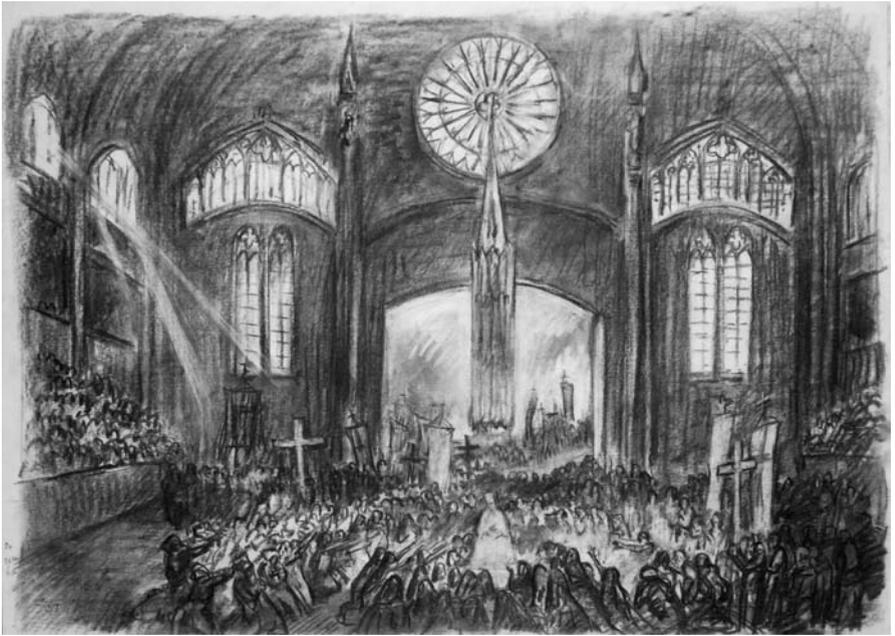


Auch wenn das frühe 20. Jahrhundert von Industrialisierung, Materialismus und einer fortschreitenden Säkularisierung des Alltags geprägt war, wurde gerade in dieser Zeit die Sehnsucht nach «dem Heiligen» zu einem zentralen Phänomen des künstlerischen Aufbruchs und idealisierter Gesellschaftsvorstellungen. Einen wesentlichen Beitrag zu der künstlerischen Wiederbelebung des Sakralen leistete dabei das Theater. An jenem profanen Ort des ästhetischen Vergnügens war die Inszenierung von Heiligkeit immer schon von zentraler Bedeutung. So waren realistisch aufgefasste Sakralräume bis in das späte 19. Jahrhundert feste Bestandteile des Kulissenrepertoires. Eine Reihe von Inszenierungen der Moderne kennzeichnete eine gesteigerte religiöse Aufladung. Ebenso rückte die Institution Kirche in das Interesse der Theatermacher, wie der deutsche Regisseur Max Reinhardt jene Entwicklung 1924 kommentierte: «Die Kirche, insbesondere die katholische Kirche, ist die wahre Wiege unseres modernen Theaters.»¹ Es fällt auf, dass zahlreiche Bühnenbildner der mittelalterlichen Sakralkunst eine besondere Beachtung schenkten. Ihr Interesse galt jedoch weniger der perfekten Illusion einer sakralen Architektur, vielmehr bot das Spiel mit historischen Stilen ein anregendes Spannungsfeld für innovative Raumkonzepte. Der szenische Sakralraum verdichtete sich dabei zum Symbolraum, in dem die Lichtregie in Anlehnung an die gotische Architektur und die Barockkunst zum signifikanten Bedeutungsträger von Heiligkeit wurde. Der vorliegende Aufsatz diskutiert anhand experimenteller Inszenierungen von Karl Gustav Vollmoellers *Das Mirakel* in London (1911) und New York (1924) sowie Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* in Berlin (1921) und Frankfurt (1923), auf welche Weise künstlerische Strategien eingesetzt wurden, um sakrale Räume hervorzubringen. Da im Theater mit dem Zusammenhang von Religion, vergangener Epochen und den Künsten eine populäre zeitgenössische Kulturauffassung reflektiert wurde, soll gleichfalls die produktive Wechselbeziehung von Theater, Architektur und Kunsttheorie in der Moderne aufgezeigt werden.

