

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

Masaharu Oba

Im ersten Teil² dieser Studie habe ich versucht, die folgenden Themen zu erhehlen, nämlich 1. die Problematik des Begriffs ‚plastisch‘, 2. die Theaterpraxen des Naturalismus, 3. die typischen Merkmale der japanischen Malerei und des Ukiyoe-Farbholzschnitts, 4. der Ukiyoe-Farbholzschnitt und E. Orlik, und schließlich 4.1. der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die ornamentalhafte Stilisierung. Nun sollen im Folgenden weitere Einflüsse vom Ukiyoe-Farbholzschnitt auf das Schaffen Orliks aufgezeichnet werden, um somit die Bezüge des Ukiyoe-Farbholzschnitts auf die plastischen Theateraufführungen Reinhardts verdeutlichen zu können.

4.2. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und Orliks Festhalten des Momentanen

Im Zusammenhang mit dem ‚ornamentalen Stilisierungscharakter‘ der Werke Orliks wurde bereits der Farbholzschnitt „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ (Bild 1) als Untersuchungsgegenstand erwähnt.³ Hier wird er jedoch nochmals aufgegriffen, denn er zeigt andere Charakteristika des Ukiyoe-Farbholzschnitts



Bild 1 „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“, Emil Orlik, 1901

wie ‚das Festhalten des Momentanen‘ oder ‚die Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente‘.⁴ Hier in diesem Abschnitt wird nun auf ‚das Festhalten des Momentanen‘ und im nächsten Abschnitt auf das andere Stilmerkmal eingegangen.

Zunächst fällt einem auf, dass

das Motiv dieses Werkes eine Pilgerfahrt zum Berg Fuji ist und dessen Motiv ein sehr bekanntes Thema des Ukiyoe-Farbholzschnitts war, vor allem von Hokusai. Auf Hokusais Werke wird hier natürlich nicht näher eingegangen, aber man kann soweit feststellen, dass Hokusai Gewicht in erster Linie auf die Darstellungen der Landschaften mit dem Berg Fuji und insbesondere auf die Darstellung ihrer Atmosphäre legte, während es Orlik eher auf die Gestaltung der Pilgerschaft an sich anzukommen scheint. Was in diesem Werk Orliks gezeichnet wird, sind also die Pilger mit den weißen Pilgergewändern und darüber die Strohumhänge, die vor den Regen schützen sollen. Die Pilger tragen auch, abgesehen von einem Pilger, die flachen konischen Strohhüte. Und ferner tragen die Pilger teilweise Pilgerstäbe in den Händen. Die Pilger, die sich etwas nach vorn beugend von links nach rechts im Bild bewegen, geben uns den Eindruck einer Momentaufnahme. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, indem zwei Pilger von beiden Bildrändern überschritten und nur noch halb gezeigt werden.⁵

Was aber hier noch zu erwähnen ist, ist die Darstellung der Pilger, die sich von vorn nach hinten überschneiden. Solch eine geschickte Überschneidung kommt sehr oft im japanischen Farbholzschnitt vor und gibt uns samt dem Charakter der Momentaufnahme den Eindruck einer rhythmischen Bewegung, als wenn man die Schritte der Pilger hören würde. Die Darstellungsweise einer solchen Momentaufnahme im japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitt kann nun am besten am Werk von Hiroshige Utawaga gezeigt werden, und zwar am Werk „Great Bridge, Sudden Shower at Atake“ (Bild 2).⁶

Dieses Bild zeigt die Bürger auf der Brücke, die durch den plötzlichen starken Regenschauer überrascht werden und sich beeilend fortbewegen, um an irgendeinem Ort Schutz vor dem Regen zu suchen. Sowohl solche plötzlichen Bewegungen der Bürger als auch die Aufzeichnungen des Regens mit vertikalen relativ dicken Linien geben uns den starken Eindruck einer Momentaufnahme und zugleich einer rhythmischen Bewegung. Die bedrohliche Regenwolke wird durch die tiefschwarze Farbe am obersten Bildrand zum Ausdruck gebracht.



Bild 2 „Great Bridge, Sudden Shower at Atake“, Hiroshige Utawaga, 1857

Und was die oben genannte rhythmische Bewegung in diesem Bild anbelangt, so spricht Iwamoto in seiner Studie „Van Gogh and Ukiyo-e (‘‘Hundred Famous Views of Edo’’)’‘ sogar von einer ‚dynamischen Bewegung‘ in der japanischen Fassung.⁷ Die englische Fassung, die nicht ganz der japanischen Fassung gleicht, lautet wie folgt:

Out of the many bridges depicted in this series, this print particularly strikes as unique for its ‘‘Z’’ shaped composition. The shore in the distance and the bridge that appear gray sharply divide the blue sky and river. The triangular shapes captivate the viewer’s eye and creates a sense of excitement that the people on the bridge seem to experience from the sudden rain shower.⁸

Die hervorragende Bildkomposition mit der ‚Z‘-Form zeigt also wie ein Blitz im Donnerwetter eine ‚dynamische Bewegung‘, als ob man dabei einen Donnerschlag hören könnte.



Bild 3 „Ein Regentag“
Emil Orlik, 1904

Nun ist es beinahe überflüssig zu sagen, dass eine solche Gestaltungsweise im japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitt auch Orlik aufmerksam machte. Orlik machte ja von dieser Darstellungsweise wie dem Charakter einer ‚Momentaufnahme‘ oder einer ‚rhythmischen Bewegung‘ in seinen Werken Gebrauch, wie der oben genannte Farbholzschnitt Orliks „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ es deutlich zeigte. Nach Kuwabara zeigt eine andere Farbradierung „Ein Regentag“ (Bild 3) der Mappe „Aus Japan“ (1904) einen ähnlichen Charakter einer ‚Momentaufnahme‘ oder einer ‚rhythmischen Bewegung‘, indem sie diese Radierung mit dem Farbholzschnitt Hiroshiges „Nihonbashi, Tōri-itichōme“ (1858)

kompositorisch vergleicht.⁹ Darauf wird aber hier nicht mehr näher eingegangen.

