

6. "SPORTTHEATER"

Das Stadion – eine neue Dimension des Freilufttheaters

6.1. SPORT UND STADION

Als 1913 die erste größere Berliner Stadionanlage, das "Deutsche Stadion" im Grunewald, errichtet wurde, erkannten die kritischen Beobachter recht schnell, daß es nicht vornehmlich, wie seine Erbauer bekundeten, ein Trainingsort für die sportliche Stählung der Nation werden würde, sondern vielmehr von vornherein als "Schaubühne der Kraft", als "Sporttheater"⁴⁶⁵, ja als "Freiluftzirkus"⁴⁶⁶ geplant war. Wer den Amateur-Erholungssport (heute würde man sagen: den Breitensport) befördern wolle, so kritisierte man 1913 das Stadion, der müsse viele kleine Volksgymnastikplätze schaffen, nicht aber eine Zuschaueranlage für 30.000 müßige Betrachter, die zudem für Amateur-Sportveranstaltungen zu groß sein dürfte, sich also über kurz oder lang dem kommerziellen Sport, der "großstädtischen Schaustellung" öffnen müsse⁴⁶⁷. Statt der offiziell hochgehaltenen Vergleiche mit den Griechen und ihrer hohen Kultur stelle sich daher viel eher eine Verbindung zu den römischen Spektakelanlagen her.

Die theatralische, auf eine Schauwirkung bedachte Sportvorführung war an sich nicht neu. Was die Griechen noch als körperliches Kräftenessen in einem Sportfest gemeinschaftlich und unter allgemeiner Beteiligung getrieben hatten, war unter den Römern bereits aufgabenteilig zu einer in großen Circus-Dimensionen betriebenen öffentlichen Belustigung, einer Schau geworden. Als Schaukampf erhielt sich manches davon in den ritterlichen Turnieren des Mittelalters oder den Schützen-Wettkämpfen bürgerlicher Gemeinschaften. Die alten Dimensionen, die Breite der Öffentlichkeit wie bei den Griechen und Römern erreichten diese Formen jedoch nur selten.

Auch die wieder aufkommende Turnbewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts entdeckte bald die werbende Wirkung des öffentlich zur Schau gestellten Turnens. So verband sich für den "Turnvater" Jahn mit der Not, passende Innenräume für die neue Betätigung zu finden, auch gleich die Tugend, daß sich auf seinem ersten Turnplatz unter freiem Himmel in der Berliner Hasenheide seine körperstählenden Ideen ideal veröffentlichen ließen, indem eine große Anzahl Neugieriger stets Zaungäste der Turnübungen sein konnte und zuweilen auch zu Schau-Übungen eigens eingeladen wurde. Diese werbende, selbst-darstellende Geste nahmen die nationalen und regionalen Turnfeste in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Sie waren neben der Selbstversicherung der Gemeinschaft auch immer von einem gewissen Vorzeigecharakter beseelt, der für den Turngedanken genauso werben sollte wie für den bis zur Reichsgründung von dieser Seite militant vertretenen Gedanken der nationalen Einigung, die in der Vereinigung aller Turner der Nation sozusagen vorgebildet wurde. Das öffentliche Turnen war also Aufforderung zu praktisch körperlicher, aber auch politischer

465 Bab in: Die Schaubühne, 3. Juli 1913

466 Scheffler in: Vossische Zeitung 1913, 7. Juni 284

467 Ebd.

Aktivität, verwies insofern bereits über sich selbst hinaus.

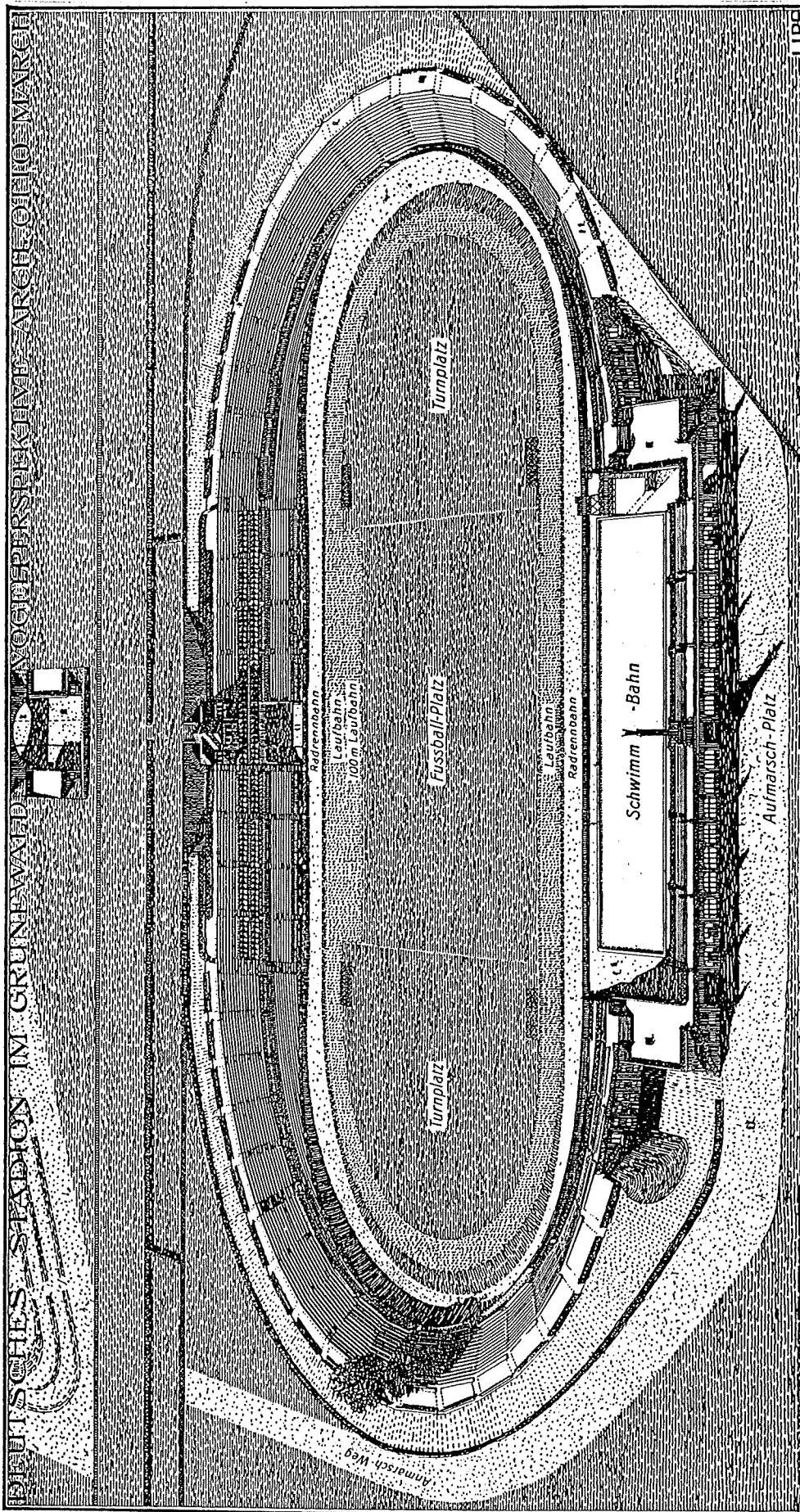
Um die Jahrhundertwende griff auf Deutschland verstärkt der Gedanke des Wettkampfsportes über, der bisher durch die Ablehnung, die er in der konservativen "Deutschen Turnerschaft" erfuhr, nicht von Bedeutung gewesen war. Bislang war - schon unter Jahn, dessen Körperübungen für die Befreiungskriege nutzbar gemacht wurden - der wehrertüchtigende Charakter des Sports in Deutschland allgegenwärtig gewesen. Schon im Schulunterricht auf den militärischen Drill geeicht, konnten sich die deutschen Turner lange Zeit keine andere als eine vormilitärische Form der körperlichen Betätigung denken. So ist es nicht verwunderlich, daß in Deutschland beim Uebergang zu neuen Spiel-Sport-Formen ein Grundsatzstreit zwischen den Turn-Traditionalisten und den Verfechtern des 'neuen' Sports ausbrach, der nicht nur die adäquate Form körperlichen Trainings, sondern auch Form und Inhalt der optischen Darbietung des Sports betraf.

