

5. CHARAKTERISTIKA (II)

Tummelkreis der Natur-Bewegungen

5.1. "JUGENDBÜHNE", LAIENSPIEL UND "DILETTANTEN"

"Wenn ein Trupp Wanderer mit Gesang und Musik (...) über die Straße schwärmt, gerafft im Ausdruck - ganz absichtslos, ohne den bei Dilettanten häufig so verletzenden Untergedanken, wir wollen uns produzieren, wir machen in Kunst, so kann dieser erfrischende Eindruck für Sänger und Schauer zum Erlebnis werden,

Wenn im Grünen einer Wiese die Mädchen mit bunten Kleidern, sonnigen Gesichtern, Blumenkränzen im Haar, die Hände zum Reigen fügen nach der schlichten Melodie von Fiedel und Zupfgeige, kann eine Harmonie von Rhythmus, Bewegung, Ausdruck und Gebärde entstehen - fern von jeder Affektiertheit - Volkskunst im besten Sinne,

Hier liegen die Urquellen; Gesang, Tanz, der alles einigende Rhythmus, Aus Absichtslosigkeit, Zufälligkeit, müssen die Elemente geboren werden. Es gesellt sich der Wunsch nach Wiederholung, und aus wiederholter Gestaltung, frei von Schlacken, kann ein Kunstwerk mit Eigengesicht entstehen."²³¹

Aus der unpräzisen Spielerei zur neuen (Volks-)Kunst - diesen Weg sahen viele jugendbewegte Theaterspieler vor sich, wenn sie im Protest gegen die herkömmlichen Spielformen und -Räume mit Laienspieltruppen auf Wanderschaft gingen und auf mittelalterlich anmutenden Spielpodien alte Mysterienspiele naiv neu beleben wollten. Der Laie als Spielkraft galt dabei als ähnlich 'unverdorben' wie die Natur als Spielraum. Mit ihm glaubte man wieder zu den Ursprüngen des Theaters zurückkehren zu können, die sich ja schließlich auch unter freiem Himmel konstituiert hatten. Wenn etwa in den zwanziger Jahren Gottfried Haaß-Berkow - im Positiven wie im Negativen eine Identifikationsfigur für das jugendbewegte Laienspiel dieser Zeit - mit wandernden Truppen durch die Lande zog, dann war sein

²³⁰ Berliner Montagspost 19, 27,5, 1929;" Schiller in Spandau". Zu Spandau in der Nazizeit siehe mein Kapitel IV,2.

²³¹ Ellmar 1925

Ausgangspunkt neben einem idealistisch-anthroposophischen Ansatz auch ein theaterreformerischer: die Abkehr von der bestehenden Illusionstheatererei.

Freilich gab man sich in der Laienhaftigkeit und den damit assoziierten Qualitäten auch neuen 'Illusionen' hin:

"Es ist eine bedauerliche Tatsache, daß in der Jugendbewegung eine Fülle unerschöpflicher Kräfte auf die Theaterkunst stürzten und schließlich in unrühmlichem und unfruchtbarem Dilettantismus sich verzetteln mußten. Das Laienspiel wurde zur Modesache, die nach äußeren Erfolgen haschte und eine Reihe Mitläufer und Unberufener züchtete, (...)

Auch der eifrig propagierte Gedanke des Gemeinschaftsempfindens, das Spieler und Schauer als Einheit zusammenschließen sollte, wurde mehr besprochen als einer Lösung zugeführt.

Immerhin waren diese Spiele im gewissen Sinne wegbereitend. Sie verlangen vom Zuschauer ein gefügiges Mitgehen, einen starken Illusionswillen, der ja ziemlich verloren gegangen war, sie weckten Theaterinteresse und Verständnis in Kreisen, die sonst vom Bühnenbetrieb aus den verschiedensten Gründen wenig wissen wollten. Vor allem bereiteten sie durch ihre Eigenart das Verständnis in weiteren Kreisen für die dekorationslose Bühne, die Mysterienbühne, ein Fortschritt, der die Berufsbühne und das Laienspiel wohl wechselseitig befruchtete, der an Sensation inzwischen aber wieder wesentlich verloren haben dürfte." 232

In den vielleicht nicht immer erfolgreich, aber zumeist ernsthaft um einen neuen Stil bemühten Laiengruppen suchte man also den Reform-Theaterraum, die neue Gemeinschaft von Spielern und Zuschauenden, einen Kontakt auch zu bisher theaterfernen Publikumsschichten - was hätte für diese Bemühung näher gelegen, als den öffentlichen Raum im Freien zum Spiel zu nutzen? Nicht nur, daß er der theaterhistorisch richtige für das (Zurück-) Streben zu neuer Einfachheit war; er war auch der am universellsten, billigsten und effektivsten einsetzbare: kostete nichts, bot genügend Platz für jegliche Bewegungsform und Publikumsmenge, war der populäre 'Ort des Volkes'. Dazu kam die ideologische Aufladung im Sinne der Lebensreform; im Freien, unter dem gesunden Sonnenlicht, in der Natur fand man nach deren Ansicht den letzten zivilisatorisch unzerstörten, heilen, gesunden Lebensraum, der nun das gesuchte 'organische' Miteinander mit seiner 'Natürlichkeit' untermauern sollte.

Das Freilufttheater wurde damit zum Ort für eine populäre Aneignung des Laienspielgedankens. Schon zur Kaiserzeit hatten in den historischen Volksschauspielen viele Laien mitgewirkt - dort freilich noch als Füllmaterial für die darzustellenden Geschichtsbilder, als Hintergrund für verseschwingende Berufsschauspieler. Nun suchte man im Spielraum außerhalb des stehenden Theaters die Selbstverwirklichung im 'selbstbestimmten' Rollenspiel, das neue Verhältnis zu sich und seiner sowie der Landschafts- und Welt-'Natur'

Insgesamt bleibt das Feld der jugendbewegten Bühne, des Laien- und "Dilettanten"-Spiels, von heute aus betrachtet diffus. In der Mitte der zwanziger Jahre brach eine Flut von solchen Spielgruppen unterhalb der berufstheatralen Ebene aus, die wenig überschaubar und kaum auf eine einheitliche Stilrichtung festzulegen sind. Auch die Freilichtigkeit des Spiels war keineswegs überall Programm und fand zuweilen nur zufällig Anwendung - genauso oft stand sie aber auch gar nicht zur Diskussion. Es gab zudem neben den explizit jugendbewegten Laienspielgruppen eine ebenfalls stark expandierende Menge an Laien-Vereintheatern, die sich zu dieser Zeit in großen Verbänden zusammenschließen begannen und von Praktikern des Berufstheaters auf

das schärfste als "Dilettanten" angegriffen wurden. Auch wenn die beiden Stränge, Vereins- vs. jugendbewegtes Theater, zumindest von ihrem Anspruch her sehr verschiedenartig waren, machte man in der kategorischen Ablehnung eines "Dilettantentheaters" sehr wenig Unterschiede zwischen beiden. Den Vereinstheatern warf man vor, daß sie mit billigen Mitteln und ohne Können das künstlerische Berufstheater zu beleihen versuchten, daß sie mit niveaulosen Schwänken und Lustspielen ein breites Publikum vom 'ernsthaften' Theater abzögen und auf die Dauer eine wirtschaftliche Bedrohung für die stehenden Theaterbetriebe darstellten.

