

MARBURGER JAHRBUCH  
FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT

VIERUNDVIERZIGSTER BAND

SONDERDRUCK

V&G

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN  
2017

Veröffentlichung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität  
Marburg / Lahn

und des

Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

Gedruckt mit Unterstützung der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung in Bad Homburg

Herausgegeben von Ingo Herklotz und Hubert Locher  
Redaktion: Angelika Fricke und Bettina Morlang-Schardon

Das Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft publiziert Aufsätze zur Kunst- und Kulturgeschichte  
von der Antike bis zur Gegenwart.

Redaktionsanschrift: Prof. Dr. Ingo Herklotz, Prof. Dr. Hubert Locher / Kunstgeschichtliches Institut  
der Philipps-Universität Marburg / Biegenstr. 11 / D-35037 Marburg

Der Verlag hat sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen  
einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISSN 0342-121x

ISBN 978-3-89739-916-7

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Kromsdorf/Weimar 2018

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

[www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

## REFORM- UND STILBÜHNE

Theater als „Kunst der Weltanschauung“ um 1900

Alexandra Vinzenz

„Soll nun das Theater keine Illusion geben? Gewiss! es soll, denn es kann eine geben. Aber nicht die unmögliche der Natur, sondern die der Erhabenheit über sie: Kultur heisst diese Illusion! Wir sollen uns nicht aus der Wirklichkeit, aus der wir im alten Theater – der Kunst sei's geklagt – nie herauskamen, in eine andre Wirklichkeit versetzt fühlen, sondern eben ins Reich der Kunst, durch Sinnbilder unsrer Geisteskultur. [...] Wir wollen erhoben werden durch die Kunst, durch die der Dichtung wie der Darstellung, über die rohe Natur hinaus! [...] wir sind von der Schwelle an Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten forderte der Architekt Peter Behrens in seiner Schrift ‚Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kunstsymbols‘ (1900),<sup>2</sup> die als erster deutscher Beitrag zur Theaterreformdiskussion gewertet werden darf, eine *Stilbühne*. Stil stelle hier „das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit“ dar.<sup>3</sup> Es geht also um weit mehr als um ein bloßes ästhetisches Erlebnis oder um Unterhaltung: Behrens imaginierte eine ganzheitliche Vision des Theaters. Dabei gelangte er häufig von Ausführungen zur Architektur über Forderungen nach Synästhesie bis zu ganzheitlichen Überlegungen. So forderte er beispielsweise ein Haus, „das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll [...], zur Feier unserer Kultur“ und das sich „am Saum eines Haines, auf dem Rücken eines Berges“ erheben soll.<sup>4</sup> Im Gegensatz zu dem „unten“ – topographisch –, wo alles

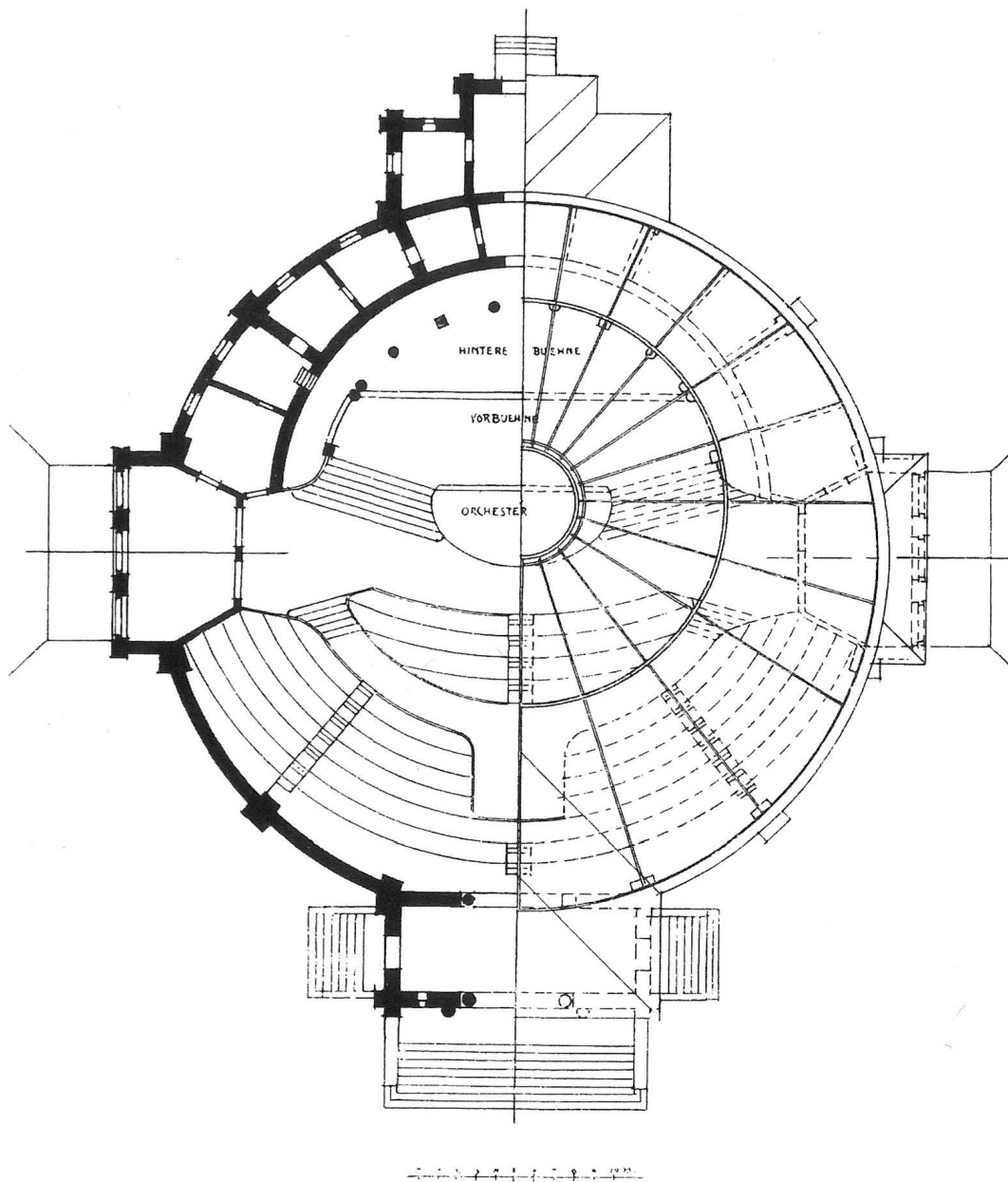
„so gestaltet [ist], dass es Bezug auf unser tägliches Leben habe, auf die Logik unserer Gedanken, [...] erfüllt uns hier oben der Eindruck eines höheren Zweckes, ein ins Sinnliche nur übersetzter Zweck, unser geistiges Bedürfnis, die Befriedigung unserer Übersinnlichkeit. Der Formen überwältigende Kühnheit, der Einklang der Farben, Wohlgerüche feierlicher Art, das Brausen

der Orgel, jubelnde Geigen, das Siegesbewusstsein der Trompeten: Alles eröffnet unsre Seele einem zweiten, ihrem ewigen Leben.“<sup>5</sup>

Die hier formulierten Bestrebungen sind nur im Fahrwasser der Lebens- und Theaterreform verständlich: Das, was Lebensreformer und Expressionisten meist als das *Geistige* bezeichneten, sollte auch im theatralen Akt transportiert werden. Dazu bedienten sich die Reformer (so auch Behrens) meist der Reduktion theatraler Mittel. Der Begriff der *Stilbühne* bezeichnet diese Form der Abstraktion, deren optische Resultate sehr unterschiedlich ausfallen konnten. Ähnlich unpräzise ist der parallel bestehende Begriff der *Reformbühne*: Es handelt sich dabei um einen übergeordneten Begriff, dessen sich die Forschung gerne inflationär bedient und darunter alles subsumiert, was revolutionäre Ansätze zeigt.<sup>6</sup> Eine genauere Differenzierung diverser reformerischer Bestrebungen im Theaterwesen um 1900 steht noch größtenteils aus, somit auch eine Verortung und Würdigung des Theaters im Kontext der Lebensreform und des Jugendstils.

