

7. CHARAKTERISTIKA (I) Bewegtes Panorama

Qualitativ neuwertig an der ersten Epoche deutschen Freilufttheaters in diesem Jahrhundert sind die wenigen Vorreiter eines "künstlerischen Freilichttheaters", die sich in Theorie und Praxis mit der Spielform ohne Dach auseinandersetzten und sie für das Berufstheater und das 'bessere' Publikum gesellschaftsfähig machen wollten. Sie ließen die ersten an künstlerischen Prinzipien des Haustheaters orientierten Berufstheater im Freien entstehen, deren Spielform und Spielstil weitgehend dem überkommenen, konventionellen Zeitgeschmack entsprach, jedoch dem Spiel einen zusätzlichen Reiz hinzufügte: das Natur-sentiment. Ganz in ihm befangen glaubten auch die Freiluft-theatergestalter selber, daß durch die Wirkung des 'echten' Raumes 'falsches' Pathos verhindert werde, daß der neue Raum ein neues Spiel und neue Dramatik hervorrufen werde und damit vom 'stickigen', in täuschende Kulissenhaftigkeit verfallenen Haustheaterstil wieder zur puren, oder gar *der* deutschen Schauspielkunst zurückführen werde. Die mit dem Pathos für die neu- bzw. wiederentdeckte Form verbundenen Schwierigkeiten und Irrtümer habe ich in den Kapiteln über Ernst Wachler und Rudolf Lorenz bereits ausführlich dargestellt.

Bestimmend und tonangebend für den ersten Abschnitt der deutschen Freilufttheatergeschichte im 20. Jahrhundert ist aber nicht das qualitativ neuwertige Freiluftspiel, sondern die blanke Quantität von Volksschauspiel-Gründungen gewesen, die mit diesem Reformeifer nur wenig gemein hatten - allenfalls haben sie davon ihre Anregung erhalten, auch den Weg ins Freie zu suchen. In den Karrieren der verschiedenen Berliner Volksschauspielregisseure haben wir unterschiedliche Herkünfte und Wechselwirkungen erkennen können: Lorenz trug sich über sein anspruchsloses Geschichtsspiel hinaus mit künstlerischen Ambitionen für einen neuen Freiluftstil; Delmar kam aus dem Bereich erfolgreicher wilhelminischer Dichter und Theaterleute ins Freilufttheater und Frey vereinte 'volkstümliche' Motive mit seinem

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.

kommerziellen Vorteil, der mit Spielen dieser Art kurz vor dem Weltkrieg offenbar zu erlangen war. Die Erscheinungsform "Vaterländisches Volksschauspiel" ist keine einsträngige Entwicklung aus einem einzelnen Vorbild, aber auch kein Nachläufer der ersten Freiluftbühnen-Vorreiter, sondern eine ganz eigene Prägung mit eigenen Charakteristika gewesen. Ihr Ansatzpunkt ist im Volksfest genauso zu suchen wie im wilhelminischen patriotischen Festspiel des geschlossenen Theaters, dessen pathetische Dramatik hier, für die 'Freiluft' eingerichtet, Anwendung fand. Die Schau- und Präsentationsformen, in die das vaterländische Drama hier aber eingebaut war, gehen sowohl über die rein volksfestliche Komponente als auch über das Vorbild der Festspielerei auf geschlossenen Bühnen hinaus.

Dies abschließende Kapitel soll versuchen, das spät-wilhelminische Freilichttheater in seiner zentralen Verwirklichungsform des "vaterländischen Volksschauspiels" durch Parallelsetzung einiger ähnlicher theatralischer Schauformen der Zeit näher zu charakterisieren, um damit die Verflechtung des Freilufttheaters mit zeitgenössischen Sehgewohnheiten sowie seine ganz speziell 'freiluftigen' Eigenheiten deutlicher hervortreten zu lassen.

7.1. "AL FRESCO"

Um die Jahrhundertwende wurde das Freiluftspiel besonders gerne mit Charakteristika der bildenden Kunst verglichen. Die zunächst offensichtlichen Parallelen liegen einmal darin, daß sie es war, die in der Landschaftsmalerei einen sentimenterefüllten Blick auf die Natur einführte, dann aber auch darin, daß von der Historienmalerei in vergleichbarer Gestaltung wichtige geschichtliche Augenblicke in oft breiter Form, in räumlicher Anordnung von Menschengruppen dargestellt wurden. So wurde die aus der Malerei genommene Bezeichnung "al fresco" zu einer geflügelten Umschreibung dessen, was man im geschichtlichen Volksfestspiel erreichen wollte.

"Al fresco" - das meint zunächst maltechnisch nicht viel mehr als die Benutzung frischen Mörtels als Untergrund für ein breites Wandgemälde ("auf das Frische"). Gedankenbrücken zum Theater lassen sich daraus allenfalls sinnbildlich schlagen, wenn man sich die Darstellungsweise im Freilichttheater als in das 'Frische', Natürliche, Echte der Landschaftsnatur gesetzt vorstellt. Hauptsächlich gemeint ist doch aber bei der Anwendung des Begriffs auf das Theatralische vielmehr die Freskenhaftigkeit des Spiels, eine reliefhafte Breite, wie sie auch ein Fresko vermittelt; ein Effekt, den wir mit unseren heutigen Kino-Seherfahrungen als Breitwandwirkung anschaulicher bezeichnen können (Schöpel spricht vom "Cinerama"-Effekt⁴⁹⁰).

Devrient war wohl der erste, der in seiner Oberammergau-Schrift 1850 den Terminus technicus der Malerei mit dem Theater, mit einem neuen, von ihm erhofften Dramenstil in Verbindung brachte; er sprach von einer "Freskomalerei der Dramatik"⁴⁹¹. Erstmals auf das Freilufttheater angewandt wurde der Begriff "Al-Fresco-Stil" wohl bei

490 Schöpel 1965, S.185

491 Devrient 1922 (1850); siehe dazu mein Kapitel I,3,1,2.

Lienhard 1901 - bei ihm sollte er bedeuten,

"einen bunten, wechselreichen Stil <zu> pflegen, der auf gesprochenes Wort der Darsteller, gesungenes oder in Masse gesprochenes Wort eines Chores, auf Einzelszenen im Hause und Massenszenen auf dem Podium, auf häufigen Wechsel der Bilder; in schöner Verteilung gleichen Wert legt."⁴⁹²

Aus der Freske der bildenden Kunst ist hier wohl nur eine vage Vorstellung von 'Buntheit' und 'Wechselhaftigkeit' übriggeblieben, vielleicht auch noch die "schöne Verteilung" der verschiedenen, in der Freske jedoch nur optischen Reize.

Mißlich ist an der Begriffsverwendung für das Freilufttheater aber vor allem die Tatsache, daß der Freske, von der Bewegtheit einmal ganz abgesehen, ein entscheidendes Charakteristikum gerade des Theaters im Freien fehlt: die Dreidimensionalität. Wer ein Freiluftspiel im strengen Wortsinne "al fresco" inszenieren wollte, müßte also alle optische Tiefenwirkung ausschalten, müßte sich beinahe einer Art Reliefbühne zuwenden. Interessanterweise wurde das Freilufttheater zur Zeit der Volksschauspiele zu Beginn dieses Jahrhunderts tatsächlich oft als derart breit und eher flächig verstanden. Etwa Rudolf Lorenz wandte sich sogar in der Theorie für sein "künstlerisches Freilichttheater" gegen eine übermäßige Tiefenentwicklung des Spiels im Freien⁴⁹³. Andererseits nutzten manche Historien-Festspielregisseure (wie Delmar) die Tiefe ihrer Bühne geschickt für Auftrittseffekte aus, und Hagemann postulierte schon 1905 in einem theoretischen Aufsatz die vordringliche Bedeutung der Raumentiefe für das Spiel im Freien.

Wenn denn aber aus der häufigen Verwendung des "al fresco"-Begriffs geschlossen werden darf, daß man im jahrhundertwendlichen Freiluftspiel vor allem Breitenwirkungen erstrebte, so gab es dafür zunächst einmal ganz praktische Gründe. Ein historisches Schauspiel, das so monumental wie möglich wirken will, muß seine Darstellermassen im weiten Freiluftraum nach Möglichkeit strecken, damit sie nach mehr aussehen. Auch war das räumliche Problem kaum anders zu lösen, möglichst viele Zuschauer - und die Raumgröße erreichte hier zumeist jeweils weit über tausend Plätze - möglichst nahe an die Handlung heranzubringen; mit der theoretisch postulierten Hoffnung im Hinterkopf, daß die räumliche eine ideelle Nähe bewirken werde. Dafür bot sich ebenfalls eher die breite Bühne mit einer ebensolchen Zuschaueranlage an. Als das wahrhaft Revolutionäre des Sprungs aus dem Guckkasten mußte zudem vor allem die seitlich quasi unbegrenzte Bühne gelten, denn eine (wenn auch durch Kulissen vorgetäuschte) Tiefe besaß schon die Theaterbühne im geschlossenen Hause.