Für Emil Lind, der in der Mitte der zwanziger Jahre wie viele Theaterleute in dieser Weise polemisierte, waren die jugendbewegten Laienspieler von diesen schlecht gemachten Theater-Nachahmungen nur graduell unterschieden - letztlich seien sie doch nur verdeckte Dilettanten und um einiges gefährlicher, weil sie sich noch zusätzlich eine kulturelle Mission zuschrieben, die ihnen sogar mit öffentlicher Förderung honoriert werde. In ihren Theorien werde aber vielfach "einfach mit den Begriffen Volk, Bühne, Gemeinschaft Fangball gespielt", diese Form der Laienspiele wolle "den durch Technik und sozialen Fortschritt ganz anders konstruierten Menschen gewaltsam ins V e r g a n g e n e drängen", ihre Bestrebungen hätten eine "deutliche Tendenz nach rückwärts"; die dahingehenden halbgebildeten Theorien könnten selbstredend in der ungenügenden Befähigung "ungeschickter Buben und Mädels" keine praktische Verwirklichung finden und blieben daher eine Gefahr nicht nur für die personellen Strukturen des Berufstheaters, sondern für die Kunst überhaupt, seien zudem ein Betrug an der "Menge ehrlichen Schweißes", an den hoch geschürten Erwartungen der einzelnen Mitspieler²³³.

In manchen dieser Kritikpunkte wird man den Bedenken aus den Reihen des Berufstheaters Recht geben müssen - freilich spricht die in der generellen Ablehnung aufscheinende Konkurrenzangst dafür, daß hier nicht nur eine rein sachliche Abwägung zugrunde lag. Die Verbreiterung des in den vorigen Jahrhunderten stets auf exklusive Zirkel beschränkten Liebhaberspiel-Gedankens erschien den Theaterleuten in diesem Jahrhundert existenzbedrohender als ehedem, besonders in den wirtschaftlich ohnehin nicht goldenen zwanziger Jahren. Daß die anwachsenden Dachorganisationen eines Laienspiels an Macht und Einfluß gewannen, daß die ihnen angeschlossenen Spiele manchmal einen breiteren Zuschauerzuspruch erlangten als das stehende Berufstheater, sah ihnen nach einer allmählichen Verdrängung der 'Kunst' durch den 'Dilettantismus' aus. Heute erscheint es dagegen fast selbstverständlich, daß neben dem Berufstheater und ohne schädigenden Einfluß darauf eine breite Amateurtheater-Ebene existiert, die ihre theatralischen 'Selbsterfabrungen' auch veröffentlicht, ohne daß das Berufstheater sich gegen eine solche vermeintliche Konkurrenz zur Wehr setzen würde.

Natürlich muß man sich fragen, ob im jugendbewegten Laienspiel der zwanziger Jahre wirklich innovative Theaterideen nicht nur in hohen Worten beredet, sondern tatsächlich spielerisch umgesetzt werden

konnten, oder ob man nicht - romantisch antibürgerlich und unkonventionell, wie man sein wollte - nur mehr oder minder geschickt darüber hinwegzutäuschen verstand, daß man wie die "Theater-Dilettanten" das künstlerische Berufstheater kopierte, daß man etwa im Freiluftbereich nur eine Fortsetzung der historischen Heimatspielerei der Kaiserzeit mit anderen Mitteln, mit anderen zugrundeliegenden, spielpädagogischen Theoremen betrieb.

"Wird nun die Frage aufgeworfen, welche künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten birgt die Jugendbewegung als die ihr ureigene in sich, so wird die Antwort bestimmt erst ein negatives Gewand haben müssen, nämlich; nicht die Ausdrucksformen des Herkömmlichen, Althergebrachten, sei es mittelalterlich oder neuzeitlich orientiert. Gerade wie die ganze Jugendbewegung ihrem Geist und Entstehen nach revolutionär ist und sich gegen das Herkömmliche an Erziehung und Ungeist richtet und deshalb dieses spontane Echo gefunden hat, so werden ihre künstlerischen Gestaltungen sich nach Stoff und Form in anderer Weise erfüllen müssen. (...) Man wird sich nicht damit begnügen, nur rückwärts zu schauen, Geschichte Gewordenes vorübergehend zu neuem Leben erwecken zu wollen, oder sich mit den künstlerischen Traditionen einer Epoche abgeben und sich in ihr bewegen, gegen die sich aufzulehnen innerer Trieb und Wesenszweck der ganzen Bewegung ist."²³⁴

Einig war man sich also - wie im ganzen lebensreformerischen Bereich - vornehmlich in der Ablehnung des Bestehenden. Ob die jugendbewegte Bühne tatsächlich eigenständige, neue Stilformen gefunden hat (und wenn ja: welche), ist von heute aus nur noch schwer rekonstruierbar. Das Laienspiel im Einflußbereich der Reformpädagogen und der Ausdruckstanz - beides sind Erscheinungsformen dieses Zeitabschnitts, die wir weiter oben bereits beispielhaft betrachtet haben - verweisen auf solche stilistischen Eigenständigkeiten und Neuentwicklungen im jugendbewegten Laienspiel, das sich darin in Stoff und Bewegungsnorm klar vom bisher im Theater Ueblichen absetzte. Aber richtungweisende und übergreifende Untersuchungen zum Thema fehlen bisher, die verschiedenen Ausprägungen eines jugendbewegten, eines Laien- oder "Dilettanten"-Spiels sind noch nicht hinreichend voneinander abgegrenzt und beschrieben worden. Die Materiallage spricht auch nicht dafür, daß dies noch geschehen wird.

Man muß sich also vielleicht mit dem Fazit Julius Babs zufriedengeben, der 1928 feststellte, daß Naturtheater- und Laienspielbewegung an sich schon "als Beweis für die Theaterlust der Deutschen" von nicht unbeträchtlicher theatergeschichtlicher Bedeutung seien. Bei allen Zweifeln an der künstlerischen Qualität der "Dilettanten"-Theater spreche doch die zahlenmäßige Entwicklung für sich: allein für Berlin schätzt Bab die Zahl solcher organisierter Theatervereine auf 300 !

