

Title	Mori Ogai und das Theater
Sub Title	森鷗外と劇場
Author	井戸田, 總一郎(Itoda, Soichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.81, (2001. 12) ,p.256(157)- 275(138)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	宮下啓三教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0275

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Mori Ogai und das Theater

Soichiro Itoda

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um das Manuskript eines Vortrages, den der Verfasser am 23. März 2000 in der Mori-Ogai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin, Luisenstraße 39, hielt.

Im Herbst 1999 hatte Frau Weber, die Kuratorin der Berliner Mori-Ogai-Gedenkstätte, das japanische Ogai-Haus in Sendagi, Tokyo, besucht und mich im Verlaufe eines Gesprächsabends gebeten, einem interessierten Berliner Publikum Ogais Theaterwelt näherzubringen - eine Aufforderung, der ich gern nachgekommen bin : Handelt es sich bei Ogai doch um einen großen Vertreter der west-östlichen Begegnung, der nicht nur Deutschlands Hauptstadt Berlin sehr viel zu verdanken hatte, sondern im Gegenzug auch für eine Bereicherung der Kultur seines Gastlandes wirkte.

In meinem Berliner Vortrag hatte ich mich auf 3 Kernfragen konzentriert :

1) Das Problem „Einfache Schlichtheit der Bühne“. Ogai ließ sich bekanntlich in beträchtlichem Maße von der Münchner Theaterreform inspirieren. Jene Einflüsse versuchte er ganz bewußt auf das Kabuki seiner Zeit zu übertragen.

2) Hier wurde die Frage angeschnitten, inwieweit ein Bühnenliterat ins Zentrum der verwaltungstechnischen und künstlerischen Leitung eines

Theaterbetriebes miteinbezogen werden sollte.

3) Neue Betrachtungen zum Diskurs über das Thema „Bautechnische Sicherheit und Feuersicherheit von Theatereinrichtungen“.

Der Berliner Vortrag wurde in allen drei Punkten durch Anschauungsmaterial begleitet, um dem Publikum ein umfassendes Verständnis der Ogai'schen Ideenwelt zu ermöglichen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit muß ich mich jedoch auf die Anführung von Bildmaterial ausschließlich zu Punkt 3) beschränken.

Zu 1) und 2) möchte ich daher auf die folgenden Arbeiten verweisen, in denen ich bereits ausführlich und unter Einbeziehung von Bildtafeln etc. zu den jeweiligen Problemen Stellung genommen habe :

„Ogai no Engeki Kaikaku - Kanboku naru Gekijô no Rûtsu wo motomete“ (Bungaku, Bd.4, Iwanami-Shoten, Tokyo, 10. 1996, S.127-138).

„Bungakusha to Gekijô - Ogai no Engekijôri no Shijin wo yomu“ (Bungaku, Bd.3, Iwanami-Shoten, Tokyo, 7.1997, S.42-55).

„Immermanns Theaterreform und die Modernisierung des japanischen Theaters - Immermann und Ogai Mori“ (in : Peter Hasubek (Hrsg.), Epigonentum und Originalität - Immermann und seine Zeit - Immermann und die Folgen, 1997, Peter Lang-Verlag, Frankfurt/M.).

Das hier abgedruckte Manuskript meines Berliner Vortrages wurde weitgehend in seiner Originalfassung beibehalten, um so den Charakter und die Atmosphäre der japanischen-deutschen Begegnung in Ogais damaligem Berliner Domizil in ihrer ursprünglichen Spontaneität zu bewahren.

* * * * *

Im Zusammenhang mit den Reformbestrebungen der Meiji-Ära versuchte die japanische Regierung in Tokyo, das Land so schnell wie möglich zu modernisieren. Hierbei ging es auch darum, Tokyo, das frühere Edo, als neue und repräsentative Hauptstadt auszubauen.

1886 wurden die beiden Berliner Städteplaner Hermann Ende und Wilhelm Böckmann, Professoren an der Berliner Bauakademie, nach Tokyo eingeladen, um ihre Pläne für den Ausbau des Regierungsviertels, das heutige Kasumigaseki, in die Tat umzusetzen.

Ein Plan Böckmanns ist erhalten, der die Gruppierung von Parlament, Außen-, Justiz-, Finanzministerium, des Obersten Gerichts und des Polizeipräsidioms in der Nähe des Kaiserpalastes vorsah. Dieser Plan ist nur zum Teil verwirklicht worden. Unter anderem wurde auch die Errichtung eines Theaters geplant, was darauf hinweist, daß auch dem Theater eine Funktion im Modernisierungsprozeß zgedacht war. Ein weiteres Indiz ist die Gründung eines „Vereins zur Reform des Theaters“, dem neben Ministerpräsident Itoh, Außenminister Inoue und weiteren Politikern der Regierung auch wichtige Vertreter der japanischen Wirtschaft angehörten.

Zunächst ging es um äußere Belange: Es sollten repräsentative Theaterbauten errichtet werden, die sich mit europäischen Theatern messen konnten. Das traditionelle Kabukitheater war in konventionellen japanischen Holzbauten untergebracht. Wie schon erwähnt, wurde in Tokyo bereits eine von der Regierung initiierte Diskussion um die Reform des japanischen Theaters geführt.