Die Verfechter des englischen und französischen Wettkampfsports, etwa der Mannschafts-Ballspiele, wollten das Sportspektakel dramatisieren, wollten durch eine direkt aufeinandertreffende Konkurrenz von Spielern, wollten durch den Vergleich meßbarer Leistungen den Ehrgeiz der Sportler und die Spannung der Zuschauer erhöhen. Die deutschen Turner wandten dagegen ein, daß die Sucht nach immer neuen Rekorden und Siegen die körperlgebende, vor allem aber die ästhetische Komponente vernachlässige; das griechische Ideal des rundum gleichmäßig schön gebildeten und präsentierten Körpers spukte in den Köpfen.

Insofern war die gemeinsame (Massen-) Freiübung, die als sportliche Präsentationsform im Deutschen Reich weit verbreitet war und keineswegs nur von Freunden militärischen Drills als beeindruckende Schauform eingesetzt wurde, auch eine Gegen-Uebung zum "modernen" Sport, ihr lag ein teutonisches "Zurück zu den Hellenen" zugrunde, das aber - ganz unhellenistisch - sich einseitig am Militärischen orientierte. Im Grunde war die Freiübung nur eine kultivierte Form militärischen Exerzierens. Ganz wie im soldatischen Drill befiehlt dort der Kommandoton eine Gleichzeitigkeit körperlicher Bewegung, die zur kriegerischen Auseinandersetzung nützlich sein soll. Dabei geht es sowohl um eine Uebung im Befehlsgehorsam als auch um die gleichmäßige körperlich-technische Ausbildung.

Aus dem direkten Zusammenhang mit dem Militär gelöst fand sich diese Körperertüchtigungsform später in der ornamentisch wirkenden Stadion-Massenfreiübung genauso wieder wie in Bereichen, die außerhalb des eigentlich Sportiven standen. Hier war das gleichgerichtete Miteinander dann allein als Kraftdemonstration nach innen und außen gemeint. Am 40. Jahrestag der Schlacht bei Sedan (1910) versammelten sich beispielsweise im Gedenken an den Sieg über die Franzosen in Potsdam auf einem großen freien Platz Hunderte von Zivilisten, die Hut und Sakko neben sich säuberlich gestapelt ablegten, um in Reih und Glied auf Kommando Liegestütze zu vollführen. Damit demonstrierte man Kraft und Wehrbereitschaft, zeigte es sich selber und den "Feinden" draußen, daß Stärke und Disziplin ungebrochen seien (sogar eine Fotopostkarte, auf der die eben beschriebene Szene abgebildet ist, wurde zur weiteren Verbreitung dieser Aussage gedruckt).

"DEUTSCHES STADION"



DAS ERSTE GROSSE BERLINER STADION 1913
 Nach antikem Muster langgestreckt
 In die Erde versenkt, um den Betrieb der Grunewald-Pferderennbahn nicht zu stören

Daß diese Prinzipien 'deutschen' Turnens dem nicht auf solche Zwecke zugerichteten sportlichen Wettkampfbetrieb entgegenstand, wie er aus Frankreich und vor allem England noch vor der Jahrhundertwende stückweise in verschiedenen Sportarten importiert wurde, dürfte klar sein. Der von draußen kommende Impuls zur Kommerzialisierung des Sportlichen in einem Schaubetrieb und der Ansatz zum Bau von großen Stadien zu diesem Zwecke⁴⁶⁸ setzte sich denn auch im Deutschen Reich erst allmählich und verspätet durch und wurde, wo er sich in die Tat umzusetzen anschickte, auf ganz typische Weise umfunktioniert und in den Dienst der vaterländischen Sache gestellt. So wurde zum Beispiel 1899 ein "Reichsverein für Vaterländische Festspiele" gegründet, der auf einem eigens zu errichtenden, riesigen Sportplatz an "geschichtlicher Stätte" nationalfestartige, sportliche Spiele nach griechischem Vorbild einrichten wollte⁴⁶⁹.