Das freskenhafte 'In-die-Breite-Gehen' von Bühne und Handlung entsprach aber vor allem auch einer Orientierung des Theaters am Malerischen, so wie es der Regisseur Konrad Maria Krug 1926 beschrieb:

"Beim Freilichtspiel (...) verliert die Gestalt, der Einzelspieler, an Wirkung, weil die Weite des Raums Wort und Geste verschlingen. Darum muß der Träger der Handlung nicht eine einzelne Gestalt sein, sondern eine Gesamtheit von Spielern, die durch ein Massenbild den Sinn der Handlung veranschaulichen. Schon aus diesem Grunde erscheint es berechtigt, zu sagen, daß die Regie des großen Volksspiels, insbesondere also des Freilichtspiels, mehr von malerischen Gesetzen geleitet werden muß, als von mimischen."⁴⁹⁴

492 Lienhard 1901; zit.n. Lienhard 1914 (Bühne und Welt), S.197

493 Zu Lorenz' Theatertheorie siehe mein Kapitel II,2,4.

494 Krug (1926), Sn 14/15 (Sperrungen im Original)

"Al fresco" drückt also zunächst einmal ganz grundsätzlich eine Beziehung theatraler Gruppierungen zu den malerischen Kompositionen bildender Kunst an, eine Abhängigkeit des verlebendigten Geschichtsbildes von der Historienmalerei. "Al fresco" ist daher vielleicht auch nur als "malerisches", wie vom bildenden Künstler gestelltes Theater gemeint, in dem der Dramatiker nur noch eine Nebenrolle spielt; sozusagen ein historisches Ausstattungstheater nach malerischen Gesichtspunkten, das dem Prinzip des im ausgehenden 19. Jahrhundert mit seiner Theatertruppe tonangebenden Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen recht nahe kommt.

7.2. LEBENDES BILD

Als ein wichtiges Charakteristikum trat bei unserer Betrachtung von Volksschauspielen immer wieder das "lebende Bild" ins Blickfeld. Die Darstellung von historischen, mythologischen, biblischen Szenen durch eine plastische, unbewegliche Menschengruppe, in höfischen und großbürgerlichen Kreisen nach einer verschütteten mittelalterlichen Tradition wiederentdeckt (berühmt geworden sind Goethes Schilderungen in den "Wahlverwandtschaften"), erhielt im 19. Jahrhundert enormen Auftrieb und wirkte als Schauform bis in die bürgerliche und sogar die sozialistische Feiargestaltung dieses Jahrhunderts nach, wo dann Kriegervereine Schlachtenszenen nachstellten oder Arbeiter in allegorischen Bildern ihren Emanzipationshoffnungen Ausdruck gaben. Von Bedeutung war das "lebende Bild" aber auch im volkstümlichen Spiel, zum Beispiel in Oberammergau oder bei den Schweizer Tellspielen, wo seit jeher der stehengebliebene historische Moment, in einem Theaterguckkasten mitten auf der sonst freilichteten Bühne enthüllt, entscheidende Handlungs-, aber auch Reflexionsmomente verdeutlichte. So konnte es naheliegen, daß das "vaterländische Volksschauspiel", das ebenso eine rund um historische Augenblicke gruppierte Handlungsfolge war, diese Schauform in seine Darstellungen übernahm.

"Worauf beruht diese Tendenz des Volksschauspielens zum lebenden Bilde? Diese Wirkung des lebenden Bildes auf die Zuschauer?"⁴⁹⁵,

fragte sich 1914 der Dichter Wilhelm von Scholz in einem Aufsatz in der "Deutschen Bühne". Denn auch er hatte beobachtet, daß die traditionellen Volksspiele immer wieder, die Spielhandlung unterbrechend, auf das Darstellungsmittel des stehenbleibenden Geschichtsbildes zurückgriffen. Er hatte feststellen können, daß darin für die Dilettantenunternehmen oft die "Höhepunkte der Wirkung" lagen, daß vom "lebenden Bild" für die einfachen Zuschauer oft eine größere Faszination ausging als von Dialog und Szene.

Bei unserer Betrachtung von Heinrich Freys Berliner Volksschauspielen haben wir nun gesehen, daß hier zwar keine Bilder mehr 'angehalten' wurden - oder gar gestellte Bilder im entscheidenden Moment in einem Guckkasten enthüllt wurden -, daß aber auch bei diesen Darbietungen ein statischer Eindruck blieb, den heute noch die damals gemachten Fotos vermitteln. Die darauf abgebildeten malerischen

Tableaus wirken so, als habe sich da eine Handlung mühsam von Geschichtsbild zu Geschichtsbild in Bewegung gehalten, als habe man das Dramatische nur zum Vorwand für eine malerische Gruppierung von Menschengruppen in der Landschaft gebraucht ("Al Fresco!"). Selbst der geschichtliche Anlaß, der den Gestaltungen meist zugrunde lag, verblaßte hinter der bloßen Bildwirkung.

Freilich war hier entgegen dem konventionellen "lebenden Bild", das ein statisches ist, Bewegung in der Anordnung: Reiterei, marschierende Menschen, wogendes Volk. Und doch wird man an Scholz' Beschreibung von Oberammergauer Passionsbildern gemahnt. Da hatte er Laienspieler gesehen, die sich mechanisch zu einer Bildwirkung zurechtstellten, deren Darstellungsinteresse offensichtlich allein auf das statische Endprodukt gerichtet war:

"Vor ihrer Seele stand längst als Ziel dieses lebende Bild, auf das sie rasch und die richtige Folge der Bewegungen vergessend irgendwie hineilten."

Genauso stellt man sich die Handlung zwischen den für uns heute ohnehin statischen Foto-Augenblicken der Berliner Historienspiele im Freien vor.

Deswegen ist von Scholz' Erklärungshypothese für die Bevorzugung von "lebenden Bildern" im Volksschauspiel auch für unsere Belange von Interesse:

"Zunächst ist sicher wichtig: Die geringeren Anforderungen, die das Bildstehen gegenüber dem bewegten Spiel an die an sich meist geringen Fähigkeiten dieser Schauspieler stellt, stimmen mit der Leistung mehr zusammen, geben ein befriedigenderes Resultat. Hinzukommt natürlich auch die geringere Anforderung, die das lebende Bild an den Kopf der Zuschauer stellt; statt fortzueilen, macht das Geschehen gewissermaßen Halt und gewährt dem Publikum Zeit, es genau zu betrachten und zu verstehen. Das nicht sehr an Theatereindrücke gewöhnte Publikum solcher Vorstellungen hat doch immerhin gelernt, Bilder an den Wänden oder im Buche aufs Stoffliche anzusehen, ist also hier einer vertrauten Sache gegenüber. Dann aber wirkt auch der Reiz des plötzlich plastisch gewordenen Bildes, die primitive Befriedigung des Raumbedürfnisses (...), das Stereoskopische, das in Spiel und Bewegung viel zu alltäglich ist, um noch gesehen zu werden, das aber bei der zum Bilde erstarrten Handlung oder Gruppe sofort bemerkt und angenehm empfunden wird."⁴⁹⁶

Das heißt auch für unsere hier behandelten bewegten "lebenden Bilder", daß sie retardierend für eine Verlangsamung der dramatischen Vorwärtsentwicklung benutzt wurden. Das Schwergewicht lag bei einer weitgehenden Statik im Inhaltlichen auf dem belebten Geschichts-Panorama. Der plastische historische Moment konnte damit besser als bedeutsam und patriotisch nachempfunden werden. Das an die Historienabbildung der Malerei gemahnende Tableau machte die vaterländische Geschichte in jedem Wortsinne plastisch; ein sonst nur in abstrakten Wortdarstellungen oder platten Bildern vermittelbares historisches Geschehnis wurde damit ins direkt nachvollziehbare, konkrete "Gesichtsbild" umgewandelt, wie es Scholz nennt. Nicht zu Unrecht sieht Scholz im "lebenden Bild" "Vorahnungen des Kinos". Die Verlebendigung einer statischen Optik - vom Foto zum laufenden Bild, vom gemalten Panorama zum lebendigen Spektakel - ist in Übereinstimmung zu sehen mit der gesamten zeitgenössischen Fortentwicklung der Sehgewohnheiten. Die Umsetzung des historischen Moments ins Bildliche und Bewegte war ähnlich wie das frühe Kino eine überwältigende und mit dem Jahrhundertwendlichen Blick vielleicht nicht immer leicht faßbare Erscheinung; die von der lebendigen

Verbildlichung ausgelösten Irritationen wurden hier wie dort von der beschränkten sprachlichen Aussagefähigkeit aufgefangen. Das Optische triumphierte in beiden Medien, Film und Freiluft-Historienspiel, über das Sprachliche - in dieser Hinsicht war das Volksschauspiel sogar ein Rückschritt hinter dramatische Möglichkeiten des Haustheaters zurück. Es verwies aber auch auf -nach Scholz- "vertraute Sachen", das heißt hier: auf vertraute Schauformen, die aus dem außertheatralen Bereich stammten; auf militärische Paraden und Aufzüge, historische Umzüge und Volksansammlungen, die dem Fürsten huldigten.