"Gewiß sind die Darbietungen dieser Vereine selten von tieferem Wert. Das in Jahrhunderten nach dem Prinzip der Arbeitsteilung entwickelte Schauspielertum ist eben doch nicht einfach zu entbehren, und wenn eine solche Spielschar, wie die Holtorf-Truppe oder die Gruppe des Haas-Berkow, eine Zeitlang sich behaupten und entwickeln kann, so geht sie eben im Ganzen oder mit ihren besten Kräften unvermeidlich in das berufliche Schauspielertum über. Aber als Zeichen für die Existenz eines echten Theaterpublikums, für die mimische Bereitschaft und das dramatische Bedürfnis vieler Menschen in Deutschland haben doch all diese Dinge Anspruch auf ernste Beachtung."²³⁵

5.2. FEST-SPIEL

Ein entscheidendes Element in den Freiluft-Spielkonzepten der zwanziger und frühen dreißiger Jahre waren Festspiel, Fest und Spiel.

Die großen, künstlerisch hochstehenden Schauspielunternehmen im

234 Eillmar 1925
235 Bab 1928, S.167

Freien, deren Stil sich am Haustheater orientierte, empfanden sich als festliche, aus dem Theateralltag herausgelöste Spiele. Waren die "vaterländischen Festspiele" der Kaiserzeit noch zur Verherrlichung konkreter, geschichtlicher Festanlässe gedacht, so strebte man jetzt - vornehmlich in den großen Unternehmen in der zweiten Hälfte der Zwanziger - das Theater-Fest an sich an. Als Vorbild für diese Entwicklung kann man wohl Max Reinhardts Salzburger Festspielkonzept ansehen. Am außeralltäglichen Ort, in landschaftlich anregender Atmosphäre und mit einem festlichen Ambiente sollte hier den am besten dazu Vorbereiteten das Beste der Theaterkunst präsentiert werden. Fern von der Konzentrationslosigkeit und Routine des städtischen Alltags sollten hier alle Nebensächlichkeiten und Ablenkungen vom Theatererlebnis abfallen, das wieder im Zentrum aller darauf gerichteten Erwartungen stehen sollte.

Die um die Jahrhundertwende in der Luft liegende Großstadtablehnung ist hier in ein die kulturelle Provinz verklärendes Fluchtprogramm umgesetzt: hinaus aus der Reizüberflutung, der Geschäftemacherei und dem Alltagstrott der Städte. Freilich romantisierte man den heilsamen Einfluß der Ländlichkeit auf die Stadtflüchtigen über Gebühr - denn nicht Stadt oder Land, sondern schlichtweg der arbeitsentlastete, freizeitleiche Blick des Städters auf die aus der Stadt in die Idylle getragenen Theaterereignisse machte die neue Qualität dieses Fest-Spiels aus. Nicht die Landschaftsnatur allein stimmte den Besucher der naturromantisch gelegenen Theaterbühnen heiter und milde, sondern die Entfernung vom Arbeitsleben der Städte. Es ist charakteristisch, daß die Einheimischen, die in der von den Städtern vereinnahmten 'Provinz' lebten und arbeiteten, meist weder zum Personal noch zum Publikum solcher Festspiele gehörten. Auch viele der künstlerisch eher mangelhaften Heimatspiele und Burgruinen-Bühnen lebten vom Drang der Stadtbürger ins Grüne; die Zuschauer nahmen hier ungenügendere Darbietungen noch eher hin als in den städtischen Kulturräumen. Das Spiel erschien ihnen als Fest, weil es so ganz in der heiteren Außeralltäglichkeit angesiedelt war.

Aber nicht nur dies Freizeitargument war von Bedeutung; darüber hinaus ist die Parallelsetzung des Heraustretens aus dem zivilisatorischen Einfluß in eine quasi vorkulturelle Unschuld mit einer im weitesten Sinne verstandenen Rückkehr zur Natur und damit zur 'wahren' Kunst als kunsttheoretische Vorstellung nicht erst in diesem Jahrhundert weit verbreitet gewesen. Man findet sie zum Beispiel auch beim Schöpfer eines neuen musikalischen Bühnenfestspiels, Richard Wagner, der 1850 über "Kunst und Klima" räsionierte:

"Der Grieche, aus dem Schooße der Natur hervorgehend, gelangte zur Kunst, als er sich von dem unmittelbaren Einflusse der Natur unabhängig gemacht hatte; wir, von der Natur gewaltsam abgelenkt, und aus der Dressur einer himmlischen und juristischen Civilisation hervorgegangen, werden erst zur Kunst gelangen, wenn wir dieser Civilisation vollständig den Rücken kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen."²³⁶

Wenn hier schon Wagner, ein halbes Jahrhundert vor dem Aufkommen der Lebensreform, ein Vierteljahrhundert vor der Eröffnung seines vielfach als richtungweisend gesehene Festspieltheaters in Bayreuth,

ein "Zurück zur Natur" predigte, dann kann es kaum überraschen, daß man solche eher ideal gemeinten Begriffe von Natur, wahrer Kunst und Griechentum im Zuge neuer lebensreformerischer Naturbegeisterung und nationaler Emphase nach der Jahrhundertwende flink in das Ideal der freiluftenen 'Natürlichkeit' einer landschaftlichen Bühne umdeutete, in die Verklärung des Naturtheaterraumes als eines neuen nationalen Feierforums, das den Griechen nachfolgt.

Wichtig für die festliche Außeralltäglichkeit, die man jetzt mit den Theaterräumen in der Natur verband, war ohne Zweifel gerade die Entfremdung von ihr im alltäglichen Umgang. In diesem Sinne gründeten sich auch all die spontanen, jugendbewegten Spielanlässe im Freien auf die Idee eines festlichen Spiels am festlichen weil außeralltäglichen Ort. Hier freilich ging es nicht wie in den Berufstheatertruppen, die ihren neuen Spielraum in freiluftigen Architektur- oder Naturkulissen suchten, um die Perfektionierung des theatralischen Illusionserlebnisses. Das anspruchslose Spiel im Freien sollte ein Fest des Miteinander und des gemeinsam und individuell erlebten Verschmelzens mit der Natur sein. Man feierte die vorgeblich zurückgewonnene 'Natur' mit Spiel und Tanz. Indem man von den 'neuen' Räumen im Freien tänzerisch-tummelnd Besitz ergriff, glaubte man ein neues Verhältnis zu ihnen hergestellt zu haben und erhoffte sich eine Rückkehr zum urtümlichen Lebens-Fest - wiederum sah man darin die Festgemeinschaft der Griechen und deren unverkrampfte Verbindung zur Natur aufscheinen.