### I

In seinen frühen Reformschriften – neben ‚Feste des Lebens und der Kunst‘<sup>7</sup> in den Schriften ‚Dekoration der Bühne‘ (1900)<sup>8</sup> und ‚Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel‘ (1901)<sup>9</sup> – widmet sich Behrens intensiv den beiden zentralen Punkten der Theaterarchitektur um 1900: Er will einerseits die Guckkastenbühne überwinden und andererseits das Logenrangtheater aufgeben. Beide Aspekte resultieren aus Bestrebungen einer Demokratisierung von Auditoriums- und Bühnenbereich als Reaktion auf gesellschaftliche Umstrukturierungen. Als Paradebeispiel dürfen die Projekte Gottfried Sempers verstanden werden:

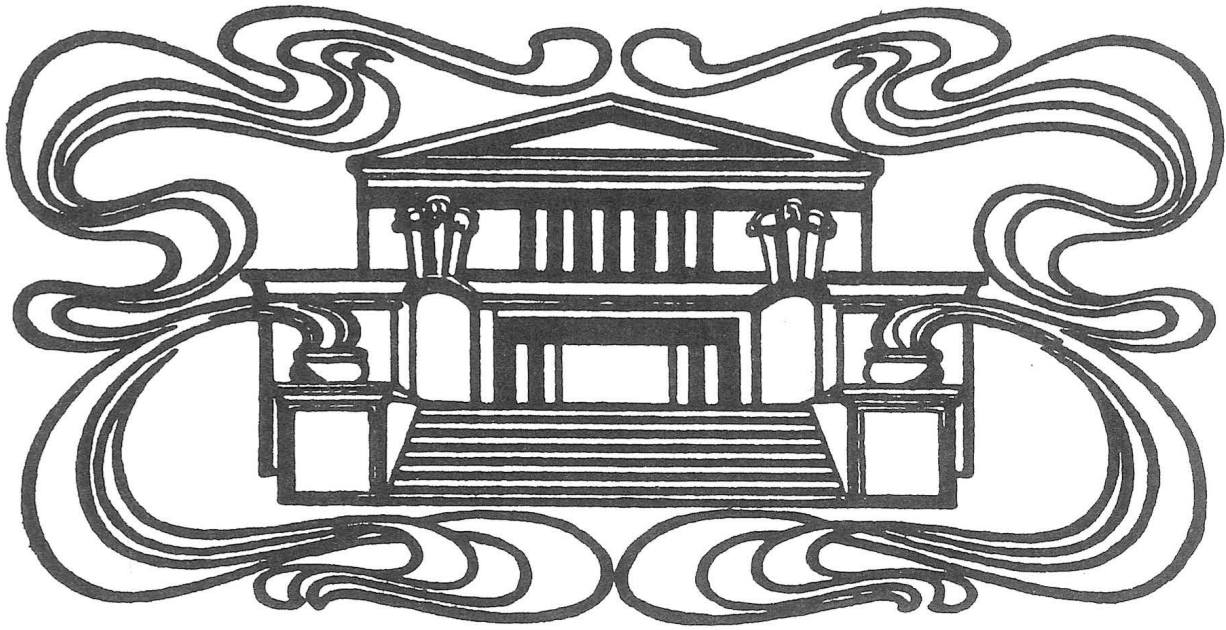


1 Peter Behrens, Grundriss für ein geplantes Festspiel-Theater, 1901

Einerseits setzte dieser architektonisch um, was politisch gefordert wurde, andererseits wollte er dadurch ein gesellschaftliches Umdenken initiieren.<sup>10</sup> Die Architektur – und in diesem Fall konkreter die Theaterarchitektur – wurde zur politischen Bedeutungsträgerin. Sempers besonderes Augenmerk galt dabei im Innern der amphitheatralischen Gestaltung des Zuschauerraums im Sinne der bürgerlichen Demokratisierung durch den Verzicht auf hierarchisierende Ränge und Logen sowie den

Veränderungen im Äußeren, das die Funktionen der einzelnen Bauteile nun ablesbar werden lässt, indem sich das Halbrund des Zuschauerraums programmatisch an der Fassade als Halbrund abzeichnet.<sup>11</sup> Seine Ideen waren Richard Wagner sehr gut bekannt und dieser entwickelte sie weiter:<sup>12</sup> Hieraus ergaben sich Anforderungen an eine zukünftige Theaterarchitektur, die keine andere Aufgabe hat, „als einer Genossenschaft künstlerisch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Um-





2 Peter Behrens, Vignette mit wehrauchumwehmem Tempel, 1900

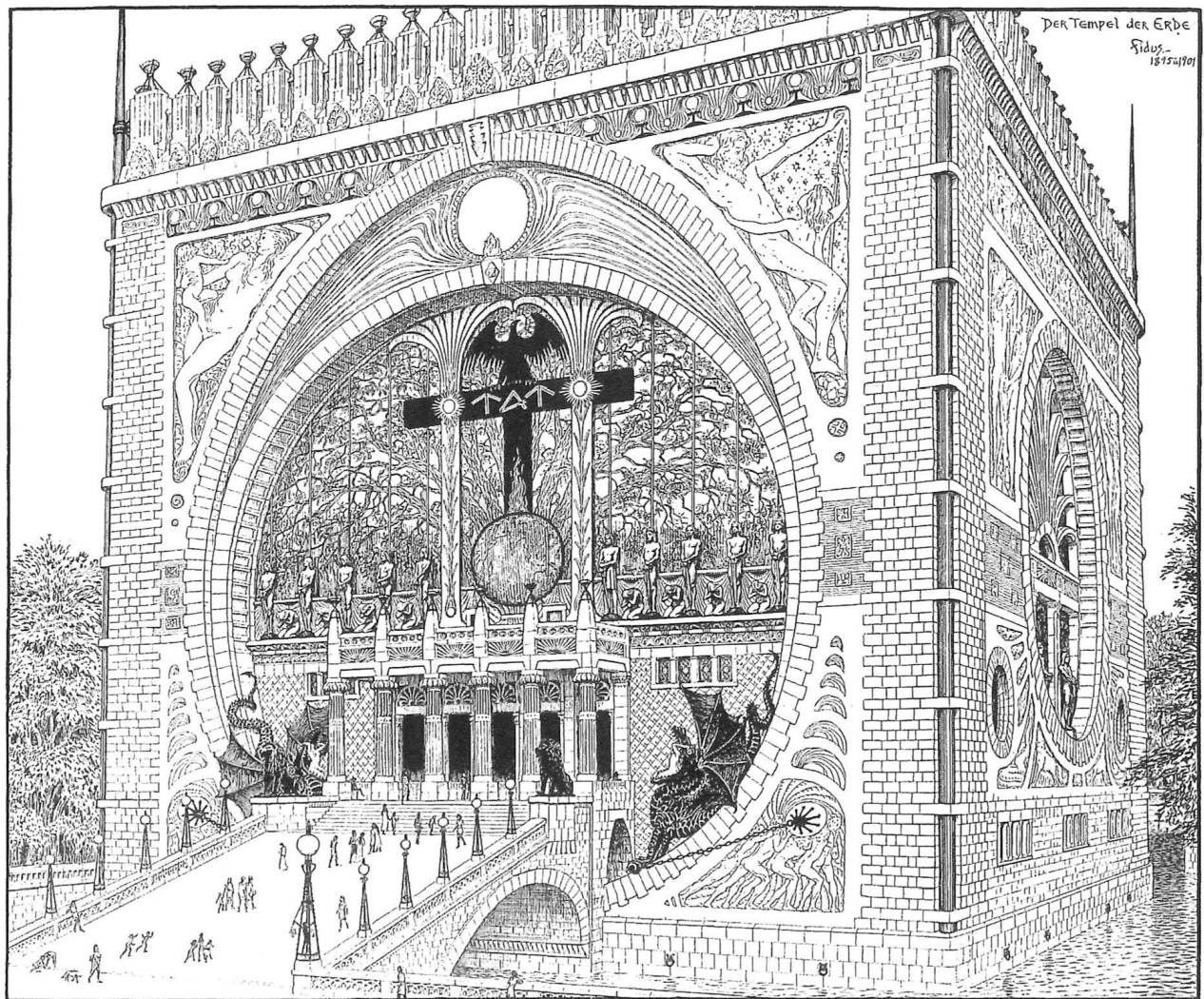
gebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist“.<sup>13</sup> So forderte Wagner spezifizierter einen ungebrochenen Blick auf die Bühne von allen Plätzen, eine hervorragende Akustik im gesamten Raum sowie die Aufhebung der Differenzierung des Publikums in Stände- und Staatsbürgerkategorien durch Ränge, die den von den Theaterreformern geforderten permanenten Kommunikationsaustausch von Darsteller und Zuschauer erlauben würden. Insgesamt befürwortete Wagner demnach Schmucklosigkeit und Zweckmäßigkeit bei der Errichtung eines Festspielhauses – ein Anspruch, den er selbst in Bayreuth (1872–75) nur bedingt umsetzen konnte.

Auch diese Überlegungen finden in Behrens' Ideen ihren Niederschlag: So entwarf er in ‚Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel‘ (1901) ein Rundtheater (Abb. 1), das eventuell für die Darmstädter Mathildenhöhe geplant war, jedoch nicht realisiert wurde.<sup>14</sup> Mit tief in den Zuschauerraum gezogenem Spielpodium und starker Betonung des Proszeniums sowie der Vorderbühne versuchte Behrens den formulierten Missständen des Theaterbaus zu begegnen.

Einen entscheidenden Schritt weiter ging er in seinem Artikel ‚Die Dekoration der Bühne‘ (1900).