Allerdings wurde dieses Theaterprojekt nicht weiter verfolgt, da außenpolitische Entwicklungen den anfänglich eingeschlagenen Regierungskurs auf halber Strecke zu einer dramatischen Kehrtwendung zwangen.

Und hier haben wir die direkte Überleitung zu Mori Ogai: Ogai, Militärarzt, Naturwissenschaftler und Literat, hielt sich zwischen 1884 und 1888 in Deutschland auf. Er ließ sich vom dem zeitgenössischen Diskurs über die Literatur- und Theaterwelt faszinieren und inspirieren.

Gegenüber dem vom „Verein zur Reform des Theaters“ entwickelten Konzept repräsentativer Theaterbauten plädierte Ogai für eine „Einfache Schlichtheit“ des Theaters. Dieser von ihm geprägte Begriff „Einfache Schlichtheit“ (Kanboku) geht auf das Konzept der Münchener Theaterreform zurück, die unter Perfalls Leitung eine „Originalgetreue Shakespeare-Aufführung“ forderte.

In den 80er Jahren beginnt in Deutschland erneut eine Debatte um das Reformtheater. Der Intendant des Münchner Hoftheaters, Karl von Perfall, hatte 1889 eine neue Form von Schauspielbühne errichtet, die vielfache Beachtung fand. Im gleichen Jahr dokumentierte Rudolf Genée in seiner Schrift „Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München“⁽¹⁾ den historischen Verlauf der Münchener Theaterreform, und auch Rudolf Asmuß veröffentlichte 1889 im Münchener Grenzboten einen weiteren Bericht über das neue Theater⁽²⁾. Dieser ist in unserem Zusammenhang von gewisser Bedeutung, da Ogai ihn nachweislich zur Kenntnis nahm und sich in seinem Aufsatz „Über die Vorurteile der Theaterreformer“⁽³⁾ ausführlich darauf bezog.

Es ging in München um eine neue Art, Shakespeare aufzuführen, um eine Art, die durch zwei Momente charakterisiert war: Zum einen wurde der Text in der Vordergrund gestellt, zum anderen wurde das Bühnenbild abstrakter gestaltet. Die Dekoration beschränkte sich auf Andeutungen, so daß im Zusammenhang mit dem Text die Einbildungskraft des Publikums in ganz anderer Weise gefordert wurde, als etwa in der Aufführungspraxis, die sich durch die Meininger Bühne entwic-

kelte. Denn dort war man stets bemüht, auch historische Details nach Möglichkeit zu perfektionieren. Bei allem Verdienst lag in solchen Aufführungen jedoch die Gefahr, den Zusammenhang der gebotenen Stücke in Einzelbilder auseinanderfallen zu lassen. Eine derartige Ablenkung solle durch die Inszenierung nach Möglichkeit vermieden werden, forderte Ogai. Er setzte sich dafür ein, die Phantasie der Zuschauer durch Beschränkung des Bühnenbildes anzuregen. Zur Intensivierung des Bezugs zwischen Bühne und Publikum wurden im Münchener Residenztheater verschiedene Experimente angestellt. Beispielsweise versuchte man, die Beschränkungen der traditionellen Rahmen- und Guckkastenbühne zu überwinden. Der Theaterkritiker Asmuß berichtete, der Souffleurkasten sei „nicht sichtbar“ eingerichtet und ein Teil des Orchesterraums sei zur Bühne gezogen, „so daß diese in den Zuschauerraum hineinrage und damit die Darsteller vielfach, ähnlich wie bei Shakespeare, unmittelbarer an die Zuschauer herangestellt sind“⁽⁴⁾.

In diesem Zusammenhang betonte Ogai die Vorzüge des Kabuki-Theaters: Es gebe im Bühnenvordergrund keinerlei optische Hindernisse wie etwa einen Souffleurkasten. Darüber hinaus sei im japanischen Theater auch der Orchestergraben unbekannt.

Zur Beschleunigung des Szenenwechsels wurden im Münchener Theater „statt des gewohnten großen Vorhangs [...] Doppelhänge“ benutzt, „die nach den Seiten auseinandergehn“⁽⁵⁾. Ogai dagegen führte an: Der Vorhang des japanischen Kabuki-Theaters sei im Grunde leichter Natur. Ein halb transparentes Gewebe, das mühelos und locker von einer einzigen Person quer über die Bühne bewegt werden könne.

Bereits im Jahre 1889 wies Ogai auf die phantastischen Möglichkeiten der japanischen Kabuki-Drehbühne hin, die einen raschen Szenenwechsel ermöglicht. Erst 7 Jahre später versuchte der Münchner Theater-

architekt Lautenschläger (Schöpfer der Shakespeare-Bühne in der Münchener Theaterreform) erstmals in Europa, die Technik der Drehbühne anzuwenden. In Japan ging es während dieser Zeit hingegen um die Abschaffung altbewährter Mechanismen und Theatereinrichtungen: Nicht nur die Drehbühne sondern auch der Hanamichi standen auf der Abschußliste und sollten „radikal“ beseitigt werden, wie „der Verein zur Reform des Theaters“ seine Forderung formulierte.

