

Max Dauthendey und seine «Plastische Bühne» nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser

Masaharu Oba

1. Einleitung

Der inzwischen in Vergessenheit geraten scheinende Schriftsteller Max Dauthendey (1867–1918) kehrte im August 1906 von seiner ersten Weltreise nach Würzburg zurück. Er bereiste u.a. China und Japan, wovon er so sehr beeindruckt war¹⁾, daß er daraufhin eine Zeit großer dichterischer Produktivität erlebte: Im Jahre 1908 sind sein wohl bekannteste Drama „Die Spielereien einer Kaiserin. Drama in vier Akten, einem Vorspiel und einem Epilog“ und seine Novellensammlung „Lingam. Zwölf asiatische Novellen“ entstanden, um nur einige seiner Werke zu nennen. Und insbesondere im Hinblick auf Japan sind die 1910 entstandenen, kurzen Erzählungen „Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten“ auch in diese Schaffensperiode einzuordnen.

Was noch zu dieser Zeit entstanden und im Hinblick auf Asien bzw. Japan sehr interessant ist, ist sein Gedanke über die asiatischen Theaterhäuser, den er in seinem Essay „Eine ›Plastische Bühne‹ nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser“²⁾ zu Papier brachte. Dieser Essay scheint mir in vieler Hinsicht sehr wichtig zu sein, denn er wurde zum ersten Mal von Geibig 1992 aus dem Nachlaß von M. Dauthendey veröffentlicht und weist zugleich eine wichtige Station in der deutschen Theatergeschichte zwischen Naturalismus und Expressionismus auf. Das Schlüsselwort dafür ist eine plastische Bühne, und daß dieses Wort ‚plastisch‘ damals beinah ein Modewort war, wird aus einem Brief von Max Reinhardt von 1905 deutlich, in dem ein Versuch mit der Drehbühne geschildert ist:

„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 (plastischen 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.“⁽³⁾

Also, hier in diesen Zeilen kommt das Wort ‚plastisch‘ dreimal vor, und dies bedeutet, wie wichtig solche Darstellungsweise auch für Max Reinhardt — im Rahmen seiner neuen Theater-Versuche — gewesen ist.

Nun, es wird im folgenden ausführlich dargestellt, was Max Dauthendey unter einer plastischen Bühne der asiatischen Theaterhäuser verstanden hat, und welchen Stellenwert diese Bühne in der damaligen Theater-Landschaften einnimmt.

2. Die Rahmenlosigkeit der Asiatischen Bühne

Zunächst proklamiert Dauthendey in seinem Essay eine ‚bewegte Rahmenlosigkeit der Asiatischen Bühne‘, die ihm im scharfen Gegensatz zur damals geläufigen Theaterpraxis zu stehen schien:

„Die dramatische Handlung darf uns nicht mehr wie ein platter Oeldruck, als ein sittsam eingerahmtes Bild gereicht werden. Unsere moderne *pathoslose Lebhaftigkeit*, unser moderner *Natürlichkeitssinn* müssen den Rahmen der griechischen feierlichen Tradition ablegen und sich zur bewegten Rahmenlosigkeit der Asiatischen Bühne bekennen.“⁽⁴⁾

Wenn man hier den Ausdruck ‚eines sittsam eingerahmten Bildes‘ in Betracht zieht, so denkt man sofort an die ‚Guckkastenbühne‘, wogegen Dauthendey zu protestieren suchte. Max Reinhardt hatte seinerseits auch die Rahmenlosigkeit der Bühne betont. Nach dem Bericht von Arthur Kahane soll Reinhardt wie folgt gesagt haben:

„Mir war der Rahmen, der Bühne und Welt trennt, nie etwas Wesentliches, meine Phantasie hat sich seiner Despotie nur ungern gefügt, [...] und alles, was diesen Rahmen sprengt, die Wirkung erweitert und steigert, den Kontakt mit dem Publikum verstärkt, ob nach der intimen oder nach der monumentalen Seite hin, wird mir immer willkommen sein.“⁽⁵⁾

