

#### 4. VORBEDINGUNGEN

Grundfragen zur Konstitution des Freiluftspiels

##### 4.1. ERNST - SPIEL - THEATER

Grenzziehungen zwischen Rollenhaftigkeit, Spektakel und Theater  
 Will man das ganze Feld spektakulärer Präsentationsformen betrachten, das für die Anregung eines (geschichtlich aufgeladenen) Freilufttheaters in Frage kommt, so muß man wenigstens am Rande berücksichtigen, daß das Gebiet nicht allein auf fiktionale Darstellungen zu beschränken ist. Wenn sich das kaiserliche Militär im Paradeschritt selbstdarstellte, wenn Vereine in geordneten Festzugsformationen durch die Straßen zogen oder erst recht wenn bürgerliche Komitees zu geschichtlichen Jubeldaten historische Festzüge durch die Straßen schickten, dann waren dies alles auch theatrale Präsentationsformen, die zwar nicht in der Natur, aber doch am öffentlichen Ort und im Freilicht vonstatten gingen. Wenn schon nicht zum Theater wurde der Alltagsraum dabei doch wenigstens zum Festort, der Alltäglichkeit enthoben. Die Akteure verwandelten sich hierbei über die Repräsentation ihres Selbst hinaus in Repräsentanten bestimmter (z.B. Herrschafts-) Aussagen. Soldaten nahmen da beispielsweise in dynamisch-geordneter Form machtvoll den öffentlichen Raum ein und durchzogen ihn mit ihrer Gliederung. Damit zeigten sie ihre gesell-

schaftliche Macht, ohne sie zu gebrauchen; sie repräsentierten ein Prinzip, dessen Stellvertreter sie in gewisser Weise auf der Truppenparade ja nur waren, und die Zuschauer verstanden: Es bedeutet keinen 'realen' Truppenaufmarsch - sprich: nicht den Zug in den Krieg - sondern nur ein äußerliches Abbild der Möglichkeit des Sieges darin, eine Konkretisierung abstrakter Zahlenverhältnisse und Machtzusammenhänge.

Von solchen 'Abbildungen' des Herrschaftsgedankens innerhalb staatlicher Zusammenhänge ebenso wie vom theatralischen Machtbeweis der Bürgervereine, Zünfte oder später auch der maifeiernden Arbeiter war die Epoche des Wilhelminismus - nicht zuletzt aufgrund der herrscherlichen Prunksucht des Königs und Kaisers - engmaschig durchzogen<sup>47</sup>. Denkmalseinweihungen und Fahnenweihen, Sonnenwendfeuer und öffentliche Versammlungen bildeten zusätzlich ein räumlich fixierteres Zeremoniell heraus, das eindeutig theatrale Züge trägt und spätestens bei den Nazis in der Verwechselbarkeit von politischen und theatralen "Thing--"Feierformen auch ins Freilufttheater im engeren Sinne Eingang gefunden hat.

Angesichts dieses breiten, etwas diffusen Felds von Vorformen zu einem explizit künstlerischen, dramendarstellenden Freilufttheater muß man sich fragen, wie weit der Bereich von 'Theater' überhaupt zu ziehen ist - und natürlich auch, wie weit ihn diese Arbeit nun fassen will.

Im weiteren Rahmen verstanden sind theatrale Freiluftspektakel alle Schau-Ereignisse im öffentlichen Raum, in denen Handelnde und Zuschauende da sind, zunächst unabhängig davon, ob eindeutig die Definition der Ur-Theatersituation anwendbar ist, daß die Handelnden etwas anderes als sich selbst, eine 'Rolle' darstellen (A stellt B dar, während C zuschaut<sup>48</sup>) - auch zunächst unabhängig von fester Rollenaufteilung in nur Schauende und nur Handelnde. Theatralische (Selbst-) Darstellung kann man hier zunächst nur in der allgemeinsten Bedeutung von Darstellung sehen, die Uri Rapp formuliert als denjenigen "Aspekt menschlichen Handelns, der für die Wahrnehmungen der anderen geschieht (unbeabsichtigt oder beabsichtigt)." <sup>49</sup>

Der engere Rahmen dieser Arbeit ließe sich vielleicht konkretisieren, wenn man mit Johan Huizinga vom "Freiluft-Spiel" spräche, das Darstellungsverhalten also von einer alltäglichen, unexpressiven Ernst-Sphäre trennen würde und raumzeitlich sowie formell in die Außeralltäglichkeit einer "Festlichkeits-" oder eben Spiel-Sphäre hineinstellte, die von eigenen Regeln bestimmt, keinem materiellen Nutzeninteresse unterworfen ist<sup>50</sup>. Wie auch Huizinga selber geriete man dann aber bald an das Problem, daß 'Spiel' in 'Ernst' keinen wahren Gegensatz findet - er wird allenfalls in unserem (Sprach-) Bewußtsein aufgrund moralischer Kategorien so konstruiert und gleichgesetzt mit der Scheidung in "Gut-Böse", "Wahr-Unwahr" und "Weise-Töricht" <sup>51</sup>. Vielmehr stellt Huizinga stimmig dar,

<sup>47</sup> Einen Ausschnitt aus dem deutschen Feierleben bis zum Kriegsausbruch 1914 beleuchtet die Aufsatzsammlung von Düding/Friedemann/Münch 1988.

<sup>48</sup> Eric Bentley, referiert bei Rapp 1973, §,17

<sup>49</sup> Rapp 1973, §,32

<sup>50</sup> Nach Huizingas Spiel-Definition in Homo Ludens,- 1987 (1938) §, 22

<sup>51</sup> Huizinga 1987 (1938), §,14

daß den erhabensten kultischen Handlungen ein Spielcharakter innewohnen kann – umgekehrt Spiel mit vollem Ernst betrieben werden kann, also nicht automatisch per definitionem Un-Ernst sein muß. Er nennt als Beispiele das Kind ebenso wie Sportler, Schauspieler und Musiker, die alle in ihrem Spiel voll aufgehen können<sup>52</sup>.