Verwirklicht wurden solche großangelegten Pläne eines Neuhellenentums aber erst nach der Etablierung der neuzeitlichen olympischen Spiele und ihrer allmählichen Anerkennung gegen nationalbetonte Widerstände in Deutschland, das an den ersten Olympiaden noch nicht offiziell teilnahm. Im Zuge dessen kam es schließlich auch zur Planung eines großen Berliner Sportstadions, in dem die nach Deutschland zu holenden Olympischen Spiele stattfinden könnten. Vom Architekten Otto March stammen die Entwürfe für das "Deutsche Stadion" auf dem Rennbahngelände im Grunewald, das im Juni 1913, eingepaßt in die Veranstaltungsfolge zum Kaiserjubiläum, mit einer "Sportparade", dem Pendant zur vorher abgehaltenen militärischen Kaiserparade auf dem Tempelhofer Feld, eingeweiht wurde (als eine "Sportparade" wurde die Veranstaltung vor allem von der ausländischen Presse beschrieben⁴⁷⁰).

6.2. STADION-ERÖFFNUNG

Die Eröffnungsveranstaltung im Beisein des Kaisers geriet in der Tat zu einer vaterländischen Veranstaltung, einer "Heerschau über den deutschen Sport"⁴⁷¹, die den öffentlichen Äußerungsformen des Kaiserreiches, der Parade und dem Festzug, in ihrer Ästhetik stark verpflichtet war. Neu war hier allerdings, daß ein Aufmarsch gegliederter Massen (30 000 Turner und Sportler marschierten in das Stadion ein) von einer ebenso architektonisch gegliederten Zuschauer-masse (noch einmal 30 000 paßten auf die Ränge) als Massen-Ornament betrachtet werden konnte. Der Ueberblick über das Aufmarschgeschehen war bisher ja das Vorrecht weniger Ehrengäste gewesen, die bei den öffentlichen Schaustellungen, etwa den Paraden auf dem Tempelhofer Feld, einen Tribünenplatz bekamen. Prinzipiell war das Stadion da 'demokratischer', indem sich jeder einen beliebigen Platz käuflich erwerben konnte. Darauf bildete man sich unter den Stadion-Erbauern und -Propagandisten ziemlich viel ein, weil das klassenschränkenlose Miteinander im für alle einheitlichen Schauraum wiederum auf griechische Verhältnisse zu verweisen schien. Das war natürlich eine

468 Zum Uebergreifen der Sport- und Stadienbau-Idee auf Deutschland siehe Verspohl 1976, S.143 ff.

469 Lennartz 1978, S.27; Eichel 1965, S.291ff.

470 Siehe dazu die Presse-Auszüge bei Lennartz 1978, S.44

471 Berliner Börsen-Courier 264, 9.Juni 1913

Illusion, denn man hatte ja nur die Klassen-Schranke durch eine finanzielle Zugangsschranke ersetzt - die besten Plätze, die es ja auch im Stadion noch gibt, gehörten nach wie vor der Kaiserloge und denjenigen, die sich einen Sitz in deren Nähe kaufen konnten. Allerdings war das ästhetische Erlebnis einer Stadionfeier durch die klare räumliche Zuordnung und Gliederung von Spiel- und Zuschauraum, vor allem aber durch die indirekte Mitwirkung der optisch unterschiedslos erscheinenden Menschenwände rund um das Aufmarschfeld ein ganz neues und für die Jahrhundertwende, wo in Deutschland die ersten baulichen Anlagen dieser Art eingerichtet wurden, ungewohntes Erlebnis. Hier konnte sich erstmalig die "Masse als Ring"⁴⁷² selbst erleben.

Etwas Vergleichbares hatte es in den Amphitheatern der Römer auch schon gegeben. Goethe hat einen solchen römischen Raum für das Massen-erlebnis, die Arena von Verona, im Tagebuch seiner italienischen Reise in sehr treffender und für die Stadionanlagen des 20. Jahrhunderts gleichfalls gültiger Weise beschrieben:

"Eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben, (...) Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als e i n e Gestalt, von e i n e m Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Maße, wie ungeheuer das Ganze sei. Jetzt, wenn man es leer sieht, hat man keinen Maßstab, man weiß nicht, ob es groß oder klein ist." ⁴⁷³

Wenden wir Goethes helllichtige Erkenntnisse zum römischen Amphitheater nun auf das Stadion dieses Jahrhunderts an, so können wir feststellen, daß es genauso ein Ort zur Disziplinierung der Zuschauermassen in einer baulichen Schablone ist, die als solche, ohne mit Menschen gefüllt zu sein, nur wenig Eigenwert besitzt. Nicht direkt auf das "Deutsche Stadion" in Berlin, jedoch auf manche spätere Stadionanlage anwendbar ist im übrigen das Empfinden der Kraterförmigkeit der Arena, auf das Goethe am selben Ort auch noch zu sprechen kommt. Canetti legt gerade dies Charakteristikum seiner Deutung des Massenerlebnisses in Arenaanlagen zugrunde. Durch das direkte Gegenüber der "tausend Menschen und Köpfe", so stellt er es dar, werde die Erregung des Einzelnen ungemein gesteigert, weil er sie sich selbst gegenüber abgebildet sehe, weil er in der zur ornamentalen Masse verschwommenen Zusammenballung von Individuen eine neue Kraft verspüre, die ganz unabhängig von der eigentlichen Darbietung inmitten des Menschenrings wirkungsmächtig sei. Es entstehe eine geschlossene Masse, die sich gegen das Draußen, dem sie den Rücken zuwendet, abschließt, den Alltag also ausschließt und sich daher nach innen entladen müsse⁴⁷⁴.

Solch ein Erlebnis begünstigend wurde das "Deutsche Stadion" denn auch 1934 zur Ausrichtung der Olympiade 1936 in Berlin von Werner March, dem Sohn des Stadionarchitekten von 1913, zu einer römisch-

472 Canetti 1987 (1960), S.25

473 Verona, den 16. September (1786). - In: Goethe: Italienische Reise, - (Tagebuch), In: Goethe: Werke (Hamburger Ausgabe), - 10, neubearb. Aufl., Bd. 11, S. 40/41, München 1981.