Eine vorangestellte Vignette zeigt einen wehrauchumwehten Tempel (Abb. 2).<sup>15</sup> Solche Entwürfe, die sich von einem traditionellen architektonischen Verständnis weit entfernen, imaginierte Behrens auch in seiner 1900 erschienen Schrift ‚Feste des Lebens und der Kunst‘: Dabei stellte er Überlegungen an zu einem aus synästhetischen Bestrebungen und liturgischen Handlungen entstehenden Tempel, in welchem man frei vom Alltäglichen „geweiht und vorbereitet für die grosse Kunst der Weltanschauung!“ sei.<sup>16</sup>

Diese Formen der entmaterialisierten Architektur sowie der gemeinschaftsstiftenden Räume und Erlebnisse haben ihre Wurzeln in der Lebensreform. Allen voran ist hier an Hugo Höppener alias Fidus zu denken, der aus der theosophischen Lehre heraus seine Tempelbauideen entwickelte (jedoch nie realisierte). Zum Beispiel lässt das Modell des ‚Tempel[s] der Erde‘ (1901; Abb. 3 und 4) an der Hauptfassade des Kubus indische, ägyptische und griechische Elemente erkennen. Sie geben ein detailliertes ikonographisches Programm preis und stellen in symbolischen Bildern die zentralen Glaubensansätze der Theosophie sowie die Vision einer Idealgesellschaft im Sinne der Lebensreformer dar. Im Inneren sollten mehrere Räume von Männern und Frauen getrennt

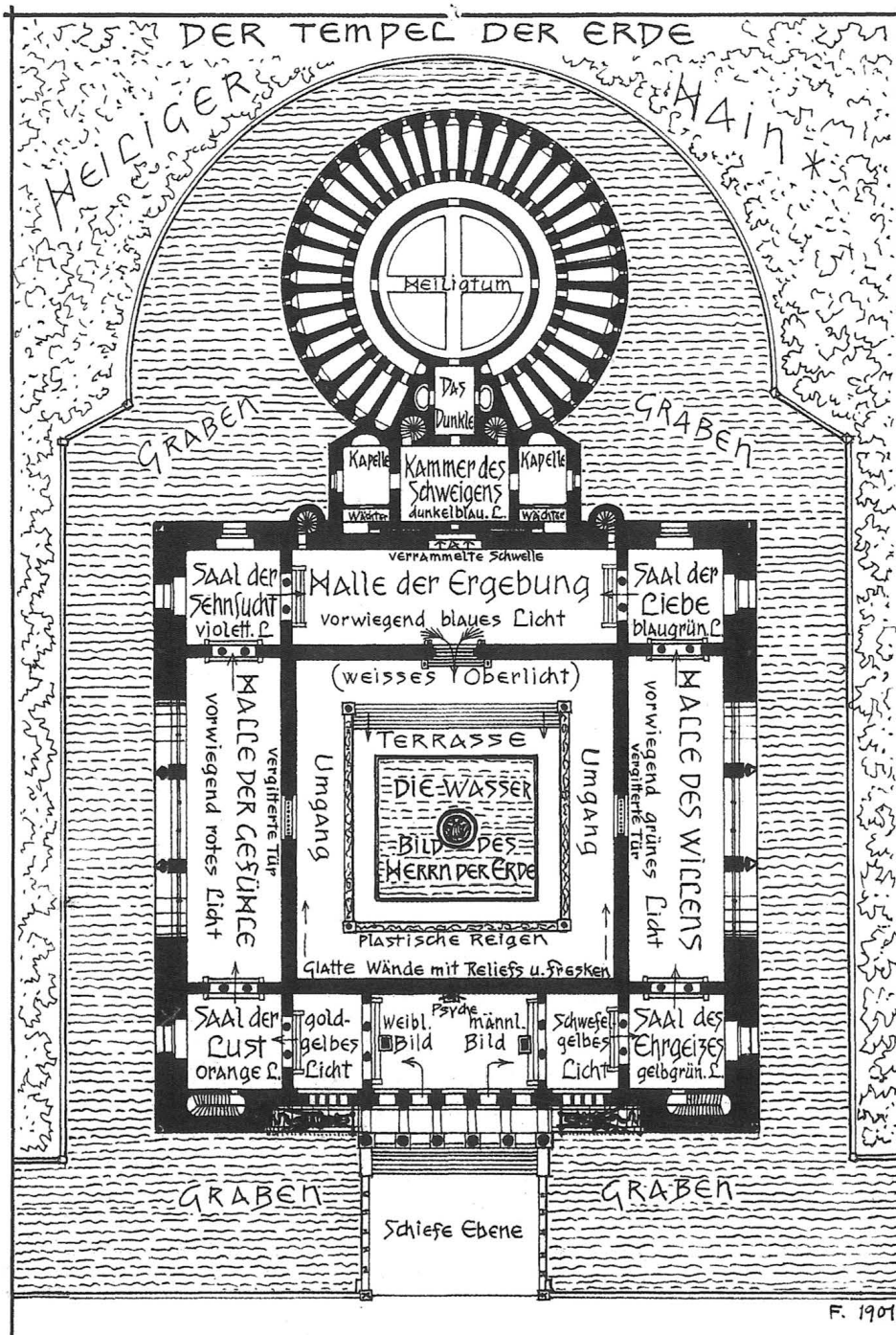


3 Fidus, Tempel der Erde, Entwurf der Fassade, 1901; Zeichnung, o. A.

als Wege zunehmender Läuterung durchschritten werden, die entsprechend der theosophischen Lehre in unterschiedlichen Farben erstrahlten.<sup>17</sup> Derartige Utopien stehen sinnbildlich für die damaligen Diskussionen um Volksbauideen, die verschiedene Funktionen vom Versammlungsort über religiöse Weihstätte und Theater hin zum Denkmal in sich vereinen sollten und damit zu meist an einem zentralen Ort leicht erhöht Platz fanden.<sup>18</sup> Einem solchen *Musentempel* (der kein reiner Theaterbau mehr ist) wird daher eine zentrale Funktion innerhalb der erstrebten neuen Lebenspraxis eingeräumt, bei der eine *Heilung des Daseins* durch Kunst erfolgen sollte – ähnlich Wagners Festspielidee.<sup>19</sup> Fidus formulierte dies 1897 programmatisch, wenn er sagte:

„[...] was ich laut predigen möchte, weil es heutzutage vergessen ist oder zu sein scheint: Die reine und hohe Kunst wird Festkunst werden! [...] Sie muß Jedem nach ihr dürstenden zugänglich werden, dadurch, dass sie *Tempel-Kunst* wird. In Tempeln, Museen, Festspielhäusern, überhaupt an Fest- und Weihstätten müssen ihre Kräfte wieder zu organischen *Gesamtkunstwerken* zusammenwirken, anstatt sich im *Privatbesitze* zu zerstreuen.“<sup>20</sup>

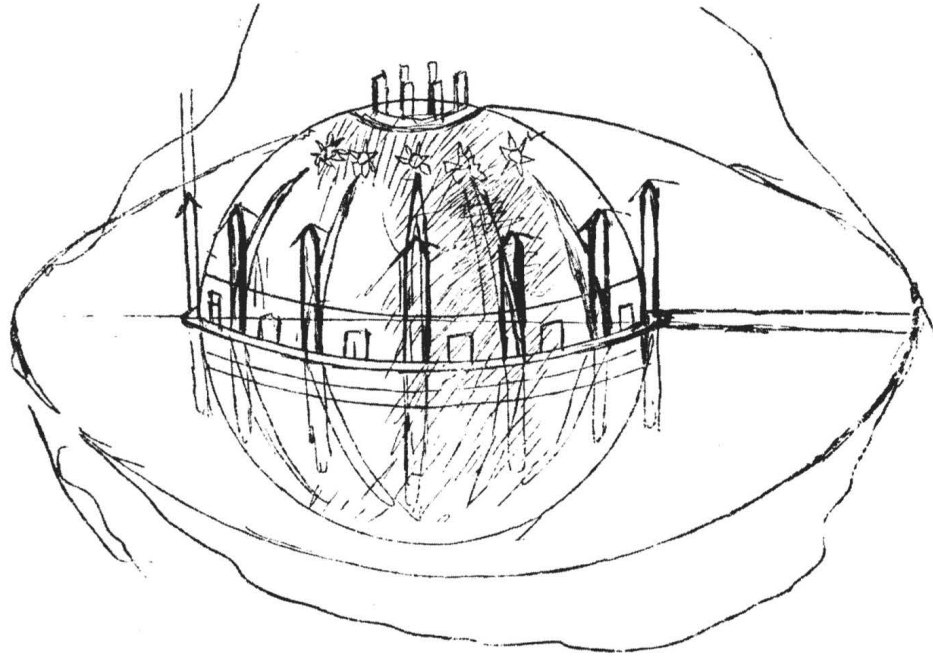
Mit diesem Anspruch starteten schließlich zahlreiche Künstler ihre Tempelbauideen,<sup>21</sup> die eng an synästhetische Überlegungen gekoppelt waren: Alexander Skrjabin beispielsweise ersann mit seinem (nicht realisierten) ‚Mystère‘ (Abb. 5), an dem er seit 1904 arbeitete,<sup>22</sup> eine Synthese der Künste und



4 Fidus, Tempel der Erde, Grundriss, 1901; Feder auf Papier, 27,7 x 20,2 cm, Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt

gleichzeitig ein synästhetisches Erlebnis; er plante Lichteffekte, Farben, Bewegung, Töne, Düfte, Geschmackswahrnehmungen und Berührungen mit ein. Für das ‚Mystère‘ sah Skrjabin, entsprechend der theosophischen Lehre von den sieben Weltzeitaltern, eine siebentägige Dauer vor. Es soll-

te in einer angemessenen Architektur stattfinden: Der Tempelbau zeigt sich als Halbkugel, die sich im darum befindlichen Wasser spiegelt und zur Kugel zusammensetzt. Zwölf Tore führen in das Innere, die gleiche Anzahl an Pfeilern mit Gestirnen in ihrer Verlängerung umgibt den Bau; 2000



5 Alexander Skrjabin, Tempelentwurf zur Aufführung des ‚Mystère‘, um 1914; Zeichnung, o. A.

Menschen sollten im kreisförmigen Raum um den Künstler-Propheten Platz finden.<sup>23</sup> Nichts sollte mehr an ein herkömmliches Theater erinnern. Es gab keine Bühne und keinen Zuschauerraum, da die Differenz zwischen Akteuren und Besuchern aufgehoben werden sollte. Alles bildete eine Einheit, die durch die Kunst und ihr Erleben entstand, der Mensch sollte oder musste im künstlerischen Schaffensakt selbst aktiv werden.

