

Zeitschrift: Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 17 (1947)

Artikel: Freilichttheater
Autor: Eberle, Oskar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986561>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FREILICHTTHEATER

I. Freilichtbühne — klassische Form des Volkstheaters

Das Freilichtspiel ist die ursprüngliche Form des Volkstheaters. Erst im 17. Jahrhundert begannen die Schultheater in Sälen und eigenen Theaterbauten zu spielen. Im 18. Jahrhundert folgten zögernd einige Volksbühnen, wie etwa Stans, das 1725 im Salzhau, dem heutigen Historischen Museum, seine erste «Landesbühne» einrichtete. Im 19. Jahrhundert endlich setzen die «Dramatischen Vereine» die Saalbühne allgemein durch und verdrängen damit das alte angestammte Freilichttheater. Die Kulissenbühne wurde zur reinsten Zwangsjacke des Saaltheaters. Die unendlich mannigfaltigen Möglichkeiten der Freilicht-Inszenierungsformen sind damit auf einen einzigen Typus reduziert. So bringt der Sieg der Saalbühne eine bedauerliche Verarmung der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten des Volkstheaters.

Gewiss, das Freilichttheater ist in der Schweiz nie in Vergessenheit geraten. Es lebt in den vaterländischen und fasnächtlichen Umzügen fort, in den Passionsprozessionen in Mendrisio, in den Frühlingsspielen in Locarno und den Winzerspielen in Vevey, in den Tellspielen zu Bern, Interlaken, Küssnacht, im Toggenburg, in der Luzerner und Zürcher Landschaft und in zahllosen vaterländischen Fest- und Volksspielen.

So dürfte es denn an der Zeit sein, sich einmal zu überlegen, ob sich vielleicht einige Grundsätze für die Gestaltung von Freilichtbühnen aufstellen liessen.

Als die Freilichtbühne nach dem ersten Weltkrieg neuen Auftrieb erhielt, waren die alten Inszenierungsformen, in denen zum Teil nicht nur Jahrhunderte, sondern sogar Jahrtausende alte Spielformen weiterleben, fast völlig vergessen. Man behalf sich also zunächst damit, die Kastenbühnen aus dem Saal ins Freie zu stellen. Aber auch fast alle eigenwilligeren Versuche zeigen eine auffallende Unsicherheit. Naturalistische, barocke und modern kubische Bühnenelemente stehen oft unvermittelt nebeneinander. Mit allen erdenklichen Formen wird experimentiert. Immer wieder glaubt man an die Möglichkeit, die «Errungenschaften» der Saal-

bühne mit den Erfordernissen des Freilichttheaters in Einklang bringen zu können. Dabei wäre es nicht allzuschwierig gewesen, zu sicheren Formen zu gelangen, wenn man sich nur ein wenig in der europäischen und nicht zuletzt in der schweizerischen Theatergeschichte umgesehen hätte, vor allem im archaischen, mittelalterlichen und barocken Freilichttheater. Das tat man offenbar nicht, und so begnügte sich jeder mit den Anregungen, die seine Zeitgenossen ihm zufällig vermittelten.

II. Wahl des Spielraums.

1. Das erste Erfordernis. Stelle jedes Freilichtspiel in den Raum hinein, in dem es zur stärksten Wirkung kommen kann, ein religiöses Spiel also vor eine Kirche, ein vaterländisches Spiel an eine geschichtliche Stätte oder auf einen malerischen Stadt- oder Dorfplatz, den «Tell» in eine baumumschlossene Landschaft. Stimmung und Tradition des Raumes vertiefen das Spielerlebnis.

2. Ausgangsbasis Text oder Raum? Manchmal ist der Spielform noch gar nicht gewählt, wenn man den Entschluss zu einer Freilichtspielaufführung fasst, dann diktiert der Raum dem Dichter die Einordnung der Spielhandlung. Das wird dann vor allem zutreffen, wenn ein geschichtliches Ereignis auf einem geschichtlich bedeutsamen Platz im Heimatspiel Gestalt annehmen soll, wie etwa die Mordnacht von Stein am Rhein, die der Dichter dem Rathausplatz «auf den Leib», oder genauer, in den Raum schrieb. In diesem Falle sollten Dichter und Spielleiter eng zusammenarbeiten, um alle Raummöglichkeiten schon bei der Abfassung des Textes vor Augen zu haben.

Ist der Spielform schon vorhanden, dann wird man einen Raum suchen müssen, in dem man mit einem Minimum von Veränderungen die stärksten Wirkungen zu erzielen vermag. Man vergesse nicht, dass es heute gar kein Repertoire von Freilichtspielen mehr gibt, weil seit anderthalb Jahrhunderten unsere Volkstheaterleute fast ausschliesslich im Saal spielen. Man wird also für das Freilicht vor allem Stücke wählen müssen, die im Freien überhaupt zur Geltung kommen. Am besten eignen sich vaterländische (Urner «Tell») und religiöse Spiele («Jedermann»), die ein für eine ganze Gemeinschaft fesselndes Ereignis gestalten und in der Regel keine naturalistische oder allzu realistische, sondern

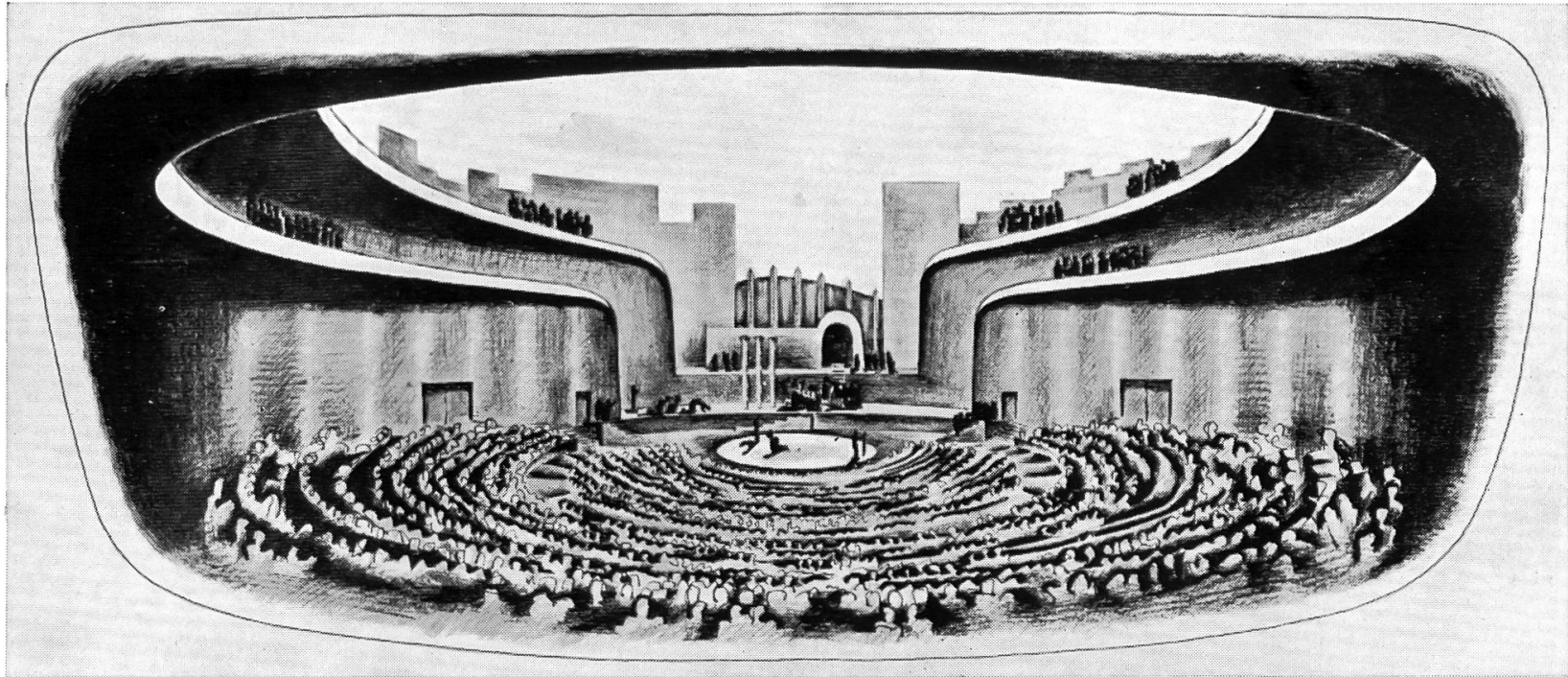


Bild 31. Festspielhaus Luzern, Projekt von Roland Rohn. Innenraum. (Grundriss Seite 38.)