Erschien dem Menschen des 20. Jahrhunderts die alltägliche Lebens- und Welterfahrung dem 'Urzusammenhang' mit Natur und Welt entfremdet und darin also unnatürlich, so sollte hier im Freien der Unfeierlichkeit des Lebens ein neues festliches Sinn-Empfinden entgegengestellt werden. Der Freiluftraum galt hier als ein Gegen-Raum, der eine andere Form des theatralischen ebenso wie eine andere Form des kultischen Miteinander möglich machen könnte. Man feierte im Freien aber nicht nur einen Natur-, sondern auch einen Geschichts-Kult, den der als Kultraum der Ahnen vergangenheitlich aufgeladene Freiluftraum in die Gegenwart zu übertragen schien. Damit hatte man sich nicht nur räumlich an einen von der Lebensalltäglichkeit entfernten Platz zurückgezogen, sondern auch ideologisch (wenigstens für die Momente des In-der-Natur-Feierns) in eine 'andere Welt' versetzt. Im pejorativen Sinne theatralisch blieb die spielerische Veräußerlichung dieses Versuchs, mit Natur-Spiel und Natur-Feier auch 'sich selbst wiederzufinden', vor allem deswegen, weil man ihren bloß illusionistischen Charakter nicht wahrhaben wollte und sie im Angesicht der 'ewigen' und 'echten' Natur für die Lebenswahrheit hielt, aus der man sich aber gerade entfernt hatte, indem man sie feierlich überhöhte und spielerisch verfremdete.

5.3. FEUER UND FREILICHT

Bis weit in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts hinein war das Theater im Freien charakterisiert von seiner 'Freilichtigkeit', die einestells dogmatisch als entscheidendes Konstituens eines Natur-Theaters verteidigt wurde, anderenteils aber auch unumgänglich war, weil eine dem freien Raum angepaßte Lichttechnik noch nicht zur

Verfügung stand (und späterhin, weil hier derart lichtstarke und witterungsunempfindliche Beleuchtungskörper benötigt wurden, daß sie sich kaum ein Freiluftspielunternehmen leisten konnte). Erst in den Freilufttheatern von überregionaler künstlerischer Bedeutung wie in Heidelberg oder Marburg verlegte man sich gegen Ende der zwanziger Jahre allmählich auf ein abendliches und damit künstlich beleuchtetes Spiel.

Das 'Freilicht' gehörte in der frühen Freilichttheaterbewegung geradezu zum reformerischen Programm. Das Theaterwesen der Kulissen und der künstlichen Beleuchtung dachten sich die Freilichtreformer durch das Sonnenlicht 'gereinigt', zur Natur erhoben. Das Sonnenlicht, von dem man im lebensreformerischen Gedankengut meinte, es werde von der Großstadt geschluckt und den Menschen als gesunder Faktor vorenthalten, erschien den der 'Natur' zustrebenden Bewegungen der Jahrhundertwende als körperlich-seelisches Heilmittel. Davon inspiriert zog auch nicht nur das Theater ins freie Licht, sondern die jugendbewegten Gemeinschaften mit ihren Spielen und Feiern taten es ebenso.

Das Theaterwesen kehrte damit, so meinte man, gleich in doppeltem Sinne zu seiner Ursprungsnatur zurück, nämlich einerseits zum Kult, also dem historischen Ausgangspunkt von Theater, und andererseits zu dessen 'ursprünglichem' Raum; denn die ersten kultischen Feiern und deren theatralische Ueberhöhung - etwa im klassischen Hellas, auf das man sich immer wieder berief - wußte man doch auch im Lichte der Öffentlichkeit angesiedelt. Die Öffentlichkeit der Schauereignisse in Freilichttheater und Freiluftspiel des 20. Jahrhunderts war freilich eher eine vorgebliche und romantisch aus der Vergangenheit in die Gegenwart projizierte. Recht eigentlich schloß man sich mit den Theater-Zuschauergemeinschaften ebenso wie mit den eng aufeinander bezogenen jugendbewegten Gruppen eher vom Draußen ab. Der Theater-Bildausschnitt des konventionellen Freilufttheaters war klar aus der Landschaft ausgegrenzt und umzäunt, damit nur die zahlenden Besucher Zutritt zur Illusion der Natürlichkeit hätten - das Freilicht, der weite Himmel über dem Geschehen, deutete allerdings immer noch die Einbindung in das große Ganze an und nährte die Öffentlichkeits-Illusion. Die jugendbewegte Spiel- und Feiervorgabe dokumentierte ihre Konspiration sogar durch den gemeinsamen Rückenschluß gegenüber der umliegenden Welt; sie war im Tummelkreis oder im Kreis um das Wandervogel-Feuer ganz auf sich und das gemeinsame Erlebnis konzentriert, fühlte sich allenfalls durch die Offenheit des Raumes in den großen Welt- und Naturkosmos eingebunden, ohne räumlich dazu einen wirklichen Bezug herzustellen.

Das zeigt sich besonders deutlich in der Urform des jugendbewegten Miteinander: dem Wandervogel-Kreis ums gemeinsame Lagerfeuer. Das Feuer übernimmt darin quasi die Funktion eines menschlich domestizierten 'Freilichts'. Das Feuer gilt wie das Sonnenlicht als eine Naturgewalt, als reinigende, allerdings auch zerstörerische Kraft, die man im Lagerfeuer beherrscht glaubt. Die gemeinschafts- und raumbildende Funktion des Feuers als Feiervorgabemittelpunkt, das ein

'Drinne' (innerhalb des Kreises um das Feuer) von einem 'Draußen' scheidet, beschreibt Harry Pross für die Wandervogel-"Horde" so:

"Durch die Hinwendung der Horde zur Lichtquelle entsteht so etwas wie ein Lichtzelt über ihr. Im Rücken lauert die finstere Umwelt, von der sich die Fahrenden distanzieren haben. Man muß einen Wächter aufstellen, wenn das Leben der Horde sich nach innen begibt, in den Kreis, dessen Mitte das Feuer ist. Es einigt und betont die Distanz zu den fremden Ordnungen der Schule und des Elternhauses."²³⁷

Die naturbeherrschende Komponente der Feuerfeier, bei der sich diejenigen, die das Feuer geschaffen haben, um es herum gruppieren, um es dabei zu betrachten, wie es sich verzehrt - Dauer und Intensität des Brandes hat man in diesem Falle ja weitgehend in der menschlichen Hand - hat freilich auch einen Signalcharakter nach draußen, der so verstanden werden will, wie es Pross formuliert:

"Wer Herr ist über das Feuer, ist Herr der Natur und der Menschenwelt. Hütet Euch, spricht das Symbol, wir sind zwar nur wenige, aber mit uns ist das Feuer."²³⁸

Der flammende Holzstoß galt in der Symbolik der jugendbewegten genauso wie der nationalen bis nationalistischen Feuerfeiern gewissermaßen als die Abbildung des Sonnenlaufs. In ihn wurde der Aufstieg der eigenen Bewegung aus dem diffusen geschichtlichen Dunkel in die sonnenumglänzte, strahlende Zukunft hineinprojiziert. Die 'aufsteigende Sonne', abgebildet in der emporflackernden Flamme, schien das naturhafte Pendant dieses 'lichten' politischen Aufstiegs, der darin wie ein biologisches Grundprinzip aussah, das man auf die eigene Situation übertragen konnte.