Die Begriffe sind also nicht nützlich, eine Trennungslinie zwischen "fiktionaler" und "realempirischer" Ebene zu ziehen (mit diesen Termini versucht Arno Paul der Einteilung der Phänomene näherzukommen, hat damit aber wohl auch nur die Begrifflichkeit, nicht aber die Kategorien erneuert<sup>53</sup>). Eine Untersuchung auf der Basis einer so weiten Spiel-Definition ist in Gefahr, tendenziell jegliches Sozialverhalten zum Spiel umzudeuten, wie es Huizinga letztlich tut, wenn er alle Kulturausdrücke aufgrund des ihnen innewohnenden "spielenden Wetteifers" zum Spiel erklärt, sodaß schließlich sogar der Krieg in seinem agonalen Charakter ein "Spiel" wird. Dann grenzt sie aber bald gar keine Phänomene mehr aus, ihr Gegenstandsbereich wird so diffus, wie er es im verwandten Fall des amerikanischen Soziologen Erving Goffman geworden ist, der die "Selbstdarstellung im Alltag" unter dem Aspekt "theatralen Verhaltens" untersucht hat<sup>54</sup> und damit eine Metapher zum soziologischen Erklärungsmuster auszuweiten versucht hat, worin schließlich alles zum Theater und damit nichts mehr erklärt wird.

Vielleicht sollten wir also Arno Paul folgen und die theatrale Interaktion im Freien, um die es uns hier zu tun ist, rigoros eingrenzen auf die soziale Verabredung eines "Als-ob"<sup>55</sup>. Paul begreift "theatralisches Handeln" als "symbolische Interaktion", das heißt als ein instrumentelles Verhalten, durch das sich Individuen oder Gruppen über ihre jeweiligen Handlungen oder Haltungen verständigen und bewußt sowie unbewußt beeinflussen. Im Gegensatz zu anderem sozialen Verhalten sei dieses wechselseitige Handeln von Expressivität gekennzeichnet, die ihren Mitteilungscharakter unterstreiche<sup>56</sup>. So weit kann noch eine Militärparade genauso wie eine Klassikeraufführung "symbolische Interaktion" genannt werden. "Spektakuläre" Ereignisse wie Umzüge oder politische Kundgebungen versteht Paul jedoch a priori nur als mittelbar dem Theater verwandte Kommunikationsphänomene<sup>57</sup> – er trennt einen "fiktionalen" von einem "realempirischen" Interaktionsbereich durch die zentrale Kategorie des "Als-ob", das er von dem der sozialen Rolle gemäßen "Als" unterschieden wissen möchte<sup>58</sup>. Es bleibt jedoch fraglich, ob diese Einteilung tatsächlich über Huizingas Kategorien hinaus eine klare Unterscheidung verschiedener Typen von Darstellungen im Freien leisten kann. Denn die Darstellungsebene innerhalb einer Militärparade oder eines Vereinsfestzuges geht doch bereits über die Annahme einer rein

52 Huizinga 1987 (1938), S.27 ff.

53 Paul 1981, S. 230

54 Erving Goffman; "The Presentation of Self in Everyday Life" (1959); dt.; "Wir alle spielen Theater, Die Selbstdarstellung im Alltag" (erstmals 1969); zuletzt; 5.Aufl., München/Zürich 1985 (=Serie Piper 312)

55 Paul 1981, S.232

56 Paul 1981, S.224

57 Paul 1981, S.230

58 Paul 1981, S.232

sozialen Rollenhaftigkeit hinaus; beide wollen nicht nur Spektakel sein, sondern durchaus als expressiv aufgefaßt werden; sie transzendentieren zudem die Alltagsrolle der Beteiligten in eine der Realempirie enthobene Sphäre zumindest der Festlichkeit, wenn nicht gar des "Als-ob"<sup>59</sup>. Durch die Stadt marschierende Schützenvereine demonstrieren real nicht (mehr) vorhandene paramilitärische Bürgermacht, eine diffuse Alltagsenthobenheit in Festlichkeit und Verkleidung umgibt sie als Aura. Die einzelnen Teilnehmer des Umzugs sind ihrer alltäglichen Sozialrolle enthoben, ohne deswegen gleich 'Schauspieler' im konventionellen Theatersinne zu sein. Hier liegt eine Darstellungsform vor, die irgendwo zwischen einem 'der Bürger als Soldat' und 'der Bürger, als ob er Soldat wäre' angesiedelt ist.

Die Auffassungsweise dessen, was hier schon theatralische oder noch rein soziale Rolleneinnahme sei, hängt zentral von den Rezipienten und ihrer vorausgesetzten gesellschaftlichen und individuellen Haltung zum Geschehen ab. So ist es im Kontext des Schützenfest-Beispiels sowohl möglich, in gewisser Distanz zum Geschehnisablauf das Ganze als jedem Lebenszusammenhang enthobene Theatralität aufzufassen, als auch denkbar, daß der einzelne Akteur sich selbst als sozialer Rollenträger 'Schütze' im festlichen Ablauf verwirklicht findet, sich insofern weder ideell noch praktisch verkleidet glaubt. Der gesellschaftliche Vereinbarungscharakter eines etwaigen "Als-ob", der für das Theater als Kunstanstalt ja durchaus eine typische Kategorie sein mag, hilft hier jedoch zur Unterscheidung zwischen 'Sozialspektakel' und 'Theaterspektakel' wenig weiter, denn über ihn ist von außen, in der historisch rückblickenden Betrachtung kaum letztgültig zu entscheiden.