Theaterspektakel im sakralen Gewand

Für die Uraufführung von Karl Gustav Vollmoellers *Das Mirakel* am 23. Dezember 1911 entschied sich Max Reinhardt gegen ein traditionelles Theatergebäude: Als Aufführungsraum wählte der Regisseur die Londoner Olympia Hall, die üblicherweise für Ausstellungen und Messen genutzt wurde. Inspiriert von Kirchenspielen des Mittelalters berichtet Vollmoellers Pantomime aus dem Leben der Nonne Megildis, die zwischenzeitlich Verführungen der außerklösterlichen Welt ausgesetzt ist. Höhepunkt des Handlungsverlaufs ist die Verlebendigung einer wundertätigen Madonnenstatue. Das Stück spielt in einem «hohen gotischen Münster



1 Ernst Stern, Bühnenbildentwurf «Kathedrale, Prozession» zu Karl Gustav Vollmoellers «Das Mirakel», 1911, Bleistift auf Karton, 55,1 × 76,5 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Inv. Nr. 18642

eines großen Nonnenklosters am Rhein»², weshalb Reinhardt seinen Bühnenbildner Ernst Stern beauftragte, die Olympia Hall in eine gotische Kathedrale zu verwandeln. Stern baute die Kathedrale aus einzelnen Gipsteilen in die Olympia Hall hinein und verkleidete die Hallenarchitektur mit Spitzbogen, Maßwerk und floralen Schmuckelementen.³ Der Bühnenbildentwurf zur ersten Szene vermittelt einen Eindruck von der gigantischen Raum- und Masseninszenierung (Abb. 1): Ein scheinbar endloser Strom von Pilgern betritt die Kathedrale durch das Westportal, um der Madonnenfigur zu huldigen. Die Statue befindet sich im Bildzentrum und ist hell erleuchtet. Überragt wird die Szene von einem riesigen Kirchenportal mit einer prachtvollen Fensterrosette. Das geöffnete Tor gibt nur einen vagen Blick auf die Landschaft frei – dem Schauplatz des weltlichen Zwischenspiels. In der Olympia Hall schufen Reinhardt und Stern ein neuartiges Raumverhältnis, welches in einem klassischen Theater so nicht umsetzbar gewesen wäre: Vergleichbar mit einer Zirkusarena wurde die gesamte Ausstellungshalle als Spielraum genutzt. Die Zuschauer saßen an den Längsseiten der Halle in gestaffelten Sitzreihen, die an das Chorgestühl erinnerten. Die durch die charakteristische Architektur der Guckkastenbühne gegebene Distanz zwischen Bühne und Auditorium war hier also zugunsten eines gemeindeähnlichen Raumerlebnisses aufgegeben.⁴

Das Raumkonzept, das der amerikanische Bühnenbildner, Architekt und Produktdesigner Norman Bel Geddes für Reinhardts *Mirakel*-Neuinszenierung in New York 1924 entwickelte, folgte einem anderen künstlerischen Zugang.⁵ Ursprünglich plante Reinhardt zwar, Sterns Bühnenbild und Kostüme auch in New York zu verwenden, doch schien es ihm öffentlichkeitswirksamer, mit einem

Amerikaner zusammenarbeiten. Diese Entscheidung war jedoch nicht nur aus Vermarktungsgründen wichtig. Der Titel eines 1924 im *Scientific American* veröffentlichten Artikels *How the Century Theatre was Converted into a Cathedral for the Production of The Miracle* wirft die Problematik auf, mit der Geddes konfrontiert war: Im Gegensatz zu Ernst Stern, der seine gotische Kathedrale lediglich in eine arenaähnliche Halle hineinsetzen musste, galt es in New York ein bestehendes Theatergebäude so umzubauen, dass die Illusion eines scheinbar authentischen Kircheninneren gewahrt werden konnte. In seiner Autobiografie erläuterte Geddes die notwendigen Veränderungen von Bühne und Zuschauerraum: «I shortly determined that I would have to bring the setting out into the auditorium, making the whole theater the stage and extending the stage floor out to join the sloping floor of the seating area.»⁶ Die Bühne bildete eine Apsis umgeben von einem Chorumgang mit Seitenkapellen und einem prachtvollen freistehenden Altar im Zentrum. Das gotische Gewölbe wurde von massiven Steinsäulen optisch getragen. Den Abschluss des Bühnenbereichs markierte ein riesiger schwarzer Rundhorizont. Geddes zeichnete eine Vielzahl von technischen Plänen zur Architektur sowie zum Kirchenschmuck und beauftragte Handwerker, mit Hilfe von authentischen Materialien wie Holz, Eisen und Stein eine solide Architektur zu suggerieren. Gotische Dekorationselemente setzten sich im gesamten Theaterraum fort: So wurden die seitlichen Logen mit Bogengängen, Maßwerk- und Rosettenfenstern verkleidet.⁷ Im Gegensatz zu Sterns Raumaufteilung in London positionierte Geddes das New Yorker Publikum in Kirchenbänken frontal zum Bühnengeschehen. Auch wenn es den Anschein erweckte, als ob die Zuschauer im Mittelschiff einer Kirche Platz nahmen, behielt Geddes folglich die räumliche Trennung von Bühne und Auditorium bei.⁸

