

## 1. "BARDENGEBRÜLL"

Ernst Wachler  
Der 'völkische' Pionier

Den Titel "Ältestes deutsches Naturtheater" beanspruchen verschiedene Anlagen und Unternehmungen aus unterschiedlichen Gründen für sich. Die Bühne in Wunsiedel (Luisenburg-Festspiele) und das Weißenburger Bergwaldtheater rechtfertigen diesen werbewirksamen Titel unter Heranziehung alter Gelegenheitsspiele am selben Ort oder unter Einbezug kostüm-volksfestlicher Geschichtsvergegenwärtigungen früherer Zeiten. Ebenfalls gerne als älteste Naturbühne des deutschsprachigen Raumes oder gar Mitteleuropas<sup>1</sup> wird das Felstheater im Park des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg angesprochen.

Im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erbaut, wurde es vom damaligen Erzbischof Marcus Sittikus als Spielort von Opernaufführungen benutzt. Die erste Aufführung auf dieser Bühne ist für den 31. August 1617 belegbar<sup>2</sup>. Typologisch ist die Anlage tatsächlich beachtlich und in ihrer Zeit ein vollkommenes Unikum. Es handelt sich um eine in den Fels gehauene Bühne abseits der barocken Parkanlage inmitten eines ehemaligen Steinbruchs, der von wildwuchernder Natur umgeben und überragt wird. Da findet man nichts von der gebändigten Zentralperspektive, die sonst in dieser Epoche der Natur aufgezwungen wurde - tatsächlich haben wir es hier mit einem wildromantischen Theater in der Natur zu tun. Der heutige Blick ist freilich auch leicht ein verklärender. Rudolf Meyer lehnt die Bezeichnung "Naturtheater" für diese Anlage ausdrücklich ab und nennt sie, im bewußten Absetzen der barocken Tradition von unserem heutigen Naturgefühl, "ältestes Gartentheater auf deutschem Boden"<sup>3</sup>. Artur Kutscher faßt seine genauen Forschungen zu Hellbrunn so zusammen:

"Man paßte sich nicht sonderlich der Natur an, dazu war man doch noch nicht empfindsam genug, andererseits aber konnte man sich den barocken Reiz des Gegensatzes nicht entgehen lassen, seine Kultur in die Wildnis zu stellen, und so pflanzte man denn eine Art von Saaltheater in die Felsenhöhle."<sup>4</sup>

Die bauliche Anlage in Hellbrunn ist weder Muster für weitere Bauten dieser Form gewesen, noch spiegelt sie eine bestimmte regelmäßige Spielpraxis wider. Außerdem ist noch nicht einmal gewiß, ob hier nicht zum Theaterspiel barocke Kulisseneinbauten vorgenommen wurden<sup>5</sup>. Eine Inspirationsquelle für die Naturtheaterbegeisterung des 20. Jahrhunderts ist diese bemerkenswerte Bühne nicht geworden; im Gegenteil wurde sie erst im Zuge dessen (u.a. von Artur Kutscher und seinen Theaterstudenten) für eine Bespielung wiederentdeckt<sup>6</sup>.

Weder die einmalige Hellbrunner Anlage noch all die anderen "ältesten" deutschen Naturbühnen können deswegen für sich in Anspruch nehmen, der Ausgangspunkt eines modernen Freilufttheaters zu sein. Es war vielmehr Ernst Wachler, der in dem von ihm begründeten "Harzer

---

1 Tötschinger/Weber 1987

2 Laut Kutscher 1924, S. 30

3 Rudolf Meyer 1934, S. 80

4 Kutscher 1924, S. 31

5 Worauf, laut Kutscher 1924, S. 31 und 105, einiges hindeutet

6 Siehe dazu Kutscher 1939, S. 136

Bergtheater" die erste in ihrem Programm bewußt künstlerische Bühne im Freien schuf, die mit Berufsschauspielern einen regelmäßigen Spielplan bestritt. Er hatte insofern erstmalig den Uebergang vom volksfestlichen Spektakel, das die Freiluftspiele bis dahin ausschließlich gewesen waren, zum Kunsttheater vollzogen und lieferte mit seiner über Jahre am Leben bleibenden Bühne zwar nicht für alle Nachfolger ein direktes Vorbild, aber doch einen Diskussionsbeitrag, den er selber in zahlreichen Publikationen über die lokale Bedeutung hinauszuhoben suchte. Und tatsächlich wurde Wachlers "Harzer Bergtheater" ein Signal für die Freunde und die Gegner eines Theaters im Freien, sich erstmals ernsthaft mit dem Freiluftstil auseinanderzusetzen, die Form als Grundlage einer Theaterreform zu feiern oder als Scharlatanerie zu verdammen.

Schon 1911, nach Einsetzen der ersten großen Naturtheaterwelle (um 1910), war jedoch die Vorreiterschaft Ernst Wachlers und seines Theaters gebrochen. Erich Köhler bemerkte:

"In dem Gewimmel von Naturtheatern ist der Vater der ganzen Idee mit seiner Schöpfung ein wenig in den Hintergrund gedrängt worden. Das Harzer Bergtheater Dr. Wachlers, der allen anderen Theoretikern mit der ersten praktischen Verwirklichung des Naturtheatergedankens vorangegangen ist, hat in der Tat zwar seinen Rang als 'primus inter pares' künstlerisch sicher gewahrt. Aber das Gedächtnis der Zeitgenossen weiß von ihm nur noch als einem unter Vielen."<sup>7</sup>

Hatte Wachlers Wirken in den ersten Jahren, als sein Unternehmen noch ganz mit dem Reiz des Neuen und Originellen behaftet war, eine recht breite Resonanz (auch in der Ablehnung seiner Bühne) gefunden, so mußte er doch später feststellen, daß sein eigentliches Wollen sich nicht verwirklichen ließ, daß er vor allem auch viel weniger nachhaltiges Gehör bei den konservativen bis reaktionären Kreisen gefunden hatte, auf deren Linie er sich mit seinen Heimattheater-Theorien ideologisch befand und die er anzusprechen suchte. Es war sicherlich nicht erst 1926, nachdem Wachler selber die Direktion des Theaters schon aufgegeben hatte, zu spüren,

"daß sich Wachlers germanisch-paganistische <sic!> Träume im Bergtheater in keiner Weise erfüllt haben (...). Es fehlte an Widerhall, und es ist merkwürdig, daß auch heute, in der Zeit der nordischen Wiedergeburt <1926!!>, Wachlers Gedanke von völkischer Seite völlig übersehen wird."<sup>8</sup>

Tatsächlich ist es so, daß Ernst Wachler auch in der Nazizeit, die eine neue Blüte des 'völkischen' Freilufttheaters brachte, nicht mehr zur Geltung kam, als harmloser Schwärmer eingeschätzt ein Leben am Rande des von ihm geschaffenen Theaters und des Existenzminimums führte, bis er 1945 im KZ Theresienstadt ums Leben kam<sup>9</sup>. Von daher ist Wachler, der kein Mann des Theaters, sondern Philologe und Publizist war, in seiner Wirkung als Intendant und Theaterregisseur eher als gescheitert anzusehen. Aber die von ihm mit einer gewissen Zähigkeit vertretene Idee wirkte doch anregend für die breite Wiederentdeckung einer zweihundert Jahre lang weitgehend verdrängten Theaterform, auch

7 Köhler 1911, S. 480

8 Dürre 1926, Sn 356/357

9 Thieme in Trepte 1963, Sn 23/24. Zum Tode Wachlers siehe: Ernst Wachler, Zur 85. Wiederkehr seines Geburtstages, - 1956. Es ist nicht ganz gewiß, ob wir es hier nicht vielleicht mit einer nachträglichen Legendenbildung zu tun haben, die ihn von der allzu engen Nazi-Verwandtschaft postum befreien wollte (und der dann z.B. Eichberg 1977, S. 21f., aufgesessen wäre, der Wachlers Todesjahr in Übrigen mit 1944 angibt). Im Deutschen Bühnenjahrbuch 56. Jg (1945/1948, S. 39) wird Wachler nämlich als im Oktober 1945 in einem Flüchtlingslager verstorben verzeichnet.

wenn er persönlich nicht davon profitiert hat und die von ihm ins Leben gerufene Bühne nicht den Weg der von ihm vorgezeichneten Programmatik ging.

## 1. 1. WACHLERS VORBILDER

### 1. 1. 1. Heimatbewegung

Ernst Wachlers Ausgangspunkt ist dort, wo die gesamte Heimatbewegung und mit ihr dann die Naturtheaterbewegung einsetzte: beim Kulturpessimismus, bei der Ablehnung der damals gegenwärtigen, großstädtisch geprägten Kunst. "Los von Berlin!" - dies von Friedrich Lienhard, dem späteren dichterischen Mitstreiter des "Harzer Bergtheaters", geprägte Motto bezog sich auf eine als dekadent empfundene Lebensweise ebenso wie auf die Kunst, die man in zivilisatorische Verflachung und Verarmung abgeglitten glaubte, "entfremdet" von den "überlieferten Gemütswerten der deutschen Volksseele"<sup>10</sup>. Für den Theaterbereich bedeutete dies Wachler eine künstlerische Misere großen Ausmaßes: Stillosigkeit, gesinnungsloses Unternehmertum, Unterhaltungsbetrieb. Das Drama seiner Zeit hielt er für "teils einer grellen Natürlichkeitssucht, teils einer krankhaften Ueberfeinerung verfallen"<sup>11</sup>. Wie Lienhard strebte er dagegen weg von "Tüftelei und Künstelei".

"Unser psychologisches Stubendrama und Problemdrama, unsere künstelnde, nervöse, symbolistische Poesie steckt in Vernüchterung, Entartung und Ueberfeinerung; wir sind in eine Sackgasse geraten, meine Herren, und wir müssen wieder heraus!"

befand Lienhard 1901 kämpferisch<sup>12</sup>. Wachler definierte die gemeinsame Stoßrichtung später noch deutlicher als eine gegen die zeitgenössischen Kunstformen.

