsequenzen solcher Weltanschauung fest und weist auf die Folgen im deutschen Drama hin, das unter den Einflüssen ‚der sozialkritischen Gesellschaftsdramen‘ H. Ibsens (1828-1906), ‚der milieubezogenen Dramentheorie‘ E. Zolas (1840-1902) und ‚des bohrenden Radikalismus‘ A. Strindbergs (1849-1912) stand.¹⁶

Die Determination des Menschen durch die soziale Umwelt und psychische Antriebe, die Enthüllung der Lüge auf allen Lebensgebieten, vor allem in Ehe, Familie und



Bild 2 Emil Orlik
„Die Weber“, 1897

Gesellschaft, und die moralische Forderung nach Wahrheit, diese Grundmotive der großen europäischen Autoren wirken auch im deutschen Drama weiter, wenngleich in vielfach abgeschwächter Form, [...]¹⁷

Als der bekannteste Vertreter im deutschen naturalistischen Drama gilt nun ohne Zweifel G. Hauptmann (1862-1946). Und sein Stück „Die Weber“ (1894), zu dem Orlik 1897 auf Reinhardts Bestellung ein Plakat (Bild 2) zeich-

nete, behandelt das Schicksal der schlesischen Weber, deren Missstände aufgezeigt wurden. Hauptmann hatte ja die spontanen Weberaufstände im Juni 1848 in den schlesischen Provinzen aufgegriffen und somit jene sozialen geschichtlichen Stoffe in seinem Drama verarbeitet. Hauptmann war also einer der deutschen Naturalisten, die die sozialen Probleme der durch die Industrialisierung veränderten Gesellschaft schilderten und dagegen kämpften, wie Meyer es wie folgt darstellt:

Die Auseinandersetzung mit der sozialen Realität führt bei vielen Naturalisten zu gesellschaftskritischen Attacken gegen die seit den Gründerjahren immer beherrschende in Erscheinung tretende bürgerlich-kapitalistische Wirtschaftsordnung der

Wilhelminischen Ära.¹⁸

Gerade solche Auseinandersetzung und Vorführung der neuen gesellschaftlichen Probleme am Anfang des Industriezeitalters sind die erwähnenswerten Verdienste der naturalistischen Strömung, die später anderen literarischen Bewegungen wie dem Expressionismus oder politischen Dramen die wichtigen Impulse gegeben hat. Die Stoffe, die von Naturalisten im verschiedenen Genre verarbeitet wurden, waren zwar neu, aber sie waren jedoch insofern nicht revolutionär, als sie als das durch das Milieu determinierte Menschenbild und nicht als veränderbar dargestellt wurden. F. Martini behält Recht, wenn er das Drama „Die Weber“ folgendermaßen erörtert:

Ein hoffnungsloser Pessimismus angesichts der Brutalität der Wirklichkeit liegt über dem Drama. Hauptmann wollte nicht die politisch-soziale Agitation; er schrieb eine Tragödie leidender, armseliger, triebhaft gejagter Menschen. [...] Er dichtete aus der Erschütterung über menschliches Leid und aus der Hoffnungslosigkeit menschlicher Not heraus.¹⁹

Was nun die Aufführung dieses Stückes betrifft, so wurde das Drama am 26. Februar 1893 im Neuen Theater Berlin privat uraufgeführt. Und die erste öffentliche Aufführung fand am 25. September 1894 im Deutschen Theater Berlin statt. Da sowohl bei der Aufführung im Neuen Theater Berlin als auch im Deutschen Theater Berlin kein besonderer Bericht über die Veränderung der Bühne überliefert ist, so kann man davon ausgehen, dass die beiden Theater eine herkömmliche Bühne hatten, nämlich eine ‚Guckkastenbühne‘. Die Handlungen auf der Bühne sollen dem Zuschauer als ‚Wirklichkeit‘ dargestellt werden, als ob sie das gerade vor dem Zuschauer stattfindende Geschehen wären. Auch die Schauspieler spielen auf die Weise, als wenn es keinen Zuschauer vor ihnen gäbe. Sonst wird die Illusion, die beim Zuschauer entstehen soll, zunichte gemacht. H. Geiger schildert über die Guckkastenbühne in der Neuzeit im Zusammenhang mit Hauptmann und Strindberg wie folgt:

Die Bühne, durch Rampe und Bühnenportal mit Vorhang vom Zuschauerraum getrennt, präsentiert sich als dreiseitig abgeschlossener Kasten, dessen vierte Seite (die imaginäre ‚vierte Wand‘) dem Zuschauer Einblick in das Bühnengeschehen erlaubt und ihm die Illusion gibt, als zufälliger Zeuge an einem realen Geschehen teilzunehmen. Seine konsequenteste Ausprägung erfährt dieser szenische Illusionismus im naturalistischen Drama und Theater, etwa in der geschlossenen Zimmerdekoration. Sowohl Hauptmann als auch Strindberg gebrauchen die Metapher von der ‚vierten Wand‘ zur Erklärung ihrer naturalistischen Darstellungs- und Wirkungsabsicht.²⁰

So muss die imaginäre ‚vierte Wand‘ zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer bestehenbleiben, um somit dem Zuschauer die Illusion etwa durch dessen Einwirkung auf das Bühnengeschehen nicht zu rauben. Es ist also genau diese ‚vierte Wand‘ gewesen, gegen die die späteren Dramatiker wie M. Reinhardt oder B. Brecht (1898- 1956) anzukämpfen versuchten, worauf ich nun später noch näher eingehen werde.

3. Die typischen Merkmale der japanischen Malerei und des Ukiyoe-Farbholzschnitts

In dem bereits oben kurz erwähnten Feuilleton der Zeitung „Prager Tagblatt“ schrieb Orlik im Februar 1902 über „Japanisches Theater und Sada Yacco“, nachdem er der Gastvorstellung von Sada Yacco und Kawakami in Prag beiwohnte, in der zwei Theaterstücke, „Die Geisha und der Ritter“ und „Kesa“ aufgeführt wurden. Darin brachte Orlik seinen Gedanken nicht nur zum japanischen Theater, sondern auch zum ‚Wesen der japanischen Kunst‘ zum Ausdruck, wobei man feststellen kann, was er darunter konkret verstand, vor allem bezüglich der typischen Merkmale der japanischen Malerei:

Vielen, die zum ersten Male dieses Theaterspielen in unserem Theater sehen werden, wird die exotische Art und Weise der Darstellung einen so ungewohnten Eindruck machen [...], gerade so wie viele, die zum ersten Male, ohne Anleitung und Einführung in das Wesen der japanischen Kunst, japanische Farbholzschnitte und Kake-monos (Rollbilder) sehen, durch das Fehlen der Perspektive, die Schattenlosigkeit, die ungewohnte Komposition: kurz durch das „Japanische“, Exotische an diesen Arbeiten behindert werden, sie als Kunstwerke zu genießen.²¹

Die drei Merkmale, die hier von Orlik erwähnt wurden, sind in der Tat einige der wichtigen Merkmale der japanischen Malerei, nämlich: ‚das Fehlen der Perspektive‘; ‚die Schattenlosigkeit‘; ‚die ungewohnte Komposition‘. Wie kann man dann feststellen, unter welchen Einflüssen Orlik in Bezug auf den japanischen Farbholzschnitt stand. Bevor man dieser Frage nachgeht, soll also ein Überblick über die Charakteristika des japanischen Farbholzschnitts gewonnen werden. Im Zusammenhang mit dem Japonismus beschreibt T. Orii also in ihrer Studie die Interessen der damaligen avantgardistischen Maler wie Édouard Manet, Claude Monet und Edgar Degas für den Ukiyoe-Farbholzschnitt folgendermaßen:

Sie hatten aber die Interessen eher für die schöne Bildkomposition des Ukiyoe-Farbholzschnitts, also die Motive, die mit den vereinfachten Konturen, und der

Farbensinn, der kühn mit den Grundfarben angewendet wird, und die Ausdrücke der dünnen Schattierungen wegen des flächenhaften Farbgebrauchs, und die Bildkompositionen wie ‚trimming‘ und Deformation, und die Perspektive wie die Vergrößerung der naheliegenden Objekte und die Bilder aus der Vogelperspektive.²²

