

## 11. CHARAKTERISTIKA (III) Ornamente der 'Bewegung'

### 11.1. FAZIT: FREILUFTTHEATER IN DER NAZIZEIT

In der Nazizeit hatte das deutsche Freilufttheater gewissermaßen Hochkonjunktur. Es wurde in dieser Periode zwar zentral organisiert und 'gleichgeschaltet', nach ideologischen Kriterien ausgerichtet und zensiert - aber es erfuhr auch eine gesteigerte öffentliche Förderung und Aufmerksamkeit; für einige Jahre beherrschte sogar der Gedanke einer Theaterreform aus dem Stil des freiluftigen Theaters die Diskussion. Eine Vielzahl theoretisierender Veröffentlichungen widmete sich diesem Problem; von kulturpolitisch einflußreicher Seite wurde versucht, durch eine gesteigerte Zahl von Neubauten, durch eine Förderung von neuen Spielgemeinschaften und von jungen Autoren eine speziell nationalsozialistische Ausdrucksform im Freilufttheater zu finden. Dies mag sich wohl in einigen Fällen eher zu Ungunsten der bisher bestehenden Schauspielunternehmen im Freien ausgewirkt haben - es wurden Laienspielvereine beseitigt und konventionelle Sprechbühnen im Freien beiseitegedrängt. Aber insgesamt bedeutete die von den Nazis geförderte "Thingbewegung" doch eher eine verbreiterte Beteiligung auch ganz neuer, über die bisherigen Akteure und Zuschauer eines 'künstlerischen' Freilufttheaters hinausgehender Schichten; auch erreichte man für einige Zeit - zumindest was die Neubauten anbetrifft - eine vermehrte Arbeitsbeschaffung, was eines der zentralen Anliegen des gesamten Projektes gewesen war.

Eine wirklich breitenwirksame, neue Freiluftspielform wurde in den thing-euphorischen Jahren von 1934 bis 1936 nicht entwickelt. Man spielte, pointiert gesagt, Formelemente der NS-Partei feiern nach und versuchte, sie mit Historienfabeln aus der unmittelbaren "Kampfzeit"-Vergangenheit zu verbinden, die natürlich stets auf den Nationalsozialismus als zu feiernden, glücklichen Endpunkt aller Entwicklungen hinausliefen. In den von den Nazis vorgesehenen riesigen Dimensionen des Spiels, die sich ebenfalls an der Parteiversammlung orientierten, verlor sich jedoch hinter all den Schaulusteffekten recht schnell auch die simpelste dramaturgische Grundlinie, sie wurde unwichtig gegenüber den wirkungsprächtigen aber leeren Bildhülsen, die allenfalls noch Abziehbilder des Nationalsozialismus und seines Parteirituals waren. Die NS-Thingspiele waren daher nicht dauerhaft lebens- und gegen den 'echten' Kult der politischen Massenversammlung durchsetzungsfähig.

Dennoch vermochten es die wirkungsmächtigen Spektakelformen der Nazis durchaus, breite Massen zu faszinieren und an sich zu binden - möglicherweise ersetzte die Monumentalität des nazistischen Feierns für viele die tatsächliche Existenz 'großer' nationalsozialistischer Taten. Spätestens als der Krieg ausbrach, hatten sie aber ihre Funktion als Feier der erfolgreichen "Kampfzeit" und des etablierten Nationalsozialismus, als Bekräftigung der "Volksgemeinschaft" verloren - die Verpflichtung auf Staat und Partei wurde nun anderswo geleistet. Dem Spiel im Freien blieb jetzt nur noch der Rückzug auf das gänzlich entpolitisierte Naturspiel; eine Entwicklung, die ihren ersten

Ansatzpunkt aber schon zur Zeit der ersten Thingspielkrise um 1936 herum hatte.

Die Situation des Berliner Freiluftspiels ist in der Nazizeit - anders als etwa in der Weimarer Republik - deutlicher einbezogen in die Konjunktur des deutschen Spiels im Freien insgesamt. Dies äußert sich hier sogar darin, daß die konventionellen Bühnen im Freien einen Aufwind erlebten - nicht zuletzt aufgrund der verstärkten Förderung durch die Stadt Berlin, die hier als Besitzerin der meisten Freilufttheateranlagen immer mehr zum Träger des dort stattfindenden Theaters wurde. Damit erreichte man in der Reichshauptstadt sowohl die kurzzeitige Blüte eines innerstädtischen Schauspiel-Freilufttheaters (Märkisches Museum) als auch die künstlerische Aufwertung eines Naturtheaters im Grünen durch seine enge Bindung an ein stehendes Berufstheater (Friedrichshagen). Das Freilufttheater wurde hier erstmals ansatzweise mit den stehenden Berliner Bühnen konkurrenzfähig, erreichte ein 'hauptstädtisches' Niveau.