Auch Schuster bemerkt in ihrem Buch zu solchen Versuchen von Reinhardt wie von Dauthendey im Zusammenhang mit dem ‚Blumenweg‘: „Seit langem schon strebte man nach einem engeren Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum — weg von der «Guckkastenbühne»“⁽⁶⁾ Und an der gleichen Stelle beschreibt sie, daß

das Interesse für eine ‚intime Bühne‘ bei Dauthendey bereits früher, im Jahr 1893 vorhanden war.⁷⁾ Also bekannte er sich noch früher zur asiatischen Bühne, wo der Rahmen so z.B. durch die Blumenwege — im Gegensatz zur solchen Bühnenform mit der seitlich abschließenden, perspektivistischen Kulisse und mit einer Seite des Zuschauerraumes, von diesem durch einen Vorhang abgeteilt ist — nicht vorhanden ist. Was noch Dauthendey störte, war ja die naturalistische Theateraufführung, die er als ‚*pathoslose Lebhaftigkeit*‘ und ‚*Natürlichkeitssinn*‘ bezeichnete. Die Forderung des Expressionismus nach einem ‚neuen‘ Menschen war ja in der Tat mit Pathos voll geladen. ‚*Natürlichkeitssinn*‘ war ja auch eine übertriebene naturgetreue Darstellungsart, wie Dauthendey wie folgt darstellt:

„Jener Dekorationstaumel, der im letzten Jahrzehnt mit seiner übertriebenen Wirklichkeitssucht beinahe lebende Wälder und Möbelmagazine bei Wald- und Zimmerszenen in die Rahmenbühne schafft, hat durch die Schauspielerkunst nicht gehoben.“⁽⁸⁾

Wie hat dann Dauthendey die asiatische Bühne gesehen? Es ist wichtig festzustellen, daß die Trennung zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum aufgehoben ist, und dadurch eine lebhaftige Kommunikation beider Seiten stattfinden kann. Gestaltet wird dies dadurch, daß der Schauspieler nicht nur die Bühne, sondern auch ‚das ganze Theaterhaus‘ für die Entfaltung seiner Rolle in Anspruch nimmt:

„*Die asiatische plastische Bühne* ist ein Schauplatz, in der der Schauspieler das ganze Theaterhaus für sich beansprucht. Sie zeigt nicht nur ein Bild in einem Rahmen, von dem das Publikum getrennt sitzt, sondern die asiatische plastische Bühne ist ein *vielarmiger Schauplatz*, wo das Publikum mitten darin beteiligt Platz genommen hat und hinter sich und vor sich und seitlich Sichtbares und Unsichtbares ringsum erlebt.“⁽⁹⁾

Wie ist denn solche Vorstellungsart möglich? Dies soll nach Dauthendey durch *Brückenwegen* verwirklicht sein, also durch ‚Hanamichi‘. „Diese plastische Bühne durchbricht den Bildrahmen auf mehreren Wegen, auf sogenannten *Brückenwegen*, auf denen der Schauspieler ausserhalb der Bühne erscheint.“⁽¹⁰⁾ Und neben zwei *Brückenwegen* ist die Drehbühne von Bedeutung, aber es wird zunächst im folgenden vorgestellt, was Dauthendey unter den asiatischen Theaterhäusern konkret gemeint hat, um die Grundlage für weitere Auseinandersetzungen herzustellen.