Der historische Moment wurde im Volksschauspiel mit faßbaren Medien vermittelt, ohne ihn damit eigentlich erfaßt zu haben. Er wurde in "lebenden Bildern" in unmittelbare Gegenwärtigkeit gerückt und zur Betrachtung freigegeben, blieb aber zugleich ein Kostümspiel aus der Vergangenheit, dessen Brücke in die Gegenwart nur über das patriotische Empfinden geschlagen werden konnte, das im Geschichtsbild einen Grundstein gegenwärtiger wilhelminischer Herrschaft und im historischen Fundament den Grundstock zur gegenwärtigen nationalen Größe sah.

7.3. HISTORISCHER FESTZUG

Im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts begann die breite Popularität der großen "historischen Festzüge", die Wolfgang Hartmann in seiner Monographie zum Festzug ausführlich beschreibt⁴⁹⁷. Wenn man diese Form der bürgerlich initiierten Geschichtsspektakel mit dem historischen Festspiel vergleicht, das wir weiter oben betrachtet haben, so tun sich beachtliche Parallelen auf. Auch hier waren es Bürgergemeinschaften, die Geld für eine nationale Bilder-Schau sammelten, die in verschiedenen historisch kostümierten Marschgruppen und Wagen mit "lebenden Bildern" ein historisches Jubiläumsereignis feierten, indem geschichtliche Episoden oder Abläufe in einem Zug durch die Stadt getragen wurden.

In einer bereits in verschiedene Interessengruppen gespaltenen bürgerlichen Gesellschaft fand man mit einer derartigen Geschichtsdarstellung eine "Klammer des Patriotismus", die durch den Appell an die gemeinsamen vaterländischen Gefühle eine nationale Gleichsinnigkeit wenigstens illusionierte⁴⁹⁸. Man versuchte seiner selbst in der (Selbst-) Darstellung der Geschichte bewußt zu werden - nach Hartmann offenbarte sich darin der gründerzeitliche "Fortschritts-glaube (...) hier als Glaube an die Geschichte", in der die Gegenwart nur wie ein Schlußstein im Aufblühen der Nation erschien⁴⁹⁹. Die Dramaturgie des Festzugs, meist eine geschichtlich chronologische, war oft eine auf die Gegenwart als Schluß-Höhepunkt zugerichtete. Die Bezüge des historischen Volksschauspiels in die Gegenwart waren da zwar literarisch verbrämter, aber nicht minder deutlich. Nicht ohne Grund fühlte sich der jahrhundertwendliche Zuschauer oft ermuntert, das freilufttheatrale Erlebnis der großen Geschichte, auf der eine noch größere Gegenwart fußen müsse, zum Abschluß mit einem gemeinsam

497 Hartmann 1976

498 Hartmann 1976, S.48

499 Hartmann 1976, S.8

gesungenen Kaiserlied zu krönen. Volksschauspiel und Festzug erweckten eine ganz ähnliche Jubelstimmung, weil sie sich schließlich desselben Repertoires an nationalistischen Stoffen und eines ebensolchen Pathos' bedienen.

Diese "historischen Festzüge" sollten so etwas sein wie "lebendige Geschichtsschreibung" und man verband mit der bewußten Vorführung der vaterländischen Geschichte durchaus didaktische Absichten - man appellierte an die "Heimatliebe" und erhoffte sich durch die geschichtliche Darstellung im Festzug eine "Hebung des Nationalgefühls". Was dem Festzug an Dynamik in der Handlung gegenüber dem Volksschauspiel fehlte, das ersetzte er durch die Marsch-Dynamik des keilförmigen Durchschreitens des alltäglichen Lebensraumes, wodurch er letztlich den Zuschauern näher rückte als das Theater in seinen Kunsträumen. Gerade diese gewisse Unmittelbarkeit am 'Ort des Volkes' bemühte sich aber auch das Freiluftspiel der Jahrhundertwende herzustellen - freilich mit anderen Mitteln. Auch darin daß die historischen Festzüge sich in ihrer Ausstattung und Anordnung an der Historienmalerei orientierten, oft sogar von Historienmalern ausgestattet wurden, ist die Parallele zum Volksschauspiel unübersehbar. Denn das heißt, daß man hier wie dort sowohl 'historische Echtheit' als auch 'malerische' Gruppierung anstrebte - alles sollte 'so echt wie gemalt' aussehen. Man könnte, fußend auf diesen Parallelen, das Freiluft-Historienspiel fast als stationär gewordenen, mit dramatischer Handlung durchgesetzten "historischen Festzug" bezeichnen.

Eigenartigerweise gab es in Berlin keine kaiserzeitliche Blüte des großen Historienfestzugs. Hartmann erklärt sich das so, daß hier der Hof lange Zeit mit seinen Festen eine zu große Exklusivität gehabt habe. Der eigenständigen Entwicklung eines bürgerlichen Festwesens habe zudem die Zersplitterung der Hauptstadt in zahlreiche selbständige Ortsgemeinden im Wege gestanden, die bis zu ihrer Zusammenfassung zu einem "Groß-Berlin" durch die Gebietsreform 1920 ihre jeweils eigenen Traditionen und Festbräuche noch weitgehend kleinstädtisch für sich begingen. So gab es also in Berlin wie überall im Reich durchaus den kleinen Vereins- oder Gewerkeumzug, aber keine großen, übergreifenden, durch städtische Bürgergemeinschaften veranstalteten historischen Festzüge. Aber es gab hier stattdessen, wie wir gesehen haben, große historische Festspiele, die dieselbe Organisationsstruktur, dasselbe Ausdrucksinteresse wie die Festzüge aufwiesen. Zur künstlichen Blüte gelangte der stadtübergreifende, große Festzug hier dann erst zur Nazizeit, wo denn auch Festzug und Festspiel (zum Stadtjubiläum 1937) als korrespondierende Formen nebeneinander und einander ergänzend auftraten⁵⁰⁰.

Bei einer so weitgehenden Uebereinstimmung kann es nicht mehr verwundern, daß der "historische Festzug" ähnliche Konjunkturphasen hatte wie das "vaterländische Volksschauspiel". So erschien das Veranstellen von Historienfestzügen nach 1918 überall in Deutschland zunächst nicht mehr als zeitgemäß; das Bürgertum fand sich darin nicht mehr wieder. Hartmann gibt dafür als Begründung an, daß die

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

bürgerlichen Schichten in der Kriegs- und Nachkriegszeit auseinandergerückt seien und nun die "Klammer des Patriotismus" auch keinen Zusammenhalt mehr bot, den man gemeinschaftlich hätte darstellen können⁵⁰¹. Zusätzlich dazu muß man natürlich in Rechnung stellen, daß die finanziellen Grundlagen ebenso wie die Anlässe zum großen Feiern jetzt nicht mehr ganz so reichlich vorhanden waren. Erst in der Nazizeit, als man wieder von Staats wegen die große vaterländische Geschichte feierte (und nicht nur die Geburtstage der jungen Republik wie in der Weimarer Zeit), wuchs die Zahl der pompös wie das Historientheater ausgestatteten Festzüge und der in ihnen getriebene Aufwand wieder; ergänzt wurde er dann durch oft auch in die geschichtlichen Festzüge integrierte Aufmärsche der braunen Parteigliederungen.

Trotz mancher Vorbelastung und Flaute blieb der Festzug an sich, ob nun mit historischem Programm oder in den vielfältigen Formen seiner Entwicklungsvorgänger vom Karneval über den Schützenumzug bis zum "Blumenkorso", bis heute eine zentrale Form bürgerlichen Feierns. Das hat seinen hauptsächlichlichen Grund wohl in seiner Effektivität, die ihn auch gegenüber dem auf einen bestimmten Ort fixierten Fest-Schauspiel auszeichnet:

"Ein Festzug ermöglicht die Teilnahme vieler und das Zuschauen aller, Begeht also die Bürgerschaft ein wichtiges Fest, so ist der Festzug diejenige Form, die eine maximale Beteiligung sichert."⁵⁰²

7.4. PANORAMA

Das Freiluftspiel der Kaiserzeit ist charakterisiert durch eine ähnliche Thematik und Gestaltungsweise wie die historischen Festzüge im Freien und die "vaterländischen Festspiele" im geschlossenen Theater, es enthält malerisch breite Gruppenbilder, die wie "al fresco" gemalt erscheinen, und es hat die Tendenz zum "lebenden Bild", zum statischen Gruppenmoment eines historischen Augenblicks, auf den die bewegten Bilder letztlich zulaufen. Am frappantesten ist jedoch die Uebereinstimmung des Volksschauspiels und seiner Ästhetik mit der gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu neuer Konjunktur gelangenden Schauform des Panoramas.