Nicht mit gleicher Energie bemühte man sich von Seiten der Stadt um die Etablierung des Thing-Gedankens in Berlin. Die vom "Reichsbund" ausgehenden Vorstöße zur Einrichtung einer "Spielgemeinschaft" und auch die Neubauvorschläge scheinen hier nicht auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein - man wollte sich auf keine stilistischen und vor allem auf keine finanziellen Experimente einlassen. Ohne kommunale Beteiligung scheint aber der "Reichsbund" aus sich heraus nicht aktions-, vor allem aber nicht finanzkräftig genug gewesen zu sein, um alleine aktiv werden zu können; von vielen Bühnenbauten im Reich ist denn ja auch überliefert, daß sie nur durch die Initiative und massive Förderung der Kommunen vorangetrieben und schließlich vollendet werden konnten. In Berlin konnte daher zunächst nur mit Reichsmitteln am Prestigeobjekt einer überdimensionalen, gräzistischen Olympia-Freiluftbühne gearbeitet werden - andere Plätze waren jedoch in der Planung.

Daß von Berlin in den ersten Jahren der Thingbewegung nicht die erhofften, auf das Reich übergreifenden, spielpraktischen Impulse ausgingen, sondern allenfalls die umfangreiche Theorieproduktion, dürfte jedoch nicht allein an einem Mangel der Thingarbeit liegen, sondern auch an der verspäteten Fertigstellung aller geplanten Bauten. Erst 1936 - statt, wie wohl zunächst gehofft, schon 1934 - wurden die Thinganlagen auf dem Olympiagelände, im Volkspark Rehberge sowie im märkischen Ausflugsort Werder an der Havel fertig. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich aber das kulturpolitische Interesse schon wieder ein wenig vom Freiluftspiel abgewandt; die jetzt hier gepflegten Spielformen wurden zu Spätausläufern, manche Versuche waren lediglich Verlegenheitslösungen, die weit hinter das Intendierte zurückfielen (wie die Umnutzung des Werderaner Thingplatzes zur Karl-May-Bühne).

Berlin blieb deswegen in der Entwicklungsgeschichte der NS-Thingbewegung zunächst vordringlich die Stadt der Thing-Theorie: Berliner NS-Kulturfunktionäre schufen, mit der hiesigen großen Arbeitslosigkeit im Blick, die Bau- und Spielprogramme, die Ausdruck der neuen, solidarischen "Volksgemeinschaft" sein sollten und zugleich bauliche Denkmäler für den Nationalsozialismus. Berliner NS-Publizisten

gefielen sich in Großstadtfeindschaft und im Pathos für die Lebens-echtheit ungekünstelter Natur-Schau; sie steuerten in der Hoffnung auf Gemeinschaftsstiftung unter der disparaten Großstadtbevölkerung eine oft wirre und an der theatralischen Praxis vorbeirende Thing-Theoriebildung bei. Berliner Staats- und Parteifeierlichkeiten in der Frühzeit nach der Machtübernahme bildeten den Grundstock an Erfahrungen und Vorbildern dafür, wie sich aus verschiedenen Feierformen, aus militärischen und parareligiösen, populären und 'kultischen' Versatzstücken eine ästhetisierte Ueberhöhung nationalsozialistischer Ideologie formen lasse. Berlin wurde organisatorisch quasi zum 'Regierungssitz' von Freilufttheater und Thingspiel Nazideutschlands, indem sich hier mit "Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele" und Propagandaministerium die Gleichschaltungszentralen für bestehende und neue Unternehmen, für Verbot und Neubau befanden.

Aber erst als im Zeichen der Rückbesinnung auf gefällige und vom Politischen eher ablenkende theatralische Formen die Thingbewegung in ihre spielpraktische Krise geriet, kam es auch in Berlin zur Realisierung eines Massenspiels in ihrem Sinne. In den neuen "Feier-räumen" des Reichssportfeldes, auf der Freiluftbühne und im Stadion, kam es nun zu einem Spielbetrieb mit Massenspektakeln und sich klassizistisch gebendem Sprech- und Musiktheater, der zunächst im Olympiajahr als Selbstdarstellung des NS-Kulturwillens vom Propaganda-ministerium ausgerichtet, aber schon 1937 von der Stadt Berlin als "Sommerfestspiele" der Reichshauptstadt übernommen wurde. Vielleicht verdanken die Berliner Freiluftspielräume der Nazis ihre weitere Bespielung überhaupt nur den kulturellen Ambitionen der städtischen Politiker; denn andere, im Reich errichtete Thingplätze fanden keine vergleichbare Nutzung. In Berlin aber gab es von jeher eine kulturpolitische Konkurrenz zwischen dem Reich, dem preußischen Staat und der - meist den kürzeren ziehenden - Stadt. Als wichtigen Erfolg der städtischen Kulturpolitik schätzte man deswegen etwa die Uebernahme des "Schillertheaters" 1937 in städtische Regie ein - prompt wurde dann auch der städtische Theaterintendant Heinrich George zugleich Direktor des städtischen Friedrichshagener Naturtheaters.

