

Inhalts-Verzeichnis

Einleitung: Die geistige Welt von Georg Fuchs

1) Das Immerkindliche	1
2) Bekenntnis zum Mythos	2
3) Einheit der Gegensätze	6
4) Geschichte und Mythos	7
5) "Erlösung dem Erlöser"	8
6) Gelebte Vita	10
7) "Wehe, ach wehe, Sturz wird dein Steigen!"	12

Kapitel I: Der Auszug des verlorenen Sohnes

A. Biographisches

1) Familie	15
2) Umwelt	17
3) Schulzeit	17
4) Die erste Bekanntschaft mit der "Geburt der Tragödie	19
5) Die Leipziger Krise	21

B. "Sanctus Diabolus": Ein Dokument der Emanzipation

1) Methodisches	25
2) Bewußtsein als principium individuationis	25
3) Nietzsche als Erzieher	27
4) Das Glück der Masse und das Glück des Einzel- nen	29
5) Ausblick auf die Fuchssche Theater-Reform	30
6) Theatralische Elemente	33
7) Zurücknahme	35

C. Erste Ansätze zur Reform von Kunst und Literatur

I. Die Hessen-Denkschrift	37
II. Fuchs und die Münchner "Sezession"	

1) Apologie der "Sezession"	40
2) Décadence-Probleme	42
3) Qualis artifex vivo!	44
III. Zusammenarbeit mit Stefan George	46
D. Theater und Theater-Reform unter der Optik der Lebens- Philosophie	
I. Erste Ansätze zur Theater-Reform	48
II. Nietzsches "Geburt der Tragödie" als theoretische Grundlage der Fuchsschen Theater-Reform	
1) Die Dialektik der Individuation	50
2) Die Theater-Nähe der Schopenhauerschen Philo- sophie	52
3) Nietzsche "Mysterienlehre der Tragödie"	54
4) Der Sündenfall des Chores	56
5) Das Dionysische und die Kunst	58
III. "Till Eulenspiegel": Ein Modell des neuen Theaters	
1) Till als Lebenskünstler	62
2) Tills Welt-Aneignung	64
3) Der Modell-Charakter des "Till"	66
Kapitel II: Darmstadt - das Scheitern einer Hoffnung	
A. Die Wiederholung der "Tatsache von Bayreuth"	
I. Versöhnung von Kunst und Macht	69
II. Theater als Versöhnung von Kunst und Leben im Fest	
1) Neue Feste tun not	72
2) Orientierung am Kult	75
3) Die Lebensfunktion der Tragödie	77
4) Zusammenarbeit mit Peter Behrens	79
5) Das Behrens-Manifest	80
III. Praktische Versuche zur Theater-Reform	
1) Der "Große Mittag" von Darmstadt	
a) "Das Zeichen"	85
b) Chiliastisches	88

2) Olbrichs "Spielhaus"	90
3) Die Fuchs-Denkschrift von 1901	92
B. Die Zurücknahme des Wagner-Modells	
I. Bilanz als Abgesang	94
II. Die Wiederholung der Darmstädter Ereignisse in "abgekürzten Rhythmen"	
1) "Manfred"	97
2) "Hyperion"	99
3) Hyperion als Übermensch	102
4) Szenische und gestische Elemente	103
III. Kunst als Wille zur Macht: Der "heue Adel"	105
IV. Bilanz	108
Kapitel III: Lebens-Reform und Theater-Reform auf rhythmischer Grundlage	
A. Einleitung	109
B. Die erkenntnistheoretische Basis	
1) "Und weiß, daß wir nichts wissen können"	110
2) Rhythmus als das An-sich der Welt	112
3) Kunst jenseits der Subjekt-Objekt-Spaltung	114
C. Das Kaiser-Buch: Politik und Blut-Rhythmik	
1) Identifikation mit der Lage des Reiches	115
2) Theater als Waffe	119
3) Wahnwelt	120
4) Konsequenzen für die Theater-Reform	123
D. Tanz und Rhythmus als Mittel zur Lebens-Reform	
1) Tanz und Schauspielkunst	124
2) "Der Rhythmus bestimmt alles"	125
3) Die Emanzipation des Leiblichen auf rhythmischer Basis	126
4) Berufung auf die Antike, auf Nietzsche und Goethe .	127
5) Charakteristische Mißverständnisse	128
6) Rauschwelt als Wahnwelt	130