4.3. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente in den Werken Orliks

In Bezug auf eine Bildkomposition, die z.B. bei Hiroshige und Hokusai eine wichtige Rolle spielen soll, weist Kuwabara auf die Vergitterung der horizontalen

und vertikalen Elemente hin, indem sie das oben erwähnte Werk „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ analysiert.¹⁰ Dabei zitiert sie eine interessante Stelle aus einem Brief Orliks an Julius Kurth, einem Kenner der japanischen Farbholzschnitte: „Der Sinn für klare Gliederung im japanischen Farbholzschnitt hat mich von der ersten Begegnung mit ihm beeindruckt. Die Horizontale steht immer in einem interessanten Verhältnis zur Vertikalen.“¹¹ Die zitierte Stelle von Kuwabara endet hier, aber die hierauf direkt folgende Stelle lautet folgendermaßen: „Reiche Flächen-Raumbezüge werden vom japanischen Meister erdacht. . . Er vermag sogar

ein Gitterwerk in Form von Pfosten oder Bäumen im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund zu entwickeln, das künstlerischen Aufgaben dient. . .“¹²



Bild 4 „Dawn at Kanda-myōjin Shrine“ Hiroshige Utagawa, 1857

In der Tat kommt eine solche Vergitterung im japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitt oft vor. So z.B. ein Werk von Hiroshige „Dawn at Kanda-myōjin Shrine“ (Bild 4, 1857)¹³ zeigt unmissverständlich solch eine Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente. Auf diesem Farbholzschnitt ist eine ausschnitthaft wirkende Ansicht eines Schreins zu beobachten. Dieser Raum wird vergittert, und zwar einmal durch die vertikalen Linien der vier ‚Bäume‘ und einer roten Wand eines Häuschens und noch mehrerer Stützen einer Terrasse, und zum anderen durch die waagerechten Flächen

wie der Erdboden mit den unterschiedlichen Farben, die Sitzplatten und das Dach der Terrasse, die Aussicht auf das Stadtviertel von Edo, und schließlich der Himmel mit mehreren Farben im Hintergrund. Und in diesem vergitterten Bild stehen drei schintoistische Figuren, die nach dem Stadtviertel im Morgenrot zu blicken scheinen.

Wie ist dann diese Darstellungsweise mit der Vergitterung bei Orlik? Dies kommt so z. B. im Farbholzschnitt „Tempelgarten in Kyōto“ (Bild 5, 1901) vor. Darin wird ein kleiner Garten dargestellt, der vor einer niedrigen weißen Mauer mit einem Ziegeldach liegt. Der Raum wird ähnlich wie der Farbholzschnitt von Hiroshige vergittert, und zwar einmal durch die vertikalen Linien der Bäume und eines Gedenksteins,

und zum anderen durch die horizontalen Linien der Blätter der Bäume, die als eine grüne Farbfläche die oberen Teile des Bildes bedecken und die oben genannte Mauer mit dem Ziegeldach. Was würde nun eine solche Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente bedeuten? Mir scheint, dass solch eine Dar-



Bild 5 „Tempelgarten in Kyôto“

Emil Orlik, 1901

stellung einen Eindruck beim Betrachter hervorrufen wird, und zwar den Eindruck von Stabilität. Im Werk von Hiroshige „Dawn at Kanda-myojin Shrine“ kreuzen sich die horizontalen und vertikalen Elemente rechtwinkelig. Und der Gleichgewichtssinn des Betrachters wird dadurch gesichert, und dem Betrachter dieses Bildes wird ein beruhigendes Gefühl der Sicherheit gegeben.

Auch im „Tempelgarten in Kyôto“ kreuzen sich die beiden Elemente auf ähnliche Weise, und diese Kreuzung scheint einem den Eindruck von Stabilität zu geben. Allerdings wird dieser Eindruck dadurch verstärkt, einmal durch die grobe Gestaltungsweise der auf dem Erdboden fest geschlagenen Wurzeln, und zum anderen durch die Bäume und den Gedenkstein, die beide teilweise bemoost sind. Sowohl die Wurzeln der Bäume als auch das Moos der Rinden und des Gedenksteins sind ein deutliches Zeichen für eine lange Zeitdauer.¹⁴

Was die Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente anbelangt, so muss hier noch darauf eingegangen werden, dass der oben weiter genannte Farbholzschnitt von Orlik „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ auch eine ähnliche Bildkomposition hat. Bei diesem Druck kann man jedoch nicht vom Eindruck einer Stabilität sprechen. Im Gegenteil, dort sind bereits mit dem Werk die charakteristischen Stilmerkmale wie eine ‚Momentaufnahme‘ und eine ‚rhythmische Bewegung‘ festgestellt worden. Solche Eindrücke entstehen dadurch, dass sich die horizontalen und vertikalen Elemente nicht rechtwinkelig kreuzen. Die Pilger bewegen sich ja etwas nach vorn beugend. Die Körperhaltungen der Pilger sind also mit Absicht ein wenig schräg gestaltet. Einige Pilgerstäbe, die die Pilger in den Händen halten, sind ebenfalls schräg dargestellt. Hier sieht man nun die geschickte Gestaltungs-

weise Orliks, wie er das ‚interessante Verhältnis‘ von horizontalen und vertikalen Elementen zur Geltung bringt.