"Panorama" ist, wie Stephan Oettermann in seiner aufschlußreichen Arbeit zum Thema feststellt⁵⁰³, ein aus griechischen Versatzstücken zusammengebautes Kunstwort des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das zunächst allein die spezielle künstlerische Präsentationsform eines Rundungemäldes bezeichnet und erst später auf die diesem Phänomen verwandt erscheinenden Augeneindrücke in der Natur und im übertragenen Sinne auf Ueberschau-Momente in anderen Lebens- und Wissensbereichen angewandt wurde. "Allansicht" könnte man es wörtlich übersetzen⁵⁰⁴. Damit waren zunächst die im beginnenden 19. Jahrhundert in Mode kommenden Gemälde gemeint, die einem in der Mitte befindlichen Betrachter eine Rundumschau über Städte und Landschaften simulierten.

501 Hartmann 1976, S.48

502 Hartmann 1976, S.133

503 Oettermann 1980

504 Oettermann 1980, S.8

In eigens dafür errichteten Rotundenbauten wurden die aufwendigen Kunstwerke einem Publikum präsentiert, das sich den Blick auf die hier abgebildeten Städte- und Länderansichten im Original meist nicht hätte leisten können. Später, in der zweiten Konjunkturphase, kamen Nachbildungen historischer Momente hinzu, in Deutschland mit besonderer Vorliebe heroische Situationen aus dem Deutsch-Französischen Krieg, die durch ein 360°-Gemälde rund um den Beschauer mit möglichst großer historischer Akkuratessse eine direkte und persönliche Teilnahme an der abgebildeten Wirklichkeit nachträglich illusionieren sollten.

Das Besondere an dieser historischen Verbildlichung war nun aber nicht nur das Ueberspringen des Bildrahmens zugunsten einer polyperpektivischen Darstellung, die nicht nurmehr einen einzigen idealen Betrachterstandpunkt und Blickwinkel besaß, sondern rundum wie aus der Wirklichkeit entnommen aussah, sondern herausragend neu gegenüber allen bisherigen Bild-Präsentationsformen war hier die Betonung der Tiefendimension. Mit optischen Tricks wurde eine volle Dreidimensionalität des Bildes illusioniert, die in den wenigen bis heute erhaltenen Gemälden dieser Art durchaus noch den heutigen Betrachter staunen machen kann. Erreicht wurde dieser Effekt des Panoramas durch die plastische Ausgestaltung eines eigens zwischen Betrachterplattform und Gemälde dafür vorgesehenen Zwischenraumes, dessen Uebergang in die bemalte Wandfläche geschickt kaschiert wurde. Auf diese Weise, durch den Rundumblick und die Plastizität, durch die natürliche Beleuchtung vermittels eines Lichteinlasses im Dach und durch den absolut wirklichkeitsgetreuen Malstil konnte sich im besten Falle eine umfassende Natur-Illusion einstellen, konnte die optische Simulation durch die wesentlich optimaleren Schau-Bedingungen (Wetterunabhängigkeit etc.) geradezu zum idealen Surrogat des Originalblicks auf die abgebildeten Landschaften, Städte und historischen Momente werden.

Das Panorama war ein Ort der Natur- und Geschichtsaneignung für die kleinbürgerlichen Schichten des 19. Jahrhunderts, die sich den Italienbesuch oder das teure Gemälde nicht leisten konnten. Die dem großen Panorama verwandten Kleinformen des Guckkasten-Schauens oder des stereoskopischen "Kaiserpanoramas", wo man verschiedene in einen großen, sich bewegenden Zylinder eingebaute, plastisch wirkende, aktuelle Fotoaufnahmen durch zwei Gucklöcher hindurch betrachten konnte, waren für breite Schichten der einzige optische Eindruck von der Welt jenseits ihres Horizontes; abgelöst wurden sie erst im beginnenden 20. Jahrhundert mit den gesteigerten Möglichkeiten einer Illustriertenpresse und durch den Film.

Der hauptsächliche Mangel des Panoramas wurde auch schon von den Zeitgenossen empfunden: das Bild blieb statisch und unverändert; weder änderten sich die Lichtverhältnisse wie in der Natur, noch bewegten sich die in einem bestimmten Status festgehaltenen historischen Figuren und Schlachtenbilder. Das "Diorama", eine Weiterentwicklungsform aus dem Panorama, versuchte deswegen, wenigstens die Natureffekte nachzubilden und damit eine Art "darstellerloses Naturtheater" zu entwickeln (Begriff von einem Zeitgenossen aus der Mitte des

19. Jahrhunderts!⁵⁰⁵). Das "Diorama" gab dafür die Rundumwirkung wieder auf und beschränkte sich auf einen Theaterguckkasten, in dem transparente Bilder in verschiedenen Beleuchtungsstadien gezeigt wurden, die den Tagesablauf in einer Landschaft illusionierten. Später erreichte man es hier sogar, durch einen Einblendungseffekt von der Rückseite der Gemälde her verschiedene Perspektiven und Bewegungen in einem Bild zu simulieren. Damit hatte man nun zwar überraschende Schaulusteffekte für das Natursentiment der Epoche geschaffen, aber die räumlich perfektere Illusion des Panoramas zugunsten einer (wenn auch naturabbildenden) konventionellen Theatersituation wieder aufgegeben.

Eine fast zwangsläufige Folgerung aus dem einen historischen Augenblick abbildenden, statischen Landschafts- und Geschichtspanorama war daher das bewegte Geschichtsspektakel in der 'echten' Natur, das die im Panorama nur mitgedachte und durch die Phantasie ergänzte Zeit zwischen den festgehaltenen historischen Augenblicken optisch auffüllte und das ganze Geschehen in eine feste Dramaturgie einband, ihm größere Dynamik gab, aber dennoch an der Abbildung historischer Momente in malerischer, panoramatischer Form interessiert blieb und zuweilen statisch im "lebenden Bild" innehielt.

Die Übereinstimmung der Charakteristika beider Formen ist auffallend. Beide haben den Rahmen ihrer Vorgänger übersprungen - denjenigen des Bildes in der Landschaftsmalerei oder denjenigen des theatralen Guckkastens. Beide bieten daraufhin eine Rundumschau ohne Monoperspektive, insofern eine Demokratisierung des Blicks, die eine Fixiertheit auf einzelne Blickpunkte, aber auch die Bevorzugung bestimmter Zuschauerplätze aufhebt. Der Zuschauer fühlt sich mittendrin in Bild und Geschehen, wird aber trotzdem durch eine ideelle und bauliche Grenze vom unmittelbaren Kontakt mit dem Geschauten abgehalten; im Freiluftspiel von Rasenböschungen oder Geländern, im Panorama durch den eingebauten Abstand zwischen Betrachterplattform und Bildfläche, der für die plastisch gestaltete Vorfläche genutzt wurde - die Natur im Panorama, so erklärt Oettermann pointiert, sei eine "unberührte weil unberührbare Natur"⁵⁰⁶.

Panorama und Freiluftspiel strebten zudem nicht nur den erweiterten, breiten Blick, ja die Umfassung durch Bild und Raum an, sondern vor allem auch eine Dreidimensionalität (die im Panorama jedoch weitgehend nur eine vorgetäuschte bleibt). Man wollte weg von der Flächenhaftigkeit der Landschaftsmalerei und den platten, perspektivisch aufgestellten Kulissen des Guckkastentheaters. Auffällig ist eine Parallele auch in dem Bemühen um äußerste historische Authentizität, die bei den Panoramen in der vollständigen Übereinstimmung des Gemalten mit dem Original bestand, sei es nun eine Landschaft oder eine genau terminierte Schlachtenszene, während das Volksschauspiel zur Authentisierung vor allem die 'echte' Landschaftsnatur und das 'originale' historische Textzitat einsetzte. Höchstes Lob für das Panorama war es, wenn diejenigen, die bei einer abgebildeten Schlacht dabeigewesen waren, bestätigten, genau so und nicht anders habe es im historischen Original-Geschehnisraum ausgesehen.