Die Eigenschaft des Hanamichi war bereits 1863 von dem Berliner Amateurbühnendichter und Kolumnenschreiber Hermann Maron, einem Teilnehmer an der Preußischen Expedition nach Ostasien, in dessen „Reiseskizzen“ aus Japan und China eingehend beschrieben worden. Seine für einen Theaterliebhaber ungewöhnlich scharfsinnigen Beobachtungen hatten sich darauf gerichtet, wie der Hanamichi die Ausnutzung der vollen Raumdimension ermöglicht. Hier ein kleines Zitat aus Marons Schilderungen:

„Bisweilen erscheinen gleichzeitig auf beiden Gängen z.B. Helden, rufen sich an, höhnen sich, fordern sich heraus und schreiten allmählich gegen die Bühne vor“⁽⁶⁾.

Durch den Hanamichi wurden Szenen und Wirkungen möglich, wie sie auf der traditionellen europäischen Bühne „als Unmöglichkeit verloren gehen“, d. h. niemals hätten realisiert werden können. Die Aufmerksamkeit des Publikums wurde in ganz anderer Weise gefordert:

„Das Auge des Zuschauers“, so Maron weiter, „wird von seiner ewigen einseitigen Richtung abgelenkt, hat den Raum des ganzen Theaters fortwährend zu überwachen“⁽⁷⁾.

Mit dieser Schilderung hatte Maron die später von dem Müncher Theatermann Georg Fuchs systematisch durchgeführten Überlegungen über das Theater als „ein Raum-Problem“⁽⁸⁾ de facto vorweggenommen. Fuchs war allerdings der erste, der aus Expertensicht die Möglich-

keiten des Hanamichi in den europäischen Diskurs über die Wiederbelebung des Theaters als ein „organisches Ganzes“⁽⁹⁾ einführte.

Ogai dagegen verstand sich in erster Linie als Literat ; denn er betrachtete das Theater vorwiegend als einen Ort für die Wiedergabe der dramatischen Literatur. Sein Interesse für den Hanamichi stand weniger im Zusammenhang mit der Suche nach einer neuen Dimension der Raumkunst : Vielmehr kam es ihm darauf an, eine Möglichkeit zur Verstärkung des Bezugs zwischen Bühne und Publikum zu schaffen. „Die Handlung“, d.h. das Dramatische selbst sollte mit dem „Gemüt und Geist der Zuschauer“ in unmittelbaren Kontakt gebracht werden. Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, daß Ogai im Grunde weniger in Richtung der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts tendierte ; er legte gesteigerten Wert darauf, die Tradition des „literarischen Theaters“ aus dem 19. Jahrhundert hinüberzuretten und zu bewahren. Ogai wollte offensichtlich an die geistigen Vorstellungen Tiecks, Immermanns und Laubes anknüpfen.

Soweit ein kleiner Überblick über Ogais Überlegungen zur „Einfachen Schlichtheit“ der Bühne und des Bühnenumfeldes.

Lassen Sie uns nun einige Aspekte zur Rolle und zur Stellung des Literaten im Theaterbetrieb beleuchten.

Eine Einschätzung des Theaters als „pädagogische Anstalt“ lehnt Ogai rundum ab. Zur Unterstreichung seiner Haltung beruft er sich gern auf Goethes „Deutsches Theater“. In dieser Schrift hatte Goethe die Vorstellung verworfen, das Theater solle eine rein „sittliche“ Funktion erfüllen. Dem gegenüber stellte er sein Ideal einer „der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmeten Anstalt“⁽¹⁰⁾, ein Konzept, dem Ogai nur zu gern zu folgen bereit war.

Doch nicht alles, was Goethe bewegte, fand auch Ogais uneingeschränk-

ten Beifall. Mit dem Goethe'schen „Konventionalismus“⁽¹¹⁾ in den „Regeln für die Schauspieler“ konnte er sich beispielweise nicht besonders anfreunden. Und damit steht er in einer Linie mit dem zeitgenössischen Theaterhistoriker Robert Pröbß. Jedoch bekundete Ogai seine Sympathie für den Versuch der Weimarer Klassik zur Neukonstituierung des Theaters als „autonome Kunst“. Intensiv beschäftigte er sich darüber hinaus mit konkreten Vorschlägen zur Transformierung Realisierung des Theaters in eine „Kunstanstalt“⁽¹²⁾. Auch Immermanns Ideen zur Theaterreform in Düsseldorf, die dem Literatentum eine vorrangige Stelle zubilligten, brachte er großes Interesse entgegen.

In seinem literarischen Gespräch „Düsseldorfer Anfänge“ beschreibt Immermann die Funktion eines Literaten wie folgt :

„Des Dichters Werk, dachte ich, entspringt aus einem Haupt, deshalb kann die Reproduktion desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupt hervorgehen“⁽¹³⁾.