4.4. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die Darstellung der Räumlichkeit in den Werken Orliks

Eine der charakteristischen Darstellungsweisen für die gewisse Räumlichkeit mit der Nah-Fern-Wirkung im Ukiyoe-Farbholzschnitt ist die Uferlinie einer Bucht oder eines Flusses, die von unten nach oben S-förmig verläuft. Eine andere Gestaltungsweise dafür ist eine Bildkomposition, die die einzelnen Bildmotive von unten nach oben übereinander gestaffelt darstellt. Ein gutes Beispiel für diese Bildkomposition



Bild 6 Poster für eine Ausstellung Emil Orlik, 1902

ist eine Farblithographie (Bild 6), die 1902 durch Orlik als Plakat anlässlich seiner Orlik-Ausstellung im Kunstsalon Emil Richter geschaffen wurde. Sie ist wie viele Plakate des Jugendstils oder der Wiener Sezession im hochrechteckigen Format dargestellt. Und es gibt darin ein umrahmtes Bildfeld, in dem eine sitzende Japanerin unten an der rechten Ecke und links hinter ihr ein Maler (wohl Orlik selbst) mit seiner Rückenfigur dargestellt sind. Das Interessante an diesem Bild, das uns an die Gestaltungsweise im Ukiyoe-Farbholzschnitt erinnern lässt, ist die Zeichnung der Strandlinie, die S-förmig von links unten diagonal bis kurz vor dem oberen Bildrand verläuft. Darüber hinaus wird der Eindruck der perspektivischen Räumlichkeit hervorgerufen, und zwar durch das Übereinanderstaffeln der einzelnen Bildmotive von unten nach oben, dargestellt durch eine Japanerin, einen Maler, eine Kiefer, eine Wasserfläche mit kleinen Wellen, die das rote Licht der Abendsonne widerspiegelt und darauf die Abendsonne selbst, die zwischen dem oberen Bildrand und dem Meereshorizont gezeichnet ist.

Im Ukiyoe-Farbholzschnitt ‚Towboats Along the Yotsugi-dori Canal‘¹⁵ (Bild 7) von Hiroshige ist auch ein Kanal, der S-förmig von links unten diagonal bis zum oberen Bild verläuft, zu sehen. Und ein Weg am Ufer läuft mit dem Kanal parallel bis zum oberen Teil des Bildes und ein Weg am anderen Ufer des Kanals bis zur Mitte des Bildes. Unten im Bild erkennt man zwei relativ große Boote, die von den Arbeitern mit einem langen Seil gezogen werden. Auf dem anderen Ufer des Kanals, und zwar über den Booten sind mehrere Kiefern

zu sehen. Auf der horizontalen Mitte des Bildes ist ein Arbeiter erkennbar, der wiederum ein kleineres Boot mit einem Seil zieht. Und im oberen Teil des Bildes sieht man eine rote Wolkendecke und darüber den oberen Teil eines Berges. Solche einzelnen Bildmotive, die von unten nach oben übereinander gestaffelt dargestellt sind, erzeugen einem also, wie bereits erwähnt, das Gefühl einer gewissen Räumlichkeit. Außerdem wird das Gefühl der perspektivischen Räumlichkeit dadurch erzielt, indem die Breite des Kanals sowie einer der Wege am Kanal von unten nach oben diagonal schmaler wird. Diese Gestaltungsweise kommt nun in den Ukiyoe-Farbholzschnitten häufig vor. Die anderen Farbholzschnitte von Hiroshige „Azuma Shrine“¹⁶ (1856) und „Sekiguchi Waterworks and Basho Hermitage“¹⁷ (1857) zeigen gute Beispiele dafür. Sie haben also beide die Bildkomposition mit einem S-förmigen Weg und einem dazu parallel verlaufenden Fluss. Was die ähnliche Bildkomposition bei Orlik anbelangt, so kann man noch den Farbholzschnitt nennen, der den Titel „Rast im Gebirge“¹⁸ (1900) trägt. Hier wird aber nur ein Teil (Bild 8) davon gezeigt, bei dem man im Hinblick auf das Hervorrufen einer Raamtiefe den japanischen Einfluss erkennen kann. Kuwabara äußert sich darüber zutreffend folgendermaßen: „Die Komposition mit dem am rechten Bildrand verlaufenden Weg lehnt sich an die diagonale, auf Raamtiefenwirkung abzielende Aufteilung im japanischen Farbholzschnitt an.“¹⁹



Bild 7 „Towboats Along the Yotsugi-dori Canal“
Hiroshige Utagawa, 1857



Bild 8 Ein Teil von „Rast im Gebirge“, Emil Orlik, 1900

4.5. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die Bokashi-Technik in den Werken Orliks

Es ist beinahe überflüssig zu erwähnen, dass der japanische Farbholzschnitt eine Technik verwendet, die auf Japanisch

‚Bokashi‘ (Schattierung oder Abstufung) genannt und meist im Zusammenhang mit der Landschaftsdarstellung verwendet wird. Gablowski stellt diese Technik folgendermaßen dar, indem er von Hiroshiges Werken der Landschaftsdarstellungen spricht:

Dabei wird durch das Verwischen der aufgetragenen dunklen Farbe hin zu einem hellen Farbton eine Gradierung der Farbschattierungen erzeugt, die Tiefe, Natürlichkeit und Lebendigkeit der dargestellten Bildfläche bewirkt. Diese Technik trägt zu einer malerischen Qualität der Holzschnitte bei, die der sonst oft nachgesagten Flächigkeit japanischer Bilder widerspricht.²⁰

Die Wirkungen der Technik des ‚Bokashi‘ sind also nach Gablowski die Verleihung des Gefühls der ‚Tiefe, Natürlichkeit und Lebendigkeit‘, wobei insbesondere das Gefühl der ‚Tiefe‘ mit ‚einem luftperspektivischen Effekt‘²¹ gleichgesetzt werden kann. So kann man z.B. auch in dem Farbholzschnitt von Hiroshige ‚Miyanokoshi‘ (Bild 9) aus der Folge ‚69 Stationen der Kiso-Handel- und Heerstraße‘ am obersten Teil des Bildes erkennen, dass das Bild dort in der ‚Bokashi‘-Technik gedruckt worden ist. Und die ‚Bokashi‘-Technik hier verleiht nun dem Bild nicht nur das Gefühl der luftperspektivischen ‚Tiefe‘, sondern auch eine ‚malerische Qualität‘, wovon



Bild 9 ‚Kisokaido 36 Miyanokoshi‘
Hiroshige Utagawa, 1837

Gablowski spricht. Was versteht man dann unter der ‚malerischen Qualität‘ der Holzschnitte? Eine mögliche Antwort darauf könnte die Feststellung von Okubo sein. Er stellt fest, warum die Werke der Landschaftsdarstellungen Hiroshiges heute noch beliebt sind: ‚Der Hauptgrund dafür, warum die Werke von Hiroshige noch heute beliebt sind, liegt ohne Zweifel

darin, dass seine Werke die stimmungsvolle Atmosphäre darstellen, die als lyrische oder poetische Stimmung beschrieben werden kann.²² Falls diese Feststellung von ihm richtig ist, so kann man sagen, wie wichtig die Technik des ‚Bokashi‘ überhaupt ist. Das trifft natürlich nicht nur auf die Werke Hiroshiges, sondern auch auf viele andere Farbholzschnitte mit der Landschaftsdarstellung wie von Hokusai usw. zu.