Die Merkmale, die hier angeführt werden, entsprechen also dem Wesen nach den Charakteristika des japanischen Farbholzschnitts, die auch Orlik teilweise erwähnt hat. Man würde aber auch die Tatsache verfälschen, wenn man mit Orlik behaupten würde, dass die japanischen Farbholzschnitte keine Technik der Perspektive angewendet hätten. Solche Anwendungen der Perspektive kamen also insbesondere bei den Ukiyoe-Malern, die von europäischen Bildern beeinflusst worden sind wie Hiroshige oder Hokusai, um nur einige Beispiele zu nennen. Das wichtigste Merkmal des japanischen Farbholzschnitts ist jedoch wohl ‚der Flächencharakter des Bildes‘, der wie folgt dargestellt wird, wobei der wichtigste Effekt, der durch das Fehlen der Zentralperspektive erzeugt wird oder erzeugt werden soll, ist, nämlich, ‚den Betrachter den Blick über die dekorativ aufgefasste Bildfläche wandern zu lassen‘.

Kennzeichnend für den japanischen Holzschnitt sind einfarbige Flächen mit stilisierten Konturen wodurch der Flächencharakter des Bildes betont wird. [...] Ein Bildmittelpunkt fehlt und lädt damit den Betrachter ein den Blick über die dekorativ aufgefasste Bildfläche wandern zu lassen.²³

Was würde nun dieses ‚Wandern des Blicks‘ im Hinblick auf die Aufnahme des Betrachters bedeuten? Der theoretische Ansatzpunkt, der dafür als eine Antwort gelten könnte, ist das Merkmal der Malerei des ‚Jugendstils‘, der u.a. vom Japonismus beeinflusst worden ist. Das bedeutende Merkmal des Jugendstils ist also nach L. Prütting den Charakter als ‚Flächen-Kunst‘ zu verstehen, wie er bezüglich der Bühnen-Architekten wie P. Behrens oder G. Fuchs, die mit M. Reinhardt zusammenarbeiteten, in seinen Studien über Fuchs darstellte:

Das Bild [des Jugendstils] schließt, weil es keinen linear-perspektivisch tiefen Raum mehr darstellt, den Betrachter aus diesem Raum nicht mehr aus, sondern es sucht, die Distanz zwischen sich und ihm aufzuheben und wird damit sowohl für sich als für den Betrachter zuständliches Geschehen. Damit schlägt es um in Innenwelt; es versteht sich als Vision, die nicht durch die Sinne aus der Außen-Welt empfangen wird, und die eben weil sie nicht gegenständlich gegeben ist, im Akt des Betrachtens vom Betrachter selbst erzeugt wird – oder doch erzeugt werden will; [...] Der Betrachter soll also nicht mehr das Bild als Gegenstand sehen, sondern soll anhand des Bildes sehen und durch es hindurch; das Bild versteht sich damit als Medium

[...]²⁴

Es scheint mir, dass nun dieser auf den Flächen-Charakter bezogene theoretische Ansatzpunkt insofern sehr wichtig ist, als die bisherigen Äußerungen zum Flächen-Charakter der japanischen Malerei bzw. zu deren theoretischen Hintergründen kaum thematisiert wurden, obwohl dieser Charakter in vielen Beschreibungen der japanischen Malerei und des Ukiyoe-Holzchnitts immer wieder vorkommt.

Prüttings Darstellung gibt uns jedoch eine noch klarere Antwort auf diesen Flächen-Charakter, wenn er ihn wie folgt beschreibt:

Die Perspektivenmalerei weist dem Betrachter aus dem Fluchtpunkt der Linien den vom Bild definierten Standort zu. Das Bild ist dem Betrachter Außenwelt, die Flächenkunst hingegen hebt die Distanz zum Betrachter auf. Sie versteht sich als Medium der Vision, die in künstlerischer Produktion durch Erkennen das vorgegebene Kunstwerk aktuell erzeugt.²⁵

Genau hier sieht man also den Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Ansatz, nämlich das ‚Wandern des Blicks‘ durch das Fehlen der Zentralperspektive.