Mit dem „Haupt“ war der Literat gemeint, der als „ein dichtender und ordnender Geist“⁽¹⁴⁾ auch in den Theaterbetrieb aktiv und gestaltend eingreifen sollte. Dieses Postulat führte im Verlauf der Theaterreform zu einer Funktionsänderung der Intendanz, der traditionell eine reine Verwaltungs- und Aufsichtsrolle zugekommen war. So auch beispielweise in Düsseldorf, wo sie sich aus dem Oberbürgermeister und zwei bis vier kunstverständigen Bürgern zusammensetzte — was nur allzu gut verdeutlicht, daß sie keinerlei künstlerische Funktion ausübte. Der Intendanz oblag die Genehmigung des Spielplans, die Beaufsichtigung der Finanzen des Theaters und die personelle Zusammensetzung der Schauspieltruppe. Für den eigentlichen Theaterbetrieb war der Theaterdirektor, der Prinzipal, verantwortlich. Er schlug der Intendanz einen Katalog von für den Spielplan geeigneten Stücken vor, aufgrund derer diese dann ihre Auswahl treffen konnte. Darüber hinaus

stellte er die Schauspieltruppe zusammen und wählte die übrigen Chargen, wie Regisseur, Inspektor, Musikdirektor etc. aus. In diesem Sinne war auch seine Aufgabe keine primär künstlerische, sondern eine zum überwiegenden Teil organisatorische.

Diese Situation änderte sich jedoch mit Beginn der Amtszeit des Düsseldorfer Theaterdirektors Immermann von Grund auf: Da nun die Intendanz von einem Literaten wie Immermann wahrgenommen wurde, mußte damit auch die künstlerische Funktion des Intendanten - insbesondere im Bereich des Sprechtheaters - erheblich aufgewertet werden.

Solche Gedankengänge waren nicht ohne Einfluß auf Mori Ogai geblieben: Bereits in seinem japanischen Aufsatz „Der Dichter hinter der Bühne“ (Engekijōri no Shijin), wies er darauf hin, wie wichtig auch ihm dieser Aspekt des Immermann'schen Reformprojektes erschien. Der Intendant mußte in Ogais Augen kraft seiner Doppelfunktion als Künstler und Unternehmer nun imstande sein, intensiver als bisher auf die Gestaltung des Spielplans Einfluß zu nehmen und vor allem auch die poetische Qualität des Repertoires zu erhöhen.

Um 1885 wurde in Tokyo eine von der Regierung initiierte Diskussion um die Reform des japanischen Theaters geführt. Wie bereits erwähnt, blieb die Reform aus verschiedenen politischen Gründen auf halber Strecke stehen. Doch der einmal beschrittene Weg wurde im Jahre 1889 von Privatleuten weitergeführt und ein neues Kabuki-Theater gegründet. Dieses Theater existiert bis auf den heutigen Tag unter seinem damaligen Namen: das „Kabuki-Za“ auf der Ginza.

Gegen Ende seines Aufsatzes „Noch einmal zur Theaterreform“ unterzog Ogai das glanzvolle Äußere des Kabuki-Za-Theaters einer eingehenden Betrachtung. Hierbei bemerkte er, er wünsche sich eine Figur, der es gelingen möge, dieses Theater auch von seiner inneren Struktur

her zu einem entsprechenden Glanze zu befördern. Ja, er wünsche sich nachgerade einen japanischen Immermann („Nippon no Immerman“), wie er auf japanisch schrieb.⁽¹⁵⁾

Die Meiji-Technokraten hatten sich die Modernisierung Japans nach bewährten westlichen Vorbildern zum Maßstab genommen. Ein Genius wie Mori Ogai jedoch dachte und handelte in erweiterten Dimensionen: Er war von Beruf Arzt und Naturwissenschaftler. Darüber hinaus wurde er bereits zu Lebzeiten als begnadeter Literat, Schriftsteller und Dramaturg weithin anerkannt und gefeiert.

Seine vielseitigen Begabungen erlaubten es Ogai, ein umfassendes Theaterkonzept zu entwickeln, das die Möglichkeiten einseitig orientierter Theatermanager bei weitem überflügelte. Ogais Konzept orientierte sich einerseits an den Bedürfnissen der japanischen Kabuki-szene, andererseits bezog es jedoch die großen europäischen Traditionen und Neuerungen gleichermaßen in sein Gesamtkonzept mit ein. Mori Ogais Theaterstudien sollten daher nicht als Studien oder Entwürfe im herkömmlichen Sinne betrachtet werden - vielmehr handelt es sich hierbei um ausgereifte und bühnenfertige Konzepte: Konzeptstudien, die den Bogen schlagen vom literarischen Genre über Bühnenkonstruktion und Zuschauerraum bis hin zu ganz speziellen Belangen. Fragen wie Feuersicherheit werden ebenso selbstverständlich und eingehend behandelt wie etwa hygienische Anforderungen an Schauspielhäuser allgemein.

Und damit liefert Ogai uns auch das Stichwort für den 3. Teil des heutigen Vortrages: „Bautechnische Sicherheit und Feuersicherheit von Theatereinrichtungen“.

Anfang September des Jahres 1890 erschien in Tokyo eine Zeitschrift mit dem Titel „Neue Zeitschrift für Hygiene“ (Eisei Shinshi). Diese

Publikation hatte sich zum Ziel gesetzt, Berufsgruppen wie Ärzte, Architekten und Stadtplaner mit den neusten Entwicklungen der internationalen Hygiene- und Sicherheitsforschung vertraut zu machen. Ogai steuerte zur 28. Ausgabe dieser Fachzeitschrift einen Beitrag bei. Darin stellte er eine „Musterbühne“ (Gekijô no Hinagata) vor, die sämtliche Vorzüge höchster Feuersicherheit wie auch öffentlicher Hygiene in sich vereinte und gleichzeitig höchstem künstlerischen Niveau entsprach.