Wie ist es dann mit dieser ‚Bokashi‘-Technik bei Orlik? Er verwandte sie in manchen Werken. So z.B. erkennt man sie am deutlichsten in dem Farbholzschnitt

„Ein Windstoß“ (1901). Dort wird der oberste Teil, der den Himmel darstellt, in der ‚Bokashi‘-Technik gedruckt, wie Kuwabara wie folgt feststellt: „Der Himmel, der den leeren Hintergrund bildet, ist in der Bokashi-Technik gedruckt und zeigt eine fein abgestufte Farbnuancierung, die dem Blatt eine malerische Wirkung verleiht. Dieser Effekt, der oft von Hokusai und Hiroshige als eine Art perspektivisches Element in ihren Landschaften verwendet wurde, [...]“²³ Die ‚malerische Wirkung‘, wovon Kuwabara spricht, kann also mit der oben genannten ‚malerischen Qualität‘ gleichgesetzt werden. Und diese Wirkung bzw. Qualität ist, wie bereits erwähnt, insofern von großer Bedeutung, als sie eins der Elemente ist, das dem Bild eine ‚stimmungsvolle Atmosphäre‘ gibt. Man könnte aber diesbezüglich noch sagen, dass man durch den luftperspektivischen Effekt ein Gefühl bekommt, nämlich das Gefühl, dass man sich selbst in die Darstellung hineinversetzt fühlt, als ob man die jeweiligen Landschaften mit seinen eigenen Augen betrachten würde.²⁴



Bild 10 „Bei Enoshima“
Emil Orlik, 1901



Bild 11 „Der Fuji bei Hakone“
Emil Orlik, 1921

Es ist nun interessant zu sehen, dass Orlik diese ‚Bokashi‘-Technik nicht nur für die Farbholzschnitte, sondern auch für die Farbradierung oder die schwarz-weiße Radierung auf ähnliche Weise benutzte. Ein Beispiel für die Farbradierung ist das Werk „Bei Enoshima“ (Bild 10, 1901). Und das andere Beispiel für die schwarz-weiße Radierung ist „Der Fuji bei Hakone“ (Bild 11, 1921), also die Radierung, bei der die gesamten Motive im Bild — angefangen vom See bei Hakone, die Bäume am See, die Berge vor dem Fuji, die Wolken am Fuß des Fuji, der Fuji selbst

bis zum Himmel über dem Fuji — wie eine Tuschkmalerei auf ähnliche Weise wie mit der ‚Bokashi‘-Technik hergestellt worden ist. Der luftperspektivische Effekt im Bild wird außerdem dadurch erzielt, dass die Farbe der Motive von unten nach oben bzw. vom vorderen Teil bis zum hinteren Teil immer heller wird. Diese Radierung ist nun das 12. Blatt der Mappe „Die Reise nach Japan“ und im Jahr 1921 entstanden. Das würde bedeuten, dass Orlik sich auch nach langer Zeit mit der ähnlichen Technik des ‚Bokashi‘ beschäftigt hat und solch eine Technik für ihn bedeutsam war.

In der Farbbradierung „Bei Enoshima“, auf deren kompositorische Ähnlichkeit mit dem Farbholzschnitt von Hiroshige „Miyanakoshi“ bereits hingewiesen worden ist,²⁵ wird ein Strand dargestellt, und zwar mit einem Holzsteg, auf dem zwei Figuren, ein Mann und eine Frau auf die Insel Enoshima zugehen. Und ungefähr auf der gleichen Höhe des Holzstegs sind der tiefe Meereshorizont und darauf der Himmel zu sehen. Genau dieser Himmel ist gestaltet wie in der ‚Bokashi‘-Technik, wie Kuwabara es zutreffend bereits feststellte: „Dem Himmel wird nur durch die nach oben immer dichter werdenden langen Schraffuren, die an den Effekt der ‚Bokashi‘-Technik des Farbholzschnitts erinnern, ein luftperspektivischer Effekt verliehen.“²⁶

Die ‚Bokashi‘-Technik ist also, wie oben erwähnt, ein wichtiges Element, das dem Bild einen luftperspektivischen Effekt und dadurch eine Wirkung der stimmungsvollen Atmosphäre gibt. Darüber hinaus könnte sich der Betrachter des Bildes dadurch in die Darstellung hineinversetzt fühlen. Es scheint Orlik genau auf dieses ‚Hineinversetztsein in die Darstellung‘ angekommen zu sein, wenn er in einigen Werken mit der ‚Bokashi‘-Technik arbeitete. Auch der nächste Abschnitt hat nun mit dem perspektivischen Stilmerkmal zu tun.

4.6. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die aus dem erhöhten Blickpunkt betrachtete Bildkomposition in Werken Orliks

Wie die ‚Bokashi‘-Technik ist auch die vogelperspektivische Bildkomposition im Ukiyoe-Farbholzschnitt kaum wegzudenken, und dies trifft vor allem auf die Darstellungen der Landschaften zu. Die erste Szene aus der Serie „Hundred Famous Views of Edo“ von Hiroshige ist „Snow Scene at Nihonbashi Bridge“ (Bild 12, 1856) und kann ein gutes Beispiel für ein Bild sein, das in der vogelperspektivischen Bildkomposition hergestellt wurde. Das Charakteristische an solchen Bildern ist die erzählende Darstellungsweise, durch die z.B. ein Ort bildlich erzählt wird. Es sind also in solchen Bildern meistens sehr viele Informationen enthalten wie eine Ansichtskarte einer Stadt für Touristen. Das Bild „Snow Scene at Nihonbashi

Bridge“ ist nun genau der Fall und enthält zahlreiche Informationen wie der Fischmarkt, mehrere Boote auf dem Fluss, eine große Brücke aus Holz, die Lagerhäuser, das Edo-Schloss und nicht zuletzt der Fuji-Berg im obersten Teil des Bildes. Natürlich sieht man auch sehr viele Menschen, die z.B. auf dem Fischmarkt Handel treiben und dem Bild eine lebhaftige Stimmung verleihen. Die Darstellung mit so vielen Bildmotiven ist also nur in der vogelperspektivischen Bildkomposition möglich und gibt dem Bild gleichzeitig einen erzählenden Charakter.