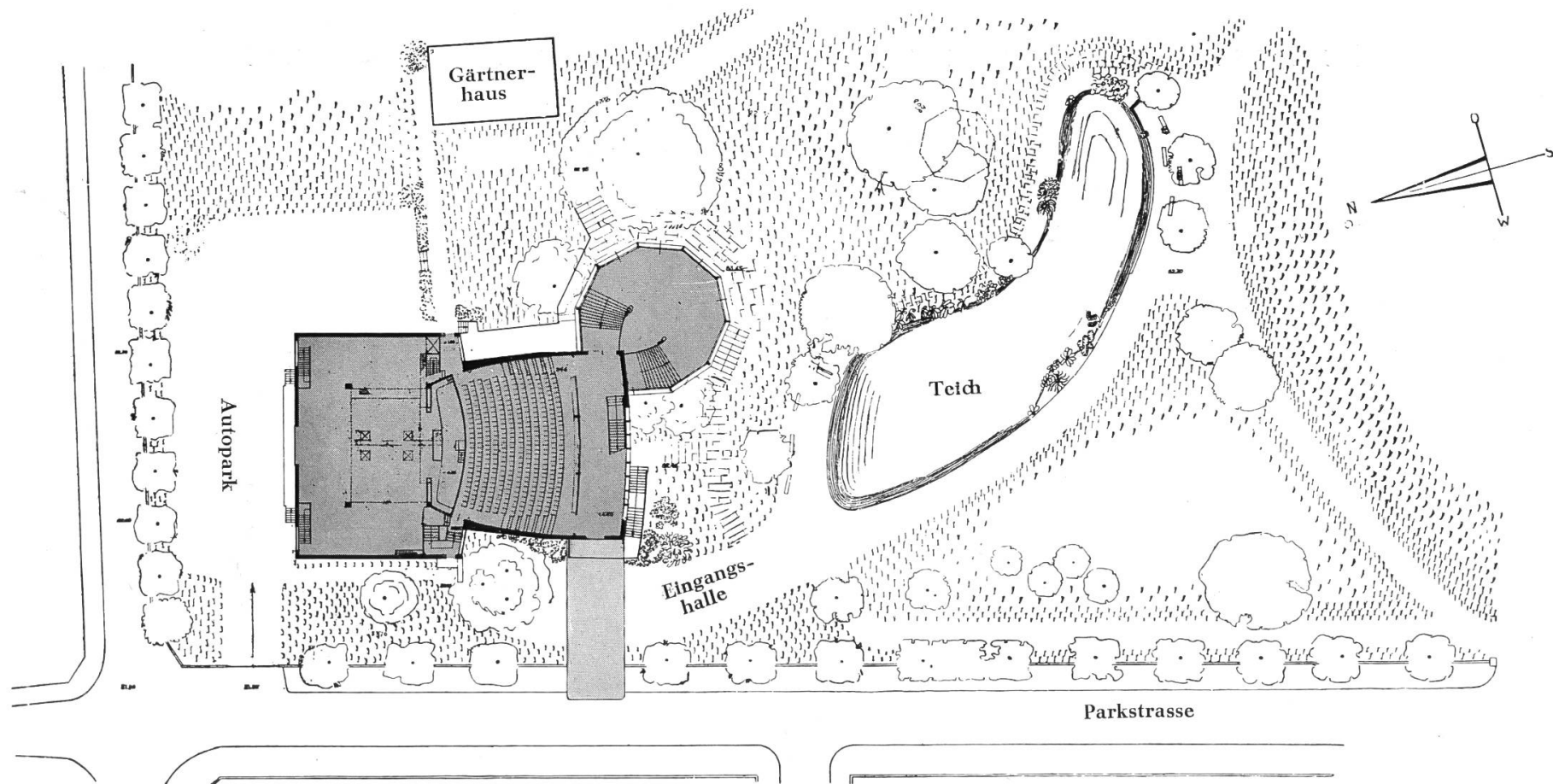


Bild 33. Kurtheater Baden. Situation im Kurpark und Grundriss des Theaters.

idealistische Darstellungsweise erfordern. Naturalistische Spiele, wie etwa Simon Gfellers «Hansjoggeli der Erbvetter», die den Kammerspielton verlangen, eignen sich für das Freilicht selten. Eine der wenigen Ausnahmen ist vielleicht Albert Jakob Weltis «Steibruch». Wenig oder gar nicht geeignet sind Stücke, die fast oder ausschliesslich nur in Innenräumen sich abspielen, wie etwa Paul Schoecks «Tell» oder Stücke mit vielen szenischen Effekten (Gewitter, Regenbogen, Mondschein, Sturm). Die zahlreichen Innenräume und Innenraum-Effekte erschweren zum Beispiel Friedrich Schillers «Tell» im Freien ausserordentlich. Diese Schwierigkeiten hat bisher keine Freilichtaufführung vollständig und befriedigend zu meistern gewusst.

3. **Spielraum im Rahmen des Spielortes.** Das Theater verlangt als Kunstwerk der Gemeinschaft eine zentrale Lage im Spielort wie die Kirche als Kultraum der religiösen und das Rathaus als Mittelpunkt der politischen Gemeinde. Wenn das Wetter umschlägt, soll das Publikum rasch in umliegenden Häusern Zuflucht finden. Gaststätten und Theater sollten nicht weit auseinander liegen. Wenn ein Freilichtspiel aus der geschichtlichen Tradition einer Ortschaft gewählt wird, trägt ein Gang durch eine schöne Dorfgasse viel zur Vorbereitung auf das Spielerlebnis bei. Weitab vom Dorf- oder Stadtkern liegende Freilichtbühnen sollten also in der Regel vermieden werden. Salzburg wollte ein Festspielhaus ursprünglich weitab von der Stadt, im Park von Hellbrunn, errichten — und war froh, es schliesslich mitten in die Stadt gebaut zu haben. Nicht vergessen darf man bei der Wahl des Spielraums die leichte Auffindbarkeit (nötigenfalls sind für auswärtige Besucher Wegweiser anzubringen), die bequeme Zugänglichkeit und die Anlage von Auto-parkplätzen in der Nähe.

4. **Störungen.** Optische und akustische Störungsmöglichkeiten sind zu bedenken. Zu nahe an einer nicht absperrbaren Landstrasse oder an einer Bahnlinie oder an einer Schiffflände stört der Verkehrslärm ganz empfindlich, weil er den Zuhörer immer wieder aus der Illusion des Spiels herausreisst. Als optische Störungen empfindet man Häuser, die nicht ins Spielfeld einbezogen werden können. Sie sind durch Bäume, Laubwerk oder Dekorationen zu tarnen. Störend wirken Durchblicke auf grell erleuchtete Strassen, oder, wie in Luzern, der Blick vom Inseli

auf den gegenüber liegenden «feenhaft beleuchteten» Quai mit seinen Hotelpalästen. Störend wirken beim Spiel auf öffentlichen Plätzen die Lichter in den Häusern. Jedes Licht «spielt mit». Wenn es nicht «mitspielen» darf, müssen die Hausbewohner angehalten werden, während der Aufführung zu verdunkeln. In Stein am Rhein wurde für das No-e-Wili-Spiel verdunkelt, in einer bestimmten Szene der Mordnacht aber flammten die Lichter in den Häusern auf und die beunruhigten Steiner zeigten sich in den Fenstern. Bei den Welttheater-Aufführungen in Einsiedeln mussten sämtliche Fenster der Klosterfassade verdunkelt bleiben, weil jedes Aufflammen eines Lichtes sofort gestört hätte.

5. **B ü h n e n - N e b e n r ä u m e.** Spielt man nicht in der Nähe von Bauten, also vielleicht abseits in einem Park oder in einer Waldlichtung, dann ist den Nebenräumen der Bühne alle Aufmerksamkeit zu schenken. Auf **G a r d e r o b e n r ä u m e** in der Nähe der Bühne kann man oft verzichten, wenn die Spieler ihre Kostüme daheim anziehen. Auf **S c h m i n k r ä u m e** kann man verzichten, wenn man im Schulhaus schminkt und bartet und perückt und dann in voller Bemalung zum Spielplatz wandert. Die Belebung der Strassen durch kostümierte Spieler fördert die gute Stimmung und steigert die Spannung der Zuschauer. Die Anlage von **R e q u i s i t e n r ä u m e n** unmittelbar hinter der Szene ist notwendig. Das Verstauen unter der Bühne selber ist nicht ratsam, weil das Hantieren oft Lärm und Gerede mit sich bringt. Nicht ausser Acht lassen darf man, wenn abseits von Häusern gespielt wird, die Errichtung einer diskret angeordneten Toilettenanlage. Bei den Luzerner Freilichtspielen auf dem Inseli wurden sämtliche Nebenräume in Marktständen untergebracht. Von der «Kostümbude» schritt man zur «Schminkbude», weiter zur «Requisitenbude» und gelangte von da, am Toilettenhäuschen vorbei aufs Spielfeld. Dieser Behelf ist einfach, nicht teuer und hat sich sehr bewährt — bis auf jenen Abend nach einer Generalprobe, an dem ein Einbrecher alle Frauenröcke aus der Kostümbude stahl, dann aber so unvorsichtig war, und sie dem erstbesten Trödler zum Verkauf anbot, dem die Besitzerstempel an den Kostümen sofort auffielen. Ohne Securitas geht es also offenbar kaum. Und auch nicht ohne Versicherungen.