Ogai hatte sich von einem Entwurf der Firma Schmidt & Neckelmann inspirieren lassen. Diese Firma hatte 1883 auf der Hygieneausstellung in Berlin der Öffentlichkeit Baupläne für ein Mustertheater vorgestellt, der mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde.

Die Details des Schmidt/Neckelmann'schen Entwurfes hatte Ogai in seiner japanischen Abhandlung erschöpfend dargestellt und mit kritischen Anmerkungen versehen. Auch die Deutsche Bauzeitung widmet sich in einem Artikel vom 7.7.1883 mit der Überschrift „Die Konkurrenz für den Entwurf zu einem Mustertheater“ diesem prämierten Vorschlag und führt unter anderem aus:

„Wie die beigelegten Abbildungen erkennen lassen, ist der ganze Bau in eine Anzahl scharf gesonderter Baugruppen zerlegt und vollzieht sich die zwischen Zuschauerhaus und Bühne einerseits, den Verwaltungs- etc. Räumen andererseits, sowie die zwischen Bühne und deren Nebenräumen bestehende Trennung durch Anordnung von 6 großen Höfen; 4 dieser Höfe umschließen den Saal, während 2 eine Sonderung zwischen Bühne und Dekorations-Magazinen herstellen. Alle Höfe sind mittels Durchfahrten mit der Umgebung des Theaters in direkte Verbindung gebracht. Sie bieten deshalb nicht nur für Löschzwecke besondere Erleichterungen und sind ferner geeignet, als Austrittsräume für sog. Nothausgänge zu dienen, sondern sie erfüllen auch

den wesentlichen Zweck, dem Gebäude in seinen innersten Partien direkt Licht und Luft zuzuführen. Die vorzügliche Anordnung der Höfe, wie das Projekt sie aufweist, genügt sicherheitlichen und gesundheitlichen Anforderungen von höchster Bedeutung in einer Weise, wie es bei keinem der übrigen Projekte in annähernd gleichem Maße der Fall ist^{“(16)}.

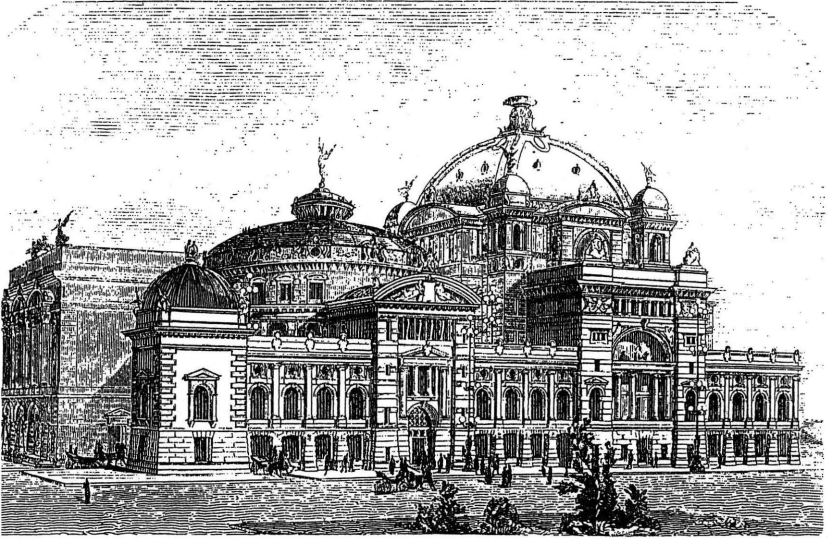
Im Diskurs um die mangelnde Feuersicherheit damaliger Theaterbauten erhoben sich Stimmen wie die von Professor Dr. Karl v. Lützwow, der auf verschiedene Katastrophen der Theaterwelt hinwies und Lösungen aufzuzeigen versuchte. In einem seiner Vorträge mit dem Titel „Der wunde Punkt im modernen Theaterbau“ hieß es:

„Ingenieur August Fölsch weist statistisch nach, daß innerhalb der letzten hundert Jahre 130 Theaterbrände vorgekommen seien ; hier- von innerhalb der sieben Jahre von 1863-1869 allein 43, und im Jahre 1867 zehn Brände... Zumeist war die Ursache dieser Brände das Entzünden des Bühnenraumes, da von demselben gewöhnlich nur ein kleiner Theil überblickt werden kann und in demselben soviel leicht entzündliches Material aufgehäuft ist.....Beim Theaterbrand von Saragossa (1788) gingen sechshundert Menschen zu Grunde, bei dem von Quèbec (1846) fünfhundert, bei dem von Karlsruhe (1847) zählte man 63 Todte und zweihundert Schwerverwundete“^{“(17)}.

Nach detaillierter Beschreibung verschiedener Brandkatastrophen und Darlegung der Mängel im Theaterbau formulierte Prof. v. Lützwow seine Grundforderungen, die an jeden Theaterbau zu stellen seien, wie folgt :

„1) Scharfe Trennung von Bühne und Zuschauerraum durch Mauern und eiserne Vorhänge ; eiserne Thüren dort, wo solche anzubringen sind.