Außerdem scheint mir der Vereinbarungscharakter nicht zu den Grundvoraussetzungen eines theatralischen Prozesses zu gehören. Roland Martin Goll wählt dafür als vielleicht etwas windschiefe, jedoch schwer widerlegbare Illustration Augusto Boals "Unsichtbares Theater". Darin wissen nur die Akteure, daß sie 'spielen', nur im Rahmen eines "Als-ob" handeln, während die potentiellen und von dieser Handlung nicht räumlich geschiedenen Zuschauer das Gespielte für eine lebensweltliche, 'ernste' Äußerung nehmen müssen. Es zeige sich dort also, so Goll, daß Theater nicht Einverständnis oder Absprache aller Seiten voraussetze - denn trotz der Einseitigkeit der Vereinbarung spielten die Akteure Boals ja dennoch Theater<sup>60</sup>.

Das "Als-ob" ist als Kategorie wenig geeignet, eindeutig lebensweltliche Verhaltensformen als nicht theatrale aus einem Gesamtkorpus 'Freiluftspektakel' auszusondern, solange potentiell jede in ihrer Rollenhaftigkeit befangene Äußerung auch als Darstellungsverhalten verstanden werden kann. Nur im Rahmen der konventionellen Institution Theater, heute weitgehend charakterisierbar als Dramenvermittlungsanstalt, trifft diese Kategorie ein konstitutives Element - was noch nicht automatisch bedeutet, daß alle anderen Phänomene damit als 'Nicht-Theater' sauber herausdefiniert wären.

"Freilufttheater", wie es in dieser Arbeit aber nun betrachtet

59 Vgl. zum (Schützen-) Festumzug und seiner alltagsenthobenen Festlichkeits-Sphäre; Zieschang 1977, §.2 ff.  
60 Goll 1981, §.218ff.

werden soll und auch nur betrachtet werden kann, ist das dachlose Äquivalent der konventionellen Theaterinstitute, ist Sprech- und Musiktheater, ist die im weitesten Sinne künstlerisch gemeinte theatalische Veranstaltung ohne Dach. Unter den unüberschaubar weitläufigen, verschiedenen Ausprägungen theatalischer Schaustellungen im Freien ist dies nur ein relativ eng umgrenztes Gebiet, auf dem die Interaktion sich weitgehend verfestigt darstellt, wo die Rollen (Zuschauer vs. Spieler) meist arbeitsteilig festgelegt sind in einem Ablauf, der in seiner Form auf literarische Vorlagen und bauliche Fixierungen angewiesen ist.

Eine Beschränkung darauf scheint mir bei der bisher mangelhaften Materialaufarbeitung zum konventionellen Freilufttheater angebracht, zumal man andernfalls Gefahr liefe, innerhalb eines völlig unüberschaubaren Gegenstandsbereichs zu allzu generalisierenden, an den Phänomenen vorbereidenden Beurteilungen zu kommen (wie es etwa Rudolf Mosse passiert ist, der in einer Arbeit sämtliche deutschen nationalen und nationalistischen Schaustellungen des 19. und 20. Jahrhunderts unter einen Hut zu bringen versucht hat und damit manchen Zusammenhängen, speziell der Faktenlage zum Freilufttheater, Gewalt angetan hat<sup>61</sup>).

Dennoch wird der breite, auf das künstlerische Theater im Freien einwirkende Bereich von Spektakel und theatalischer Schau immer wieder herangezogen werden müssen, um Herleitungen und Parallelformen dingfest zu machen. Denn zwar ist die Wechselwirkung mit dem Haustheaterbetrieb im Freilufttheater unverkennbar - es bleibt aber zugleich bei einer Nähe zu den öffentlichen Darstellungen und Spektakelformen, die nicht in diesem Sinne institutionalisiertes Freiluft-Theater sind. Dies dürfte unter anderem damit zusammenhängen, daß dem Theater und dem Spektakel im Freien eine engere Beziehung zum 'freien', öffentlichen Lebensraum gemein ist und damit eine stärkere Beziehung beider Formen ins alltägliche Leben hinein denkbar erscheint - aber zuweilen auch nur eine Illusion bleiben muß.

So konnte man sich auch im konventionellen Theaterbereich an diesem dem öffentlichen Leben näheren Ort Uebereinstimmungen mit der archaischen Ursituation erträumen, in der Kult und Spiel noch eins waren<sup>62</sup>, in der die Differenz zwischen sozialem und theatalem Rollenspiel noch nicht ausgeprägt war. Die Vermischung der Ebenen im NS-Thingspiel ist in diesem Sinne vielleicht die akzentuierteste Ausprägung dieser latent im Freilufttheater angelegten Tendenzen gewesen.

#### 4.2. NATURGEFÜHL - NATURGEFÜHLIGKEIT

##### **Das Freiluft-Empfinden als gesellschaftliche Prägung**

Die Wahrnehmung theatalischer Vorgänge ist keine reine, neutrale Perzeption, sondern eine Apperzeption insofern zu nennen, als bewußt, zu Teilen allerdings auch unbewußt, Erlebniszusammenhänge erfaßt und eingeordnet, mit Deutung und Stimmung versehen werden, die ihnen oft nur latent innewohnen. So ist auch die Raumwahrnehmung im Theater

61 Mosse 1976

62 Diese Ursituation behandelt Huizinga 1938 (1987),

keine neutrale Rezeption real vorgegebener Topographie, sondern eine gestimmte Auffassung des objektiv Sichtbaren, das erst in der von Spiel und Wort suggestiv unterstützten selbsttätigen Illusionsleistung des Zuschauers zu einer Vorstellung vom einheitlichen und glaubhaften Geschehnisort wird.