505 Zit.n. Oettermann 1980, S.57
506 Oettermann 1980, S.39

Dem Volksschauspiel war zwar ein dramatisches Ausmalen der 'echten' Historie schon eher gestattet, aber eine entscheidende Faszination ging doch auch hier von der Ueberlegung aus, genau so, wie man es jetzt direkt miterlebte, hätte es historisch tatsächlich gewesen sein können. In den Rahmen der Echtheits-Bemühungen gehört es denn bei beiden Formen auch, daß man nicht nur aus praktischen, sondern aus wohlervogenen Illusionsgründen eine natürliche Beleuchtung durch 'echtes' Sonnenlicht für unabdingbar hielt. Erst als die Kommerzialisierung der Panoramen gegen Ende des vorigen Jahrhunderts vorangetrieben wurde, baute man zur besseren Ausnutzung der teuren Gebäude künstliche Beleuchtungsquellen ein; vorher war man davon ausgegangen, daß nur die vom Tageslicht beleuchtete Szene wirklich wirken könne - genau diese Ueberlegung spielte auch im Naturtheater eine Rolle, und auch dort wurde erst später die künstliche Beleuchtung eingeführt, um mit Abendvorstellungen auch in der Woche breitere Schichten ansprechen zu können als am Nachmittag und um zudem die Regiemöglichkeiten im Freien zu erweitern.

Panorama und "vaterländisches Volksschauspiel" sind analoge Schauformen, die vornehmlich der patriotisch gesinnten Unterhaltung des Kleinbürgers und seinem Bildungsdrang dienten. Der panoramatische Effekt des Theaterspiels im Freien ist demjenigen des Panorama-Gemäldes nachempfunden; die Beliebtheit der breiten Historienschau im Freien ist nicht ohne die um die Jahrhundertwende allmählich ausklingende Begeisterung für das Panorama zu verstehen. Man könnte sogar die These aufstellen, daß das Volksschauspiel mit seinen plastischen Historienbildern ein direkter Nachfolger des Panoramas war, der die Mängel seines Vorgängers vermied, indem er Geschehen und Hintergrund verlebendigte, der aber dafür andere Mankos in Kauf nahm - vor allem die Störungen der zum Bild gemachten realen Natur, die im Panorama-Gemälde mit der Nachbildung gebannt und im geschlossenen Gebäude in optimale Präsentationsbedingungen gebracht und darin gehalten werden konnte.

Was das Panorama an 'revolutionären', die bisherige Kunstproduktion umstoßenden ästhetischen Qualitäten gegenüber der zeitgenössischen Malerei besaß, verwirklichte analog dazu das Freiluft-Volksschauspiel als Reformpotential gegenüber dem geschlossenen Theater. Panorama und Freiluftspiel waren mit ganz vergleichbaren Mitteln darum bemüht, ihre Illusion von Natur und Geschichte wie Realität erscheinen zu lassen. Das Panorama war, das zeigte sich besonders ausgeprägt in den Natur-Schauspiel-Effekten des Dioramas, bereits eine Art Vorform zur Theatralisierung der Landschaft im Natur-Theater.

7.5. LICHTBILD UND 'FREILICHT'

Daß die Erfindung und Einführung des Films (um die Jahrhundertwende) die optische Wahrnehmung der Welt veränderte und schließlich mit der neuen Reproduktionsform von Kunst auch neue ästhetische Normen setzte, dürfte unstreitig sein. Das genaue Ausmaß der Wechselwirkungen zwischen dem Film und anderen fiktionalen Darstellungsformen ist jedoch schwer zu bestimmen. Ebenso unklar bleibt es, ob die damals unter

Theaterleuten weit verbreitete Sorge, der Film werde eine erdrückende Konkurrenz für das Theater darstellen, tatsächlich für die theatrale Praxis von Bedeutung gewesen ist - und wenn ja: in welcher Weise und welchem Ausmaß derartige Verdrängungsmechanismen wirksam geworden sind. Trotzdem muß aufgrund der vergleichbaren Struktur von Freiluft- und Filmspektakel die Frage nach einer möglichen Konkurrenz oder Ablösung des einen durch das andere hier gestellt werden, ohne daß man sich in allen Teilen völlig befriedigende Antworten erwarten darf.

Nachdem der Film zunächst nicht viel mehr als eine Jahrmarktsattraktion gewesen war, deren erster Zulauf sich aus der optischen Sensation und nicht aus den Themen und Darstellungsformen erklärte, entdeckte man bald auch die neuen Qualitäten des Films für epische, fiktionale Formen, die dort als gespielte Handlung noch immer dem 'echten' Leben näher schien, weil sie eine völlig wirklichkeitsgetreue Abbildung boten und damit ein breiteres Publikum ansprachen als die das Leben eher stilisierend abbildenden Formen des Theaters. Toeplitz nennt für die Zeit nach der Jahrhundertwende den aufkommenden Symbolismus und die in Vorstadttheatern und von Wandertruppen schlecht nachgemachte naturalistische Manier als Beispiele für ein Theater, das die Masse der "Proletarier" stilistisch abschreckte und dem Kino zutrieb⁵⁰⁷. Dazu kam, daß Produktion und Vertrieb des Films es gestatteten, billigere Eintrittspreise zu nehmen als im Theater. Das Film-Theater baute keine derart unüberwindbaren sozialen oder auch nur Kleiderschranken auf. Daher konnte es sich sehr schnell auf eine massenhafte Popularität gründen.

Wenn man hört, daß bereits vor 1914 in Deutschland knapp 3000 ständige Kinos existierten, in denen täglich 1 392 000 Zuschauer gezählt wurden; wenn man bedenkt, daß schon 1912 in Berlin die Zahl der Kinobesucher diejenige der Besucher von 42 Berliner Theatern zusammengenommen um das siebenfache (!) überstieg⁵⁰⁸, dann muß man in der Tat zugeben, daß hier binnen kürzester Zeit "eine ungeheure gesellschaftliche Macht" entstanden war, "die beträchtlich größeren Einfluß auf die Zuschauermassen ausübt(e), als das Theater, das Buch oder die Tageszeitung."⁵⁰⁹ Die Frage nach der Verdrängung des Theaters durch den Film scheint also rein quantitativ bereits für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg akut - jedenfalls für solche volkstümlichen oder unterhaltenden Theaterzweige, deren Publikumsschichten am ehesten prädestiniert waren, die neue Sensation den alten "Tivoli"-Sommerbühnen oder dem "vaterländischen Volksschauspiel" vorzuziehen.

Dazu kam auch noch, daß der Film populäre Elemente theatralischer Schauformen übernahm und sich damit wenn schon nicht um die Ablösung nichtfilmischer Vorgänger, so doch darum bemühte, sie in ihren publikumswirksamen Elementen zu beleihen. Eine erste kuriose Übereinstimmung in Bildwahl und Komposition populärer Theaterformen und des frühen erzählenden Films überliefert Jerzy Toeplitz in seiner Filmgeschichte schon aus der Zeit der Jahrmarktkinos:

507 Toeplitz 1984 (1972), S. 37/38

508 Zahlen nach Toeplitz 1984 (1972), S. 106

509 Toeplitz 1984 (1972), S. 106

"Die Jahrmaktfilme endeten meistens mit einer Apotheose, dem sogenannten lebenden Bild (handkoloriert). Vor dem Hintergrund einer 'prächtigen' Dekoration oder 'schönen' Landschaft traten alle Helden der Erzählung auf. Die Apotheose sollte direkt das Gefühl der Bewunderung suggerieren."⁵¹⁰

Als (überspitzt gesagt) eine Ueberbrückung der Pausen zwischen zwei "lebenden Bildern" habe ich den Spielstil vieler "vaterländischer Volksschauspiele" charakterisiert. Auch habe ich dargestellt, daß in frühen, vor allem den religiösen Volksschauspielen im Freien (Oberammergau) die Ästhetik des "lebenden Bildes" noch sehr lange bestimmend blieb. Nun wurde also im Film, dessen Qualität es doch eigentlich ist, die Bilder zu verlebendigen, ebenfalls das Anhalten der Bewegung zu Verdeutlichungs- und Bekräftigungszwecken praktiziert. Offenbar rechnete man noch nicht mit der vollentwickelten bildlichen Aufnahmefähigkeit der Zuschauer, glaubte, ihnen abschließend einen Moment der ruhigen Betrachtung gewähren zu müssen. Dazu kam, daß es ein Teil der alten Sehgewohnheiten war, den feierlichsten, würdigsten, schönsten Moment durch das Festhalten im Bild zu adeln, ja zu verewigen. Dies war letztlich ein bestimmendes Prinzip der Historienmalerei ebenso wie auch der Panoramen, die dem Freilufttheater, wie wir gesehen haben, in mancher Weise Pate gestanden haben müssen. Wenn das Volksschauspiel das 'laufende' Bild anhielt, dann hieß das: Achtung, nun kommt ein authentisch historischer Moment, so wie er hätte gemalt werden können. Eine ähnliche Bedeutsamkeitssteigerung des an sich meistens unbedeutenden inhaltlichen Ablaufs der frühen Kintopp-Dramolette erhoffte man sich mit dem angehaltenen "lebenden Bild" im Film vielleicht auch.