Bild 3 „Pfeifer“
Manet, 1866

Was den ‚Flächencharakter des Bildes mit stilisierten Konturen‘ anbelangt, so gibt es noch einen interessanten theoretischen Ansatzpunkt, wovon Prütting auch im Zusammenhang mit dem neuen Theater-Versuch von Behrens spricht. Das ist nämlich das Relief-Prinzip, das dem Cloisonismus bei Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) oder Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903) stark ähnlich zu sein scheint; der Cloisonismus, der durch die starke Konturierung der Flächen den Bildinhalt hervorhebt und dessen Pinseltechnik beim Ukiyoe-Holzchnitt oft verwendet wird. Die Wirkung solcher Pinselführung, anhand derer der Bildinhalt hervorgehoben wird und dadurch beinahe ein plastische Wirkung erzielt wird, kann man so z.B. bei Édouard Manet (1832-1883) und zwar in seinem Werk „Pfeifer“

(1866) deutlich sehen, wo ein junger Pfeifer frontal flächenhaft dargestellt und ohne Hintergrund mit den dicken Konturen reliefartig dargestellt ist. (Bild 3) Prüttings Schilderung über das Relief-Prinzip lautet seinerseits folgendermaßen:

Das Mittel, eine einheitliche Tiefenbewegung des Betrachter-Auges anzuregen und den darzustellenden Raum klar zu gliedern, sieht Hildebrand im Relief-Prinzip, d.h.

durch die Schichtung paralleler Flächen hintereinander, gegeben. Er schreibt dazu:
„Die Elemente der Reliefvorstellung sind die einheitliche Wirkung alles Zweidimensionalen als Fläche und alles Dreidimensionalen als einheitliche Tiefenbewegung oder Tiefenmaß.“[...]”²⁶

Hier sieht man also eine gewisse Wirkung der Plastizität in weiterem Sinne, indem sich alles Zweidimensionale in Dreidimensionales verwandeln kann.

Welche Beziehungen könnte man nun nach den bisherigen Überlegungen zwischen dem Ukiyoe-Farbholzschnitt und Orlik herstellen? Welche Beziehungen könnte man auch dabei herstellen zwischen dem Flächen-Charakter der japanischen Malerei und der plastischen Darstellung der Bühne von Reinhardt, was auf den ersten Blick ohne Zweifel im Widerspruch zu stehen scheint?

4. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und E. Orlik

Wie wichtig der Ukiyoe-Farbholzschnitt fürs Japan-Bild Orliks bereits vor seiner ersten Reise nach Japan (4. 1900 – 2. 1901) war, schildert Kuwabara wie folgt:

Das Japan-Bild Orliks vor seiner ersten Reise war vermutlich stark durch den Ukiyoe-Holzschnitt geprägt. Außerdem dürfte er sich unmittelbar bei Adolf Fischer bzw. bei den Wiener Künstlern, die durch die 6. Sezessionsausstellung 1900 mit Fischer in Kontakt kamen, über Japan informiert haben.²⁷

In der Tat war die 6. Sezessionsausstellung 1900 (Bild 4) ein Höhepunkt des Japonismus in Wien gewesen. Bei dieser Ausstellung wurden die zahlreichen japanischen Kunstobjekte, u.a. Bilder und Ukiyoe-Farbholzschnitte vorgestellt, die zum größten Teil vom Wiener Sammler, Adolf Fischer (1856-1914) gesammelt worden waren. Als Organisator fungierte Koloman Moser. Was die Anzahl der Ausstellungsobjekte betraf, so war sie erstaunlicherweise sehr umfangreich gewesen: „The exhibition catalogue contains 691 objects of every type. As far as quantity is concerned two major groups of objects dominated the show: sword fittings (ca. 250 pieces), also painting and Ukiyo-e (likewise ca. 250 objects).“²⁸ Das Japan-Bild Orliks, das von dieser Ausstellung ausging, muss so bedeutend gewesen sein, dass Orlik somit dazu veranlasst wurde, nach Japan zu reisen,