Sowohl die Olympia Hall als auch das Century Theatre wurden für die *Mirakel*-Inszenierung mit einer aufwändigen und modernen Beleuchtungsmechanik ausgestattet, die Effekte von starkem Dämmerlicht bis leuchtendem Farblicht erzeugen konnte. Zusätzlich suggerierte künstliches Tageslicht, das durch Buntglasfenster in den Raum fiel, eine natürliche Lichtsituation.⁹ Entwurfskizzen beider Bühnenbildner veranschaulichten eine ähnliche Inszenierung des Marienwunders: Während der Kirchenraum abgedunkelt wurde, vollzog sich die Verlebendigung des Gnadenbildnisses unter einem gleißenden Lichtkegel. Die Beleuchtung nahm also eine entscheidende Funktion in der Konstitution der szenischen Sakralräume ein. Auch wenn die Raumdisposition – in der Olympia Hall noch mehr als im Century Theatre – zu einer starken Verschränkung von Aktions- und Zuschauerraum tendierte, wurde durch den Einsatz von Schlaglicht die Madonnenfigur von ihrer Umgebung isoliert. So wurde eine klare Grenze zwischen himmlischer und irdischer Sphäre gezogen. Wie in der barocken Sakralkunst besaß das Licht ein starkes performatives Potenzial, da es «unmittelbar auf die Körper der Zuschauer einwirkte und sie in seinen Bann zu ziehen vermochte»¹⁰. Als Zeichen göttlicher Epiphanie wurde die Beleuchtung zum Träger einer feierlichen und der Wirklichkeit entrückten Atmosphäre, die beim Publikum Andacht und Ergriffenheit auslöste.¹¹

Da in der Pantomime «sprechende Bilder» die Bedeutung vermitteln mussten, setzten Ernst Stern und Norman Bel Geddes auf starke optische Effekte. Aufgrund des gigantischen Raumvolumens sowie der großen Menschenmenge mussten beispielsweise die Kostüme besonders hervorgehoben werden. Beide arbeiteten

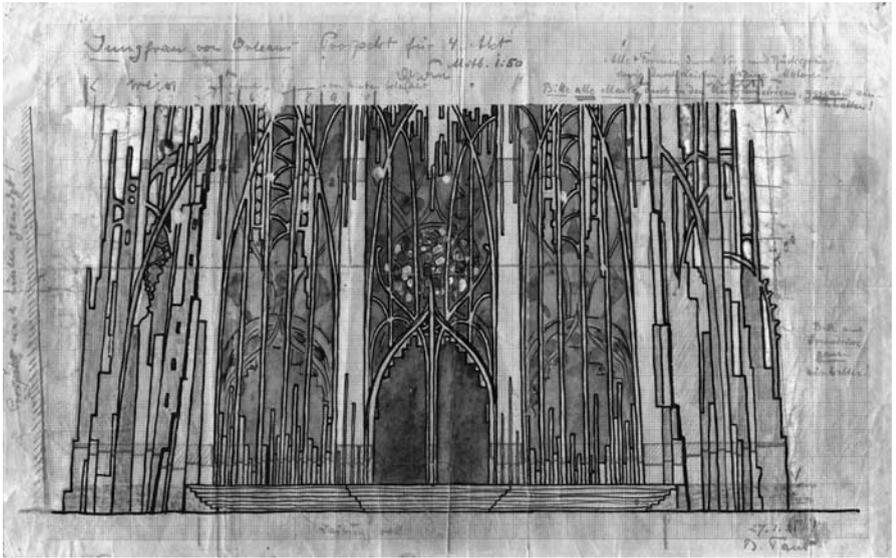
mit grellen Farben und überdimensionierten Formen, damit die Figuren von allen Plätzen wahrgenommen werden konnten. Trotz der exakten Transformation der Aufführungsorte in spätgotische Kathedralen, war das Mittelalterbild aufgrund eklektischer Anleihen aus der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kostümgeschichte leicht verzerrt. So griff Stern für seine Entwürfe beliebig auf Kunstwerke zurück, die seiner Vorstellung vom Flamboyant-Stil entsprachen. Die Figurine des Ritters ging auf eine Skulptur des *Heiligen Georg* (1456–1458) von Hans Multscher zurück, die Erscheinung der Madonna orientierte sich an Mariendarstellungen des Renaissancemalers Sandro Botticelli aus der Zeit um 1490.¹² Geddes folgte bei seinen Kostümvorstudien keinem zeitlich oder geografisch homogenen Prinzip, sondern trug Vorlagen zusammen, die von der Spätantike bis in das 18. Jahrhundert reichten und verschiedene Regionen umfassten. Dieses anachronistische Vorgehen lässt vermuten, dass Reinhardt für das amerikanische Publikum einen freieren Umgang mit der europäischen Kulturgeschichte wünschte. Deshalb schuf Geddes Phantasiekostüme aus unterschiedlichsten Materialien, Farben und Ornamenten.¹³ Aufgrund ihrer Ausdruckskraft wurden sie zu visuellen Zeichen und einem wesentlichen Faktor in der Konstitution der fiktiven Welt in einem wortlosen Spiel. Wie seine eigenen Aussagen zu den Kostümen belegen, zielte Reinhardts Regie nicht auf das authentische Nachbilden einer mittelalterlichen Szenerie, sondern darauf, die ihr eigentümliche Stimmung einzufangen: «Finally I should like to suggest to him not to overdo the «stylisation» of the costumes. I do not mean that he should use anything really existing (especially not in the dream scenes) or least of all historical models. [...] Everything may be so as it is nowhere in the world, but it should be so as it would be anywhere in the world.»¹⁴