Die Berliner Freiluftspiel-Situation wurde in diesen Jahren maßgeblich von einem einzelnen Spektakelregisseur mitbestimmt: Hanns Niedecken-Gebhard. Er entwickelte in den großdimensionierten "Feier-räumen" der Nazis einen Oratorien- und Aufmarschspielstil, der die frühen Thing-Verwirklichungen, an denen Niedecken-Gebhard ebenfalls stilbildend mitgewirkt hatte, stilistisch belieh und sie in gewisser Weise folgerichtig weiterführte. Allerdings führte diese Folgerichtigkeit letztlich genau dorthin, wo auch schon die Thingspiele gescheitert waren: in die Selbstgefälligkeit opulenter, malerischer Bildwirkungen, die durch Musik und zahlreiche Effektmittel zu einem mitreißenen Gesamtablauf geführt wurden, aber daran krankten, dramatisch wenig aussagekräftig zu sein.

So konnten die massenornamentischen Musiktheater-, Tanz- und Spielformen zwar oberflächlich zunächst ein massenhaftes Publikum begeistern, zumal die Prachtentfaltung von Niedecken-Gebhards Spielen

ganz entpolitisiert, ganz auf das Ästhetische konzentriert wirkte - was sie jedoch nicht wirklich war. Doch die Entwicklungsfähigkeit der Form war eingeschränkt, da der dramaturgische rote Faden (speziell im großen Stadion-"Festspiel") ein lockerer blieb, weil er seine Bedeutung gegenüber den Prachteffekten fast vollständig eingebüßt hatte. Eine Weiterentwicklung im Inhaltlichen war hier immer nur unter der Einschränkung durch die riesenhaften Dimensionen des Raumes möglich; und die Schaulusteffekte waren allenfalls in einer plumpen Steigerung von Größe und Massierung entwicklungsfähig. Ausbaufähig wären unter den in der Nazizeit herausgebildeten Erscheinungsformen im Berliner Freiluftspiel eher die weniger explizit aus der politischen Feier entwickelten gewesen: die Opernfestspiele auf der "Dietrich-Eckart-Bühne" und die hochrangig besetzten Schauspiele im Friedrichshagener Naturtheater. Hier kam aber der Krieg dazwischen und danach setzte die massive öffentliche Förderung solcher Spiele aus, sodaß sich ihre gedeihliche Entwicklung nach 1945 nicht fortsetzen konnte.

Neben den im gesamten Berliner Theaterleben natürlich allenfalls als Episode anzusehenden ästhetischen Spätformen eines NS-Freiluftspiels war und blieb die Stadt Berlin als Reichshauptstadt vordringlich (neben München und Nürnberg) ein Zentrum des "politischen Thing", wogegen die theatralischen Versuche eines "kulturellen Thing" an Zahl und Bedeutung kaum ins Gewicht fielen. Die Berliner waren an zahlreichen dieser nach der NS-Ästhetik gestalteten Partei- und Staatsfeiern beteiligt, die Parteigliederungen waren zu vielen hauptstädtischen Schaustellungsanlässen im Einsatz, das Volk war jubelnde Kulisse für die verschiedenartigsten Selbstdarstellungen der Partei und ihres "Führers". In dieser Umgebung bestand für die Gestaltung von den diese Wirklichkeit theatralisch noch überhöhenden Thingspielen vielleicht, wenn man sie als NS-Lenkungsinstrument begreifen will, gar keine Notwendigkeit mehr - begreift man das Thingspiel als auf einem Selbstausdruckswillen der Parteibasis beruhend<sup>599</sup>, so bestand in Berlin im Angesicht der Feier-Überschwemmung auch 'von unten' kaum noch ein Bedürfnis danach.

In einem kurzen, die vielfältigen Erscheinungsformen und Motive nazistischen Freiluftspiels zu wenigen zentralen Komplexen zusammenfassenden Charakteristik soll hier abschließend versucht werden, den speziell in der Nazizeit entwickelten Beitrag zur Ästhetik des Im-Freien-Spielens aufzuzeigen. Es kann nicht die Aufgabe einer solchen die Spielformen verdichtenden Charakteristik sein, in einem Rundumblick noch einmal alle Erscheinungsformen aufzulisten und damit die vorangegangenen erschöpfenden Kapitel bis zur Erschöpfung zu wiederholen. Es geht vielmehr darum, die wichtigsten Konstituenten eines Freiluftspiels in der Nazizeit zu konzentrieren und auf ihre Funktion für den Spiel- und Rezeptionsvorgang hin zu befragen.

#### 11.2. BEWEGUNG - STATUARIK - MASSENORMAMENT

Raumerfahrung beruht auf Bewegung, auf der persönlichen oder durch Vermittlerdaten erfahrenen Zuordnung von Distanzen zwischen festen und beweglichen Körpern. Im Freilufttheater, ja im Theater überhaupt,

<sup>599</sup> So beschreibt etwa Menz 1976 den Ausgangspunkt der Thingbewegung,

erfahren die Schauspieler stellvertretend für die Zuschauer den Bühnen-Raum, setzen sich und damit den Zuschauenden in Beziehung zu topographischen Fixpunkten. Gespielter Handlungsraum und durch Spiel erfahrener Bühnenraum bilden ein Beziehungsgeflecht, das erst den vollgültigen Theater-Raum ausmacht.