Dasselbe gilt auch für Theater im Freiluftraum. Hier kommt jedoch hinzu, daß das Theaterspielforum sich nicht als quasi neutraler Ort jedem nur denkbaren Spielanlaß anpaßt, sondern eine derart bestimmende eigene Aussage in sich trägt oder jedenfalls als derart aussageträchtig aufgefaßt wird, daß es schon für sich allein auf den Zuschauer einwirkt. Je nach gesellschaftlicher Konvention und individueller Gestimmtheit wird daher der einzelne Zuschauer ein graduell von der intendierten Inszenierungswirkung abweichendes Natur-Theater-Erlebnis haben, das zu guten Teilen auf Wirkungsfaktoren beruht, die außerhalb der eigentlichen Theaterwirkung stehen.

Diese Tatsache haben als inszenatorische Schwierigkeit viele der einschlägigen Freiluftspieltheoretiker erkannt. Sie sprechen von der Unumstößlichkeit der natürlichen "Ortsbedingung"<sup>63</sup>, an die sich das Spiel im Freien anzupassen habe. Die Geländestruktur (Topographie) sei hier weitgehend unwandelbar und durch äußerliche Einwirkungen kaum umzustimmen. Mit dieser an sich richtigen Erkenntnis ist allerdings zuweilen verkannt oder nicht ausreichend betont worden, daß der *Raumeindruck*<sup>64</sup> dabei doch immer noch ein wandelbarer bleibt, da er ja keineswegs allein von den äußerlichen Gegebenheiten abhängt. So hat schon Stadler richtig festgestellt:

"Das dritte Element, das über Bühne und Aufführungsstil hinaus die Sonderart des Naturtheaters erklärt, liegt in einem seelischen Vorgang des Zuschauers beschlossen, der unwillkürlich Naturstimmung, Werk und Aufführung miteinander in Beziehung bringt und zwar in eine bedeutsame."<sup>65</sup>

Auch wenn er den Vorgang zumeist etwas blumig umschrieben hat - er spricht zum Beispiel vom Zusammenwirken "atmosphärischer Schwingungen" - hat sich Stadler damit richtigerweise von der plumpen Auffassung entfernt, daß nur das faktisch räumlich Vorhandene eine Wirkung auf das Raumgefühl des Zuschauers ausübt. Damit ist zugleich deutlich gemacht, daß es immer einer Selbsttätigkeit des Zuschauers bei der Raumillusion bedarf - was freilich über das Naturtheater hinaus gilt - und daß diese im Freien entscheidend von der gesellschaftlichen und individuellen Disposition für das "Naturgefühl" mitgeprägt wird.

Stellt man nun eine Liste mit weiteren Charakteristika des Spiels im Freien auf, auf die große Teile der durchaus ernsthaft bemühten Sekundärliteratur immer wieder verwiesen haben, so stellt sich bald der Eindruck des Binsenweisheitlichen ein<sup>66</sup>. Tatsächlich gehört ja keine besondere Analysekraft dazu, festzustellen, daß das dominierende Merkmal eines Theaters ohne Dach eben seine Freiluftigkeit ist - mit allen sich daraus ableitenden Merkmalen. Andererseits muß man sich erst einmal klarmachen, worin die spezifischen Wirkfaktoren im

63 Vokabel von Rubinow 1965 und 1978

64 Begriff von Eberle 1948, S.47

65 Stadler 1951, S.51

66 Das gilt z.B. für Stadler 1951, die Veröffentlichungen von Rubinow und Gerhäuser (die sich dem Problem bühnentechnisch zu nähern suchen) und Kochanowski (1962).

einzelnen bestehen, um den grundlegenden Unterschied zwischen dem Theater im geschlossenen Hause und dem unter freiem Himmel besser bestimmen und die Art des Raum- und Naturerlebens im Freilufttheater genauer beschreiben zu können.

Man kann die Einwirkung der natürlichen Topographie auf das Theaterspiel in zwei zentralen Aspekten bündeln: Es ist die durchgängige Dreidimensionalität der Szene, die zugleich eine Multiperspektivität bedeutet; und es ist die Offenheit der Bühnensituation nicht nur nach oben, sondern auch der Landschaft, der Welt und den Zuschauern zu. So ruft schon die Freiluftigkeit per se Erlebnisdimensionen hervor, die das Theater im Hause nicht bietet: die freie Luft, Windzug und Naturgerüche; eine Akustik zudem, die von der künstlich-halligen der Theaterinnenräume gründlich verschieden ist. Die Offenheit des Freilufttheaters nach oben assoziiert Größe und Erhabenheit, Naturverbundenheit und unendliche Weiten, die das Theater überspannen und die zugleich im Theater, das 'die Welt bedeutet', umspannt sein sollen. Der Lebenswirklichkeit zugewandt und nicht immer klar von ihr abgegrenzt ist der freilufttheatrale Raum zudem, weil die Übergänge des Spiel-Raumes zu Natur und Welt fließend sind. Innerhalb der dreidimensionalen Raumerfahrung, die den Zuschauerraum als solchen einschließt und miterlebbar werden lässt, ist der Blick auf die simultanen Schau- und Naturereignisse allenfalls durch technische Zutaten (gerichtetes Licht im abendlichen Bühnendunkel) zu lenken, ansonsten aber ungebundener als im Theaterhaus.

Das alles bedeutet, daß die Nebenwirkungen hier mächtiger werden können als die eigentlich intendierte Theaterwirkung, daß zwangsläufig mehr Details rezipiert werden, die nicht explizit gemeint sind. Die Eigenwertigkeit der Natur, die ihr zugeschriebenen Stimmungskonnotationen wie auch ihre Ablenkungen, ihre bühnenbildliche Dominanz als grüner Hintergrund wie auch das von ihr ausgehende "Natur-Schauspiel" (Vogelsang und Donnerschlag, Regenguss und Blättersäuseln), sind zusätzliche Wirkungsfaktoren, gegen die sich das Theaterspiel behaupten oder sie geschickt vereinnahmen muß, um die Konzentration nicht nur dem Ambiente zu überlassen. Diese Autonomie des Schauraums konnte denn auch zum berechtigten Argument von Gegnern des Freilufttheaters werden. Andererseits macht sie gerade die besondere Qualität des Naturtheaters aus und kann zu Stimmungserlebnissen führen, die dem geschlossenen Theater in dieser Form fremd sind.