Man stand, sagte er, in der Heimatkunst im "Gegensatz zum bürgerlichen und proletarischen Sittenstück, wie es in den neunziger Jahren durch Ibsen, Tolstoi und den jungen Gerhart Hauptmann Geltung hatte, nicht weniger (...) zu dem symbolistischen und neuromantischen Schauspiel (Maeterlinck, Strindberg, Stucken) (...)"<sup>13</sup>

Friedrich Lienhards 1901 erschienener Programmaufsatz, in dem er die Schaffung von vaterländischen "Sommerfestspielen" anregt, schwimmt in einer breiten Zeitströmung mit, die, nach einer Schwarzmalerei gegenwärtiger Kulturverhältnisse, öffentlich von einer "re-volutio" träumte - nach Adolf Bartels der "Rückwälzung" der Verhältnisse im konservativen Sinne<sup>14</sup>. Typisch für die Strömung ist eine massive Tendenz ins nur unkonkret erfüllte Vergangenheitliche, das gleichwohl als Lösung aller Probleme verklärt wurde. Man wollte nur irgendwie weg von der gegenwärtigen Zivilisation, der auch kulturell als schädlich empfundenen Großstadt, zurück zu "naturegebenen" Einheiten wie der romantisch verklärten "Volksgemeinschaft" oder dem "Ewig-Deutschen". Einig war man sich jedoch lediglich in der Ablehnung der gegenwärtigen Situation. Man besaß aber wenig konkrete Vorstellungen, auf welche Weise der lebenspraktische und künstlerische Bewußtseinswandel denn vonstatten gehen sollte. So verlegte man sich in der Heimatkunst, der Wachler und Lienhard zuzurechnen sind, auf "ein halb gemütvoll, halb

10 Hamann/Hermand 1977 (1959), S.102

11 Wachler 1910, S.4

12 Lienhard in "Neue Ideale" 1901; zit.n. "Bühne und Welt" 1914, S.194

13 Wachler 1937, S.605

14 Siehe Hamann/Hermand 1977 (1959), S.102ff.

reaktionäres Freiluftbiedermeier"<sup>15</sup>. Auf dieser Gedankengrundlage kam man denn auch darauf, ein Theater, das zu den Wurzeln des gesunden Denkens zurückkehren soll, gerade in die Provinz und ins Freie zu verlegen.

Lienhards Aufsatz aus den "Neuen Idealen" (1901) ist deswegen für die Naturtheaterbewegung bedeutsam, weil er als Rettungsmittel aus aller "Unnatur" landschaftlich gebundene, sommerliche Festspiele nach Oberammergauer Vorbild propagiert, deren Stoffe aus deutscher Sage, aus Märchen, Volksbrauch und Geschichte kommen sollen. Damit ist er gleichzeitig zu einem der gedanklichen Gründungsväter des Harzer Bergtheaters geworden, auf die sich Wachler immer wieder berufen hat<sup>16</sup>. Er war auch Mitunterzeichner des dem Bergtheater zugrundeliegenden Gründungsaufwurfes zur Schaffung "Deutscher Festspiele". Neben Lienhard waren weitere Unterzeichner etwa Richard von Kralik, der in seinen "Kulturstudien" 1900 ähnliche Theorien wie Lienhard entwickelt hatte, und Hans von Wolzogen, Mitglied des betont 'völkisch' gefärbten Bayreuther Kreises und Herausgeber von dessen "Bayreuther Blättern", dessen Aufsatz "Die Bühne als Weih- und Freistatt" in mehr als verworrener Theoriebildung die Rettung aus dem "Niederbruch" der deutschen Bühne in einer eigenartigen Verquickung der "Freistatt" Naturtheater als einem urtümlichen und der "Weihstatt" Bayreuth als einem idealen Theater zu erkennen glaubt<sup>17</sup>.

Es ist im übrigen auffällig, daß der Kulturpessimismus immer wieder dem Gedanken einer Freilufttheaterreform zugrundegelegt wurde. Wolf Braumüller, einer der 'völkischen' Theaterideologen aus dem Umkreis Rosenbergs in der Nazizeit, argumentierte ganz ähnlich wie man es im Gedankenkreis der "fortschrittlichen Reaktion" um die Jahrhundertwende schon getan hatte. Seine Stoßrichtung ging ebenfalls gegen die unmittelbar vorhergehende Theatertradition, diejenige der "Systemepoche" (d.h. der Weimarer Republik).

Braumüller bemerkte einen "kulturelle(n) Stillstand der Schaubühne, hervorgerufen durch die tendenziöse Ueberwucherung des Spielplans internationaler, pazifistischer und bolschewistischer Prägung, das Hand-in-Hand-Gehen dieser Richtung mit der Verniedlichung alles Heroischen und ihrer Umkehrung in das Psychoanalytische und Perverse, sowie das Artistentum von Regie und Darstellung, technische Effekthascherei und unproduktives, unkünstlerisches Starwesen (...)"<sup>18</sup>

Nach der nationalsozialistischen Revolution - einer "re-volutio", die im Gegensatz zu Wachlers Zeitsituation hier bereits als vollzogen erschien - sei die Masse wieder zum Volk geworden, das einen ihm gemäßen Selbsta Ausdruck schon immer im Freilufttheater gesucht habe und jetzt im "Thingspiel" finden werde.

Und sogar im sozialistisch gefärbten Rückblick auf die Kunstentwicklung um die Jahrhundertwende in einer Jubiläumsschrift des "Harzer Bergtheaters" 1963 übernahm man, mit leicht verändertem Vokabular und einer arbeiterideologischen Abtönung, den jahrhundertwendlichen, später von den Nazis vereinnahmten Kulturpessimismus als vorgebliches Konstituens eines Freilufttheaters:

<sup>15</sup> Hamann/Hernand 1977 (1959), S.331 - ausführlich zur Heimatkunst; ebd., S. 326 ff.

<sup>16</sup> Zuletzt noch in Wachler 1937

<sup>17</sup> Wolzogen 1933/34 (Ob dieser Aufsatz hier seine Erstveröffentlichung fand, oder bereits früher entstanden und publiziert wurde, konnte nicht ermittelt werden). Zum Gründungsaufwurf des "Harzer Bergtheaters" siehe im übrigen; Hamann/Hernand 1977 (1959), S.417.

<sup>18</sup> Braumüller; Freilicht- und Thingspiel, 1935, S.7

"Vor dem Hintergrunde der nun beginnenden imperialistisch-monopolistischen Ära löste sich als saft- und kraftlose künstlerische Produktion das exklusive, snobistische Stück, das vom gesunden Geschmack der breiten Volksmassen angewidert abgelehnt wurde. Wer sich einen klaren Blick für die gesellschaftlichen Gegebenheiten der Zeit bewahrt hatte, erkannte, in welcher versumpften Situation sich die herrschende Gesellschaftsschicht befand und wußte um die Niedertracht der Methoden, mit welchen sie versuchte, ihre verlogene, das Leben verfälschende Pseudokunst den breiten Massen des Volkes schmackhaft und diese, angenebelt, ihren schmutzigen Absichten und Zielen dienstbar zu machen. Die Reinheit der freien Natur bot für diesen Zweck die ungeeignetsten Voraussetzungen, (...) Als Protest gegen das überhandnehmende Geschäftstheater entstanden um die Jahrhundertwende auf volkstümlicher Grundlage viele Freilichttheater (...)." <sup>19</sup>

### 1.1.2. Frankreich

Ein weiterer Orientierungspunkt für Wachlers Bemühen um ein Theater in der Natur ist nach seiner eigenen Aussage weniger das in späterer Freilichttheater-Geschichtsschreibung oft als wichtig angesehene Schweizer Volksschauspiel, sondern vielmehr das französische Vorbild gewesen. In Frankreich hatte es schon in den 1870er Jahren eine Gegenbewegung zum aufkommenden Bühnenrealismus gegeben, die unter anderem ihren Ausdruck in Klassikeraufführungen in den antiken Theaterruinen Südfrankreichs fand. 1869 wurden erstmals auf Veranlassung des Dichters Frédéric Mistral im römischen Theater von Orange Freilichtspiele abgehalten. Seit 1888 fanden solche Veranstaltungen, Opern- und Schauspielinszenierungen durch Mitglieder der staatlichen französischen Bühnen, regelmäßig in verschiedenen antiken Theatern statt<sup>20</sup>.

Was Wachler besonders daran beeindruckte, war die Verbindung zu einem Dichter als Initiator, von der er sich Parallelen für das deutsche Theater erhoffte: daß nämlich umgekehrt ein stehendes Freilichttheater in Deutschland die Dichter auf den Plan rufen könnte, ein neues, unverdorbenes, dieser Bühne gemäßes Drama zu schaffen, an dem es - nach seiner kulturpessimistischen Auffassung - ja im Moment mangle. Natürlich war das eigentlich ein Umkehr-Trugschluß, zumal in Frankreich gerade keine neue Literatur fürs Freilichttheater entstanden war, sondern Werke des Haustheaters bedenkenlos nach draußen getragen worden waren: "Aida", "Wilhelm Tell" oder "Die Nibelungen" etwa, für die man sich sogar die Kulissen von drinnen mit nach draußen brachte. Die vorgebliche Naturnähe war hier also nur ein zusätzlicher Zierrat für den herkömmlichen Innentheaterstil.

Daß der theatrale Innovationsimpuls nun gerade aus Frankreich kam, mußte in Wachlers Version der Naturtheatergeschichte von besonderer Bedeutung sein, da doch von dort auch nach seiner Meinung alle üblen, aus Rom importierten Einflüsse auf das deutsche Theaterwesen ausgegangen waren. Wachler sah nämlich, ganz auf 'völkischer' Linie, die einstmals auch in Deutschland fruchtbare Entwicklung des Theaters im Freien unterbrochen durch einen "Vorstoß Roms". Fremde Stoffe, eine fremde Sprache (das Lateinische) hätten sich zwischen Theater und Volk gestellt, die römische Kirche habe die alten germanischen "Wald- und Quellheiligtümer" für sich eingenommen.

Die Traditionen, die über diesen ersten 'Vorstoß' hinweggekommen seien (wie das Fastnachtsspiel), seien dann durch einen "zweiten Vorstoß Roms", als den er den klassisch-antik orientierten Humanismus

19 Prof. Alfred Hetschko in Trepte 1963, S.56

20 Dazu; Kutscher 1936, Sn 64/65 (= Kutscher 1949, Sn 274/275)

der Renaissance anspricht, endgültig zerstört worden. Fremde Muster und Versmaße, fremde Stoffe, eben überhaupt eine gänzlich fremde theatrale Tradition sei dem Volk aufgepreßt worden, was zu Mißbildungen wie den prunkvollen Hofbühnen (nach "welschem Muster"), der Trennung von Rängen und Ständen im Theater, dem gewissenlosen Unternehmertum nach amerikanischem Muster, der Ausbeutung großstädtischer Massen geführt habe. Wie die Volksfeste mit theatralischem Einschlag (Dinkelsbühl etc.), Oberammergau oder die Wiederbelebung antiker Theateranlagen jedoch gezeigt hätten, sei allein im Freilichttheater noch eine Spielstätte des Volkes lebendig geblieben, auf der jetzt ein "volkstümliches Festdrama hohen Stils" wieder aufgerichtet werden könne<sup>21</sup>.