Aber darauf beschränkt sich die Uebereinstimmung keineswegs. Sehr bald nämlich wurden Filme mit historischen Stoffen populär, die, zeitgleich zum Freiluftspektakel, ebenfalls die freilichtene Tiefenperspektive benutzten, will heißen: sich Schauplätze außerhalb der von wackelnden Kulissenwänden bestimmten Ateliers suchten, den Freiluftraum als historische Kulisse entdeckten. Dort huldigten sie ebenfalls einer Ästhetik des Massenaufgebotes an Statisten, der optischen Effekte, der Zurückdrängung von inhaltlichen Elementen zugunsten einer Schauwirkung, wie wir sie vom Volksschauspiel her kennengelernt haben.

Toeplitz berichtet von einer Welle historischer Filme, die um 1910 von Italien her den Welt- Filmmarkt überschwemmen⁵¹¹. In Historienspektakeln wie "Die letzten Tage von Pompeji" (1908) oder "Quo vadis?" (1913) wurde die reale italienische Landschaft, in der man die Filme drehte, in ähnlicher Weise wie im deutschen Freilufttheater geschichtlich aufgeladen. Man sah nun in der ästhetischen Umdeutung das Land des alten römischen Imperiums vor sich. Gleichzeitig hatte man in diesen Filmen aber unendlich reichere Möglichkeiten zu großen Schaufeffekten, als sie im Theater bestanden. Mußte man sich in der Freilichtbühne auf dem Pichelswerder beispielsweise mit ein paar wendischen Hütten oder einer hölzernen Kulissenarchitektur zur Andeutung des Spielortes begnügen, so erstand im Film mühelos das alte

510 Toeplitz 1984 (1972), S.39

511 Toeplitz 1984 (1972), S. 62 ff.

Rom in aller Pracht und allem nur denkbaren Pomp. Hannibal zog mit seinen Elefanten über die Alpen, Wagenlenker lieferten sich im authentisch aussehenden Hippodrom wilde Verfolgungsjagden, Archimedes ließ die gesamte römische Kriegsflotte vor den Augen der Zuschauer in Flammen aufgehen. Was man in Berliner Freiluftspektakeln zur gleichen Zeit noch mit vergleichsweise kläglichen Feuerwerkskörpern nachzustellen versuchte ("Der Untergang von Pompeji" in Halensee⁵¹²), sah hier ungleich wirklicher aus, da doch der Blick hinter die Kulissen ausgeschlossen war. Der Wunsch nach optisch perfekter Sensation wurde im Kino sicherlich besser bedient als beim Freilufttheaterbesuch.

Toeplitz geht nun aber noch einen Schritt weiter. Er setzt das Kino-Historienspektakel in unmittelbare Nachfolge zum Spektakel-Theater:

"Das Kino war hier eine Verlängerung und in gewissem Sinne eine neue und vervollkommnete Variante der 'Dramen der Arena', der Theatervorstellungen, die unter freiem Himmel für ein breites Publikum gegeben wurden. Zugleich übernahm man den Darstellungsstil und die Inszenierungsmethode, die vor starken Gefühlsausbrüchen nicht zurückscheute, in unveränderter Form für die Melodramen der Leinwand."⁵¹³

Nach Toeplitz ist es also kein Zufall, wenn 1912 eine Kinematographen-Gesellschaft das patriotische Drama "Hie Zollern Allzeit!" auf dem Pichelswerder abfilmte. Im Gegenteil machte man sich damit nur die verwandte dramatische Form für eine filmische Verwertung zunutze. Wenn wir Toeplitz so weit folgen wollen, so können wir in diesem historischen Detail ein Anzeichen für die Abhängigkeit beider Formen voneinander, möglicherweise sogar für ein Ineinanderübergehen sehen.

Dennoch sollte man sich nicht zu voreiligen Parallelisierungen hinreißen lassen. Bis in die frühen dreißiger Jahre hinein fehlte dem Film schließlich das entscheidende theatrale Wirkungsmittel der Sprache, das durch zwischen die Bilder geblendete Texte nur unvollkommen ersetzt werden konnte. Selbst wenn man die Qualität der Freilufttheaterdramen nicht immer besonders hoch einschätzen kann, waren sie als traditionell Geschichten und Geschichte erzählendes Medium allein aufgrund ihrer Sprachmöglichkeiten dem Film voraus, der versuchen mußte, sich statt des Wortes mit der illusionsanregenden Wirkung stets unterlegter, dramaturgisch eingesetzter Musik zu behelfen. Dieses als Bindeglied zwischen Leinwand und Zuschauerschaft geschaltete Stilmittel machte einen Großteil der 'Echtheit' der zu schauenden Bilder zunichte - denn nicht nur fehlte ihnen jetzt die Sprache, sondern sie vermittelten mit der musikalischen Stilisierung ein ganz neues, ästhetisiertes Bild der Wirklichkeit. Die Folge war:

"Der Zuschauer empfand den Stummfilm weit mehr als ein Märchen denn als ein Bild der Wirklichkeit."⁵¹⁴

Mit seiner gänzlich anderen Erzählweise in einer Abfolge hintereinandergeschnittener Szenen, die von einer Einheit des Spielortes und der Zuschauerperspektive nichts mehr wußten und in die sich die jahrhundertwendlichen Augen erst noch 'hineinlesen' mußten, entfernte sich der Film vom herkömmlichen Theatererlebnis, aber auch

⁵¹² Siehe dazu mein Kapitel I,3,2,2.

⁵¹³ Toeplitz 1984 (1972), S. 65

⁵¹⁴ Toeplitz 1984 (1972), S. 538

von der direkten Konkurrenz mit dem Natur-Theater. Er schuf sich eine neue Ästhetik, die nicht sprachlich-dramatische Ueberhöhung der Wirklichkeit und genausowenig nur echtheitsabbildende Historienschau bedeutete. Der direkte Vergleich zwischen Film und Freiluftspiel verbietet sich also trotz der frühen Ähnlichkeiten im Inhaltlichen und im Ausdrucksrepertoire.

Allerdings könnte man wenn schon nicht im Ästhetischen, so doch im Kommerziellen eine Konkurrenz zwischen den theatralischen Ausdrucksformen Film und Volksschauspiel erblicken. Wie bereits dargestellt, war das Kino ein für breitere Massen erschwinglicheres Medium als viele stehende Theater, auch als die meisten Freiluftbühnen. Dazu kam, daß es in unmittelbare Nähe der Wohnquartiere rückte, also keine weiten Wege oder gar noch Anfahrtskosten erforderte. Auch die Schranken mangelnder literarischer Bildung zählten hier nicht; die rein optischen Vorgänge waren leicht und aus dem Bild heraus zu verstehen und konnten auch unterhalten, wenn man die Bedeutung der zwischengeschobenen Sprachpassagen nicht verstehen (oder nicht lesen) konnte. Demgegenüber beruhten ja die Freiluft-Volksschauspiele ungleich mehr auf dem pathetisch gesprochenen Wort, auf wilhelminischer Verseschwingerei, deren Sprache wie auch deren Stoffe nur einem bestimmten Publikum vertraut und interessant genug erschienen sein dürften. Das Kino dagegen bot das populäre Sujet und den bildkräftigen Ausdruck. Auf dieser Basis ließ sich nicht nur ein breites neues (Arbeiter-) Publikum gewinnen, das bisher kaum in den Genuß optischen Geschichtenerzählens gekommen war, sondern auch das bisher in populären Theaterformen wie dem Freilufttheater zu Hause gewesene kleinbürgerliche Publikum interessieren. Darauf konnte der Film schließlich eine wirtschaftliche Vormachtstellung gründen, mit der die kleinen, noch dazu oft privat-bürgerlich finanzierten Freiluftspielunternehmen nicht Schritt halten konnten.

Das mußte gerade dann von Bedeutung werden, als den bürgerlichen Finanziers des 'vaterländischen' Freilufttheaters im Zuge des Kriegsbeginns Luft und Lust ausgingen, diese Form theatralischer Selbstvergewisserung und Geschichtsvergegenwärtigung weiter zu unterstützen. Es wurden in der zunehmend demotivierender werdenden Situation des Krieges schließlich die billigen, vom tristen Alltag völlig ablenkenden Vergnügens- und Unterhaltungsstätten gesucht. Das Sprechtheater im Freien konnte sich auf diese Erwartungen schon wegen der personellen Auszehrung und der mangelnden finanziellen Grundlage im Gegensatz zu den Kinoketten der Filmgesellschaften nicht schnell genug einstellen. Wie Toeplitz darstellt, waren es letztlich die Jahres des Ersten Weltkrieges, die dem Film in Europa zum endgültigen Durchbruch verhalfen⁵¹⁵.