6. **G r u n d d e r B ü h n e n a n l a g e.** Spiel und Zuschauer-
raum sollten in der Regel nicht auf dem weichen Boden einer

Wiese angelegt werden. Sobald ein Regen fällt, weicht sich der Boden auf; Pferde sinken rascher ein als die Spieler. Auch die Zugänge zu den Plätzen werden auf Wiesengrund rasch weich. Das Gras stirbt vom vielen Drüberlaufen bald ab. Die idealste, freilich nicht die billigste Lösung, fand Schwyz für die Bundesfeierbühnenanlage 1941: sämtliche Wege wurden mit Granitplatten belegt, die Bühne war aus Holz errichtet.

III. Richtlinien für die Anlage von Freilichtbühnen.

1. **Blickrichtung.** Ebenso bedeutungsvoll, wie die Berücksichtigung des Sonnenstandes für Tagsspiele ist die Beachtung der Blickrichtung der Zuschauer. Die Aussicht auf eine reizvolle Landschaft, wie sie etwa die Freilichtbühne auf dem Dietschiberg bei Luzern (Bild 34) oder die Anlage von Karl Egender im Park des Schlosses Trevano bei Lugano aufweist, lenkt vom Spiel so stark ab, dass eine solche Anordnung grundsätzlich als verfehlt betrachtet werden muss. Das Blickfeld muss begrenzt, eine noch so entzückende Aussicht also vermieden werden. In den ersten Spielzeiten schauten die Zuschauer auf der Meiringer Freilichtbühne gegen die herrliche Bergwelt — und gegen die Sonne. Der Fehler der Anlage wurde später erkannt. Und nun sass das Volk mit dem Rücken gegen Sonne und Aussicht und blickte in die dämmerige, gründunkle Waldlandschaft hinauf und konnte damit vom Spiel viel heftiger gepackt werden als ehemals. Die Sonne muss also im Rücken der Zuschauer stehen, oder wenig seitlich, die Blickrichtung muss begrenzt werden, das ist das erste Gesetz für das Freilichttheater.

2. **Begrenzung des Spielraums.** Die erste Grenze liegt zwischen Zuschauerraum und Bühne. Sie wird im geschlossenen Theater gebildet durch Bühnenportal, Vorhang, erhöhte Spielfläche und Orchestergraben. Vorhang und Portal sind ausgesprochene Bestandteile des Saaltheaters. Sie haben im Freien also vollständig fortzufallen. Gegen dieses Gesetz der Freilichtbühne ist besonders um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert arg gesündigt worden.

Die über die Zuschauer erhöhte Spielfläche ist meist vorhanden, weil man ja zunächst oft Gestaltungsprinzipien des

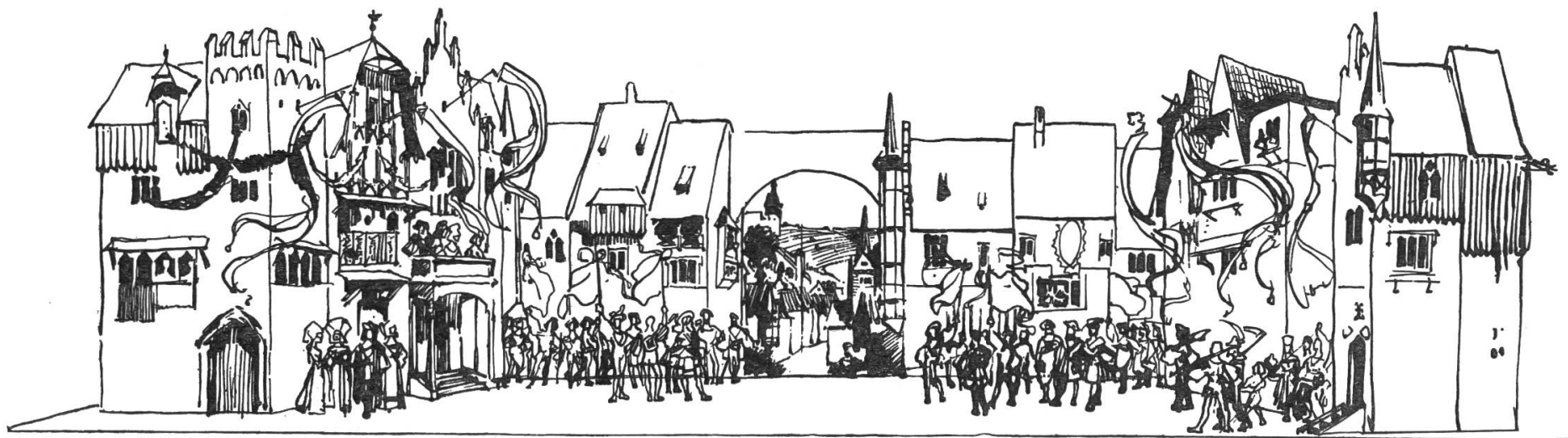


Bild 35. Schaffhauser-Festspiel 1901. Bühnenskizze von August Schmid.

geschlossenen Hauses einfach ins Freie übertrug. Freilichtbühnen mit stark ansteigendem Zuschauerraum benötigen das überhöhte Podium oft nicht. Der Orchestergraben ist ein Element des geschlossenen Spielhauses. Er sollte also im Freien wenn möglich vermieden werden.

Die zweite, die rückwärtige Spielraumgrenze, liegt dem Zuschauerraum gegenüber und wird oft durch eine markante Architektur gebildet. Das Mittelportal, das die Theaterbauten der Antike und der Renaissance charakterisiert, ist darum so bedeutungsvoll, weil es Auftritte aus dem Zentrum der Bühne heraus ermöglicht.

Nicht vernachlässigen darf man die seitlichen Bühnengrenzungen. Der Zuschauer muss auf den ersten Blick sehen, wo der über den Alltag erhöhte Spielraum (auf dem das «Andere Ich» agiert), beginnt. Im Schaffhauser Festspiel ist die seitliche Begrenzung durch überhöhte und nahe ans Publikum herangeschobene Bauten scharf herausgehoben (Bild 35) auf der Trunser-Bühne durch seitliche Türme (Bild 41).

3. Die Unverwandelbarkeit der Freilichtbühne. Die Eigenart der Bühne im geschlossenen Spielhaus besteht in der unendlichen Verwandelbarkeit des Bühnenbildes, die mit der Erfindung der Kulisse begann und im 19. Jahrhundert durch Wagenbühnen, Drehscheiben, Versenkungen und Projektionen auf den Rundhorizont vielfältig erweitert wurde. Die Freilichtbühnen aller Kulturen dagegen sind unverwandelbar, wenn auch gelegentliche kleinere plastische oder gemalte Zutaten geringe Raumveränderungen ermöglichen. Unverwandelbar sind die Theater der Antike, die Freilichtbühnen der Renaissance (Weinmarkt Luzern) und des Barock (Translationsbühnen Wettingen), die Bühnenbauten der Camelienspiele in Locarno, der Winzerspiele in Vevey, der No-e-Wyli-Spiele in Stein am Rhein, der Geistlichen Spiele in Einsiedeln und Luzern, der antiken Spiele zu Augst und Avenches, des Bundesfeierspiels 1941 in Schwyz.

Unverwandelbare szenische Architektur ist aber nicht gleichbedeutend mit Unverwandelbarkeit der Raumeindrücke. Bei nächtlichen Aufführungen kann man durch Scheinwerfer den ganzen Raum erfassen oder einzelne Teile herausheben. Bewegliche szenische Hilfsmittel kommen dazu: Tische und Stühle werden gebracht und fortgetragen, Lichter und Standarten, Wagen

und Sänften, Baldachine und bewegliche Marktstände, Fahnen und flatternde Tücher.