### 1.1.3. Griechen und Germanen

Das Theater als "Kultus- und Feststätte" - nicht nur allein darin glaubte Wachler eine Parallele zum griechischen Theater ziehen zu können. Einmal abgesehen von den baulichen und theatralen Vorbildern, die die Griechen für ein Theater im Freien abgeben können, galten ihm Germanen und Griechen ganz allgemein als wesensverwandte "Schwestervölker" eines gemeinsamen "arischen" Ursprungs. Daß ein Zurück zu den Germanen über die indogermanische Verwandtschaft auch gleich ein Zurück in die Hochblüte des Hellenismus bedeuten müsse, davon waren viele Rasse- wie Kunsttheoretiker der "Fortschrittlichen Reaktion" um die Jahrhundertwende ebenso überzeugt wie später die Nazis. In diese Ideenwelt bürgerlicher Selbstbehauptung im Wilhelminismus paßt denn auch Wachlers Griechenverklärung, mit der er Front macht gegen alles "Romanische".

"Die Theateranlage bestimmt von vornherein Sinn und Inhalt des Theaterspiels", konstatiert er<sup>22</sup> und stellt die griechischen den römischen Theateranlagen gegenüber: Waren die einen "Andachts- und Feststätte für Künstler und Volk", so hatten die anderen nur die Funktion eines "Zirkus für Possenreißer und Gladiatoren" - boten die einen hohes Drama, Erbauung und Erhebung, ästhetischen Genuß, so waren die anderen nur der Platz für niederes Spektakel, Erregung und Sinneskitzel sowie leere Sensation. Unausgesprochen wurde dann diese Gegensatzgruppe von Wachler auf die gegenwärtige deutsche Situation übertragen: Hier die wahren, aus den Volksbräuchen erwachsenen Volkstheater - dort die Stadttheater.

Wachler war nicht der erste und nicht der letzte unter den deutschen Theatertheoretikern, der meinte, die im griechischen Theater versammelte Festgemeinde problemlos auf deutsche Gegebenheiten umdeuten zu können. Für die Freilichttheaterbewegung legte er damit bereits den Keim eines hartnäckigen Kardinalirrtums an, durch die Kopie der griechischen Theateranlagen werde auch die darin untergebrachte Menge zu einer vergleichbaren nationalen Gemeinschaft zusammenwachsen, ohne dabei zu erkennen, daß mit einer solchen Entwicklungskonstruktion Ursache und Wirkung der griechischen Voraussetzungen vertauscht werden. Wenn Wachler aber andererseits eine

---

21 Gesamte Darstellung nach Wachler (1911), S. 8-13  
22 Wachler (1911), S. 12

auf der Linie der französischen Wiederbelebungsversuche antiker Theater sich bewegend Reformbühne wie diejenige Lorenz' in Hertenstein ablehnte, weil hier ein Theater unter freiem Himmel auf klassizistischer statt auf "germanischer Grundlage" errichtet worden sei<sup>23</sup>, deutet es darauf hin, daß es ihm nur um die ideelle Verwandtschaft mit den Griechen, nicht aber um eine direkte Stilkopie ging.

Daß Wachlers 'völkische' Ueberlegungen darüberhinaus zuweilen auch ins militant Rassistische und Deutsch-Religiöse abgeglitten sind<sup>24</sup>, kann hier nur am Rande und zur Orientierung über Wachlers sehr einseitig schwärmerisch veranlagte Persönlichkeit bedeutsam sein, zumal es sich nicht in dieser extremen Ausprägung in seinen theatralischen Versuchen niedergeschlagen hat.

#### 1.1.4. Festspiel und Nationaltheater

Die Verklärung und das Herbeisehnen der griechischen Situation, die noch ein nationales Festspieltheater gekannt habe, waren auch für die vielen unterschiedlichen deutschen Festspiel- und Nationaltheaterideen eine wichtige Geistesgrundlage. Ohne daß deren Entwicklung und gegenseitige Durchdringung hier im einzelnen dargestellt werden könnte, läßt sich feststellen, daß Wachler auch dort für seine Idee eines außeralltäglichen Theaters aus der deutschen Landschaft Anleihen genommen hat, sich zu einzelnen Ziehv Vätern von Klopstock bis zu Wagner immer wieder ausführlich bekannt hat<sup>25</sup>. Besonders in Klopstock hat Wachler (und haben nach ihm fast alle Freilichttheaterideologen) den Urvater der Idee eines Theaters im Freien gesehen. Keine Publikation zum Thema ohne das klassische Zitat aus Klopstocks Briefen, seine eigene Dichtung "Hermanns Schlacht" betreffend:

"Wenn ich der Erbprinz (von Braunschweig) wäre (...), so ließe ich 'Hermanns Schlacht' unter freiem Himmel im Harze, just auf einem solchen Felsen am Tale der Schlacht, als zum Schauplatz angegeben ist, aufführen und lüde außer einigen Kennern auch einige preußische Bataillone, die sich im letzten Kriege besonders hervorgetan hätten, dazu ein." <sup>26</sup>

Wachler war überzeugt davon, mit seinem Harzer Bergtheater diese Idee Klopstocks erfüllt zu haben, da der Dichter als "Sohn der alten Harzstadt Quedlinburg" exakt an eine Verwirklichung im nahen Thale gedacht habe; und das Klopstocksche Werk ließ Wachler auch tatsächlich 1907 in Thale aufführen.

Im Zentrum der Anleihen von den verschiedenen Nationaltheaterideen steht aber wiederum die Ablehnung des stehenden Theaterbetriebes mit seiner ermüdenden Regelmäßigkeit. Ob nun Devrient, der 1860 mit seiner Oberammergau-Schrift für ein neues festliches Volkstheater plädierte, oder Wagner mit seinen in Bayreuth eingerichteten jährlichen Festspielen - sie alle glaubten, im Gegensatz zu den frühen Theoretikern des 18. Jahrhunderts, für die die Grundsituation ja auch noch eine andere gewesen war, die Erhebung über den Alltag nur durch

23 Wachler 1910, S.16, Zu Wachlers stilistischem Antipoden Rudolf Lorenz siehe mein folgendes Kapitel II,2.

24 Als Rassen-Ideologe wird Wachler bei Hamann/Hermand 1977 (1959) anhand seiner Schriften dargestellt (siehe dort etwa S.74 oder S.144).

25 Zum Vorbild Klopstock bekannte sich Wachler v.a. in Wachler (1911), S.13 ff. - zu anderen in Wachler 1937.

26 Klopstock an Ebert, 1770; zit.n. Wachler (1911), S.16

die Feierlichkeit eines herausgehobenen Anlasses finden zu können, nicht aber im alltäglichen Schauspiel.

Auch Wachler meinte für seine Gegenwart:

"Wir haben nicht s e l t e n e Aufführungen,,, sondern alltägliche, die die Kunst leicht zum Handwerk herabdrücken, an gewohnter Stätte, meist zu gewerblichen, mitunter sogar ausbeuterischen Zwecken,"<sup>27</sup>

Deswegen hielt er Fest-Spiele fernab der bisher üblichen Theaterzentren für nötig. Natürlich steckt aus heutiger Sicht ein ganzer Schwung Provinzialismus darin, ausgerechnet eine abgelegene Gebirgsgegend zum Treffpunkt der Nation erklären zu wollen. Ein wenig, wenn Wachler es auch leugnet, hat da wohl das Schweizer nationale Volksschauspiel mit seinen Tellaufführungen auf Bergalmen und Dorfangern Pate gestanden, wo die nationale Emphase sich direkt mit der Landschaftsbegeisterung verbunden hatte.

Es lag aber auch dann nicht mehr fern, die festlichen Spiele des Volkes gerade hier in der landschaftlichen Abgeschiedenheit stattfinden zu lassen, wenn man die Natur als historisch aufgeladen empfand, als 'geschichtsträchtigen' Boden, als 'ewigen Zeugen' vaterländischer Geschichte, wie ein Gefäß alles Gewesenen und Zukünftigen im Leben der Nation. Das 'Nationaltheater' sollte hier quasi seinen der Nation nahen Ort finden. Wagners Bayreuth, von manchen (zumeist ungerufenen) Jüngern als Vorbild des deutschen Nationaltheaters gepriesen, war dagegen unter den meisten Heimatkünstlern verrufen <sup>28</sup>. Es galt als im Spielort zu zufällig und weltabgewandt, als zu elitär in der Darbietungsform und dem konventionellen Guckkasten der Hoftheater noch zu nahe. Außerdem lehnte man es ab, die 'nationale' Kunst nur auf die Geniestreiche eines einzelnen Künstlers begrenzen zu sollen.

#### 1.1.5. Zusammenfassung

Fassen wir die verschiedenen Entwicklungsvorgänger, auf die sich Wachler mit seiner Gründung in Thale berief, noch einmal zusammen, so sind dies die Heimat- und "Los von Berlin"-Bewegung mit ihrem extremen Kulturpessimismus; das volkstümliche Passionserlebnis des Mittelalters, vermittelt in dem nach der Mitte des 19. Jahrhunderts 'wiederentdeckten' Oberammerngau und in der Beschäftigung Devrients und Lienhards mit dieser Theaterform; das französische Vorbild eines Klassikertheaters in antiken Ruinen als Gegenbewegung zum neuzeitlichen Repertoire der stehenden Bühnen; Anleihen aus deutschen Nationaltheaterentwürfen; der rückwärtsgewandte, verklärte Blick auf vorgebliche Griechen- und Germanenübereinstimmungen, deren Wiederherstellung von der Misere der Gegenwart zu heilen versprach, und schließlich die traditionellen Volksspiele mit einem Schwergewicht auf den betont nationalen in der Schweiz.

Mit dieser Aufzählung sind dann auch nicht nur die Ursprünge von Thale, sondern überhaupt die wichtigsten Traditionen der aufkommenden Naturtheaterbewegung genannt, die in verschiedener Gewichtung allen Neugründungen die Basis waren. Ernst Wachler kann hier also, nicht

27 Wachler 1903; zit. n. Bethke 1953, o. S.

28 Siehe Lienhard 1920 (1901), der scharf gegen Wagner polemisiert

zuletzt aufgrund seiner Vorreiterposition, als exemplarisch für die gesamte Entwicklung gelten.

### 1.2. WACHLERS WOLLEN

Was sollte nun das eigentlich Neue an dem von Ernst Wachler propagierten und dann schließlich 1903 auch eingerichteten "Harzer Bergtheater" sein ?