Das 'natürliche' Feuer war auch im Freilufttheaterwesen zunächst der einzige legitime Ersatz für das 'natürliche' Sonnenlicht. War im 'Freilicht' noch die Lichtstimmung inszenatorisch unbeeinflussbar, stimmte sie allenfalls in Glücksfällen mit der dramatischen Struktur der Theaterhandlung überein (etwa im Zurücktreten des Lichts in die Dämmerung oder im als romantisch empfundenen Sonnenuntergang), so ließ sich mit dem domestizierten 'Freilicht', dem Feuer, bereits bewußt Stimmung produzieren. Man konnte es malerisch einsetzen, indem man es nach den Gesichtspunkten optischer Harmonie in der Landschaft anordnete oder sich bewegen ließ, so wie es Goethe in seiner "Fischerin"-Aufführung an der Ilm tat. Das Feuer hat aber auch, im Dunkel einer abendlichen Theatervorstellung angewandt, raumbildende Funktion, wobei es nicht 'neutral' beleuchtet, sondern gleichzeitig stets Stimmung vermittelt. Es appelliert an die urtümliche, anziehend-abstoßende Feuerfaszination des lodernden Flammenstoßes, es ist ein Blick-Anziehungspunkt, der zugleich an den feierlichen Einsatz durch Menschenhand und an die zerstörerische Kraft der Natur erinnert. Zumindest aber muß es, im klassischen Theaterstück eingesetzt, wie eine historische Beleuchtungsquelle erscheinen; die Flammenschalen und Fackeln, die man da auf die Bühne stellte, sollten beinahe so authentisch für die in der Vergangenheit angesiedelte Handlung aussehen wie das öffentliche 'Frei-Licht'.

Feuer und Freilicht waren damit als analog aufgefaßte Beleuchtungskörper das entscheidende Konstituens eines freiluftigen Theaters - und das noch über die Zeit hinaus, da man technisch zu

²³⁷ Pross 1964, S. 76

²³⁸ Pross 1964, S. 78

ihnen keine Alternative besaß. Sie schienen all die Kategorien von 'Natürlichkeit' und 'Authentizität', die man mit der Freiluft-Theaterreform verband, am sinnfälligsten zu verkörpern, wenn nicht sogar durch ihr 'Reinigungs'-Potential erst zu initiieren.

5.4. TUNNELPLATZ

War einerseits das konventionelle Schauspieltheater im Freien weitgehend unbeeinflusst von den Natur-Bewegungen der Jahrhundertwende geblieben - auch wenn man sich gerne auf deren Theoreme vom urtümlich Heilen und Gesunden der Landschaftsnatur stützte - so hat sich andererseits die Jugendbewegung nur wenig fixierbare Stützpunkte seines mit Freilicht und Freiluft verknüpften Fluchtprogramms aus der gesellschaftlichen Konvention geschaffen. Man zog ungeordnet ins ungestaltete Grün, in die Natur, um dort einen Frei-Raum abseits städtischer Bindungen und Zwänge zu finden - so floh man etwa für das jugendbewegte Beisammensein auch die Großstadt Berlin.

Lediglich in den weiter oben eingehender beschriebenen Freiluft-Bühnenanlagen der Berliner Volksparks finden wir eine greifbare räumlich-architektonische Ausprägung, die Rückschlüsse auf das jugendbewegte, von lebensreformerischen Ideen beeinflusste Wollen dieser Gruppen zuläßt. Diese Anlagen sind stets außerhalb des im engeren Sinne Schauspieltheatralen der Naturtheater genutzt worden und bilden daher eine Klasse für sich, die typisch ist für die verspätete Umsetzung jahrhundertwendlichen Reformgedankenguts in den zwanziger Jahren.

In den Freiluftbühnen dieses Typus, der ausschließlich im Zusammenhang mit gartenbaulichen Reformanlagen, im Rahmen von Volksparks, entstanden ist, waren aber nicht nur Grün-Gesundungsprogramme lebendig, sondern im Grunde sind hier auch viele der jahrhundertwendlichen Theaterreformideen erstmals verwirklicht worden - auch solche aus den Reihen der Freilichtbühnen-Reformer. In diesen allmählich vom 'Breitwandeffekt' der Natur-Schau wegkommenden Freiluftbühnen der zwanziger Jahre ist tatsächlich zum ersten Mal eine gewisse Rampenüberwindung verwirklicht, die man schon so lange beschworen hatte. Hier gibt es keine strenge räumliche Barriere zwischen Spiel- und Schauraum mehr; stattdessen findet das zu Sehende inmitten der Zuschauer statt. Diese Raumbildung entsprach dem Konzept der Tanz- und Tummel-Darbietungen insofern, als man sich tatsächlich ein Mitwirken über bloßes Zuschauen hinaus wünschte. Man wollte damit ausdrücken, daß in den neuen freiluftigen Darstellungsformen keine dauerhafte Arbeitsteilung mehr vorgesehen sei, sondern daß es tendentiell stets welche aus dem Kreise der Zuschauer seien, die da in deren Mitte spielten und tanzten.

Das geschichtliche Volksfestspiel der kaiserlichen Tage hatte dagegen noch eine strenge Aufgaben- und Rollenzuweisung vorgenommen. Keiner der Zuschauer konnte ernstlich auf die Idee kommen, so weit mit der theatralen Illusion zu verschmelzen, daß er sich gleichfalls als ein Mitwirkender in der dramatisch dargestellten Historien-Spiel-Handlung fühlen konnte. In viel deutlicherem Maße war dort die Konvention Theater lebendig geblieben, während es im Laienspiel und in

den ihm zugedachten Volksparkbühnen doch in der Hauptsache um das festliche Miteinander ging.

Allein die jugendbewegt inspirierten Volksparkbühnen strahlen unter den verschiedenen freiluftigen Schauorten dieses Jahrhunderts eine gewisse demokratische Öffentlichkeit aus: Sie sind allgemein (und die meisten auch jederzeit) zugänglich und bieten zugleich den Rahmen, eine Gemeinschaft aus Gleichen empfinden, geben Mitgliedern der Gemeinschaft die Möglichkeit, sich vor den anderen darstellen zu können. Durch den stärkeren Einbezug des Zuschauerrings in die Raumgestaltung wird eine größere Beteiligung der Schauenden erreicht, die einen sozusagen konspirativen Kreis um ein nach innen gerichtetes Miteinander bilden. Damit ist die Konzentration auch zunächst weniger auf das Draußen, auf eine sentimentalisierte Natur gerichtet, sondern Bühnen- und Zuschauerraum schließen sich gemeinsam von der Umgebung ab, bleiben aber zugleich in jedem Moment deutlich eingebunden in den gesamten Natur- und Weltenraum.