Der Farbholzschnitt „Der japanische Maler, Kanô Tomonobu“ (Bild 13, 1901) von Orlik ist nun ein Werk, bei dem der erste Arbeitsprozeß bei der Herstellung der Farbholzschnitte, nämlich ‚das Malen‘ zum Ausdruck gebracht wird. Was bei diesem Druck interessant ist, ist die Bildkomposition, die aus dem erhöhten Blickpunkt geschildert wird. Hier auf dem Bild sieht man einen älteren Maler, der gerade in seinem Atelier sitzend auf einem großen

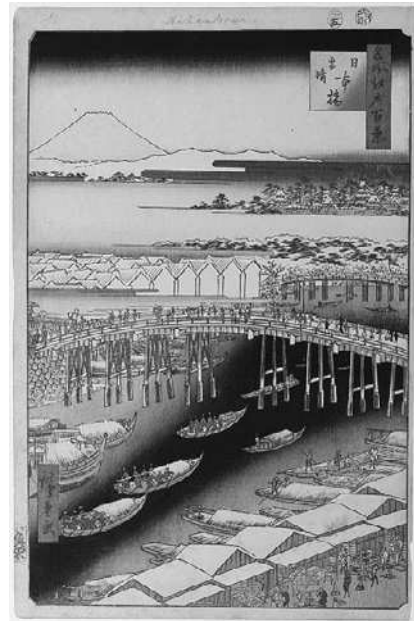


Bild 12 „Snow Scene at Nihonbashi Bridge“ Hiroshige Utagawa, 1856



Bild 13 „Der japanische Maler, Kanô Tomonobu“ Emil Orlik, 1901

Papierbogen mit einem Tuschpinsel eine Linie zieht. Auch unten an der linken Seite sind die verschiedenen Malutensilien zu sehen. Dieses Bild hat also einen erzählenden Charakter, z.B. wie der Maler einen Tuschpinseln in der Hand halten soll. Und der erzählende Charakter wird dadurch gesteigert, dass die Bildmotive, wie oben erwähnt, aus dem leicht erhöhten Blickpunkt dargestellt werden. Man würde somit den Eindruck gewinnen, den ersten Arbeitsgang bei der Herstellung eines Farbholzschnitts überblicken zu können. Auch bei den japanischen Ukiyoe-Farbholzschnitten mit den

Landschaftsbildern werden die Städte oder Dörfer meist in der Vogelperspektive dargestellt, damit der Betrachter einen guten Überblick über die auf den Bildern dargestellten Motive gewinnen kann. An diesem Punkt kann man also eine gewisse Verbindung Orliks zur typisch japanischen Bildkomposition mit der Vogelperspektive feststellen.

4.7. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die flächige Darstellungsweise in den Werken Orliks

Wie bereits im ersten Teil dieser Studie behandelt wurde, ist das wichtigste Stilmerkmal der japanischen Malerei oder des japanischen Farbholzschnitts wohl ‚der Flächencharakter des Bildes‘.²⁷ Diesen Flächencharakter der einzelnen Bildmotive findet man auch bei Orlik in so vielen Werken, dass man fast behaupten könnte, dieser Charakter sei der wichtigste Einfluss des japanischen Farbholzschnitts auf das Schaffen Orliks in der Zeit seines ersten Aufenthalts in Japan. Auch Kuwabara stellte bereits diesen Charakter wie folgt fest: „Die Farbholzschnitte, die Orlik in Japan schuf, zeigen sehr oft größere Farbflächen, die, nicht durch weitere Innenmodellierungen gestört, ihre Flächenhaftigkeit beibehalten.“²⁸ Sie ist jedoch in ihrer Studie kaum auf die Frage näher eingegangen,²⁹ was ein Maler oder Grafiker wie Orlik mit solch einer flächenhaften Darstellung überhaupt bezwecken will. Darauf komme ich später wieder zurück. Hier werden nun einige Farbholzschnitte Orliks gezeigt, die den Flächencharakter gut darstellen. Der Farbholzschnitt „Wagenzieher, Japan“ (Bild 14, 1900) stellt zwei Wagenzieher vor dem Eingang eines Textilgeschäftes dar. Die beiden stehen sich gegenüber und unterhalten sich, wobei zwei Elemente auf diesem Blatt sehr auffällig sind, nämlich die roten Mäntel und der hellblaue Vorhang des Textilgeschäftes. Die beiden Motive und auch die anderen Motive wie der Boden oder die schwarzen Hüte sind völlig flächenhaft komponiert.



Bild 14 „Wagenzieher, Japan“,
Emil Orlik, 1900

Ähnlich komponiert ist der Farbholzschnitt „Japanischer Taschenspieler“ (Bild 15, 1901). Hier auf dem Blatt sieht man einen Zauberer auf der Bühne, der gerade



Bild 15 „Japanischer
Taschenspieler“,
Emil Orlik, 1901

neben dem Sockel steht. Der Sockel ist mit einem roten Tuch bedeckt. Auf dem Tuch liegt ein schwarzes Kästchen, und darauf ist ein weißer zusammengeklappter Fächer zu sehen. Flächenhaft komponiert sind auf diesem Bild mindestens vier Bildgegenstände, nämlich die hellgraue Fläche des Bühnenbodens, die Fläche der Wand im Hintergrund, die Fläche des roten Tuches und die schwarze Fläche des Obergewandes. Auch hier spricht Kuwabara von der künstlerischen Neigung Orliks zur flächenhaften Darstellung: „Hier versuchte er (Orlik) auch, die einzelnen Bildgegenstände möglichst als größere undetaillierte Farbfläche wiederzugeben.“³⁰