Im Zentrum stand da zunächst der Wunsch nach einer neuen Dichtung, von der er hoffte, daß sie sich aus der baulichen, landschaftsgebundenen Anlage entwickeln würde. Den Deutschen fehle, schrieb Wachler noch 1918, das Weihepiel, das in der Synthese von Andacht und Kunst bestehe. Die Verbindung künstlerischer Darbietungen mit den Festzeiten des Volkes sei verlorengegangen wie der Mutterboden des Dramas: die Naturmythen. Durch Anknüpfung an das Brauchtum und die Jahresfeste der Deutschen könnten aber wieder außeralltägliche Festfeiern geschaffen werden<sup>29</sup>. Das Drama zur Zeit der Harzer Theatergründung 1903, von Wachler in weiter oben beschriebener Weise pessimistisch und ablehnend eingeschätzt, sollte nun in der Loslösung vom einengenden Geschäftsbetrieb der großstädtischen Theater hier einen neuen Nährboden bekommen.

Das Landschaftstheater eigne sich schon deshalb nicht nur ideologisch, sondern auch ganz theaterpraktisch besonders zur Entwicklung einer neuen Dramatik, weil hier die sonst verbreitete Scheu vor Uraufführungen wegfallen könne, da doch die Unkosten einer Inszenierung gering bleiben<sup>30</sup>. Daß diese Einschätzung, von Wachler nach ja immerhin sieben Jahren Direktionserfahrung in Thale geäußert, naiv ist und mit den Gegebenheiten eines professionellen Freilufttheaters genauso wenig zu tun hat wie die am gleichen Ort aufgestellte Forderung, allen Zuschauern freien Eintritt zu gewähren und die Unkosten durch Gemeinden oder Spielgemeinschaften aufbringen zu lassen (was auch eine Wagnersche Forderung gewesen war, die sich in Bayreuth aber ebenfalls nicht durchsetzen ließ), muß fast gar nicht angemerkt werden.

Stofflich sollte aus dem landschaftlich geprägten Sagenschatz der Gegend geschöpft werden und aus Märchenstoffen sowie aus germanischer Götter- und Heldensage. In der Form glaubte Wachler durch die freilichttheatralen Gegebenheiten griechische Zustände wiederherstellen zu können: durch das Fehlen des Vorhangs würden die Störungen der Einheit des Ortes und der Handlung, würden illusionsstörende Unterbrechungen und Pausen verhindert; zwischen den Akten sollte stattdessen die Kontinuität der Darbietung während Chor- oder Zwischenaktmusik geboten werden. Zudem werde durch die bauliche Anlage und den freien oder geringen Eintrittspreis die Trennung zwischen verschiedenen Rängen und Ständen aufgehoben, die das Theater zu einem echten Volkstheater machen müßte.

Die Landschaftseingebundenheit des Theaters hat bei Wachler aber auch einen nationalen Zug: Möglichst für jeden Landstrich sollten am "idealen Mittelpunkt einer Landschaft" jeweils passende Stätten mit

<sup>29</sup> Wachler 1918

<sup>30</sup> Wachler 1910, S.20

entsprechendem Repertoire entwickelt werden als

"Sammelpunkt eines ganzen Stammes, der, seiner selbst bewußt, gewillt ist, seiner Sinnesart einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen, sich ein würdiges Denkmal in einer Kunst- und Kulturstätte zu schaffen."<sup>31</sup>

Wenn Wachler an dieser Stelle einen Exkurs über Schlesien und dessen nationale Bedeutung als Bollwerk gegen das vordringende Slaventum einfügt und seinen "Sommerspielen auf vaterländischer Grundlage" auch eine dahingehende Bedeutung als nationaler Vorposten zuweist, so klingen die Ortswahlkriterien für die späteren nazistischen Thingplätze wie bei Wachler abgeschrieben - man denke z.B. an den als "Bollwerk des Ostens" geplanten Thingplatz vor der ostpreußischen Marienburg.

Auch das Germanisch-Kultische pflegte Wachler bereits und legte es seiner Freilichttheatertheorie zugrunde. Hatte er schon in der Ortswahl an alte nationale Kultstätten, die oft mit bedeutenden Punkten des Landes ohnehin zusammenfielen, anknüpfen wollen, so sollte der Charakter und Ausbau der Stätte das Gepräge von Andacht und Feier erhalten, ein "Waldheiligtum" sein (Wachler: "Das allein ist deutschem Wesen gemäß"<sup>32</sup>). "Die dramatische Feier", so dachte es sich Wachler, solle "eine Weihehandlung sein: Gottesdienst."<sup>33</sup> Als Mittelpunkt der Anlage stellte sich Wachler einen Steinaltar mit Opferflamme vor, "als Sinnbild der Gottheit". Selbst seine Forderung nach Schlichtheit der Anlage, die eine Konzentration auf den "Inhalt der Weihehandlung, d.h. das Drama" erst richtig zulasse, klingt in Wachlers Formulierungen den Thingplatztheoremen der Nazis sehr verwandt:

"Die Zuschauer mögen sich lagern, sitzen oder stehen (...); das ist ganz unwichtig; wenn nur in der gesamten Veranstaltung ihr Gepräge als einer Feier der Volksgemeinde klar zum Ausdruck kommt."<sup>34</sup>

Der Gedanke "des Theaters im Freien als der eigentlichen Fest- und Weihebühne auch der Deutschen"<sup>35</sup>, die Theorien von germanischen Weihespielen und einem als "Feuerheiligtum" ausgeprägten Theater - das alles setzte sich aber dann nur ansatzweise in die theatrale Praxis um. Immerhin gab es am Fuße der Zuschaueranlage eine Flammenschale - sie hatte aber auch den praktischen Zweck, bei nächtlichen Vorstellungen die Bühne zu beleuchten - und am Giebel des Haupteingangs waren "Lichtsymbbole" und eine "Edda"-Strophe in "arischen Farben" eingeschnitten<sup>36</sup>.

Ohne Wachler völlig mißinterpretieren zu wollen, kann man einen Gedanken daran verschwenden, wie weit man seine abstrus völkischen Theorien für die praktische Verwirklichung im "Harzer Bergtheater" tatsächlich beim Wort nehmen muß, inwieweit er selber das Gesagte genau so gemeint hat und verwirklichen wollte, oder ob er nicht vielleicht nur ein ihm geläufiges 'völkisches' Vokabular dafür benutzt hat, um das Besondere an der von ihm intendierten Theaterform herauszustreichen; ob nicht "Kult" und "Weihe" eben vor allem als Gegenbegriffe zum stehenden Theaterbetrieb gedacht waren und lediglich

---

31 Wachler 1910, S.7

32 Ebd., S.18

33 Ebd.,

34 Ebd., S.19

35 Wachler 1925, S.8

36 Ebd., Sn 8/10

die starke innerliche Beteiligung, das Feierliche zum Ausdruck bringen sollten, das sich Wachler von seinem neuen Theater versprach.

Es soll hier nicht der "Teutonismus" heruntergespielt werden, den schon Artur Kutscher 1910 negativ an Wachlers Unternehmung vermerkte und der ihn Lorenz' Klassizismusbühne den Vorzug geben ließ<sup>37</sup>. Wie noch zu sehen sein wird, ist das explizit 'Völkische' des "Harzer Bergtheaters" auch immer wieder Angriffspunkt der Kritik gewesen und bietet noch heute Stoff zu Unverständnis und Ablehnung der Wachlerschen Theaterform ebenso wie seiner Person<sup>38</sup>. Inwieweit sich aber tatsächlich das Germanentümelnde in der Spielpraxis ausgewirkt hat, ist mit heutigen Augen und den jetzt noch überlieferten Dokumenten fast nicht mehr zu entscheiden.

Es hat zweifellos in Thale Walpurgisfeiern und Eddaabende gegeben und Fotos aus Wachlers Direktionszeit zeigen so manchen Germanenhelm und einige Bärenfelle - andererseits erwecken Fotografien von Hoftheaterszenen aus jenen Jahren in uns oft dasselbe Staunen über Kostüm und pathetische Gebärde, und es ist uns durch die nazistische Ueberbeanspruchung des (meist Pseudo-) Germanischen auch jedes Verständnis für das Feiern dieser grauen Vorzeit vergangen. Die zeitgenössischen Beobachter waren sich jedoch in ihrer Beurteilung der Tendenz des "Harzer Bergtheaters" keineswegs einig, sondern urteilten wahrscheinlich je nach persönlicher Vorliebe. Erich Köhler, ansonsten ein zuverlässiger und keineswegs ideologisch einseitiger Berichterstatter über die ersten Freilufttheater dieses Jahrhunderts, betonte noch 1925 bei der Betrachtung der Harzer "Lienhard-Festspiele" die hochstehende künstlerische Bedeutung des Unternehmens, die sich keineswegs auf dessen freilufttheatrale Vorreiterschaft beschränke und "durch eine breite Kluft getrennt von dem 'völkischen' Treiben gewisser Kreise" sei<sup>39</sup>.

Das explizit Theaterreformerische an Ernst Wachlers Willen ist aber nun nicht nur in der Ablehnung bisheriger Formen zu sehen, sondern zeigt sich darin, daß recht eigentlich, wenn man von dem germanisch sich Gebärdenden absieht, hier ein im künstlerischen Standard dem Haustheater angenähertes Freilufttheater entstehen sollte, das nur die (vermeintlichen) Mängel und Nachteile einer geschlossenen Bühne beseitigen wollte. Es fällt dabei auf, daß Wachlers Reformimpuls eindeutig aus dem Dramatischen kam, viel weniger als bei seinen Nachfolgern etwa auf der scharfen Guckkasten-Ablehnung beruhte - darin zeigt sich, daß er eben aus der Literatur kam und mit Theaterproblemen nicht unbedingt bis ins letzte vertraut war.

Von der bisherigen Volksfestspieltradition setzte sich Wachler schon darin scharf ab, daß er den Hauptwert auf Einzelleistung und "feines Zusammenspiel", "nicht aber auf Massenwirkungen" legte. Seine Feststellung:

"Das Schauspiel darf niemals zum Schaustück erniedrigt werden; erst recht nicht im Freien!"<sup>40</sup>

---

37 Kutscher 1910, S. 69ff.

38 So bei Hamann /Herwand 1977 (1959), S. 417

39 Köhler 1925, S. 338

40 Wachler 1925, S. 11

erteilt dem lokalpatriotischen Dilettantenspiel eine klare Absage. Das wird auch dadurch deutlich, daß er die Beteiligung von Laienspielern grundsätzlich ablehnte und seine Harzer Spielzeiten dann auch tatsächlich ausschließlich mit Berufsschauspielern betrieb (Nur in der ersten Spielzeit 1903 wirkten 40 Thalenser Bürger als Statisten mit). Für die Jahrhundertwende war das ein völlig neuer Gedanke; das Engagement von Berufsschauspielern in volkstümliche Aufführungen im Freien war noch eher die Ausnahme, und das Berufstheater hatte sich noch überhaupt nicht mit dem Gedanken eines Spiels im Freien auseinandergesetzt.