Behrens vereinte die Überlegungen aus dem theaterarchitektonischen Bereich mit den weiter gefassten Visionen der Lebensreformer, indem er sich auch theaterpraktischen Fragen zuwandte: Er sah eine flache Reliefbühne vor, denn „das Relief ist der markanteste Ausdruck der Linie, der bewegten Linie, der Bewegung, die beim Drama alles ist“. Im Detail bedeutete dies laut Behrens

„[...] eine Bühne für reliefartige Wirkung, mit vorspringendem Proscenium. Hiervor, ähnlich der griechischen Orchestra, ist der vertiefte Platz für die Musik, soweit diese – wie bei der Oper – in Beziehung zu dem Drama steht. [...] Die Sitze sind so gestellt, dass der Verkehr zwischen allen Plätzen ermöglicht bleibt. [...] Der

Übergang zur Bühne, der bisher durch das Orchester und die Rampe vom Raum der Zuschauer abgeschnitten war, soll jetzt durch eine ansteigende Terrasse vermittelt werden. Wir wollen uns nicht trennen von unsrer Kunst. Das Proscenium, der wichtigste Teil unsrer Bühne, ist im baulichen Gedanken vollkommen vereinigt mit dem Saal. Dahinter in grösserer Breite als Tiefe, schliesst sich die Bühne an. Die grössere Ausdehnung in die Breite bedingt die reliefartige Anordnung und reliefartige Bewegung der Gestalten und Aufzüge.“<sup>24</sup>

Die Darsteller agieren demnach nur im Profil. Theaterpraktisch wird bei einer derartigen Bühnennutzung und -gestaltung auf die Tiefenwirkung des Guckkastens verzichtet, da nur im Proszeniumsbereich gespielt wird.<sup>25</sup> Dieser vorderste Bühnenteil ragt in den Zuschauerraum hinein, so dass er (ganz im Sinne Sempers oder Wagners) demokratisiert wird: Die Idee ist die Aufhebung der strikten Trennung von Bühne und Zuschauer, damit die Besucher als „Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens“ zu „Mitkünstler[n]“ würden.<sup>26</sup> Die Kommunikation der Zuschauer untereinander war also erwünscht, damit sich eine Transformation durch Kunst vollziehen könnte. Zugleich dachte Behrens



zur Vermeidung einer emotionalen Verquickung des Publikums ins Bühnengeschehen an die Separierung von Auditorium und Bühne „durch einen monumentalen Rahmen“. <sup>27</sup> Damit unterschied sich Behrens' Ansatz essentiell von den zeitgleichen Bestrebungen der Theaterreformer und Regisseure Adolphe Appia und Edward Gordon Craig nach der Überwindung räumlicher Grenzen, deren Positionen einer vollständigen räumlichen Auflösung von Auditoriums- und Bühnenbereich Behrens bekannt waren. <sup>28</sup>

Die von Behrens propagierte Reliefbühne bot sich aus Sicht der Theaterreformer für die Darstellung an: So schreibt der mit Behrens seit 1899 befreundete Literat und Dramaturg Georg Fuchs in seiner Münchner Schrift ‚Die Revolution des Theaters‘ (1909):

„Das Proszenium ist deshalb das wichtigste architektonische Glied im Theater, weil es den Raum betont, in dem jene geheimnisvolle Transformierung sich vollzieht, durch welche ein Gemenge von Menschen, Dingen, Geräuschen, Tönen, Lichtern und Schatten geordnet wird zu einer geistigen Einheit. Auf der Bühne selbst existiert diese Einheit, diese Kunstwirkung nicht, gar nichts von dem, was der Zuschauer durchlebt. Das weiß jeder, der einmal während einer Aufführung in der Kulisse gestanden oder selbst mitgespielt hat.“ <sup>29</sup>

Behrens stand also bei weitem nicht allein mit seinen konkreten Überlegungen zur räumlichen Disposition von Bühnen- und Zuschauerbereich. Interessant ist die Hierarchie unter den künstlerischen Disziplinen und den an der Aufführung Beteiligten: Während ausgehend von einer Gleichwertigkeit der Darstellungsmittel – Bewegung, Wort, Linie, Farbe und Rhythmus – Craig den Darsteller ent-emotionalisierte, ging Appia von der Musik aus und stellte den Darsteller in den Mittelpunkt. Behrens wiederum nahm die Architektur als wesentliche Grundlage zum Transport des Bühnengeschehens, wohingegen Fuchs sich vor allem auf den Rhythmus und dessen dionysische Rausch-Erzeugung stützte, <sup>30</sup> wenn er beispielsweise in seiner Schrift ‚Die Schaubühne der Zukunft‘ (1904) <sup>31</sup> schreibt:

„Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers

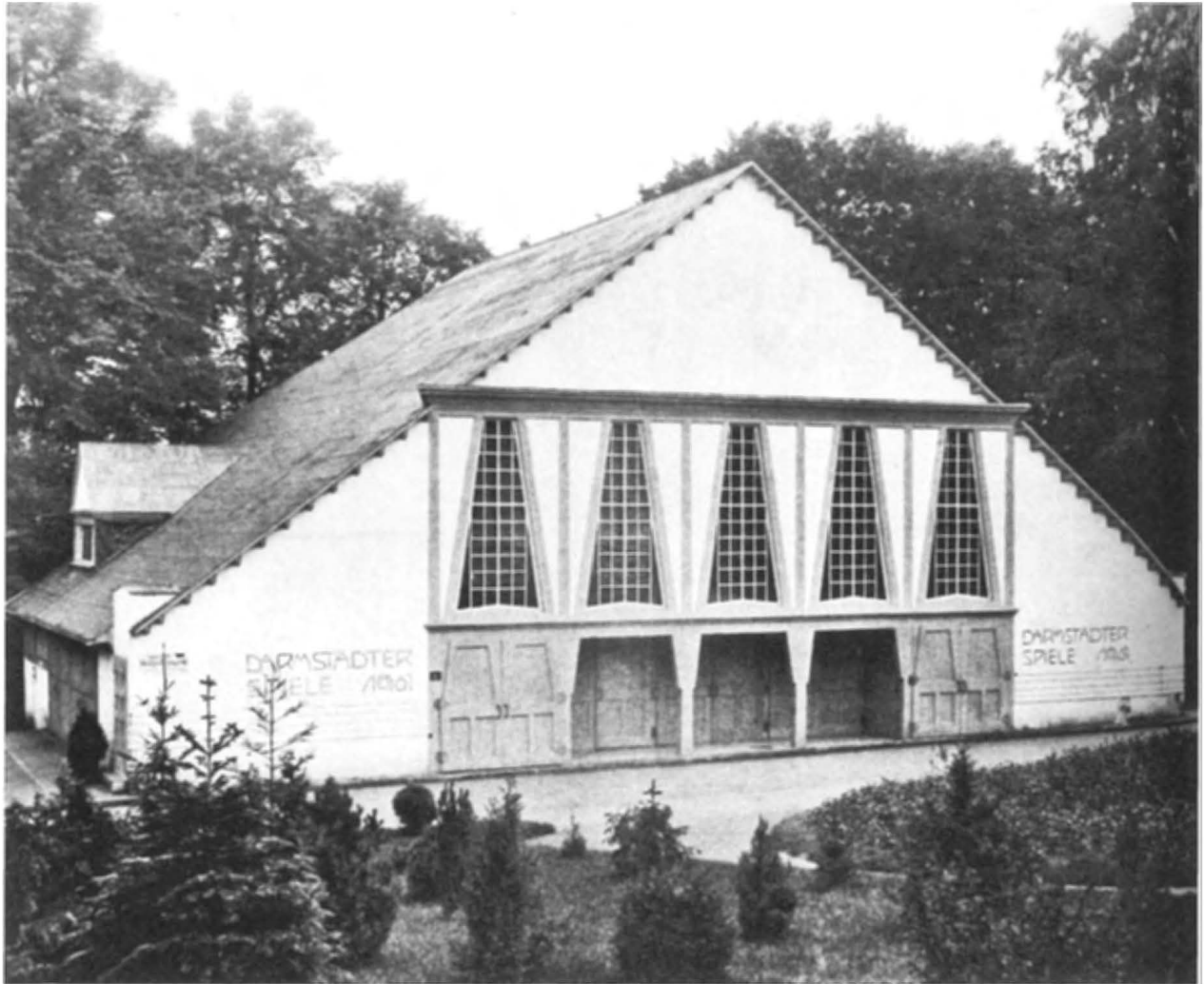
im Raume, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in dieselbe Bewegung zu versetzen, hinzureißen, zu berauschen.“ <sup>32</sup>