An dieser Stelle wird noch eine Farbbradierung „Japanische Kinder als Zuschauer bei einem Umzug“ (Bild 16, 1902) vorgestellt, denn sie zeigt uns eine interessante gelungene Mischung von beiden Elementen, also das europäische und japanische Element. Das europäische Element erkennt man an der perspektivischen Raumgestaltung hinter dem lang gezogenen Fenster, wo mehrere Kinder und Erwachsene einem Umzug draußen auf der Straße zuschauen. Hinter der ersten Reihe der Menschen sieht man auch vage die Personen und Silhouetten bzw. Schatten. Der Raum und dessen Räumlichkeit wird dargestellt durch den Kontrast zwischen hell und dunkel. Die Menschen in der ersten Reihe stehen also im Kontrast zu den in der Dunkelheit schwer zu erkennenden Menschen in der hinteren Reihe. Das japanische Element zeigt sich an der flächenhaften Wand, die den Platz dieses Bildes um

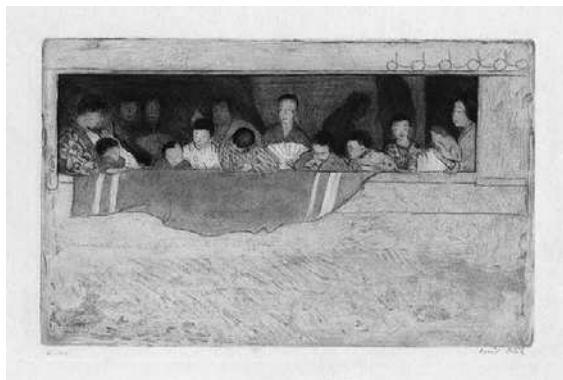


Bild 16 „Japanische Kinder als Zuschauer bei einem
Umzug“, Emil Orlik, 1902

mehr als die Hälfte in Anspruch nimmt. Dazu wird noch ein rotes Tuch an der Fensterbank flächenhaft dargestellt.

Wie soll man dann eine solche flächenhafte Darstellungsweise bewerten? Was hat Orlik damit bezwecken wollen? Die Antwort hierauf wäre ja die der gleichen Frage nach der flächigen Gestaltungsweise in der japanischen Malerei bzw. in den Ukiyoe-Farbholzschnitten. Es gibt also dafür einen möglichen Hinweis, auf den ich bereits im ersten Teil dieser Studie kurz hingewiesen habe.³¹ Das hat nämlich mit dem Cloisonismus zu tun. Dort habe ich anhand eines Werkes von Édouard Manet „Pfeifer“ gezeigt, dass das Bild des Pfeifers durch die starke Konturierung der Flächen wie ein ‚Relief‘ hervorgehoben wird. Ja, man könnte wohl sagen, dass das durch die dicken Konturen begrenzte Bild einem mit der reliefartigen Wirkung ‚plastisch‘ vorkommt, was für diese Studie ein zentrales Thema ist. Die roten Mäntel und der hellblaue Vorhang des Textilgeschäftes, die im Farbholzschnitt „Wagenzieher, Japan“ gezeigt werden, geben uns einen ähnlichen Eindruck, nämlich das Gefühl einer ‚plastischen‘ Darstellung. Und auch die vier Bildgegenstände des Farbholzschnitts „Japanischer Taschenspieler“, nämlich die hellgraue Fläche des Bühnenbodens, die Fläche der Wand im Hintergrund, die Fläche des roten Tuches und die schwarze Fläche des Obergewandes sind so sehr flächenhaft dargestellt, dass ihnen eine gewisse ‚plastische‘ Wirkung zuteil werden lässt. Und sowohl auf die flächenhafte Wand als auch auf das rote Tuch an der Fensterbank in der Farbradierung „Japanische Kinder als Zuschauer bei einem Umzug“ trifft diese Wirkung der ‚Plastizität‘ zu.

4.8. Der Ukiyoe-Farbholzschnitt und die umrißbetonte Darstellungsweise in den Werken Orliks

Die folgende Federzeichnung „Japanischer Schauspieler mit Fächer“ (Bild 17, 1900) zeigt uns deutlich die typisch japanische Pinselführung. Das weiße Gewand, das der Schauspieler bzw. der schintoistische Priester anlegt, ist flächenbetont nur durch einfache Umrißlinien gestaltet, wobei man noch hinzufügen müsste, dass diese Umrißlinien vor allem mit einer dicken Pinselführung gezeichnet sind. Solch eine umrißbetonte Darstellungsweise, die direkt mit der ‚flächigen Darstellungsweise‘ in Verbindung steht, hängt sicherlich damit zusammen, dass Orlik sich immer wieder um die Darstellung des ‚Wesentlichen des Objekts‘ bemüht hat: „Die Reduzierung der zeichnerischen Linien auf die Darstellung des Wesentlichen, die Orlik von seinem japanischen Lehrer gelernt hatte,..“³² Diese Worte von Kuwabara treffen insofern nicht ganz zu, wie sie es selbst darstellt, dass jene Tendenz Orliks zur ‚Reduzierung‘ nicht

erst nach dem Japan-Aufenthalt, sondern bereits davor festzustellen sei. Dies schildert Kuwabara folgendermaßen, indem sie die Gedanken von F. Matsche zitiert:

Dazu bemerkt Matsche, dass Orlik bereits in der Zeit seiner England-Reise 1898 zu "einer virtuoson Zeichenweise" gelangte, "die das Wesentliche des Objektes in wenigen Strichen geistvoll erfasst". Der Grund dafür sei in der Radierkunst Whistlers zu suchen, jenes Japonisten, der auf die graphischen Werke Orliks großen Einfluss ausübte, und der bereits Unwichtiges weggelassen und die unmodellierten, freistehenden Stellen des Blattes der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen hatte.³³



