



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Warstat, W.: Gegenwart und Zukunft der Freilichtbühne

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Gegenwart und Zukunft der Freilichtbühne

Von Dr. W. Warstat-Ultona



ns hat anscheinend eine ganz folgerichtige Entwicklung zum Naturtheater, zur Freilichtbühne geführt.

Das naturalistische Drama verlangte von der Regiekunst auf der Bühne auch eine möglichst naturalistische Ausstattung. Das Detail wurde vom Dichter und vom Regisseur mit gleicher Sorgfalt behandelt, die naturalistische Einzelheit wurde als besonders wertvoll und zweckdienlich angesehen.

Das naturalistische Drama liegt in den letzten Zügen, ja, manche sagen, es sei schon gestorben. Darüber wollen wir hier nicht streiten.

Eines steht aber fest! Die naturalistische Bühne, die sich das naturalistische Drama geschaffen hat, wirkt heute nur noch als Form, und zwar als tote Form auf die Zeitgenossen. Das läßt sich an verschiedenen Anzeichen erkennen.

Wenn aus der künstlerischen Form der entsprechende Inhalt weicht, wenn die Form erstarrt und zur Manier wird, so fängt eine weiterstrebende Zeit mit der alten Form zu experimentieren an, falls sich ihr nicht ein neuer Inhalt bietet, den sie in ganz neuen Formen gestalten kann.

Aus dem Umstand, daß unsere Zeit ein Zeitalter des Experimentierens an der Bühnenform ist, daß sie den Entwicklungsgang eines Reinhardt vom Intimen und Künstlertheater bis zum Zirkus gesehen und getragen hat, daraus dürfen wir zuerst also wohl schließen, daß es vorläufig an einem neuen und gewaltigen Inhalt für unser Bühnenschaffen fehlt, dann aber, daß auch die Freilichtbühne eine Erscheinung unseres Theaterlebens ist, die man als Resultat jenes Experimentierens mit der Form, als eine Wucherung, einen Auswuchs der Form ansehen muß.

In einer solchen Bezeichnung liegt zugleich eine Kritik. Diese Kritik soll aber nicht eine radikal-vernichtende sein, sie soll vielmehr sich nur auf das Ungefunde und Lebenswidrige richten und es zu beseitigen suchen, dagegen alles Lebenskräftige, das Wertvolle hervorheben und es womöglich in seiner Weiterentwicklung und in seinem Bestande fördern.

Der Gedanke liegt für eine naturalistische Kunst, die allem Zufälligen der Natur nachempfiehlt, gar nicht so ferne, anstatt eines naturalistischen Milieus die Natur selbst bühnentechnisch zu verwenden und die Bühne ins Freie, in die Natur zu verlegen.

Die „Freilichtbühne“ war fertig, und in diesem Namen schuf man sich gleichsam einen Präjudizfall, indem man ihn an „Freilichtmalerei“ anklängen ließ.

Unsere heutige Freilichtbühne ist also eine „naturalistische“ Freilichtbühne, wenn man so sagen darf; und man darf es.

Denn es hat schon im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Naturtheater, Freilichtbühnen gegeben, die alles andere waren als naturalistisch, nämlich „stilisierte“ Gartentheater*).

Sie waren kaum als Erscheinungen im Theaterbau anzusprechen, die durch organische Fäden mit dessen Entwicklung zusammenhingen. Sie wurden vielmehr durch die stilisierende und heckenscherende Gartenkunst der damaligen Zeit der Bühnenkunst für ihre Zwecke zur Verfügung gestellt, sozusagen vorgeschlagen.

Diese Gartentheater mit ihren Kulissen aus geschorenen lebenden Hecken, ihren Prospektten aus gleichem Material oder mit Verwendung entsprechender Architektur, dachten nicht daran, die Natur zu selbständiger und freier Wirkung kommen zu lassen, sie wollten vielmehr trotz der natürlichen Schwierigkeiten die Erscheinung der geschlossenen Bühne möglichst nachahmen, in der Natur die Kunst nachahmen. Das klingt bizarr genug! Der Hauptgedanke im Gartentheater war jedoch der, dem Zuschauer den Genuß der Aufführung zu ermöglichen und ihm dennoch die Unnehmlichkeit des Aufenthalts im Freien nicht zu nehmen.

Unser modernes Naturtheater will ganz im Gegenteil die Kunst in den Rahmen der Natur einfügen, sie will die Schönheit der Natur als ästhetischen Wert in das Bühnenbild mit hineinbeziehen.

Wie ist ihr das nun gelungen? Und was mußte unsere Freilichtbühne aufgeben, um das zu erreichen?