E. Schauspielkunst auf rhythmischer Basis	
1) Das Auftreten der "Schlafthänzerin" Magdeleine G.	134
2) Schrenck-Notzing über Affekt-Erregbarkeit, Schauspielkunst und psychische Dissoziabilität .	135
3) Bezüge zwischen Schrenck-Notzing und Fuchs	137
4) Mediale Erfahrungen bei Fuchs	137
5) Fuchs über Magdeleine G	138
6) Schauspielkunst, Tanz und Drama als "rhythmische Bewegung"	141
7) Parallelen zwischen Fuchs und Kleist	143
8) Physiologische Aspekte	144
9) Mystische Züge	145
10) Ein "Tanzopfer"	146
11) Konsequenzen und Kritik	147
F. "Die Schaubühne der Zukunft": Theater als rhythmisch bewegte Rausch-Gemeinschaft	
1) Einleitung	150
2) Notwendigkeit der neuen Schaubühne	150
3) Dionysische Rausch-Erzeugung als Forderung des Lebens	151
4) Transorchestrals Einheit	155
5) "Absolutes Drama"	158
6) Haus und Bühne	159
7) Berufung auf das japanische Theater	160
8) Erstrebte Rückwirkung des neuen Theaters auf die Literatur	161
9) Repertoire des neuen Theaters	162
G. "Deutsche Form"	
1) Einleitung	163
2) Umkehr	164
3) Das Kunstwerk als "Erlebnis"	164
4) Schopenhauers Philosophie als Denkmodell	166
5) Goethes Farbenlehre als Denkmodell	167

- 6) Lichtmetaphysik bei Fuchs 168
- 7) Ontologische Wendung 168
- 8) Passionsspiel als "deutsche Form" der Schaubühne. 170

Kapitel IV: Georg Fuchs und das Künstler-Theater

A. Vorgeschichte und Gründung des Künstler-Theaters ... 173

B. Theorie und Ästhetik des Künstler-Theaters

- 1) Die Flächenkunst des Jugendstils als Modell des neuen Theaters 176
- 2) Das lyrische Drama und die Notwendigkeit einer neuen Bühne 178
- 3) Die transorchestrals Einheit im neuen Theater .. 180
- 4) Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts 181
- 5) Hildebrands Relief-Theorie 182
- 6) Hildebrand über das Panorama 186
- 7) Die Übertragung des Relief-Prinzips auf das Theater 187
- 8) Schopenhauer als Anreger 190
- 9) Goethes Farbenlehre als Theater-Theorie 193
- 10) Das Künstler-Theater als säkularisierte Gemeinde 196

C. Georg Fuchs und die Praxis des Künstler-Theaters

I. Der Spielplan der ersten Saison 198

II. Methodisches 199

III. "Das Wundertheater"

- 1) Die Handlung 200
- 2) Das "Wundertheater" als Modell des Künstler-Theaters 201
- 3) Kritik der transorchestrals Einheit 202
- 4) Rampen-Prinzip und Spiel im Spiel 203
- 5) Fernbild und Relief-Prinzip 205

IV. "Faust I"

1) Die Bedeutung des "Faust" für das Künstler-Theater	207
2) Faust-Wette und Rampen-Prinzip	208
3) Szenen-Einteilung	212
4) Ausstattung	213
5) Sprachliche und gestische Gestaltung	213
6) "Fernbild" und "ferner Klang"	216
7) Das Spiel mit der Rampe	217

V. "Was ihr wollt"

1) Ein Fastrachtspiel?	218
2) Die unheiligen drei Könige	220
3) Das Relief-Prinzip in Theorie und Praxis	222

VI. "Das Tanzlegendchen"

1) Der Stoff	224
2) Ein Vergleich zwischen Fuchs, Keller und Kleist	225
3) Zurücknahmen	227

D. Georg Fuchs und das Ende des Künstler-Theaters

I. Zwischenspiel

1) Die Paradoxie der Wirkung des Künstler-Theaters	230
2) "Der Zusammenbruch des Künstler-Theaters"	231
3) Die Kapitulation vor dem "großen Publikum"	233

II. "Circe"

1) Methodisches und Philologisches	234
2) Fuchs und Calderon	235
3) Orientierung an Wagner	237
4) Circe als Gestalt des Gestaltlosen	240
5) Spiel als Wirklichkeit	243
6) Circe als "Anima"	245
7) "So war ich mir denn selbst abhanden kommen" ..	248
8) Zurücknahme	249