Auch Behrens spricht von dem Menschen als „Kulturschöpfer auf der Bühne“, der ein „Meister des Tanzes“ werde, eines Tanzes „als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder“. <sup>33</sup>

Der Tanz barg für Fuchs – genauso aber auch etwa für die Choreographen und TänzerInnen wie Rudolph von Laban, Émile Jacques-Dalcroze und Mary Wigman – ein Kommunikationspotenzial, das den distanzierten Rezeptionsstandpunkt des Zuschauers durch sinnliche Affekte durchbrechen sollte. Die Vorstellung vom Tanz als lebensumfassendem und zugleich individuellem Ausdruck forderte demnach nicht nur entsprechende neue Formen, sondern auch ein körperliches Wahrnehmungskonzept, das die Synthese aller Sinne (auch beim Rezipienten) voraussetzte. <sup>34</sup> Den Körper auf diese Weise als Ort eines ursprünglichen Wissens zu verstehen, ist somit erst im Zuge der Lebensreform mit ihren zivilisationskritischen Interpretationen und der Erhebung des Rhythmus zum Inbegriff alles Lebendigen möglich. <sup>35</sup> Der Mensch sollte durch eine *Selbstreform* fernab der Großstadt wieder zur Natur finden und daraus Kraft schöpfen. <sup>36</sup> Mit diesem Selbstverständnis wurde der Künstler zum Wahrer und Erneuerer sittlicher Werte und der Tempel selbst zum Motiv des Paradieses auf Erden.

## II

Von diesen theoretischen Überlegungen Behrens' führt ein unmittelbarer Weg auf die Darmstädter Mathildenhöhe: Ihr widmete er seine Schrift ‚Feste des Lebens und der Kunst‘. 1901 entstand hier unter der Finanzierung durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein unter der Federführung des Architekten und Gestalters Joseph Maria Olbrich eine Kunstgewerbeausstellung, die jedoch weit über das Reguläre hinausging und sich voll und ganz einer gesamtheitlichen Gestaltung zuwendete. Olbrich konnte in seiner engen Beziehung mit dem fürstlichen Auftraggeber <sup>37</sup> innerhalb von gerade einmal zwei Jahren sowohl Planung als auch Realisierung der Mathildenhöhe durchfüh-

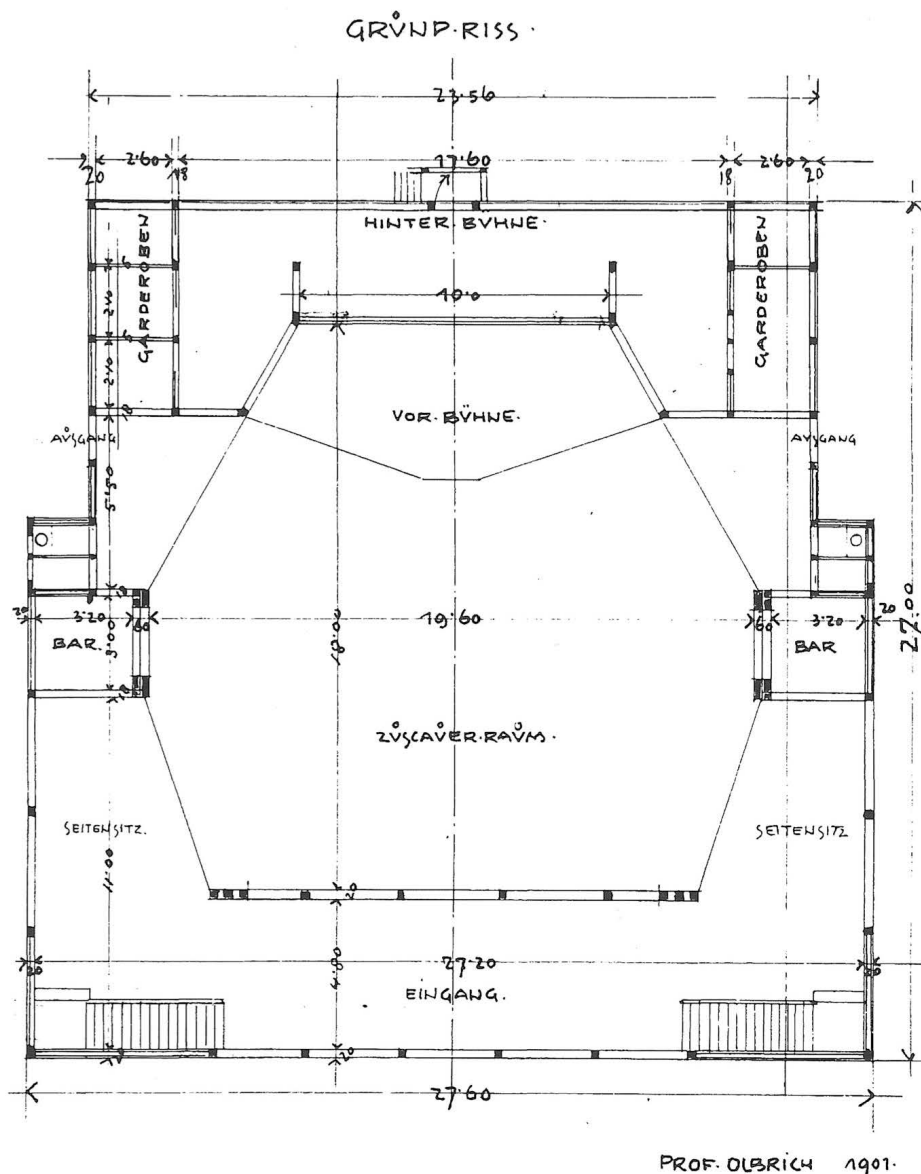


6 Joseph Maria Olbrich, Schauspielhaus für die Ausstellung ‚Ein Dokument Deutscher Kunst‘ auf der Darmstädter Mathildenhöhe, Fassadenansicht, 1901; Fotografie, o. A.

ren: Als einziger ausgebildeter Architekt oblag ihm die Gesamtleitung der Errichtung von sieben Wohnhäusern (Behrens plante und baute seine eigene Villa) sowie, ganz nach seiner Idealvorstellung, des Atelier- und Ausstellungsgebäudes als *Stadtkrone* auf dem höchsten Punkt des Hügels.<sup>38</sup> Dieser *Tempel* wurde zusammen mit den übrigen temporären Bauten – darunter auch ein ephemerer Theaterbau, das Schauspielhaus<sup>39</sup> – im Mai 1901 mit der Ausstellung ‚Ein Dokument Deutscher Kunst‘ der Öffentlichkeit präsentiert;<sup>40</sup> anlässlich der Einweihung inszenierte Peter Behrens hier auf der Freitreppe des Ernst-Ludwig-Baus Georg Fuchs’ Weihespiel ‚Das Zeichen‘.<sup>41</sup> Federführend hinsichtlich der Idee eines Reformtheaters waren neben diesen beiden vor allem Olbrich und der Wiener

Literat und Theaterkritiker Hermann Bahr.<sup>42</sup> Und so treffen hier zwei unterschiedliche ganzheitliche Konzepte im Bereich des Theaters aufeinander, wie sie den Diskurs der Theaterreform um 1900 dominieren.