In beiden *Mirakel*-Inszenierungen steigerten weitere mediale Faktoren die Illusionsbildung und die vollkommene sakrale Aufladung des Raums: So wurden Orgelspiel, lateinische Gesänge, Glockengeläut, Gebete, Kerzenschein und Weihrauch eingesetzt, um die feierliche Atmosphäre eines Sakralraums auf eine Theaterraufführung zu übertragen. In seiner Schrift *Über das lebendige Theater* (1924) begründete Reinhardt, warum er die katholischen Festgottesdienste als Vorbild seiner Großrauminszenierung sah: «Die katholische Kirche, deren Ziele die höchsten, die geistlichsten, die übernatürlichsten sind, verfolgt diese Ziele mit Mitteln, die sich direkt an unsere Sinne wenden.»¹⁵ In Anlehnung an die intensive sinnliche Erfahrbarkeit der Gottesdienstfeiern transformierte er also das Liturgische in ein ästhetisches Vergnügen. Die Verknüpfung von sakraler Scheinarchitektur, symbolischer Lichtinszenierung, Zuschauerplatzierung, religiöser Praktiken sowie spektakulärer Effekte sollte ein gottesdienstähnliches Gemeinschaftserlebnis hervorrufen: Wie die Gemeinde in der Kirche, nahm das Publikum an der Handlung teil und wurde Zeuge des Marienwunders.¹⁶ Theaterkritiken dokumentieren den nahezu uneingeschränkten Enthusiasmus, mit dem die Inszenierungen in London und New York aufgenommen wurden und bestätigten, dass Reinhardts Inszenierungsstil seine Wirkung nicht verfehlte: Anwesende Kritiker äußerten sich ergriffen von dem Erlebnis des Wunders und überwältigt von der spektakulären Rauminszenierung. Ein anglikanischer Geistlicher beschrieb gar das Bedürfnis, beim Betreten der Scheinkathedrale niederzuknien.¹⁷

Entmaterialisierung der Szene

Max Reinhardts großes Interesse für die mittelalterliche Sakralkunst war kein Einzelfall, sondern ein zentrales ästhetisches Phänomen der Moderne. Über das Verhältnis von Religion, Mittelalter und Kunst debattierten zahlreiche Künstler, Literaten und Intellektuelle, als es darum ging, avantgardistische Tendenzen in den Künsten zu legitimieren. Wilhelm Worringers kontrovers diskutierte Schrift *Formprobleme der Gotik* (1911) markierte den theoretischen Ausgangspunkt für die Wiederbelebung der Gotik in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts.¹⁸ Die dynamischen Stilelemente der Gotik, so Worringer, bewirkten eine Entmaterialisierung der Architektur, die in der Kathedrale ihren Höhepunkt fände: «Der ganze Bau reckt sich in dem freudigen Bewusstsein, nun von aller Schwere der Materie, von aller irdischen Gebundenheit befreit zu sein.»¹⁹ In der Auflösung des Räumlichen und Gegenständlichen sah Worringer eindeutige Parallelen zum Expressionismus und Kubismus. In Rückbezug auf die Gotik wies der Kunsthistoriker der abstrakten Kunst den Status einer «wahren» Kunst zu.²⁰ Diese kunsttheoretischen Überlegungen regten die Expressionisten zu Architekturvisionen an, die nur selten realisierbar waren. Für die Kölner *Werkbundaussstellung* 1914 baute Bruno Taut einen gläsernen Pavillon, dessen knospenförmige Kuppel an die Form eines Kristalls erinnerte. Das Innere des *Glashauses* stattete er mit einem dynamischen Farb- und Lichtspiel aus, das ständig wechselnde Sinneseindrücke ermöglichte und auf ein aktives Raumerlebnis abzielte. Mit der Auflösung des Raums durch Licht- und Farbeffekte wollte Taut an die Eigenschaften der gotischen Kathedrale anknüpfen. In seiner Schrift *Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik* (1920) illustrierte er die visionäre Entwicklung von der gotischen Kathedrale zum Kristallhaus. Die künstlich geschaffene Form des Kristalls wurde zu einem zentralen expressionistischen Bauornament und als Kunstsymbol einer vergeistigten Baukunst verstanden, die keinen Zweck erfüllen, sondern ideellen Charakter annehmen sollte.²¹