Bild 17 „Japanischer Schauspieler mit Fächer“, Emil Orlik, 1900

Die ursprüngliche Stelle in der Studie von Matsche lautet nun wie folgt:

Er gelangt zu einer virtuoson Zeichenweise, die das Wesentliche des Objekts in wenigen Strichen geistvoll erfasst. Dahinter steht letztlich das Rezept Whistlers für die Radierkunst als einer ›Kunst des Weglassens‹ von Unwichtigem, wobei gerade die ›leeren‹ Stellen die Vorstellungskraft des Betrachters beflügeln.³⁴

Diese Gedanken von Matsche sind in vieler Hinsicht von großer Bedeutung, da die typischen Stilmerkmale der japanischen Malerei bzw. des Ukiyoe-Farbholzschnitts darin enthalten sind. Es sind also die ‚Kunst des Weglassens von Unwichtigem‘³⁵ und die ‚leeren‘ Stellen des Blattes, die die Vorstellungskraft des Betrachters ‚beflügeln‘ sollen. Sowohl das ‚Überlassen‘ als auch das ‚Beflügeln‘ der Vorstellungskraft des Betrachters kommen nun dem Gedanken nah, der bereits im ersten Teil dieser Studie von Prütting — bezüglich des Flächencharakters des Bildes vom Jugendstil — erwähnt wurde. Dort stellte er dar, dass die Perspektivenmalerei dem Betrachter aus dem Fluchtpunkt der Linien den vom Bild definierten Standort zuweisen würde.³⁶ Dies würde also bedeuten, dass das Bild dadurch den Blick des Betrachters bestimmt und der Betrachter keine andere Wahl als diesen Blick hat. Die Flächenkunst hingegen soll, so nach Prütting, die Distanz zum Betrachter aufheben und ‚als Medium der Vision‘ fungieren, die ‚in künstlerischer Produktion durch Erkennen das vorgegebene Kunstwerk aktuell erzeugt‘. Auf diese Weise wird dem Betrachter die Möglichkeit gegeben, seine Vorstellungskraft mehr ‚entfalten‘ oder ‚beflügeln‘ zu lassen, anstatt

sie einzuengen oder sogar den Blick des Betrachters zu bestimmen.

Dieses Stilmerkmal ist also wohl das Wichtigste bzw. das Nachhaltigste, das sich Orlik bei der intensiven Beschäftigung mit der japanischen Malerei bzw. mit dem Farbholzschnitt zu eigen machte. Der Hinweis von Matsche oder Kuwabara, dass dieses Merkmal bei Orlik bereits vor dem Japan-Aufenthalt festzustellen sei, und Orlik von der Radierkunst Whistlers beeinflusst worden sei, wird insofern relativiert, als Whistler selbst vom Japonismus beeinflusst worden ist.³⁷ Und ferner kann man der Feststellung von Kuwabara Recht geben, dass diese Neigung Orliks, also ‚Kunst des Weglassens von Unwichtigem‘ jedoch durch die Beschäftigung mit der japanischen Pinselführung verstärkt worden sei.³⁸

Soweit sind nun die Darstellungen über die Zusammenhänge zwischen dem Ukiyoe-Farbholzschnitt und den Stilmerkmalen in den Werken Orliks, also die Stilmerkmale, die sich Orlik bei der Beschäftigung mit der japanischen Malerei bzw. mit dem Farbholzschnitt zu eigen machte.

So war das erste Stilmerkmal, das im ersten Teil dieser Arbeit dargestellt wurde, ‚die ornamentalhafte Stilisierung Orliks‘ gewesen. Und die anderen Stilmerkmale sind hauptsächlich in dieser zweiten Studie unter den folgenden Aspekten behandelt worden: 1. Orliks Festhalten des Momentanen, 2. die Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente in den Werken Orliks, 3. die Darstellung der Räumlichkeit in den Werken Orliks, 4. die Bokashi-Technik in den Werken Orliks, 5. die aus dem erhöhten Blickpunkt betrachtete Bildkomposition in den Werken Orliks, 6. die flächige Darstellungsweise in den Werken Orliks, 7. die umrißbetonte Darstellungsweise in den Werken Orliks.

Diese Stilmerkmale sind natürlich die wichtigen Merkmale, aber sie sind nicht die einzigen Merkmale, die die Werke Orliks charakterisieren. Die europäischen Elemente wie die perspektivische Darstellungsweise sind in vielen Werken von ihm durchaus vorhanden, ja sie überwiegen sogar bei Orlik. Man könnte es also so formulieren, dass Orlik sich die japanischen Stilmerkmale sehr bewusst und geschickt für sein Schaffen zunutze machte. Die Art und Weise, wie er diese japanischen Stilmerkmale in seinen Werken zum Ausdruck brachte, hat Matsche zutreffend wie folgt geschildert:

Die ›japanischen‹ Holzschnitte Orliks bilden infolge seiner beweglichen Aufnahme-fähigkeit und Experimentierfreude eine oftmals komplexe Synthese verschiedener Anregungen. [...] So operiert er bald mit allen Möglichkeiten und Anregungen, die ihm die Geschichte des japanischen Holzschnitts für die eigene Entwicklung in

Richtung auf den modernen farbigen Flächenholzschnitt anbietet: [...] ³⁹

Wie Matsche sich hier über die ‚japanischen Holzschnitte Orliks‘ äußert, so sind sie die Ergebnisse der verschiedenen Anregungen, die von komplexer Natur und ‚oftmals komplexe Synthesen‘ sind. In diesem zweiten Teil dieser Studie sind also in erster Linie solche Anregungen behandelt, die von der japanischen Malerei bzw. vom japanischen Farbholzschnitt herkommen.

Nun werde ich im nächsten Teil dieser Studie auf die Frage eingehen, wie sich diese japanischen Stilmerkmale bzw. die japanischen Einflüsse auf Orlik mit den plastischen Theateraufführungen von Reinhardt konkret verhalten, wobei ich je nach Bedarf die Problematik des Begriffs ‚plastisch‘ in diese Überlegung miteinbeziehen werde.