Zu wirklich selbständiger und einheitlicher Wirkung kann das natürliche Bühnenbild nur im reinen Naturtheater kommen, das wir heute hauptsächlich als Waldtheater besitzen. Um die Reinheit der Bildwirkung nicht zu stören, muß die natürliche Szenerie möglichst unverändert bleiben, darf jedenfalls nur durch solche Zusätze, wie z. B. künstliche Bauten bereichert werden, die zu ihr passen.

Wenn man in den märkischen Fichtenwald in Bichelswerder verwitterte Wendenhütten stellte, so blieb die Reinheit des Bildes gewahrt. Wenn aber in Kopenhagen und Wiesbaden in der nordischen Landschaft der weiße Palast des Kreon sich erhebt und Antigone ihr hartes Los bejammert, so entsteht im Bilde ein unheilbarer Riß, über den dem Zuschauer keine Phantasie, keine noch so große Hingabe an das Stück selber hinweghelfen kann.

Dessenungeachtet läßt man heute in einem deutschen Walddale, vor einem Tempel, der einer Köhlerhütte gleicht, Iphigenie das Land der Griechen mit der Seele suchen, unter dem schattigen Dache deutscher Buchen Jochanaan aus der Zisterne steigen und Salome vor ihm ihre geschmeidigen Glieder winden, in ungestilltem perversen Gelüst. Es ist schlimm bestellt um das Stilgefühl unserer Zeit!

Zwar, es ist wahr! Das reine Naturtheater ist nur für eine sehr geringe, ja verschwindend geringe Anzahl lebender Dramen, d. h. solcher, deren Aufführung oder Wiederaufführung noch möglich ist, zu verwenden.

*) Vgl. Dr. Wilhelm Pfeiffer, „Zur Geschichte der Naturtheater“. Bühne und Welt XIII, 18, S. 221 ff.

Das ist vielleicht für die Leiter der meisten Naturtheater, vor allen Dingen aber für die reinen Spekulanten unter ihnen eine peinliche Tatsache, sie läßt sich aber nicht leugnen. Der Schritt von der Kunst zur Natur, aus dem geschlossenen Hause ins Freie hinaus erweist sich jetzt doch als tiefgreifender, als folgenschwerer, als es anfangs den Anschein hatte.

Die Form ist über den Inhalt hinausgewachsen; wir haben keine große Dramatik, die der neugeschaffenen Kunststätte angepaßt wäre.

Diesem Mangel ist auch nicht mit kleinen Kunstmittelchen abzuhelpen. Man hat versucht, in das Naturbild an Stelle einer realistischen Dekoration, die das Stück vorschreibt, eine völlig neutrale zu setzen, einige graue Leinwandkuliszen, die nur den Zweck haben, die Handlung von der natürlichen Umgebung abzuheben, ihr einen umfassenden Rahmen zu geben, dessen Ausgestaltung den Anforderungen des Stückes entsprechend der Phantasie des Zuschauers überlassen bleibt*).

Dabei wird aber die Mitwirkung der Natur im Bühnenbilde, auf die es doch bei einer Freilichtbühne gerade ankommt, völlig zurückgedrängt, aufgehoben. Selbst wenn jene neutrale Dekoration die Natur noch zur Bildung eines natürlichen Prospektes heranzieht, wie es bei der gedachten Salomeaufführung zum Beispiel geschah, so wird dadurch an dem Effekt wenig oder nichts geändert.

Das Schlimmere bei der Verwendung von neutralen Kulissen oder Dekorationen ist aber, daß auch durch sie ein schlimmer Mißton, ein Stilkontrast in das Bühnenbild hineingetragen wird, der unerträglich wirkt. Die volle Lebendigkeit und Plastik der Natur tritt nirgends mehr, gewaltiger und übergreifender hervor als im Gegensatz zu einer solchen neutralen Dekoration und dem von ihr verkörperten theaternmäßigen Schein. Eine einheitliche Einfühlung in das Bühnenbild wird deshalb stets unmöglich, die lebendige Natur greift immer wieder jauchzend und stehend mit machtvoller Hand in unser Gemüt, das gegenüber der Dekoration und den Vorgängen auf der Bühne sich der ästhetischen Illusion hingeben möchte, sie ergreift immer wieder Besitz von den Bahnen unseres Wahrnehmens, Denkens und Fühlens und stellt den ästhetischen Schein als das hin, was er ist, eben Schein, während er uns doch zu ästhetischer Wahrheit werden möchte. Nirgends erscheint uns auch der gute Schauspieler so sehr als Komödiant wie auf einer solchen Freilichtbühne.