Im geschlossenen Theater steht die Illusionsvermittlung eines nicht vorhandenen, durch den Handlungsraum und äußerliche (Dekorations-) Zutaten beschriebenen, letztlich von der Zuschauerphantasie herzustellenden Spielraumes im Vordergrund. Im Naturtheater hingegen wird zunächst einmal die real vorhandene Topographie durch das Schauspiel erfahrbar gemacht, erhält sie erst durch die Bewegung im Raum ihre volle Dreidimensionalität. Erst darauf aufbauend kann die 'Verwandlung' der 'echten' Szenerie in eine dem Spiel und seinem Handlungsraum gerechte Szene wiederum nach den gleichen Prinzipien wie im Haustheater vor sich gehen.

Die Besonderheit ist hier aber nun - neben den weitgehend unbeeinflussbaren 'Ortsbedingungs'-Konstanten der Landschaftsnatur -, daß der Raum des Freilufttheaters selber nicht völlig unbewegt ist. Die Eigendynamik der Freilufttheater-Topographie ist dabei sinnbildlich ebenso wie ganz im Wortsinne zu verstehen. Wenn man - wie bei der Berliner "Dietrich-Eckart-Bühne" - von einer "wildbewegten Landschaft" als Hintergrund des Theaters sprach, so bezeichnete dies einerseits eine im Gegensatz zur architektonisch durchgestalteten menschlichen Perspektive von unordentlichen optischen Linien und Bezügen bestimmte Natur. Andererseits konnte es aber auch die Dynamik der Landschaft an sich benennen, das heißt die von anderen als menschlichen Regiegewalten bestimmten Stimmungswechsel im Theaterhintergrund, hervorgerufen durch natürliche Lichteinwirkungen ebenso wie durch Windbewegung und akustische Natureffekte.

Um sich von diesem 'lebendigen' Hintergrund abzuheben, ließen sich - weil eine am Standard des Guckkastentheaters orientierte Bildwechseltechnik, ja selbst ein Festhalten der gegebenen Naturbilder hier unmöglich ist - zweierlei Strategien verfolgen: sich entweder der 'Natürlichkeit' anzupassen, indem man buntbewegte, 'in die Landschaft passende' Kostümbilder aus Historie oder Sage davorstellt - oder aber einen stilistischen Kontrast zur Bewegtheit der Landschaft herzustellen: das statuarische Spiel.

In großer Geste, in bewußt unnatürlicher Stilisierung hebt sich solches Spiel der sparsamen Bewegungen vom 'lebendigen' Hintergrund ab, begegnet damit zugleich den oft großen Distanzen zwischen Zuschauern und Spiel, begegnet der Uebermächtigkeit der Naturkulisse mit einer Gegen-Größe. Dabei muß es gar nicht immer zum Stillstand der Bilder kommen; es geht vielmehr allein darum, die natürliche Bewegungsabfolge auf ein mindestnotwendiges, stilisiertes Maß zurückzuführen, ein gemessenes, die Wirklichkeit überhöhenes Bild menschlicher Aktion im Raum zu finden. Solcherlei Statuarik verwirklicht sich, wie die Inszenierungen Hanns Niedecken-Gebhards im Berliner Freilufttheater der dreißiger Jahre gezeigt haben, heute am überzeugendsten in der musiktheatralen, der stilstreng oratorischen Spielform.

Das Massenornament ist nun innerhalb dieses statuarischen, stilisierend die Natur bändigenden Spiels eine schon im klassischen Theater angewandte Möglichkeit, den Raum und seine Distanzen zu gliedern, indem man die kleine Bewegung durch die große Geste, den einzelnen Darsteller durch die Menschengruppe ersetzt und damit den unbändigen Dimensionen der Natur eine entsprechende Gegen-Größe, eine Multiplikation der menschlichen Dimension entgegensetzt, die den Freiluftraum füllt und gliedert. Dies Ornament aus Menschen ist bewußt abstrakt, es bildet keine Wirklichkeitswahrscheinlichkeit ab. Darin unterscheidet es sich von der 'naturwahren' Aktionsstaffage, dem Kostüm- und Historienspiel im Freien, wo die Ordnung der Menschengruppen auf der Bühne sich zwar nach malerischen Gesichtspunkten, aber nach Möglichkeit die - meist historische - 'Wirklichkeit' abbildend gestaltet. Das abstrakte Menschenornament will, mitunter auch tänzerisch (also unalltäglich) bewegt, von Menschen gedachte Muster, geordnete Geometrie unter den sonst unbeherrschbaren freien Himmel bringen. Wo die Massenornamente statisch werden, haben sie fast die Geste von einer stehenden Architektur, treiben sie die barocke Lust am Zurechtgliedern von Natur, Welt und Menschen nach einer von oben verfügten (Zentral-) Perspektive mit dem Menschenmaterial weiter.

Am wirkungsvollsten sind diese Ornamente der Masse freilich in einem ebenso beherrschten architektonischen Rahmen, sei er aus Steinquadern oder aus einem im Stadion einwärts gerichteten Ring aus Menschengesichtern- und -Leibern geformt. Daher schufen sich die nazistischen Freiluftspiele mit Vorliebe solche stilistisch durchdrungenen, auf die abstrakte Schau zugerichteten, oft von der Antike inspirierten Räume, die eine landschaftliche Natur nach Möglichkeit ausschlossen oder zurückdrängten.

