

## 1. DEUTSCHE FREILUFT-FLUT

### Grundsatzserklärungen, Stiltendenzen und Musterbühnen 1919-1932

"Die Frage der Freilichtbühnen scheint sich mir mit einem Blick auf deren eigene Entwicklung zu beantworten (...) - immer wieder glückte Wagemutigen eine Tat; einige Nachahmungen brachten es noch zu einem abgeblähten Bild und dann - blieb das Publikum aus. Eine Freilichtbühnen- B e w e g u n g , die produktive Arbeit geleistet und eine eigene dichterische Produktion wachgerufen hätte, ist nicht zustande gekommen. Vereinzelt lokale Festspiele konnten über ihren Spielort hinaus nicht interessieren. Die Naturbühnen blieben angewiesen auf das Repertoire der Kunst-Theater, ohne über deren illusionierende Mittel verfügen zu können. Denn selbst Aufführungen wie den 'Sommernachtstraum' bringt die geschlossene Bühne zu weit eindrucksvollerer Wirkung. Der 'wirkliche' Wald lockte die Wandervögel zum Tanzen und Singen. Aber erst unter den Zauberebenen eines Malers blüht ein Märchenwald auf, in den Titania hinabsteigen mag. (Von den entsetzlich störenden Zufälligkeiten der Freilichtbühne soll gar nicht erst gesprochen werden; Einflüssen der Witterung, Geräusche ferne arbeitender Industriewerke, vorüberfahrender Autos, Flieger, Eisenbahnen.) Das Freilichttheater der Griechen und das Passionsspiel des Mittelalters begegneten der gleichmäßigen seelischen Bereitschaft einer Zuhörergemeinde, die mit den Ansprüchen und Bedürfnissen eines modernen Theaterpublikums gar nichts mehr gemein hat. Gelegentliche Wiederbelebungsversuche an den alten Stätten konnten daher auch nicht den Charakter einer historischen Kuriosität verlieren (Oberammergau)."<sup>1</sup>

So könnte man mit den Worten des Oldenburger Intendanten Richard Gsell ein pessimistisches Fazit über die behandelte erste deutsche, die kaiserzeitliche Freiluftspiel-Epoche des 20. Jahrhunderts ziehen. Es würde freilich, bei allen zugestandenen ästhetischen Bedenken, nicht erklären können, warum es in dieser Periode denn zu einer ersten Welle von Freilufttheater-Neugründungen, zu einer aufflammenden Beliebtheit gerade der Spielform unter freiem Himmel kommen konnte. Und genauso wenig gibt Gsell 1926 einen Hinweis darauf, wie die zweite Flut von Freilufttheatern im Verlaufe der zwanziger Jahre zustande kommen konnte, gegen die man vom berufstheatralen Standpunkt zwar vielleicht ähnliche Kritikpunkte geltend machen kann, die aber doch ein quantitatives Faktum ist. In allen bisher theatergeschichtlich dahingehend betrachteten Berichtsgebieten ist die "eigentliche Blüte des Volkstheaters unter freiem Himmel"<sup>2</sup> in den zwanziger Jahren festzustellen.

Freilich muß man Gsell insoweit recht geben, daß es weniger die Kräfte eines künstlerisch hochstehenden Berufstheaters waren, die sich da den Weg ins Freie suchten, sondern vornehmlich jugend- und heimatbewegte Ausprägungen des Laienspiels. Zu einem großen Teil waren das Fortsetzungen aus der Zeit vor dem Weltkrieg, lokale Geschichtsdramatisierungen im Stil der "Bernauer Hussitenspiele". Während in Berlin die Konjunktur solcher Spiele mit dem Ende des Kaiserreiches abrupt abriß, scheint sie sich im übrigen Deutschland fortgesetzt, wenn nicht überhaupt dann erst richtig etabliert zu haben. In diesem Punkt kann man Kochanowsky und seiner ansonsten oft eher zweifelhaften und zuweilen schlecht recherchierten deutschen Freiluftspielhistorie zustimmen, daß sich die wesentlichen Formen des Spiels im Freien bereits vor 1914 entwickelt hatten und nun wieder neu aufgenommen wurden - ästhetische Neuerungen waren kaum zu verzeichnen<sup>3</sup>.

Erst nach der Mitte der zwanziger Jahre machte sich in Deutschland abseits vom jugendbewegten Tanzspiel und vom lokalpatriotischen Heimatspiel, also abseits des Laien-Bereichs, eine Entwicklung zum in

<sup>1</sup> Gsell 1926

<sup>2</sup> Stadler 1938

<sup>3</sup> Kochanowsky (1962), S. 9

dem Sinne 'künstlerischen' Freiluftspiel bemerkbar, daß Berufsensembles, teilweise namhafte Theaterleute den Weg ins Freie suchten und dort, gewerbsmäßig betrieben, Literaturdrama mit allem Regiekönnen des Innentheaters spielten. Es ist wohl angebracht, da zu den meisten dieser theaterhistorisch durchaus bedeutsamen Unternehmen bisher noch keine Geschichtsschreibung vorliegt, hier wenigstens eine kurze Charakterisierung der wichtigsten unter ihnen vorzunehmen, ohne damit eine Repräsentativität oder Vollständigkeit anstreben zu können oder zu wollen. Gerade im Hinblick auf die noch zu betrachtende ganz spezielle Berliner Situation, die von der im Reich deutlich unterschieden war, scheint es mir sinnvoll zu sein, einen solchen Rundumblick auf die korrespondierende Entwicklung des deutschen Freilufttheaters in den Zwanzigern hier voranzustellen.

#### 1.1. "THEATER AUS DER LANDSCHAFT"<sup>4</sup>

Auf die Natur gestützte, landschaftlich dominierte Freiluftbühnen bildeten schon zur Kaiserzeit eine wichtige Sparte des Spiels im Freien. Auch in den zwanziger Jahren wurde selbstverständlich die Einwirkung der Natur auf das Theaterspiel als eine entscheidende Qualität des Freilufttheaters empfunden. Und auch in den zwanziger Jahren wurde sie vorschnell ideologisiert, wurde der Landschaftsnatur ein naturalisierender Einfluß auf die 'Falschheit' des Theaterspiels zugeschrieben, der sie angeblich gegenüber dem Haustheater zur wahrhaftigeren Bühne machte.