Brigitte Schöpel hat in ihrer grundlegenden Arbeit zum Naturtheater auf die Wichtigkeit der Kategorie 'Naturgefühl' für die historische Entwicklung eines modernen Freilufttheaters verwiesen und bereits ansatzweise auch die Abgründe einer in Rousseaus Nachfolge mit historischen Setzungen beladenen Auffassung von verlorenen und wieder zu erstrebenden 'Natur'-Zuständen deutlich gemacht. Dennoch ist die von ihr benutzte Definition für 'Naturgefühl'<sup>67</sup> einseitig und letztlich in ihrer theoretischen Einordnung in ein Modell des theatralen Gesamtprozesses 'Freilufttheater' unbefriedigend geblieben. Denn es ist keineswegs so, daß Natur-Gefühl allein "eine spezifische

<sup>67</sup> Aus einer literaturtheoretischen Arbeit; Martin Greiner: Das frühromantische Naturgefühl in der Lyrik von Tieck und Novalis, - Leipzig 1930, S.VI

"Stimmung als Folge des Natureindrucks" bezeichnet, "mithin das Vermögen, den Eindruck eines äußeren Naturvorgang zum Ausdruck eines subjektiven inneren Vorgangs zu verwenden."<sup>68</sup> Dies mag den individuellen Vorgang des naturgefühligen Empfindens und subjektiven Stimmens topographischer Eigenheiten bezeichnen, wie er den Zeitgenossen von Epochen zunehmender romantischer Verklärung einer der eigenen Lebensweise als entfernt empfundenen 'Natur' eigen ist.

Naturgefühl an sich und über einen größeren Epochenzitraum als allein den der subjektiven, sentimentalischen Stimmung von Natur hinaus betrachtet, kann doch aber wohl nur das (wie es im Brockhaus heißt) "je nach Zeitalter, Volk, Kulturstufe, aber auch nach der individuellen Veranlagung sehr verschiedene Erleben der Natur" bedeuten<sup>69</sup>, das heißt: die Einnahme einer bestimmten Grundhaltung zur Natur, ohne daß dies immer eine natur-gefühlige sein muß.

Dies Verhältnis einzelner Epochen oder Kulturgruppen zur Natur genau bestimmen zu wollen, stößt allerdings schnell auf Grenzen, da für viele etwa in der Freilufttheatergeschichte relevante Zeitalter eine dahingehende Geistesgeschichte nur aus sehr indirekten Quellen zu erschließen ist. Außerdem ist die Verallgemeinerung *des* Naturgefühls einer Epoche im Grunde schon deswegen unzulässig, weil selbst in einem einzelnen, regionalen Kulturbereich eine Vielzahl von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen eine ebenso große Zahl von Natur-Verhältnissen gehabt haben. So läßt sich zwar vielleicht noch anhand philosophischer und religiöser Zeugnisse der griechischen Oberschicht eine pantheistisch-mystische Naturliebe, ein Empfinden von der Naturbeseelung als 'griechisches Naturgefühl' konstatieren - treffend ist es aber doch nur für die schmale Schicht freier hellenischer Stadtbürger. Ihre unzähligen Sklaven, aber letztlich auch die Landbevölkerung ist in diesem Naturgefühl keineswegs eingeschlossen.

Vergleichbare Probleme ergeben sich bei Betrachtung fast aller geschichtlichen Abschnitte und ihres jeweiligen Naturgefühls, die in bisherigen Untersuchungen (auch unter der inzwischen verstärkt geschehenen Heranziehung jeweiliger literarischer Zeugnisse) nicht völlig zufriedenstellend gelöst werden konnten. Je arbeitsteiliger und vielgliedriger die Gesellschaft wurde, desto mehr verschiedene Verhältnisse zur Lebenswelt wurden ganz selbstverständlich wachsen. Insofern erscheint es mir müßig, hier für bestimmte Freilufttheatertypen und -Epochen eine bestimmte Grundhaltung zur Natur konstruieren zu wollen, die zwar ihren Theaterbauten bis zu einem gewissen Maße zugrundegelegen haben mag, die aber mit dem Blick eines Heutigen auch dementsprechend schnell verfälscht oder verklärt werden kann, wie die historische Patina antiker Theaterruinen ja auch zu einer Romantisierung einlädt, die nicht im Sinne der Erbauer sein konnte. Aber man muß sich bei der Betrachtung gegenwärtigen oder aus der unmittelbaren Vergangenheit stammenden Freilufttheaters bewußt bleiben, daß hier die zentrale Mitwirkung einer Attitüde zur Natur eine Rolle spielt, die von derjenigen anderer Epochen und Zeitalter verschieden gedacht werden muß, daß insofern die heutige Vereinnahmung

---

<sup>68</sup> Greiner 1930 a,a,0.; zit,n, Schöpel 1965, §,10

<sup>69</sup> Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden,- 17, völlig neu bearb, Auflage, Bd,13, S,238, Wiesbaden 1971,

z.B. antiker oder mittelalterlicher Bauformen auch unter gänzlich neuen Vorzeichen als in ihrer Entstehungszeit zu deuten ist.