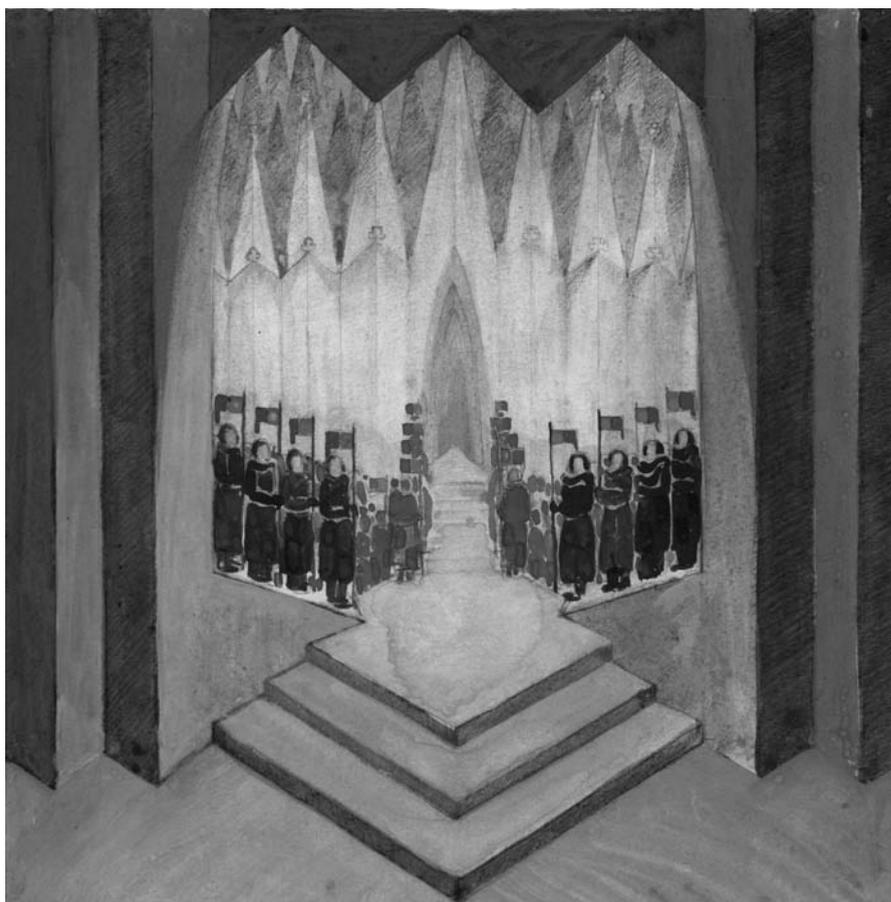
Tauts Architekturfantasien fanden ebenfalls Ausdruck in seinem Bühnenbild für die Inszenierung von Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* am Deutschen Theater Berlin 1921 unter der Regie von Karlheinz Martin. Schillers Stück handelt von Stationen aus dem Leben des französischen Bauernmädchens Jeanne d'Arc und ihrem aufopferungsvollen Einsatz während des Hundertjährigen Krieges. Karl Friedrich Schinkel hatte bereits 1818 für eine frühere Berliner Inszenierung ein historisch-authentisches Abbild der gotischen Kathedrale von Reims entworfen, das zum Vorbild des Bühnenbilds für die Krönungsszene nachfolgender Inszenierungen wurde. Bruno Taut hingegen verzichtete auf eine korrekte Wiedergabe des mittelalterlichen Schauplatzes und deutete diesen durch einen monumentalen Bühnenaufbau lediglich an. Der Bühnenbildentwurf zeigt ein abstrahiertes Kirchenportal aus Eisen und Glas, bei dem die charakteristisch gotischen Formen wie Spitzbogen und Maßwerfenster zu einer kristallinen Netzstruktur verfremdet sind (Abb. 2). Von Taut selbst mit einem «Heiligenschein»²² assoziiert, wurde das Kirchenportal eine visuelle Metapher von Heiligkeit. Diese Symbolwirkung wurde durch eine farbige Beleuchtung gesteigert: Wechselnde Farb- und Lichtwerte sollten Stimmungen einzelner Situationen vermitteln, die Taut in einer Reihe von Aquarellskizzen erprobte. Aufgrund der Transparenz des Portals entwickelte die rhythmische Bühnenbeleuchtung eine enorme Strahlkraft, die bis in den Zuschauerraum hineinwirkte. Das Zusammenspiel von Büh-