Global betrachtet wäre es aber wohl auch für die darauffolgende Zeit der Weimarer Republik falsch, anzunehmen, daß das Theaterleben der Zeit im ganzen unter dem Kampf mit dem Medium Film gelitten habe. Insonderheit wohl deswegen nicht, weil es nicht in der Hauptsache Theaterpublikum abwarb, sondern eher neue Publikumsschichten für die

515 Toeplitz 1984 (1972), S.166

dramatische Darstellung erschloß, was in diesen Ausmaßen selbst den populäreren Formen des Theaters nicht gelungen war, obwohl sie das zum Teil wie etwa das Freilufttheater wortreich für sich in Anspruch nahmen. Zudem bildete das Kino für das Personal der Theater eher ein lukratives Zusatzgeschäft, von dem in Deutschland zahlreiche Schauspielergrößen regen Gebrauch machten, weswegen die Wechselwirkungen zwischen Theater und Film-Spiel eher in positiv stilbildender Hinsicht zu sehen sind. Allerdings ist es nicht von der Hand zu weisen, daß im Laufe der zwanziger Jahre die Kinopaläste mit ihren Vorprogrammen und den verschiedenen filmischen Schaumöglichkeiten attraktiver waren als ein stilistisch stagnierendes Heimatspiel mit dilettantischen Statisten und zweitklassigen Schauspielern im Freien. Das anspruchslose Freiluftspiel konnte sich nicht im Berliner Raum, sondern nur dort, wo es konkurrenzlos war, am Leben erhalten.

Gerade ein ästhetisch vorgebildetes Publikum nahm das Naturtheater allenfalls als Zusatzreiz an Ausflugs- und Urlaubstagen hin, denn ein eigener Stil und eine gewisse künstlerische Qualität waren dort eher die Ausnahme. Menschendarstellung und -Abbildung war unter den Atelierbedingungen des Films sicherlich einfacher und perfekter möglich als vor der wechselhaften Naturkulisse des Freilufttheaters, die man im Augenblick der Aufführung so nehmen mußte, wie sie war, und nicht wie bei der Filmaufnahme auf Sonne warten konnte. Auch der Kunst-Raum des geschlossenen Theaters stand unter ungleich günstigeren, inszenatorisch einfacher beherrschbaren Bedingungen. Für die drängenden Ausdrucksformen der zwanziger Jahre war das Theater im Freien gewiß nicht der richtige Ort. Stilistische Verfremdung von Raum und Spiel gelang etwa im expressionistischen Haustheater oder im Film weitaus problemloser.

Es blieb dem Freilufttheater nur eine gewisse Feierabend-Qualität der Luftigkeit und der sommerlichen Unterhaltung übrig, auf die aber andere Schau- und Unterhaltungsformen im Freien genausogut setzen konnten - so zum Beispiel sogar das Kino, das schon vor dem Kriegsausbruch 1914 in zahlreichen Freiluftkinos mit dem populären Medium auch den sommerlich populären Ort erobert hatte.

7.6. FAZIT: FREILUFTTHEATER IN DER KAISERZEIT

Das Theater im Freien wurde in Deutschland um die Jahrhundertwende als adäquate Darstellungsform für das Laien- und das Berufstheater wiederentdeckt. Dafür gaben einerseits theaterreformerische Erwägungen den Ausschlag - sie bestimmten jedoch nur einen kleinen Umkreis von Bühnen mit einem expliziten neuen Stilwillen. Den größeren Teil freiluftiger Theaterspielunternehmen nach 1900 dürften die vaterländisch aufgeladenen Heimatspiele ausgemacht haben, in denen Bürgergemeinschaften, oft schon unter Anleitung durch geschäftstüchtige Theaterleute und unter kommerzieller Ausschlichtung des Anlasses, historische Begebenheiten in bunten Bildern vorführten und damit sich selbst und ihr Verhältnis zur Geschichte darstellten. Dieser bürgerliche Spätausläufer wilhelminischer Festspielerei ist in der bisherigen Betrachtung des Freilufttheater-Beginns in diesem

Jahrhundert wohl unterschätzt worden, während gleichzeitig die wenigen ausdrücklichen Reform-Pioniere und die von ihnen formulierten Antriebe für ein theatralisches "Zurück zur Natur" überbewertet worden sind. Erst eine detaillierte Darstellung der Entwicklung, wie ich sie im Vorangegangenen versucht habe, zeigt die wahren Proportionen innerhalb der Freilufttheatergeschichte auf.

So muß man wohl auf Grund meiner detailgenaueren Analyse auch Brigitte Schöpels Beurteilung der beiden Pioniere eines künstlerischen Berufstheaters im Freien, Ernst Wachler und Rudolf Lorenz, revidieren. Wachler habe, so stellt sie es dar, letztlich scheitern müssen, als ihm die landschaftsbetont-nationalistischen Stücke ausgingen, für die er sein Theater vorgesehen hatte, und er stattdessen in Thale Klassiker auf die dafür ungeeignete Bühne seines "Harzer Bergtheaters" bringen mußte. Lorenz' ästhetisches Konzept einer organischen Einfügung der Theaterkunst in die Natur hält sie demgegenüber für stimmig und geglückt⁵¹⁶.

Diese oberflächliche Einschätzung mag mit der ersten Sympathie zusammenhängen, die man Lorenz' feinsinniger Klassizismus-Theorie gegenüber Wachlers etwas verhetzt nationalistischer und kulturpessimistischer Theaterreform-Kampfaussage zu spenden geneigt ist. In der praktischen Verwirklichung war es aber doch so, daß Wachlers Bühne einen dauerhaften, wenn auch freilich ganz singulären Bestand hatte und sich in den zwanziger Jahren unter seinem Nachfolger zu einem künstlerisch hochstehenden Klassikertheater im Freien mauserte, während andererseits keine von Lorenz' Reformbühnen länger als zwei Spielzeiten existenzfähig war, weswegen er immer wieder zum anspruchlosen Volksspiel im Freien zurückkehrte und in den zwanziger Jahren als Person und in seinem Stilwillen vollständig vergessen war. Zwar ist Wachler ebenso wie Lorenz gemessen an den von ihm selbst gesteckten Zielen (der Ablösung der Vorherrschaft eines großstädtischen Geschäftstheaters durch eine Nationalbühne im Freien) gescheitert; aber seine Nachwirkung reichte dennoch wesentlich weiter, und das nicht nur im ersten Impuls zur 'neuen' Theaterform, sondern auch personell, weil viele später maßgebliche Freilufttheater-Gestalter hier erstmals damit in Kontakt kamen.

Angesichts der kaum mehr als eine Handvoll unternehmungslustiger Pioniere von einer "Freilichttheaterbewegung" nach 1900 zu sprechen, wie es in der Forschung verschiedentlich getan wurde, erscheint beinahe übertrieben. Denn zwar trat um 1910 eine erste Konjunktur des Spiels im Freien ein, aber diese war doch mehr eine Volksschauspiel-Begeisterung als eine zielgerichtete, sich einen neuen Stil suchende 'Bewegung'. Wie man an den Berliner Geschichtsspielunternehmen sehen konnte, kultivierte man hier eine volkstümliche Bildbetontheit der Darstellung und kehrte sich damit vom herkömmlichen, von der Konvention der Inhaltsvermittlung durch das dramatische Wort bestimmten Theater ab. Ein klares Reformprogramm lag dem aber nicht zugrunde, sondern man nutzte den populären Raum für die Ausweitung einer überkommenen, vaterlandsverherrlichenden Darstellungsform.

516 Schöpel 1965, S.40 ff.

Lediglich die wenigen, nicht derart auf populäre Wirkung bedachten, wahren Freiluftspiel-Reformer wollten eine Theater-Raum-Reform. Aber auch sie hielten am überkommenen, dramenbeherrschten Sprechtheater fest und erwiesen sich damit als eher 'bilderfeindlich' und am theatral Konventionellen festhaltend. Die Gemeinsamkeit und die Neuartigkeit all dieser Jahrhundertwendlichen Spielversuche bestand letztlich nurmehr in ihrer Freiluftigkeit.