Die Dialektik von Bewegung und Statik im Massenornament war bei den Nazis ein Instrument nicht nur der Ordnung, sondern auch der Unterordnung. Die zum anonymen Muster verschmolzenen 'Gefolgsleute' bildeten Insignien der Macht, die sich trefflicher in einen beherrschten Raum als in die 'wildbewegte' Natur einfügten. Sie setzten sich durch ihre Anordnung im Raum vornehmlich in Beziehung zueinander - ihre gemeinsame Beziehung nach außen blieb ihnen selbst unbewußt. Das von ihnen gemeinsam geformte ästhetische Bild ließ sich nur von außen (an-)ordnen, sehen und genießen. Die eintausend das Muster eines Hakenkreuz-Adlers bildenden Berliner Schulkinder im Olympiastadion etwa erfuhren selber im Moment ihrer Ornamentbildung kaum die ästhetische Dimension ihrer Darbietung.

Die Auflösung der Bewegung in der (oratorischen) Statuarik, die Neigung zu stehenden Bildern - die jetzt, ungleich den kaiserzeitlichen Historienabbildungen, oft zum Stillstand in ornamentischer Anordnung neigten, während jene noch viel mehr dem 'naturgetreuen' Kompositionsprinzip der Meininger verpflichtet gewesen waren - und die Auflösung epischer Momente im Schaubild aus zielgerichteter Bewegung und ausgerichtetem Stillstand sind einige wichtige Charakteristika, die in der Nazizeit aus den politischen Verhaltensformen auch in den Bereich des Freiluftspiels übernommen wurden.

### 11.3. KUNSTLICHT - KUNSTRAUM - GLEICHRICHTUNG

Das 'Freilicht', das Charakteristikum der ersten Periode des deutschen Spiels unter freiem Himmel in diesem Jahrhundert, beleuchtet gleichmäßig im Theatersinne bedeutungstragende ebenso wie bedeutungslose Teile des Spielraumes im Freien. Eine Regierichtung kann diesem freien Naturlicht nicht gegeben werden, allenfalls kann man auf natürliche Lichteffekte wie Sonnenuntergang oder Dämmerung spekulieren und darauf hoffen, daß sie sich in das Spiel einfügen werden. Der naturromantische Einsatz von Feuerwirkungen im Freilufttheater konnte für die Beleuchtung und Einstimmung von bestimmten Szenerien zwar bereits ein erster Schritt auf dem Wege zum bewußteren Inszenesetzen der Natur sein - zur am Haustheater zu messenden, variablen und vielfältig einsetzbaren Lichtinszenierung reichte das Feuer aber noch nicht aus.

Erst mit dem Einsatz des künstlichen, elektrischen, gerichteten Lichts wurde im Laufe der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre, also kurz vor der Nazizeit, der Naturraum erstmals zu einem Kunst-Raum, konnte die Szene des Freilufttheaters erstmals Ausdruck eines beherrschten inszenatorischen Wollens werden. Der Raum des Freilufttheaters verlor mit dieser Beleuchtungsmöglichkeit einen Gutteil seiner topographischen Unwandelbarkeit. Es war jetzt nicht mehr die vor einem Spiel zu treffende Entscheidung für einen und stets denselben Theaterraum, die für die ganze Inszenierung bestimmend blieb, sondern man konnte sich nun einzelne Ausschnitte eines zuvor zufälligen, breiten Schauraumes heraustrennen und den Blick der Zuschauer auf bestimmte räumliche Details, auf mit ihnen in Verbindung gebrachte Stimmungswerte, auf einzelne schauspielerische Abläufe konzentrieren. Bis zu einem gewissen Grade ließ sich damit die Landschaftsnatur einer Theaterinszenierung anpassen; der Regisseur hatte erstmals die Wahl, welche Details aus einem vorhandenen Spektrum von Raumkonstituenten er betonen, welche er als unbedeutend im Dunkel lassen wollte.

Im Grunde war es erst dieser Schritt, der ein tatsächlich künstlerisches, sprich: von einem künstlerischen Formwillen beseeltes Theater im Freien zuließ. Erst in der Nazizeit hat sich dies Charakteristikum, das auf Dauer das zum Jahrhundertbeginn noch vornehmlich nachmittäglich stattfindende Freilicht-Spiel zu einem abendlichen Freiluft-Theater machte, in aller Breite durchgesetzt. Daß dies durch eine äußerlich technische Zurüstung geschah, störte zwar die Natur-Eiferer des Freilufttheaterstils - aber auch sie bedurften der blickrichtenden Lichtwirkungen für eine am Haustheaterstil gemessene inszenatorische Leistung. Felix Emmel machte 1937 sogar den kuriosen Vorschlag, seine Idealbühne eines "Deutschen Festspielhauses", die Natur- und Innenraumtheater in einem sein sollte<sup>600</sup>, mit durch Spiegel und Linsen konzentriertem Tageslicht zu beleuchten<sup>601</sup>. Damit wollte er die 'künstliche' elektrische durch eine 'natürliche', aber ebenso für Regiezwecke konzentrierbare Lichtquelle ersetzen. Was diese dogmatisch

---

600 Zu Emmels "Deutschem Festspielhaus" und dessen Vergleichbarkeit mit dem Kuppelsaal auf dem Berliner Olympiagelände siehe mein Kapitel IV,9,3,3,

601 Emmel 1937, S.97

'freilichtene' Beleuchtungsmethode allerdings gegenüber dem elektrischen Licht voraus haben sollte - außer der Energieeinsparung, an die Emmel bestimmt noch nicht gedacht hat - ist fraglich: Ob wohl tatsächlich durch 'konzentriertes' Tageslicht eine 'natürlichere' Beleuchtung zustande gekommen wäre - falls das Verfahren technisch überhaupt Sinn gemacht hätte, was eher zu bezweifeln ist ?