"Während auf der geschlossenen Bühne alles Dekorative mit künstlichen Mitteln erreicht wird und nur Illusionen vorgetäuscht werden, soll die Aufgabe des Naturtheaters darin bestehen, die vorhandenen natürlichen Mittel auszunutzen und wirken zu lassen. Das positive Endziel aller Bühnenkunst ist ja, das Leben (...) genau der Wirklichkeit und Wahrheit entsprechend wiederzugeben, (...) Hier soll alles natürlich sein, Jede Kulisse ist verpönt, (...) Alles Unwahre sollte von der Naturbühne verbannt sein, Schlicht und wahr soll die Naturbühne sein und schlicht und wahr das, was sie bietet."<sup>5</sup>

Es ist beachtlich, daß sich diese Interpretation des Natur- als des theatralen Echtheits-Raumes so hartnäckig hat halten können - gegen alles Bewußtsein von der Stimmungshaftigkeit des Naturerlebens an, die auch die Echtheits-Träumer zugestanden, wenn sie flugs die empfundene 'Erhabenheit' als eine in griechisch-kultische Theaterverhältnisse zurückverweisende Empfindung deuteten:

"Das Theater im Freien ist hellenisch-deutschen Charakters, (...) Es liegt somit schon vom Ursprung an etwas Ernstes, Großes und Heiliges im Theater (...); verbietet doch schon die Natur in ihrer Erhabenheit, daß sie durch leichte, frivole oder gar schlüpfrige Kunst entweiht wird, (...) Wir Deutschen sind den Griechen geistesverwandt; auch bei uns ist das Heimatgefühl und der Sinn für die Natur tief eingewurzelt, (...) Gerade die Spiele im Freien sind eine berechte Ausdrucksmöglichkeit der Heimatsliebe (...)."<sup>6</sup>

Mit Hilfe dieser argumentativen Wendung wurden die braven deutschen Freilufttheaterbesucher zur griechischen Festgemeinschaft erklärt - allein aufgrund ihrer "Heimatliebe"; wurde gleichzeitig der Gegenstand des Theaters ohne Dach als "schlicht und wahr" hingestellt, weil er von der Reinheit, ja "Erhabenheit" der Natur geradezu geläutert würde. Solche ideologischen Hinzufügungen zur rein malerischen und stets

4 Titel einer Programmschrift Egon Schmidts 1936

5 Hesse 1927

6 Ebd.

stimmungshaft-illusionistisch bleibenden Wirkung eines Naturhintergrunds im Freilufttheater haben wir bereits bei Ernst Wachler kennengelernt. Sie blieben nicht nur bis in die weidliche Ausnutzung durch die Nazis in den dreißiger Jahren virulent, sondern werden auch heute immer wieder verwandt - wenn auch nicht, das sei zugestanden, mit der gleichen politischen Absicht. Der Irrtum bleibt stets der gleiche: Das 'Zurück zur Natur' sei ein 'Hin zur Authentizität' und zugleich auch noch ein 'Zurück zu den Griechen' und zu deren 'ursprünglichem' Theater-Gemeinschaftserlebnis<sup>7</sup>.

In den zwanziger Jahren war ein zentraler Exponent eines expliziten "Theaters aus der Landschaft" mit allen ideologischen Untertönen, die teilweise bereits auf die Nazis zumarschierten, der Regisseur Egon Schmid. Im "Völkischen Beobachter" wurde er 1933 als "ein Pionier des Naturtheaters" gefeiert<sup>8</sup>.

"In Theaterdingen bin ich Revolutionär. Zwei Eindrücke bestimmen meine Einstellung; die Steinbrüche meiner Heimat und ein Soldatentheater hinter der Front. So wie jene Steinbrüche sehe ich die Bühne der Zukunft, so wie jene Soldaten die Zuschauerschaft. Noch ehe ich vom Innentheater etwas wußte, spielte ich in Steinbrüchen meiner schwäbischen Heimat. Da gab es keine Kulissen, keinen Bühnenrahmen, kein Bühnenbild. Ich hatte nur übereinander getürmte Blöcke und Hügel und den Himmel zur Verfügung. Seitdem lebt in mir die Vision des tektonischen Theaters. Seitdem bin ich Bilderstürmer und spiele im Freien. Ich habe zwanzig Freilichtbühnen begründet. Sie werden der Weg zum kommenden Theater sein." <sup>9</sup>

So beschrieb Schmid selber 1936 seine freilufttheatrale Vergangenheit, die sich auf das Mitwirken in einem Volksschauspielunternehmen in der Schülerzeit und auf die Leitung eines Fronttheaters vor Verdun im Weltkrieg begründete. Zwischen 1921 und 1933 hat Schmid 25 Freilichtbühnen selbst bespielt, davon 19 begründet - die meisten im süddeutschen Raum. Zum Teil hat er sich dabei auf den Spuren des Freilichtpioniers Rudolf Lorenz bewegt, etwa bei seiner Wiederbelebung einer Hohentwiel-Bühne bei Singen oder in der Bespielung des lange Zeit vergessenen Hertensteiner Theaters 1925. Enger verbunden ist Schmid mit der Geschichte des Weißenburger Bergwaldtheaters, dessen Intendant er seit 1931 war und das er zu einer Art Musterfreilichtbühne ausbauen wollte, sowie mit der Luisenburg-Bühne in Wunsiedel als deren Regisseur und späterer Leiter. Die Zentren seiner Arbeit waren Bühnen, die Schmid selber "Burglandschaftsbühnen" genannt hat: landschaftlich eingebundene Spielorte mit Wald- bzw. Naturkulisse, denen ein historisches Ambiente durch die Nähe, zuweilen auch die unmittelbare Sichtbarkeit eines historischen Gebäudes aufgeprägt werden sollte. Mit diesen Räumen verband er ein Theaterspiel, das sich sowohl aus der Natur- als auch aus der Geschichts-'Landschaft' entwickeln sollte.

Schmid's breitgefächerte theoretische Herleitung eines Freilufttheaters aus dem jahrhundertwendlichen "Ideal eines Freiluftmenschen" wird uns noch näher beschäftigen, wenn wir die Verbindungen der "Lebensreform" zum Theater im Freien auszuloten versuchen. Aus ganz unterschiedlichen sozialen, um nicht zu sagen sozialistischen Motiven entwickelte er in einem Aufsatz 1930 seine Auffassung vom

7 Vgl. Böhm 1987, der eine ähnliche Ansicht des künstlerischen Leiters der Bregenzer Festspiele, Alfred Wopmann, darstellt.

8 Jürgens 1933

9 Schmid 1936

"kollektiven Charakter des Freilichttheaters", das ihm als ein "neues Volkstheater" ebenso galt wie als

"das Theater des neu und frei in den Raum gestellten Menschen (...) <,> das Theater der neuen Volksversammlung, in der die gesellschaftlichen Unterschiede ausgelöscht sind und jeder in gleicher Weise vor dem Lebensraum der Natur steht."<sup>10</sup>

Im Zentrum des Schmid'schen Naturtheaterkonzepts stand die "Erd-Luftverbindung des Theaters":

"Das Mittel, das diese Verbindung bewirkt, ist der hohe, säulige Laubwald, der das ganze Theater mit einem luftigen Dach überschattet."<sup>11</sup>

In der für sein Empfinden idealen Weißenburger Bühne fand Schmid einen solchen "Walddom" und Andachtsraum verwirklicht.