Olbrichs Schauspielhaus (Abb. 6 und 7) war ein einfacher Holzbau, ohne Anklänge an historische Stilvorlagen, mit tiefgezogenem Satteldach – damit erinnerte es mehr an ein englisches Landhaus –,<sup>43</sup> der 800 Besuchern Platz bot. Das mit dunkelvioletterm Tuch ausgeschlagene Bühnen- und Zuschauerhaus ergab im Grundriss ein unregelmäßiges Sechseck; die Vorderbühne ragte keilförmig in das Parkett, so dass auf diese Weise das Auditorium und die Bühne im Sinne der Theaterreformer



7 Joseph Maria Olbrich, Schauspielhaus für die Ausstellung ‚Ein Dokument Deutscher Kunst‘ auf der Darmstädter Mathildenhöhe, Grundriss, 1901; Feder und Bleistift auf Transparentpapier, 31,8 x 15,3 cm, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin

um 1900 verzahnt wurden. Wie es für die sogenannte *Stilbühne* typisch war, konnten auch hier nur ganz einfache, stilisierte, flächige Dekorationselemente, die ohne technischen Aufwand auf die Bühne zu stellen waren, eingesetzt werden.<sup>44</sup> Die Architektur des Schauspielhauses offenbarte somit eher ein ungezwungenes Spiel der Formelemente als eine feierliche Theatralik. Während der Ausstellungsdauer vom 15. Mai bis 15. Oktober 1901 wurde die Reihe ‚Darmstädter Spiele‘ ge-

zeigt, die anfangs abwechselnd von Olbrich und Behrens inszeniert wurde, bis die beiden aufgrund unterschiedlicher Ansichten getrennte Wege gingen. Die Aufführungen in diesem Bau können als Theaterexperimente verstanden werden, die man an kommerziellen Bühnen für unmöglich hielt; vor allem aber gilt das temporäre Schauspielhaus als einer der ersten Theaterreformbauten.<sup>45</sup>

Olbrichs Ziel eines „großherzoglichen Institut[s] für schöne Künste“, wie er 1900 an Bahr



8 Aufführung des Festspiels ‚Das Zeichen‘ von Georg Fuchs und Peter Behrens zur Ausstellungseröffnung ‚Ein Dokument Deutscher Kunst‘ auf der Darmstädter Mathildenhöhe, 1901; Fotografie, o. A.

schrieb, das „die Aufgabe [hat], alles schöne, gute und edle aufzusuchen, zu erziehen und zur Entfaltung zu bringen“ erfüllte das Ernst-Ludwig-Haus.<sup>46</sup> Es fand seine Lage und Funktion entsprechend der Formulierung Olbrichs in seinem Artikel ‚Unsere nächste Arbeit‘ aus dem Jahr 1900:

„Oben am höchsten Steif [...] soll das Haus der Arbeit sich erheben: dort gilt, gleichsam in einem Tempel, die Arbeit als heiliger Gottesdienst [...]. Im abfallenden Gelände: die Wohnhäuser der Künstler, gleich einem friedlichen Ort, zu dem nach des Tages emsiger Arbeit von dem Tempel des Fleisses herabgestiegen wird, um den Künstler mit dem Menschen einzutauschen.“<sup>47</sup>

So liegt das Ernst-Ludwig-Haus als *Musentempel* auf dem höchsten Punkt des Geländes (Abb. 8) und beherbergt einerseits die Ateliers der Mit-

glieder der Künstlerkolonie<sup>48</sup> und diente andererseits als Kulisse für das Weihespiel ‚Das Zeichen‘ von Fuchs, das zur Ausstellungseröffnung auf der Freitreppe inszeniert wurde.<sup>49</sup> Die breit gelagerte dreigeschossige Fassade – niedriges Sockelgeschoss, Zone mit quergelagerten Fenstern und glatte Wandfläche – wird durch das zentral gelegene Omegaportal bestimmt. Hier befindet sich auch Bahrs Inschrift „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war noch jemals sein wird“.

Der mystische Erlösungsritus anlässlich der Eröffnung am 15. Mai 1901 wird in der Zeitschrift ‚Deutsche Kunst und Dekoration‘ als das „erste grosse Fest im Geiste moderner Ästhetik“ charakterisiert und anschließend beschrieben:<sup>50</sup> Das Weihespiel nahm seinen Auftakt mit dem Auftritt des in weiß gekleideten und mit Blumen geschmückten, gemischten Chors durch die Pforten des Ernst-Lud-



wig-Hauses. Zum Erklingen der Musik Wilhelm de Haans begannen die Sänger ihre „Klage, dass es den Menschen unserer Zeit nicht vergönnt sei, ihr Leben in Fülle und Schönheit auszuleben.“ Während die Hoffnung der „Flehenden“ zu schwinden drohte, öffnete sich erneut die Pforte „und unter dröhnenden, weihevollen Tuben-Klängen schreitet eine gewaltige Gestalt langsam und gemessen unter sie herab“. Der „Verkünder“ enthüllte „unter dem Jubel der Fanfaren das ‚Kleinod‘, den Krystall, das ‚Sinnbild neuen Lebens‘ und trug es unter dem Jauchzen des Chores auf erhobenen Händen hinein in das Haus“. Mit diesem zeremoniellen Weihespiel wurde das Ernst-Ludwig-Haus zum Tempel stilisiert, in dem die Schönheit verwahrt wird. Das Tor steht für den Zugang zu einer anderen Welt und die Treppe für den Weg in höhere Sphären.<sup>51</sup> Deutlich werden die Anklänge an die Antike und vor allem an rituelle Handlungen auch dort, wo Forderungen nach liturgischen Handlungen formuliert sind:

„Wenn das Drama aus dem religiösen Kult hervorgegangen ist, so sehe ich ein grosses Zeichen für den werdenden Bühnenstil schon in dem Umstand, dass wieder Dichter leben, die uns und unserer Zeit für einen Kult des Lebens die Formen geben.“<sup>52</sup>

Während bei Olbrich der erzieherische Aspekt im Sinne einer Verschmelzung von Kunst und Leben in Form einer universalen Lebensgestaltung auch beim Theaterbesuch im Vordergrund stand, ging Behrens also von dem Theater als „eine[r] Stätte der Erbauung, der höchsten Feierlichkeit, der erhabensten Feste, der reinsten Sittlichkeit und der lehrreichsten Schule des Schönen“ aus<sup>53</sup> und erhob damit das gemeinsam erlebte Fest zum zentralen Ausgangspunkt.<sup>54</sup> Das übergeordnete Ziel, während der Dauer der Veranstaltung oder auch der Ausstellung alles „von künstlerischem Geist durchdrungen“<sup>55</sup> zu erleben, war beiden Künstlern gemeinsam und ermöglichte für die Dauer von fünf Monaten die Verwebung von pragmatischer Zwecksetzung und idealistischer Utopie. Dennoch zeichneten sich im Umgang mit dem Theater grundlegende Differenzen ab, die letztlich Teil der Streitigkeiten zwischen Behrens und Olbrich waren und zum Weggang von Behrens und Fuchs führten; damit war in Darmstadt kein

Gegenpol zu Olbrichs Prämisse der Individualität jedes kunsthandwerklichen Gegenstands mehr vorhanden.

### III

Die unterschiedlichen Konzepte im Bereich des Theaters haben divergente Orientierungspunkte: Während Olbrich mit seinem Anspruch auf die umfassende Gestaltung aller Lebensbereiche und seinen Bestrebungen nach Zweckgebundenheit des Produkts als wichtiger Vorreiter des ‚Deutschen Werkbunds‘ gelten darf, muss Behrens’ immer wieder geforderte Stimulation und Animation der Besucher aus einer theaterimmanenten Rezeption heraus verstanden werden, wie sie sich mit den synästhetischen Überlegungen im Bereich der Tempelbauten zeigt.

Eine allgemeine Betrachtung des Theaters zur Zeit des Jugendstils – in den Quellen wird, sieht man von einzelnen architektonischen Merkmalen ab, nicht von *Jugendstil-Theater* gesprochen – führt sowohl stilistisch als auch funktional zu einem heterogenen Bild. So errichtete Olbrich, der auch heute noch unhinterfragt dem Jugendstil zugeordnet wird, einen ephemeren Theaterbau, der bereits modernen Formprinzipien verschrieben war, der mit dem Ernst-Ludwig-Haus gleichzeitig aber auch dem Jugendstil-Prinzip der großen Linie folgte. Behrens hingegen, der zwar in der kunsttheoretischen Literatur um 1900 dem Jugendstil stets zugeschrieben wird, wird heute meist eher aufgrund seines Credo „Funktion vs. Form“ mit den Anfängen des Designs in Verbindung gebracht. Hier konnte der Blick auf sein theoretisches wie auch praktisches Wirken im Theaterbereich verdeutlichen, wie sehr er einerseits noch aus einer Tradition des 19. Jahrhunderts verstanden werden kann (ebenso wie im Kontext der Lebensreform mit ihren esoterischen Ansätzen), andererseits wesentliche Ecksteine etwa für den zukünftigen Theaterbau setzte, die bis in die 1950er Jahren galten. Wenn Behrens also eine *Stilbühne* postuliert, spricht er vom Stil als „Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit“ und räumt damit dem Theater eine besondere Bedeutung im Sinne einer „grossen Kunst der Weltanschauung“ ein.<sup>56</sup>