Bild 4
Poster für
die VI.
Sezessions-
ausstellung
in Wien
1900

auch wenn sein Interesse für den Farbholzschnitt bereits auf einige Jahre zuvor zurückgeht. Er schrieb später 1924 über seine erste Reise nach Japan und den Zweck der Reise wie folgt:

Mit Pankok gemeinschaftlich suchte ich dem Farbenholzschnitt beizukommen, dessen Studium mich dann später nach Japan führte. [...] 1900 im Februar habe ich auf eigene Hand meine Reise nach Japan unternommen. In Japan habe ich viel und gern gearbeitet, voll von all den Anregungen, die dieses merkwürdige Land mit seiner hohen Kultur geben kann. In den Werkstätten der Holzschneider und Drucker habe ich die gesamte Technik des japanischen Farbenholzschnittes handwerklich erlernt. Durch das Studium alter östlicher Kunst und im Verkehr mit japanischen Künstlern suchte ich in das Wesen der hohen Kunst Chinas und Japans einzudringen.²⁹

Der Zweck dieser Reise scheint so in vollem Umfang erfüllt zu sein, wenn man sein Schaffen überblickt, das in und nach der Zeit seines Aufenthalts in Japan entstanden ist, worauf ich später ausführlich eingehen werde. Seine zweite Reise nach Japan 1912 soll keine erwähnenswerten Einflüsse auf Orliks Schaffen gebracht haben, da er diesmal das von der westlichen Zivilisation stark veränderte Japan-Bild vorfand und von dieser Veränderung enttäuscht war.³⁰ Um so mehr, so könnte man sagen, war die Beschäftigung Orliks mit der japanischen Malerei und dem Ukiyoe-Farbholzschnitt bei der ersten Reise wichtig. Und seine erfolgreiche Erfahrung mit den Techniken und den japanischen Malern machte Orlik in gewisser Hinsicht zu einem Japan-Kenner. Er bezeichnete sich sogar zu Recht als ‚eine Art Missionär‘. Er hielt oft Vorträge über die japanische Kunst und Kultur. So z.B. schrieb Orlik 1925 an Marie v. Gomperz aus Paris:

Auf der Rückreise habe ich in Dresden im literar. Verein einen Vortrag mit Lichtbildern „Reise eines Malers nach Japan“ gehalten. Eine Improvisation mit zum Teil neuen sehr interessanten Lichtbildern. Sehr gute Zuhörer, sehr guter Erfolg. eine Art Sport von mir um für „wahre“ ostasiat. Kultur als eine Art Missionär zu wirken.³¹

Das Verdienst Orliks als ‚Missionär‘ beschränkte sich natürlich nicht auf die Vermittler-Rolle der japanischen Kunst und Kultur in Europa. Sein Verdienst ist nach Kuwabara sein Beitrag zur Entwicklung des Originalholzschnitts (Sōsaku-Hanga) sowohl in Europa als auch in Japan, wenn man nur einige erwähnen will. Hierauf wird aber in dieser Studie nicht näher eingegangen, denn Kuwabaras Studie hat darüber ausreichend geschrieben.³² Im Folgenden komme ich auf die Einflüsse der japanischen Malerei und des japanischen Holzschnitts auf Orliks Schaffen zurück,

wobei ich auf manches von den Ergebnissen der Studie von Kuwabara zurückgreifen und darüber hinaus überblicken werde, in welchem Zusammenhang die japanischen Einflüsse, die auf Orlik eingewirkt haben und mit deren Verwirklichungen in den Theaterpraxen von Reinhardt stehen.

4.1. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die ornamentalhafte Stilisierung Orliks

Bereits kurz nach der Ankunft Orliks (April 1900) in Japan entstand ein Schwarzweiß-Druck „Baum“. (Bild 6) Dieser Druck ist auf einer Karte (5. 7. 1900) an seinen