Mit dem Volksschauspiel im Freien verband sich immerhin zumeist der Wunsch, für eine verbreiterte Besucherbasis einen populären theatralen "Holzschnitt" zu bieten, also eine volkstümliche Alternative zu einem Theater der Klassen-, Kleider und Bildungsschranken zu schaffen. In den patriotischen Themen der daraus entstehenden panoramatischen Freiluft-Schaustellungen, in der Einfachheit ihrer Bühnenzurüstungen und gleichzeitig doch dem finanziellen Aufwand, den der Ausflugs-Theaterbesuch für den Einzelnen immer noch bedeuten mußte, war die Zielgruppe aber von vornherein auf bestimmte bürgerliche und kleinbürgerliche Kreise eingegrenzt, auf Soldatenbesuch und Schulklassen noch allenfalls, die sich hier an nationaler Geschichte erbauen konnten.

Die Anpassung, die das gängige Freiluftspiel der Kaiserzeit an die Seh- und Unterhaltungsgewohnheiten der Epoche vollzog, kann kaum im engeren Sinne eine Theaterreform genannt werden. Auch muß man feststellen, daß der Schauspielstil sich zumeist an den gängigen Formen, etwa der sich für geschichtliche Stoffe anbietenden, unter dem Einbezug von Dilettanten aber oft nur schlecht gemachten Meiningerie orientierte. Außerdem bedeutete die schauspielerische Nutzung des kulissenfreien Freiluftraumes keinesfalls, wie oft behauptet, eine Ablösung vom herkömmlichen Illusionstheater. Es war nur eine Illusions- und Stimmungserzeugung mit zum Teil anderen Mitteln. Auf jeden Fall war die vermeintlich im Freilufttheater wiedergewonnene 'Natur' nur ein mit (groß)städtischem Blick verklärtes Idyll.

Prinzipiell über den Rahmen des bestehenden Theaterwesens hinaus gingen künstlerisches und volksfestlich-historisches Freilufttheater lediglich in der Weite ihres Schauraumes, der sich in seiner landschaftlichen Geprägtheit deutlich von den Bildwechsel-Verwandlungsräumen des Haustheaters unterschied. Daß man jetzt den auf einen engen Guckkasten fixierten Blick erweiterte und die Rampe tendentiell zu beseitigen suchte - auch wenn sie zumindest als theatrale Vereinbarung bei den Spielen immer präsent blieb - , entspricht dem zu dieser Zeit in der Luft liegenden theaterreformerrischen Gedankengut. Allerdings gab man sich leichtfertig dem Irrtum hin, gerade im Freiluftraum den 'neutralen', leeren Raum für eine Rückkehr zu Spiel und Wort ohne alle störenden Ausstattungswirkungen gefunden zu haben, ohne daß man die neuen Störungen im Freien, vor allem auch die Prägung des Raumes durch die Naturstimmung recht bedachte.

Die Blickfelderweiterung, die im Freiluftspiel eine Ausprägung fand, lag um die Jahrhundertwende nicht nur theatral im Trend, sondern sie war eine konsequente Weiterentwicklung der Jahrhundertwendlichen Schauformen, die auf eine Polyperspektivität zuliefen. Was in der

bildenden Kunst für den kleinbürgerlichen Beschauer das Panorama leistete, die quasi demokratische Schau auf eine populäre, wirklichkeitsabbildende Landschafts- oder Geschichtsszene, das schaffte das Volksschauspiel im Theaterwesen. Im Grunde ist hier das bereits vorgeprägt, was Eichberg erst als mit der politischen Aktivierung der Masse, mit der Erweiterung des "politischen Raumes" nach dem Weltkrieg in Verbindung brachte: die Ueberwindung des "eindimensionalen Menschen" in der Beseitigung der eindimensionalen Perspektive⁵¹⁷.

Ob der frei schweifende Blick nun, wie Eichberg damit impliziert, ein Ausdruck und eine Errungenschaft politischer Befreiung sei, scheint mir allerdings fraglich, zumal, wie wir sehen konnten, maßgebliche freilufttheatrale Darstellungsformen - etwa die Stadion-Massenästhetik, die Eichberg erst für eine Entwicklungsform der "Zwischenkriegszeit" hält - ihre Ansätze schon in der Kaiserzeit hatten. Es erscheint im Gegenteil gerade so, als sei der verbreiterte Blick auf das mehrdimensionale Geschehnis viel eher geeignet, zum Surrogat einer tatsächlich politischen Freiheit und Mehrdimensionalität zu werden. Dazu kommt, daß unter den sich ständig verbessernden Möglichkeiten optischer und akustischer Blicklenkung die Schauformen in Stadion und Freilufttraum in den zwanziger und dreißiger Jahren wieder zur 'Eindimensionalität', zur festgelegten Perspektive zurückkehren sollten und damit gerade gegen die von Eichberg gepriesene Polyperspektivität der Stadionschau angingen.

Der sich weitende Blick auf eine verbreiterte Bühnenlandschaft im Freilufttheater geht freilich in der Kaiserzeit einher mit einer größeren Bewegungsfreiheit breiterer Schichten, die erst eine Aneignung des echten und nicht nur des gemalten Panorama-Naturraumes über die engen Kreise der Begüterten hinaus möglich machte. Ohne die verbesserten Verkehrsverbindungen, die beispielsweise jetzt auch dem Kleinbürger einen Ausflug ins märkische Umland erschwinglich machten, wäre das Berliner kaiserliche Freilufttheater in den letzten Vorkriegsjahren genausowenig denkbar gewesen wie die Etablierung von zivilisationsabgewandten Naturbühnen irgendwo in der Provinz, die sich (wie Thale) auch nur vom Besuch auswärtiger Ausflügler und Urlauber erhalten konnten.

Die mit dem Freilufttheater einhergehende soziale Verbreiterung zeigt sich aber nicht nur in den erweiterten Publikumsschichten, sondern auch in einer verstärkten Mitwirkungsmöglichkeit von Dilettanten, die für die pittoresken lebenden Geschichtsbilder die Statistenmasse bildeten. Das Freiluftspiel schuf damit die Basis zu massenhaftem Besuch ebenso wie zu massenhafter Mitwirkung und konnte insofern zum in dieser Zeit bevorzugten Ausdrucksmittel bürgerlicher Fest(spiel)-Gemeinschaften werden.

Von einer wirklichen 'Demokratisierung', einer schichtenübergreifenden Breitenwirkung des Theaterspiels durch das Stattfinden in der freilichteten Oeffentlichkeit kann man hier wohl dennoch nicht sprechen. Denn die vorgebliche Offenheit des Raumes war doch letztlich

517 Eichberg 1977, S.108

nur eine fingierte; die Natur blieb ein dreidimensionaler Bildausschnitt und wurde zusammen mit dem theatralen Geschehen kommerziell verkauft. Die Naturtheater-Darbietung vollzog sich zwar im offenen Lichte aber nicht im Lichte der Öffentlichkeit; der Theaterraum war, wenn auch 'vom alles einenden Himmel überspannt', ein klar aus der natürlichen Umgebung ausgegrenzter - nicht zuletzt durch die konventionelle Eintrittsgeld-Schranke, die alles Heraufbeschwören der griechischen Festgemeinde bereits ad absurdum führte. Es ist ziemlich sicher, daß etwa die Arbeiterschichten kaum, weder als Zuschauer noch als Akteure, am Freiluftspektakel teilnahmen. Das hier betrachtete Freiluftspiel des 20. Jahrhunderts von der Jahrhundertwende bis zum Weltkrieg ist fast ausschließlich eine bürgerliche Domäne geblieben.

Sicherlich darf man insgesamt bei allen hochtrabenden Theoriebildungen die Freilufttheater und ihren zeitweise recht regen Besuch vom Ästhetischen her nicht überschätzen, sondern muß sich bewußt bleiben, daß sie bis zu einem gewissen Grade eine bloße, dem Zeitgeschmack verhaftete Unterhaltung für das Wochenende waren, daß sie auf ein reger werdendes Ausflugsleben mit einem vaterländisch verbrämten Zerstreuungsangebot reagierten, in manchen Unternehmen letztlich nur um des Profites willen. Die Emphase, die dennoch gerne in diese Form des (von Zeitgenossen in mehrfachem Sinne so verstandenen) Natur-Theaters gesetzt wurde, spricht allerdings für die bereits vollzogene Aneignung jahrhundertwendlicher großstadtkritischer und kulturpessimistischer Topoi, auch solcher aus der bürgerlichen "Lebensreform", die ansonsten hier noch von beachtlich geringem Einfluß gewesen zu sein scheint.

Die genuine Leistung, die in der ersten Epoche des deutschen Freiluftspiels in diesem Jahrhundert vollbracht wurde, liegt zunächst ganz schlicht in der (Wieder-)Entdeckung und im Einsatz des Naturraums, des Spielorts ohne Dach für das Theater und darin, daß diesem Spiel im Freien erstmals wieder eine breitere Basis über das bloße Gelegenheits- oder Liebhaberspiel hinaus gegeben wurde.