Schmid's natur-zentristische Freilufttheatertheorie ist wiederum wie diejenige vieler Naturtheater-Verfechter deutlich geprägt von einem stark kulturkritischen, stadtfeindlichen Beigeschmack, der an Wachler und die Heimatkünstler gemahnt. So lautete 1930 sein Kampfruf:

"Wohl denen, die dem Getriebe der Drehscheiben entronnen sind, auf die Berge und Burgen geflüchtet sind vor dem ratternden Chaos des Theaters der ebenen Stadt! (...)  
Es hat durchaus seinen Sinn, wenn heute der suchende Mensch den Kammern und Häusern entweicht und seine Bühne im Freien erbaut (...). Im Theater der Städte übertönt das Gekreisch der Maschinen den menschlichen Mund, die fressende Macht der Bildapparate verschlingt wie ein Moloch jedes lebende Wesen, jeden lebendigen Ausdruck (...).  
R a u m ist die neue Bühne, die nicht mehr auf Bändern rollt und an Wänden flimmert, nicht mehr aus künstlichen Trichtern schnarrt, sondern aufrecht steht und, am eigenen Leibe zitternd, tönt in der Mitte des Alls. Dort (...) ist wahrhaft dramatischer Raum, wo Irdisches gegen Himmel strebt und im offenen Licht sich gestaltet. Dort redet Göttliches zu den Menschen, dort spricht die Stimme des Schicksals, das unsichtbar waltet in der lebendigen Schöpfung."<sup>12</sup>

In einer eigentümlichen Verbindung eines geradezu expressionistisch anmutenden Pathos mit kleinbürgerlichen Antipathien gegen ein neues dynamisiert-politisierendes, großstädtisches Theater (die Anspielung mit den laufenden Bändern geht ja wohl gegen Piscator), in einer Verbindung von kosmisch-religiöser Naturschwärmerei mit der wertkonservativen Deutung von Baudenkmalern (Kirchen und Burgen in der Landschaft) als geschichtlichen "Stätten des Schicksals" hat Egon Schmid fast alle in diesem Jahrhundert einmal angewandten ideologischen Topoi für ein Spiel im Freien in einer hochtönenden Theorie vereint.

Daß Egon Schmid's Ideen denen der Nazis nicht allzu fern lagen, wird nicht zuletzt dadurch illustriert, daß er in der Gründungsphase der NS-Thingspielbewegung aktiv darin mitwirkte. Schon 1932 trat in Weißenburg auf seinen Aufruf hin eine "Tagung deutscher Dramatiker" zusammen (das waren u.a. Hanns Johst, Hans Brandenburg, Wilhelm von Schramm, Eugen Oertner, J.M. Lutz, Florian Seidl und Artur Kutscher<sup>13</sup>), die über die Schaffung eines neuen Repertoires für die Freiluftbühnen beraten sollten. In einer Abschlußerklärung stellten die Teilnehmer fest, daß "eine grundsätzliche Erneuerung des Theaters auch von der Freilichtbühne ausgehen muß"<sup>14</sup>.

1933 trat eine erweiterte Gruppe noch einmal als "Doppeltagung deutscher Dramatiker und Naturbühnenleiter" zusammen, wohl in der Hauptsache, wie Stommer schreibt, "als Werbeveranstaltung für das

10 Schmid 1930, S.1, ausführlich zitiert am Beginn meines Kapitels III,2.

11 Schmid 1930, S.10/11

12 Schmid 1930, S.15

13 Siehe Schmid 1936 und Stommer 1985, S. 278, Anm.26

14 Der Autor 7,1932 (8), 9; zit.n. Stommer 1985, S.26

Freilichttheater". Hier war jetzt mit Gerst bereits ein wichtiger Exponent der späteren "Thingbewegung" anwesend, mit Braumüller nahm auch ein entscheidender Kopf der 'Rosenberg-Fraktion' innerhalb der Bewegung teil. Offenbar sollte in Weißenburg der vom NS kontrollierte "Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele" vorbereitet werden, der dann auch kurz darauf gegründet wurde. Schmid wurde darin zunächst als "künstlerischer Leiter" eine Zeitlang tätig und trug entscheidend zu dessen Propagandatätigkeit durch die von ihm initiierte Ausstellung "Deutsche Freilichtbühnen" bei, die in den folgenden Jahren mit verschiedenen Erweiterungen vom Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen durch Deutschland wanderte.

Schmids Einfluß auf die organisatorischen Strukturen der "Thingspiel"-Bewegung schwand dann jedoch schnell. Stommer nimmt an, daß er im "Reichsbund" ausgebootet worden sei<sup>15</sup>. Er erhielt sich aber im süddeutschen Raum eine mächtige Theater-Bastion: In seiner Person lief seit 1934 die Leitung der maßgeblichen süddeutschen Bühnen in Wunsiedel, Weißenburg und Rudolstadt (Heidecksburg) zusammen, die allesamt von den Nazis zu "reichswichtigen" erklärt wurden. In den zahlreichen Streitfällen mit der Gemeinde Wunsiedel, der die dortige Freilichtbühne gehörte, muß Schmid eine gewisse Rückendeckung durch den NS-"Reichsbund" erhalten haben<sup>16</sup>. Aber die Position im Freilufttheaterwesen, die er sich vielleicht gewünscht oder gar erwartet hätte und die seinem umfangreichen, ideologisch durchaus nazistisch vereinnahmbaren Wirken vor 1933 vielleicht angemessen gewesen wäre, hat er nach 1933 nicht erhalten. Diese Erfahrung mußten nach 1933 viele der an sich NS-konformen Freilufttheater-Praktiker machen, obwohl sie mit ihrer Naturprogrammatik oft ganz und gar auf der "Blut und Boden"-Linie der neuen Machthaber waren.

Freilich waren die naturmystisch-völkischen Theorien, die zuweilen das Landschafts-Freilufttheater bereits vor 1933 umkreisten, nicht unumstritten und etwa Emil Lind, Schriftleiter der Bühnengenossenschafts-Zeitung "Der neue Weg", wehrte sich noch 1932 energisch gegen die auf der ersten Weißenburger Dramatikertagung aufgestellten Thesen:

"Nicht (...) die Mystik der Sagen- und Götterwelt, sei sie nun nordisch oder aus einer andern Himmelsrichtung, soll dramatisiert werden, sondern der Mensch soll einfach in die Landschaft gestellt werden, Ob der heutige oder der historische, ist nicht wesentlich, Es kann nicht genug gewarnt werden vor einem Abgleiten in den Dilettantismus, Diese Gefahr droht aber immer, wo nichtkünstlerische Grundsätze und Meinungen mitwirken, Darunter verstehen wir auch jene billige Art von Volkstum, die häufig nur der Deckmantel für einen Mangel an Können ist, Es muß auch vor einer Zielsetzung gewarnt werden, die nichts mit dem Naturtheater zu tun hat, Es wird schon jetzt davon gesprochen, (...) auf dem Wege der Naturbühne das antike Theater in das gotische umzusetzen, Du lieber Gott! wir sind keine gotischen Menschen, (...)  
Wir sind heutige Menschen und brauchen das heutige Theater, (...) es soll damit nur gewarnt werden vor einem Gedankenschwulst, der die (...) Freilichtbühne (...) auf das tote Geleise theoretischer Verstiegheiten zu schieben geeignet ist."<sup>17</sup>

Ein solches, aus heutiger Sicht wie eine schwülstige "Verstiegheit" anmutendes, ganz singuläres Kuriosum im Naturtheaterwesen, das sich ebenfalls in den zwanziger Jahren zur vollen Blüte entwickelte, soll hier nicht unerwähnt bleiben, nicht zuletzt deswegen, weil es auf die Spannbreite der Natur-Instrumentalisierung

---

15 Stommer 1985, Anm. 29, S. 278

16 Mettin 1980, S. 34 ff.

17 Lind 1932

im Freilufttheater verweist. Es handelt sich um die 1909 zunächst als sommerliche Touristenattraktion gegründete "Zoppoter Waldoper" bei Danzig. Hier wurden fast ausschließlich Musiktheaterwerke geboten und seit 1922 versuchte der Intendant Hermann Merz hier so etwas wie ein "Bayreuth des Nordens", eine Wagner-Freiluftbühne einzurichten. Zu diesem Zweck engagierte er weithin angesehene Musiker und Sänger; unter anderem wirkten hier Dirigenten wie Hans Knappertsbusch, Max von Schillings und Erich Kleiber<sup>18</sup>. Zugleich versuchte Merz, mit allen technischen Raffinessen die Naturbühne in den inszenatorischen Griff zu bekommen.