Anmerkungen:

- ¹ This work (Part 2) was supported by JSPS KAKENHI 21520369.
- ² Oba, Masaharu: Emil Orlik und Max Reinhardt: Vom Ukiyoe-Farbholzschnitt zur Plastizität des modernen deutschen Theaters (Erster Teil). In: *Studies in Language and Culture*. Vol. 33, Nr. 1 (Graduate School of Languages and Cultures Nagoya University) 2011.
- ³ Ebd., S. 29.
- ⁴ Vgl. Matsche, Franz: Emil Orlik. Zeichnung und Druckgraphik von 1889-1932; Ausstellungskatalog, Bonn/München 1972/73; Passau 1972, S. 28f.
- ⁵ Vgl. Kuwabara, Setsuko: Emil Orlik und Japan. Frankfurt/Main 1987, S. 46. Sie deutet auch darauf hin, dass der Farbholzschnitt Orliks „Ein Regentag“ (Bild 3) durch die Überschneidung der Fußgänger den ähnlichen Charakter einer Momentaufnahme darstellt. Ebd., S. 80.
- ⁶ Hiroshige, Utagawa: Sudden Shower Over Shin – Ohashi Bridge at Atake. In: Mochizuki, Yoshinari: *Hiroshige's Hundred Views of Famous Places of Edo*, Tokyo 2010, S. 58.
- ⁷ Iwamoto, Takuro: Van Gogh and Ukiyo-e (“Hundred Famous Views of Edo”). In: Mochizuki, Y., Ebd. S. 165f.
- ⁸ Ebd., S. 232f.
- ⁹ Vgl. Hiroshige, U.: View of Nihonbashi Street Ichhome. In: Mochizuki, Y., a.a.O., S. 49.
- ¹⁰ Kuwabara, S., a.a.O. S. 46f.
- ¹¹ Ebd., S. 46.
- ¹² Matsche, F., a.a.O. S. 29.
- ¹³ Hiroshige, U.: Dawn at Kanda-myōjin Shrine. In: Mochizuki, Y., a.a.O., S. 15.
- ¹⁴ Die Vergitterung der horizontalen und vertikalen Elemente könnte auch, wie Okubo es

in seinem Buch schildert, mit der ‚Rahmen-Theorie‘ des Ukiyoe-Farbholzschnitts zusammenhängen. Die vergitterten Stellen können also jeweils als ein eingerahmtes Fenster angesehen werden. Dieses Fenster trennt zwei Welten, und man guckt durch das Fenster in die andere Welt, meist in die ideale Welt hinein. Das funktioniert wohl ähnlich wie die ‚Guckkastenbühne‘ in der europäischen Theaterforschung. Vgl. Okubo, Junichi: Hiroshige to ukiyoe-fûkeiga. (Hiroshige und Ukiyoe-Landschaftsbilder) Tokyo 2007, S. 55f.

- ¹⁵ Hiroshige, U.: Towboats Along the Yotsugi-dori Canal. In: Mochizuki, Y., a.a.O., S. 38.
- ¹⁶ Hiroshige, U.: Azuma Shrine. In: Mochizuki, Y., a.a.O., S. 36.
- ¹⁷ Hiroshige, U.: Sekiguchi Waterworks and Basho Hermitage. In: Mochizuki, Y., a.a.O., S. 45.
- ¹⁸ Orlik, Emil: Rast im Gebirge. In: Rychlik, Otmar: Emil Orlik, Prag, Wien, Berlin 1997, S. 19.
- ¹⁹ Kuwabara, S., a.a.O. S. 55.
- ²⁰ <http://galerienvirtuell.de/kunst-report-Helden-der-Buehne-und-Schoenheit-der-Nacht-Hiroshiges-Potemkinsche-Doerfer,1102.html>
- ²¹ Vgl. Kuwabara, S., a.a.O. S. 81.
- ²² Okubo, J. a.a.O., S. 313.
- ²³ Kuwabara, S., a.a.O. S. 50f.
- ²⁴ Vgl. Okubo, J., a.a.O. S. 81.
- ²⁵ Matsche, F., a.a.O. S. 30.
- ²⁶ Kuwabara, S., a.a.O. S. 81.
- ²⁷ Oba, M., a.a.O. S. 24ff.
- ²⁸ Kuwabara, S., a.a.O. S. 52.
- ²⁹ Vgl. Ebd., S. 48. Hier spricht Kuwabara von der Plastizität im Zusammenhang mit dem Farbholzschnitt „Japanischer Holzschneider“ wie folgt: „Orlik aquarellierte die Studie ganz in europäischer Manier einschließlich des Schattens des Holzschneiders, während auf dem Holzschnitt völlige Schattenlosigkeit herrscht wie auf den übrigen Holzschnitten, die er in Japan schuf. Orlik versuchte, durch möglichst einfache, sparsam eingesetzte Linien der Figur des Holzschneiders Plastizität zu verleihen.“
- ³⁰ Ebd., S. 53.
- ³¹ Oba, M., a.a.O. S. 25.
- ³² Kuwabara, S., a.a.O. S. 79.
- ³³ Ebd., S. 93.
- ³⁴ Matsche, F., a.a.O. S. 10.
- ³⁵ Vgl. Okubo, Miharū: Frank Lloyd Wright: Kenchikuwa shizeneno sasagemono. (Architektur ist Geschenk für die Natur) Kyoto 2008, S. if. (im Vorwort). Dort zitiert Okubo die Worte von Wright: „Ukiyoe ist das beste Vorbild der Vereinfachung. Ich (Wright) habe das ‚Weglassen von Unnötigem‘ in dem Moment gelernt, als ich mir die Ukiyoe-Farbholzschnitte ansah.“

³⁶ Oba, M., a.a.O. S. 25.

³⁷ Vgl. auch Watanabe, Toshio: Igrisu—goshiku ribaibarukara nihonfû teien made—
(England: Vom gotischen Revival bis zum Garten japanischer Art) In: Japonisumu Nyûmon
(Eine Einführung in den Japonismus) Kyoto 2010 (6. Aufl.), S. 75ff.

³⁸ Kuwabara, S., a.a.O. S. 93.

³⁹ Matsche, F., a.a.O. S. 28.