Für das Naturgefühl, könnte man pointiert sagen und damit dann doch eine historische Setzung versuchen, fängt die Neuzeit im Grunde bei Rousseau an. Vorher wurde die Natur - und das war hier noch die vom Menschen unbeherrschte, außerhalb seines Lebens- oder Einflußbereiches liegende Welt - teils als erschreckend (weil unbeherrscht), teils als fremd (weil unentdeckt) empfunden und galt insofern als Gegenbild zur menschlich gestalteten Zivilisation; jedenfalls für bestimmte, meist städtische Schichten. Mit der zunehmenden Aneignung und Beherrschung der Natur - etwa auch ausgedrückt in den nach menschlich konstruierter Zentralperspektive ausgerichteten barocken Parkanlagen - kam dann aber eine immer größere Sehnsucht nach dem Un-Gestalteten, nach der 'Urnatur' auf.

In der Landschaftsmalerei und in der neuen, englischen Parkgestaltung, in der man eine Illusion wie 'von selbst' gewachsener Natur mit Menschenhand bereitete, rückte so immer mehr ein romantischer, verklärender Blick auf die Natur als "Landschaft", das heißt als ideal-ästhetischer Bildausschnitt in den Vordergrund. Diese Ästhetisierung der natürlichen Topographie als "Landschaft" (die zunächst tatsächlich nur so bezeichnet wurde, wenn sie wie nach idealen Kompositionskriterien gemalt aussah<sup>70</sup>) setzte freilich, wie Rainer Piepmeier richtig bemerkte, den "arbeitsentlasteten Blick" auf die Natur voraus, "um frei von der Not zu sein, in ihr arbeitend im Bemühen ums Überleben aufzugehen"<sup>71</sup>; sie blieb also ein Oberschicht-Spezifikum.

Diesen bevorzugten Blickwinkel hatte offenbar Rousseau, wenn er einen Zustand vor der menschlichen, zivilisatorischen Einwirkung als wahre 'Natur' verklärte, zu der es zurückzukehren gelte, um sich zu vervollkommen und die Welt zu verbessern. Dies "Rousseau-Argument", inzwischen zum Topos geworden, war dann auch für die in der Individualreform die gesamtgesellschaftliche Veränderung suchende Lebensreform um 1900, die den Beginn der hier betrachteten Freilufttheaterepoche in gewisser Weise inspiriert haben dürfte, von Bedeutung. Die immer wiederkehrende Argumentationskette war dort:

- <sup>70</sup> Es gibt eine Ursprungsnatur;
- <sup>71</sup> diese ist im Verlauf der Menschheitsgeschichte verloren gegangen;
- <sup>72</sup> der Grund für den Verlust ist in der Bildung der menschlichen Zivilisation zu suchen;
- <sup>73</sup> es gibt Möglichkeiten, das Verlorene - wenigstens partiell - wiederherzustellen;
- <sup>74</sup> die Wiederherstellung der Ursprungsnatur ist eine Befreiung der Natur,"

So wird die 'Natur' zugleich in vager, mythischer Urzeit angesiedelt und als Utopie hingestellt. Das konnte auch für die Haltung zum gegenwärtigen Lebensraum, für das Naturgefühl nicht ohne Rückwirkung bleiben. War vorher noch alles nicht menschlicher Ordnung Unterworfen an der Natur in jedem Sinne 'Un-Gestalt' und nur das Artefakt Natur 'schön', glaubte man jetzt hinter den Aneignungsprozeß

<sup>70</sup> Dazu siehe Gerhard Hard: Zu Begriff und Geschichte der "Natur" in der Geographie des 19. und 20. Jahrhunderts. - In: Großklaus 1983, S.139ff.; sowie Piepmeier 1980

<sup>71</sup> Piepmeier 1980, S.14

<sup>72</sup> Gunter Gebauer: Auf der Suche nach der verlorenen Natur - Der Gedanke der Wiederherstellung der körperlichen Natur. - In: Großklaus 1983, S.101 ff.

zurückgehen zu müssen, um das Schöne per se wiederentdecken zu können. Gleichzeitig verschwand aber gerade diese vom Menschen unbeherrschte 'natürliche Natur' in zunehmendem Maße. Und wenn man sich im englischen Landschaftsgarten der geradezu theatralischen Illusion von einer menschlich unbearbeiteten Natürlichkeit hingab, saß man einer nachbarocken Schimäre auf, in der eine ästhetische Naturstimmung zur 'Echtheit' verklärt wurde.

Es festigte sich das Bewußtsein, daß die 'Natur' außerhalb des eigenen Lebensumfelds eine vom 'nutzbar gemachten' Weltausschnitt verschiedene Sphäre sei - sie wird im übrigen bis heute weitgehend als nicht angeeignet empfunden, obwohl sie inzwischen in fast allen Teilen der Welt entscheidend vom Menschen vereinnahmt und mitgestaltet worden ist. Die (Gedanken-)Schere zwischen alltäglichem Lebensraum und 'Natur' wurde immer größer. Der Identität zwischen öffentlichem Lebens- und dem Naturraum, von der man glaubte, daß sie irgendwann einmal in einer - meist idealisierten - 'Urzeit' vorhanden gewesen sein müsse, sah man sich jetzt durch zivilisatorische Einflüsse entfremdet. Die Veränderung der menschlich angeeigneten Landschaft gegenüber einem verklärten Bild der 'Ur-Natur-Landschaft' wurde erstmals als geschichtliche Dynamik erfahren - die Gegenwart im Umgang mit der Natur konnte vom Bild einer 'vergangenen' Landschaft abgegrenzt werden.

Es konnte daher auch in der Kunst naheliegen, die Landschaft mit quasi historischen, oder sagen wir besser aus einer romantisierten Vergangenheit stammenden Figuren zu bevölkern, die den Zustand der einstigen Harmonie widerspiegeln sollten: mit Schäfern und Bauern, die dem romantisierenden, arbeitsentlasteten Blick wie 'fröhliche Landleute' erschienen. Das 'fröhliche' Landleben war schon ein Topos der Aneignung im barocken Fest gewesen - jetzt ging es mit dem Einbau von Schäferei-Kulissenbauten im englischen Landschaftsgarten in einen gesamt-landschaftlichen Illusionismus über, der sich schließlich mental von den herrschenden Klassen auch auf die anderen städtischen Schichten übertrug.