Daß die künstlich beleuchtete Bühne deswegen auch gleich künstlicher wirken müsse, scheint mir ohnehin keineswegs zwingend. So verband man ja etwa mit der Elektrifizierung der Bühnenbeleuchtung im Haustheater, die auch erst im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende um sich zu greifen begann, im Gegenteil innerhalb der geschlossenen Bühnenwelt eher eine Steigerung der Naturillusion, die den konsequenten Bühnennaturalismus, aber auch beispielsweise Reinhardts "Sommernachtstraum" auf der Natur-Illusionsbühne 1903 erst wirklich überzeugungskräftig machte. Wenn man nun einige Jahrzehnte später im Freilufttheater die Wirkung des gerichteten Lichts als die Natur ihrer Natürlichkeit beraubend ansah, so mag das vor allem mit ihrem Unterschied zur gewohnten, 'echten' Sonnenbeleuchtung zusammenhängen, den man - zumal die technischen Beleuchtungssysteme im Freien noch nicht voll ausgereift waren - deutlich empfand; aber auch damit, daß die nun menschlich gelenkte Lichtrichtung eine Ausrichtung der Zuschauer auf eine einheitliche Perspektive bedeutete, eine 'künstliche' - und künstlerische - Selektion von Bildausschnitten aus der Natur, die man in diesem Raum bisher nicht gekannt hatte. Die ursprüngliche Breite der Blickwinkel auf die Freiluftschau, die zwar ahnungsweise das Ganze immer noch umgab, war nun auf einen einzelnen Bildausschnitt verengt, der für alle Zuschauenden gleich war. Ihr Blick war jetzt manipuliert, gleichgerichtet nach einem zentralen, über allem stehenden Regiewillen.

Von daher kann es nicht mehr verwundern, daß sich die Nazis die Technik der Blickbündelung durch Lichtbündel zunutze machten. Ohne die anspruchsvolle Lichttechnik wäre die Wirkung der meisten ihrer Parteiversammlungen in Stadien und auf großen Plätzen wesentlich geringer gewesen. Denn das künstliche Scheinwerferlicht verstand ja nicht nur im Theatersinne Aufmerksamkeit zu konzentrieren, Farbwirkungen hervorzurufen oder zu unterstützen oder überhaupt erst einmal bessere Sichtbarkeit einzelner Vorgänge herzustellen. Durch die Lichtwirkung ließen sich auch neue Räume bilden, ließen sich - genauso wie mit den von den Nazis ebenfalls viel eingesetzten Feuer-Effekten - Emotionen schüren. Unter den über sie hinfahrenden Scheinwerfer-'Armen' verschmolzen die massenhaft aufmarschierten Parteiversammlungsgänger zu einer 'Gemeinschaft' ohne Persönlichkeitsgrenzen - jedenfalls für den ästhetischen Blick von außen. Und bei den Parteitagen sowie später in vielfältigen theatralischen Zusammenhängen wurden die Parteigenossen gar von einem Raum aus Licht eingeschlossen, dem sogenannten "Lichtdom", einer von Flakscheinwerfern in den Himmel geleuchteten Kuppel, einer technisierten, in die massenhafte Dimension gebrachten Variante des Lagerfeuer-'Lichtzelts'. Albert Speer, angeblich Erfinder dieses Lichteinsatzes im Freien, notierte später:

"Der Eindruck überbot bei weitem meine Phantasie. Die 130 scharf umrissenen Strahlen, in Abständen von nur zwölf Metern um das Feld gestellt, waren bis in sechs bis acht Kilometer Höhe sichtbar und



verschwammen dort zu einer leuchtenden Fläche. So entstand der Eindruck eines riesigen Raumes, bei dem die einzelnen Strahlen wie gewaltige Pfeiler unendlich hoher Außenwände erschienen. Manchmal zog eine Wolke durch diesen Lichterkranz und verschaffte dem grandiosen Effekt ein Element surrealistischer Unwirklichkeit (,,), »Gleichzeitig feierlich und schön, als ob man sich in einer Kathedrale aus Eis befände«, schrieb der britische Botschafter Henderson,<sup>602</sup>

Hier wurden nicht nur die Blickbeziehungen gelenkt, sondern es wurden durch den Lichteinsatz neue Dimensionen des Raumes erschlossen. Freilich wird gerade daran besonders deutlich, wie stark ausgrenzend die raumkonstituierende Ausrichtung des Lichts zugleich war. Die Strahlenkuppel schloß die versammelte Gemeinschaft nicht nur zusammen, sondern auch von der 'feindlichen', im Dunkel bleibenden Außenwelt ab, sie übernahm architektonisch ausgrenzende Aufgaben. Ähnlich ist es im Grunde mit dem Lichteinsatz im künstlerischen Freilufttheater. Hier werden durch die Selektion der Schauplätze die 'unpassenden' Raumelemente einfach weggedunkelt.