Die architektonische Form der Volksparkbühnen blieb auf den engeren Bereich der Freiluft-Theateranlagen weitgehend ohne Nachwirkung, obwohl sie zum Beispiel in Berlin die ersten baulich wirklich dauerhaften Schau-Anlagen in der Natur waren. Die darauf folgenden pseudo-volksgemeinschaftlichen Freiluftforen der Nazis speisten sich zwar aus dem hier entwickelten Formenrepertoire ebenso wie aus den Feierformen der Jugendbünde; ihr Charakter ist aber schon durch ihre überzogenen Dimensionen ein ganz anderer - ganz abgesehen davon, um wieviel eminent politischer sie gemeint und stärker architektonisch durchgegliedert sie deswegen waren. Der Tummelplatz, der in einer kleinen baulichen Entwicklungsreihe in den Volksparks der Zwanziger Gartenarchitektur geworden war, blieb im Freilufttheaterleben eine Episode - die romantisierte, breite, naturmalerische Kulisse wurde wieder bestimmend für das Schauspieltheater im Freien, während man sich in der Schaffung politischer Feierräume bei den Nazis weitgehend von der landschaftlichen Natur abwandte und sich monumental-griechisierenden, architektonisch dominierten, auf die "Hinnahme einer theatralischen Schau" ausgerichteten Illusionsräumen zuwandte.

5.5. BERLINER FREILUFTSPIEL-FLAUTE

In der Entwicklung des Freilufttheaters in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts sind zwei Schienen deutlich zu unterscheiden. Da ist einerseits das weite Feld der für diese Periode besonders charakteristischen jugendbewegten Spiele im Freien. Sie fanden in Berlin mit den Volkspark-Freiluftbühnen wie dargestellt ein wichtiges Zentrum.

Andererseits sind die republikanischen Jahre zwischen Kaiserreich und Diktatur geprägt von einer sich steigernden Konjunktur eines konventionell dramendarstellenden Schauspieltheaters im Freien. Hiervon blieb der Berliner Raum jedoch eigenartigerweise vollkommen unberührt. Hier hat es außer den weiterbestehenden "Tivoli"-Unterhaltungsbühnen keine eigentliche Freilufttheater-Spielpraxis gegeben; mit Ausnahme der Spandauer Sonderentwicklung, die aber allenfalls verwaltungsformell in den Berliner Rahmen gehörte und recht eigentlich

im Kleinstädtischen verharrte. Weder das schauspielerisch hochstehende Klassikertheater im Freien (im Grunde sich stets annähernd an die Standards und das Repertoire des stehenden Haustheaters), noch die im übrigen Reich weiterhin äußerst populären Historienspiele (im Grunde eine Fortsetzung aus kaiserlichen Tagen) haben sich hier ansiedeln können. Eine abschließende Betrachtung über das Berliner Freilufttheater in der Weimarer Republik muß deswegen die Frage aufwerfen, warum das insgesamt florierende Theaterleben im Freien in der Reichs-Theaterhauptstadt keine Entsprechung fand.

Sicherlich ist die weitgehende Freiluftspielabstinenz in Berlin nicht monokausal zu erklären. Die unterschiedlichen, zunächst auf der Hand liegenden Erklärungshypothesen treffen wohl immer nur einen Teil der Wahrheit. So ist es gewiß zu einfach, eine Erklärung allein darauf fußen zu lassen, daß diese Spiel- und Stilform prinzipiell im großstädtischen Umfeld nicht auf Dauer lebensfähig sei. Denn selbst wenn dem so wäre, dann ist es doch immerhin noch erklärungsbedürftig, warum es in den anderen Zeitabschnitten der Berliner Theatergeschichte zahlreichere Versuche mit einem Theater unter freiem Himmel gegeben hat als gerade in der Weimarer Republik. Andererseits ist es natürlich richtig, daß das Freilufttheater oft den großstädtischen Ballungsraum mied und sich in die Erholungsgebiete, das grüne Weichbild der Städte zurückzog. Dies tat es jeweils in dem Maße, in dem es Natur-Theater sein wollte, eine zivilisationsabgewandte Idylle ästhetisch zugrundelegte.

Man kann vielleicht davon ausgehen, daß die im Freilufttheater stets latent angelegte Stadtfeindschaft und Ländlichkeitsverklärung in der Periode der Weimarer Republik besonders zum Tragen kam, weil jetzt lebensreformerisches und jugendbewegtes Gedankengut breiter wirksam wurde als in der Kaiserzeit, wo diese Ideen aber schon ihren Ausgangspunkt hatten. Die Flucht der theatralischen Schauanlässe aus dem engeren Stadt-Bereich macht aber noch nicht verständlich, warum sich dann nicht erst recht - unter Zugrundelegung der verbesserten Ausflugsmöglichkeiten ins Märkische zudem - Ausflüglerbühnen um Berlin herum ansiedelten, wie das noch im späten Kaiserreich vor dem Weltkrieg der Fall gewesen war. Außerdem hinderte ja das neue Naturgefühl der zwanziger Jahre - wenn man es denn als breitenwirksames Phänomen voraussetzen will - keineswegs die Existenz städtischer Unterhaltungsbühnen, der "Tivolibühnen", die sich auch jetzt in unmittelbarer Nähe zu ihrem großstädtischen Publikum und ohne eine engere Beziehung zum Naturraum im Freien, in grünen Großstadtgärten halten konnten. Interessant wäre für die Einschätzung der Berliner Situation der Vergleich mit dem Freilufttheater anderer deutscher Großstädte - hierzu gibt es aber bislang keine Sammlung gesicherter Daten; die vorliegende Arbeit ist die erste, die sich mit dem Phänomen des Theaters im Freien im großstädtischen Umfeld genauer auseinandersetzt. Von daher ist es schwer zu entscheiden, ob es sich bei der Berliner Flaute um ein Großstadt-Spezifikum oder um eine hiesige Spezialität gehandelt hat.

Vielleicht muß man den Effekt eines größeren Aktions- und Ausflugsradius der Berliner durch Verkehrsmittel, die dem Geldbeutel und dem

Bedürfnis erweiterter (wenn auch bei der schlechten wirtschaftlichen Lage keineswegs aller) Schichten angepaßt waren, aber auch darin sehen, daß damit die Freilufttheater in der Provinz, die Theater in Thale, Zoppot oder anderswo in der Reichweite der Großstädter, nun die wahren 'Berliner' Freilufttheater wurden für diejenigen Kreise, die sich eine Reise dorthin leisten konnten, während den anderen, den in Berlin bleibenden Schlechterverdienenden nicht einmal mehr ein hiesiger Theaterbesuch zu Gebote stand.