3. Die Form einer asiatischen plastischen Bühne

Dauthendeys Schilderung über die plastische Bühne lautet:

„Die *plastische Bühne* besteht aus einer Drehbühne und aus einer *Vorbühne*, welche eine *Rampe* ist, die vor dem Bühnenausschnitt breit entlang läuft, und diese Rampe hat *vier Arme*. Zwei kurze Auswege nach links und rechts, von denen jeder hinter einen Teppichvorhang mündet, und zwei lange Wege, von denen jeder aus der Bühne heraustritt, der eine links, der andere rechts, seitlich an den Parkettlogen entlanggeht und in den Hintergrund des Zuschauerraums mündet. Eine kleine Tür verbindet dort diesen Weg mit einem schmalen unsichtbaren Korridor, der hinter den Parkettlogen die Schauspieler unsichtbar zur Bühne zurückführt.“⁽¹¹⁾

Die hier von Dauthendey vorgestellte Bühnenform ist die Bühne eines Kabuki-Theaters, die nach Imao⁽¹²⁾ etwa bis zum Anfang der Meiji-Periode gängig war.

Wenn Dauthendey aber von einer solchen Bühne berichtet, müßten auch zu seiner Zeit an verschiedenen Orten vorhanden sein. Was er als *Rampe* bezeichnet hat, ist

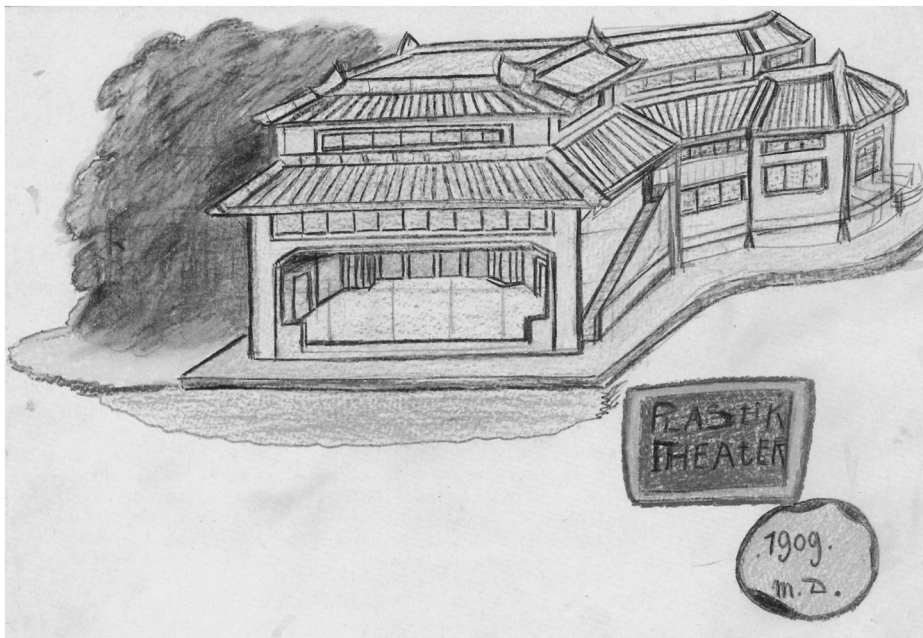


Abb. 73
Illustration Max Dauthendeys zu seinem Text »Eine »Plastische Bühne« nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser«, 1909.
(StadtAW, Nachlaß 28: Max Dauthendey)

die Vorbühne, die auf ‚Tsukebutai‘ (eine angesetzte Bühne) im Japanischen zurückgeht und direkt an den Zuschauerraum heranführt. Und die zwei langen Wege, von denen einer relativ breit und der andere schmal sind, werden ‚Honhanamichi‘ (Hauptsteg) und ‚Karihanamichi‘ (Hilfssteg) genannt, wobei beide zwar durch den Zuschauerraum durchziehen, aber der Hauptsteg viel größere Bedeutung als der Hilfssteg hat. Nach Dauthendey stellt also die plastische Bühne vier Schauplätze dar: erstens den *Schauplatz auf der Drehbühne*, zweitens den *Schauplatz auf der Vorbühne*, drittens und viertens die beiden Schauplätze der *beiden Brückenwege*. Und diese vier Schauplätze stehen dem Schauspieler zur Verfügung, und wie die Schauspieler sie konkret für sich einsetzen, beschreibt Dauthendey folgendermaßen:

„Bei gesteigerten Affekten tritt der Schauspieler aus der Drehbühne auf die Vorbühne und eilt auf einer der Brücken in das Publikum weiter. Oder aber er benützt eine der Brücken als Eintritt durch das Publikum hindurch in das Spiel. Mit lebhafter Mimik, fasziniert horchend und wie angezogen von der lebhaften Handlung, sieht man ihn oft auf der Brücke an die Bühne heranschleichen, ehe er selbst in den Mittelpunkt der Bühne und in die Handlung einspringt.“⁽¹³⁾

Dabei werden auch die Dialoge der Schauspieler vorgestellt, und zwar, indem jene vier Schauplätze aufs wirkungsvollste in Anspruch genommen werden:

„Lebhaftes Dialoge drängen oft von der Bühne auf die Vorbühne und von dort auf eine der Brücken, und zwei Sprechende setzten im Weiterschreiten ihr lebhaftes Gespräch bis in den Hintergrund des Zuschauerraumes fort.“⁽¹⁴⁾

Was passiert dann, wenn die Schauspieler ihre Dialoge fortführend ans Publikum herannahen, und zwar auf der Brücke schreitend? Es soll dadurch ‚die Gestaltungskraft des Schauspielers‘ ‚auf’s Hinreissendste‘ gesteigert werden. Was heißt denn hier ‚die Gestaltungskraft des Schauspielers‘? Für Dauthendey bedeutet dies das ‚Ausleben der schauspielerischen Kräfte‘ wie folgt:

„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.“⁽¹⁵⁾

Was bedeutet ferner solche plastische Darstellung fürs Publikum? Für ihn bedeutet sie nichts anderes, als er dadurch erschütternd in die Handlung miteinbezogen wird.

Dauthendey stellt ein sehr klares Beispiel dafür dar, indem er den Unterschied im Betrachten der Handlung beider Bühnen mit einer unterschiedlichen Teilnahme an einer ‚Revolution‘ vergleicht, ob einer ‚vom Fenster einer Revolution in den Strassen zusieht oder sich selbst auf der Strasse mitten in der Revolution befindet.‘

„Die altmodische Bühne ist der Fensterrahmen, in dem sich das Stück in der Ferne abspielt, während die plastische Bühne den Zuschauer nicht bloß anschauend von weitem die Handlung hinhält, sondern an den Ohren, an den Schultern des Zuschauer vorbei, Eindrücke entfesselt und ihn körperlich mitten in die Handlung stellt.“⁽¹⁶⁾

Eine solche unmittelbare Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern ist also enorm wichtig, und gleichzeitig wird immer wieder von ihm betont, welche große Bedeutung einem Schauspieler (dem *lebenden, atmenden, sprechenden Menschenkörper*)⁽¹⁷⁾ beigemessen wird:

„Der Schauspieler, dieser psychologische Plastiker, der das grosse dreiallmächtige Wesen der Bühne: die Geste, die Gefühlssprache und die verkettete Aktion, mit Eindringlichkeit und Vielseitigkeit dem Publikum vorführen und es herzhafte zu einer Illusion fortreißen soll, gewinnt auf der asiatischen Bühne einen Darstellungsraum, eine Ueberzeugungskraft und eine künstlerische Bedeutung, die selbst das kläglichste Theaterstück noch in ein Genußstück verwandeln kann.“⁽¹⁸⁾

Hier sieht man nun sehr deutlich, wie sehr Dauthendey von einem asiatischen Theater fasziniert worden war. Er schreibt, daß er während des Besuchs in Japan jeden Tag das Theater besucht hat.

Es wird aber darüber hinaus vorgestellt, was ihm noch an der asiatischen plastischen Bühne auffällig war. Es sind ‚die Höhe des Bühnenraumes und die Farbe des Zuschauerraumes‘, die ausschließlich dazu beitragen sollen, ‚die Gestaltungskraft des Schauspielers‘ entfalten zu lassen.