2. Umgestaltung des Zuschauerraumes in einer der römisch analogen Weise, so daß die Form der Amphiteater dominirend wird und sein



Der erste prämierte Entwurf der Firma Schmidt & Necklmann in Hamburg zu einem Muster-Theater : Aus "Deutsche Bauzeitung" vom 7.7.1883

Unterbau nur aus breiten Gängen und Treppen besteht, durch welchen die Menge, ohne zu suchen, den Ausgang finden kann.

3. Das Theater darf in keinem Zusammenhange mit anderen Gebäuden stehen, es muß von allen Seiten frei sein⁽¹⁸⁾.

Der Mustertheater-Entwurf der Firma Schmidt & Neckelmann mag als Antwort auf den zeitgenössischen Ruf nach einem Schauspielhaus gewertet werden, das sämtlichen Anforderungen in bezug auf Feuersicherheit, gesunder Theaterluft und künstlerischem Niveau entsprach.

Ein Blick auf den damals in der Deutschen Bauzeitung abgedruckten Entwurf zeigt einen imposanten Theaterbau, dessen Kuppeln (sichtbar auch nach außen hin) die Trennung von Bühne, Zuschauerraum und Voyer signalisieren. Für den interessierten Beschauer sind die Grundrisse dreier Theaterebenen beigefügt, mit denen ebenfalls ein Gefühl von

Durchdachtheit und Sicherheit vermittelt werden sollte: Sämtliche Zonen bilden in sich selbst nahezu geschlossene Einheiten. Zweckmäßig angelegte Verbindungsgänge und Zwischenschleusen stellen ein ausgeklügeltes System von Notausgängen und Fluchtwegen für den Ernstfall bereit.

Parkett-Grundriss.

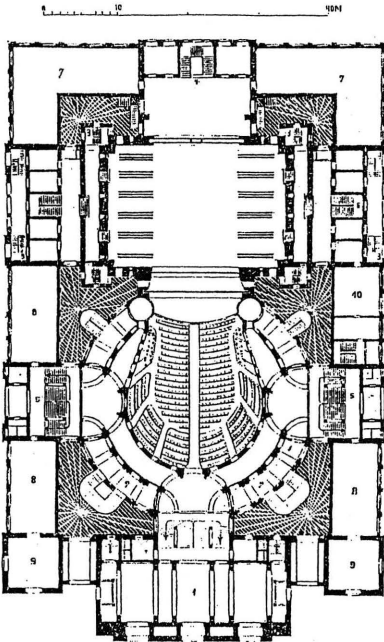
1) Vestibül und Treppe für das Parkett u. die beiden unteren Ränge. 5) Seiten-Vestibüle u. Treppen f. d. 3. u. 4. Rang 6) Treppen f. die Schauspieler. 3) Desgl. für die Bühnenarbeiter. 4) Desgl. zum Malersaal. 2) Offene Loggien mit 4 anschließenden Nottreppen für den Zuschauerraum; Garderoben an den Enden liegend. 7) Dekorations-Magazine. 8) Probenäle. 9) Nebensäle. 10) Bureau d. Direkt.

I. Rang.

1) Foyer. 2) Bibliothek.

II. Rang.

1) Garderoben d. Schauspieler. 2) Schneiderwerkstatt.



Parkett-Grundriss eines Muster-Theaters von Schmidt & Neckelmann in Hamburg: Aus der „Deutschen Bauzeitung“ vom 7.7.1883.

Ogai entwarf in seiner Abhandlung „Die Musterbühne“ ein abstrahiertes Theatermodell, das sich an den Umrissen des Berliner Vorbildes orientierte und alle wesentlichen Vorzüge des Originals in klarer, nachvollziehbarer Linienführung dokumentierte. Die einzelnen voneinander abgetrennten Zonen wurden nach damaliger Gepflogenheit auf japanische Art durchnummeriert sowie der Skizze eine ausführliche Beschreibung beigelegt.

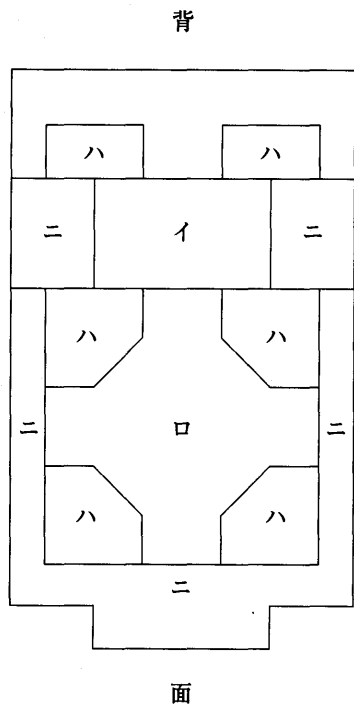
Als Naturwissenschaftler und Praktiker legte Ogai gesteigerten Wert auf präzise Zahlen- und Maßangaben. Ergänzend zu dem Artikel in der Deutschen Bauzeitung führt er aus, daß „das Umluftsystem eines solchen Theaterbaues imstande sein müsse, pro Besucher stündlich 25-35 Kubikmeter Luft umzuwälzen“⁽¹⁹⁾.