Die Saalbühne erfreut durch realistische Bildwirkungen, die Freilichtbühne drängt zu symbolischer Raumgestaltung.

4. Die Dreidimensionalität. Die Bühne im Saal ist ein feldebenes Brett von meist bescheidenen Ausmassen. Da sie ursprünglich für Kulissen, also ein szenisches System des 17. Jahrhunderts gebaut wurde, war — wenigstens früher — die Tiefenwirkung, die durch kunstvolle Perspektiven noch verstärkt wurde, ursprünglich der entscheidende Eindruck. Darum war denn auch die typische Barockbühne tiefer als der ganze Zuschauerraum. Auf der Freilichtbühne kommt die Tiefe an dritter, die Breite an zweiter, die H ö h e n r i c h t u n g aber an erster Stelle. Man kann also in der Regel sagen: die Freilichtbühne sei breit und biete die Möglichkeit, Spieler hoch hinaufzuführen.

Die klassischen Bühnen der Antike und Renaissance waren breite und wenig tiefe Reliefbühnen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts erlebten sie im Müncher Künstlertheater eine kurze Auferstehung. Moderne Freilichtbühnen verlangen den «gebrochenen Bühnenboden», also die Möglichkeit, über Rampen und Treppen auf mehreren sich überragenden Spielflächen bis zu einem höchsten Punkte hinauf zu gelangen. Die Höhenrichtung ist aus drei Gründen notwendig, weil die Freilichtbühne unter dem freien Himmel, die Saalbühne aber unter einem niedrig liegenden und manchmal drückenden Dach liegt; weil nach oben zu gestufte Spielbühnen dem Spielleiter reiche Entfaltungsmöglichkeiten bieten; weil die Freilichtbühne ins Monumentale und Sakrale strebt, also ihrer Eigengesetzlichkeit entsprechend den Blick nach oben führt.

5. Stabilität der Bühnenbauten. Die Dekorationen des geschlossenen Spielhauses bestehen aus Latten und Leinwand. Dass Hausfassaden, Wälder und Stuben gelegentlich wackeln, wenn ein Spieler zu nahe daran vorbeigeht, nimmt der geduldige Zuschauer in Kauf, ohne sich aus der Illusion des Spiels reissen zu lassen. Anders ist es im Freilicht. Ein Sturm kann eine leicht gebaute Dekoration, die dem Winde grosse Angriffsflächen bietet, in einem Anhub umwerfen. Regengüsse können das leichte Baumaterial erweichen und in kurzer Zeit unbrauchbar machen.

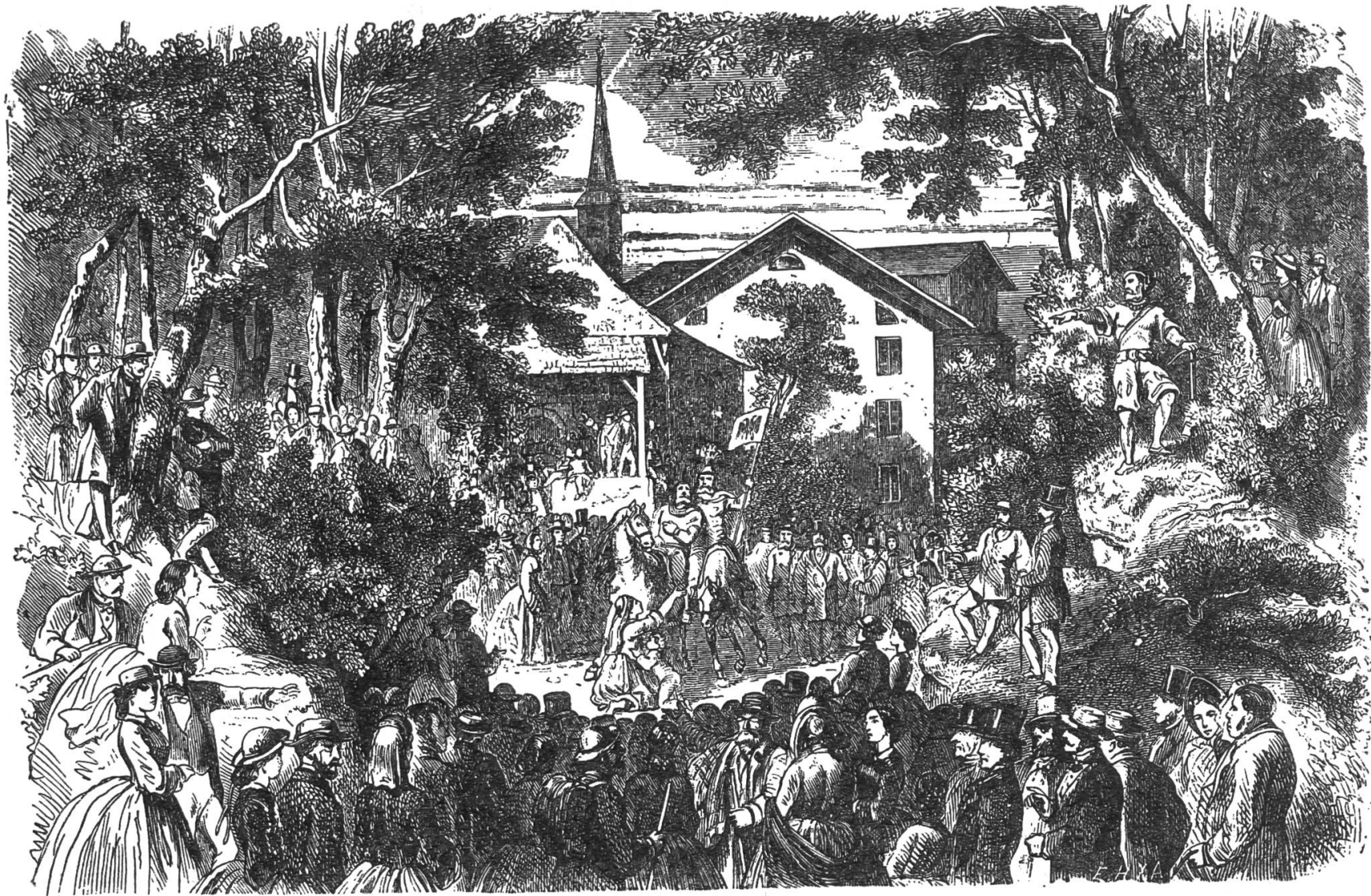


Bild 36. «Tell»-Freilicht-Aufführung, Hohle Gasse Küssnacht (1864).

Bühnenbauten im Freien müssen darum aus währschaftem und standfestem Material gebaut sein, wenn man nicht unliebsame Ueberraschungen erleben will.

IV. Grundgesetze der szenischen Gestaltung.

1. Verschmelzung von Spiel und Raum. Erstes Beispiel: Das Spiel wird in die Landschaft hineingestellt und durch keinerlei szenische Zutaten bereichert. Diese Spielart zeigt die Aufführung in der hohlen Gasse zu Küssnacht um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Am Steilhang rechts wird Tell sichtbar. In der hohlen Gasse kniet Armgard vor Gessler und seinem Begleiter. Das zuschauende Volk steht rundum, wo es gerade Platz findet. Die Spieler sind also nur durch die dünne Schicht des Theaterkostüms von den Zuschauern getrennt. Störend wirkt im Hintergrund das Haus neben der Kapelle, aber offenbar hat man grosszügig darüber hinweggesehen. Küssnacht bietet das einfachste Beispiel eines urtümlichen Volkstheaters im Freilicht.