2 Bruno Taut, Bühnenbildentwurf «Prospekt für IV. Akt» zu Friedrich Schillers «Die Jungfrau von Orleans», 1921, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 32,8 × 20,8 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Inv. Nr. G5213m

nenraum, Bewegung, Musik, Licht und Farbe sollte eine Suggestivwirkung erlangen und ein besonderes Raumerlebnis beim Zuschauer hervorrufen: eine «Illusion, welche aus rein künstlerischen Mitteln heraus zum Vergessen des Alltags und zum unmittelbaren Mitschwingen führt»²³. Noch deutlicher als in den Reinhardt-Inszenierungen wurde der architektonisch gestaltete Bühnenraum hier zum Bedeutungsraum. Zwar erachteten Theaterkritiker wie Herbert Ihering die Entmaterialisierung des Raums durch Licht und Glas als einen zukunftsweisenden theaterästhetischen Ansatz,²⁴ jedoch irritierten die raschen Lichtwechsel die Mehrheit der Zuschauer, wie Monty Jacobs seine Eindrücke zu Tauts Bühnenbild beschrieb: «Den Augen drängt er seinen Willen mit den bunten Lichtern des Kirchenfensters auf, das Ohr wird mit dem Geläut der Kirchenglocken gekirrt.»²⁵ Mit jener Entmaterialisierung des Raums, die die Sehgewohnheiten und das Wahrnehmungsverhalten des Publikums herausforderte, verfolgte Taut ein für die Kunst des Expressionismus typisches Prinzip.

Ebenso wie Karlheinz Martin konzentrierte sich der Regisseur Richard Weichert für die Frankfurter Inszenierung im Jahr 1923 auf die Mystifizierung der Heiligenlegende durch eine atmosphärische Rauminszenierung. Der Bühnenbildner Ludwig Sievert knüpfte mit seinen farb- und lichtdurchfluteten Entwürfen direkt an Bruno Tauts Raumgestaltung an.²⁶ Der Entwurf zur Domszene (Abb. 3) dokumentiert ein innovatives Gestaltungsprinzip: Das eigentliche Geschehen ist in einen prismatisch angeordneten Rahmen eingefasst, der nach hinten leicht ansteigt. Rautenförmige Treppenstufen führen vom Bühnenvordergrund zur eigentlichen Spielfläche. Auf dieser sind Soldaten in einem Spalier aufgereiht, wodurch sich eine Gasse und eine Freifläche auf dem Podium bilden. Die Gasse lenkt den Blick des Betrachters auf die Kathedralarchitektur im Hintergrund, die durch ein schnörkelloses Kirchenportal definiert wird, dessen neun Spitztürme sich im



3 Ludwig Sievert, *Bühnenbildentwurf zu Friedrich Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹*, 1923, Tempera auf Karton, 24,5 × 24,4 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Inv. Nr. 35838a

Endlosen zu verlieren scheinen. Um diesen Entmaterialisierungseffekt zu verstärken, verwendete Sievert transparente Schleier, welche er schon im Entwurfstadium andeutete: Die Uniformen der acht Soldaten in der ersten Reihe sind in kräftigen Farben und mit klaren Konturen gemalt, jene in den hinteren Reihen sind nur lasierend angedeutet. Das leuchtende Blau des Bühnenrahmens kontrastiert mit der hellen Farbgebung der eigentlichen Szene. Auch wenn die heilige Johanna im Entwurf nicht dargestellt ist, lässt die bildimmanente Raumspannung ihren Auftritt in der Mitte des Podiums vermuten. Ludwig Wagners Beschreibung der Szene verweist auf eine Hervorhebung der Märtyrerin mittels eines Lichtstrahls: «Alles scheint sich in strahlendes Weiß aufzulösen, die Wände verfließen, von oben strahlt unermessliches Licht, das aus erhabener Höhe auf die Heldin Johanna stürzt und sich auf sie konzentriert.»²⁷ Das Zusammenspiel von Schleiern, Beleuchtung und symbolischer Farbgebung erweckte den Eindruck, als löste sich alles Gegenständliche auf und als verflüchtigten sich die scheinbar stabilen Raumbegrenzungen der Kathedrale.²⁸ Durch diese Form der Inszenierung wurde das Geschehen in eine Sphäre der Transzendenz entrückt.