Die selektive Wahrnehmung, die sich daraus für den Zuschauer ergab, war jetzt - wie im geschlossenen Theater - von den Inszenatoren gelenkt. Im positiven wie im negativen Sinne wurde damit aus Theater und Feier im Freien eine Zwangs-Komposition, in der das Licht eine unentbehrliche, disziplinierende, ordnende Funktion übernahm.

#### 11.4. KUNDGEBUNG - THEATER - KULT

Es ist mehr als eine auf die manipulative Unwahrhaftigkeit der NS-Propaganda verweisende Metapher, wenn man den Selbstdarstellungsstil der Nazis als theatralisch bezeichnet. Stellt man Parteifeiern neben die als spezifisch nationalsozialistischer Kunstaussdruck gepriesenen Thingspiele, so muß eine strukturelle Ähnlichkeit festgestellt werden, die bis in die Ununterscheidbarkeit zwischen theatraler Fiktion im 'Spiel' und lebensweltlicher 'Realität' in kultischer Feier führt. Das Reform-Freilufttheater der Nazis hatte wichtige Gestaltungsformen aus der erfolgreichen Massenfeier der Partei genommen und versuchte, diese nun in einen dramatisch geformten Ablauf, in ein überhöhtes Nachspiel des Feier-Ernstes, zu bringen.

Der öffentliche Freiluftraum war seit jeher der Ort für Kundgebungen, für politische Veröffentlichung und Bestätigung gewesen. Gerne verwies man in der Nazizeit auf Griechen und Germanen, denen das Forum unter freiem Himmel gleichzeitig Versammlungs- und Kultraum, politischer und kultureller Raum gewesen war. Wie schon in der ganzen vorhergehenden Freilufttheaterdiskussion dieses Jahrhunderts erlag man aber auch hier dem Umkehrschluß, daß man durch die Schaffung neuer Gemeinschaftsbauten nach diesem historischen Vorbild auch wieder das Empfinden einer Volksgemeinschaftlichkeit werde wecken können, das dem der Griechen ähnlich sei. Oder aber man gab sich sogar der Illusion hin, daß mit der "nationalen Revolution" von 1933 bereits eine "Volksgemeinschaft" entstanden sei, die sich in diesen Freilufträumen nun ihren vermeintlichen Selbstausdruck geben könne.

Die Nazis schufen sich mit den Thingplätzen Kulträume im Freien, die hauptsächlich auf eine Benutzung im Sinne parteilicher Selbstdarstellung ausgerichtet waren. Ihre Raumstruktur war nicht für eine

---

602 Albert Speer; Erinnerungen, - Berlin 1969, S. 71/72

möglichst multifunktionale Nutzung bestimmt; im Gegenteil deuteten etwa die Bühnengliederung oder die Zuschaueranordnung, deutete auch der Einbau von Führerlogen, von Gedenkstätten, Fahnenwänden und Rednerkanzeln klar und fast ausschließlich auf die Dramaturgie nationalsozialistischer Feiern hin. Theater im hergebrachten Sinne ließ sich hier ohne Schwierigkeiten zumeist gar nicht spielen - die neuen Freilufttheaterräume waren auf eine enge Verbindung von theatralischem Spiel und kultischem Ernst hin angelegt.

Der in den großen Versammlungen im Freien und im Freilufttheater seinen Platz findende Kult um Führer und Partei, der aus zahlreichen eklektizistisch vereinnahmten Vorformen - aus dem kirchlichen ebenso wie dem militärischen, aus dem Propaganda- ebenso wie aus dem Theaterbereich - ein dauerhaftes, eng mit der Partei verbundenes Ritual formen sollte, war bis zu einem gewissen Grade die Verwirklichung der kaiserzeitlichen Träume von großen Nationalfeiern. Von dort wurden denn auch manche räumlichen Anregungen ebenso wie einige Feierformen übernommen. Schon das wilhelminische Festspiel hatte - in geschlossenen Räumen ebenso wie auf der Freilichtbühne - die große historische Vergangenheit dargestellt, um in ihr die Gegenwart zu verherrlichen und zu feiern. Aber man wäre dort kaum auf die Idee gekommen, etwa den jährlichen Truppenaufmarsch vor dem Kaiser auf dem Tempelhofer Feld als nationales Fest-Spiel stilistisch zu kopieren und in ähnlicher Form auf die Theaterbühne zu bringen, oder etwa beide Erscheinungsformen, Theater und Ritual, in einem gemeinsamen Ablauf zusammenzufügen. Selten kam es bei den Historiendarstellungen der Kaiserzeit, die stets in ihrer von vornherein festgelegten Konvention 'Theater' verharrten, zum Umschlag des Spiels in die gegenwärtige politische Feier, wie das bei den meisten Thingspielen der Fall war.