Zweites Beispiel: Ein Spiel im vorhandenen architektonischen Rahmen zeigt die «No-e-Wili»-Aufführung in Stein a. Rh. Regisseur August Schmid hat die Architektur des Rathauses durch einige Zutaten dem mittelalterlichen Spiel angepasst, z. B. durch das Vorsetzen der schmalen, hohen, gotischen Fenster vor das Erdgeschoss des Rathauses, durch Wappen- und Teppichdekorationen an den Patrizierhäusern, durch den Einbau eines Stadtores in der Gasse links. Auf eine Spielbühne konnte verzichtet werden. Um die Darstellung aber zu ebener Erde zu ermöglichen, wurde eine stark ansteigende Tribüne notwendig. Man spielte vom Abend in die Dämmerung und Nacht hinein und nützte mit Geschick den allmählichen Uebergang vom Tageslicht zum nächtlichen Scheinwerferlicht. Spiel und Architektur sind zu einer Einheit verschmolzen. (Bild 37)

Drittes Beispiel: Auch die szenische Anlage für das «Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod» von Linus Birchler stammt von August Schmid. Hier war eine besondere Aufgabe gestellt. Die bestehenden Bauten am Rathausplatz waren gegen Süden so zu ergänzen, dass neue Szene und be-



Bild 39. Freilichtbühne für «Mirakel» von Oskar Eberle, Luzern.

stehende Architektur zu einer Einheit verschmolzen. Rechts im Bild dominiert das Rathaus, links ist ein Stadttor samt einer Mauer mit begehbarem Wehrgang eingebaut. Aus der Halsgasse links führt eine Reiterrampe auf die Bühne, die nach rechts hinab in die Rathausgasse einmündet. Viele umliegende Häuser wurden ins Spiel miteinbezogen. Vom Kirchturm klangen die Glocken, vom Hafen herauf das Geschütz, von der Burg herab die Batterien. So wurde das ganze Städtchen ins Spiel miteinbezogen und eine bemerkenswerte Verschmelzung von akustischen Möglichkeiten, Platzarchitektur, szenischen Neubauten und Spiel erreicht. (Bild 38)

Viertes Beispiel: Das Luzerner Freilichtspiel «Mirakel» entstand ganz aus der mittelalterlichen Atmosphäre der alten Marienkirche und der Marienkapelle zu Franziskanern (Bild 39). Hier also galt es, das Spiel so vollkommen wie möglich in den gegebenen architektonischen Rahmen einzuschmelzen unter Wahrung der Parkbäume, des Ahorns links und der Kiefer rechts. Der Spitzbogen-Kreuzgang schafft die Illusion des Klosters. Die beiden szenischen Hauptblickpunkte des Spiels sind das Pförtnerhäuschen links und das Madonnenpodium unter dem Bal-

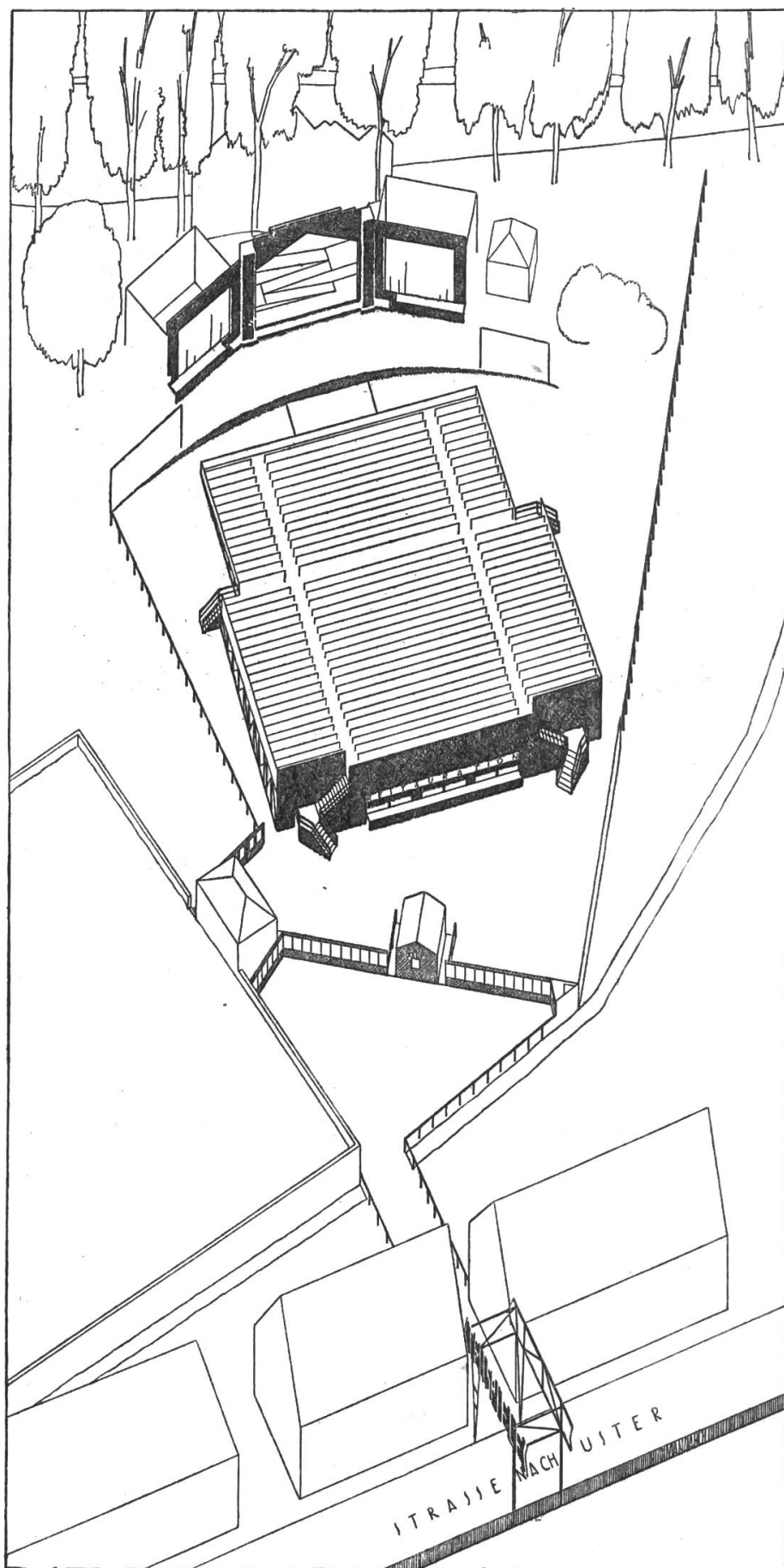


Bild 40. Freilichttheater-Anlage für «Tell» in Pfäffikon/Zürich.

DIE TELLSPIEL-ANLAGEN

dachin rechts. So spannt sich der Bogen des Spiels über die breiteste Quere aus. Das Pförtnerinnenhäuschen ist ausserdem ganz nach links, also an die Peripherie der Franziskanerkirche geschoben: es steht somit «zwischen Kloster und Welt»; der Madonnenbaldachin schmiegt sich in die Ecke zwischen Kirche und Marienkapelle. Das Heiligtum des Spiels ist damit geschützt und geborgen. Der Raum wird ausserdem zusammengefasst optisch durch die von innen erleuchteten Fenster des Chors und der Marienkapelle im ersten und dritten Akt, akustisch durch die Orgel und Gesänge, die aus der Kirche tönen und die Glocken von den Türmchen und schliesslich sogar durch die Weihrauchwolken, die aus dem Kloster, wenn der Wind gnädig ist, zum Zuschauerraum hinüber duften. In der Mirakelbühne ist von allen hier gezeigten Beispielen die innigste Verschmelzung von gegebenem Raum, szenischen Einbauten und Eingliederung der Natur erreicht. Sie ist damit das vollkommene Gegenstück der abstrakten Szene für den «Faust» auf dem Weinmarkt. (Bild 8 und 42)

2. Isolierung des Spielraumes aus der Landschaft. Erstes Beispiel: Die bisher beste Kompromisslösung zwischen Guckkasten-Saalbühne und Freilichtszene stellt die Tellanlage in Pfäffikon (1925) dar. Sie ist das reinste Gegenbild zur naturalistischen Szene in Interlaken. Drei Guckkastenbühnen stehen nebeneinander. Auf naturalistische Verbrämung irgendwelcher Art ist verzichtet. So ergibt sich eine monumentale Raumwirkung, die dem Darstellungsstil des «Tell» entspricht. Die drei Bühnen sind durch eine Vorbühne aus gestampfter Erde verbunden. Hinter der architektonisch betonten Mittelbühne führen Rampen in die Höhe. An Stelle von realistisch bemalten stehen stark vereinfachte Hausformen. Schillers «Tell» lässt sich in dieser Bühnenanordnung ebenso rasch, und wenn erwünscht, pausenlos spielen, wie auf der Bühne in Interlaken. Freilich können damit die Schwierigkeiten, denen jede Freilichtaufführung des «Tell» begegnet, hier ebenso wenig überwunden werden wie in Interlaken, da weder ein Gewittersturm noch ein Mitternachtsregenbogen im Freien sich herzaubern lassen. (Bild 40)

Zweites Beispiel: Eine ausgezeichnete Lösung für eine Freilichtbühne, die das Spiel aus der monumentalen Berglandschaft heraus und in die über den Alltag erhöhte Wirklichkeit der Traumwelt Theater emporhebt, ist die von Albert Isler geschaffene Fest-