474 Canetti 1987 (1960), S. 25/26

amphitheatralen Anlage umgestaltet. Die sehr weitläufige, an der Form des griechischen Stadions orientierte Sportanlage Otto Marchs hatte versucht, sämtliche Wettkampfbahnen, sogar Radrennbahn und Schwimmbecken, in einer Anlage zu vereinen und gleichzeitig die Sichtbarkeit des um das Stadion herum weiterlaufenden Pferderennbahn-Betriebs zu erhalten. Das erforderte zwangsläufig nicht allzustark angesteilte Tribünen, eine Anlage als "Erdstadion", das heißt ohne Hochbauten, nur durch Ausschachtung und deren architektonischer Verfestigung entstehend - eine zu dieser Zeit gebräuchliche Bauform. Um dennoch möglichst viele Zuschauer unterbringen zu können, erhielt das Stadion eine Breite von über 500 Metern, was die Sichtbarkeit des Sportgeschehens von vielen Plätzen aus erheblich einschränkte. Nicht zuletzt deshalb, aber auch weil man jetzt mit noch größeren Zuschauerzahlen rechnete, verwandelte man die Anlage 1934 in eine Art Kolosseum von enormer kraterförmiger Tiefe mit einem rundum geschlossenen, ovalen Zuschauerring, auf den Canettis massenpsychologische Erkenntnisse eher zutreffen als auf das alte Berliner Grunewaldstadion.

Schon bei der Einweihungsfeierlichkeit des "Deutschen Stadions" 1913 machte es sich aber bemerkbar, wie sehr die Stadionarchitektur eine Menschen-Architektur ist und wie sehr eine fehlende Geschlossenheit des Zuschauerringes auch im "Deutschen Stadion" den Gesamteindruck herabminderte. Ein Foto vom Aufmarsch der 30 000 Sportler im Stadion⁴⁷⁵ zeigt ausgerechnet gegenüber der Kaisertribüne - auf den wahrscheinlich teureren Plätzen - gähnende Leere; die Zahl der Akteure auf der ovalen Wettkampffläche übertraf bei weitem diejenige der Zuschauer. Damit wurde die Wechselbeziehung von Sehen und Gesehen werden gestört, der Zuschauermasse fehlte das eigene Gegenüber, der Masse der Akteure fehlte der konspirative Zusammenhalt und Abschluß gegen die Außenwelt.

Zur Einweihung zogen im Stadion über eine Stunde lang "die sportlichen Armeen Deutschlands huldigend am Kaiser vorüber"⁴⁷⁶, um am Schluß in militärischer Ordnung ein fahnenbestücktes Tableau zu bilden. Die Auffassung vom Sport als Wehrrertüchtigung wurde gleich darin betont, daß Soldaten des Gardekorps "in ihrer neuen, sehr schmucken feldgrauen Uniform, das Gewehr über den Rücken hängend", Eskaladier- (i.e. Hindernis-Überwindungs-) Übungen vorführten⁴⁷⁷. Solcher Einbezug militärischer Exerzierformen war bei repräsentativen Sportanlässen keine Seltenheit. Etwa bei der Hundertjahrfeier der Eröffnung des ersten Turnplatzes in der Hasenheide am 18. Juni 1911 wurde die öffentliche Feier ebenfalls eingeleitet durch Hindernisübungen und Vorführungen der Kavallerie⁴⁷⁸. Erst nach dem militärischen Kraftbeweis folgten im "Deutschen Stadion" 1913 Darbietungen der verschiedenen Reichssportverbände, die auch die Radrennbahn und die Schwimmanlage mit einbezogen.

Die Darbietungen speisten sich noch ganz aus dem Repertoire herkömmlicher Präsentationsformen von Sport und Feier des Wilhelmi-