Allerdings reicht die wirtschaftliche Lage als Erklärung für die Sonderstellung Berlins im Freilufttheaterwesen der zwanziger Jahre nicht hin. Im Gegenteil erwies sich ja im Reich, daß gerade der finanzielle Notstand kommerzielle, aber auch vereinsständisch organisierte Spielunternehmen dazu brachte, im Freien zu spielen, weil eine Produktion abseits des Haustheaterbetriebs immer noch billiger war. Im übrigen hat in den zwanziger Jahren trotz Weltwirtschaftskrise und Inflation der Theaterbesuch auch und gerade in der Reichshauptstadt nicht ab-, sondern eher noch zugenommen. Allerdings könnte man dies vermehrte und attraktiver gewordene, breiteren Schichten zugängliche Großstadt-Haustheater auch als wichtigen Faktor für die Verdrängung eines eher auf simplen Mitteln basierenden Freilufttheaters ansehen, das personell und materiell bei weitem nicht so gut ausgestattet war wie manche der großen Berliner Theater und dennoch gegen deren ästhetische Konkurrenz anspielen mußte.

Gerne wird für das künstlerische und unternehmerische Scheitern der unterschiedlichsten Projekte darstellender Kunst im 20. Jahrhundert das Aufkommen des Films als Begründung angegeben. Daß der Film ein Verdränger von Freiluft-Geschichtsspektakeln gewesen sein soll, scheint mir aber im Großen, wie ich bereits auseinandergesetzt habe, eher zweifelhaft²³⁹. Außerdem ist der Siegeszug des Films doch - bei aller Verbreitung, die er gerade im großstädtischen Raum gefunden hat - wenigstens nicht allein für Berlin spezifisch. Schon vor dem Krieg war er die Jahrmarktsattraktion auch auf dem Lande gewesen - später hatte er gerade im kleinstädtischen Rahmen oft sogar das Monopol für 'darstellende Kunst'. Der Film hätte also in der Provinz mindestens genauso hinderlich für eine gedeihliche Freilufttheaterentwicklung sein müssen; wenn nicht sogar noch hinderlicher als in der Theatermetropole, weil ja die darstellerischen Standards der stummen Leinwandstars die Möglichkeiten von provinziell-lokalen, möglicherweise sogar nur Laiendarstellern weit übertroffen haben dürften. Eine solche Verdrängung von Naturtheatern auf dem Lande durch den Film gab es jedoch nicht, sodaß es auch auf die städtische Situation bezüglich nicht sehr wahrscheinlich ist, daß er die Alleinschuld an der Berliner Freiluftspiel-Flaute der Zwanziger trug.

Von gewisser Stichhaltigkeit dagegen ist Wolfgang Hartmanns Erklärungsmodell der "Klammer des Patriotismus", die den historisch-patriotischen Festzug vor 1914 im bürgerlichen Umfeld attraktiv machte, die nach 1918 aber fehlte, weswegen die Stilform bis zur erneuten, künstlichen Blüte in der Nazizeit fast vollständig verschwand²⁴⁰. Auf

239 Siehe mein Kapitel II,7,5,
240 Hartmann 1976, S.155 ff.

das Freilufttheater angewandt, das in der Kaiserzeit der Festzugsdramaturgie und deren Themen durchaus ähnlich war²⁴¹, würde das bedeuten: Solange die im Großstädtischen räumlich eher zersplitterten Bürgergemeinschaften ein gemeinsames vaterländisches (Selbst-)Darstellungsinteresse hatten, unterstützten sie die Entwicklung des Historienspiels im Berliner Raum. Als dieser Grundkonsens mit dem Fall des Kaiserreiches geschwunden war (aber war er das politisch tatsächlich in allen Teilen des Bürgertums?), hatte das Theater im Freien diese entscheidende ideelle und finanzielle Förderung verloren; man wandte sich anderen, politischeren Veröffentlichungsformen der eigenen Befindlichkeit zu. Die auch nach dem Zerschlagen der "Klammer des Patriotismus" relativ ungebrochene Blüte des Heimatspiels im übrigen deutschen Reich ließe sich dann damit erklären, daß dort das bürgerliche Miteinander insgesamt noch intakter und enger verwoben war, daß dort also Grundkonsens und gemeinschaftliches Darstellungsinteresse nicht gar so stark geschwunden waren wie im politisch brodelnden Berlin. Man muß allerdings bedenken, daß das patriotisch-geschichtliche Heimat- und Historienspiel ja weder vor noch nach 1918 die alleinige Form freilufttheatralischer Darstellung gewesen ist, daß diese Erklärungshypothese also nur für einen relativ begrenzten Bereich des Freiluftspiels Anwendung finden könnte.

Weniger instruktiv scheint mir im übrigen die Uebertragung einer weiteren Hartmannschen These auf die Berliner Freiluftspiel-Situation. Das fehlende Groß-Berliner Feierleben erklärt er sich mit der lokalen Zersplitterung Berlins in zahlreiche, selbständige politische und kulturelle Einheiten, die bis zur Gemeindereform 1920 keine ökonomische Basis für den großen bürgerlichen Feieranlaß über den bezirkslokalen Rahmen hinaus habe aufkommen lassen. Das Theater im Freien hatte jedoch bereits vor der Schaffung des "Zweckverbandes Groß-Berlin" im April 1912 eine erste Blüte zu verzeichnen; es spricht demnach wenig dafür, daß die regionale politische Aufsplitterung Berlins dem Freiluftspiel hinderlich gewesen sein könnte - außerdem würde eine solche These nicht erklären können, warum dann nicht wenigstens in mehr Stadtteilen Freiluftbühnen mit stark lokalem und damit persönlicherem Bezug zu einem jeweils räumlich eingegrenzten Publikumsstamm entstanden sind, sondern Spandau darin die kleinstädtisch-selbständige Ausnahme geblieben ist.