III. "Der Sturm"	
1) Parallelen zwischen "Sturm" und "Circe"	251
2) Absage an das Leben	252
3) Absage an Kunst und Theater	255
4) Das Ende einer Epoche	257
5) Absage an das Individuum	259
Kapitel V: Das kultisch orientierte Monumental-	
Theater	
A. Vorgeschichte und Gründung der Volks-Festspiele	
I. Darmstädter Pläne	263
II. Anregungen von Außen	264
B. Theorie und Ästhetik des Volks-Festspiels	
I. Die Mysterienlehre des Volks-Festspiels	265
II. Der politische Zweck der Volks-Festspiele	
1) Der drohende "Umsturz".....	266
2) Die Beschwörung der Volksgemeinschaft	267
3) Leben in der Gattung	269
III. Das detheatralisierte Theater als Darstellung	
des "Lebens, das den Tod will"	
1) Die Schrecken der Individual-Existenz.....	271
2) "Amor fati" und "offenes Leben"	272
3) Theater als Brücke	273
4) Tragödie und Totenkult	275
5) Tragödie und Mysterien-Liturgie	276
6) Die Ur-Passion	277
7) Blut und Licht	279
8) Welt als Mensch	281
9) Kunst als Weg zu Gott	283
10) Verewigung der nichtigen Welt durch das	
Opfer	284
11) Katharsis und Rüpel-Spiel	285
12) Kultisches Theater?	288
IV. Die formalen Mittel des kultisch orientierten	
Monumental-Theaters	
1) Das Theater als Tempel	290
2) Die Bühne als Altar	292

3)	Der Kult als "absolutes Drama"	294
4)	Die Funktion der Rampe im kultisch orientierten Theater	297
5)	Die Rolle des Schauspielers im kultisch orientierten Monumental-Theater	
	a) Wiedergeburt-Spekulationen	299
	b) Der Schauspieler als Priester	301
	c) Der verdeckte Schauspieler	302
6)	Die Rolle des Chores im kultisch orientierten Monumental-Theater	
	a) Einleitung	305
	b) Logos-Mystik	307
	c) Konsequenzen für das Theater	310
	d) Chor und Rausch	312
7)	Die Rolle des Binnenspiels im kultisch orientierten Monumental-Theater	314
C. Georg Fuchs und die Praxis des kultisch orientierten Monumental-Theaters		
	I. "König Ödipus"	318
	II. "Die Orestie"	
	1) Einleitung	319
	2) Die "Orestie" als Passions-Spiel	320
	3) Die Gerichts-Szene	323
	4) Die Chöre in der "Orestie"	
	a) Einleitung	326
	b) Der Männer-Chor	327
	c) Die Frauen-Chöre und der Chor der Erinyen	329
	5) Gestische Elemente	330
	6) Chor und Binnenspiel	335
	III. "Der standhafte Prinz"	
	1) Einleitung	336
	2) Der Misterien-Charakter des "Prinzen"	337
	3) Die Fernando-Tragödie	339
	4) Visio Dei	341
	5) Verwendung der Bühne	343
	6) Die Chöre	345
	7) Die Wirkung des Stücks	345

IV. Pläne

- 1) "Dionysische Spiele" 349
- 2) Biographisches 353
- 3) Zensur-Probleme 354
- 4) Zusammenarbeit mit Max Reinhardt 355
- 5) Das Passionspiel-Syndikat 356

V. Das Passions-Spiel

- 1) Einleitung 357
- 2) Die Christus-Passion als Darstellung des
"Lebens, das den Tod will"
 - a) Der Misterien-Charakter der "Passion" 360
 - b) Die Taten und Leiden des Lichts 361
 - c) Die Wiedergeburt des Lichts 365
 - d) Gelebte Vita 367
 - e) Die Darstellung des Judas 369
 - f) Das Spiel mit der Rampe 370
- 3) Die deutsche Passion als Darstellung des
Lebens, das Macht will
 - a) Der Zweck des Kriegs-Passions-Spiels 373
 - b) Der politische Gehalt des Kriegs-Passions-
Spiels 374
 - c) Nationaler Kult 375
 - d) Kreuz und Hakenkreuz 377
- 4) Die Fuchssche Passion
 - a) Biographisches 380
 - b) Auswanderung nach Innen 382
 - c) Zurücknahme 383

Epilog	386
Verzeichnis der Abkürzungen	387
Anmerkungen	390
Bibliographie	461