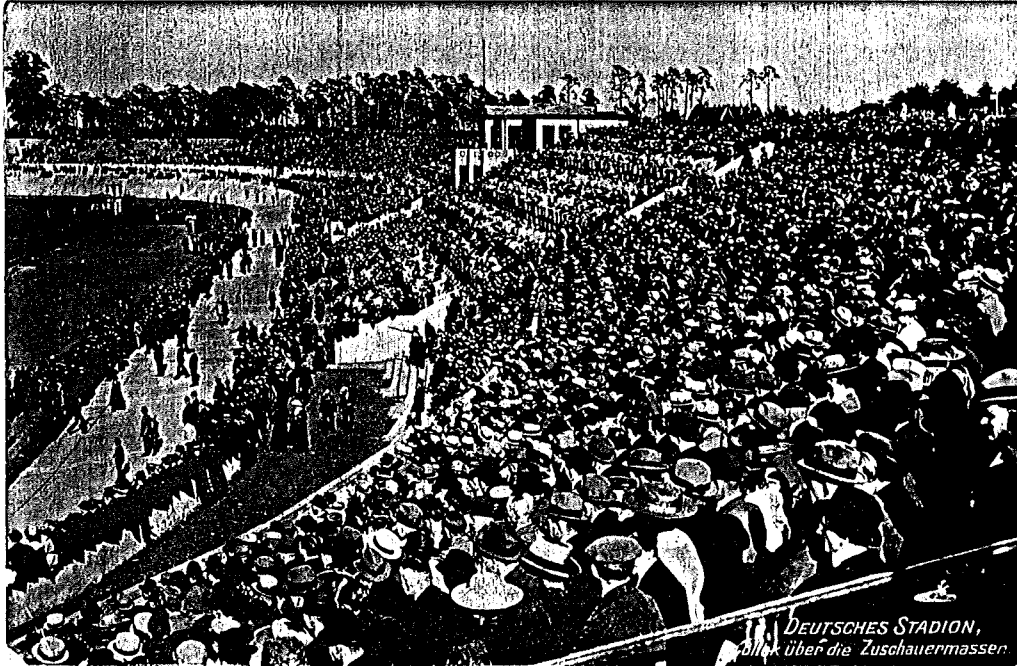
475 Landesbildstelle Berlin II 4 675

476 Berliner Börsen-Courier 264, 9. Juni 1913

477 Ebd.

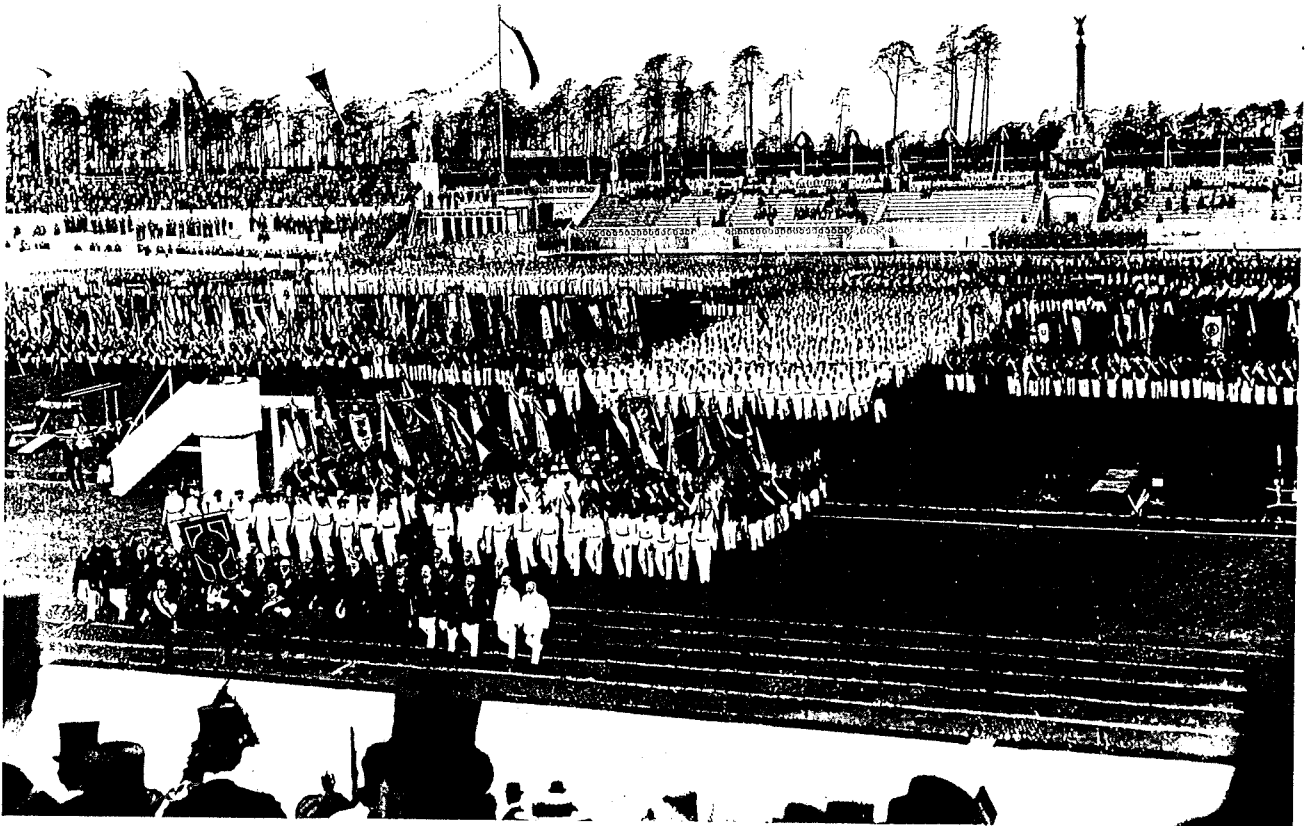
478 Rixdorfer Zeitung 141, 20. Juni 1911

"SPORTTHEATER"



DIE 'NEUE', GEORDNETE UND MASSENHAFTE STADIONÖFFENTLICHKEIT
"...dem Volk mit sich selbst zu imponieren..."

XVII I



SPORT-"PARADE" ZUR ERÖFFNUNG AM 8. JUNI 1913
Das "Ornament der Masse", in der militärischen Ordnung vorgeprägt

nismus. Allerdings wird klar, daß traditionelle Feierelemente wie die Festrede, die auch noch im Festablauf enthalten war, hier weit weniger wirksam werden konnten als die Optik des Massenhaften. Die akustische Wirkung trat zwangsläufig, da man sie in dem riesigen Raum noch nicht verstärken konnte, weit dahinter zurück. In diesem neuen öffentlichen Forum, in dem sich die Massen unter freiem Himmel sozusagen selbst ins Auge blickten, zählte keine Kleinteiligkeit mehr. Hier konnte man getrost auf das schon vorher praktizierte, militärisch gedrillte, gleichtaktige Schauturnen zurückgreifen, das bereits ein Darstellungsmittel auf den deutschen Turnfesten gewesen war. Das Unüberschaubare der Massen wurde damit in eine Ordnung gebracht, die Vielen verschmolzen zur Ganzheit, der vorgeblich gleichmäßige Wille drückte sich in einheitlicher Bewegung aus. Das uneingeordnete Individuum, das hier, da man zum Teil noch etwas unerfahren im Umgang mit Massenschaustellungen war, zuweilen noch aus der von oben verfügten Regelmäßigkeit ausbrach, blieb wirkungs- und machtlos gegen das übermächtige "Ornament der Masse".

Das Stadion war späterhin auch für die Nazis der ideale Raum zur Disziplinierung der Massen in einer eigentümlichen Verbindung von Wehrtüchtigung und Massenornament, von Ästhetik und Politik, von Spektakel und Theater, von 'Ernst' und 'Spiel', für die dieser Raum wie geschaffen schien. Schon deswegen lohnt hier für die spätere Betrachtung der Blick auf die theatralen Möglichkeiten des 'neuen' Schauplatzes Stadion, die man freilich zur Kaiserzeit noch ganz konventionell auszunutzen versuchte.