Bemerkenswert ist vor allem, daß er auf die herkömmliche Bildwechseltechnik wegen des Repertoires, für das er sich entschieden hatte, nicht verzichten zu können glaubte. Die Bühne ähnelte daher einem wahren Rangierbahnhof von Dekorationswagen, aus denen 'natürlich' anmutende Bühnenbilder künstlich gebaut wurden. Für den ungestörten Umbau ließ Merz sich einen 40 Meter breiten, 8 Meter hohen, ebenfalls auf Schienen beweglichen "Laubvorhang" bauen, der in den Bühnenausschnitt geschoben werden konnte, wozu allein 60 Bühnenarbeiter benötigt wurden - der gesamte Umbau erforderte dann nochmals 150 weitere Arbeiter.

Obwohl die 'Natur'szenerie zum großen Teil aus künstlichen Dekorationselementen bestand, obwohl Natureffekte wie Blitz und Donner hier wie im Haustheater artifiziell nachgeahmt wurden, versuchte man der Bühne gleichzeitig nach außen den Anstrich des unverfälscht Naturhaften zu geben. Man kann sich heute kaum vorstellen, wie auf dieser eigenartigen Bühne, auf der die artifizielle Naturnachahmung mitten in den Rahmen der 'echten' Natur gestellt wurde, eine überzeugende Gesamtwirkung zustandekommen konnte. Dennoch gab der Erfolg dem Unternehmen Recht. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zogen wahre Scharen von Ausflüglern in die Danziger Sommerfrische, deren Besuch durch die Abtrennung vom Reich nach dem Ersten Weltkrieg zudem eine gewisse politische Brisanz innewohnte. Ausschlaggebend dafür dürfte wahrscheinlich das künstlerisch hochwertige Personal der Aufführungen ebenso wie die Außergewöhnlichkeit des Unternehmens gewesen sein.

In dieser Form blieb die "Waldoper" ein Unikum, auf das man sich vielfach berief, das jedoch nicht kopiert werden konnte. Ihre Entwicklung zeigt, daß mit einem übertriebenen technischen Aufwand die meisten Naturwirkungen einer landschaftlich dominierten Freiluftbühne durchaus inszenatorisch bewältigt werden können und im Sinne einer Stück- und hier sogar einer Musiktheater- Dramaturgie formbar sind. Ob der Erfolg über den Wert des Nur-Kuriosen hinaus freilich die aufwendigen Mittel zur Naturbeherrschung rechtfertigt, ob nicht all das im geschlossenen Opernhaus einfacher und mindestens ebenso illusionsstark herzustellen gewesen wäre, bleibt fraglich.

Anfang der sechziger Jahre erst wurde die Bühne restauriert und dient heute, mit einer Plastiküberdachung des Zuschauerraums versehen, als Schauplatz überregional bekannter polnischer Schlagerfestivals<sup>19</sup>.

18 Zur Geschichte, stark nazistisch-ideologisch eingefärbt, bisher nur: F. A. Meyer 1934, sowie zu einzelnen Spielzeiten u. a.: Droop 1912, Lange 1928, anonym 1931, Frauenfeld 1938.  
19 Vgl. Rubinow 1978, S. n 81/82

## 1.2. "BÜHNE DES HANDELNDEN MENSCHEN" <sup>20</sup>

"Ich bestreite, daß die Freilichtbühne im Gegensatz zur Idealität der Innenbühne etwas Reales sei (...), Im Sinne der Gestaltlehre besitzt sie eine Autonomie, die sie von wirklicher Realität weit entfernt. Durch diese kosmische Verbundenheit vermag sie den aufgeschlossenen Besucher stärker ins Reich der Idee zu erheben, als es der Innenbühne möglich ist. (...) Die Zuschauer bilden mit der Natur, dem Kunstwerk und den Künstlern eine Einheit, wie sie im geschlossenen Theater gar nicht denkbar ist. Der Aufstieg durch den Wald bereitet in ihnen jene feierliche, sonntägliche Stimmung vor, mit der wir vor das Sakrum hoher Dichtung treten dürfen. Diese Kunst liegt an der Feststraße der Menschheit, fern ihrer Boulevards, ihrem Nationalismus, ihrer Zerrissenheit. In freier Höhenluft atmen wir tiefer, das Urphänomen der dramatischen Kunstausübung erfaßt uns."<sup>21</sup>

So fundierte Konrad Dürre, einer der Mitstreiter Ernst Wachlers, seine Vorstellung vom Ideen-Theater im Freien und widersprach damit all jenen, die in der Naturbühne nur eine der Natur nahe Echtheitsabbildung sehen wollten. Für ihn schien das Spiel im öffentlichen Raum wie im Griechischen und deutlicher als auf der Haustheaterbühne über die konkrete Räumlichkeit hinauszudeuten auf eine durch Spiel und Wort konstituierte höhere (Dichtungs-) Wirklichkeit. Das Außeralltägliche, die "Sonntäglichkeit" des Naturerlebnisses sollte dabei nicht zur Romantisierung dienen, sondern den Zuschauer auf die Ueberhöhung des Geschehens von der Lebensechtheit zur künstlerischen Wahrheit einstimmen.

Um die Schauspieler im Freilufttheater in einen künstlerischen Raum zu versetzen, bedarf es allerdings eines autonomen, sozusagen über der blanken Landschaftsumgebung stehenden Bühnenraumes mit eigenen Gesetzen. Eine solche Bühne, auf der man sich wieder den handelnden Menschen und das Dichterwort als im Vordergrund stehend dachte, statt sich durch die dekorative Note eines malerischen Bühnenbildes davon ablenken zu lassen, suchte etwa Rudolf Lorenz schon vor dem Ersten Weltkrieg. In gewissem Sinne sein Nachfolger in der Bemühung, eine Art Stilbühne im Freien einzurichten, wurde - freilich unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen - in den zwanziger Jahren, als Lorenz und sein Programm schon längst vergessen waren, der Sprechtechniker und Regisseur Fritz Budde. Er gründete 1928 die Marburger Freilichtbühne, die sich überdeutlich von vielen anderen ihrer Zeit unterschied.

Hier war kein romantisches Stückchen Natur oder eine sagenhafte Burgruine zum Schauplatz gewählt worden, sondern die Bühne war ein inmitten der Landschaftsnatur bewußt streng und abstrakt gestalteter Spielort aus fünf ineinander verschobenen Bühnenebenen, die von drei freistehend gebauten Bögen überwölbt waren, was wie die dreitorige Auftritts-Situation der antiken ebenso wie der mittelalterlichen Bühne anmutet. Die Bögen sollten raumbildend wirken, ohne ein Bühnendach zu sein (Budde 1933: "Es entsteht ein Bau, kein Gebäude."); sie sollten die Bühne optisch nach oben begrenzen und zugleich eine gewisse Höhendimension in den Blick einbeziehen, sollten die dramatische Welt sozusagen wie ein gotischer Kirchenbogen überwölben.