Außerdem war es Wachler wichtig, daß regelmäßig auf einer stehenden Freiluftanlage und nicht nur vor provisorisch in eine Waldlichtung gezimmerten Tribünen ein Repertoire verschiedener Stücke dargeboten würde und es nicht bei dem singulären Gelegenheitsspiel bliebe. Der Festspielcharakter der Unternehmung blieb davon unberührt, da das Außeralltägliche ja schon im ungewöhnlichen Spielort, aber auch in der nur relativ kurzen Sommerspielzeit begründet war. Im Spielplan sollten zunächst die "älteren Meisterwerke der germanischen Literatur" als "Unterbau für die Pflege der Entwicklung der dramatischen Dichtung der Gegenwart" dienen<sup>41</sup>, wobei bezeichnenderweise Shakespeare hier als "Gipfel des Germanentums" angesehen wurde<sup>42</sup>, was für die deutsche Vereinnahmung des Elisabethaners zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich ist, aber ebenfalls bereits auf die Nazis vorausweist. Das Theater sollte letztendlich, fern von der stehenden Hausbühne und ihrem konventionellen Spielplan, dem doppelten Zweck dienen, "die hohe Kunst dem Volke nahe zu bringen und das heimische Drama, unter Anknüpfung an unsere alte Ueberlieferung, zu erneuern."<sup>43</sup>

### 1.3. WACHLERS WIRKEN (Thale 1903)

Die praktische Verwirklichung all dieser Ideen mußte fast zwangsläufig hinter dem großen Programm zurückbleiben. Immerhin fand Wachler 1903 einen Platz, wo er sein regelmäßiges Freilichttheater einrichten konnte. Der Maler Hermann Hendrich, der sich 1901 vom Berliner Baumeister Bernhard Sehring auf dem "Hexentanzplatz" bei Thale am Harz eine "Walpurgishalle" für seine eigenen Walpurgisnacht-Gemälde hatte errichten lassen, gab wohl die Anregung dazu, vor seinem Gebäude eine Freilichtbühne zu bauen. Bei einer Ortsbesichtigung fand Wachler jedoch den Ort zum Theaterspiel ungeeignet und entdeckte stattdessen eine Schlucht am Bergabhang, die bereits die Sitzreihenüberhöhung für eine amphitheatralische Zuschaueranlage vorgab. So entstand ein Theater mit enorm steil abfallendem Zuschauerraum vor einem felsigen Bühnenplateau, hinter dem sich ein eindrucksvoller Fernblick von diesem letzten Harzausläufer über eine weite ebene Landschaft erschließt.

Das optische Problem der ansonsten ideal gelegenen Bühne ist, daß durch das starke Gefälle (die Sitzreihenüberhöhung beträgt noch heute

---

41 Wachler (1911), S.21

42 Wachler 1925, S. 12

43 Wachler (1911), S.21

fast eine menschliche Sitz-Größe, mit über 40 cm pro Reihe ist sie steiler als diejenige griechischer Amphitheater<sup>44)</sup> für alle Zuschauerplätze die auf der Mittelachse befindliche Hauptspielfläche sehr weit unten gelegen ist, daß man also die Handlung stets von oben, den Schauspielern auf den Kopf sieht. Dies ist natürlich tendentiell bei allen Naturtheatern mit ansteigenden Sitzreihen der Fall, fällt aber bei der Intimität der Thalenser Anlage besonders ins Gewicht, weil hier durch die starke Ueberhöhung die horizontalen Entfernungen zur Handlung wesentlich geringer erscheinen als die vertikalen. Im Angesicht des überwältigenden landschaftlichen Panoramas besteht deswegen die Gefahr - und sie ist von den ablehnenden Kritikern der Bühne stets beschworen worden -, daß die weit unten stattfindende Handlung gegen die Aussicht auf die Landschaft nicht ankommt und bedeutungslos wird, da sich die hauptsächlichlichen Blickbeziehungen eben nicht auf die eigentliche Bühnenfläche konzentrieren.

Im Laufe der Zeit verstand man es wohl, wie Fotos aus verschiedenen Perioden der Bespielung zeigen, einige höhergelegene Simultanschauplätze einzurichten, die dem Zuschauerauge näher lagen und zudem eine Abwechslung des Blicks versprachen - heute ist die Anlage zudem in weit stärkerem Maße rundum zugewachsen, was die Geschlossenheit, wenigstens für die unteren Plätze, etwas steigert. Insgesamt bleibt es aber ein Problem, hier die Konzentration auf eine von Massenwirkungen freie Handlung zu erreichen. Die Behauptung Wachlers, daß die landschaftliche Stimmung gerade die Konzentration auf das Wesentliche, nämlich auf Schauspiel und Dichtung lenke, steht genauso unbewiesen und unbeweisbar da wie die hier noch darzustellende gegenteilige Ansicht seiner Kritiker.

Ganz im Sinne Wachlers äußerte sich etwa W.Schölermann über die Bühne:

Er "empfand den Gesamteindruck als eine Erfrischung und Belohnung für die Strapazen der Eisenbahnfahrt in tropischer Hundstagsglut! (...). Der große, weite Blick ins Tal, über Quedlinburg hinaus, gibt den Hintergrund für diese, in einen Hain von Eichen und Fichten eingebettete Schaubühne; ein Hintergrund, der die Stimmung erhöht, ohne zu stören und während des Spielens abzulenken."

Von dieser "auf jede Sinnestäuschung im gewöhnlichen, theatralischen Sinne verzichtenden Natur" werde man, fernab aller skeptisch-kritischen Haltung, in eine erwartungsvolle, hingebungsfreudige Stimmung versetzt, die eine angeregtere Phantasietätigkeit und damit eine gesteigerte Illusion bewirke und es ermögliche, ohne jede Theater-Täuschung die dichterischen Räume eines Dramas nachzuvollziehen. Die Kulisse brauche dabei wie bei Shakespeares Wortkulisse "einfach nur gesprochen werden (...), um 'gesehen' zu werden." <sup>45</sup>

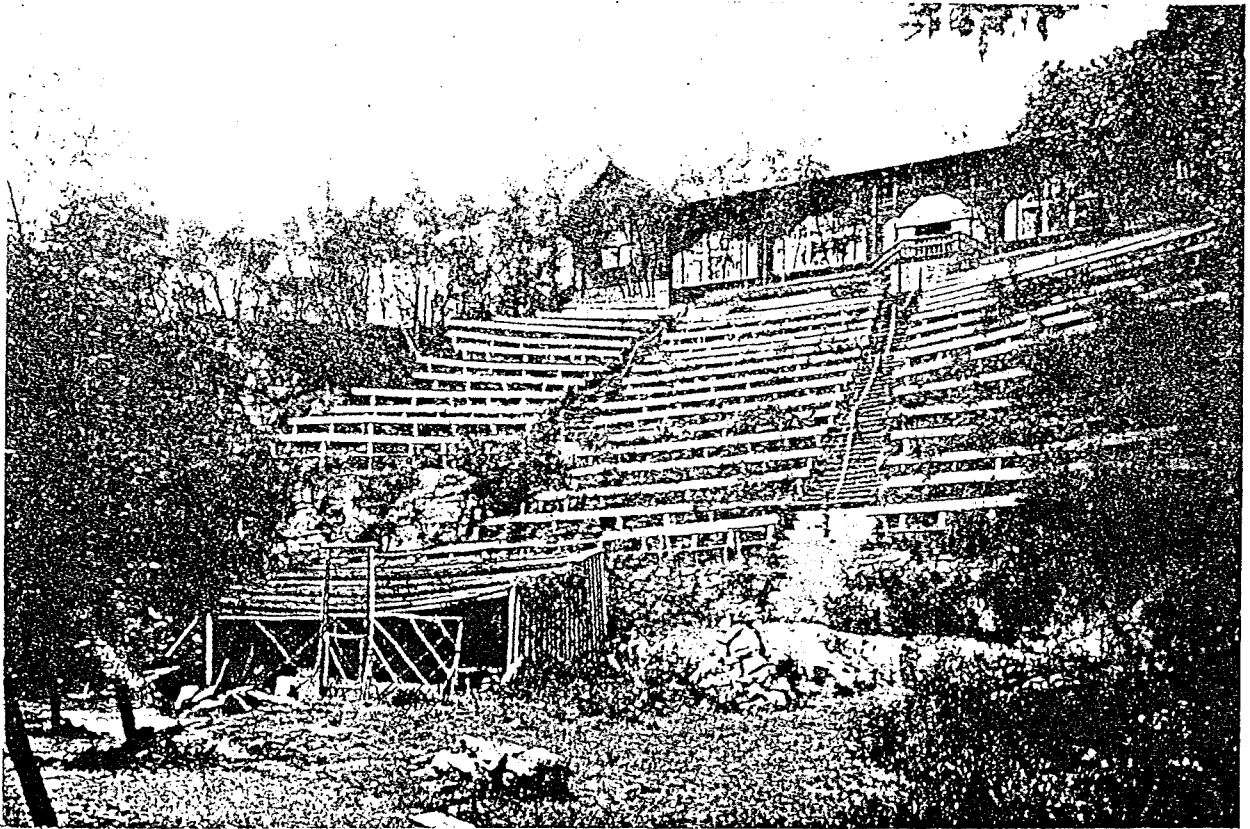
Letztlich argumentieren alle Befürworter der Thalenser Bühnenlösung eher aus dem Gesamteindruck, während die Zweifler sich häufig daran störten, einen bestimmten zugrundegelegten Kunstanspruch aus dem ihnen geläufigen Haustheater hier nicht verwirklicht zu finden. Es muß wohl eine Frage des individuellen Erlebens bleiben, wie stark ein Theaterindruck empfunden wird. Ob die Handlung des Schauspiels als räumlich zu weit entfernt eingeschätzt wird, ob die Theateranlage für