6.3. STADION-THEATER

Im Kriegsjahr 1916, die Olympiade war schon abgesagt, fand als "Vaterländische Fest-Vorstellung" eine Massenaufführung von "Wallensteins Lager" sowie des Beginns von Wagners "Meistersingern" statt. Damit war das "Deutsche Stadion" vollends zum Freiluft-Theaterraum geworden. Im Programmheft dieser Veranstaltung hieß es dazu:

"Schon bei der Erbauung des Stadions war vielfach der Gedanke erwogen worden, dort späterhin auch Freilichtaufführungen zu veranstalten, (...) in bisher unerhörten Dimensionen < > Massenszenen auch tatsächlich durch die Mitwirkung von Massen in ihrer ganzen Eindringlichkeit wirken zu lassen, (...) Man hat diese beiden Werke gewählt, weil sie deutsches Nationaleigentum in edelstem Sinne sind, und weil eben sie Gelegenheit geben, aus sich selbst heraus Massenszenen zu entwickeln."⁴⁷⁹

Schillers Vorspiel zum "Wallenstein" ist wiederholt bevorzugter Gegenstand der Darstellung im Freien gewesen. Durch den vom Dichter vorgesehenen Handlungsort ist es eines der wenigen Spiele der klassischen dramatischen Literatur, die von vornherein und durchgehend unter freiem Himmel angesiedelt sind und trotzdem nicht im antikischen oder phantastischen Raume spielen (z.B.: "Iphigenie": "Hain, vor Dianens Tempel" oder "Sommernachtstraum": "Ein Wald bei Athen", eigentlich aber ein Zauberwald fernab realer Topographie). Dramatisch ist "Wallensteins Lager" nicht viel mehr als ein auch dichterisch grober, farbenkräftiger Auftakt zur historischen Handlung der zwei großen Schillerschen "Wallenstein"-Dramen, ein Stimmungsbild aus einem böhmischen Söldnerlager des Dreißigjährigen Krieges. Löst man es aus

seiner einführenden Funktion heraus und stellt es quasi als eigenständiges Drama hin, so verlieren fast zwangsläufig die inhaltlichen Bezüge auf das Verhältnis der Truppen zum Feldherrn Wallenstein an Bedeutung und die reine Optik, das pittoresk Bunte des Lagerlebens wird wichtiger. Das "Lager" für sich genommen als vaterländisches, nationales Drama verstehen zu wollen, ist eher abwegig und kann sich allenfalls auf die Inanspruchnahme Schillers selber als *des* nationalen Klassikers gründen, die mindestens ebenso zweifelhaft, aber doch rezeptionsgeschichtliches Faktum ist.

Daß man viel weniger auf die inhaltliche, als in der Hauptsache doch auf die Schauwirkung fixiert war, zeigt sich in der Auswahl dieses Schillerschen Dramenschnipsels recht deutlich, ist doch auch in der Weltkriegssituation 1916 die im "Lager" zentrale Kapuzinerpredigt inhaltlich kaum widerspruchsfrei als ein Plädoyer für den 'vaterländischen' Krieg zu verstehen. "Wallensteins Lager" ist kaum für eine patriotische Selbstbestätigung gut, wie es etwa der "Eiserne Heiland" in Potsdam im selben Jahre war. Aber auch bei geringeren darstellerischen Möglichkeiten ließ sich mit ihm bei einem ganz äußerlichen Aufwand eine beachtliche optische Wirkung erzielen, der man gleichzeitig das 'vaterländische' Etikett Schillerscher Dichtung anheften konnte. Damit verfolgte das Unternehmen im Stadion letztlich eine mit den anderen "vaterländischen Schauspielen" der Kaiserzeit vergleichbare Taktik, das sich dem Publikumsgeschmack anbietende breite Kostümbild äußerlich als 'patriotisch wertvoll' aufwerten zu wollen.

In ähnlichem Sinne ist auch die Auswahl des "Meistersinger"-Vorspiels und der "Festwiese" aus dieser Oper zu verstehen. Der Aufzug der Gewerke bot Anlaß zu breiter Bebilderung, während andererseits in Hans Sachs' Warnungen vor dem Zerfall von deutschem Volk und Reich und der Ablehnung des "welschen Tand" eine diesmal deutlichere und von Wagner auch so gemeinte nationalistische Komponente beigemischt war.

Das Hauptgewicht mußte unter den Stadion-Bedingungen immer beim optischen Schaugepränge bleiben. Das bedeutete Bereicherung und Beschneidung der Wirkung zugleich. Einerseits konnte man endlich die Einschränkungen der Guckkastenbühne überwinden, Lager und Festwiese mit echten Pferden, Feuern, Zelten wirklichkeitswahrscheinlich erscheinen lassen (auch wenn die ins Stadion gesetzte Dekoration der Nürnberger Stadtmauer von Leo Impekoven doch wohl ein wenig fehl am Platze wirken mußte). Man konnte durch optische Opulenz mitreißen, selbst jene Zuschauer begeistern, die keinen akustischen Kontakt mehr zur Handlung hatten. Andererseits waren sich aber auch schon die Zeitgenossen darüber im klaren, daß die hochbeschworenen nationalen Klassiker hier nicht viel mehr als ein billiger Anlaß zu solcher Prachtentfaltung sein könnten, daß besonders beim Herausragen der Musik in ein akustisch weithin unbeherrschbares, riesiges Areal das Risiko eingegangen werden müsse, geradezu gegen Wagners und in der Herabwürdigung des Wortes auch gegen Schillers Interesse anzuarbeiten.

Mit einem riesigen Orchester aus Opern-, Vereins- und Militärmusikern und einem tausendstimmigen Chor versuchte Generalmusikdirektor Leo Blech gegen die akustischen Widrigkeiten anzugehen. Die Kritik bescheinigte diesen Bemühungen einen vollen Erfolg. Vor

allem die Chöre, die sich am Schluß des Zünfteaufmarsches offenbar massenornamentisch "wie Meereswellen" auf Hans Sachs zubewegten, seien "vollendet schön" gewesen⁴⁸⁰. Wie allerdings den Gesangssolisten die akustische Bewältigung des Raumes gelang, wird nicht überliefert. Denn auch die Sprechschauspieler im "Lager" blieben meist akustisch unverständlich, durften es auch gegenüber dem buntbewegten Lagerleben bleiben, das Victor Barnowsky aus mehreren tausend Statisten zusammengefügt hatte. Nur Hermann Vallentin drang mit seiner Kapuzinerpredigt angeblich so weit durch, daß er Ohr und Aufmerksamkeit "aller Hörer" erreichte⁴⁸¹.