## Anmerkungen

- Es handelt sich hierbei um die Ausarbeitung meines Vortrags ‚Reform- und Stilbühne. Theater als „Kunst der Weltanschauung“‘, den ich 2013 im Rahmen des Arbeitsgesprächs ‚Jugendstil – Transformationen der Linie als Freiheit der Form‘ am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg gehalten habe. Es wird damit ein Aspekt meiner Dissertation weiter ausgearbeitet, die 2018 bei transcript unter dem Titel ‚Vision Gesamtkunstwerk. Performative Interaktion als künstlerische Form‘ erscheint.
- 1 Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig 1900, S. 15–17.
  - 2 Die grundlegenden Untersuchungen zu Behrens’ Ambitionen im Theaterbereich stammen von Jutta Boehe, *Jugendstil im Theater. Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens*, Wien 1968; dies., *Theater und Jugendstil. Feste des Lebens und der Kunst*, in: *Von Morris zum Bauhaus*, hg. von Gerhard Bott, Darmstadt 1977, S. 143–158; erneut überarbeitet Jutta Boehe-Selle, *Feste des Lebens und der Kunst. Die Reformbewegung und das Theater*, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (Ausst.-Kat.), hg. von Kai Buchholz u. a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 325–328; sowie Elisabeth Mortz, *Pathos und Pose. Peter Behrens’ Theaterreform*, in: *Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“* Grafik, Produktgestaltung, Architektur, hg. von Hans-Georg Pfeifer, Düsseldorf 1990, S. 38–51. Eine inhaltliche Zusammenfassung liefert Alan Windsor, *Peter Behrens. Architekt und Designer*, Stuttgart 1985, S. 32–37. Einen guten Überblick zu den verschiedenen Entwicklungen und Ausdrucksformen im Bereich des Theaters zwischen 1900 und 1920 gibt der Ausstellungskatalog *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, hg. von Denis Bablet, Frankfurt 1986.
  - 3 Behrens (wie Anm. 1), S. 10.
  - 4 Ebda., S. 11.
  - 5 Ebda., S. 47.
  - 6 Mit den beiden Begriffen der *Reform-* und *Stilbühne* beschäftigte sich bisher lediglich Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 42–44. Sie zeigt jedoch nicht, dass es sich hier um zwei nebeneinander existierende Phänomene handelt, bei denen die *Stilbühne* eine Unterkategorie der *Reformbühne* ist, sondern betrachtet beide auf der gleichen Ebene.
  - 7 Behrens (wie Anm. 1).
  - 8 Peter Behrens, *Die Dekoration der Bühne*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 6, 1900, S. 401–405.
  - 9 Peter Behrens, *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*, in: *Die Rheinlande. Monatsschrift für Deutsche Kunst*, 4, 1901, S. 28–40.
  - 10 Siehe Gerhard Storck, *Probleme des modernen Bauens – und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Diss. Bonn 1969, Köln 1971, S. 30–84.
  - 11 Siehe Iskra Buschek, *Theaterbau. Geschichtlicher Abriss – Eine Einleitung*, in: *Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa* (Ausst.-Kat.), hg. von Gerhard M. Dienes, Graz 1999, S. 1–14, S. 8f. und 12. Begründet liegt dies nicht nur in rein architekturästhetischen Punkten, sondern ebenso in äußeren Einflüssen wie gesetzlichen Vorgaben, siehe Harald Zielske, *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 65), S. 42 und 45f.
  - 12 Semper sollte 1862 im Auftrag König Ludwigs II. in München ein provisorisches Festtheater zur Aufführung von Wagners Oper errichten – das Projekt scheiterte jedoch; siehe Wolfgang Storch, *Gesamtkunstwerk*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2 (Dekadent-Grotesk), Stuttgart/Weimar 2001, S. 730–791, S. 756. Mit den Projekten Sempers (sowie seinen realisierten Bauten) beschäftigt sich ausführlich der Band *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft* (Ausst.-Kat. München und Zürich), hg. von Winfried Nerdinger und Werner Oechslin, Zürich 2003.
  - 13 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 187.
  - 14 Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge/London 2000, S. 57–61, macht sich für die These stark, verifiziert werden kann sie jedoch nicht.
  - 15 Siehe Behrens (wie Anm. 8).
  - 16 Behrens (wie Anm. 1), S. 13.
  - 17 Die Grundtöne der Farben der beiden um einen Innenhof gelegenen Gänge sollten charakteristisch für jedes Geschlecht sein; siehe etwas ausführlicher Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004 (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, 6), S. 241; sowie Antje von Graevenitz, *Hütten und Tempel. Zur Mission der Selbstbesinnung*, in: *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakra-*

- len Topographie (Ausst.-Kat. München), hg. von Harald Szeemann, Mailand 1980, S. 85–98, S. 92f.
- 18 Siehe ausführlicher zur Volksbauidee Heike Hambrock, *Bauen im Geist des Barock – Hans und Marlene Poelzig. Architekturphantasien, Theaterprojekte und moderner Festbau (1916–1926)*, Diss. Univ. Frankfurt a. M. 2003, Delmenhorst 2005, S. 16–19.
- 19 Siehe Klaus Wolbert, „... wie ein Tempel in einem heiligen Haine“. Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit, in: Joseph M. Olbrich. 1867–1908 (Ausst.-Kat.), hg. von Bernd Krimmel, Darmstadt 1983, S. 57–81, S. 70.
- 20 Hugo Höppener [Fidus], *Tempel-Kunst*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1, 1897, S. 68f., S. 68. Zeitlebens konnte Fidus keinen seiner utopischen Entwürfe realisieren.
- 21 Schon der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt nannte 1900 in seiner Schrift ‚Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts‘ in der Reihe der wichtigsten Tempelerbauer „Schinkels Museumspläne und sein Altes Museum in Berlin, Leo von Klenzes Walhalla bei Donaustauf von 1830–42 und dessen Befreiungshalle von Kelheim von 1842–63, außerdem Richard Wagners Festspielhaus von 1878, Otto Wagners Artibus-Projekt von 1880 und Josef Olbrichs Haus der Sezession in Wien von 1899, die damit nicht nur einen profanen Ausstellungsraum, sondern eine Weihestätte der Kunst erhalten hatte. Gurlitt nannte auch die wichtigsten Schriftsteller, die im 19. Jahrhundert die Kenntnis der antiken Tempel vermitteln halfen, nachdem ihnen Winkelmann vorausgegangen war: Arthur Schopenhauer (*Die Baukunst*, 1818) und Jacob Burckhardt (*Die griechische Polis*, 1883).“ Siehe Graevenitz (wie Anm. 17), S. 91f.
- 22 Es existieren lediglich Manuskripte und eine Skizze Skrjabins. Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München/Zürich 1983, S. 336, datiert diese Skizze auf 1904 und nennt dafür plausible Gründe; im Ausstellungskatalog *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (Ausst.-Kat. Zürich/Düsseldorf/Wien), hg. von Harald Szeemann, Frankfurt a. M. 1983, S. 283, hingegen wird sie „um 1914“ eingeordnet. Die Planungen waren so weit vorangeschritten, dass die Finanzierung zur Errichtung in Indien durch englische Theosophen gesichert war.
- 23 Siehe *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 22), S. 283.
- 24 Behrens (wie Anm. 1), S. 17–19.
- 25 Eine „breite Umsetzung erfahren die neuen Dekorationsprinzipien vor allem auf den Bühnen Max Reinhardts“ fasst Kai Buchholz in seiner Untersuchung *Im Rhythmus des Lebens. Jugendstil und Bühnenkunst*, Stuttgart 2007, S. 52, knapp zusammen und geht im Folgenden auf die Umsetzung der Ideen ein (S. 52–57). Behrens’ Bühnenedwürfen der Darmstädter Zeit wendet sich Anderson (wie Anm. 14), S. 62–68, zu.
- 26 Siehe Behrens (wie Anm. 9).
- 27 Behrens (wie Anm. 8), S. 405.
- 28 So hatte sich Craig beispielsweise als Akteur, Dramaturg und Autor im Weimarer Kreis um Harry Graf Kessler bereits einen Namen gemacht. Boehselle (wie Anm. 2), S. 328, geht dennoch davon aus, dass Behrens die Ideen Appias und Craigs noch nicht kennen konnte – eine Behauptung, die nicht weiter belegt wird.
- 29 Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstler-Theater*, München/Leipzig 1909, S. 99f.
- 30 „Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raume, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in dieselbe Bewegung zu versetzen, hinzureißen, zu berauschen.“ Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig 1904 (*Das Theater*, 15) [Neuaufgabe von 1906], S. 35f.; siehe auch Klaus Lazarowicz, *Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation*, in: *Sprache und Bekenntnis. Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag*, hg. von Wolfgang Frühwald und Günter Niggel, Berlin 1971, S. 295–314, S. 299–303.
- 31 Zu theaterreformerischen Fragen äußerte sich Fuchs ab 1893 in der ‚Allgemeinen Kunst Chronik‘ (zu seinen weiteren Publikationen siehe Lenz Prütting, *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, Diss. Univ. München 1970, München 1971 (*Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 2); zusammenfassend Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek 1982, S. 76–78). In seiner Schrift ‚Die Schaubühne der Zukunft‘ (wie Anm. 30) greift Fuchs auf zahlreiche seiner vorherigen Aufsätze aus Darmstädter Zeit zurück (teils wörtlich zitiert) und ergänzt diese um den wesentlichen Aspekt der dionysischen Rausch-Erzeugung durch die rhythmische Bewegung. Mit Fragen der neuen Bühnenkultur beschäftigt er sich anschließend in seinem Buch ‚Die Revolution des Theaters‘ (wie Anm. 29).
- 32 Fuchs (wie Anm. 30) S. 53. Er verweist hier selbst auf die engen Parallelen zu Behrens und Max Reinhardt sowie sein Vorbild Richard Wagner (siehe weiter unten).
- 33 Behrens (wie Anm. 8), S. 49f.: „Der Mensch soll Kulturschöpfer auf der Bühne werden, ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und