4. Die Höhe des Bühnenraumes und die Farbe des Zuschauerraumes der «plastischen» Bühne

Nach Dauthendeys Beschreibung über die plastische Bühne steht nun der eigentliche Bühnenraum erst hinter der Vorbühne. Dieser Bühnenraum ist jedoch grundverschieden vom europäischen Bühnenraum. So ist insbesondere die Höhe des

Bühnenraumes relevant. Und wie dieser Bühnenraum gestaltet ist und warum er so wichtig ist, schildert er wie folgt:

„Während unsere Bühnenöffnung meist ein viereckiges Riesenloch darstellt, zeigt die plastische Bühne ein langgestrecktes Parallelogramm als Ausschnitt, so dass kaum ein Meter Luftraum über den Köpfen der Schauspieler besteht. Diese sparsame Höhe bezweckt, dass die Figuren der Schauspieler nicht an Bedeutung verlieren sollen durch allzu grossen, leeren Raum über den Köpfen, dass der Schauspieler nicht wie Gras am Boden wirken darf, sondern plastisch wie ein Baum im Raum stehen muss.“⁽¹⁹⁾

Was hier noch bezüglich der ‚sparsamen Höhe‘ der Bühne, aber diesmal der Höhe zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, als sehr interessant zu erwähnen ist, ist der Versuch von Max Reinhardt mit seinem Berliner Kammerspiel aus dem Jahre 1906. Max Epstein berichtet:

„Die Bühne stand in fast unmittelbarer Beziehung zum Zuschauerraum und wurde von ihm nur durch einige Stufen getrennt, als ob die beiden Teile des Theaters ein Ganzes wären [...] Dieser Zuschauerraum war nicht breiter als die Bühne und lag nicht viel tiefer als diese. Kein Orchester, kein Souffleurkasten beeinträchtigte die Geschlossenheit und Einheitlichkeit des ganzen Raumes.“⁽²⁰⁾

Und jetzt wieder zurück zu Dauthendey. Er geht also davon aus, daß die Zuschauer nicht gleichzeitig ‚den ganzen Wald‘, der im Hintergrund gemalt ist, betrachten werden, wenn sie z.B. die Mimik der Schauspieler auf der Bühne sorgsam beobachten. Solche ungleich großen Dekorationen wie ‚ganze Zimmer, Wälder und Gebirge‘ sind nach ihm ‚nicht bloss total *unkünstlerisch*, sondern in erster Linie total *unwirklich und unwahr*‘. Und warum das so ist, so argumentiert er, daß sich „eine dramatische Handlung im Leben gewöhnlich nur auf einem kleinen Fleck im Walde abspielt, und in ihrer Hauptbedeutung nur in einer charakteristischen Ecke im Zimmer.“⁽²¹⁾

Darüber hinaus muß solche Waldecke oder Zimmerecke nach Dauthendey ‚möglichst unauffällig und nicht als farbiger Dekorationsfleck‘ geschaffen werden. Denn auch die Dekoration soll wiederum nur zur völligen Entfaltung einer Schauspielkunst dienen:

„Die Dekoration ist nur Hintergrund der Mimik und Plastik des Schauspielers, und auf ihr sollen sich vor allem das Kostüm, die Gesichtsfarbe, der Augenausdruck und das Mienenspiel des Schauspielers abheben, und die

Dekorationsfarbe muss deshalb monoton unaufdringlich und möglichst farblos gehalten werden.^{“22)}

Wie es sich mit der Farbe ähnlich verhält, so soll auch Dekoration nur darauf beschränkt sein, die bestimmten jeweiligen Gegenstände nur anzudeuten, was wiederum die Fantasie der Zuschauer anregen soll.