Jene Inszenierungen stehen beispielhaft für die Wiederbelebung des Heiligen im Theater der Moderne. Das Heilige wurde als ästhetisches Motiv aus seinem liturgischen Umfeld herausgelöst und in einen ästhetischen Kontext überführt. Die Sakralkunst vergangener Epochen diente weniger als strenges formales Vorbild. Vielmehr bot die Auseinandersetzung Bühnenbildnern die Möglichkeit, künstlerische Grenzen auszuloten, Traditionen aufzubrechen und eigene Kompositionen zu erproben. Über architektonische Versatzstücke und sinnlich-ästhetische Assoziationen blieben die historischen Vorbilder weiterhin erkennbar und stützten so das Weiterleben des Heiligen in der Moderne. Von größerer Bedeutung scheint jedoch, dass in Zeiten zunehmender Säkularisierung der Gesellschaft der Sakralraum, insbesondere die gotische Kathedrale, zu einem zentralen Kunst- und Kultursymbol der Avantgarde wurde. Tradierte künstlerische Gestaltungsmittel wurden zu visuellen Zeichen von Heiligkeit auf der Bühne. Als Symbole von Transzendenz etablierten sich die Lichtregie und die Entmaterialisierung in allen Aufführungen als zentrale Elemente der Hervorbringung von heiligen Szenen. Was bewegte die Regisseure und Bühnenbildner zu solch einer religiösen Aufladung des Theaters? Die Kathedrale repräsentierte für viele Kunstschaffende das von Richard Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) begründete ästhetische Ideal von der Einheit der bildenden und darstellenden Künste. Im Anschluss an Wagner sind die Raumkonzepte von Ernst Stern, Norman Bel Geddes, Bruno Taut und Ludwig Sievert als synästhetische Gesamtkunstwerke aus Licht, Farbe und Raum zu sehen. Die Produktionen regten ein außeralltägliches Kollektiverlebnis an, indem in einem gottesdienstähnlichen Ereignis eine quasireligiöse Atmosphäre erzeugt wurde. Gleichzeitig wurde der szenische Sakralraum zum Sinnbild einer idealen Lebenswelt und einer neuen Auffassung von der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk: In Bezug auf die mittelalterliche Dombauhütte formulierten Bruno Taut, Walter Gropius und ihre Zeitgenossen die Vision der «Zukunftskathedrale», die in der Zusammenarbeit von Architekten und dem Volk errichtet werden sollte.²⁹ Jene produktive Einheit von Kunst und Gesellschaft sahen sie in der aktiven Partizipation des Publikums im zeitgenössischen Theater repräsentiert. Neben einer ästhetischen Idealisierung und sozialen Utopie bot der Sakralraum schließlich auch ein Referenzsystem auf die aktuelle gesellschaftliche Situation. So wurde für *Das Mirakel* diskutiert, ob die Inszenierungen in Zeiten gesellschaftlicher Unruhen vor und nach dem Ersten Weltkrieg mit der Religion einen verheißungsvollen Rückzugsort für das Publikum eröffneten. Der Konflikt der Nonne in den Szenenwechseln zwischen dem sakralen Innenraum und der profanen Außenwelt erwies sich jedoch eher als ein Verweis auf «das Ringen mit den Umwälzungen der Moderne»³⁰. So blieben die sakralen Räume des Theaters Scheinarchitekturen, die stets im zeitgenössischen Kontext ihrer Aufführung zu betrachten sind.