Weiterhin macht er auch auf die in der Bauzeitung erwähnten Vorzüge des kombinierten Wasser/Luft-Dampfheizungssystems aufmerksam. Darüber hinaus wies er auf die über dem Zuschauerraum zu Löschzwecken angebrachten Zisternen hin, die im Winter durch Dampfheizschlangen eisfrei gehalten werden sollten.

In seiner 1897 veröffentlichten Abhandlung „Die Größe von Theaterbauten“ widmete sich Ogai der Behandlung verschiedener Details in deutschen und japanischen Theatern, um anhand eines solchen Vergleichs seine Forderungen nach hygienischen Architekturbedingungen zu unterstreichen: Die japanischen, sich über den gesamten Zuschauerraum erstreckenden, schachbrettförmig angeordneten Theaterlogen böten dem einzelnen Theaterbesucher eine Fläche von kaum 0,23 Quadratmetern, so Ogai. Dies sei zu wenig, um sich neben der geistigen Erbauung im Theater auch körperlicher Entspannung hingeben zu können. Im Vergleich hierzu sei ein einzelner Sitzplatz in Europa nach seinen damaligen Beobachtungen und Berechnungen mit 0,4 Quadratmetern - also nahezu der doppelten Fläche - ausreichend bemessen, um dem Zuschauer den Theaterbesuch zu einem angenehmen Erlebnis werden zu lassen. Ogai kommt es im Verlauf seiner Betrachtungen weniger darauf an, die Vorzüge oder Nachteile von Stuhlkonstruktionen oder traditionell japanischen Logenplätzen aufzuzeigen. Vielmehr richtete er sein Augenmerk auf die notwendigen Grundvoraussetzungen für einen idealen Theaterbetrieb, die er in hygienischer, medizinischer sowie brandverhütungstechnischer Hinsicht beleuchtet.

In einer „Extra = Beilage zum 47sten Stück des Amtsblatts der Königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin“ erschien am 22. November 1889 eine 12seitige, dichtbedruckte „Bekanntmachung des Königlichen Regierungspräsidenten“ mit dem Titel:

„Polizei = Verordnung betreffend die bauliche Anlage und die innere



(ニ) (ハ) (ロ) (イ)
 梯 中庭 看棚 舞臺

Mori Ogais überarbeitete und abstrahierte Version des Muster-Theaters von Schmidt & Neckelmann.

Einrichtung von Theatern, Circusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen“.

Eine auf Japanisch verfaßte Arbeit aus Ogais Feder (1897) dokumentiert, daß er sich mit diesem Regelwerk eingehend auseinandergesetzt und die wesentlichen Umrisse desselben auf japanische Verhältnisse zugeschnitten zusammenfaßt hatte. Sein besonderes Interesse gilt hierbei den Sicherheitsvorkehrungen. Beispielsweise fordert er ein Mindestmaß für die Sitzbreite von 50 Zentimetern und will auch den in brandtechnischer Hinsicht gebotenen Mindestabstand der Reihen in einer Größenordnung von 0,8 Metern bemessen wissen⁽²⁰⁾.

Unter Berücksichtigung der besonderen Gegebenheiten Japans als

erdbebengefährdetes Land hält er eine Bauhöhe von nicht mehr als 3 Etagen (das Parterre miteingerechnet) für angemessen, wobei er noch strengere Maßstäbe als die preußische Verordnung anlegte, die immerhin 5 Etagen als vertretbar ansah. In der Berliner Polizeiverordnung wurde eine klare Trennungslinie zwischen „Kleinen Theatern“ mit weniger als 800 Zuschauern und „Großen Theatern“ mit mehr als 800

Besuchern gezogen, wobei für Großbauten präzise vorgeschrieben war, wieviele Personen jeweils auf einer einzelnen Etage untergebracht werden durften und wieviel Quadratmeter Zwischenraum, bzw. Trep- pen- und Fluchtwege beispielsweise pro Hundertschaft der Theater- besucher anzulegen sei.

Von der legendären preußischen Gründlichkeit ließ sich der Militärarzt und Naturwissenschaftler Ogai gerne inspirieren. : Er brachte ähnliche Sicherheitsnormen in seine Bauvorschläge für japanische Theaterkon- struktionen ein, wobei er neben hygienischen und brandverhütungstech- nischen Erfordernissen jedoch auch die künstlerischen Aspekte niemals außer acht ließ. So forderte er je Besucher eine Mindestsitzfläche von 0,4 Quadratmetern oder darüber und sprach sich für eine Begrenzung des Theatervolumens auf 3 Etagen mit nicht mehr als 1500 Plätzen aus - dies nicht zuletzt im Hinblick auf die angenehme Intimität des japanischen Theaterraums und von der Überlegung geleitet, die feine Akustik durch ausufernde Größe nicht in Mitleidenschaft geraten zu lassen.