Wie ist dann die Beziehung zwischen dem Zuschauerraum und der Schauspielkunst? Der Zuschauerraum soll auch selbstverständlich zum obersten Prinzip der plastischen Bühne, d.h. der Entfaltung der Schauspielkunst, dienen, indem der Zuschauerraum sowohl ‚in Farbe‘ als auch ‚in Linie‘ als ‚einfaches strenges Gerüst‘ hingestellt wird:

„[...] , auch der Zuschauerraum hat sich in Farbe und Linie nur als eine erweiterte Werkstatt für den Schauspieler anzusehen und für die plastische Hervorhebung und Wirkung des Brückenspiels zu sorgen.“^{“23)}

Also keine geschmückten Säulen, keine Goldbronzen und kein Aufbau von drei, vier Rangordnungen usw. sollen im Zuschauerraum aufgebaut werden. Sie wirken alle nach Dauthendey's Vorstellung für die Entfaltung des Schauspiels störend. Auch die Wände im Zuschauerraum müssen wie folgt gestaltet werden:

„Die Wände im Zuschauerraum sind nicht düster getäfelt und nicht grell weiss lackiert, nicht farbig und nicht mit Tapeten verunziert. Sie sind in einer anspruchslosen Naturholzfarbe im etwas lichterem Ton als das Cedernholz, das zu Faberbleistiften verwendet wird, gehalten. Der ganze Raum erscheint in senkrechten und waagrechten Linien sachlich, als nüchternes Gehäuse ohne jede Schnitzerei und ohne jede Abschweifung von der zweckdienlichen Platzierung des Zuschauers.“^{“24)}

Max Dauthendey geht also davon aus, daß die plastische Darstellung nur unter solchen Bedingungen ermöglicht wird, nämlich ‚in dieser Strenglinigkeit des Raumes‘, indem nur die menschlichen Körper der Handelnden und deren Rundungen im Kontrast zu jener Strenglinigkeit hervorgehoben werden:

„Mitten in dieser Strenglinigkeit des Raumes tritt allein der menschliche Körper des Schauspielers und der Schauspielerin in seinen gelenkigen Rundungen plastisch hervor. Immer und immer wieder unterstreicht das architektonische Innere des asiatischen Theaterhauses seine völlige Unterordnung zu Gunsten des Schauspielers.“^{“25)}

Worauf will nun Dauthendey mit solchen Beschreibungen über den Zuschauerraum hinaus? Die Antwort darauf scheint klar geworden zu sein. Es ist nichts anderes als

Emanzipation der Schauspieler und deren Künste, die erst unter solchen Voraussetzungen wie Drehbühne, Vorbühne und nicht zuletzt der Zuschauerraum mit den Brückenwegen nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser ermöglicht werden soll. Also die Emanzipation des Schauspielers insofern, als die Schauspieler nicht mehr in dem herkömmlichen beengten Rahmen der Bühne spielen müssen, sondern auf Grund der neuen Beschaffenheit der Bühne und des Zuschauerraums ihre Künste zur völligen Entfaltung bringen können:

„Ich bin dessen gewiss, dass alle jungen heranwachsenden Schauspieler und Schauspielerinnen, die einmal nur auf einer plastischen Bühne auftraten und sich dort in voller Aktionsfreiheit als Herren in ihrem Beruf fühlen durften, sich nie mehr in den armseligen Rahmen der altmodischen Bühne zurücksehen.“⁽²⁶⁾

Und man kann hierbei auch von einer Emanzipation der Zuschauer sprechen, denn auch sie werden in die Handlungen im Vergleich zur damaligen europäischen Theaterpraxis viel stärker mit hineingezogen. Das war also das Hauptanliegen von Max Dauthendey, das mit der Bezeichnung von der plastischen Bühne zum konkreten Ausdruck gebracht wird, nämlich die Emanzipation der Schauspieler einerseits, und die Emanzipation der Zuschauer andererseits, wobei das Zusammenwirken zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer ein entscheidendes Moment darstellt. Die Zuschauer sollen nicht mehr ‚nur anschauen‘, sondern ‚erleben‘. Dies trifft auch auf den Schauspieler zu:

„*Erleben* ist eindringlicher als *Anschauen*. Und die plastische Bühne reisst sowohl den Zuschauer als auch den Schauspieler leichter zum Erleben mit als irgend eine andere Bühnenart.“⁽²⁷⁾

Dies alles, wenn man den Ausdruck Dauthendeys in Gebrauch nehmen will, kommt ja durch die ‚Mittätigkeit‘ zustande:

„Nur durch die Mittätigkeit bei der plastischen Bühne, wo der Zuschauer nicht entfernt vor der Handlung, sondern mitten in der Handlung steht, ist es dem Besucher möglich, tagelang im Theater zu verweilen; denn er selbst ist dort so von Handlung rund umgeben und rund mit hineingelebt, dass er sich wie auf der Strasse oder im eigenen Zimmer und wie am persönlichsten Schicksalsbild frisch mitwirkend, nicht erlahmen fühlt.“⁽²⁸⁾

Also das Zusammenwirken beider Seiten war das Hauptziel einer plastischen Bühne, das Dauthendey mit seiner Vorstellung von asiatischer Theaterbühne verfolgte.

5. Max Dauthendey und Max Reinhardt

Nun kommt einem immer wieder zu Bewußtsein, wie sehr Max Dauthendey von der asiatischen bzw. japanischen Bühne begeistert war. Er war so sehr begeistert, daß er diese Idee von der plastischen Bühne in den damaligen Theaterpraxen verwirklicht haben wollte, indem er sie, also die Idee, insbesondere mit zwei japanischen ‚Brücken‘, Max Reinhardt vorschlug, das Theaterstück ‚Spielereien einer Kaiserin‘ von Dauthendey in Berlin aufzuführen, was jedoch nicht zustande kam und Dauthendey tief enttäuschte. Nach Schuster soll Max Reinhardt bereits durch seinen Mitarbeiter Emil Orlik, der auch in Japan gewesen war und damals als der bekannte Graphiker und Maler galt, den Blumenweg kennengelernt haben. Und Max Reinhardt hat in der Tat eine Inszenierung von einer orientalischen Pantomime Friedrich Freksas „Sumurun“ mit einem Blumenweg aufzuführen versucht, und diese Aufführung soll vom Publikum begeistert aufgenommen worden sein. Das war aber eine Bühne mit ‚einem‘ Blumenweg, eben eine modifizierte Form gewesen, womit Dauthendey im Hinblick auf die plastische Wirkung gar nicht einverstanden war. Dennoch zeigt dieser Versuch von Reinhardt trotz allem eine neue Möglichkeit für ein Theater, in dem das Zusammenkommen bzw. Zusammenwirken zwischen dem Schauspieler und dem Publikum viel intensiver in Erscheinung trat, wie Friedrich Freksa folgendermaßen berichtete: „Im japanischen Schauhaus ist die Bindung der Zuschauer an die Szene stärker, da die Schauspieler in jedem Stück die ganze Masse des Publikums passieren, besonders, sobald es sich um die ganz großen Affekte handelt, [...]“²⁹⁾ Max Dauthendey versuchte seinerseits, nachdem sein Vorschlag bei Reinhardt misslungen war, sein Theaterstück ‚Spielereien einer Kaiserin‘ jetzt in Frankfurt mit den Blumenwegen aufführen zu lassen. Aber wegen der Schwierigkeit mit der Brandkommission konnte er auch diesmal diese Aufführung nicht verwirklichen. Schließlich mußte er dieses Stück ohne Blumenwege auf die Bühne bringen. Die Uraufführung fand im Schauspielhaus in München 1911 statt.