---

44 Gerhäuser 1973, S.11

45 Schölermann 1911/12, S. 258-261

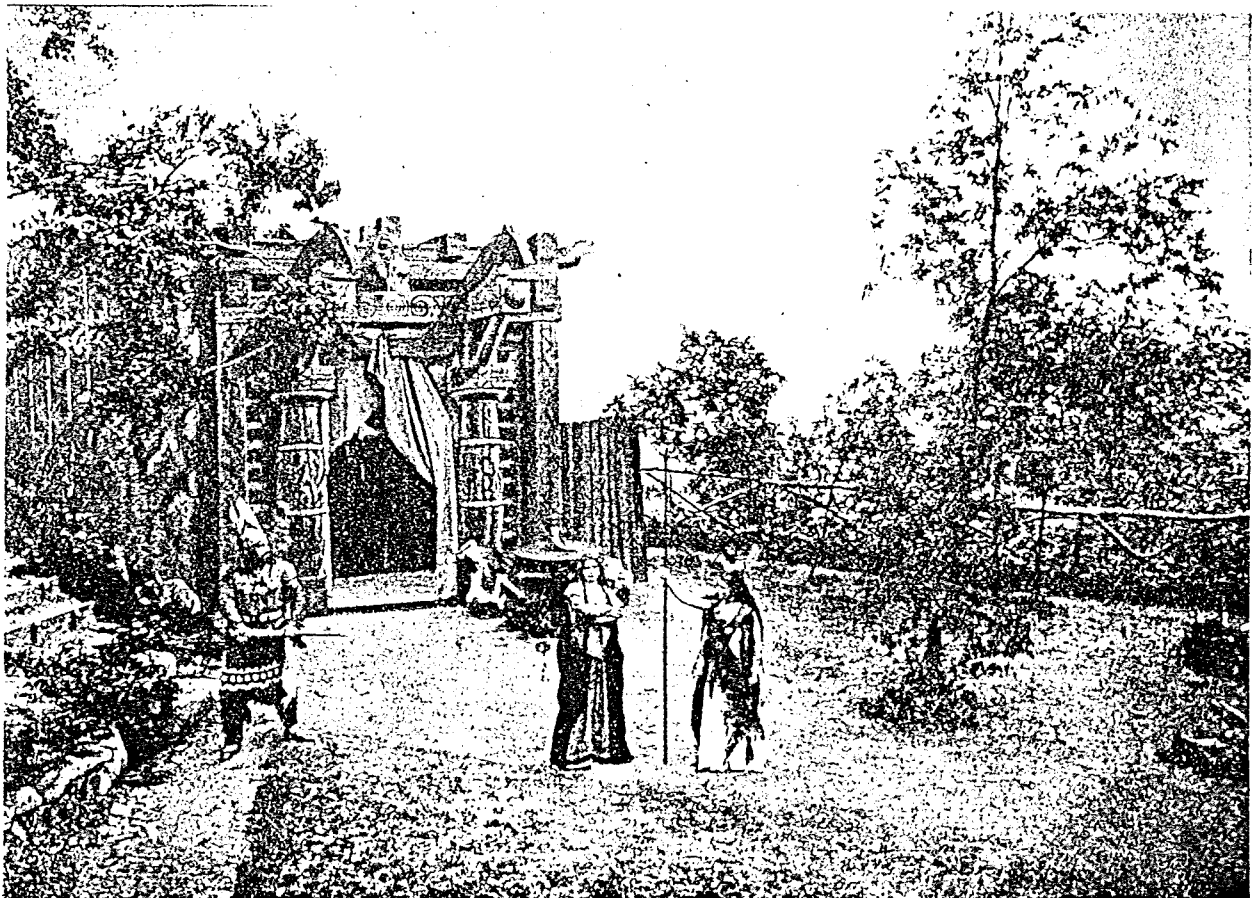
"HARZER BERGTHEATER" in Thale



DER ZUSCHAUERRAUM NACH 1907

Ein paar schiefe Bänke, wie an den steilen Hang geklebt  
Im Hintergrund: Die Wetterschutzhalle

III



SZENENFOTO AUS "WIELAND DER SCHMIED" 1905

"...die um den Hexentanzplatz wallenden nordisch-mythischen Nebel..."

geeignet angesehen wird, eine hinreichende Illusion und Aufnahmebereitschaft zu erzeugen, ist auch maßgeblich von der persönlichen, mentalen Entfernung zu Darstellung und Dargestelltem abhängig. Ein endgültiges und objektives Verdikt über die Harzer Bühne ist daher kaum möglich. Nach eigenem Erleben der Bühne erscheint es mir immerhin denkbar, daß die besondere Situation des In-die-Natur-Pilgerns zu dieser abgelegenen Bühne und die landschaftlich eindrucksvolle Anlage selber eine in gewisser Weise außergewöhnliche Gestimmtheit vermitteln können, die nichts mit einem herkömmlichem Theatererlebnis zu tun hat - ob dies aber unbedingt einem hier aufgeführten Drama zugute kommen muß, ist damit noch nicht gesagt. Genausogut kann es nämlich auch nur das von Julius Bab kritisierte Beurteilungstopos hervorrufen: Die Natur entschädigte ja für alles, also war es ein gelungenes Schauspiel<sup>46</sup>.

Im Sommer 1903 begann Wachler mit Schauspielern des Weimarer Hoftheaters zunächst die Bespielung des "Harzer Bergtheaters" mit 19 Vorstellungen ein und desselben Stücks, seiner eigenen Dichtung "Widukind". Selbst die der Heimatkunst eher freundlich gesonnene katholische Zeitschrift "Hochland" berichtet zwar von der Aufführung positiv, lastet dem Stück aber an, daß in ihm "ein doktrinärer Wodankultus, wie er neuerdings in einigen einseitig-nationalen Kreisen gepflegt wird," vorherrsche und ihm "seelische Vertiefung" und "die rechte Menschengestaltung" fehle<sup>47</sup>. Im folgenden Sommer wurde, was dann später die Regel war, ein Spielplan mit verschiedenen Inszenierungen angeboten - offenbar hatte das Spiel im Freien mit seinem Neuheitswert und seinen Eigenheiten genügend Resonanz gefunden, um fortgesetzt werden zu können. 1904 bemühte sich Wachler noch um eine Konzentration auf Werke zeitgenössischer Autoren<sup>48</sup>. Den größten Erfolg hatte er aber mit der Uebnahme von Klassikern auf die Naturbühne - schon 1904 mit dem später immer wieder ins Freilufttheater getragenen Shakespeareschen "Sommernachtstraum" in allein 17 Aufführungen<sup>49</sup>.

Diese Klassikerorientiertheit verstärkte sich mit den Jahren; der germanisch-theaterreformerische Impuls, vornehmlich heimatgebundene Gegenwartsdramatik aufführen und fördern zu wollen, schliff sich immer mehr ab. Schon 1910 mußte Wachler selber zugeben, daß sein hohes Literaturprogramm mangels Mitteln und mangels Zugkraft nicht durchgehalten werden konnte und "günstigerer Zeit vorbehalten bleiben" müsse<sup>50</sup>. Sein noch ein Jahr zuvor verkündetes Postulat blieb ein uneingelöstes Ideal:

"Ich kann in der Aufführung älterer Werke durch die Freilichtbühne, so dankenswert sie auch sein mag, nur einen Notbehelf, nur eine vorläufige Maßnahme erblicken. Das Wichtige und Wesentliche ist durchaus die Auffindung und Aufführung neuer Dichtungen."<sup>51</sup>

Möglicherweise ist die mangelnde Durchsetzungsfähigkeit seines großen Dramen-Reformprogramms auch ein Grund dafür gewesen, daß Wachler sich schließlich 1912 von der Leitung des "Harzer

46 Bab 1920, S. 139/140; ausführlich zitiert in meinem Kapitel V, 3, 1.

47 "Harzfestspiele". - In: Hochland 1, Jg, S. 122, Kempten/München 1903/04.

48 Der Thalenser Spielplan findet sich in der Materialaufstellung in Anhang VI, 3, 1.

49 Siehe dazu auch mein Kapitel II, 5, 0.

50 Wachler 1910, S. 12.

51 Wachler 1909 in "Die Freilichtbühne"; zit. n. Trepte 1963, S. 19/20.

Bergtheaters" zurückzog und das Theater weiterverpachtete. 1912 übernahm er von Lorenz die Freilichtbühne auf dem Lousberg bei Aachen, deren bauliche Anlage er aber nach einer Spielzeit für verfehlt einschätzte<sup>52</sup>. Danach ist Wachler nur noch einmal 1925 als künstlerischer Leiter der "Lienhard-Festspiele" in Thale im Freilichttheaterwesen in Erscheinung getreten. Bis 1930 war er noch Pächter des Geländes und Besitzer der Anlage. Danach erzwang die Gemeinde Thale durch Nichtverlängerung seiner Generalpacht den Verkauf des Theaters an sie selber, wodurch Wachler endgültig vom Mitspracherecht auf der von ihm gegründeten Bühne ausgeschlossen wurde.

Wachler erreichte in seinen Direktionsjahren einen regelmäßigen sommerlichen Spielbetrieb mit einem allseits anerkannten künstlerischen Niveau. Seit 1907 besaß das Theater zudem eine Schutzhalle, in die bei Regen ausgewichen werden konnte und wo dann "altdeutsche Schelmenspiele" oder "Edda"-Vorlesungen ersatzweise geboten wurden. Jocza Savits zitiert dazu Wachler:

"Im übrigen strafft die Erfahrung die ängstlichen Gemüter Lügen. An 165 Tagen der etwa 40tägigen Spielzeiten von 1903 bis 1906 konnten in Thale nicht weniger als 173 Vorstellungen unter freiem Himmel stattfinden. Kaum ein halb Dutzend Vorstellungen wurden in den vier Jahren wegen Regen abgebrochen."<sup>53</sup>

Quasi zu einem Hausautor wurde in diesen Jahren für das Bergtheater Friedrich Lienhard, der einige seiner Stücke hier uraufführen ließ, was Wachler auch dazu bewogen haben wird, 1925 "Lienhard-Festspiele" mit einem fast ausschließlich aus Lienhards Werken bestehenden Spielplan zu veranstalten. Es gibt aber immerhin zu denken, daß keines von Lienhards Stücken, mit Ausnahme des auch in Thale besonders zugkräftigen "Wieland der Schmied", von hier aus weitere Kreise gezogen hätte oder auf anderen Naturbühnen nachgespielt worden wäre. Ueber die überregionale Nichtbeachtung seiner Uraufführungen in Thale beklagte sich denn Lienhard auch später bitter:

"Wir <d. h. er und Wachler> waren in der unglücklichen Lage, programmatisch reden zu müssen, statt gestalten zu dürfen; man führte uns in Berlin einfach nicht auf; wir hatten nicht einmal die Ehre, lehrreich durchzufallen. Wir mußten dann bitten und betteln; 'Kommt in unsre Berge, seht euch an, was wir spielen!' Demütigend!..."<sup>54</sup>

Eine philologisch kritische Beurteilung Lienhards und damit der literarischen ebenso wie der (Natur-) Theaterqualitäten seiner zahlreichen Stücke kann hier nicht nachgeholt werden, sie ist insgesamt noch Desiderat der Literaturwissenschaft<sup>55</sup>.