Etwas gemildert wird jener schwere stilwidrige Kontrast auf der Freilichtbühne mit neutraler Dekoration, wenn man ihn nicht der grellen Beleuchtung des Tageslichtes aussetzt, sondern die Aufführung auf die Stunden der Dämmerung und des Abends verlegt. Eine schwache künstliche Beleuchtung in der Dunkelheit, wenn sie in das gerade aufgeführte Stück paßt, verwischt allerdings die Grenzen zwischen Natur und Kunst, zwischen Wahrheit und Schein und schafft dadurch den Boden für das Zustandekommen der ästhetischen Illusion.

*) Aufführung der „Salome“ in Blankenese bei Hamburg.

Das geschieht aber natürlich wieder auf Kosten der Natur; die Dunkelheit neutralisiert auch alle natürlichen Bestandteile des Bühnenbildes und gleicht sie den künstlichen an. Von dem Eigentümlichen unserer naturalistischen Freilichtbühne bleibt hier also so gut wie nichts übrig, nur die Zuschauer sitzen im Freien statt im geschlossenen Hause. Das ist der einzige Unterschied von der festen Bühne im geschlossenen Gebäude.

Oder doch — bei weitem gefehlt! Es ist nur der einzige äußerliche Unterschied. Ein gewaltiger Nachteil dieser Bühne ist bisher noch unberücksichtigt geblieben.

Gerade auf der halbdunklen Freilichtbühne tritt ein Mangel zutage, der vielleicht mit am schwersten wiegen muß bei ihrer ästhetischen Einschätzung, es ist ihre verderbliche Wirkung auf die Schauspielkunst.

Die Freilichtbühne ist der Ruin unserer modernen Schauspielkunst. Darauf haben einsichtige Kritiker schon mehrfach hingewiesen, z. B. hat es kürzlich der dänische Kritiker Hermann Bang in einer Artikelfolge über die Freilichttheater und ihre Gefahren für den künstlerischen Geschmack in der Zeitung „Roeben-havn“ getan.

Gerade die feinsten und für unsere naturalistischen Schauspieler wichtigsten mimischen Mittel sind im Freilichttheater wirkungslos. Die im Durchschnitt allzu große Entfernung der Zuschauer von der Bühne macht die Mimik des Gesichts, vor allem die Ausdruckskraft des Blickes, die Sprache des menschlichen Auges unverständlich, sie läßt aber auch die diskrete, fein nuancierte Geste nicht zu ihrem Rechte gelangen. Was bleibt da aber von den Ausdrucksmitteln naturalistischer Schauspielkunst noch übrig?

Die Modulation der seelenvollen Sprache?

Wie steht es aber mit der Akustik des Freilichttheaters? Es muß ein besonders günstiger Zufall sein, wenn die nicht geschlossene Bühne und der noch offenere Zuschauerraum eine gute Akustik aufweisen. In den meisten Fällen sinken aus der reichen Skala von modulatorischen und dynamischen Ausdruckswerten, welche die Sprache besitzt, die unteren und mittleren Stufen auf der Freilichtbühne wirkungslos zu Boden. Dem Schauspieler bleiben nur die stärksten Grade als Ausdrucksmittel zur Verfügung: das Pathos, sowohl das heroische als auch das sentimentale, und das Schreien.

Rufen wir es uns noch einmal ins Gedächtnis zurück: von allen schauspielerischen Ausdrucksmitteln läßt die Freilichtbühne nur die große, ja gewaltsame Geste, gepaart mit Pathos und übergroßer Dynamik des Sprechtons, vulgo Schreien zur Geltung kommen.

Zwingt man daher unseren Schauspielerstand dazu, sich diesen Verhältnissen anzupassen, und gewöhnt er sich daran, so bedeutet das einen Rückschritt unserer Schauspielkunst um Jahrzehnte, wenn nicht mehr. Man hört heute ja schon zuweilen kreischende, selbst überschlagende Stimmen auf der Freilichtbühne. Auch eine strenge Übung und ein Training auf genaue Artikulation und Tonbildung wird daran nicht viel ändern können, kaum etwas bessern.

Alle diese ästhetischen und stilistischen Dissonanzen rühren ja aber letzten Endes aus einer einzigen Fehlerquelle her: man glaubte ohne weiteres unser heutiges, unser lebendes Drama auf die Freilichtbühne verpflanzen zu können, und sah nicht, daß es dort ohne seine wichtigste Stütze, die moderne Schauspielkunst, nicht zu leben vermochte.