Das große Interesse für Blumenwege war aber keineswegs für Dauthendey oder für Reinhardt beschränkt. Die bekannten Dramatiker wie Hofmannsthal oder Feuchtwanger hatten auch ihr Interesse daran gezeigt, auch wenn in unterschiedlicher Weise.³⁰⁾ Max Reinhardt führte noch 1911 den Blumenweg in München für das Theaterstück die „Schöne Helena“ von Offenbach ein, was zu einer Sensation wurde. Der Blumenweg soll zum Tagesgespräch geworden sein. Jedoch wurde der

Blumenweg im Vergleich zur Drehbühne nicht zur ständigen Einrichtung, obwohl er auch später gelegentlich erfolgreich verwendet wurde. Für Reinhardt aber schien der Versuch mit den Blumenweg nicht ausreichend gewesen zu sein. Allein mit dem Blumenweg glaubte er den Guckkastencharakter der Bühne nicht aufheben zu können, so daß er noch weiter ging, also eine neue Theaterform ohne jede Wand, nämlich die Arena.

Und diese neue Form des Theaters zeigt eine neue weitere Möglichkeit im Hinblick auf die Rahmenlosigkeit des Theaters, aber es muß erwähnt werden, daß solcher Versuch erst durch lange Überlegungen mit dem Blumenweg bzw. mit den zwei Blumenwegen ermöglicht wurde, oder zumindest ständig in Betracht gezogen wurde. Insofern, so könnte man behaupten, daß die Idee mit der plastischen Bühne nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser den Stein in den damaligen Theaterlandschaften, wo die naturalistischen Theaterpraxen vorherrschend waren, ins Rollen brachte. Und zugleich scheint es mir sehr wichtig zu sein, die konkrete Form einer solchen Bühne mit Hilfe der ausführlichen Beschreibungen von Max Dauthendey und meiner Darstellung darüber aufgezeigt zu haben.

Zum Schluß soll auch erwähnt werden, daß auch Brecht Interesse für das Kabuki-Theater gezeigt hat. Aber bei Brecht ist das Interesse am Kabuki-Theater ganz anders gelagert, er hat nämlich in dem Theater ein entspanntes Publikum gefunden, ein entspanntes Publikum, das für sein episches Theater sehr geeignet zu sein schien. Da das Publikum und der Schauspieler nach der Vorstellung von Dauthendey ein äußerst gespanntes Verhältnis darstellt, kann man dies nicht allein aus dem Grunde einer Zeitspanne erklären. Und dieses entgegengesetzte Phänomen soll an einer anderen Stelle geklärt werden.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Dauthendey, M.: Sieben Meere nahmen mich auf. Ein Lebensbild mit Dokumenten aus dem Nachlaß und 19 Abbildungen. München, Wien, 1987. S. 231. Dort bezeichnet Dauthendey, daß Japan ‚ein Idealland zum Leben‘ für ihn und seine Frau sei.
- 2) Geibig, G.: Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867–1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk. Würzburg, 1992. S. 120–126. (Schriften des Stadtarchivs Würzburg Heft 9)
- 3) Adler, G.: ...aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München, 1983. S. 53. (Deutscher Taschenbuch Verlag)
- 4) Geibig, a.a.O. S. 120.

- 5) Vgl. Schuster, I.: China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925. Bern, München, 1977. S. 119.
- 6) Ebd., S. 118.
- 7) Ebd., S. 119.
- 8) Geibig, a.a.O. S. 123.
- 9) Ebd., S. 120.
- 10) Ebd.
- 11) Ebd.
- 12) Imao, T.: Kabukio miruhitonotameni. (Für diejenige, die das Kabuki-Theater ansehen). Tokyo, 1993. S. 99.
- 13) Geibig, a.a.O. S. 121.
- 14) Ebd.
- 15) Ebd., S. 123.
- 16) Ebd., S. 122ff.
- 17) Ebd., S. 123.
- 18) Ebd.
- 19) Ebd. S. 124.
- 20) Schuster, a.a.O. S. 119.
- 21) Geibig, a.a.O. S. 124.
- 22) Ebd.
- 23) Ebd., S. 125.
- 24) Ebd.
- 25) Ebd.
- 26) Ebd., S. 126.
- 27) Ebd.
- 28) Ebd.
- 29) Schuster, a.a.O. S. 120.
- 30) Ebd.