Fritz Budde beschrieb den Charakter der von ihm erdachten Bühne so:

"Wer unsere Bühne in Marburg zum ersten Male sieht, wird sie, da sie unter freiem Himmel liegt und durch keine festen Mauern umwandet ist, wohl als Naturbühne ansprechen, (...) Unsere Bühne wehrt sich gegen die Bezeichnung, (...) weil sie durchaus 'künstlich' gebildet ist. Von der Natur empfängt sie nicht den Spielraum, sondern nur die Umwelt, die Sphäre. Gegen diese aber hebt sie sich ab durch eine künstlerisch ausdrucks- und bedeutungsvolle, in sich geschlossene und dreidimensionale Gestalt.

-----

<sup>20</sup> Budde 1933, S.10, über seine Stilbühne im Freien  
<sup>21</sup> Dürre 1926

(...) So steht denn auch der Schauspieler nicht in der Natur, sondern auf einem künstlichen Bühnenboden und zwischen künstlichen Raumgrenzungen - er ist stets gegen die natürliche Umgebung isoliert, gerahmt und gehoben und in eine zwingende Beziehung zum Zuschauer gebracht."<sup>22</sup>

Durch diese gegen jede plumpe 'Natürlichkeit' abgehobene Bühnensituation müßten die Zuschauer das Empfinden haben, "nicht im Natur-, sondern in einem Kulturraum versammelt zu sein", meinte Budde. In der Tat zeigen Fotografien und Modelle seiner Freiluftbühne, daß sie mit ihrer architektonischen Durchwirktheit eine weitgehend autonome Kunstwelt vor die zufällige und in ihren Stimmungen unbeherrschbare Landschaftsnatur stellte. Besonders in den nächtlichen Marburger Aufführungen vermochte es Budde, mit einer ausgefeilten Lichttechnik stets neue Bühnenspielräume zu schaffen, die die umliegende Natur im Dunkel ließen und damit eine Konzentration auf den künstlerischen Raum bewirkten, wie sie nur wenige Theater im Freien hervorzurufen verstehen. Gerade beim Einsatz künstlicher Beleuchtung trat die räumliche Bezüglichkeit zwischen dem "dramatisch bewegten Bühnenboden"<sup>23</sup> und der Linienführung der Spitzbögen besonders hervor. Es entstand hier im Freien unter Verwendung moderner Technik eine neue, dreidimensionale Raumbühne aus Licht, dreistufiger, auf den Mittelpunkt der Szene hindrängender Bodengliederung und abstrakter architektonischer Linienführung, die es mit manchen Reformbühnenprojekten der zwanziger Jahre im geschlossenen Hause aufnehmen konnte.

Der Theaterwissenschaftler Artur Kutscher zählte die Marburger Freilichtbühne denn auch zu den wenigen Theatern, "in welchen diese Freilichttheaterbestrebungen ihren Höhepunkt finden durch einen wertvollen Spielplan, durch Darsteller hohen Ranges und kultivierteste Regie." Für sein Empfinden besaß die Marburger Bühne

"eine wohlthuende Größe und Einfachheit, (...) Dieser Platz zeigt eine für das Spiel bedeutungsvolle Gestalt; er ist ein 'dramatisch gespannter Raum', ein Zentrum mit einem nach allen Seiten ansteigenden Boden. Bei richtiger Ausnutzung durch die Regie schließen sich hier die Szenen zusammen, ja fordern einander heraus in laufender Bewegung. Am meisten überzeugt die Bühne Buddes, wo sie am wenigsten Einbauten hat, wie etwa bei Shakespeares Lustspielen."<sup>24</sup>

Von der Situierung seiner Bühne im Freien versprach sich Budde zweierlei: einerseits den nötigen Freiraum, um ohne Einengung, ohne die Grenzen eines dem Spiel fremden Baukörpers (Guckkasten), ganz nach dem Regiewillen und den Stückerfordernissen einen Raum aus dramatisch stimmigen Spielbeziehungen schaffen zu können. Andererseits sah er in der Freiluftbühne den Bezug der "poetischen Wirklichkeit" zu Welt und Kosmos besonders sinnfällig gemacht, wobei er ganz klar zwischen den zwei Wirklichkeitsebenen von Kunst und Natur zu trennen wußte und keineswegs eine bloße 'Authentisierung' des Schauspiels durch seine Konfrontation mit der Natur anstrebte. Vielmehr ging es ihm um die Wiederherstellung des im geschlossenen Kosmos der Theaterwelt städtischer Bühnen geschwundenen Bewußtseins vom Lebenszusammenhang der Kunst, das dem Zuschauer hier wieder direkter erfahrbar gemacht werden könne. Denn die Natur mußte doch, auch wenn sie von den Scheinwerfern nicht in die Spielfläche einbezogen wurde, in jedem

22 Budde 1933, S.10

23 Budde 1933, S.13

24 Kutscher 1936, Sn 65 und 67/68 (= Kutscher 1949, Sn 275 und 278)

Moment als gegenwärtig empfunden werden, da der offene Himmel über dem Spiel die Offenheit der Welt und dem Raume zu nicht nur symbolisierte, sondern in einer ganz besonderen Stimmung spürbar werden ließ.

Wichtig war für Budde die Möglichkeit seiner neuen Bühne, ein ununterbrochenes Spiel auf einem sukzessiv bespielten Simultanschauplatz abrollen lassen zu können - wie Kutscher bemerkte, ging dies Konzept, wie man sich ja denken kann, besonders gut bei Shakespeares Stücken auf; aber auch deutsche Klassiker wie Goethes "Faust" glaubte Budde auf dieser Bühne stimmiger inszenieren zu können. Auf der Marburger Bühne gab es nicht mehr das epische Hintereinander der verschiedenen Bildwechsel-Schauorte wie bei einer Guckkastenbühne, sondern das Geschehen war aufgelöst in ein, wie Budde sagt, "räumliches Neben- und Beieinander, in ein Gegen- und Ineinander" von Handlung und Spielort. Der Zuschauer sollte die Bezüglichkeiten der verschiedenen Orte und Vorgänge untereinander als dramatische Gesamtstruktur dadurch besser begreifen, daß er sie in ein räumliches Gesamtgefüge eingeordnet sah, indem die auftretenden Figuren ihre Beziehungen zueinander unmittelbar in Räumlichkeit umsetzten.

Das war ein überaus modernes Raum- und Regiekonzept, das mit dem ins Freie gestellten Hoftheaterpathos der Inszenierungen Rudolf Lorenz', die sich verzweifelt griechisch zu geben suchten, nur noch wenig zu tun hatte. Die dramatische Struktur in eine räumliche Anordnung umzusetzen und damit Inhalt in sinnfällige Optik zu bringen, scheint mir ein Konzept, das der Freiluftbühne sehr angemessen ist. Die spielerischen und räumlichen Bezüglichkeiten auf der abstrakt vorstrukturierten Bühne im Freien konnten so zu einer künstlerischen Einheit zusammenwachsen, die sich zwar einerseits deutlich von der Landschaftsumgebung absetzte, aber doch andererseits in sie eingebunden, von ihr gemeinsam mit den Zuschauern umschlossen war, sodaß sie über bloße Stimmungshaftigkeit hinaus für das Spiel bedeutsam wurde.

Mit seinem in den späten Jahren der Weimarer Republik erfolgreichen Freilufttheaterkonzept war Budde zugleich einer der Vorgänger für die Stiltheaterräume der Nazis und ein Vertreter der modernen Raumtheater-Regie, die nach 1933 nicht mehr in jener experimentierfreudigen Breite wie in den zwanziger Jahren Fuß fassen konnte. Vielleicht ist diese Ambivalenz auch der Grund dafür, daß Budde trotz einer verbalen Annäherung an die NS-Freilufttheaterideen sich in der Nazizeit nicht an vorderster Front halten konnte<sup>25</sup>.