Erst die Nazis schufen die Durchdringung von 'Kult' und Theater im Freiluftraum und verbanden damit die geschickt vermittelte Illusion einer Abschaffung der Rampe, einer alle räumlichen und ideellen Grenzen überspannenden "Volksgemeinschaft". Die Zuschauer sollten sich jetzt als Mitakteure in einer "Thinghandlung" fühlen, Themen und Darstellung sollten daher jedem Teilnehmer "nahe" sein - dies glaubte man mit der Darstellung des Klassen- und Parteienantagonismus der zwanziger Jahre erreichen zu können, der freilich immer wieder nur auf die erfolgreich vollzogene "nationale Revolution" und deren Feier hinauslief und nie weiterging, im propagandistischen Sinne dieser Spiele ja auch nicht weitergehen konnte, weil das gesellschaftliche Optimum damit erreicht schien.

Eine tatsächliche Beteiligung der Zuschauermassen an den Vorgängen wurde jedoch nur in wenigen Details erreicht - etwa beim abschließenden Gesang von NS-Bekennnisliedern; die Rollen von Akteuren und bloßen Zuschauern waren trotz anders lautender Bekundungen relativ fest zugewiesen. Der baulichen Konzentrität der Thingplätze entsprach keine spielerische - das Spiel fand nicht als Ausdruck der Gemeinschaft inmitten der Zuschauerschaft, sondern zumeist trotz der gräzistischen Zuschauerräume in frontaler Konfrontation zum Publikum statt. Spielen und Zuschauen bildeten - wie auch bei der Parteiversammlung - keine Raumeinheit, sondern waren

durch Aufmarschbarrieren streng voneinander getrennt - die Volks-'Gemeinschaft' bildete eine geradezu militärische Front zum Geschehen, auf dessen Mittelpunkt, den "Führer" oder dessen Vertreter, alle Blickbeziehungen zugerichtet waren. Insofern blieben auch die Thingspiele wie alle anderen NS-Partei feiern und wie auch alle 'nationalen' Feiern der Kaiserzeit nur die "Hinnahme einer theatralischen Schau", blieben sie herrschaftsbekräftigend und stellten kaum je die Interessen des einzelnen Akteurs oder Zuschauers dar. Die nationale "Volksgemeinschaft" über alle Partikularinteressen hinweg, die man auf den Aufmarschplätzen vor kaiserlichen Nationaldenkmälern genauso wie auf dem Thingplatz als zu erreichen oder als erreicht feierte, war und blieb Illusion.

Insofern näherte man sich im NS-Freilufttheater trotz des umfassenden Einbezugs von Elementen aus der Feier-'Realität' der gesellschaftlichen Wirklichkeit kaum an. Denn der große Schmelztiegel der versammelten Massen war nur die geschickte Vortäuschung einer vorgeblichen Einsinnigkeit des gesamten deutschen Volkes im Nationalsozialismus, genauso wie die Mitwirkungsmöglichkeit am Spiel illusionistisch blieb. Die wahren politischen Entscheidungsprozesse spielten sich anderswo und anders ab - nämlich ohne jede Beteiligung der Massenbasis, die sich hier ihre Mitentscheidungsmöglichkeit vorgaukeln ließ. Thingspiele und NS-Parteiversammlungen waren demnach gleichermaßen Propagandainstrumente, die nur auf eine von den Parteiideologen illusionierte Wirklichkeitsebene, nicht aber auf die gesellschaftliche Realität verwiesen.

Der Raum unter freiem Himmel, ob nun als Theater- oder als Kundgebungs-, ja kirchenähnlicher Kultraum zur Ueberhöhung der Parteiinteressen, war - auch wenn man dies gerne glauben machen wollte - nicht weniger manipulierbar und manipuliert, war nicht 'wahrhaftiger' als ein 'illusionistischer' Theaterraum. Der authentische öffentliche Raum konnte die Authentizität der theatralischen Darstellung darin nicht verbürgen. Sich dieser Illusion hinzugeben, war genauso gefährlich, wie hinter den schönen und selbstzweckhaften Schauformen nicht letztlich doch ein Mittel der Herrschaftssicherung zu erkennen, wenn schon nicht im Dienste direkter Ausrichtung auf den Partei- und Führerkult, so doch zumindest in der Ablenkung von den wirklichen gesellschaftlichen Verhältnissen.

Die Vermischung der Ebenen von Kundgebung, Kult und Theater in der Nazizeit deutet, feuilletonistisch gesprochen, nicht etwa darauf hin, daß sich das Theater der 'Wirklichkeit' angenähert habe und damit bedeutender geworden sei, sondern darauf, daß sich die nationalsozialistischen Feiern und Selbstdarstellungen bereits so weitgehend der Illusionierung angenommen hatten, daß die fiktive, theatralische Darstellung in diesem Rahmen gar nicht mehr fehl am Platze wirkte. Die Reichsparteitage hatten ihre eigenen "Bühnenwelten" entwickelt<sup>603</sup>, deren perfekte Inszenierungsmethode vom regelrechten Freiluft-Theater kaum noch eingeholt werden konnte.

---

603 Vokabel für die NS-Reichsparteitage von Thamer 1986, S.421