Ohne noch weiter auf die Einzelheiten der Spielzeiten des "Harzer Bergtheaters" einzugehen, kann man die bereits weiter oben geäußerte These wohl zusammenfassend bestätigt finden, daß Wachler zwar nur bedingt als unangefochtenes Vorbild der ihm nachfolgenden Natur-

52 Wachler 1914, S. 129

53 Savits 1909, S. 36

54 Anmerkung zum Wiederabdruck "Sommerspiele" in Bühne und Welt 1914, S. 197

55 Lienhard ist vornehmlich in der Nazizeit der Gegenstand philologischer Betrachtung gewesen; Helmut Langenbacher; FRIEDRICH LIENHARD UND SEIN ANTEIL AM KAMPF UM DIE DEUTSCHE ERNEUERUNG, - Hamburg 1935, Und; Ernst Barthel; FRIEDRICH LIENHARD, Die Künstlerseele aus dem deutschen Elsass, - Kolmar im Elsass 1941, Noch zu Lebzeiten Lienhards (er starb am 30. April 1929) erschien ein sehr wort- und zitatenreiches, aber kaum analysekräftiges Buch von Paul Bülow; FRIEDRICH LIENHARD, Der Mensch und das Werk, - Mit vielen ungedruckten und seltenen Proben seiner Dichtung, Leipzig 1923, Darin gibt es (S. 353-371) auch ein Kapitel zu Thale und Lienhards Dichtung auf dieser Bühne; "Wieland und Waldbühne", Nach 1945 scheint Lienhard für die Germanistik kein Thema mehr gewesen zu sein.

theatergründungen dasteht, wohl aber zu seiner Zeit die Diskussionsbasis, wenn nicht gar den Beweis dafür bot, inwieweit ein stehendes, ein künstlerisches Theater im Freien möglich sei. National und international begründete sich seine Wirkung vor allem auf das Schrifttum über ihn und sein Theater sowie die eigene umfangreiche publizistische Tätigkeit, in der er immer wieder die Idee eines landschaftlichen Theaters vertrat.

#### 1.4. WACHLERS KRITIKER

Auch in der Ablehnung seines Versuchs blieb Wachlers Wollen natürlich nicht ohne Nachwirkung. Eine der schärfsten Polemiken gegen ein Theater im Freien ist wohl durch das Erlebnis einer Vorstellung im Harzer Bergtheater angeregt worden - sie stammt aus der Feder des Kritikers Herbert Ihering und verdient hier ein ausführliches Zitat, weil sie die Schwachstellen der ganzen Bewegung wie auch der Harzer Bühne unbarmherzig offenlegt und im übrigen, abgesetzt von der oft schwülstigen Theoriebildung der Befürworter, einen erfrischend deutlichen Ton anschlägt:

"In jedem Frühjahr und Sommer entdecken die Dilettanten ihre Liebe zum Theater, Ausrangierte Schauspieler und Schriftsteller, gut situierte Bürger, freigebige Patrioten, die sich von den Theaterschlachten des Winters wohlweislich fernhalten, treten plötzlich mit Programmschriften und Festspielplänen hervor, Da die ernsten Kämpfe ausgetragen sind, und die Waffen ruhen, haben sie es leicht, sich bemerkbar zu machen, Sie erfinden Schlagworte, und alle Welt hört ihnen zu, Sie wissen, daß sich im Mai eine gewisse Theatermüdigkeit einstellt; flugs sind sie dabei, diese auf das heutige Theater überhaupt zurückzuführen, Sie schimpfen auf Rampe, Bühne, Kulisse, Sie zetern über Schminke, künstliches Licht, falsche Perspektive, Alles ist ihnen verlogen, unecht, Zurück zur Natur! Hier in der garantiert echten Umgebung, unter unzweifelhaft wirklichen Bäumen und ungefälschtem Himmelsblau und Wolkengrau, hier weitet sich die Brust, hier strömen große Gefühle ungehindert aus, hier stellt sich religiöse Weihestimmung, hier Andacht und Ergriffenheit ein, Seht das Theater der Griechen! Waren jemals Religion, Kunst und Natur einander so nah wie bei ihnen? Und hatten sie nicht nur den Himmel über sich bei ihren Spielen? Zurück zur Natur! Und damit zurück zur nationalen Kunst! Denn kann die nationale Tragödie in der heuchlerischen Scheinwelt des modernen Theaters wiedergeboren werden? An den Aufführungsstätten neurasthenischer Großstadtdichter? Vor sensationsgierigem Premierenpublikum? Vor blasierten Kritikern? Nur unter dem Rauschen der uralten deutschen Eichen, nur zwischen Wald und Fels, nur zwischen Wies' und Bach, Deutscher, lernst du deutsch empfinden! Nur hier bist du empfänglich für die Taten deiner Ahnen, für deiner Helden Ruhm und Herrlichkeit! Nur hier hörst du Walvaters Stimme und Tors Hammerschlag! Hojotoho!

Dieses und noch viel mehr schreien im Sommer die Kleinen, deren Stimme man im Winter nicht hört, Sie kleben heroische Bilder an alle Litfaßsäulen und peitschen mit guter Gesinnung und reformatorischem Willen das Publikum ins Freie, So verekeln sie den Nichtwissenden das Theater und den Wissenden die Natur, Ich bin durchaus nicht fanatisch und lache über die naiven Versuche in der Umgebung Berlins, Warum soll man gegen einen Dilettantismus eifern, der sich so freudig zu sich selbst bekennt? Auch daß den Besuchern dieser Lustbarkeiten Eintrittsgeld abgefordert wird, ist ganz in der Ordnung, Denn es ist ja tatsächlich eine Seltenheit, Erwachsene Indianer spielen zu sehen, Die Gegnerschaft setzt erst ein, wenn die reformatorische Geste gewalttätig wird und die Herren sich an Kunstwerken vergreifen, Solange Herr Dr. Wachler und seine Getreuen sich unter sich teutonisch gebärden, bekümmert man sich um ihr Bardengebrüll nicht, Sobald sie aber Hebbel und Shakespeare in ihre Heldenmasse recken, ist es mit dem Nichtbeachten nicht getan, Man muß das Harzer Bergtheater gesehen haben, um die Dreistigkeit würdigen zu können, die dazu gehört, auf diesem unausgerodeten, holprigen Grasboden, der den Schauspieler bei jedem zweiten Schritt stolpern läßt, ein Drama zu geben, Unter vereinzelt ruppigen Bäumen, bald rechts, bald links, bald in der Mitte, vor angedeuteten Dekorationen, auf einer Bühne, die etwa ein Meter tiefer als die erste Reihe des Zuschauerraums liegt, so daß man den Darstellern meistens auf die Köpfe sieht, werden die »Nibelungen« und das »Wintermärchen« stranguliert! Niemals ist eine Konzentration der Szene möglich, denn der Blick gleitet fessellos über den winzigen Bühnenkessel in die Ebene hinweg, Das Drama, in dem alles Zwang, Notwendigkeit ist, wird ins Zufällige, Spielerische zerfasert,

Nirgends habe ich das Theaterspielen als etwas so Unehrlisches empfunden wie hier, Diese Apostel der Wahrheit sind die Apostel der Verlogenheit, Indem sie von der Wahrheit der Kunst die Wahrheit der Natur und von der Wahrheit der Natur die der Kunst verlangen, töten sie jede Wahrheit und machen die Kunst zur Lüge, wie sie die Natur zur Lüge machen, Die Dichtung wirkt als naturwidrige Maskerade, die Natur als kunstwidrige Kulisse, Indem diese Banausen zwei getrennte Welten, die ihre Wahrheit in sich tragen, aufeinander angewiesen sein lassen, diskreditieren sie beide, Sie verderben die Schauspielkunst und verwirren das Publikum, weil sie vom Theater verlangen, was das Theater nicht geben will und darf, Ein Freilichttheater, das ein abgeschlossenes, streng stilisiertes Szenenbild auf künstlicher Bühne nur unter freiem Himmel bringt, ist überflüssig, aber unschädlich, Das

Naturtheater, das eine künstlerische Zwangskomposition auf eine Zufallsbühne der Wirklichkeit stellt, ist nicht nur überflüssig, es ist eine Barbarei, gegen die keine Waffe zu scharf ist." <sup>56</sup>

Diese Kritik sitzt und trifft mit der Harzer Bühne auch die Berliner Ableger, um die es hier in den folgenden Kapiteln noch gehen soll. Axel Delmar, Direktor des Naturtheaters auf dem Brauhausberg in Potsdam, gab denn auch zu seiner Verteidigung an derselben Stelle eine Entgegnung auf diesen Aufsatz zu Protokoll, die uns später noch beschäftigen wird<sup>57</sup>. Freilich läßt sich wenig von dem, was Ihering hier sagt, direkt entkräften, wenn man denn von derart streng künstlerischen Gesichtspunkten an die Sache herangeht. Eine bedenkliche Vermischung von 'Kunst' und 'Natur' kennzeichnet das Theater im Freien tatsächlich und es macht seinem Stil zu schaffen, daß das eine an dem anderen gemessen oder gar noch in der Freilufttheatertheorie miteinander verquickt wird. Wenn man aus der Institution des Kulturtheaters ans 'Freilicht' tritt und dieselben künstlerischen Prinzipien auch hier verwirklicht sehen will, wird man zweifelsohne fast immer enttäuscht sein. Wenn man andererseits Iherings dogmatische Kritik als eine Antwort auf den dogmatischen Theaterreform-Anspruch Wachlers versteht, der mit seiner Bühne das stehende Theater durch eine höherstehende Form ablösen wollte, dann kann man sie als gerechtfertigt empfinden und vor allem ungeachtet der scharfen Ablehnung doch immer noch Darstellungen daneben gelten lassen, die die sommerliche Theaterlücke mit einem Freilufttheater zu füllen suchen, das in der Lücke zwischen Dogmatismus und Gegendogmatismus angesiedelt ist.