### 1.3. THEATER VOR DER GESCHICHTS-KULISSE

Worauf Budde im Marburger Schloßpark bewußt verzichtet hatte, die geschichtsbeladene Schloßfassade zum Hintergrund eines Spiels im Freien zu machen, das war bei vielen Freiluftspielen der zwanziger Jahre ein bestimmendes Charakteristikum. Solche Schloß- und Burghofgenauso wie Marktplatzbühnen kann man in eine Kategorie aus sozusagen abgemilderten Formen einer 'Stilbühne' im Freien einordnen. Gestimmter

---

<sup>25</sup> Vgl. dazu Budde 1934, worin er sich deutlich von seinen Anfang 1933 noch unabhängig von der NS-Ideologie entwickelten Theorien (Budde 1933) entfernt und auf den NS zubewegt,

Raum im Sinne einer Naturbühne sind sie zwar noch, indem die Historizität von Gebäudefassaden oder ihre Ruinenromantik keineswegs einen neutralen Hintergrund zum Theaterspiel bildet, sondern selber aussageträchtig und stimmungserzeugend ist. Damit aber, daß landschaftliche Natur allenfalls am Rande 'mitspielt', daß die Hintergrundfassade nicht in jedem Fall als wirklichkeitswahrscheinliches Gebäude im Spiel integriert wird, sind sie eher einer stilisierenden Spielbühne nahe, worin die Architekturkulisse einen weitgehend abstrakten Hintergrund für ein Spiel im freien Raum bildet.

Ein Paradebeispiel dieser Verbindung von Ruinenromantik und Architekturstrenge als Grundlage für einen gestimmten und doch stilistisch beherrschten Freiluftspielraum sind die 1926 vom Regisseur Gustav Hartung im Heidelberger Schloßhof begründeten Schauspiel-festspiele, die allerdings aus wirtschaftlichen Gründen nur bis 1929 bestehen bleiben konnten und dann erst wieder von den Nazis als "Reichsfestspiele" und kultureller Fremdenverkehrsanziehungspunkt aufgenommen wurden.

Der Gründung lagen 1926 ähnliche Überlegungen wie die Reinhardtschen für Salzburg zugrunde:

"Der Heidelberger Festspielgedanke bedeutet nicht etwa nur die Absicht, hohe Leistungen heutiger deutscher Regie- und Schauspielkunst auf ungewohnten Spielstätten in zufällig-schöner Umgebung zur Anschauung zu bringen; sondern er ist aus dem Willen zu Fest und Spiel in einem ursprünglicheren Sinn geboren. Als Fest kann er nur das Heraustrreten aus dem Alltag des Repertoires; die Aufführung des Großen und Ueberzeitlichen verstehen (...) im Sinne wahrer geistiger Feier und Erhebung. Als Spiel aber kann er von dem Hohen, was solchermaßen zur Wahl steht, nur das in Betracht ziehen, was aus einsamer Größe und persönlicher Vollendung auch wieder den Weg zur Gemeinschaft, zur Einfachheit; zu Volk und Volksmäßigkeit gefunden hat, und nicht nur von Einzelnen kunsthaft verstanden, sondern von allen naturhaft erlebt zu werden vermag."<sup>26</sup>

Mit diesem oft als neu-salzburgisch bspöttelten Grundgedanken (man sprach von einem "Trutz-Salzburg"<sup>27</sup>) und mit den nichtsdestotrotz ästhetisch hochwertigen Inszenierungen im Schloßhof und auf einer Saalbühne im Schloß hatte Hartungs Unternehmen wohl bei einem breiten Publikum einen auch kommerziell beträchtlichen Erfolg, der den Vorsitzenden des von Heidelberger Bürgern und auswärtigen Geldgebern gebildeten Festspielkomitees, Rudolf K. Goldschmidt, 1929 dazu veranlaßte, im "Festspielbuch" darauf hinzuweisen, daß nicht der Kommerz der entscheidende Antrieb dieses Unternehmens sei:

"Nur muß deutlich betont werden, daß die Werbung für den Fremdenverkehr eine der vielen Wirkungen der Heidelberger Festspiele darstellt, nicht aber eine Absicht oder gar Anlaß."<sup>28</sup>

Die Beurteilung der Heidelberger Festspiele, die ohne Zweifel durch Personal und Inszenierungsstil zu den führenden Unternehmen der zwanziger Jahre gehört haben dürften, war, wie so oft bei Freiluftbühnen, je nach der Bereitschaft der kritischen Beobachter, sich von der eigenartigen Stimmung des Spielraums einfangen zu lassen, sehr unterschiedlich. Max Geysenheiners begeisterte Bewertung des Schloßhofes als Spielraum für den "Sommernachtstraum" 1926 - mit Heinrich George als Oberon, Gerda Müller als Puck und Otto Wernicke als Zettel - wurde später sogar im Programmbuch werbend zitiert:

26 Heidelberger Festspiele 1928,- (Vorbemerkung), S.4; zit.n. Goldschmidt 1928

27 Kahn 1928

28 Goldschmidt in; Heidelberger Festspiele MCMXXIX,- S. 9/10

"Welch eine Umwelt! Kein Vorhang trennte die Bühne vom Zuschauerraum, Jeder einzelne war mitten in die Geschehnisse gesetzt, (...) Das Rasenstück, auf dem gespielt werden sollte, setzte sich im Grünen fort bis unter die Bank, auf der er saß. Der gleiche Himmel wölbte sich über Spiel und Wirklichkeit, So mußten Natur und Kunst zur zaubervollen Einheit werden."<sup>29</sup>

Mit viel größerer Distanz zum "Festspielrummel" äußerte sich dagegen Harry Kahn 1928 in der "Weltbühne":

"Unsereinen nimmt es natürlich für Momente ebenfalls mit; aber im großen und ganzen wird einem nicht wohl dabei. An mitteleuropäisches Theater Gewöhnte wännen sich da leicht im Panorama, Sie werden auch ein bißchen seekrank von dem Stilgeschlinger zwischen hundertprozentiger und nullprozentiger Naturtreue samt allen möglichen Zwischengraden; bald wird die Illusionsfähigkeit heftigst beansprucht, bald ganz ausgeschaltet, Nebenszenen werden durch die unverhältnismäßige Weite der Umwelt zu gewichtig; Hauptszenen zerflattern und verflüchtigen sich, Die Handlung zerbröckelt; ihr Auf und Ab folgt nicht mehr dem eingeborenen Gesetz der Dichtung, sondern den Gegebenheiten der Örtlichkeit und bekommt dadurch etwas hektisch-Zufälliges, Sie hält nicht mehr in Atem; man hört nicht mehr die Worte, sondern wartet auf Bilder, Der dramatische Spiritus geht zum Teufel; es bleibt das Phlegma, mit dem man den Einfällen des Regisseurs entgegensieht, Hier liegen sie in der Luft, in der Freiluft, Den Regisseur von einigen Graden möchte ich sehen, der aus der mondbeglänzten Zaubernacht dieser Ruine (...) keine romantischen Szenenwirkungen herauszuholen imstande wäre."<sup>30</sup>

Damit hat Kahn im Grunde die immer wieder gegen ein Theater im Freien vorgebrachten Argumente nur noch einmal wiederholt und bekräftigt. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß die Durchdringung von Illusion und Naturstimmung, von szenischer Schlichtheit auf einer Rasenbühne und malerischen Licht- und Bildwirkungen einer ruinenromantisch verklärten Szenerie ästhetisch problematisch bleibt und zudem gegenüber der dramatischen Dichtung und ihrer Darstellung eine Verselbständigung von Wirkungen bedeuten kann, die außerhalb der eigentlichen Theaterdramaturgie stehen. Die Gefahr der Zurücknahme dramatischer zugunsten von malerischen Faktoren oder gar der alleinigen Konzentration auf das Optische ist dabei stets latent. Eine am Haustheater zu messende, zwingende Geschlossenheit der Inszenierung ist allenfalls dann herzustellen, wenn sich die Zuschauer auf die Stimmungshaftigkeit der räumlichen Umgebung einlassen und bestimmte Differenzen zum 'gewohnten' Inszenierungsstil der Guckkastenbühne hinnehmen.