Ogais Bemühungen um eine zeitgerechte Modernisierung des japani- schen Theaters mögen vor dem kritischen Auge des Theaterhistorikers vergeblich erscheinen angesichts des verwaltungstechnischen und poli- zeilichen Aufwandes, der beispielsweise in Berlin getrieben wurde. Im Japan der anbrechenden Meiji-Zeit herrschte jedoch ein Klima all- gemeiner Aufbruchsstimmung, und es war gerade damit begonnen worden, einen funktionierenden Verwaltungsapparat aufzubauen. Ideen wurden oft spontan und aus dem Augenblick heraus geboren und in die Tat umgesetzt. Vor diesem Hintergrund sind Ogais Theaterpläne zu würdigen.

Ogai war kein Phantast, sondern ein logisch denkender Künstler, der sowohl die europäische wie auch die asiatische Logik ohne Schwierig-

keiten auf einen Nenner zu bringen wußte. Ohne Übertreibung kann hier festgestellt werden: Mori Ogai hatte erkannt und wußte genau, worauf es im europäischen Denkprozess um die Zukunft des Theaters ankam, in architektonischer wie in ästhetischer Hinsicht.

Und eben diese Gedankengänge vermochte nur er so genial auf japanisch umzuformulieren, daß seiner Ansicht nach auch die japanische Theaterwelt von diesem Diskurs ausgiebig profitieren konnte. Wieweit man jedoch seinen Plänen zu folgen gewillt war, ist eine Fragestellung, die heutige Theater- und Expertenkreise mit lebhaftem Interesse verfolgen.

Zum Abschluß meines kleinen Vortrages darf ich noch einmal zusammenfassen :

Drei Kernfragen waren es, die Ogai in bezug auf die Frage nach der idealen Form des Theaters beschäftigten :

Zum einen „Die einfache Schlichtheit der Bühne“. Er propagierte unter Einbeziehung der Ideen der Münchner Theaterreformer eine Rückbesinnung auf die absoluten Werte der traditionellen japanischen Kabukibühne. Ein Versuch, der ihm wiederum den Weg zu einer west-östlichen Symbiose der Möglichkeiten des Theaters wies.

Thema Nr. 2 war „Der Dichter hinter der Bühne“. Das zentrale Thema der damaligen europäischen Moderne, die „Literarität im Theater“, zählte auch zu Ogais Hauptanliegen. Anhand zahlreicher Dokumente läßt sich dokumentieren, wie intensiv und produktiv Ogai diese Fragestellung anging.

Punkt. 3 schließlich wurde durch das Stichwort „Musterbühne“ vorgegeben. Urbane Theaterbauten und damit verbundene Probleme wie Hygiene- und Brandschutzanforderungen waren die beherrschenden Themen in Expertenkreisen, zu denen auch Ogai in seiner Eigenschaft als Militärarzt und Hygieniker zählte.

Anmerkungen

- (1) Rudolf Genée: Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.
- (2) Rudolf Asmuß: Vom Münchener Theater. In: Die Grenzboten, München 1889, Jg. 48, S.79-87.
- (3) Mori Ogai: Über die Vorurteile der Theaterreformer (Engeki Kairyo Ronja no Henken ni odoroku). In: Mori Ogai Gesamtausgabe, Tokyo 1970, Bd.22, S.30-34
- (4) Rudolf Asmuß: A.a.O., S.81
- (5) Ebd.
- (6) Hermann Maron: Japan und China – Reiseskizzen. 2 Bände. Berlin 1863, Bd.1, S.114-115.
- (7) Hermann Maron: A.a.O., S.115.
- (8) Georg Fuchs: Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. München/Leipzig 1909, S.32.
- (9) Georg Fuchs: A.a.O., S.202.
- (10) Johann Wolfgang von Goethe: Deutsches Theater. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung, Bd.40, S.176.
- (11) Mori Ogai: Noch einmal zur Theaterreform (Futatabi Geki o ronjite Yo no Hyouka ni kotau). In: A.a.O., S.40.
- (12) Mori Ogai: Der Dichter hinter der Bühne (Engekijōri no Shijin). In: A.a.O., S.105.
- (13) Karl Leberecht Immermann: Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche. In: Karl Immermann, Werke in 5 Bänden. Hrsg. von Benno von Wiese. Frankfurt a.M. 1973, Bd.4, S.625.
- (14) Ebd.
- (15) Mori Ogai: Noch einmal zur Theaterreform (Futatabi Geki o ronjite Yo no Hyouka ni kotau). In: A.a.O., S.53.
- (16) Anonymus: Die Konkurrenz für den Entwurf zu einem Mustertheater. In: Die Deutsche Bauzeitung vom 7.7.1883 (im Besitz des Landesarchivs Berlin).
- (17) Karl v. Lützow: Der wunde Punkt im modernen Theaterbau. In: Acta des Königlichen Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend Feuericherheiten in Theatern 1846-1882 (im Besitz des Brandenburgischen

Landeshauptarchivs zu Potsdam), S.273.

- (18) Karl v. Lützow : A.a.O., S.274.
- (19) Mori Ogai : Musterbühne (Gekijō no Hinagata). In : Gesamtausgabe von Mori Ogai, Tokyo 1970, Bd.29, S.562.
- (20) Mori Ogai: Die Größe des Theaters (Gekijō no Oosa). In : Mori Ogai Gesamtausgabe, Tokyo 1970, Bd.24, S.627.