Freund Max Lehrs zu finden. Was auf dieser Karte zu beobachten ist, ist eine stark betonte stilisierte Kiefer, die silhouettenhaft dargestellt ist. Solche Form und Darstellungsweise findet man also häufig auf japanischen Farbholzschnitten, so z.B. auf dem Farbholzschnitt „The Onagi River and Five Pines“³³ (Bild 5) von Hiroshige Utagawa. Auch wenn solch eine Darstellungsweise bereits die französischen und englischen Künstler beeinflusst haben soll, wie Kuwabara es merkte,³⁴ kann man dennoch vom Einfluss auf Orlik sprechen, der vom japanischen Farbholzschnitt hervorgerufen worden ist. In der Tat befinden sich bei Orlik sehr oft solche silhouettenhaften Darstellungen, so z.B. in dem Holzschnitt



Bild 5 „The Onagi River and Five Pines“, Hiroshige Utagawa, 1856

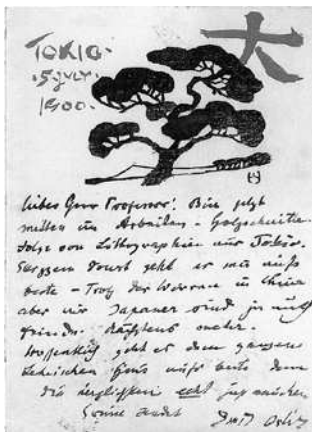


Bild 6 „Baum“, Postkarte Orliks an Lehrs vom 5.7.1900



Bild 7 „Japanische Landschaft mit zwei Figuren“, Orlik, 1902

„Japanische Landschaft mit zwei Figuren“ (1902, Bild 7) aus dem Katalog zur XIV. Ausstellung der Wiener Sezession oder in dem Holzschnitt „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ (1901).

Wie Kuwabara auf den Einfluss der stilisierenden und ornamentalisierenden Gestaltungen des Jugendstils zu Recht hinweist, zeigt der Druck „Japanische Landschaft mit zwei Figuren“ eine stilisierte Landschaft, auf deren Boden die beiden Figuren stehen. Der Boden, auf dem auch zwei große Kiefern stehen, wird mosaikartig dekorativ dargestellt. Und sowohl die Wolken am Himmel als auch der Berg im Hintergrund zeigen die ornamentalen Flächen, die dekorativ wirken. Auch die beiden Kiefern, die auf diesem Blatt groß und als Hauptmotiv dargestellt sind, haben als Silhouette einen ornamentalhaften Stilisierungscharakter, den Kuwabara als ‚eine japanische Prägung‘ bezeichnet.³⁵ In dem Holzschnitt „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ wird auch u.a. eine als Silhouette stilisierte Kiefer dargestellt, und somit der Farbfläche des Himmels eine dekorative Wirkung gegeben. Was noch in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist, sind die Darstellungen der stilisierten Kiefern, die sich im Farbholzschnitt „Rast im Gebirge“ (1900) befinden. Diese als Silhouetten stilisierten Kiefern geben wiederum dem Bild eine ähnliche ornamenthafte Wirkung wie im Holzschnitt „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“. Solch eine Tendenz zur Stilisierung bedeutet nichts anderes als die der dekorativen Wirkung, deren Weiterführung im dekorativen Stil des Wiener Jugendstils vorkommt. Kuwabara weist jedoch diesbezüglich darauf hin, dass Orlik seine Werke nicht ‚völlig im Sinne des Jugendstils‘ verarbeitet habe: „Aber die Gegenstandsbezogenheit Orliks und seine relativ schwache Tendenz zur Ornamentalisierung und zum Dekorativen hielten ihn davon ab, völlig im Sinne des Jugendstils zu arbeiten.“³⁶ Diese Einschränkung Kuwabaras verneint aber keineswegs die Tatsache, dass Orlik — sich eng an den Stilisierungscharakter des japanischen Holzschnitts anlehnend — mit der ornamentalhaften Stilisierung eine dekorative Wirkung erzielen wollte. Die Gegenstandsbezogenheit bzw. die Tendenz zur realistischen Darstellung im Ukiyoe-Farbholzschnitt ist ja durchaus noch vorhanden wie im oben genannten Farbholzschnitt „The Onagi River and Five Pines“ von Hiroshige, wo das Boot auf dem Fluss realistisch gezeigt wird, was die beiden Werke von Orlik und von Hiroshige stilistisch zusammenrückt.