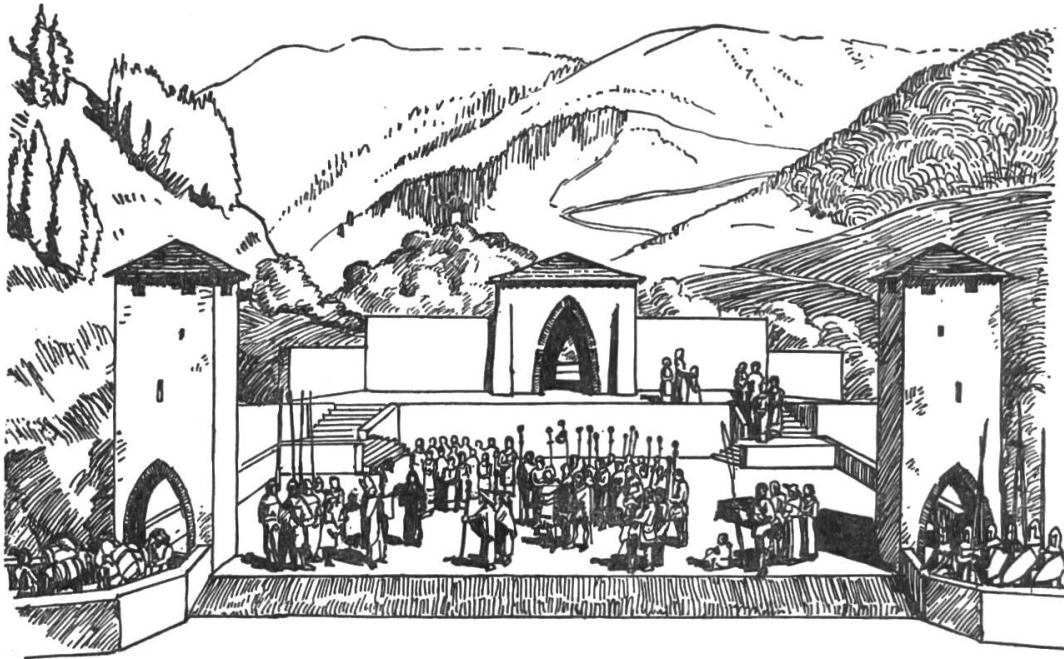


Bild 41. Freilichtbühne Truns.

spielbühne von Truns. Türme, durch deren Tore Auftrittsstrassen führen, flankieren die Vorbühne. Treppen führen rechts und links auf die stark überhöhte Oberbühne, die ihren Akzent durch das wuchtige Mittelportal erhält. Die Härte der hellen Wände wird durch eingesetzte Bäume gemildert, die zugleich einen wohl-tuenden Uebergang zur Landschaft schufen. (Bild 41)

Drittes Beispiel: Erweckt die Trunser Bühne den Eindruck realer Bauten, so verzichtet die Luzerner Faustbühne (1943) des Zürcher Architekten Ernst F. Burckhardt auf alle naturalistischen Bauanklänge. Die Forderung eines abstrakten Raumes ergibt sich notwendig aus den Gegebenheiten des Luzerner Weinmarktes. Rundum stehen Jahrhunderte alte Häuser aller möglichen Stilarten. Gotische, barocke, klassizistische und modern-sachliche Hausfassaden stehen nebeneinander. Ein Spiel aus dem Raum heraus wie in Stein am Rhein wäre für die geistige Welt des «Faust» undenkbar gewesen. Auch ergänzende realistische Architekturteile sind hier nicht möglich, weil sie mit den hohen Weinmarkthäusern nicht ins Gleichgewicht hätten gebracht werden können. So blieb also nur die Möglichkeit, in den realen Raum des alten Stadtplatzes einen abstrakten Raum für die Faust-Tragödie zu bauen. Die Anordnung der Bauglieder ist symbolisch. In der Horizontale liegen einander gegenüber die

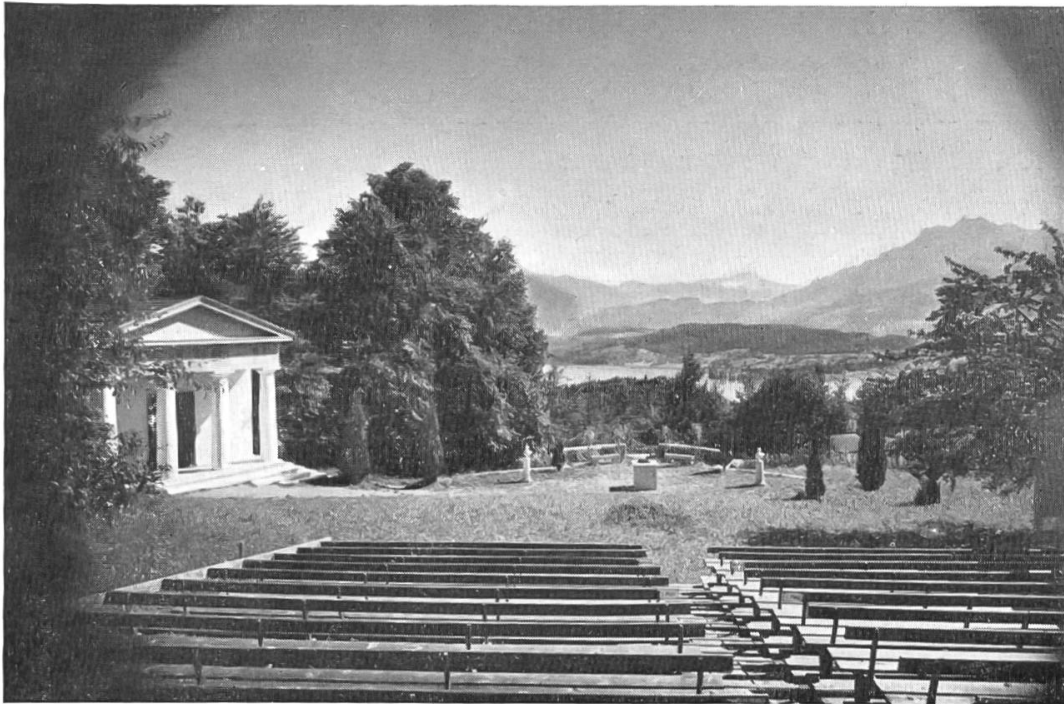


Bild 34. Oben: Freilichtbühne Dietschiberg, Luzern 1922.

Bild 37. Unten: Freilicht-Aufführung, Stein am Rhein 1924.



Bild 38. Freilichtbühne Rapperswil 1929. Regiezeichnung von August Schmid.

«Häuser» Fausts und Gretchens. In der Vertikale liegen übereinander: Kerker und Dom, die in bestimmten Szenen zugleich Hölle und Himmel bedeuten. Alles andere sind Verbindungswege und -Stege zu den Hauptspielräumen. Beleuchtet wird jeweils nur der Raumteil, in dem gerade gespielt wird, also z. B. die Studierstube Fausts; in der Valentinszene leuchtet der ganze Raum in gespenstisch nächtlichem Licht. Die Anregung zu dieser abstrakten Gestaltung ergab sich aber nicht nur aus der Notwendigkeit, eine symbolische Architektur in den realen Raum des Stadtplatzes hineinzustellen, sondern auch aus der mittelalterlichen Inszenierungsweise, die sich nur mit symbolischen Raumandeutungen begnügt und gerade auf dem Weinmarkt ihren Höhepunkt erreicht hatte. So wirken hier Tradition und Gegenwart zu einer eigenartigen Lösung zusammen. Als Zeuge der alten Spielkunst des 16. Jahrhunderts ist die mittelalterliche Weinmarkt-Brunnensäule in die moderne Szene einbezogen. Und damit ist noch einmal sinnbildhaft die Verschmelzung der alten und modernen Freilichtspielkunst Luzerns angedeutet. (Bild 42)

Fünftes Beispiel: Einsiedeln. «Das grosse Welttheater» von Calderon schmiegt sich vollkommen in den monumentalen Raum ein. Nur vor der Kirchenfassade sind einige szenische Bauten errichtet: zwei Treppen führen zum riesigen Baldachin des Meisters empor. Es ist 1935 nicht versucht worden, die Zutaten im Stil des Barock «diskret» hinzuzufügen, wie man das 1930 mit wenig Glück versucht hatte. Die Treppenbauten und der Baldachin sind im Gegenteil durch das dunkle Rot der Behänge als Theaterzutaten wirkungsvoll herausgehoben. (Bild 43) Einsiedeln besitzt in seiner Platzanlage die grossartigste Freilichtbühne Europas.