Gerade die Heidelberger Spiele genossen aber in den zwanziger Jahren - ungleich den vielen in lokalpatriotischer Buntheit verharrenden Heimatspielen - den überregionalen Ruf, einem "modernistischen Qualitätscharakter" zu genügen, wie Zuckmayer es gefaßt hat:

"Erste Berliner Schauspieler der damals führenden Generation, George, Klöpfer, Pallenberg, Gerda Müller und viele andere traten dort in kühnen Inszenierungen auf, zu denen der geräumige Schloßhof und der prächtige »Bandhaus-Saal« den idealen Raum hergaben. In kurzer Zeit hätten diese »Heidelberger Festspiele«, die sich ganz auf Schauspiel beschränkten, den Ruf einer ungewöhnlichen, progressiven Veranstaltung und wurden von den Senioren der deutschen Literatur, wie Thomas Mann und Gerhart Hauptmann, gefördert, besucht und durch Ansprachen eingeleitet."<sup>31</sup>

Besonders beachtlich war an den Spielen, daß man im vierten Jahr, nachdem man sich zunächst im Freien auf Klassiker ("Sommernachts-  
traum", "Käthchen", "Macbeth") beschränkt und im "Bandhaussaal" nur vorsichtig auch zeitgenössische Dramatik von Hauptmann und Hamsun aufgeführt hatte, einen "Dramatikerpreis" stiftete, der ein neues

29 Geysenheiner in Festspielbuch Heidelberger Festspiele 1927.- S. 42/43;  
siehe auch Geysenheiner 1926,

30 Kahn 1928

31 Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir, Horen der Freundschaft,- (Erinnerungen) (Fischer-  
Taschenbuch 1049) Frankfurt/M.- Hamburg 1969 (Erstausgabe 1966), S. 370,

Freiluftdrama befördern sollte. Die Schaffung eines 'neuen Dramas' war unter Freilufttheater-Praktikern immer wieder gefordert worden. Erst im neuen, für diesen Raum komponierten Drama könnten sich die ganzen Qualitäten dieser Spielform beweisen, hieß es. Oft wurden auch heimatkünstlerische Motive damit verbunden oder es wurde gleich die Schaffung neuer, sozusagen mit dem Boden verwachsener, nationaler Dramatik erträumt. Richtig ist sicherlich, daß viele Freiluftaufführungen in diesem Jahrhundert daran gekrankt haben, vorhandene Stücke aus dem klassischen Innentheaterspielplan auf die Außenbühne übertragen zu müssen, ohne immer einen in jedem Detail stimmigen Szenenraum für die jeweiligen Dichtungen zu besitzen; oder aber Bearbeitungen vornehmen zu müssen, die das Werk, so wie man es kennt, allzusehr entstellen. Insofern hätte es mehr Versuche zur Schaffung eines neuen Freiluftdramas geben müssen, vor allem aber solche, die über das übliche Preisausschreiben zur Dramatisierung lokal-historischer Themen hinausgehen.

In Heidelberg machte man es von daher richtig, daß man keine öffentliche Ausschreibung vornahm, an der sich ernstzunehmende Dichter gar nicht erst beteiligten. Stattdessen wurden drei renommierte Schriftsteller (René Schickele, Max Mell und Carl Zuckmayer) mit einem, wie Zuckmayer später bekundet hat, "finanziell ziemlich hoch bemessenen »Anregungspreis«" ausgezeichnet, "mit dem keine Verpflichtung, aber der Wunsch verbunden war, die Preisträger möchten ein dort spielbares Stück verfassen. (...) Ein Heidelberger Festspiel ist dabei nicht herausgekommen."<sup>32</sup> Im Jahr nach der Ausschreibung kamen die Spiele im Zeichen der Weltwirtschaftskrise zu einem vorzeitigen Ende; der Versuch zur Schaffung eines neuen Dramas für diesen speziellen Freiluftraum kam damit zum Erliegen. Es bleibt aber auch nach Zuckmayers Bericht fraglich, ob hier, einmal günstigere Voraussetzungen angenommen, tatsächlich ein neues Freiluftdrama entstanden wäre - Zuckmayer jedenfalls quälte sich wohl ein Jahr lang ergebnislos mit einem Eulenspiegel-Stoff herum.

Ein weiteres wichtiges Festspielunternehmen der zwanziger Jahre, das ebenfalls Freiluftspiele vor eine Architekturkulisse setzte, waren Reinhardts "Salzburger Festspiele". Angesichts der umfangreichen Würdigung seines Schaffens im Zuge der Reinhardt-Forschung muß hier wohl nicht detaillierter auf sie eingegangen werden<sup>33</sup>. Es soll allerdings nicht versäumt werden, darauf hinzuweisen, daß Reinhardts "Jedermann"-Inszenierungen vor dem Portal des Salzburger Domes seit 1920 eine entscheidende Inspirationsquelle für eine ganze Reihe von Marktplatzspielen im deutschen Sprachraum gewesen sein dürften, die sich oft der religiösen, am Mysterienspiel orientierten Dramatik, zuweilen auch direkt der Hofmannsthalschen Bearbeitung des mittelalterlichen Stoffes widmeten. Darunter waren eher jugendbewegte Laienspielgemeinschaften ebenso wie professionelle, aus Berufsschauspielern gebildete Unternehmen. In die erstgenannte Gruppe gehören die bis heute existenten Spiele auf den Kirchentreppen von

32 Zuckmayer, a.a.O., S.371

33 Zu Reinhardt und seiner Beziehung zum Freiluftspiel siehe meine Kapitel II,5,5, bis III,5,7.

Schwäbisch-Hall, die heute allerdings professionell geführt werden. Die zweitgenannte, berufstheatrale Verwirklichung von Marktplatzspielen mit überregionaler Bedeutung wird in den zwanziger Jahren etwa in den Unternehmen Rudolf Hartigs in verschiedenen Harzstädten repräsentiert, die dort mit festen Schauspielensembles für Einheimische und Kurgäste einen Klassikerspielplan pflegten; Hartig wird uns noch mit seinem Berliner 'Marktplatzspiel' vor der Architekturkulisse des "Märkischen Museums" in den dreißiger Jahren beschäftigen<sup>34</sup>.