"Gruppe auf Gruppe fügt sich zusammen, löst sich wieder, bildet sich neu, ein Rausch von Farben steigt auf, und zu Überwältigender Schönheit eint sich alles im Schlußbild mit seiner sprudelnden, unendlich frohen Bewegung. Bravo Barnowsky!"⁴⁸²

In diesem Lob des Kritikers Richard Wilde für den ersten Teil der Darbietung ("Meistersinger") finden wir das hauptsächliche Wirkungsmittel in der Ästhetik dieses Stadion-"Lagers" und dieser Massen-"Meistersinger" beschrieben: das Verschmelzen von Individuen, von unterschiedlichen, gegliederten Gruppen, zu bewegten Ornamenten, zu Farbkomponenten in einem "frohen", "sprudelnden" Tableau; ein bewegtes "Al fresco" ist das also wiederum, ein Geschichtspanorama zudem, ins Gigantische vergrößert.

"Es wird eine Uebersetzung in eine andere Sprache, nicht etwa ins Original", charakterisierte Oscar Bie das Verhältnis der zugrundeliegenden Szenenentwürfe Schillers und Wagners zur Stadion-Darbietung und lehnte damit auch alle mit der Aufführung verbundene Echtheitschwärmerei ab⁴⁸³ - hatte man doch noch im Programmheft von einer "der Wirklichkeit ziemlich nahe kommende(n) Vorstellung" gesprochen. "Hier ist keine Freilichtbühne, hier ist ein Freiluftzirkus", meinte Bie dagegen. Und da er das Schillersche Original für ein "Flächenwerk" hielt, glaubte er, daß es hier in der "runden" Dreidimensionalität fehl am Platze sei. Warum sollte man keine neue Kunst erfinden, die dem Freiluftzirkus gemäßer sei, anstatt ungeeignete Klassiker nur äußerlich darauf zuzurichten?

"Mir schwebt vor: ein ambulantes Stück, plastisch zu sehen, das sich in der Masse entfaltet, in Gegensätzen der Masse, in Gipfelungen, in Terrain, in Farben (...). Ein plastisches Oratorium, Fortentwicklung der Art von 'Jedermann', von der Kirche ins Freie gesetzt, rings von Luft und Menschheit umgeben, mehrszeniger, vulkanischer, simultaner, polyphoner, ganz in Musik gestreckt."⁴⁸⁴

So oder ähnlich könnte man auch die Bestrebungen der NS-Thingspielbewegung umschreiben, die ihren Ausdruck ebenfalls zunächst in der Stadionästhetik zu finden suchte⁴⁸⁵.

6.4. STADION UND POLITIK- Ein Ausblick in die Zwanziger

War 1916 die opulente Bebilderung von "Wallensteins Lager", die zwangsläufig auf Kosten der Dichtung vonstatten ging, noch auf ziemlich ungeteilten Zuschauerjubiläum gestoßen, so erregte 1925 derselbe

480 Berliner Tageblatt 309, 19. Juni 1916

481 Ebd.

482 Wilde im Berliner Börsen-Courier 281, 18. Juni 1916, Vgl. auch Wildes launige Besprechung der "verregneten Festwiese" der ausgefallenen Hauptprobe, im Börsen-Courier 271, 11. Juni 1916.

483 Bie in: Neue Rundschau 1916

484 Ebd.

485 Dazu mein ausführliches Kapitel zum Thingspiel IV,7.

Versuch an derselben Stelle beachtlicherweise nur Unwillen. Unter der Oberleitung von Albert Berthold⁴⁸⁶ wurde die Bemühung des gerade neu gegründeten Fremdenverkehrsbüros der Stadt Berlin, mit dieser Schau- stellung viele "Fremde nach Berlin zu ziehen"⁴⁸⁷, ein gigantischer Mißerfolg. Die Darstellung zündete, trotz allen Massenaufwandes mit Kostümen und Pferden, trotz eines einleitenden, werbenden Festzuges der 1000 Kriegsknechte vom Messegelände bis zum Stadion nicht. Das akustisch totgelegte Publikum protestierte und begann ein Pfeifkonzert, zumal die meisten der 25 000 Zuschauer nicht einmal besonders viel sehen konnten, da die Handlung zu stark auf das Terrain vor den mittleren Logenplätzen konzentriert war. Zwei lärmende Riesenscheinwerfer störten zudem neben der Akustik auch die flammenbeleuchtete Stimmung am Lagerfeuer.

Die Glücklosigkeit dieses Unternehmens allein mit seinem Dilettantismus erklären zu wollen, erscheint mir aber nicht hinlänglich. Zwar sind die Inszenierungsfehler nicht von der Hand zu weisen, aber in den zeitgenössischen Kritiken dominiert doch auch der Tenor, das Stadion sei für solche Darbietungen ganz grundsätzlich völlig ungeeignet. Offenbar nahm also das Publikum von 1925 ungleich demjenigen von 1916 keine Schaustellungen dieses Formats mehr hin, die nicht das Terrain hundertprozentig meisterten. Die Seherwartungen waren andere und das Stadion-Massenerlebnis war inzwischen vertrauter geworden. Zahlreiche Stadien dienten in den Zwanzigern, einer Zeit verstärkter Polarisierung von Parteien und Verbänden, vordringlich als politisches Massenforum, als architektonischer Oeffentlichkeits- Ausschnitt für politische Machtdemonstrationen, wobei auffällig ist, daß gerade diejenigen, die doch eigentlich eine politische Aussage präsentieren wollten, sich nun die wortarme Stadionästhetik zunutzemachten, um eine entindividualisierte, massenhafte Gefolgschaft mit abstrakten Massenornamenten statt mit politischen Argumenten zu ködern. Angesichts einer derart brisanten Politisierung des Freiluftraumes im Stadion ist es denn auch kaum noch verwunderlich, daß die nur schöne Bildwirkung, die nur pittoreske Klassikerszene hier nicht mehr genauso mitreißen konnte wie noch in der braven Kaiserzeit - noch dazu ohne Ton, obwohl man inzwischen technische Möglichkeiten zur Schallverstärkung besessen hätte. Das malerische 'Natur'-Theater hatte sich jetzt ganz auf die mehr vom Landschaftlichen dominierten Freiluftbühnen zurückgezogen; das Massen-