Auch die zunehmende Politisierung der Gesellschaft in den zwanziger Jahren, die vermehrte demonstrativ politische Selbstdarstellung auf der Straße ist keine völlig stimmige Begründung für die Flaute des Berliner Freilufttheaters. Das Aufblühen der übrigen Berliner Theaterkultur hat sie jedenfalls nicht aufgehalten. Im Gegenteil könnte man annehmen, daß nach Straßenkämpfen und blutigen Demonstrationen in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren der kleinbürgerliche Fluchtweg in die Naturidylle und damit auch in Richtung auf ein Naturtheater eher attraktiver hätte sein müssen als noch zuvor. Man kann auch nicht unbedingt sagen, daß die geschichtlich-nationale Färbung, die man dem Spiel "unter 'deutschen'

241 Siehe dazu mein Kapitel II,7,3.

Eichen" vor 1918 zugeschrieben hatte, nun nach dem Krieg einem radikalen Bewußtseinswandel unterzogen war. Im übrigen Deutschland war das jedenfalls nicht so und ich möchte behaupten, daß ein derart gut gemachtes, patriotisches Historiendrama wie in Delmars Potsdamer "Heimatspielen" während des Wilhelminismus spätestens in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auch in der Nähe Berlins wieder ein breites Publikum hätte finden können (ungeachtet der Tatsache, daß manche Rezensenten zu diesem Zeitpunkt vielleicht etwas ungeschminkter ihren Hohn über diese ihnen politisch suspekten vaterländischen Schauspielerlei ausgegossen hätten). Die gescheiterten Versuche mit einer nationalistisch akzentuierten "Hermannsschlacht" in Potsdam 1921 scheinen mir kein ausreichender Gegenbeweis dafür zu sein, da man sich hier mit der Stückwahl übernommen hatte und die Spiele für das theaterhauptstädtisch vorgebildete Publikum auch darstellerisch nicht diskutabel gewesen sein dürften. Daß sich um Berlin ein Bannkreis gegen das nationalistisch tönende Theater gezogen hätte, kann man nicht behaupten. Lediglich der von Ihering bespottete Dilettantismus des 1921er Unternehmens in Potsdam ließ es als außerhalb des in der Großstadt Möglichen stehend erscheinen²⁴².

Ob die Probleme des konventionellen Berliner Freiluftspiels der Zwanziger allein mit seiner eigentümlichen Schichtenspezifika erklärt werden können, ist ebenfalls ungewiß, denn sie galt ja, wie bereits dargestellt, auch schon zu Kaisers Zeiten. Es war vornehmlich ein mittleres bis unteres Bürgertum, das als Publikum für die wilhelminischen historischen Spektakel im Freien in Frage gekommen war. Das dürfte über den engeren vaterländischen Anlaß des Im-Freien-Spielens hinaus auch für die Zwanziger gegolten haben, da ja weiterhin der Aufenthalt in der großstädtischen Sommerhitze für die 'besseren' Kreise nicht in Frage kam und für sie der Gang in ein Freilufttheater erst recht fern lag, während andererseits weiterhin die Arbeiterschaft weder Möglichkeiten noch allzu viel Interesse für den Besuch eines bildungsbürgerlich oder gar patriotisch ausgerichteten Theaters im Freien gehabt haben dürfte. Für die einen, die besser gestellten Kreise, gab es die Festspiele in Salzburg oder Heidelberg - für die anderen die "Tivolibühnen" um die Ecke. Das übrigbleibende großstädtisch-bürgerliche Freiluftpublikum wurde allerdings in Berlin stärker als etwa in der 'Provinz' von der Palette eines umfangreichen Zerstreungsangebots ebenso eingefangen wie von der inzwischen durch die "Volksbühne" und andere Besucherorganisationen erschwinglicheren Möglichkeit, an der 'großen' Theaterkultur der wichtigen Winterbühnen teilzunehmen.

Das Freilufttheater als einzige theatralische Erlebnisebene, als Ausgleich eines Mangels an anderen theatralischen Schau- und Selbstaussdrucksmöglichkeiten, wie es im Reich zuweilen motiviert gewesen sein mochte, war für die Metropole kein Thema. Zumal man sich in der großstädtischen Umgebung stets der Alltagsnähe bewußt blieb, war hier nur unter besonderen Bedingungen ein derart romantisch zu

²⁴² Siehe zu Potsdam 1921 (und zur Ihering-Kritik, die einen Bannkreis für Freiluft-Dilettantismen um Berlin gezogen wissen wollte) mein Kapitel II,3,10.

verklärendes Naturtheater möglich wie vor den Ruinenkulissen in Heidelberg (dem Inbegriff des Romantischen) oder in der Zoppoter Waldoper (die ein vollständig zivilisationsabgewandtes, deutsches Waldidyll darzustellen bemüht war). Wer immer es konnte, suchte sich also sein festspielhaftes Theater-Hochgefühl im außeralltäglichen Naturraum - die besser situierten Berliner Bürger zogen ins Erholungsrefugium außerhalb der Stadt und suchten dort ihre Unterhaltung. All dies mag sich in den Jahren der Weimarer Republik akzentuierter noch als zur Kaiserzeit ausgeprägt haben - eine neue Entwicklung war dies freilich nicht und sie kann deswegen auch nur unter Vorbehalt als Erklärung gerade für die besondere Situation des Berliner Freilufttheaterwesens der Weimarer Republik herhalten.

Es bleiben, allen Erklärungshypothesen zum Trotz, manche Fragen zum Berliner Freilufttheater dieser Periode offen:

Warum zum Beispiel gab es in den zwanziger Jahren an beliebten Ausflugsorten der Berliner in der Mark bei einem gesteigerten Ausflüglerpotential keine Fortsetzung der Freilufttheaterkonjunktur, so wie sie sich in der Kaiserzeit eingeführt hatte? Weshalb gaben die schon bekannten Freilichtbühnenreformer wie Lorenz ihre Versuche zur Einrichtung künstlerischer Reformbühnen gerade in der Reichs- und Theaterhauptstadt auf; weshalb versuchte kein neuer Theatermann damit in Berlin sein Glück? Warum kamen die stehenden Theater und deren Ensembles nicht wie diejenigen anderer Theater im Reich auf den Gedanken, in Berlin Sommerspielzeiten im Freien zu veranstalten (das künstlerische Berufstheater entdeckte hier ja erst nach 1933 das Freilufttheater - etwa in der Friedrichshagener Naturbühne)?

Zweifellos, die zwanziger Jahre waren schwierige Zeiten für ein großstädtisches Freilufttheater - irgendwo zwischen dem "Zurück zur Natur" und den atemberaubenden Theaterexperimenten im geschlossenen Hause, inmitten einer wirtschaftlichen Krisenzeit und eines gleichzeitig besinnungslosen Unterhaltungslebens. Daß es seine spezifischen Qualitäten nicht trotzdem auszuspielen wußte - es hätte doch ähnlich wie in der ersten Freiluftbühnen-Gründerzeit nach der Jahrhundertwende einen bewußten Akzent gegen den etablierten, städtischen Theaterbetrieb setzen können -, daß es seine speziellen Zielgruppen nicht anzusprechen verstand, lag in und um Berlin herum nicht zuletzt an einem Mangel an Versuchen dazu. Offensichtlich waren auch für die Theaterleute der Zeit im großstädtischen Umfeld andere Interessen als ausgerechnet das Freilufttheater leitend; und die öffentliche Förderung des Theaterzweigs setzte erst wieder zur Nazizeit ein; dann aber genausowenig aus künstlerischen Gesichtspunkten, sondern ebenso wie bei der privaten Bezuschussung der Spiele in der Kaiserzeit aus ideologischen Motiven.