Auf der Anregung dieser Harz-Bühnen mehr denn auf dem Reinhardtschen Vorbild beruhten denn wohl auch die Frankfurter Spiele vor der mittelalterlichen Häuserkulisse des "Römerbergs"<sup>35</sup>, die schon gegen Ende der hier behandelten 'republikanischen' Epoche des Freilufttheaters eingeführt, aber erst in der Nazizeit überregional bedeutsam wurden. Im Gegensatz zu Reinhardt, der sich auf dem Salzburger Domplatz immer wieder nur dem mittelalterlichen allegorischen Spiel zuwandte, hatte Rudolf Hartig nämlich im Harz bereits Werke der deutschen Klassik auf seinen Marktplatzbühnen mit Erfolg erprobt.

Daran anknüpfend plante der Frankfurter Theaterintendant Alwin Kronacher 1932 Gelegenheits-Festspiele zum 100.Todestag Goethes mit klassischem Repertoire. Mit 600 Statisten, 100 Tänzern und 50 Reitern spielte die Frankfurter Schauspielhaustruppe dreimal pro Woche Goethes "Urgötz" und seinen "Egmont". Da die Spiele ein guter Erfolg waren und sich zudem der "Römerberg" als geeignete Kulisse für professionelles Klassikertheater erwies, baute Kronachers Nachfolger Hans Meißner die Spiele weiter aus. Er hoffte dabei auf eine Einstufung der Spiele durch die Nazis als "Reichsfestspiele" - diese zweifelhafte Ehre ist ihnen jedoch nicht zuteil geworden; möglicherweise auch deswegen, weil hier ganz bewußt ausschließlich Klassiker gespielt wurden, die nach Meißners Deutung einen direkten Bezug auf die Geschichtlichkeit der Römerbergkulisse aufwiesen:

"Die ewigen Dramen verlangen einen Rahmen, der ihnen ebenbürtig ist, Die Innenbühne ist endlich, der Bühnenraum genau ungrenzt (...). Die Architekturbühne aber, für die der Römerberg ein richtungweisendes Beispiel ist, ist unendlich, Himmel, Wolken und Sterne spielen mit, (...) Der Römerbergboden ist heiliger Boden der Geschichte, (...) Die Römerbergbühne strebt zum Theater der Zukunft, zu einer neuen Bühnenform, deren Ziel das Gemeinschaftserlebnis ist."<sup>36</sup>

Durch die direkte Verbindung zum Personal des Frankfurter Schauspielhauses blieb man hier mehr als etwa bei den Heidelberger, 1933 von den Nazis wieder eingerichteten "Reichsfestspielen" künstlerisch weitgehend unter sich. Eine Verbindung zum NS-Freiluft-Spielstil ergab sich nicht direkt. Für den Fremdenverkehr entstand jedoch ein attraktiver Anziehungspunkt, der auch von den Nazis propagandistisch ausgeschlachtet wurde<sup>37</sup>.

34 Siehe mein Kapitel IV,4.

35 Diesen Vorbildcharakter Hartigs für die Römerberg-Spiele betont jedenfalls Stadler 1937, S.479.

36 Meißner 1938

37 Zu den Frankfurter Spielen äußern sich NS-konform Meißner 1937 + 1938 sowie Nießen 1937, Ueber die Römerberg-Spiele selber liegt nur eine schönfärberische Material- und Fotosammlung von Mohr (1968) vor, Zum Frankfurter Theaterleben in der Nazizeit, mit einem kurzen Exkurs die Römerberg-Spiele betreffend, liegt bereits vor; Bettina Schuelteke; Das Frankfurter Schauspielhaus von 1933-1944.- MA-Arbeit FU-Berlin 1987, Eine darüber hinaus ins Detail gehende Dissertation derselben Autorin entsteht z.Zt, am Berliner Institut für Theaterwissenschaft.

Nach der Kriegs- Zerstörung des Platzes versuchte man nach 1945 zunächst eine Wiederaufnahme in der Ruine des Karmeliterklosters, die dann aber, angeblich wegen der großen Fluglärmbelastung, aufgegeben wurde<sup>38</sup>. Inzwischen ist der Römerberg beinahe wie eine Theaterfassade auf alt getrimmt neu konstruiert worden und man diskutiert neuerdings darüber, ob man die Spieltradition wieder aufnehmen soll, wobei man sich natürlich vorzugsweise auf die 'jüdische' Gründungsgeschichte durch den 1933 abgesetzten Intendanten Kronacher zurückbesinnen will.

Artur Kutscher spricht für die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts von einem wahren "Enthusiasmus für Naturtheater" in Deutschland:

"Bald gab es überall welche, auf Bergeshöhen, in Talsenkungen, an Felsen und Seen, in Wald und Wiese und Heide, in Steinbrüchen, Befestigungswällen, Schloßhöfen, an alten Stadttoren und -mauern (...), und besonders wo ein Badeort ein einigermaßen reizvolles, geeignetes Fleckchen hatte (...). Seit der Jahrhundertwende sind bis 1932 über 600 Naturtheater aufgemacht. Kein Zweifel an ihrer Berechtigung, kein Zweifel auch an ihrer künstlerischen Ergiebigkeit, aber Naturempfinden, Heimatfreude und Spieltrieb hatten sich vielfach dreist mit Eitelkeit, Eigennutz und Spekulation auf den Fremdenverkehr verbunden. (...) In seiner Mehrzahl wirkte das Naturtheater aufreizend unkünstlerisch."<sup>39</sup>

Das heißt also, daß die wenigen hier betrachteten, überregional bedeutsamen Freilufttheaterunternehmen mit einem bewußten Stilwillen nur die Sturmspitze eines sehr breiten deutschen Freilufttheaterlebens bildeten, dessen überwiegender Teil eher kommerziell orientiert war. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß es parallel zu den Geschäftemachern im Freilufttheater auch eine breite Bewegung von Laienspielunternehmen gab, die im Freien ihren theatralischen Ausdruck suchten - mit deren südwestdeutschen Ausläufern hat sich Brigitte Schöpel genauer auseinandergesetzt (führend waren dort Oetigheim, Heidenheim und Reutlingen). Die Breitenwirkung solcher Laien-Freiluftspiele in ganz Deutschland sollte man nicht unterschätzen, vor allem im Hinblick darauf, daß hier Theater im Freien, ja Theater überhaupt an breitere, mit darstellender Kunst ansonsten eher unvertraute Schichten in der Provinz herangetragen wurde.

Das Theater im Freien hat sich auf diesen verschiedenen Ebenen im Deutschland der Weimarer Republik eine breite Popularität erworben: als lokales Heimatspiel ebenso wie als künstlerisch hochstehendes Klassikertheater, als Laienspielanlaß ebenso wie als berufstheatrale Geschäftsbühne. An dieser Lebendigkeit und Vielfalt der Anlässe und Formen kann sich, das darf jetzt schon verraten werden, das Berliner Freilufttheater desselben Zeitabschnitts in keiner Weise messen. Es wird also eine Aufgabe dieses Kapitels der Berliner Freiluftspielhistorie sein müssen, Gründe für die Zurückhaltung in diesem Bereich aufzuzeigen, beziehungsweise darzustellen, auf welchen Gebieten sich stattdessen hier das "Zurück zur Natur" der Freiluftbühnen-'Bewegung' ausprägte.

---

38 Kochanowsky (1962), S. 22

39 Kutscher 1936, S. 75 (=Kutscher 1949, S. 285/286)