486 Albert Berthold hat verschiedentlich, zumeist mit wenig Glück und Dauerhaftigkeit, ins Berliner Freilufttheaterleben eingegriffen. (Zu seiner künstlerischen Herkunft siehe: Kürschners Biographisches Theater-Handbuch, Schauspiel, Oper, Film, Rundfunk, Deutschland-Oesterreich-Schweiz, - Hg.v. Herbert A.Frenzel und Hans Joachim Moser, S.49, Berlin 1956), Berthold, geboren 1882 in Berlin und dort auch zum Schauspieler ausgebildet, war im Sommer 1922 kurzzeitig Direktor des Harzer Bergtheaters in Thale, knapp zehn Jahre später war er (ebenfalls nur für einen Sommer) Direktor des neueröffneten Naturtheaters Friedrichshagen (siehe mein Kapitel IV.3.2.), Unmittelbar nach der Berliner Blockade im Juni 1949 versuchte Berthold (wie kurze Notizen im Tagesspiegel 14.Juni 1949 und 19.Juli 1949 belegen) noch einmal sein Glück mit einer spontan errichteten Freilichtbühne in einem Parkgelände gegenüber dem Steglitzer Rathaus. Mit einem Magistratszuschuß von 5000 Mark spielte er zusammen mit stellungslosen Schauspielern Thomas' "Charleys Tante" und Hinrichs' "Wenn der Hahn kräht". Die Kritik war wenig begeistert (Tagesspiegel 28.Juni 1949); "...Die Tatsache einer ungesicherten Existenz, die zum Zusammenschluß dieser Spielschar unter Albert Bertholds Leitung führte, kann aber nicht als Freibrief dafür gelten, mitten in Berlin einen so krassen Dilettantismus zu produzieren und feilzubieten." Albert Berthold starb am 1. November 1959 in Berlin.

487 Spandauer Zeitung 174, 28.Juli 1925

spiel des Stadions war abstrakter, massenornamentischer geworden.

Erst 1937 wurde im dann bereits kraterförmig umgebauten Berliner Stadion noch einmal versucht, wenigstens für eine kurze Szene konventionelles Klassikertheater in eine revueartige Geschichtsschau hineinzumischen. Zur Bebilderung des Dreißigjährigen Krieges innerhalb eines Stadionfestspiels zum Berliner Stadtgeburtstag wurde da die Kapuzinerpredigt aus "Wallensteins Lager" noch einmal dargeboten - wiederum unter Einsatz einer pittoresken Heerlager-Kulisse aus Marketenderwagen und Holzscheiten, mit Pferden, Menschen und Kanonen, jedoch nun mit einer rundum besseren Sicht auf die Ereignisse und einer wesentlich verbesserten Schall- und Lichttechnik⁴⁸⁸.

6.5. STADION - EIN FREILUFTTHEATER NEUEN STILS ?

Das Stadion als im späten Wilhelminismus neue Form des Schauraumes unter freiem Himmel erweiterte den Blick ins Riesenhafte, suchte sich aber nicht den Hintergrund einer Naturlandschaft, sondern konfrontierte die zuschauenden Massen mit sich selbst. Damit wies es voraus auf vielfältige Formen politischer Öffentlichkeit nach dem Fall des Kaiserreiches, die zum Teil auch in Stadionräumen wie diesem ihren Platz fanden. Wie wir gesehen haben, war der Sport natürlich ein zentraler Bestandteil des Stadionprogramms, aber die Präsentationsformen paßten sich bereits dem neuen Raum ein. Das Stadion richtete den sportlichen Wettkampf von vornherein mehr auf die Schau aus, denn hier gab es breiten Raum für zuschauende Massen - es war also nicht nur Stätte sportlicher Betätigung, sondern vor allem auch ein diese Aktivitäten vorzeigendes Sport-Theater. Aus der vom Militärischen her entwickelten Massenfreilübung, die in diesem architektonisch gegliederten Menschenmassen-Raum von besonders zugkräftiger Wirkung war, bildete sich in Anpassung an die Stadionform bald ein spezieller Stil ornamentisch bewegter Massenspiele heraus. In dieser Annäherung ans Theatralische zeigt sich einmal mehr, wie wenig eingrenzbar die Kategorie 'Freilufttheater' im weiteren Sinne eigentlich ist und wie breit die Palette der öffentlichen Schaustellungen war, die auf das Freilufttheaterspiel im engeren Sinne von Einfluß gewesen sind.

Das Sprech- und Musiktheater im engeren Sinne fand im Stadion aber zunächst nur in kuriosen Monstre-Ausstattungsaufführungen seinen Platz, die im näheren Umfeld ohne größere Nachfolge geblieben sind und sich von Ausdrucksweise und -Möglichkeiten des herkömmlichen Theaters entfernten, obwohl sie dessen Dramatik und Dramaturgie benutzten. "Wallensteins Lager" mußte im Stadion weit mehr als anachronistisch empfunden werden als im stimmungsbetonten Naturtheater. Allerdings verweisen diese Bemühungen bereits in gewisser Weise auf die Vereinnahmung der Stadionräume für das nationalsozialistische Festspiel, das unter Verwendung der inzwischen verbesserten technischen Möglichkeiten zur Bewältigung der Dimensionen deutlicher Inhalte und Ideologien zu transportieren verstand, als dies in den noch ganz neuen, technisch unausgerüsteten Stadien der hier betrachteten Periode möglich war. Noch nicht im Kaiserreich, sondern erst in den zwanziger Jahren

488 Siehe dazu mein Kapitel IV,10,4,2.

entwickelte sich aus den paramilitärischen und agitatorischen Präsentationsformen der Parteien und deren theatralischer Ueberhöhung im Stadionspiel mit Massensprech- und Bewegungschor eine eigene Stadion-Freiluftästhetik⁴⁸⁹.

489 Siehe dazu mein Kapitel IV,8,2, zum Massen-Stadionspiel als Vorläufer eines nazistischen "Thingspiel"-Theaters sowie zum nazistischen Massenspiel im Berliner (Olympia-)Stadion mein Kapitel IV,10,4,