Ueber die Qualität der Wachlerschen Theaterdarbietungen - die gegenüber dem großstädtischen Klassikertheater freilich zumindest ungewöhnlich, wenn nicht gar hanebüchen aussehen mußten, was mit ihrem provinziellen Darstellerniveau mindestens ebensoviel zu tun gehabt haben dürfte wie mit ihrem unkonventionellen Spielort - ist von den neugierig gewordenen Großstadtkritikern, die es nun doch einmal nach Thale zog, manch Enttäuschendes berichtet worden. Auch Siegfried Jacobssohn verfaßte nach einem Besuch im "Harzer Bergtheater" 1907 einen sehr scharfen Verriß:

"Es ist schlichtweg nichts da, ein so hüflloses und jämmerliches Nichts, daß man einfach nicht begreift, wie erwachsene Menschen sich dafür oder dawider ereifern können. Das harzer Bergtheater von 1907 verdient nichts weiter als ein mitleidiges Lächeln, (...) Da ist aus allen Himmelsrichtungen ein Fähnlein armer Schmierenschauspieler zusammengetrommelt worden, unter die sich vielleicht zwei Talente, sicherlich mehr als zwei Routiniers verirrt haben, (...) Das Gesamtbild der vier Vorstellungen ist so erbarmungswürdig, daß ich der Regie jeden, aber auch jeden Einzelmaßgriff zutraue. Dieser Regie fehlen die elementaren Kenntnisse und Fertigkeiten, (...) Das bische Publikum war, ohne etwa Skandal zu machen, dermaßen empört, wie ich ein Theaterpublikum noch nicht gesehen habe, und hielt es der Mühe für wert, sich über die Frage zu erregen, ob hier ein bewußter Betrug oder eine gigantische Urteilslosigkeit der Direktion vorliege, (...) Was da in und über Thale herumläuft und mit der Leitung des Bergtheaters in Zusammenhang gebracht wird, sieht mir nicht intellektuell genug aus, um eines planvoll angelegten, rechtschaffenen Betrugers fähig zu sein. Es reicht höchstens zum Selbstbetrug." <sup>58</sup>

Angesichts der Tatsache, daß es mindestens ebenso viele, freilich nicht derart hochkarätige Kritiker gab, die das Bergtheater in hohen Tönen lobten, wird offenbar, daß Wachlers Freilufttheater vom 'großstädtischen' und vom 'provinziellen' Publikum durchaus verschieden

<sup>56</sup> Ihering 1911

<sup>57</sup> Delmar, 9. November 1911. Siehe dazu mein Kapitel II,3,2.

<sup>58</sup> Jacobssohn 1907

gesehen werden konnte. Es gibt freilich gerade in bezug auf das dieser Arbeit gegebene Thema des Berliner, also des großstädtischen Freilufttheaters zu denken, daß die als großer Vorreiter zweifellos ihren geschichtlichen Platz verdienende Harzer Bühne den Maßstäben hauptstädtischer Theatergänger - oder jedenfalls den Maßstäben der an der dortigen Ästhetik geschulten Kritiker - nicht standhalten konnte.

### 1.5. WACHLERS NACHFOLGER

Nachdem Wachler selbst 1912 die Direktion des "Harzer Bergtheaters" abgegeben hatte und zwischen 1912 und 1924 im Niveau sehr wechselhafte Spielzeiten unter verschiedenen Unterpächtern stattgefunden hatten<sup>59</sup>, begründete sich der überregional gute Ruf des Bergtheaters wohl vor allem auf der Direktion von Erich Pabst (1926-32), den Wachler 1925 von den Berliner Reinhardt-Bühnen als Regisseur an seine "Lienhard-Festspiele" geholt hatte und der in Thale seit 1926 unter einem selbständigen Theaterverein bis zur Nazizeit die künstlerische und geschäftliche Leitung innehatte. Edmund Stadler<sup>60</sup> stellt Pabst quasi als Nachfolger des Stilwillens eines Rudolf Lorenz hin, damit also als einen Vertreter der mehr klassizistischen Richtung im Freilufttheaterwesen, die mit der nationalen Wachlers nicht immer ganz übereinstimmt. So berichtet im Rückblick auch Rolf Thieme:

"Pabst hatte nicht selten auch künstlerische Auseinandersetzungen mit Dr. Wachler, denn er war der Heimathoden-Dichtung Wachlerscher Prägung durchaus nicht zugewan. Er entriß das Bergtheater der ideologischen Enge und vertrieb die um den Hexentanzplatz wallenden nordisch-mythischen Nebel." <sup>61</sup>

Daß jetzt nur noch vier statt wie bisher acht bis zehn Inszenierungen pro Spielzeit stattfanden, war zwar nach Wachlers Ansicht "zu wenig, weil die Anziehungskraft auf das Publikum naturgemäß durch eine größere Anzahl von Stücken gesteigert wird"<sup>62</sup>, muß aber letztlich doch als sinnvolle Beschränkung verstanden werden, um mit begrenzten Mitteln ein bestimmtes Niveau überhaupt halten zu können.

Folgt man den historischen Beschreibungen, so war Pabst ein Regietalent für ein schlichtes, dekorationsfreies Naturtheater, dessen Repertoire ausschließlich aus Klassikern der Dramenliteratur bestand - mit besonderer Vorliebe für Shakespeares Komödien. Unter seiner Ägide wurde das "Harzer Bergtheater" zudem so etwas wie eine Talentschmiede für "Nachwuchspflanzen Berliner Prägung"<sup>63</sup>, die sich Pabst, jetzt winters Intendant in Osnabrück, für den Sommer zusammenengagierte: O.E.Hasse, Gerhard Bienert, Mathias Wieman, Lothar Müthel und Rudolf Fernau waren darunter - und auch der junge Fritz Genschow, der später im Nachkriegs-Berlin ein entscheidender Exponent des dortigen Freilufttheaters werden sollte.

Von daher finden sich nicht nur stilistische und ideologische Querverweise, sondern auch immer wieder personelle Verknüpfungen von diesem frühen, ersten modernen Naturtheater mit späteren Unternehmungen, ist Thale also auch in dieser Hinsicht in gewisser Weise lange Zeit tonangebend geblieben.

---

59 Eine Uebersicht über die verschiedenen Direktionen und deren Spielpläne gibt mein Anhang VI,3,1.

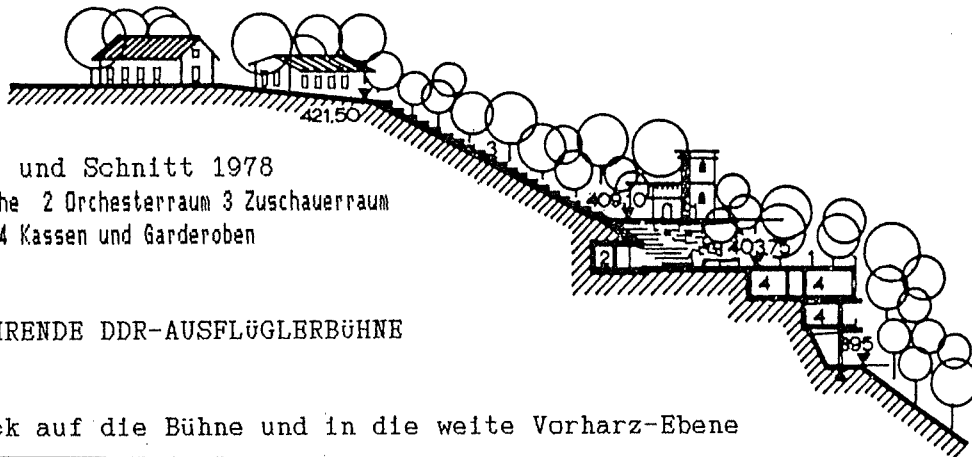
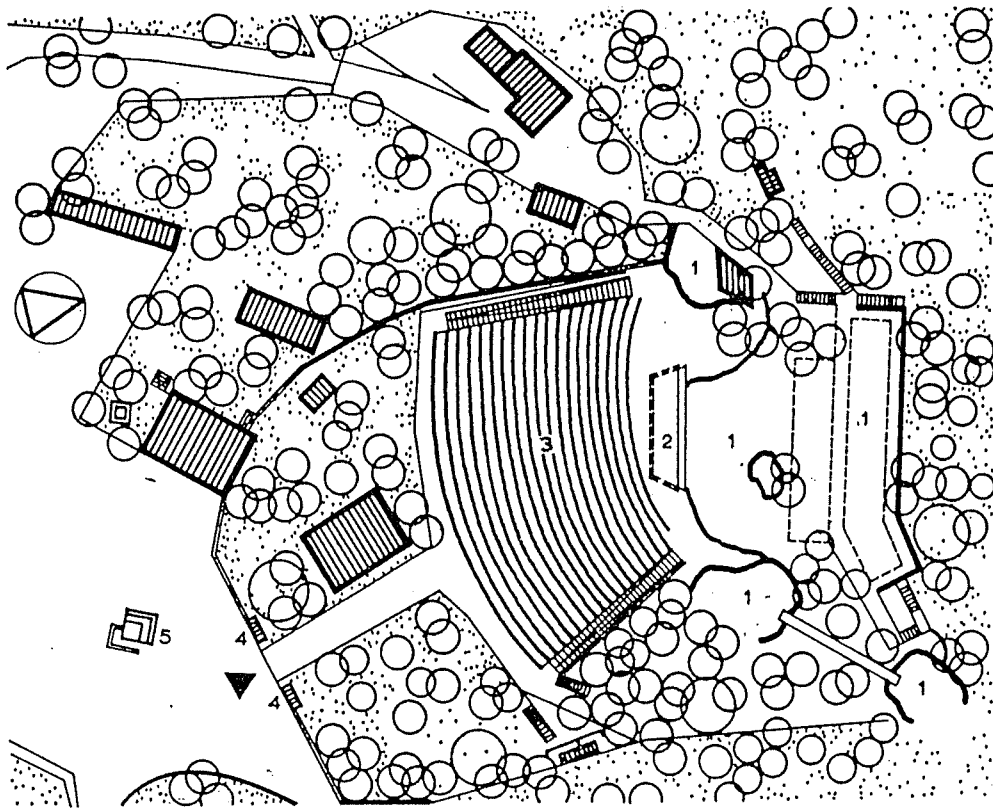
60 Stadler 1937, S. 478

61 Thieme in Trepte 1963, S. 28

62 Wachler, zit.n. Thieme in: Trepte 1963, S. 23

63 Fernau 1975, S. 201

# Das "HARZER BERGTHEATER" HEUTE



Grundriß und Schnitt 1978

1 Spielfläche 2 Orchesterraum 3 Zuschauerraum  
4 Kassen und Garderoben

EINE FÜHRENDE DDR-AUSFLÜGLERBÜHNE

Der Blick auf die Bühne und in die weite Vorharz-Ebene