Diese Haltung zur Natur gab letztlich auch den Anstoß für das in der Forschungsliteratur als erste Äußerung eines modernen Natur-Theaters gewertete Goethesche Spiel im Ettersburger und Tiefurter Park Ende des 18. Jahrhunderts, das noch ganz in der Tradition der Schäferdichtung stand<sup>73</sup>. Hier spielte denn erstmals nicht nur ein Gefühl für die Natur, sondern eine auf diese projizierte Sentimentalität theatralisch eine Rolle. 'Natur', so könnte man mit Brigitte Schöpel sagen, war hier, wie späterhin überhaupt im Freilufttheaterbereich, "nicht mehr reale Naturlandschaft, sondern höchst artifizielle Natur, die lediglich den Schein des Natürlicheren behält."<sup>74</sup>

Es lag dem aber nicht nur die Romantisierung eines verloren geglaubten Naturzustands zugrunde, sondern auch eine Vorstellung von der Geschichtlichkeit der ästhetisch als Vergangenheitsraum angese-

73 Siehe dazu: Kutschner 1936, §,72 ff, (=Kutschner 1949, §,281ff.); Stadler 1951, §,23; Schöpel 1965, §,17 ff.

74 Schöpel 1965, §,151

henen Landschaft, die sich zunehmend verselbständigte. Es wurde deswegen ganz folgerichtig mit der Naturstimmung zugleich ein Gefühl für die Historie verknüpft, das sich dann nach einer bezeichnender- und merkwürdigerweise gerade in der Phase der Romantik eingetretenen Pause des Naturtheaters auch im Freilufttheater Raum verschaffte. So konnte es - ausgelöst durch eine bestimmte Attitüde des Naturgefühls - dazu kommen, daß der öffentliche Raum unter freiem Himmel als der für historische Schauspielspektakel wegen seiner 'Authentizität' besonders geeignete Raum erschien, weil er ja vergangenheitlich aufgeladen, von der alltäglichen Lebenswelt entfernt und somit ein Relikt jener historischen Tage zu sein schien, die man sich im Abbild vergegenwärtigen wollte. Daß er aber nicht jene 'natürliche Natur' von damals geblieben war und auch die Zuschauer und Spieler nicht im ästhetischen Blick auf die Landschaft dahin zurückkonnten, wurde vielfach in einer wahren Natureuphorie verkannt.

Das gilt auch für die weniger historisch orientierten Spielanlässe, für die ganz auf eine naturgestimmte Wirkung ausgerichteten Theaterbühnen im Freien. Das Naturgefühl war auch hier Gefühlseligkeit insofern, als die malerische Naturkulisse nicht als Artefakt erkannt wurde, sondern als Hintergrund für eine zweifelhafte Rückkehr zur 'Naturechtheit' angesehen wurde. Dabei lag dem sentimentalnen Blick doch auch die Tatsache zugrunde, daß schon zu Beginn unseres Jahrhunderts zumindest im großstädtischen Umfeld Berlins die vom Menschen und seiner Technik geformte Umwelt, die 'zweite Natur', alltäglicher sein und näher liegen mußte als eine außerhalb des Lebenskreises befindliche Landschaftsnatur, die für den zivilisierten Menschen heute schon das Außergewöhnliche, mithin nahezu 'Unnatürliche' bedeuten muß. Das Theaterspiel in der Natur kann dergestalt geradezu als Aneignungsform des wieder fremd Gewordenen verstanden werden, als Vermittlungsmedium für die in einer utopischen Rückwendung gesuchte heile Natur.

Das neue Gefühl der Jahrhundertwende für die Natur blieb also im Illusions-Bereich, indem es den gegenwärtigen Umweltzustand, den Stand menschlicher Aneignung der Natur gar nicht in Betracht zog, sondern sich in ästhetisierte Bilder der Naturschönheit zurückzog, sich einen Fluchtweg aus der 'zweiten Natur' in die Illusion der ersten suchte. Die Sentimentalität des Naturgefühls steigt in unserem Kulturreis offenbar analog zur Wahrnehmung einer akuten Bedrohung der 'natürlichen' Lebensumwelt. Wenn auch unter zivilisationskritisch anderen Grundvoraussetzungen stimmt darin unsere unmittelbare Gegenwart im übrigen mit der lebensreformerisch durchdrungenen Jahrhundertwende überein.

Andererseits sollte man sich aber hüten, das Freilufttheater, gleich welcher Epoche, nur unter dem Aspekt des Naturgefühls zu betrachten, auch wenn man darin eine zentrale Kategorie für den gesamtgesellschaftlichen Stellenwert und die individuelle Rezeption des mit Natur und öffentlichem Lebensraum konfrontierten Theaters sehen muß. Der Großstadtürger der Jahrhundertwende etwa zog ins 'Freie', das heißt in einen vom Alltagsbereich möglichst unbelasteten Raum, der noch gar nicht mal immer in der Natur sein mußte, und suchte

dort - auch inmitten der landschaftlichen Natur - Zerstreuung in ganz städtisch-kulturell durchdrungenem Sinne. So hat Friedrich Freksa ganz treffend bemerkt, daß das Theater im Freien einen gewaltigen Auftrieb erhalten habe

"durch den Luft- und Naturhunger der städtischen Menschen, die es hinauszieht ins Freie, um dem Maschinengange der Stadt zu entgehen. Aber sie wären nicht Städter, wenn sie nicht Anregung und Unterhaltung suchten, und sie finden es im Schauspiel unter blauem Himmel (,,,)."<sup>75</sup>