V. Zuschauer- und Spielraum.

1. Ausmasse und Verhältnisse. Die Bestimmung der Ausmasse des Bühnen- und Zuschauerraums hängt von verschiedenen Gesichtspunkten ab: von der Zahl der Rollen, von der Art der vorhandenen oder zu bauenden «Dekoration», von der Form des Zuschauerraums. Zunächst wird man dafür besorgt sein müssen, Spielraum und Zuschauerraum in ein angemessenes Verhältnis zueinander zu bringen; sie sollten sich in der Gewichtsverteilung ungefähr entsprechen, was im geschlossenen Theater selten der Fall sein wird. Wenn allen Zuschauern eine möglichst gute Sicht auf die Bühne gewährleistet werden soll, dann darf die

Bühne nicht zu breit sein, weil sonst die Distanz von einem Zuschauerplatz links bis hinüber zur äussersten rechten Ecke des Spielraums zu gross wird. Die Bühne der Bundesfeier in Schwyz 1941 war zwischen den Türmen 60 Meter breit, der Zuschauerraum aber verhältnismässig wenig tief. Die Zuschauer der hintersten Sitzreihe waren der Bühne also näher als die Zuschauer in der ersten Reihe rechts oder links aussen, wenn der Blick das gegenüberliegende Spielfeld erfassen wollte. Einem wohlausgewogenen Verhältnis der Raumgrössen von Bühne und Zuschauerranlage ist also viel Aufmerksamkeit zu schenken, wenn man nicht durch einengende Bauten wie in Stein am Rhein oder auf dem Luzerner Weinmarkt in der freien Disposition gehemmt ist.

2. Struktur des Spiel- und Zuschauerraums.
Es gibt drei Hauptmöglichkeiten, Spiel- und Zuschauerraum einander gegenüber aufzubauen:

Erste Möglichkeit: Wird der Zuschauerraum zu ebener Erde errichtet, dann muss, um eine gute Sicht auf die Bühne zu gewährleisten, die Vorderbühne etwa 1,20 m hoch sein; die Hinterbühne soll über Treppen, Rampen und Podeste so hoch hinaufführen, wie die innere Struktur des Dramas es verlangt (Beispiel: Weinmarktbühne Luzern 1943).

Zweite Möglichkeit: Wird das Spiel zu ebener Erde aufgeführt, dann wird eine stark ansteigende Zuschauertribüne notwendig, um eine gute Sicht auf das Spielfeld zu ermöglichen. (Beispiel: Stein am Rhein, Hinwil 1946)

Dritte Möglichkeit: Sowohl Bühne als Tribüne sind ansteigend gebaut. (Beispiel: Tellspiele Interlaken) Das ist ohne Zweifel die idealste Lösung für ein Freilichttheater.

Unschön wirken Podien, die vor eine vorhandene Architektur gestellt werden. Diese Holzkisten vor monumentalen Architekturen, wie sie sogar Max Reinhardt für den Salzburger «Jedermann» vor dem Dom nicht entbehren konnte, wirken meist hässlich. Sie verunmöglichen die natürliche Verwendung von Portalen, die die Hauptaufftrittsrichtung der wichtigsten Spielfiguren sein können. In Näfels versuchte man trotz der Spielpodien das Tor des Palastes zu benutzen. Um das zu ermöglichen, konnten die Podien aber nicht in der gewünschten Höhe errichtet werden, was die Sicht vom Zuschauerraum aus beeinträchtigen musste. Hier also wäre die bessere Lösung die stark ansteigende Tribüne ge-

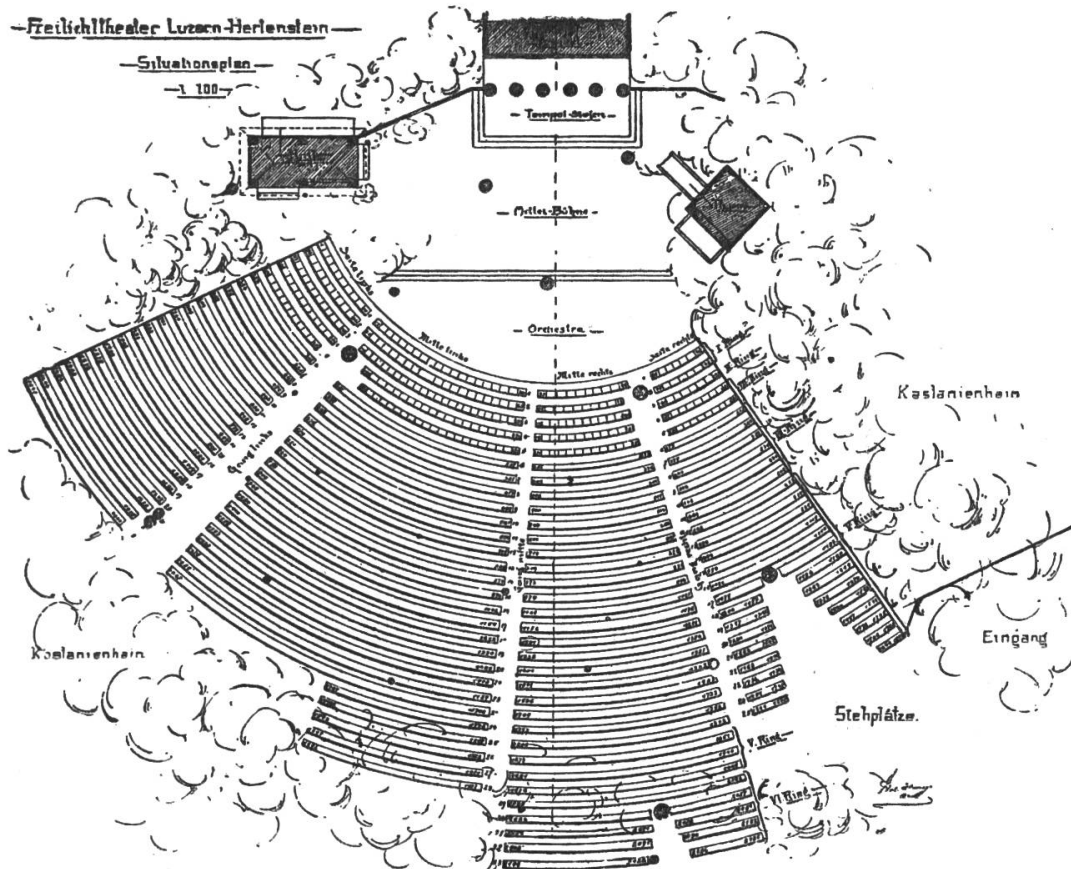


Bild 44. Freilichtbühne Hertenstein 1909. Grundriss.

wesen, auf die man aber offenbar der hohen Koten wegen verzichten musste.

3. Einordnung der Spielanlage in den Raum. Die Einordnung der Bühne und Tribüne erfordert Verständnis für die umgebende Architektur oder Landschaft. Wie trefflich ist es dem Vorkämpfer des deutschen Freilichttheaters in der Schweiz, Rudolf Lorenz (1909) gelungen, seine Freilichtbühne in den Kasanienhain in Hertenstein einzuordnen! Das zeigt ein Blick auf den Grundriss. Der herrliche Baumbestand wurde auch im Zuschauerraum geschont und erhöhte die Atmosphäre, so dass man wirklich das Gefühl hatte, ein Spiel in einem heiligen Haine zu erleben. Die Wirkung dieses Spielraums beschrieb ein Besucher Hertensteins im Pester Lloyd (26. Oktober 1909): «Die Stille um uns hat etwas Lastendes, Feierliches, Hieratisches. Hier scheint man dem Urbeginn und Ausgangspunkt aller dramatischen Kunst, dem religiösen Kult, näher, nein nahe, ganz nahe. Man wird zum Gerührten, demütig-zerknirschten Andächtigen. Oben spielen die Darsteller nicht mehr — sie zelebrieren.»

VI. Festspielhaus.

Eine Freilichtaufführung in strahlender Sonne oder im Glanz der Scheinwerfer, über denen ein blasser Mond schwebt, ist das festlichste Theatererlebnis. Die Griechen hatten ihre Theater ursprünglich alle Jahre aus Holz neu errichtet. Aischylos, Sophokles, Euripides sahen ihre Festspiele in ebenso provisorischen Bauten aufgeführt wie die schweizerischen Festspieldichter. Die klassischen griechischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts waren Laienspiele wie unsere Festspiele. Als in Griechenland der Berufsschauspieler das Theater übernahm, entstanden die steinernen Theaterbauten, deren Ruinen uns noch heute mit Ehrfurcht und Staunen erfüllen. Diese Entwicklungsstufe, auf der der Künstler das Theater aus der Hand des Laien empfängt, scheint das schweizerische Theater heute zu erleben. Und so stellt sich die Frage: wäre es nicht an der Zeit, an landschaftlich und geschichtlich bedeutsamer Stätte ein Festspielhaus zu errichten? Ein gesamteidgenössisches Nationaltheater kann es nicht sein, denn die



Bild 45. Freilichtbühne Hertenstein. Ansicht.