Anmerkungen

- 1 Max Reinhardt, «Über das lebendige Theater» [1924], in: ders., *Ich bin nichts als ein Theatermann*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 457–459, hier S. 458.
- 2 Karl Gustav Vollmoeller, *Das Mirakel. Große Pantomime in zwei Akten und ein Zwischenspiel*, Berlin 1912, S. 5.
- 3 Vgl. Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955, S. 59.
- 4 Vgl. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, S. 130.
- 5 Zur Person, vgl. *Norman Bel Geddes Designs America*, hg. v. Donald Albrecht, New York 2012, Ausst.-Kat. Harry Ransom Center at The University of Texas at Austin u. Museum of the City of New York 2012.
- 6 Norman Bell Geddes, *Miracle in the Evening. An Autobiography*, Garden City 1960, S. 274.
- 7 Vgl. «The Miracle Statistically», in: *New York Times*, 3. Februar 1924; Heinrich Huesmann, *Welttheater Max Reinhardt*, München 1983, S. 73–75.
- 8 Vgl. Marx 2006 (wie Anm. 4), S. 139.
- 9 Zur Beleuchtungstechnik, vgl. ebd. S. 127 u. S. 132 sowie Huesmann 1983 (wie Anm. 7), S. 25.
- 10 Erika Fischer-Lichte, «Beleuchtung, Erleuchtung und Verklärung. Über praktische, symbolische und performative Funktionen des Lichts im Theater», in: *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, hg. v. Christina Lechtermann u. Haiko Wandhoff, Bern 2008, S. 225–240, hier S. 236.
- 11 Vgl. Tobias Becker, «Das doppelte Mirakel. Theaterwunder und Wundertheater im frühen 20. Jahrhundert», in: *Wunder. Poetik und Politik des Stauens im 20. Jahrhundert*, hg. v. Alexander C. T. Geppert u. Till Kössler, Frankfurt am Main 2011, S. 332–362, hier S. 355.
- 12 Vgl. Paul Stefanek, «Max Reinhardt und die Londoner Szene», in: *Max Reinhardt in Europa*, hg. v. Edda Leisler u. Gisela Prossnitz, Salzburg 1973, S. 77–116, hier S. 97; Stern 1955 (wie Anm. 3), S. 58–59.
- 13 Vgl. Marx 2006 (wie Anm. 4), S. 142; Edda Fuhrich-Leisler u. Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt in Amerika*, Salzburg 1976, S. 59.
- 14 Zitat von Max Reinhardt in einem Brief von Rudolf Kommer an Norman Bel Geddes, 14. September 1923, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, Courtesy of the Edith Lutyens and Norman Bel Geddes Foundation.
- 15 Reinhardt 1989 (wie Anm. 1), S. 458.
- 16 Vgl. Gerhard Przytulski, «Die wahre Wiege unseres modernen Theaters». *Religiöse Elemente im Theater Max Reinhardts*, Trier 2004, hier S. 83–86 u. S. 144.
- 17 Vgl. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld 2011, S. 389. Zur Rezeption, vgl. u. a. Becker 2011 (wie Anm. 11), S. 342–350; Fuhrich/Prossnitz 1976 (wie Anm. 13), S. 59–61.
- 18 Vgl. ausführlich: Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 19 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 2. Aufl., München 1912, S. 103.
- 20 Vgl. Magdalena Bushart, «Zukunftskathedralen», in: *Der Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, hg. v. Rainer Stamm u. Daniel Schreiber, Köln 2003, Ausst.-Kat. Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße u. Berlin, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung 2003, S. 104–121, hier S. 104–106.
- 21 Vgl. Regine Prange, «Das kristallene Sinnbild», in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950*, Bd. 2 *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, hg. v. Romana Schneider, Stuttgart 1994, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1994, S. 68–97, hier: S. 68 u. 72–74. Vgl. ausführlich, dies., *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991.
- 22 Bruno Taut, «Inszenierungsgedanken zur »Jungfrau von Orleans«, in: *Blätter des Deutschen Theaters*, 7. Jg., 1921, Heft 9, S. 5–8, hier S. 7.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Herbert Ihering, «Die Jungfrau von Orleans», in: *Der Tag*, 22. Februar 1921.
- 25 Monty Jacobs, «Die Nachtwandlerin von Orleans. »Jungfrau«-Aufführung im Deutschen Theater», in: *Vossische Zeitung*, Februar 1920.
- 26 Vgl. Paul Schulte, *Expressionistische Regie*, Köln 1981, S. 259–260 u. 262.
- 27 Ludwig Wagner, *Der Szeniker Ludwig Sievert. Studien zur Entwicklungsgeschichte des Bühnenbildes im letzten Jahrzehnt*, Berlin 1926, S. 112.
- 28 Vgl. Erika Runge, *Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne*, Frankfurt am Main 1962, S. 121.
- 29 Vgl. Bushart 2003 (wie Anm. 20), S. 111–112 u. Prange 1994 (wie Anm. 21), S. 75–78.
- 30 Becker 2011 (wie Anm. 11), S. 341, vgl. auch Vollmer 2011 (wie Anm. 17), S. 397; Marx 2006 (wie Anm. 4), S. 128.