Das Theater unter freiem Himmel war also in vielen Fällen ein Zusatzreiz für ein städtisch geprägtes Zerstreuungsbedürfnis der 'raus ins Grüne' ziehenden Bürger. Dabei spielten auch veränderte soziale Gegebenheiten eine Rolle, ein neues Verhältnis zum öffentlichen Raum, der jetzt zunehmend den vorher unterprivilegierten Schichten zugänglich und für ihre Interessen nutzbar wurde. Zusätzlich war von Belang, daß man hier von den herkömmlichen Theaterkonventionen weit entfernt war. Zwar wird allgemein der Freiluft-Theaterraum intensiver als solcher empfunden, schon weil er optisch weniger 'ausgeschaltet' werden kann als derjenige im dunklen, geschlossenen Theaterbau. Aber er ist doch weniger mit der Barriere gehobener Gesellschaftlichkeit und kultureller Bildungsarbeit belastet, ist zwar ebenso wie diese aus dem Alltag enthoben, mit seiner Einbettung in die Natur jedoch eher in den Rahmen des Ausflugs- und Unterhaltungslebens gestellt. Das heißt ganz praktisch, daß Theater hier mit anderen Zuschauergruppen, vor allem aber auch mit anders eingestimmten Zuschauern konfrontiert wird.

Zusammenfassend gesprochen geht die Aneignung des Freilufttraumes für Theater- und Unterhaltungszwecke zunächst einmal viel weniger von künstlerisch-ästhetischen Kategorien aus, sondern vielmehr von der durch den eigenwertigen Raum hervorgerufenen Naturstimmung, die weitgehend auf gesellschaftlichen und individuellen Faktoren außerhalb des eigentlichen Theaterbereichs beruht. Nicht nur die Natur-Räumlichkeit, in die das Spiel hineingesetzt wird, ist von Bedeutung, sondern vor allem das vom Zuschauer 'mitgebrachte', gesellschaftlich determinierte Naturgefühl, das sozusagen den 'Filter' für seine Raumwahrnehmungen darstellt. Erst wenn er den von Spiel und Aktion schauspielerisch-dramatisch hergestellten inszenierten Raum und seine eigene Raumwahrnehmung und -Auffassung zum naturgestimmten und stimmigen Gesamtbild zu formen vermag, ist die Theaterfiktion erfolgreich.

Natürlich ist in gewisser Weise auch dies eine Binsenweisheit, die ebenso für den Theaterprozeß im geschlossenen Hause gelten kann: nur bei einer Illusionsbereitschaft wird der Zuschauer auch illusioniert werden. Nur kann er eben im geschlossenen, bei uns ja meistens dem Guckkastentheater kaum an der inszenierten und gemeinten Bedeutung des Spiels vorbei. Alle seine Sinne werden dort darauf zugerichtet. Im Freilufttheater ist hingegen eine weitaus größere Eigenleistung der Zuschauer gefordert, wenn man denn tatsächlich eine vergleichbare Theaterillusion erzielen will. Ist der Zuschauer, beispielsweise weil er sich im Grünen lediglich 'erholen' will, zu dieser Eigenleistung nicht bereit, wird er das theatrale Produkt kaum als stimmig

'Zwangskomposition' empfinden können, sondern er wird, von den Nebenwirkungen eingenommen, viel eher als im ablenkungssarmen Haustheater die Spielhandlung als unwichtig und wenig mitreißend ansehen.

So muß es bei Betrachtung aller dieser Grunddispositionen eines Spiels im Freien zunächst ein wenig fraglich erscheinen, wo denn - abseits der Ablenkungen und 'Fremdbestimmungen' des Freilufttheaters - seine eigentümlichen theatralischen Stilmöglichkeiten liegen können; ob es nicht vielmehr die Mängelverwaltung unter dem Einfluß eines unbeherrschbaren Raumes und einer abgelenkten Zuschauerschaft ist, was als stilbildende Arbeit des Freilufttheater-Regisseurs noch übrigbleibt. Wir werden im folgenden ganz verschiedene Umgangsweisen mit diesen Problemen, aber auch mit den Chancen eines Theaters im öffentlichen Licht betrachten. Darunter sind sicherlich auch solche, die an ihrer (im doppelten Sinne zu verstehenden) Stillosigkeit gekrankt haben mögen, die sich kaum als vom Haustheater unabhängige, eigenständige Stilausprägungen bewiesen haben, die nur das Guckkastenspiel ins Freie stellten, die lediglich eine ins Volkstümliche umgebogene Meinungerei im Freien waren.

An allen Spielen dieser Art wurde doch aber zumindest deutlich, daß sie mit dem Freiluftraum einen populären Ort gefunden hatten, der neue Publikumsschichten heranzog, daß sie insofern auch einen populäreren, sprich: einfacheren Stil herauszuprägen begannen, der diesen neuen, zuweilen ungeübten Theaterzuschauern und ihrer Seherfahrung gemäß und den Gegebenheiten des Raumes angepaßt war. Das bedeutete oftmals eine Verbreiterung der optischen Wirkung auf Kosten des dramatischen Wortes, die so weit gehen konnte, wie es Brigitte Schöpels Charakterisierung des historisierenden Klassiker-Freiluftspiels andeutet:

"Nicht mehr die Sprache schafft die Bilder, sondern das Bild - das Schau-Bild - zwingt die Sprache in seinen Dienst."<sup>76</sup>

Es wird im Einzelfall danach zu fragen sein, wie weit sich das traditionelle Sprechtheater unter Freilicht- und Freiluft-Bedingungen im rein optischen Spektakel aufzulösen begann und ob die Natursentimentalität zum Hinderungs- oder zum Beförderungsgrund eines stimmigen Theaterspiels ohne Dach wurde.