- durch sich Edleres schafft. [...] Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollen selbst Formdichtung werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.“
- 34 Siehe Alexandra Vinzenz, Die Entfesselung des Körpers. Rudolf Steiners Eurythmie im Kontext des ‚neuen‘ Tanzes, in: Neue Körper – Neue Räume, hg. von Franziska Maria Scheuer, Christiane Starck und Alexandra Vinzenz, Marburg 2012 (Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 53), S. 17–32.
- 35 Siehe Yvonne Hardt, Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Diss. FU Berlin 2003, Münster 2004 (Tanzwissenschaft, 1), S. 31.
- 36 S. Marco de Michelis, Gesamtkunstwerk Hellerau, in: Entwurf zur Moderne. Hellerau. Stand Ort Bestimmung, hg. von Werner Durth, Stuttgart 1996, S. 35–56, S. 41. „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. [...] Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Weg, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.“ (Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik, [1886], in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, S. 9–156, S. 29f.)
- 37 Diese Beziehung findet bereits 1899 ihren Ausdruck in Olbrichs erster umfassender Publikation ‚Ideen von Olbrich‘, die er dem Großherzog widmete; siehe ausführlicher zu den in der Regel rein aus Abbildungen ohne erklärenden Text bestehenden Publikationen Olbrichs Annette Windisch, Ideenvielfalt und Formenreichtum. Joseph Maria Olbrichs Publikationen, in: Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne (Ausst.-Kat. Darmstadt), hg. von Ralf Beil und Regina Stephan, Ostfildern 2010, S. 265–271. In der Neuauflage der ‚Ideen‘ fügt Olbrich ein neues Titelblatt mit Golddruck hinzu, siehe Joseph Maria Olbrich, Ideen von Olbrich, Wien 1904 [Reprint der 2. Auflage von 1904], Leipzig/Stuttgart 1992. In der frühen Darmstädter Phase sind darüber hinaus Olbrichs Aufsätze ‚Unsere nächste Arbeit‘, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 6, 1900, S. 366–369, sowie ‚Das ›Dokument Deutscher Kunst‹, in: ebda., S. 370f. von Bedeutung, in denen er die Motivationen für das Projekt Mathildenhöhe darlegt.
- 38 Der Begriff der *Stadtterone* wurde maßgeblich von Bruno Taut und der von ihm – zusammen mit Paul Scheerbart und Adolf Behne – herausgegebenen Zeitschrift ‚Die Stadtkrone‘, Jena 1917, geprägt. Zu den Objekten der ersten Darmstädter Bauphase sowie zum Streit der beteiligten Künstler untereinander siehe Bärbel Herbig, „Alles künstlerisch durchdacht, neuzeitlich durchgeführt“. Bauten und Gestaltung für die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich (wie Anm. 37), S. 159–169.
- 39 Ausführlich zum Bau siehe Ursula Quecke, Schauplatz Mathildenhöhe. Olbrichs Ideen zur Reform des Theaters, in: Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich (wie Anm. 37), S. 189–197.
- 40 Die zu schaffende Kolonie zugleich als Ausstellungsobjekt zu nehmen – siehe Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Hauptkatalog (Ausst.-Kat. 1901), hg. von Joseph Maria Olbrich, 2. Aufl., Darmstadt [ca. 1902]), stellte im Bereich der Kunstgewerbeausstellungen ein Novum dar. Zur zeitgenössischen Kritik siehe Brigitte Rechberg, Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 in zeitgenössischer Kritik, in: Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976 (Ausst.-Kat.), hg. von Wolfgang Bech u. a., Bd. 1: Ein Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt 1976, S. 179–182. Auf die Bauten der Ausstellung sowie die vorherige Gestaltung und Nutzung des Geländes geht Georg Fuchs ein, siehe Die „Mathilden-Höhe“ einst und jetzt, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, 8, 1901, S. 511–528. Einen Eindruck der damaligen Dimensionen gibt auch die gute Zusammenfassung von Renate Ulmer, Die Mathildenhöhe. Vom großherzoglichen Hofgarten zum Sitz der Künstlerkolonie, in: Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, konzipiert und redigiert von Christiane Geelhaar und Jochen Rahe, Bd. 1: Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk, hg. von der Stadt Darmstadt, Darmstadt 1999, S. 53–65.
- 41 Zur bedeutenden Position von Behrens in Darmstadt siehe Windsor (wie Anm. 2), S. 23–42; zu Fuchs siehe Prütting (wie Anm. 31), S. 69–108 und 263f.
- 42 Gerade die Position Bahrs in diesem Kontext müsste noch stärker betont werden, da er weit vernetzt war und sicherlich Olbrich mit einigen innovativen Ideen aus dem Theaterbereich erst bekannt



- machte; siehe ausführlicher zu Bahrs Aktivitäten Heinz Kindermann, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Mit einer Hermann Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger, Graz/Köln 1954.
- 43 Der aus dem Dach entstehende Dreieckskörper wird lediglich in der Eingangsfassade durch den eingestellten Rahmen aus Türen und Fenstern gebrochen.
- 44 Siehe ausführlicher, auch zu Olbrichs Kostümentwürfen, Quecke (wie Anm. 39), S. 192–195, und Hermann Kaiser, Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt 1819–1910, Darmstadt 1964, S. 171–173, hier auch dezidiert zur Eröffnung des Schauspielhauses. Während der Ausstellungsdauer vom 15. Mai bis 15. Oktober 1901 wurde die Reihe ‚Darmstädter Spiele‘ gezeigt, ‚Theaterexperimente, die man an kommerziellen Bühnen für unmöglich hielt. Anfangs waren Olbrich und Behrens abwechselnd für diese Inszenierungen verantwortlich.‘ Siehe Windsor (wie Anm. 2), S. 39, wie auch Prütting (wie Anm. 31), S. 90–92. Vermutlich führten jedoch auch hier die unterschiedlichen Ansichten Olbrichs und Behrens’ bald zu Differenzen.
- 45 Kaiser (wie Anm. 44), S. 170, spricht dem Schauspielhaus Olbrichs den ersten Rang des ‚modernen Theaterbau[s] nicht nur Deutschlands, sondern der ganzen Welt‘ zu.
- 46 Brief von Joseph Maria Olbrich an Hermann Bahr, vermutlich im Sommer 1900, Österreichisches Theatermuseum Wien; AM 21/680 Ba, zit. nach Werner Durth, ‚... wir beide fingen sofort Feuer‘. Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein und Joseph Maria Olbrich, in: Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich (wie Anm. 37), S. 139–153, S. 146.
- 47 Olbrich, Unsere nächste Arbeit (wie Anm. 37), S. 369.
- 48 Siehe Ausst.-Kat. Joseph M. Olbrich (wie Anm. 19), hier auch S. 152f., und aus zeitgenössischer Perspektive Felix Commichau, Das Ernst-Ludwigs-Haus, in: Deutsche Kunst und Dekoration (wie Anm. 40), S. 529–535.
- 49 Olbrich betrachtete den Bau auch als *Schaustück*, wie es das Titelbild seiner ‚Ideen‘ (wie Anm. 37) offenbart: ‚Sie [zwei Frauen] geben den Blick frei auf das Atelierhaus, auf ein von Künstlern getragenes ‚Schauspiel‘, zu dem die Allgemeinheit bewundernd aufschauen und danach dankbar bereichert ins alltägliche Leben zurückkehren kann.‘ Siehe Caterina Iezzi, ‚Gebaute Skizzen‘. Die Überhöhung der Architektur in ihrer Darstellung, in: Joseph Maria Olbrich. Secession Wien – Mathildenhöhe Darmstadt. Ausstellungsarchitektur um 1900 (Ausst.-Kat. Darmstadt), hg. von Renate Ulmer, Berlin 2006, S. 53–65, S. 60.
- 50 Siehe N. N., Eröffnungs-Feier der Darmstädter Kunst-Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration (wie Anm. 40), S. 446–448, hieraus auch die folgenden Zitate S. 448.
- 51 Das Festspiel öffnete die Tore für die Ausstellung, die sowohl im Ernst-Ludwig-Haus als auch in den Einzelbauten stattfand.
- 52 Behrens (wie Anm. 9), S. 40.
- 53 Behrens (wie Anm. 8), S. 402.
- 54 Olbrich und der Großherzog scheinen sich über derartige Ideale und die Proben zur Eröffnungszeremonie echauffiert zu haben; s. hierzu Wolbert (wie Anm. 19), S. 72.
- 55 Olbrich, Das ‚Dokument Deutscher Kunst‘ (wie Anm. 37), S. 370.
- 56 Behrens (wie Anm. 1), S. 10.

## Abbildungsnachweis

Peter Behrens, Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel, in: Die Rheinlande. Monatsschrift für Deutsche Kunst, 4, 1901, S. 28–40, S. 30: 1  
 Peter Behrens, Die Dekoration der Bühne, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 6, 1900, S. 401–405, S. 402: 2  
 Archiv der Autorin: 3, 4, 5, 7.  
 Grossherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie, hg. von Alexander Koch, Darmstadt 1901, S. 80 und S. 61: 6, 8.