Die Freilichtbühne ist auf malerische, auf Flächen- und Bildwirkung berechnet; unser Drama, das auf Plastik, auf Tiefenwirkung abzielt, findet daher auf ihr keinen Platz und sprengt an allen Seiten den Rahmen. Das leichte Brettergerüst der Sommerbühne trägt nicht die dramatische Wucht, die seelenschwere Innerlichkeit tragischer Gestalten.

Welch ein sicheres Stilgefühl hat da wieder eine vergangene Zeit bewiesen, und wie wenig von solchem Stilgefühl ist bei unserer Zeit zu finden! Goethe hat nicht etwa die Iphigenie, wohl aber das Singspiel „Die Fischerin“ für das Naturtheater, nämlich das Gartentheater im Park zu Tiefurt gedichtet.

Wollen wir das Wertvolle, das auch die Freilichtbühne besitzt, erhalten und ausnutzen, so müssen wir bei dem Stilgefühl jener Zeit in die Schule gehen. Das heißt natürlich nicht, daß wir sie slavisch nachahmen sollen, wenn wir auch das Gute, das sie geschaffen hat, aufnehmen und uns daran freuen dürfen. Darüber hinaus ist es aber unsere Aufgabe, den Stil unserer eigenen Zeit zu erkennen und ihm angepaßt etwas Neues zu schaffen.

Daher wäre es zunächst kein schlechter Gedanke, das stilisierte Gartentheater der Goethezeit wieder aufleben zu lassen und Goethesche Singspiele, aber auch die anderer, vielleicht sogar neue Schöpfungen darauf aufzuführen.

Daß unsere Gartenbaukunst wohl imstande ist, einem solchen Unternehmen eine würdige Stätte zu bieten, das beweist das von P. Behrens entworfene Gartentheater auf der Mannheimer Ausstellung 1907*).

Man wüßte nun wohl kaum eine Gattung der dramatischen Literatur zu nennen, die sich besser für den intimen Rahmen des Gartentheaters eignete als das Singspiel in der Art von Goethes „Fischerin“ — allenfalls noch das Verlustspiel.

An die Kunst des Schauspielers stellen solche Kleinigkeiten nicht allzu große Ansprüche.

Die Grenzen aber, die ihr an dieser Stätte gesetzt sind, treten um so weniger störend ins Bewußtsein, als die Figuren des Singspiels und des Verlustspiels keine Individualitäten, sondern Typen sind.

Goethes Dortchen in der „Fischerin“ ist der Typus des jungen Mädchens aus der Biedermeierzeit mit seinem Gemisch von Hausfraulichkeit und kindlicher Unbesonnenheit, Verliebtheit und unnahbarer Ehrsamkeit, Typen sind Niklas und der Vater. Ihre Darstellung verlangt von der Charakterisierenden und individualisierenden Kunst des Schauspielers wenig: Kostüm, Worte und Handlungen tun rein inhaltlich schon das Nötige.

*) Abbildung in Bühne und Welt XIII, 18 zum zitierten Artikel von Dr. B. Pfeiffer. Grenzboten III 1911.

An die Stelle des Schauspielerischen tritt aber im Singspiel etwas Anderes, das in dieser Umgebung als vollgültiger Ersatz dienen kann, das ist der Gesang, das Musikalische.

Der leichtgezimmerte Rahmen der „Fischerin“ umfaßt außer dem „Erlkönig“ noch vier der schönsten Volkslieder aus Herbers „Stimmen der Völker in Liedern“.

Vielleicht ist im Verslustspiel der Rhythmus und die Melodik des Verses imstande, die Rolle des Musikalischen im Singspiel einigermaßen auszufüllen.

Wir sprechen diese Vermutung aber nur für das intime Gartentheater aus, nicht für die weiten Dimensionen des modernen, des naturalistischen Freilichttheaters.

Die naturalistische Freilichtbühne wird durch ihre eigentümlichen Mittel, die bildhafte Schönheit ihrer natürlichen Szenerie, die Fähigkeit zur plastischen Gestaltung und Gruppierung von großen Aufzügen und Volksmassen, endlich durch ihre Geschaffenheit für Reigen und Tänze mit musikalischer, möglichst liebhafter Begleitung nach einer ganz anderen Seite hingewiesen.

Sie könnte sich an ein großes romantisches Drama wagen, wenn — es ein solches gäbe und — wenn die Kunst des Schauspielers, wenn der individualisierende Dialog zu ihren verwendbaren Mitteln zählten.

Da das nicht der Fall ist, so bleibt unserer Freilichtbühne nur das historisch-romantische Festspiel als Domäne, das heißt, die historisch-romantische Pantomime, ausgeschmückt mit Musik, Gesang und Tanz.