Nun sollen weitere Einflüsse vom Ukiyoe-Farbholzschnitt auf das Schaffen Orliks und darüber hinaus die Ansatzpunkte zu plastischen Theateraufführungen Reinhardts mit Orlik in weiteren Teilen dieser Studie gezeigt werden.

Anmerkungen:

- ¹ This work (Part 1) was supported by JSPS KAKENHI 21520369.
- ² Geibig, G.: Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867-1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk. Würzburg, 1992. S. 120-126.
- ³ Ebd., S. 123.
- ⁴ Itoda, S.: Berlin & Tokyo — Theater und Hauptstadt. München, 2008.
- ⁵ Ebd., S. 96.
- ⁶ Vgl. Kim, Y.G.: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier, 2006. S. 96-106.
- ⁷ Vgl. Schuster, I.: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Bern, München, 1977. 118ff. Vgl. auch. Geibig, a.a.O. S. 120-126.
- ⁸ Vgl. Schuster, I., a.a.O. S. 118f.
- ⁹ Dauthendey, M.: Eine »Plastische Bühne« nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser. In: Geibig, G., a.a.O. S. 126.
- ¹⁰ Hier Zit. nach Fiedler, L.M.: Max Reinhardt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1994. S. 84.
- ¹¹ Hier Zit. nach Adler, G.: ...aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München, 1983. S. 53.
- ¹² Orlik, E.: Japanisches Theater und Sada Yacco. In: Pantzer P. (Hrsg.): Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. München, 2005. S. 791.
- ¹³ Ahrens, B.: »Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater. Kiel, 2001. Auf dem Umschlag.
- ¹⁴ Kuwabara, S.: Emil Orlik und Japan. Frankfurt/Main, 1987.
- ¹⁵ Meyer, Th. (Hrsg.): Theorie des Naturalismus. Stuttgart, 1974. S. 10.
- ¹⁶ Vgl. Meyer, Th., a.a.O. S. 43.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Ebd., S. 6.
- ¹⁹ Martini, F.: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart, 1968. S. 457.
- ²⁰ Heinz Geiger u. a.: Aspekte des Dramas. Opladen: Westdeutscher Verlag 1978. S. 71 -78. http://www.thomasgransow.de/Fachmethoden/Deutsch/Strukturelemente_6.html
- ²¹ Orlik, E.: Japanisches Theater und Sada Yacco. In: Pantzer P. (Hrsg.): Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. München, 2005. S. 792.
- ²² Orii, T.: Gaikoku ni eikyo o ataeta ukiyoe. — Japonisumusuo to ukiyoe —. In. Betsusatsu taiyo. Ukiyoeshi rekiden. Tokyo, 2008. S. 142.
- ²³ http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Japanischer_Farbholzschnitt.html
- ²⁴ Prütting, L.: Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs, München, 1972, S. 176ff. Hier Zit. nach Kim, Y.G.: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier, 2006. S. 93ff.

- ²⁵ Ebd., S. 96.
- ²⁶ Ebd., S. 94.
- ²⁷ Kuwabara, S., a.a.O. S. 33.
- ²⁸ Unter der Leitung von J. Wieninger und A. Mabuchi: Exhibition "Japonisme in Vienna", Tokyo, 1994. S. 88.
- ²⁹ Orlik, E.: Aus meinem Leben. Hier Zit. nach Orlik, E.: Malergrüße an Max Lehrs 1898-1930, München, S. 11f.
- ³⁰ Vgl. Kuwabara, S., a.a.O. S. 13.
- ³¹ Orlik, E.: An Marie v. Gomperz, Briefe 1902-1932. Hrsg. von Rychlik, O., Baden bei Wien, S. 141.
- ³² Vgl. Kuwabara, S., a.a.O. S. 137ff.
- ³³ Hiroshige, U. : The Onagi River and Five Pines. In: Mochizuki, Y. : Hiroshige's Hundred Views of Famous Places of Edo, Tokyo, S. 103.
- ³⁴ Kuwabara, S., a.a.O. S. 41.
- ³⁵ Ebd., S. 66.
- ³⁶ Ebd., S. 68.