Bild 42. Freilichtbühne von Ernst F. Burckhardt für «Faust» auf dem Weinmarkt Luzern 1943.

Nach einem Gemälde von Hedwig Giger.

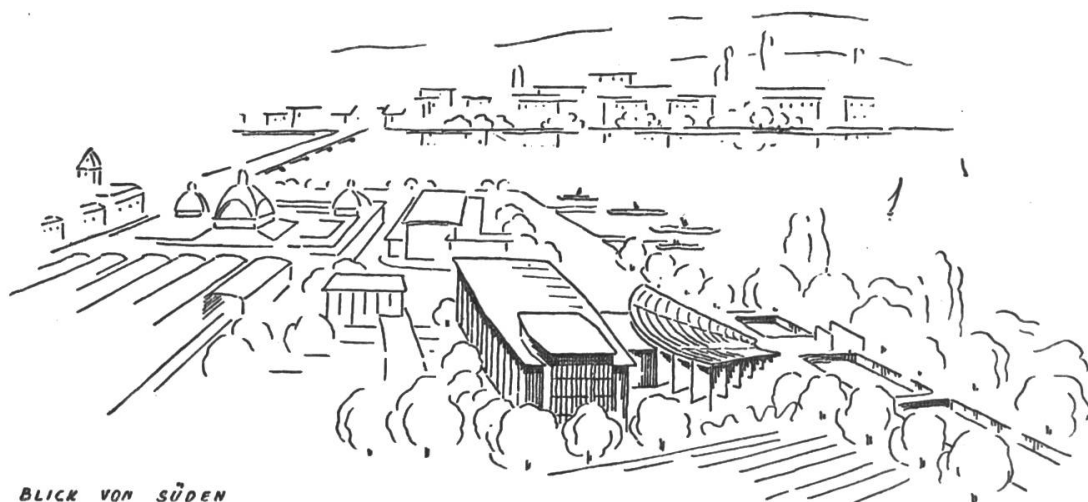


Bild 43. «Das grosse Welttheater» von Calderon in Einsiedeln 1935.
Leitung: Oskar Eberle.

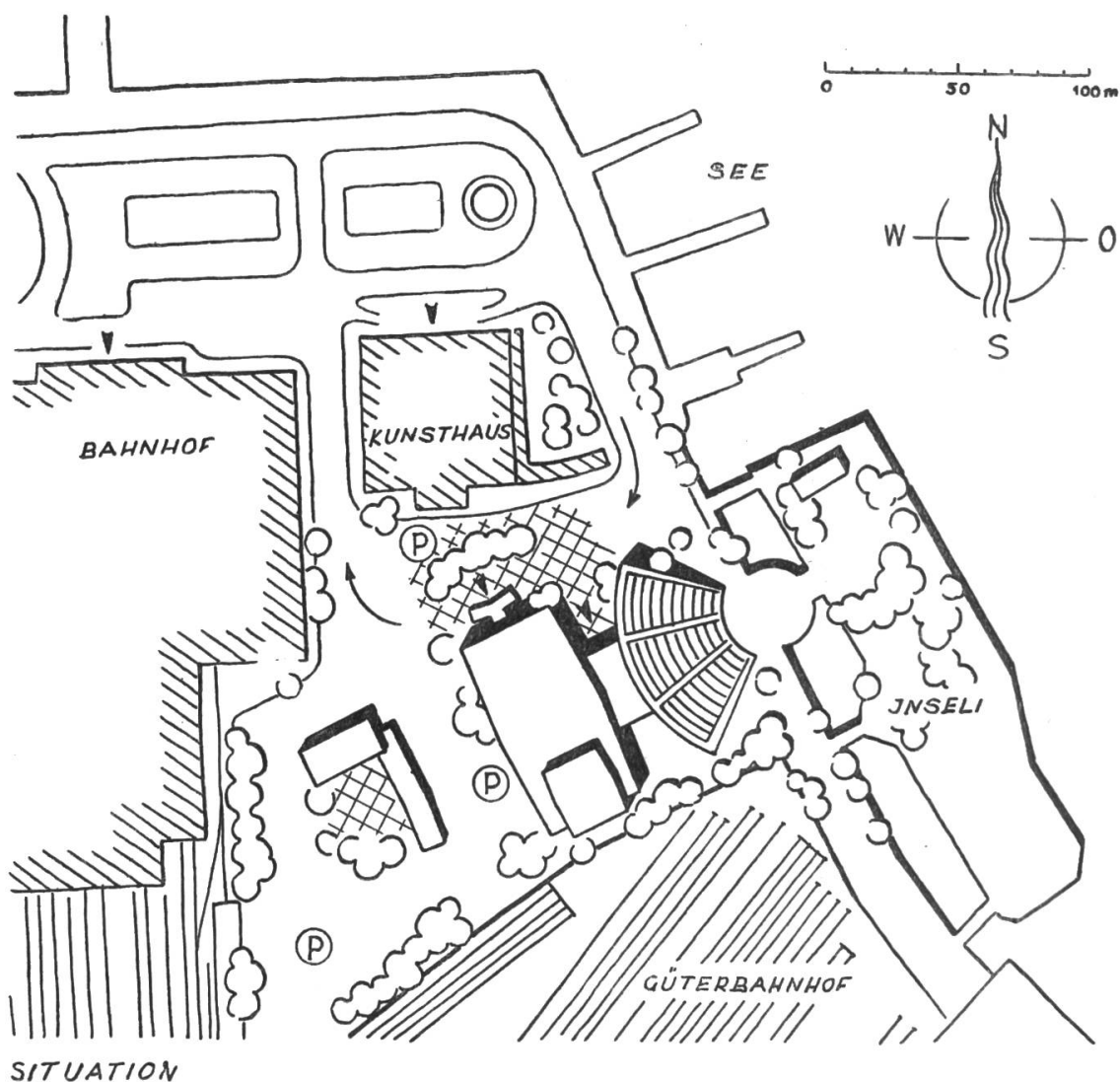
Schweiz ist ein Staat, der aus vier Nationen besteht, die in zweiundzwanzig kantonalen Republiken leben. So müsste in der Schweiz nicht ein, es müssten vier nationale Festspielhäuser gebaut werden. Die Welschen besitzen ihr Nationaltheater in Mézières. Die alamannischen Eidgenossen sollten es in Luzern erhalten. Wie aber müsste es aussehen? Wenn man bedenkt, dass das Festspiel die eigentliche und urtümliche Leistung des schweizerischen Theaters ist, jene Spiel-Art, die unser Theater von den Theaterüberlieferungen aller andern Völker — mit Ausnahme der Griechen — unterscheidet; wenn man sich daran erinnert, dass das schweizerische Festspiel in seinen reinsten Gestaltungen stets Freilichttheater war, dann muss der Gedanke sich aufdrängen, als besonders schweizerische Lösung eine Verbindung von Freilichttheater und geschlossenem Spielhaus anzustreben. Diesen Baugedanken hat Architekt Alois Müggler, Zürich, in den hier wiedergegebenen Skizzen (Bild 46) festzuhalten versucht. Vom Freilichttheater sollte nur der Zuschauerraum errichtet werden, damit die szenischen Bauten von Spiel zu Spiel den Erfordernissen angepasst werden könnten. Nur so kann man den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der Freilichtbühne gerecht werden. Der Raum der geplanten Luzerner Freilichtbühne wäre ideal. Die Sonne strahlt bei Tagaufführungen seitlich ins Spielfeld und erzielt damit starke plastische Wirkung. Der Blick des Zuschauers fällt auf die Baumgruppen des Inselis, die das Spielfeld wirkungsvoll begrenzen. Der See könnte ins Spiel miteinbezogen werden, denn der Kanal trennt und verbindet Zuschauerraum und Bühnenraum. Und schliesslich läge das Festspielhaus so sehr im Mittelpunkt Luzerns, wie es seiner kulturellen Bedeutung angemessen wäre.

Wir erheben seit 1931 den Ruf nach einem Luzerner Festspielhaus. Wird unsere — wird die nächste Generation es errichten? Für unser Volk? Für Europa? Für die Welt?

Oskar Eberle.



BLICK VON SÜDEN



SITUATION

Bild 46. Festspielhaus Luzern, Projekt von A. Miggler.