Die Hufschitten Spiele zu Bernau bei Berlin, die in diesem Sommer stattfanden, boten in dieser Beziehung manches Glückliche.

Sie lehrten vor allem, daß man auch eine architektonische Szenerie glücklich für das Naturtheater verwenden kann, nicht nur ein waldiges Milieu. Diese Erkenntnis ist inzwischen wohl auch anderwärts durchgedrungen; so hat man kürzlich auf der Rudelsburg ein historisches Schauspiel aufgeführt, das der Szenerie angepaßt war. Es erscheint übrigens durchaus als kein Fehler, wenn das Schauspiel der architektonischen, vor allem der historischen Szenerie „auf den Leib geschrieben“ wird. Auch Goethe hat die „Fischerin“ für die ganz besonderen natürlichen Verhältnisse der Tiefurter Bühne gedichtet.

Die Bernauer Spiele lehrten ferner, daß die Massenwirkung sehr gut an die Stelle der Einzelwirkung auf der Freilichtbühne treten könne. Gerade die Gruppierung der Massen, ihre Aufzüge, ihre Spiele, ihre wilde Erregung bildet einen Ersatz dafür, daß auf dem Naturtheater der Einzelschauspieler seinem Fühlen und Handeln nicht verständlich genug Ausdruck zu geben vermag.

Man darf nicht vergessen, daß ein genialer Regisseur dieses Auftreten, Verweilen und Abgehen der Masse, ihr Spiel und ihre Lust einerseits, ihre Erregung und wilde Leidenschaft andererseits sehr wohl zusammenfassen und verwerten kann zu Ausdrucksbewegungen für die Handlung eines Stückes, eines Volksstückes in dem Sinne, daß in ihm die Empfindungen, Gefühle und Handlungen, das Schicksal eines Volkes seine Darstellung findet.

Diese Massenbewegungen werden dann eben zu Ausdrucksbewegungen in einem so großen Stile, daß er den weiten Dimensionen des Naturtheaters angepaßt ist.

Die Vermittlung des Gedankenganges durch das gesprochene Wort kann dann bei solchen Stücken auf ein Minimum beschränkt werden, das Wort braucht in ihnen keine selbständige Rolle als Ausdrucksmittel mehr zu spielen.

Das ist um so leichter durchführbar, wenn die Schaustücke einen allgemein bekannten, etwa historischen Stoff darstellen oder wenn der Inhalt so großzügig angelegt wird, daß er durch eine kurze Angabe auf dem Theaterzettel genügend klargelegt werden kann.

Musikalische Bestandteile, Tänze und Spiele können in ein solches Stück mit Leichtigkeit eingefügt werden und fügen zu der malerischen Massenwirkung das Musikalische, das spezifisch romantische Element.

Faßt man zusammen und bedenkt man, daß Singspiele (Verlustspiele) und historische Schaustücke allein als der Freilichtbühne, d. h. dem stilisierten Gartentheater und der naturalistischen Freilichtbühne angemessen erscheinen, so muß man sagen, das ist nicht viel im Vergleich zu den Ansprüchen, die heute unberechtigterweise von der Freilichtbühne erhoben werden.

Es ist nicht sehr viel, aber es ist doch etwas, und zwar etwas nicht Unbedeutendes, wenn es richtig erfaßt und kultiviert wird, vor allem aber — etwas Sommerliches.



Organisation der Volksbibliotheken

Von Dr. E. Jaeschke-Elberfeld



n der Presse, soweit sie nicht mehr oder minder sich fachlich mit diesen Fragen beschäftigt, ist über unsere Volksbibliotheken in den letzten Jahren wenig zu lesen gewesen. Nur ab und zu bei den Tagungen der Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung, des Borromäus-Vereins usw. wird von ihnen Notiz genommen. Die großen Probleme jedoch, die im Volksbibliothekswesen liegen, sind, soweit meine Kenntnisse reichen, in den großen, für die Allgemeinheit berechneten Blättern noch nirgends ausführlicher behandelt worden. Was an Artikeln hier und dort erschienen ist, läßt zum Teil die nötigen Erfahrungen und den erforderlichen Überblick vermissen. Diese Erscheinung ist um so sonderbarer, als die Volksbibliothek eng verknüpft ist mit zwei Fragen, die die Öffentlichkeit in den letzten Jahren auf das heftigste beschäftigt haben: Schundliteratur und Jugendpflege. Unter den wirklichen Mitteln im Kampf gegen die Schundliteratur wurde mit